

2005. FEBRUÁR

XXXVIII. évfolyam 2. szám

Színház

342 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT

Pentheszileia

A negyedik kapu, Három nővér

Halni jó!, A filléres opera

Interjú Gothár Péterrel

Lev Tolsztoj–Kiss Csaba:

Anna Karenina (dráma)



Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA
XXXVIII. évfolyam 2. szám ■ 2005. február

Schiller, Kata felvétele



HALNI JÓ!

Csutkai Csaba felvétele



A CHIOGGIAI CSETEPATÉ

Korniss Péter felvétele



EGY ÉLET HÁROMSZOR

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS

A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT ■ CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) ■ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ■ KUTSZEGI CSABA (tánc) ■ SEBŐK MAGDA (olvasószerkesztő) ■ SZÁNTÓ JUDIT

Szerkesztőség: 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.

Telefon/fax: 214-3770; 214-5937; e-mail: szinhaz.folyoirat@axelero.hu

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

Telefon: 214-3770; 214-5937; www.lap.szinhaz.hu.

Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők.

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág.

Előfizethető a szerkesztőségben, közvetlenül a postai kézbesítőknél,

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; hirlapelofizetes@posta.hu

Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102-02102799

Előfizetés egy évre: 3000 Ft – Egy példány ára: 342 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 Közgazdasági Bizottsága támogatásával készül.



Megjelenik havonta
XXXVIII. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

KRITIKAI TÜKÖR

- Csont András: SZAVÁN FOGOTT VILÁG 2
Heinrich von Kleist: Pentheszileia
- Deme László: A KÖZÖSSÉG ÖRÖME 6
Kárpáti Péter: A negyedik kapu
- Tarján Tamás: KÁBA ROST 8
Csehov: Három nővér
- Tompa Andrea: ITT, MOST, MÁST 10
Forgách András: Halni jó!
- Szántó Judit: MI KELL MÉG? 12
Arnold Wesker: A konyha
- Urbán Balázs: TÉTOVA JELEN 14
Örkény István: Tóték
- Sándor L. István: VAKVILÁGBAN 15
Kiss Csaba: Világtalanok
- Kovács Dezső: BÉLA BLUES 18
Bekes József: Durr bele
- Zappe László: CSIPKE, CSÓNAK, RÁDIÓ 19
Carlo Goldoni: A chioggiai csetepaté
- Csáki Judit: FÉNY, ZAJ, HALÁL 21
Lev Tolsztoj–Kiss Csaba: Anna Karenina
- Koltai Tamás: A GALAKTIKUS GYŰRŰK LAPOSSÁGA 23
Yasmina Reza: Egy élet háromszor
- Tarján Tamás: KÖD ELŐTTE, KÖD UTÁNA 24
Örkény István: Pisti a vérzivatarban
- Szántó Judit: AZERBAJDZSÁN 27
Kurt Weill–Bertolt Brecht: A filléres opera
- Kovács Dezső: SZEXUÁLTERÁPIA 29
Nóti Károly: Szeressük egymást!
- Kutszegi Csaba: MŰVÉSZETTEL A BŰNMEGELŐZÉSÉRT 30
Angyaltár

DISPUTA

- Perényi Balázs: BIANKÓ POSZTMODERN 33
Válasz Kérchy Verának

INTERJÚ

- Török Tamara: „TESZEK EGY LÉPÉST HÁTRAFELE” 35
Beszélgetés Gothár Péterrel

TÁNC

- Mestyán Ádám: ÉVSZAKOK HARISNYAKÖTŐBEN 40
A négy évszak
- Tóth Ágnes Veronika: PIMASZ ÉS ÜDÍTŐ 42
Karc
- Faluhelyi Krisztián: RELIKVIÁK URALMA 43
Hull az elsárgult...

A 2004-ES ÉV (XXXVII. ÉVFOLYAM) TARTALOMJEGYZÉKE 45

DRÁMAMELLÉKLET:

Lev Tolsztoj–Kiss Csaba: ANNA KARENINA

A CÍMLAPON: Tóth Orsi (Pentheszileia) és László Zsolt (Akhilleusz)
a Nemzeti Színház Kleist-előadásában
Koncz Zsuzsa felvétele

CSONT ANDRÁS

Szaván fogott világ

■ HEINRICH VON KLEIST: PENTHESZILEIA ■

Sokat idézik Goethe 1808. február 1-jén Kleisthez címzett levelét, melyben idegenkedve fogadja a *Pentheszileiát*, és aggályosnak véli, hogy sok ifjú tehetség olyan színházat akar, mely még nincs, de el kellene jönnie. Megérkezett-e már ez a színház Magyarországra? Az elmúlt évek tömérdek magyar Kleist-bemutatója mintha erre utalna. És most Zsótér Sándor is letette a maga Kleist-névjegyét. Emlékezetesen, mélyen átgondoltan. Ám olykor ellentmondásosan.

Az 1807-ben befejezett darabot, ez kiderül leveleiből, színpadi szempontból maga Kleist is problematikusnak tartotta; pontosan tudta, miféle nehézségekkel járna egy előadás, annak ellenére, hogy az ő kora még sokkal közelebb állt a vérgőzös görög mitológiához, mint a miénk. Ám Németországban éppen ekkor kezdett kialakulni az a felvilágosodott, derűs antikvitáskép, mely aztán – nagyjából Nietzsche fellépéséig – részben meghatározta az európai világszemléletet. Goethe, Schiller és Winckelmann görögösége, sőt még a tébolyult Hölderliné is, a harmónián, a nyugodt szépségen, a kiegyensúlyozott derűn alapult; kannibalizmus, szexuális eltévelyedés, megszállottság nem fért bele ebbe az eszménybe. (Hölderlin csak kései Szophoklész-fordításaiban tért el ettől, ám a kortársak ezeket a költő elmebetegségének számlájára írták, és még évtizedekig nem vették figyelembe.) Nem csoda hát, hogy Kleist bestiális értelmezését senki nem követhette. Ráadásul Kleist nemcsak a szemléletével, hanem, mondjuk így, a filológiájával is a mitológia éjszakai, rejtett odújába világított be: Pentheszileia és Akhilleusz története finoman szólva sem tartozott a sokat emlegetett, alaposan feldolgozott görög históriák sorába, ráadásul az író nem

is a kanonizált, hanem az apokrif változatát használta a történetnek, melyben az amazonkirálynő diadalmaskodik Akhilleusz felett, akit majd anyja, a tengeristenő támaszt fel praktikai segítségével. (És persze az sem véletlen, hogy Kleist csak Akhilleusz haláláig követi a mitológiát.) Úgy tűnik, Kleist nem görög drámát akart írni; a történetet egészen modern módon kezelte, mintegy ürügyként a saját fájdalmai eldolásához: egy levelében lelke mocskáról és ragyogásáról beszél a darab kapcsán. Ezt támasztja alá Adam Müllernek, Kleist barátjának és kiadójának egy 1808-ban keletkezett levele is, mely szerint Kleist örülne, ha nem görögnek fognák fel drámáját. Ami elég nyilvánvaló, hiszen – ellentétben a kor idoljaival, Goethével (*Iphigeneia Tauriszban*), Schillerrel (aki *A messinai menyasszonyban* megpróbálta életre lehelni a

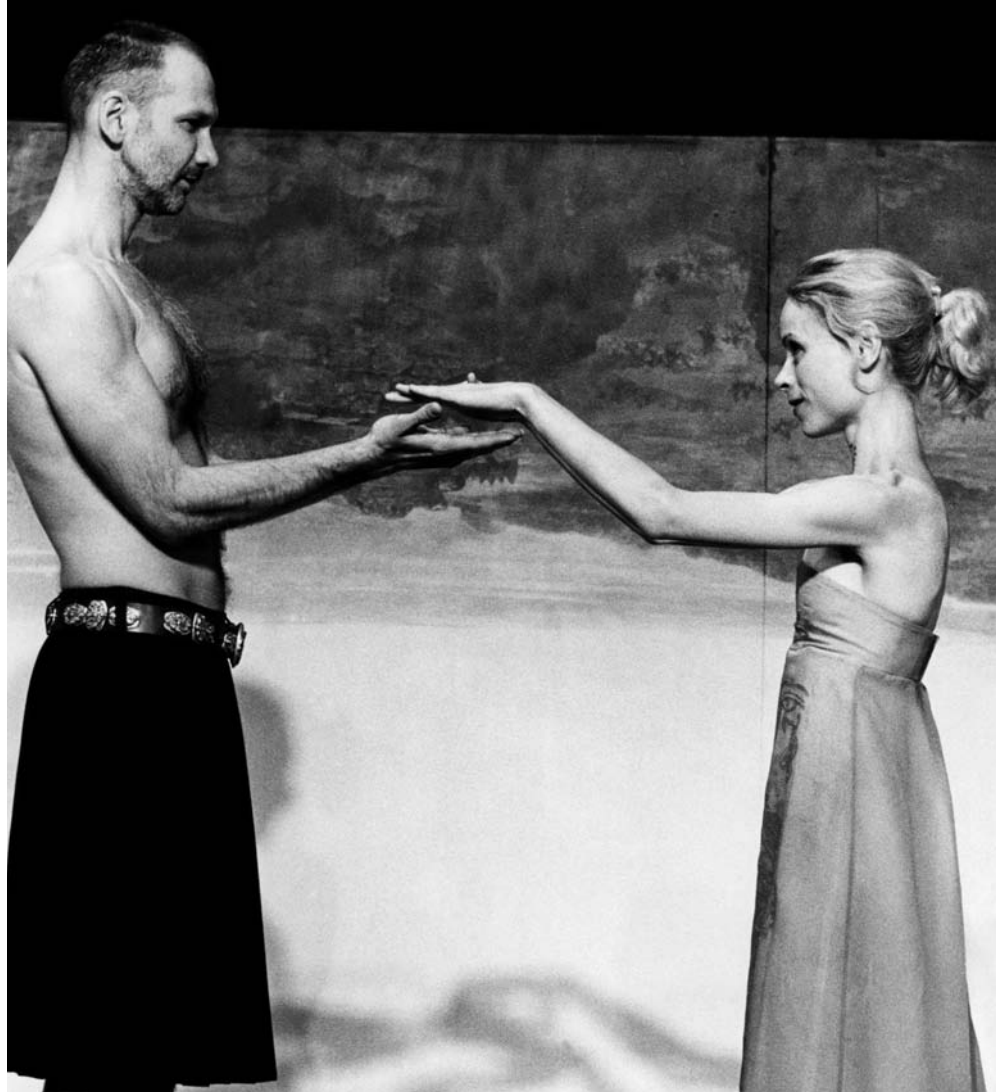
Moldvai Kiss Andrea (Terpi) és Andai Kati (Diana főpapnője)



László Zsolt (Akhilleusz) és
Tóth Orsi (Pentheszileia)

görög kórúst) – Kleist meg sem kísérelte utánozni vagy feleleveníteni az antik tragédia formáját; rímtelen jambusban írt darabja csak annyira görög, mint, mondjuk, a *Troilus és Cressida* Shakespeare-től: mitológikus sztori modern érzelmekkel.

De ennél azért bonyolultabb a helyzet. Hiszen ha csupán erről lenne szó, Kleist művészete és különösen a *Pentheszileia* nem váltott volna ki olyan ellenállást, már-már felháborodást a maga korában. Goethe tűzbe vágta a *Heilbronni Katicát*, ami azért meglepő ettől az egyébként ritkán hevülő férfiútól. És az is feltételezhető, hogy egyesek számára nem Kleist vakmerő modernisége, hanem görcsös, esetlen maradisága vagy naiv bumfordisága bizonyult neveltségnek. Elefántok és kutyák felléptetése már a kortársak szemében is az elavult színházi masinéria részének számított, ezt támasztja alá a *Der Freimüthige* című berlini lap beszámolója Kleist és Adam Müller folyóiratáról, a *Phöbus*-ról, melyben a *Pentheszileia* részletei megjelentek. Szinte minden kortárs értékelésben (és később is) megtaláljuk a patológikusra tett utalást; pályatársai, ismerősei, katonai és hivatali előjárói (olvassuk csak el például a báró Karl von Stein zum Altenstein pénzügyi titkos tanácsoshoz írt leveleit!) szemében Kleist kétségkívül örült volt, és eszelős, 1811-es kettős öngyilkossága Henriette Vogellal valahogy senkit sem lepett meg igazán, tőle minden szélsőséges lépés magától értetődőnek hatott. Ez a végsőkéig felkorbácsolt megszállottság Kleistnél olykor még a mai olvasó-néző szemléletében is átcsap a maga ellentétébe, és neveltségessé válik – egyébként Kleist magánleveleiben is. Nehéz megállni, hogy az ember együtt ne kacagjon Goethével, aki roppant viccesnek vélte a jelenetet, melyben az amazonkirálynő biztosítja Akhilleuszt, hogy noha jobb mellét amputálták, minden érzelme a balba költözött, ami nagyszerű előny, hiszen ekként érzései közelebb fészkelnek a szívéhez. Más kérdés, hogy Goethe és Schiller, az egész weimari klasszika görögösége voltaképpen egy széplelkű illúzió alapult. A fiatal Lukács kíméletlen éleslátással elemzi ezt. Az ifjú Lukács szerint, amikor Goethék Shakespeare-hez, illetve az antik drámához nyúltak vissza: „az új dráma ideálját vetítették bele a régi nagy írókba, valami hozzá hasonlót találván bennük, belelálták, beleolvasták azokba, és azt hitték, hogy őket követik, mikor a megszületendő újat keresték.” Kleist viszont nem a múltba, hanem saját lelkébe nyúlt, ráadásul egészen mélyen, amikor drámává alakította a görög anyagot. Vagyis művészete teljes elutasításának két, egyformán nyomós oka lehetett: drámáinak (és egész



művészetének) görögellenessége, valamint a monomániás megszállottságából eredő akaratlan komikum. Goethe *Az eltört korsót* még színre vitte Weimarban, és a bukás után – megint egy tragikomikus kleistiáda! – a csalódott szerző komolyan fontolgatta, hogy párbajra hívja ki Goethét! De a *Pentheszileia* még megbukni sem tudott; első, csonkítatlan szövegű bemutatójára csak 1892-ben került sor Münchenben.

Igen, úgy tűnik, későbbi, már részben Nietzsche-n, Freudon – és a női emancipáción – nevelkedett korok könnyebben utat találtak a darabhoz. De ez is csak féligazság, Frank Wedekind például 1911-ben is azt írta, hogy a *Pentheszileia* az érzékek mámorának (*Sinnenrausch*) és a szexuális kényszerképzetnek a drámája, ebben van költői szépsége, de drámai gyengéje is. És ezzel alighanem fejen találta a szöveget. Hiszen minden elemzés és értékelés ekörül forog: hogyan lehetséges drámai formát adni egy tébolyult érzelmnek, hogyan lehetséges a forma kordájában tartani egy olyan érzést, mely semmiféle bélyéket nem tűr, vagyis voltaképpen formátlan, és amelynek éppenséggel az a lényege, hogy csak akkor érvényesíthető, ha belepusztul a világ. És a forma ekkor szerfölött törekenynek bizonyul. Ráadásul itt két ember képviseli a megszállottságot, és az amazonkirálynőre koncentrált elemzések olykor hajlamosak elfeledkezni arról, hogy a legnagyobb görög hős éppúgy belehullott a szexuális csapdába, mint Pentheszileia. Hogy ki ásta a vermet a másiknak, nem tudni, de tény, hogy maguk hullottak bele. A látszat szerint ez a szemlélet közel áll Shakespeare híres szerelmeséhez, de ez tévedés, mert Antonius és Kleopátra ugyan a szájhabzásig imádják egymást, ám eközben sosem feledkeznek meg a politika és saját államuk érdekeiről sem, miközben Shakespeare gondos rajzát adja a körülöttük intrikáló, sertepertelő politikai fel- és alvilágnak; a szerelmesek tehát korántsem valami elvont közeget öröngenek. Kleist ifjú szerelmesei viszont szinte az első pillanatban ellökik magukat a történelmi-mitológiai-politikai talajról – drámatörténetileg pedig a Corneille-féle, a kötelesség és a szenvedély konfliktusát a centrumba állító dramaturgiától –, hogy fénysebességgel lendüljenek föl a köznapi lények számára követhetetlen éterbe; aztán a semmibe. És Kleist velük tart, talán ez a legfelfoghatatlanabb a darabban; együtt érző ábrázolásában nyomát sem leljük a distanciálásnak, és a drámára vonatkozó reflexióiból éppen az derül ki, hogy mélyen azonosul hőseivel, Pentheszileia halálakor könnyeket ejt, mint azt a műsorfüzetben is idézett nagy barát, Ernst von Pfuel tollából származó visszaemlékezés oly megkapóan ábrázolja. De még árulkodóbb a futólag már említett, Marie von Kleisthez írt 1807-es levél: „Való igaz, legbensőbb lényem rejlik benne, s Ön látnokként értette meg: lelkem teljes mocskát, egyszersmind ragyogását.”



Tóth Orsi és László Zsolt

A *Pentheszileia* ékes cáfolata a fiatal Lukács mély értelmű kijelentésének: ahol a pszichológia kezdődik, ott véget ér a monumentalitás. Mert noha itt mindent felfal a lélektan, az alakoktól senki nem tagadhatja meg a monumentalitást. És talán éppen a patológikus érzelmek biztosítják, hogy a két felfoghatatlan (*unbegreiflich* – Kleist egyik visszatérő szava ez) ifjú nagyszabású legyen. Zsótér rendezése mély értelműen ábrázolja ezt. Az alakok távol kerülnek a saját mitologikus mondai világuktól, mintegy szemléelői csak a régi, még a társadalomba-történelembé beágyazott énjüknek: az előadásban Pentheszileia múzeumi tárlatvezetőként, régi görög szobrok és vázáképek kalauzaként mutogatja és meséli el az amazonbirodalom alapításáról szóló mesét. Mert itt már csak mese az egykor húsbavágó mítosz (mely egyébként Kleist saját költői fantáziájának leleménye!), nincs érvényessége, csak meztelen lelkek tánca a darab. És a patológikusság is vitatható voltaképpen. Kleist ugyanis csak komolyan vette valamit, amit a mindennapi életben általában nem szoktak komolyan venni: a feltétlenségről van szó. Kleist a magánéletében és a művészetében is bevezette és véresen komolyan vette a feltétlen bizalom, a feltétlen szeretet, a feltétlen odaadás kategóriáit. Mert csakis feltétlen bizalom alapján lehet elkövetni a kettős öngyilkosságot: a szerencsétlen Henriette Vogel vakon és feltétel nélkül bízott abban, hogy Heinrichje követni fogja, és önmagával is végez, miután agyonlőtte őt. Akárcsak a művészetben. Kleistnél az embereket megszállja egy eszme, egy érzés, és ettől kezdve nincs más gondolatuk, más sorsuk, mint végigmenni az általuk kiszabott úton. Kohlhaas Mihály az igazságkeresésbe tébolyul bele, Heilbronni Katica feltétel nélkül veti alá magát Sugár grófja akaratának, Alkméné vakon megbízik férjében, ezért csalónak tartja, amikor Amphitryon le akarja leplezni az ő képében ágyát bitorló Jupiteret. Az érzés többnyire villámcsapászerűen érkezik: Katica megpillantja Sugár grófját, és ettől kezdve kutyaként követi, Pentheszileia szívébe is villámsugárként, Akhilleusz első megpillantásakor hatol be a szerelem, és mélyen jellemző, hogy Jupiter villámokkal koronázva hagyja el a földet. És Akhilleusz is vakon bízva, fegyvertelenül megy az elefántok és vérebeik élén tomboló Pentheszi-

leia elé, hiszen feltétel nélkül hisz szerelmesének. Vakon követni valakit – Kleist életének és művészetének egyik alapszabása ez, hiszen Homburg hercege is bekötött szemmel, a Választófejedelem ítéletét vakon követve lép a kivégzőosztag elé; más kérdés, hogy ott nem halál, hanem megdicsőülés és babérkoszorú várja. Ami persze megint mélyen kleisti gondolat: csak a (szerelmi) halálban – legyen bár képzelt – várja a végső megváltás az embert. Halál és kéj félelmetes erővel fonódik egybe művészetében; Erósz és Thanatosz manapság már sajnos elcsépelet nászát talán ő értette meg először a modern európai irodalomban. Pentheszileia lelki öngyilkosságában, felejthetetlen sorokban Kleist írta meg ötven évvel Wagner előtt a művészet történetének első „szerelmi halálát”. Mert Kleist ismét szaván fogott valamit, amit általában csak metaforikusan ért az ember. Pentheszileiának a nyílt színen mintegy „megszakad a szíve”. És a szószerintiség a darab egyik alapja, ami ismét feltétlen bizalomra utal, költőnk ugyanis feltétlenül hitt a szavaknak, vakon megbízott bennük. Nem megjátszott naivitás tehát, amikor rokonához, Marie von Kleisthez írt levelében eként védi hősnőjét: „Tényleg megette Akhilleuszt, merő szerelemből. Ne ijedjen meg, el lehet olvasni; könnyen lehet, hogy hasonló körülmények közt Ön is éppígy cselekedett volna.” Még hogy hasonló körülmények között! Írja ezt egy porosz nemesi asszonynak, Lujza királynő egyik bizalmasának! Kleist infantilizmusa valóban égbekiáltó. De hát komolyan gondolta. Mert mindez nagyon egybecseng Pentheszileia magyarázatával:

Ha kedvese nyakában csüng a nő, és
Azt mondja: úgy szereti, oly nagyon, hogy
Szerelmében ott mindjárt meg is enné;
De aztán – annyiban hagyja; bolondja!
Vagy épp mert nem bolondja, élményig
Lakott vele –: no lásd, én kedvesem,
Én nem! Hogy ott csüngtem nyakadon,
Szavamnak álltam, azt tettem csupán;
Nem olyan örülség ez, mint hiszik.

Kleist hősnője ezúttal is szaván fogta a nyelvet, a világot, miként korábban is: „Ölelni, ölni: / Összerímel. S aki szívből szeret, / Akár össze is vetheti e kettőt.”

S noha az eredetiben természetesen a magyarban nem rimelő szavak (*küssen, bis-sen*) állnak, Tandori nagyszerű fordítása kihasználja, hogy élt nálunk egy ugyancsak örült és a nyelvet szaván fogó költő, aki nyilván Kleist művének ismerete nélkül jutott hasonló következtetésre: „S aki él, mind-mind gyermek / és anyaölbé vágy. / Ölnék, ha nem ölelnék – / a harctér nárszi ágy.” (József Attila: *Amit szívedbe rejtessz*)

Ez a roppant nehezen előadható, sok szempontból problematikus dráma komo-

lyan átgondolt és visszafogott eszközei ellenére voltaképpen látványos előadásban került színre az általam látott két estén (december 17., illetve 21.). Köztudott, hogy a darab szűkölködik a cselekményben, az akcióról többnyire a szereplők elbeszéléseiből értesülünk. Valaki áll egy dombtetőn vagy valami más magaslaton, és hírt ad a látottakról; Kleist egyébként itt is, mint például a *Homburg hercegében*, szinte megszállottan merül el a különféle csatajelenetek festésében – hát igen, a harctér nászi ágy. Zsótér és társai (Ambrus Mária díszlettervező, Ungár Júlia dramaturg) remekül oldották meg a nehéz feladatot. A félkör alakú díszlet egyrészt a Feszty-körkép egyik csatajelenetét mutatja a galérián, mely tótágast állva megismétlődik az alsó, küzdőtérszerű színpadon. Amikor felgyullad a fény, a szereplők egy része a kép előtt áll, háttal a nézőknek. Az első jelenetben Odüsszeusz és Anti ezt a képet mustralgatva adják elő a hadi helyzetet. A jelentés kettős. Egyrészt a két görög teljesen tanácstalan, fogalmuk sincs róla, hogy áll a harci bál, nem lehet tudni, mit akarnak az amazonok, miért jelentek meg és avatkoztak be a trójai–görög háborúba. Talán ezt próbálják leolvasni a képről. Másrészt megint a fentebb már említett elidegenítő eljárás: a történet, a mitológia (mint Hegel *Estétikájában* a művészet) már a múlté, és végleg elveszett számunkra. A szereplők mintegy múzeumi vitrinbe zárva tanulmá-

nyozzák egykori életüket. És ezért furcsa ellentmondás, amikor a színpadra lépő Akhilleusz a képen tapogatja meg a lovak nyakát, mondván, hogy izzadnak. (Hogy miért éppen a Feszty-körkép előtt zajlik mindez, azt már nem sikerült megfejtenem. Miként azt sem, miért szólal meg az este során többször is Mahler *IV. szimfóniájának* záródala, a *Das himmlische Leben*.) És ez a szó minden értelmében teljesen néma háttér alkalmat ad arra, hogy valóban csak a lényeg lépjen színpadra: a pusztító szerelem.

A küzdőtérszerű jelleget (tudjuk: a harctér nászi ágy) erősíti a rendezés egy másik megoldása is, a csatajeleneteket részben a tér fölé emelkedő, mintegy teniszbírói emelvényen ülő színészek adják elő, de lehetne sportriportereknek is nevezni őket. Ezt a kissé groteszk megoldást roppant költőien ható táncal ellensúlyozza Zsótér. Akhilleusz és Pentheszileia kocsis üldözőversenyének sportriporteres előadása közben a szerelmespár egymás mellett oldalazva, mintegy lassított filmes mozgással balettozik tova a felső színpadon. Mintha a régi Jancsó-filmek szelleme támadt volna föl, és nyert volna új jelentést. Háborús nyilak helyett következetesen rózsaszálakat használ a rendezés. Ez egyrészt kézenfekvő, hiszen az amazonok a rózsaszálnepen teszik magukévá férfi foglyaikat, másrészt vitatható és talán szépelgősen giccses is; olyan kislányos megoldás. És talán kicsit izléstelen is, amikor Pentheszileia a lemészárolt Akhilleusz ágyékába is beletűz egy vöröslő szálat. Ugyanakkor ez a végső balett, a kéj és a halál egyesülése, a tüzzel játszó, a halálos párbaj helyett piros pacszó szerelmes gyerekek, a rózsákkal mint harapott sebekkel díszített Akhilleusz az egyik legszebb szerelmi jelenet, amelyet magyar színpadon valaha láttam. Nagyjából ilyen az egész előadás: ellentmondásos. Amikor már fáradni kezdünk, és veszélyesen elárad az unalom, hirtelen történik valami nagyon szép és emlékezetes. Zsótér nyilván nagyon visszafogott, nagyon halk szavallást kért színészeitől, és ez többnyire működik, hiszen a szöveg csodálatos, plasztikus képekben gazdag, árnyalt, izgalmas. De hát ekkor a szokásosnál nagyobb mértékben vagyunk kiszolgáltatva a színészeknek, és ha valaki nem beszél jól, hajlamosak vagyunk elandalodni vagy elgondolkodni, elveszítve az üresen vagy alig felfoghatóan csengő szavakat, és ekként a fonalat is. A címszereplő, Tóth Orsi alakítása paradigmátikus e téren. Egyrészt szereposztási titelalátal a fizikuma: törekény madárcsontjai rettentő és ijesztő ellentétben állnak Akhilleusz (László Zsolt) „bikanyakával” (Odüsszeusz jellemzése ez), hatalmasan kidolgozott izmaival, boltozatos mellkasával. Viszont oly rosszul artikulál, mondhatni, beszédhibában, hogy ez rengeteg mondatot rak a hallhatatlanság-érthetlenség tartományába. (És ez sajnos – vagy hála istennek? – következetes, mindkét előadásban ugyanazokról a mondatokról maradtam le.) Olykor már legyintenénk idegesen, ám ekkor következik egy olyan pillanat, melyben

Tóth Orsi, László Zsolt, Marton Róbert (Százados), Stohl András (Odüsszeusz), Varga Mária (Századosnő) és Söptei Andrea (Prothoe)

Koncz Zsuzsa felvételei



megint magára vonja a nézőtér teljes figyelmét. Egészen megrendítő például a zárójelenetben mutatott amazonkirálynője. Kifulladt, az ölésben és ölelésben halálosan elfáradt bakfis lesz most, ugyanakkor érett, egyetlen aktusban mindent megta- pasztalt asszony; zárómonológja, a „*Liebes- tod*” a négyeszer ismételt „*igy*” szócskával katartikus.

Társnője, a Corneille–Racine-féle dramaturgiából itt maradt női rezonőr, Prothoe egészen nagyszabású Söptei Andrea megformálásban. Tökéletes arányérzékkel keveri ki a „civil”, vagyis a józan, megbé- kítő és a költői, pátosszal telt megszólalá- sok arányát; az első előadáson oldalt állva egyszer csak patakokban folytak a könnyei Pentheszileia sorsát siratva – ami egyrészt persze szívbemarkoló, másrészt ebbe az alapvetően stilizált, balettszerű, antinatu- ralista felfogásba ez mintha csak nehezen lenne begyömészölhető. Na de nyilván ezt kérte a rendező. Andai Kati a Főpapnő szerepében éppenséggel civil játékmódjá- val tűnt ki – negatív értelemben. Olykor egy indignálódott háztartásbeli hangján szólt meg, mintha az amazonkirálynő nem Akhilleusz, hanem a félretett kocso- nyát ette volna meg; az este kudarcra volt ez a szereplés.

A férfiak oldalán László Zsolté az előadás, aki már megjelenésével kimond valamit, a két szerelmes összemérhetetlenségét ugyanis. De ha Tóth Orsi végül felmagasztosul a nagy- asszonyságig, ez az Akhilleusz összetöporodik a kamasz fiúig; László Zsolt hitetlenkedve, elkerekedő, máskor elborzadó szemmel hallgatja szerelmese előadását a letépett keblű amazonokról. Számára felfoghatatlan ez a világ, de ugyanígy érthetetlen önmaga is, aki éjjeli rovarként hullik bele a szerelem tüzébe. A nagy naiv, a tagolatlan lakli hős felejthe- tetlen képét adja ez a megformálás – ráadásul László Zsolt szövegmondása is tökéletes, a leghalkabban elsuttogott mondata is érthető volt mindkét estén. Stohl András sokan ki- írták a pályáról, miután a „nemzet Bucija” lett a televízióban. Tévedés volt. Úgy tűnik, a színész képes leküzdeni a személyéhez tapadt, nem teljesen alaptalan előítéleteket; jeles *come back*-je ez az Odüsszeusz: erős, számító, nyalizó, ravasz, tenyérbe mászó, undorító, réalpolitikus. És még sok minden más, szintén remek szövegkiejtéssel. Egy mozzanat vi- tatható, amikor Akhilleusz megjegyzi, hogy halálosan idegesíti Odüsszeusz felsőajkának folytonos remegése, Stohl – persze virtuózan – bemutatja ezt a remegést, „pittyegést”, ahogy Tandori fordította szellemesen. Nyilván a rendező kérte így, hisz mindkét előadá- son következetesen előadta. De ezt megint a naturalizmus számlájára írom, nem vág bele ebbe a rendezői stilizációba. Az amazonok szakaszában Varga Mária, Moldvai Kiss And- rea, Major Melinda, a férfiak oldalán Marton Róbert, Schmied Zoltán fegyelmzetten tá- mogatja a főszereplőket.

Ez az előadás nyilván nem az utolsó szó a magyar *Pentheszileia*-rendezések történeté- ben. Mert sok szép jelenet és megoldás ellenére a katarzis valahogy mégis elmaradt. Úgy vélem, a darab több, rettenetesebb, megrázóbb, groteszkebb ennél. Kleist tébolya, meg- szállottsága, gyermeki naivitása valahogy a színpadon kívül rekedt.

HEINRICH VON KLEIST: PENTHESZILEIA (Nemzeti Színház, Stúdió)

FORDÍTOTTA: Tandori Dezső. DÍSZLET: Ambrus Mária. JELMEZ: Benedek Mari. DRAMATURG: Ungár Júlia m. v. A RENDEZŐ MUNKATÁRSA: Bence Zsuzsa. RENDEZTE: Zsótér Sándor.

SZEREPLŐK: Tóth Orsi, Söptei Andrea, Varga Mária, Andai Kati, Moldvai Kiss Andrea, Major Melinda, László Zsolt, Stohl András, Marton Róbert, Schmied Zoltán.

Kárpáti Péter darabja sem nem világre- gető mű, sem nem „divatos kortárs”: bölcsességet sugárzó, egyszerű mese. Szerzője nem engedi filozófiai művé nőni; drámai vilá- gát a hét munkanapjaiból építi. Alakjai nem fészegnek absztrakt teóriákat, hanem pa- raszti agyafürtséggel filozofálnak. Igazi élvezet. A könyved tartalomhoz fűzhető játékos formának a csapongó dramaturgiai szerkezet biztosít alapot. Megkockáztatom: Novák Esz- ter színvonalas rendezése a tévénéző középosz- tályt sem kényszerítené sértődött menekülésre a szünetben. Művészi értékeinek dacára fo- gyasztható a tatabányai és a nyíregyházi szín- ház közös produkciója.

Kárpáti műve alcíme szerint klezmerda- rab. Nem született új műfaj, csak annyi történt, hogy a szerző zsidó népzenei beté- teket csúsztatott a dialógusok közé. Az elő- adás háromtagú zenekara nem a hangulat- festésben játszik kiemelt szerepet, hanem az együttlét örömét hangsúlyozza. Mrožek óta tudjuk, nincs igazi mulatság zenészek nélkül.

A darab szerint Írele tanítómesterré vá- lását a haszid közösség meséli el: a színé- szek több szerepet is játszanak. A történet- mondás eklektikájára épülő szerkezet szinte tálcán kínálja kibontását a színházi folyamat metaforájaként. A közösség tagjai maguk *játsszák el* a vándorlás szülte helyze- teket. Így lesz például Avrumenkóbból reb

DEME LÁSZLÓ

A közösség öröme

■ KÁRPÁTI PÉTER: A NEGYEDIK KAPU ■

Eliméle. Csakhogy a darab szellemisége gátat szab a túlzóan önreflexív mozzanatok- nak, ehelyett földhözragadtabb asszociációkra apellál. Ebben az előadásban is minden a haszid világon belül történik, azaz sem Avrumenkóbból, sem Elimélekből nem lesz soha a szerepet játszó Egyed Attila színész. Más oldalról közelítve a történet felfogható fejlődésmotívumként is. Írele vándorlása során több cadik tanítását sajátítja el, de valódi

Tóth Ildikó és Molnár Csaba





Fazekas István, Tóth Ildikó, Szabó Zoltán, Egyed Attila, Molnár Csaba, Derzsi János és Honti György

tanítómesterre nem lel. Kutatása mégsem eredménytelen: maga válik tanítómesterré, mikor Jíde Hers, a bölcs kacsapásztor tanítványul szegődik hozzá. Az úton lét, az ismeretek gyarapítása azonosítható a felnőtté válással. Örök téma ez, csak éppen nem aktuális. Novák Eszter értelmezése egy harmadik utat választ.

A darabban szereplő haszidok a zsidó vallás életvidám irányzatát képviselik. Tanításuk szerint a Messiás bárki számára eljön, aki megtalálja az élet szépségeiben a szentséget. Persze az előadásnak nincs vallási vonatkozása. A derűs misztikum csak ürügy az író (még inkább a rendező) számára, hogy az élet szeretetét hirdesse. Praktikus szentek magyarázzák praktikus okokkal a világ folyását. Az isteni csoda Elimélech rabbi érvelésében gyakorlatias magyarázatot nyer: Ábrahám azért nem égett el Nimród király tüzes kemencéjében, mert a király hivatalnokai ellopták a kiutalt fát. Isten megismeréséhez az út életünk mindennapi tevékenységein át vezet. A rabbik a humor, az étkezés vagy a tisztálkodás fontosságára tanítanak. Szentségük csupán annyit jelent, hogy a mindennapi tevékenységeket a legtökéletesebb formában gyakorolják. Még a teljesen ostoba Pinchész tudása sem elhanyagolható, mert teljes alázattal hajol meg Jíde Hers egyszerű gondolatainak tisztasága előtt. Kiemelkedik a szentek közül Áron, a Messiás, aki az emberi kommunikációt megalapozó vita tudományát okítja.

Novák Eszter olvasatában a haszidok világa nem elsősorban tanításai miatt fontos. A kopottas, békebeli hangulatot árasztó ruhák egy letűnt világot idéznek. A rabbik élvezettel szónokolnak, de egyébként is: mindenki állandóan közöl valamit. A bolond Zsisét még be is kell zárni, mert nem képes fékezni a nyelvét. Olyan világról kapunk képet, amelyben még fontos volt a beszélgetés. Az emberek nem saját szférájukba vonultak vissza, hanem ki-ki a közösség fórumán adott hangot véleményének, vagy kíváncsian hallgatta a másik meséjét. Múltba vészett, legendás idők ezek...

Az előadás pikantériája, hogy a kommunikatív Messiás szerepét olyan színész alakítja, aki híresen improvizatív szövegmodulációkkal szokta szórakoztatni vagy riogatni kollégáit. Magyar Attila – akinek kiválasztása lehet a véletlen műve, de állhat mögötte koncepciózus rendezői döntés is – szüntelenül fortyogó, még megakadásaiban is elementáris energiákat közvetítő figurája szimbolikus erővel teremt kapcsolatokat. A többiek játékának is megvan a maga súlypontja, kiemelt pillanata. Tóth Ildikó lázas tánc buja, sátáni alakot idéz, Mádámja igazi, Molnár Ferenc-i „dög”. Írele pedig ifjú bölcs: megformálójának, a fiatalon kopaszodásnak indult Chován Gábornak nemcsak fizikai megjelenése, de belső tartása is meggyőző. Derzsi János harsány egyszerűségéből formál

hangsúlyos Jíde Herset: alakítása az előadás sarokpontja. Egyed Attila rabbija kicsattan az életörömtől, maga a testet öltött haszidizmus. Voltaképpen mindenki kiemelhető, noha az előadásban, a játékmódban mégis a közösségi szempont érvényesül.

Remek jelenet például Írele és Áron részeg vitája az Úrral: kell-e ő még egyáltalán a megváltáshoz...? Fergeteges ötlet az is, hogy a gyermek Írele is a felnőtt Chován, csak lábacsakája a színész gyerek-lábhosszú keze, amely cipőbe bújtatva kandikál ki Írelécske stólája alól, míg a szertartást végző karokat már Wéber Kata nyújtja Chován hóna alatt. Az előadás legjobb pillanatai mégis azok voltak, amikor mindenki egyszerre játszott; ilyen az első kép, amelyben a muzsikás kavalkádból szekéren vágató zajos társaság körvonalai bontakoznak ki, és ilyen az utolsó kép lecsengésének előkészítése is.

Meg kell említeni, hogy a vendégszereplés a játék terét illetően kényszermegoldást szült. A Nemzeti stúdiójában kialakított tér ugyanis minden erejével akadályozta a közönség és a színpad találkozását. A derékig érő téglafalszerűség határolta négyzet szinte csak a nézőtér középső harmadának nyújtott vizuális kényelmet. Kétoldalt éppen akkora üres hely tátongott, ahová be lehetett volna kanyarítani a széksorokat, dobogókat. Az előadás láthatóan a játéktér három oldalról való körbefogása után kiáltott, érthetetlen, miért nem használták ki jobban a csodastúdió rugalmas adottságait. Így e körülmény ellenére jött létre a ritka színházi élmény.

A mesélés csendesen ér véget. A szereplők már alváshoz készülődnek, de csak nem bírják abbahagyni az anekdotázást. Azután lassan lemegy a fény, a publikum derűsen nyújtózik a sötétségben, akárha nyári estén tóparton heverészne. A színpadról már csak neszek szűrődnek ki: „tücskök ciripelnek és békák brekegnek egy zsoldárt Isten dicsőségére.” A jól ismert nézői feszengés – „kell-e már tapsolni?” – jóleső nyugalommá szelidül. Színpad és nézőtér a sötétség leple alatt közösséggé olvad, s ettől kezdve a néző kezében a döntés, mikor fejezi be az előadást.

KÁRPÁTI PÉTER: A NEGYEDIK KAPU (Jászai Mari Színház, Tatabánya–Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza)

DRAMATURG: Kárpáti Péter. **DÍSZLET:** Khell Zsolt. **JELMEZ:** Zeke Edit. **ZENESZERZŐ:** Kiss Ferenc. **KOREOGRÁFUS:** Foltin Jolán. **ASSZISZTENS:** Horváth Réka, Fekete Marianna. **RENDEZŐ:** Novák Eszter.

SZEREPLŐK: Avass Attila, Chován Gábor, Derzsi János, Egyed Attila, Fazekas István, Honti György, Magyar Attila, Molnár Csaba, Szabó Zoltán, Tóth Ildikó, Wéber Kata.

ZENESZ: Agnecz Katalin, Babos Károly, Lázár Zsiga.

Tudom a verset kívülről, kedves memóri-
terem nyolc-tíz esztendő óta, de most
nem akar összeállni, a rímekkel egybecsomó-
zott sorok párijai leszakadnak egymásról, nyár
és bohóc, némafilm és cirkusz, tollbaba és ug-
róiskola, anyák és kölykök lobognak a keringő
vattazáporban, szavak és félmondatok lassan
már nem kellemes zsongását elfojtja az elő-
adás kezdetének hosszú csendje, mely maga
sem kellemes, ez az este feszélyező lesz, kegyet-
len agyműködés várható, s kevesebb mélabús
esztétikai gyönyör, jöjjenek hát azok a megöre-
gített, megöregedett Prozorovák.

(szeretnek, mind szeretnek) A Három nő-
vérben az elvágyódás („Moszkva! Moszk-
va!”; „Egy év múlva majd nyugdíjba me-
gyek” stb.) mellett az általános szeretés, il-
letve a szeretéstömeg kudarca, semmivé
foszlása, neveltségessége a legfőbb szituá-
cióképző elem. Rajongó és mégis viszolygó
szeretet él Olgában, Másában, Irinában,
Andrejben a rég halott apa és anya iránt.
A gyarló, vénülő katonaoorvos Másának
vallja meg: „...és szerettem a boldogult ma-
máját.” Lenne egy – ezt meg Andrejnek
címez – gunyoros és önostorozó versikéje
is: „Csak csókolózni érdemes! Ezért tehát
szeress, szeress!” Nagy Zoltán elhanya-
golt, aszott korpuzsként megjelenített
Csebutikinja csak ebből a hamvába holt,
féloldalas szerelemből tudná mai, maradék
önmagát értelmezni. Az előadás perifériá-
ján vesztegel, a színtelenség jól látható
foltjaként. Eperjes Károly rángva, harmo-
nikázva formált Kuliginje még azt is sze-
reti, hogy őt a felesége nem szereti. A szí-
nész izgékony, rohángászik a sivár lelkű
gimnáziumi tanár szerepében, hogy ne
kelljen észlelnie, amin már mindenki ka-
cag, majd – tévedhetetlenül biztos ábrázó-
lási technika birtokában – beleszalad a
megdermedésbe: ez így nem mehet tovább,
de most már késő. Tuzenbach báró annyira
szeret (Irinát, viszonzatlanul), hogy
jobbnak látja párbajban agyonlövődni, így
legalább nem veszi kezdetét a házasság
nevű érzelmi kéréselés. Géczy Zoltán túl-
ságosan bízik a mártíriumos sápadozás-
ban – ellenlábasa, Almási Sándor (Szoljo-
nij) nagyon ördögi és nagyon bábszerű
akar lenni. Tordai Teri – Bartha Andreától
olyan jelmezt kapott, hogy már mehetne is
a Genet-be –, miután lapos pillantásokkal
és nem mindig őszinte szolgálatkészséggel
leleplezte, mi a véleménye a Prozorov-ház-
ról, végül természetesen azt szereti legin-
kább mégis a Gondviselőnek hajbókolva,
aki tetőt és dnyhát ad Anfisza nyolcvan-
éves teste fölé. Ferapont, a kivénhedt szol-
ga szeretete a már-már sunyi alázat, a kon-
vencionálisan bebugyolált Gosztonyi János
siklásai, csosszanásai révén.

Dengyel Iván mint Alekszandr Ignatyevics
Versinyin szerelmi darálóként működik.
Fekete, szögletes, kattogó. Hírül adja

TARJÁN TAMÁS

Kába rost

■ CSEHOV: HÁROM NŐVÉR ■

– ki tudja, hányadik állomáshelyén, hányadszor –: kérem, van egy darab feleségem, hisz-
tériás, van három darab lányom, ó (számuk a címszereppel vonható párhuzamok kedvé-
ért eggyel több, mint a színműben), és egyébként nem könnyű nekem, kérem. Hagyja,
hogy a szakításkor (*tarara bumtíé*, máshová vezényelték a katonákat) Mása szerelemből és
idegkimerültségből tekerjen rajta egy párat (a blazirt Mását pedig Olga tekerte Versinyin
ölelésképtelen karjaiba).

Ezek az alakítások többé-kevésbé mind rendben vannak. Alföldi Róbert interpretáció-
jának nyersen időszembesítő volta, legalább két síkja miatt azonban ezeket a figurákat –
emlékembereket – nem könnyű megszemélyesíteni, hiszen évtizedek távolából már épp
személyiségük nincs. Ellapított, linearizált dimenzió(k)ban, félálomi foszlányként
bukknak fel a múltból. Beszédük szinte csak tátogás egy mezozoikum némafilmből.
A fényérzékeny szalag, melyen árnyuk megtapadt, folyton elszakad: *átszakad* a nélkülük
pergő jelenbe, mely maga is elmúlt. Ez (is) okozhatja a színészi munka rajtakapható
igyekvéseit, máskor hangokat, kontúrokat kereső tétovaságait. A leselkedő *machét*.

(*vedlik a nyár*) Az Új Színház Horvai István emlékére – s ekként nyilván az ő Csehov-
rendezései emlékére is – létrehozott produkciójának színlapján furcsa információ áll:

Takács Katalin (Olga) és Bánsági Ildikó (Mása)





Nagy Mari (Irina), Hirtling István (Andrej), Bánsági Ildikó és Takács Katalin

„Fordította: Kosztolányi Dezső, 1901.” A serdülő Kosztolányi még bizonyára nem hajolt a szöveg fölé. Valószínűleg akkor még híret sem hallotta az 1900-ban írt, 1901. január 31-én közepes sikerrel bemutatott darabnak. A magyar tolmácsolással csupán 1922-ben kellett elkészülnie, amikor (premier: október 15.) a Vígszínház végre elővette a drámát. Kosztolányi nevének és a dátumnak a félrevezető össze-, illetve elcsúsztatása – nem tűnik sajtóhibának! – úgy történik, mint a színműbeli korához képest évtizedekkel nyújtottabb tett három nővér átcsúsztatása a mai vagy tegnapi kortalanságba (kor- és életelzsalasztottságba), a lakótelepi vagy nem lakótelepi, szegényes mozgástérbe. Kentaur a színpad mélyén felpöndörődő parkettájú, bőrrönd- és táskaféleségeivel az útrakésztséget jelképező, kiképzésével indokoltan irritáló diszlete a *deus ex machina* magasából „a régi szép idők” bútorzatát – a mindenkit maga köré ültető hatalmas ebédlőasztalt – hullatja a deszkázatra, elöl viszont egy balra vitt, elavult, kávéfőzős-ibrikes gáztűzhellyel foszt meg a centrum képzetétől. (A két időteret képviselő tárgyak érkezése, távozása sajnos nem mindig olajozott, késéssel, sietéssel is belebeszélnek egymás dolgába.) A kávé a végző mákony. A legkisebb, Irina főzi (s a testvéri erőssorrendnek megfelelően neki jut belőle, utolsóul, a legszerényebb porció). A bögrés, meglasztott-mohó koffeinszertartás után az egykori teaforrás, a „szent” szamovár rituális körbetáncolásával lehet visszajárni a Paulay Ede utcából (mindegy, melyik lepusztult és „modern” orosz, magyar vagy más utcából) ama „kormányzósági város” apadó jólétet őrző házába. Alföldi sokféle ötletes, tartalmas (akár a zenével selymezett-darócolt) átmenetet képez. A múlt „jelen” vedlette magát. Persze ez a „jelen” a Prozorov lányok fantazmagóriáiban villódzó, ifjúságukban eltervelt „jövővel” nem azonos. Azzal biztosan nem. Elmentek-e Moszkvába vagy máshová, maradtak-e? – a gáztűzhely nem válaszolja meg. Nem is szükséges. Alföldi kilúgozza a csehovi szöveg titkait. Kár. Felzabogatja a sejtések és látványok új kémiaját. Jó.

(*hát nem fogsz folytatódni*) A *Tri szesztri* eredetijéből nem lehet teljes bizonyossággal kitudni, hogy a Prozorov lányok utód nélkül maradnak, nem szülnék gyereket. Alföldinél a túlrettet familia kihalása majdhogynem egyértelmű. Kecskés Karinát (Natasa) gonosz gágogásra korlátozta rendezője, mégis az a benyomásunk: Bobikot épp azért öltözteti kicsinyített Andrejnek, mert ez a stréberség aranyos fiúcska nem a férjtől, hanem a mindig karneváli izgalmat keltő (csak a nevével szereplő) Protapopovtól fogant

(akárcsak a másik csemete). Hirtling István az ő színészi kultúrájában kevésbé autentikus vonaglásai (majd a „jelenben” történő elhalálozása, tetemének üzemszerű eltakarítása) is azt sejteti: nem maradt utána semmi, senki. Humanióra, reália, művészet, univerzitás nyitva állt előtte – s a teljes csőd végére begubózódott hitvány porhüvellyel. (A létkudarc állomásai, tényezői közül a rendezés a játékszenvedélyt részesíti a legcsekélyebb figyelemben. Andrej nem elkártyázza magát és az örökséget. Oda *jut*, ahová.)

Takács Katalin (Olga), Bánsági Ildikó (Mása) és Nagy Mari (Irina) előcskult, mulatságos háziruhákban játssza azt, ami a réges-régi vidéki elegancia körüludvarolt nőalakjaiból megmaradt. Elsősorban azt játsszák fájdalmas ráámulással, hogy nincs folytatásuk. Csak a saját öregségük a folytatása a fiatalságuknak. Színi jelenlétük nagy részét szemlélődéssel töltik. Aktív, néha a kuncogásig hegyezett fájdalommal pillantanak az albumba, mely Versinyintől Szoljonijig zárja magába fiatalnak vagy öregnek maradt (esetleg életkorral nem jellemezhető) környezetük korusát. Ebben a retróban, visszajátszásban Alföldi bőven ad okot a fejtre. Például ha Ferapont szegényes kenyere keserű javát megette, Tordai Teri Anfiszája miért olyan, mintha a negyedik nővér, ötödik testvér lenne? Hirtling-Andrej „áthozása” is problematikus (ámbátor merész) húzás. Öregedése más – nem lirizálható...? – regiszterben megy végbe, mint hűgái. Csehov drámájának címszereplői minden vonatkozásban – a szerkezetet, a funkciót, a drámapoétikumot stb. nézve – elkülönülnek valamennyi további figurától. A mű megalkotottságának ezt az eredendő írói sajátosságát nehéz (nem is sikerült) áttörni.

Takácsról, Bánságról, Nagyról tudjuk (lexikonból; seregnyi előzetes, tépelődő nyilatkozatból): emberi életkoruk közel a kétszerese szerep szerinti életkoruknak. Tisztában vagyunk ezzel a két időskifrontálással, az időtelés jelei, kódjai folytán is. Ettől még mindhárom színész nő készülhetne következő feladatként (a meg nem korosított) Opheliára. Általában is főlöleges és visszatetsző, hogy Alföldi (főként amikor erre a textus közvetlen lehetőséget nyújt) főalakjaival gúnyosan reflektáltatja az aszinkronitást (s nyilvánvaló, hogy a közönség ilyenkor szívesen – vagy kárörvendően? – nevet együtt az önironikus színésznőkkel). Ebben a nevetésben ugyanis csak az az (egyszerűbb) tény cikkan, hogy a gáztűzhelyes zugban egymáshoz öregedett Olga, Mása és Irina szerepében Takács Katalinnak, Bánsági Ildikónak, Nagy Marinak együttesen majdnem százévnnyi (évszázadnyi) esztendő-túlsúlya van Csehov kreatúrájának a színpadon mondott életkorá-

hoz képest. Az viszont nem (ez a bonyolultabb), hogy a három művésznoé élettrajzi éneje – közösen – úgy háromszáz évvel fiatalabb, mint a XIX. század vége felé Moszkvát megcélzó nők hármasa, lévén ők – mondjuk – az 1850-es, 1860-as évek születtei. Alföldi teóriájában vibrálóan, de elég mechanikusan benne feszül két idő, két réteg diszkordanciája, viszont a kínálózó, nagyobb szabású, átfogóbb, erősebben metafizikai (ontológiai?) folyamat (a célvesztés, a kisiklás, az elsikkadás, a folytatatlanság) nem tud megszólalni. Tézis és antitézis, volt és lett satuja elszorítja.

Takács Olgájának a melankolikus bohócéria a legszebb vonása. A bogarasságba menekülés. Sapkácskát hord – ha már senki nem kötötte be a fejét. Varázslatos pillanat, midőn a harmadik felvonás tűzvészsképehez egy lelocsolt sávon törpített mértékben magyújtja fel a szint. Onnan ő, innen a publikum néz tűzmágiás megbabonázottsággal, hogy legyen kormos és vörös a szem az éjszakától, izzon föl az egymással versengő gyónások, vallomások zsarátnoka.

Bánsági Ildikó Másája sokat szégyenkezik, hogy még Versinyint sem tudta magához édesgetni, s hogy a kabát pánccélja alatt nem is volt ember, akít édesgessen (Bartha Andrea tervezői mesterfogásaként a uniformisok és a civil öltözékek alig különböztethetők meg). A kapcsolatlanságaira rálegyintő Olga mellett ő a szabad szeretet- és szexusvegyértékeiktől elkínzott asszony.

Nagy Mari a körülpuszilgatott legkisebbség felől talál utat a koravénységhez. Ő látszik a legrezignáltabbnak, noha a másik kettő is az. Mindhárom alakításban túl sok erőfeszítés megy el az életkori diszharmonióra, a rendezői alapötletért sokat kell fizetni. A Csehov-színpadok konvencióinak továbblendítése – így a magasba ritmikusan vont ágyak hintázása, a lányok az égből a földre nézegető angyalka-infantilizmusa – rendre ráébredt: e három szerepformálás nem mérlegelhető háromszor egyként, csak egyszer háromként: a finom össz munkában. A művészi testvériségben.

(*mind elme gyünk, na bumm*) Az előadás rostjai nem könnyen nőnek, forrnak össze, ám a türelmes és figyelmes néző érzékeli: Alföldi halálfügát rendezett. A közelítő tél filmjét, az egy-nyár felszikkasztásával és kioltásával. „Családragényt”, amely – ha nem sajnál tőle még egy kis filozófiát – arról is szólna, hogy az „elme gyünk” – Versinyin az új állomáshelyére, Tuzenbach a golyó elé, Anfisza a jó meleg szobába, a három nővér a jövőbe – az élet legkisebb/legnagyobb közös többszöröse.

(*Nyár, némafilm*) A verset Parti Nagy Lajos írta. Jeles Andrásé, Nagy Andrásé és másoké mellett ez is Csehov-parafrazis, *Három nővér*-parafrazis. Ha akarom, (vers)színpadi: „...vedlik a nyár, az ágyanak, asztalnak is vacak fa, / bár kormos és vörös szemed az éjszakától, / s nem látod tán e boldog, fehér erdőt a fától, / szeretnek, mind szeretnek, hajlong a kába rost, / majd fognak és kiföznek, irkába papirost. / Vedlik a nyár, szívem, lenyergelt vattapóni, / na bumm sztarára bumm, hát nem fogsz folytatódni, / pofozgatsz, mint a szél, cihát és tollbabát, / na bumm sztarára bumm, nyitsz ugróiskolát, / kis ródlizó anyák, kis kölykök szája kapkod, / mi hát a fulladásod e sürgő vattahadhoz? / Az ugrabugra hóhoz egynyári némafilmen, / mind elme gyünk, na bumm, ma épp te mégy el innen, / hol forrón és puhán kering a vattazápor, / s válik a nyár, fehér bohóc a cirkuszától.”

Összeállt.

ANTON PAVLOVICS CSEHOV: HÁROM NŐVÉR (Új Színház)

FORDÍTOTTA: Kosztolányi Dezső. DÍSZLET: Kentaur. JELMEZ: Bartha Andrea. MOZGÁS: Király Attila. RENDEZŐ: Alföldi Róbert.

SZEREPLŐK: Takács Katalin, Bánsági Ildikó, Nagy Mari, Hirtling István, Kecskés Karina, Eperjes Károly, Dengyel Iván, Géczy Zoltán, Almási Sándor, Nagy Zoltán, Tordai Teri, Gosztonyi János.

TOMPA ANDREA

Itt, most, mást

■ FORGÁCH ANDRÁS: HALNI JÓ! ■

Forgách András, a *Halni jó!* szerzője új utat talált a maga számára. Eddigél, legalábbis így gondolom, ő volt a legjelesebb adaptátor, aki fogott egy regényt – Garcia Márqueztól az Egy előre bejelentett gyilkosság történetét vagy Danilo Kístól a Borisz Davidovics síremlékét –, és addig szelelte, rakosgatta a prózai szöveget, míg egészen sajátos dramaturgiával, igazán eredeti fénytörésben el nem mesélte azt a bizonyos történetet. De elmesélte. Így született a Stúdió „K”-ban A Szűz, a Hullá, a Püspök és a kések meg A görény dala. Az adaptátor Forgáchnak remek dramaturgiai érzéke volt: szabdalta teret- időt, változtatott elbeszélési szempontokat, jól összehavarta a nézőt, de csak annyira, hogy a történet iránti érdeklődését mindvégig fenntartsa.

A *Halni jó!* szintén a Stúdió „K”-ban készült, de nem regényből. Ezúttal Szuhovo-Kobilin *Tarelkin halála* című drámáját írta át Forgách alaposan, időnként túl és szét. Színpadra adaptálta, megírta a darab „magyar szövegét”, mint Parti Nagy Lajos szokta. Fogta a darabot, és elképzelte, hogy mi lenne, hogyha az *hic et nunc* történe. Mindössze az alapötlet, több aligha, a XIX. századi orosz szerző: van ez a Tarelkin, aki megjártassa, hogy halott.

Forgách eddigi dramaturgiai bravúrjaival, tér-, idő-, elbeszélői nézőpontváltásaival remekelt regényből darabot. Eddig a történet(mesélés) volt fontos a számára. Most új vizeken kalózkodik. A történet helyett a nyelv lett drámairói (adaptátori, színpadra írói, fordítói – hogyan is kellene ezt a tevékenységet megnevezni?) eljárásának főszereplője. A *hic et nunc* nem elsősorban a helyzetek, motivációs hálók újjáteremtésében mutatkozik meg – bár ebben is jelen van –, hanem a nyelvben, a nyelvi humorban. Minden nagyon mai, minden nagyon áthallásos, minden tele társ., kult., szoc., pol., gazd. jellegű utalásokkal, kortárs életünk törmelékeivel és idézeteivel, a figurák pedig groteszken hús-vér elevenek. A problémák, ok-okozati összefüggések maiak. Az orosz elődnél is voltak mindenféle zavaros papírok, amelyekkel a főhős a hatalom embereit zsarolhatta, itt aztán már vannak kábítósercsempészek, leszámoló robantások – kész magyar alvilági vircsaft.

A szerző átveszi Szuhovo-Kobilintól a monologikus szerkesztést, a díszlettervező Szegő György pedig, Forgáchra hallgatva olyan apró terecskét formál a Stúdió „K” fölöttébb szűk, 4 x 6-os pincéjében, hogy jóformán csak a színpad előterében lehet a monológokat elmondani. Megjegyzem: életemben először láttam a Stúdió „K” miniatűr színpadán igazi díszletet, amely ezen az estén pesti bérház lépcsőházát formálja oly meggyőzően, hogy már-már hajlandó vagyok elhinni: tágas, emeleti térbe kerültem. A szereplők tehát az előszínpadon (merthogy másféle alig van) monologizálnak, végtelenül és vég nélkül humorosokat mondanak. A ma drámában, fordításban egyaránt nagyon divatos nyelvi humor legalkalmasabb formája a monológ: itt elég egyedül lenni és szövegelni. A helyzetkomikumhoz legalább két ember kell. Átiró-belefordítóink jóval hosszabb műveket írnak-fordítanak az eredetinel. Forgách műve is kétszer akkorára hízott, mint szerény elődje. A hősök szószátyárak, filozofálnak, a szereplők szavakkal revolve-rezik egymást, és szétbeszélnek a helyzeteket. A nyelvi karneválhoz és tűzijátékhoz bizony sok szóra van szükség, viszont a nyelvi humornál nincs közvetlenebb és azonnalibb hatást kiváltó színpadi eszköz. És Forgáchnál bőven találni jó dumát. Itt, mint minden „rendes” bohózatban, még a nevek is beszélnek, akár csak az orosz elődnél, helyzetbe vannak hozva, ki vannak játszva, csak hogy

időnként a kelleténél többször sül el – egyre alacsonyabb hatásfokon – egy-egy poén: Heló főőrzs és Gáz rendőr alezredes neve.

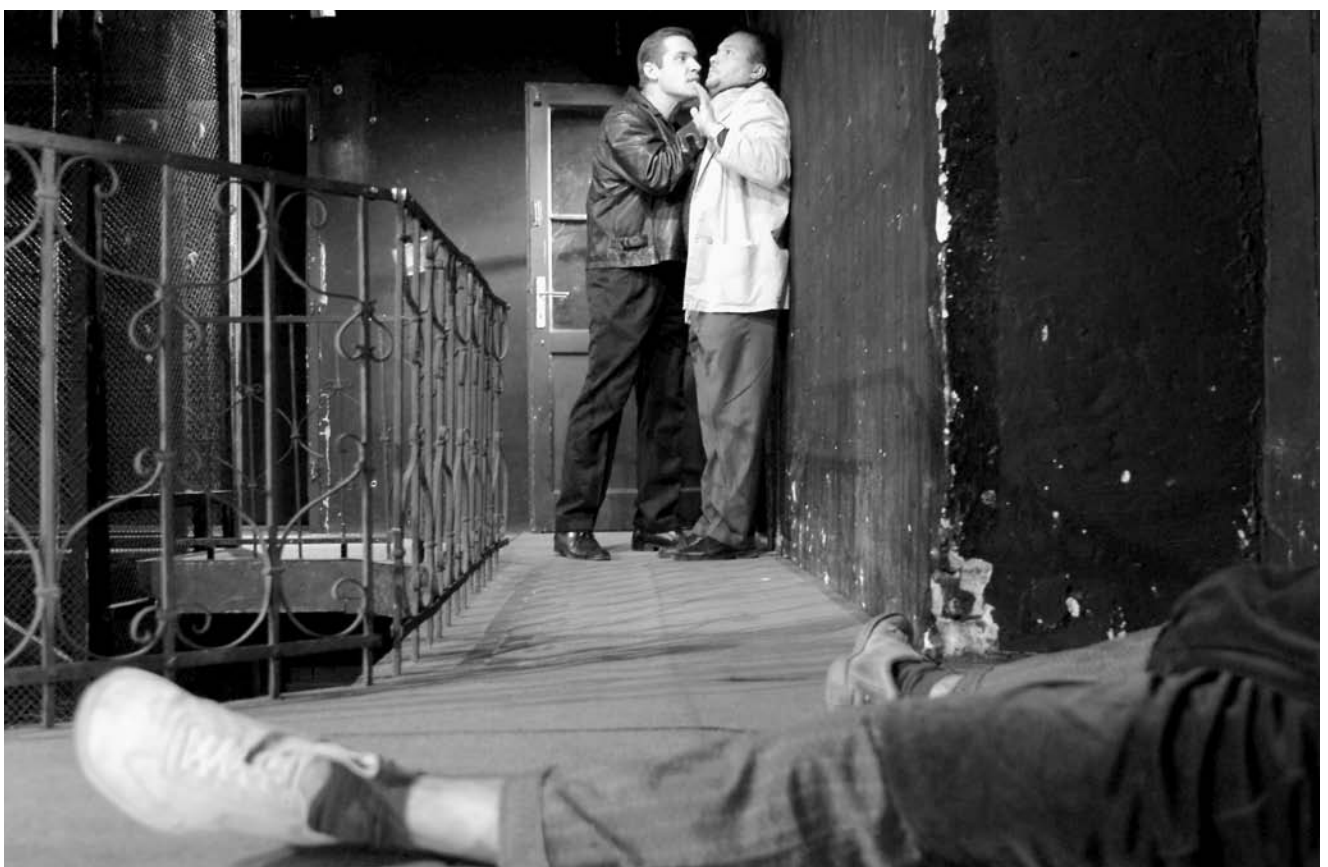
A darab Cukor Jenő (Kandid Kasztorovics Tarelkin távoli magyar leszármazottja) azon bejelentésével indul, hogy márpedig ő útlevele és repülőjegye birtokában kivonul a világból. Ez történetet ígér. A véletlen, azaz a szomszéd lakásból áradó hullabűz viszont új perspektívát nyit: Cukornak nem is kell elutaznia, csak átszállítani a hullát a saját lakásába, és iratait kölcsönöznie neki. Így Cukor Jenő máris mehet a krematóriumba, ő pedig Alajos bácsiként folytathatja életét. A helycserével viszont nyakába veszi a néhai Alajos bácsi konfliktusait: zsaroló feleségét, a kábítószer-csempészetet, a megrontott kiskorú gyermeket, s a többi.

Forgách ráérős, türelmes, helyben toporgó dramaturgiát alkalmaz. A szereplők hosszan, szóviccekben, idézetekben beszélnek, addig ragozzák a szavakat, szófordulatokat, míg az utolsó nyelvi humort is ki nem facsarják belőlük. Kemény munkájuk a nyelvvel csakúgy, mint a humor mindenáron való kisajtolása – törvényszerűen – a történetmesélés rovására megy. Felhívítja a színpadi szituációt, s akciók, reakciók, interakciók helyett az adott figura és a közönség viszonyára helyezi át a hangsúlyt. Ezért az „akciós” jelenetek, amelyekben mozgásnak, játéknak kellene lennie, sikerülnek a legkevésbé. Cukor Jenő története, azok az új viszonyok, amelyek közé Alajosként keveredik, az előadás során lassan érdektelenné válnak. A történetmesélési cél fokozatosan elhalványul, a néző lassan elfelejti, hogy mi is volt Cukor eredeti szándéka, és hogy a nyomozók – akik már régóta ismerik az elkövető kiletét – miért késlekednek a leleplezéssel. A játék tétjét veszti. Nyelvi humor, szófacsarok, humorok, tekervények fonják rá magukat a történetre, amely, mint Alajos bácsi, kileheli a lelkét. A nyelvi humor pedig boldogan és ráérősen tovább lépdel a tetemeneken. Azt ugyan már nem tudjuk, hogy pontosan kik is a hullák, de ez mindegy. A bohózatot – merthogy arról van szó – nem a történet csavarai és az elbeszélés sebessége hajtják, hanem a szó, szó, szó. Az apokaliptiszis verbális lovasai azonban nem tudják a magasba röpiteni a meg-megtorpanó történetet. Nem is biztos, hogy itt most történetet kellene mesélni. Forgách tétovázik a kétféle dramaturgiai eljárás között: sem a történetet nem dobja el teljesen (ahogy, mondjuk, Bodó Viktor), sem a nyelvet nem teszi főszereplővé (ahogy Parti Nagy Lajos vagy Mohácsi János).

A *Halni jó!* című kortárs magyar drámaátírat Fodor Tamás rendezésében szórakoztató mű. Az ember olykor harsányan is nevet-het rajta – szövegen és játékon egyaránt. Fodor intenzív játékokat, a színészi munkában feszült erőt és – ahol lehet – helyzeteket terem, bár az est hosszabb annál, mint amennyit ez a játék elbír. A rendező nem enged a nyelvi csábításnak. Az előadás főnyereménye Epres Attila. Vendégként lép fel a megújult Stúdió „K”-csapatban. Ő játssza a főkolompos Koncz Kálmán államtitkárt. Humora, szigora, pontossága, jelenléte – állóképessége, amellyel államtitkárként hencseg nekünk –, fenyegető és feszült, groteszk játéka egyedülálló teljesítmény. Ahogy poentíroz, ahogy kicsavarja mondatait, felkapja hangsúlyait, és nem utolsósorban, ahogy tikkkel – merthogy tikkkel, lévén kissé ideges ő is, mint mindenki más –, megunthatatlan. Koncz érthetően ideges. Itt mindenki nyugtalan és pattanásig feszült. A nyomozók is: Tamási Zoltán a rendőr alezredes szerepében démoni-groteszken kacsint össze a nézővel, Nádasi László beosztott rendőr játékeszközei hatásosak, bár egyszerűbbek, kevésbé változatosak. Homonnai Katalin alakítása a zöldfülű, igyekvően idióta rendőr szerepében viszont miniatűr remekmű. Horváth Zsuzsa mint bejárónő, főanyu és elmeroggyant cinkostárs élvezetes, pontos alakítást nyújt, humora remek. Nyakó Júlia zsaroló exfeleség és Fodor Annamária, a kiskorú prostituált dramaturgiailag kissé felesleges, jelenlétüknek az egész szempontjából kevés tétje van. (Az ő színre lépésükkor érzékelhetővé válik, hogy az előadás hangsúlya mennyire áttolódott a történetről a játékra, mivel az újabb figurákat meglehetősen nehéz dramaturgiailag beilleszteni a széthullott-szétírt cselekményszövevű darabba.) A szerb–horvát–Al Kaida főzsarolók, Baksa Imre és Téglás Márton párosából az előbbi erősebb, az utóbbi szűkebb regiszterben szól. A főszereplő Hannus Zoltán (Cukor Jenő és Alajos bácsi egy személyben) valamiért nagyon feszült. Ha sztanyiszlavszkiji értelemben nem derül is ki, hogy tulajdonképpen mit akar (jó, eltűnni az iratokkal, ezt még értjük, de aztán!, aztán mi a célja?), ebből a néhai Tarelkinből nem lesz színészilag groteszk rajzolat, mert szűkös eszköztára meglehetősen gyakorisággal ismétlődik.

Addig jó, míg a szereplők nekünk monologizálnak. Mint ahogy Epres vagy Tamási teszi. Amíg mi, nézők meg vagyunk szólítva. „Vagy beszéljünk a mezőgazdaságról?” – kérdezi hirtelen és fenyegetően a velejéig politikus Koncz (Epres) tőlünk. Mindegy,

Baksa Imre (Gengszter) és Hannus Zoltán (Cukor)





Nádasi László (Heló), Baksa Imre (Hullaszállító) és Epres Attila (Koncz Kálmán)

miről volt szó eddig, ő bármikor képes bármiről beszélni, akár a mezőgazdaságról is, ezért politikus. Ha valaki felszólna neki a színpadra – nem is értem, hogy mi, nézők miért vagyunk ennyire gyáva nyulak, vagy miért nincs annyi humorérzékünk, hogy beszéljünk –: na jó, akkor most beszéljünk a mezőgazdaságról, olyan jó lenne, ha Epres a mezőgazdaságról beszélne. Kétségem nincs: kiválóan beszélne a mezőgazdaságról is. De hogy addig mi is történt pontosan, hogy miért akart Koncz Kálmán időzített államtitkár aznap este a mezőgazdaságról beszélni, ki tudja már?

FORGÁCH ANDRÁS: HALNI JÓ! (Stúdió „K”)

DÍSZLET: Szegő György. JELMEZ: Németh Ilna. RENDEZŐ: Fodor Tamás.

SZEREPLŐK: Epres Attila, Hannus Zoltán, Tamási Zoltán, Nádasi László, Homonnai Katalin, Baksa Imre, Téglás Márton, Horváth Zsuzsa, Nyakó Júlia, Fodor Annamária.

Schiller, Kata felvételei

SZÁNTÓ JUDIT

Mi kell még?

■ ARNOLD WESKER: A KONYHA ■

Úgy látszik, hogy Arnold Wesker terjedelmes életművéből az első, az 1956-ban, huszonnégy évesen alkotott *A konyha* lesz a legmaradandóbb. Míg egyéb drámáiban többnyire kényszerűnek hat, sőt felborul a naturalista-realista és az író által görcsösen ambicionált szimbolikus-metaforikus elemek összeházasításának egyensúlya, *A konyhá*-ban sikerült úgyszólván hibátlanul felépítenie egy bonyolult hármas szerkezetet: a primer naturalista miliőt, amelyből közvetlenül csirázik ki a második réteg, a realiztikusan ábrázolt emberi tényező, ha tetszik, a konyhai (s persze egyéb munkahelyekre, munkahelyi közösségekre éppúgy jellemző) tevékenység elembertelenítő-elidegenítő, az emberi méltóságot, identitást, autonómiát kikezdő hatása (amelyet oly szívesen értelmeztek antikapitalista tendenciának, holott a létezőben végzett munka sem volt szívderítőbb), és ez a két réteg szublimálódik a harmadikban: az emberi együttélés némely általánosan jellemző vonásának metaforikus érzékeltetésében. Erre a harmadik szintre utal a híres, sokszor idézett weskeri önvallomás: konyha az egész világ, azaz „Shakespeare tekintse színpadnak a világot, én konyhának tekintem, ahol az ágálók egymást meg nem érthetik, és a lótas-futásban a barátság, szerelem és ellenkedés hamar lobbanó szalmacsóvíai is sorra kihunynak”. (Ez történetesen a könyv alakban megjelent szöveg: Bartos Tiboré.) Azt talán mondanom sem kell, hogy az előadás, a rendező, a kerekben harminc szerep alakítói itt mekkora lehetőségekkel s egyszersmind micsoda kötelezettségekkel is szembesülnek: az első réteget nagyon precízen, míg a másodikat már félig-meddig shakespeare-izálva, tehát az „ágálás”, a „lótás-futás”, Shakespeare-rel szólva: a „*sound and fury*” („zengő tombolás”) érzékeltetésével kell kidolgozniuk, úgy, hogy az összbenyomás mintegy a spontaneitás látszatával vajúdjá ki a harmadikat, amelyben a konyha világgá tágul.

A tatabányai Jászai Mari Színháznak, amely budapesti vendéjátékra hozta el a produkciót, nincs társulata, és ahhoz sincsenek eszközei, hogy az egész ország készletéből szemezgetve állítsa össze a maga harminctagú válogatotóját; a sok amatőr között megjelenő profik sem színészetünk első vonalából kerültek ki. Ilyen körülmények között nagy bátor-

ságra és kezdeményezőkézségre vall, hogy egyáltalán be merték mutatni a harmincszereplős drámát, és elismerés illeti valamennyiüket, élen a rendezővel, Harsányi Sulyom Lászlóval, amiért legalább az első szintet, a – magas fokú stilizációra épülő – naturálistát hibátlanul, jó tempó- és ritmusérzékkel beállították. Érzékelhető, hogy a konyhai személyzet minden egyes tagja egyéni partitúrából dolgozik: gondosan fel van építve, ki, mikor és mekkora intenzitással készít nem létező elemekből nem létező ételeket, azaz vág, aprít, szeletel, reszel, fűszerez, kavar, gyúr, cukroz, süt, önt és tölt, takarít, mosogat, cepekedik, és a főzési folyamatban nem érintett pincérnők mozgása is aszerint változik, hogy csak fecsegni, pipiskedni, enyelegni jönnek-e át a konyhába, vagy valamilyen szinten a mesterségüket gyakorolják. Megoldott a szereplők fizikai munkájának és drámai jelenlétének összehangolása is: van, amikor az éppen aktuális viták, összeszólalkozások, emberi minidramák nem zavarják meg a többiek munkafolyamatát, sőt egyeseket még szaporább ritmusra is készítenek; máskor, a komolyabb eseményeknél (Hans balesete, Winnie ájulása, és persze Peter végső balhéja) felbolydul a szín, a munka leáll, mindenki így vagy úgy lereagálja az történeteket.

Lényegesen kevésbé sikerült ennél a második szint levezénylése, nem kis részben azért, mert ehhez már erősebb jelenléttel rendelkező színészek szükségeltetnének. Wesker nem véletlenül csatolt a szöveghez tömör kis portrékat a tűzhelyek személyzetéről a rendező s a színészek részére: a drá-

mából az itt felsorolt jellemvonások csak igen közvetetten volnának kihüvelyezhetők; másfelől pedig e takarékos jellemzőkből az előadónak kell néhány szűkszavú, plasztikus tollvonással egymástól megkülönböztethető, a konyhának mint valóságnak és mint metaforának mégis alárendelt emberábrázolásokat létrehozniuk. Kellő színészi erő híján az előadásnak különösen az első része nehézkessé, helyenként unalmassá válik, holott, mint már utaltam rá, a fizikai cselekvéseknek jó a ritmusuk: azok a csomópontok sikkadnak el, amelyekben konfliktusok és konfliktuscskák szikráznak fel. A pincérnők nagy része például statisztál mindössze, emberi arcukat csupán a profiknak: Moldvai Kiss Andrea-nak (Monique) és Németh Juditnak (Violet) van, mint ahogy a konyhasok közül is fejjel kimagaslik Bajcsay Mária (Bertha),

ket a faji – a németeket, a ciprusiakat, az íreket, a zsidókat kipécéző – utalások, legalább olyan szinten, mint ahogy például Németh Judit Violetje néhány másodpercben megéli a maga hátrányos helyzetéből adódó kis drámáját: a korára vonatkozó tapintatlan utalást.

Két rendezői megoldással külön is vitám lenne. Gaston szeme alól a második részre eltűnik az előző este kapott monokli, ami arra utal, hogy az ábrázolt délelőtt-dél, illetve délután-este nem egyazon napon belül helyezkedik el; szerintem drámaibb, ha az ábrázolt mozzanatok és stresszek ugyanazon a napon zúdulnak a szereplőkre. Viszont hamis túldrámázásnak érzem, hogy a főnök, Mr. Marango (Englerth Miklós) a darab végén ráveti magát Peterre, leteríti és püföli, megfosztva a figurát a szótlan, már-már bölcs, emberségét a hajótörésből úgy-ahogy kimentő *abgang* lehetőségétől. Az öreg tőkés sértetten méltatlankodó, értetlen, önvilága végi panaszkodása (adok nektek munkát, ételt, pénzt – hát mi kell még?) sokkal erősebb effektus; persze ha a színész győzi ezt a darabzáró monológot.

Megjegyzem még: Peter és Monique legalább kettővel többet ölelkezik a kelleténél, elvégre ez mégiscsak munkahely; olykor más eszközökkel is kifejezhetnék azt a delejes erotikus hatást, amelyet egymásra gyakorolnak.

Vannak a játékban jó ötletek is, például a két „*practical joke*”: az egyik, mikor a részegen alvó Max fejére Peter telinek feltételezett söröskriglit helyez, s úgy rántja ki alóla az ülőket, a másik, amikor az ugyancsak elbóbiskolt Kevin (Chován Gábor) fölött három társa ünnepélyes temetést celebrál; s ilyen játszi jó ötlet az is, amikor a délutáni pihenő folyamán a Séf (Kulcsár Székely Attila) elkerített s a színen nem látszódo szobájából egyszer csak kilo-



Szép György felvétele

Chován Gábor, Török Ferenc, Szabó Zoltán, Monori Balázs, Menszátor Héresz Attila, Molnár Csaba, Győry András Botond és Maróti Attila

Vlahovics Edit (Anne), Menszátor Héresz Attila (Gaston), Honti György (Paul) és Gőz István (Alfredo), holott például az utóbbi mint a brit közöny s hidegvér megtestesítője még a konfliktusokból is kimarad. De még az említettek sem jelentős alakítások – a szereplők épp csak tisztas szakmai színvonalon megoldják azt, amit az író a figurájukra bízott. Ami színészi tekintetben a fő veszteség: a kissé az író is képviselő központi figura, Peter Molnár Csaba drabális, finomság és játékosság nélküli alakításában nem képez hidat a darab harmadik dimenziójához. A többi, ökonomikusan elhelyezett patron sem durran: nem kapnak helyi s ezáltal szimbolikusabb érté-

pakodik Anne, a kávéfőzőnő. Ezek a gegek azonban nem pótolják azt a folyamatos és folyamatosan növekvő feszültséget, amelynek érzékeltetésével az előadás adós marad.

Mit szólunk ezek után a harmadik szintről, a konyháról mint az emberi állapot metaforájáról? Rezigáltan csak annyit: néző legyen a talpán, akit ez a szuggesztív megérint.

ARNOLD WESKER: A KONYHA

(a tatabányai Jászai Mari Színház vendégjátéka a Nemzeti Színházban)

FORDÍTOTTA ÉS DRAMATURG: Lőrinczy Attila. DÍSZLET: Füzér Anni. JELMEZ: Federits Zsófi. ZENE: Lázár Zsiga. RENDEZŐ: Harsányi Sulyom László.

SZEREPLŐK: Pápai Ferenc, Bajcsay Mária, Török Ferenc, Fazakas Júlia, Németh Judit, Szabó Zsófi, Kaufmann Márta, Poroszlav Gergő, Honti György, Kátai István, Menszátor Héresz Attila, Chován Gábor, Vlahovics Edit, Sztók Andrea, M. Simon Andrea, Gecse Noémi, Fekete Marianna, Pasztusics Enikő, Kokics Péter, Maróti Attila, Moldvai Kiss Andrea, Gőz István, Pille Tamás, Győry András Botond, Szabó Zoltán, Molnár Csaba, Monori Balázs, Kulcsár Székely Attila, Englerth Miklós, Dióssi Gábor.

URBÁN BALÁZS

Tétova jelen

■ ÖRKÉNY ISTVÁN: TÓTÉK ■

Hajlékony, sokat elbíró darab a Tóték. A forma látszólag zárt, mégis könnyen alakítható. A közelmúltban Vidnyánszky Attila kibővítette a történet kereteit és a szereplők körét; megidézte a második világháborút, sőt, az azt követő idők történelmi levegőjét. Gothár Péter a Radnóti Színház előadásában az ötszereplős, kamaraszínházi változatot játsszatja (némileg újraírt formában), a háborút pedig csak a háttérben, a szövegben hagyja meg: Tóték békés falusi otthonában semmi nem utal a külvilág viharaira.

A szereplők Kovács Andrea hangsúlyozottan, de nem erőltetetten mai ruháit viselik, hasonlóképpen a mára utal a tárgyi környezet is. A háború nem körülhatárolt, lehet bárhol, az a fontos, hogy van, mintegy ellenpontjaként a megjelenített környezetnek. Idegen világ, amelynek része az Órnagy is. Tóték kispolgári világa összeférhetetlen azzal a közeggel, melyet az Órnagy a zsigereiben hordoz, hiába próbálnak alkalmazkodni, hiába fokozzák az abszurdumig a kompromisszumokra épülő élettechnika elemeit, nem tudnak mit kezdeni vele. Az Órnagy maga a kompromisszumképtelen irracionalitás és agresszivitás, mely



befogadhatatlan, értelmezhetetlen és kezelhetetlen Tóték számára. Nem az idill, a béke konfrontálódik így a háborúval, az agresszióval (hiszen Tóték kispolgári, tekintélyelvű rendje távolról sem idilli hanem két egymást megérteni képtelen, zsigerileg elmentéses világ).

Immanens része ez a dráma jelentésének, még ha a legtöbb előadás máshová helyezi is a hangsúlyt; egy igazán jó formában lévő Gothártól elvárható lenne az értelmezés látványos, ötletgazdag, erőteljes kibontása. Ám a Radnóti Színház előadása meglepően erőtlen és invenciótlan, Gothár munkáján helyenként mintha tétovaság, határozatlanság érződne. Dilemmaként jelenik meg az időtlen(itett) tartalom és a modern tárgyi környezet kettőssége. Az utóbbi sok játéklehetőséget kínál, amivel Gothár eleinte élni látszik (a Tót család tagjai „Tűzoltóság” feliratú fürdőköpenyt viselnek, Ágika váratlanul a kertbe állított fürdőkádból kerül elő modern szabású, kétrészes fürdőruhájában, majd gyűrűn csimpaszkodva leselkedik az Órnagy után), később egyre ritkábban használja, de nem hagyja el egészen. Így viszont a „mába helyezés” túl hangsúlyos ahhoz, hogy érződjék a történet időtlensége, sok potenciális játékötlet mégis kiaknázatlan marad. Ezt nem ellensúlyozzák Gothár immár szokásos, állatok szerepeltetéséhez kapcsolódó ötletei (őszintén szólva láttam már szellemesebb poént is annál, hogy a reggelt egy kakas feltűnése a háttérben és magnóról bejátszott kukorékolása jelezze), sem néhány látványosabb kép. A margóvágó-készítés hegesztőfénye és zörejei erős atmoszférát hozhatnának létre, ha a hozzájuk kapcsolódó jelenetek ezt ambicionálnák. A hegesztőn túl groteszk játékötletek is felfénylenek helyenként az előadásban, hogy aztán konvencionálisan bohózati poénokra váltsanak. Különböző stílusok és minőségek keverednek, nincs egységes hangneme, tónusa az előadásnak, de nem jön létre termékeny, stílussteremtő erejű eklektika sem. Helyenként a szövegkezelés sem könnyen érthető. Ha az Órnagyot játszó színész magasabb termetű a Tótot játszóval, talán szerencsésebb lenne a problémát (s ezzel együtt a szemre csúztatott sisakot) elhagyni, mint az Órnagy feletti elnézést Órnagy melletti elnézésre változtatni (nemcsak azért, mert a kettő nem jelenti ugyanazt, hanem mert más szöveg- vagy játékötlettel is helyettesíthető, s másutt az előadás rugalmasabban is kezeli az örkényi szöveget).

Gothár játékszervezői professzionalizmusa természetesen ezúttal is működik. Praktikusán zsúfolt a díszlet, a perspektíva enyhén változik a második részre, fel nem

Szervét Tibor (Postás)

tároló titkokat sejtetőn. Nem igazán feszés, de kellően kézben tartott a ritmus, kidolgozottak a jelenetváltások, átgondolt egyes szerepek (különösen a Postás) kibővített funkciója. De mindez csak fokozza a hiányérzetet: az enyhén átdolgozott, mába ültetett szöveg nem kap többletjelentést, az előadásnak nincs saját(os) mondanója, a játékkonvencióktól csupán a felszínen tér el. A kevés játékötlet egy rugóra jár, s általános szintelenséghez vezet. Ez utóbbin talán változtathatnának valamelyest a színészi alakítások, mivel azonban a színészek nem kapnak hathatós segítséget a szerepliséktől való elmozduláshoz, többnyire azok mentén játszanak, megbízhatóan, egyenletesen, de különösebb invenció és igazi átütőerő nélkül. Csányi Sándor energikus, lendületes Őrnagyja jó érzékkel vegyíti a kiszámíthatatlan despota és a beszámíthatatlan fantasztá vonásait, de a homályos háttérű figura részint nem tűnik valós veszélyforrásnak, részint nem nő túl önmagán, sem allegorikussá, sem szimbolikussá nem válik. Hegedűs D. Géza Tótja jovialis nyárspolgár, akinek lázadását nem annyira az önérzet, mint saját, családon belüli pozíciójának megrendülése szüli, Csomós Mari a történelekből keveset értő, fia megmentéséhez foggal-körömmel ragaszkodó Mariska, Csonka Szilvia a katonatisztre egyértelműen mint férfit tekintő Ágika, aki a visszaautasítást követően fagyosan bánik az Őrnaggal. Mindhárman pontosan dolgozzák ki szerepük alapvonásait, de mivel az árnyalatok kibontására kevés a lehetősé-



Köncz Zsuzsa felvételei

Csányi Sándor (Őrnagy) és Hegedűs D. Géza (Tót)

gük, a család belső viszonyai nem különböznek a szokottól, az pedig kevésbé világos, hogy a megváltoztatott háttérű környezetben milyen értékeket képviselnek az Őrnaggal szemben – így aztán egyéni ízt, árnyalatot, sajátosságot nemigen mutatnak az alakítások. Szervét Tibor szerepformálása a Postás gyengeelméjűségét hangsúlyosabbá teszi sajátos emberségénél; a technikás, gondosan felépített, szórakoztató alakításnak így nincsenek különösebb mélységei. Miként nincs mélysége, tétje a szakszerű rutinnal elkészített, de ötletlen, tétova, többnyire erőtlen, kevésbé érdekes előadásnak sem.

ÖRKÉNY ISTVÁN: TÓTÉK (Radnóti Miklós Színház)

DRAMATURG: Morcsányi Géza. **JELMEZ:** Kovács Andrea. **ZENE:** Tallér Zsófia. **SCZENIKUS:** Kövesy Károly. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Őri Rózsa. **RENDEZŐ-DÍSZLET:** Gothár Péter. **SZEREPLŐK:** Hegedűs D. Géza m. v., Csomós Mari, Csonka Szilvia m. v., Csányi Sándor, Szervét Tibor.

A darab – ahogy a szórólappból kiderül – megtörtént esetről indul ki. „A »bűntény« a maga idejében, alig három évvel ezelőtt mindössze egy-két napig foglalkoztatta a szenzációra éhes médiát: egy meglett férfi, az Apa karácsony előtt pár nappal kivezette születése óta vak fiát a Mecsek egyik erdejébe, és sorsára hagyta. A Fiú holtestére egy hónap múlva bukkantak rá a falubeliek” – írja az ismertető. A „talált történet” sokféle lehetőséget rejt magában, akár izgalmas drámai alapanyagul is szolgálhat. A feldolgozás módja dönti el, hogy mi bontakozik ki belőle.

Kiss Csaba darabja a „bűntény” közvetlen indítékaként egy háromszöghelyzetet tár elénk: az Apa egy elhagyott préházban él együtt a szeretőjével, Ibolyával és világatlan fiával, Józsiával. A lány kikezd a fiúval, az Apa rajtakapja őket. Előbb a lányt kergeti el, de az kiszáradt visszaoson a házába, így a részegségéből ocsúdó férfi ismét egymás karjaiban találja a fiatalokat. Ekkor hívja el magával a fiát, és hagyja magára a rengetegben. Ez a háromszöghelyzet klasz-

SÁNDOR L. ISTVÁN

Vakvilágban

■ KISS CSABA: VILÁGTALANOK ■

szikus drámai szituációt ígér, amelyben az összearzárság, illetve a végletes egymásra utaltság fokozatosan eltorzítja a viszonyokat, s kölcsönös árulásokon keresztül oda vezet, hogy az Apa – aki nemrég még kijelentette, hogy „ha te lettél volna a hibás, akkor is, te az én fiam vagy” – leszámol a gyermekével. Kiss Csabát azonban láthatóan nem érdekli ez a zárt drámaszerkezet, nem rajzolja meg a csapdába zárt viszonyok lassan kibomló stációit. A préházban zajló jelenetek csak elnagyolt képeket villantanak fel a kapcsolatok alakulásából. A kihagyásos szerkezet felveti a balladaszerűség lehetőségét is – amely a történet végkifejletét nézve adekvát formát teremthetne –, de ezt a variációt sem a szöveg, sem a szerkezet nem erősíti meg.

Az utóbbi (a jelenetek egymástutánja) inkább a történetmesélésre koncentrál: látjuk a préházba való beköltözést, aztán azt, amikor először marad kettesben Ibolya és Józsi. Majd következik egy este hármában: a lány szeretkezni próbál az Apával – aki az egész

napos faaprítás miatt fáradt –, eközben a fiú az alibiből bekapcsolt tévé hangjára tapad. Ezután egy álomjelenet következik, majd a tetőpont: a kétszeres rajtakapás és a „bosszú”. A jelenetek egymásutánjából elsősorban az derül ki, hogy mi történt, de a miért már nem. Különösen azért nem, mert a szöveg (a darab nyelvi megformálása) a motivációkat szimbolikus irányba tolja el: első elmélyültebb beszélgetésük során Józsi arról mesél Ibolyának, hogy vakként miképp értette meg a repülés fogalmát: kezébe fogta a kalitkába zárt madarat, és figyelte a csapkodását. „És hiába tudom, hogy a repülés valami könnyű, lágy dolog... mama azt mondta, olyan, mint kendőjének érintése az arcomon... hiába... számomra ez a csapkodás, ez a kétségbeesett vergődés... ez marad a repülés.” A darab egyik legjobban megformált részlete ez, mert nagy erővel szól a Fiú sorsáról, de ezt nem a történetalkotás vagy a jellemformálás eszközeivel teszi, hanem csupán a metaforateremtés szintjén. Ugyanez mondható el a tévézés jelenetéről is: a szeretkezés hangjairól a készülékből áradó zajokkal próbálják elterelni a figyelmet, amelyek háborús filmet festenek alá. Így folyik egybe – szintén csak a nyelvi jelképteremtés szintjén – a szexualitás és a brutális kegyetlenség képzete. Hasonló haláléletozást sugallnak a Fiú álomképei is, amelyekben a halott anya a túlvilágról szól gyermekéhez. A nyelvi előreutalások azért nem hatnak elemi erővel, azért nem fokozzák a drámaiságot, mert a figurák hétköznapi lények maradnak: nem sűrítenek magukba sorsalternatívákat, nem nyernek mitikus mélységeket. (Nem öltik fel például a görög sorstragédia típusainak attribútumait, bár a szórólap utal erre.)



Andai Györgyi (Mária), Stefanovics Angéla (Erika) és Bertók Lajos (Apa)

Ennek két oka van. Az egyik magyarázat a darab stilisztikai megformálásában keresendő. A *Világtalanok*nak nincs saját nyelve. Szövege alapvetően hétköznapi párbeszédekkel építkezik, amelyekben az elhallgatások, kihagyások jelzik a szereplők önreflexiós képességének meglehetősen alacsony szintjét. Ezt erősítendő uralják el a dialógusokat a nyelvi panelek, közhelyszerű fordulatok, amelyek azonban nem érik el a nyelvi stilizáció azon fokát, amellyel autonóm, saját világot teremthetnének. Ráadásul ebben a „közhelyáradatban” erős kontrasztot képeznek, s kerestnek hatnak a korábban említett költői részletek, amelyekkel a történet metaforikus szintjét kívánja az író megteremteni.

További magyarázat arra, hogy miért nem képesek a *Világtalanok* figurái hétköznapi-ságukból kiemelkedni, a történetalkításban, illetve a szituációteremtésben rejlik. Kiss Csaba a darab második felvonásában ábrázolja a „bűntényt” indokoló háromszöghelyzetet, az első felvonásban a hozzá vezető utat mutatja be. A két szálon indított történetben a saját házából – a másik fia által – kivert részeges Apa (akit vak fia támogat) és a nevelőintézetből megszökött Ibolya (aki bármikor kiköltözöködhetne az otthonból, mert már csak a „biztonságérzete” miatt lakik ott) egy elhagyott éjszakai váróteremben találkozik. A lány és barátnője pasira vadászik. De a férfi gyorsan felgerjed, aztán túl gyorsan „elmegy”. („Legalább bedugta volna” – mondja a csalódott Ibolya.) Másnap hajnalban az

Apa felajánlja a lánynak, hogy maradjon velük. A mentőangyal egy szigorúan jóságos intézeti igazgatónő képeben érkezik: Mária, a nevelőotthon vezetője kiadja az Apának Ibolya megtakarított százezer forintját, hogy megvehessenek maguknak egy préházat, ahol berendezkedhetnek.

Nemcsak az a baj ezzel a háromszöghelyzet előzményeként szolgáló történettel, hogy közhelyes elemekből építkezik (a kilátástalanság elkopatott toposzai, az éjszakai váróterem, a nevelőintézet, a szökés az otthonból rendre visszatérnek), hanem az is, hogy nem kínál kulcsot a későbbi tragikus szituációhoz. A „mi történt” ezúttal is hangsúlyosabb a „miértnél”. Az első felvonás teljessé kerekíti ugyan a mesét, de nem mélyíti el a történetet. A történetmondás lendülete elmossa a magyarázatkérés igényét.

Ugyanakkor a darab jelenetei csupa olyan szituációt tartalmaznak, amelyekben már minden eldőlt. Az események csak megtörténnek, a döntések nem a szemünk előtt születnek meg. A szereplők mintha kívül rekednének saját életükön. Gyuszi, a másik fiú már az Apa és Józsi hazaérkezése előtt eldöntötte, hogy apját és testvérét nem engedi be többé a házába. A darab első jelenetében – afféle sorscsapásként – csak beteljesíti az ígérteit. Ibolya menetrendszerűen újra és újra elsökök az intézetből, a második jelenetben csupán az a kérdés, hogy ismét sikerül-e rábeszélnie a barátnőjét, Erikát, hogy tartson vele. A harmadik jelenetben sem az a dilemma, hogy a „két pár” egymásra talál-e az éjszakai állomáson, csupán a szituáció „színezése” történik meg: mennyire derül ki az aktusokból a bennük részt vevők szerencsétlensége. Ugyanígy a második részben sem kérdéses, hogy Ibolya előbb-utóbb kikezd Józsival (a dolognak inkább biológiai, semmint pszichológiai magyarázata van), ezért a lepleződés sem hat váratlanul. A darab szituációi azonban nem azért zártak, mert feltartóztathatatlan végzettség irányítja őket, hanem azért, mert a drámaíró kevés mozgásteret enged a szereplőinek. Így a darab végi tragikus mozzanatok is inkább intellektuális üzenetként (a világról s a benne eltorzuló emberi minőségről alkotott ítéletként) hatnak, s nem a vakvilágban kényszerűen megszülető sorsok beteljesedéseként.

A *Világtalanok* tehát a sztori érdekességén túl kevés támpontot kínál a darab színreviteléhez. Az ősbemutatóra vállalkozó Pinczés István sem tehetett mást, mint hogy megpróbálta pontosan végigmesélni a történetet. Ehhez azonban választania kellett a szöveg kínálta kétféle stilizációs mód között. A szereplők felsorolása után a következő olvasható a darabban: „A TÉR –



Stefanovics Angéla és Szabó Margaréta (Ibolya)

Schiller Kata felvételei

két pad és egy fénycsík. Kint és bent.” Ezt az absztrakcióba hajló térfelfogást azonban az egyes helyszínleírások bizarr költőisége fokozatosan megcáfolja. „Szoba az Otthonban. Sávos futószőnyeg, holdfényben fürdő. A falnál apró, fehér éjjeliszekrény, mint egy szikkadt mignon.” „Évek óta lakatlan szőlészlak. Két rozszalt, szalmazsákos kerevet, csökött dobkályha a sarokban, mint egy szarvasbogár elhagyott váza... Két gyertya segít a kicsi ablaknak a világításban.” Pinczés (aki a díszletet is tervezte) a kétfajta térfelfogás közötti semleges középutat választotta. Díszletei reális helyszínekre utalnak, de illúziókeltés helyett csupán a felidézés szándékával. A leglényegesebb mozzanatok kiemelése (például a rácsos kerítés az első jelenetben, az üvegfalak és -ajtók az állomásképben stb.) elsősorban hangulatteremtő erővel bír. A stilizált realizmustól némileg elútor a prés-ház berendezése, amely valóságosabbnak hat. Kontrasztként viszont elnagyolt stilizáció jellemzi a havas erdőt, amelyet fehér vászonnal leterített emelvény jelez. (Itt hagyja magára az Apa a gyermekét, itt mondja el könyörgését Istenhez a fiú. De a térhasználatban ezúttal kissé toladó – mert előzmények nélkül való – a végső stációra utaló jelképesség.)

A realizmus egyfajta stilizált változata ismerhető fel az előadás játéktílusában is.

De érzésem szerint itt sem tudatos stílusválasztásról van szó, inkább a darab problémáin felülkerekedni igyekvő megoldásokról. A legnagyobb hiányérzetet ugyanis a figurateremtésben kelti a szöveg. Miközben markánsan megrajzol egy-egy érdekes típust, sem belső útjukat, sem viszonyaikat nem ábrázolja pontosan. Ezért hatnak kissé elnagyoltnak, picit általánosnak azok az alakítások is, amelyek nagy energiákat mozgósítanak. Mindenekelőtt Dolmány Attila vak Fiúja, aki csupa világra nyitott figyelem, eredendő, épp ezért szárnalmas és esendő jóindulat. Arcán mindig ott honol a sorsát méltósággal viselő bánat, ugyanakkor a visszafogott, szerényen önmagába visszahúzó figyelem. És ez a végzete: mivel másokon igyekszik segíteni, önmagán teljesíti be a többiek elveszettségét. Nagy gondot fordít a színész a szereplő vakságának ábrázolására is, de valahogy ez mégsem tűnik igazán fontosnak, elsősorban azért nem, mert a darab (néhány nyelvi poént és a tévézés morbid jelenetét leszámítva) nem épít igazán a figura ezen jellegzetességére. (Mintha ebben is a jelképteremtés szándéka lenne az erősebb.) Jó Bertók Lajos erős indulatokat mozgósító Apája. Erőfeszítései azonban mintha valahogy a levegőben lógnának, hisz éppúgy nem támaszkodhat a figura önsajnálta vesző, monologisztikusan lamentáló mondataira, mint az egyes helyzetekre, amelyekben nem mutatkoznak meg igazán markáns szándékok. Az akaratgyenge, tesztetosa részegből Bertók Lajos a sorsával folytonos küzdelmet vívó alakot rajzol, aki indulataiban igyekszik megtartani lassan szétmálló egykori férfierejét. Tetszett Szabó Margaréta Ibolyája, leszámítva azt, hogy a színésznőnek sem sikerült összebékítenie a karakter két végletét: az első felvonásban egy szárnalmas kurvát látunk, aki az ordináriság maszkjával igyekszik eltakarni szárnalmas elveszettségét; a második részben viszont egy szomorúságát szigorba burkoló gyereklány tesz kétségbeesett erőfeszítéseket arra, hogy végre úgy szeressék, ahogy mindig is vágyott rá. Jó Stefanovics Angéla a nagy nőt játszani vágó sérülékeny barátnő szerepében. Nem mutathat többet a szigorú jóság általános karaktervonásainál Andai Györgyi igazgatónője.

KISS CSABA: VILÁGTALANOK (Budapesti Kamaraszínház, Shure Stúdió)

DÍSZLETTERVEZŐ, RENDEZŐ: Pinczés István.

SZEREPLŐK: Bertók Lajos, Dolmány Attila, Zámori Soma, Szabó Margaréta, Stefanovics Angéla, Andai Györgyi, Szőlőskei Tímea.

KOVÁCS DEZSŐ

Béla blues

■ BEKES JÓZSEF: DURR BELE ■

Béla kirúgják a munkahelyéről, csücsül a lerobbant lakótelepi konyhában, kannás bort vedel, a képernyőt bámulná, de épp kikapcsolják a villanyt a lakásban, sötétség borul a Béla-lakra.

Béla egy hete még a targoncák királya volt a tolltartógyárban, lopta a rózsaszín műanyag tolltartókat szakmáiban, de a leépítési hullám elérte a gyárat, s a szép targoncásidőknek hamar végük szakadt. Elnyűtt takarítónő felesége – szintén gyári munkás – előbb kétségbeesik, majd kiborul, s jobb híján ultimátumot intéz urához, hisz nincs egy rongya, még átmeneti kabátot sem vehetett, mint az ismerősék Icu-kája. Amikor aztán rákezd „Béla, én úgy, de úgy itt hagynalak” kezdetű mondókájára, fölremlik benem, hogy a Rádiókabaré soros adását hallom, élő adásban.

lány, akit az apa az öregecske közös képviselőre sózna, némi áramszolgáltatásért cserében; a suliban seftelő kamasz fiú, akit hamarosan beavat majd a férfélet rejtelmeibe egy hivatásos csaj-szi. Ismerősök (Sonkáéknak nevezte el őket a szerző) látogatóba jönnek, férjemuram dugipénzéből hamar vacsorát rittyent a lestrapált asszony, időközben besurran a nagylánynak udvarló Vavranycz Sanya, a gyár bikája, aki vonakodva bár, de megkéri a Béla lány kezét, ám hamar kiderül, hogy előzőleg épp a kedves mamát döntögette hanyatt, rendszerint a rendezések irodájában. Már csak a helyi körzeti megbízott hiányzik, aki idézést hoz Szé-pits Bélának, merthogy valaki feljelentette tolltartólopás alapos gyanújával. Némi férfikakaskodás után levajazzák az ügyet, Sonka szomszéd elsimítja a problémákat, a „szerv” ígéretet kap az őt megillető tisztas jatra, s végre kezdetét veheti a lakótelepi buli. Az asszonyok visonganak, a férfiak duhajkodnak, s hőseink egymásba kapaszkodva, felajzva vonatognak körbe-karikába a kilencediken a „Kombiné, kombiné, csipkés kombiné” kezdetű felülmúlhatatlan sláger dallamára.

A szép magyar *való világ* táru itt élénk, *panelprolik* túlélősoja a maga éjsötét mivoltában. Bélát és kis családját még valahonnét a néhai szocializmusból szalajtották a vadkapitalizmus farkastörvényei közé. Béláéknál megállt az idő, vagy csak nem vették észre, hogy ez itten már a szociális piacgazdaság kora.

Béláról vajmi kevés ismeretünk lehet.



theater.hu – Ilvsky Béla

Szölöskei Tímea (Icu), Kránitz Lajos (Szé-pits), Szilágyi Zsuzsa (Szé-pitsné)

„Valóságos” – írta Bekes József darabjának címe alá műfaji megjelölésként. Földhözragadt, sivár tragikomédiát látunk a Shure Stúdióban, amely a szerző szándéka szerint csúfondáros, groteszk képét adná egy pusztuló életformának, a lakótelepek, az ántivilágból hátramaradt kócerájok agóniájának. Mintegy sűrítve találja azt a társadalmi problémahalmazt, amellyel az unióba bevickélt posztkommunista Magyarország nem tud vagy nem akar szembenézni.

Bekes egybegyűjti figuráit a lakótelepi konyhában, alkalmi özszejövetelre. Lassacskán felvonul a család: az eladósorban lévő

Valójában azt sem tudjuk, léteznek-e még Bélák.

Bekes nyersnaturalista darabja mindenesetre aligha visz közelebb a mai magyar valóság megismeréséhez: szereplői kivétel nélkül közhelygyanus kliséfigurák, a drámai cselekmény pedig úgy bonyolódik, ahogy azt valamely dramaturgiai közhelyszótár előírná. A lecsúszott férfi valamiféle parlamenti képviselő barátrol hablatyol, akitől segítséget próbál kérni; az asszony előráncigálja az NDK-s műbőr koffert, egyenként dobálja bele az ócska göncöket, hogy elköltözzön; a pasivadász nagylány bele van zúgva a macsó Sanyába; a kisöcsi igyekszik feltalálni magát; Sanya hugija egy-

kedvü prosti, a közös képviselő béna és bávatag, Sonka szomszéd teli szájjal bőföggve kanalazza a pörköltet a piros láboshól. A lakótelepi groteszk idillnek féltékenységi nagyjelenet vet véget: Szépi Péter folytatni próbálja a gyári kalandot, s épp a lányának udvarló Sanyára akarna mászni, mikor bevonatozik a díszes kompánia, s kényszeredetten nézi a kínos jelenetet, ahogy az élemedett korú asszony a fiú lábát átkulcsolva rimánkodik a padlón. Ekkor kimevődik a kép, s mint a játék elején, újra a kivetített tévéképernyő villódzását látjuk, a Híradóban épp beszámolnak a soros lakótelepi panelrobbanásról.

A gyorsan változó, eleven valóságot valószínűleg egyáltalán nem könnyű s nem is mindig hálás feladat színpadra vinni. A szerzőnek legalábbis egyénitennie kellene figuráit, s a cselekmény fordulataiban is meg kéne találnia az egyedít és a sajátágot, különben az történik, mint Bekes darabjában: kibomlik előttünk egy mai élethelyzet, ami gyanúsán ismerős, de nagyjából mindig sejtteni lehet, mi következik majd. Tévés szappanoperákra emlékeztet a jelenetek kidolgozása: Bekes épphoggy csak föliskicceli a konfliktusokat, megmarad a jelenségek felszínén, s nem hatol mélyre sem a valóság föltárásában, sem figurái megrajzolásában. Leszűkített nézetből látjuk honi világunk egy szeletét; a soványka életanyagból nem szikrázik föl dráma, holott a végkifejlet tragédiát ígér. A cselekmény meglehetősen lapos, mindössze a lumpenférj s a feleség összecsapása hordoz némi feszültséget. Kár, hogy drámai igazságuk eredete, motivációi s a konfliktus íve szinte egyáltalán nincsenek megrajzolva, vagy elnagyoltak maradnak. Sajnálatos módon a darab nyelve sem segíti a szereplők kibontakozását: szürke, jellegtelen tucatszavak szólnak meg, maximum néhány nyelvi geg színesíti beszédjüket.

A rendező, Soós Péter a földközeli játék mélyrepülését szinte a „becsapódásig” fokozza. Nem sokat pepecsel a darab értelmezésé-

vel, s nem is próbál elrugaszkodni annak világképétől, csak lebonyolítja az előadást. Minimáldíszletek közt (tervezőjük: Horgas Péter) minimálszínházi látunk, amely nem mentes a külsődleges hatáskeltés stílusjegyeitől. Kránitz Lajos Szépi Péterrel öblögetve hadar, harsányan gurguláz, magába zuhan, és eltaknyol a földön, ócska pojácát játszik, aki minden eszközt megragad, csak hogy magára vonja a figyelmet. Önironikus poénjai helyükön lennének valamely szabadszajú kabarében. Az elfásult, fád Szépi Péter (Szilágyi Zsuzsa) hiába ostorozza a lecsúszott, mulya férjet, nagyjából tudja, hogy semmi nem változik majd közös életükben. A gyerekek (Juhász Réka, Kravetz Gergő) csak jelzik, miféle figurát kéne megformálniuk, Németh Kristóf Sanyaként a jól ismert, rámenős macsót hozza, megbízhatóan, Kerekes József Sonka szomszédja groteszk táncot lejt, homorit és domborit, Stefanovits Angéla prostija szakszerűen tüsténkedik.

Néhány verbális poénra vevőnek bizonyul a Shure Stúdió pincy nézőtere, mégis elég hervasztó marad a játék. Bélának meg, szegénynek, megvan a maga baja. Még rohogni sem tudunk rajta jóízűen, olyan elfuseráltan szerencsétlen. Pedig egyszer már megérdemelné, hogy valaki megfogalmazza, mit is jelent Bélának lenni.

BEKES JÓZSEF: DURR BELE (Budapesti Kamaraszínház, Shure Stúdió)

DISZLET-LÁTVÁNY: Horgas Péter. **ASSZISZTENS:** Harsányi Zsolt. **RENDEZŐ:** Soós Péter.

SZEREPLŐK: Kránitz Lajos, Szilágyi Zsuzsa, Juhász Réka, Németh Kristóf, Stefanovits Angéla, Hável László, Kerekes József, Szőlőskői Tímea, Zámbari Soma, Kravetz Gergő.

ZAPPE LÁSZLÓ

Csipke, csónak, rádió

■ CARLO GOLDONI: A CHIOGGIAI CSETEPATÉ ■

Mint tudjuk, a színház kiszámíthatatlan. Csak az biztos, hogy semmi se biztos. Goldoni darabjaiban nemigen találunk bravúros dramaturgiát, különösebben mély filozófiai tartalmat, izgalmas cselekményt, trükkös cseleket, meglepő fordulatokat. Igazi erénye az emberábrázolás, pontosabban a kisember ábrázolása. Utálta is érte Gozzi, az átmenetileg győztes vetélytárs. Művésze, amely már két és fél évszázada színpadon tartja darabjait, a részletekben rejlik. A jelenetekben, a mondatokban. Abban, ahogy szereplői beszélnek, ahogyan viszonyaikat összegabalyítják, majd kibogozzák.

A chioggiai csetepaté talán azért is Goldoni egyik legtöbbet játszott műve, mert minden mintegy ciklikusan ismétlődik benne. Az asszonyok összevesznek, majd kibékülnek. A viszályt kikoptyogják, a férfiak is egymásnak esnek. A jegyző békét teremt, az asszonyok megint összekapnak. Mehetne ez így, míg világ a világ. A békeség kurta átmenet két háborúság között. A jelentéktelen cselekménynek ez a ciklikussága elvben bravúrosan jelentékeny színészi alakításokat igényelne. A jelentéktelen figurákat és a rendre ismétlődő helyzeteket a színészi bravúr tehetné súlyossá, illetve izgalmasan változatossá.

Nyíregyházán, ahonnan a fél társulat – s tegyük hozzá: a jobbak fele – eltávozott, alig lehet kiosztani a darabot. Aki nemben, életkorban nagyjából stimmel, azé a szerep. Úgy gondolnánk, ilyen körülmények között eljátszhatatlan a darab. S ezt az első percek mintha igazolják is. Az öt csipkeverő, aki hajba kap a halászat idején a faluban maradt egyetlen férfiszereplő, Toffolo sült töke ürügyén, nehézkesen hozza össze az első csetepatét, s a viszonyok is lassan bontakoznak ki, holott mielőbb meg kellene tudnia a nézőnek, ki kinek a kicsodája. A két feleséget alakító színésznők közül Horváth Margit szikárabb egyéniségnek tetszik, mint Antal Olga; a két menyasszony közül Pregitzer Fruzsina belülről jámbor, visszafogott, csöndesen sértett, Széles Zita forszirozottan igyekszik színes, szenvedélyes lenni. Kuthy Patrícia, a kis kacér, rosszcson Checca alakítója természetesen eleven, józanul célratörő.

A hamarosan megérkező férfiak között markánsabb, erőteljesebb személyiségeket is találhatunk. Tóth Károly erélyes-korlátolt családfőt, bárkatulajdonos főnököt hoz színre, Petneházy Attila befolyásolható melák. Az, hogy Titta Nanét, az öntudatos-érzékeny-sértődékeny halászlégényt, a lányok vágalmát játszó

Tóth Zoltán László akár szerepet is cserélhetne a faluban semmibe vett, folyton bohóckodó Toffolót alakító Portik Györffy Andrással, talán abból is adódik, hogy ezúttal komolyan kell vennünk Toffolo öntudatát, azt az elszánt akarátát, amellyel a jövőjét építi. A másik, általában kizárólag komikus betétként, röhgögtető színpoltként felfogott alak a hadaró, érthetetlenül beszélő Fortunato halászmester, Horváth László Attila azonban a helyére teszi a figurát. Mégiscsak ő az egyik veszekedő család feje. Az csak technikai bravúr, hogy a színész pontosan tudja, mikor nem

kitartó igyekezet, bár legszívesebben a rádiójából operaáriákat hallgatna. Ez mintha még a Toffolóval és Checcával ügyesen kialakított édes hármás reményénél is jobban izgatná. Puskás Tivadar sötét öltönyben, kis bevásárlószatyorral járja végig a békeszerzésben ugyancsak szorgoskodó halkereskedő szerepútját, szentimentális kapitalista ő, aki állandón gyümölcsöt visz a mamájának, s mellesleg szépen megformál egy érzelmes monológot. Illyés Ákos méla Altisztje gondoskodik a nézőtér váratlan szórakoztatásáról, amikor arra szükség mutatkozik.

Koltai M. Gábor rendező végiggondolt rendet tart a színen, s nem akarja sarkaiból kiforgatni sem a világot, sem a darabot. Szórakoztató igazságokkal és a szűkös színészállomány ellenére is néhány jól formált emberi portréval szolgál a néző mulatságára, netán épülésére. Földi Andrea a férfiakat mai ruhákba öltöztette, a nők az időtlen feketét hordják. Vereckei Rita színpadképét a foglalkozási jelképek szabják meg: kötélén csipkék szolgálnak tételválasztóként, ezek elhúzásával váltakoznak a helyszínek, jobboldalt elől meg csónak támaszkodik a falnak. A jegyző vagy fél évszázaddal ezelőtti rádiója



Csutkai Csaba felvétele

Petneházy Attila (Beppe) és Széles Zita (Lucietta)

szabad egy szavát sem értenünk, és mikor kell pontosan tudnunk, mit mond. Az viszont a személyiség, a színészi-emberi tapasztalatok valóságos csodája, ahogyan ebben a rémesen hadráló, ki-kivörösödő pukkancs emberkében megmutatja a tekintélyes, okos férfit, a veszekedő chioggiaiak legjózanabbját, aki végül éppen erélyével, tekintélyével döntően járul hozzá a béke megteremtéséhez. Avass Attila a békén saját hasznára is csalafintán munkálkodó jegyzőt szokott hatásos túlmozgásával jellemzi, van benne jóakarát és ravasz hátsó szándék, izgága türelmetlenség és

nyilvánvaló anakronizmus, de természetesen illeszkedik az előadásba: Chioggiában kétszáz esztendő ide vagy oda, lényegében mindegy. Az 1700-as évek közepétől az 1900-as évek közepéig nemigen változott meg ez a paraszti-halász életforma, mentalitás, szokásrend. De talán éppen akkoriban bomlik föl Európa-szerte, amikor ez a bájos kis ribillió folyik a színpadi Chioggiában.

CARLO GOLDONI: A CHIOGGIAI CSETEPATÉ (Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza)

Révay József fordítása alapján. **DRAMATURG:** Sediánszky Nóra. **DÍSZLET:** Vereckei Rita. **JELMEZ:** Földi Andrea. **RENDEZTE:** Koltai M. Gábor.

SZEREPLŐK: Horváth László Attila, Horváth Margit, Pregitzer Fruzsina, Kuthy Patrícia, Tóth Károly, Antal Olga, Széles Zita, Petneházy Attila, Tóth Zoltán László, Puskás Tivadar, Portik Györffy András, Avass Attila, Koblicska Kálmán, Illyés Ákos.

CSÁKI JUDIT

Fény, zaj, halál

■ LEV TOLSZTOJ-KISS CSABA: ANNA KARENINA ■

Fény, zaj, halál – ez a mű utolsó mondata; nem hangzik el, szerzői instrukció. Arra utal, hogy jön a vonat, előbb a fénye, aztán a zaja – végül a halál, Anna Karenináé. Jó mondat – epikába való.

Sötét, fémesen hideg térben játszódik a Budapesti Kamaraszínház Tivoli Színházában bemutatott *Anna Karenina*; a Kiss Csaba által írott és rendezett mű fontos kulcsra lel Zeke Edit díszletében. Széles ajtónyílás (mögötte olykor füst gomolyog, de ez elég fölösleges, mert didaktikus üzenetet csempész az előadásba), dobogók, lépcsők, oszlop; elől két elrajzolt formájú vastákolmány, alkalmasint Anna dől vagy ül le rá vagy mellé, lehet asztal, pamlag, bármi. Egybemosódik a kint és a bent – ezért aztán egyértelműen bent az egész: valaminek a legbelseje. A teret a világítás – gondolom, Kiss Csaba műve ez is – szabdalja, méghozzá oly módon, hogy filmes közelik képződnek olykor a kamarajelenetek mellett. A fénypásmák által kihasított sávokban megnő az arcjáték, a tekintet szerepe; ez is a fentebb említett *belső*t hangsúlyozza. Egészében véve elsősorban absztrakt az a tér, amelyben a szenvedély vesszőfutása játszódik.

Kiss Csaba alighanem műfajmegjelölésnek szánta az alcímet: *Jelenések*. Nem jelenetek tehát – hogy miért nem, arról hosszan lehetne beszélni, itt és most legyen elég annyi, hogy bizonyos dramaturgiai kötöttségektől föltétlenül mentesít ez a misztikumba hajló meghatározás. Nem mondhatni azt sem, hogy Kiss Csaba dramatizálta volna Lev Tolsztoj regényét, sokkal inkább kikölcsonozta tőle a főszereplőt, Annát. Köré írta meg – a regényre, pontosabban a Németh László által készített magyar fordításra erősen támaszkodva – azt a szerelmi történetet, amely lázadásba, végső soron pedig az elkerülhetetlennek látszó öngyilkosságba torkollik. Tolsztoj regényének egyik fontos mondandója, a körültekintően és több szálon, számos figurában (például a Kitty–Levin-vonulatban) elbeszélte társadalmi vetület ebben a mai színpadi adaptációban kevésbé hangsúlyos (és kevésbé is hatna!); itt egy szenvedélyes szerelem fölhorgadása, majd (a férfi, Vronszkij részéről) elcsöndesülése a tragédia oka.

Körülbelül másfél évtizede annak, hogy maga a szenvedély emelődött ki és föl Tolsztoj regényéből egy színpadi adaptációban; a Nagy András által írott *Anna Karenina pályaudvar* masszívabb színműnek tűnik, noha nem kapkodtak utána a színházak. Bár éveken később született belőle egy izgalmas táncszínházi előadás, ez inkább a történet örökérvényűségét és kelendőségét jelzi, mint a darabét. A mai színházi pillanatból visszanevezve úgy tűnik, az annak idején a Radnótiban szép sikerrel bemutatott darab igencsak áll a lábán.

Kiss Csaba műve – ha lehet így fogalmazni – inkább „egyszer használatos” alkotás. Annyira a főszereplőre, Annára és benne a színésznőre, Györgyi Annára van írva és rendezve, hogy tán helyesebb lenne ezen a címen játszani: Györgyi Anna Karenina. Ennek a vezérelvnek vannak pozitívumai – és negatívumai is.

Legfőbb erénye, hogy a színésznő és a regényhősön együttes mély ismerete intenzív színpadi hatást kelt. Györgyi Anna alt hangfekvésű színészetével illik Anna Karenina drámaiságának természetéhez, és futja belőle a tragikus mélységekre is, lévén Györgyi Anna erőteljes tragika, ha a szerep úgy kívánja. A tragikus hatás pedig számtalan árnyalattól tevődik össze; rengeteg olyan színe, hangja és gesztikus megnyilvánulása van, melyek mind „otthon vannak” Györgyi Anna színészetében. Kiss Csaba tehát szinte mérnöki precizitással szállítja számára – íróként és rendezőként – azokat a jeleneteket, amelyekben mindezt meg is mutathatja. A kezdő jelenet – melyben Anna Vronszkij anyjával együtt érkezik meg a pályaudvarra, ahol először találkozik leendő szerelmével – harmóniát sugárzó, magabiztos asszonytól hosszú és színes út vezet a súlyos halálig. Ezen az úton Anna melegséget és szeretetet sugárzó anyja, férje mellett az izgalmat, pezsgést nélkülöző asszony, testvérével szertelen csitri, sógornőjével bátorságot, erőt adó barát(nő), Vronszkij anyjával kritikus és öntudatos, Vronszkijjal pedig a szerelemben személyisége lényegéhez, az öntörvényűséghez visszavagy eltaláló asszony, végül pedig az anakronizmusok hálójából szabadulni nem tudó áldozat. Érdekes: Annában – Györgyi Anna alakításában legalábbis – szikrája sincs a büntudatnak; sem társadalmi, sem magánéleti lelkiismeret-furdalás nem kínozza.

Kiss Csaba drámaíró ugyanakkor nem könnyítette meg Kiss Csaba rendező dolgát: a fölcímkezett jelenetek s a bennük található szerzői utasítások olvasva kézenfekvőek, játszva megmutathatatlanok. Mert ezzel még elbaldogul, ha nehezen is, egy valamirevaló színész: „Beszélt, s elcsodálkozott a természetes, meggyőző hangon, amellyel beszélt; a jól megválasztott szavakon, amelyeket használt.” De ugyan ki tudna teljesíteni egy efféle színi utasítást: „Olyan hibásnak és bűnösnek érezte magát, hogy szinte fizikai megaláztatást érzett, és nem tudott szólalni többet. Vronszkij pedig azt érezte, amit egy gyilkosnak kell éreznie, amikor látja a testet, amit ő fosztott meg az élettől. Ez az élettől megfosztott test a szerelmük volt, szerelmük első korszaka.”

Györgyi Anna (Anna) és
Haás Vander Péter (Vronszkij)





Schiller Kata felvételei

Györgyi Anna, Haás Vander Péter és Kulka János (Karenin)

Persze, értem én, miért volt szüksége Kiss Csaba írónak ezekre a *par excellence* epikus karakterű mondatokra. Olvasva ugyanis darabszerűbb a mű, a „színi utasítások” kikerekítik a történetet, megtámasztják motivációkkal, a lélekben, odabent játszódó reakciókkal, és végső soron segítik a színészt a játékban, az adott érzelemhez leginkább illő gesztusok megtalálásában. Így is faragni, csupasztatni, szegényíteni kellett a regényt, és mivel Kiss Csaba „sorvezetője” ebben a műveletben nem gondolat vagy eszme, esetleg érzelem vagy kapcsolat volt, hanem elsősorban és mindenekfelett a főhős, ez a szükségszerű csupasztatás súlyos áldozatokkal és egyszerűsítéssel járt.

Maradt a végére hat színpadli alak, hat eléggé darabos és olykor eléggé leegyszerűsített karakter, amelyeket egyetlen domináns vonás, valamint az Annához fűződő viszonyuk jellemez. A szereposztás megalkuvásokkal terhelt, az alakítások meglehetősen egyenletesek, mindazonáltal az előadás a darab – még inkább a regény – ismeretében némi

befogadói közreműködéssel, számos szép pillanattal és néhány remek jelenettel, ha meg nem is teremti, de illúziókeltőn idézi föl Anna Karenina tragikus szenvedélyét.

Mert a Kiss Csaba által megjelenített Anna Kareninához – mint már utaltam rá – Györgyi Anna illik, aki győzi is energiával a szerep fordulatait, az előadás tempóját, ráadásul Zeke Edit neki aztán igazán parádés-elegáns kosztümöket tervezett. Kulka János kiváló Karenin lehetne, ha meg lenne írva – így azonban néhány erőteljes megszólalás, összefoglaló jellegű kinyilatkoztatás jut csak neki. Az már az előadás szerencséje, hogy Kulka szépen kitölti a hiátusokat, és – olykor egészen Dosztojevszkijig hajolva – formátumos alakot kerekít Kareninből.

Az viszont az előadás pechje, hogy riválisát, Anna nagy szerelmét Haás Vander Péter erőtlenül és erőtlennek ábrázolja, anyuka kisfiának, gyöngé bábnak, túl azon, hogy nehezen hihető, hogy Kulka Kareninje mellől Haás Vander Vronszkija elszerez egy nőt. (Megjegyzem, az előadás erre utaló első jelenete, a „megpillantás” hordozta is ezt az irracionális momentumot, de hát a szenvedély nem a ráció mentén zajlik, mint tudjuk...) Vronszkij anyja szerepében Timár Éva még jó néhány lapattal rá is tesz Vronszkij gyöngeségére – harsány, felelőtlen és sznob dámát játszik; a színésznő mentségére szól, hogy a figura hiányzik a szerep mögül.

Kerekes József Sztjivájáról akkor is Csehov Ványa bácsija és Kuliginja jutna eszünkbe, ha a szövege nem idézné oly erőteljesen a másik (dráma)szerzőt. De idézi. Bacsa Ildikó Dollyjáról nem jut eszünkbe semmi – ő voltaképpen mozgó, eleven kellék Anna kiegészítésére, már a darabban is, nem csak az előadásban. Anna és Karenin kisfiát, Szerjozsát Benke Kristóf játssza, karakteres kisfiú, sokat segít Györgyi Annának.

A darab dramaturgiai hiányosságait szépen takarja egyfajta darabírói talentum: a „feeling” iránti kétségtelen érzék. Kiss Csabának a hangulat, az atmoszféra, a sodrás megteremtésére rendezői eszközei is vannak. Így aztán elmondható, hogy az előadás nem marad adós az *Anna Karenina* című regény (ismételt) elolvasása utáni vagy fölkeltésével.

LEV TOLSZTOJ-KISS CSABA: ANNA KARENINA (Budapesti Kamaraszínház, Tivoli)

DÍSZLET-JELMEZ: Zeke Edit. ZENESZERZŐ: Tallér Zsófia. DRAMATURG: Deres Péter e. h., Márton Andrea e. h. ASSZISZTENS: Kabódi Szilvia. RENDEZTE: Kiss Csaba.

SZEREPLŐK: Györgyi Anna m. v., Kulka János m. v., Haás Vander Péter, Timár Éva, Kerekes József, Bacsa Ildikó, Benke Kristóf.

KOLTAI TAMÁS

A galaktikus gyűrűk lapossága

■ YASMINA REZA: EGY ÉLET HÁROMSZOR ■

Az anyai ágon magyar Yasmina Reza-nak eddig egyetlen darabját játszották nálunk. Pontatlan a múlt idő, mert a „Művészet” még műsoron van a Katona József Színházban, idestova kilencedik éve. Eredeti francia címe Art! Így, felkiáltójellel, ami talán az irónia jele. Ezt fordították a Katonában idézőjelre. Valószínűleg hangsúlyozni akarták a címben jelölt fogalommal kapcsolatos visszaélések lehetőségét. Mindig gyanús, ha valaki művészetet mond, pláne, ha magára vonatkoztatja. A „Művészet”-ben egy hóféhér festményről van szó, amelyet drága pénzért vásárol meg valaki, és ezzel földúlja a barátaihoz való viszonyát. A kérdés, hogy valami műalkotás-e vagy blöff, gyakran föltehető, noha Reza darabja a legkevésbé sem erről a kérdéstről szól. Az Ascher Tamás rendezte bemutató idején mégis szóba került, de furcsa mód nem a darabban szereplő festményre, hanem magára a darabra vonatkozóan. Hogy az kommersz-e vagy művészet. A kellemes bulvár vagy a mélyebb értelem vizein evez-e, s ha az előbbin, akkor – a Shakespeare-t fordító Szabó Lőrincsel szólva – nem kellene-e negligálnia egy művész-színház cirkumstanciáját.

A kérdést az előadás döntötte el. Yasmina Reza idézőjeles szerző. Darabjának fajlagos súlya jóval kisebb annál, mint amennyit a Katona József Színházban nyomott.

Az Egy élet háromszor című Reza-opus könnyűnek találtatik, a szó összes értelmében. Egyfelvonásos ötletet tupíroz a háromszorosára. Az ötlet nem eredeti, Edward Albee korábban lefoglalta a *Nem félünk a farkastól* című, meglehetősen elterjedt színművében. Ott egy egyetemi tanár és a felesége látja vendégül otthonában az ifjú tudós kollégát és nejét, itt a fiatal beosztotthoz és élete párjához hivatalos a férj főnöke, feleségestül. Igaz, hogy nem azon a napon jönnek, amikorra várták őket, de ez csak arra jó, hogy a félreértés komédiai elemet vigyen a cselekménybe. Rezánál nincs szó komoly konfliktusról egyik házaspár esetében sem, szó van viszont a karierről; nincs szó „feleségdöngető” elnevezésű társasjátékról, szó van viszont a karrieregnyentés címén kilátásba helyezett flörtől; nincs szó abortált ambíciókról, szó van viszont leszaladt harisnyaszemről, macskanyelvről, nyitva felejtett vízsapról

és egy gyerekről, aki – ellentétben az Albee-féle fantommal – nagyon is valóságos, a szomszéd szobában küszködik az elalvással, és módot ad a gyerekneveléssel kapcsolatos problémák taglalására. Mintha Reza érezné, hogy ennyi tartalom legjobb esetben is egyetlen jelenetre (felvonást nem mondanék) elég, megháromszorozza a szcénát, és három változatban játssza el ugyanazt a szituációt. Bevallom, nem voltam képes jelentős különbséget fölfedezni közöttük, ha csak azt nem, hogy az ifjú férj az egyikben kevésbé vagy másképp konform, mint a másikban (esetleg egyáltalán nem az), illetve hogy a neje simán kurvid-e, vagy leckéztetésből megjártassa. Egyik változat sem kavart föl különösebben, alig látom a megháromszorozás értelmét. Háromszor semmi továbbra is semmi.

Az idézőjeles távolságtartást maximum az érzékelteti, hogy a társalgás *A galaktikus gyűrűk lapossága* című tudományos publikációról folyik, és arról, hogy a témával az ifjú



Soltész Bözse (Sonia), Rancsó Dezső (Henri) és Mihályi Győző (Hubert)

asztrófizikus áll-e elő elsőnek, vagy valaki már lenyúlta előtte. Ebből a nüanszból valószínűsíthető, hogy az összes többi részlet is csak jelzés, nem a dramaturgiai formában elhelyezhető tartalomról van szó, éppen ellenkezőleg, az ábrázolt életforma tartalmatlanságáról, ürességéről, a locsogásszituációval jelzett klisék komikus abszurdjáról. Kétségtelen, hogy Albee ezt nem írta meg. Ionesco viszont igen. *A kopasz énekesnőben*.

A Magyar Színház stúdió-előadása, amelyet Guelmino Sándor rendezett, voltaképpen kellemes. Füzér Anni a nézőkkel három oldalról körülvett, nyitott dobogóra állítja a középosztályra valló jelzéses nappalit, és jelenetenként egy-egy kisebb változtatással arra utal, hogy nem „ugyanazokat” a figurákat látjuk másképp viselkedni, hanem három

különböző modell jelenik meg. (Ez a gondolat az író részéről akár virtuóz is lehetne, ha „végtelen” variációt tudna a modelljébe sűríteni, mondjuk – hogy újabb jelentős előzményt hozzak föl –, a *Stílusgyakorlat* Queneau-jának mintájára.) Ha a játékban is továbbgyűrűzne ez a gondolat, a színesi fogalmazásmód jóval szűkszavúbb, ko-reografáltabb, stilizáltabb lenne, ami csökkentené a konvencionalitást. Ezzel próbálkozott korábban egy nálunk járt német társulat, bár ami azt illeti, a darab az ő előadásukban sem volt jobb, legföljebb rövidebb. Guelmino a lazább hazai tradíciót választja, abba a középfajú magyar vígjátéki stílusba illeszti a produkciót, amelybe Feydeau-tól Molnár Ferencig, Paul és Franz Schönthantól (*A szabin nők elrablása*) Alan Ayckbournig, Kisfaludytól Caragialeig mindenki belefér. (A „Művészet” a Katonában a kettő között helyezkedett el: a jó öreg lélektani realizmusra alapozott, de „kivette” mögüle a hátteret és a részletező-illusztratív játékképzést.)

A Magyar Színházban a háziasszony Soniát játszó Soltész Bözse lóg ki leginkább a sorból, neki vannak a legélesebb váltásai, groteszk túlkapásai, amelyek már-már áthágnak a kijelölt kereteket, de még idejében visszagyömöszöli őket. A rendező tapintatára vall, hogy egy-egy betétszerű túlmozgást vagy túlrájolást engedélyez a számára, amivel kockáztatja ugyan a „stílusegységet”, viszont megtöri az egyhangú társalgást. Az utóbbit Mihályi Győző hozza a legszínesebben, elég neki az árulkodó mimika, a kényszeredett szemforgatás, hogy az önelégült öregedő macsót erőltető Hubert elhallgatott piszkos gondolatairól tudósítson. Rancsó Dezsőnek jóval több technikai finomságra volna szüksége, hogy jelzésszerűen, gesztusértékben elkülönítse egymástól az alázatosan konform Henrit a pimaszul föllázadt Henritől. Benkő Nóra szerény színészi eszközei a jelenlét minimumához elegendőek. Az előadás végkimenetele paradox. A körülményeket tekintve értékelendő, hogy formatartó, izléses és végeredményben szórakoztató produkció született, miközben Yasmina Reza egy kate-góriáival lejjebb került. Valószínűleg a helyére.

YASMINA REZA: EGY ÉLET HÁROMSZOR (Magyar Színház)

FORDÍTÓTTA-DRAMATURG: Geccsényi Györgyi. DÍSZLET-JELMEZ: Füzér Anni. RENDEZŐASSZISZTENS: Lévai Ágnes. RENDEZŐ: Guelmino Sándor.

SZEREPLŐK: Rancsó Dezső, Soltész Bözse, Mihályi Győző, Benkő Nóra.

TARJÁN TAMÁS

Köd előtte, köd utána

■ ÖRKÉNY ISTVÁN: PISTI A VÉRZIVATARBAN ■

A Víg Színház előadásának legjobb – sajnos, talán egyetlen igazán jó –, alig másodpernyi villanása, amikor a törvény Pindroch Csaba által játszott tudora egy süllyesztőből kikandikálva deklamálja verdiktjét, s döntése nyomtatékául a jobbában tartott paragrafusgyűjteményre hivatkozik. A *corpus jurist* szorongató kéz azonban a *corpustól* vagy hatméternyire nyúlik elő a deszkázat alól, egy másik süllyesztőből. A hözöngve-hatalmaskodva ejtett szavak egyszerű jelentése és a színpadi kép összetett esztétikai tartalmakat szikráztató feszítvja egymásban nyer értelmet, a cirkuszias trükk csoda és csíny egyszerre.

Marton László rendezése ígéretesen kezdődik, éppen Khell Csörsz süllyesztős, kazettás díszletének is köszönhetően. A közömbösnek és többé-kevésbé üresnek tetsző doboz matt felületei előnyösen világíthatók, a vermek, odvak, kivágatok, kirakatok, járások vibrálóan átmozgatott értelmezéshez hívogatnak. A címszereplő kezdeti – a kimunkálásban az abszurd dráma néhány nagy jelképével és elemével cimboráló – felbukkanásaikor a darab önmagával fogócskázik (természetesen úgy is, mint ha két macska lenne: álmában). A térdnél, deréknál, nyaknál „elvágtott” Pisti látványa titkon elbeszéli rész és egész, egy és sok a darabban oly fontos, összességükben majdhogynem kibogozhatatlan viszonyait. A PistiPistiPisti...-figura földbeásott-sága, vízen járása, fényben fürdése gondoskodik az alapvetően szimbolikus, példázatos, áttételes, rébuszos tragikomédia nyersebb, anyagszerű, teátrális beágyazásáról.

A groteszk játék mégsem vesz elegendő lendületet. A tér hamarosan lötyögősnek, lomhának, érdektelennek mutatkozik: a kamaradráma dimenziói nem töltik ki a Víg hatalmas öblét. Jánoskúti Márta a színháználban önmegtartóztató jelmezei,

Lukács Sándor (A Tevékeny) és Szamosi Zsófia (Szöke lánya)

a régi filmhíradók elkopottságából ideörökített ruhák egy-két praktikus minimál-információn kívül ugyancsak nem sokat mondanak. Ám a fő baj az, hogy Martonnak – aki 1979 januárjában a megbetegedett Várkonyi Zoltántól átvette és befejezte az ősbemutató színrevitelének munkálatait – nincs átfogó bölcselate, „Pisti-filozófija” a (mondhatni) keletkezése, 1969 óta sokat vitatott, mérlegelt – s leggyakrabban alá- vagy túlbecsült – alkotás mai



megjelenítéséhez. Keze nyomán intelligensen, általában elég pontosan formált etűdök („egypercesek”) jönnek létre – egységes, nagyszabású, friss koncepció és kompozíció nélkül. Ez a kivitel elszabadítja a *Pisti a vérzivatarban* epikus verbalitását. A színészek sokszor „felolvassák”, felmondják a szövegrészeket. Az így eluralkodó, számos jelenetben ihletetlen stációság a szakirodalomban rendre *Az ember tragédiája* „fordítottjaként” (is) analizált *Pisti* szétszaggatásához vezet csupán. A fragmentáltságból nehéz lenne mélyebb és korszerűbb jelentéseket kihallani. Marton a Madách-párhuzam múltból a jövőbe haladó vonalát nem is hozza igazi összefüggésbe a XX. század néhány évtizedét lírai, elvonatkoztató, etizáló módon krónikázó – egyben konkrét historikus tapadású – Örkény-szindarabbal. Inkább a kettőződés/hasadás, a kéténység, a bipolaritás megnyilvánulását hangsúlyozza. Általánosságban. Nem 2004-es datálással. Mire a két résznek vége, *Pisti* eltűnedezik.

„E kor nekünk szülők és megölők. / Tőle kaptuk, mint útravalót, / hogy lehessünk hősök és gyilkosok / egy időben, egy helyütt és egy személyben. / Ki merre fordul, aszerint” – áll a *Pisti a vérzivatarban*

1969-es, eredeti változatának élén (a Vig nagyjából ehhez a textushoz tért vissza, noha még ama halmazott PistiPistiPisti... – stb. – nevet is többszörösen eltérő alakban nyomtatta a színlapra. A csak 1979-ben beszegett, közismertebb, „négy – három plusz egy – Pistis” variáns mottóverse három sorral hosszabb, és más struktúrájú). Marton interpretációjából nem tűnik ki, e kor mely kor, milyen kor. (Az ezerkilencszázötvenhatos utalású zenei futamok aláfestése, más motívumok halksága keveset segít a válaszadásban.) Örkény István számára – és szövege számára – 1969-ben is, 1979-ben is meghatározottabb, kötöttebb volt a kor korszaka. Paradox módon az úgynevezett sorok közötti beszéd is az ő malmára hajtotta a kort. Napjainkra viszont – a színmű absztrakciós szintjei és helyenkénti légiessége miatt feszélyező a közvetlen definiálás – mind „a szocializmus kora”, mind a XX. század bevégezte önmagát. Az utóbbi biztosan. Ezért a transzparensként óriási sarlót-kalapácsot felfestő *Pisti* vagabund tettének epizódja például kóbor, értelmezetlen mozzanattá vált az előadásban (a pemzliző főhős egykoron olyasmit követett el a két jelkép tünető pingálásával, ami illő, szabad és kívá-

natos volt, de csak szabályozott/szabadságkorlátozó keretek között; ha a ma *Pistije* állna neki a kirakatmázolásnak, tilalmat törne). A modern (a posztmodern alatti és utáni) művészet és művészettudomány már-már misztifikálja a kettősértelműséget, a dichotómiát, az Egy osztoottságát (s a mindezzel együtt járó dinamizmust, az értelmezési játéktér állandó – állandóan változó – nyitottságát). Így „vág vissza” a művészet évezredekén át valóban jellemzőbb (történetileg és filozófiailag is magyarázható), ám korántsem egyeduralkodó egyértelműségeiért, a stabilitások minden művészeti ágban jelentkező fölényéért. Azonban az önmagában való kettősség, kettőzöttség – e darab esetében, vulgárisan leegyszerűsítve: hogy *Pisti* „mindenki” és „mindenkinek az ellenkezője”, „minden” és „semmi”, „az, ami” és „éppen csak az nem, ami” stb. – csupasz általánosság. Séma, amelyet fel kell tölteni, ha nem is a tézis/antitézis merevségével, netán a szintetizálás ördögének folytonos elűzésével. Marton *Pistije* olyan keret, amelyben nincsen kép. S nem úgy fest, hogy a produkció félkésztsége miatt.

A szereposztási kérdőjelek egyike, hogy a „millió arcú” *Pisti* – vagyis a kiszemelt





Koncz Zsuzsa felvételei

Gálffi László (Pisti) és Börcsök Enikő (Rizi)

Pisti-színész, Gálffi László – mellé miért egyetlen maszkbá/alakba kényszerített művészek kerültek. Hiszen ha a háremjelenetben Harkányi Endre (A Felső) kapja a hímnemű kalauzfeleség groteszk szerepét, akkor hiába oldja meg a dolgát a rá jellemző, finoman aprózó ecsetkezeléssel: a figura a lehető legkonvencionálisabb karaktert veszi fel. (Ahol a *Pisti* az *Egyperces novellákkal* érintkezik, s ahol a novelláknak van Réber Lászlótól származó, az első kiadásokat ékítő illusztrációjuk, a rajzok messze színházszerűbbek és gondolatibbak, mint a *Víg* prózaian leragadt képkockái.) A színészeket nincs miért elmarasztalni. Nyilván vennék a lapot, ha a pakli nem maradt volna a rendező kezében. A groteszk iránti óvatos fogékonyságukat újra és újra leszereli a színműhöz semmiképp sem alkalmas nyelvezet, a társalgási alakformálás hagyománya. Még szerencse, hogy nincs szó folyamatos cselekményről, tehát legalább a kötelező második, harmadik, sokadik figuraindítás színezi a látottakat. Időnként megrendítő az a formátumosság, amellyel Lukács Sándor (A Tevékeny) *nem a Pistiben* van jelen. Börcsök Enikő hozza ki a legtöbbet az abszurdoid idegenvezetővé lett Riziből. Igó Éva máskor és másutt – például Esterházy-szerpben; azt is Marton rendezte! – mutatta meg, hogy másféle – Örkeny-félébb – Mama is tudna lenni.

Alighanem a rezignált értelmiségi balek felé tájékozódó Fesztbaum Béla (Papa) s még inkább a most jó formáját közelítő, szögletes Pindroch Csaba (A Kimért) is lehetne Pisti alakítója. A kétségtelen művészi rang és a rendező által az előadással fel nem fedett szándék Gálffi Lászlónak juttatta a feladatot. Sokat elárul, hogy a szerző egy 1969-es levele szerint „a főszerep Latinovitsra készült”: évtizedekkel ezelőtt – s pár évvel a *Tóték* sikere, az őrnagy-alakítás után – Latinovits Zoltán neve, talentuma, aurája, legendája, személyének általános reprezentativitása eleve hozzájárult (volna) e kor relatív behatárolásához.

(Latinovits „jelmép” volt már akkor is; vagyis Pisti a jelmép-énjéből születhetett volna más énjeivé.) A Pesti Színház ősbemutatóján Tordy Géza, valamint Garas Dezső, továbbá Szombathy Gyula és Balázs Péter négyese, a négy Pisti megtestesítőinek felléptetése ugyancsak értelmezhető volt a vígszínházi társulat akkori összetételéből, a darab logikájából, főleg Tordy és Garas színészi státusából, a más szerepeik keltette asszociációkból. Az a színésznégyes nem Pisti jelképesége, hanem hétköznapisága felé nyithatta meg (egyébként az emlékezet és a kritikák tanúsága szerint nagyon vegyes eredménnyel) a *nyitott örkenyi* dramaturgiát. Gálffi szerepeltetése nem tűnik evidenciának – és mint antievidencia sem igazolódik. Egy remek színész, egy kedves fickó követhet pillantásunk az este Bolyongójaként (nem a *Kulcskeresők*ből). A meghaló és feltámadó hős kortalansága, elpusztíthatatlansága ott parázslék benne. A kettősségek kezdeményeit megérezteteti. Különösen az infantilizmus és elaggottság, szelidség és erőszak, eszesség és stupiditás végleteit. Közreműködésével, *önmagukban nézve*, hatásosak az olyan képek, mint az 1944-ben az áldozatokra lövő, egyben a lelőendőkhöz közé folyton beugró Pisti jelenete, illetve egy-két másik, amelynek során Marton érvényben hagyja a „színházban vagyunk” az első perctől a szövegbe vízjelezett, de sokszor elhagyott rajzolatát. Mindösszesen Gálffi – aki az Örkeny István nevét viselő színház vezető művésze, a középnemzedékbeli szerepek ottani első számú birtokosa jelenleg – nem oldja meg, mert valószínűleg nem is oldhatja meg azt a *Pisti*-problémát, amelyet a Vígszínház és Marton László keltett az épület falai közt ma aligha megokolt újabb premierrel.

Az előadás legfőbb haszna az, hogy legalább a sikertelenségével, a dramaturgiai dilemmáival, a játékmód inadekvát voltával újra problémává teszi az egy ideje nem nagyon feszegetett *Pistit*. Talán hamarosan akad közösség, amely több szerencsével jár a dráma felnyitásában.

ÖRKÉNY ISTVÁN: PISTI A VÉRZIVATARBAN (Vígszínház)

DRAMATURG: Radnóti Zsuzsa. **DÍSZLET:** Khell Csörsz. **JELMEZ:** Jánoskúti Márta. **MOZGÁS:** Horgas Ádám. **VILÁGÍTÁS:** Móra Ernő. **SZCENIKA:** Krisztiáni István. **RENDEZŐ:** Marton László.

SZEREPLŐK: Gálffi László, Fesztbaum Béla, Igó Éva, Szamosi Zsófia, Lukács Sándor, Harkányi Endre, Pindroch Csaba, Börcsök Enikő, Lajos András, Juhász István e. h., Péter Kata.

SZÁNTÓ JUDIT

Azerbajdzsán

■ KURT WEILL-BERTOLT BRECHT: A FILLÉRES OPERA ■

Minden más... India helyett Azerbajdzsán, „Csak annak kellemes, ki jól is él” a „Csak a gazdag él kellemesen” helyett, „Csak annak jó, kit ez se nyom” a „Mely szép erény, de jobb, ha nincs” helyett. Akinek a régi, klasszikusnak mondható dalszövegfoszlányok csimpaszkodtak a fülébe, vagy benne élnek az itt nyíltan librettónak titulált drámaszöveg egyes fordulatait, azt már Eörsi István vadonatúj, kemény és szellemes fordítása is kirángatja a „kulináris” megszokásból. És akkor még nem szóltunk magáról az előadásról, Bagossy László rendezéséről.

A Koldus-, azaz pardon, *A filléres opera* közvélekedés szerint Brecht legkönnyebben fogyasztható darabja. Közmegegyezés alapján elfogadható mondanivalója még a bankárokat sem sérti, a textus inkább aféle összekötő szöveg a remek songok között, amelyek Brecht racionosan maró, a maga nemében gyönyörű líráját egyesítik Kurt Weill zseniális zenéjével, melyet mára többé-kevésbé utolért a korizlés. Az egymást erő felújítások – tán az egy Ljubimovót kivéve – a nézőt ismerős talajon vezették, szelíddé enyhült poénokon és zicceren, látványos alakításokon és fülbemászóvá egyszerűsödött zenei betéteken keresztül. Színpad és nézőtér viszonya közmegegyezésessé, az élmény – Brecht, ha élne, a fejét fogná, és gondolkodóba esne – a szó szoros értelmében kulinárisá, kellemetes fogyasztási cikké enyhült.

Ezen a helyzeten – amely más Brecht-darabok utóéletére is jellemző – próbálnak segíteni egyes rendezőink, az élen Zsótér Sándorral; ki akarják billenteni a darabo-

kat a megszokásból, és elsősorban művészi (nem pedig tartalmi) eszközökkel úgy idegenítik el a szövegeket, hogy azok visszanyerjék újszerűségüket, agresszivitásukat, szokatlanságukat. Ennek az eljárásnak vetette most alá Bagossy László *A filléres operát*, azzal a céllal, hogy a kulináris ringatózás helyett újfajta teatralitással hökkentsen meg.

Hogy ebben mekkora szerepe van az új fordításnak (talán éppen azért, mert sokan, köztük, bevallom, jómagam is, nehezen mondanak le az „aha-élményről”, és nosztalgikusan idézgetik magukban a régit), arról már szóltam. Itt van azonban az előadás is, melynek kerete ezúttal egy elegáns bálterem, puttókkal a falifülkékben, a háttérben esztétikus bársonyfűgönnnyel, mely mögött a zenekar foglal helyet. A szereplők, egy előkelő estély nagystílusú felöltöztetett vendégei (Remete Kriszta feketében és szürkében tartott, szellemesen semleges toalettjeiben) a képek között visszaserleglenek a színpadra, és megtapsolják egymást, vagyis az éppen aktuális játzókat és időnként a közönséget is. A tulajdonképpeni cselekmény ekként egyfajta műkedvelő előadás jellegét ölti, színház lesz a színházban, és ezáltal az első perctől fogva idegenszerűvé, többletjelentést hordozóvá válik. A hatást fokozza a narrátor-konferanszié (Mácsai Pál) állandó jelenléte: a színpad jobb sarkából jelenti be a mindenkor esedékes következő képet vagy songot, és nagyon finom, ironikus mimikával-handlejtéssel egyszersmind diszkréten véleményezi is.

A játékjelenetek nagy *trouville*-a az előadásmód. Bagossy céltudatosan redukálta a szereplők számát. A koldusnépséget az egy Filch képviseli (Máthé Zsolt), no meg a második filléres fináleban színre lépő, meglepően autentikusnak látszó, ingyenlevest hörpölő hajléktalan (Urbanek Károly) és magába omlott, életunt prostituíált társnője (Szalai Amarella), akinek vállára Kocsma Jenny (Pogány Judit) anyaián teszi rá a kezét; és Késes Mackie (nem, ő, nem Bicska Maxi) bandája is csupán két főre zsugorodott. Ekként a játékjelenetek szűkített számú előadói az idő nagy részében frontálisan a nézőtér felé fordulva, egymásra többnyire rá sem nézve jelennek meg, mulatságosan elengedve a fülük mellett a kikialtolt Mácsai által recitált szerzői utasításokat: „egymásra néznek”, „elalél”, „leveri róla

Hámori Gabriella (Polly), Dömötör András (Smith), Széles László (Késes Mackie) és Járó Zsuzsa (Lucy)





theater.hu – Ilvószky Béla

Pletl Zoltán (Robert), Érdi Ariadne (Dolly), Tompos Kátya (Betty), Czukur Balázs (Walter) és Pogány Judit (Kocsma Jenny)

a kalapot”, és a többi. Ritkaság egy-egy profilos beállítás, még nagyobb ritkaság a közvetlen kontaktus: egy-egy ölekezés vagy csók. Kezdetben, nem tagadom, arra gondoltam: ez a sajátos színészmozgatás, amelyen frappáns kezdetben, később bizonyára megszokottá, sőt unalmassá válhat. De nem, miközben a frontális tartás állandó marad, a hatás mindig más. Gondoskodnak erről a díszletelemek is: Horesnyi Balázs ökonomikus színpadának mindössze három bútoradarabja, egy kanapé s két szék, melyek a forgó közreműködésével állandóan változtatják a helyüket, és a hangsúlyok aszerint változnak, ahogyan egy adott jelenetben a szereplők egymáshoz képest ülnek, állnak (van, hogy éppen az egyik széken), könyökölnek, pózokba merevednek; minden jelenetnek megvan a maga sajátos kimerített koreográfiája.

A legfontosabb azonban a játéktípus. Bagossy különleges interpretációra fogta a színészeket, kinél teljes, kinél nagyobb, kinél kevesebb sikerrel. A színészek jelzik az őket aktuálisan motiváló érzelmeiket, de úgy, hogy habitusuk, mimikájuk, gesztusaik egyszerre mutatják az érzelmi alapálás konvencionális kifejezőjeleit, és egyzersmind, egymástól alig elválaszthatóan, marionettszerű, gépies játékmozgatokkal idézőjelbe is teszik ezeket a jeleket. Ennek a nagyon nehéz, de rendkívül artisztikus jel- és testbeszédnek, kommunikáció és metakommunikáció torzított összefonódásának elsajátításában élen jár Polly szerepében a szupertehetség Hámori

Gabriella, de nem sokkal marad el mögötte a Kleopátra-titokzatosságú Für Anikó (Peachumné), az ilyen kifejezőnek és frappánsnak rég nem látott Végvári Tamás (Peachum) és némileg más, valamivel konvencionálisabb hangfekvésben Pogány Judit (Kocsma Jenny), akit jelen koordinátái valamilyen mélységesen szomorú, mindentudó bölcsességre inspirálnak. Színházainkban fehér holló számba megy: itt még az epizodisták egy része is hibátlanul hozza a stílust, elsősorban az idegből játszó Czukur Balázs (Walter) és a pompásan pókerarcú Dömötör András (Smith).

Széles Lászlóval (Késes Mackie) kissé bonyolultabb a helyzet: ő eleinte elég bizonytalanul egyensúlyoz darabosság és könnyedség, nehézkesség és elegancia között, de később rátalál egy operettbonviváni, majd hovatovább egy hőstenori attitűdre, amellyel idézőjelbe teheti a pátozra csábító mozzanatok, a kivégzéstől való rettegést csakúgy, mint a végső tanulság, a „morál” rábizott tolmácsolását. Így vonul át az operettes hepiendbe, a háttérben a jópofa ringlispápacin trónoló Tigris Brownnal (öt Csujja Imre hozza mérsékelt invencióval), az előtérben a végül térdre boruló szereplőgárdával.

Említést érdemel a szellemes tapsrend is: a színjáték végeztével a színpadra nagy büféasztalt tolnak be, kezdődik a bál pezsgőzés, falatozás, vigalom; az oldottan fraternizáló színészeknek alig jut rá idejük, hogy kis alkalmi csoportokban, mintegy jelzetten abszolválják a meghajlást, majd lemegy rájuk az áttetsző függöny, s ettől kezdve csak magukkal törődve dárídoznak tovább, míg nem a közönség, belátva, hogy hiába csapkodja össze tenyerét, békén hagyja őket; színpad és nézőtér ismét elvált egymástól. (Korábban idéztette a búcsút az a jó kéttucatnyi Kis Madách-os néző is, aki a szünetekben eltávozott.)

Elgondolkodunk-e „egy hanyatló társadalom hanyatló képviselőin”, nagybankokon, álkoldusokon s az „igazi szegényeken”, a mindent behálózó korrupción, a rendőrök bűnrészségén? Hiszen mindezt magunktól is tudjuk, bennünket Brecht már nem lephet meg, legföljebb erősítheti tapasztalatainkat. Az igazi élmény az, hogy jó előadást, valódi színházat láttunk; egy olyan *Filléres operát*, melynek maradandó helye lesz a *Koldusoperák* hosszú sorában.

KURT WEILL-BERTOLT BRECHT: A FILLÉRES OPERA (Örkény Színház)

A librettót és a verseket Eörsi István fordította. **KARMESTER:** Legendy László/Zádori László. **ZENEI VEZETŐ:** Zádori László. **DÍSZLET:** Horesnyi Balázs. **JELMEZ:** Remete Kriszta. **MOZGÁS:** Jaross Viktória. **DRAMATURG:** Gáspár Ildikó. **RENDEZŐ:** Bagossy László.

SZEREPLŐK: Mácsai Pál, Végvári Tamás, Für Anikó, Széles László, Hámori Gabriella, Csujja Imre, Járó Zsuzsa, Pogány Judit, Czukur Balázs, Pletl Zoltán, Dömötör András, Máthé Zsolt, Jaross Viktória/Érdi Ariadne, Tompos Kátya e. h., Szalai Amarilla, Urbanek Károly.

KOVÁCS DEZSŐ

Szexuálterápia

■ NÓTI KÁROLY: SZERESSÜK EGYMÁST! ■

Karinyth Márton nagy sikert aratott, izgalmas könyvében, az *Ördögörcsben* elmesél egy történetet a harmincas évek hírhedt szépasszonyáról, Bóhm Arankáról, a későbbi Karinyth Frigyesnéről, aki pszichológiai tanulmányait befejezve magánrendelőt nyitott Budapesten, s a legenda szerint egyetlen páciense nem lehetett más, mint a kor hírneves kabarészerzője, Nóti Károly. Óhatatlanul is ez az epizód jutott eszembe, mikor a *Szeressük egymást!* fordulatossá, bonyodalmas sztorija kezdett kibontakozni a Karinyth Színház előadásában. Az ősbemutató-számba menő játékban ugyanis nem kevesebbről esik szó, mint hogy egy jól menő fiatal pszichiáter úgy akarja kigyógyítani hölgybetegeit elunt házasságuk okozta lelki traumájukból, hogy férfiúi szolgálatait fölajánlva rövid úton betessékeli őket a hálószobába, ahol zsongító-bódító félhomályban, röpke, alkalmi kalandként csalhatják meg, terápiás céllal, tulajdon házastársukat. (Nem sejtik persze, hogy a csábító nem más, mint sebtében odarendelt férjük.) Nóti úgy bonyolítja a cselek-

A zűrös és mulatságos párkapcsolatok egymás groteszk tükörképei a darabban, s a párhuzamos félrelépések és félreértések rajza játékos derűbe vonja a művet. Nóti eme eredetileg három felvonásos komédiájában is a poéngyártás mesterének bizonyul; szárba szökkenve a cselekmény, a párbeszédék jószerevel minden replikája poént görget maga előtt. Sárkány ziccerszerepét anno Latabár Kálmán játszotta, a mellékszereplőket a kor jeles komikusai alakították, s bár a pikáns komédia társadalmi háterszága, erkölcsi holdudvara alaposan átalakult az elmúlt időben, a polgári házasság intézménye, az együttélés abszurd csapdái valójában alig-alig módosultak. A mai színre vivőnek szembe kell még néznie a darab nyelvezetével, azzal a pesti folklórból táplálkozó szóömlennel, amit Nóti használ. Az új bemutató arról győz meg, hogy a szavak jelentése ugyan sokat változott időközben, ám a nyelv sodrása ma is erőteljes.

Karinyth Márton volt bátor színre vinni színházában az eredetileg 1935-ben, a Royal Revüszínházban Márkus Albert muzsikájával zenés játékként bemutatott komédiát. Elhagyta Kellér Dezső versbetéteit, ám igyekezett maximálisan kiaknázni a játék komédiái vonulatát. A szereposztás rendezői koncepciót és színre vivői kompromisszumokat egyaránt tükrözhet: a komédia főbb szerepeinek többségét az író által megírttal valamivel idősebb színészek játsszák. Ami nem feltétlenül baj, sőt. Az előadás karakterét ekként elsősorban nem az egymást ugrató, viháncoló ifjak vagy fiatal felnőttek csipkelődő-dévaj hancúrozása adja meg, hanem sokat látott és főképp sokat tapasztalt párok vaskosan komikus helyzetgyakorlatai, groteszk rituáléi. Így nem véletlen az sem, hogy a vehemens Sárkány és Sárkányné házastársi civódása, ironikus felhangokkal kísért, egymást froclizó zsörtölődése elevenebben és izesebben bomlik ki az előadásban, mint az ifjú pszichoanalitikus doktor Vass és az eredetileg cserfes kislány Zsuzsi sokszorosán megcsavart egymásba gabalyodása. Sárkányt Straub Dezső, rámenősen házsártos, a viharzó eseményeket benső derűvel és némi kíváncsisággal szemlélő asszonyát Rátanyi Hajni játssza. Straub Sárkány elnehezült férj, tenyeres-talpas öregedő amorózó, aki siet learatni a még elérhető férfiúi babérokot. Lomha mozdulatok, decens rámenősség, szípkorkázó ironia és önironia: a kínálkozó ripacséria csapdái elkerülő Straub mulattató percekét szerez a közönségnek. Rátanyi Hajni vidoran fúrge, ruganyos és gyors észjárású asszonykájának fontosabb a kiskutyája toalettje, mint a permanensen félrelépő gügye férjének egzecirozása. A Nóti rövid bohózatának villámgyors, penge dialógusait idéző jelenetben, amikor is az ügyvéd arról próbálja meg-



theater.hu - Illovszky Béla

Rátanyi Hajni (Sárkányné), Straub Dezső (Sárkány) és Csonka András (Dr. Vass)

mény szárait e réges-régi, ám ma is poéndúsnak, virulensnek bizonyuló vígjátékában, ahogy a franciás könnyedségű és eleganciájú bohózatokban szokás. A sokszoros félreértések-félrehallások, a rendre összecserélt férfiak, a sikamlós poérok, a csetlő-botló szereplők s a vígjátéki sztori mögött meghúzódó milió, a harmincas évek polgári és kispolgári világának meg az elpusztíthatatlan pesti humornak a keverése ma is megmozgatja a néző rekeszizmaikat.

Nóti „agyonverhetetlen” szerző, átszabhatják, átírhatják, elvehetnek belőle, és hozzátehetnek szövegeihez; a poérok zuhataga, darabjainak abszurdba hajló komédiái szerkezete végső soron mindig üzemképesnek bizonyul. A *Szeressük egymást!* történetében a jó szándékú, ám kissé naiv és balek doktor a szexuálterápiára kizemelt férj helyett természetesen egy másik férfi inasát tuszkolja be a hálószobába a vonakodóan kikapós asszonykához, akit onnét közben egy jó szándékú házibarát már kimenekített. S időközben megjelenik a színen egy kétbalkezes figura, Sárkány, aki nemcsak hogy Pilátusként kerül a krédóba, hanem józan ösztönrel ironikus rezonőrként kommentálja is az eseményeket.

győzni a látványosan megcsalt asszonykát, hogy egy kiskutya fenéken billentése nem a legfőbb válóok, Rátonyi élesre fent nyelvel, roppant mulatságosan adja a női önérzetét foggal-körömmel védő hárpíát, ugyanakkor finoman érzékelteti, hogy a meccs mégsem életre-halálra megy: a jól fésült polgári házasságokban a félrelépés benne van a pakliban. Dr. Vasst, a kísérletező kedvű, ám a szerelmi örvénynek ellenállni nem tudó pszichoanalitikus orvost Csonka Andrásra osztotta a rendező. A kereskedelmi tévék népszerű színésze visszafogott eleganciával, ökonomikusan játssza szerepét. Zsuzsi (Nyertes Zsuzsa) csodálkozó áhítattal, Dózsa László Hornere akkurátus rámenősséggel, Balázs Andrea Kovácsnéja élethabzsoló virgocériával, Oszter Sándor Bíró doktora markáns délcegséggel vesz részt a játékokban. Sztankay István megszeppent-rezignált Demetere bizonyos dramaturgiaiailag fontos pillanatokban időnként kópésan átsettenkedik a színen; kísértet-szerű jelenéseit pontosan és hatásosan aknázza ki a rendezés. Peregnak a poénok, zakatol a bohózati gépezet, cikáznak a szereplők ajtón ki, ajtón be, a ritmus hullámzó, a helyzetek változatosak, talán csak a Nóti-darab frivol eleganciája, üde könnyedsége hiányzott a bemutatón. Az előadás láthatólag nem készült el a premierre, dőcögösen indult, s csak nehezen talált magára – a közönség mindenestre igen jól fogadta a régműltből föltámasztott vérbő komédiát.

A legendás kabarészerzőt, a *Hyppolit*, a *lakájt* és többtucatnyi népszerű filmet társszerzőként, forgatókönyvíróként jegyző Nótit

többek között a *Nyitott ablak* című zenés örökzöld írójaként tartja számon a színháztörténet. Holott, mint e ritka értékmentésre vállalkozó előadás is prezentálta: „egész estés” drámaíróként sem elhanyagolható életművet hagyott hátra. A *Vacsora Budán*, a *Randevű Bécsben*, a *Takarékpénztár*, a *Muskátli* (alcíme szerint „vidám, zenés, lírai bábjáték”), a *Megjött az autóbusz*, a Szenes Bélával közösen jegyzett *A házibarát*, az 1946-os *Fekete liliom* – a nagyszájú rövidebb-hosszabb jelenetekkel együtt – a Nóti-oeuvre integráns, ám nagyrészt kézíratos részét alkotják. (Az életmű dimenzióival a rövid bohózatok egy részének közreadójaként szembeülhettem.)

Hogy az élő színház mire jut Nótival, halála után ötven évvel is talány. A Karinthy Színház bemutatója mindenesetre élvezetesen hozza testközelbe az elfeledett darabot.

NÓTI KÁROLY: SZERESSÜK EGYMÁST! (Karinthy Színház)

DÍSZLET: É. Kiss Piroska. JELMEZ: Torday Hajnal. FÉNY: Hutter Ferenc. DÍSZLETKIVITELEZÉS: Major Attila, Bíró Tamás. HANGASSZISZTENS: Ridzi Gábor. RENDEZŐ: Karinthy Márton.

SZEREPLŐK: Csonka András, Dózsa László, Oszter Sándor, Nyertes Zsuzsa, Straub Dezső, Rátonyi Hajni, Sztankay István, Balázs Andrea.

KUTSZEGI CSABA

Művészettel a bűnmegelőzésért

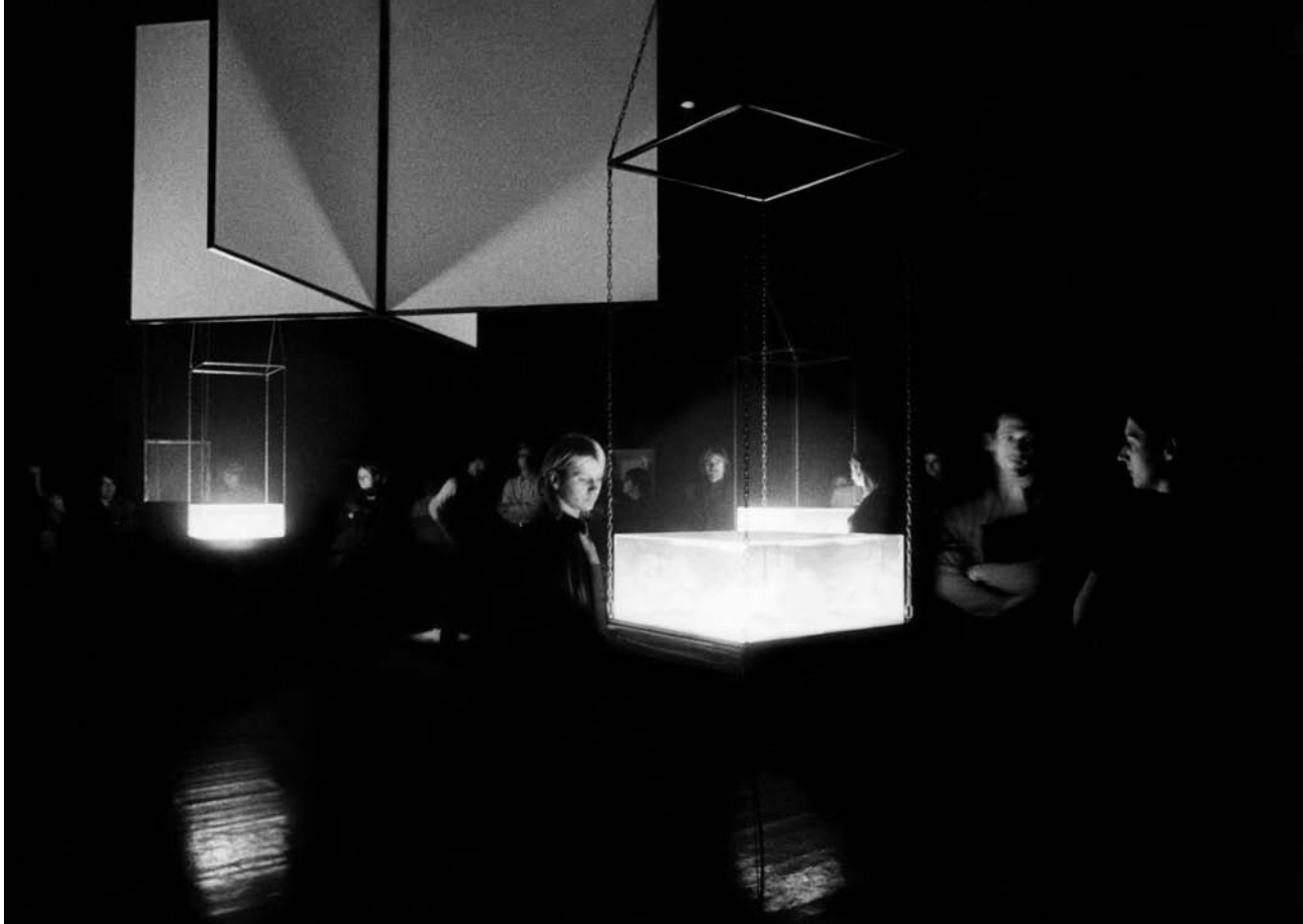
■ ANGYALTÁR ■

A kortárs (vagy alternatív?) alkotóművészek többsége, főleg a táncszínházi koreográfusok, ritkán akarják a befogadókra eröltetni nézetüket. Éppen az ellenkezője a trendi: az előadások csak hangulatokat, érzelmeket jelenítenek meg, és a nézők maguk dönthetik el, mit hogyan értelmeznek, elfogadják-e a látottakat, közelinek érzik-e magukhoz a megfogalmazott jelenségek ábrázolásmódját. A Természetes Vészek Kollektíva ezzel szemben bizonyos társadalmi torzulások kezelése vagy korrigálása érdekében a művészet különleges kifejezőképességével akar hatni, gondolkodtatni, véleményt formálni akar.

Az *Angyaltár* előzménye a 2001 őszen bemutatott, szintén Árvai György rendezte *62 nap – halálútinapló* című experimentális vizuál-színházi előadás. Kár, hogy három évet kellett várni a folytatásra. A *62 nap* ezalatt itthon és külföldön testileg és lelkiileg sokszor megmozgatta nézőit. A különleges darabban nem kárhoztatják passzivitásra a publikumot, hanem – felfogásom szerint (lásd: *Civil a pályán*, SZÍNHÁZ, 2001. december) – a nézők előadói és társszerzői szerepet kapnak. Az *Angyaltár* hasonlóan kezdődik: neszező, bűgő, szakrális hangulatú zene hallható, amíg a közönség a négyzet alaprajzú játéktéren elfoglalja a helyét. A *62 nap* hatása máris érzékelhető: nincsen zavart, tétova tanácstalankodás, a résztvevők többsége jól tájékozott, tudja, hogy aki akar, az előadás alatt keresztül-kasul mászkálhat, egy bizonyos határig mindent lehet.

A színpad vagy inkább a közös tér berendezése az *Angyaltárban* is érdekes. Körben nyolc fényoszlop áll, négyzet alakú tollpihé-ágyás-talapatzon. Középen négy, szintén négyzet alakú jókora digitális vetítőtárcsán lóg függőlegesen, közös oldaluknál merőlegesen illeszkednek egymáshoz. A rajtuk később felfénylő képek mind-

egyik lapon más-más látószögéből mutatják a néznievalót. Két felület a tér bármelyik pontjáról mindig belátható. A függönyökkel határolt helyiség sarkaiban és az oldalfalain levő képek keretében később az Arcot megjelenítő Tóth Orsolya tűnik fel néhányszor. A vetítőtárcsán alatt, a fényoszlopok alkotta körvonalon belül lábakon álló üvegdobozok lapulnak a félhomályban, mindegyik halott csecsemőt rejtő katafalk. Egy dolog hiányzik: a *62 napban* a játéktér műanyag padlózata vízzel volt felöntve, az *Angyaltárban* viszont teljes a szárazság. Az előző előadásban azért volt szükség a vízre, hogy amit a mennyezet vízszintes világító lapjaira vetítenek, a vándorló nézők körülállta víztükördarabokon is láthatóvá váljék. 2001 óta frissen él bennem egy kép emléke. A mennyezeti vetítésen a Kovács Gerzson Péter alakította Test haldoklott, mozdulatai alul, a tócsán tükröződtek vissza meglepően jó képminőségben, és én mindezt guggolva, egy előttem álló fiatal nézőtársnő terpeszén át láttam. „Úgy érzem, az örökkévalóság háromszögét látom. Felső csücskein anyaöl, ahonnét világra segítenek, alul, a lábak előtt a fönről jövő fény visszképe, amelyben megláthatjuk halálba tartó életünk szenvedéseinek néhány pillanatát” – írtam akkor. Az *Angyaltárban* nehéz hasonló élményhez jutni, és ennek egyik legfőbb oka az, hogy nem sikerült az előadásba csalt nézőket az eseményeket természetes kíváncsisággal követő aktív mozgásra készíteni. Helyette egy helyben álldogáltunk, esetleg kerestünk egy másik nézőpontot, vagy – ha elég volt az ácsorgásból – leültünk a földre. Egyetlen *62 napon* nevelkedett nézőt láttam, aki feltehetően színészi alakításra készületen lépett a terembe, és azonnal nekilátott az egyik tollpihé-ágyás művészi szétrúgkapálásának. Érthetetlen, szánsalmasan exhibicionista próbálkozás volt.



Jelenet az Angyaltárból

Miután az összes néző beér, a félhomályt sötétség, a bűgő zenét pedig Ágens, azaz a Lélek hangja váltja fel. A mindig érdekes ágensi hangok egyszerre emlékeztetnek kéjérzésre és szülési fájdalmakra. Ónodi Eszter, a Hang is felvételről szólal meg. Mondatai először szimultánszerűen egymásba csúsznak, mintha többszólamú kánont szavalna, később a szövegmondás egyszólamúvá rendeződve konszolidált narrációvá változik. Ónodi előadasmódja szinte érzelemmentes, tényeket rögzít naplószerűen, bölcselkedése köznapi, helyenként közhelyszerű. Kifejezetten zavaró, hogy a szövegben a *62 napra* vonatkozó direkt utalások fedezhetők fel. A Hang – a nem kívánt terhesség előrehaladott szakaszában – negyvenöt napja éhező összeaszott emberről vizionál (ez csakis a *62 nap* éhen haló japán fiatalemberé lehet), majd erőltetett gondolatmenetbe kezd menekülés, halál és születés egy-lényegűségéről. A japán fiatalember az életből a lassú halálba menekült, a születés mint menekülés- és halálmotívum valószínűleg csak azért kerül ide, hogy kvázifolytatásos művi kapcsolat létesüljön a *62 nap* és az *Angyaltár* között.

A középen függő négyzetlapokon először színes organikus formák jelennek meg, majd fokozatosan konkrétá váló mikroszkopikus felvételek láthatók ondósejtek mozgásáról, petesejt megtermékenyüléséről. Később a magzat méhen belüli fejlődéséről is kapunk képi információt. A képzőművészet, a mikrobiológia és az orvostudományok iránt fogékony nézők figyelmét lebilincselő képeket kemény dokumentumfilm-kockák váltják fel: Ladjánszki Márta, a Test egy többkabinos, mosdókkal felszerelt előtérrel rendelkező, feltehetően nyilvános vécében jelenik meg rendszeresen. Láthatóan állapotos, mindig szenved, kínlódik, gyakran hány, vérzik, olykor fehérműt mos, vagy mosakszik, és néha – ellentétben az intelligensen nyugodt narrátorral – őrzöngve hasra veti magát, vagy vadul kiborítja táskája tartalmát. A narráció szövegéből könnyen kikövetkeztethető, hogy a kismama ebben a helyiségben fogja világra hozni gyermekét. Igen baljós előjel, hogy a fiatal nő egy alkalommal a vécé kövén fekvő origamizni kezd, papírlapból embrióformát hajtogat, amelyet először a hasára helyez, majd indulatosan felpattanva a vécécészébe hajít. Megszületése

után az igazi gyermekre is – sokkoló vértócsák kíséretében – hasonló sors vár.

Az *Angyaltár* előadása párhuzamos szövegszerkesztéssel épül fel. Árvai György hang-, látvány- és verbális szövegeket montírozott három dimenzióban egymás mellé, fölé, köré. A *62 nap* hasonló alkotórészei – a nézők szinte szakrális közreműködésével – egységes ceremóniává, színházra és képzőművészeti performanszra emlékeztető közösségi tevékenységgé szervesültek. Az *Angyaltár* nézői nem kovácsolódnak össze közösséggé, az észlelési mezők különböző szövegegyeségei pedig meghatározhatatlan kapcsolatokba kerülnek egymással. A Hang modora, jólsituáltságot sejtető mondandója és stílusa nem utal kulturális elmaradottságra vagy közelmúltbeli sokkot kiváltó lelki traumára, a Hangban nem fedezhető fel gyermekveszejtő motiváltság magyarázkodó próbálkozásai ellenére sem. Nem ugyanennek a nőnek a Teste látható a vetítésen, kérdés az is, a Test miért él nyilvános klozettban; talán hajléktalan, vagy reptéri tranzitban rekedt utas. Ezek az ellentmondások persze magyarázhatók azzal, hogy gyermekét elpusztító anya sokféle lehet, és hogy az *Angyaltár* nem egy személy történetét dolgozza fel, hanem a jelenség általános jellemzőire utal, de ettől az előadás még zavaróan eklektikus marad.

Miután az újszülött a hiedelem szerint angyallá vált (mert ember soha nem láthatta, és születése egyben a halála pillanata is), a katófalkok megvilágosodnak, először készttetve aktív megmozdulásra a nézőket. A csecsemőholttestek különleges anyagból készültek. Alulról melegítik őket, és hő hatására olvadni kezdenek. Néhány perc után olyanok, mint a félig feltárt sírokban porladó emberi maradványok. Fájdalmas végignézni, ahogyan nyomtalanul eltűnnek a föld színéről az élethez bárki máséhoz hasonló joggal rendelkező, a napvilágon néhány másodpercet élt teremtmények. Az előadás egyetlen maradandó élményét ez az ötletes látvány-megoldás szolgáltatja.

Hogy az *Angyaltár* előadása mennyire képes hatni a gyermeküket nem akaró, kétségbeesett terhes anyákra, az nem tudható. Érdemes lenne megszámolni, hány néző látja évente, utána kellene nézni annak is, milyen társadalmi rétegeket reprezentál a publi-



PESTI EST
SŰGŐ

JANUÁR 20-TÓL
KERESSE A MEGÚJULT
PESTI EST SŰGÓT
BUDAPESTEN AZ ISMERT
LELŐHELYEKEN!

kum, meg kellene vizsgálni, hogy az előadás hatására változik-e szignifikánsan a cse-csemőgyilkosságok száma e rétegekben, és ha kiderül, hogy csak egy lélek is bizonyíthatóan az *Angyaltár*-nak köszönheti megmenekülését, akkor már megérte. A Természetes Vészek Kollektíva vállalkozásainak művészi hozadéka pedig akkor gyarapodna, ha a kitűnő színpadi érzékkel, tehetséggel megáldott Árvai György konkrét társadalmi jelenségek helyett inkább a színművészet megújulási folyamataira igyekezne mindig új, eredeti ötletekkel hatni.

TERMÉSZETES VÉSZEK KOLLEKTÍVA: ANGYALTÁR (Trafó)

ÍRTA: Árvai György. TECHNIKA: Szirtes Attila, 4LD Kft. JELMEZ: Szűcs Edit. ZENE: Természetes Vészek Kollektíva. LÁTVÁNY, RENDEZÉS: Árvai György.

KÉSZÍTETTE: Ladjánszki Márta, Ónodi Eszter, Tóth Orsolya, Ágens.

KRITIKAPÁLYÁZAT

A SZÍNHÁZ szakfolyóirat és a magyar színházi portál színikritika-pályázatot hirdet.

A pályázaton részt vehet mindenki, aki sem a SZÍNHÁZ-nak, sem más színházi orgánumnak nem dolgozik rendszeresen. A pályázat célja, hogy tehetséges fiatalokat toborozzon a SZÍNHÁZ és a Színház.hu külső munkatársi csapatába.

Ezért korhatár is van: harminc év.

KÉT KATEGÓRIÁBAN VÁRJUK AZ ÍRÁSOKAT:

- színikritika: maximum nyolcezer karakter, szóközökkel együtt, valamely, még műsoron lévő magyarországi előadásról;
- színésportré: maximum nyolcezer karakter, szóközökkel együtt, egy Magyarországon dolgozó színésről.

A pályázat jelíges. Kérjük a nevet és az elérhetőséget külön, lezárt borítékban mellékelni.

POSTACÍM: Színház Szerkesztősége, 1126 Budapest, Németvölgyi út 6.

Az írások – ideiglenes e-mail-címről – érkezhetnek a lap szerkesztőségébe elektronikus úton is, de a „megfejtést” és az elérhetőséget akkor is postai úton kérjük, és a borítékra írják rá a jelíget is. **E-mail:** kritika@szinhaz.hu

A résztvevők mindkét kategóriában több írással is pályázhatnak.

**A PÁLYAMŰVEK BEÉRKEZÉSI HATÁRIDEJÉT MEGHOSSZABBÍTOTTUK
2005. FEBRUÁR 28-IG.**

A ZSŰRI: Csáki Judit, Fodor Géza, Fodor Tamás, Koltai Tamás, Morcsányi Géza.

EREDMÉNYHIRDETÉS: 2005. március 27. Színházi Világnap.

A DÍJAK: I. díj: 100 000; II. díj: 50 000; III. díj: 25 000 Ft.

ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS

Bár lapunk példányonkénti ára **2005. január elsejétől 342 forintra** emelkedett, ha szerkesztőségünkben egy évre előfizet, 3600 forint helyett 3000 forintért megkapja a SZÍNHÁZ tizenkét számát.

Előfizetés a folyóirat szerkesztőségében (1126 Budapest, Németvölgyi út 6. III. 2.) személyesen, valamint telefonon (214-3770 vagy 214-5937) vagy átutalással (10402166-21624669-00000000); a Budapesti Postaigazgatóság kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél és a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR), Budapest, Orczy tér 1.

Levélcím: HELIR 1900 Budapest,
e-mail: hirlapelofizetes@posta.hu; vidéken a postánál és a kézbesítőknél.
Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102-02102799-00000000.

PERÉNYI BALÁZS

Biankó posztmodern

■ VÁLASZ KÉRCHY VERÁNAK ■

Kérchy Vera félreolvas, félreért, ferdít, torzít és elhallgat, hogy prekoncepcióját igazolja. Érdeemes néhányat lajstromozni ezek közül. Lássuk!

1. „Az eltartott játékmód kiszabadítja Csehov abszurditásig szélsőséges humorát... Bizarr humor jellemzi a színre állítást is: tele van szellemes és mély értelmű szcenikai poénnal... Klasszikus szürrealisták humorát idézi a tárgyak, kellékek sajátos antropomorfizálódása.”



Révész Róbert felvétele

Tóth Géza (Asztrov) és Bartsch Kata (Jelena) a kaposvári Ványa bácsiban

Egészen bizonyos Kérchy Vera abban, hogy e sorok írója rabja a „hinta és számovár” színpadképének, és az ehhez kapcsolódó „mélabús hangoltság” „ideálértelmezésének”? Vagy ezek az állítások nem illettek a szerző prekoncepciójába, ezért nem is törődött velük? (Teljes bekezdésben szólok az előadás humoráról.)

2. „Perényi szerint a szereplők mindig végrehajtják a narrátor (mint jelen lévő szerző-rendező-isten) utasításait, egyszerűen nem vesz tudomást azokról a jelenetekről, amikor ez nem következik be.”

Lássuk csak, mit írok erről: „Tóth Ildikó tárgyilagos hangon, határozottan és részvétele nélkül utasítja a rongybabákat, akik nemegyszer szembeszegülnének könyörtelen irányítójukkal. Engedetlenség, de második felszólításra végrehajtják a nemszeretemet parancsokat. Nem lehet csodálni, hogy huzakodnak...” De Kérchy Vera értelmezését „még az sem bizonytalanítja el, hogy akadnak olyan pontok, amelyek bevallottan gondot okoznak a koncepció

Perényi Balázs a SZÍNHÁZ 2004/6., Sándor L. István az Ellenfény 2004/6. számában közölt kritikát Jeles András kaposvári Ványa bácsi-rendezéséről. Kérchy Vera A babák nevében című írásával szállt vitába a két kritikussal (SZÍNHÁZ, 2005/1.).

koherenciájára nézve”, pedig ez szerinte rám és Sándor L. Istvánra jellemző.

3. „Perényi hiába keresi azokat a dramaturgiai csomópontokat, pszichológiai okokat, amelyek a történet szintjén magyaráznák meg a babából élővé válást és fordítva, értetlenül áll azelőtt, hogy az egyik szereplő miért »valóságosabb«, mint a másik, ahelyett hogy vizsgálat alá vonná a saját maga használta fogalmak (»valóságos«?) relevanciáját.”

A „valóságos” – szitokszó, amellyel a lélektani-realista fantom ellen indulattal küzdő teoretikus írások stigmatizálnak. Kérchy Vera cikkében nyolcszor (!) használja e szörnyű kifejezést. Én egyszer. Ebben a mondatban: „Az Einstein-frizurájú áltudós rendkívül fesztelen és valóságos a többiekhez képest”. Elismerem, félreérthető szó a „valóságos”, azonban a szövegkörnyezetből egyértelműen kiderül, hogy a „valóságos” formátlanságot, esetlegességet, köznapit imitálóba csúsztást jelent. Semmi esetre sem etalon ez a „valóságos” fogalmazásmód. Erről szól a cikkem! A pszichologizáló megoldások szerintem az egészen kitűnő színészek bizonytalanságáról árulkodnak, akiknek színészete „pszichológiai realista” produkciókon csiszolódott, ezt tanulták a főiskolán (egyetemen), ezt gyakorolják legtöbbször, ezért váltanak át, ha kényelmetlennek érzik a tőlük idegen formát. Ez történik a Ványa bácsi kivételesen erős, jelentős színészek alkotta szereplőgárdájából többekkel. Ez a „szalmabábok lázadása”: a színészek ösztönös tiltakozása és értetlensége. Nem csak „dramaturgiai csomópontokat”, „pszichológiai okokat” nem találtam – semmilyen jelentést nem sikerült társítanom ezekhez a hatásos teátrális jelekhez. Mert nincs jelentésük! Önkéntelen jelek.

Megnyugtat, hogy Kérchy Vera sem leli a magyarázatot, egyszerűen nem értelmezi, csak leírja a „váltásokat”. Ha egy állítást nem lehet igazolni, a tekintélyelvhez lehet fordulni. Ezt teszi Kérchy Vera is.

4. „Nem tűnik fel neki az az aprócska tény, hogy a »nyomorultak« láttán, akikkel semmi esetre sem cserélne helyet (»nem lehet könnyű babának lenni« – sóhajt fel), a közönség egyfolytában kacarászik, legalábbis azon az előadáson, amit én láttam, gurult a nevetéstől. Miért tenné ezt egy ennyire leverő világ láttán, mint amiről a kritikák írnak?”

Egy esztétikai diskurzusban a közönség reakciójára hivatkozni finoman szólva nem szakmai érv, de legalábbis nem tisztességes. Az általam látott előadáson dermedt, hideg csend ült a nézőterre, olyannyira, hogy többször zavarba jöttem, mikor egymagamban felnevettem. Vessük össze, melyik este voltak többen? Mikor váltottak jegyet jobb ízlésű, érzékenyebb befogadók a nézőtérre? S így döntsük el, kinek volt igaza? A közönséget mint tekintélyt magunk mellé állítani egy kritikában...

Ha már Jelesnél és az ő humoránál tartunk: bizony gyakran neveltünk a „nyomorultakon”, akikkel helyet azért nem cseréltünk volna, az *Alombrigád* című zseniális filmjét nézve majd húsz éve, amikor végre bemutatták, mégsem hiszem, hogy sokaknak eszébe ötlene, hogy „nem leverő világ” a film rettenetes Magyarországa.

A humor egyenlő lenne a „kacagatóval”, a nem „leverővel”? Tehát a humor a derűs, a vidám, a jókedvű? Engem elképeszt az e végig nem gondolt kijelentésből következő komikumfelfogás.

5. „Miért nem a Zsótér rendezte Brecht-darabok jutnak eszünkbe a rövidnadrágos Jeles-narrátorról?”

Miért kellene Zsótér Brecht-előadásaira gondolnom Jeles András Csehov-rendezése kapcsán? Mert Zsótér formavilágát már „legalizálta” a szakma? Mert elfogadta és elismeri (díjazza), tehát illik, sőt muszáj hivatkozni rá? Mintha megint a tekintélyről lenne itt szó: a kánon tekintélyéről.

Jeles András közel harminc éve – a hetvenes évektől! – készíti összetéveszthetetlen „narrációjú” előadásokat, filmeket, amelyekben a játékosok létezmódja, játékképzése egészen sajátos. Talán termékenyebb nézőpont lenne ezekkel összevetni a *Ványa* bácsit! Ne kelljen már Jeles Zsótérből értenünk, mert ez nagyon méltatlannak tetszik.

6. „Az elemzések egyértelműen az élet, a vitalitás, a valóság ellentétét fedezték fel a színészek játékában.”

Nem igaz. „Ahogy viszont Ványa bácsi szenvedélyesebbé és féltelenebbé válik, Znamenák István alakítása úgy lesz egyre koncentráltabb és kidolgozottabb” – tehát bábszerűbb, mégis „élőbb” –, hatásosabb, erősebb, kifejezőbb, expresszív. (Az „élő” és „halott” dichotómiát Kérchy Vera használja és nem én.)

7. „...máskor pedig vörös fejjel ordítanak az indulattól (ezt az indexikus jelet, az arcpírt tekintik az elemzők oly készségesen a »valódi« játék garanciájának).”

„Asztrov – Tóth Géza – ellenben nem baba. Inkább egy agyonsminkelt korosodó piperkóc. Fehér ábrázatán kör alakú pír hivatott igazolni, hogy még él (lehet az is, hogy iszákosságának árulkodó jele a piros pötty).” Hogy sikerült ebből a textusból kiolvasni, hogy a petty a „valódi játék garanciája”? Szó sincs valódiságról (már megint), realista játékmódról – a baba sminkjéről beszéltem! Asztrovról és nem Tóth Géza színészetéről! Szerepet és szereplőt illene elkülöníteni.

Talán elég is ennyi annak igazolására, hogy félreértések, ferdtések tömkelegét tartalmazza a polemikus írás. Ez még a kisebbik baj, ha cáfolatul releváns értelmezést kapnánk egy fontos előadásról. A babák nevében azonban a szerző nem jut közelebb a kaposvári *Ványa* bácsihoz. Nem a művet, a kritikákat olvassa. A „posztmodern” teória képtelen szabadulni a gondolkodását megkötő démoni bináris opozíciótól, realista és posztmodern kényszerű szembeállításától, pedig alapvétele éppen ezen szembeállítások kárhóztatása. Ezért történik meg újra és újra, hogy egy-egy előadás leírása helyett a lélektani realista hagyománnyal és az ehhez kapcsolódó „ideálértelmezésekkel” viaskodik. Demonstrálja, hogyan nem volna szabad megfejteni a művet, majd nem fejt meg azt. Ezen írások több szót vesztesznek a pszichológiai interpretációk kritikájára, mint az adott alkotás megértésére. Önmeghatározásuk kényszeresen lázad a pszichologizáló-realista színház „*Apakísértete*” ellen. Kérchy Vera nem érvel, hanem viaskodik. Előadást leíró mondatai mellé önkényesen általános érvényű teoretikus megállapításokat rendel, hogy meggyőzzön prekoncepciójáról. Nézzünk erre is példát.

8. „...a proszscéniumon elterülő tócsa a nézőtér-színpad elválasztását megerősítő határvonalá, Perényi olvasatában »vizesárokka« ...válík...

Miután Zsótér páholyba, előtérbe kitett jeleneteit elfogadtuk mint a fikció (zárt színpadi világ) és a valóság (a nézőtértől »kifelé«) elhatárolásának megingatását, miért gondoljuk, hogy Jelesnél a tócsa elválasztja és nem »összemosza« a tereket, világokat?»

Ha két dolog közé egy harmadik ékelődik, feszül, terpeszkedik, akkor bizony elhatárolja azokat. Legyen folyó, kerítés, fal, úttest – bármi. Még a „vizesárok” is. Miért mosna össze, ami elválaszt? És milyen tereket, milyen világokat mos össze? Jó-e nekünk, az előadásnak, hogy összemos? Más-e az előadás összemosással, mint összemosás nélkül? Sajnos azonban be kell értenünk ezzel a teljesen önkényes, számomra abszolút értelmetlennek tetsző szóképpel – „összemos”. Az „összemosásnak” és következményeinek kifejtése elmarad.

Lehetséges, hogy Kérchy Vera nem vette észre, micsoda különbség van az „előtérbe kihelyezett” játék, valamint a színpad és a nézőtér között terpeszkedő „tócsa” között, ahová nem merészkednek a babák, tehát nem-játék-tér. Zsótér „kihelyezi” a színjátékot, Jeles eltávolítja, messzebbre helyezi. A két eljárás nemhogy azonos lenne – ellentétes.

9. „...nem véve észre azt a paradoxont, hogy gyerekjátékról beszélnek, ami soha nem lehet halott, tehetetlen; ellenkezőleg: a képzelet, a fantázia végtelen lehetőségeinek megtestesítője.”

A szerző Freud elméletére hivatkozik, mintha ez megmagyarázná az előadás játékoságát. Csak elkerüli a figyelmét, hogy a játékosok képzeletének, végtelen fantáziájának megtestesítője, s nem a játékoké – a babáké. Az idézet elegáns, de az értelmezés alany és tárgy felcserélésén alapul. Kérchy Vera egyszerűen nem vesz tudomást arról, hogy nemcsak babák jelennek meg, hanem egy „játész”, egy „gyerek” is, azonban a féldeblit úttörőt nehéz lenne a fantázia, a végtelen lehetőségek megtestesítőjének látni, ezért ezt a jelet egyszerűen törli emlékezetéből. A „színházi jelrendszer” közül csak azokat észleli, amelyek igazolják a teóriát, jelen esetben a freudi okfejtést.

10. „A realista hagyomány nyomása alól kikerülve gondoljunk Kaspar Hauserre, és a tárgyak mindjárt nem lesznek az élők ellentétpárjai.”

Ennyi! Melyik Kaspar Hauserre? A legendára? A drámára? A filmre? Melyik drámára, melyik filmre? Honnan kellene tudnom, hogy Kérchy Vera mire gondol?

11. „Ha feladnánk a kint (szerepen-fikción kívül) és a bent (szerepen-fikcióban) opozíció tettenérésén való furdóztatást, felismerhetnénk, hogy sokkal többféle játék található a darabban...”

Na ez már érdekes! Milyen játékok? „...felfedezhetnénk a *Dajka* (Lázár Kati) nézők felé forduló ripacszkodásait, magánszámait, valamint a kritikákban is említett, de nem elemzett burleszkjeleneteket is.” Ennyi a „nézők felé forduló ripacszkodás és burleszk”, amit – sajnos – Kérchy Vera sem elemmez. (Magam hosszú bekezdésben írok a játékmódok különbözőségéről.) Tudni akarom, milyen játék található még az előadásban! Végképp nem kapunk magyarázatot arra: miért is többfélék ezek a játékok.

12. A „narrátor” (először idézőjelbe téve – ironizálva, később idézőjel nélkül írja le a szerző, lehet, hogy időközben meggondolta magát, és elfogadta a meghatározást) érzelmi belefeledkezését magyarázva már-már azt érezzük, kifejtli olvasatát: „a meta- és nem metapozíciók egyértelmű kijelölésének ellehetetlenüléséről”, a „kifejezéshez kapcsolódó igazságértékek problematikusságáról”, a „szöveg nyitottságának metaforizálásáról” ír. Evidenciák. A nyolcvanas évek közepétől rácsodálkozhattunk a hasonló Mohácsi-, Novák Eszter-, Bagossy-, Zsótér-előadásokra, melyekről nyugodtan kijelenthetőek a fentebbiek. Érdemes ezt 2004-ben felfedezni? Ezek „posztmodern” biankó mondatok! Az összes „posztmodern” előadás kapcsán leírhatóak, ergo leírni őket értelmetlen.

ELHUNYT BESSENYEI FERENC.

Életművére következő számunkban emlékezünk.

„Teszek egy lépést hátrafelé”

■ BESZÉLGETÉS GOTHÁR PÉTERREL ■

– Minden előadásod más, mégis mindegyikben felismerhetőek az összevetészetlenül „gothári” stílusjegyek.

– Mindegyik darab előhívja a saját stílusát, sug valami formát. És akkor egyszerűen olyannak kell lennie. Töreksem is rá, amennyire lehet, hogy színházi munkáim megkülönböztethetőek legyenek egymástól. Nem gondolkozom trendekben, irányzatokban. Ha elolvasok egy darabot, és vizuálisan nem jelenik meg róla semmi, akkor nem is tudom megrendezni. Ennek a képnek a megéléte dramaturgiai elem, a darab megértését jelenti számomra. Rábízhatom magam még akkor is, ha az egészet nem feltétlenül, nem minden részletében fogadom el még ilyenkor. Belekapaszkodom abba a helyszínbe, mondatba, gesztusba, amit látni, érteni vélek. Aztán valahogy ismertetem, megmutatom ezt a képet a színészek-

nek – szóval köré építem az előadást. Tényleg azt hiszem, hogy minden előadásnak másilyennek kell lennie. Ebben segítséget kapok helyzetektől, mikor más helyen, másfajta munkával, más elvek szerint nevelt, tehetséges emberekkel dolgozom. Ráadásul számomra a színház beavatás. Akkor jó, ha kezdéskor, mikor a tér besötétedik, magadban elszámolsz valamедdig, mint valami altatáskor, aztán mikor megint világos lesz, egyből a helyszínre érzéztél, már benne tudsz lenni. Fontos, hogy befogadható legyen, hol vagy, mi az, amit nézel. Ha ez világos,

elkezd működni az előadás. A látvány tisztasága, a pontosság elsődleges igény. Persze mint nézőt gyakran bosszant, ha valami túlzottan átlátható: a látványnak sohasem szabad titok nélkülűnek lennie. Mindig úgy kezdek neki: egyetlen vizuális gesztusra kell felfűzni az egészet, egyszeri jelentésű térben akarok gondolkodni. Aztán elkezdem szeretni az időmúlást, a színház egyik legizgalmasabb elemét. Másik szemszögből is láttatni szeretném a dolgokat – ahogy azok másnap igenis másképp is vannak. Például egy halmozottan állapotváltó este után: mint egy színdarabban. És ezek a díszletek nem kerülnek többbe, mint az egyszeri, nagy beépítések. A jelenlegi színházi élet nem kedvez a szemszögváltásnak – a látvány lassan finanszírozhatatlan. Az elvonás szellemi szegénység, csak egyik tünete a vizuális leépülés. De ez összetettebb dolog, az egész magyar színházi kultúra vizuális részéről lehetne beszélni.

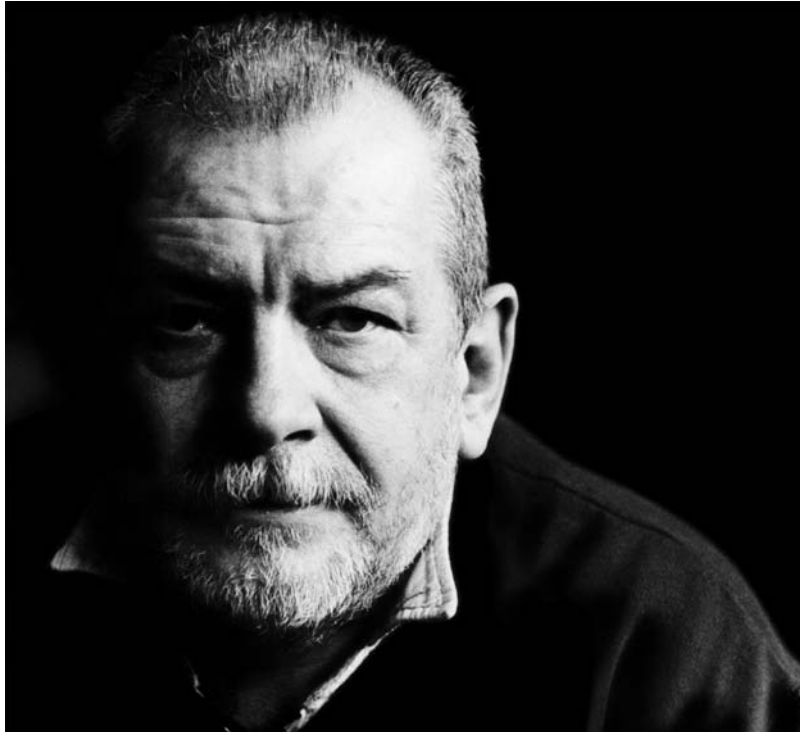
– Úgy érzed, hogy ezen a téren „reménytelenség” van?

– Egyrészt nem, mert másfajta rá gondolás van. Másfajta kultúrából jönnek azok, akik a színházi látvánnyal foglalkoznak. Másrészt igen, mert marhára irigylem azt a valamirevaló előadást, ahol kevés cucc van. Gyakran elhatározom: nem lesz díszlet, jelmez, se kellék. Aztán valahogy ezek mégiscsak beszívárognak, megtelik a színpad tárgyakkal. Ezzel végül aztán nincs is baj, amíg története, mondanivalója van arról az emberről, akihez tartozik. Amibe az illető kapaszkodik, az része a világnak, tehát a színháznak is. Mániam, hogy a tárgyak színpadi, képzőművészeti értelemben harmóniába kerüljenek. Működjenek.

– Hogyhogy mégis magad tervezed a díszleteidet?

– Későn kerültem színházközébe, nem voltam részese csapatépítő mozgalomnak. Azt hiszem, a legjobbaktól tanultam azt a fajta

dramaturgiai munkát, amit esetemben díszlettervezésnek lehet hívni. Az akkori igazán jó tervezők nagy tudású rendezők mellett voltak igen elfoglaltak. Ráadásul egyre nehezebb azon a színvonalon időt, gondolatot kapni tőlük úgy, ahogy azt én igénylem. De kísérletező kedvem töretlen, a tervezőpartner, a társművész keresését nem adtam fel. Csak hát az üzemenet – ahogy az előadások legtöbbször készülhet, a mai színház – hamar elsodorja egymástól a partnereket. Nem minden társulat, előadás tűr el a szükségesnél több, nehezen alkalmazkodó, öntörvényű embert. Olyan



színházi „rend” alakult ki, melyben a jelmeztervezőnek nem az a képessége a legfontosabb, hogy önálló látásmódú partnered, alkotótársad legyen, hanem hogy fel tudja adni a ruhát Divára, Nár-ciszra. Sajnos, a tervezésnek része az is, hogy az ember le tudja nyomni a gazdasági vezető torkán az elképzelését – ilyenkor érzem leginkább a partner hiányát. A legtöbb direktornak nehéz elmagyarázni, miért fontos, hogy a színpadkép olyan legyen, amelyet az ember elképzelt. Gyakran egyáltalán nem látják a saját díszletüket sem maguk előtt, nem tartják fontosnak azt, aminek meg kell valósulnia. Azt, hogy a díszlettervező a munka első dramaturgia, Pauernál tanultam. A tervezőnek kell először megértenie a darabot, amit játszunk. Ő már az elején megváltoztathatatlan súlyokat, dramaturgiai alapokat rak le. Tehát a „vizuális ember” az, aki a mondanivalót elsőként megfogalmazza. Ez még nem az előadás, de a darab. És ez tudás, biztonságot, a rendezői munkában

később határozottan nagy segítség. Felkészülésem alapvető része.

– *A díszleteid között a nagyon stilizált Kés a tyúokban-tól a kisrealista Fekete tejig minden „átmenet” megtalálható.*

– Önmagában a színpadi lét feltételez valamennyi stilizációt, és nem hiszem, hogy szabad a valóság felől megközelíteni a végső formát. De végiggondolni a valóság felől kell. Sosem tudtam azzal a neveléssel mit kezdeni, hogy ahol tenger van, ott nem vízből, és ahol erdő van, ott nem fából kell fogalmazni. Ez nekem nem tetszett; az ellenkezőjében hiszek. A *Hedda Gabler*ban például ugyancsak realista megközelítés számára kell kiállítani nagyszabású drámai teret, ami Magyarországon kivitelezési szempontból kockázatos dolog. Ez a vidéki ház, ami még norvég is, feltételez maga körül pénzt, pénzt meg egy kirekesztett flórát, egy bizonyos, házon kívüli, de létező természetet. Fényt, levegőt kívülről. És azok a törések, amelyek a Katona nehezen bemozduló színpadát mint teret átláthatóvá, egyben titokzatossá teszik, nekem ott működtek a legjobban. A *Kés a tyúokban* díszlete részben valóban stilizált, mert a darab viszonylag vékony parabola, úgyhogy a látvány csak szimbólumként tud működni. Keskeny a rés, amelyen el lehetett menni a valóság felé.

– *Nem rémiti meg a műszakot a díszleteid bonyolultsága?*

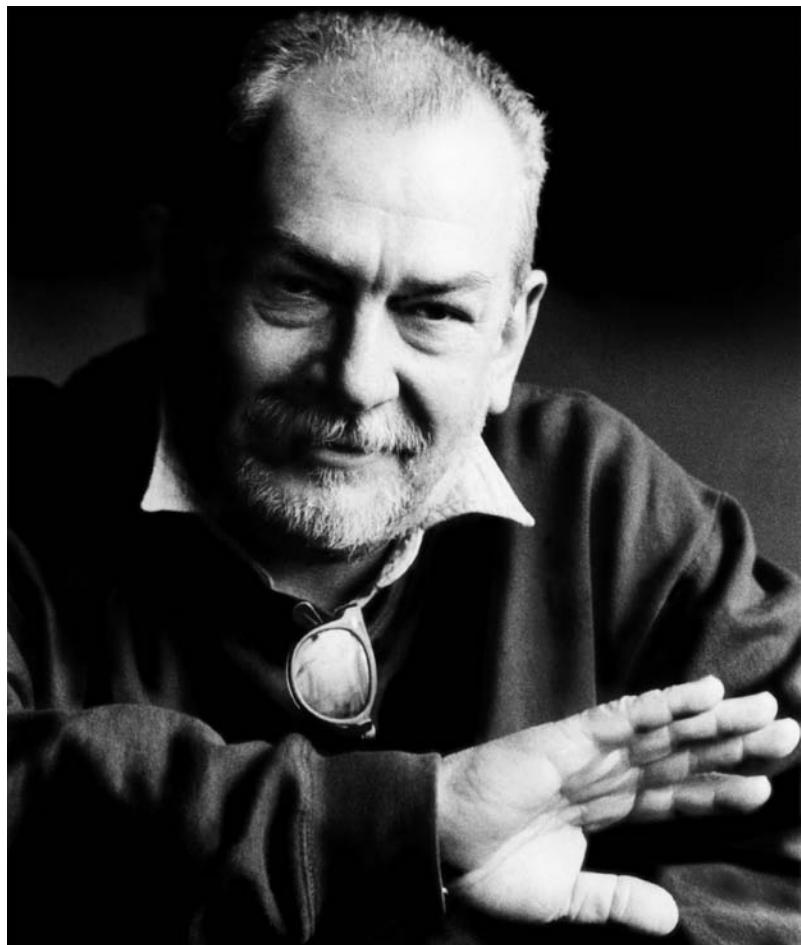
– Minél komplikáltabb a színpadi technika, annál inkább bravúr, ezért távolodik a színháztól. Színházi tévedés, mikor a műszak nem része az előadásnak. Leginkább a kétkezi munkában hiszek: az a jó, amit a díszítők odébb tudnak tenni. Mivel a nézők szemében van értéke a vizuális izgalomnak – noha mára ez az izgalom nem nagy, mégis, nem titok, építék rá –, bizonyos dolgokat érdemes kipróbálni. A *kripli* színpadán, a játzó személyek lába alatt, a nézők szemmagasságában egyszer csak megjelenő víztükrös jogosult elem. Igazi, a történet kikövetelte szépség. Több, fontosabb elem műszaki problémánál vagy a barkácsoló ember személyes izgalmánál. A csoda az előadás része, melyet a színház nem nélkülözhet.

– *A Fekete tej végén a díszletbeli vonat el is indul.*

– Ez az a bizonyos alapkép. Valójában kisrealista igényű előadás, ilyesmiben a Katona viszonylag több szempontból is otthon van. Biztos voltam benne, hogy a vonatnak el kell indulnia – nélkül nem létezne az a másik világ, ahová utazni vágyunk. Szerintem jókor is indul el – egy mozgó díszlet nagy pillanata képes befolyásolni az előadást, mely nem elégedhet meg egyszerű felmutatással. A szerelméért valaki a vallásáról, hitéről mond le: a színház a következő lépést is tudni, a szereplők sorsát érzékelné akarja.

Az oroszok mesés természetességgel ragaszkodnak mára kultikus tárgyaikhoz, dalaihoz, mint ahogy természetes fogalmazási forma számukra például a körmondat, mely maga a létezés csupa fájdalmas képben, s a képeken belül is többszöri ismétlődő elem a hangulatváltás. Ezek persze megoldandó dolgok, választott témánk, a színpadi elbeszélés nehézségei. A szláv lélek titkai. Hosszan jön egy ember a búzaföldön, fúj a szél – sokat jelent az álomszerű kép –, a férfi elfárad, leül egy faágra, azon már ül valaki, a faág letörik, kapcsolatba így kerülnek. És akkor nevetni kell, addig pedig sírtál. Az irigylésre méltó bátorság, szélsőségség az elbeszélésben a világ egyik legnagyobb kultúrájának sajátja, mely mögött természetesen az örületességre való kulturálatlanság is ott van. Biztos vagyok benne, hogy másképp kell játszani ezt a darabot Budapesten, mint Moszkvában. Másra szocializálódtunk, ha szabad itt ezt a kifejezést használni. Ők bátrabban stilizálhatnak, mert a szláv szív – melynek viharai a magyar színház oly szívesen bíbelődik, és oly sokat profitál belőle –, a szokások, a tragédia felnyitása több stilizáltságot bír el ott, mint Pesten. Mondjuk, az is igaz, hogy nekik nem minden esetben kell megküzdeniük a saját előítéleteikkel, mert pontosan tudják, hol vannak.

– *Nálad viszont – stilizálás helyett – egy az egyben azok a helyek és tárgyak kerültek fel a színpadra, amelyeket Moszkvában lefotóztál.*



– Ez az, hogy nem egy az egyben. Ácsorgás. Ez eleinte biztos volt. Tömbszerű csoportok, paraszak a sötétben, semmi forgalom. Gyűjtöttem képeket az előadáshoz, úgy mondanám. Ezeket nem volt szívem aztán nem megmutatni a kamrai EU-bérlőknek. Hogy ne tévedjünk: meg is emelkedett a kissé vékonyka színdarab ettől a képi erőttől. Volt róla fogalmam, milyen az a világ, ahol a történet játszódik, mert a *Walpurgis-éj* című Jerofejev-darab kapcsán komoly stúdiómat végeztem a témában. Évekig készítettem filmet csinálni a szerző *Moszkva–Petuski* című regényéből, végigjártam, archiváltam állomásokat a *Paszport*-film ügyében is. Fejből vagy a fiókomból elővehettem volna képeket: szoktam ilyeneket csak úgy mutogatni színészeknek azzal a rossz dumával, hogy hülye vagy, ha nem tudod, mit kell játszani, nézd meg ezt a képet... Szoktam célirányosan is fotózni, hogy csillogtassam, milyen ügyes vagyok, és mennyire látom, miről van szó. A *Fekete tej*hez új fotókat készítettem, mert a pontosat akartam tudni. Ez új, mai darab, „Urálon túli üzenet, orosz szépség” számomra megfeythető dramaturgiai szerkezettel. Na és persze azért is, hogy a díszlet kivitelezői lássák, minek milyennek kell ma lennie. Ilyen egyszeri alapon valóban kisrealista előadásról beszélünk. Másrészt – sajnos jól gondoltam – kellene a mai képek a szöveggörnyezetben kétkedőknek: nem gondolhatják csak a játszás erejének, pusztán színpadi állításnak, hogy ez a világ ma ennyire milyen.

En hiszek a képekben. Ez lett a módszer: letettem azokat a színészek elé, segítségükkel fogalmazgattam a *Fekete tej*ről szóló előadást. Szantner Anna egyszer csak otthonról behozott egy angol nyelvű újságot, amelyben vasúti képeket talált. Egy orosz állomáson készült felvételen megmutatta, hogy az ott ácsorgó emberek közül szerinte melyik ő. Innen már nem volt nehéz dolgom.

A kész színpadi munka mindig a színészekkel való közös gondolkodás eredménye. Ha egy előadás rendesen végig van gondolva,

játszani sokáig öröm lehet, és mint előadás talán kevésbé romlik el. Az, hogy erősen kell alapozni, kaposvári tanulás. Egy pillanat alatt késznek lenni a másik ember elképzelésének befogadására. Persze az egész színházat átmozgató, az igazát határozottan képviselő ember nem mindig kellemes partner – nem is ez a dolga. Bizonyos hiányokat jó háromhetes, mégoly komoly elemzési folyamat alatt nem is lehet pótolni, korrigálni. Nekem azonban fontos, hogy sok helyen dolgozzam, és sokféle, különbözőképp nevelt, tehetséges színésszel kerüljek kapcsolatba.

– *Bizonyos színészekhez mintha jobban ragaszkodnál, mint másokhoz.*

– Az a jó helyzet, mikor színészekkel folyamatos, tartósra képzelt, tervezhető kapcsolatban lehetünk. Különböző állapotainkban találkozunk, alakítjuk egymást. Így aztán vannak színészek, akik nem ragaszkodnak hozzám, és én sem ragaszkodom hozzájuk. Soha nem volt problémám azzal, hogy valakinek gazember léte szerepet adjak, ha az áll neki. Felvettem vele a harcot azért, hogy jó legyen. Igazi öröm, ha részese lehetsz annak, mikor valakiből nemcsak jó, hanem megkerülhetetlen színész lesz. Hosszú távon – ha van még ilyen – fontosak ezek a találkozások, mert hiszek benne, hogy bármikor folytathatók. Szoktam is ezekre a befejezetlen ügyekre hivatkozni, amikor színidirektorokkal szereposztásban egyezkedem. Több színházban van efféle ügyem, küzdök a folytatásért. A szereposztás nem valamiféle arisztokratikus leosztás, hanem habzsolása sok fontos, tehetséges részletnek. Aprólékos munka, legjobb esetben is kuruzslás, de van benne rendszer. Minél több színészt ismerek meg úgy, hogy dolgozhatok is vele, annál jobb nekem. Talán nem meglepő, közhely: sokakkal kellene még találkoznom. Ebben visszavet, hogy szünetel egy másik, szintén színészalapú szenvedélyem gyakorlata. Egy-egy film-ben sok embert „ki tudtam próbálni” – nem szoktam megjéjdeni kezdőktől, marginalizálódott színészeketől sem. Ez biztos azért

van, mert színházi értelemben még mindig kezdő vagyok, érzékeny maradtam az igazmondásra. Izgat, hogy kiket találok más színházakban, vidéken, vagy akár kiket, kikre figyelhetek évekig az iskolában. Nem is tudom, miért teszem – egyáltalán nem úgy áll a zászló, hogy mindenki sorra kerülhessen.

– *Be is válnak a kiszemelt színészek? Mindegyikükkel jól tudsz dolgozni?*

– Soha egyetlen színésszel sem találkoztam, aki nem lett volna kíváncsi arra, hogy a rendező mit gondol, vagy hogy csipőből ne akart volna teljesíteni. Csak vannak, akikkel könnyen meg tudom magam értetni, és az is előfordult másokkal, hogy azon a bizonyos módon nem találkoztunk. A kapcsolatra mindkét részből nyitottnak kell lenni, és mindig a rendező a hibás, ha a színész nem jó. Nem figyelte rá, vagy nem szerette eléggé. Ha a fogékonyságot, nyitottságot érzed a színpadról, az lényegében a legtöbb. Nagy erő, amit neked jól kell használni.

– *Láttam a próbáidon, hogy néha könyörtelenül igyekszel kihozni belőlük a maximumot. Hogy viselik el ezt a keménységet?*

– Engem úgy programoztak, hogy nagy általánosságban két hónap alatt fejtssem ki a nézeteimet az adott darabról, és haljak is bele abba a két hónapba, hogy az elképzelt előadást hozzam létre. És ha valaki nem hal bele, hát valóban teszek rá kísérletet, hogy megöljem.

– *Fullajtár Andrea mesélte a Kés a tyúkban próbaidőszakáról, hogy nagyon intim légkörben dolgoztatok. És az intim légkör a jóval több szereplős Fekete tejnél is megmaradt.*

– Mindig hihetetlenül gyanús, mikor elterjed, hogy nagyon intim a légkör (Fullajtárnak vetkőznie kellett, biztosan ezért mondta, másra nem tudok gondolni), meg rosszul is hangzik, legalább annyira, mint az általam is favorizált „együttgondolkodás” meg a „fél szavakból is értik egymást”. Szerintem dolgoztunk. Meglehet, épp jól. Talán mindannyian örömetek leltük a munkában, és állatian szerettünk röhögni. Ilyesm gyakran előfordul. Az a valószínű, hogy szerettünk dolgozni, azt se mindig, és kész. Évtizedekig abban az időszerűtlen hitben éltem, hogy szeretetből kell dolgozni. Ez nem így van: tehetségből kell dolgozni. A színésznek az a foglalkozása, hogy odaadja a tehetségét, a rendezőnek pedig az, hogy felismerje azt. Aki megsértődik, nem tud dolgozni. Vagy ha megsértődünk, fél háromra elmúlik. Vagy ha nem múlik el, akkor a másnapi próbán, amikor a színész a töredékét beépíti annak, amin előző nap megsértődött, azonnal elfelejtjük az egészet. Az a tapasztalatom, hogy szeretik a színészek, ha olyasmit kérsz tőlük, amit más még nem fedezett fel bennük. Akkor is, ha esetleg nem szívesen adják oda. Elvárják, hogy te sokat adj, így akarj tőlük valamit. Euforikus állapotba tudok kerülni, ha visszakapok bármit. És nagyon beindulok, mikor kérnek. Nekem ez az egész nem tanult szakmám, nem is tudok róla sokat, de amit tudok, azt színészeketől tanultam. Persze minden rendező latens színész kicsit. Legalábbis hall hangokat, szövegeket intonál magában, és ha működik a belső hallása, akkor dolgozni is tud vele. A *Fekete tej* jó példa: itt is tőlük, színészeketől kaptam a legtöbbet. A minimális befektetés mindkét részből: adni, adni tudni. Megélt tapasztalatokat, emberi titkokat kell feláldozni, gyengeségeket kitergetni. Mikor ezeket számodra elérhetővé teszi, akkor kezd a színész személyisége érdekes lenni. Mikor a tudását alázattal odaadja. Csomós például ilyen színész. Ezen a téren mindent tőle tanultam. A türelmet is.

– *Hogy lehet, hogy a fiatalok is annyira pontosan játszanak, mint – mondjuk – Szantner Anna és Kocsis Gergő a Fekete tejnél?*

– Hát úgy, hogy részben hormonálisan ilyenek, részben erre vannak nevelve, és ez védi is őket. Az a közeg, amelyben évek óta dolgoznak, nagyon pontos akar lenni. Éppen ez a Katona-színháziság lényege: olyan fiatal és kevésbé fiatal, de tapasztalt emberek szövetsége, akik értik egymást, jófajta színházi erkölcs szerint



tudnak és akarnak társulatot nevelni, együtt dolgozni. Kíváncsiak egymásra. Különböző rendezői érdeklődés mentén, nem egyfelől fújó szélbe tartják az arcukat, viszont valóban azonnali reagálásra törekednek.

– *De a szereposztás és a darabválasztás ott is konfliktusforrás lehet, nem?*

– A műsor összeállítása a műhelyfőnök hatásköre. Minden színházban ez az évad legnehezebb időszaka, de különösen ott nehéz, ahol annyi a fehér medve, mint a Katonában. Az, hogy végül kinek az ötlete valósul meg – a rendezőé, a színházigazgatóé vagy a dramaturgé –, mára már matematika, amiben gyenge vagyok. Nem érdektelen szempont, hogy a műhelyfőnök figyelemre méltó képességű rendező is, így az ő izlése döntő a társulat összeállításakor, egy-egy előadás megítélésekor.

– *Amikor a Hedda Gabler műsorra került, azt gondoltam, biztos régi vágyad volt, hogy megrendezd, biztos örültél is, hogy Zsámbéki Gábor hagyta, mégis mintha ennél az előadásodnál nem működött volna annyira „a módszer”.*

– Nem, nem is működhet mindig, a rossz tapasztalat például korlátozza a fantáziát. Nekünk volt egyszer egy szövetségünk a főszereplőnővel, és akkor megállapodtunk, hogy személyes tébolyunkat, egymásról szerzett magántudásunkat nem adjuk ki, tehát nem fogunk együtt dolgozni, vagy ha mégis, akkor csak bizonyos érték fölött. A Hedda Gabler első hallásra is megugrotta ezt a szintet. Örültünk. Megvolt a kockázat, hogy nem fogunk az egészről jól kijönni, de ezt mind a ketten vállaltuk. Aztán nem jöttünk ki jól belőle. Nem a tudáson, nem az akaráson múlt, hogy nem találtunk hangot az estéhez.

– *A Walpurgis-éjnél működött a módszer – de akkor miért nem szerettétek a nézők?*

– Szerettétek, csak nem elegend. A többiek meg nem jöttek. Jelesnek volt *A nevető ember*, ami nekem mai napig meghatározó színházi élményem. Nagyon szerettem. Jó néző vagyok, könnyen sírok, könnyen nevetek. Ezt az alapelőadást alig nézték. És ugyanabban az évben volt a *Walpurgis* is, ami közel sem volt annyira letisztult fogalmazvány, mint *A nevető ember*, és mindkét előadás dolgos nézőket igényelt. Szűkítettük valami függőnyel a nézőteret: ne legyen annyira égő, hogy alig hatvanan jönnék, igaz, azok már nem mentek el. (Kivéve a szomszédomat, aki amúgy mindent megnéz. Ő elment, de ő nem számít, mert állatorvos, úgy is vezet, mint az állat, és nem is kell neki az emberorvosi eseteket megértenie.) Kaposváron is volt egy előadásunk, Bereményi Katajev-adaptációja, amiről előre lehetett tudni, hogy a miénk marad. A nézőkudarc tanulságos állomás,

fontos dolgok történtek akkor velem, a szakmai eredmény sem tűnik elhanyagolhatónak. De túl nagy ugrás. A nézők nem voltak ilyen típusú találkozásokra felkészítve.

– *Törekszel arra, hogy a darabjaid egymásutánjában is legyen valamifajta tudatosság?*

– Törekszem, van is nekem ilyen, de ez többnyire a direktor matekja – aszerint, hogy az évad mit szeretne jelenteni abban a naptári évben. Vagy el tudom fogadni a javaslatait, vagy küzdünk tovább. De alapvető tudatossággal csak saját színházban lehet tervezni, az ilyen vállalkozás azonban engem soha nem vonzott. Élvezője szeretek lenni a színházcsinálásnak. A színház mint üzem és a hatalom egyáltalán nem izgat. Sőt, idegesít, hogy nap nap után az üzemmenetbe ütközöm. A színház pszichológiája, a terápia érdekel, a közlés lehetősége. Meg hogy ez játék, játszás lenne végül is.

– *Nem zavar, hogy eléggé egyféle témára fűzhetőek fel az igazgatók által javasolt darabok? Betegség, kiszolgáltatottság, másság – ezek a témák találnak meg téged a leginkább.*

– De zavar. Viszont mint feladat izgat, annak ellenére, hogy szükségem volna a klasszikus darabok, kanonizált szövegek adta biztonságra. A színház alkalmazott művészet, ahol én is alkalmazott vagyok. A Katonában társulati tagként. Ott a darabokat, ötleteket a műhely gyűjti, amelynek én is tagja vagyok. És zizeghetek akármennyit, szoktam is, de nem lennék ott, ha a műhely rosszul gondolkodna rólam. Olyan persze van, hogy bizonyos irányultságú darabokra – például XX. századi orosz témákra – már lövök.

– *Az ír darabok is gyakran megtalálták az utóbbi időben.*

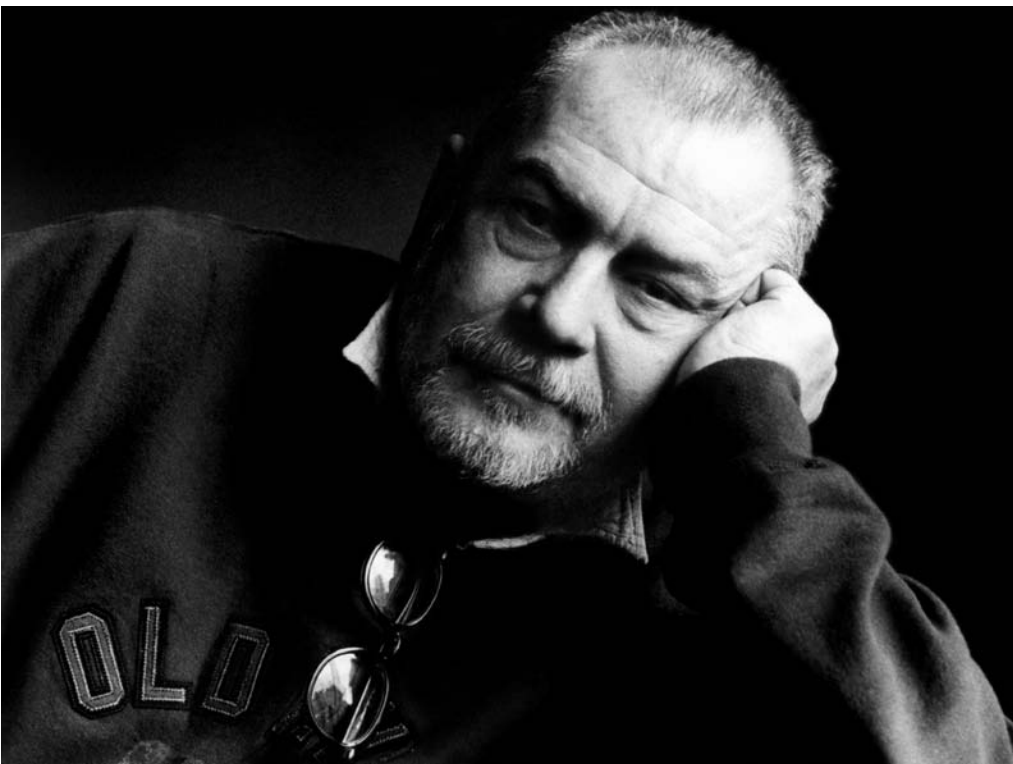
– Ja, az írekre is. *A kripli* és a *Vaknyugat* egy trilógia – amit szerettem volna megrendezni – két darabja. Különböző színházakban terveztem bemutatni mindhármat két évad alatt, hogy egyszerre látni lehessen ezeket az előadásokat. Kettőnél most megállt a dolog, a McDonagh-cunami végigsöpört a provincián. A jelenség nem szokatlan, sok tehetséges dolog válik elhordottá ebben az országban.

– *Talán egyetlen rendező sem választja meg olyan tudatosan és gondosan a fordítóját, mint te.*

– Ha a színházat társzművészek szövetségének tekintem, ebbe a fordítót is beleérttem. Mikor felkérem a munkára, egyszerűen befolyása lesz a szövegre annak, amit a darabról gondolok. Nádasy Ádám *Szentivánéji álm*-fordítása például megváltoztatta a mű konvencionális értelmezését is. Minden színpadi szövegnél meg kell találnunk az előadás mai nyelvét. Ez nem kijavítást jelent. A fordításoknál gyakran probléma, hogy nem beszél szöveg, hanem irodalmi értékű, de színházi értelemben áthatolhatatlan nyelvi tömb keletkezik. A *Fekete tej* orosz szlengben íródott, melynek nincs magyar megfelelője. Ezt főleg zenei értelemben közelítette meg Parti Nagy Lajos fonetikai bázisa. Varró már több közös munkában megoldotta, hogyan tud az eredeti nyelv logikája magyar nyelvtanban működni úgy, hogy megszülessen az autentikus író vagy más nyelvi közeg érzete. A Pesti Színházba kockázatos teljesen más típusú előadást, másfajta színházi attitűdöt bevinni: nem biztos, hogy kibírják a nézők. A *Vaknyugatról* sokan elmennek, mert a játéktér két oldalán ülő nézőknek egymást is kell nézniük. Márpedig erről is vastagon szól a darab: az összezártárságról.

– *A Vaknyugat és a Fekete tej több kritikája is felröptette a rendező részvétlenségét az elesett, nyomorult életű szereplők iránt.*

– Ha a színpadi lét jogosultsága alapvetően erkölcsi kérdés, a kritikáé kétszeresen az. A *Vaknyugat* szépen, komoly erővel szól két testvér egymás iránt érzett állati szeretetéről, hitbéli dolgok pátoszát imitálja. Az előadásból ez a pátosz van elvéve, és nyilvánvaló, hogy ez a lényeg. Egy zárt közösség rosszul értelmezett titoktartásáról, az elhallgatott, bűnös érzelmek deformáló erejéről beszélünk. A lelkiismereti dolgok, öngyilkosságok itt posztmodern motívumok, tehát irodalom, melodráma, és nem lehet, nem szabad komolyan venni – akkor hat. A darabban úgy mondják: „teszek egy lépést hátrafelé” – és minden meg van bocsátva. Ez tökéletesen magyar megoldás, eszerint élünk. Érezze szarul magát az, aki nem volt ügynök. Érezze magát mások baja miatt szarul a Postás, aki a kérdésfeltevés katarziszt él át minden felbontott levélben. Valahol erről is szól a *Tóték*: milyen nagy erővel tartja oda a pofáját, családját, az egész életét valaki, hogy a másik jó nagyot rúghasson bele. Szerintem mára sült ki igazán a kenyér, amit még Örkény személyesen vetett kemencébe – még csak össze sem esett a teteje. A *Tótékban* is a szeretet, a családnon belüli viszonyok érdekelték. Szólhatna az előadás őrnagyról vagy háborúról – de ma (úgy) nincs háború, és mást jelentenek, nincsenek is őrnagyok. A férfiasság fogalma megváltozott, a félelem tárgyával együtt. Ma a darab érzelmi része működik, a bérlő keresgélhet magában, lenyúlhat egészen Baradlay Richárdig. Nyírják egymást a szereplők, és a kérdés ugyanaz: tud-e ezen a néző nevetni. Bizonyítottan igen; Közép-Európában a halotti torok rendszeresen vicceseléssel végződik. Ha kibírhatatlan is az élet, „teszünk egy lépést hátrafelé”, és meghatódunk az egészen. A *Fekete tej* szinte csöpög a két főszereplő viszonyától, az összes szereplő érzelmeitől. Túl a giccsen. A giccs színházi forma, nagyon bírom. És végig fix pont a szeretet, amihez képest az érzelmek szinte kézzelfoghatóan léteznek. Nem részvétet kell éreznie a nézőnek, hanem részvételt, ez nagy különbség. Azért olyan csodá-



A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

latosan fárasztó egy-egy ilyen előadás, mert mindenki megdolgozik ezért a részvételért: az is, aki létrehozza, és az is, aki nézi.

Én ma többnyire jó íráskészségű emberektől leírásokat olvasok, nem elemzést kapok, hanem kioktatást. Az pedig érdektelen. A mai kritika problémája az is, hogy bölcsészek írják, és bizony nem nagyon értenek a színészekhez. A kulisszák mögötti jóinformáltság, a pletykák futtatása, az aktuális divatirányzat követése köti le a vegyértékeket, ez pedig az amúgy igen fontos dokumentáláshoz is kevés. A Messiást keresők nem tesznek különbséget az értékképzés és az értéktelen között.

– *Valamikor téged is Messiásnak tartottak.*

– És nem hiszem, hogy rosszabb lettem azóta. Pontosabb és mélyebb talán lettem, de továbbra sem vagyok beilleszthető a Megváltó trendbe, sem a klasszikusba. Örülök, hogy a tutira menés szígyenét soha nem kellett átélnem. Aki ma kihúzza egy szálát a szövétből, már tett valamit. Így aztán nem építem az életművet, hanem folyamatosan rombolom. Sok éve küzdök az ellen, hogy kódoltak legyenek az előadásaim, azaz egyáltalán nem abban a színházi konvencióban próbálok megszólalni, melyben az épp divat volna. Nem fogadom el, hogy nem gondolhatok mást egy darabról (mikor mi számít autentikusnak), mint húsz évvel ezelőtt. A színház nem ebben az értelemben állandó érték. Továbbra sem tudom másmilyennek látni az előadásaimat, mint ahogy megszülettek. Bizonyos konvenciókat megváltoztatni kultúrsokk nélkül nálunk csak nagyon kis lépésekben lehet. Ezért is fontos, hogy valaki folyamatosan tudjon dolgozni, és megfogalmazhassa a mániáit. Az új előadások a rendező számára egy soha be nem fejezett, mégis a végiggondoltság felé tartó út újabb állomásai. Éppen ezért nagyon fontosak a műhelyek, ahol dolgozhatom, ahol elmondhatom, amit gondolok. Próbálok növelni az ilyen helyek számát, igyekszem kibékíteni a köztük lévő ellentéteket, és megpróbálok mindent megtenni azért, hogy működjön a színészek átjárása a színházak között.

– *Mivel sok helyen dolgozol, téged nyilván kevésbé érintenek a színházakat sújtó pénzügyi intézkedések.*

– Dehogynem; mindenkit érintenek. Az egész magyar művészeti élet rossz döntéssorozat áldozata, még a mostaninál gyengébb képességű, bizonytalanabb jövőjű politika is felismerte egykor, hogy ha a kultúrától pénzt vesznek el, az pusztítja a színházat, az emberek kapcsolatát. Most a visszatervezés elérte a színházakat is; nevenséges, mennyire kevés pénz fordítható egy-egy előadás létrehozására. A finanszírozók azzal élnek vissza, hogy semmivel sem cserélhető fel az a két hónap, amit egy sötét dobozba zárva töltesz néhány színésszel, és úgysem tud olyan dolog történni, amiért ezt feladnád. Az én jövőm szempontjából azért is aggasztó ez a helyzet, mert több lábom álltam. Hánykolódom, mert nem akarom elhinni, hogy nem lehet filmeket forgatni. A kulturálatlanság, szakmai féltékenység

megölte a magyar filmművészetet. A kurátorbetegség – amit fölnövesztesz, azáltal vagy nagy – tervezhetetlenné tette a jövőt. Az egyetemen, ahol az agyonrágott utódlás sorsát építik a példaképek, lényegében ugyanez a kaparászás és az állam által belógatott oszlopok kerülgetése folyik, és nem igaz, hogy a növendékek nem látják ezt, mert ők is ezeket a posztamenseket kerülgetik. Akinek nincs gyakorlati munkája, nagyon nehezen tudja a mesterséget tanítani. Pedig egy viszonylag jól finanszírozott, technikailag is naprakész rendszerben egyfajta ízlést és tartást tanítani, készenléti állapotba hozni a hallgatókat, afféle harmadik műhely létrehozni – belepirulok, annyira izgalmas dolog. De a film körül kialakult helyzet sem bennünket minősít, hanem a kultúrának nevezett valamit, és azokat a társainkat, akik a sorsunkról döntenek. Meglátjuk, meddig lehet fejben filmet csinálni.

– *Sosem gondoltál arra, hogy külföldön dolgozz?*

– Negyven éve azt az illúziót kergetem, hogy itt kell élni és dolgozni. Bár az utóbbi években már egyre kevésbé gondolom így, és mostanra bánom a ki nem használt lehetőségeket. Annyira erősen gondoltam ezt az ittet, hogy így is maradt. Lett téve néhány lépés hátrafelé, és úgy néz ki, mintha kultúra és művészet érdemben mára nem lenne, akármilyen és akármennyi van a zászlóra írva.

A színház, a filmezés magányossá tud tenni az idő legnagyobb részében. Nehezen kezelhetők és nehezen élők a belőle élő emberek, de nem lehet egyedül csinálni, ez csoportos munka. Olyan sok mindenki kell hozzá, hogy az öröm is csak közös lehet benne. És ez sokkal nagyobb erő, mint bármi, amit kívülről lehet irányítani. És ebben a létkörülményben becsüendő, ha egy színházigazgató a kreativitásodra, szellemi tevékenységedre építve munkát kínál neked. Változatlan menedékhely számomra a Katona, ahol folyamatos, gondolkodásra utaló tevékenység folyik. És ehhez képest elenyészőnek veszem az ottani munka struktúrájából fakadó nehézségeket. Életkoromból adódóan talán el lehetne gondolkozni azon, hogy a színházi hiányok belesznek-e pótolva egyáltalán, azok a darabok, amelyeket meg szeretnék rendezni, mikor lesznek megrendezve – hát valószínű, hogy ez a része a dolgozomnak befejezetlen, terv marad. Nemcsak a filmezésben, a színházban sem látok esélyt arra, hogy be nem teljesült álmaim szomorú sorsán – a belátható időn belül – változtassak.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
TÖRÖK TAMARA

MESTYÁN ÁDÁM

Évszakok harisnyakötőben

■ A NÉGY ÉVSZAK ■

Horváth Csaba nehéz feladatot választott, amikor a zenetörténet talán legpopulárisabbá, legközhelyesebbé koptatott darabjára készített koreográfiát. És nem oldja meg rosszul a feladatot. A Közép-Európa Táncszínház (a továbbiakban: KET) új produkciója szétfeszíti a kanonikus értelmezés kliséit. Tánc és zene egysége meglepően finom. A narratív elemek szintje azonban elrontja a remek ötleteket. A már-már amatőr gesztusok halmaza az előadás kísérőszövegéből eredeztethető. A bukás szakadéka felett „táncolnak” az alkotók, de nem zuhannak bele, hála a koreográfus vad és fékezhetetlen eredetiségének.

„Az évszakok felfedezése, egymáshoz viszonyított különbözőségük hiteles tapasztalata csak egy olyan ember érzékenységében történhetett, aki képes volt egyben látni saját lelkének alakváltozatait és a természet körforgásában rejlő lázas mozgásokat.” Így kezdődik az anonim kísérőszöveg. Azt hiszem, a műalkotásokon nagyon ritkán lehet és érdemes

Katona Gábor, Vida Gábor, Bora Gábor és Fodor Katalin



számon kérni a szerzői intenciót. Jelen esetben pedig jobb, ha meg sem kíséreljük. A szöveget azért idéztem, hogy kimutassam: az alkotás épp azon részletei frenetikusak, amelyekben *nem* érvényesül ezen előzetes (filozófiai?) koncepció. Éppen azok a mozdulatsorok és azok a képek mondanak valamit az emberről, amelyek nem akarják a teóriát mindenáron a szájunkba rágni. Akkor történik csoda, amikor a koreográfusban és a táncosokban bűvó természeti vadság előbukkan. Horváth Csaba ugyanakkor nemcsak ösztönből építi fel alkotását, hanem jól átgondolt ötletekkel is megtűzdeli.

A legnagyobb veszély a zene, Vivaldi örök slágere. Kétféle módon is veszélyes: A négy évszak kedvelt balett-téma, ennél fogva a klasszikus megoldások sematikus, könnyen járható útját kínálja. A másik fenyegetés pedig maga a kompozíció. Erős, karizmatikus dallamok, pazar ritmusváltások és képekbe kíváncsozó melódiák jellemzik. Nagyon vizuális, pontosabban, vizualizálható zenéről van szó. A KET táncelőadása egyik csapdába sem esik bele. Ehhez a legnagyobb segítségére az az ötlet van, melynek révén az alkotók mind a hagyománnyal, mind a zene hatalmával szembe tudnak szállni. Csak részleteket használnak fel a zenéből, és talán épp annyi csöndet hagynak, mint amennyi a hangzó anyag. (Többek között a pontos arány megállapításához szerettem volna videón kielemezni az előadást, de ezt sajnos nem tették lehetővé számomra.) A lényeg az, hogy a zenének csak bizonyos részleteit halljuk, és ami elhangzik, az is a tánc szolgálatában áll. Így sikerül *megszelídíteni* a hangokat.

A kezdőképben négy unott nő áll a színpad szélén, a rendezői balon pedig egy alvó férfit látunk. A hölgyek harisnyakötőt viselnek (nem értem igazán, hogy a KET jelmeztervezőjét, Benedek Marit miféle bensőséges kapcsolat fűzi a harisnyakötőkhöz, minthogy több előadásukban [például: *Orfeusz*, *Mandarin*] is feltűnnek ezek az intim ruhadarabok). Neglizsájuk színe négyféle. Talán nem nehéz észrevenni a cseppet sem szelíd célzást: ők személyesítik meg a négy évszakot, az alvó férfiban pedig magát az Embert fedezhetjük fel, aki „képes volt egyben látni saját lelkének alakváltozatait” stb. A kezdőjelenet elcsépelet, olykor humoros. A négy évszak ugyanis cseppet sem szelíd rúgásokkal ébreszti fel az Embert. E rúgások Horváth Csabától már megszokott módon egyre erősödnek, intenzitásuk nyílt agresszióba megy át. Szelidség és könyörtelenség között itt is rövid az út. Az alvó lény végül feláll, és táncolni kezd. A kísérőszövegben beharangozott *hazatalalás*-motívum öneszmélés-ként jelenik meg. Talán az öntudatra ébredés értelmezhető hazatérés-ként. A hazatérés egy keresztény motí-

vum ugyan (amelyet már rengetegen felhasználáltak, elég csak Pilinszky verseit említeni, amelyeket szólóelőadása, a *Nagyvárosi ikonok* kapcsán a koreográfus is biztosan ismer), mégis lehet amellett érvelni, hogy miképpen férne bele a természeti alapokon álló koncepcióba. Én nem érvelnék így. Számomra alvás és ébredés elcsépeelt metaforája nem az elcsatangolt fiút (Fiút) jelképezi, és e meggyőződésemet fenntartom az előadás egészére nézvést is.

A *négy évszak* című előadás – mint Horváth legtöbb koreográfiája – a férfi-nő viszony torz tükré. A férfiak általában szenvednek, a nők pedig ütnek. A „*Héja-nász az avaron*” szimbolikája határozza meg a mozgulatsorok célját. Ebben az alkotásban is határozottan felismerhető egyfajta mazochizmus. Érdekes volna megvizsgálni, hogy a nemek miképpen értelmezhetőek a Horváth Csaba nevével fémjelzett művekben. Jelen esetben négy férfi és négy nő jelenik meg különböző párosításokban. Az évszakok nőneműek, mi több, a ruházatuk szerint kurtizánok. De a férfiakat nem csábítják (el), hanem inkább szabályozzák. A nők a főszereplők. A természet mint női princípium ősrégi toposz, Gaia és a Földanya mítosza közismert. Az évszakok táncosnőkként való megjelenése erre a hagyományra épül. Érdekes volna eljátszani a gondolattal, hogy mi történne, ha fordítva alakulna a dolog, azaz ha férfiak személysítenék meg a természeti erőket (már amennyiben az évszakok egyáltalán a természethez tartoznak, lásd alább), és egy hölgy játszaná az „öntudatra ébredő” Embert. Ebben a konstrukcióban ugyanis a természet feminin uralma a Férfi felett valósul meg.

A darab interpretációja során tehát lehetetlen nem észrevenni, hogy a Tudat-Természet oppozíció a Férfi-Nő ellentétpárba (?) csúszik át. Ezzel még egy gikszerre fény derül, nevezetesen arra, hogy az „évszak” mesterséges fogalom (mint minden fogalom, amely emberi megfigyelésen alapul), és jelen esetben természeti adottságnak számít. Ezért a Vivaldi-zenére táncoló párok, a szerzői intencióval éppen ellentétesen, nem két különböző fél közötti megbékélést jelenítenek meg (avagy egyetlen tudat külső reflexióból származó benső nyelvre találásának folyamatát), hanem a természeti fenségesség apoteózisát. A KET előadásaira sokszor érdemes a *rituális* fogalmat alkalmazni. A *négy évszak* csak látszólag engedné ezt meg. Az évszakokhoz ugyan rítusok, áldozatok és ruhaváltások tartoznak, itt azonban ilyesmi nem történik. A klasszikus zene és a csönd váltakozására éterien stilizált táncot lejtene. Ezért a természeti fenség absztrakt mozgásként jelenik meg, vagyis nem rítusként, hanem reflektált műalkotásként kínálja magát.

Alakzatok és konstellációk váltakoznak. A táncosok együttállásai dinamikával töltik

meg a teret. Azonban kevés az igazán robbanékony pillanat. Egyet mindenképpen érdemes kiemelni közülük, mert benne zene, tánc és ötlet csodás egységet alkot. Horváth Csabának egyedülálló képessége van arra, hogy a feltörő vadságot valami acélos fegyellemmel ötvözze. Ez történik egy hosszabb csendes rész után, amikor hárman maradnak a színpadon. Teljes testükkel szembefordulnak a nézőkkel, majd megszólal a zene, ha jól emlékszem, valamelyik gyors szakasza, talán a Nyár utolsó tétele. A zene önmagában is teret hordoz. A csöndből hirtelen kirobbanó hangokra a mozgás reagál. A három táncos mintha felfeküdne a zenére, mintha egészen elképesztő energiával szelket kavarnának a színpadon. Félhomályban mozognak, de mozdulataikkal mintha fényt teremtenének. A koreográfiának ez a pontja egészen ünnepi, vad, mégis fegyvelmezett. Biztosan sokan nem értenek egyet ezzel a kijelentéssel, mégis megkockáztatom: a magyar absztrakt tánc egyik ünnepi pillanatát láthatjuk. Hála istennek, a tehetség olykor ledobja magáról a felesleges narratív elemeket.



Blaskó Borbála, Katona Gábor, Bora Gábor, Vida Gábor és Fejes Kitty

Több ilyen ünnepi pillanat nincs a darabban, amely ügyes mestermunka. A KET táncosai se produkálnak semmi kiemelkedőt, ám megbízható, egyenletes színvonalú teljesítményt nyújtanak. Az előadás fő erénye, hogy nem sétál bele a tematika és a zene állította csapdába. Hibája, hogy keverednek benne az absztrakt és a történetmondó panelek. Ebből persze születhetne érdekes kevercs, ha a történet nem lenne bugyuta, zavaróan amatőr és szájbarágós. Amikor az absztrakt tánc előtör, amikor a koreográfus táncot készít, és nem akar a lábemelésekkel filozofálni, azok a pillanatok ragyogóak, egy szekvencia pedig egyenesen pazar. Az évszakok váltakozása némiképpen érintetlenül hagyja az előadást: nem mocorog benne a tavasz izgatottsága, a nyár tüze se perzseli. A tél zimanakója sem jegesíti, csak az ősz lomhasága szunnyad benne. Úgy látszik, a harisnyakötők és a narratívák ezúttal is győznek a pusztá test felett.

KÖZÉP-EURÓPA TÁNCSZÍNHÁZ: A NÉGY ÉVSZAK (Nemzeti Táncszínház)

JELMEZ: Benedek Mari. FÉNY: Pallagi Mihály. ZENE: Vivaldi. KOREOGRÁFUS-RENDEZŐ: Horváth Csaba.

SZEREPLŐK: Blaskó Borbála, Fejes Kitty, Fodor Katalin, Szent-Iványi Kinga, Bora Gábor, Fosztó András, Katona Gábor, Vida Gábor.



Dusa Gábor felvétele

Göz István, Réti Anna, Szász Dániel
és Kövesdi László

szolgál a kollektív elhülyülést jelképezve, a próbababa persze tökéletes Barbie-nő, de nagyon szellemes Göz István jelenete a két műanyag végtaggal, ahogy tévés jogaguruként derékszögbe tör a formás babalábakat; a nejlonzacskó érdekesebb sablonos vásárlásszimbólumnál, mert amikor az egyik szereplő zacskóba bújtatott lábbal átcaplat a színen, kénytelen vagyok a cipő nélküli hajléktalanokra gondolni.

Van még egy fontos tárgy, egy ablakkeret, amelyben a zaggya „tévétörzvételek” zajlanak, és amely azt a bombabiztos egyéni védekezőrendszert mutatja, amelyhez képest a Kínai Nagy Fal smafu. Szép jelenet, amelynek során szerelmespár karjai nyúlnak át ezen az ideetlen kereten, de hiába pottyan le róluk a pajzs, a férfi gyávaságból rövidesen visszaveszi.

Sorjáznak a félreértések, az öngazoló, együgyű ismétlések, a képtelen monológok. Szász Dániel kissé autisztikus ámokfutót hoz, csendesén zötyög a buszon az utasok között, majd lövöldöz egy sort. Kövesdi László kenetteljes hangon őrzöngve gyözködi társát, hogy éljen olyan harmóniában, mint ő, de társa is ugyanerről kívánja meggyözni őt (ez a jelenet Keszég László – jelen esetben a „problémafelvető” – egy régebbi előadására rimel, ahol a szereplők együtt üvöltöttek: „Mi mind ugyanazt akarjuk!”).

De arról, ami a *Karcban* igazán egyedi, még nem esett elég szó, ez pedig a testek elemekre való szétzilálása, szétforgácsolása, elidegenítése: ebben nagyszerűt alkotott a koreográfus és csapata. A testrészek önállósulnak a *Karcban*, az emberi és a műanyag végtagok adott esetben felcserélhetőkké válnak, ebben rejlik például a „láb-szépítő jogasor” humora, vagy a tragikomikus kézfogásé, melynek során az erősebbik fél egy műanyag kézfejet ránt magával.

A darab leghatásosabb jelenete az, melyben két férfi locsogását Jarovinszkij Vera és Réti Anna gesztikulálja végig, méghozzá kézzel-lábbal, ölükben ülve, rájuk fonódva, nem személyként, hanem felnagyított jelként: tempót, ritmust, sőt dallamot adva az értelmetlen vitának. Rég láttam ilyen eredeti ötletet a test manipulálására, szétesettségére, a beszéd értelmetlenségének és rejtett agresszivitásának felfedésére. Az ilyen pillanatokban van a *Karc* ereje.

SZABÓ RÉKA: KARC
(MU Színház)

ZENE: Márkos Albert. **FÉNY ÉS KELLÉKEK:** Szirtes Attila. **SZÖVEG:** Petri Lukács Ádám.

SZEREPLŐK: Göz István, Jarovinszkij Vera, Kövesdi László, Réti Anna, Szász Dániel. **Problémafelvető:** Keszég László.

TÓTH ÁGNES VERONIKA

Pimasz és üdítő

■ KARC ■

Szabó Réka *Karc* című darabja szórakoztató, könnyed látélet mindennapjainkról, a kívülállás igen kellemes, magabiztos és védett pozíciójából. Jóleső pimaszság, abszurd humor és naivitás jellemzi. Kedveltem a *Karcot*, annak ellenére, hogy csöppet sem tartom karcosnak: nem hatol túl mélyre, és az igazán kellemetlen kérdéseket elkerüli.

Leginkább azért kedveltem a darabot, mert Szabó Réka nekiállt „szétrobbantani” a testet: önállósult emberi testrészek és egy kirakati baba művétagjai parádéznek koreográfiában szokatlanul groteszk mozgásötletekkel; kedveltem, mert Petri Lukács Ádám írta a szövegeket (végre nem kell feszengeni a táncszínpadokon többnyire jellemző kínos nyelvi dilettantizmus miatt, hanem felszabadultan röhöghetünk a pontos, abszurdba hajló, cseppet rögeszmés monológokon és félreértés-láncolatokon); kedveltem, mert Márkos Albert komponálta a játékos-ironikus zenét; és azért is, mert nagyon jól sikerült a szereplőválogatás – Jarovinszkij Vera, Réti Anna, Szász Dániel, Kövesdi László, Göz István alkotják a csapatot –, az utóbbi két szereplő például isteni kakukktójás a táncosok között!

De az az igazság, hogy sokkal jobban érdekel a darab egy-egy részlete, mint a kissé didaktikus háttérzsolam, amelyet már ezerszer láttunk, hallottunk: jaj, de szörnyű a fogyasztói társadalom, szép lassan elbutulunk, neurotikusak leszünk, és teljesen elmagányosodunk stb. Ezt a hangulatot mostanában ezerszer hitelesebben kapta el Gergye Krisztián *Kínos!* című koreográfiájában, amely – nem véletlenül – összehasonlíthatatlanul durvább, miközben játékoságát egy pillanatra sem veszti el.

Azok a szimbolikus tárgyak, amelyeket a *Karcban* látunk (próbababa, nejlonzacskó, WC-papír), már nagyon elcsépeltek, és többnyire a megszokott módon szerepelnek, csak néha-néha gazdagodnak többletjelentéssel: a WC-papír szennyrapul és szemellenző is

FALUHELYI KRISZTIÁN

Relikviák uralma

■ HULL AZ ELSÁRGULT... ■

Nem előzmények nélküli a Hull az elsárgult... című táncelőadás, hiszen egy részlete (Hull az elsárgult levél) korábban már sikerrel szerepelt a 2004-es Szóló-Duó Táncfesztiválon, ahol a közönségdíjat kapta meg, a veszprémi Országos és Nemzetközi Kortárs Összművészeti Találkozón pedig oklevéllel jutalmazták. Az alig ötperces ironikus etűd egyik úde színpoltja volt e fesztiválok. A koreográfus, Pataky Klári ezúttal arra tett kísérletet, hogy egész estés darabot faragjon belőle.

Az előadást teljes mértékben a zene világa uralja – a koreográfiát és a kosztümöket éppúgy, mint a sminket, a megvilágítást és a hangulatot –, ezáltal a darab befogadását alapvetően befolyásolják a nézőnek a megszólaló dalokhoz fűződő érzései, esetleg emlékei. A címe is utal erre a zenei hangsúlyra. Az est folyamán a hatvanas–hetvenes évek táncdalai – kissé sarkosan fogalmazva nagyrészt a korszak gagyi relikviái – szólalnak meg egymás után, ami korántsem jelenti azt, hogy ezek a melódiák valamiképpen nem szólaltathatók meg újra, s hogy nem lehet tematizálni a hozzájuk való viszonyt.

Az egymást követő dalok töredékessé teszik az előadást. Nincs folyamatos narráció, csak meglehetősen laza kompozíció. A dalok mindegyike – külön-külön – ábrázol ugyan egy életképet, egy szituációt, egy kapcsolatot, egy történetkezdeményt, ezek azonban nem kapcsolódnak össze, csak

egymás után következnek. Ami némileg összefűzi őket, az a közös hangulat, a közös tematika, tehát egyfajta életképsorozat, tablót kapunk a hatvanas–hetvenes évekről – már amennyire e dalok reprezentálni képesek az adott időszakot. Mindenekelőtt szerelmi viszonyok, párkapcsolatok bontakoznak ki előttünk, leginkább a dalszövegek szervezik a megjelenítendő tematikát. A dalokban azonban mindez sematikus van ábrázolva, s amikor a koreográfia követi ezt a sematizmust – sok esetben mintha a harmincas évek magyar filmvígjátékainak színpadias gesztusait, mimikáját, hangulatiságát venné kölcsön, amelyek részben még a hatvanas években is tovább éltek –, akkor az előadás sem lép túl a sémákon, legfeljebb ironizálja őket.

A produkció képeket villant fel, amelyek azonban többféleképpen funkcionálnak. A koreográfia és a rendezés e dalok által nem pusztán megjeleníteni akarja a hatvanas–hetvenes éveket, hanem erőteljesen reflektál is rájuk, mintegy elemeli a táncost a szerepétől. A mimika, a színpadias, játékos, ironikus, helyenként groteszk mozgás távolságot teremt a táncos és a szerep között, sőt az egyik jelenetben három táncos az előtérben felváltva énekest imitál, tátogja a szöveget, mintegy a narrátori pozíciót is kifizetve.

Általában szerencsésebbnek tűnik, amikor a dalra vonatkozó reflexió egyértelműen megjelenik, vagyis a táncos érezhető távolságot tart a szereptől, a figurától. Maradéktalanul azonban ez sem érvényesül: egyes jelenetek akkor is hatásosak, ha a táncos nem távolodik el a szituációtól (*Elfutok*). Helyenként viszont a távolságtartó gesztusok ellenére is mintha erőltetett, mesterkelt maradna a jelenet, például rögtön a legelső. Amikor a gesztusokat a korabeli filmvígjátékok színpadias eszköztárából merítik – vagy legalábbis erőteljesen azokra emlékeztetnek –, nem jön létre az egyértelmű távolságtartás, illetve

Domonkos Flóra, Szabó Csongor, Nagy Csilla, Szász Dániel, Góbi Rita és Jaross Viktória

Koncz Zsuzsa felvétele



sokszor csak a megszokott gesztusrendszeren, eszköztáron való ironizálás érződik.

Jobbak azok a jelenetek, amelyekben a táncok és a mozgás erőteljesebben érvényesülnek a színészi kifejezőeszközöknél, ahol nem a dalszövegeket képezik le, játsszák el, jelenítik meg színészi eszközökkel, hanem a tánc absztraktabb kifejezőmódja uralkodik. Például az *Egy hamvas arcú kisgyerek* koreográfiája groteszk, bolondos szólóval kezdődik, míg végül a másik táncos megjelenésével – akinek csak a jelenléte fontos, és inkább színészi eszközökkel él – konkrét szituációvá formálódik, lényegében egy unalmasan ábrázolt párkapcsolatra redukálódva. Viszont a *Hull az elsárgult levél* koreográfiájában a bevezető némajátékgesztusok tűnnek sematikusnak, és a dal vége felé – ahogy a konkrét szituáció absztraktabbá válik, elmosódik – lesz egyre erőteljesebb a jelenet.

A koreográfia általában követi a zene ritmikáját, tempóját, hangulatát, csak nagyon ritkán áll vele ellentétben, így sok esetben a dallam maga alá kényszeríti a mozgást. A dallamosabb, melodramatikusabb részeken, a refréneken a mozgás nem tud igazán leválni a zenéről, mert a modoros, színpadias zene magával sodorja,

és nehezen érezhető az a távolságtartás, mely másutt előnyére válik a darabnak.

A dalokat egymás mellé fűző kompozíció hiánya miatt az előadásban nincs elmozdulás, és a koreográfia sem teremt strukturált kompozíciót. Bár a produkció szándékosan egyfajta tabló-szerűségre, a rövid lélegzetű képek összefűzésére törekszik, a zenei anyag és a hozzá kapcsolódó kontextusok elégtelensége miatt nem ragad magával. A giccskultúra ironikus megidézése frissítően hatna egy rövid darab esetében, egy egész estét betölteni szándékozó műhöz viszont kissé kevésnek bizonyul.

PATAKY KLÁRI: HULL AZ ELSÁRGULT... (Merlin Színház)

DRAMATURG: Kovács Kristóf. **SMINK:** Károlyi Balázs. **KOREOGRÁFIA:** Pataky Klári.

TÁNCOLJÁK: Domonkos Flóra, Góbi Rita, Jaross Viktória, Nagy Csilla, Szabó Csongor, Szász Dániel.

JELENTKEZÉSI FELHÍVÁS A III. ORSZÁGOS GYERMEKSZÍNHÁZI SZEMLÉRE

A Marczibányi Téri Művelődési Központban működő Gyermekszínházak Háza 2005. május 9–15. között ismét megrendezi az Országos Gyermekszínházi Szemlét. A fesztiválon – műfaji megkötöttségek nélkül – kamaraszínházi körülmények között játszható, illetve utaztatható, igényes gyermekszínházi produkciókat mutatunk be. A szemlére a 2003 őszétől bemutatott előadások nevezhetők.

A programot Perényi Balázs rendező, színikritikus válogatja.

Kérjük a jelentkező csoportokat, hogy küldjék el a benevezendő előadás címét, szerzőjét, játékidjét, technikai paramétereit, valamint azt, hogy hol és mikor tekinthető meg az előadás.

Amennyiben a produkció jelenleg nincs műsoron, kérjük, hogy az előadásról videokazettát küldjenek.

JELENTKEZÉS, ÉRDEKLŐDÉS:

MARCZIBÁNYI TÉRI MŰVELŐDÉSI KÖZPONT

1022 Marczibányi tér 5/a

Telefon: (06 1) 212 2820, 212 4885, 438 1027

Juszcák Zsuzsa: 70/ 335 6285, e-mail:

juszcak.zsuzsa@marczi.hu



Szeretnénk Önt is olvasóink táborában üdvözölni, egy viszonylag szűk, ám rangos szellemi kör tagjai között. Szerzőink, akikkel a lap olvasása révén megismerkedhet, a kortárs irodalom, publicisztika és grafika élvonalbeli képviselői. **Pénteken keresse az újságárusoknál, vagy fizessen elő az ÉS-re!**

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

Megrendelem az **ÉS**-t

.....példányban
.....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

A 2004-es év (XXXVII. évfolyam) tartalomjegyzéke

A Színkritikusok Díja 2003/2004	10/2	■ TOMPA ANDREA	Zarándoklat önmagunkhoz	6/31
CIKK, TANULMÁNY, ESSZÉ		Édes mostoha	<i>Tanaka Min: „Budapesti szőlő”; Cédrus</i>	
■ CSÁKI JUDIT		<i>A kolozsvári színház 2003–2004-es évada</i>	A lélektűkör fonszorán	8/17
Pénz, néző, előadás	3/47	■ TÓTH ÁGNES VERONIKA	<i>Retina, Artus Stúdió</i>	
<i>Vidéki Színházak Találkozója</i>		Állítsd fejre, amit tanultál!	Az ördög a páston	9/35
■ CSENGERY ADRIENNE		<i>Budapesti Őszi Fesztivál</i>	<i>Anno domini – Az úr évében,</i>	
Utóhang a POSZT válogatásához	6/22	KRITIKA		
Fájdalomhatártalanság	3/44	■ BAROS BEA	Földtörténeti újkor	11/25
<i>Forgách András és Urbán András</i>		Középlények	<i>Krisztina de Châtel: Föld, Dansgroep–</i>	
<i>az Alternatív Színházi Szemlééről</i>		<i>Dosztojevszkij: Fehér éjszakák,</i>	<i>Budapest Táncszínház, Artus Stúdió</i>	
■ FORGÁCH ANDRÁS		<i>Veszprém–Thália Színház</i>	■ KARSAI GYÖRGY	
Udvarhelyi Vásott kölykök	7/39	■ BÉKÉS PÁL	Egyet fizet, hármat kap	3/21
■ GALGÓCZI KRISZTINA		A Spiró-féle térfigyelő rendszer	<i>„Euripidész: Oreszteia”, Szolnok</i>	
Lulu-passió	5/29	<i>Spiró György: Koccanás,</i>	■ KÉRCHY VERA	
<i>Frank Wedekind darabjának ösváltozatáról</i>		<i>Katona József Színház</i>	Hasonmások	2/20
■ HALÁSZ TAMÁS		■ CSÁKI JUDIT	<i>Lendvay Kamilló: A tisztességtudó utcalány,</i>	
Generációs játékok	1/29	A Spencer família	<i>Átrium mozi</i>	
<i>Budapesti Őszi Fesztivál</i>		<i>Simon Gray: A játék vége, Magyar Színház</i>	■ KOLTAI TAMÁS	
■ HEGEDŰS SÁNDOR		Hímek és nőstények	Dán királyi pályaudvar	1/18
Mézeshét	3/41	<i>Martin McDonagh: Az inishmore-i hadnagy,</i>	<i>Shakespeare: Hamlet, Temesvár</i>	
<i>Alternatív színházi találkozók</i>		<i>Kaposvár; Piskavasz, Madách Kamara</i>	Gogorr	2/37
■ LÓRINC KATALIN		Végállomás	<i>Nyikolaj Gogol: Az orr, Magyar Színház</i>	
Kerekasztal-táncoltatás	5/42	<i>Tennessee Williams: A vágy villamosa, Sopron</i>	Szavak H betűvel	3/13
<i>Angelus Iván, Novák Ferenc, Szabó György</i>		PC Light	<i>Bertolt Brecht: Kurázszi mama és gyermekei,</i>	
<i>és Kiss János a táncosszakma gondjairól</i>		<i>Joanna Murray-Smith: Szenvedély,</i>	<i>Kecskemét</i>	
■ MÁROK TAMÁS		<i>Pesti Színház</i>	Nem a legjobb	4/21
Bartók + CCCP	8/29	■ CSONT ANDRÁS	<i>Voltaire–Bernstein–Wheeler–Wilbur:</i>	
<i>Bartók + Csajkovszkij Miskolcon</i>		Túlrendezett viszonyok	<i>Candide vagy az optimizmus, Kaposvár</i>	
■ MEGYERI LÁSZLÓ		<i>Mozart: Don Giovanni, Magyar Állami</i>	Divatjamúlt történelem	5/22
Előadás, néző, pénz	4/45	<i>Operaház</i>	<i>Witold Gombrowicz: Operett,</i>	
<i>A Vidéki Színházak Találkozójáról –</i>		Kisértetkastély Blyban	<i>Bárka Színház</i>	
<i>a másik oldalról</i>		<i>Benjamin Britten: A csavar fordul egyet,</i>	Alkalmi afgán	8/27
Mi a probléma, ha nincs probléma?	6/2	<i>Erkel Színház</i>	<i>Lőrinczy Attila: Fahim, Kaposvár</i>	
<i>Fiatal rendezők kerekasztala</i>		Két asszony	■ KOVÁCS DEZSŐ	
■ NÁNAY ISTVÁN		<i>Leoš Janáček: Jenůfa,</i>	A mocsár éneke	2/35
Európa messze van	9/29	<i>Magyar Állami Operaház</i>	<i>Mikszáth Kálmán–Závada Pál:</i>	
<i>Gyerekszínházi biennále Kaposváron</i>		■ FORGÁCH ANDRÁS	<i>Különös házasság, József Attila Színház</i>	
■ SELMECZI BEA		Atonális színház	Huszárok az aluljáróban	7/37
Humor és vidor	11/19	<i>Bertolt Brecht: A kaukázusi krétakőr,</i>	<i>Kacsóh Pongrác–Heltai Jenő: János vitéz,</i>	
<i>Fesztivál Nyíregyházán</i>		<i>Vígyszínház</i>	<i>Pesti Színház</i>	
Sokszemközt	10/28	■ HALÁSZ TAMÁS	Tuba és szaxofon	12/15
<i>Összeállítás a XVI. kisvárdai fesztiválról</i>		Két előadás a MU Színházban	<i>Bertolt Brecht: Puntilla úr és szolgálója, Matti,</i>	
■ STUBER ANDREA		<i>B. Sch. Szóló I., Lomtalanítás</i>	<i>Katona József Színház</i>	
Járom az utam	8/34	A mozdulat végpontjai	■ KUTSZEGI CSABA	
<i>Portyák a József Attila Színházba</i>		<i>Bozsik Yvette: Táncterápia, Trafó</i>	Süti-show és minimalizmus	1/37
			<i>Szegedi Kortárs Balett; PR-evolution</i>	

Villiöröm, villibánat	2/42	Értelmiségi szenvedéstörténet	6/36	A Patyolat kevés	2/34
<i>GisL-2, Budapest Táncszínház– Nemzeti Táncszínház; Giselle@csabai.mpeg.hu, KOMPMÁNIA Ex–Nemzeti Táncszínház</i>		■ PERÉNYI BALÁZS		Oscar Wilde: <i>Az ideális férj, Radnóti Színház</i>	
Páholyból nézik a világot	3/19	Az égi és földi szerelemről	1/14	Egy pofon, egy csók	3/4
<i>Henrik Ibsen: Nóra, Artéria Színházi Társaság, R. S. 9. Stúdiószínház</i>		<i>Weöres Sándor: Holdbeli csonakos, Nemzeti Színház</i>		<i>Szomorú Dezső: Györgyike, drága gyermek, Nemzeti Színház</i>	
Hatalmas láрма és síri csend	3/35	Atlantisz	3/16	Nem mind csillog, ami kipukkad	4/15
<i>Gyermekelőadások a Nemzeti Táncszínházban</i>		<i>Csehov: Platonov, Nyíregyháza</i>		<i>Csiky Gergely: Buborékok, Nemzeti Színház</i>	
Varázslónők, hajósok	4/40	Határon túl	4/2	Az ascheri V-effekt	5/13
<i>Médeia; Szindbád, Közép-Európa Táncszínház</i>		<i>Bozgorok, Honvéd Kamaraszínház, Szkéné Színház</i>		<i>Csehov: Ivanov, Katona József Színház</i>	
Jelenléthiány	5/10	Revizor a múltból	6/40	A szárnszegett galamb	6/42
<i>Ágens: Purcell piknolepszia, Millenáris Teátrum</i>		<i>Gogol: A revizor, Vígszínház</i>		<i>Jean Anouilh: Colombe, Budapesti Kamaraszínház</i>	
Csupor tej és pohár bor	7/45	Szalmabábok lázadása	7/18	Filigránmunka	7/33
<i>Derengő; Muszáj Herkules, BM Duna Művészegyüttes–Nemzeti Táncszínház</i>		<i>Csehov: Ványa bácsi, Kaposvár</i>		<i>Marguerite Duras: Oroszlánszáj, Thália Színház</i>	
Refektórium esték	8/20	Professzor Cipriáni igazsága	9/2	Hungária gyógyintézet	11/12
<i>Bemutatók a Nemzeti Táncszínházban</i>		<i>Örkény István: Tóték, Beregszász– Gyulai Várszínház</i>		<i>Bíró Lajos–Mohácsi István–Mohácsi János: Sárga liliom, Nemzeti Színház</i>	
■ LÓRINC KATALIN		Gigantikus babaszoba	12/26	A csillogó Csehov	12/20
Szívhez szóló orgia	1/40	<i>Arthur Miller: Az ügynök halála, Thália Színház</i>		<i>Csehov: Sirály, Örkény István Színház</i>	
<i>Bacchanália, Boszik Yvette Társulat</i>		■ PÉTER KINGA FRUZZSINA		■ TARJÁN TAMÁS	
Balettest Debrecenben	12/37	A hatalom szeme	3/24	Vágányzár Brunnhübelben	2/29
<i>Vágytól... vágyig (Börleszk és Carmen)</i>		<i>Shakespeare: Szeget szeggel, Székesfehérvár</i>		<i>Dürrenmatt: Az öreg hölgy látogatása, Zalaegerszeg; Miskolc</i>	
■ MÁROK TAMÁS		■ PÉTERI LÓRÁNT		Nem áll varrást avult vászon	3/26
Minimálrendezés	2/17	Küszöb és kapu	2/15	<i>Jean-Claude Grumberg: Varrónók, Pesti Színház</i>	
<i>Verdi: Don Carlos, Szeged</i>		<i>Bellini: Norma, Erkel Színház</i>		A halott árnyéka	4/7
Lefelé csaló remekmű	4/35	Opera nyáron	9/8	<i>Vörösmarty Mihály–Spiró György: Czillei és a Hunyadiak, Nemzeti Színház</i>	
<i>Mozart: Figaro házassága, Miskolc</i>		<i>Rameau: Artemis diadala, Liszt Ferenc Zenekadémia–Szentendrei Teátrum; Verdi: Attila, Szabad Tér Színház Kht.–Debrecen</i>		Ötös fokozat	4/25
Felújítás és felülvizsgálat	7/14	■ SÁNDOR L. ISTVÁN		<i>Vaszilij Szigarjev: Fekete tej, Kamra</i>	
<i>Rossini: Sevilla, se borbély, Szeged</i>		Komédia vagy bohózat?	3/11	Halott osztály	5/16
Beköltözők	9/14	<i>Shakespeare: A makrancos hölgy, Veszprém, Madách Kamara</i>		<i>Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde, Kamra</i>	
<i>Verdi: Nabucco, Szegedi Szabadtéri Játékok</i>		Egy mítosz megvalósulása	7/26	Elszökik a víz	6/44
■ MESTYÁN ÁDÁM		<i>Csehov: Három nővér, Pécs; Eger; Szép fehérség, Koloszvári Babeş–Bolyai Egyetem Színművészeti Tanszéke–Pamboro Színház</i>		<i>Roland Schimmelpfennig: Az arab éjszaka, Madách Kamara</i>	
Forráspont	9/11	STUBER ANDREA		A halál ringlispilje	7/22
<i>Új világ, Szegedi Kortárs Balett– Szegedi Szabadtéri Játékok</i>		Rossz amerikai álom	3/30	<i>Georg Büchner: Woyzeck, Budapesti Kamaraszínház</i>	
Vallomás és kép	11/27	<i>Sam Shepard: Hazug képzelet, Új Színház</i>		Szemünk láttára	11/10
<i>Josef Nadj: Éden, Jel Színház</i>		Hol él ez az ember?	4/23	<i>Füst Milán: Boldogtalanok, Marosvásárhely</i>	
■ MOLNÁR SZABOLCS		<i>Ibsen–Miller: Dr. Stockmann, Győr</i>		Reszelt mosószippan	12/22
Szárnypróbálgatás	7/11	A vágy itt az úr	7/30	<i>Janusz Głowacki: Negyedik nővér, Radnóti Színház</i>	
<i>Richard Wagner: Lohengrin, Erkel Színház</i>		<i>Ábrahám Pál: Bál a Savoyban, Budapesti Operettszínház</i>		■ TEGYI ENIKŐ	
■ NAGY ANDRÁS		Sovány vacsora	9/5	Gyermektragédia, félmosollyal	1/26
Öt pud szerelem	1/2	<i>Migrénes csirke, AlkaMáté Trupp, Zsámbéki Színházi Bázis</i>		<i>Per Lysander–Susanne Osten: Médea gyermekei, Kolibri Színház</i>	
<i>Csehov: Siráj, Krétakör Színház</i>		Mostoha testvérek	11/14	Nagyra nőtt varázslat	4/9
Isteni küzdelem	2/22	<i>Martin McDonagh: Vaknyugat, Pesti Színház</i>		<i>Mosonyi Alíz: Hamupipóke, Stúdió „K”– Nemzeti Színház</i>	
<i>Weöres Sándor: Theomachia, Bárka Színház</i>		Esemese	12/11	A búsképű fénytörésben	7/32
Kárrendezés	5/7	<i>Feketeország, Krétakör Színház– Millenáris Teátrum</i>		<i>Cervantes–Kovács Ildikó: Don Quijote és..., Budapest Bábszínház</i>	
<i>H.U.D.I. Társulat: Kárhozat kertje, Millenáris Teátrum–Trafó</i>		■ SZÁNTÓ JUDIT		■ TOMPA ANDREA	
■ NÁNAY ISTVÁN		Play Strindberg	1/23	Kecskesztori	1/21
Samsaék és a puska	2/40	<i>August Strindberg: Csak bűnök és bűnök, Új Színház</i>		<i>Edward Albee: Szilvia, a K, Radnóti Színház</i>	
<i>Vörös István: Švejk, a feregirtó, Stúdió „K”</i>					
Értelmezési változatok	4/11				
<i>Örkény István: Macskajáték, Újvidék; Pécsi Harmadik Színház</i>					

Mindenkinek a maga gyévuskája 3/6 <i>Darvas Benedek–Pintér Béla: Gyévuska, Pintér Béla Társulat – Nemzeti Színház</i>	Együgyű allegória 3/29 <i>Max Frisch: Biedermann és a gyújtogatók, Új Színház</i>	Néhány hónap csend 5/36 <i>Beszélgés Fullajtár Andreával</i>
Testből, csöndből 3/37 <i>Véred íze, Kamra</i>	Ki lehet ma Don Juan? 4/28 <i>Molière: Don Juan, Miskolc; Zalaegerszeg</i>	„Titokban játszom” 11/32 <i>Beszélgés Máhr Ágival</i>
Hommage à la salonna 4/4 <i>Ionesco: Jacques vagy a behódolás, Kolozsvár</i>	Kínos ügy 5/27 <i>Frank Wedekind: Lulu, Radnóti Színház</i>	MAGYAR SZÍNHÁZTÖRTÉNET
Ivan felnőttkora 4/26 <i>Dosztojevszkij–Richard Crane: A Karamazov testvérek, Szolnok</i>	A túl lelkiismeretes rendező 7/24 <i>Kiss Csaba: A dög, Kecskemét–Esztergomi Várszínház</i>	■ EÖRSI ISTVÁN
Ember/homo/fóbia 5/19 <i>Molière: Mizantróp, Krétakör Színház, Vidám Színpad</i>	Semmi sem igazi 9/6 <i>Ivan Kušan: Galócza, Kőszegi Várszínház</i>	A kompromisszum nélküli igazság 9/27 <i>Horvai Istvánról</i>
A másik, aki ugyanaz 8/23 <i>Friedrich Schiller: Stuart Mária, Bárka Színház</i>	Kizárólag női szemszögből 11/18 <i>Falussy Lilla: Metadolce, Debrecen</i>	■ KOLTAI TAMÁS
Generation '84 12/13 <i>Pintér Béla: A Sütemények királynője, Pintér Béla és Társulata, Székény Színház</i>	Az egyetlen hiányzó lépés 12/18 <i>Madách Imre: Az ember tragédiája, Zalaegerszeg</i>	Jellem és színész 11/31 <i>Horváth József (1924–2004)</i>
TÓTH ÁGNES VERONIKA		■ LENGYEL GYÖRGY
Stíluskeresés 3/39 <i>PR-Evolution II., Pólusok, Trafó</i>		Négy Tragédia-rendezés története – 1/43 kitérőkkel II. rész <i>Madách Színház, Pécs, Debrecen</i>
Feleselő önarcképek 5/40 <i>3 Men; 1W; Mágneses mező; Pontos vesszők, MU Színház</i>		Mire nézvést? 11/2 <i>Száz éve született Nádasdy Kálmán</i>
Társas táncok 7/47 <i>Bál, avagy a táncos multság, Bozsik Yvette Társulat–Nemzeti Táncszínház</i>		■ SZÁNTÓ JUDIT
Himnem, nőnem 8/15 <i>Frenák Pál-bemutatók</i>		Az életmű mint híd 9/26 <i>Horvai István (1922–2004)</i>
■ URBÁN BALÁZS		VILÁGSZÍNHÁZ
Gyilkosság, kísértet, unalom 2/27 <i>Ödön von Horváth: A végítélet napja, Sopron</i>	■ BARÁTHY GYÖRGY	■ BÁLINT ANDRÁS
Krúdy és a pasztell 3/9 <i>Krúdy Gyula: A vörös postakocsi, Vígyszínház</i>	Három társulat: három korszak 4/46 <i>Beszélgés Regős Jánossal</i>	Retyerutyám, Tábori 8/8 <i>Kilencvenéves Tábori György</i>
Az analizált semmi 4/31 <i>Christopher Hampton: A kúra (Jung a diványon), Budapesti Kamaraszínház</i>	■ CSÁKI JUDIT	■ CSÁKI JUDIT
Isten nélkül 7/16 <i>Háy János: A Senák, Nemzeti Színház</i>	„Nehéz itt dolgozni, akár kint vagy, akár bent” 6/12 <i>Beszélgés Zsótér Sándorral</i>	Színház – nyugaton, keleten 8/40 <i>Peer Gynt, Solness építőmester, Anyegin a Wiener Westwochen</i>
Bábok és pelikánok 8/25 <i>Shakespeare: Lear király, Merlin Színház–Atlantis Színház</i>	■ HALÁSZ TAMÁS	■ EÖRSI ISTVÁN
Színház az egész bázis 10/25 <i>Shakespeare: Hamlet, Zsámbéki Színházi Bázis; Kolozsvári Nemzeti Színház</i>	Akit a dolgok megtalálnak 4/37 <i>Beszélgés Zarnóczai Gizellával</i>	A világpolgár és kutyája 8/5 <i>Kilencvenéves Tábori György</i>
Racionalizált káosz 11/16 <i>Shakespeare: Szentivánéji álom, Új Színház–Gyulai Várszínház</i>	A titokzatos remegés 11/22 <i>Beszélgés Krisztina de Châtellel</i>	■ FORGÁCH ANDRÁS
Sok hűhó a nagyvárosban 12/28 <i>Shakespeare: Tévedések vígjátéka, Vígyszínház</i>	■ KOLTAI TAMÁS	Kilencven Tábori 8/6 <i>Tábori György születésnapjára</i>
■ ZAPPE LÁSZLÓ	Állva meghallni 10/17 <i>Beszélgés Bagossy Lászlóval</i>	Orfeusz a porondon 10/38 <i>Oleg Zsukovszkij Szegeden</i>
Félreértések halmaza 2/31 <i>Luigi Pirandello: IV. Henrik, Pécs; Hat szereplő szerzőt keres, Szeged</i>	A színház nem a szakmáért van 12/2 <i>Beszélgés Babarczy Lászlóval</i>	■ FUCHS LÍVIA
	■ KOREN ZSOLT	Leltár 6/28 <i>Vendégjátékok a Tavaszi Fesztiválon</i>
	Juszt sem múltunk ki 1/41 <i>Beszélgés Vincze Jánossal</i>	Európa, a patchwork 12/31 <i>11. Tánc Biennále Lyonban</i>
	Se hús, se hal állapot 7/2 <i>Beszélgés Szinetár Miklóssal</i>	■ GÁSPÁR ILDIKÓ
	Ez nem az én világom 7/5 <i>Beszélgés Vidnyánszky Attilával</i>	A másik világ 6/47 <i>Beszélgés Roland Schimmelpfenniggel</i>
	■ LÓKÖS ILDIKÓ	■ HALÁSZ TAMÁS
	„Hogy lehet ide jelentkezni?” 11/34 <i>Beszélgés Bányai Tamással</i>	Külszín és belbecs 7/43 <i>Cantique No. 1.; Chorale, Marie Chouinard Társulat</i>
	■ NÁNAY ISTVÁN	Észak Veronája 9/41 <i>Júlia és Rómeó, Skánes Dansteater</i>
	Csak egy üres hely kell! 2/2 <i>Beszélgés Novák Eszterrel</i>	Tetemrehívás 10/35 <i>Perochodnik/Bauman, Komuna Otwock</i>
	Zsámbék: rakétabázisból színházi bázis 6/15 <i>Beszélgés Mátyás Irénellel</i>	Jégmeleg 12/41 <i>Nico and The Navigators: Eggs on Earth</i>
	■ RÉNYI ANDRÁS	
	A csendélet színpadai 8/12 <i>Beszélgés El Kazovszkijjal</i>	
	■ TÖRÖK TAMARA	
	A Kozmosz lakója 2/12 <i>Beszélgés Kesselyák Gergellyel</i>	

- HENRICHS, BENJAMIN
Mindig szerencsém volt, 8/10
mindig jó fiú voltam
Beszélgés Tábori Györggyel
- KARSAI GYÖRGY
Othello analízisben, 7/41
Romeo a konyhában
A Cheek by Jowl és Oskaras Korsunovas előadása Lille-ben
- A Scènes Étrangères Fesztivál Lille-ben 8/44
- KOLTAI TAMÁS
Eklektika és posztmodern 11/38
Operák Salzburgban és Bayreuthban
- KUTSZEGI CSABA
Marie Rambert tükröződése 9/38
Tükröződés – Dráma a divatról – Előérzet, Rambert Dance Company
- KÜRTÖSI KATALIN
Fesztivál és évad Montrealban 5/45
- MESTYÁN ÁDÁM
Harmadik típusú előadások 12/34
Batsheva Dance Company, Saburo Teshigawara és Cia Philippe Saire a Budapesti Őszi Fesztiválon
- PÁLYI ANDRÁS
Eksztázis vagy expedíció? 9/43
A Gardzienice vendégjátékáról
- A színház éppoly befejezetlen, 8/2
mint az élet
Berlini kerekasztal-beszélgés Tábori Györgyről
- TÓTH ÁGNES VERONIKA
Anakronizmus avagy a porcíkák 9/36
A Battery Dance Company vendégjátéka
- Kortárs marionettszínház 11/30
Wayne McGregor: Triple bill, Random Dance Company
- Klisék és kreativitás 12/44
Cirkus Cirkör: 99–unknown
- TRENCSENYI KATALIN
A téglá 9/47
Michael Frayn: Demokrácia, Renaissance Theater, Berlin

SZEMLE

- CSÁKI JUDIT
A mese színháza 11/45
Kárpáti Péter: A kivándorló zsebkönyve
- GYÖRFFY MIKLÓS
Beszédszöttek 10/47
Az arab éjszaka – Kortárs német drámaírók antológiája
- KARSAI GYÖRGY
A lúzer 11/46
Kiss Csaba: Világtalanok

- KOLTAI TAMÁS
Operai inyenccafat 12/46
Winkler Gábor: Barangolás az operák világában I.
- KOVÁCS DEZSŐ
A kritikus drámája 10/46
Tarján Tamás: Prosperónak nincs pálcája
- Tompá Gábor Ionescója 8/47
Newcastle-ban
Az új lakó
- Több nyelven 10/40
Kritikusok a szegedi Theaterről és a MASZK-fesztiválról
- URBÁN BALÁZS
Szimbiózis 11/47
Tasnádi István: Taigetosz csecsemőotthon
- ZAPPE LÁSZLÓ
Fél évszázad portrékban 10/45
Radnóti Zsuzsa: Lázadó dramaturgiák
- Kívülről és belülről 12/47
Két könyv Ruszt Józsefről

DRÁMAMELLÉKLET

- BORDOS ANNAMÁRIA
Próbadráma II./1
- EÖRSI ISTVÁN
Tiszta Múlt Kft. VI.
- FALUSSY LILLA
Metadolce XI.
- FORGÁCH ANDRÁS
A kulcs XII.
- GYÖREI ZSOLT–
SCHLACHTOVSZKY CSABA
A Danaidák VII.
- HÁY JÁNOS
A Senák III.
- HORVÁTH PÉTER
Blikk IX.
- KAMONDY ÁGNES
Johanna nőpapa V.
- KISS CSABA
Világtalanok I.
- SCHEIN GÁBOR
A herceg álma II./4
- SZILÁGYI ANDOR
A bárány megkísértése, avagy Leopold Dauer, a férfi, aki megmenthette volna a világot X.
- TÉREY JÁNOS
Hagen, avagy a gyűlöletbeszéd IV.
- VÖRÖSMARTY MIHÁLY–
SPIRÓ GYÖRGY
Czillei és a Hunyadiak VIII.

Summary

A long column on recent first nights opens the present issue. Our critics – András Csont, László Deme, Tamás Tarján, Andrea Tompa, Judit Szántó, Balázs Urbán, István Sándor L., Dezső Kovács, László Zappe, Judit Csáki, Tamás Koltai, Tamás Tarján, Judit Szántó and Dezső Kovács once more as well as Csaba Kutszegi – offer their views on Heinrich von Kleist's *Penthesilea* (Studio of the National Theatre), Péter Kárpáti's *The Fourth Gate* (joint production of the theatres in Tatabánya and Nyíregyháza), Chekhov's *The Three Sisters* (New Theatre), András Forgách's *It's Nice to Die!* (Studio „K”), Arnold Wesker's *The Kitchen* (Tatabánya), István Örkény's *The Tóth Family* (Radnóti Theatre), Csaba Kiss' *The Blind* (Budapest Chamber Theatre, Shure Studio), József Bekes's *Bang Into the Middle* (Budapest Chamber Theatre, Shure Studio), Carlo Goldoni's *The Chioggia Scuffle* (Nyíregyháza), Lev Tolstoy's *Anna Karenina* as adapted by Csaba Kiss (Budapest Chamber Theatre, Tivoli Theatre), Yasmina Reza's *A Life Three Times* (Hungarian Theatre, Studio Imre Sinkovits), István Örkény's *Pisti in the Tempest of Blood* (Comedy Theatre), Bertolt Brecht's *The Threepenny Opera* (Örkény Theatre), Károly Nóti's *Let's Love Each Other* (Karinthy Theatre) and *A Depot of Angels* (by the Collectivity of Natural Dangers at the venue Trafó).

In a recent issue critic Vera Kérchy debated the views two of her colleagues expressed on András Jeles' staging of *Uncle Vania* at Kaposvár. Balázs Perényi, one of the critics in question now strives to refute Ms. Kérchy's arguments.

We publish the conversation Tamara Török had with Péter Gothár, an important theatre and movie director.

Three reviews can be found in our column on modern dance. Ádám Mestyán saw for us *The Four Seasons*, a work by the Central-European Dance Theatre, to the music of Vivaldi (National Dance Theatre); Ágnes Veronika Tóth reviews *Etching*, a choreography by Réka Szabó (MU Theatre); and Krisztián Faluhelyi exposes his opinion on *Yellow Leaves Are Falling*, a choreography by Klári Pataky (Merlin Theatre).

The issue closes with the customary Table of contents for the year 2004 and in the annex we publish Tolstoy's *Anna Karenina* in the adaptation of Csaba Kiss.