

2005. MÁRCIUS

XXXVIII. évfolyam 3. szám

Színház

342 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT



Médeia

In memoriam Bessenyei Ferenc

A szecsuáni jólélek, Cseresznyéskert

Interjúk: Bodolay Géza,

Menczel Róbert, Mezei Kinga

Mikó Csaba: Testínség (dráma)



OIDIPUSZ



ORFEUSZ AZ ALVILÁGBAN



JÁTÉK A KASTÉLYBAN

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 Közgazdálkodási Bizottsága támogatásával készül.

Megjelenik havonta
XXXVIII. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA
XXXVIII. évfolyam 3. szám ■ 2005. március

IN MEMORIAM

- Tarján Tamás: „DE VALLANI MINDENT: VOLT ÉLETEM DOLGA” 2
Bessenyei Ferenc 1919–2004
- Sándor Iván: VÁLTOZÓ KORSZAK – TARTÓS ÖRÖKSÉG 7

KRITIKAI TÜKÖR

- Selmeczi Bea: MÍTOSZTALANSÁG 11
Euripidész: Médeia
- Zappe László: A CSAPDA CSAPDÁJÁBAN 14
Szophoklész: Oidipusz
- Deme László: A FORMÁBAN REJLŐ KOCKÁZAT 16
Csehov: Cseresznyés kert
- Stuber Andrea: A DOHÁNYBOLT ÁRTALMASSÁGÁRÓL 18
Bertolt Brecht: A szecsuáni jólélek
- Molnár Szabolcs: INFERNÁLIS ORFEUM 20
Jacques Offenbach: Orfeusz az alvilágban
- Urbán Balázs: TÁRSÁK 22
Molnár Ferenc: Játék a kastélyban

TÁNC

- Kutszegi Csaba: FÜLSIMOGATÁS HAJBORZOLGATÁSSAL 24
Szentivánéji álom
- Lőrinc Katalin: PLAKÁTMAGÁNY-TÁNC 27
Nagyvárosi ikonok
- Halász Tamás: LEDÖNTÖTT KULISSZÁK 28
A Caterina Sagna Társulat vendégjátéka

FÓRUM

- Dragan Klaic: LAS VEGAS A DUNÁN 31
- Fábri Péter: SZERZŐI JOGOK A SZÍNHÁZBAN 32
Hozzászólás

INTERJÚ

- LEVÉLVÁLTÁS AZ ÖRÖK KUFSTEIN KÖRNYÉKÉRŐL 33
Bodolay–Koltai e-mailben
- Lőkös Ildikó: „JOBBAN IZGAT AZ EMBER MAGA” 38
Beszélgetés Menczel Róberttel
- Koren Zsolt: „MINDIG A MOZDULAT ÉRDEKELT” 41
Beszélgetés Mezei Kingával

VILÁGSZÍNHÁZ

- Forgách András: A NEVEK MÁGIÁJA 46
1. Goebbels–Canetti a berlini fesztiválon

DRÁMAMELLÉKLET: Mikó Csaba: Testínség

A CÍMLAPON: Fullajtár Andrea (Médeia), Pelsőczy Réka (2. Nő) és Bodnár Erika (1. Nő) a Katona József Színház Euripidész-előadásában

Koncz Zsuzsa felvétele



Bánk bán (1951) Tőkés Annával



Széchenyi (1956) Balázs Samuval

TARJÁN TAMÁS

„De vallani mindent: volt életem dolga”

■ BESSENYEI FERENC 1919–2004 ■

Rengeteg kis mozdulatára emlékezhetünk. Mimikájának, gesztusrendjének, egész színpadi – és filmes – jelenlétének megannyi apró fogására, ezernyi változatban alkalmazott villanásnyi elemére.

Termete, pompás fizikuma meglehetősen nagy helyet követelt, szakított ki a térből. Ez a korpusz, mely isteni, természeti ajándékként bázisa, hordozója volt bámulatos emberalakító tehetségének, szinte mindig azt a pontot kereste meg, foglalta el, ahonnan kimozdíthatja sarkaiból a Földet. Ilyen erő, ilyen aura birtokában tehát megengedhette magának a látszólagos önkicsinyítést, a virtuális önkorlátozást. Egyik kézfejét a másik tenyerébe csapva ujjai, kezei kulcsát képezte a háta mögött, hogy az energiatakarékosság, a fegyelem e látható testi bilincse óvja figuráját az idő előtti robbanástól. Szoros kapaszkodással

– mellkasa előtt így a kereszt jele feszült – kétfelől átkarolta magát. Hol önmaga kényszerzubbonyából beszélt, hol valamilyen torzítóvá tette a még ekként is fenséges testszobrot, hol azt tárta fel – technikai repertoárjának markáns mivolta ellenére nála korántsem szokatlan fátyolos módon –, hogy aki (Ádám, Bánk, Dózsa, Kossuth, Széchenyi, Lear, Othello, Danton, Ivanov, Newton) a világtörténelem vagy a lélek sorsdöntő színhelyeire született, az is lehet senkivé alázott vagy nevetséges a legpokolibb pillanatban.

Az épp csak mozdított fej, a parányit felszegett áll, a résnyire szűkített szem meszeseséget, csillagokat faggató tekintete is része a sokoldalúan leírható, a közönség kollektív tudatában mégis majdhogynem osztatlan, egytömbű Bessenyei-idolnak. A színművész 2004. december 27-én –

másfél hónap híján nyolcvanhat éves korában – bekövetkezett halála óta a televíziós csatornákon vetített filmjei és filmrészletei is nemegyszer mutatják, felidézik a visszahúzódás, eltűnedezés, énfékezés e jeleit. Csupán véletlenszerű – mert épp a legfrissebb – példa a *Nem ér a nevem*, Keleti Márton kevésbé jelentős, 1961-es mozija. A Barcsai nevezetű mellékszereplőt játszó Bessenyei háromszor-négyszer is becsörtet a jelenetbe, amikor disputa, fényképezkedés, 1960 körüli tipikus nyári magyar mulatság folyik. Elefántként érkezik, de másodpercek múlva már ő a (törött) porcelán. Mintha ott sem lenne. Megmerevedve, félrehajolva, kiretusálódva átadja a terpet, melyet az imént még ő rendezett át.

Gyakori mozdulata volt – a magánéletében is –, ahogy szorosan a combja mellé lógatott kézfejével (alig észrevehetően,



Wellesz Ella felvétele



Galilei (1956)

mégis hevesen, ellentmondást nem tűrően) a háttérbe, a semmibe sepert valamit. „Nem érdekes”, „nem számít”, „hallani sem akarok róla”, beszélte el ez az ingerült mozdulat. Könyv íródik rólam? Ugyan! Minek? Marhaság. Díj, elismerés? Jó. Frászt jó. Remekbe sikerült vagy problematikusnak maradt egy-egy szerep? Csönd! Majd ha én mondom.

A piciny mesterfogások, a kisujjban megbúvó színészi bűvésztütrükkök, sőt akár a komédiásnál elengedhetetlen hatásos kis manírok felől is feltérképezhető Bessenyei Ferenc talentuma. Mégsem kétséges – és részint az előbbiek folytán nem kétséges –, hogy őt a *monumentális* legautentikusabb XX. századi hazai aktoraként örökíti meg lapjain a színháztörténet. Színpadjainkon a múlt század során – vagy a múlt század második felében – Bessenyei volt a legnagyobb magyar. Legékezebb művészi sikereit akkor aratta, amikor ez a szimbolikus-ságában, asszociatív tartalmaiban oly valóságos színészi státusz rendező-Kossuthoktól, méltó drámai materiától, szövetségre hajlandó pályatársaktól és posztromantikus teátrumi érdeklődésétől, viselkedésétől még el nem vesztett közönségtől nyerte legitimitását. Legsűrűbb s a nyilvánosság elől csak részben eltakart alkotói válságai akkor következtek be, amikor a színházi és a színházak körüli kossuthok már szólamként, vigaszként sem nagyon igyekeztek a Bessenyei-szerep – a Szerep: a monumentalitás – folyamatosságának tényleges fenntartására, s ő maga is aszinkronba került

igazából felül nem vizsgált saját ikonjával.

Az 1940-ben Szegeden debütáló, 1942-től megszakításokkal (Nemzeti Színház, Budai Színház, Vígyszínház, Hódmezővásárhely, Magyar Színház) Miskolcon felépő, aztán Egerben, Pécsen, újra Szegeden s megint Pécs városában működő fiatal tehetség második, valóban meghatározó nemzeti színházi szerződéséig (1950) természetesen sok aprócska feladatot, számtalan mellékszerepet kapott, de a hatalmas személyiségek szerepköre – s köztük az írói fantázia elhitetőereje mellett a história tanulságaival, fedezetével élő nagy alakok galériája – már ekkor megjelölte őt. Ha értékelhető kritikai tanúságtételek esetleg nem maradtak is fenn, tudható, hogy színpadon volt az „ördöglovas” Sándor Móric gróf (akivel ugyanúgy Döblingben végzett az örület, mint Széchenyi Istvánnal), Peer Gynt, a *Hamlet*ben Claudius, Kossuth Lajos (bár egyelőre a *Mária főhadnagy* díszletei között), Bánk, egy dimenzió nélküli színdarabban Jókai, többször is Metternich, Tartuffe, Szakhmáry Zoltán, Nagy Péter cár. E szerepek közül egyik-másik a későbbiekben is megkereste. Korai pályájának rekonstrukciója nem elvégezhetetlen, foltokban meg is történt, s összességében előnyös képet rajzol a nagy lendülettel és sok munkával startolóról. Szembetűnő – s pusztán a vidéki társulatok foghíjas összetételével nem magyarázható –, hogy az ifjú színész tényleges életkora és a figurák diktálta életkor között általában elég nagy az eltérés. Bessenyei Ferencet este hat

vagy hét után (ő még játszott hatkor kezdődő, wagneri hosszúságú drámatolmácsolásokban) 1950-et követően is rendre öregítette mindegyik színháza. Tendenciaként jellemző, hogy színpadi énje rendszeresen tíz, tizenöt, húsz esztendővel előtte járt a valóságos életállomásnak. Az előrehaladott kor nem szükségszerűen termi a monumentalitást – sőt nemritkán épp az ellenkező összefüggés igazolódik be –, ám az esztendők száma által a dráma-hősöknek kölcsönzött tekintély fontos összetevőként épült Bessenyei oeuvre-jébe. Ez a jelenség 1980 táján bizonyos mértékig megfordult. Persze az életkorokkal jobbra könnyedén labdázó színészi génusz számára nem perdöntő, hogy – például – a *Naplemente* előtt Matthias Clausen-jéhez még 1982-ben is jócskán „öregednie” kellett Bessenyeinek, a *Dózsához* viszont – Székely János Dózsájához – 1983-ban már jócskán fiatalodnia. Az e kihívásokra érkező művészi válasz kontinuuusan a páratlan nagyság kortalan regiszterében tartotta a szerepek tekintélyes hányadát. A monumentalitás szövege nem ok nélkül vitte rá a bírálókat arra, hogy a „gigantikus”, „grandiózus”, „kolosszális” jelzőkkel illessék Bessenyei alakításait. A robusztus színművész törhetetlen, méltóságos fensége egyszerre stabilizálódott és sematizálódott. Nagyon jót tett a pályáivnak, ha a monumentalitás klasszikus érvényű remeklései és elmosódottabb lenyomatai között a rendezői ráérzés és a komédiási megújulásvágy, az alkalom szokatlansága és a szerep



Tyetyerev a Kispolgároknakban (1964) Tolnay Klárral



A Mathiász panzióban (1965) Tolnay Klárral

kivétellessége addig nem látott változatot tett lehetővé, vagy új csúcstra repített. A túlzottan is hajlékony paraboladráma, a *Szerelmem*, *Elektra* kvázi mitológiai Aigiszthosz királya (1968), a *Hegedűs a háztetőn* Tevje-csodája (1973, de 1985 és 1992 is) rávilágított: noha a monumentalitás abszolútum, s ezért a véglegesség és a mozdíthatatlanság a magja, kikelhet belőle az értekszféra olyan variációs világa, elbűvölő mozgékonyasága is, mint amelyet Bessenyei nem is csak e két alkalommal produkált, filmen pedig az 1970-es *Ítélet* Dózsa Györgyével emelt tőkélyre.

A monumentalitás eleve formálás, a szerep szemléletének, elsajátításának és birtoklásának módozata (bár nem a teljessége). Ennek tudatában érthető és egyáltalán nem dehonesztáló, hogy Bessenyei, akit a XX. század legzsenszialisabb Bánk-bán-színészének szokás tartani (sőt olyan Bánknak akár, amilyen, úgymond, soha korábban nem inkarnálódott, s amelyenhez fogható már soha nem is lesz), egyetlen nagyréformálásával sem aratott makulátlan sikert. A kor legszavahívebb kritikusanak nevezhető Kárpáti Aurél 1951-ben nem ismert kegyelmet. „Bessenyei Ferenc daliás Bánk bánja a régi deklamáló iskola hagyományait idézte. Ércesen csengő hang, széles »operai« gesztusok, dörgő fortisszimók átmenet nélkül való leesése érzelmes, halkán rezgő baritonba azonban mégsem elegendő ennek a problematikus, sokrétű lírai szerepnek életre keltéséhez – írta. – Játéka merőben külsőséges értékeket csillogtatott, s alig néhány felvillanása árulta el, hogy sok jó természeti adottságától több is telnék. Komoly tanulásra, alapos csiszolódásra és főképp több elmélyedésre lesz még szüksége ahhoz, hogy Bánkot sikerre tudja vinni.”

A korábbi (1947) és a későbbi (1966, 1970, 1977, 1978) Bánkok mindegyike fel-

színre hozott hasonló kérdéseket. Bessenyei színészi nagyságának egyik mércéje, hogy Bánkját mégis felejthetetlenül abszolválts szerepként őrzi a színháztörténet (egyre inkább), szerep és megformálója közé szinte egyenlőségelet téve. Talán csak ő maga tudta – pedig mily sokszor hivatkozott „ötszáz estényi” Bánkságára mint a közönségéért maximalizmusában megfeszülő színész hőstettére –, hogy az alakkal folytatott színpadi viadal kimenetele sosem volt biztos. Mindig úgy emlékezett – s ezt kollégái is így érzékelték –: a rendezői koncepción s az írott-íratlan színházi szabályokon belül soha nem riadt vissza az új és új megoldások kipróbálásától. Nem akadt két egyforma Bánkja. (Ez közelesen igaz az *ember tragédiája* Ádámjának – 1955 – eljátszására is.)

A Kárpáti Aurél észrevételeihez hasonlókkal Bessenyei máskor is szembesülhetett. A kivételes kvalitásait pontos híradásokban méltányoló Nagy Péter a Madách Színház legendás *Hamletjébe*, Claudius szerepébe történt 1964-es beállásakor „szereposztásbeli tévedésről” tudósított, a „túl dekoratív jelenséget”, „a zengő és simogató hang pátoszárt”, „a fizikai attribútumok” előtérbe kerülését egyként kifogásolva. Ugyanő a *Csalóka szívdarabja* (1974) kapcsán „a nagy parádés szerepen” belül (Czintos Bálint) a „hangerejét élvező többször a kelleténél” gyanújával él. 1975-ben megint a Madáchból, a *Királyidillekről* jöve *A fejedelem* okozta hiányérzetet foglalta írásba: „Bethlen Gábor színpadi alakját mintha Bessenyei Ferencre gondolva írta volna meg Bródy; egyébként máskor sikerre is vitte. Most olyan mértékig külsődleges az alakítás, hogy arról szinte nem is beszélhetünk; azt hiszem, a színpadi kapcsolatnélküliség klasszikus (és súlyos következményekkel járó) esetével állunk szemben.” Rajk András Németh László

*Széchenyi*ének 1968-as előadásakor implicit módon és a felsőfok megkérdőjelezésével dicsérte-kritizálta a Katona József Színház (a Nemzeti akkori kamarája) színpadán regnáló művészt: „Valahol leíródott így: [Széchenyi] Bessenyei Ferenc eddig legnagyobb alakítása. Nem hinném, hogy helyes az ilyen abszolút megállapítás. Anynyi bizonyos, hogy Bessenyei egy korábbi és huzamosan egyenletes szintjéről az utóbbi esztendőkhöz a színművészet magasabb szintjére lépett fel. Rendkívüli erővel és akarattal vetkezte le, vetette el több ártalmas beidegzettségét, és szabadította fel magát így a mélyebb, külsőségektől mentes emberábrázolásra.”

Ezen a „korábbi és huzamosan egyenletes szinten” – mely ennél sokkal izzóbb méltatást érdemelne Svárgya, Asztrov, Galilei, Budai Nagy Antal, Marcus Antonius, Higgins, Görgy megformálása után – már 1954-ben megszületett Bessenyei alighanem legkiemelkedőbb fegyverténye, az Othellóvá lényegülés (Nemzeti Színház) – és már moco-roghatott, noha csak 1973-ban jelenült meg a másik, a Jago-centrikus *Othello*-színrevitel címszerepe (Madách Színház). A szaksajtó – az egykorú is és az utólagos is – ennek a két produkciónak a rögzítésében a legeggyöntetűbb. A két *Othello* összevetésére itt kevés lenne a hely. Annak felgöngyölítésére is, miként élte meg művészi útját Othellótól Othellóig Bessenyei, s mint érett meg benne (is) a „Jagók ülnek a nézőtérén” kort minősítő felismerése, a Bessenyei-féle ars poeticát kikezdő változás kényszerű elfogadása. Létay Vera bírálata a monumentálisban a lélegzetnyit ragadja meg: „Bessenyei Othello-alakítása éppen azért lenyűgöző, mert az érzelmei kinjai között vergődő férfi féltékenységi örületén túlmutatva, az egyetemes emberi értékek utáni sóvárgás gigan-tikus alakjává növeli a mór figuráját. Bes-



A Szerelmem, Elektrában (1968) Kálmán Györggyel

senyeit nézve csak mosolyoghatunk az esztétikai fejtegetéseken, melyek Othello bukásról beszélnek. Miután Desdemona ártatlansága kiderül, s napvilágra kerül a véres ármány, Othello megkönnyebbül. Helyreállt az annyira áhított erkölcsi világrend, mégis létezik hűség és szerelem. Bessenyei olyan szelíd boldogsággal, nyugodt fölényvel fogadja a halált, mintha csak katonái közé térne haza, egy földöntúli táborba.”

Lírai hősalak (vagy karakter) volna Bánk? Kárpáti Aurél így találta. De vajon nem a színész – a színészi játék – monumentalitásának lírizáltsága vetette-e át a minősítést a formálóról a formáltra? S ha kritikusi – nem csupán az idézett esetekben – pátoszt, kapcsolat nélkülséget emlegetnek, az előadások szakmai kérdéseinek és kifogásolható mozzanatainak túl nem az hívta-e elő szavait, hogy Bessenyei Ferenc a közösségért létező és küzdő vagy a közösség által végzetes próbára tett heroikus személyiségek páncéljában feledhetetlen finomsággal *költötte meg* az Ádámok és Bánkok, az Illyés- és Németh-hősök, egyes shakespeare-i titánok (s néha a kisemberek, a néven nevezett „névtelenek”) mindenkori magányát? Annak tudatát, hogy a világtörténelmi küldetéstől a perszonális életuralásig végső soron minden az egón múlik, s mindennek az egyedüllét a kulcsa és az ára? (Amennyiben mindezt valóban belekomponálta szerepeibe, színpadon kívüli, magánéleti megnyilvánulásainak korlátozhatatlan szubjektivitását is költőileg transzponálta.)

Róla magáról talán Mátrai-Betegh Béla írt a legpoétikusabban. A *Hegedűs a ház-tetőn* premierjén „a flanc, a glanc, az ope-rett fénymáza” zavarta, míg végre elő nem bukkant „a bensőséges fénykör”, főleg az Operettbe vendégül hívott főszereplőnek köszönhetően: „Bessenyei alakítása ebben az előadásban az a szikla, amelyből, ahol csak hozzáérnek, forró gyögyvizek fakad-

nak.” A legpregnansabb észrevételek egyike viszont hajdani rendezője, a színház-tudós dr. Székely György nevéhez fűződik, aki észrevette: a humorát épp legemlékeztetesebb fellépéseikor visszafogó – vagy visszafogni kénytelen – Bessenyei örök sajátja „némi bajusz alatti kedély”. A nemzet színészeről pedig – még nem címről-rangról, hanem az 1960-as, 1970-es évek fordulójára már kristályos funkcióról, a szerepek sorának összegzett értelméről – Koltai Tamás portréja nyújtotta a legpontosabb ábrázolást: Bessenyei „az összeroppanthatatlan gondolkodó, a szellem őri-ása, a történelmet végigküzdő racionalista gölem”, aki – mert a meglevenített figurák egy modell felé irányulnak – „minden harcában rájön, hogy nincs tovább, akit elgázol, kiábrándít, rászed és meggyilkol a kor, s aki a következő alkalommal újra-kezd, legfőljebb egy kicsivel fáradtabban, több tudással, kevesebb naivitással és keserű mosollyal a szája körül. A reménytelennek nekigyürköző ember, akit kiábrándult saját belső hangja sem tud megállítani. Ádám és Lucifer egy személyben. Napjaink makacsul kereső hősét testesíti meg Bessenyei Ferenc magánemberi és színészi személyisége.”

E pár mondat attól is mélységet nyer, hogy Bessenyeit eleinte épp ellenkezőleg, „egy kicsivel fáradhatatlanabbul” és „széles mosollyal a szája körül” szerette volna alkalmazni a magyar színház és a magyar film (hogy ő miként alkalmazta magát, arra a szerepekre készülés ritka, okos önelemzéseiből, egy-egy – nyomtatásban is hozzáférhető – magánlevélrészletből lehet következtetni). A „napjaink” szó meg – egy 1978-as könyvben, a *Színházfaggatóban* – azt az időzített bombát rejt, amely az úgynevezett „Bessenyei-ügy” (Létay Vera kifejezése), „Bessenyei-per” (Sándor Iván kifejezése) alatt ketyegett.

Napjainknak – a harmadik évezred eleji jelennek – nincs „makacsul kereső hőse”; illetve a „korunk hőse” ideáltípus, esetleg antiideál egyetlen faja sem írható le ezzel a szószerkezettel. Bessenyei mintegy megérezte, megsejtette – ötvenedik életéve közeledtével, azután a múlt század hetvenes évtizede táján –, hogy amit megalkotott, az ugyan soha nem lesz az enyészeté, de művészi hitvallásként és életmegoldásként az ő magasrendű színészi és erkölcsi retorikája egyre kevésbé jöhet számításba. Tudta ezt, s minél inkább tudta, annál inkább kendőzte. Úgy kendőzte, hogy a kétségbeesés határán minél többekkel tudatta. Interjúiban, vallomásaiban áttílizálta az életművét – azzal, hogy (jogosan büszke öntudattal) éppen olyannak hagyta és mondta, amilyen az volt és maradt; csak épp a voltat az egyetlen tökéletes és kívánatos mintaként jelenítette meg. Holott – vitassuk bár napestig, merre fordult a világ – a legcsodálatosabb művészeti eszmény, a legképrázatosabb művészi gyakorlat sem vésődhet véglegessé. „A történelem vége”-teória mint provokatív, aktivizáló filozófiai, jövőtudományi elgondolás állhat jót magáért – Bessenyei „a művészet vége”, „a színház vége” személyes érzelmi tapasztalatának a hangoztatásával elparentálta a lehetséges újat vagy mást, és a morál passzív rezisztenciájára biztatott. Fenntartotta azt az eredendő kétséges – alighanem védhetetlen – képzetet, mely szerint a művészetnek módja van közvetlen válaszokat adni az élet (az életvezetés, az élési gyakorlat) mindennapi kérdéseire (s hogy az 1950-es és az 1960-as évek kezdete közötti Nemzeti Színház, illetve a hatvanas évtizedben a Madách Színház, majd egy-két évad ígéretével megint a Nemzeti, megint a Madách szellemisége, művészgárdája, repertoárja s e társulatokban az elsők egyikeként ő maga adott a művészetből az életbe



Bánk bán (1970) Máthé Erzsivel

konvertálható eminens válaszokat). Az emberi-művészi csalódásdrámát, a fenti remény elszálltát mindenki láthatta, leolvashatta Bessenyi arcáról a Ricard Salvat rendezte, 1994-es *Az ember tragédiája* esztétizáltan zagyva előadásán. Aki volt – jelképesen szólva – „Ádám és Lucifer egy személyben”, lett – valóságosan – Az Úr egyharmada. A megosztott, de nem értelmzett szerep másik kétharmadát a birtokon kívülről érkezett alakítók, a pantomimművész Regös Pál, valamint a táncművész Fülöp Viktor az általuk képviselt szféra és eszköztár jegyében elfogadták, a lehetőségek mentén a produkcióba szervítették. A maga birodalmában: a *saját* Nemzetijének egy hanyatló utód-Nemzetijében Bessenyi – akinek rendezőileg amúgy is a legrosszabb pozíció és feladat jutott – látványosan nem fogadta el. Bessenyi-Úr szeme a színházilag (is) becsődölt teremtsen/Teremtésen állapotodott meg, a félelmetes indulatot a félelmetes egykedvűséggel keverve – amíg csak el nem hagyta őrhelyét, ki nem vonult a triászából, üresen hagyva székét a jobb oldali erkélyen.

Hatványozottan élte át, amit két évvel korábban a *Don Carlos* az ő számára süket és vak eklektikája, a II. Fülöp-szerep kikényszerített.

A Nemzeti két vendégrendezői ámokfutása között Kányai fogadást vázolta fel a *Liliomfi*ből.

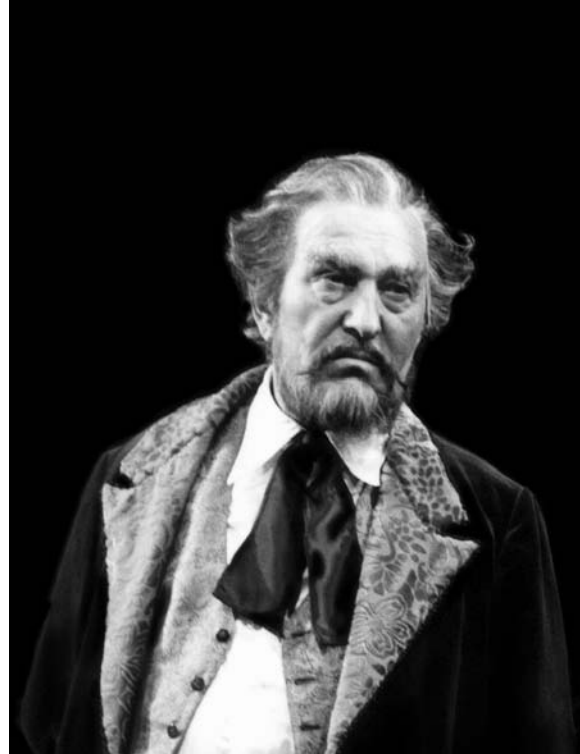
1994-ben Az Úr-harmad mellett még a régi vágszerepet, a *Leart* vállalta. Nem az lett belőle (még az sem), ami az erőtelj lendületével 1977-ben.

A *Vendégség* Dávid Ference, a várakozások ellenére, már nem érte kiáltott (1996).

Utolsó szerepe, a musicalesített *Légy jó mindhalálig* Pósalakja inkább hír volt, mint esemény. Kettőzéssel kapta, vállalta a Móríc-zakart. Elegánsan búcsúzott.

A pályát záró stációk felől nézve nem egészen indokolt az a szörnyülködés, amelyet Bessenyi „elpazarlása” váltott ki; hogy – sokan, sokszor megírták – „szalonhősként sikamlós bulvár vígjátékban ugárlatták” a fejedelmi művészt. Színházi szereplistáját, filmográfiáját, televíziós elszegődéseinek lajstromát böngészve kitűnik: nem feltétlenül tiltakozott, amikor a Neil Simon and Co. hálóját kivetették rá. Elbírtá az ilyen evickéléseket, fickándoásokat. Szilveszteri haknikban, alkalmi dalra fakadásokban is.

Igazabb, mélyebb (színház)történeti tanulságú okfejtések szóltak Bessenyi vergődéséről a Nemzeti és a Madách, a Madách és a Nemzeti között. A hazatalálás illúziójáról és az újbóli otthonatlanság le-targiájáról. Bessenyi Ferenc útját mégsem a kettős vezetés tudathasadásának egy-egy politikai játszma részeként kitett két színház elmarasztalandóan rossz szituáltsága határozta meg elsősorban. Sokkal inkább a kor, a nagybetűs Kor, mely e hatalmas színészéletmű első két dekádja után már nem nagyon óhajtott zavartatni magát Bessenyi Ferenc és az általa megformált hősök monumentalitásától, s nem is igen tudott volna lépést tartani vele abban a színházi mikrofilológiában, a kis dolgok és apró megoldások maximalizmusában, mely Bessenyi számára Thaliát még mindig műzsává, az előadás napját még mindig ünneppé tette. Bessenyi a fölöslegessé válását, a kifáradását indulatos, ironiátlan nosztalgiával buktatta ki nyilatkozatainak kráterén. Az élet – az életet mindenestül jelentő színpadi élet – odalett: ezt esztendőkön át a halálfélelem megvallásával tudatta. Magát és művét haláláig hol istenítette, hol becsmérelte – közben a szíve, a szeretete hetente elparancsolta a színházakba előadásokat nézni, frissiben meg-



Széchenyi (1976) Koltai Jánossal

ismert fiatalok sikerének örülni, a kísérleteket mogorva bizakodással mérlegelni. Tiszteletére rendezett esteken, könyvbe-mutatókon, köszöntéseken szinte átmenet nélkül vágott bele egy-egy Ady-versbe. Immár nem kiváló versmondóként hajlítgatta a sorokat. Dokumentált a strófákkal. Elbeszélte állapotát. Az *Aki a helyemre áll* ígéivel – ezt nyomtatták a gyászjelentésére is – az átkozódó-vágyó jövő- és halhatatlanság-szerelmet, a földi üdvözülés paradoxonát. A *Köszönöm, köszönöm, köszönöm*-mel a legnagyobb dialóguspróbálkozást: hogy Isten is szól, és megszólítható. A *Szerelem eposzából* strófaival a költemény páros rímeitől, hosszú soraitól gyönyörű igazságokká váló, telítődő csupasz-üres maximákat: „Nagy énekmondásnak tudom, mi az ára...”; „Nekem a szerelem nem volt víg ajándék, / Lovagi birkózás, titkos kopja-játék, / Volt ravatalos, halálos-víg torna, / Játék a halállal, titkos élet-forma”; „...voltam bárkinél tisztább és fehérebb...”; „...ha újra kezdeném friss komédiásként, / Ma is igaz volnék, ma se tennék másként”; „De valami mindent: volt életem dolga...”. Úgy teljes, ha Ady pátozának utána leng Arany János rezignációja, a Bessenyeitől ugyancsak sokszor hallott *Epilogus* szakasza (bizonyosságul, hogy némely látszatok el-lenére sohasem hagyta el a tépelődés): „Bárha engem titkos métey / Fölemész: az örök kétely; S pályám bére / Égető, mint Nessus vére.”

Mesélik, hogy az idős Bessenyi, ha útja temető mellett vezetett el, megállította a gépkocsit, kiszállt: minek már tovább menni...?!

2005. január 12-én Farkasréten pihent meg, de a magyar színházművészet panteonjába érkezett. Az utókoron múlik, hogy a panteon kapuja nyitva álljon.



Ikládi László felvétele

Galilei (1987)

SÁNDOR IVÁN

Változó korszak – tartós örökség

Bessenyei Ferenc már jó ideje a múltat jelentette.

1941-ben, huszónégy éves korában lépett a színpadra, és bár tizenkét esztendővel később már a legsikeresebbek közé tartozott, színpadi jelenléte alig több mint két évtizedet fogott át, a *Ványa bácsi* Asztrov-jától a *Hegedűs a háztetőn* Tevjeeig.

Nem támadt a továbbiakban újabb rendezője, nem volt már körülötte otthonos színházi közeg. Régi szerepeit a film őrizte, szilveszterenként néha mulatozott a televízióban. Ilyenkor annyi volt még benne az alkotó energia, hogy szinte szétvetette a műsort.

Hiánya több, mint egy nagy színészegyniség hiánya. Van ebben valami talány, s szeretek elindulni a talányok nyomában. A kérdés az, hogy tanulhatnak-e valamit az újabb nemzedékek az ő, számukra régies művészetéből, s ha igen, akkor mit.

Tudjuk, a színészt talentumán túl az teheti naggyá, ha van olyan pályaszakasza, amelyben megérzi, mi az, ami a korszellemről – nemcsak a színházban, hanem tágabban a kultúrában-létvilágban – kifejezésre vár, s amit ő is segíthet érvényre jut-

tatni. Továbbá tudjuk, hogy a nagyság értékminőségéhez hasonlóképpen elengedhetetlen az, hogy rendelkezzen az önszembenezés-önformálás képességével, amellyel játékeszközeit folyamatosan alkalmassá teheti a kor emberi helyzeteinek megjelenítésére. A színésznek ezekre való alkalmasságát nevezzük a formátumának.

Míntha hiánycikk volna ma – vethetjük közbe.

Az ötvenes évek elején – ritka kivétellel – két tradíció uralta a színpadokat. A korábbi Nemzeti Színház retorikus-deklamáló és a Vígyszínház társalgási játéktípusa. Ezekre telepedett rá a negyvenes évek végétől a szocreál sematizmusa.

1953-ban, Sztálin halála után, majd Nagy Imre időleges miniszterelnöksége idején kezdtek erodálódni a kökemény rétegek. A színpadon is előbukkantak az igaz helyzetek, a mesterkéltég nélküli kapcsolatok, a retorikától mentes eszközök, mindaz, ami eredendően hozzátartozott Bessenyei karakteréhez is. Csontos és Somlay már nem élt. Bessenyei valami hasonlót tudott, amit ők. Harmincnégy évesen egyszerűen a legnagyobbakkal, Majorral,

Várkonyival, Maklárival került egy sorba. Különös képessége volt arra, hogy eleméntáris szenvedélyhullámzásokba, szélsőséges lelkiállapotokba ragadja magával a nézőket.

Sok megőrzendő szereppillanata közül kettő:

Othello Desdemónához fordul: „Adj egy zsebkendőt...” Rettegve figyeli Desdemona mozdulatát, felkészülve rá, hogy igazolódik a gyanú. „Tessék, jó uram...” Nem is néz a kendőre, felnevet örömeiben, átformálja arcát a boldogság. Szorítja, csókolja a kendőt. Rápillant. Állati torokhang tör ki belőle: „Azt, amit én adtam...”

Ilyen erőre, hiteles szenvedélyre-lélekrajzra-indulatra az akkori színházban kevés példa volt.

Gábor Miklós, aki az előadás Jagója volt, írta: „Az *Othello* utolsó percei. Összekötözött kézzel várom, hogy belökjenek a színpadra. Az ügyelőpult mellől a főiskolás statiszták közt álldogálva hallgatom B.-t, aki odabent Desdemónát siratja. A könny mindig elfutja a szemem. Már azt hiszem, tovább nem duzzadhatnak az érzelmei, de a szenvedély csak nő, csak nő, egész hatalmas mellkasa, teste önti a telt, súlyos és erővel teli mondatokat, tovább és tovább. Most megérti Emilia szavaiból, hogy Desdemona tisztán halt meg – két karja szétárul, fekete arcát előnti a boldog nevetés szépsége. És a nézőtér egyszerre felhőrdül, mert az egyszerű, derült mondatok után felvillan és mellébe vágódik a kés.”

Arra, hogy Bessenyei formátuma-eszköztára annyira új színészi hangot hozott, hogy a történelemmel is hiteles kapcsolatba tudta hozni nézőit, Németh László *Galilei*jének címszerepe a példa. Az előadás hatása belejátszott az 1956. október 23. előtti órák felforrósodott légkörébe.



Rékai János felvétele

Asztrov (1952) Maklár Zoltánnal

Az ötvenes-hatvanas évek fordulóján felgyorsultak a stílusváltások, a színészi-rendezői pályamódosulások. A Hamlettel, Füst Milán Henrikjével, Sarkadi Imre *Oszlopos Simeonjával* mást hozott Gábor Miklós. Újdonságot jelentett a börtön, a szilenciuma után Darvas Iván. Pályacsúcsra ért a kivételes intellektusú Kálmán György. Visszavonhatatlanná tette a játéktípus változását Mensáros és Latinovits. De váltásokra készítette a magyar színjátszást a Brecht-hatás, Peter Brook együttesének vendégjátéka, a Bergman-, Fellini-, Antonioni-, Wajda-, Jancsó-filmekből megismert színészet.

Amit Bessenyei tudott, s ami néhány évvel előbb még újdonságnak számított, kezdett régies lenni. Nagy küzdelem indult. Benne is, érte is. A Nemzeti Színház uniformizált szereposztása átüldözte a Madách Színházba. Ádám Ottó legjobb korszaka volt ez. Bessenyeinek is jót tett. Tanulgatta a nagy gesztusok, a szélsőségek nélküli „csendesebb” színpadi életet (Tye-tyerev a *Kispolgároknak*, az egészen más eszköztárú Mensárossal páros játékban a *Mathiász panzióban*). Aztán megkínálták öt másodsorú is a *Fáklyaláng* Kossuth-szerepével, hogy visszahódítsák. Ahogy elszökött a Nemzetiből, úgy vissza is menekült.

Szeretem az író számára elkerülhetetlen nyomozati munkát: befelé, a lélekbe, kifelé, a történelembe. Azokban az években is szerettem, amikor a regényíró, az esszéistát elnyomta bennem a szívemhez nőtt színikritikusi munka. 1968-ban, mielőtt dolgozni kezdtém a *Fáklyaláng*-kritikán, bementem a Rádióba, kikértem a tizenöt

év előtti előadás hangszalagját, meghallgattam Bessenyei akkori Kossuthját. Meglepetés ért. „...Bessenyei régi Kossuthja – írtam – tisztán, keményen beszél, játéktól idegen a felfokozott pátosz, alakítása súlyos, gondolatgazdag, emberi. Vagyis itt még nem olyanak jelenik meg, amilyenek néhány későbbi szerepe után visszaidézzük...”

Mi lehetett a változás oka? – töprengtem. Talán Gellért Endre keze munkája. Hiszen a *Ványa* bácsi Asztrovjában sem volt még olyan Bessenyei, amilyen később.

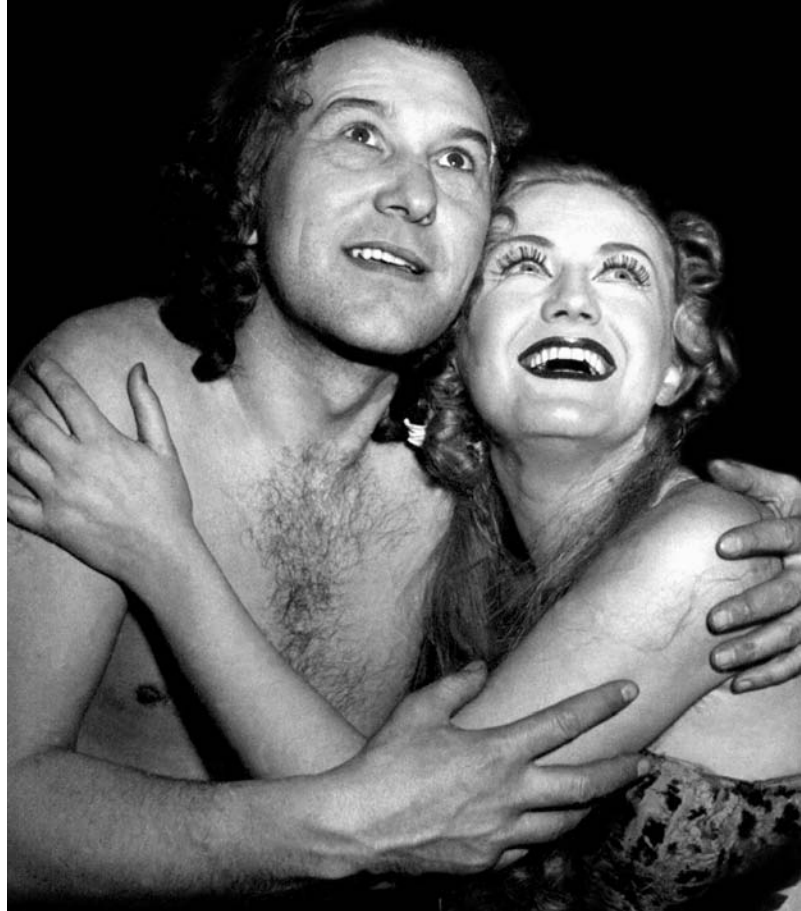
Néhány nappal a kritika megjelenése után levelet kaptam Tőle. Nem csak kordokumentumként bocsátom a SZÍNHÁZ rendelkezésére.

Iván!

Teljesen olyan a jelentkezésed, mint mikor egy becsületsértési perben megérkezik a koronatanú. – Nem kéretlenül – nem hivatlanul – csak váratlanul.

Késtem a reagálással, de mentsen ki az, hogy nem tudtam eldönteni cselekvésem erkölcsi irányát – noha az oka kézenfekvő volt. Ugyanis azt gondoltam, milyen jó lenne, ha volna elég időm az általam kezdeményezett (vitára alkalmas) probléma bizonyítási eljárásának lefolytatásához egy nyílt levél formájában. A kritika lelkiismerete, a művészek és az általuk létrehozott művek között az utóbbi időben (és időtlen idők óta) folyó döntetlenre álló vitájában.

Gondoltam, felveszem a telefont. De ez olyan elfoglalt cselekedet lett volna, amelyért, ha kiderül, esetleg pirulnom kellett volna magam előtt is (főleg, ha a kollégák fülebe jut).



Ádám (1955) Szörényi Évával

Hiszen szerintük (már az ő fejükkel gondolkozva) ilyen titkos módon akarván megnyerni a Te jóindulatodat további működésemhez. Ezzel vádoltam magam, még mielőtt más megtehetné volna.

Küszködve az erkölcsi következményekkel, mégiscsak úgy döntöttem, jogom van ahhoz, hogy a magam nevében véleményem legyen erről a jelenségről. Ugyanis nyílt levél formában is fennáll a veszély, mégpedig, hogy ezt a vitát, ami a kritikus és az alkotó között fennáll, a kettőnk beszélgetése úgysem tudná eldönteni. Hiszen engem a kartársak nyilván szubjektivitással vádolnának, mondván: na persze, jót írt róla, mért ne lenne megfigyelve. Lelekiismeretét már fel sem tételez itt senki senkiről, csak az elfoglaltságot keresné mögötte. Ez bizony meggondolandó, mert manapság lelkesedni anélkül, hogy aljas érdekekkel ne gyanúsítsanak, alig-alig lehet.

De itt nem is pusztán lelkesedésről lenne szó, hanem valóban arról, amitől új hitet kaphat minden reményt vesztett „alkotó”, aki a kritika befolyását az alkotásra illúzióknak tartotta. Vagyis visszatérve az utóbbi napokban a *Fáklyaláng*ról megjelent bírálatodra, az az érzés támadt bennem, nem hagyhatom szó nélkül a dologhoz való alapos „hozzáállásodat”, amint ezt szoktuk mondani.

A kritikát már-már elfoglaltsággal vádolhatná a felületes olvasó. De Te tudod (és ez a fontos), hogy sokkal távolabb élünk egymástól, mintsem ennek a vádnak akár csak az árnyéka is érhetne bennünket. Ötvenként egy-egy kongresszuson ha találkozunk. Nem marad más hátra, mint hogy lelkiismeretességgel gyanúsítsalak. Nem azért, mert foglalkozol a darabbal, hanem mert a színpadi



Kossuth (1968) Ungvári Lászlóval

munkámban megnyilvánuló jelenségeket előre megfontolt szándékú törekvés eredményének tulajdonítod. Azért izgat a magatartásod, mert ez egy nagyobb ügyet szolgáló lelkiismeretességre enged következtetni.

Annyira hiú nem lehetek, hogy feltételezzem, miszerint az irántam érzett elfogultságod vagy esetleges jó pillanatban történt félreértésednek köszönhetem, hogy visszamenőleg elhárítod rólam azokat az elmarasztaló emlékeket, melyeket még a jó szándékú bírálóm is a könnyebb megközelítés okából kategóriákba szedve a nyakamba igyekezzenek varrni. Szerették volna elhinni rólam, hogy „istenáldotta ösztönösségénél fogva nem tudja szegény, mit csinál, csak létezik”. Pedig hány és hány áttanult éjszakámba került, hogy az ösztönösség látszatát számukra fenn tudjam tartani. Miközben a színpadra botorkálásom első pillanatában már tudtam azt, hogy „művész az, aki előre megfontolt szándékkal alkotni képes”, és az a dolga, „hogy elválassza a lényegest a lényegtelenről”. Ezzel a feladattal az ösztön önmagában nem lett volna képes megküzdeni. Hogy mennyire fel voltam vértve az ösztönösség csábításai ellen, hadd idézzem ezt a néhány sort, amelyet négyszáz éve (az újabb kori színpadi időszámításunk kezdete óta, amit Shakespeare születésétől számítunk), nem tud elfelejteni e művészet egyetlen művelője sem, és ha megadta a sors neki, hogy nagyot teremtsen e művészeti ágban, nem téveszthette szem elől e műalkotás „technológiai” utasításait, amely egy még régibb művészet nyomán maradt ránk: „Illeszd a cselekvényt a szóhoz – a szót a cselekvényhez – különösen figyelve arra, hogy a természet szépségét által ne hágd...” Hiszen „a színjáték

célja most és eleitől fogva az volt és az marad, hogy tükröt tartson mintegy a természetnek”. Azért mondja mindezt Shakespeare a színészeknek, mert hisz az emberábrázolás erejében. Íme: „Lám e színész csak költeményben – álomindulatban egy eszmeképhez úgy hozzá-töri lelkét, hogy arca elsápad belé, könny ül szemében – rémület vonásin – a hangja megtörik és – egész valója kíséri képzetét.” Számomra a titok ebben az utolsó félmondatban van: „egész valója kíséri képzetét”. Tehát négyszáz éve is van már, hogy a színész színpadi létezése csak ezzel a föltétellel tökéletes.

Persze a ránk szakadt rettenetes külső és belső zajból nagyon nehéz „kiszűrni” az alkotó csendet. De hát Istenem, minden hangzás a csöndhöz viszonyul, és minél artikulálatlanabb a zaj, annál értékesebbek lesznek az alkotó csöndek és artikulálatlanabbak a ki-küzdött hangok. A modern művészet óriási küzdelme abban van, hogy nagyobb zajból kell kiszűrnie a művet.

Én ezt a mesterséget – hála a sorsnak – e szakma (művészeti ág) legtehetségesebb képviselőitől tanultam éppen a legtermékenyebb korszakukban. Ha egyszer lesz időm az elmé-nyek sorrendjét felállítani, feltétlen megteszem annak igazolására, hogy ha valaki rájuk igazán figyelt, még a tévedéseikből is mennyit lehetett tanulni, és hogyan maradtak ők élők e mesterség lényegére figyelő munkatársak gyakorlatában. Miközben, ahogy Te írod: „stílusok támadtak és avultak el, de a lényegük alkotóan él tovább.”

Nem azért akarom idézni az írásodból a most következő sorokat, mert számomra kedvező megjegyzéseket tartalmaz, hanem hogy a bizonyítási eljárást dialógussá bővítem. Azt

írod: „...az elementáris színjátszás diadalát hozó Othello-alakítás után hogyan uralkodtak el benne a modorosságok, milyen küzdelmeket vívott Bessenyei a teátrális elemek ellen, és hogyan jutott el művészetének megtisztulásáig. De hát ki volt ő egykor?” – kérdezed, és folytatod tovább a nyomozást. „Meghallgattam szalagon a Fáklyaláng egykori előadását... itt még nem olyan, mint amilyennek néhány későbbi szerepe alapján emlékeinkben visszaidézzük.” Majd szembesítesz tovább önmagammal. „Az egykori lapokban megtaláltam Bessenyei egy nyilatkozatát. A Kos-suthal egy alkotó periódusból való Csehov-alakításáról mondja: „Asztrov szerepe átformált. A legnagyobb tanulság, amit kaptam, hogy a legnehezebb, de legszebb feladata a színésznek szó nélkül adni gondolatokat, csak egy mozdulattal, arckifejezéssel, magatartással.” Mindebből világossá vált előttem, hogy Bessenyei másfél évtizeddel ezelőtt is lényegében azt a játékidéalt kereste, amit ma keres, bizonyos erre a régi tekercsen őrzött előadás is... s csak később keveredett játékába túlzó elem.” Mindezt „egy rendezői felfogás diadalának tekinted”.

E rendezői felfogás lényege és célja pedig az emberábrázolás volt. Nem több, nem kevesebb, de ennél több és nagyobb feladat művész számára nincs. Emberábrázolás átélés nélkül nem lehetséges. De miután az átélés (emberfeletti megpróbáltatás) az érzés és gondolat teljes harmóniájának megteremtése és előre meghatározott időben és térben való működtetése. Mondhatni, ez a „kegyelem állapota” csak nagyon keveseknek és nagyon kevésszer adatik meg. Az alkotás boldogságát csak nagyon kevesen érezték és érzik. A többiek csak a jól végzett, verejtékes munka örömeiben részesülhetnek, és ez sem kis dolog.

Vagyis szerintem nem az átélés a kerékkötője a színpadi gyakorlat fejlődésének, hanem éppen az átélés hiánya, illetve illusztrációkkal való helyettesítése. Ez mindig bekövetkezik abban a korban, amikor az igazi alkotóerő fáradt.

Szerettem volna kimerítő elemzést adni a Te pozitív provokációdra, de erre sajnos most nincs idő. Ezt a levelet is csak magánhasználatra szánom. Pedig van mondat, amelyre kimerítő választ tudnék adni, például: „...csak később keveredett játékába túlzó elem”. Ennek a kitérgetése is a bizonyítási eljárásához tartozik, ahhoz ugyanis – milyen veszélyek fenyegetik a színész gyakorlatát – mik azok a terhek, amiket már az emberábrázolás tisztá eszközei közé nem sorolhat a kritikus, de a művész legyőzni nem tud.

Én tudom, hogy kaptam meg, munkám melyik periódusában, a színház melyik alkotó korszakában azokat az elmarasztaló jelzőket, amelyek valójában „jó erőket” takartak. Tudom, mikor következett be a gondatlan szereposztás jóvoltából az azonos lelkialkatú hősöknek gyors egymásutánban való jelentkezése. Azt is tudom, hol adtam fel a küzdelmet.

Tapsolja vissza kedvenc színészét!

Adja át velünk
a Sűgó Csiga Díjat!



**Szavazzon
február 17.–április 7.
között a 2004. év
legnépszerűbb
színészére!**

**Látogassa meg
a www.sugocsiga.hu
site-ot, hogy meg-
tudja, ki az a 25
színész/színésznő,
aki bekerült a sza-
vazás második for-
dulójába, így eséllyel
indul, hogy ő legyen
a 2004. év legnép-
szerűbb színésze!
Szavazzon, és ha
szerencsés, jegyet
nyerhet a Sűgó Csiga
Díjátadó Gálára!**

www.sugocsiga.hu



Pedig ezt a terhet igen sokáig bírtam. Alapos műgonddal készítettem elő egy-egy színpadi al-
kom jellemét, noha azok mind hősök voltak. Csaknem azonos cselekedeteket hajtottak végre, fi-
zikailag és pszichikailag. Temperamentumuk egyezett, egyezett a sorsuk is. Mégis, ha visszaem-
lékezünk, más-más életet, szokásokat igyekeztem beleálmodni és természetükben működtetni.
Például Asztrov: lelke-szellemé ugyanúgy a jövő felé lobog, ha kisebb lánggal is, ha keserűbben
is, mint Kossuth nemzete jövőjét építő „fantazmagóriája”. De ha ezt a két jellemet nem is volt
nehéz elválasztani egymástól, Kossuth és Bánk színpadi életében nem lehet-e felfedezni azonos
lelkítartalmú, célú, dinamikájú szenvedélyt. Vagy Bánk és Dózsa. Ezeknek még a dramaturgiá-
juk is csaknem egyezik – a nyelvük – az önmagukat égető szenvedélyük – történelmi helyzetük
– a környezet, amelyben élnek és a színpadi helyzetük is azonos. És mégis mások voltak a szo-
káik, úgy Dózsának, mint Bánknak. Majd az Othello: amelyben az eddig említett hősök min-
den tulajdonsága fellelhető: Asztrov férfivágyai – alkotó ambíciói – szemérmes szerelemvallásá-
tól Bánk – Dózsa szenvedélyének paroxizmusáig.

De az előre megfontolt szándékú szerepépítésnek bizonyosságul hadd említsem a két Galileit.
De még sokkal előbb, az igazán széles, szertelen, hatalmas indulatokat magában hordozó Sván-
gya, a matróz, amely igazán nagy hatással volt rám, de a szerep hatása, modora mégsem
éreződött az azt követő szerepek egyikén sem. Gondolom én.

Az ismétlődés ott kezdődött el, amikor az Othello után a színház minden alaposabb meggon-
dolás nélkül az Antoniuszt rám osztotta. Azonos lelkiállat, mint az Othello. A darab szerkezete
szétdaraboltabb, sok ellentétes részletből áll. A szerkezet hajlamos a széthullásra még egy erős
rendezői koncepció esetén is. Nem tehettem mást, miután a jeleneteket képtelen voltam logikai és
dinamikai sorrendbe állítani, hiszen a darabban nincs meg erre a lehetőség, a bizarrságot pedig
nem találtuk meg. Így a legrégibb „nemzeti színházi hagyományokra” építettük a darabot, és
természetes, hogy így kétes értékű lett az eredmény.

Ennyit tudnom kell magamról ahhoz, hogy elmondhassam, hol történt a baj. Mert a szere-
peimet mindig előre megfontolt szándékkal építettem, így azt is tudom, mi volt akkor az én szán-
dékomban, amikor szándékaim ellenére a gondatlanság ismételné kényszerített. Nem tette lehetővé,
hogy más erőket kutassak magamban. Erre volt hasznos a Madách Színházban eltöltött néhány
év, amely a kifejezőeszközök tökéletesítésében jelentős eredményeket hozott, mert megfelelő
munkatársakat és törekvéseket találtam, és ez hozta létre a Dantont, a Tyetyerevet és Az árulót
– melyek az Általad észrevett színpadi törekvéseknek egy-egy fontos állomása volt.

Ne haragudj ezért a néhány összekapkodott mondatért, de miután engem csak ez érdekel,
csak a színház, mert én csak ezen keresztül látom igazolva a létezésem, és miután a vélemé-
nyedből megértettem, hogy Te érted bennem a színészt, vettem a bátorságot magamnak, hogy
ezekkel a dolgokkal traktáljalak.

Persze minden elméletnek csak a gyakorlat tud polgárjogot szerezni, és lehet, hogy a legszebb
elképzeléseimhez gyakran nem tudok a színpadon megfelelő igazolást teremteni, de törekvéseim-
ben nem a könnyebb utat keresem, hanem az igazabbat. Nem a kevesebbet, hanem a többet. Sze-
rintem a modern színész helyzete szebb és nehezebb, mint valaha volt, mert óriási káoszról kell
kiszűrni a rendet, a törvényt, vagyis a művet, vagyis a tiszta, értelmes pillanatokat. Ezt pedig
csak a szüntelen, előre megfontolt szándékú gyakorlás teremtheti meg. Mert amikor az ember
éppen nem tehetséges, akkor gyakorolni kell, vagyis kivéve azt a néhány tehetséges pillanatot az
életben, örökké gyakorolni kell.

Iván, csak az irántad érzett megbecsülés és tisztelet mondatja velem ezeket, hiszen magunk
között már rég nem beszélünk ilyenekről. Itt már mindenki „kész” van, kialakult „modern”. Te-
hát olyan fogalmak, mint: erő-tisztaság-szépség-harmónia, eretnkségnek számítanak. Persze a
hatás a fontos, és ehhez mindenki más-más úton jut el. A dolog tehát nem ennyire komplikált és
nem ennyire egyszerű. Elfogyott a papirosom – kár.

Ölel: Bessenyei Ferenc

A XX. század egyik legnagyobb színészének levele többről szól, mint önmagáról. A szí-
nészetről. A korszakról. Ama alapokról.

Elképzelem, hogy harminchét éve az utolsó mondatot azzal az elementáris gesztussal
szakította meg, amelyet Gábor Miklós az Othello-búcsúval felidézett.

Próbálok megerősíteni meditációja örökségét. Majd másfél évszázada, a modernizmus
hajnalán Baudelaire írta: „A modernitás az átmeneti, az esetleges, a múlt – a Művészet
fele. A másik fele az örök és soha nem változó.” Majd száz évvel később, a posztmodern
hajnalán John Cage írta: a zene az együttlétezés szintjébe „von olyan elemeket, amelyeket
illetően lehetséges és szükséges a megegyezés, vagyis Törvény-elemeket. Valamint olyan
elemeket, amelyek tekintetében nem lehetséges és nem szükséges a megegyezés, tehát
Szabadság-elemeket.”

Valószínűsíthető, hogy a XXI. század színészete számára is ama soha nem változó
„Törvény-elemekhez” tartozhat a talentum korszellemet megérző-kifejező érzéke és a fo-
lyamatos önszembénéző-önfelülbíró műhelymunka. Bessenyei Ferenc sokáig birtoká-
ban volt ennek. Éppen az sorolhatja őt a magyar színjátszás nagy tradíciójába, ami ma el-
halványodóban van.

SELMECZI BEA

Mítosztalanság

■ EURIPIDÉSZ: MÉDEIA ■

*L*ehet-e Euripidész művét a női feltékenység és az általános asszonyi sors megjelenítésére redukálni? Euripidész eleve meglehetősen leegyszerűsíti az eredeti mítosz alapkérdéseit: nála Médeia szerelmében, királynői és feleségi mivoltában egyaránt megsértett asszony, akinek a legnagyobb hálátlanságot kell elviselnie, ami egy férfi megmentőjének valaha is osztályrészül jutott. Férje, Iaszón nem társuralkodó a Nap nemzetségéből származó királynő mellett, mindössze egy szerencsétlen menekült, aki a korinthuszi király lányával kötendő frigyból kíván hasznot húzni.

A dráma alapjául szolgáló mítoszban azonban Médeia Héliosz unokajaként Korinthusz trónjának jogos örököse, ezért Kreón (aki nem feltétlenül azonos a thébai monda-kör zsarnokával) és leánya ott nem Iaszón tettének következtében és nem Médeia kezétől pusztul el, mint ahogy fiainak életét sem ő maga oltja ki, hanem a korinthusziak, akik a királygyilkosságot Médeia és tizennégy gyermeke halálra kövezésével torolják meg (a halott királyt ősi szokás szerint gyermekáldozattal engesztelik ki).

Euripidész egy későbbi század szülöttjeként modernizálta a mítoszt, a barbár hagyományokat és archaikus szimbólumokat (amelyek már nem feleltek meg a felvilágosult pánhellén énképnek és a korinthuszi öntudatnak) megkerülte, és az adott kor elvárásainak megfelelően, valamint a korinthuszi nyomás hatására átformálta a drámai eseményeket (a város megfizette a szerzőt, hogy művében az általuk elkövetett gyermekgyilkosságokat Médeia vétkeként tüntesse fel). A mitológiai hagyomány ellenben mégiscsak erősnek bizonyult, ezért a tragédiába ellentmondások keveredtek. Médeia a Nap leszármazottja, Hekaté papnője, Kirké unokatestvére, a bölcsesség megtestesítője, aki semmiképpen sem

cselekedhet halandó asszony módjára, nem vetkőzhet ki önmagából, és nem őrlöngögethet félteni alakjához méltatlanul a korinthuszi nők sajnálkozó kara előtt. Gyermekgyilkossága is indokolatlan és motiválatlan. A dráma kezdetén még férje életére tör: „és én ez egy nap három ellenségemet / teszem holtá: apát, leányt és férjemet”; majd a tragédia második felében váratlanul megváltoztatja tervét: „meg kell ölnöm két szülöttemet saját / kezemmel, senki őket meg nem mentheti; s Iaszón házat romba döntve, elmegyek / e földről”. Nem a szenvedély hevében cselekszik, ahogy Euripidész sugallja, hiszen akkor hirtelen felindulásból vagy az örületig megszállottan követné el a szörnyű tettet, Médeia azonban pontos és módszeres tervet készít családja kiirtására. Az örült szenvedély tehát nem motiválhatja pusztítási vágyát, de Iaszón házának végleges lerombolása, a férje fejére hozott Erinnüszök és gyermekeinek megvédelmezése a bosszúállóktól szintén csekély magyarázat, így kissé „kilóg a lóláb”: a korinthuszi követség tizenöt ezüsttalentuma.

Zsámbéki Gábor rendezése a Katona József Színházban tovább egyszerűsíti a mítoszt, ha ugyan interpretációja teljesen meg nem szünteti azt. A modernizált színrevitel az antik világrend még halványan tovább élő töredékeit is megemmisíti, amiben természetesen fontos szerepet

Fullajtár Andrea (Médeia), Pelsőczy Réka (2. Nő), Tóth Anita (3. Nő), Bodnár Erika (1. Nő) és Bezerédi Zoltán (Kreón)



játszik Rakovszky Zsuzsa fordítása is – a helyenként megtartott antik és a modernizált szöveg egyenetlensége, stíluskeveredése, túlságosan lecsupaszított, néhol didaktikus szöveve, valamint a mitológiai elemek hiánya, amitől a történet tökéletesen maivá válik, és Euripidész tragédiájára igen kevésbé emlékeztet. Hogyan is lehetne Médeia fájdalmát valóban átérezni, ha nem ismerjük azt a sok korábbi szenvedést, amelyben Iaszónnal együtt része volt? Ha elfelejtjük, hogyan győzte le az aranygyapjút őrző sárkányt, a tűzköpő bikákat és a földbe vetett halálos sárkányfogakat? Ha üres szólamnak tartjuk apjának és hazájának elárulását (az aranygyapjú a béke és a gyógyítás szimbóluma, azaz elrablása egyenlő Kolkhisz elpusztításával), testvérének, Apszürtosznak a meggyilkolását és Péliasz király megöletését saját lányai keze által? Iaszón nemcsak az asszonyt és a királynőt árulja el, amikor Médeiahoz fűződő kötelékéből kilép, hanem a közös vérbűnt is. A félisten Médeia (Kirkéhez hasonlóan) az ősi matriarchális világrend őrzője, aki behódol az új, patriarchális erőnek, de isteneinek és világának megtagadásáért cserébe védelmet és új erkölcsi rendet kér az őt leigázó férfitől, az azonban visszaél győztes pozíciójával. A matriarchátus még egyszer, utoljára felülkerekedik a patriarchátuson azzal, hogy az asszony feláldozza közös fiaikat (az amazonoknál találkozhatunk hasonló példával, hiszen a fiúgyermek a patriarchális viszony megteremtésének potenciális lehetőségét jelentik).

Zsámbéki interpretálásában azonban Iaszónt csak a karriervágy, kisszerű önző érkei hajtják, Médeiat pedig pusztán féltékenysége vezérli.

Ungár Júlia és Fodor Géza dramaturgiai változtatásai sem feltétlenül kedveztek a darab színrevitelének: Euripidésznel Médeia jóval idősebb férjénél, így a mű egy középkorú asszony tragédiáját is bemutatja (a mítoszban Iaszón és Médeia egyidősek, de a varázslónő megfiatalítja férjét, üstjében megfőzve testének darabjait), míg Zsámbéki rendezésében Máté Gábor középkorú Iaszónt, Fullajtár Andrea pedig fiatal Médeiat alakít – a változtatás értelmetlennek tűnik, mert a drámai helyzethez nem ad hozzá semmit, viszont kizár egy értelmezési lehetőséget. Médeia kissé eltúlzott őrjöngése, halálhörgései sem a barbár varázslónőt idézik, hanem egy magára hagyott halandó asszonyt, akit kizárólag férje hűtlensége sodort az örület határára. A modernizálás által a gyermekgyilkosság horrorisztikus színezetet ölt (Euripidésznel a konkrét tett a színpalak mögött zajlik), és a mai erkölcsi rend szerint megbotránkozást vált ki, még akkor is, ha a nő mivoltában meggyalázott Médeia alakja kiemelkedik a korinthuszi tömegből, hiszen terve előttünk bontakozik ki, bizonyos távolságtartásra készítve a nézőt. Az eredeti műben a Dajka már a prológoszban hangsúlyosan előrevetíti az eseményeket („utálja két fiát, nem örvend láttukon, /

félek, hogy tervet forral ismét”), így a lassan beérő folyamatok determináltak. Médeia végső elkeseredésében elkövetett tette amúgy sem hasonlítható a mai bűnügyi rovatokban szereplő szerencsétlen gyermekgyilkos anyákéhoz, hiszen az emberáldozat az antik világrendben (legalábbis még az i. e. XII. században, amikor a Médeia cselekménye játszódik) az isteneknek felajánlott legfőbb ajándék volt, a szertartás által megtisztított áldozatoknak pedig – a vallásos hit szerint – a halhatatlanság jutott osztályrészül. A drámában a varázslónő ennek ellenére viaskodik önmagával tettének végrehajtásakor, az istennő harcol benne az anyával, ám ezek a belső vívódások eltűntek a színpadra állításakor: itt Médeia annyira a szenvedély rabja, hogy anyai ösztöne egy pillanatra sem ingatja meg gyilkos tervének megvalósításában.

A modernizált szöveg a gyermekgyilkosság indítóokaként kizárólag Médeia férje iránti gyűlöletét, bosszúvágyát jelöli meg, míg Euripidésznel két másik, egyáltalán nem elhanyagolható indok is szerepel: az ellenség bosszújától csak így mentheti meg fiait, valamint a gyermekek halála Iaszónra nemcsak szenvedést, de átkot is hoz (vétkem miatt saját hajójának, az Argónak gerendája üti agyon). Az antik és a mai világrend horizontjának összeolvadása tehát nem történik meg, folyamatosan egymás mellett létezik a két, teljesen elkülöníthető dimen-

Szacsvay László (Nevelő) és Szirtes Ági (Dajka)



zió, ami nem egyfajta *V-effekt*ként hat, hanem az állandó kívülrekedés érzetét kelti. A katarzis nem következhet be, hiszen nincs átélt félelem és részvétel sem.

Az egyetlen, aki megtalálta az antik és a mai világ közti összhangot, Szakács Györgyi jelmeztervező: a dísztelen drapp vászonruhák (öltönyök és kötények egyaránt), a mell alatt elvágott kismamaruha, a Dajka főkörtőre emlékeztető svájccsapkája a görög letisztultságot, harmóniát idézik, míg Médeia fekete, zsinóros dekoltázsú földig érő ruhája a fekete mágia utal, kontrasztot alkot környezetének pasztellszíneivel.

Khell Csörsz díszlete már nem mondható ennyire problémamentesnek. A murva és fa ötvözetéből készült ház ugyan ősi hatású, és a vízcsap, amiből egyedül Médeia képes varázserejével vizet fakasztani, szép metafora, de a palota korinthusi oszlopaira utaló, amúgy teljesen funkciótlan villanypózna és a régi típusú Fiat személygépkocsi hirtelen kijózanítja a nézőt a mítoszok világából, és a balatoni nyaralók üde, ámde kevésbé fenséges közegébe repíti. Az automobil szerepére csak hosszas gondolkodás után jövünk rá: az Argót szimbolizálja, de ettől a felismeréstől sem leszünk elégedettebbek a jelenlétével. Az „égből” a színpadra vezető palló kitűnő ötlet az újra istennővé váló Médeia végső bevonulásához, de vajon miért kell a Dajkának, Aigeusznak és a korinthusi asszonyoknak egyaránt ezt az „istenit utat” használniuk? Az udvart borító, isteni erőt és a Földet metonimikusan hordozó kövek azonban szépen keretezik a tragédiát: amikor a Dajka a prologoszban (vietnami papucsában) rajtuk lépdel, furcsa, surrogó hangot adnak ki, ami megteremti a dráma alapritmusát, és átvezet egy másik világba, a mítosz idejébe. A kövek állandó ritmusa fűzi össze az eseményeket és a mágikus cselekedeteket: az előre determinált gyilkosságokat, a Dajka monoton imádkozását, Médeia szenvedélyének őrjöngő kitöréseit és a varázslónő bűvös köreit. A Föld befogadóerejét jelképezik, a „kőből letűnünk, kővé leszünk” titáni tanúságtételét, az élő és a kiszáradt természet örök körforgását és a hagyományok megkövesedését is. A terhes asszony nem véletlenül helyez köveket a hasára, mielőtt Médeia átsegíti fiait a túlvilágra, hiszen az archaikus rend szerint a kő és a gyermek egy töről fakad (gondoljunk csak a görög mitológia alapját képező történetre, amikor Rhea Zeus helyett bepólyált követ ad Kronosznak, akinek egyáltalán nem tűnik fel a különbség), ezért a kövek a magvaszakadt családja jelképévé válnak. A fájdalmas anya,



Koncz Zsuzsa felvételei

mint halott gyermekét, úgy ringatja a köveket, a kő tisztító erejével gyógyítja mély sebeit.

Dargay Marcell zenéje is a mű modernizált értelmezését szolgálja, azonban kissé hatásvadász (a drámai fordulópontokat mindig erőteljesebb akkordok kísérik, akár a hollywoodi szuperprodukciókban), még Cherubini *Medea* című klasszicista operájának nyitányát is beleszótta zenei motívumai közé, aminek azonkívül, hogy szintén ezzel a témával foglalkozik, nincs sok köze sem az ókori műhöz, sem a modern előadásmóddhoz. A tragédia zenei aláfestés nélkül is megállja a helyét, de egy egyszerű nádsíp vagy egy perka ritmusa is felerősíthette volna az antik és a mai világ kapcsolatát.

Fullajtár Andrea Médeiaja egyszerre gyarló félistennő és erkölcsileg tiszta földi asszony, bölcsessége és mindent elsöprő érzelmei a többi halandó fölé emelik, bár ezek okozzák tragédiáját is – a kart alakító három korinthusi nő közül Bodnár Erika fogalmazza meg a horatiusi *aurea mediocritas* elvét, a szenvedély pusztító hatalmának felismerését és elkerülését. Fullajtár utcai beszédhangja, arcjátéka és gesztusai megindítóak és kifejezőek, egyetlen félresikerült mozdulata van, amikor szívszorítóan Kreón lába elé borul, és a király áldását kéri fejére, hiszen a félistennő még fondorlatosságból sem kérheti egy halandó ember áldását, ha pedig mégis megteszi, még sötétebb bűn terheli lelkét annak meggyilkolásáért.

Máté Gábor Iaszónként inkább dzsigoló, újjazdag *yuppie* (aranylánc és kissé kigombolt inge is ezt erősíti), semmint a iólkoszi hérosz. Antréjakor kevés nézőnek tolu ajkára a Iaszón általános jellemzőjeként kialakult kérdés: ki ez a férfi, talán maga Apollón?

Nehezen hihető el róla az is, hogy megjárta az Alvilágot (a mitológiában Kolkhisz földje, a Hajnal országa az Alvilágnak feleltethető meg, az aranygyapjú megszerzése pedig egyfajta pokoljárásnak), és hogy Médeia miatta árulta el hazáját, ölte meg testvérét. Kizárólag a karriervágy hajtja, nem az argonauták vezetője, csak egy kincsvadász matróz az Argó fedélzetéről. Fiai holttestének kétségbeesett keresésekor lép ki magára kényszerített imázsából, és emelkedik a sorstragédiák hőségé: kidönti házának oszlopait és velük egy élet munkáját, vesszen minden alapon – Herbert von Karajan *Pillangókisasszony*ában Plácido Domingo (Pinkerton) rombolja szét hasonlóképpen Csocsoszan papírházának vékony falait.

Kreón (Bezerédi Zoltán) szintén az érdekes rendezői koncepció áldozata lett: méltóságteljes, ellentmondást nem tűrő zsarnokból öreg kishivatalnokká, szürke tintanyaló bürokratává degradálódott, akinek vajszíve egyáltalán nem áll kontrasztban királyi fenségével (hiszen a királyi fenség apró nyomát sem fedezhetjük fel benne), legfeljebb azon csodálkozunk, hogy nem ő borul Médeia lába elé életéért könyörögve.

Aigeusz (Elek Ferenc) figurája sem kifejezetten a hermeneutikai hagyományba illeszkedő athéni királyt, Thészeusz apját juttatja eszünkbe; az újfajta interpretációban egyszerű, gyermektelen és babonás kispolgárként járja a világot, de a többi radikális változtatás mellett ez már nem is hat zavaró tényezőként.

A Dajka (Szirtes Ági) és a Nevelő (Szacsavay László) köti össze a mágia és a hétköznapiak, valamint a férfi- és női princípiumok világát, józan megfontoltságukkal tulajdonképpen az új szerepkörrel felruházott kar szerepét töltik be.

A korinthuszi nők karát Zsámbéki jó érzéssel három különböző személyiséggel rendelkező asszonyra osztotta fel: Bodnár Erika a tapasztalt, de mindig sopánkodó háziasszonyt, Pelsőczy Réka a kihívóan viselkedő, önértékes, tudat alatt már-már feminista hajadont, Tóth Anita a szelíd és naiv fiatalasszonyt jeleníti meg, akit aktuális terhessége a legközelebb visz Médeia problémájának gyökeréhez, de rendkívüli korlátoltsága egyben rögvést a legtávolabb repít is tőle.

Hajduk Károly Hírnökként szép orgánumával pontosan, ám az izgatottság leghalványabb jele nélkül meséli el a királyi házban lezajlott vérfagyasztó eseményeket, mintha egy téli estén a ropogó tűz lángjainál, egy csésze tea mellett olvasna fel egy bájos gyermekmesét.

A színpadra állított tragédia a drámai csúcsponton (Iaszón szembesül fiai halálával) talál vissza a mitikus ábrázolásmódhoz: Médeia a nézőtérén keresztül húzódó pallón jelenik meg férje előtt aranyosan csillogó ruhában, kegyetlenül kíméletlen felistennőként. Visszatért ősi isteneihez, Hekatéhez és Héliosshoz, gyermekáldozatával megtisztult férjéért elkövetett bűneitől, Hélios ezért küldte érte a Napot szimbolizáló kígyós fogatot. Amikor a varázslónő végleg magára hagyja a bukását feldolgozni képtelen Iaszónt, a fogat aranykígyója visszahull a színpadra. A mű lezárása nyitva marad: nem dönthető el, hogy Médeia eredeti tervét valóra váltva Aigeuszhoz menekül-e (akárcsak a mítoszban), vagy Hélios ragadja el, vagy esetleg gyermekei után magával is végez.

A dráma ma aktuálisabb, mint gondolnánk, de nem csupán a korunkban is előforduló gyermekgyilkosságok, elárult szerelmek és karrierista történetek, hanem a matriarchális és patriarchális világrend harcának ismételt kiújulása miatt.

EURIPIDÉSZ: MÉDEIA (Katona József Színház)

FORDÍTOTTA: Rakovszky Zsuzsa. DRAMATURG: Fodor Géza és Ungár Júlia. DISZLET: Khell Csörsz m. v. JELMEZ: Szakács Györgyi m. v. ZENE: Dargay Marcell m. v. MOZGÁS: Gyöngyössi Tamás. ASSZISZTENS: Tíwald György. RENDEZŐ: Zsámbéki Gábor.

SZEREPLŐK: Fullajtár Andrea, Máté Gábor, Bezerédi Zoltán, Szirtes Ági, Szacsavay László, Elek Ferenc, Bodnár Erika, Pelsőczy Réka, Tóth Anita, Hajduk Károly, Arany Csaba, Szilágyi István/Rammer Alex.

Szigorúan kettesével engedik be a nézőket Egerben az Oidipusz előadására. Mégpedig biztonsági okokból. Nehogy valaki nyakát szegje. Jobb, ha a nézőt kézen fogva vezetik le a bejárat mögötti lejtős vasrácsra. A nézőtérül szolgáló emelvény ugyanis éppen szemben van, hogy odajussunk, keresztül kell mennünk az egész játéktéren. Ez még nem veszélyes, de aki kicsit is figyelmes, aggódhat, hogyan fog kijutni innen. A folyosót, ahol később Szophoklész tragédiáját fogják eljátszani, jégkupacok szegélyezik. A játék során a jég olvad, s a műanyag padlót egyre csatakosabbá, egyre síkosabbá teszi. A néző, ha nem bízna a színészek előzékenységében, amelyet bejöttkor is érzékelhetett, bizonyára csapdában érezné magát. A rendező, Béres Attila nyilván úgy gondolta, közvetlenül, mondhatni, érzékileg megtapasztaltatja velünk a dráma hőségének csapdahelyzetét. Ha azt gondolta, így közelebb hozhatja, élményszerűbbé teheti számunkra a szorongató szituációt, amelyben az önmaga után nyomozó király vergődik, alighanem rosszul gondolta. Saját szorongásunk inkább elvonná a figyelmünket a királyról, mintsem értelmezné, megvilágítaná azt. Minthogy azonban nem szorongunk, mert bízunk a színháziakban, mindössze az vonja el figyelmünket a tragédiáról az egyre növekvő tócsák láttán, hogy vajon mi lesz a megoldás, hogyan jön el számunkra a szabadulás, az a boldog kibontakozás, amely Oidipusz számára nem jön el. A csapdába inkább az előadás esik bele, s nem is nagyon tud kivergődni belőle.

Később a rendező azzal is szeretne bennünket, emelvényen, párnákon ülő bávákat a játék közvetlen részeseivé tenni, hogy közenk ülteti a kórust. Elfoglalják a nézőtér középső részét, férfi, nő, gyerek, onnan figyelnek feszülten, és teszik megjegyzéseiket a történetekre, mintha a mi közös véleményünket fogalmaznák. Igaz, olykor a görög eredetit mondják, ami nekünk, tanulatlanoknak bizonyára még annyira sem érthető, mint Babits Mihály fordítása. Az olvadó jég közt időnként két táncos, Gantner István és Zambrzycki Ádám vonaglik, hempereg, csúszkál a mocskos lében Domján Eszter koreográfiája szerint, ők is nyilvánvalóan illusztrálják a király rémes szituációját, megmutatják testi kínlórássá transzponálva, hogy mi megy végbe a hős lelkében.

É. Kiss Piroska sötét játéktérében a kórus és a férfi szereplők fekete öltözetet viselnek, kivétel a jós, aki fehérben van, és a királyné, aki kezdetben, amikor még semmit sem sejt, fehér, később pedig riktó vörös estélyi ruhát visel. Következetes, egységes jelentésrendszer azonban nem tulajdonítható a ruhaszíneknek, hiszen míg a jós kiemelése a többiek közül indokolt, az asszony ilyen éles megkülönböztetésének nem látjuk okát a történetben. Kényszerűen ugyan, de lényegében ugyanazt az utat járja be, mint a király. Így inkább csak a komor látvány monotonitását törí meg a fehér és a vörös ruházat. Ez is, mint az előadás legtöbb mozzanata, csak nagyjából, félig-meddig van megoldva. A célzások, utalások, jelképek mögül hiányzik ugyanis a mélyebb és összefüggő értelmezés.

Oidipusz képében Görög László nyomoz elszántan. Igyekszik határozott és tragikus lenni, s mivel jó színész, ez csaknem sikerül is neki. Csak hát semmilyen színészi ügyesség, buzgalom, a feladat értése és tudomásulvétele sem tüntetheti el a kislíus alkattól, amelyet már nyilván az évek szaporodása sem fog lehámozni róla. Így alakítása elég furcsa, kevert benyomást tesz. Oidipusz majdnem az erkölcs óriása, az önmegismerés kérlelhetetlen bajnoka, a sorsukat mindenáron vállaló európai tragikus hősök őse, csak mintha mégis egy túlbuzgó ifjú bujkálna benne, aki a belső túlteljesítési kényszer, megfelelni vágyás áldozata. Talán ha az alakítás egy hajszállal kisebb, mint hogy kitöltse a szerepet, ez már elég ahhoz, hogy a figura átértékelődjön, a világirodalom alighanem legtokéletesebb tragédiája átértelmeződjön. Ami ellen különben egy szavam sem lenne, az archaikus hősnél talán közelebb éreznénk magunkhoz egy stréberségébe belebukó thébai királyt, főként ha az előadás más elemei is utalnának erre az értelmezési tartományra. Azok azonban átgondolatlanúságuk folytán legfőképpen olykor komikusnak hatnak, mint például a hatalmas vaskan-

ZAPPE LÁSZLÓ

A csapda csapdájában

■ SZOPHOKLÉSZ: OIDIPUSZ ■



Pap Vera (Iokaszté), Görög László (Oidipusz) és Gál Kristóf (Kreón)

Gál Gábor felvétele

deláber, tetején Apollón szobrával, amelyet Oidipusz haragjában néhányszor földhöz csap. A király feleségét és anyját, Iokasztét Pap Vera játssza kétségbeesett drámázással. De legalább szemre elhiteti, hogy anyja is, nem csak asszonya a hősnek. Csendes László szilárd, eltökélt méltósággal formálja meg Teiresziaszt, a vak jóst, aki semmit sem akar mondani, ám hazudni képtelen, s ezzel kedve ellenére elindítja a tragikus görgeteget. Távoztával fehér botját nyilvánvaló mementóképpen egy keresztartón hagyja – ez is egyike az illusztratív szimbólumoknak. Gál Kristóf a kényelmes Kreónt alakítja, aki jobban érzi magát a királyi család egyenrangú tagjaként, mint ha viselnie kellene az uralkodás felősségét.

Az előadás végeztével egy oldalajtón távozhatunk. Tulajdonképpen ott be is engedhettek volna.

SZOPHOKLÉSZ: OIDIPUSZ (Gárdonyi Géza Színház, Eger)

FORDÍTOTTA: Babits Mihály. **RENDEZŐ:** Béres Attila. **DÍSZLET:** É. Kiss Piroska. **LÁTVÁNY:** Bánki Róza. **KOREOGRÁFIA:** Domján Eszter.

SZEREPLŐK: Görög László, Pap Vera, Gál Kristóf, Csendes László, Mészáros Máté, Balogh András. **TÁNCOSOK:** Gantner István, Zambrzycki Ádám.

*E*gydimenziójú emberek ülnek sík székeken. Gajev szekrényhez intézett ódája egy fakteres üveglapnak szól. Valló Péter rendezése a csehovi lényeket a radikális redukált-ság uralmában foglalja össze. Érdekes kísérlet, de több szempontból is kockázatos. Ha a mostani Cseresznyészkertet összevetjük a néhány évvel ezelőtti, szintén Valló Péter rendezte Ványa bácsi tragikomikumba hajló groteszk-realista színeivel, érezhető a rendező törekvése formanyelvének megújítására. Míg azonban a Ványa bácsiban harmonikus egységet alkotott díszlet, színészi játék és a csehovi „komikum”, addig ez a Cseresznyészkertben hiányokkal, maradéktalanul talán csak az előadás harmadik felvonásában valósul meg. Mindezek ellenére mégis ki lehet mondani, hogy új színfolt ez az előadás Valló Péter rendezéseinek sorában, amennyiben figyelembe vesszük, hogy a rendező eddigi színházi tudását és tapasztalatait részben figyelmen kívül hagyva és kockára téve, új eszközökkel fogott kísérletezésbe.

El Kazovszkij formalista díszlete hűvös, kijózanító keretet biztosít a darabnak, ráadásul önálló műalkotásként is vizuális él-

DEME LÁSZLÓ

A formában rejlő kockázat

■ CSEHOV: CSERESZNYÉSKERT ■

ményt nyújt. Az eredeti műnek megfelelően négy felvonásra tagolt előadás mindegyik egységének megvan a maga színvilága. A „gyerekszobában” játszódó első felvonás alaptónusa a fehér. Vakítóan világos az enyhén lejtő padló, amelyből kiállnak a már említett sík bútorok, asztal és székek, de nyomuk sincs a „gyerekszoba”-jellegét hangsúlyozó relikviáknak, pontosabban egyetlen gyermeki jellegre utaló díszletelem van, de az is többfunkciós. A plafont ugyanis egymás mellé szorított fehér lufik alkotják. Egyszerre kölcsönöz ez infantilis báj a rideg szobának, és utal a kertben virágzó cseresznyefákra, melyeknek virágai közismerten fehér színűek. A színpad hátsó traktusában szintén fehér, összefo-

Miklósy György (Firsz), Kátai István (Csavargó), Bálint András (Gajev), Mészáros Tamás ((Trofimov), Kovalik Ágnes (Ánya) és Kovács Adél (Ranyevszkaja)





Kovalik Ágnes, Kováts Adél és Mészáros Tamás

gott függöny lóg, akár évszázados cseresznyefa törzse is lehet. A második, mezőn játszó felvonás zöldben pompázik. A függöny és a talaj egyaránt zöld. A díszlet annyiban változik, hogy a körsugaras elemekből álló padló egyes részei hiányoznak, sajátos karaktert adva ezzel a díszletnek, amely egyre jobban hasonlít valamiféle kubista kompozícióra. Minden felvonás újabb és újabb szilánkokat hasít ki a padlóból, mintha egy láthatatlan fejsze aprítaná. A harmadik felvonás vörösét a mulatozás borgőzös mámore és a birtok eladása körüli érzelmi kitörések indokolják. A lufik itt érett cseresznyeként lebegnek a birtok felett, míg Lopahin állati és részeg dühvel neki nem áll, hogy Firszt botjával megsemmisítse a birtok megvételével végérvényesen letűnt kor eme ereiklyéit. Az utolsó felvonásban ismét visszatér a fehér szín, a kör bezárul, a szereplők felkerekednek, hogy máshol újra lefussák már lefutott köreiket. A színeknek ez a sajátos hármaskompozíciója, a piros-fehér-zöld – bár nem ebben a sorrendben, de mégis egymás mellett való – felhasználása azt a benyomást keltheti, hogy a darab műsorlapon is feltüntetett aktualitásai itt igazak, a magyar viszonyok között. Annál a jelenetnél, amikor Jása rimáncodik Ranyevszkájának, hogy vigye magával vissza Párizsba, merthogy nem bírja ki az itt uralkodó provinciális és „kulturálatlan” emberek közt, a Jását játszó Csányi Sándor hangsúlyosan kinéz a nézőtérre, és döbbszent tekintete félreérthetetlenül tudomásunkra hozza, hogy, bizony, ránk gondolt, s így megerősítést nyer a színhasználat keltette asszociáció.

A díszlet ereje abban rejlik, hogy tudatosan tiszta és világos vonalaival steril játékteret biztosít a színészek számára. Nincsenek „zavaró” körülmények, apró játéklehetőségekre ösztönző külső, fizikai eszközök, pontosabban minimálisra vannak redukálva. Hasonló segítséget nyújt Morcsányi Géza új fordítása, amely megtisztítja a szöveget az archaikus beidegződésektől, és világos tartalmával pontos viszonyok ábrázolására ad lehetőséget.

Mind a tér, mind a szöveg neutralitása a Radnóti stílusánál stilizáltabb játékra hív fel, ezt követelné a rendezés logikája is, de mert itt a legnagyobb a kockázat, ez az igény mégsem valósul meg maradéktalanul. Valamiféle hajszolt birkózás folyik színész és játéka között: többen próbálnak kibányászni a szerepből, mint amennyire szükség lenne, s emiatt a redukált lényegből mindig elvész valami. A tér panoptikumjellege annyit követelne, hogy az alakok csehovi „viaszfigurákként” a sajátosságukat mutassák fel, de ez érethető akadályokba ütközik. Kováts Adél légius Ranyevszkájája akkor a legjobb, amikor nem töpreng, hanem könnyed nőiséget hangsúlyozva, de mégis felszínesen csacsogva ismeri be, hogy például mennyire nincs tisztában a pénz értékével. Bálint András Gajev szerepében átsiklik a biliárdkifejezések fölött. A személyiségében eleve meglévő elegáns kedvesség és nyájas bohémság, ami Gajev megformálásának alapja lehet, a nagyszerű üres szónoklatokba való belelendülésekben és az azonnali remek visszakozásokban talál utat magának A Lopahint játszó Schneider Zoltán mozdulatainak darabosságával támogatott, végig egységes, faragatlan figurája az előadás egyik erőssége. Weber Kata Varja-alakításában a kiborulások sikerültek igazán. Egyszerre elcsukló és felcsattanó

hangja, ahogy „anyuka” pazarlását szégyenkezve számon kéri, az egzaltált gesztusok, az ideges rohángalások megmutatják Varja kiszolgáltatottságát. A panoptikumba jobban bele tudnak illeszkedni a mellékalakok. Szimeonov-Piscsik (Szombathy Gyula), Sarlotta Ivanovna (Martin Márta) és Jepihodov (Lengyel Tamás) a vidékiesség szimbólumai. Mészáros Tamás Trofimovként a lenézett és soha komolyan nem vett idealista emblémája. Csányi Sándor Jásája maga a nyegle fiatalág, vele szemben a Miklósy György formálta Firszt a tehetetlen, duzzogó öregség.

Tagadhatatlan, hogy az előadásnak vannak még be nem értett, elnagyolt pillanatai. De az is nyilvánvaló, hogy kockázat nélkül nincs kísérlet. A Radnóti Színház Csehov-ciklusának negyedik darabja nemcsak Valló Péter rendező szempontjából nyújt újat, de a színház és a társulat részéről egyaránt áldozatokat kívánó megújulás újabb lépése, amely, be kell vallani, soha nem könnyű.

CSEHOV: CSERSZNYÉSKERT (Radnóti Színház)

FORDÍTÓ-DRAMATURG: Morcsányi Géza. **DÍSZLET:** El Kazovszkij. **JELMEZ:** Bánki Róza. **SZCENIKUS:** Kövesi Károly. **ZENE:** Vodku v glotku. **RENDEZŐ:** Valló Péter.

SZEREPLŐK: Kováts Adél, Kovalik Ágnes, Weber Kata, Bálint András, Schneider Zoltán, Mészáros Tamás, Szombathy Gyula, Martin Márta, Lengyel Tamás, Marjai Virág e. h., Miklósy György, Csányi Sándor, Kátai István.

STUBER ANDREA

A dohánybolt ártalmasságáról

■ BERTOLT BRECHT: A SZECSUÁNI JÓLÉLEK ■

Voltaképp megható és mulatságos, ahogy A szecsuáni jólélek című színdarab kezdődik. Avval a szerzői megjegyzéssel ugyanis, hogy „A történetben szereplő Szecsuán tartomány, amely mindazon helyeket képviseli, ahol ember embert kizsákmányol, ma már nem tartozik az ilyen helyek közé”. Bertolt Brecht ezen eligazítása egészen úgy hangzik, mintha a XX. századi szerző azt gondolta volna, hogy az ilyen hely az idő múlásával mind kevesebb lesz, a végén el is fogy, mint megannyi gyertyaszál. Most viszont úgy áll a dolog, hogy jószerevével mindenhol ez van. Ez, amit a múlt században kapitalizmusként emlegettünk.



Palásthy Bea, Kolti Helga (Sen Te), Keresztes Gábor és Topolcsányi Laura

A különböző – és különböző című – Szecsuáni-bemutatók változóan viszonyulnak a megjelölt helyszínhez. Van, amikor bevonják az előadás külsőségeibe a Távol-Keletet, van, amikor nem. Átmeneti esetben egy kicsit. A veszprémi Latinovits Zoltán Játékszínben a díszlet hordozza magán a kínai motívumokat, olyannyira, hogy talán egy egész regényt kitevő kínai írásjel található a falakon, polcokon, zsákokon, zacskókon. A rendező Korognai Károly tervezte színpadképen eluralkodik az üzleti jelleg, mintha Sen Te dohányboltja a világ határait túlnyúlja ki. Körben a falakon faállványok, fapalcok. (Mint egy nagy ruhatár a zsákocskáknak.) A plafonról is kisebb-nagyobb zsákok lógnak le himbálózva. Eleinte dohányt képzelünk beléjük, azután pénzt, de a végén, amikor lezúdul a tartalmuk, kiderül, hogy rizzsel vannak tele. Talán nem is volna ez a dekoratív zárózuhatag olcsó slusszpoén, ha az egyik istent játszó szereplő nem fűzné hozzá a zsák kilyukasztásához, Sen Te panaszszavai után megvetően: rizsa! Ez a momentum – és még több másik – arra utal, hogy Korognai vagy nagyon vonzódik a tetszetős teátrális pillanatokhoz, vagy pedig egészen biztosra akar menni kőszá gondolatainak nyomtatékosításában.

Az ilyen, kétes – vagyis kétféleképpen megítélhető – rendezői megoldások közé sorolom azt is, hogy a játék elején a tizenkét szereplő keleti harcművészetet imitáló mozdulatokkal sasszézik keresztül-kasul a színen. Tán hogy azok is el tudják helyezni Szecsuánt, akik a kínai írásjeleket távolról sem ismerik. Az előadás végén megismétlődik a játékos harci mozdolódás. Nem zárhatjuk ki tehát, hogy esetleg a Magyar Shaolin Központ testi-lelki foglalkozásának keretében tekintettük meg a brechti példázatot. Persze csak ha okvetlenül összefüggéseket keresünk az egymás után sorakozó jelenetek között. Ez esetben több meglepetés is érhet bennünket, amíg lezajlik a veszprémi formás, hangulatos, gördülékeny és hatásosan működő produkciója.

Mindenekelőtt megállapíthatjuk, hogy a Nemes Nagy Ágnes fordította színdarab minden bizonnyal átesett néhány fontosnak mondható, tendenciózusnak tetsző dramaturgiai változtatáson, még ha erre a színlap nem utal is. Elhangzik néhány ismeretlen passzus, amelytől a mű bizonyos szereplői – akikkel amúgy is az a baj, hogy nem jók – még rosszabbak lesznek. Mesélnek például egy történetet Jang Szunról, az állástalan repülőőről, miszerint ejtőernyővel kiugrott az általa vezetett, zuhanó gépből, az utasok pedig bent égtek. A család egész vagyona ráment, hogy kimentsek a fiút a bajból. Ebből arra a következtetésre kell jutnunk, hogy Sen Te szerelme nem pusztán linkóci léhűtő, aki az általános munkanélküliség ártatlan áldozata, hanem börtönben lenne a helye, s ez némiképp átértékeli főhősnőnk párvasztását is. Hasonlóan kriminalisztikus irányt vesz Sui Ta is, amikor a pékhez küldött fiú epizódjánál nem pusztán szemlélője, rosszallását kifejező tanúja a bolti lopásnak, hanem egyenesen bevádolja a fiút, jöllehet maga hozatta vele a kenyeret, s pénzt is ő adott a vásárlásra. Sui Ta, a kármentésre „szerezdetett” nagybácsi tehát túllépi hatáskörét: nem csupán avval foglalatostkodik, hogy



A jobb szélén: Kolti Helga mint Sui Ta

Szegedi Gábor felvételei

felszámolja a Sen Te jóságából és jótékony-ságából eredő veszteségeket, hanem a saját, nem létező szakállára is kíméletlen, ártó és tisztességtelen. Ténykedését innentől kezdve nem értelmezhetjük úgy, mint szükséges rosszat, amely elősegíti, hogy a jóság szándékai megnyilvánuljanak. Nem a kapitalizmus, a kizsákmányolás, a „*homo homini lupus*” elve látszik itt indokolni Sui Ta működését, hanem a világ általános elaljasodása, az erkölcsi érzék teljes kiveszése. És ezúttal nemigen lehet kivétel maga Sen Te sem, hiszen épp ő az, aki már-már *l'art pour l'art* gonosz egy maffiózó szintű nagybácsi álruhájában. (De hogy szóvá tegyek valamit, ami *kilóg*, még ha ez a darabbéli isteneknek nem tűnik is fel: akad jólélek Szecsuanban akkor is, ha esetleg Sen Tét – mint valami horrorfilmben – végleg felfalná a belőle kinövő Sui Ta. Ott van még a Szőnyegkereskedő, aki öreg is, szőnyegkereskedő is, mégis felkínálja önzetlen segítségét a bajba jutott Sen Tének.) Mondani sem kell talán, hogy itt Vang vízárús nem szavalhatja el a kétségbeesetten optimista kicsengésű epilógust. Sen Te és Jang Szun ölelésben forr össze a rizsesőben, ez a befejezés.

A darab szövegén esett apróbb változtatások nem hatnak rendszerbe foglaltak és

következésként végigvittek, mindazonáltal kissé odébb tolják a morálfilozófiai fővonalat. A brechti elképzeléstől és szándéktól lép el a színrevitel akkor is, amikor, meglepetésre, mellőzi a dalokat. Ez okozhat némi csalódást, mondjuk, a *Dal a nyolcadik elefántról* című szám kedvelőinek, ugyanakkor hozzájárulhatott ahhoz, hogy a produkció ritmusa szinte kifogástalan.

A veszprémi előadás három istene mintha turistacsoporttal érkezett volna Szecsuanba a Föld Tours iroda szervezésében. Talán egymás mellé szólt a helyjegyük, így kerültek össze. Színes, üde, kellemes színfoltja a produkciónak ez a triász. A bölcs mosolyú, higgadt, napernyőjével játszó Palásthy Bea a vezéregyéniség. A pálcát lengető Topolcsányi Laura pikirt istennőt alakít, aki mindenhez fűz egy-egy kétkedő vagy rosszmájú megjegyzést. Ők ketten jól szórakoznak a Keresztes Gábor által megformált, mulyább istenkollégájukon. Valamennyien feltűnnek más szerepben is, s ezenközben esetleg halványan visszautalnak magasabb rangú „főállásukra”. Palásthy Bea elegáns Mi Csü háztulajdonosnőként rögtön szemet vet Sui Tára, s mérsékelt dekoratív vonulásokkal, csukott piros esernyőjét maga után húzva igyekszik a férfinak hitt nő figyelmét felkelteni. Topolcsányi Laura a pilóta anyja, Jang asszony szerepében aggodalmaskodik átütő alt hangon a sztornírozott lakodalomban. Keresztes Gábor pedig bizonyára ott tolong a Sen Tét pumpoló csapatban, de rá személy szerint nem emlékszem.

Annál emlékezetesebb viszont Deme Róbert, aki egy szép, feszült, koncentrált önakasztási kísérlettel mutatkozik be Jang Szunként, majd az erősebben megvilágított második részben alaposabban is kifigyelhetjük, hogy miként válik kedvesen léha, sármosan könnyelmű fiúból tanulékony karrieristává. Ráérő idejében pedig Deme is beáll elbambított arckifejezéssel a szecsuanai pórnép soraiba, Baj László, Főző Ditta, Koncz Eszter, Koscsisák András, Kőrösi Csaba, Máté P. Gábor és Módri Györgyi mellé. A majdnem végig jelen lévő, fregolizó színészcsapat egyfelől dicsérhető odaadó munkájáért, másfelől viszont színészműveltségileg fektethetett volna többet a figurákba. (Példának okáért: ha Topolcsányi Laura pantomimes színvonalon tud sétálni egy állító helyében, akkor istenpartnereinek is jobban be kellett volna gyakorolniuk a helyben járást. Vagy: ha Máté P. Gábornak és Baj Lászlónak is kijut az a feladat, hogy idősebb embert formáljon meg, s mindketten Parkinson-kóros, reszkető kezű öreget játszanak, akkor ez úgy hat, mintha egyetlen színészi

eszközük volna, amelyet a takarásban kollegiálisan átadtak egymásnak. Abban meg van valami bizarr, hogy Módri Györgyi pontosan úgy mondja: Sen Te, mintha Jentét, a házasságszerző asszonyt szólónagtná a *Hegedűs a háztetőn*-ből.)

Az előadás talpköve természetesen Kolti Helga páros alakítása. Nem szívesen jegyzem meg, de muszáj: látatlanban megkérdőjelezhető, hogy *A szecsuaíni jólélek* kettős főszerepe a színházvezetőre van osztva. Kétféle gyanúnk is támadhat. 1. Az igazgatónő talán nem elég jó színésznő ahhoz, hogy saját színházán kívül rábízna ezt a rendkívüli feladatot. 2. Az igazgatónő esetleg nem elég jó igazgató, ha nem szerződttetett egyetlen olyan színésznőt sem, akire alapozva kihozhatná Brecht darabját. Az előadás azt mutatja, hogy e helyütt valóban Kolti Helga hivatott arra, hogy Sen Tével és Sui Tával birkózzon. Sen Teként darócszerű zubbonyban és nadrágban, afféle Mao Ce-tung-jelmezben áll eléünk, enyhén előrehajló tartással, nyitott, csodálkozó arccal, tisztán csengő hangokkal. Sui Ta képében elegáns öltönyt, kalapot és napszemüveget visel. A kalap és a napszemüveg régi, jól bevált fogás – Töröcsik Mari, Pogány Judit, Udvaros Dorottya is hordta a nagybácsi szerepében –, ámde inkább Sen Te-párti, mint közönségbarát megoldás. Fedi, eltakarja a színésznőt, és nemcsak a szereplők elől rejtí az arcot, hanem előlünk, nézők elől is. (Nem segít ezen – talán inkább ront –, ha Sui Ta szerepéből Kolti Helga olykor látványosan kiejti Sen Tét, hogy egy-egy pillanatra megmutassa, mit érez a nő, amikor férfi a férfival helyzetben kell tárgyalnia szerelmével.)

Ahogy Sen Tén a darab folyamán eluralkodik Sui Ta – pedig mindig utoljára és kis időre akar csak jönni, végül mégis ő van többet jelen –, úgy uralkodik el Kolti Helga alakításán a kitalált rokonba beleszorult Sen Te gyötrelme. Inkább fizikai, mint lelki szenvedés ez. Talán nem is több a terhességgel járó kényelmetlenségnél, elnehezülésnél, gyengélkedésnél. Mégis kifejezi, hogy ami van, az nem pusztán személyes gond, magánbaj, egyéni szocprobléma, hanem valami általános rosszullet. Rosszul lét.

BERTOLT BRECHT: A SZECSUÁNI JÓLÉLEK (Veszprémi Petőfi Színház, Latinovits Zoltán Játékszín)

FORDÍTOTTA: Nemes Nagy Ágnes. KOREOGRÁFUS: Jurányi Patrik. DÍSZLET, JELMEZ, RENDEZÉS: Korognai Károly

SZEREPLŐK: Baj László, Deme Róbert, Főző Ditta, Keresztes Gábor, Kolti Helga, Koncz Eszter, Koscsisák András, Kőrösi Csaba, Máté P. Gábor, Módri Györgyi, Palásthy Bea, Topolcsányi Laura.

MOLNÁR SZABOLCS

Infernális orfeum

■ JACQUES OFFENBACH: ORFEUSZ AZ ALVILÁGBAN ■

Az istenek dalnokának a zseniális Offenbach adta meg a kegyelemdőfést. Szeretettel, humánussal, bölcsességgel. Így lehetséges, hogy manapság nemcsak a mitikus lény megpróbáltatásait köszöntjük tapssal, hanem a poraiban bonvivánná nemesedett megfáradt férjet is. Szegény jó Jacques persze nem sejtette, hogy istentelen komédiája idővel a népszórakoztatás közprédájává válik, így Orfeuszt esténként hétkor újra és újra eléri végzete. Tehetséges rendezők és színészek szeretettel, bölcsességgel és humánussal egyengetik Orfeusz útját (vissza a feleséghez), a múzsa csókjáról lemaradt csepürágóknak viszont csak a hullagyalázás marad.

Orfeum az alvilágban. Szívem szerint ezt a címet adtam volna recenziómnak, de nem akarok egyetlen VII. kerületi lokálpatriótát sem megsérteni, így a pesti Csikágó rossz hírbe keverésétől inkább eltekintek. Pedig amit a Magyar Színházban látni, az valóban egy infernális orfeum. Normális kritikus nem kesereg az ilyenmin, sőt örül, hogy az előadásnak nincs olyan pontja, amelyet készülő írásában ne

tudna humorosan vagy legalábbis szórakoztatóan kipécézni. Erőlködés nélkül. Erőlködésnek egyébként nem látni nyomát a legújabb orfeumi *Orfeusz*-előadásban sem. De még mielőtt bárki a könnyedség szinonimájaként vagy az izzadságszagúság ellentétéként értelmezné az erőlködésmentességet, ki kell ábrándítanom: ez most a munka hiányára utal. Persze nincsenek illúzióim: a közönség legnagyobb

Auksz Éva (Eurydike) és Tóth Sándor (Orfeusz)



része boldogan fejezi ki háláját a színpad dolgos munkásainak, mert úgy véli, ha a lábak többé-kevésbé egyszerre lendülnek – igaz, nem túl magasra – a kánkánban, akkor dédelgetett kedvencei megdolgoztak a belépőjegy áráért.

A kritikus nem a munkát kívánja elkerülni, amikor nem ejt szót a produkció zenei „értékeiről”. Ugyan remek jutalom-

értelmű igen, hiszen nem egy haknibrigád tájolását kell elhelyeznünk a mai színházi kínálatban, hanem egy nagy múltú társulat produkcióját, melyben a nemzet színészei mellett tehetséges fiatalok is fellépnek.

Az aktualizálás nemes patinát kaphatott volna, ha Pozsgai Zsolt átdolgozóként a Romhányi-szöveg színvonalának

fogadja-e a közönség, és a legkevésbé az érdekel, hogy az említett művészek jól érzik-e magukat ebben a szerepben. Ha egy színház csak így tudja megoldani élő legendáinak színpadra juttatását, akkor inkább ne tegye, mert az ehhez hasonló jó szándékból nemhogy utat, de autópályát lehetne kikövezni, ami – stílszerűen szólva – az infernális orfeumba vezet.



Schiller Kata felvételei

Szakácsi Sándor (Jupiter) és Nagyváradi Erzsébet (Diana)

játéktól fosztja meg magát, amikor nem beszél a színészek énekéről (tisztában vagyunk azzal, hogy a magyar operajátzás bölcsője a Nemzeti Színházban ringott?) és a zenekari árok ígáslovainak megélhetési hangcsálásáról.

Tegyük fel, hogy nem a vak szerencse sodrásában talált rá Iglódi István Offenbach operettjére. (Operett színészekre – áll a Magyar Színház színlapján, s ezt tulajdonképpen ki is kérhetném magamnak.) Tegyük fel, hogy a rendező meglátta az anyagban Offenbach zsenijét, a darab időtlenségét – azaz valami nemes aktualizást –, valami esszenciális igazságot színházról, szerelemről, fiatalságról, öregeségről. Tegyük fel, hogy ráértett és rá akart éreztetni a röhögtetés és a szórakoztatás közötti különbségre. Tegyük fel mindezt, hogy láthatóvá váljék, honnan hiányzik a munka. A kérdésre, hogy illő dolog-e ennyi mindent feltételeznünk, a válasz egy-

elérését – mint a feladat minimumát – legalább megcélózta volna. Nem ezt tette, inkább vicceket akasztott a mondatok végére. Többnyire kínos szóvicceket. Pozsgai felismerte, hogy a magyar nyelv és a közbeszéd rendkívül gazdag olyan szóképekben, fordulatokban, káromkodásokban, melyekben vagy az *isten*, vagy a *pokol* szó szerepel. (Amikor Jupiter férfiassága csődöt mond, így sóhajt fel: „Az istennek sem megy!” – hogy az egyik legjobbat idézzem.) Az *isteni* és a *pokoli* jelzők halmozásán túl az aktuális szöveg előszeretettel utal prosztatabántalmakra, műfogsorra, nemzőképtelenségre, izületi nyavalyákra, szenilitásra, mintha ezek az öregedés legtalálhatóbb kellékei, homéroszi jelzői volnának. Így a dialógusok és a rendezés kínos helyzetekbe állítja Kállai Ferencet, Avar Istvánt, Makay Sándort és Agárdy Gábort, és engem nemigen érdekel, hogy ezeket a helyzeteket hahotával

Az idős színészek közül külön is kell szólani Agárdy Gáborról, akit ez a rendezés rákényszerít arra, hogy Styx Jankó figurájának alakítását jutalomjátékként fogadja el. Pedig e jutalom pusztán alamizsna, hiszen reménytelenül hosszú percek kell eltöltenie a színpadon normálisan megírt szöveg nélkül, erőltetett helyzetgyakorlatokban kénytelen virtuóz komikussá válni, teljesen esélytelenül. Pedig már pusztán megjelenése is tapsvihart arat, innen sikerül Agárdyt lepasszírozni egy szánalmas bajazzo szintjére. Bizonyára a túlérzékenység beszél belőlem az öregedés ennyire modern és trendi ábrázolása láttán, de éppen ez volt az, ami rögtön az előadás után felháborított, és hiába adtam magamnak másfél hetet (csillapodásra), a gyomrom most is összerándul Orfeusz nevének hallatán. Ha már muszáj aktualizálni (Offenbachra és a műfajra való tekintettel valóban erős

a kényszer), akkor itt van egy valódi és mai probléma, a társadalomnak az öregedéssel kapcsolatos gyalázatos viselkedése, és nem igaz, hogy e kérdést az operett műfaji keretein belül ne lehetne felvetni. Sajnos két dolog kellene hozzá: tehetség és munka. Amit viszont látunk, az nem más, mint tehetségtelen és rest megoldás, mely kimerül a kabaré-sztereotípiák megerősítésében. Ilyenből aztán az öregurak ábrázolása mellett is van rengeteg, tetézve szövecekből asszociált jellemformálással. Az utóbbira isteni (elnézést) példa Dörner György alakítása. Mi az, ami először eszébe jut az embernek a pokol uráról? A pokol angyalai. Nosza adjunk a kivénhedt rockerre bőrcuccokat, napszemüveget és láncot, zsíros haját hagyjuk hanyagul kócosan, és már kész is a figura. Ebből aztán majd jönnek vicces bekönpések is, valamint a rutinos, harsánysága ellenére is szürke alakítás. Diana, a vadásztisnő mintha egy szombat délutáni ócska tévésorozatról cseppent volna ide – *A vadak királynőjéből* vagy a *Xéniából*, mit tudom én –, nem is értem, miért nem húzták ki a szerepét. (Az előadás egyébként rendkívül hosszúnak tűnik, két szünet a büfében...) Jegercsik Csaba Merkúrként pergően hozza, viszi a híreket, valószínűleg már az első próbán bedobta valaki, mi lenne, ha hip-hop stílusban darálná szövegét. Aztán úgy maradt. Totális ostobaság a két rendőr (Pavletits Béla és Szatmári Attila) csendőr, kém és ügynök mixtúrája. A három rajongó – Pipi, Popo és Didi – triója egyenetlen. Soltész Bözse karaktere átsüt Popo figuráján – élettel teli ez a Popo –, két társa ügyetlen.

Szabó Máté Cupidója az Operettszínház musicalszekciójában nem tűnne ennyire idegennek, mint itt. Császár Angela számára Junó pusztán póz, Szakácsi Sándor viszont a legemberibb, legösszetettebb alakítást nyújtja Jupiter, a főisten szerepében. Egész lényre teszi idézőjelek közé Jupitert. A művész – jó érzékel – többet bíz a suta mozgásra, ügyetlenkedő konspirációira, mint a gyenge szöveg alkalmi poénjaira. Néha úgy tűnt, hogy bizonyos mondatokat legszívesebben ki se mondana. Ő ripacsodik a legkevésbé. Ifj. Jászai László (Mars) úgy játszik, mint akire pusztán fotó alapján osztották ezt a szerepet, az elvárásnak meg is felel. Gyürki István (Vulkán) tűznyelő akrobata. *No comment.*

A két főszereplő együttese kellemes látvány. Amennyiben a pokol angyala, a tűznyelő Vulkán vagy az Eminem-Merkúr a telitalálat, akkor a karcsú és magas Tóth Sándor és a hosszú lábú Aukszt Éva az ideális pár. Nem tagadhatom el, hogy Aukszt igazi revüjelenység, táncrea és énekre teremt színésznő, megfelelő adottságokkal. A prózai részekben viszont – hiába hempereg gusztusosan az ágyban – nagyot zuhan a teljesítménye, tompul flitteres csillogása. Tóth Sándor mamlasz és ügyetlen félrelépő, kérdéses, hogy el tudná-e játszani azt a költőt, aki a rajongó, naiv imádat (Pipi, Popo és Didi) és a bennfentes megvetés és gúny (Eurydike) közötti vákuumban elveszíti művészi öntudatát, hitét és magabiztosságát. Költői a kérdés, hiszen Offenbachon kívül valószínűleg senki sem instruíta erre.

Van még tánckar is. A helyszűke szabta koreográfiát végrehajtó fiatalok szerepeltetése nehezen indokolható. Elég színész van ugyanis ahhoz a színpadon, hogy egy revü-jellegű táncfinálé illúzióját felkeltsék. Egyetlen indokot tudok csupán. A közhely szerint a könnyű műfaj a legnehezebb. (Hogy e közhely mélységes dimenzióját rendszerint azok nem mérik fel, akik úton-útfélen hangoztatják, az más lapra tartozik.) A könnyű műfajnak (a felületes szemlélő szerint) vannak kellékei (például a tánckar), szabályai, törvényszerűségei stb. Ezeket figyelembe véve bárki otthonosan mozoghat a könnyű műfajban. A helyzetet tovább súlyosbítja egy tipikus félreértés. Eszerint a nagy művészet annyira nagy, hogy önmagába zárja az úgynevezett könnyűt, és a nagy művésztől elvárjuk, hogy könnyű is legyen, de a könnyűnek nem muszáj eljátszania Lear királyt. Ebből következik az a (nagy) művészi kényszer, hogy „Learnek” rendre bizonyítania kell képességeit a könnyű műfajban is. Nos, a felületesesség és a kényszerképzetek szülte megoldások egész arzenálját látjuk a Magyar Színházban. Szimptomatikus, ahogy ez a pokoli hadsereg lármázik. Lehet, hogy mégsem ismerik eléggé a könnyű műfajt? Lehet, hogy nem elég nagyok? Lehet, hogy nincs remény?

JACQUES OFFENBACH: ORFEUSZ AZ ALVILÁGBAN (Magyar Színház)

ROMHÁNYI JÓZSEF SZÖVEGÉT ÁTDOLGOZTA: Pozsgai Zsolt. DÍSZLET: Mira János. JELMEZ: Tordai Hajnal. ZENEI VEZETŐ: Fekete Mari. KOREOGRÁFUS: Fincza Erika. RENDEZŐASSZISZTENS: Lévai Ágnes. RENDEZŐ: Iglódi István.

SZEREPLŐK: Tóth Sándor, Aukszt Éva, Agárdy Gábor, Kállai Ferenc, Avar István, Makay Sándor m. v., Horvát Anna, Soltész Bözse, Szauder Dominika, Szakácsi Sándor, Császár Angela, Dörner György, Nagyvárad Erzsébet, Fazekas Andrea, Szabó Máté, ifj. Jászai László, Jegercsik Csaba, Gyürki István, Pavletits Béla, Szatmári Attila.

URBÁN BALÁZS

Társak

■ MOLNÁR FERENC:

JÁTÉK A KASTÉLYBAN ■

*H*a máshonnan nem, hát Turaitól, a Játék a kastélyban önarcképszerű színvonal szerzőjétől tudhatjuk: nehéz egy darabot elkezdni. Kritikát sem mindig könnyű. Jó esetben azért nem, mert a recenzens a bőség zavarával küszködik, hogy a produkció melyik meghatározó jelentőségű pozitívumáról értékezzék először, rosszabb esetben a bemutató negatívumaival vannak hasonló gondjai, még rosszabb esetben egy jellegtelenül középserű, szürkén korrekt előadás láttán azon gondolkodik, miről írhatna egyáltalán. A József Attila Színházban bemutatott Játék a kastélyban némiképp rendhagyó eset; noha pozitívumokról és negatívumokról egyaránt be lehet számolni, erőnyei és hibái nem feltétlenül egymásból következnek; sőt nemegyszer esetlegesnek hatnak.

Ha ragaszkodunk valami közös nevezőhöz, azt mondhatnánk: a játékot szokatlan visszafogottság jellemzi. Finoman fogalmazva is visszafogott érzékenység tükröződik például Horgas Péter díszletén. A molnári miliőt gyakorlatilag néhány ülőalkalmatosság és ajtó jelzi. Ez utóbbiak azonban egy textíliából épített, de inkább papírra emlékeztető falban végződnek, melyeket a rendező különböző színű fényekkel világít át. (A háttérben egy vászon mintha a víz is átderengene – az utolsó sorból szemlélvén az előadást, nem tudtam eldönteni, hogy e látvány kivitelezése hordoz-e magában némi ironiát.) Miután a játékmód nem tér el lényegesen a molnári konvencióktól, nehéz értelmet lelni az átlátszó „fal” keretezte üres térnek, az a kontraszt pedig, melyet e keret a már említett ajtókkal és bútorokkal képez, látványnak is taszító. A díszletnek azért sem könnyű a takarékságon túli jelentést tulajdonítani, mert Vágó Nelly jelmezei nagyjából a konvenciókat valósítják meg: nem különösebben látványosak ugyan, eredeti alkotói invencióról sem tanúskodnak, de többnyire korrektül, extravagancia és izléscím nélkül öltöztetik a szereplőket.

Visszafogottan, a háttérben van jelen a rendező, Léner Péter is. Érezhetően a szakszerű lebonyolításra törekszik, nem



Varga Klári (Annie), Bodrogi Gyula (Turai) és Mihályi Győző (Almády)

iktat Molnártól idegen játékokat az előadásba, s nem igyekezik „rájátszani” a molnári poénokra. A ritmus helyenként kicsit akadozik, de komolyabb tempógon-dok nincsenek. Az üresen hagyott térrel viszont Léner és színészei nemigen tudnak mit kezdeni, ezért a játék néha statikusnak tűnik. A harmadik felvonásban több az apró játékok, az időzjelbe tett színházi klisé, a harsányabb szín – ezek némileg el is ütnek az előadás egészétől.

A színészi alakítások nélkülözik a harsány pózokat, kikacsintásokat, inkább az emberi történetre, mint a cselekmény színházi aspektusainak hangsúlyozására építenek. Van, akinek alakításában ez nyereség: Mihályi Győzőt régen láttam ennyire sallangmentesen, külsődleges eszközök nélkül játszani. Almádyja nem otromba, jellemtelen ripacs, hanem öregedésnek indult, hiú bonviván, aki többé-kevésbé tisztában van tetteinek következményeivel, s aki szenvedve, a fogát szíva, de méltósággal viseli a megalázó helyzetet, melybe Turai darabja kényszeríti. Varga Klári egyébként pontos, korrekt Annie-ja azonban inkább veszít, mint nyer e koncepcióval: okos, kicsit könnyelmű, de alapjában jóra való nőnek tűnik inkább, mint ellenállhatatlanul vonzó és taszító, gátlástalan, de nagy formátumú, férfiörjítő divának. Amivel a játék tétje is lejjebb kerül kicsit. Igaz, inkább a múzsa, mint az élet szempontjából, hiszen Ádám aligha játszható

másnak, mint naiv, ábrándos, ifjú művészléleknek; a megnyerő fellépésű, kifejező tekintetű Száraz Dénes így is játssza. Némiképp más a két epizód szerepe; itt nagyon pontosan kell a körvonalakat kitölteni. Újrėti Lászlónak ez csaknem maradéktalanul sikerül: stílusosan, száraz humorral, szellemesen hozza a mély érzésű Lakáj alakját, míg Sztarenki Pál (Titkár) élesebben, az előadás alaphangjától némileg elütően karikírozza az érzékeny műkedvelő figuráját.

A szerzőtársakat Bodrogi Gyula és Sztankay István játssza – talán nem túlzás azt feltelezni, hogy kettejük szerepeltetése a bemutató létrejöttének fő indoka lehetett. Kettősüknek van valami nehezen megfogalmazható bensőségessége, mely átsegíti alakításukat a kezdeti kisebb döccenőkön. Aztán lendületet kap a játék, s jelentékeny szakmai biztonsággal, manírok nélkül, finom szellemességgel vezénylik le az estét. Sztankay nem él a szerep esetleges ambivalenciájával, nem érzékelteti, hogy Gál esetleg rájött a turpisságra, s nagyon is tudja, ki az állítólagos Sardou-darab szerzője; egyszerűen nehézkes, lassú felfogású, szüntelenül zsörtölődő, társánál léleken öregebb embernek mutatja Gált, precízen kiaknázva a szerepfelfogásban rejlő humorlehetőségeket. Bodrogi virgonc elméjű, megnyerő modorú, ám érző szívű íróként ábrázolja Turait; bármilyen nagyvonalúan vezényli is le a színpadi eseményeket, bármilyen sokat foglalkozik is a színházzal, és bárhogy élvezi is a rögtönzött helyzeteket, elhihető róla, hogy tetteit leginkább a fiaként szeretett Ádám boldogsága motiválja.

Alighanem ez a finom érzelmesség a József Attila Színház előadásának legvonzóbb sajátja. A többi magával hozza a szakmai tudás, ahol ez helyenként kihagy, ott – invenció híján – némi tanácstalanság, enyhe zavar érzékelhető. Az egyébként üdvös visszafogottságnak is vannak hátulütői; a halk szavakat nem mindig lehet tisztán érteni, bár meglehet, ez csak a tizenhatodik sor tájékán jelent gondot. A sikerültebb jelenetek és alakítások azonban többnyire feledtetik e problémákat. Az előadás vélhetően nem nyit ugyan új fejezetet a hazai Molnár-interpretációk történetében, de a játékmód visszafogott eleganciája talán hatással lehet a színház más bemutatóira.

MOLNÁR FERENC: JÁTÉK A KASTÉLYBAN (József Attila Színház)

DRAMATURG: Szokolai Brigitta. **DÍSZLET:** Horgas Péter. **SCZENIKUS:** Éberwein Róbert. **JELMEZ:** Vágó Nelly. **ZENEI SZERKESZTŐ:** Herczeg László. **ASSZISZTENS:** Gábor Anna. **RENDEZŐ:** Léner Péter.

SZEREPLŐK: Bodrogi Gyula, Sztankay István, Száraz Dénes, Varga Klári, Mihályi Győző, Sztarenki Pál, Újrėti László.

KUTSZEGI CSABA

Fülsimogatás hajborzolgatással

■ SZENTIVÁNÉJI ÁLOM ■



Shakespeare Szentivánéji álmja szomorú komédia, mert a benne szereplő embereknek nincs választási lehetőségük: sorsukat tündérek szeszélye határozza meg. Szent Iván éjjelén (sőt egész életében) az ember teljesen kiszolgáltatott: nem szabad akarataiból cselekszik, hanem megtörténnek vele az események. De lehet, hogy nem igazából, csak álmában. Az is elképzelhető, hogy nem valóságos tündérek kénye-kedve, hanem tudat alatti ösztönök befolyásolják a sorsokat, de hogy véletlenül semmi sem történik, az – legalábbis Shakespeare színpadán – biztosra vehető. Juronics Tamás táncszínházi feldolgozásában nem ennyire egyértelmű a(z emberi) természetet irányító felső (vagy belső) parancsuralmi rendszer működése.

Juronics Szentivánéji álmja Théseus és Hippolyta (Fekete Zoltán és Palman Kitti) kemény rockzenére táncolt brutális *pas de deux*-jével kezdődik. A mai uralkodó és depresszióra hajlamos jegyese a divatszakma királyi párja lehet (ágyuk mellett próbababa-alkatrészek hevernek), valószínűleg igazi nagymenők, médiasztárok is egyben, de magánéletüket szexuális problémák terhelik. A férfi terrorizálja a nőt (Théseusnak Shakespeare-nél is „kard volt a kérője, és bántalmakon vette a nő szerelmét”), fogyasztási cikknek tekinti, ha szükséges, az ágy rácsához bilincseli, vagy – Juronics-koreográfiába illően – dobálja, gyötri, gyömszöli. A nőnek nem a férfi kell, hanem a mellette betöltött pozíció az elérhető anyagi javakkal, és nemcsak a kapcsolathoz ragaszkodik, hanem házasságot is kötne (kitalálható ez abból, hogy később is rendszeresen megjelenik – megalázottan, kéréllő arckifejezéssel – kezében esküvői ruhát tartva). A Haller János alakította Lysander nyurga trendi kopasz (bár nem kigyúrt, hanem laza), videokamerával rögzít.

Kopeczny Katalin (Hermia) és
Haller János (Lysander)

zíti Hermia (Kopeczny Katalin) minden mozdulatát. Odavan a lányért, azért alakítja őt lejátszható digitális jelekké, az csak plusz haszon, hogy a feltehetően manóknak vagy általános médiasztráknak készülő csaj közben szokja a kamerát. Égeus (Tarnavölgyi Zoltán) középkorú férfi, jó minőségű öltönyt visel, ennek ellenére félszeg, szerencsétlenkedő és ideges. Lysandert elzavarja, helyette a világos öltönyös, szintén félszeg Demetriust (Kalmár Attilát) tukmálgatja a lányára, persze hiába. Hermia a mellékhelyiségbe menekül a nem kívánt széptevő elől. Demetrius az ajtó előtt szerencsétlenkedik, majd Égeusszal együtt az illedelmesen viselkedő, nyakig begombolt kiskosztümben megjelenő jó kislányt, a Barta Dóra alakította Helénát

nézők is így élik meg. Én leginkább azért nem unatkoztam eleinte, mert teljesen lekötött a kényszerű kvízzjáték: a szereplők beazonosítása. Sajnáltam, hogy közben kevesebb figyelmem marad a kitűnően előadott, érett Juronics-mozdulatokból felépülő attraktív táncnettősökre és -hármásokra. De félő volt, hogy a szereplők korai felismerése nélkül a továbbiakban nehezen vagy egyáltalán nem lesz követhető a cselekmény. Sokszereplős cselekményes táncjátékokban az egyik legnehezebb rendezői feladat a szereplők viszonylag gyors és érthető „bemutatása”. Juronics a Shakespeare-vígjáték első jelenetének dialógusait mozdulatnyelven megfogalmazott cselekvésekre „fordítja le”. Az apa és a szerelmesek Théseusnak előadott panaszai eltáncolt akciókban elevenednek meg. Az egymást követő rövid jelenetekben ismerkedünk meg a szereplőkkel és az ártérmezett, modernizált helyszínnel. Az átgondolt elképzelés az előadásban nehézkesen valósul meg. Az expozíció elhúzódik, és gazdaságtalanná válik a szerkesztés: túl sok koreográfiai anyag fogy el a hosszas bevezetésben. A *Szentivánéjít* ismerő néző meg csendben rettegni kezd: vajon így, egyenként vagy kettesével kell mindegyik szereplővel megismerkednie? De szerencsére nem, mert a színházcsináló mesteremberek egyáltalán nem kerültek be a táncjátékba, így már csak a tündérvilág szereplőit kell beazonosítani, ami – néhány teátrális látványelem és útbaigazító hangeffektus segítségével – sokkal könnyebben sikerülhet.



Hajdú Mária (Titánia), Kopeczny Katalin, Haller János, Markovics Ágnes (Pukk), Finta Gábor (Oberon), Fekete Zoltán (Théseus), Barta Dóra (Heléna) és Kalmár Attila (Demetrius)

Kanyó Béla felvételei

kínálgatja a visszatért Lysandernek, szintén hiába.

Az előadás első negyedórájában, ha kicsit lassan is, de érthetővé válik az alapkonfliktus. Azonban nem vagyok biztos abban, hogy ezt a Shakespeare-t nem olvasó vagy más *Szentivánéji*-előadást nem látott

Pukk (Markovics Ágnes) megjelenésével a reális mai világ irreálissá változik. A rockzenét távoli madárhangokba vegyülő sejtelmes kvartyogás váltja fel. Robin pajtás Théseus és Hippolyta franciaágyából varázsolja elő Oberont (Finta Gábort), Titánia (Hajdú Mária) pedig indiai tündérgyermekekkel érkezik, akinek birtoklásán a tündérházaspár jól összevész. Heléna és Demetrius természetesen mit sem tud a tündérekről (az emberpár újbóli megjelenésekor a tündérvészekedés még javában zajlik, miközben Pukk a rendezői balon tévét néz), kiderül viszont, hogy az illedelmes lány szerelmével üldözi a kicsit tutyimutyi

fiút. A shakespeare-i eredetivel ellentétben hamar Oberoné lesz a „kis váltott gyermek”, aki ráadásul nem is apródi beosztást kap, hanem – rövid ideig, de egyértelműen – a pedofiliára (is) hajlamos tündérkirály ágyasa lesz. A hatalmas ágy közepe néha megnyílik, ott tűnnek el Oberon csillapíthatatlan szexuális étvágának áldozatai, köztük a Lysanderrel visszatért Hermia is.

Az indiai tündérgyerekek szerepeltetése kis híján elnyisszantja a cselekményszálát: mivel a gyerek Oberoné lett, a tündérkirálynak nincs oka megleckéztetni Titániát, igaz, Tompor sincs, aki csacsivá változva szerelmeskedhetne a tündérkirálynővel. Homokszem került a shakespeare-i világrendet működtető gépezetbe, stílszerűen mondván: valami bűzlik az Athén melletti erdőben. Akár tündérek szeszélyei, akár belső ösztönök irányítják az emberek cselekedeteit, mindkettőnek törvényszerű rendbe kellene illeszkednie. Shakespeare vígjátékának alapötlete, hogy a benne játszódó események egyformán értelmezhetők irracionális erők hatásaként és emberi (reális) ösztönök játékaiként. Tompor álma valóságos emberi vágy, az álom és az álmodozás tartományai gyakran tündérek segítségével nélkül is egymásba érnek. Ha a táncjátékban felbomlik a shakespeare-i következetesség, akkor a Stratford-on-Avon-i mester csak az ötletadó szerepét játszhatja, és a koreográfia nem értelmezhető Shakespeare-feldolgozásként. A motívumok és a cselekményszál laza kezelése nem magyarázható azzal, hogy Szent Iván éjjelén bármi megtörténhet. Még akkor sem, ha gátlástalan korunk hétköznapijain is bármi megtörténhet. Kétségtelen, hogy a tündérek tetteivel Juronics is az emberek belső ösztönvilágát jellemzi, csak nem shakespeareien, az irreális és reális történeteket egybefűzve, hanem a tudat alattit a tündérek teátálisan megjelenített akcióival, külön tartományként ábrázolja. Mintha egy reális mai történet zajlana, és közben mellérendelve láthatóvá válna a szereplők ösztönvilága. Amikor a tündérek közvetlen kapcsolatba kerülnek a valóságos figurákkal, akkor Juronics nem a shakespeare-i történetet meséli tovább, hanem a saját maga által kitaláltat. Annak egyik vezérmotívuma a szeretkezés a tündérkirállyal vagy a -királynővel. Juronics szerint az emberek irreális világba kíváncskozva akarják igencsak földhöz ragadt vágyaikat kiélni. Nem Oberon akarja őket, ők vágnak tudat alatt a tündérkirályra. A legutóbbi budapesti (próza) *Szentivánéji*-rendezésben ennek éppen az ellenkezője történik. Szergej Maszlobojcsikov Oberonja operatíván irányítja az eseményeket: övén lógó téglékben varázsszerek arzenálját tartja állandó készenlétben, hogy bármikor befolyásolhassa az események menetét. Az Új Színház színpadán Oberon, Pukk és Titánia három tündére folyamatosan követi a halandók lépteit, ha kell, lökdösi őket, fejüket párnával verik. Maszlobojcsikovnál realitás és tündérvilág annyira egymásba folyik (logikusan), hogy Pukkot, Philostrast és Tetőt egyazon szereplő játssza.

Juronics Tamás *Szentivánéji álom*ában Heléna szerelmi csalódásában (mert Demetrius nem szereti) szétdobálja a próbababákat, ekkorra Pukk megunja a tévénezést, és altestbe nyilalló nemi vágyat varázsol a lányra. Szegény Heléna csak a mellékhelyiségből visszatérve nyugszik meg valamennyire (vajon mit csinált odabent?), de akkor meg ráveti magát a Pukk által szintén meghökuszpókuszolt Lysander. Juronicsnál a vágyfelkeltés tündéri módszere a varázsvirág nedvének szemhéjra kenése helyett a fülsimogatás hajborzogatással, mégpedig úgy, hogy közben a delikvensnek tévét bámulnia. A hatás elementáris, ám Lysander nem tűnik szerelmesnek, csak gyorsan szeretkezni akar. Közben Égeus örjögve keresi a lányát, indulatait Titánia – szexuális együttléttel – igyekszik csillapítani. Ez a hosszúra nyúló aktus helyettesíti Tompor és Titánia számárnász-kettőst. Égeus és Titánia szeretkezésének a táncjátékban más indoka nem lehet, mint az, hogy a tündérkirálynő ezzel viszonzozza a férjétől elszenvedett megaláztatást. A közvetlen kiváltó ok egyértelmű: Titánia vágyának gerjedése előtt hosszasan tévét nézett. De az is lehet, hogy Égeus ösztönei „láthatóvá válnak”: a szeretkezésben régóta elfojtott vágya „realizálódik” végre. Közben Demetrius Hermiát keresi, és nagyon szomorú lesz, amikor az ágy közelében megtalálja a lány pici tangabugiját, de Pukk közbelép, a tévé előtt megdörzsölgeti a bánatos fiút, aki majdan az erőszakos Lysander durvasága elől menekülő Helénát pillantja meg. Demetriusra is potencianövelő hatással van a varázslat, immár két férfi igyekszik – epekedve, csúszva-mászva – erőszakot elkövetni az illedelmes lányon. A ruháit végre sikeresen visszaszerző és Oberontól megszabaduló Hermia féltékenységen iszonyatos patáliát csap, a felfordulásban a fiukat Pukk veszi kezelésbe, a lányokat az ágyra menekülnek, ahol a csillapíthatatlan Oberonnal hármában vad erotikus nászba kezdenek. Közben Titánia folyamatosan üzi Égeust, és a Théseus–Hippolyta páros sem tétlenkedik.

Izgalmas az az elképzelés, hogy korunk emberi viselkedést, érzelmeket megváltoztató csodaszere nem az Amor nyila által etalált kis virág varázsos nedve, hanem a némi tündérszuggerralással izesített, képernyőről áradó komplex médiahatás. Kár, hogy az előadásban ez a motívum elnagyolt és nem kellően megalapozott. Juronics Tamásnak akkor sikerült volna táncszínházban újraértelmeznie Shakespeare-t, ha e gondolatot koreográ-

fiai-rendezői eszközökkel alaposan kifejtette volna. Ennek hiányában a rendezői megoldások sokszor Shakespeare-ével „csereszabatos”, modern ötletek keresgélésének tetszenek.

Az orgia tetőfokán Oberon egyszer csak Titániához szalad, lágyan megérinti asszonyát, erre a jelle véget ér a csoportfoglalkozás, mindenki felébred, magához tér. A párok békésen egymásra találnak, mind a három egyszerre egyforma harmonikus kettőst táncol, az előkerült tündérgyermek békésen kamerázik. Csak Égeus viselkedik úgy, mintha elméje megbomlott volna. Közérzete Tompor ébredés utáni állapota emlékeztet: az egyszerű takácshoz hasonlóan ő sem talál szavakat a történetekre. A párok esküvői ruhában térnek vissza, kényelmesen elhelyezkednek, és végignézik Pyramus és Thisbe történetét, amelyet bumfordi humorral, felhangzó szöveg kíséretében Oberon és Titánia ad elő. A szomorú történet után az egybekelt szerelmesek vidám ösztöncba kezdenek, amelynek végére meztelenre vetkőznek, lefeksznek, és – ugyanúgy, ahogy a játékban Pyramus és Thisbe tette – lombos faágakkal takarják be magukat.

Eleve nehéz próza színdarabot táncsal „elmesélni”. A mondanivaló mai kornak megfelelő adekvációit lényegre tapintva, tehát nem csak külsőségekben megtalálni még nehezebb. Sokak szerint a „történetmesélés” nem is való kortárs táncszínházba. Kár lenne azonban a konzervativizmus vádjával száműzni a dramaturgikus táncjátékokat a modern táncszínházból. Juronics Tamás *Szentivánéji álom*ja gondolatíságot, művészi invenciót, műgonddal felépített jeleneteket tartalmazó színházi kísérlet, hibái ellenére elismerésre méltó próbálkozás. A koreográfus egyéni mozgásrendszere és korszerű gesztikája drámai alkotások táncos újrafogalmazására alkalmas nyelvezetet képez. A Szegedi Kortárs Balett kitűnő táncművészei pedig a *Szentivánéji álom*ban újból bizonyították: testileg és lelkileg egyaránt képesek kimagasló teljesítményre.

SHAKESPEARE-JURONICS: SZENTIVÁNÉJI ÁLOM (Szegedi Kortárs Balett, Nemzeti Táncszínház)

ZENE: montázs. **VILÁGÍTÁSTERV:** Stadler Ferenc. **DÍSZLET:** Székely László. **JELMEZ:** Földi Andrea. **DRAMATURG:** Almási-Tóth András. **RENDEZŐ-KOREOGRÁFUS:** Juronics Tamás. **SZEREPLŐK:** Fekete Zoltán, Palman Kitti, Haller János, Kalmár Attila, Kopeczny Katalin, Barta Dóra, Tarnavölgyi Zoltán, Finta Gábor, Hajdú Mária, Markovics Ágnes, Fehér Laura.

Sokáig vártunk erre az előadásra. A múlt év májusában is, októberében is technikai okok akadályozták a bemutatót, mely így karácsony közelébe csúszott. Utólag – 2005 januárjában, a premier utáni harmadik előadást látva – megállapítható: az ügynek nem vált kárára az idő. Nyilvánvalóan érlelte, összefogta a produkciót, Horváth Csaba talán legelső olyan művét, amelyet a néző még csak kicsivel sem érezhet hosszabbnak a kellenél.

Pilinszky Jánosra már korábban is utalt a táncalkotó (*Alkonyodó* című darabjának mottója egy gyönyörű Pilinszky-idézet volt 2000-ben), a *Nagyvárosi ikonok*at viszont teljes egészében a költőnek ajánlja, s az előadáshoz írt széljegyzete szerint – akár Pilinszky – a kimondás és elhallgatás figyelmével és alázatával próbál építkezni. Nem ígér többet ennél, ám ehhez tartja is magát, sőt sokkal többet nyújt – önmagából.

Egy embermagasságú hófehér fóliafelület vágja átlósan keresztbe a Bethlen színpadát, ahogyan embermagasságú a háromszög másik, rövidebb szára, a tükrökből, tükrös ajtókból s az ezekre leengedhető fóliatakarásokból álló oldala is. (A harmadik oldalon ott ülünk mi, nézők mintegy lezárva a színpadról való kilépés útját.)

Már az is szokatlan, hogy – ellentétben Horváth szinte minden alkotásával – nem sötétben történő mozgással, zajjal kezdődik a darab, hanem romantikus zongoramuzsikával. Szokatlan Horváth Csaba részéről az is, hogy színpadi filmvetítést alkalmaz, és szokatlan maga a vetítés is egy alacsony, hosszú sávot képező felületre, melyen a képek vándorolnak a darab során. Az alkotó-főszereplő az oldalsó tükrörajtóból bekukkant: fürkészően kinéz ránk; mintegy ellenőrizi, ott vagyunk-e, s mintha lebegtetné: bejőjön-e egyáltalán. Szorongása fölött segítőtje lesz úrrá: Blaskó Borbála személyében ott a kis „inas”, aki sug neki, aki adja-veszi tőle az eszközöket, aki irányítja, ha szorongása végképp gúzsba kötötte.

Blaskó a félig nyitott tükrörajtóból sug, mégpedig gyönyörű Pilinszky-sorokat rövidke mondatrészekre, gyakran szavakra szétszedve, melyeket Horváth ízlelgetve utánamond. Természetesen és egyszerűen, szinte megállás nélkül mozogva. A kezei kezdik a mozgást, majd viszik tovább a szavak hangulatát, kifejezését. (Pilinszkynek is gyönyörű, kifejező kezei voltak...) Külön tanulmányt lehetne írni Horváth kezeiről e darab kapcsán, de van azért ott épp elég más is, ami magára vonja a figyelmet. Különleges hatást ér el például a fényvel. A hideg villanások, késélesen fehér fény-szórók csóvája mindig félelmet, a kipécézettség érzését váltják ki ebből a menekülő vadból. A film pedig, melyet gyakran a táncos testén keresztül vetít a néző által is lát-

LŐRINC KATALIN

Plakátmagány-tánc

■ NAGYVÁROSI IKONOK ■

ható, sőt hordozható (és Blaskó által valóban hordozott) vetítógép, mozgásának természetes közegét képezi. A kockákon különböző állatok melázása váltakozik a New York-i forgalom képeivel, egy idősödő ember barázdált arcát műszempillás porcelán kirakatbaba váltja: ellentétes világok – nagyváros. Műviség és természetesség ellentétei; idegenség, szorongás, megszokás, összefüggések keresése jellemzi ezt az önmagában is nagyon értékes, több tételből álló filmalkotást, Buvári Tamás filmrendező művét.

A vetítés azonban sohasem válik főszereplővé, az élő alak a színpadon akkor is dominál, ha éppen nem mozdul, „csak” része a képnek. Horváthnak minden szituációban akad olyan ötlete, mely intenzívvé teszi passzivitását is. (Például a vetítés alatt a bal szélén ül, térdén vacogva egyensúlyoz egy tányérral, rajta evőeszközök és némi étel, s árnyékának egy része „belelóg” a vetítésbe; máskor dermedten kapaszkodik a vasállványba, melyre a vetítőfóliát feszítették: mozdulatlansága itt is része lesz a vetített rohanásnak...)

Horváth Csaba

Koncz Zsuzsa felvétele



Időről időre megjelenik egy kis piros műanyag vízipisztoly (mert jobbkeze, Blaskó diszkrétan közelébe helyezi). Játék. Játék a halállal: finoman elemeli, idézőjelbe teszi a halál közelségét, használata groteszk, mintha azt mondaná: nem komoly ez a halál, ami mindjárt bekövetkezik. Amikor a játék folyamán Horváth vizet spriccel belőle, az adott helyzetekben mindig szarkasztikus, a darab legvégén azonban (amikor a táncos – a darab során először – cipőt húz, mintegy útnak indul) kifejezetten felszabadítja, megkönnyíti a befejezést: elindul egy földre vetődő fénycsíkban, azt spriccelgeti a vízipisztollyal, így menne tovább, de a fénycsík vége. Ekkor csendesen felszól a világosítónak: ebből csak ennyi van? Vége? Pedig mentem volna még egy kicsit...

A csendes – és végtelenül természetes – átlépés a játékból a nem játékból az egész előadás egyik vezérmotívuma. A költő világtól ugyanolyan csendes szavakkal emeli el önmagát a táncos: gyengédén hangsúlyozva, hogy nem kívánja ő itt Pilinszkyt eljátszani, a színpadon önmagát adja, elég, ha mélyen, valahol a szellemiség tájképén megtaláljuk az analógiát. Amikor mozgás közben Pilinszky csodálatosan gördülő szavait sorolja mondatokká, nem egyszer megtörténik, hogy a legrövidebb szó, az „és” esetében kiszól sugójának: „– Nem hallom” – s várja a sugást még egyszer. Mintha az az „és” lenne a leglényegesebb, egyben a legbonyolultabb szó a láncolatban. Ez a nagyon őszinte privát gesztus pedig, a „kiszólás”: kettős elemelés, hiszen vele nem csupán a költőről választja le önmagát Horváth, de saját magáról, a színpadi előadóművészről is. Horváth Csaba marad, saját személyisége jogán.

Ez a játék tehát a végtelenségig privát és őszinte. A bizonytalanság,

az erős testalkat és az intenzitás mögött rejtőző érzékenység és törekvés gyönyörű megnyilatkozása. Magára a táncra dráma és líra váltakozó vagy egymásba főtt ötözete jellemző, különös hangsúllyal a kezek és a fejen, s ezzel Horváth a két világháború közötti nagy mozdulatművész-szolisták (elsősorban Harald Kreuzberg) atmoszféráját idézi fel.

Horváth rendkívül erős jelenlétének egyenrangú ellenpontja a visszafogott – férfias öltönnel szándékolatlan semlegesített – „Közreműködő”, az egyik legfontosabb dramaturgiai „eszköz”. Finoman segít abban, hogy a darab gördüljön, képről képre úgy változzon, hogy a főszereplő levegőhöz jusson – mindeközben Blaskó Borbála táncművészlől az is kiderül (bár ki lepődne meg ezen?), hogy remekül mond szöveget.

A finoman visszafogott, csaknem rejtőzködő, zenére megkoreografált tapsrend is része az előadásnak. Horváth nem szándékozik kilépni e Pilinszkyból és Horváthból összegegyűrt alak mögül: azt szeretné, hogy így vigyük őt magunkkal emlékezetünkben az előadás után. Ez is történik.

NAGYVÁROSI IKONOK – HOMMAGE A PILINSZKY JÁNOS (Közép-Európa Táncszínház)

JELMEZ: Benedek Mari. RENDEZÉS, KOREOGRÁFIA ÉS SZÍNPADKÉP: Horváth Csaba. ZENE: Brian Eno, R. Schumann, J. S. Bach, Led Zeppelin, S. Gubaidulina, The Roots, David Bowie, R.E.M. FILM: Buvári Tamás. A FILM SZEREPLŐI: Szűcs Elemér, Blaskó Borbála. TÁNCOLJA: Horváth Csaba. KÖZREMŰKÖDIK: Blaskó Borbála.

HALÁSZ TAMÁS

Ledöntött kulisszák

■ A CATERINA SAGNA TÁRSULAT VENDÉGTÁRSULAT ■

A Trafó – Kortárs Művészetek Háza Határesetek című sorozatában a nemzetközi színházművészet különleges, behatárolhatatlan, műfaji korlátokon lendülettel átszaltató, kiemelkedő elismerés övezte produkcióit találja a pesti közönség elé. A kínálat egészen bámulatos. Csak valahogy a hazai színházi és táncszakma túlnyomó része nem veszi ezt észre. Az előadások zsúfolásig telt házakkal mennek. A „mezei” közönséget nem zavarja a műfaji besorolhatatlanság. Aki meg külföldre szaladgálnak kortársat nézni, vagy a hazai vendégtársulat felhozatal szűköségén keseregnek, alkotók, idősebb vagy fiatalabb rendezők, koreográfusok, ítések, hívatások nézők, valahogy vagy mindig más napon mennek Határesetek-előadásokat nézni, mint én, vagy – talán ez a valószínűbb – nem mennek. Ez pedig több mint sajnálatos. Ez már-már szégyenletes.

A Határesetek legutóbbi vendége, az olasz Caterina Sagna Társulat 2002-ben készített táncszínházi előadását, a *Relazione Pubblicá*t hozta Budapestre. A társulat vezetője, Caterina Sagna táncostól szokatlanul széles körű előadóművészi képzettséggel rendelkezik: a kortárs irányzatok mellett pantomimet, színészetet és zenét is tanult. A mozdulat művészeként mesterének tekinti az európai kortárs táncra rendkívüli hatást gyakorló, kaliforniai születésű nagyasszonyt, Carolyn Carlson, akinek hat produkciójában táncolt. Ugyancsak szoros művészi kapcsolatban állt a Magyarországon is jól ismert finn Yorma Uotinen táncos-koreográfussal, aki a műfajnak szintúgy kiemelkedő, nagy tekintélyű személyisége. Sagna – számos olasz pályatársához, társulatának több tagjához hasonlóan – külföldön önállósult, és ott bontakoztatta ki tehetségét. Első saját együttesét, a Nadirt Franciaországban alapította. Különleges alkotói személyiségre vall, hogy e formáció számára kizárólag irodalmi művekből készített táncadaptációt. Mozgásszínházat csinált Genet *Cselédekjéből*, Cocteau *Emberi*

hangjából, Büchner *Lenzéből*, sőt Rilke, Kafka és Valéry válogatott műveiből is. Jelenlegi, Budapestben most bemutatkozott, nevét viselő társulata 2000-ben alakult meg, s a *Relazione Pubblica* a negyedik bemutatója volt.

A tánc nehezen megragadható, illékony, rugalmas, nyitott és befogadó műfaj: mint ilyen mágnesként vonzza a kóklereket, a kóklerséget, a szemfényvesztőket, és termeli maga körül a szemfényvesztetteket. Kezünk a szívünkön: hányszor éreztük már egy kortárs produkcióról kijövet, hogy egy árva szót sem értettünk abból, amit láttunk. Ilyen esetekben az ember újra és újra előveszi a prospektust vagy a színlapot, és minden idegszálát megfeszítve próbálja kiráncigálni a leírásból azt a szálát, amelyre reményei szerint a látottakat felfűzheti. Ám ezek a szövegek gyakran csak még nagyobb zavart okoznak a fejében, még jobban lehangolják. A tánc szélhámosai a leggyakrabban jó szándékú, jámbor, mély hittel élő emberek. Nagyon kevés köztük az olyan dörzsölt svindler, aki előre megfontolt szándékkal, taktikusan gyakorolja a nagy átve-



rést. De a tánc emberei sokszor nehezen nyilvánulnak meg, nem bánnak jól a szavakkal, és még a legnagyobbakkal is előfordul, hogy egyetlen hiteles mondatot is nehezükre esik összerakni, ha a munkájukról kérdezik őket. Ilyenkor aztán felkérnek egy szövivőt, egy megfontolt, literátus embert és/vagy gyakorlott, oldott társalgót, hogy adott helyzetben a PR, a közönségkapcsolatok ápolása jegyében segítsen nekik fogalmazni, eladni, figyelmet felkelteni. Ez azonban gyakran igen balul sült el. Ez Sagnáék előadásának alaphelyzete. A *Relazione Pubblica* hiperrealista paródia, részletgazdagon kidolgozott, sokrétegű táncvígjáték olaszos temperamentummal, parádés alakításokkal, maró gúnnyal, rengeteg emberséggel, és ami a legfontosabb: háttérben hatalmas, felhalmozott személyes tapasztalattal. Filmszerű előadást látunk, egyetlen térben, egyetlen szituációs mezőben, friss, pontos alakításokkal, zavarba ejtően éles karakterekkel.

A játék kezdetén szilaj, fergeteges etnomuzsika csendül fel: eredetére nézve csak találgatásokba bocsátkozhatom, talán balkáni, kissé romás, kissé zsidós beütésekkel. A színen a táncosokat látjuk a civilnél egy cseppet tarkább öltözékben. Egyikük, egy fiatal férfi középre jön, és ellenállhatatlanul jókedvű, káprázatos szólóba kezd. Idővel társait is bevonja a játékba, a többiek azonban eleinte meglehetősen tartózkodóak. Mire valamiféle össztánc alakulna ki, egy gömbölyded, középkorú asszonyság robban be a színpadra Viviane de Muynck, a brüsszeli Needcompany (a közelmúltban szintén a Trafó vendége volt) nagyszerű színésznője személyében. A játék iver megtörik – mit megtörik, pillanatok alatt valami teljesen váratlan dolog veszi kezdetét. A meglehetősen izgalmasnak induló, szavak nélküli kortárs tánc bizarr váltással a beszélő színháznak adja át a helyet. A közönség soraiból vékony, magas, zaklatott nő ront be a színpadra, fejgéppel világítja meg, ahogy a lépcsőn üget lefelé. Vállán méretes táska, öltözeke pont olyan, amilyen egy, a nézők közé vegyült, neves koreográfusnőtól elvárható. A közbeszóló maga Caterina Sagna, aki hisztérikusan hadonászik a fénypult irányába, mondván: a technikusok megint elrontottak valamit. Az egész játék valószínűtlenül igazinak tűnik,

a Trafó nézőterén háromszáz ember fészkelődik zavartan. A táncosok hatalmas asztalt és székeket hoznak be, körbeveszik, és kezdetét veszi a közönségtalálkozó, promóciós előadás, sajtótájékoztató. A pillanatok alatt a színpadra pakolt asztal, a mögötte helyet foglaló szpikerek látványa ellenállhatatlanul vicces és groteszk.

Az est szövivője Muynck (az előadásban mindenki a saját nevén szerepel, a társulat is, csak a helyzet fiktív), aki bemutatja a megjelenteket, és röviden ismertetni, méltatni próbálja Sagnáék munkásságát, illetve az adott (szintén fiktív, önmagában egyáltalán nem létező) produkciót, melynek apropóján mi itt, most, elvileg megjelentünk.

Muynck figurája egészen pazar. Feszes fekete göncökre öltözött, elhízott ötvenes, karcos, erős orgánussal, túlméretezett egóval, akaratossággal. Profi műsorvezető, aki klisékkel, szópanelekkel igyekszik uralkodni zabolátlan nyáján. Nyakában tenyérszíj, vörös drágakömetesz mint medál, szőke haja copfba fonva – jó ég, hány ilyen láttam már nemzetközi táncfesztiválok csíptető névtábláskával nyüzsgöni a tömegben! Muynck két oldalán a Sagna testvérpár foglal helyet, akik a fiktív alkotás, a „Pierre szerelmei” társzkoreográfusai. Kis híján bedőltem egy kényszer szülte megoldásnak: csodálkoztam, mennyire nem hasonlít egymásra a két Sagna; pikáns adalékként derült ki aztán, hogy Carlotta Sagnát, Caterina testvérét ezúttal *eljátsszák*. Mivel az igazi nem ért rá, a budapesti előadáson a testvérpár idősebbik tagját Francesca Carotiès (korábban William Forsythe táncosa) alakította. A vékony, nyakigláb, aggódalmaskodó Caterina és az alacsony, latinosan dús idomú, harsány, roppant előnytelen öltözetet viselő „Carlotta” egymásra halálosan féltékeny párosa igazi telitalálat.

Muynck darálni kezdi a szokásos szöveget: üdvözlő, idézget, tréfálgat, szótlan társait noszogatja, de mire azok kinyitják a szájukat, már tovább is görgeti a beszélgetés fonálát. Igazi *verbális despot*, aki saját, gondosan felépített, semmitmondó süketelésével próbál betölteni minden teret, ami nem a táncé. Ő is önmagát alakítja, ám személyiségére ráakodik a kiöregedett, frusztrált színésznő máza, akire már nem kapják fel fejüket a férfiak, akinek



Koncz Zsuzsa felvételei

csak a hírnév maradt, és jelen esetben tulajdonképp méltatlan, „favágó” munkát kell végeznie, kicsit szeretetből, kicsit pénzért és nagyon exhibicionizmusból. A moderátor és Caterina bemutatja a társulatot: penetráns közhelyek, falrengető semmik röpködnek. Aki látott már közelről táncgyűtest, ismerheti annak különleges természetrajzát: tagjai, a külvilágtól szinte hermetikusan elzártan, gyakorlatilag minden idejüket együtt töltik végtelenül hosszú, mindennapos próbákban és tréningeken, nagyon gyakori turnékon, egymás testét úgy ismerik, mint a tenyerüket, ez a speciális testiség pedig egészen különös kapcsolatokat eredményez. Itt is ikonszerű figurákat láthatunk: a fiatal, lelkes, érzelmeit a hisztériás rohamig szublimáló, gyönyörű táncosnőt, a francia Claire-t (Claire Croizé), aztán a junior táncalentumot, az együgyű, mindenki kedvence, végtelen jámborságú Antoniót (Antonio Montanile), a veterán korbá érő, agyafúrt, kesernyés Maurót (Mauro Paccagnella) és a társulat legidősebb tagját (ezt gonoszul mindig meg is jegyzik), a hajdani szépfíút, a vehemens, egyszerre anya- és apafigurát, Sandrót (Alessandro Bernardeschi).

A nyugalom szabályozott medréből szinte azonnal kilépő találkozó napvilágra kerül a kis közösség megannyi titka: intim részletekben vájkálhatunk, a legsikamlósabb témákról azonban egymás közt, olaszul üvöltve cserélnek eszmét. A prezentáció természetéből adódóan az asztal körüli, szigorú ülésrend újra meg újra felbomlik, és részleteket láthatunk a fiktív koreográfiából. A négy-öt perces fragmentumok a nem létezőből vették, hiszen, mint jeleztem, az a darab nincs, ám az este nagyjából mégis róla szól. Az elképzelt táncmű virtuóz paródia, minden elemében zseniális, gyűjteményes gúnykép napjaink táncművészetének árnyékos oldaláról. A történet szerint a Sagna nővérek Dél-Indiában jártak tanulmányozni a helyi, ősi templomi táncokat, a hindu mítoszok világát. Röpködnek a nem mindig jól kiejtett istennevek, a tudálkosan tálalt félinformációk. A fragmentumok pazar gúnyrajzok: minden porcikájuk görbe tükör. Paródia a modernkedő etnomuzsika, a keleti anyagokból összegányolt, láthatóan nem kifejezetten olcsó, roppant ízléstelen jelmez, a kellékek, az „alternatív” módon hordott indonéz tradicionáltánc-fejdisz, a rettenetes művirágok, a keleti ajándéktárgy-gagyiboltból összevásárolt kiegészítők, a gyöngyök, szoknyák. És persze a paródia legfőbb tárgya maga a koreográfia. Az előadásrészletekben a keleti táncművészet hevenyészve idézett darabkái látjuk borzalmas idétlenséggel a modernbe vegyülni. Az „ahogy azt Móricka elképzeli” jegyében bukkannak elő a mesés Kelet misztikus alakjai, filozófiáinak kiforgatott, félig emésztett tantöredékei.

Értelmetlen mozdulathalmazok, szóhegyek terpeszkednek a színpadon, habosodik a semmi. Mesteri testbeszéddel ábrázolják a közösség tagjainak szinte pillanatonként változó viszonyait, a hatalmi harcokat. Látunk improvizációs és csoporttréninget, szakmainak gondolt, lilázó kommentárral. És egyre csak hitetlenkedünk, hogy egyetlen morzsányi improvizáció sincs a játékban, hiszen minden angol szó azonnal, precízen ott olvasható az előre műfordított, kivetített szövegkönyvből a fekete függöny felületén.

A prezentáció végén igazi katarzis: az addig társait és önmagát is moderáló Viviane de Muynck, az öreg, semmirekellő színész nő megrázó, röhögtető monológja. Öreg punk-díva, démoni örjögő, aki egyetlen szuszra, ordítva meséli el életét, csődjét, trükkjeit és kisded játékeit, saját tündöklését és bukását. Hangja betölti a színpadot, egyszerre néz mindenki szemébe, letépi pótcopfját, ott áll előttünk elmaszatolt sminkben, és világgá üvölti keserveit. Pazar játékától libabőrzik az ember. A játék vége finálé: hőseink a török popbálvány, Tarkan világlágerére táncolnak, oldott bulizás zajlik, Muynck felvezeti az igazság kimondását, bejelenti, hogy mindjárt megtudjuk, mire is ez az egész, min dolgoznak, mi dolguk az élettel. De aztán egyetlen szó se hangzik el, „nincs titok, semmi”. Csak a nagyszerű forgatagot látjuk, testeket, a tánc felszabadult örömet, az eufóriát, amivel az előadás véget ér. A zene változatlan hangerőn marad, a társulat tapsrendbe áll, de még a tapsrend is játék, még itt sem civilek, végigviszik a játszmat, a közönség tétován tapsol, érezzük, nincs vége, még „szerepben vannak”. És ott is maradnak: kockázatos játékuk végén önmagukból és kitalált elemekből gyúrtan állnak előttünk, Tarkan ellenállhatatlan muzsikája bömböl, vizslatjuk az arcokat, amint eltűnik róluk a szerep, elcsitul tekintetükben a más, ahogy visszatárlálnak önmagukba, a valódi Compagnia Caterina Sagna-ságba.

DRAGAN KLAIC

Las Vegas a Dunán

Százhetven év óta, amióta csak a magyarok érvényesíteni akarták saját személyiségüket Budapest német nyelvű lakói ellenében, elsődrendűen fontos kulturális és politikai cél volt, hogy a Nemzeti Színháznak megfelelő hajlékot emeljenek. Ilyen-amolyan okokból a Nemzeti Színházat mindig valamilyen ideiglenes, improvizált épületben helyezték el, annak ellenére, hogy a XIX. század utolsó harmadában és később is sok elsőrangú színház-épület készült el más társulatok számára, a város színházi élete pedig gazdaggá és sokszínűvé vált, és a bulvártól az avantgárdig, az operától a kabaréig minden műfajt felölelt. A kommunizmus alatt, különösen pedig a hatvanas évek vége óta a Nemzeti Színház már nem töltötte be a vezető művészeti erő funkcióját; ezt a szerepet több más repertoárszínház vette át, amilyen például a Katona József Színház vagy egy vidéki színház, a kaposvári. Ám a megfelelő épület gondolata a kommunizmus bukása után is napirenden maradt mint a nemzet egyfajta történelmi adóssága, s végül az 1990-es évek közepén egy baloldali kormány egy újabb pályázat után jóváhagyta az építészeti tervet, és a város szívében meg is indultak a munkálatok. Az előbbi követő jobboldali kormány azonban úgy döntött, hogy a kiásott üreget diszkóval kombinált föld alatti garázsra alakítja, és új helyszínt jelölt ki, mégpedig a városközponttól néhány kilométerre, egy jellegtelen Duna menti területen. Itt nyílt meg 2002 tavaszán a Siklós Mária építész tervei alapján készült új „megfelelő épület”, amelyet néhány héttel ezelőtt végre alkalammal volt megtekinteni.

Hosszú időn át azt hittem, hogy Európa legcsúnyább színház-épülete (bár a verseny éles!) a korábbi, 1968 és 1980 között elkészült antwerpeni KNS*, amelyet a Bourla** 1993-as felújítása óta üzleties produkciókra használnak. Nos, most jobb belátásra tértem. Budapesten az ember egy kilométert gyalogolhat a villamos-megállótól vagy a parkolótól, majd egy mezőre érve átmegy egy diadalkaput parodizáló betonportálon, megpillant egy vízestócsába omlott timpanont, a Nemzeti Színház korábbi épületeinek mentőjét, amelyet híres régi színészek hiperrealista emlékművei vesznek körül. Ezután jut el a színházépülethez, amely hajót szeretne utánozni, beleértve egy megnyújtott fedélzetet, valamint végződés gyanánt egy rosszfélé mutató, fából készült hajóorr. A Dunára nyíló kilátást elrontja a szomszédos babiloni *zikkurat*, amelynek funkcióját nem sikerült felfedeznem. Az épület egy minden elegancia híján lévő kolosszus, formák, anyagok és arányok eklektikus, nehezen áttekinthető keverce. Odabenn a magamutogató giccs uralkodik, minden nagyon drága és elsőprően izléstelen: a kockás szőnyegek, a lámpák, a székek, még a vízcsapok is a toalettben. A nagyteremben hétszáz ülés van, az erkélyt is beleértve, vannak régimódi páholyok is, a földszintet pedig korlát vágja ketté, akárcsak a XVIII. századi termekben, ahol az első sorokban ülő csöcseléket kellett távol tartani a hátrább helyet foglaló *bonne bourgeoisie*-től. Odakinn van egy kisebb szabadtéri színház, az alagsorban pedig egy százötven férőhelyes stúdiószínház, amelyet nem láthattam.

A *Revans* című előadás, amelyet „a tánc világában egyedülálló ExperiDance”-ként hirdetnek, harmadrangú Las Vegas-i show; a népi legenda, amelyen alapul, egy libapásztorról szól, aki bosszút áll a feudális kizsákmányolókon. A rendező-koreográfus szüntele-



Köncz Zsuzsa felvétele

nül a fényekkel és a színház padlójának számítógép vezérelte, emelkedő-süllyedő szelvényeivel játszik, huszonöt táncos negyven percen belül háromszor vált jelmezt, a nézők vidámkodnak, én pedig a szünetben elmenekültem ennyi agresszív közönségesség elől. A szórólap közli, hogy a *Revans* nyolc hónapi kemény munkával készült el, és immár két év óta vonz telt házakat, repertoárszerűen váltakozva több magyar drámával és néminemű Shakespeare-rel. Úgy tűnik: Széchenyi gróf 1832-ben hiába álmodott a nemzeti színházról mint a nemzet erkölcsi és politikai apoteózisáról – az álmot erről a színházhajóról a Dunába pottyantották.

Budapesti barátaimnak ezután lelkifurdalásuk támadt, amiért nem akadályozták meg benne, hogy esti programom megválasztásában ekkora bakot löjek. Az alternatívák azonban korlátozottak voltak, lévén hogy más prózai színházak is a bulvártípusú repertoárt részesítik előnyben, és kiemelt helyet juttatnak a népszerű vígjátékoknak, hogy a valamelyest csökkentett szubvenciókat a pénztári bevétellel pótolják. A legérdekesebb előadások kis stúdiószínházpadaikon láthatók, ahová nehéz jegyet kapni, és ahol a kitűnő színészek, akikben Budapest mindig bővelkedett, művészetük legjavát nyújtják. Az ugyancsak kitűnő új rendezők nemzedéke többnyire nem szakad el a repertoárrendszerrel, hanem azon belül, mintegy enklávéban keres magának helyet és lehetőséget.

Egyikük, Bagossy László fiatal színészekkel játszatja el a Katona József Színház Kamrájában Urs Widmer *Top Dogs*-át, ezt az egy-

* Koninklijke Nederlandsche Schouwburg

** A XIX. században épült antwerpeni színház, amely 1993-ban tervezője, Bourla építész nevét vette fel.

szerű szatírárt, amely, hogy komolyabbnak hasson, a menedzserek átképzését és magabiztosabbá nevelését mutatja be; mint tudjuk, a kapitalizmus ezen rabszolgáira karrierjük során nem egy, hanem tucatnyi olyan beolvasztás, ellenséges hatalomátvitel, átszervezés és átstrukturálás vár, amely újra meg újra hasonló pályamódosítási programokba kergeti őket. Az új nagyvállalati elit segítségével Bagossy és csapata elsajátította a menedzserei szleng magyar megfelelőjét, miáltal a *Top Dogs* előadása fizikaibb jellegű, dinamikusabb és groteszkebb lesz. A közönségnek mindez nagyon tetszik; ráismernek a szlengre és azokra a karrierista típusokra, akiket az újonnan támadt kapitalizmus szabadított a társadalomra, élvezik a nevezettek nyomorúságát mint végtelen becsvágyuk és *yuppie*

mohóságuk méltó büntetését, és – történetesen éppen ezen a kamrabeli estén – érdeklődve figyelik, hogyan reagál minderre az egyik néző, egy *self made* milliomos, akit a minap neveztek ki miniszterelnökké. Az ország erkölcsi kétértelműségéről, ideológiai irányultságáról és vezetői profiljairól kapunk sűrített képet ezen a kis pinceszínpadon, amely messzire esik a Nemzeti Színház építészeti dagályától.

Megjelent a *TM (Het Theater Maker)* nevű holland színházi folyóirat 2004. decemberi számában

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

F Á B R I P É T E R

Szerzői jogok a színházban

■ H O Z Z Á S Z Ó L Á S ■

Tisztelt Szerkesztőség!

Örömmel olvastam a SZÍNHÁZ 2005. januári számában Vereb Tamás *Amikor Shakespeare kabátját lopják* című írását. Úgy is mint színpadi szerző, úgy is mint a szerzői jog-védelem aktív szereplője csak örülhetek annak, ha egy színházi szakmai lap védelmébe veszi a szerzők jogait. (Az olvasók kedvéért megjegyzem: a lap korábban is megtette ezt [1998. augusztusi szám. A szerk.] – éppen én szerveztem a folyóirat számára egy beszélgetést a rendezői alkotói szabadság és a szerzői jog viszonyáról, melyen dr. Hartai Adrienn, Kiss Csaba, Morcsányi Géza, Ruszt József és Spiró György vett részt.)

Mivel Vereb Tamás cikke alapvetően tájékoztató, alapismereteket közlő szándékkal íródott, és mert ezt a célt nagyrészt teljesíti is, levelemben csupán két olyan témára szorítkozom, amelyekben a szerző tényszerűen téved.

Egyik tévedése egész írását áthatja. A cikk írója lényegében végig összekeveri a színházművészeknek, illetve a színházi gazdasági vezetőknél a szerzőkhöz való viszonyát. Pedig az utóbbiak nem érdemlik meg, hogy az előbbieknél hibái vagy bűnei miatt elítéljék őket. Szerzőként mondom: míg egyfelől nagyon is igaz, hogy a magyar színházművészek jelentős része elképesztő és a cikkben jól jellemzett szabadosággal kezeli a szerzői műveket, addig másrészt a magyar színházak gazdasági vezetői többségükben korrekt, kiszámítható partnerek, fizetési kötelezettségeiket többnyire időben teljesítik, és semmivel sem mutatnak rosszabb összképet, mint a magyar gazdaság egésze. Szinte kivétel nélkül nagyon sokat és nagyon keményen dolgoznak, és a folyton változó szabályozók és hisztérikusan változó támogatási normák között ügyesen lavírozva segítenek életben tartani a rendkívül színes magyar színházi életet.

Amikor korrektségről beszélek, mindenekelőtt a szerződések betartására gondolok. Hogy ki milyen szerződést köt, az egy ide – az első témához – tartozó, de második kérdés.

Nem a színházak gazdasági vezetőinek hibája, hogy a szerzők nem tanultak meg tárgyalni. A nagyjogos területen szerződési szabadság van, és senkit sem lehet arra kényszeríteni, hogy olyan szerződést írjon alá, amelyet nem akar. Nagyon sok szerződési tárgyaláson szerzett tapasztalat alapján állítom: tisztán üzleti szempontból igenis lehet olyan szerződést kötni, amellyel mindkét fél lesz elégedve.

A másik tévedést éppen ott követi el a cikk szerzője, amikor azon sajnálkozik, hogy milyen alacsony jogdíjakat kapnak a magyar szerzők. A *Szerzői jogdíj* című alfejezetben ezt írja: „a szerzői jogdíjat objektív mércével meghatározzák: az áfával csökkentett (ritkábban azzal növelt) jegybevétel bizonyos százaléka jár a szerzőnek.”

A hagyomány valóban ez. De a Szerzői Jogi Törvény egyáltalán nem szól százalékokról. Hiba tehát azt sugallni, hogy ez valamilyen öröktől fogva létező, törvényileg szentesített és örökre érvényes állapot. A törvény szó szerint a következőt mondja: „Ha a törvény másképp nem rendelkezik, a szerzőt a mű felhasználására adott engedély fejében díjazás illeti meg, amelynek – eltérő megállapodás hiányában – a felhasználáshoz kapcsolódó bevétellel kell arányban állnia.” (1999. évi LXXVI. törvény a szerzői jogról, III./16. § / 4. bekezdés).

Ez a rövid félmondat („a felhasználáshoz kapcsolódó bevétel”) döntő különbséget jelent a korábbi megfogalmazáshoz („a felhasználásból származó bevétel”) képest. Évekig küzdöttünk ezért a látszólag apró különbségért. A régi megfogalmazás lényegében a pénztári bevételt jelentette, míg a ma (hatodik éve) érvényes szöveg minden olyan bevételt, amely a mű felhasználásához kapcsolódik. Ideértve elsősorban az állami és szponzori támogatást, de ideértve természetesen a szórakoztató színházi produkcióknál esetleg előforduló *merchandising*ot is. (Megjegyzem, ezután az is világos, hogy félrevezető dolog tíz-húsz százaléknyi szerzői jogdíjról beszélni. Előbb tisztáznunk kell, minek a hány százalékaról beszélünk.)

Az ezekből a bevételekből a szerzőt megillető részt persze nehéz, majdnem lehetetlen százalékban megfogalmazni. De a törvény nem is írja elő a jogdíj százalékos meghatározását. Nincs akadálya annak, hogy a szerző és a színház előadásonként fix összegben állapodjon meg. Ennek nagy előnye, hogy azonnal összehasonlíthatóvá teszi a szerző jogdíját és a színészek gázsiját. Semmi sem magyarázza ugyanis azt a gyakori helyzetet, hogy a szerző, az adott mű egészének vagy egy részének szellemi tulajdonosa alacsonyabb díjazásban részesüljön, mint a művét előadó színészek.

A szerző az Artisjus vezetőségi tagja, a Szerzők és Zeneszerzők Egyesületeinek Nemzetközi Konföderációja (CISAC) Drámai, Irodalmi és Audiovizuális Szerzői Tanácsának (CIADLV) elnöke

Levélváltás az örök Kufstein környékéről

■ BODOLAY-KOLTAI E-MAILBEN ■

Bodolay Gézának

Kedves Géza, mellékelem a kérdéseket. Szétszedhetők, összevonhatók, ha úgy kényelmesebb a válasz, bővíthetők is, és persze jó lenne, ha olyasmire is válaszolnál, amit nem kérdeztem, úgy értem, szabad a pálya. Azt az egyet kérem tőled, hogy azt ird, amit nyomtatásban akarsz látni, ellenkező esetben lehet, hogy jól elszorakozunk, de a munkát megnehezítjük, és az időt elhúzzuk. Ha tíz nap alatt elkészülünk vele, megjelenhet márciusban, csak még az kell hozzá, hogy Koncz Zsuzsa lefényképezzen.

Üdv, Kolta

Kedves Tamás,

zavarban vagyok, ahogy mindannyian. Annyira ritka és megtisztelő, hogy valaki pontos és valódi kérdéseket tesz fel. Mondhatom: *először* történik meg velem életemben. Mindig vágytam rá. Talán reméltem és hittem is, hogy lesz majd valaha ilyen helyzet. De mégis zavar, hogy ezt most nem lehet, nem szabad elhülyéskedni. Márciusban azért kellene megjelenni, mert az nekem misztikus hónap. „Hátartalan az Élet.” (Na tessék. A Költő... Ez komoly??) Megpróbálom. Szinte látom előre a fejed, amikor olvasod. Szerintem Te is láthatad az enyémet, amikor a kérdéseket írtad. ☺ Elromlott a számítógépem, így az Ország keleti végén, a nyíregyházi színháztoronyban írom töltőtollal az egyik húzópéldány hátoldalára a Válaszokat. Persze éjjel. Koncz Zsuzsa is először fog lefotózni. Izgulok. ☺ (Ezt a jelet másodszor használom. Majd' minden mondat után oda lehetne tenni, ha SMS-ben kommunikálnánk, nem pedig az egyik komoly szaklap számára rónám a töltőtollas sorokat.) Milyen pofát vágjak?

– Második ciklusban vagy a kecskeméti Kátona József Színház igazgatója – jól tudom, hogy őt évre nevezték ki? –, ez már legalábbis viszonylagos állandóságot és középtávot jelent. Mennyit tudtál megvalósítani eredeti terveidből? Milyen volt a színház akkor, amikor átvetted, és – szerinted – milyen most?

– Ez a hetedik évadom Kecskeméten igazgatóként. Tizenöt éve már voltam rendező is ott, de arra kevesebben figyeltek. Pedig például Mrožek egyik magyarországi bemutatóját vagy a „mi lenne, ha komolyan vennénk Brecht színpadi instrukcióit” alapállású Háromgarasosomat akkor rendeztem. '98-ban annyi tervem volt, hogy nem kéne megbukni két éven belül, mert az kimagyarázhatatlanul kínos. Amikor átvettem, a kecskeméti színházban évi öt nagyszínházi és két-három kamaraszínházi bemutató volt. Mostanában az évadonkénti 7 + 6, azaz tizenhárom gyakorlatát tartjuk. Ám a számok (és ez a későbbiekre is vonatkozik) nem sokat jelentenek. Elődöm például mindösszesen két (zenés) művet rendezett a három évadjában, viszont ezek közül *A dzsungel könyve* százszor ment, amire soha nem volt példa a százkilenc éves történetben. Minden elismerésem ezé a rekordé, valószínűleg nem megismételhető.



A Színház most (februárban) így néz ki: huszonöt előadás a Nagyszínházban, nyolc a Kamaraszínházban, tizenegy az Üzemszínházban, tehát negyvennégy este a huszonnyolc napos hónapban. A produkciók: Scribe/Zsótér, Scribe/Kerényi, Sibylle Berg/Tóth Miklós (magyarországi bemutató), *Szentivánéji álom*/Juronics, Kálmán Imre/Tasnádi Csaba, Ács János/Ács János, Kiss Csaba/Pinczés (utóbbi kettő ősbemutató) – végül: Shakespeare és Peter Hacks/általam.

A játékosok névsorából igazságtalanul csak a legismertebbek: Alföldi Róbert, Balázsovits Edit, Börcsök Enikő, Epres Attila, Horányi László, Huszti Péter, Király Attila, Kőszegi Ákos, Kubik Anna, Makranczi Zalán (mert róla még irtok), Piros Ildikó, Rubold Ödön, és mondjuk: Kiss Jenő, Réti Erika, Sirkó, Vitéz, Pál Attila (hogy meg ne sértődjenek)... Több nevet nem írok, bár a tervezők névsora még impozánsabb. Nálunk van az ország legjobb műszakja, a hozzánk érkezőket lenyűgözi a kelléktár és az ügyelőink, de ez itt nem a reklám helye: www.katonaj.hu

– *Kecskeméten korábban elég szélsőséges volt a színház, nagyok voltak a váltások. Hagyományos vidékiességből úttörő művészsínház, állampárti hátszéllel érkező blöffgyanús avantgárd, fiatal színházmegváltók tapasztalatlan csapata – a közönség kapkodhatta a fejét. A „hagyományos vidékiességen” kívül többnyire mindenki bukott, talán csak Ruszt nem, vagy róla nem derült ki, mivel – miután rövid idő alatt tartós értéket hozott létre – „fölmenekült” Pestre, szerintem vesztére. Milyen város Kecskemét? Milyen a szociológiai összetétele? Mezőváros? Vidékebb az átlagnál? Lehet tudni, hogy milyen színházat akar? Érdekel ez téged egyáltalán? Mennyire kell „kielégíteni” egy város színházi igényét?*

– Ez az „úttörő művészsínház” – tetszik. Kecskemét híros város. Szociológiai összetételét nem értem rá kellően tanulmányozni. Tartok tőle, hogy ezzel világszerte adósak nevesebb elődeim is. Éppen annyira vidéki, amennyire Novoszibirszkától Norwichig minden körülöttünk. Fölmerülhetne a kérdés, hogy akkor hol a Város – de nem én kérdezek. Kecskemét (is) jó Színházat akar. Olykor kap is. Engem ez érdek. Kielégíteni a szeretőknek kell egymást. Ha a Színház (Bulgakov is mindig nagybetűvel írta) és a Közönség: Szeretők – akkor ez néha/gyakran/legtöbbször összejön.

– *Egy város, amelynek egyetlen reprezentatív színháza van, ráadásul egy reprezentatív, száz évvel ezelőtti társadalmi és kulturális auralat sugárzó épületben, ami önmagában anakronizmus, teljesen más környezet a teátrum számára, mint a főváros a maga színes színházi „ellátottságával”. (Te csak tudod, előtte Pesten dolgoztál.) Ma is létezik „vidékiesség”? Ha igen, mit jelent?*



Bodolay Géza és Mira János

A Helmer–Fellner-féle sorozat egyik legsikerültebb épülete a kecskeméti Nagyszínház. Nem tette tönkre a zenekariárok bővítés, mint a salzburgi, nem akkora hodály, mint a Vig vagy a nagyvárad, nem modernizálták olyan otrombán, mint a szegedit. Ami az anakronizmusát illeti, Brecht egy sokkal cirádásabb épületbelsőben csinálta meg Színházát – ez nem lehet akadály. Már húsz éve a főiskolán is röghögtém a térformabontósdin. Mindig sokkal jobban érdekelték a színészek a színpadon, mint a szemben ülő zszurnaliszta unatkozó ábrázata. A kukk-kaszten ☺ kontra körben ülés a tipikus vidékies álproblémák egyike. Ennél már csak az alternatív/„főternatív”, valamint a kőszínház/faszínház dilemma provinciálisabb.

– *Milyen a viszonyod a „fönntartó” önkormányzattal? Jóban kell velük lenni? Ha igen, kikkel, hiszen pártokból állnak? Személyekkel vagy pártokkal? Vagy ellenkezőleg: provokálni kell őket? Vagy „kezelni”? Tőled nem idegen bizonyos intellektuális provokáció vagy szelídebben szólva: kihívás. Lehet a kihívás taktika? Ha valaki megosztó személyiség, számíthat rá, hogy lesznek mellette is, meg ellene is, ami kiegyenlíti egymást, és ezáltal „pezseg a légkör” a színház körül, ami – fölteszem – jó? (Hallottam egy pletykát: társulati ülésen vokstál az egyik párt mellett, és erre másokat is felhívtál.)*

– Kevés város van, ahol a szenátusból ennyien eljárnak a Színházba. Szemben vagyunk velük a Főtéren – talán ezért. A pártokról Kecskeméten annyit, hogy mindkét igazgatóválasztáskor huszonnyolc szavazatot kaptam a harmincegy fős testülettől. A szereplők azóta jelentősen kicserélődtek. '98-ban egy MDF–SZDSZ –MIÉP koalíció irányította a közügyeket. Az MSZP és a FIDESZ ellenzékéből támogatott. Valóban pártállástól függetlenül vannak a Színháznak hívei. Ilyen alapon végleg besorolhatatlanok vagyunk. Szerintem ez helyes.

Pletykákkal persze minden színház környéke tele van, de a társulati üléseken csak az évad színészeiről szavazunk, értelemszerűen – titkosan. Viszont mindig mindenkit a szavazásra biztatok, nyilvánosan is. Ezt az apámtól örökölt demokraciarögeszmét nem akarom kinőni. A véleményemet meg semmilyen összefüggésben nem szoktam titkolni, semmiről.

– *Rendezőként is szeretted a kihívást, új értelmezést adsz bevett műveknek, ami néha jelentős eredményre vezet, például a Tragédia vagy a Don Juan esetében. Máskor olyan alúziókra kényszerítet a nézőt – például az Álszentek összeesküvésében vagy a Meglőttük a fényes sellőt című Feydeau-pastiche-ban –, ami meghaladja a nézők kulturális, politikai vagy egyszerűen intellektuális képzettségét. Szándékosan élsz „befogadáson” túli eszközökkel? Provokálsz őket, megszoknak vagy megszöknek alapon? Egyszer fültanúja voltam a szünetben két néző beszélgetésének, azt mondták, ezt az előadást is túléljük, mint az előzőt. Ez örömet okoz neked? Én híve vagyok a színházi provokációnak, Salzburgban többit is átéltem, de azok tudatosan arra épültek, hogy a nézők egy része dühöngjön, háborodjon föl, hagyja el a nézőteret, esetleg szóljon közbe – mindez bizonyos esetekben meg is történt. Tudom, hogy nálunk ilyesmi elképzelhetetlen – nem ilyen a közönség, legföljebb a szünetben távozna –, s ha mégis, az tűrhetetlen botrány lenne, ami megbuktatná az igazgatót. Épp ezért érzek minden szelíd provokációt (van ilyen, contradictio in adiecto?) felemásnak, gyakran a tiedet is. Föl is borzolni a kedélyeket (nézőt, tisztviselőt, politikusét), nem is. Úgy csinálni, mintha.*

– Örömet az okoz, ha az előítéletek falának fejjel neki lehet menni, „Aztán tovább az ütött részen” – ahogy Mészöly Miklós mondta, akit a pécsi Ablakmosónk előtt csak egyszer játszottak – még betiltva – Miskolcon, s azóta sem. A publikum távo-

zásainak rengeteg oka lehet. Frank Castorf a kilencvenes években Berlinben eleve belemontálta előadásába a távozókat. Amikor *A király meztelen* második részének elején Báhner Péter nálunk bejelentette: „A következő számot az időközben eltávozott kedves nézőinknek küldjük – utólag...” , minden előadáson taps volt. Nem mi tapsoltunk, hanem az ottmaradók. A távozókat is visszavárjuk – minden bizonynyal jönnek is.

Alapvetően kétféle színház lehet csinálni: lázadót és belenyugvót. Az utóbbit én unom. Örülök, hogy legalább Te szelidnek tartasz. Bár sosem akartam „vad” lenni, önmagában az kevés. A három nagy színházcsináló: Shakespeare, Molière, Brecht egyaránt nonkonformista volt, csak úgyesen túlélték. Shakespeare esetében még a szövegek is csak irdatlan szerencsével, merthogy jött a több évtizedes puritán úthenger. Amúgy a doktriner szektás „modernizmus” éppoly röhejes, mint az ásatag retrográdia. Nagyon helyeslem, hogy bátorságra biztatsz a magyar színházcsinálókat. Bár volna ez is kritérium a minimális színházismeret mellett. Bizony egyik sem jellemző. Pedig milyen boldogan nevetgélhetnének egymás mellett a zsöllyében, miközben körülöttünk – nézőtérben és színpadon – kitörne az ostobaság elleni spon-tán Forradalom. Hátha megérjük még. ☺

– Azon kevés rendezők egyike vagy, akiknek jár az agyuk, nem szeretik a megszokottat, és van bátorságuk megvalósítani a szokatlant. Ez nagy érték. A másik: az intellektuális fanyarság és szarkazmus, amivel a dolgokat nézed. Ez elég ritka. Ironikusan kezelsz másokat, és elfogadod, hogy téged is ironikusan kezeljenek. Fölszerteszt érzékenységet, de elviseled, hogy mások is ezt tegyék veled. És a legfontosabb: egy olyan általános légkörben, amelyben mindenki halálosan komolyan veszi magát, és mindenki mindenben megsértődik, te nemcsak a dolgokat szemléled kellő távolságból és íroniával, hanem önmagadat is. Úgy fogalmaznám: lehet veled beszélni. Ráadásul művelt vagy, értelmiségi vagy, nyelveket beszélsz. Fordító is vagy, írsz is. Csupa olyasmi, amiért egyedül érezheted magad. Érzed? Szerinted milyen a visszhangja annak, amit csinálsz?

– Persze hogy mindannyian egyedül vagyunk. Csak a hülyéknek állítólag szerencsájuk van. Nekem a feleségem és a fiaim komoly háttér. A szakmai csatateren meg huszonöt éve mellettem van Mira János, akivel '84-ben, az első szegedi évben kineveztük magunkat „premodern” páholynak. Ha belegondolok, hogy akkor még Magyarországon a „posztmodernről” alig páran tudtunk, így nyugodtan lehattunk volna az első Nyugatról berepülő fecsképilóták: rohognom kell. Utána majd' két évtizeden át „posztmodernizáltak” körülöttünk, pedig az szinte ugyanaz volt, azzal a nem lényegtelen különbséggel, hogy a

„modernet” létezőnek fogadták el, miközben mi – az egykori preraffaelitákat majmolva – már azt sem. Gyakran rohantunk előbbre, mint illett volna. Egyetlen reménység: hátha megöregszünk végre. Lassan beleszoktunk, hogy állandóan a széllal szemben kell menni. Másokkal menetelni meg sosem voltam hajlandó.

– Hogyan építed magad körül a színházat? A társulatot? Kiket hívsz meg rendezni, és milyen megfontolásból? Mi a művészi terepe a három játszóhelynek? Úgy látom – és ez nagyon tetszik –, hogy nem azt a gyakorlatot követed, amelyet sok más színház, vagyis a nagyszínházban „közönségdarabok”, a kamarában „kevésszereplős-egyhelyszínesek”, a stúdióban (üzemszínházban) „kísérletek”.

– Szerencsére a Színházat nem lehet egyedül csinálni mégsem, így előbb-utóbb mindannyiunk körül összejönnek azok, akikkel valamiféle közös örökök támadnak. Ha rendszeresen, akkor az valóban: Társulat. Igyekezem valódi rendezőket hívni. Lehetőleg nagyon különféleket. Vagy nagyon tudjanak a hangszerünkön játszani, vagy szeressék azokat a műveket vagy indulatokat, amiket sokra tartok. Esetenként az is szempont lehet, ha olyasmit tudnak, amit mi (többiek) nem tudunk, vagy nem akarunk tudni. Remekül érzem magam az Operában, a Zeneakadémián, a Multiplex-pláza és a punkkoncerten is. Szeretem a népzenei Esztországtól Spanyolországig. Stockhausent és Beethovent, Mozartot és mindkét Strausst. Két operettet is rendeztem: a Csárdáskirálynőt, az eredeti szövegkönyv szerint, és a *Mágus Miskát* Kassán. Igaz, ezt egy állatkerti majomkretreben. Hetvenszer ment. Persze könnyű volt Kassán: hetven éve nem volt operett. Viszont Mixi grófból jeles rendező lett: Czajlik József. Balázs Zoltán meg ápolónő volt a *Marat/Sade*-ban, a Várszínházban. Ők például jöhetnek Kecskehátra rendezni, de gondolom, bevárják: elég trendi hely vagyok-e már. Talán ez az interjú segít. Zsótér már másodszor van nálunk, Bagossy visszajön, jövőre Alföldi Schillert rendez a „gipsztortában”, ahogy a gyönyörű „éxerdobozunkat” tiszteletlenül nevezem. Büszke vagyok rá, hogy Juronics Tamás nálunk rendezhetett először úgynevezett prózai darabot (ezt ugyebár Európa-szerte drámai műnek nevezik – na ennyit a provinciáról).

Hét magyar bemutatónk volt az előző évadban, s talán ezt vették észre, amikor az idén egyetlen színházként két hivatalos támogatást is kaptunk kortárs magyar darabok bemutatásához a névadónkról elnevezett pályázaton. Így bemutatjuk Pozsgai Zsoltól a *Szabadságharc Szebenben* című opust és Gosztonyi János *A mi K. Jósink* című darabját.

– Folyik-e – nem találok jobb szót – műhelymunka a színházban? Úgy értem, a színésszel.

Rendezőként – ne sértődj meg – nem a színészekkel dolgozol a legaprólékosabban, nem ők állnak gondolkodásod központjában. Ugyanakkor hosszú távon hozzászoktak ahhoz a rendezői nyelvhez, amelyet használsz – megtanultak „bodolaylul”, apropó, az, hogy sans gène Bodolaynak írod ki magad a színlapra, játékoság, tréfa vagy öntudat? –, és némelyikük határozott szakmai fejlődést mutat. Olyan rendezők meghívása, mint Zsótér, nyilván jó hatással van a színészre, de ennek mint eseti jelenségnek a távlatos hatékonyságában mind a rendezőre, mind a társulatra nézve erősen kétkedem. Abban viszont nem, hogy bizonyos rendezők jelenléte a rövid távú hatást is lerontja.

– Éjjel-nappal, három helyszínen folyik a műhelymunka. Próbálunk. Valóban azt hiszem, hogy a legfontosabb az: mit gondolunk a világról. A három nagyot is ez izgatja leginkább. Formát kínálok, amit játszótársatnak megtölthet a színész – ha van. Nem hiszek a „színészcsináló” rendezőkben. Azt a mesterséget leginkább a pályatársaktól lehet „eltanulni” – persze csak annak, akinek egyáltalán érdemes ezen törnie magát. Ugyanakkor mindig voltak és lesznek mágikus hatású színészdelejezők. Ilyen volt Adám Ottó is, a mesterem.

Csak kettőt rendezek Kecskeméten az évi tizenháromból. A nálunk játszó legálább olyan jól tudnak a többiek nyelvében. Zsótér szerintem „távlatosan hatékony”. Remélem, ez kölcsönös, bár ő sem az az ember, aki különösebb külső megváltó impulzusok után kutat. Isten bizony nem tom, kik rontanak le mit: a kecskeméti társulatnak eddig egyetlen rendező sem bírt ártani – még én sem. ☺ Viszont többen valóban nálunk váltak színésszé, nem egy, hanem több kolléga eredménye ez. A nevünk meg persze áruvédjegy József Attila óta. Azért írom keresztnév nélkül, mert amíg apám élt, nem volt kedvem doktor juniorként működni harminc fölött. Épp Nyíregyházán írtam így először, tizenhárom éve. Az akkori igazgató ettől éppúgy dührohamot kapott, mint a Nemzeti Színházé, tehát végül is megérte.

– Milyennek látod a színház társadalmi hatékonyságát? Változott-e, mondjuk, a rendszerváltás óta, és ha igen, hogyan? Mi a véleményed a kultúráról mint szolgáltatásról és a színházról mint ipari tevékenységről? A kulturális piacról?

– Valóban változott. A rendszerváltásnak nevezett elsikkasztott forradalom után azt hittem egy darabig, hogy nem lesz miről nekem-kedves színház csinálni. Sebaj, gondoltam, majd szépen befelé fordulunk. Ám azóta a hülyeség olyan elementárisan triumfál, hogy bőven van feladat. Valamit mégiscsak át kellene örökíteni az unokáknak – nehogy ők majd beálljanak a következő kötelező sorba. Az „ipari” színházhoz kevés a közöm. A „hand-made” szerintem mindig „up-to-date” marad, ha nem

hagyjuk kihalni, amit a mestereinktől tanultunk. A „kulináris színházat” is kerülm, gyerekkorom óta a Gondolat szórakoztat, nem a gügyögés.

– *A támogatási rendszerrel? A struktúráról? Különös tekintettel a most – és negyven éve – folyó vitákról? Lényegében rossz-e a struktúra, amit a tehetetlenségi nyomtaték és az tart össze, hogy sem a fenntartóknak, sem a birtokon belül lévő színházcsinálókknak nem érdekük a változtatás (az előbbiek pozícióját az őrzi meg, ha nyugalom van, az utóbbiakét szintén), vagy lényegében jó, mert védi a hagyományos értékeket (társulati rendszer, repertoár stb.)?*

– Jajj, de unom. Akkor országban, mint Magyarország, akkor működhet európai értelemben vett Színház, ha valaki fenntartja. Éppúgy, mint az egyházakat vagy a honvédséget. Vannak persze, akik szerint egyike sincs szükség, de remélhetőleg ezek az urak nem kerülnek döntéshelyzetbe.

– *Elősegíti-e a jelenlegi struktúra értékek létrejöttét és a létrejött értékek országos eljuttatását az érdeklődőkhöz? Kifizetődő-e, ha nem arra érdemes produkciók utaznak tartós láthatásra más városba, vagyis nem előadások, hanem rendezők „te jössz hozzám, én megyek hozzád” csereakciója folyik? (Azon, hogy kifizetődő, nem a rendezők anyagi, hanem a színház esztétikai érdekét értem.)*

– Én például elképesztő értékeket hozok létre. ☺ Már augusztus óta. Otthon megrendeztem a három létező fordításból a Rómeó és Júliát, mellékletként a dramaturgok örömeire kiadtam a pontos szövegkönyvet. Remélem, végre fölvesz a „Dramaturgok céhe”, mert ott is értékes ötletekkel akarnék hozzájárulni a „Miért nem mi irányítjuk a Színházakat” című szimpoziumhoz. ☺ Azután huszonkét év után ismét rendeztem Debrecenben. Ez nem mondható túl gyakori esetnek. Főleg hogy Csutka István soha nem koreografált nálunk. Viszont a mű, a New York, New York Marlene Streeruwitz hírhedt és zseniális remekműve így tizenhárom éves késéssel végre eljuthatott a magyarországi bemutatóig. Milyen persze egy kritikus sem volt jelen, de: na és? Alighogy befejeztem, átjöttem Nyíregyházára, tizenhárom év után, hogy ismét Shakespeare-t rendezzek. A Szeget szeggel-t. Azt. Tasnádi ugyan rendszeresen rendez nálunk Kecskeméten, de nem gondolnám, hogy ezért hívtott meg. Amikor kezdte, még nem volt igazgató, és nem én tettem azzá, ahogy Szilágyi Tibort sem, aki pedig a kirohanó Zrínyimet adta hét éve. Puskás Tamás ötöt rendezett nálunk, a Közönség nagy örömeire, ebből most négy – kis újrászabással – a Vidám Révai utcát mulattatja. Nem tudom, meg akar-e hívni, még nem szólt, de persze mennék. A Struktúra tehát nem akadályozza, hogy tíz-húsz évente mindenki azt csinálja, amit bír.

– *Pazarlás folyik-e vagy spórolás? Mit gondolsz a budapesti színházak tucatnyi reperto-*

árdarabjáról, amelyek havonta kétszer kerülnek műsorra egyre kétesebb színvonalon? A bemutatódömpingről? A biztonsági színházvezetésről, amely kerüli a minimális kockázatot, és egybemossa a sikert a bukással? Évi négy-millió eladott színházjegyre jut négyszázezer néző. Ezek jó vagy rossz számok? (Úgy értem, mit takarnak? Szerinted százalékos arányban milyen előadásokra „esik” ez a nézőszám?)

– Mindkettő folyamatosan. Spórolás és pazarlás. Kinél mi. Egy biztos, a felszólítás: „Költők, alkossatok remekműveket!” – a Színházban sem működik.

– *Vannak-e színházi hitbizományok, hozzányúlhatatlan színgazgatók, túlélt társulatok? Van-e színházvezetői utánpótlás, vagy – úgy tűnik – azoknak is elment a kedvük a próbálkozástól, akik korábban még pályáztak? Le vannak osztva a lapok?*

– Folyik a dzsungelharc, ahogy világszerte. A napóleoni kis káplárokknak és a sztálini vonatrablóknak csak elenyésző hányada ostromolja a Színházakat.

– *Mi van az innovációval? Milyen a fiatalok helyzete? Egyéni dzsungelharcosoknak kell lenniük, és annak áll a zászló, aki élve kitör a bozótból, vagy szükség lenne „indulási segélyre”, értsd: inkubátorházra, befogadó színházakra stb.?*

– Az innováció a felgyorsult világból következik, és eleve jön, ha akarjuk, ha nem. Fiatalnak lenni éppolyan nehéz, mint középkorúnak vagy öregnek, és ez így volt húsz éve is, amikor kezdtem. A pályám hallatlanul szórakoztató fordulatok és hihetetlenül inkorrekt ellenfelek között zajlott, de még nem vagyok elég türelmes az emlékiratíráshoz.

– *Időnként megindul a szakmai akciózás, vitairatok, munkaterv, cselekvési előirányzatok születnek – és halnak el. Most is vannak ilyenek, például a Schilling–Gáspár- és a Csányi-féle. Mit gondolsz ezekről, és szerinted mire fogják vinni?*

– Hogy az említettek mire viszik, az rajtuk és a Joisten(ek)en múlik. Bár ez a „mire vivés” mint ötlet így Shakespeare mellett tengődve elég mulatságos. Ő harminc táján rájött, hogy mindannyian a Halál ...ra viszik. Nem is írt több vígjátékot. ☺

– *Szükség van-e a vidéki színházak rendszerének átstrukturálására, mondjuk, regionális átalakítására?*

– Nem hinném. Jó lenne, ha Szombathely is önálló társulattal bírna, ahogy minden megyeszékhely.

– *Van-e szakmai érdekképviselet, és van-e rá szükség? Föl tud-e lépni érdekei képviseletében egységesen a színházi szakma vagy nem, és szükség van-e rá, hogy egységesen lépjen föl? Ha igen, mit kellene elérnie? Nagyobb anyagi támogatást? Nagyobb legitimitást a szakmai döntéseknek? Színházi törvényt? (Ha az utóbit, mit tartalmazzon?)*

– A színházi törvény, ha végre megalkotnák, talán segítené színházi „fiaink” és

„unokáink” életben maradását. Bár ki tudja. A színházi törvényt nagyon fontosnak gondolom, ezzel hosszú és komoly terjedelemben lenne érdemes foglalkozni, de csak akkor, ha a Döntéshozók részéről fogadókészség mutatkozna. Amíg nem így van – inkább a színpadjainkon álmodozunk.

– *Az egyetlen magyarországi rendező vagy, aki többször rendezett német Staatstheaterben, azaz állami színházban. Provinciálisak vagyunk-e színházilag, vagy európaiak? Mi a helyzet színházi fesztiváljainkkal? Kell-e nekünk nemzetközi színházi fesztivál, és ha kell, miért nincs? A pénz hiányzik hozzá vagy valami más? Ha szükség lenne rá, hogy kellene megcsinálni?*

– Egész Európa (többségében) provinciális. De ez nem feltétlenül baj. Fesztivál meg azért kellene minél több, hogy legalább a múlt (XX.) század esztétikáját elcsatíthatassák azok, akiknek ez nem sikerült eddig meg a színpadon, sem a nézőtérén. Amíg az a fő képzőművészeti elvárás, hogy „hasonlítson”, addig persze a Színházban sem könnyű. Ijesztő az ötvenes évek „realista” kasírozott sziklafalait és műanyag repkényeit látni színpadjaink némelyikén. Mégis ad némi reményt, hogy az idelátogatókat sokszor lenyűgözi színházi kultúránk. Legutóbb a dán kulturális intézet igazgatója áradozott nekem. Azt hiszem, a kis népek kulturális összefogása lenne a legfontosabb.

– *Van-e értelme minderről beszélni, vagy csak „szó, szó, szó” az egész, és mindenki tudja, hogy az elkövetkező másfél évben, 2006 nyaráig – a választások miatt – semmi sem fog történni?*

– Érdekes ez a 2006. Mért pont addig? Utána mi fog? Alig várom. ☺ Mellesleg még a legjobb színházcsinálók sem voltak jósok. Igaz, a mi problémáinkat előre látták, mint a derék szonettíró kalóz: Vili bátyám, amikor összeütötte a bécsi helytartók tengeri hajótörő sógorairól szóló színdarabját: a Szeget szeggel-t.

– *Hogy vagy?*

– Köszönöm kérdéseid, nagyon vidáman. Ha Erzsébet királynő és utódja, Jakab király kézen fogva megkérdeznének: na, kedves B. úr, melyik színházat akarja vezetni holnaptól az egyesült Európában – nos, akkor sem tudnék magamnak jobbat megnevezni a kecskemétinél. Nyilván létezik néhány érdekesebb helyszín, de ott meg nem beszélnek magyarul. Ez egyfelől elég szomorú, másrészt nagyon vidám. Rendezni viszont akárhová elmennék, mert onnan vissza lehet jönni.

Kedves Tamás, én remekül szórakoztam, amíg válaszoltam. Remélem, Te is. Az fontos.

APPENDIX

Eddig van. Az akadémiaiától eltérő ortográfia „szándékos”. ☺



A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

De ha már megírtam, idemásolom a kihúzott vagy eleve kihagyott részeket, Rendszer nélkül.

Az eddigi rendezéseim évszámostul szinte mindennél pontosabban jelzik: merre kóboroltam a színházi csatatéren. Ez a NET-ről leszedhető, a fejem alól (www.katonaj.hu). Egyiket sem szégyellem. Valaha azt képzeltem, hogy legalább a magyarországi és ősbemutatókat automatikusan megnézi a „Szakma”. Soha nem történt meg. A legtöbbet a „láttatás” ügyében talán a pécsi találkozók válogatóinak köszönhetem.

Amúgy színházat általában jól tűrő kicsi feleségem épp Salzburgban otthagytott bennünket Robert Wilson nagyszerű *Antonius és Kleopátra*-rendezésének szünetében 1992-ben. A nyolc színész szemben ült a publikummal, mögéjük mozgó tenger vetült videóról, és mondták-mondták. Ezt az „ülős” színházat Magyarországon legelőször a Nemzetiben lehetett (volna) látni, amikor a társulati nyitó ülésre Sík Feri megrendeztette velem Vörösmarty Mihály *Árpád ébredése* című egyfelvonásosát. Ez még a reformkorszakos apám szerint is előadhatatlanná vált a XIX. század óta. Ám nekem nem volt más választásom, párhuzamosan a nyíregyházi *Tangó*val, hétfőként ezt kellett volna „rendeznem”. A dolog persze arra ment ki, hogy a Wajda-cirkusz után kirúghassanak, de ehhez kellett volna valamilyen fegyelmi ürügy. Viszont megint nem a várható papírforma szerint viselkedtem: se a nagykosztümös paródiabukást, se az íróasztalborítás törülközőbedobást nem követtem el, hanem felmon-

dattam huszonnégy akadémistával, kék nadrágban, fehér ingben, húzás nélkül (!) a szöveget. ☺ Néha felálltak a szereplők, köztük Bori Tamás, Gryllus Dorka, Elek Ferenc, Lévy Viktória... Így maradtam a Nemzetiben. Sík hümmögött: kétségtelesen ez is egy lehetséges megoldás. Én Wilsontól vettem át. Annak külön örülök, hogy Zsótér Sándor kiváló dramaturg kolégám ezt sajátjaként forgalmazza újabban: ismét rávilágít így az úgynevezett „Szakma” tájékozottságára.

Szekér Andrással (aki szintén Zsótér osztálytársa volt dramaturgusként, ahogy Kárpáti Péter, Galgóczy Judit, Szász János, Kaiser László, Hársing Hilda és még sokan mások) azt találtuk ki zsebünkben a friss diplomával, hogy minden évadban más álneven kellene rendezni. Sajnos ahhoz, hogy ez az idea működjön, túl kicsi az ország. Pedig ha mind ezt tennék, volna nagy bizonytalanság: mit kell megnézni, és mit nem. ☹

Ami például a kritikus díjosztást illeti: úgy lenne fair, ha minden szavazó teljes listáját adná: mit látott az adott évadban. A felsorolások mellé pedig mellékelni kellene az összes bemutató címsorát. Lehet, hogy a „legjobbak” épp azok közt vannak, akiket Senki se nézett. ☺ Ha például Ascher *Az inishmoore-i hadnagy*át a kutya se látta Kaposvárott, attól még lehet éppolyan jó, mint Ádám Tamás *Revizora*, amit természetesen mindenki meg fog nézni.

Ádám Ottó volt a mesterem, tőle hallatlanul fontos dolgokat tanultunk akaratlannul is mindannyian, akiknek a véletlen (ha van ilyen) megadta a Vele való találkozást.

Ádám Ottó azt mondta: „Uvaim, önök a színészeik nélkül nem léteznek.” Igaz.

Ugyanakkor Ádám Ottó realista-pszichológizáló színházát „tán csodáltam”, mint Petőfi Sanyi a Kárpátokat, „ámde nem szerettem”. Szerettem viszont minden formalizmust: operát, balettet, performance-t, lengyel, orosz, német „VAD” színházat.

A színészeknek rendezőként érvényes Formát kínálok. Aki ebben a „kötésben” tud táncolni, az jól érzi magát. A kötést mindig együtt, ha tetszik, „teniszpartnerként” alakítjuk ki. Nem szeretem a korbácsoló rendezőket. Büszkén vallom Ádám Ottót mesteremnek ebben. Ugyanakkor szarok az egész „Sztanyiszlavszkij-módszerre”, nemhogy a magyarországi álkópiákra, de Bulgakov olvasójaként az eredeti oroszra is.

Miután a főiskola-egyetemen (sic!) a mi időnkben ez a „realizmus” (meg a totál nyál) dívott, a másodévtől, főleg az *Anna-janska, a bolsevik császárnő* című (persze bekarikázott „A” betűvel ☺) Shaw-opusom után, valódi csoda, hogy nem likvidáltak. Ez is Ádám Ottó érdeme, aki legjobb realista meggyőződése ellenére, iszonyú nehézségek árán, de: megvédett.

A nők mindig teljesebben látták a világot, mint a férfiak, mostanában egész sor nagyszerű szindarabot és regényt publikálnak hűgünk és nővéreink. Én nekik drukkolok.

A színészeremtésben nem hiszek. Jómagam soha nem akartam színész lenni; két okból sem: eszembe nem jutott, hogy önmagamon kívül valami „más” is lehetnék, és végleg nem vágytam arra, hogy letről valaki más mondja meg, hogy én mit és hogyan tegyek odafenn, a deszkákon. A nagy mágnus színészpédagógusokról nekem mindig Hagymácska bácsi (azaz: Cipolla) jut eszembe.

A Színház: ritmus és tempó – semmi más. Tanítani épp a lényegét nem lehet. Amit lehetne: a beszédet, mozgást, éneket, zenét, táncot – nos: azt kéne. Nekünk, dramaturgoknak meg tanítani kéne stílust, nyelvi eszközöket, versformát, idegen nyelveket és a magyart. Ezeket is kéne. Rendezőknek zenét és a képzőművészeteket is.

Ha valaha oda jutnék, hogy nagyapám, apám, öcsém után én is tanítani kezdek, akkor a leendő rendezőkhöz lenne talán kedvem: két óra alatt szinte minden elmondható: ☺

Barátsággal üdvözöllek: B.

Nyíregyházán, az Úr 2005. esztendejének január havában.

„Jobban izgat az ember maga”

■ BESZÉLGETÉS MENCZEL RÓBERTTEL ■

Az internetre kattintva kiderül: az országszerte futó előadások közül közel harmincnak a látványtervezője. Jelenleg is több darab előkészítésén fáradozik. Állandó alkotótársa többek közt Ács Jánosnak, Ruszt Józsefnek, Telihay Péternek, Mundruczó Kornél-nak, Tordy Gézának, Balázsovits Lajosnak, Halasi Imrének. Dolgozott Valló Péterrel, Bereményi Gézával, Máté Gáborral, Réthly Attilával, Rudolf Péterrel és annak idején Gaál Erzsivel. Menczel Róbert a Budapesti Műszaki Egyetem Építészmérnöki Karán kezdte tanulmányait, majd az Iparművészeti Főiskolán folytatta, s belsőépítészként végzett 1982-ben. Legelső színházi munkája az azóta legendává vált *Tavaszi ébredése* 1979-ben, Ács János rendezésében, a legutóbbi *A Nibelung-lakópark* Mundruczó Kornéllal. Jászai Mari-díjas. A Kaposvári Egyetem Művészeti Főiskolai Karán a látványtervező tanszék alapítója-vezetője két éve.

– *Holt tartasz most?*
– A szakma véleménye nem nagyon érdekel. A földat annál inkább.
– *De ettől aztán nem sodródsz egyik földadattól a másikig?*

– Egyáltalán nem sodródok. Az a fontos számomra, hogy bizonyos emberekhez tartozzak. Az is fontos, hogy kit tekinthetek munkatársamnak, barátomnak. De az idegen tőlem, hogy bármit megtegyek, csak azért, hogy a főcsapáshoz soroljanak. Nem is értem ezt. S nincs is kedvem hozzá.

– *Elégedett vagy? Díjak?*

– Jászai Mari-díj, néhány külföldi és kritikuszdíj. Azért jó, mert így talán könnyebb ledoktorálnom szabad művészetekből, amire az egyetemi tanítás miatt van szükségem.

– *A kaposvári egyetem riválisa a budapesti színművészetinek?*

– Szó nincs rivalizálásról. Egyszerűen az egyetem attól egyetem, hogy nemcsak tudománnyal foglalkozik, hanem művészettel is, hogy széles skálán mozog, és hogy megoldja a művészképzést is. Először művészeti intézet alakult a kaposvári egyetemen, melynek vezetője Kádár János Miklós neves festő volt. Ebből nőtt ki ez a művészeti főiskolai kar a látványtervező szakkal, mely az idén lett önálló. Vezetője az ősmotor Leitner Sándor festőművész. Emellett képeznek még itt színészeket, fotósokat, képszerkesztőket és rajztanárokat is. A tervek közt szerepel alkalmazott grafikai szak, dramaturg és rendező szak.

– *Bölcsészkar is van?*

– Még nincs, illetve a tanítóképző kar ilyesminek számít.

– *A látványtervezők vezetője vagy. Miért fontos ez neked?*

– Sokkal tisztább megfogalmazásra serkent. Soha nem szerettem hablatyolni, de tanárként még érthetőbb mondatokra törek-



szem. A gondolkodás van a közép-pontban. És közben kristálytisztá szemek néznek rád romlatlan, a rossz színházról még meg nem fertőzött, kíváncsi emberek. Ráadásul olyasmiről beszélhetsz nekik, amit, akár bevalód, akár nem, szívesen csináltál-csinálsz. Miközben a munka piszka ki van zárva belőle. Számomra meglepetés a tanítás. Nem is gondoltam volna, hogy ennyire frissen tart; meg úgy érzem, nekem való. Jó dolog például, ha sikerül valamire fölhívni a figyelmet. Főleg ha sikerült tanítványaidat beteretlned a labirintusba. Persze ha valakin látod, hogy alkalmatlan, azt el kell küldened. Mert különben ártasz. Meg kell óvni őt a sikertelenség érzésétől.

– *Kikkel tanítasz együtt?*

– Gyarmathy Ágival mi ketten alkottuk a magot. Ő jelmeztervezést tanít. Jól tudunk együtt dolgozni. És kiváló képző- és iparművész tanártársaink vannak. Sok hozzánk hasonló gondolkodású embert sikerült megnyernünk, köztük például Selmeczi György iparművész barátomat, aki a

tér megértetésében és megmutatásában dolgozik nagyszerűen együtt a hallgatókkal. Vele annak idején együtt kavartunk a színház világába, és a mai napig gyakran kereszteljük egymás útját.

– *Mindenkit te hívtál?*

– Majdnem.

– *Te építetted föl a négyéves tematikát?*

– A többiekkel közösen. Az első félévben sok munkát fordítunk a technika elsajátítására. A második félévben megtanulják, hogyan lehet a gondolatot térbe helyezni. Emellett tanulnak dráma- és színház történetet, dramaturgiát, például Spiró Györgytől és Nagy Kati rendezőtől. Vannak tehát különleges csemegék, de a legfontosabb, hogy tanuljanak meg olvasni. A hallgatók között sok olyan

van, aki életében tán ha egyszer volt színházban, mondjuk, látta a *Diótörőt* vagy a *Pinokkiót*.

– És van lehetőségük munkát találni majd, ha végeznek?

– Nincs, de kinek van? Miért, a színészeknek van? És a mi hallgatóink annyival szerencsésebbek a színészeknél, hogy ha megtanulják a szakmát – mert reméljük, megtanulják –, akkor Vlagyivosztoktól Londonig dolgozhatnak, repülővel még az óceánt is átszelhetik.

– Találkoznak rendezőkkel, színházi emberekkel?

– Elsőben nem. De nehéz is lenne összehozni. Azonban három év alatt sok minden történhet. Most még csak két évfolyam van. Jó lenne persze találkozni legalább a budapesti látványtervező hallgatókkal; amúgy is azt gondolom, az a normális, ha nem maradunk egymástól elszigetelten. Nem lehet hiúsági kérdés, hogy ki mit csinál, és ki a jobb. Ez engem nem izgat. De még azt is nehéz megszervezni, hogy valamit megbeszéljünk. A távolság az oka, plusz mindenkinek ki kell alakítania a maga szakmai életét is. Már csak azért is, mert ettől a tanári fizetéstől nem fog boldoggá válni az élete. Bár minimális biztonságot jelent. Legalább a közüzemi számlákat ki lehet belőle fizetni. A megoldás talán egy munkatábor lenne – mint ahogy egyszer Vörös Robi dramaturg barátom viccesen javasolta –, ahol össze lennének zárva, ezért volna időnk minderről beszélni. És aki innen élve kijön...

– Változik a világ. A hetvenes–nyolcvanas években született tanítványok nyilván másképp gondolkodnak. És te?

– Engem is befolyásol a világ, amelyben élek. Én is másképp gondolkodom. De az például nagyon izgat, hogyan lehetne ezeknek a gyerekeknek fölturbózni az agyát. Hogy legyen miről gondolkodniuk. Mert hiába végeztek akár képzőművészeti gimnáziumot, a belső fantáziájuk nagyon gyér. Konzervképeken nőttek föl. Nincs a fejükben olvasott vagy elképzelt esemény, szöveg alapján született vízió. Ami az ő gondolataikban állna össze. Késztermékek. Valahogy föl kell velük fedeztetni ezt a lehetőséget.

– Utaztok?

– Minden hónap utolsó péntekén autóbuszba ülünk. Mint régen a gördülő színház, olyan ez az egyetem. És jövünk Pestre vagy vidéki városokba, színházba vagy kiállításra. Legutóbb a *Médeiát* néztük meg a Katonában, gondoltam, lassanak görögöt. Kicsit izgultam, milyen lesz, mert mindig azt mondtam nekik, hogy görögben nem szabad tévedni.

– Külföld?

– Majd. Még csak másfél éve létezőnk.

– Nagyon sokféle rendezővel dolgozol. Mennyire erőlteted rájuk a saját egyéniségedet?

– Én csak olyat csinállok, ami mindkettőnknek jólesik, és ha még a néző is élvezi...

– Neked nagyon sokféle gondolkodáshoz kell alkalmazkodnod...

– Mint egy pszichoterápián. Lehet, nekem azért is van szükségem ennyi emberre, hogy ne unatkozzam. Hogy ne álljon egyre rá az agyam.

– Szoktál munkát visszaadni?

– Szoktam. De nem gyakran. Persze, azért vannak olyan emberek, akik nem érdekelnek. Akiket nem is szeretnék megismerni.

– A pályakezdésed egybeesett a zalaegerszegi színház indulásával. Te voltál a tervezője huszonhárom évvel ezelőtt a nyitó előadásnak, a *Ruszt József* rendezte. Az ember tragédiájának. Most ismét együtt dolgoztatok, még hozzá ugyanaz a művön. Milyen volt Ruszttal újra ugyanazt megcsinálni?

– Nem csináltam ugyanazt. Ahogyan Ruszt sem. Fantasztikus volt ezzel az emberrel újból találkozni, akivel húszvalahány éve nem dolgoztam.

– S aki tulajdonképpen elindított a pályádon...

– Hát igen. Alapvetően az volt a sulim. Mivel én belsőépítész szakot végeztem. Ruszt meghatározta a gondolkodásomat, ezt főleg azért hangsúlyozom, amit mostanában látok: szinte mér-

hetően kispórolják a gondolkodást az előadásokból. Ötlet van, magas színvonalú kivitelezés van, nagyvonalú teatralitás van, de a gondolkodás lyukas. És ezen a ponton mindig el is szűrül az előadás. Rusztban az az isteni, hogy mindig egyszerűsége törekszik. A munka végéig. És ettől nem szegényebb, legföljebb tisztább lesz az előadás.

– És Ruszt ott a végeken mennyire tudja követni, mi történik a világban?

– Nem követi, mert nem akarja. Nem akar részt venni abban, ahogy ez most működik. Ez nem illene a személyiségéhez.

– De mi másról szólhat Az ember tragédiája?

– Elővette a régi szereplőket, elővette Fekete Gizit, elővette Szalma Tamást. Gábor Miklóst már, sajnos, nem tudta elővenni, bárhogy szeretettük volna... Arra a szerepre hozott egy fiatalembert, Kamarás Ivánt.

– Éppen fordítva van, mint akkor, most idős emberpár mellé egy fiatal Lucifer...

– Igen. Van egy megélt korú pár, akik már valamennyit megettek a kenyerekből, de még mindig maradt nekik jó sok.

– Miben más ez a terved?

– A logikája nem tudott más lenni. Ki kellett szolgálni azt a tizenöt képet. Egyfajta masinériának – ha nagyon egyszerűnek is – működnie kell. De ez is sokkal letisztultabbá és egyszerűbbé vált. Miközben pedig, szerintem, látványában kicsit több.

– Ruszt elmondta neked, milyen teret szeretne?

– Nem, soha nem szokta. Mi nagyon sokat dolgoztunk már együtt, és ezek az alkalmak emlékeztetéseket. Ezúttal is csak leültünk és beszélgettünk. Hogy ő hol tart. Mit gondol erről. Mutatott egy-két előadást, operát, ami megfogta őt, s ami inspirálja őt. És akkor az ember végiggondolja mindezt. Végiggondolja Jósikát, magát, végiggondolja a színpadot... És onnantól kezdve valami elkezdődik. Azt megmutatod, és akkor azon belül vagy megegyeztek, vagy továbblépsz.

– Vagyis miben változott az előadás?

– Nem lett illusztratívabb. Eleve sem volt az, s ez sem az. Talán közelebb áll képileg ahhoz, amit a mai ember gondol a világról, egy-egy pillanatról. Minden realitást mellőzve, persze.

– És ha olyan néző ül be, aki akkor is látta az előadást és most is, észreveszi az eltérést?

– Igen, látja az „ahhoz képest nem azt”...

– Van olyan rendező, aki megmondja kerek perec, hogy mit akar?

– Biztos van. Bár én olyannal még nem dolgoztam, aki azt mondta volna, hogy ez kell, rakd oda... Sokkal jellemzőbb, hogy nem mondanak semmit.

– És az elindít?

– Hát, aki nem gyötör, hogy nem jut eszébe semmi, azzal nincs bajom. És az az ember, akivel sokat dolgoztam már együtt, nem is kell, hogy bármit mondjon. Elolvasom a darabot, beszélgetünk erről-arról, s létrejön valami. Új találkozásnál azért jó, ha mondanak valamit. De ott is jobban izgat az ember maga. Mint például Zsótér, aki ezeréves jó barátom, és Ambrus Mariska, az építész-múltamból, aki régen sokat segített kaposvári éjszakákon, miközben ment a cirkusz egy-egy díszlet készítése közben. Kifejezetten élvezem, amikor két barátom dolgozik együtt, és abban a produkcióban én nem vagyok benne. Szellemi kaland őket nézni.

– Mi volt a dolgod A Nibelung-lakóparknál, ami egy kész térben, a budavári Sziklakórházban játszódik?

– Mondjuk, takarítónő voltam.

– Emlékszem, bementem a térbe, és néztem, mi ebben a Mencia...

– Mi is bementünk Mundruczóval, és néztük, hogy ez hát a hely, majd elkezdünk körbejárni, s a darab ismeretében átgondoltuk, mi fog történni, s melyik jelenet hol legyen. És valahogy kiosztódott, és elkezdett működni. Aztán úgy döntöttünk, hogy csak a helyben levő elemeket használjuk. Nincs értelme fölcipelni, lecipelni semmit, de az ott levő elemekkel összevissza kódorogtunk, és mindenfélét kigondoltunk. Megszerveztük az előadást.

Néhány apróságot azért persze behoztunk, néhányat építettünk is. A próbák során derült ki például, hogy hagyományos színházi világítást nem...

– Igen, emlékszem a természetes fényekre...

– Mármost a természetellenes fényekre... Szóval néhány dolgot persze beépítesz, mert szükség van rá, de úgy, hogy ne derüljön ki. Az előtér például kész kupleráj volt. És az egész nagyterem! Amikor megláttuk, tök üres volt, viszont találtunk ott ágyakat mindenfelé elrejtve...

– Milyen lehetett itt felébredni, gondoltam közben.

– És milyen lehetett itt meghalni!

– Mundruczóval hogy találatok egymásra?

– Az Arany János Színházban volt stúdiós, ahol én akkoriban sokat dolgoztam. Aztán színészhallgató lett, ezalatt nem találkoztunk. Később filmeket készített, akkor sem. És egyszer csak jött az az opera, két évvel ezelőtt, Lendvai Kamilló *A tisztességtudó utcalánya*. Színházi munkatársként én juthattam eszébe.

– És micsoda helyet találatok annak az operának is! *A bezárt Atrium* mozit.

– Azért azok a gépezetek emlékeztethettek volna rám! A kék-béka zöld targonca. Ki más tolhatta volna be? Mindenesetre Kornéllal színházat csinálni élvezet. Filmes agya van. Máshonnan közelít meg mindent, és közben a tempók is megváltoznak. Ami más színházban többnyire alkalmaznak látszik, az nála úgy tűnik el, hogy na... Az például rohadt nagy mázli, hogy elvégi a színész szakot, ami biztosan az érzékenységet nyitogatja, de nem műveli.

– Más korosztályokkal hogy vagy? Például Teliha Péterrel is sokat dolgoztál. Ő mennyire inspirál?

– Inspirál. Péternek már az első munkáját is együtt csináltuk, a diplomamunkáját. Azóta, ahogy mindenki más, hol itt vagy, hol ott vagy, találkoztok vagy nem, a pályák nem mennek mindig egy irányba. De övele mindig, még az anyagon is kellemes dolgozni, gyors és figyelő tempót diktál.

– Nemsokára megint együtt fogsz dolgozni az olasz Paolo Magellivel, akivel néhány éve Zalaegerszegen a Liliomban találkoztatok. Más ő, mint a magyar rendezők?

– Azt, hogy világpolgár, érezni. Azt is, hogy semmi kishitőség nincs benne, és nagyon művelt.

– Miskolcon mit fog rendezni?

– A szép kilátást Ödön von Horváthtól. Pontosabban egy késtestés előadásról van szó. Az első estén az Ödön von Horváth-darab megy, a második pedig Magelli és Balanescu, a Romániából származó, Londonban élő hegedűművész közös műve Ödön von Horváth életéről. Ez is színházon kívüli helyszínen lesz, mint annak idején a *Liliom*, amelynek nagyon jót tett, hogy kiszabadult a megszokott környezetéből. Én már ezzel a mostani előadással kapcsol-



A portrékat Schiller Kata készítette

latban is kigondoltam egy-két dolgot, de még nem szeretnék erről beszélni.

– Ács Jánossal is a kezdet kezdete óta dolgoztok együtt...

– Szikrázó elme. Szellemi kaland vele beszélgetni, dolgozni. Rosszabb napjaiban is inspiráló. De üdítő számomra Tordy Géza is, aki nagyon vehemens és hedonizmusra hajlamos, megfeszíthetetlen, nagy formátumú színházi ember, akinek sodrása van. Nagyon tud dicsérni, és nagyon tud utálni. És abban is van valami elemi erő. Egészen másfajta szituációba sodorja a munkát. Imádom azt a focipálya méretű győri színpadot – és szerintem jól is áll nekem –, ahol Gézával a legjobb közös munkáink készültek, mint a *Bűn és bűnhődés* vagy Füst Milán *Negyedik Henrikje*. Ő is az a fajta, akivel sikerül térben is érdekeset létrehozunk.

– A zene, a zenés műfaj másfajta gondolkodást kíván tervezés közben?

– Sokan csodálkoztak, amikor Halasi Imre szerződött az Operettbe. Én meg halálosan élveztem. Mások az igények, az operettszínházi hagyományok. Szakmailag iszonyonyul izgalmas tud lenni. Ez egy gépezet. Sokan azt hiszik, hogy a könnyű műfaj könnyű. Pedig a legnehezebb. Ráadásul itt a minimális tévedésből is sorscsapás lehet, mert nagyon sok pénzbe kerül. Aztán ott van még az opera. Az megint más. Nagyszabású, nagy képzőművészetet kíván, miközben a zene sorvezető is.

– Régebben azt mondtad, jelmezt nem szívesen tervezel.

– Tudod, a díszletben sem aprózom el... És biztosan azért sem csinálom jelmezt,

mert gyűlölök varrodába járni. Bár Gaál Erzsí mindig ragaszkodott hozzá, azt mondta, nem lehet, hogy más tervezze a teret és más a jelmezt.

– De az számít, hogy ki melletted a jelmeztervező? Akár el is ronthatja a teredet... Megbeszélitek, mit gondoltok?

– Persze, mindig beszélünk.

– Vannak kedvenceid?

– Vannak. Például Gyarmathy Ágnes, vele sokat dolgozunk mostanában együtt. Őt nagyon szeretem. Igen érzékeny, igen pontos és egyszerű. Remekül dolgoztunk, például, legutóbb az Ács János írta-rendezte *Casanova* *nuovában*. Hasonlóan gondolkodunk Laczó Henriette-tel is, akivel együtt jártunk a főiskolára. És az is igaz, hogy konfliktusom még senkivel sem volt.

– Izgat, amikor új munkával találkozol?

– Muszáj, mert különben nem tudom megcsinálni. Muszáj megszeretni.

– Mennyire követed a kortárs képzőművészetet?

– Abszolút.

– Jársz kiállításokra?

– Képzeld.

– Befolyásol téged, mi történik a világban?

– Konkrétan a színpadon biztosan nem, de elindít bennem bizonyos folyamatokat.

– Amikor elolvasol egy darabot, akkor a képekből vagy a szövegből indulsz ki?

– Ezt mindig megkérdem. Főleg a tanításnál jön ez elő állandóan. Jó, ha valaki érzékenyen tud olvasni, és abból valami kép kezd összeállni a fejében, amit megpróbál ábrázolni. Mindenképpen birtokában kell lenni a darabnak. Amikor nekiülsz, már olyannak kell lennie előtted, mint az egy-

szeregynek. Ahhoz, hogy leülhess a térrel foglalkozni, előbb ki kell találnod, mit lehet a művel csinálni.

– Nyilván mikor olvasol, képeket látsz...

– Nem föltétlenül...

– Mert én, például, dramaturgként inkább arra figyelek, mi történik, mit beszélnek, mennyire plasztikusak a szereplők.

– Én jó dramaturg vagyok.

– Ó, mindenki jobb dramaturg a dramaturgoknál!

– Vannak azért nehezebb darabok, melyek nem adják meg könnyen magukat a térben. Akkor többet kell gondolkozni és hozzáolvasni, mielőtt nekiülnél.

– Milyen a jó munka?

– Amihez nem kell pluszenergia, hogy elhitesse magammal: „szeretem, szeretem, szeretem”, amikor nem az van, hogy elolvasom a példányt, s már el is hajítom.

– Hát igen, nálam ez másképp van, mert én ajánlót a darabot, s mire munka van vele, én már túl vagyok rajta.

– Azt is gondolom, hogy muszáj nyitott szemmel járni a világot. Persze hogy olva-

sol, meg kiállításokra jársz, de közben látni kell, érezni. És az emberek is nagyon izgalmasak. Hiába vagyok tüskés, igazából kíváncsi vagyok, és állandóan figyelek.

– Már nem vagy annyira tüskés, mint régebben.

– Talán, mert most már pontosan tudom, kikkel dolgozom együtt, mi a fontos, már nem hajt a karriervágy, bár az valójában soha nem is érdekelt.

– Amikor utazol, mennyire „szakmai szemmel” nézel szét?

– Az utazások nagyon hatnak rám. Pontosán emlékszem, amikor Zalaegerszegen a Zorbát csináltam. Jó határidőgyanús volt, a terveket már le kellett volna adni, de még semmi se volt meg. Mondtam Halasi Imrénnek, aki az előadást rendezte, hogy várjon egy kicsit, hadd menjek ki Krétára. Azt mondta, rendben, de ahogy visszajöttem, másnap tervelfogadás. És én akkor kirohantam Krétára. Amikor hazaérkeztem, leültem este hatkor, és reggelre ott volt kompletten a terv. Akkor úgy kidőlt belőlem.

– Tehát tervezőként elégedett ember vagy?

– Szerintem, mivel semmi sincs a helyén, a struktúra sem, valahogy minden ellenáll annak, hogy valóban az értéked adjad. De szerencsére zömében olyanokkal dolgozom, akikkel jóban vagyok. Sokkal szívesebben végzem a munkámat a barátomnak, kollégámnak, mint az adott intézménynek. Bohóccá váltunk. Presztízsből megelőzték bennünket a bankárok, a brókerek. Talán a rendszerváltás előtt voltunk valakik. Nehéz ezzel szembesülni. Én mindenesetre, amíg van társulat, addig hűség maradok. Mindig mindenfelé dolgoztam, és hogy hol vagyok tag, az olyan mindegy. De tag szeretek lenni. Szeretek valahová tartozni.

– Akkor hát nem bánod, hogy látványtervező lettél?

– Bánom, nem bánom, most már mindegy. Legszívesebben operaénekes lennék. Azt tartom a legsodálatosabbnak. Zene, nem kell hozzá tárgyi eszköz. Te magad vagy.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
LÖKÖS ILDIKÓ

„Mindig a mozdulat érdekelt”

■ BESZÉLGETÉS MEZEI KINGÁVAL ■

– Mi ért véget és mi kezdődött el azzal, hogy ez a társaság – Gyarmati Kata, Szorcik Kriszta, Nagypál Gábor és te magad – úgy döntött, a vajdasági Újvidék helyett Budapesten, a Bárka Színházban folytatja a pályafutását?

– Nehéz téma ez. Nem tudom, valójában mi ért véget, hiszen még mindig úgy próbálom megélni, hogy semminek nincs vége. Mindenesetre lezárult egy korszak, ami hét, néha nehéz, néha gyönyörű pillanatokat tartalmazó évet jelent. Négyünk közül mindenki más okból hozta meg döntését. Én elsősorban nem színházi, inkább személyes okok miatt választottam Budapestet – hatalmas vajúdasok árán. Nagyon jól éreztem magam Újvidéken, nemcsak jó szerepeket kaptam, de minden lehetőséget megadtak ahhoz is, hogy rendezőként azt a fajta színházat csináljam, amit szeretek. Kiváló színészekkel.

– A körülményeket véletlenül felejtetted ki?

– Azokról már nyilvánvalóan nem lehet minden jót elmondani, de gondolom, egy határon túli magyar színház esetében ez érthető, és nem szükséges külön taglalni az állandó pénzhíányt.

– Csak annyiban, amennyiben befolyásolta a döntést.

– Ezeket a hátrányokat az ember egy idő után egyre kevésbé rugalmasan éli meg. Belefáradtam, hogy állandóan el kell hagyni egy-egy ötletet, értékes pillanatot azért, mert mindig van akadályozó tényező. Ezzel az Újvidéki Színház minden előadás kapcsán megküzd, tehát nem az ő hibája. Mindenesetre ott lényegesen nagyobb harc zajlik egy előadás megszületéséért, mint itt – ezért jóval nagyobb mindennek a tétje is.

– Rendszeresen kényszerültél visszatérő kompromisszumokra?

– Az utóbbi előadásaimhoz elég komplikált díszleteket, díszletszerkezeteket képzeltem el, de a költségekből rendre le kellett faragni. A probléma többrétű, hiszen nemcsak kevesebbet mutatunk ilyenkor, de rengeteg időt elvisz az is, hogy az eredeti elképzeléshez minél jobban hasonlító teret hozzunk létre – minél olcsóbban. Mindig mindent elkövettünk azért, hogy a közönséggel feledtessük: szegények vagyunk. Az ember azonban egy idő után arra kezd vágyani, hogy alapakoljanak mindent, és csak azzal foglalkozzon, ami valóban a dolga lenne.

– Volt bármi is, ami a mostoha körülményeknek tulajdonítható?

– Hihetetlen energiák mozdultak meg, hiszen mindnyájan azt akartuk, hogy az előadás jó legyen. Ilyen helyzetben sokkal inkább függenek egymástól az emberek, és ez nem kizárólag a színészekre értendő. A kosztümös, a sminkes, a világosító is beadja minden tudását a produkcióba, hogy megszülessen valami, s ennek összes keserveivel együtt hihetetlen szépsége van. Nem tudom, Budapesten miként működik ez, hiszen új vagyok még ebben a világban, de azt gondolom, a körülmények csak jobbak lehetnek.

– Valójában mit mérlegel az ember, amikor ilyen súlyú döntést hoz?

– Miután megszületik az elhatározás, még rengeteg apróságot. A vajúdas azt okozza, hogy a mérleg hol erre, hol arra billen. Végül erre billent, ám a mai napig nem vagyok ezer százalékgig meggyőződve arról, helyesen döntöttem-e. Próbálom úgy megélni, hogy hét év után jólesik egy kicsit más levegőt szívni, más embereket megismerni, más energiákkal találkozni. Kevesen voltunk Újvidéken, eléggé kiismertük, „kitanultuk” egymást, talán nem árt, ha új hatások érnek bennünket. Nyilván sokat segít, hogy négy olyan ember jött el, akik

gyermekkoruk óta együtt dolgoznak, és hasonló színházi gondolkodásmódot képviselnek.

– *Nem is tettétek volna meg ezt a lépést egymás nélkül?*

– Valószínűleg nem. Gyarmati Katával a munkánk miatt nagyon függünk egymástól. De Nagypál Gáborral és Szorcsik Krisztával is egyfajta színházban gondolkodunk eszmélésünk óta. Együtt felvételiztünk a színművészetire, ugyanabba az osztályba jártunk, aztán ugyanabba a társulatba kerültünk, ahol sok évet töltöttünk el.

– *Nem maradt ott senki a közösségből?*

– De, sajnos. Puskás Zoltán nem jött velünk, viszont egy produkció erejéig mégis együtt dolgozhatunk itt.

– *Jól tudom, hogy mindannyian Zentáról származtok?*

– Egyedül Gábor jött Adáról, de ő is Zentán kezdett el színházzal foglalkozni. Elsős gimnazisták voltunk, amikor Hernyák György és Kovács Frigyes az iskolánkban toborzott az induló zen-tai amatőr szintársulatba. Igaz, én nem jelentkeztem: akkoriban még a folklór világa jobban érdekelt. Hála képzőművész édesanyámnak, gyerekkoromtól fogva festék, agyag meg gyapjú volt a kezemben, emellett a népdal-éneklés töltötte ki a napjaimat. Csak lassacskán szívárogtunk be ebbe a csoportba, én például akkor, amikor egy énekes szerepre hiányzott egy lány valamelyik darabban. Később a társulat két kisebb csapatra oszlott. A Műhely Csoport Szloboda Tibor vezetésével meglehetősen fiús társaság volt, így mi Uraim Csoportnak neveztük el a sajátunkat. Ez inkább lánybulinak indult, afféle női maffiának.

– *Az is maradt?*

– Végül is nem. A főiskoláig öt előadást hoztunk létre – Pilinszky-esttel kezdtünk ott is. Később visszamentünk főiskola közben is, akkor a *Vásott kölyköket* mutatta be az Uraim Csoport, szóval egyáltalán nem nevezhető teremketlen társaságnak.

– *Esetleg már ott körvonalazódott, hogy rendezéssel is foglalkozol majd, és Gyarmati Kata lesz a jobbkezed? Úgy értem, magadra vállaltad az Uraim Csoport ügyeit is?*

– Valamelyest mondhatjuk így, hiszen eléggé komolyan vettük a dolgot, és ügyeltünk rá, hogy ne pusztán a magunk szórakoztatására járjunk össze. Körvonalazódni kezdtek a szerepek, hamar kialakult, hogy színészi szempontból Kriszta tud hozzájárulni mindehhez, nekem pedig elsősorban a formáról, a képekről vannak használható gondolataim. Kata is színészként kezdett ebben a csoportban, de már ott is lehetett tudni, hogy a szöveg gondozása, a dramaturgia vonzza leginkább.

– *Már akkor is tudatosan nem a szövegre alapoztatok az előadásokat?*

– Igen, mivel erősen mozgásszínházi beállítottságú társulat volt a miénk. A mai napig nem érdekel más a színházból, csak az, ami tizenöt évvel ezelőtt is, amikor még meg sem fordult a fejemben,

hogy főiskolára menjek. Szinte még csak ösztönből és játékból csináltunk előadásokat. Tényleg, ez furcsa.

– *Már micsoda?*

– Mindenki azt mondta, hogy ki fogjuk nőni, és tessék, itt vagyunk. Csakis az a fajta színház érdekel, amelyben a mozdulat, a szó, a zene és a látvány, tehát azok a művészetek, melyek a színházban megjelenhetnek, egyenrangúak. Ebben igazán meghatározó élményt jelentett Nagy József színháza. Mindig csodáltam, amit ő csinál. Az irodalomból pedig kezdetek óta a költészet izgatott, ez a mai napig tetten érhető. Szóval ezt a társulatot tényleg nem létrehoztuk, hanem ösztönösen, a szabad érzéseink, megérzéseink alapján alakult ilyené.

– *Többen leírták, hogy a ti főiskolás osztályotok – már a főiskola alatt is – bizonyos értelemben az utolsó menedéke, mentőöve volt az Újvidéki Színháznak.*

– Van benne valami. Akkoriban sok színész vagy a pályát hagyta el, vagy a Vajdaságot. Nehéz korszakát élte az újvidéki színház, nem igazán voltak színészek, és így nem készültek túl jó előadások sem. Hatunkat harmadévesen leszerződtek, a mély vízbe dobtak, már annak az évadnak a műsorát is ránk alapozták. A főiskolán is sok nehezen megoldható feladatot kaptunk – másodikban például olyan vizsgaelőadásokat kellett rendeznünk, amelyekben az osztálytársaink és mi magunk is szerepeltünk. Érdekes összehasonlítani a budapesti főiskolán eltöltött fél évvel: itt elsősorban szakmát tanítanak, Újvidéken inkább hivatást. Ám az előbbi éppen olyan fontos – számos technikai megoldást csak Budapesten sajátíthattunk el. Aki például nem tudott énekelni, annak Újvidéken pedáloznia kellett ahhoz, hogy valamit magára szedjen. Ez általában elmondható az egyes tantárgyakról – ám affinitással és aka-

rattal rengeteg tudást össze lehetett szedni. Mégis számomra sokkal fontosabb, hogy az az iskola gondolkodó és alkotó, színházcsináló embereket nevelt ki.

– *Melyik iskolát választanád, ha mindezek tudatában meglehetnéd?*

– Egyértelműen az újvidékit. Budapesten végig hiányoltam valamifajta alkotói szabadságot, és az a színház, amelyik nem az alkotásról szól, engem egyáltalán nem érdekel. Sokkal jobban szeretek próbálni, mint játszani, és abban a két hónapban élni, ami ilyenkor megadatik hét-nyolc embernek.

– *Ezt is ritkán lehet színésztől hallani.*

– Persze azért játszani is szeretek. De az nagy hazugság, hogy minden este ezerszázalékos alkotóként meg lehet élni azokat a bizonyos nagybetűs pillanatokat. Én azt mondom, tegyük végre kezünket a szívünkre mi, színészek: bizony sokszor csak interpretációról van szó, belehalni nem lehet akármikor. Természetesen próba közben ugyanígy vannak tehetségtelen napjaink, de ezeket fel lehet használni az alkotófolyamatban.

– *Mire számítottál a főiskola után, az újvidéki társulathoz szerződve?*



– Fontos volt, hogy együtt dolgozhassunk a továbbiakban is. Csak hálával tudok visszaemlékezni arra, hogy ezt soha nem akadályozták szántszándékkal. Nem kellett felhagynunk azzal, amit Zentán elkezdünk. Létrehoztuk a Vajdasági Trubadúrok Csoportját, és a fejünkbe vettük, hogy a színház klubjában – ahová nagyon sok újvidéki magyar fiatal járt – performanszokat tartunk vajdasági költők műveiből. Terveztük, hogy a Tolnai-est után feldolgozzuk Sziveri János írásait, de Vicsek Károly, az akkori igazgató kérésére ezt már önálló előadásként mutattuk be a színházban. Így jött létre a *Szelidítések*, amelyet sokan dicsértek. Azt is Vicsek találta ki, hogy Hamvas Béla *Karnevál* című művéből készítsünk színházi előadást, de ezt sokáig kizártnak tartottam.

– *A végeredményt ismerjük. Mivel győzött meg az igazgató?*

– Huzamos ideig vitatkoztunk. Nyilván ez egy olyan anyag, amihez az ember nem nyúl hozzá gondolkodás nélkül. Végül majdnem hogy a véletlen műve volt a *Pác*. Nem mondom, hogy megbántam, sőt, de az egyik leggyötrelmesebb munka volt az életemben, ugyanakkor a mai napig a legkedvesebb is. Csak a felkészülés, az adaptáció elkészítése másfél évig tartott. A két hónapi próbából pedig legalább három hétig a testvéremmel, Mezei Szilárdal dolgoztak a színészek, akik maguk is zenéltek a színpadon. Intuitív zenei gyakorlatokra volt szükségük, mert egyetlen hivatásos zenész segítette őket az előadásokon. Ennek ellenére a zenéből indítottuk el az egész produkciót, amelybe még a színpadi zörejeket is belekomponáltuk.

– *Miért álltál ellen annyira ideig?*

– Pontosan a tisztelet miatt. Tudtam, hogy a *Karnevál* nagyon sokrétű, nehéz, iszonyatosan magas minőségű anyag a színpadi feldolgozáshoz, nem lehet felszínesen hozzányúl. Persze arra törekedtünk, hogy minél több mélységet bányásszunk elő, de ilyenkor egyszerűen rémisztó, hogy olyan verziót kell a műből írni, amelyet a színpad még elvisel. Olyan pályán kell végigvezetni a művet, amely a színészeknek még eljátszatható. Végül soron attól féltem, hogy okatlanul, jogtalanul és felszínesen nyúlunk hozzá.

– *Kész drámák kapcsán ilyesmi fel sem merül?*

– Amikor a *Yermát* rendeztem diákszínpados gyerekekkel, akkor tapasztaltam, hogy jóval könnyebb helyzetben vagyok, hiszen a szöveget úgy rakjuk össze, ahogyan akarjuk. Miután megkerestük a filozófiáját, költészetét, onnantól kezdve már adta magát a mű. Egyrészt sokkal jobban érdekel a költészet, mint a dráma, másrészt nem ugyanaz teljes szabadságból vagy teljes kötöttségből nekiindulni az előadásnak. Ezzel is magyarázható, hogy számomra nem jelent erőteljesebb inspirációt a szöveg, mint a zene, a mozdulat vagy némely képzőművészeti alkotás.

– *Nem túlzás a személyes köztársasági tekinthet?*

– Talán az. Természetesen el tudom képzelni, hogy egy adott drámából a korábbiakhoz hasonló előadást készítsék. Viszont úgy érzem, rengeteg olyan anyag van, amivel más nem foglalkozik, én pedig alkalmasnak találok arra, hogy színházi környezetbe kerüljön.

– *A Via Italia című kisregény színpadi változata sem hordozott magában az említettekhez hasonló megkötéseket?*

– De hordozott, annak is kötöttebb formája volt. Azonban úgy írtuk meg a szövegek könyvet, hogy az előadás addigra már kitalált képi világához igazítottuk a dialógusokat.

– *Mintha mindig a vizualitás inspirálná a gondolatokat, történeteket.*

– Általában abból indulok ki, amit látok. Nyilvánvaló, hogy a képeket is inspirálja valami – jó muzsika, festmény vagy a saját hülyeségem. Például a *Fabula* esetében amennyire erősen hatott rám Pilinszky költészete, legalább annyira megihletett Giacometti művészete. Sajnos az utóbbit nem szokás kiírni a színlapra, mert a közfelfogás szerint az irodalmi anyag az egyetlen, ami megfogható: írta ez és ez.

– *Gondolom, eszedbe sem jutna díszlettervezővel dolgozni.*

– Mivel nem ugyanazokat a képeket látja, mint én. Nem várhatom el senkitől, hogy az én fejemmel gondolkodjon, inkább megcsinálom, hogy nem tudok technikai rajzokat, makettek készíteni.

– *Ez mivel jár a gyakorlatban?*

– Mindig szaladok fűhöz-fához, állandóan segítséget kérek. Kitalálom a teret, és megbeszélem egy olyan szakemberrel, aki ért a feladat technikai oldalához. Eddig minden alkalommal találtam valakit, aki rábólintott, vagy egyértelműen megmondta, hogy ezt vagy azt nem lehet.

– *Téged igazol, ha az előadás azt bizonyítja, hogy a rendező szinte mindenről gondolkodott, csak a térről nem? Ilyen elég gyakran adódik...*

– Általában nem szeretem, ha a tér nincsen megkomponálva, hiszen az az előadás esztétikájának meghatározó része.

– *Mit gondolsz, melyik pillanatban figyelt fel a magyarországi szakma arra, hogy Újvidéken van egy új csapat, amely új nyelven beszél?*

– Azt hiszem, a *Pácnál* kezdtek minket beazonosítani. Akkor már mondogatták, hogy ja, ezek azok, akik a *Sziverit* csinálták. És emlegették a *Cselédek*-előadásunkat, Szorcscsik Krisztával közös vizsgánkat is, amellyel Magyarországon is többször felléptünk. Azt éppen a NATO-bombázás kellős közepén próbáltuk.

– *Hogyan próbál az ember bombázás közben?*

– A fiúk beosztás szerint – éjjeli és nappali ügyeletben – védtek a színházat, hogy ne költözzön oda be senki, aki katonai célokra használná. Folyamatosan azt a látszatot kellett keltenünk, hogy a színház működik, ezért mindennap, minden délből játszottunk, még ha két embernek, akkor is. Más különben könnyen megtörténhetett volna, hogy elveszik tőlünk vagy bezárják a színházat.

– *Ugyanekkor játszották Balázs Áronék az Emigránsokat, ugye?*

– Emlékeim szerint három premiert tartottunk a bombázások idején, és mellettük még egy irodalmi estet is rendeztünk, de mivel azt is délből játszottuk, irodalmi délként hirdettük meg.

– *Mindez a látszat kedvéért történt?*

– Munkaterápiának fogtuk fel. Mindannyian hazamehettünk volna Zentára, ahol szélcsend volt, de Újvidéken maradtunk, mert úgy éreztük, dolgunk van ott. És nagyon boldogok voltunk, amikor néhány ember eljött megnézni minket. Az is előfordult, hogy az előadást csak jóval később tudtuk elkezdni, mert délből még nem volt néző, és csak egymást bámultuk a színpadon. Egy ilyen alkalommal, amikor már régóta néma csendben ültünk, egyszer csak nagy boldogan berohant a jegyszédő, és telekiabálta a termet: gyerekek, jött egy közönség! Tudta, hogy ez mit jelent számunkra, ezért nem úgy mondta, hogy jött egy néző.

– *Szakadt meg előadás a háború miatt?*

– Egyszer nem sokkal dél után szólaltak meg a szirénák. Néhány másodpercre megálltunk, vettünk egy nagy levegőt, és játszottunk tovább. De nem estünk ki a szerepünkéből. A színház pedig végig a miénk maradt.

– *Szerinted miben áll a vajdasági magyar színész mássága?*

– Én személy szerint azért kötődöm erős gyökerekkel a Vajdasághoz, mert ott mindig is két kultúrából táplálkoztunk: a magyar lírából és a hihetetlenül erőteljes balkáni közegből. A vajdasági ember eleve ilyen, e kettőből építkezik, és ez nagy szerencse. A szerb kollégák mindig azt kérdezik: honnan bennetek ez a finomság; a magyarok meg: honnan bennetek ennyi erő?

– *Talán éppen ennek a zsigeri erőnek köszönhetően maradtatok meg a jég hátán?*

– Minden bizonnyal. De ez nem jelenti azt, hogy gyerekjáték elviselni az örökös szűkölködést. Az újvidéki városi fenntartású színház, de alig tud megélni. Pedig annyit bizonyított az a társulat, hogy megérdemelné: egyszer úgy tudjon működni, ahogyan másutt az teljesen természetes. Szomorú, hogy folyton a pénzhiány dönt a művészeti kérdésekben. Közben meg azt látom több magyarországi előadásban is, hogy igen szabadon bánnak a pénz-



A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

zel. Némelyik produkció egy-egy jelenetének költségvetéséből az Újvidéki Színház két teljes előadást létrehozna. Ilyenkor összeszorul a szívem. Sok ilyen előadás van Budapesten, ráadásul gyakran tapasztalom, hogy a pénznek semmi köze a minőséghez, sőt. Újvidéken meg azt kell elhiteni a szakadt, piros vászonfüggönyről, hogy brokát.

– Érzékelted bármikor is a magyarországi szakma együttérzését?

– A szakmának csak egy igazán szűk rétegét érdekli, hogy mi történik a határokon túl, ezen sajnos nincs mit szépíteni. Nem véletlen, hogy a kisvárdai fesztiválra mindig ugyanazok az emberek jönnek el Budapestről. Pedig van mit látni Kisvárdán – de a népszavazás óta a többség előkelő érdektelenségén már nincs miért csodálkozni. Sőt. Mérhetetlenül meg vagyok rökönnyedve, és el vagyok keseredve.

– Lehet, hogy a kettőt kár összekapcsolni: a budapesti művészek jó része éppúgy nem tud semmit a vidéki színházakról sem. De még a szomszéd színházba sem mennek át egykönnyen.

– Szerintem pedig évek óta érzékelhető egyfajta igen furcsa megkülönböztetés a határon túli színházakkal kapcsolatban a magyarországi színházi emberek részéről. Természetesen tisztelet a kivételnek.

– Miben érhető ez tetten?

– Például a bánásmódban. Mondjuk, a kisvárdai fesztivál körülményeiben. Ne érezzük megalázonak, hogy művészettel foglalkozó felnőtt embereket nyolcágas szobákba hánynak be? Szerintem ez nonszensz, erre oda lehetne figyelni. De hát – ugye – „ezek csak határontúliak, ezeknek az is jó”. Hát nem jó. A pesti színészt nem küldik kollégiumba a pécsi fesztiválon, ugye?

– Nem, de ott a határon túli színészt sem. Pécsen csak a műszak lakik kollégiumban, de a pesti is. Kisvárdán pedig a pesti színészt is csak kollégiumban tudják elszállásolni – nyilván továbbra sem valószínű, hogy szállodákat építenének a fesztivál miatt. Talán inkább kinőtte a várost a fesztivál, nem?

– Én megelégednék néhány enyhítő körülménnyel.

– Miért, Kisvárdát büntetőtétel?

– Persze hogy nem az. Számos kollégával csakis ott lehet találkozni, akik csodálatos emberek, csodálatos művészek. És aki oda-

megy, általában érdeklődik az ottani előadások iránt. Meglehet azért, mert érdemes. Természetesen évente tíz napot kibír az ember, és nekem sem szárad le a lábam, ha sorban kell állnom a bónommal. Mégis, kissé több energia befektetésével talán kevesebb szomorúságot okozna mindez. De valóban, ennél sokkal több örömet nyújt, barátokat szerez. Szeretettel ülünk be egymást megnézni.

– Ráadásul te már júniusban pesti színésznő leszel. Kapsz-e majd egyáltalán kollégiumot?

– Jaj, nem tudom. Már a múltkor mondtam a többieknek, találjunk ki valamit, hogy én is ott lehessenek. Éppen akkor szomorodtam el igazán, amikor Kisvárdán az eszembe jutott. Főleg, hogy a tavalyi fesztivál olyan remekül sikerült.

– A beszélgetés felvételekor túl vagy az első budapesti premiereden és első budapesti rendezésed olvasópróbáján, fél éve a Bárka Színház tagja vagy. Nyilván meg tudod mondani, ilyen lovat akartál-e.

– Bár a Helge élete számomra egyáltalán nem volt könnyű próbafolyamat, kétségkívül nagyon erős a csapat. Jó érzés ezekkel az emberekkel egy színpadon lenni. Igaz, ebben az előadásban éppen nekem nincs túl sok lehetőségem erre, minthogy az első számú partnerem Szorcsik Kriszta, akit száz éve ismerek. Ebből a munkából tehát nem tudom fölmérni, más színészek mellett hogyan tudnék partnerként funkcionálni.

– A premier után néhány nappal olvasópróbát tartottál a Fabulából – gondolom, nem volt elegendő idő a felkészülésre.

– Tény, hogy nem tudtam százszázalékosan részt venni a Helge életében, vagy legalábbis nem annyira, amennyire szerettem volna átadni magam ennek a munkának. Egyértelműen elvonta az energiámat egyik a másiktól, és fordítva. Annyira különböznek egymástól, hogy még csak táplálkozni, feltöltődni sem lehetett egyikből a másik javára. Folyamatosan energiavesztést éreztem, de ennek szerencsére vége: ma már csak a Fabulára kell koncentrálnom.

– Említetted, hogy Pilinszky és Giacometti egyaránt inspirálja az előadást. Mégis mire számítsunk?

– A készülő előadás ihletője Pilinszky *Fabula* című verse. Eköré csoportosulnak kisebb történetek, melyek Gyarmati Katával közös szüleményeink. Tovább fejtegetjük a vers történetét, természet-

sen sok más költeményt is beleszöve. Alberto Giacometti szobrai éppen akkor láttam újra, amikor a díszletről gondolkodtam, így az új előadás képi világát is nagyrészt az ő művészete határozza meg. Próbálom a színház alkotóelemeit úgy ötvözni, hogy azok semmiképpen ne legyenek a szöveg alárendeltjei, hanem egymásból táplálkozhatnak. Hogy egy gesztus meg tudjon szülni egy mondatot, egy versike egy mozdulatot, és így tovább. Azzal a különbséggel, hogy ezúttal a négy közül a képi világ és a költészet szerepe a meghatározó, és csak ezután kapcsolódik hozzájuk a mozdulat és a zene.

– Törekedsz arra, hogy a rendezéseid között valamifajta folytonosság legyen?

– Nem, hiszen nem tudok másfajta színházat elképzelni, illetve nem is akarok. A *Fabula* így óhatatlanul hasonlítani fog korábbi rendezéseimre, ez alól nem is akarok kibújni, mert egyelőre még nem csalódtam a választott utamban. Úgy érzem, ezen belül sok mindent szeretnék kipróbálni, hiszen számos lehetőséget rejt még ez a módszer és az a kis csapat is, amelyről tudom, hogy hisz ebben. Még van miért megszólalni így. Nem gondolkodtam azon, hogy ezeknél jóval populárisabb előadásokat készítek, mert ez izgat, és ez készlet cselekvésre.

– Nem félsz, hogy Budapest képes elszívni az ambíciódat, elvenni az alkotókedvedet, felőrölni a tehetségedet? Miért nevezted nehéznek az első próbafolyamatot?

– Elsősorban az egyeztetés volt nehéz. Bár nem feltétlenül normális, ha az ember premierről rögtön olvasópróbára megy, hozzá kell tennem, ugyanez megtörtént Újvidéken is. Az is lehet, hogy öregszem, vagy az új környezet teszi, nem tudom. Egy időben két új helyzetben lenni – talán ez fárasztott el nagyon. Ugyanakkor kiderült, ami mindennél fontosabb, hogy a Bárka csapata tud, képes és akar is együtt dolgozni. Függetlenül attól, hogy százfelől jöttünk, ezek a találkozások egészen izgalmas dolgokat tudnak kiadni magukból, vagy egészen jól tudnak összekapcsolódni. De nem tagadom, gyakran van honvágyam, gyakran eszembe jutnak a kollégáim. Gondolom, ez valamennyire természetes. Hiányoznak szerb barátaim is. Most nagyon jó otthon lenni a szüleimnél, ha nagy néha hazajutok. Budapesten pedig a jó dzsesszkoncertekkel vigasztalódom.

– Ha ez minden, bizonyára elég lesújtó a véleményed.

– Bár nem tartom magamat túlzottan higgadt embernek, nekem sok ennyi örület egyszerre. Iszonyatosan személytelennek találom ezt a várost, különösen amikor közlekedem benne. Olyan, mintha egy filmet néznék.

– Gyakran vesztéd el a türelmedet ezek miatt?

– Elég sokszor, igen. Ilyenkor az ember nem tudja átlátni, mi mitől van: a szakmától vagy a várostól, netalán valami mástól. Ha nem vagy túl jól, leülsz és végiggondolod, hogy tulajdonképpen mi is történik veled.

– És mire jutsz?

– Arra, hogy haza akarok menni.

– Emlékszem, a népszavazás után nagyon dühös voltál. Megbékéltél már a történetekkel?

– Nem. Dühös voltam, ez igaz. Félóra talán elég lett volna, hogy kissé lehiggadjak. Végül édesanyám gyorsan megnyugtatót: egyszerűen csak annyit mondott, hogy a méltóságunkat eddig sem odaátról importáltuk. Most már így vagyok ezzel én is. Részemről legalábbis ennyit ér ez a történet, nem többet.

– Forrófejű vagy?

– Igen. Tényleg nagyon dühös voltam, de lehültem. Nagy kár volt azt a mérhetetlen ostobaságot terjeszteni, hogy a származását igazoló szírszar fecnikkel majd mindenki elkezd idecsödülni. Nem itt van a Kánaán, bocsánatot kérek. Persze ezek után tőlem is meg lehet kérdezni, hogy akkor mit keresek itt – én is sokszor megkérdézem magamtól. Sokszor eszembe jutott már mérlegre tenni az életem, és elgondolkodni azon, hogy mi lenne most, ha másként döntöttem volna. Ám ha az ember meghozott egy döntést, álljon ki mellette akkor is, amikor baj van. Kiszakadtam egy nagyon erős közegből, amit egyszerűen nem tudok kitörölni, elfelejteni.

– Mikor a legnehezebb?

– Rosszul élem meg az utazásokat. Hazaérkezni sem könnyű, de visszaindulni... Hadd ne beszéljek róla.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
KOREN ZSOLT



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

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 postáknál és a kézbesítőknél.
Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102-02102799-00000000.

Kezdjük Goebbelsszel. Heiner Goebels ma Németország és Európa egyik legeredetibb színházteremtő tehetsége, zeneszerző. Az 1952-ben született és Frankfurt am Mainban élő Goebbels eredetiségét mutatja, hogy nevétől az égvilágon semmilyen átjárás nincs a név előző, hírhedt tulajdonosához, és legfeljebb Magyarországon érdemes ezt megemlíteni, ahol egyetlen vendégjátéka volt, a Trafóban: az 1993-ban készült *Prométheusz megsebadítása* 2003 februárjában, valamint 1996-os *Schwarz auf Weiss* című operájának videováltozatát bemutatták az 1998-as Őszi Fesztiválon, egy kis moziban. Évek óta készültem, baráti híradások nyomán, hogy valamit végre lássak tőle, s erre Berlinben 2004. november 12-én nyílt alkalmam, a Haus der Berliner Festspieleben (a volt Freie Volksbühnén), ahová Goebbels a svájci, frankfurti, bécsi, párizsi és berlini koprodukción, tehát eleve fesztiválok számára és vendégjátékok céljára készült *Eraritjaritjaka – a mondatok múzeuma* című előadását elhozta. A lipcsei euro-scene fesztiválról ugrottam át a fővárosba, ahol előző nap Warlikowski különleges és a 2002-es Avignoni Fesztiválon a legjobb külföldi előadás díjával jutalmazott Sarah Kane-rendezését, a *Megtisztulva* nagy hatású wroclawi előadását láttam. Úgy tűnik, néha kényeztetni az embert a sors. Ami az egzotikus címet illeti, az „eraritjaritjaka” az ausztrál őslakosság egyik szava, amelyet Canetti egyik művében úgy fordított le, mint „az elveszett dolog utáni vágyat”. A színházi zeneszerzőként induló Goebels olykor rendkívül prózai címet ad előadásainak, olykor viszont az olyan egzotikus megnevezéseket kedveli, mint amilyen a *Hashirigati* vagy a *Scutigera*; ezúttal ezt a nehezen megjegyezhető szót választotta egy nagyon emlékezetes előadás címéül, amelyben a nem érthetőnek, pontosabban a kapcsolatteremtés lehetetlenségének variációit is ábrázolja a fogalmazására kínos pontossággal ügyelő német klasszikus mondataival.

Gyanútlanul úgy indul az előadás, mint egy irodalmi est, és váratlanul csap át világszínházba. Folyamatosan történnek mindenféle apróságok, amelyeknek kezdetben nem tulajdonítunk jelentőséget, de aztán fokozatosan összeállnak, mintegy véletlenszerűen, valami jelentős közléssé, amit az ember visz magával napokon, hónapokon keresztül. *Milyen könnyed* – mondtam az előadás után Ivan Nagelnek, akinek túloldalán egy Wagner unoka ült, a weimari fesztivál igazgatónöje. *Milyen komolyan veszi a dolgot* – felelte ő erre nekem, kis habozás után. Én azt akartam mondani, hogy

FORGÁCH ANDRÁS

A nevek mágiája

■ 1. GOEBBELS-CANETTI A BERLINI FESZTIVÁLON ■

milyen könnyeden old meg hallatlanul nehéz feladványokat, Ivan pedig azt, hogy kortársaihoz képest mennyire komolyan veszi azt, amit csinál. Látszólag ellentmondtunk egymásnak, valójában ugyanarra gondoltunk.

André Wilms és az amszterdami Mondriaan kvartett – az előbbi csakis és kizárólag Canetti-mondatokat mond folyamatosan, acélosan, kristálytisztán és persze franciául, ami a svájci származású színésznek nem esik nehezére, habár németül is tökéletesen beszél, viszont a franciául nem tudó berlini nézőnek emiatt nyaktörő módon fölfelé kell bámulnia, a kivetítőre, ha érteni is akarja az elhangzottakat – itt részben előnyben voltam, bár Canetti franciául és ilyen tempóban, mintegy a semmiből, nekem is, mondhatni, megosztotta a figyelmemet, és időnként vagy a szöveg értelméről mondtam le, vagy arról, hogy pontosan megfigyeljem a szürke öltönyös, vastag keretű szemüveget viselő André Wilms mozgásának és gesztusainak sajátos, higanyceppyszerűen előre vagy oldalra gördülő öntörvényű koreográfiáját, miközben halkán, határozottan, sétálva, ülve, guggolva, meg-megállva monda, csak monda a Canetti-mondatokat. Eközben a Mondriaan kvartett Sosztakovics (8. vonósnégyes op. 110., 1960), Alekszej Mosszozov (1. vonósnégyes, op. 24., 1926), Giacinto Scelsi (1. vonósnégyes, 1944) John Oswald (*Kísértet*, 1990), Vaszilij Lobanov (4. vonósnégyes, op. 49., 1987–88), Gawin Bryars (1. vonósnégyes, 1985), Maurice Ravel (1. vonósnégyes, 1902–03), George Crumb (*Fekete angyalok*, 1970), Johann Sebastian Bach (*A fuga művészete*) és végül, de nem utolsósorban Heiner Goebels (*Eraritjaritjaka*, 2004) zenéjét játszotta folyamatosan, a legkülönfélébb felállásokban és ülésrendekben a szemünk előtt állandóan átalakuló színpadon. Mulatságosak voltak az előadás vége felé feltűnő kottaállványon alig elférő hatalmas Crumb-kották.

Meglepő, hogy Goebbels mennyi meglepetést tud szerezni, még a Bob Wilsonon, Peter Sellaron és Luk Percevalon, Schlingensiefen és Castorfon edzett berlini nézőnek is egyszerű ötleteivel. Wilms egy sötét függönyök keretezte sötét színpadon áll. Egyszer csak széthúzódik a színpadot borító fekete padlószőnyeg, fehér négyzet támad, növekszik ezen a sötét színpadon, és a négyzet a világítás következtében maga is világít, lebegő kvalitása lesz, mintha Wilms egy derengő-világító négyzeten állna, a zenészek pedig a négyzet hátsó oldalánál ülnek tonettszékeiken, kissé a félhomályban. Időnkénti helyváltoztatásaik, kimeneteleik, bejöveteleik – amelyekhez olykor maga Wilms rendezi át a teret, szálítja át a székeket, a kottaállványokat a színpad egyik pontjáról a másikra – nemcsak a kamarazenészi, hanem a színészi viselkedés jegeit is hordozni kezdik magukon, habár



* Előadások a lipcsei euro-scene és a berlini Spielzeit Európa fesztiválon 2004 novemberében. A következő két részt áprilisi és májusi számunkban közöljük.

arcuk szakemberien zárt, és nem reagálnak közvetlenül még egy mosollyal sem Canetti furmányos, okos, néha kissé pedáns és preszióz mondataira (ironikus, hogy a német nyelvnek ez a nagy művésze nem szólalhat meg németül, Berlinben franciául kell beszélnie); mégis lényükön, bármily komoly zenét játszanak is világszínvonalon, valamilyen finom zenebohóci kvalitás is átdereng. Marthaler színházának jellegzetessége ez: az átjárás színész és nem színész, zenész és színész között, ami az előadások különleges, szabad atmoszféráját részben megteremti, azt hiszem, e téren nála van a *copyright*. Kár, hogy nálunk nem létezik ez a fajta zenés színház.

A fénylő négyzettel már kísérlet történik a tér definiálására, de ez csak az első lépés. Szűkítés, mely egyben tágítás: kisebb tér keletkezik középen, mely világít, és fontossá válik. A színész mostantól ebben a leszűkített, bár világító térben áll, olykor géppuskaszerűen kilőtt mondatsorozatait, amelyeknek, érezzük, határozott rendszerük van, vonatkozni kezdenek a színházra mint művészi kifejezőeszközeire is. Nem sokkal ezután a színpad szélén, elől álló, reflektornak látszó alacsony, fekete, kissé gömbölyded tárgy megmoccan, éppen mikor Wilms a következőt mondja: *Mily remek dolog volna, ha egy bizonyos kortól fogva az ember évről évre kisebbé válna, és visszafelé menne át ugyanazokon a fokozatokon, melyeken egyszer már áthaladt...*, és begördül a színpadra, „járkálni” kezd, elindul a színész felé – egy kis robotgép az, valamilyen antennaféleséggel a fején, és határozottan viszonyulni kezd a színészhez, aki egyenesen hozzá intézi a következő szavakat: *Valahányszor közelebbről szemügyre veszünk egy állatot, az az érzésünk támad, hogy egy ember üldöggel benne, és kinevet bennünket...* A kis robot tehát hirtelen élőlénné változik, a színész kissé száraz hangja is érzelmesebbnek tűnik egy pillanatra, és mostantól – miközben a háttérben a Mondriaan kvartett muzsikál – van partnere is a színpadon, egy gép, amelynek, lényünk alapvetően gyermeki beállítottságának köszönhetően, érzelmeket és motívumokat tulajdonítunk.

Később egy apró ház kerül a színpad fehér négyzetének közepére, nagyobb fajta makettablakkal, -ajtóval, olyan mint egy vasúti terepasztal kelléke, emlékeimben úgy tűnik, mintha a sülyesztőből került volna elő, vagy egy trégeren szállt volna alá, elég az hozzá, hogy varázslatos módon bukkan fel, és Wilms előbb csak nézi, beszél hozzá, aztán fogja magát, és lefekszik a közepén álló ház mellé, és ráhajtja a fejét, mint egy párnára, odabent kigyúlnak a fények, sőt a kis kémény füstölög: játszunk – a szövegek, amiket Wilms mond, a leskelődésre és intimításra vonatkoznak, éppen a *Tömeg és hatalomból*, de a lényeg, hogy a nagyon komoly és nyilvánvalóan erős karkai hatásokat mutató aforizmatikus-fragmentáris szövegek, közben a háttérben Sosztakovics vagy Gavin Bryars zenéjével, az ilyen szellemileg kioldó, gyermeki fantáziánkat megmozgató mikrotörténetek mágikusan szétoldják a szöveg határait, vonatkoztatási pontokat teremtenek, anélkül, hogy egy irányba kényszerítenék a figyelmet. Gyönyörű pillanat, amikor a fehér színpad is beborul, és apró pontok kezdenek világítani a ház körül, mintha térkép volna ez (éjszakai) táj, és repülnénk fölött, vagy megérkeznénk egy repülőterre, és lenéznénk a fényekre a magasból, a színpad síkjában, a ház körül apró fénypontok, fénycsíkok világítanak az éjszakában: az arányok, az ember, a ház, a kozmosz arányai teljesen öntörvényűen összekeverednek, innentől fogva

megjósolhatatlanná válnak. Ezután a házikó eltűnik, talán kiviszik a színpadi munkások (mert időnként olyanok is bejönnek ebbe a kezdetben sterilnek tetsző térbe, például a robotokat is eltüntetnek, mert azokból is kettő van, és egy ponton finom *pas de deux*-t lejtenek), talán visszasüllyed a súlylésztoéba, és ekkor hátul, szétvonatván a függönyök, megjelenik egy négy ablakkal megtört, színpadnyi magas, fehér házfal, reális arányokat tükröz, mégis sematikus, mint egy gyerekrajz, és belső arányait tekintve ugyanolyan, mint az előbb látott kis makett – és Wilms a hófehér házfal előtt állva folytatja monológját, tehát ismét egy arányváltást látunk: a háttér sterilen fehér, az egész előadás fekete-fehér, és a tér ettől a diszletelemtől, amely ezen a mostanig többé-kevésbé semleges színpadon megjelent, valóban színházivá válik, és Wilms nem sokkal később beleavág az este legbravúrosabb szövegárájába, amelyik a karmesterről szól, Canettinek a *Tömeg és hatalom* című művéből.

Wilms szövegmondása, amelyből, már csak tempója miatt is, gondosan kiszűrtek minden álérzelmet, itt intellektuális fényével és erejével tűnik ki, hogy azt a bonyolult szituációt, amely Canetti szerint a karmester és a zenekar és a közönség között fennáll, minden árnyalatában vissza tudja adni. *Bravurstück*, a közönség lélegzet-visszafojtva hallgatja az egyre gyorsuló mondatáradatot. Egy kis ízelítő: *Nincs a hatalomnak szemléletesebb megjelenítése a karmester tevékenységénél. A karmester önmagát a zene első szolgájának tekinti. A karmester áll. A kiegyenesedett ember emlékezete, mint a hatalom számos korábbi ábrázolásán is látható, még mindig jelentőséggel bír. A karmester egyedül áll. Körülötte ül a zenekar, mögötte a hallgatóság ül, feltűnő, hogy egyedül áll. Felmagasodva áll, és szemből és hátulról is látható. Mozdulatai szemből nézve a zenekarra, hátulról pedig a hallgatóságra gyakorolnak hatást...* Érzékelhető, hogy Canetti a színpadi helyzetet ábrázolja, és ez Wilms–Goebbels együttműködése során egyfajta citátummá változik a színpadon, mintha saját pozíciójukat írják le, Wilms afféle karmesterként magasodik a Mondriaan kvartett fölé, arról nem beszélve, hogy ez az első szövegrészlet, amelyik nem szövegszilánkokból áll, hanem folyamatos, hatásos és kifejezetten ironikus hatást tesz ránk, nevetünk. Jó félóra telt el a kezdet óta, már megszoktuk az apró stikliket, a kis játékok beleolvadtak a nagy játékba, az egész olyannak tűnt, mintha csak bemelegítés lett volna az igazi dologhoz. *Az előadás során a karmester a teremben ülő sokaság vezére. A karmester a sokaság élén áll, hátat fordítva neki. Őt követi mindenki, mert ő teszi meg az első lépést. De a lába helyett a kezét használja. A zenének kézintésére megtett futása az út, amelyen a lábai-*



Mario del Curto felvételei

val menne végig. Maga után csábítja a teremben található nagyszámú embert. Pillantása a lehető legintenzívebben fogja át az egész zenekart. A zenekar minden tagja magán érzi a karmester tekintetét, de még inkább azt érzi, hogy a karmester hallja őt. A hangszerek hangjai a vélemények és meggyőződések, amelyekre a karmester a legélesebben odafigyel. A karmester mindentudó, mert míg a zenészek csupán a saját kottájukat látják maguk előtt, ő az egész partitúrát fejből tudja, vagy az ott hever előtte a pulton. Pontosan tudja, mit engedhet meg bármelyik pillanatban akárkinek. Mivel mindenkire egyaránt figyel, ez a mindenütt jelenvalóság tekintélyével ruhazza fel. Ügymond, benne van mindenki fejében. Tudja, mi a teendője mindenkinek önmagában, külön, de azt is tudja, hogy mit tesz valójában mindenki önmagában, külön. Ő, a törvények eleven gyűjteménye, és erkölcsi világ mindkét oldala felett uralkodik. Ő ad jelt kezének parancsával arra, ami megtörténik, és akadályozza meg azt, aminek nem szabad megtörténnie. Fülével firtatja a levegőt, hogy kihallja onnan azt, ami tilos. A zenekar szemében tehát ténylegesen ő jeleníti meg az egész művet, egyidejűségében és egymásutánosságában is, és mivel a mű bemutatása alatt a világ nem áll másból, mint ebből a műből, pontosan ugyanennyi ideig ő a világ ura...

Ebben a pillanatban váratlan dolog történik: Wilms ruganyosan, mint egy rendező próba közben, hirtelen leugrik a színpadról, és a nézőtérén át elhagyja a színháztermet. Valaki a nyomába ered, egy fiatal ember az első sorból, nem tudjuk rögtön, hogy miért, a kezében egy apró tárgy van, amelyről később kiderül, hogy egy kamera, mert a színpad mélyén látható fehér házfalon, mely vetítővászonra lényegül át, megjelenik Wilms képe, amint kisért a teremből, mint egy televíziós élő adásban, már az előcsarnokba ért, most kimegy a színházból, a színház előtt begyűjtött motorral várakozó autóból száll, az autó elindul, és utazni kezdünk az esti Berlinen keresztül, végig a Lietzenburger utcán, érzékelhetően a Wittenberg tér felé tartunk, egyenes adásban, miközben Wilms zavartalanul tovább monologizál az autóból. A Wittenberg téren kiszáll, vesz egy palack ásványvizet egy éjjel is nyitva tartó büfében (nevetés a nézőtérén, amikor meglátjuk a jól ismert helyszínt, mint egy tévériporthoz), megy, meglehetősen tempóban, tovább, és a kamera követi. Egy bérház kapujánál benyomja a kódszámokat, aztán beszáll a liftbe, mi mindenütt a nyomában maradunk, végül belép egy lakásba, ahol, miután leveti kabátját, ténykedni kezd, mindenekelőtt rántottát készít magának a konyhában. Amikor kinyitja a hűtőszekrényt, mi belülről látunk kifelé, mint a reklámfilmeken. Ahogy felüti a tojásokat, fölötte a falon ott a nagy konyhai óra, pontosan ugyanannyit mutat, mint a karórám. Kilenc óra van, amikor a lakásba ér (az előadás nyolckor kezdődött). A hagyomány Ravel *Vonósnégyesének* második tételére (*Assez vif – très rythmé*) vágja szorgalmasan, a zenekar persze nem ment utána, hanem a színpadon muzsikál, mintegy filmzenévé lényegül át, s a hagyomány megint jóízű tréfa, szintúgy a derekas rántotta is, amit a magányos férfi készít magának, amit éppen csak megkóstol, majd odaül az íróasztalához, ahol levelek várnak felbontásra, és egy régi írógép, hogy kopogni kezdjen rajta. Újságot olvas. Filmet nézünk a színházban, egy magányos ember monológjait. A lakásból furcsamód egy különös tárgyakkal berendezett padláster is nyílik. Közben Wilms beszél-beszél. (Úgy beszélni, mintha ez volna az utolsó mondat, amit mondhatunk. Keresni valakit, aki lelassít bennünket. Az angol élet kellemetlen nyugtatószava a „Relax!”. Elképzelem, amikor valaki így szól Shakespeare-hez: „Relax!” A franciák úgy ülnek le enni, mint az örök életbe. Látni kellene magunkat évés közben...) Egyszer csak becsöngetnek a lakásba, Wilms ajtót nyit, és elhangzik egy különös dialógus Canetti *Káprázat* című regényéből – nem látjuk azt, akivel beszél, a regény szerint egy koraérett kisfiú az, akit később a regény hőse, Kien professzor meghív a lakásába, és ezzel akaratlanul előidézi csodálatos könyvtárának égését.

Amikor Wilms becsukja az ajtót, és odamegy az ablakhoz, és kinéz, váratlan dolog történik. Látjuk a házfalon a kivetített képet, ahogyan Wilms kinéz az ablakon belülről, és – varázslat! – látjuk Wilmsét valóban kinézni a díszlet ablakán: közben visszaérkezett a színházba, a film valamelyik ponton élő adásból filmfelvétellel alakult át, bár sejtettem ezt a fordulatot, mégis jólesően meglep; mostantól látom a ház belsejét is, ami ugyanúgy van berendezve, mint az a lakás, ahová Wilms megérkezett (minden városban, ahol ezt a darabot játsszák, be kell rendezni egy ilyen lakást), látom a videó fiatal embert is, aki követi Wilms minden mozgását, sőt, most fedezem fel, hogy a zenekar is bent zenél a házban, aztán kijönnek, Wilms megint egyedül marad, kinéz az ablakon, és huszonöt „dort”-tal („ott-tal”) kezdődő mondatot mond, amelyeket Goebbels gondosan összegyűjtött a Canetti-életmű különböző pontjairól: Wilms tehát „ott” van (sőt: ott van otthon), és az „ottról” beszél – s a házra közben rávetül mindaz, ami csak belülről lenne látható. Ott mindazoknak, akik da-dognak, még sántítaniuk is kell. Ott a kutyák is másként szeretkeznek, futás közben. Ott naponta kicserélik a házszámokat, hogy senki se találjon haza. Ott arcátlanságnak számít ugyanazt mondani. Ott csak másoknak van fájdalomuk, a sajátunk nem számít... Ott kétségbeesett üvöltéssel üdvözlük egymást az emberek, és ujjongva búcsúznak egymástól. Ott üresen állnak a házak, és naponta kiseprik őket: a jövő nemzedékei számára. Ott a sértett örökre behunyja a szemét, és csak akkor nyitja ki, ha egyedül van. Ott elismerik az őseket, de a kortársakra vakok. Ott azt mondják: „te vagy”, és ezen azt értik: „én volnék”. Ott gyorsan és titokban harapnak, és így szólnak: nem én.

André Wilmsről Magyarországon azt szokták mondani, hogy Kaurismäki színésze, mivel több filmjében játszott már (*Bohémelet*, 1993; *Leningrádi cowboyok menni Amerika*, 1994; *Juha*, 1999). Holott elég sokat rendezett is, például *A kékszakállú herceg várárt*, és legutoljára, 2004 szeptemberében az ő rendezésében mutatták be a *Cselédek* Frankfurtban, jelenleg pedig a *Bacchánsnők* megrendezésére készül a Comédie-Française-ben. Rendezői példaképe Klaus Michael Grüber, akinek több fontos rendezésében is játszott, többek közt a *Faustban* és a *Danton halálában*.

Summary

A giant of the theatre has left us. Two obituaries – one by Tamás Tarján, the other by Iván Sándor – comment the life-work and the importance of the great actor Ferenc Bessenyei (1919–2004).

Today's theatre criticism is represented by Bea Selmeczi, László Zappe, László Deme, Andrea Stuber, Szabolcs Molnár and Balázs Urbán who saw for us, respectively, Euripides' *Medea* (the Chamber), Sophocles' *King Oedipus* (Eger), Tchekhov's *The Cherry Garden* (Radnóti Theatre), Bertolt Brecht's *The Good Man of Se-tchuan* (Veszprém), Jacques Offenbach's *Orpheus in the Underworld* (Hungarian Theatre) and Ferenc Molnár's *The Play Is the Thing* (József Attila Theatre).

Present contributors to our column on modern dance are Csaba Kutszegi, Katalin Lőrinc and Tamás Halász who comment on *A Midsummer Night's Dream*, a new production by the Szeged Contemporary Ballet, created by Tamás Juronics, *Metropolitan Icons*, a work of the Central European Dance Theatre, with the set and choreography of Csaba Horváth and *Relazione Pubblica*, a guest appearance of Italy's Caterina Sagna Company.

We publish an account by theatre expert Dragan Klaić on his experiences at Budapest's new National Theatre and at The Chamber, studio of the Katona József Theatre. We publish a contribution by author Péter Fábri concerned with the author's rights in Hungary.

The following column joins three conversations. Tamás Koltai talked to Géza Bodolay, arts director of Kecskemét's Katona József Theatre, Ildikó Lőkös met set designer Róbert Menczel and Zsolt Koren interviewed Kinga Mezei, a Hungarian actress of Újvidék/Novi Sad (Serbia) who recently moved to Budapest as a member of The Ark company.

In our column on world theatre András Forgách – in the first part of a three-part series – evokes his experiences at the festivals of Berlin and Leipzig.

Playtext of the month is Csaba Mikó's new drama, *Misery of the Body*.