

2006. FEBRUÁR

XXXIX. évfolyam 2. szám

# Színház



392 Ft

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG  
ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

## *Emberkönyv*

*Jeles András írása*

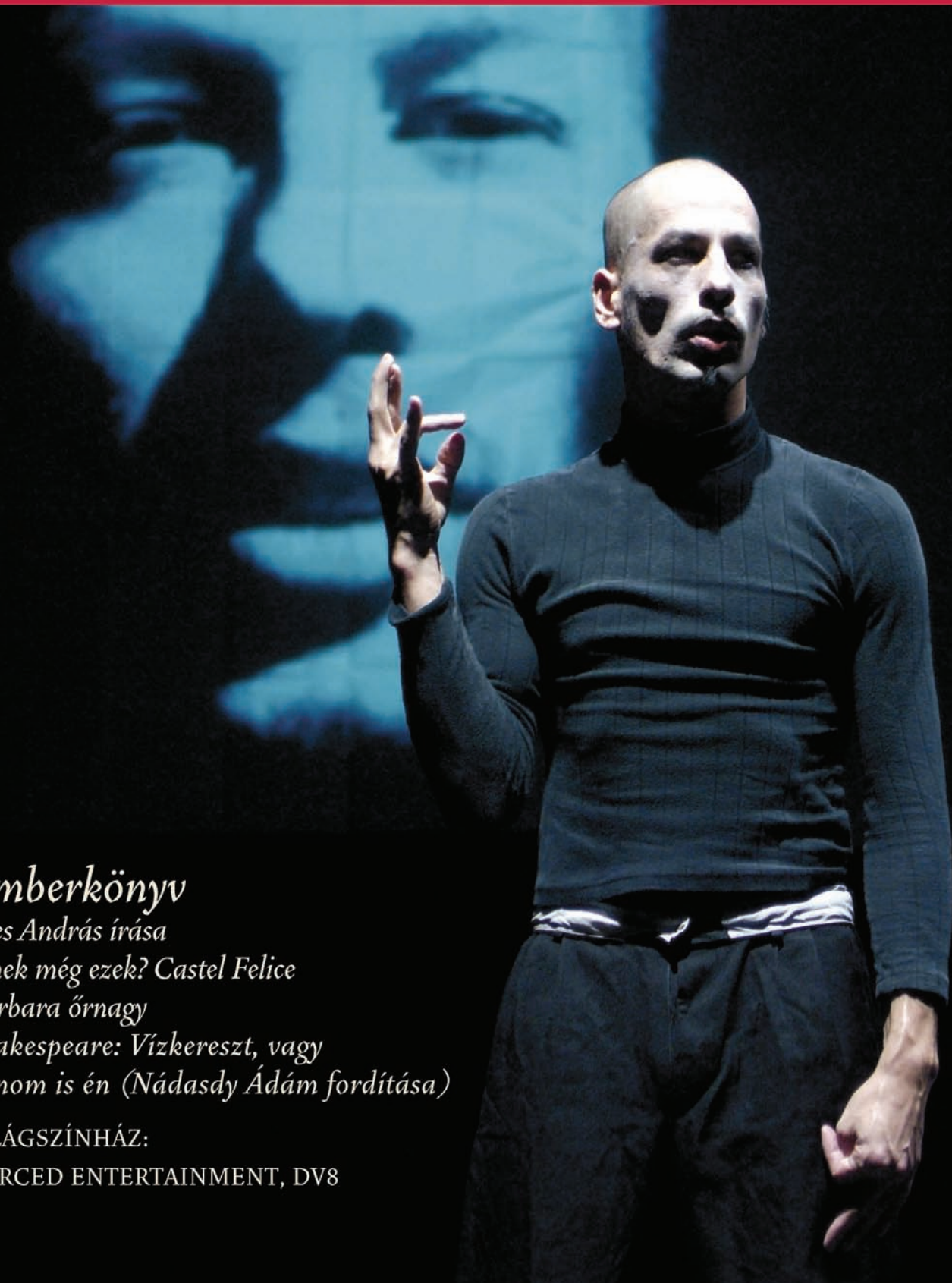
*Élnek még ezek? Castel Felice*

*Barbara órnagy*

*Shakespeare: Vízkereszt, vagy  
bánom is én (Nádasdy Ádám fordítása)*

VILÁGSZÍNHÁZ:

FORCED ENTERTAINMENT, DV8



# Színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG  
ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XXXIX. évfolyam 2. szám ■ 2006. február

## ESSZÉ

- Jeles András: A LÁTHATATLANOK ..... 2  
*Tördékes beszámoló a „Láthatatlan Színházról”*

## KRITIKAI TÜKÖR

- Tarján Tamás: MÉG NEM ÉLNEK ..... 5  
*Kukorelly Endre: Élnek még ezek?*
- Urbán Balázs: BÍRÓK ÉS BÍRÁK ..... 7  
*Hamvai Kornél: Márton partjelző fázis; Castel Felice*
- Karácsonyi Zsolt: SZÍNHÁZBA ZÁRVA ..... 9  
*Visky András: Tanítványok*
- Tompa Andrea: EGY SÍK ..... 11  
*Kiss Csaba: Tahiti*
- Vida Virág: ÁL(L) A BÁL! ..... 12  
*Németh Ákos: Vörös bál*
- Karsai György: SZOFTPROLIK ..... 14  
*Füst Milán: Boldogtalanok*
- Tarján Tamás: ÁTKOZOTT SZERELEM ..... 16  
*Vörösmarty Mihály: Csongor és tünde*
- Selmezi Beá: A NŐ HAT ÉS FÉLSZER ..... 18  
*Forgách András: Erik*
- Zappe László: AZ ELCSÚSZOTT FESZTIVÁL ..... 20  
*Comet-előadások a Bárkában*
- Stuber Andrea: JOBBLADA A FEGYVERGYÁROS LÁNYÁRÓL ..... 21  
*G. B. Shaw: Barbara örnagy*
- Boros Kinga: SZEREPOSZTÁS ..... 24  
*Samuel Beckett: Godot-ra várva*
- Koltai Tamás: BELVÁROSI CSALÁDI ANTIK ..... 25  
*Euripidész: Iphigeneia Auliszban*
- Zappe László: MIT REJTJEGGET EMERENC? ..... 26  
*Szabó Magda – Bereményi Géza: Az ajtó*

## INTERJÚ

- Chak István: ARANYMETSZÉS ..... 28  
*Beszélgetés Egri Katalin*
- Tompa Andrea: EGYFAJTA SZÍNHÁZ ..... 30  
*Beszélgetés Bocsárdi Lászlóval*

## TÁNC

- Kutszegi Csaba: EMBERFELMUTATÁS ..... 35  
*Emberkönyv*
- Faluhelyi Krisztián: IN MEMORIAM SOSZTAKOVICS ..... 36  
*Forte (Hymn)*
- Mestyán Ádám: LIBAB TAVA ..... 38  
*Vadhattyúk*
- Halász Tamás: SZEMÉLYES NÉVMÁS ..... 39  
*Setup*
- Lőrinc Katalin: ÚJ TEREK, ÚJ SZAVAK ..... 41  
*A Nederlands Dans Theater vendégjátéka*

## VILÁGSZÍNHÁZ FORCED ENTERTAINMENT, DV8

- Nánay Fanni: MUSZÁJ SZÓRAKOZNI! ..... 43  
*A Forced Entertainment előadásairól*
- Halász Tamás: JELENTÉSSSEL ZSÚFOLT MOZDULATOK ..... 46  
*Just for Show*
- Mestyán Ádám: A DV8 JELENTÉST AKART ..... 49  
*Beszélgetés Lloyd Newsonnal*

## VILÁGSZÍNHÁZ A SZÍNÉSZ

- Rosner Krisztina: HOGYAN TANÍTHATÓ A SZÍNÉSZI JELENLÉT? ..... 52
- Tadashi Suzuki: A KULTÚRA A TESTBEN LAKIK ..... 56
- Jacques Lecoq: A KÉPZÉS ÚJTJA ..... 59
- A 2005-ÖS ÉV (XXXVIII. ÉVFOLYAM) TARTALOMJEGYZÉKE ..... 62

**DRÁMAMELLÉKLET:** William Shakespeare: Vízkereszt, vagy bánom is én (Fordította: Nádasy Ádám)

**A CÍMLAPON:** Fehér Ferenc az *Emberkönyv* című előadásban (Trafó) Koncz Zsuzsa felvétele

**A HÁTSÓ BORÍTÓN:** Katona Gábor, Szelőczey Dóra és Vida Gábor a *Forte (Hymn)* című előadásban (Közép-Európa Táncszínház) Koncz Zsuzsa felvétele

Schiller Kata felvétele



ÉLNEK MÉG EZEK? – KAMRA

Schiller Kata felvétele



TAHITI – BUDAPESTI KAMARASZÍNHÁZ / SHURE STÚDIÓ

Koncz Zsuzsa felvétele



VADHATTYÚK – MÉG 1 MOZDULATSZÍNHÁZ

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS

A szerkesztőség: CSAKI JUDIT ■ CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) ■ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ■ KUTSZEGI CSABA (tánc) ■ SZÁNTÓ JUDIT ■ TOMPA ANDREA (Világszínház, OSZMI)

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

Telefon/fax: 214-3770; 214-5937; e-mail: szinhaz.folyoirat@t-online.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: 3600 Ft – Egy példány ára: 392 Ft

Tipográfia: Kálmán Tünde. Nyomdai előkészítés: Dupla Studio

Nyomás készült: Multiszolg Bt., Vác

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,

a Nemzeti Kulturális Alap,

a Fővárosi Kögyűlés Kulturális Bizottsága,

Nemzeti Civil Alap támogatásával készül.



Megjelenik havonta  
XXXIX. évfolyam  
HU-ISSN 0039-8136

JELES ANDRÁS

# A láthatatlanok

■ TÖREDÉKES BESZÁMOLÓ A „LÁTHATATLAN SZÍNHÁZRÓL” ■

Balassa Péternek ajánlom

**E**zoterikus színház? (kérdetem önfeléd agresszivitással, és megtevesztésül felkacagtam, sajnos úgy festhettem eközben, mint egy idióta).

Nem erről van szó (aszondja, megdöbbenő volt az önfegyelme) – de hát nézzen körül (egyetlen fejmozdulattal mutatta be a helyszínt, valami kocsmában ültünk, elég repla hely volt, wurlitzer, satöbbi, nem lehetett olyan egyszerűen elsiklani fölötte), itt most mindenki eszevesztetten élni akar, színháznak pedig ott van nekik a politika, amely éppen az ilyen élet gerjedelmeiből táplálkozik, kinek van itt szüksége a... a magunkfajtára, mondja meg... (nem volt kérdés, kijelentésként hangzott).

Nézzon körül (mondotta ismét, olyan hangsúlytalanul, mint aki nem tart rá igényt, hogy humorát, bár egy sercintéssel is, honorálják), legbarbárabb szomszédainknál is eleven, egészségesen funkcionáló színházat talál, homeopátiás színházat, ha érti, mire gondolok (szünet következett, olyan hosszadalmasan gondolkodott – esetleg megfeledezett rólam? –, hogy már az angolos télak esélyeit kezdem volt fontolgatni).

Persze értem én (szólt meg mégis, szinte már váratlanul), lovas nemzet ez, szüntelen vak ügetés, hideg sztyeppék, forró sebek, lóvér és kumisz, gonosz szél, rablás és folytonos gyilkolás-üzem, komor, csontos anyák, kussoló gyerekek, egyszer-egyszer betörnek Augsburgba, Sankt Gallenbe, Európába azonban nem jutnak el (morogta alig hallhatóan, mint aki elszokott attól, hogy figyelnek rá), különben pedig, ha jobban megnézi, észreveheti, hogy menthetlenül cukorból van itt minden: Zrínyi kirohanása és a táblabíró, a tatárjárás és a zálogház, a gyászter, ki hősvértől pirosult, Kosuth apánk, Trianon és a Parlament – mindezt pedig nem én mondom, müllerjózsi bácsi mondja (mondta).

Értem (vágta rá meggyőződéssel, mert rémület kerített hatalmába attól a lehetőségtől, hogy a megszállott a jelenlétemben esetleg kibontakozik), egyszerűen a magyarázat annyi, hogy nincs kedvük ennek az édeskés tatárjárásnak a természetes menetét a pucér művészetükkel feltartóztatni... (fejeztem volna be a mondandómat, de ő leintett, és meglepő élénkséggel, baráti hangnemben folytatta):

Nevetséges hazugság volna újabb és újabb előadásokkal próbálkozni, azt a látszatot kelteni, mintha a vigasztalan dürieri lovagnak rettentő útítársain kívül egy vidám, ünneplő kompánia életerejének kisugárzásában volna osztályrésze... Úgyhogy a magunk részéről... határozott nemet mondunk a mostanában minden mást kiszorító **kirakatrendezési biznisznek**; megígrom önnek, esetleg érdeklő (hajolt közelebb hozzám tréfás-komolyan), hogy ez a titkos kirakatrendezési bünszövetkezet Európa-szerte teljesen legális és nyilvános keretek között színházakat működtet, sőt, ez maga a „létező színház”, ekként is hozza forgalomba előadásait, tehát arra, ami egy kuplerájban zajlik, ki van mondva, hogy ez a „létező szerelem”! De minthogy érdeklődést látok az arcán, megígrom azt is, hogy még csak nemet sem mondunk... úgy van! (zárta le váratlan zökkenővel iménti nekibuzdulását, majd félig elfordulva a kocsmák közönségén kezdte járni a tekintetét...)

Na igen, úgy van... (motyogta félhangosan, mialatt kíváncsiságtól hajtván próbáltam folytatni a beszélgetést):

Állítólag volt egy korszakuk („úgy van!”), és... ma már maguk sem értik, miben reménykedve, nos, megengedtek maguknak bizonyos következtelenségeket... azaz: bár tisztán látták, hogy nézőikkel – „az egyetlen lehetséges közönséggel” – képtelenek azonos hullámhosszra („nívóra, nyelvre, érzületre, felfogásra”) hangolódni („úgy van!”), mégis „próbálkoztak” („ha tudná, mennyire szégyelljük!”), „közeledtek” („úgy van”) minden határon túl próbáltak közeledni a publikumhoz, de – mint sejtették is – hiábavalóan... („úgy van”), átlátták, hogy az efféle törekvés momentán („úgy van”) magában hordja és ábrázolja is a helyzet képtelenségét, megoldhatatlanságát, csak jobb sorsra érdemes energiáikat, képességeiket vesztegették, bemutatóikat, mint beszélők, idegenség, közöny, bizalmatlanság s hozzá még a felületes bulvárkritika fintorgó rosszhiszeműsége, s ennek nyomán dühödtt ellenségeskedés fogadta („s így tovább, s így tovább, úgy van”), mielőtt azonban – engedelmével – megkérdezem, hogyan értelmezzük a **kirakatrendezés** metaforáját a jelenkori színházakra vonatkoztatva („úgy van”), pontosabban így szól a kérdés: miként lehetséges, hogy önök, a „Láthatatlan Színház” alkotói, egyetlen negatív előjelű, érték kategóriaként használt metaforával képesek megbélyegezni a modern nyugati világ színházi produkción...

...Úgy van (kezdté), de ez nem a mi leleményességünket dicséri, inkább a fent említett bizniszt jellemzi, mielőtt azonban a kérdésre – „engedelmével” csak néhány szóban – válaszolnék, megemlítem, sőt hangsúlyozom, hogy teoretikus dolgokkal alig foglalkozunk, s pláne nem töltjük az időt olyasmivel, mint például „a modern nyugati világ színházi produkciónak megbélyegzése” és hasonló, egyszerűen arról van szó, hogy olykor, egymás között, a bennünket foglalkoztató feladatok kapcsán beszélgetünk, s e beszélgetésekben lehetőség szerint a világos, egyszerű és célratoró kifejezéseket részesítjük előnyben. Így keletkezett, tehát eredetileg valóban „ezoterikus” használatban, az imént előkerült **kirakatrendezés, kirakatrendező, kirakatrendezői színház** kifejezés is, mégpedig annak a neveltséges és képtelen és mégis „létező”, azaz bárhol feltalálható állapotnak az exponálására, amelyben a színházcsinálók mélyreható és stabil tudatlansága képezi azt az alapot, amelyre a színházi munka minden eleme reflektál, s amelyre – mint alaphangra, illetve mint okádékára az eb – a színész valamennyi megnyilvánulása, artikulációja visszatér (rövid pauza következett)... Ezen túlmenően: a kirakatrendező színháza a legszemérméletlenebb bűnösségben él, mert létezés módja tudva-tudatlanul a blaszfémia. Énekelnek a phalloszhoz, de nem Dionüosz tisztelére éneklük a himnusz... **faszt** hordozva őrjüngenek a körmenetben, de az istent nem ismerik, mégis blasz (helyesebben: éppen emiatt), ha színházaikban a rendezés blaszfémikus effektusra törekszik (márpedig – szimptomatikus módon – igen gyakran ezt teszi), legtöbbször neveltséges melléfogás, bukás lesz az ügyből. Világos: olyan közegben, ahol az isteni még hiányával sem irritál, ahol a dolgok csak hulladékok, a valahai létezés méltóságának emléke nélkül, ott teljesen hiábavaló – akár a rombolás szándékával is – „szent” vagy „örök” létezőkre utalni!

De hagyjuk a színházat, unalmas!

(Elfordult tőlem ismét, kisvártatva a zenegéphez lépett, és kilenc darab százast potyogtatott a zablónyilásba, majd a vörös gombra kattintott, ezzel jó időre megvásárolta a nagy dalnok, Herskó Pici hallgatását, akinek behelzítő gutturális spiránsait ezennel mintha elvágta volna, valósággal csönd támadt.)

Megtörténhetett volna (szólt az asztalhoz visszatérve, elgondolkodó tónusban a Színész), mégpedig számításaim szerint legkésőbb másfél-két percen belül, hogy ezt az innovatív szellemben posztjára állított, finom homokkal töltött Szundit, Okoskát, Morgót vagy mi a bánatot, ezt a bányászszabású vidám hamutartót valamilyen úton-módon belekényszeritem a nagy Herskó Pici dalaira szakosodott wurlitzer szívébe – de hál’ istennek nem élünk a vadonba...

(Megenyhült arccal körülnézett, kezdett tetszeni neki a hely, így Herskó Pici dalainak távoli emlékével, hogyaszongya – Jézusom, ez énekel! –):

„Aszontad, hogy ez az élet... Égi láz... A bizonyos régi láz...” (Mit tettem, hagytam, hadd dudorásson egy keveset, majd erőszakosan hatoltam tovább a költő-néptribun szellemében, aki szerint: „Még nem elég!...”)

Mit tetszik érteni azalatt, hogy... (vidáman vette ki a számból a szót):

...„Azalatt”, hogy a színházcsinálók mélyreható és makacs tudatlansága, nemde? Megmondom kegyednek, mi a baj: a színészek és társaik szerte a civilizált világban félreismerték a mesterségüket, pedig az a maga módján, úton-útfélen beleveri a hölgyek és urak orrocskáját a szakmai realitásba, s ha még szólni is tudna, Hamlettel bizonyára ő is elmondaná: „No lám, mily becstelen esz-közzé akartok ti tenni engem. Játszani akarnátok rajtam, ismerni billentyűimet, kitépni rejtelmem szívét, hanglétrám minden hangját kitapogatni, a legalsótól a legfelsőig... a keservét! Azt hiszitek, könnyebb énrajtam játszani, mint egy rossz sípon?” (Stb.)

De maga a hangszer, a színész teste, teljes valója is elmondhatná Hamlettel ugyanezt: „A keservét, azt hiszitek, könnyebb énrajtam játszani...”

Megmondom őszintén (kezde némi tónusbeli változás után, mely úgy hatott, mint az ég színének elborulása a nyári égbolton), megmondom őszintén, hogy igen: „azt hiszik”! Nem tudják, nem értik, nem esik le a tantusz, hogy ezen a hangszeren is – a teljes fizikai apparátuson, személyiségen – bizony... éppen úgy, mint a muzsikusknak a magáén, szüntelenül gyakorolni kell, mert hiszen semmilyen téren, semmilyen értelemben, sem technikailag, sem „szellemileg” nincs könnyebb dolga a színésznek... Talán az ő számára is mond valamit Liszt megjegyzése:

„Ahhoz, hogy jól játsszuk Beethovent, egy kicsivel több technika szükséges, mint ami elegendő.” (hirtelen felpörgött, s úgy váltott tempót, mint aki másnak a szavába vág):

De hát, persze, nem is a technikáról van itten szó... színésznek kell lenni, hogy ezt értse az ember, tudniillik az illető. Sőt, a mi dolgunk elvileg nehezebb is... Bárcsak megközelíthetnénk azt az egzakttságot, legalább a feladat kijelölésében, ami a muzsikusk számára természetes!

„Ühüm” (mondottam, és jeleztem, bár mindez rokon érzéseket pendít meg e kebelben, visszatérhetnénk a kronológiához, tehát feladtam a szót): – tehát, hogy véget vessenek saját megalkuvásaiknak, kimondták önmaguk fölött az ítéletet...

Nem (mondotta egyszerűen), az ítéletet, ha itt ilyesmiről szó lehet egyáltalán, a helyzet mérte ránk, tehát úgy tettünk, mint az Afrikába készülő madarak: alábuktunk otthonos és veszélyes légáramlatainkba, a láthatatlan labirintusba, amint a munka során meg-megnyíló Tartományt el- és megneveztük...

(Nem tudnám eldönteni, hogy saját költői kifejezései varázsolták-e olyan hangulatba, vagy a feltörő emlékek következménye volt, tény, hogy előadásmódja mind hevesebb, zaklatottabb lett, és elmaradt, kiszűrődött belőle az imitált kényszeredtség gonosz ironiája):

...Ezek után valóban nehéz, szokatlan, de kiismerhető világban találtuk magunkat, életünk könyörtelenül leegyszerűsödött, mint ahogy működésünk is a könyörtelenség jegyében zajlott, nem volt többé „igen is, nem is”, „ha akarom, így, ha akarom, úgy”, mert közönségünk is könyörtelen lett (elhalkult, s tovább halkult a hangja), tudniillik maguk a **könyörtelenek** váltak hűséges nézőinkké, ehhez persze arra volt szükség, hogy... eltávolodjunk...

Mitől? (kérdeztem lélegzet-visszafojtva).

Semmi... saját hülyeségünktől, hazugságépítményeinktől, a művészattitűdtől, a rossz beidegzettségek ördögi köréből, és hasonlók...

(Különös, a hangja már oly mértékben elhalkult, hogy – bár az illetlenségig közel hajoltam hozzá – csak bizonytalan duruzsolásként érezkeltem, majd így sem... Ekkor kezdtem szemérmetlenül jegyzetelni, szomjas fületem – ha szabad magam így kifejezmem – elnémult, sajátágon ringó-remegő ajkai közelébe kényszerítve...)

...„Majd képességeiket felszabadítva és kiterjesztve...” (írtam sebesen, ahogyan a gyors suttogásból hallani véltem) ...újra gyermekké válni... keresni a rájuk tartozó tudást, egészen adják át magukat mesterségük követelményeinek, csakis az előadás szellemiségét reprezentáló formák eleganciája, tisztasága, pontossága körül foglalatalkodni... így tenni hitelessé a színpadi játékot, ezzel a hitelességgel közeledni a könyörtelenekhez... az ő hűséges és felcserélhetetlen, tüzes, bölcs és fáradhatatlan közönségükhöz... hitelességen nálunk (a „Láthatatlan Színházra” céloz) mit is kell érteni... azt, hogy a figura ott a térben a létezésről felzaklatott... részeg, ki van ütve, mert van, és mert minden lüktet és sajog, ami van, és ez az Alak a dolgok fennállásába és együttállásába szerelmes, és ez áttetszővé teszi őt; ez a „hitelesség”, ez a létezés szépségétől meggyötört őrjöngő Lóránt, rajta, mint medúza testén az óceán, átvilágít minden, és ő – te vagy... Mert színész és közönség mindig egyek...

„Kimondták önmaguk fölött az ítéletet” – mit jelent ez? (kérdeztem, magam is suttogva, de hallhatóan, működött a dolog, ő válaszolt, én sebesen jegyzeteltem):

Látván a Színház tragikus romlását, szemmel követhető leépülését, a minden zugba beszivárgó korrupciót (háttérben a nevelésesen méltatlan közállapotok látványával), egyszerűen és szerényen megkérdezték önmaguktól, hogy van-e kedvük, indítatásuk, s azon túl: van-e képességük a kortársakkal – a „publikummal” – az előadások révén **közösködni**... összeadódni stb. És ha volna is ilyen képességük, indítatásuk, nem állja-e útját e találkozásnak az undor, melyet saját korrupció edényeikkel szemben éreznek majd. Mindezeket meggondolván döntöttek, ahogy döntöttek... Minthogy életfunkcióik a Színházzal összefonódtak, élő emberként arról nem mondhattak le, továbbá: mert úgy látták, maga az Élet sem óhajt a Színháztól eltekinteni, másfelől, ami őket, a „Láthatatlan Színházat” illeti, a kortárs színházi világgal, s annak szerencsétlen médiumával, a közönséggel képtelenségnek tetszett kiegyezni, egyetlen következetes lépés állt előttük: egyszer s mindenkorra ki kellett zárják előadásaikról a közönséget. De itt fontos megemlíteni, hogy a közönség kirekesztése az előadásokról csak a dolog egyik fele. Mert a Láthatatlan Színház nem az volna, ami, s amiképp meghatározza magát, ha egyszerűen senkinek, az üres széksoroknak játszának. Mert való igaz, hogy előadásaikon – mellel: az egyre növekvő érdeklődés s a mind gyakoribb botrányos tumultuózus jelenetek ellenére – a zsöllyék, páholyok üresek, némák, ez nem jelenti azonban azt, hogy vakon és megátalkodottan, mintegy zuhanásszerű örületben, egyenesen a sötét semminek játszanának... Ma már tudható, hogy estéről estére válogatott közönségük van, exkluzív vendégsereg, azt lehetne mondani, szemenszedett társaság, a krém, a legelőkelőbbek kasztja, és ezt szó szerint kell érteni, tudniillik a halottakról van szó, csakis a halottakról...

Értem, ők tehát a „könyörtelenek” (szóltam közbe rekedten, izgatottan), de hogy értsük, hogy „halottak”?

Értsen úgy, hogy: „halottak”. Az anyagba leszálltak, a földszerűek, az emlékezet lakói, Hadész polgárai, a titoktartók, szökevények, ésatöbbi...

És... biztos ebben?

(Éreztem, hogy poén ekkora hülyeséget kiejteni a számon, mégsem bírtam ennek ellenállni, hiszen az elképedésem őszinte volt. Persze nevetett, de elnézően, szelíden.)

Nézzé, barátom, ha fáradt, és pihenni akar, rendelünk egy újabb Pepsi-Colát, Fantát, Sprite-ot, s visszacsalogatjuk a masinába a nagy Herskó Picit, esetleg...

Nem, dehogya... csak... (ebbe már belemásztam, most figyeltem, hogy jövök ki):

Értem... Látom tekintetében a futóbolondnak kijáró tiszteletteljes iszonyodást és a csúnya menekülési készletét... bizony: csúnya.

Jó, akkor (nagy levegőt vettem) válaszoljon, kérem: Mi történik előadás közben, most nem a színdarab érdekel, vagy a művészeti nivó és hasonlók, azt árulja el, hogy milyen érzés, ha szabad így mondani... halottaknak játszani... (elmosolyodott):

Kegyed csodálkozni fog, nekem nehéz gyerekkorom volt (nevet, neveltünk)... Gondolom, ennek tulajdonítható, hogy nehezen barátkoztam, nem mintha nem bírtam volna az emberekben, ellenkezőleg, sokat vártam tőlük, talán túl sokat és mohón, ám mintha bennem nem bízott volna senki, nem óhajtottak, úgy látszik, észrevenni, egykettőre túlléptek rajtam, mintegy eleve lemondtak rólam, és így tovább... de! (fejét felkapja, szemében antracit-villanás) volt az életben két-három emlékezetes pillanat, ha, midőn olyan emberi lényel hozott össze a sors, akivel könnyedén, akadálytalanul szót értettünk, összehangolódtunk... úgy, mintha soha nem lett volna nálam ez a kis probléma, ez a menetrendszerűen érkező kudarc, ez a görcs, amiről az imént beszéltem... úgyhogy ezek a találkozások... mit mondjak... ahogyan a bozóttűz terjed a száraz erdő alján, úgy futott be az öröm, ha megtapasztalhattam egy-egy ilyen szenzációt... Az volt benne a szenzáció, hogy felfedeztem, mégsem vagyok egészen egyedül, és hogy nincs abban semmi rendkívüli, ha beszélgetünk, s ha értjük egymást, bár kétségtelen, elég furcsa volt, úgy érve, szokatlan, hogy két teremtmény elégedett azzal, hogy a világon van, és a világ pont ilyen, hogy a másik is itt van, de nem erről akarok beszélni, mert ez csak egy hasonlat, éppen a kellős közepén vagyunk, tehát győjünk ki belőle: ilyen futótűzszerű öröm **azoknak** játszanak... olyanoknak, akik otthonosak abban, ami majd megelevenedik, akik azt várják, amire készülsz, de úgy, mintha az idők kezdetétől ismernének, nem mondtak le rólad, sőt, éppen téged akarnak, legteljesebb, legérettebb változatodban, te pedig, éppen mert érzed, hogy így van, hogy nem okozhatsz nekik csalódást, megleped magad azzal, ahogy képességeidet összpontosítod, színeit, végleiteit brutálisan, tékozlóan felfokozod, és győzhetetlen templomos lovagként, magabiztosan azt nyújtod – persze az ihlet és a mindig **most**ként lesújtó pillanat véletlenjeinek díszében, káprázatában –, amit mindig is vártak tőled...

Igen... de ha ez ilyen... hogymondják, végzetszerű (ebben már benne voltam, nem bírtam kijönni a hülyeségből), ... akkor mi ebben az érdekes... (felnevetett):

„Érdekes?” Az tényleg nincs benne... „érdekes”. Másfelől, szerintem elég nagy kaland...

Valóban, azzal egyetérték, hogy... (próbáltam valamennyit javítani, ő azonban, mintha meg se hallaná a buta szuszogásomat, mintha magának beszélne, folytatta):

...Elég nagy kaland, saját testedben, egész valódban felfedezni és követni az igazság jelenlétét, a szamuráj kardjának villanását... (ismét közbekotyogtam):

Azt hiszem, ez kell a könyörteleneknek... (nem vett rólam tudomást):

Igen, önmagadat láthatod és figyelheted ott, mint egy égitestet valami csillagászati gukerban: szabad szemmel nem látható tengerek árapályát, mocsárvidékek álomittas sárgányaikat, mélységes kanyonok sötétjét, örök mormolását, kincseit. És hasonlók.

És mindez persze a holtak szája íze szerint... (kotyogtam közbe újra, mint egy rossz ripacs).

Gondold meg, pajtás (kezde most ekképpen, tegezésre váltva), mi történik: az ő arcuk, tudásuk verődik vissza rajtunk, s ők a mi sugárzásunkban reszketnek, fürdenek. Mert ilyenformán megy ez ősidők óta, amióta színész és publikum egymással szemben áll, a holtak tapasztalatai ébrednek meg a mi játékunkban, minden mozdulat, minden tréfa, bármilyen emlékezés az ő napjaikra, igen, így szívódik fel a mi élő jelenünk a régiük telhetetlen életében, úgy van: „a holtak szája íze szerint!” „Nézd ezt a repedést a lavórón!” – ha figyelsz, érdekeled, hogy minduntalan megszólítanak... Végeredményben tehát ők játszódnak bennünk, ha játszatnak minket, ők játszanak – önmaguknak, persze, nem is mellékesen, eközben mi is játszátjuk őket, a holtakat, mert különben nem haladna a dolog, és nem volna érdekes. Tehát szép fokozatokban mi, elevenek, halottak éljük magunkat, ám ebben – talán nem kell mondanom – nincsen semmi szomorú. Hasznos tréning, szerintem...

(Erre mit lépjek...)

...Nem mondom, hogy „végezetül”, legyen búcsúzóul inkább, remélem, lesz még alkalmunk a „Láthatatlan Színház” előadásairól is eszmecsere folytatnunk (érdekes: olyan nagyon heves egyetértést nem fedeztem fel partnerem vonásain), búcsúzóul tehát megkérdezem még – amivel talán kezdenem illene volna ezt a beszélgetést –: hallatlanul érdekes probléma számunkra, külső megfigyelők számára, hogy önök, akik... hogy is... (elakadásjelző!), nem könnyű a helyes kifejezést... igen: ha és amennyiben egy külső megfigyelő ott lehetne az önök előadásain, vajon érzékelné-e különbséget – most szabad legyen a szemléletesség érdekében **ad absurdum** fokozni a problémát –, mondjuk, egy sikeres telt ház, valamint egy üresen kongó nézőtér között? Nem tudom, tetszik-e érteni!

Nézzé, ha nem hülye az illető, természetesen egyértelmű volna számára a dolog, bár gyorsan meg kell említenem, hogy az elemi részek fizikájából ismerős problémával állunk szemben itt is: az ön kérdésében említett, kiváló pedagógiai szemléletességgel felfokozott szereplő csak abban az esetben mondhatna érdemleges véleményt, ha megfigyelése alkalmával nem lenne azon a helyen, ahonnan megfigyelhet, tudniillik ha jelen van az előadásban, akkor az már nem az az előadás, amiről itt kérdés és szó esik...

Értem. Ez esetben megkérdezem, hogy **önök számára** mitől válik egyértelművé, hogy jelen vannak a... hogymondják, könyörtelenek, a holtak?

(Elmosolyodott, és jól megnézett magának, mint aki most fedez fel valamit.)

Ha játszunk, jelen vannak, képtelenség nélkülük játszani.

(Önmagamat is meglepve a homlokomra csaptam):

Ez érdekes, és kicsit, azt hiszem, ijesztő, mert az imént, mintha táblára írták volna, ez a mondás jelent meg a... hogymondják, fejembe: A MULANDÓSÁG SZAKADÉKÁBÓL KIJÖNNI és... Jézusom, most látom, hogy egészen apró betűkkel oda van írva ez is, ha jól látom: HADÉSZ ÉS DIONÜSZOSZ... de nem látom elolvasni, ami alatta van...

(és akkor a Színész kíségetett): HADÉSZ ÉS DIONÜSZOSZ...AKINEK TISZTELETÉRE ÖRJÖNGENEK, UGYANAZ

(megremegtem, és mintha felszakadt volna bennem valami, beszélni kezdtem, de nem értettem, honnan jön a Hang):

„Olyan ez, mint Istent hozni a kiüresedett szívekbe...a telt, sötét szenvedély fel szabadulását, a minden elevennel való szenvedést; tehát meg kell nyílni... meg kell nyílni...”

(Idáig tartott, elakadtam, viszont a nagy dalnok, Herskó Pici ismét magára talált.)

TARJÁN TAMÁS

# Még nem élnek

■ KUKORELLY ENDRE: ÉLNEK MÉG EZEK? ■

Nem egészen eredeti – de nem is feltétlenül „pirandellós” – ötlet, ha a színmű „menet közben”, olvasása vagy előadása folyamán látszik íródni. A sajátos helyzet, a magát képlekenynek feltüntető szövegállapot azonban az írótól magyarázatot, a megjelenítőktől formát követel. Kukorelly Endre beszédes műfajú vígvégjátékát elvileg a kamasz Zoli írja – amint ezt többször is tudunkra adja. Ennek ellenére a fiút játszó Mészáros Béla sem a textuson belül, sem a textuson kívül, sem valamely köztes vagy virtuális sávban nem képes fogást, pozíciót találni. Egyszer ül némán, mozdulatlanul, s elbeszélnek a feje fölött (elbeszéljük, amit az ő írása beszél). Máskor nézelődik, hűledezik, legszívesebben átírná és átrendezné az egészet. Megint máskor belefeledkezik az események sodrába, s mintha igencsak csodálkozna: ő így van megírva?!

Máté Gábor alighanem számos közeli-tésmódot kipróbált – s nem jutott dűlőre. Kukorelly (első) darabja nem csupán egy világszelet, egy társadalmi réteg, egy közösség menthetetlen hanyatlását, eltűnés előtti búcsústádiumát ábrázoló vígvégjáték, hanem fantáziajáték, írásjáték is egyben; a Katona József Színház produkciójáról pedig legkevésbé azt lehetne állítani, hogy fantáziadús, gazdagon leleményes, színészi-rendezői invencióban bővelkedő. (A Kamrában műsorra tűzött *Élnek még ezek?* kapcsán a dramaturg, Fodor Géza így fogalmaz: a társulatnak „a magyar dráma területén ilyen írói kvalitáshoz régen nem volt szerencséje”. Ez többé-kevésbé igaz is, ám Fodor akaratlanul a saját kortársdráma-felkarolásuk szinte csak a minap volt legutóbbi kísérletét, *A kulcs* című Forgách András-premiert fokozza le.) Maradva a fantáziánál: Máté három-négy olyan szílat mozgog, amellyel az egész előadást is mozgathatná, de – úgy tetszik – színészeit nem tudta rákapatni valamelyik hang – netán egymással konzónáns hangok – következetes kiéneklésére.

A szenteste szokásrendje eleve feszült dramaturgiával bír (a fenyőfa feldiszipítése, vendégjárás, ajándékozás, ünnepi étkezés, variációk a szeretetre és a szeretetlenségre stb.), a Kukorelly által jól választott idő- és eseménykeret tehát bizonyos önmozgásnak is engedelmessé. Nem könnyű kérdés – a hallottak alapján – eldönteni, hány esztendővel vagyunk 1956 forradalma után. De tán nem is fontos, hogy Hidasék, a zsidó származású kommunista kiscsalád tagjai (hárman) melyik 1960 előtti-utáni-körülévi évben kopogtatnak be karácsony estéjén a szomszédban lakó, polgári és keresztény tradíciójú nagycsalád tagjaihoz (ahhoz a kismillióhoz). Ha a darabbeli összes információt egybevetnénk, nehezen is esne a számolás – némi bizonytalanság, időlebegés viszont a hintajáték-

színmű javára szolgál. A házigazda Manó bácsi és családja, mondhatni, éppen a Megváltó születésének előestéjén „hal ki” a történelemből (visszafogottabban: írja ki magát a saját történetéből), a (jócskán megkésve, mert jócskán 1956 után) disszidálni készülő Hidasék meg nagyon jól tudják, és hangoztatják is, hogy ők, átmeneti regnálás ide vagy oda, legfeljebb a magyar história úgynevezett nagykönyvének a margójára kerülhettek be. Azaz a két család révén két radikálisan eltérő, ám látszatra egyként perifériális osztály/réteg/csoport van (véglegesen) távozófélben. Az *Élnek még ezek?* (már a címében is) azért vígvégjáték, mert távozásdráma. A távozás egyfelől Hidas, Hidasné és Zsuzsa disszidálásában, másfelől alkalmi vendéglátóik december 24-i diszpergálásában (esetleg a *pater familias* sejtetett haldoklásában), másfelől és főleg a nyelvhasználatban fejeződik ki. A „lecsúszott” polgárság mentalitásának, ön- és világképeinek, realitásérzésének formuláit, sztereotípiáit a hagyomány, a kifinomultság, a műveltség, a humor, az asszimilálókészség



Vajdai Vilmos (Hidas Ádám) és Bán János (Károly)

(illetve ennek maradványai) sem mentik. A „felkapaszkodott” kommunista család szavait a tanácstalanság, a bárdolatlanság, az általában rosszul adagolt viccelődés járja át. Mindent Kukorelly szerencsés és pontos nemzedéki tagozódásban látatja. Az öregeknek az egyik oldalon nincs is ellenjátékosuk, a közép- és fiatalok tagjai innen-onnan méregetik egymást, a gyerekek már képesek a stílris cinkosságra és a testi-lelki mágneseződésre. Az író jelenetelési stílusait, témaismétléseit ellensúlyozza például, hogy Manó bácsiéknek „saját kommunisztájuk” is van a kalauz-kiscseléd személyében.

Az első és a harmadik felvonás színrevitele voltaképp a második felvonáshoz történő hozzáigazítás kérdése. Nem is felvonás ez: játékrész, betét. *A Mennyből az angyal* éneklésekor minden szereplőt az „órangyala” képvisel. Ebben az angyalosdiban mutatkoznak a legszabadabban és legígéretesebben Kukorelly egyelőre egyenetlenül eloszló drámaszerzői képességei. A leharapott rímek, a diáknyelvi beszédfordulatok, a pótcselekvések hű lenyomatai annak a groteszkumnak, amely a még zsenyéknél is zsenyéknél író, Zoli papírpisztításából ered.

Máté Gábor kísérteties-nevetséges fényben táncoltatja mindezt. Ignatovity Krisztina *szárnyakat ad* a mennyei, az illúzióvilág földhözragadt repdesőinek. Botcsinálta misztériumjáték, bumfordi diákszínház, maszkabál téli napfordulókör. Pillanatnyi idő, mennybőlazangyalnyi idő, történelmi idő. Benne az összjáték uralkodik, az „égben” egyformán rémséges mindenki.



Ujlaki Dénes (Manó bácsi), Máthé Erzsi (Ilona), Érsek-Obádovics Mercédesz (Ancsi), Bán János, Csonka Szilvia (Lili) és Mészáros Béla (Zoli)

Schiller Kata felvételei

Valószínű, hogy a rendező ehhez a drámai ékhez képest merőben másként, szembe-szökően elütő módon akarta megfogalmazni „a hosszú karácsonyi vacsora” két felvonástömbjét. S ha úgy teremti meg e két rész kisrealizmusát, hogy rögtön dekomponálja, szétporlasztja azt – nyert ügye lenne. Bodor Johanna (aki a szárnyas koreográfiát is álmodta) szárazsamponnal öszített Julcsa szolgálója jön és megy, mint egy, az *Internacionalétól* megbabonázott hadosztály. Vajdai Vilmos (Hidas Ádám) a poénok lelövöldözésével csinálja meg a poénokat s az íróilag túlzottan karikatúrisztikus alakot. Tóth Anita (Hidasné) valami pszichohorror-panoptikumból ássa elő a testi örömtöktől rég megfosztott kommunista asszonyt. Ez minimum három ösvény (lehetne) a szövegvalóság becserkészésére, a valóság mögötti sűrű megnyitására.

Ignatovity nehezen használható (bár kétféleképp is használni próbált) díszletében azonban a mikrorealista színészi rajzolás uralkodik el. Konvencionálisabb szereposztást képzelni sem lehet, mint a minden porcikájával, mozdulatával élethű Ujlaki Dénes Manó bácsiként, mint a dédmamás Máthé Erzsi Ilona jelmezében, mint a bunkó, tahó sablonját kényszerűen hurcoló Tóth Zoltán (Pista) a butaság szeszködésében, mint Pelsőczy Réka a rojtos idegzetű Nyuszi és Bertalan Ágnes a nem kevésbé zilált Lonci szerepében. Természetesen mindannyian mesterfokon teszik, amit itt (mert a darab szelleme, nyelvi anyaga ellenében) nem kellene, s ami nincs is szerves kapcsolatban az említett második felvonás játékmódjával. Bán János (Károly) és Bodnár Erika (Bizsuka) vállára egy ide nem illő érzelmi dráma terhét is rápakolja az író. Bár megroskadnának alatta! – de nem, lévén kitűnő színészek, ők is bírják. A legtöbb *valóságidegen*, gyümölcsöző eredetiség a gyerekfiatalok játékából süt. A lányokéból – Csonka Szilvia (Lili), Érsek-Obádovics Mercédesz (Ancsi) és Sipos Vera (Zsuzsi) hol kora felnőtt, hol manószzerű elevenségükkel „állva hagyják” Mészáros Bélának a rendezésen kívül felejtett Zoliját.

Ha az egyik falatozó a sonka zsírosát átcsempészi a másik falatozó tányérjába – az is karácsony. Ha műanyagpuff szárnyaktól habkönnyű emberek körbe-körbe ugrálnak – valamikor a XX. század második felében az is lehet (magyar) karácsony. Ha egy fenyőt a szoba közepén hosszasan díszítenek, majd mindenestül eltörlik az útból, mert épp a leg-

fontosabb mozgássorokat nem lehet miatta végrehajtani – az már nem feltétlenül színpadi ünnep. A Kamra karácsonyi ősbemutatóján, Máté Gábor rendezésében az előadás nem képes úgy rákérdezni a kérdező című *Élnek még ezek?* dramaturgiai, karakter- és dialógusbeli értékeire és problémáira, mint ahogy Sárly László zenéje rákérdez a *Mennyből az angyal* megszokottságára (s hangol egy absztraktabb muzikális milióbe). Ezen a darabon még dolgozni kell (érdemes), mert ezek még nem élnek.

#### KUKORELLY ENDRE: ÉLNEK MÉG EZEK? (Kamra)

**DRAMATURG:** Fodor Géza. **OPERÁTOR:** Márton Balázs m. v. **ZENE:** Sárly László. **DÍSZLET-JELMEZ:** Ignatovity Krisztina. **KOREOGRÁFUS:** Bodor Johanna m. v. **ASSZISZTENS:** Tóth Judit. **RENDEZŐ:** Máté Gábor.

**SZEREPLŐK:** Mészáros Béla, Csonka Szilvia m. v., Bán János, Pelsőczy Réka, Ujlaki Dénes, Máthé Erzsi, Bertalan Ágnes, Tóth Zoltán, Érsek-Obádovics Mercédesz, Bodnár Erika, Vajdai Vilmos, Tóth Anita, Sipos Vera e. h., Bodor Johanna m. v.

URBÁN BALÁZS

# Bírók és bírák

■ HAMVAI KORNÉL: MÁRTON PARTJELZŐ FÁZIK; CASTEL FELICE ■

**A** mikor a prózaíróként már jól csengő nevű Hamvai Kornél (úgy nyolc-kilenc évvel ezelőtt) berobbant színházi életünkbe, sikerének okát – a nyilvánvaló írói erényeken túl – sokan témaválasztásának tulajdonították. A posztmodernre kacsingató, új, kevésbé közérthető formákkal kísérletező, a realiztikus tradícióktól elszakadni próbáló fiatal írónemzedék sorában feltűnt egy szerző, aki éppen a történelmi közelmúlt felé fordult, s akinek sikeres drámái a társadalmi-politikai indíttatású színház divatokon felül emelkedő létjogosultságát is igazolták. Nem mintha Hamvai a zsigerekig ható mélységekig próbálta volna a történelmi katalizmákat boncolgatni; éppen az a könnyed elegancia, az a szellemesen gördülékeny stílus hatott igazán, melybe a szerző a felvetett erkölcsi-politikai dilemmákat csomagolta.

Hamvai művészetének két alapvonása – a szellemes, gördülékeny, virtuóz stílus (melyre utalva több kritikusa is napjaink Molnár Ferencének nevezte őt) és az erkölcsi-politikai dilemmák iránti fogékonyság – a mai napig megmaradt, még ha az időközben született darabjai közt találunk nyitottabb formák vagy frivolabb tartalmak felé tapogatózóbbakat is. Érdekes egybesés, hogy abban a hónapban, amikor új darabjának, a *Castel Felicé*nek ősbemutatóját tartották a Radnóti Színházban, a budapesti közönség egy szatmárnémeti vendéjáték alkalmával ismét láthatta az 1998/99-es évadban két színházban is bemutatott *Márton partjelző...-t*. A két mű közti számos lényegi hasonlóság és alapvető eltérés érzékletesen mutatja mind Hamvai írásművészetének konstans jegyeit, mind azt az utat, melyet a szerző első darabjaitól mostanáig megtett.

A regényből készült (de teljesen autonóm drámaként értelmezhető) *Márton partjelző fázik* nyitott szerkezetű mű, melynek cselekménye apró titkokból, elhallgatásokból fejlik ki. Első képében az öngyilkosságra készülődő címszereplőt láthatjuk, akit majd a mű végén ér utol a halál. A két jelenet közt párbeszédekből, monológokból, visszaemlékezésekből áll össze egy sors: a Kádár-kor spiclisorba kényszerített, bűnös áldozataé, a kisemberé, a pálya szélén lengett partjelzőé, akinek álma, hogy

bíró legyen, sosem valósult meg; amikor a dolog végre összejött volna, közbeszólt az időjárás (a Sors vagy az Ég). Ám a Mártonéval párhuzamos sorsok – az örök kocsmatárs Miholkáé és a disszidens barát-vetélytárs Gejzlingeré – hasonlóképp életkudarckokat sejtetnek. Mivel azonban az ő történetük nem bomlik ki a visszaemlékezésekben, róluk nem tudható bizonyosan az, ami Mártonról: hogy a monológokat kibontó narráció egyben hamis interpretáció. A monológok ugyanis az önértelmezés eszközei, ám a befogadó bizonyosan Mártontól eltérően értelmezi a történetet. A befogadói értelmezés és a főszereplő öninterpretációjának éles eltérése a történetmesélés és a drámai hatás fontos eszköze, amely teljesen nyílttá teszi a szerkezetet. A monológ és a visszaemlékezés (vagyis az önértelmezés és a tényleges történet) egymásra vetítése, valamint Márton és a másik két főszereplő monológjainak egymás mellé állítása nemcsak megválaszolandó kérdések sokaságát veti fel, de elvben számos idő- és szerepjátékra ad lehetőséget. Denise például a visszaemlékezésekben megjelenhet az idős Mártonnal egykorú partnerként, de lehet – a történet korának megfelelően – fiatalasszony is; e rendezői döntés nem pusztán kettejük kapcsolatának bemutatását határozza meg, de az egész előadás stílusát is. A darabból éppúgy készíthető zártabb, a történetet lekerekítő, a kérdésekre válaszokat kereső előadás, mint stilizáltabb, az időjátékra építő, a kérdéseket nyitva hagyó produkció.

András Gyula és Czintos József a Márton partjelző fázik előadásában

Eőri Szabó Zsolt felvétele





Koncz Zsuzsa felvétele

Szervét Tibor a *Castel Felicében* (A háttérben: Kováts Adél, Bálint András, Csomós Mari, Szávai Viktória és Márton András)

A dráma első bemutatói – mind az eleve zártabb, statikusabb, ám igen erőteljes Merlin színházi, mind a játékosabb, szabadabb debreceni előadás – inkább az előbbi irányába haladtak, megteremtve ezzel egyfajta tradíciót. Az Árkosi Árpád rendezte szatmárnémeti előadás ehhez kapcsolódik, ám a korábbiaknál gyengébb színvonalon: reménytelenül statikusnak tűnik. Ez ugyan valamelyest a monológokból épülő anyag sajátossága, de a játékok, az idősíkok váltakozásai és a sikeresen megteremtett atmoszféra sokat lendíthetnének rajta. A rendező azonban túlságosan lekerekíti a szituációkat (többnyire a legkézenfekvőbb megoldásokat választva), az idő- és szerepjátékok lehetőségeivel nem él, s atmoszférát sem igen teremt. Egyértelműen a címszereplőre koncentrált, a történet kibontását jórészt Czintos Józsefre hagyva. Czintos kétségkívül nagy formátumú, erőteljes színész, aki alkatahoz jól illeszkedő szerepben bizonyosan el tud vinni vállain egy előadást. Alakításait gyakran áthatja valami elementáris érzelmesség és nem könnyen definiálható férfibáj; az általa játszott hősöket általában nehéz nem szeretni. Most azonban mintha ő is, a rendező is túlságosan szeretni látszanának Márton partjelzőt, akinek bűne, spicli volta háttérbe szorul, s már-már mások által kiszigerelt, szeretetre szomjazó balekként, igazi áldozatként jelenik meg az előadásban, jelentősen leszűkítve ezzel az értelmezés kereteit, és eltolva a játék hangsúlyait. S mivel a színészi formátum természetesen érvényesül, és meghatározza a játékot, az egész előadásra jellemző lesz a szöveghez kevéssé illő kedélyesség. Ezen a további alakítások sem változtatnak: Tóth-Páll Miklós (Gejzlinger) szerepfelfogása Czintoséhoz illeszkedik, alacsonyabb határfokon, Miske László pedig – aki annak idején Debrecenben igen erőteljes és színes Miholka volt – most többnyire háttérbe húzódik. Lőrinc Ágnesnek – mivel a visszaemlékezések konvencionálisak, és kevéssé értelmezettek – nem sok lehetőséget kínál Denise szerepe. A szatmárnémeti előadásból leginkább néhány szeretetre méltó színészre emlékszik vissza a néző; a produkció keveset mutat a mű kvalitásaiból.

A frissen bemutatott *Castel Felice* legszembevetőbb hasonlósága a *Márton partjelző...-vel* nem is a tematikai rokon vonás (hiszen e dráma cselekménye is a múlt értelmezése körül forog), hanem az, hogy Hamvai itt is számos nyitva hagyott kérdést vet fel, melyeknek megválaszolása egyértelműen befolyásolja a szereplők sorsának értelmezését. Ám a *Castel Felice* jóval zártabb szer-

kezetű mű, a mindenkori rendező döntési szabadsága jóval korlátozottabb. A dráma lényege éppen abban rejlik, hogy a kérdésekre nem adható egyértelmű válasz. Csak sejtünk lehet – szabad mind a múltban történeteket, mind az egyes szereplők motivációit. Ami nem jelenti azt, hogy az egyes befogadók nem lelhetik meg a maga átfogó értelmezését éppúgy, mint a rendező, ám a lekerekítés minden feszültséget és minden tétet kiölne a játékból.

A *Castel Felice* kivándorlókat szállító óceánjáró hajó, mely 1958-ban Németországból Ausztrália felé tart, fedélzetén többek közt nyolc magyar utassal. Az utasok különböző okokból döntöttek a kivándorlás mellett; van, aki kint élő családjához siet, van, aki karriert próbál építeni, s van, aki menekül. Van, akiről sokat megtudunk a történet során, van, akinek motivációi mindvégig sejtelmek maradnak. Az eleinte összetartó kis közösség életében akkor következik be fordulat, amikor a középkorú, elegáns Hölgy a jóképű fényképészben (aki az út során beleszeretett egy fiatal Nőbe) felismerni véli férjének ávós gyilkosát. Bár a titkot csak a Nőnek árulja el, az mégis kipattan – köszönhetően a nagy műveltségű, titokzatos, börtönviselt Vándornak. A fényképészből célpont lesz; minél inkább bizonyítani próbálja ártatlanságát, annál több titkára, bűnére derül fény. Egy újabb fordulat pedig végképp reménytelenné teszi helyzetét...

Hamvai nem moralizál, nem próbálja a bűn és bűnhődés természetét megrajzolni, de nem bonyolítja túl feleslegesen a krimiszálat sem. A megteremtett modellhelyzetet aknázza ki bravúrosan; a csapdába került emberek vergődését, a bűn paradoxonát mutatja meg. Akár gyilkolt a fényképész, akár nem, súlyos bűnöket követett el, ráadásul nemcsak önnön múltja, hanem az általa korábban kiszolgált rendszer elől is menekül. De nemcsak ő szorul csapdába – a titkot felfedő Hölgy is egyre reménytelenebb helyzetbe kerül, s közvetve talán ő okozza annak tragédiáját, akivel új életet kezdetet volna. A Nő érzelmei és ideái közt vergődik, míg a mű írott változatában még beszédesen „Magyar”-ként jelölt Szemüveges érzelmeivel is az ideákat próbálja érvényesíteni, s túl későn jön rá, hogy ez lehetetlen. Az egész krimiszálat ambivalencia hatja át; a történet többféleképpen is összerakható – ám a csapdahelyzeten ez mit sem változtat.

A *Castel Felicében* nyoma sincs a *Márton partjelző* fázis statikuságának; a narrációt megteremtő monológok helyett pergő, az emelkedettebb irodalmi nyelvezetet és a szlenggel átítatott köz-

nyelvet meggyőzően vegyítő dialógusok viszik a történetet. A nyolc szerep nem egyívású ugyan – kitűnő zsánerfigurák (Öregasszony és Öregember), Molnár Ferenc-i allúziók (Szépség) és elhallgatásokból, titkokból összeálló karakter (Vándor) egészíti ki a közép-pontban álló négyest –, de egyaránt hálás lehetőségeket tartalmaznak. Megfelelő színészi erő esetén talán csak úgy lehet látványosan elrontani a darabot, ha a rendező okosabb akar lenni a szerzőnél, s az ambivalenciát kioltva megpróbálja megmagyarázni, lekerekíteni a történetet.

A Radnóti Színház Valló Péter rendezte előadásában e veszély szerencsére nem fenyeget. Valló pontosan teszi ki a hangsúlyokat, érezhetően megépít egy saját interpretációt, de egy pillanatig sem akarja belénk sulykolni, megenged attól élesen eltérő befogadói értelmezéseket is. A ritmus egy-két ponton akadozik ugyan, de összességében gördülékeny a játék. Komolyabb kifogás leginkább a Horgas Péter tervezte díszletet érheti, mely ugyan megfelel a szerzői intenciónak, lehetővé teszi a játék folyamatosságát, s még látványosnak is mondható, ám a fedélzet különböző részeit jelző korlátok minduntalan takarják a játéktér egyes részleteit (nem tudom, van-e egyáltalán olyan pontja a nézőtérnek, ahonnan a színpad egésze a korlátok „csikjai” nélkül belátható). Valló kevésbé alkalmazza az atmoszférateremtés manuális rendezői eszközeit (fény- és hanghatásokat, effekteket), a feszültség megépítését inkább a színészekre bízta. Ami annyiban helyes döntésnek bizonyul, hogy a kulcsjelenetekben a színészek élnek is a lehetőséggel; más kérdés, hogy a komikusabb, „zsáneresebb” jelenetek így jobban elválnak a fősodortól, s kapnak némi betétjelleg.

Szervét Tibor az utóbbi időben gyakran játszott az örület mezején, realitás és irreálitás határain egyensúlyozó szerepeket; ezúttal visszatérhet a nagyon is reális problémák közt vívódó (anti)hősökhöz. A fényképész nem valóság és fantázia, hanem igazság és hazugság közt egyensúlyoz, s Szervét felettebb hatásosan építi fel a szerep ambivalenciáját; amikor már hinni kezdénék neki, hazugságon kapjuk, amikor egy szavát se hinnénk, mintha mégis igazat mondana. Szávai Viktória velejéig tisztességes, boldogságra vágyó Nőt játszik, aki nagyon hitelesen öröklődik ideái és vágyai közt, s az utóbbiakat csak akkor adja fel, amikor már mindent veszni lát (s valószínűleg éppen ekkor téved). Szombathy Gyula talán egyszerűsít kicsit a Szemüveges szerepén; tettei nem annyira a múltból fakadnak, mint inkább a tisztességét min-

den körülmények közt őrizni próbáló kisember reakciói – ezeket viszont felettebb meggyőzően játssza el. Kováts Adél Hölgye a megírtnál egy árnyalattal súlyosabb, drámaibb figura. A színésznő a többieknél lineárisabb, egyértelműbb sorsívét épít – neki köszönhetőek a leginkább intenzív, torokszorító pillanatok. Márton András hagyja érvényesülni a titokzatos Vándor mefisztói énjét, hogy a nagy manipulátor cinikus fensőbbsege mögött alkalmanként megéreztesse tettei motivációinak megszenvedett igazságát. Marjai Virág (Szépség) kortárs gesztusokba oltja a molnári ihletettségu figurát. Csomós Mari egy néha bolondosnak tetsző, valójában felettebb pragmatikus Öregasszonyt játszik; nem könnyű eldönteni, ő keserítette-e meg jobban férje életét vagy fordítva. Az Öregember szerepében Bálint András talán az előadás legteljesebb alakítását nyújtja: néhány gesztusba, kimondott és ki nem mondott szóba sűríti egy hiábavaló élet teljes csődjét.

„Boldog Vár” – ezt jelenti a hajó neve és a darab címe. Hamvai és Valló nem hagynak kétséget a cím iróniája felől. A Hamvai-darabok hatásának fontos komponense, hogy a cseppet sem vidám zárlatot követően sem távozik leverten a többnyire igen jól szórakozó közönség. Meglehetősen egyedi hatásmechanizmus ez a kortárs magyar drámában, ez is fontos összetevője a szerző sikerének. Abban pedig csaknem bizonyos vagyok, hogy a *Castel Felice* a jövőben más színpadokra is kifut majd...

#### HAMVAI KORNÉL: MÁRTON PARTJELZŐ FÁZIS (Szatmárnémeti Északi Színház)

DÍSZLET-JELMEZ: Bozóki Mara m. v. ZENE: Manfrédi Annamária. RENDEZŐ: Árkosi Árpád.

SZEREPLŐK: Czintos József, Miske László m. v., Lőrincz Ágnes, Tóth-Páll Miklós, András Gyula, Nagy Csongor Zsolt.

#### HAMVAI KORNÉL: CASTEL FELICE (Radnóti Színház)

DRAMATURG: Morcsányi Géza. DÍSZLET: Horgas Péter. JELMEZ: Benedek Mari. VILÁGÍTÁS: Móra Ernő. A RENDEZŐ MUNKATÁRSA: Őri Rózsa. RENDEZŐ: Valló Péter.

Szereplők: Szervét Tibor, Szávai Viktória, Szombathy Gyula, Kováts Adél, Bálint András, Csomós Mari, Márton András, Marjai Virág.

KARÁCSONYI ZSOLT

# Színházba zárva

■ VISKY ANDRÁS: TANÍTVÁNYOK ■

**V**isky András *Tanítványok* című darabjának erdélyi ősbemutatóját a Kolozsvári Állami Magyar Színház színpadán tekintheték meg a nézők. Általában telt ház van, pótszéken ülök, fő, hogy belátom a játéktér.

A vasfüggönyön nyíló ajtón keresztül jutok be a színpadon kialakított stúdióterbe, kereszt alakú, fehér emelvény fogad, akár asztal is lehetne, erre utalnak az emelvény oldalából nyíló fiókok. Az emelvény, pódium két oldalán helyezkedik el a közönség, háta mögött szögcsatorna, mintha csak egy lágerben, foglytáborban volnánk.

A publikum türelmesen vár, aztán az ajtón keresztül befutnak a szereplők: a tanítványok, az üldözöttek. Biztosak abban, hogy üldözik őket, ezért rejtőznek el a térben, amelyből nem lehet kilépni – az ajtó csak kívülről nyitható.

Itt derül ki, hogy ők a Mester tanítványai, és egyenest a Koponyák hegyéről futottak idáig, pedig ott talán választ kaphattak volna kérdéseikre. Így azonban futásra és örök bizonytalanságra ítélt rabok ők, elsősorban saját egójuk rabjai.

Az ÉN drámája a *Tanítványok*, amely akkor kezdődik el igazán, amikor a szereplők kilépnek a névtelenségből. A névtelenek csoportja nevekké rendezhető személyekre bomlik. A szekta egymásra utalt tagjai (albigensek, katárok, fehérek, tiszták?) csak addig képeznek egységes egészet, amíg vállalják a névtelenséggel járó másfajta bizonytalanságot – azt, hogy nincs egyéni sors, csak a közösség számít. A felvállalás drámája ez a darab, miközben hangsúlyozottan szól a színházról mint művészetéről, mint létformáról.

Mert Nevek, szerepek nélkül nincs színház, ezért a cselekmény itt is a Nevek megjelenésekor indul el teljes lendülettel. Amikor Péter (Galló Ernő) zsákjából előkerülnek a nevekké „diszített” kabátok, először inkább emlékeztetnek vidéki focicsapatra, mint üldözöttekre, áldozatokra – olyan az egész, mintha csak főpróba lenne, az egyik szereplő hiányzik, ez majdnem megakasztja az eseményt, de az végül csak beindul.



**Bogdán Zsolt (János) és  
Hatházi András (Tamás)**

Ezt a valóságtól különböző valóságot hivatott érzékelteni a játéktér hátsó (vasfüggönnyel szemközti) fehér vászonfala, a pódium fehérsége, vagyis egyfajta szintelenség, amely csak akkor elevenedik meg, amikor a szereplők magukra öltik ruhájukat/szerepüket. Ez is azt sugallja, hogy a művészetben belül a valóság a játék által nyilvánul meg.

Amely már az előadás előtt megkezdődik. A műsorfűzeten Leonardo da Vinci *Utolsó vacsorájának* szereplői helyett a kolozsvári színészek jelennek meg, mégpedig tizenketten, miközben az előadásnak csak tizenegy szereplője van. A tizenkettedik az, aki Júdás helyén áll, a Fülöpöt kettős szereposztásban Fogarasi Alpárral felváltva alakító Buzási András.

Maga az előadás a következő játékelemekre épül: eljátszik a Szentírás szövegével, a színházi hagyománnyal, éppen ezért nézővel és színésszel egyaránt.

Adott egy szöveg, amely akár egy misztériumjáték vagy egy moralitás textusa is lehetne, hiszen az elején még mindenki Akárki, csak később válik „személyiséggé” (már amelyiknek ez megadatik). Adott három színházi hagyomány: a klasszikus görög, a középkori keresztény és az abszurd.

A néző (alulírott) nem tudja eldönteni, hol is van tulajdonképpen: most ez szín-

A Tompa Gábor által rendezett előadás egyik fő jellemvonása a töredezett szerkesztés – a mozdulatlanság, a tablószerűen kimerevített mozdulatok vagy a nagyon is felpörgő jelenetek egymásutánisága adja meg az előadás sajátos dinamikáját. Ami nem más, mint a színházi szerkezet dinamikája.

Tompa Gábor nem először rendez a kolozsvári társulat stúdiótérre átalakított színpadán. Már a *Mizantrópban* is előfordultak olyan, a színházra reflektáló jelek, amelyek meghatározták az előadást. A zsinórpaddás, a különböző kötélek látványa minden esetben a színházra mint mechanizmusra hívja fel a figyelmet. Míg *A kopasz énekesnőben* a rendező a színészeket csukja zenedobozba, néhány utóbbi rendezésében már magát a nézőt rekeszti a színház, a színpad dobozába, sőt magát a dobozszínpadot mint színpadi formát is lezárja, véglegesíti, a vasfüggöny leeresztésével megszünteti a láthatatlan falat, és egy nagyon is reálisra, szürkére és szilárdra cseréli, két dologra is figyelmeztetve: hogy a (színház)művészet élesen elhatárolódik a valóságtól, miközben a művészet tárgya nem más, mint az ember, vagyis a néző maga.

#### Jelenet a Tanítványokból

Makara Lehel felvételei



ház vagy kísérleti központ? S hogy ez a kérdés felmerült, nyilvánvalóan jelzi: itt, ebben az előadásban mindenképpen érezhető az Artaud és Grotowski nevével fémjelzett színházesztétika hatása. És itt megállunk, mert nem a színészi alakítás szintjén érezzük ezt, hanem a szöveg és a rendezés szintjén. Visky szövege valamiféle szent színházi jelrendszerrel dolgozik, egy szent szöveg átíratát nyújtja a közönségnek, vegyítve a becketti színház, illetve a XX. század diktatúrái alatt lezajlott események emléktöredékeivel. A szöveg jelzései a végletekig leegyszerűsített díszlettel hozhatók párhuzamba, a rendező pedig a lassú és felgyorsított, illetve teljesen kimerevített jelenetek változtatásával dolgozik. Mindez izgalmas színházi élmény lehetne, ha a színész is valóban jelenvaló volna. Az a tény, hogy a szöveg nem más, mint elbeszélés, még ha dialógus formájában is, már-már lehetetlenné teszi, hogy a színészek kilépjenek a kétdimenziós elbeszélésből, és háromdimenziós drámai/színházi szereplők-ké váljanak.

Mégis mi tartja az előadást a vízvonal felett? A néző egyrészt kíváncsi, mit „hoz ki” a szerző az újszövetségi történetből,

másrészt vannak olyan színészi alakítások, amelyek a lassan fáradó figyelmet újra meg újra felkeltik. Alapvető változtatás az újszövetségi textushoz képest, hogy megjelenik két név: Alfeus és Tádé – ők már valószínűleg a XX. század szülőiteiként épülnek be a bibliai történetbe. Éppen Tádé és Alfeus filozófiai vitája az előadás egyik legjobb jelenete. Galló Ernő Péterként nehéz feladatát – néhány megbicsaklást leszámítva (amikor korábbi komikus szerepeinek gesztusai törnek a felszínre) – sikeresen viszi végig. Kitűnő, gyors és profi átváltozás, és Molnár Levente talán eddigi legjobb színpadi teljesítménye, amikor Máté szerepéből kilépve átalakul „köztörvényessé”. Bogdán Zsolt (János) és Hatházi András (Tamás) a Beckett-betétben komolyak, neveltségesek, vidámak egyszerre, de ez a Vladimir és Estragon-betoldás olyannyira távol áll az előadás egészétől, hogy a két színész a pörgőkelep és a gesztika ellenére továbbra is megmarad eredeti szerepében. A többiek nem tudnak háromdimenziós alakokká válni, és megrekednek, megelégednek – ha nem is a felmondással, de az elmondással, lévén szerepük inkább csak jelkép, mint mélységében is körvonalazott színpadi figura.

Újabb, számos kérdést magában hordozó színházi kísérlet tanúi lehettünk Kolozsváron. Az előadás illeszkedik az utóbbi évek egyes Tompa-rendezéseinek – a *Mizantrop* vagy a *Károly* – sorába, melyeknek sarkalatos pontja a lebegtetett befejezés. Itt a szinte már keresztre feszített Pétert a váratlanul kinyíló ajtón betörő fény menti meg – a néző egy másik világgal szembesül. Hogy e világ a rendező és a társulat számára milyen újfajta színházi utakat nyit meg – ez a jövő kérdése.

### VISKY ANDRÁS: TANÍTVÁNYOK (Kolozsvári Állami Magyar Színház)

**DRAMATURG:** Visky András. **DÍSZLET ÉS JELMEZ:** Carmencita Brojboiu m. v. **KOREOGRÁFIA:** Florin Fieroiu m. v. **ZENEI ÖSSZEÁLLÍTÁS:** Tompa Gábor/Florin Fieroiu. **RENDEZŐ:** Tompa Gábor.

**SZEREPLŐK:** Salat Lehel, Dimény Áron, Orbán Attila, Fogarasi Alpár/Buzási András, Laczkó Vass Róbert, Bogdán Zsolt, Molnár Levente, Galló Ernő, Sinkó Ferenc, Bíró József, Hatházi András.

T O M P A A N D R E A

# Egy sík

■ KISS CSABA: TAHITI ■

**A**z est egyetlen üdvözlendő mozzanata, hogy kortárs magyar drámát nézünk. A Katona József pályázatnak köszönhetően – amelynek életre hívásában éppen az író Kiss Csaba játszott jelentős szerepet – végre-  
valahára vannak magyar ősbemutatók. Még ha kis és még kisebb színpadokon is. Már amennyire kortárs. Már amennyire dráma. És már amennyire látható.

Az első kettőt – bár hangsúlyos kérdőjelekkel – nem akarom elvitatni a *Tahititől*; a láthatóságot annál inkább. Úgy hiszem, nem egyszerűen az tesz kortárs drámává valamit, hogy napjainkban írták. Ennél alighanem valamivel több: érzékenység a jelen iránt, a tárgy mai szemlélete, a történetek dramaturgiai megújítása stb. A *Tahiti* témája a művészek és közegének konfliktusa, a művész idegensége saját korában, személyes, emberi és alkotói válsága. A darab középpontjában és a szerző érdeklődésének fókuszában egy Festő és az ő szellemi útkeresése áll; a főhőst éppen csak

felvázolt figurák – Feleség, Kereskedő, Tanítvány, Modell-szerető stb. – veszik körül. A meg nem értett zseni romantikus témája, bár időtlen, nem tűnik kifejezetten mainak. Drámában ábrázolni a művészi nagyságot ráadásul végképp nem könnyű: vagy egy valóban gigantikusra komponált figura kell, akinek világerzékelése, szellemisége meggyőző nagyságaról, vagy az őt körülvevő közeg visszfényre hiteti el tehetségét, vagy végső soron maguk a művek képesek halhatatlanságát közvetíteni (már amennyire ezek egyáltalán megjeleníthetőek). Kiss Csaba monologikus szerkezetű darabjában leginkább magát a – Gauguin élettörténetét idéző – figurát beszélgeti. Tanítványa pedig több alkalommal is kijelenti mesteréről, hogy „zseniális!”. Ez lenne a közeg visszfénye. Mintha a Tanítvány sietne felismerni azt, amit az olvasónak/nézőnek kellene.

Kiss Csaba rendezésének nem egyszerűen a Művész megjelenítésének általános nehézségeivel kell megküzdenie – ez esetben egy festőről és festményeiről van szó, a valóságba jutott képi ábrázolásról. A téma tehát különleges vizuális világot követel meg a színpadon. Meggyőződésem, hogy egy olyan darabot, amely a képzőművészet sorskérdéseit elemzi, nem lehet ilyen igénytelen látványvilággal megjeleníteni. A Shure Stúdióban megvalósult előadás első és legfőbb hibája a vizualitásról való gondolkodása, illetve nem gondolkodása. Gyűrött, rózsaszín foltos lepedők takarják a játékteret, amelyet a nézőtér felől nagy üres keretek vesznek körül, mintha a képek *in potentia* lennének; mintha valakit a képei közé zártak volna – üzeni fölöttébb ideologikusan ez a fantáziátlan játékteret. A padlót csomagolópapírral borítja. A háttérben ugyanakkora keret, mint a színpad elején, szintén csomagolópapírral bevonva. (Az első perctől fogva tudható: festeni fognak rá, és átszakítják. Így is lesz.) Egyszer használatos, minden értelemben olcsó, diákszínjatszós megoldások (játéktér: Berzsenyi Krisztina).

Az első jelenetben a Tanítvány rajzolja mesterét – ekkor még ígéretes a vizuális elemek színpadi fogalmazása: a kartonpapír üres, csak a kéz, tehát a *színészi játék* hiteti el a rajzolását. Amikor azonban belép a Kereskedő, és a Festő képeit becsmélve egyszínű kartondarabokat kap fel a földről, amelyeket a művész majd rendre széttép, már nyilvánvalóan olyan színpadi konvencióval van dolgunk, amely nem megnyitja, hanem ellenkezőleg: végképp bezárja és kirabolja képzeletünket. Amikor pedig a Festő dühében egy vödör vörös festéket loccsant a vászonra (csomagolópapírra), már csak egy el- és agyonhasznált színpadi gesztust látunk (a valamikori forradalmi akcionista képzőművészeti gesztus halvány mását). Ugyanez a Festő alkotóerejének teljében – már Tahitin, távol a civilizációtól – ugyanezzel a vörös festékekkel ugyanolyan képeket mázol: vajon tényleg ezekről kellene elhinnünk, hogy a Nagy Alkotások? És miben is különböznének ezek a tehetséges/tehetségtelen pacnik egymástól?



Schiller-Kata felvétele

Horváth Lajos Ottó (Festő), Jánosi Dávid (Tanítvány)  
és Szőlőskei Tímea (Modell)

Valaminek dolgoznia kellene: vagy a néző fantáziájának, vagy az alkotókének.

Kiss Csaba gyengébb rendezőnek bizonyul, mint amilyen író. Ami a műben még lehetőség, a színpadon elszegényített ábrázolás, mert csak a darab „szó szerinti fordítását” ismeri: valódi képeket, valódi kereteket, vászhatnak, gesztusokat, igazi tahiti lányokat vonultat fel. A darab dramaturgiai izgalmas utolsó részére, amelyben a Festő egyszerre két helyen van jelen – egy valószínűs szigeten és lázálombeli egykori hazájában –, a rendezőnek végképp nincs megoldási javaslata: a két sík érzékelhetetlen marad, zavaros, kaotikus jelenetek sorjázna.

A színészi játék nem tudja feledtetni a látvány szegénységét, helyettesíteni összetört képzeletünket, elhithetni az alkotás lázát, a szellemi útkeresés tétjét – végső soron magát a drámát. Alig van értékelhető színészi alakítás – a játék banalitásba és hiteltelenségbe csúszik: Fosu Nicolett Sabrina a Lányként Gyenge, „általános” színjátszást művel. A Modell (Szőlőskei Tímea) és a Tanítvány (Jánosi Dávid) szerepe értelmezetlen, a drámában betöltött funkciójuk homályos. A közhelyesre írt Kereskedőt Kerekes József végig hamisan játssza. Györgyi Annának a „sokgyerekes szegény áldozat Feleség” egysíkú vázlatát kell megjelenítenie – ezt érzékenyen, sőt humorral teszi. A Festő szerepében Horváth Lajos Ottó körül fokozatosan fogy a levegő: meghasonlása, szellemi útkeresése egyre inkább tét nélkülivé válik, művészi/emberi drámája lassan teljességgel kiürül. Míg végül be nem lép a Halál (Hável László), ami – drámai fordulatként és színészilag egyaránt – szinte már meg sem történik.

**KISS CSABA: TAHITI**  
(Budapesti Kamaraszínház Shure Stúdió)

JÁTÉKTÉR ÉS JELMEZ: Berzsényi Krisztina. RENDEZŐ: Kiss Csaba.

SZEREPLŐK: Horváth Lajos Ottó, Györgyi Anna m. v., Fosu Nicolett Sabrina, Jánosi Dávid, Szőlőskei Tímea, Kerekes József, Hável László.

VIDA VIRÁG

# Ál(1) a bál!

■ NÉMETH ÁKOS: VÖRÖS BÁL ■

A mai magyar drámaírók félve nyúlnak az elmúlt száz év sorsfordító nemzeti történéseihez. Ha mégis megteszik, akkor inkább a kisember egyéni problémáit, társadalmi kiüttlanságát helyezik vizsgálódásuk középpontjába – sokszor nem kevés iróniával –, óvatos történelmi keresztmetszetet adva közelmúltunkról. Nagy bátorságra vall, különösen egy fiatal kortárs drámaírótól, ha úgynevezett kényes történelmi eseményt ábrázol, vitatott történelmi személyiségeket kelt életre, bár a hitelenség – végül is – nem korlátozza alkotói szabadságát. Németh Ákos tizennyolc évvel ezelőtt írt *Vörös bál* című drámáját a színpad és a műsorfüzet ősbemutatóként jelzi, noha András Attila már megrendezte Magyarokanizsán, és szerepelt a mű a zalaegerszegi Nyílt Fórumon is.

A mű költőiségét a jelenetszerkesztés és a sajátos dialógustechnika adja. Sokszor van olyan érzésem, hogy Németh Ákos – csehovi mintára – elbeszélleti szereplőit egymás mellett; ezzel érzékeltetve a zűrös helyzetet, amelyben mindenki mást akar, mást mond, mint amit gondol. Egyfajta metaforikus, költői nyelvet teremt: rövid kérdéseket és elharapott válaszokat, lazán kapcsolódó, kis koherenciájú szövegrészeket. Ha a néző nem tud úszni e szövegfolyammal, könnyen belezavarodhat az értelmezésbe, és kirekesztetté válhat. Komoly koncentrációt igényel, hogy a töredezett előadásból – a műsorfüzet történelmi áttekintésének segítségével – kihámozza, milyen alternatívák adódtak a társadalmi és politikai továbblépésre Magyarországon az első világháború után.

Egy kibogozhatatlan történelmi helyzet, az 1918–19-es évek bizonytalan, talajt vesztett időszaka elevenedik meg Telihay Péter rendezésében a nyíregyházi színház színpadán. Aki nem ismeri a kort kellő alaposággal, meglehetősen nehezen raskoghatja össze az egyébként izgalmasan megírt, drámai feszültséggel telített, mozaikszerűen összeillesztett jelenetek kirakós játékát.

A színpadkép, a látvány – vörös, fekete és fehér színek uralkodnak díszletben és jelmezekben egyaránt – összehangolása hibátlan. Az összes szereplő báli öltözéket (valamint pincér-, illetve szobalányruhát) visel: a férfiak – a fegyőr, a kihallgató rendőrtiszt, a szociáldemokrata politikus vagy maga Kun Béla – szmokingban vannak; a két női főszereplő estélyiben jár-kelel a színpadon. Ezt

a képvilágot erősítik fel az egyenletesen vörösré színezett lámpák, aláhúзва a címben rejlő kettős utalást: a vörös színnel összenőtt politikai szimbólumot, illetve a szalonok, báltermek, bordélyok bensősége és buja félhomályát.

Az előadás első felében párok táncolnak bécsi keringőt, átsuhannak, majd egyre ritkábban és egyre rövidebb időre tűnnek elő ismét. A zene eleinte a *Kék Duna keringő*, majd egyre sötétebb tónusú, sötétebb hangszerelésű lesz a dallamvilág a mostanában méltán népszerű és sok színpadon (például a La Dance Company új előadásában) feltűnő Apokalyptica segítségével. A báli hangulat észrevétlenül vált át egy fenyegetőbb, nyomasztóbb, szürreálisabb világba.

Már túl vagyunk Kun Béla és társai bebörtönzésén és kihallgatásán; megkapták a teljhatalmat. Ekkor következik a darab tetőpontja: a szabadkőműves szeánsz. A forgásban lévő színpad padlóján hatalmas, égő szabadkőműves-szimbólum jelenik meg, körben vörös Ku-Klux-Klan-álarcot viselő embertömeg térdel. Középen a szeánszot vezető mesterek: a Kereszt testvér, a Korona testvér és az Érc testvér beszél. Nem tudom, ismereteim hiányosak-e, én mindenesetre képzavart érzek a két földalatti szerveződés effajta színpadi szimbólizálásában; elvégre a Ku-Klux-Klan brutális, négerellenes, antiszemita akcióival vált hírhedtté; míg a szabadkőművesek testvériséget, felvilágosodást, polgári liberális elveket hirdettek. Zavaromat fokozzák a *Jelenések könyvéből*, pontosabban a pecsétek felnyitásából elhangzó bibliai idézetek.

#### Jelenet az előadásból



Nagy Erzsébet felvétele

A darab felvonultatja a viharos korszak számos politikai szereplőjét, vöröseket és fehéreket egyaránt, valamint az őket közvetlenül körülvevő arctalan embereket. A statisztéria aktívan részt vesz az előadásban, plasztikusan jeleníti meg a „nép széles rétegeit”. A színészek láthatóan küzdenek a nehéz politikai szöveggel – s a sok egyenrangúan fontos szerepben nem könnyű kiténni.

Szamuelynek (Kuna Károly) két arcát látjuk: a hatalomtól megreszgülő politikusé mellett a Mimi (Horváth Margit) ölébe menekülő, szenvedélyes férfit is. Kettőjük szcenikailag szépen megoldott nagyjelenetében Mímivel fentről leereszkedik az egyébként a föld felett himbálózó ágy. A nő démonikus jelenség ledér hálóingében, alakja itt akár allegorikus is lehet. Uralkodik a férfin, behálozza, jósol neki.

Juli (Molnár Mariann) és Cserny kapcsolata egészen más. Cserny (Illyés Ákos) a zömében tengerészekből álló, terrorista szellemű, rettegett „Lenin-fiúkkal” járja az országot páncélozott vonaton, az úgynevezett „halálvonaton”. Az ő életében Juli: szégyellni való „fekete folt”. Szüksége van rá mint nőre, de megveti az úri sorból érkező lányt, aki bánatában prostitúcióba és alkoholmámorba menekül. Csak Juli elejtett megjegyzéséből tudjuk, hogy éjjelenként nyoma nincs Cserny durvaságának. Molnár Mariann meghatóan kiszolgáltatott nő; az összes szereplő közül talán ő a legemberibb figura.

A Kun Bélát megformáló – korabeli fotóira fizikai megjelenésében is emlékeztető – Horváth László Attila kezdetben kimért és megfontolt karaktert alakít. Hanghordozása, a hiatusos dikció tiszteletet és figyelmet követel. A későbbiekben – bizonyára rendezői vonalvezetésnek megfelelően – egyre inkább a tanító, a bölcs mester alakját, majd később a megtörhetetlen, eszméiben vakon hívó, sorsát beteljesítő „prédikátor” szerepét ölti magára. Egyre erőteljesebben kirajzolódik a képtelen hasonlat: Kun Béla mint Jézus XX. századi alteregója. Jelenetről jelenetre egyre több a bibliai áthallás; nem csupán a szövegben, hanem sokkal inkább vizuálisan. Kun Béla alakja feltűnik egy fehér asztalon, körülötte az arctalan tömeg, amelyhez szavait intézi. Fensőbbeségű patosszal, egyszerszind egy népvezér leereszkedő gesztusaival beszél, miközben az emberek a kezét fogják, meg akarják érinteni. A megidézett kép: Jézus a tanítványok között. Egy másik jelenetben Pogány Kun Béla lábát mossa és törli kendővel. Az utolsó jelenet talán a keresztre feszítésre utal.

A különböző korosztályok eltérően értelmezhetik az előadást. Az idősebb generációnak az iskolában hallania kellett a kor eseményeiről, a Vyx-jegyzékről, az őszirózsás forradalomról, a Tanácsköztársaságról, Kun Béláról, Szamuelyról, Landlerről, Csernyről és a többiekéről. A mai gimnazisták nyilván a történelmi tapasztalaton átszűrt értelmezés szerint ismerkednek meg az eseményekkel. A kettő közti nemzedék viszont – a mai huszonöt-harmincöt évesek – alighanem tanácstalanul üldögél a nézőtéren. Az ő – a rendszerváltás idejére eső – történelemóráikon „elfelejtettek” beszélni erről a kínos korszakról, vagy egyórás tananyaggá sűrítették. Ez történetesen az én nemzedékem. Számunkra szolgálhat Németh Ákos drámája a legnagyobb felismeréssel. Nehéz és fárasztó, nem afféle szombat esti vigalom a *Vörös bál*, amely Telihey rendezésében áttekintő történelmi tablót tár elénk.

#### NÉMETH ÁKOS: VÖRÖS BÁL (Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza)

DRAMATURG: Vörös Róbert. SEGÉDRENDEZŐ: Rajkó Balázs. LÁTVÁNY ÉS RENDEZŐ: Telihey Péter.

SZEREPLŐK: Horváth László Attila, Kuna Károly, Avass Attila, Tóth Károly, Rajkó Balázs, Petneházy Attila, Illyés Ákos, Horváth Margit, Molnár Mariann.

KARSAI GYÖRGY

# Szoftprolik

■ FÜST MILÁN: BOLDOGTALANOK ■

**F**üst Milán Boldogtalanokjának, ennek az 1910-es években született drámának két, nagyon csábító olvasata van: súlyos társadalomkritikai, illetve perditaromantikával kevert kriminalisztikai. A szerzőt saját elmondása szerint egy újsághír ihlette meg – „Két leány, egy legény”, harsogta Az Est –, s Füst arról szeretett volna szólni, hogy az ember (férfi vagy nő – itt most érdektelen) az érzelmi és anyagi kiszolgáltatottság béklyóiban vergődve milyen kilátástalan élethelyzetekbe sodródhat. Az egyik érzelmi végpont Húber Vilmos, a papi nyomdászágnál többre hivatott (?) nőfaló lumpenproletár, aki monoton egyhangúsággal pusztítja a bűvkörébe kerülő nőket. Nagyon megkeseredett, nagyon dül benne az indulat (hogy miért, azt bizony értő rendezői olvasatnak kellene megmutatnia), vele szemben pedig ott a Nő, aki egész életre szóló programnak tekinti a férfi bármilyen áron való megtartását. Hogy miért, azt ugyancsak a színrevitelnek kellene megfejtenie: ki ez a Szerelmes Nő, Nemesváraljai Gyarmaky Róza, aki hangsúlyosan nemesi származását megtagadva a lelki és testi züllés egyre mélyebb bugyraiba merül a ki tudja miért imádott férfi bűvöletében?

(mint a velejég gonosz anyja vagy az egykori iskolatárs és felesége), kit a körülmények tettek ilyenné (Húber és Sirma, a hentes). Minden jelenetben tapintható feszültség vibrált, minden szó fáj, minden találkozás egymás kilátástalan tönkretévéséről szólt. Ebben a tébolyítóan zárt és kizárólag öriöngésre alkalmas térben értelemszerűen senki nem volt képes pozitív érzelmek megfogalmazására.

Forgács Péternek tavaly a Színházművészeti színpadra állított vizsgaelőadásával több bajom is volt (a főszereplő szereposztási tévedés volt, a két szerelmes nő kapcsolata kibontatlan maradt, egy idő után már-már komikumba hajlott az állandó mosakodás-hajmosás, a stilizált teret sokszor követhetetlenül használták stb.), ám az mindenképpen „átjött” ebből az olvasatból is, hogy démoni hatalom lakozik ebben a férfiban, aki kegyetlen következetességgel taszítja tragédiába egész környezetét.

Ács János színpada – amelyet két oldalról a bérházak gangrácsaira emlékeztetni akaró, rozsdásnak ható kerítések fölött letekintve nézhetünk (díszlet: Menczel Róbert) – egyszerre stilizált és konkrét. Lakószoba, konyha, nyomdászműhely: egyetlen, egymásba átfolyó-átalakuló tér, amelyben azonban *igazi* falicsapból *igazi* víz folyik, *igazi* ágyon(-ban) történik mindenféle, s *igazi* kétajtós szekrény áll a sarokban, hogy majd mögötte a kis Vilma maga ellen fordíthassa azt a csúnya pisztolyt. Amikor pedig rengeteg nyomdai asztal kell egy jelenetben, azokat varázsos ügyességgel szakértő műszakiak óriás csavarokulcsokkal pillanatok alatt elővarázsolják a padlóból. Minden pontosan működik – bár a padló vérszenes nyikorog, s ez bizony olykor elnyomja a halkabbra sikerült mondatokat –, csak az nem derül ki az előadásból, hogy mindez mivégre. Miért a naturalizmus és az elemeltég tárgyszíni keverése, miért a stilizált evés és a valódi vízsugár? Merthogy e kettősségnek aztán a színészi játékban nyomát sem leljük: hamisítatlan múlt század eleji alakok mindahányan, mozdulataik, hangszíneik, viseletük (Gyarmathy Ágnes gondosan összeállított színvilágú, századelős ruhákba öltöztette őket) pontosan korhoz kötött.



László Zsolt (Húber Vilmos) és Schell Judit (Róza)

Ugyanakkor a *Boldogtalanok*ból mindenfajta társadalomkritikai felhang mellőzésével ki lehet bontani egy jó kis szerelmiháromszög-történetet: romantikus, igaz szerelemmel, a háttérben felséjő, tragikus gyermekhalállal, még akár némi perverziót sejtető árnyalattal is fel lehet dúsitani (imádott férfinak „friss húst” felhajtó élettárs!, egy fedél alatt két nő ágya között ingázó hím!, gazdag henteszel prostituálódó nő!), vagy könnyedebben, elmerengve felfedezni, hogy lám, mivé tesz az elvakult szerelem. Esetleg azon is lehet morfondírozni, hogy milyen szemét férfiak karjába omlanak a legklasszabb nők (ez utóbbi értelmezés egyébiránt nem a sajátom: egy, a büfé előtt várakozó fiatalember általam szalonképesse stilizált szünetbéli megjegyzése).

Hogy jó dráma-e a *Boldogtalanok*, nem egy színkritika keretei közt megvitandó kérdés – Füst Milán kortársai nagyon nem szerették, viszont csak a legutóbbi évekből két bemutatót is kiemelnék. Bodó Viktor két éve Marosvásárhelyen megrendezett előadása elementáris erejű volt: mindenki bűnös és mindenki romlott volt, ki ilyenek született



Töröcsik Mari (Hüberné) és László Zsolt

Koncz Zsuzsa felvételei

Semmiképpen sem akarnám megsérteni őket, de sokszor bizonyított színészek mint *derekas iparosok végzik munkájukat* a színen, teszik, amit a rendező kért tőlük. De hát azért már csak ne kelljen elismerően csettintenünk, hogy László Zsolt, Gászó György, Söptei Andrea, Spindler Béla vagy Mertz Tibor képesek tisztességes színvonalon lejátszani néhány jelenetet. Ez nem több ujjgyakorlatnál, könnyed „levezető mozgásnál”; a művészet, a teljesítmény nem itt kezdődik! Minden mozdulatuk, minden szavuk mögött ott érződik az el nem végzett szerep- és történetértelmezés miatti feszültség. Senki nem tudja ezen a színpadon, kicsoda is ez a nyomdász, ez a nők bálványa Hüber Vilmos, ez a *nagy-lótyós indulatú* (copyright by Karinthy), megkeseredett férfi. Miért ilyen? Milyen múlt áll mögötte, mit miért tesz (s mit miért nem tesz) ma, milyen jövő vár rá? Vagy ki ez a Töröcsik Mari által persze fantasztikusan hitelessé formált, egyszerre gonosz, végtelenül önző és svihák anyafigura? Van-e neki története, amely ilyenén tette? Netán partikuláris,

megszenvedett igazsága? És így tovább. E kérdéseket valamennyi szereplő esetében fel lehet tenni. Benyomásom szerint szegény Mertz Tibor járt a legrosszabbul, mert neki aztán végleg semmiféle kapaszkodót nem juttatott a rendezés: hol démonikusan gonosz múltidéző iskolatársként, hol cinkos barátként, hol remek orvosként téblábol egyik jelenetből a másikba – az egész alakítás részenként tisztességgel megoldott munka, összességében totális káosz. Pozitívum, hogy Vass Teréz meglepően éretten, minden negédtől mentesen játssza a díszhím Hüber legújabb kiszemelt áldozatának nem túlságosan hálas, igazából csak nagy vonalakban megírt, éppen ezért pontos rendezői értelmezést kívánó szerepét.

Schell Judit az egyetlen, aki nem hagyja magát, s óriási energiákat mozgósítva jellem-alakot formál Gyarmaky Róza szerepéből. Ő nem a legkézenfekvőbb értelmezést választja, nem lesz belőle a szerelmi téboly áldozata, hanem sziklakemény, hideg fejfel gondolkodó, messze környezete fölé nő asszony. Kimért, olykor megfáradtságról, beletörődésről, majd elsőprő határozottságról árulkodó mozdulataival, máskor kifejezetten szögletes járásával elfojtott vágyakról, kiobbanni kész indulatokról, iszonyú szenvedésről és az értelmén-érzelmeken túli, irracionális szerelemről tud vallani. (És ahogy ő vasal, hitemre, nem vasal úgy senki magyar színpadon! Utoljára a *Mirandolinában* bámultam meg ezeket a laza, mégis fölényes professzionalitásról – vasalónői professzionalitásról is – valló mozdulatokat.) Alakítása köré előadást lehetett volna építeni. Talán meg kellett volna kérni a művésznőt, instruálja partnereit.

#### FÜST MILÁN: BOLDOGTALANOK (Nemzeti Színház)

**DÍSZLET:** Menczel Róbert. **JELMEZ:** Gyarmathy Ágnes. **RENDEZTE:** Ács János. **SZEREPLŐK:** László Zsolt, Schell Judit, Vass Teréz e. h., Töröcsik Mari, Gászó György, Ujlaky László, Mertz Tibor, Söptei Andrea, Spindler Béla, Koleszár Bazil Péter.

TARJÁN TAMÁS

# Átkozott szerelem

■ VÖRÖSMARTY MIHÁLY: CSONGOR ÉS TÜNDE ■

Falusi lakodalommal kezdődik az előadás, s a házasságot Mirigy szentesíti. Ha ezt megelőzően, az éjszakai fényekbe világított színpadon el nem hangzik már – gyönyörűen éneklő ajkáról – a *Szerelem, szerelem, átkozott gyötrelem* kezdetű magyar népdal, akkor sem uralkodna el a nézőn a megnyugtató érzés, hogy ez a *Csongor és Tünde*-interpretáció majd annak rendje és módja szerint az „Ébren maga van csak az egy szerelem” híres záró sorába torkollik. Az író nevét viselő székesfehérvári Vörösmarty Színház, a 2005 decemberére (a kettős Vörösmarty-évfordulóra) pompásan újjáépített teátrum ukrán vendégrendezője a komor folklorikus szituálással, a sötétséget alig sebző fénynyalábok arzenáljával, az eredetileg gonosz és vén Mirigy ceremoniálisan felnövesztett szere-

A december 17-i premieren nevetés szinte soha nem hasította fel a nézőtér figyelmes és meghökken csendjét. A rendező – dramaturgjával, munkatársával, Kozma Andrással – alaposan megmászta az alapművet, de „merényletet” csupán egyet követett el ellene. Elvette a humorát: a darabban is oly illékony, kétséges, nehezen becserkészhető szerelem ellenpontját. Amikor mégis igyekszik visszacsempészni a bumfordi mosolyt – Ilma és Balga paraszti lakomájának a színpad legszélére marginalizált jelenetében –, már késő. Az ördögfiaknak aligha lehetett valaha is ilyen mostoha sorsuk színpadon, mint Fehérvár e (képileg) fekete *Csongor*jában. Kurrah, Berreh és Duzzog saját pajkos-gonoszkodó huzakodása, cselekményt bonyolító funkciója szinte mindenestül odalett. Budaházy Árpád, Gulyás Sándor és Madár Tamás



Szücs Kata (Tünde) és Száraz Dénes (Csongor)

pével, a látomásos produkció hangulati egészével már kezdetkor egyértelműen tudatja: a szerelem mint tragikus kapcsolat, mint reménytelenül fájdalmas létérzés jelenik majd meg. Vladiszlav Troitskij – jobb meggyőződése ellenére követem a színlapon szereplő, semmivel sem indokolhatóan következtlen névátírást – számára az úgynevezett egy világnap alatt játszódó színmű a szerelem világdrámája. Ahogy ő maga nyilatkozza: munkájának eredménye „pszichológiai színház a misztérium elemeivel ötvözve. [...] A hétköznapi lét szintjéről ezt a színházat megpróbáltam elemelni valamiféle misztérium irányába, amit a zene, a tánc, az egyes szereplők tragikus hangvételű játékaikkal összekötésével igyekeztem elérni. Tehát a pszichológiai és tragikus misztériumszínház közötti erőterben mozog az előadás. [...] Ez bizonyos pillanatokban melankóliát, máskor szenvedést tükröz, de van, hogy nevetünk rajta – csak úgy, mint az életben.”

saját árnyékaként, rurális menyegzői ünneplőben mászkálhat, kerengélhet, szemlélődhet. Bár ez egyáltalán nem a humor szférájában – vagy a humor szférája ellen – történt, ugyanígy iktatta ki a csak az öt-hat valóban szerelmes, szerelmet áhító, szerelemgyűlölő főalakra koncentrálnak rendező a vándorokat. Kalmárként az idegláztól űzött Bata János, Fejedelmként (a balesete miatt tolöszekben ülő, begipszelve játszó) Szabó Gyula, Tudósként a kalapját

örületroham előtti pillanatokban földhöz vagdosó Kozáry Ferenc téved egy illusztratív szcénába. Különösen Szabó szenilis életerejű, daloló-karattyoló múltba révedése érzékelteti: a Vörösmarty írta, egymással megfeleltetett hármass nagyjelene- tekből a sárga ház kertjében kirobbanó roham lett.

A magyar irodalom történetében (és a színházi befogadás reakcióiban) magát kevéssé tájékozottnak valló Troitskij az eleve kihúzott, illetve a fentiek szerint háttérbe szorított figuráktól megszabadulván beléptetett egy csomó arctalan alakot a szerelmi vesszőfutást elszenvedő ötök-hatok köré. A Nagy Attila koreográfiáját (valamint Fekete Krisztina asszisztensi szakértelmét) élvező tánckar végig fenntartja a zenés mozgásszínházi produkció képzetét. A falusi lakodalom mint keret a paráználkodástól a szerelmi gyilkosságig, szerelmi halálig (sőt: a süllyesztőn, rögök közt alászálló halottal a temetésig) a közösség számára centrális eseményt mindenestül átfogja. A megpihenni csak ritkán tudó zenekar a tánckarhoz hasonlóan kitesz magáért. A jeleneteket felfűző, kitűnő és szépséges muzsika ívét a zenei vezető, Döme Zsolt adta meg, de a – Jónás Andrea és Király Anca által megkapóan tolmácsoló – népdalok, futamok kiválasztása a bartóki–kodályi kincsbe bele-behallgató rendező érdeme. Troitskij zenei és képzőművészeti felkészültsége hasonlatos ahhoz, amelyet az orosz rendezői iskola néhány vizionárius, a szöveget légiesíteni képes képviselőjénél tapasztalunk. A jelmezek is egységes ruhatárként forrnak a színpadképbe. A polgárisult, még épp hagyományörző paraszti öltözékek feketéjét, fehérjét, szürkéjét csak keveske zöld, kék tőri meg (s elég egy reflektorelmozdulás, s már a zöld, a kék is éjbe hull). Bánki Róza tervező az eklektikusságtól (és a néha hatás vadász festőiségtől) nem idegenkedő Troitskij kedvéért vagy meztírláb, vagy egyszerű fekete cipőben, vagy csizmában, vagy körmörcipőben, vagy más lábbeliben járhatja a folklorikusan megelevenedő Vörösmartydiaporáma médiumait.

A színpadkép: közhelyek halmaza, de ügyesen összehangolva. A légtér átlós tengelyében hatalmas, természetlen faág, utalással nyilván a „mese”-dráma famotívumára s az abszurd drámára is. Alatta nagy tó – azaz itatópocsolya a község szélén. Előrébb fehér homokszőnyeggel (műanyag szemcséssel) felszórt parti sáv. Székek, asztalok, egyebek elszórtan, kis zugokat és emelvényeket képezve, ahogy a lagzira összehordhatták őket. A rendezés belead apait-anyait, hogy a világdramát a négy őselemnek áldozza. A sokat tocsogatot-tapicskolt állóvizet sűrűn veri eső. A víz színe fölött mécsesek égnek, fáklyákról is lobbann a láng, a száraz fa (zenei) varázs-

ütésre korhadéktüzet vet. A homok buckái csudálatos holdbeli tájakat sejtetnek a fény-szóróknak engedelmessé. A lég ködként gomolyog, el sem kezdődik az előadás, míg az első poétikus füsttömeg szerzte nem oszlik. Ebben a bugyorban helyet kapott a zenészek alkalmi építettségű pódiuma is. A szintekre tagolás (ez a misztériumhoz kell?) kinyitotta a hatalmas hátsó színpadi ajtókat. Ezzel – és a szín fedetlenségével – Troitskij-nak sikerült elérnie, hogy a tetszetősen rekonstruált színház hatalmas színpada – elsőrangúnak mondott akusztikája mellett – a hangelyelő képességeivel is bemutatkozzék.

A színészi játékból – a zene, a tánc aláfestésével – mindvégig a szerelmes ember tanácsalansága, bénultsága, illuzórikus léte, tépertsége árad. A fekete kendővel bekötött szem, a látástól megfosztott fő, a nem látható, csak befelé látó-tapogató szem: ez az arc/álarc a fehervári *Csongor* tipikus, valóban emlékezetes maszkja. A legkevésbé sem játékos szem-bekötődsi. Mirigy szemén a modern vonalú fekete napszemüveg a vonzóvá, fiatalá tett (és a színlapon rövid i-vel írt nevű) szerelemsóvárgó, szerelmeseket üldöző asszony hasonló attribútuma. Mirigy lenne az, aki – Vörösmarty szövegéhez képest ugyancsak megnövelt súlyú jelenléttel, akciókkal – a mozgásszínház szertartását celebrálná. Závodszy Noémi küllemmel, eréllyel, emócióval és malíciával bírja is; néma üldögéléseinek pótcselekvései inkább a rendező számláját terhelik. Ledért Palla Szabina nemigen tehetette karakteresebbé: a megrövidített textus elvette támaszait, az „új” Mirigy pedig el az amúgy sem túl nagy terét.



Gulyás Buda felvételei

#### Szűcs Kata és Bodnár Vivien (Ilma)

A tér nagy távolságaival tünteti ki magát. Szörnyű messzeségeket kellene átbeszélniük a szerelmes emberbolygóknak. Troitskij érti a közelség paradoxonát is. Ha egymásnak háttal, mégis egymás mellé ülteti az összetartozókat, akkor is egy univerzum választja el őket. A roppant passzívvá tett *Csongor* – az így is markáns és rokonszenves Száraz Dénes alakításában – és a dinamikusabb *Tünde* – Szűcs Kata a bakfist az érett fővel elegyítő megformálásában – átengedi a terepet a falusi/emberi közösségnek, amely táncban/énekben/sorsban velük együtt és (felfokozva?) helyettük égeti magába a beteljesülhetetlenség, a szerelemtragédiát – Ilma (Bodnár Vivien) és Balga (Juhász Illés) sem lehet gazdáik fonákja, igazi vitatársa, hiszen a vitánál nem a címszereplők, hanem „a nép”, az emberi gyülekezet, maga az emberi nem a letéteményese. Az előadás alatti és utáni primer benyomások szerint a könyvből, az iskolából, emlékekből ismerős *Csongor és Tündét* ezúttal hiába kereső publikum még leginkább Juhász méla mackósságában találhatta meg az „Ébren maga van csak”-ot persze kiradírozó premier várakozás-konvencióit.

S persze Drahotá Andrea Éjében is. Szép gondolat, hogy a suhanó lassúsággal érkező fejedelmi nóalak mintha az Andersen-év, az örök mese propagátoraként, mosolyosan, hol-nem-volt hangütéssel kezdené a maga *voltam–vagyok–leszek* identifikálását. A szerelmes főszereplők szinte óvodásként bújnak köréje (kivéve Balgát, akit az említett családi eszem-izsom kint felejtett a díszletfalnál, s így kireked a bűvhálóból. Troitskij látomásai- ban nemegyszer fölöslegések bizonyos lények, vagy csak lopva, suttymban tud ezt-azt

a megfelelő helyre csempészni. Bizonyos mászkálások már-már kizökkentenek abból a milióból, amely a bársonyos akusztikovizuális élmény legfőbb ajándéka.) Drahot a többi színész is! – vigyázva, az egyes hangokat is óvón ejti az összevissza forgatott, rövidített Vörösmarty-dráma szavait, a szintén alaposan megkurtított monológ nyelvi archaikumait. A jó tündérből kiabálva, váratlanul előtörő boszorkányt is elhitheti: hogy csak mézesmáz volt az előkészítés. A valóság a bomlás, a semmi; amikor tűz, víz, föld, levegő egyszerre kél föl. Drahot a jelenléte alatt Perovics Zoltán elébb már lefestett díszlete (igaz, annak inkább csak elűső része) babonázóan vonzza a tekintetet (és jó a függönyhasználat is mint az el- és szétválasztás kifejezése: bent és kint, két világ).

Troitskij shakespeare-i kvalitású műnek – mint már oly sokan: a magyar *Szentivánéji álomnak* – tételezte a *Csongor és Tündét*. Az egyszerre szép és szépelgő előadás láttán, a színészeknek friss kihívást és kényszerű játékkorlátozást egyaránt jelentő produkció elnyújtottságát észelve azt kell hinnünk: Vörösmarty meghihette a vendéget, viszont a műgész a terhére volt. A népdaloktól kísért, áttáncolt mozgásszínházi misztérium óhatatlanul nem Shakespeare-t, hanem Csehovot idézi. A *Sirályt*, az első felvonás tóparti színházadóját, Trepljov kudarcba fúló világdramáját. Ha bátrabb – de ezt ne egy színház újranításának, történetileg nézve harmadik avatásának ünnepén kérjük rajta számon –, az ukrán alkotó egy bő felvonásban, vándortalanul és ördögfiatlanul elmondhatta volna a magáét. Így száznegyven percre kéri figyelmünket, s ennek mintegy a fele nem is elvesztegetett idő. Tűrhető arány.

### VÖRÖSMARTY MIHÁLY: CSONGOR ÉS TÜNDE (Vörösmarty Színház, Székesfehérvár)

**DÍSZLET:** Perovics Zoltán. **JELMEZ:** Bánki Róza. **ZENEI VEZETŐ:** Döme Zsolt. **KOREOGRÁFIA:** Nagy Attila. **KOREOGRÁFUSASSZISZTENS:** Fekete Krisztina. **DRAMATURG/A RENDEZŐ MUNKATÁRSÁ:** Kozma András. **RENDEZŐ:** Vladiszlav Troitskij.

**SZEREPLŐK:** Száraz Dénes, Szűcs Kata, Juhász Illés, Bodnár Vivien, Závodszy Noémi, Palla Szabina, Budaházy Árpád, Gulyás Sándor, Madár Tamás, Drahot Andrea, Bata János, Szabó Gyula, Kozáry Ferenc.

**ÉNEKESEK:** Jónás Andrea, Király Anca.

**TÁNCKAR:** Cserta Gábor, Fekete Krisztina, Fister Andrea, Gál Gergely, Lőrincz Máté, Máhr Dalma, Molnár László, Nagy Attila, Sümegi Petra, Szakál Attila, Tombor Timea, Turcsányi Ágnes.

**ZENEKAR:** Burján Gabriella, id. Cserta Gábor, Cserta Balázs, Horváth Elemér, Horváth Péter, Nagy Ferenc, Szakál Béla.

SELMECZI BEA

# A nő hat és félszer

■ FORGÁCH ANDRÁS: ERIK ■

Arthur Schnitzler *Anatol* című 1892-es darabjának történetét helyezi át Forgách András a mai Budapestre. A cselekmény nem változott, csak a főszereplő módosult Anatolról Erikre.

Benedek Miklós színpadra állította a művet, nem tett hozzá semmit, az előadásban minden pontosan az, aminek látszik.

Tipikus legénylakásra utal Dévényi Rita díszlete, ahol teljes diszharmonia uralkodik: az ósdi monitor elől hiányzik a klaviatúra, a bútorok egymás hegyén-hátán állnak, az asztalokon terítő helyett szőnyegek pompáznak, látszik, hogy női kéz itt nem hagyott mély nyomot. Mivel a jelenetek között nincs szünet, a különböző színhelyek mind a lakásban zsúfolódnak össze, itt találhatjuk Gerzsonnak – az eredeti műben Max –, Erik pszichológus barátjának rendelőjét (analitikus díványát), és még egy étterem is elfér benne.

A szoba sarkából lépcső vezet fel a bordó függönyös galériára, amely feltehetőleg a főhős hálószobáját rejti. Az elfüggönyözött, titokzatos helyiség inkább budoárrillatot áraszt, mintsem az agglegénytvornnyák derűs menedékeét. Valahogy azt várnám, hogy a lépcső felett hosszú könyvespolc húzódjon, mint Henry Higgins professzor Wimpole utcai házában, bár hősünk egészen más alkat. Hogy milyen, arra sajnos végig nem jövünk rá, mert a karaktere dramaturgiaiilag nincs igazán kidolgozva. Minden nővel másképp viselkedik, minden kapcsolatban személyiségének más szeletét mutatja, de valójában ezek csak szerepek, ő nincs sehol. Rendkívüli módon passzív, hagyja, hogy a nők az elvárásaik és a róla alkotott képük szerint formálják. Hat és fél nő lelkébe nyerünk bepillantást Erik által, de róla semmit sem tudunk meg. Legfeljebb annyit, hogy fél önmaga megismerésétől, a szerepjátszást tartja kényelmesebbnek, ezért menekül egyik nőtől a másikig.

A darabot tovább boncolgatva azonban rá kell jönnünk, hogy a nők is egy-egy prototípust képviselnek, ráadásul elképesztően felületesen. Erik (Rátóti Zoltán) jellegzetes értelmiségi az ezredfordulón, tornacipőt, barna kordnadrágot és hosszú ujjú csikos vagy egyszerű pótlót hord *à la* Új Péter, rendetlen, folyamatos alkotási lázban ég, és amilyen szórakozott, már azon sem csodálkoznánk, ha elfelejtené, hogy melyik jelenetben van éppen. Rátóti Zoltán jól hozza ezt a figurát, némi gyakorlatra már szert tehetett benne, hiszen mostanában az efféle szerepek találják meg, többségében megbízhatatlan, hűtlen férfiakat játszik színházban és filmen egyaránt.

Gerzson (Karácsonyi Zoltán), vele ellentétben, a mindig skatulyából kihúzott, öltönyös, nyakkendős úriember látszatát kelti, aki mintha az előző századfordulóról csöppent volna ide. Igazi aranyifjú, aki tudja, hogyan kell bánni a nőkkel, de valahogy nem érezzük mainak.

Az első nő Laura (Juhász Réka), a laza, ám határozott, talán kissé férfias feleségjelölt, aki tudja, mit akar. Nem Eriket. Öltözködése is ezt sejteti: farmert és bő farmeringet visel nyolcvanas évekbeli körömcipővel, mintha egész megjelenésével azt sugallná: „külsőségre keveset adok”. Ugyanakkor nem értjük, miért viseli meg Eriket oly nagyon a szakítás, hiszen a nő jelenléte igencsak súlytalan.

Lilian (Szabó Margaréta) egy felolvasóesten csapódik az íróhoz, és megint csak csodálkozni tudunk, Erik hogy nem veszi észre a „kikandikáló lólábat”, miközben Dévényi Rita a roma travikurvát minden kétséget kizáróan foglalkozásának megfelelő „munkaruhába” öltöztette. A testhez simuló zöld műbőr nadrág, a zöld nyakkendő és a mellény még hagyján, de a flitteres *dragqueen* holdjáró és a színpadias, erős smink már túlságosan is egyértelmű. Bár Szabó Margaréta meglehetősen utíroz, mondhatnánk, túljátssza szerepét, a karakter életszagú, sőt meglepő hasonlóságot mutat egy feminin fiatalemberrel, aki a Károly körút és a Rákóczi út között rója mindennapi köreit.

Linda, a fodrászlány (Gilicze Márta) a buta liba összes attribútumát hordozza: rózsaszín top és retikül, björkösen betekert haj némi rózsaszín póthajjal megtoldva, felhajtott, virágdíszítésű, előre koptatott farmer, a tavalyi év *cosmo*-lányainak divatja. A hipnotizálás hatására feltör belőle egy régi emlék, amelynek hatására mérhetetlen agresszivitás vesz rajta erőt – *Mario és a varázsló*-utánérzés, annak tragikumára nélkül.

A színésznő kedvéért a két barát szmokingba bújik, Erik tovább erősíti bohémos külsejét a levetett zakóval, míg Gerzson elegáns, mint mindig. Begombolt szmokingkabátja, díszsebkendője és csokornyakkendője újra Schnitzler eredeti művét idézi, hiszen manapság egy egyszerű vacsora kedvéért senki sem húz szmokingot, főleg nem egy önkiszolgáló étteremben (az étteremben nincs pincér, ezért Gerzson szolgálja fel a fogásokat).

Ludmilla egy tehetségtelen, de magát annál többre tartó színésznő paródiája. Csak-hogy Stefanovics Angéla ripacskodása túlmegy a paródián. Az ő alakja is a bécsi nőtípusokra utal, legalábbis nem ismerek egyetlen mai színésznőt sem, aki előadás után rózsaszín struccollas kalapban, kokotthoz illő neccfelsőben és szaténestélyiben ülne be egy harmadosztályú vendéglobé – nem tehetek róla, de a díszletről újra és újra a Castro Bisztó jutott eszembe. Talán még a könyékig érő kesztyű és a kéttonnás rózsacsokor hiányzott a teljes operetthangulathoz.

ket, nem beszélve arról, hogy Murányi Tünde kívül ő az egyetlen, aki nem affektál. Természetesen ez a szerep is karikatúrisztikus: a férfit körülugráló, házias, egészségesen élő nő (Lili almát rágcásál) a főváros romlottságától még meg nem fertőzött vidék hamis idilljét ábrázolja.

A nők csatájában végül Laura győz, Erik feleségül veszi. Laurát nem lehet besorolni, kibújik a tipizálás alól, hiszen egyfelől kiegyensúlyozott, és az isten is házisárkánynak teremtette, másfelől viszont ott az a piros ruha...

A rikító piros, fodros, lambadaszoknyában végződő menyecskeruha minden várokozást felülmúl. Meglátva ezt a ruhakölteményt Erik helyében minden férfi biztosan



Schiller Kata felvétele

Szabó Margaréta (Lilian) és Rátóti Zoltán (Erik)

Leila (Fábián Anita) a buta bölcsészlányokat testesíti meg, akik az irodalomhoz nem, az írókhoz annál jobban vonzódnak, „mindegy, csak író legyen” jeligére. Barna kardiánja, vaskos magassarkúja, barna mintás harisnyanadrágja és térdig érő szoknyája a bölcsészlányok kötelező öltözéke. Körömszakadtáig ragaszkodik titkaihoz, és egy újságkivágás miatt szakít Erikkel. Tudom, hogy ezen álmélnoknunk illene, de amikor az a bizonyos Kékszakállú csak azért öli meg menyasszonyát, mert az bepillantott a hetedik szobába, miért ne volna egy nőnek is joga némi titkolózáshoz?!

A legjobb alakítást Murányi Tünde nyújtja, aki egy karácsonyi bevásárlás során találkozik régi kedvesével, Erikkel. Lola érett nő, nem hagyja magát másodszor is elcsábítani; már megtapasztalta a poklot, és nincsenek illúziói. Dévényi Rita azonban őt sem kímélte meg a sztereotip ruhatártól: tetszetős nagy fehér prémsapkája és fekete műszőr bundája alól az Ottó-katalógus harmincas korosztálynak ajánlott garbója és horgolt kardiánja kandikál ki.

A színésznők népes, de szürke sorából kiemelkedik még a vidéki naiv lányt játszó Nagy Cecília, akit Erik esküvője előtt még utoljára hazacipel, és ígéretekkel kápráztat el. Lili egyszerű bájjával, kontyba tűzött hajával és nem hivalkodó nyári ruhájával nyűgözi le hősnő-

a cölibátust választaná, mert az ilyet már levenni sem érdemes.

Hát tényleg ilyenek volnánk?

**FORGÁCH ANDRÁS: ERIK**  
(Arthur Schnitzler *Anatol* című művének motívumaiból)  
(Budapesti Kamaraszínház  
Ericsson Stúdió)

**DÍSZLET-JELMEZ:** Dévényi Rita. **RENDEZŐ:** Benedek Miklós.

**SZEREPLŐK:** Rátóti Zoltán m. v., Karácsonyi Zoltán, Juhász Réka, Szabó Margaréta, Gilicze Márta, Stefanovics Angéla, Fábián Anita, Murányi Tünde, Nagy Cecília e. h

ZAPPE LÁSZLÓ

# Az elcsúszott fesztivál

■ COMET-ELŐADÁSOK A BÁRKÁBAN ■

*M*iközben hol csöndesebben, hol hangosabban folyik egy semmilyen eredményt nem ígérő vita arról, hogy kellene-e nekünk nemzetközi színházi fesztivál, valójában akadnak ilyenek. Vagy inkább ilyesmük. Olyan rendezvények, amelyekben elvben nem esetlegesen, véletlenül, hanem valamilyen rend, elképzelés szerint, nagyjából egy időben jelennek meg Budapesten külföldi színházak. Ilyen a Kortárs Dráma Fesztivál, és ilyen újabban az egykori Stúdiószínházi Találkozó, amelyet Gödöllőről kiúztatván, befogadott a Bárka, s amelyre a mostani évadban az új színházi szerveződések, a Comet rátelepítette a maga fesztiválját.

Ez finanszírozási okokból már az első alkalommal elcsúszott. Ez is lehet intő jel azoknak, akik netán igazi nemzetközi fesztiválról ábrándoznak. Egy fesztivál időpontja ugyanis nem pusztán technikai-szervezési kérdés, bár annak sem utolsó. Hiszen az sem garantálható feltétlenül, hogy egy későbbi időpontban ugyanazok az együttesek érnek rá. Márpedig a részt vevő színházak, produkciónak adnak meg egy ilyen találkozó fazonját, jellegét, stílusát, szellemiségét. De a közönség érdeklődése is egészen más a szezon előtt vagy a legelején, mint jó néhány fontos bemutató után, esetleg azok közepette.

A Comet fesztivál programjai ugyan nem ütköztek jelentős budapesti premierekkel, viszont ezek átmeneti hiányát mások is igyekeztek kihasználni. Történetesen a Vendégségben Budapesten sorozatában a temesváriak játszottak ekkor a Tháliában, a Mil-

lenárison pedig a szabadkaiak Kisvárdán díjazott *Murlin Murlo*-előadása szerepelt. A csúszás következtében tehát a fővárosban ugyancsak egyetlen alkalommal látható produkciókba botlottak bele a Comet programjai.

A Bárkára külföldről érkezett előadások iránti mérsékelt, olykor kimondottan csekély érdeklődésnek azonban nem pusztán ez lehetett az oka. Inkább az a megmagyarázhatatlan, de rendszeresen tapasztalható jelenség, hogy a színház iránt érdeklődők jó része valamilyen rejtélyes módon előre tudja, ha valamire nem érdemes elmennie. Igaz, ez az érdektelenségben megnyilvánuló önvédelmi reflex nem mindig működik kifogástalanul, néha érdemes előadások is áldozatul esnek a publikum ösztönös idegenkedésének, ezúttal azonban a négy külföldről jött előadás, amelyet végigültem, inkább a távolmaradókat igazolta.

## Vörös fonál (Kazancev Központ, Moszkva)



A prágai Svandovo Divadlo *Az inishmore-i hadnagya* ugyan élvezhető produkció volt, csak éppen meglehetősen érdektelen. Martin MacDonagh darabját becsülettel eljátszották, az pedig megteszi a maga hatását. Teljesen rendjén is van, ha egy színház ilyesmivel mulattatja a maga közönségét, Prága Smichov kerületének színházkedvelő lakói sohase kapjanak rosszabbat. Csak éppen semmi olyan többletet nem nyújt a produkció, ami egy fesztiválon való bemutatását indokolná. A moszkvai Kazancev Központ *Vörös fonál* című produkciója viszont jelentős vállalkozás, a *Gyurma* egy évvel korábbi hatalmas sikere nyomán lényegesen nagyobb is volt iránta az érdeklődés, mint a többiek iránt, csak éppen az adott körülmények között élvezhetetlen, sőt befogadhatatlan volt. A *sound-dramának* nevezett sajátos forma bizonyára eleve nehezen viseli el a tolmácsolást. A hangokkal, a nyelvvel való játék nemigen bírja el a hangzás és az értelem kettéválását. De azt már végképp nem tűri, hogy az értelem a játék nagy részében teljesen eltűnjön. Márpedig az előadás csatazaja jórészt elnyelte a fülbe súgó szinkrontolmács hangját. Én általában jobban szeretem a rádiós fordítást, mint a feliratozást. Nem kell a fejemet kapkodni, hogy követhessem a szöveget, nem kell minduntalan kikapcsolódnom a látványból, hogy tudjam, hol is tart a darab. Ezúttal azonban valószínűleg csakis ez a megoldás jöhetett volna szóba. Az persze talán még a kiszámítható finanszírozásnál is merészebb álom, hogy a tolmá-

csolás módját az előadás jellegéhez szabják. A szervezők bizonyára nagyon örültek a vadonatúj tolmácsfelszerelésnek is.

A lengyel produkció, a kaliszi Bogusławski Színház *Ahogy tet-szik*-előadása az esztelen modernkedés közhelyei jegyében esett neki Shakespeare darabjának. Robert Czechowski rendező szerint Rosalinda és Célia között lesbikus viszony van, miközben viszont Orlando a fiúnak gondolt Rosalindának udvarol, Céliát simogatja. Mindehhez az imádott Rosalinda leginkább egy nagyobbacska hordóra emlékeztet még lány formájában is, fiúként pedig végképp. Hogy ez miért történik így, soha meg nem tudjuk. Hasonló a helyzet a rokonszenvesen dilettánsnak tetsző pozsonyi produkcióval. Ők *Play Gorky* címmel megtoldva Gorkij *Nyarylókját* tették át a mai korba, ám hogy mit akarnak mondani erről a mi mostani világunkról, az nem derül ki.

Hasonló kérdések merülnek fel az egész fesztivállal, sőt a Comet elnevezésű együttműködéssel kapcsolatban is. A Budapestre érkezett előadásoknak ugyanis nem csak a színvonalával van baj. Súlyosabb gondnak érzem, hogy nem fedezhető fel bennük valamiféle rendszer, valamilyen színházi gondolat, valamilyen közös irány, törekvés. A fesztivál nem mondott semmit arról, hogy mire is szövetkeztek a Comet tagjai. Hacsak nem a bizonyos támogatások megszerzéséhez szükséges jogcímre. Ha az elcsúszott finanszírozást nézem, akkor ez a célkitűzés sem járt maradéktalan sikerrel.

STUBER ANDREA

# Jobblada a fegyvergyáros lányáról

■ G. B. SHAW: BARBARA ÖRNAGY ■

**B**izonyára nem a kerek számokhoz való vonzódás az oka, de az épp tízéves Stúdió „K” egy épp százéves színdarabhoz kapott kedvet. George Bernard Shaw Barbara örnagy című munkáját vette kézbe Szeredás András és Fodor Tamás. Feltehetőleg avval a céllal, hogy egyrésztának szóló, másrészt testre szabott változatot készítsenek belőle a Stúdió „K” társulata számára.

Lehetséges, hogy a *Barbara örnagy* kétségeket szült, merthogy annak idején bőségesen magyarázta a szerző. (1906-ban utólagos előszót írt hozzá, közel feleakkora terjedelműt, mint maga a darab.) A mi színházi köreinkben az elmúlt száz év során nem keltett nagy izgalmat a mű, hiszen mindössze kétszer vitték közönség elé. Két különböző érában fordult meg a színpadon, s elképzelhető, hogy egyik korszak sem érezte teljesen magáénak. Meg az is lehet, hogy mindkét produkció azt hüvelykezte ki magának a kissé tán nehezen áttekinthető, „elő-brechtés” színdarab-ból, ami az érdekében állt. Vagy, hogy szebben fogalmazzunk: amire fogékonyak bizonyultak a korabeli színházcsinálók és a közönség. Az 1937-es magyarországi ősbemutatóról beszámoló Bethlen Margit grófnő így vélekedett a vígjátékról: igen mulatságos propagandairás a szegénység ellen. Legközelebb csak 1960-ban volt látható a *Barbara örnagy*, akkor a Nemzeti Katona József

Színházában (Básti Lajossal, Mészáros Ágival, Kálmán Györggyel, Makay Margittal). Nyilván ki lehetett hallani belőle a létező kapitalizmus kritikáját – nem pusztán a háborús iparág elítélését, de eleve a tőkefelhalmozását –, valamint a szegényekkel való szolidaritást.

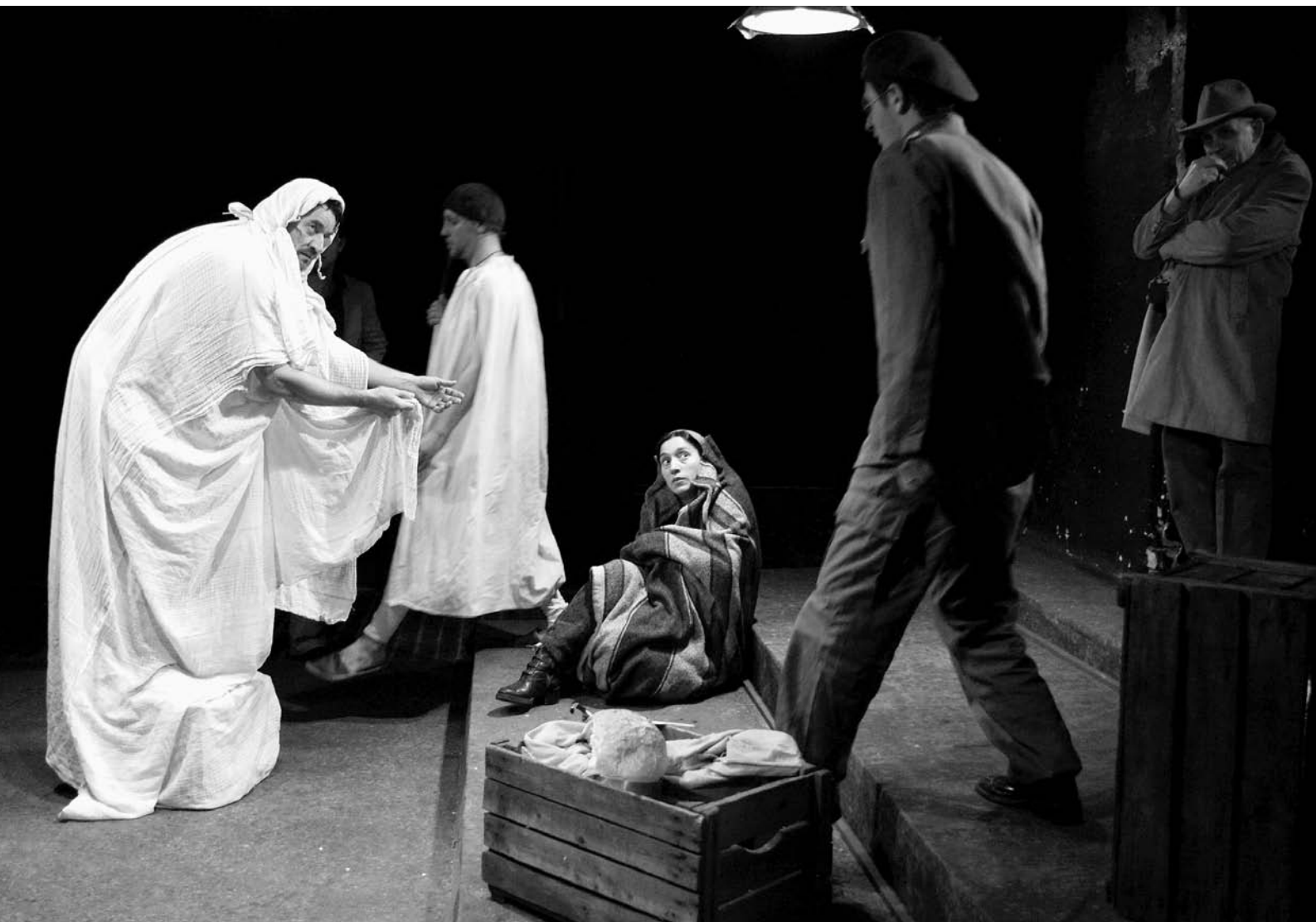
S vajon mit mond ma Shaw darabja?

Talán azt, hogy mostanában nem annyira kategorikusak a dolgok. Elmosódtak a morális és a szemantikai határok. Nem ismerünk bombagyárosokat (a Clodo nevű bűnözőn kívül, akit Németországban kedvezményesen szabadon bocsátottak épp), csak nagyvállalkozókat – Fodor Tamás Undershaftja is így nevezi magát az előadásban –, és nem látszanak azok az erkölcsi magaslatok, ahonnan például egy ifjú klasszika-filológus (lét)biztonság megvetheti a fegyverbártót, s ahonnan a nagy lábon élő familia lenézheti az apa vagyonszerző tevékenységét.

A Stúdió „K” meghitt, családias, pókhálós pincéjében természetesen nem elevenedik meg előttünk a jómódú angol társaság kényelmes élete és elegáns otthona. Már amikor belépünk a színháztermecskébe, akkor is földön fekvő hajléktalanok között visz az utunk, legfeljebb észre sem vesszük őket. (Alkalmassint erről szól maga az előadás is, hogy mennyi mindent észre sem veszünk már.) Szabó Domokos és Tamási Zoltán kartonpapír alól elők-

szálódva, nyekergőt tekerve, éneklő/fütyülő koldusként kezdi el a játékot. Köztük és közöttünk, a kétoldali nézőtérrel szegélyezett színpadon várja az Undershaft család, hogy megismerjük őket. Ott ül majd jelzészserű otthonában (néhány csinosabb lámpaernyő alatt) Horváth Zsuzsa Lady Britomartja, aki csak annyiban főúri hölgy, hogy szolid, nagymamacsipkés ruhát visel, de egyébként pont az a lendületes, szeles, enyhén pikírt, lezserül intonáló asszony, aki Horváth Zsuzsától kitelik. Vele szemben ül a két lánya – az előadásban fontos szerepet játszanak a szembesülések, amelyek koreografált szembeülésekben konkretizálódnak –, Kakasy Dóra öltözködni és énekelni láthatóan szerető, életvidám, jópofa Sarah-ja és Homonnai Katalin kevés beszédű, figyelő tekintetű Barbarája. Mindkét ifjú hölgynek vőlegénye van, ám a Sarah-hoz tartozó fiatalembert távol tartják bokros teendői a Mátyás utcától, így ő csak telefonon értesül a darab eseményeiről, amikor Sarah felhívja őt, és beszámol neki. (Valójában persze az történik, hogy

Márton szangvinikus Stephanja (akinek van egy-két telitalálatos hangsúlya a tartózkodása kifejezésére, majd az előadás menetében elfogy alóla a szerep) és Géczy Zoltán készséges, megnyerő Adolphusa, Barbara társa és partnere. Ők fognak avval szembesülni, hogy kellemes életüket, szórakozásukat, időtöltésüket és/vagy munkálkodásukat, jótékonykodásukat voltaképp a tőlük külön élő, általuk nem ismert, ám elvből utált fegyvergyáros atya finanszírozza.



Tamási Zoltán (Peter Shirley), Szabó Domokos (Gógyis Price), Nyakó Júlia (Jenny Walker), Nádasi László (Bill Walker) és Fodor Tamás (Undershaft)

Szeredás András és Fodor Tamás verziója a Stúdió „K”-hoz igazítja a darabot, s a rendező valószínűleg nem kívánt még egy fiúszerepet kiosztani.) A temperamentumos, szőke Kakasy Dóra amolyan prózai szubrett funkciót látszik betölteni igen elevenen, azt a hatást ellenpontozva, amelyet Homonnai Katalin kelt a címszerepben. Homonnai nagyjából mostanra ért el a bájos, ifjú naivától a méltóságra is sugárzó, titokzatos nő szerepköréig. Valami különös, intellektuálisnak ható vonzerővel bírhat, s ez nem tévesztendő össze avval az asszonyi csáberővel, amelynek ábrázolására a Stúdió „K” társulatában a borzongató altú Nyakó Júlia a leginkább hivatott. (Igaz, Nyakó karakter szerepekben is markáns, ami Homonnairól egyelőre talán kevésbé mondható el.) Két fiatalembert még a színen Horváth Zsuzsa határozott anyafigurájának megnyilvánulásait: Téglás

Barbara a Stúdió „K” verziójában a magyarul bizarr nevű Üdvhadsereg helyett a romantikusabban hangzó Szív Gárdában tevékenykedik, ott pátyolgatja a szegényeket. (Hanem a szervezet jelvénye úgy fest, mintha a szív eleve fogoly volna. A szívre rajzolt keresztet éppenséggel rácsnak is nézhetjük.) Kézenfekvő módon a Fodor Tamás rendezte Barbara épp színházi előadásra készül a pártfoglaltjaival. Fellépé-

sük nyomán az adományok jóvoltából talán fenntartható marad a menhely, ahol a derék gárdisták meleg levest, lelki vigaszt és a mennyország ígérését kínálják a rászorulóknak. Egészen pontosan Nyakó Júlia pályaelhagyó utcanőjének és a nyitó képen látott két csavargónak. (A Stúdió „K” Shaw-hoz képest kisebb befogadóképességű menhelyet működtet a darabban, ennek fejében viszont jobb szereplehetőségeket nyújt a kevesebb résztvevőnek.) Tamási Zoltán Peter Shirleyje és Szabó Domokos Gógyis Price-a halványan tragikus–komikus jellegű párost alkot. Tamási Zoltán színészi habitusától és szálkás humorától alighanem a pátosz áll legtávolabb. Színpadi létét olyanfajta sebezhetőség és mesterkéletlenség jellemzi, hogy az akár amatőrségnek is elmegetne. Ha egy ilyen típusú színész halkán, egyszerűen, szűk regiszterben megszólaltatja egy elbocsátott vágóhídi munkás panaszait, az sokkal hatásosabb, mint egy zengő drámai nagyária. Szabó Domokos ugyancsak élvezetesen és élvezettel ereszkedik alá, hogy megmutassa egy kispályás szélhámós és nagyszájú vagány óvatos duhajkodását. Ő most azon a terepen mozog nagy biztonsággal és meggyőző eredménnyel, amelyet a Stúdió „K”-ban leginkább Hannus Zoltán szokott uralni, de neki is jut feladatul egy dúvad figura. (Kapja hozzá Bill jó kis „evangéliumát” a két latorról és Jézusról.)

Mondani sem kell talán, hogy a Szív Gárda otthonának megmentője épp a gyűlölt iparmágnás, vagyis Fodor Tamás Undershaftja lesz. Szögezzük le rögtön, hogy szereposztási tévedés áldozatai vagyunk. Nyilván az lenne a dolgunk nézőként, hogy ne szimpatizáljunk Undershafttal, de egy Fodor Tamás játszottá hőssel ez eleve nehéz. Az sem sokat segít, ha szereplőtársai elmondják öt mindenféle gátlástalan, cinikus gazembernek. Fodor Tamás arcából ugyanis nem vonhatjuk ki az okos figyelem vonásait, az ironikus mosolyt és a szemek huncut csillogását. Ráadásul maga is utal arra, hogy ő Fodor Tamás is, nemcsak Undershaft, hiszen szerepének egyetlen pontján kel ki magából, amikor a politikusokat, az országgyűlési képviselőket szidalmazza. Márpedig ha ezt Fodor Tamás teszi, aki rendelkezik személyes tapasztalatokkal (sőt gyakorlattal), annak megvan a maga bukéja. Undershaftjának őszinte elítélése azért is túlzott elvárás, mert az előadás bemutatja nekünk, amivel Shaw-nál a gyáros érvel: hogy tudniillik adományokkal senkit nem lehet talpra állítani. Ő farag embert Hannus Zoltán agresszív és elzúllott Bill Walkereből, miután állást, fizetést és szolgálati lakást ad neki. Hogy épp egy hadiipari telepen – azon kellene fennakadnunk.

Visszatérve még a gondos, aprólékos és szórakoztató menhelyjelenetre, amelyről a ráerősebb nézőnek eszébe juthat Gorkij *Éjjeli menedékhelye* – amely három évvel előbb született, gyors világsikert aratott, s ha engem kérdeznek, arra tippelek, hogy Shaw ismerte –, abból megértjük a jótékonyág hierarchikus viszonyait is, az istápoltak tökéletes kiszolgáltatottságát az istápolóknak. A fegyvergyári termékbemutató utóbb következő szcénája viszont egyszerre hat elnagyoltnak és mesterkéltnek. (A demonstrációs babának pedig mintha csak a plakátra kerülés lenne az egyetlen indoka és funkciója.)

Az utódot és örököszt kereső családfejtartó a darabban arra törekszik, hogy tevékenysége létjogosultságáról, hasznosságáról, sőt már-már karitatív jellegéről meggyőzze elvhű, isten- és békepárti lányát, Barbarát. (Véleményem szerint egyébként Fodor Undershaftja mindhárom Stúdió „K”-beli gyerekével elégedett lehet, de megértem, ha Homonnai Katalin csendes, zárkózott, tűnődő Barbarája a szíve csücske.) Bár az némi-



Gécsi Zoltán („Dolly” Cusins) és Homonnai Katalin (Barbara)

képp zavarba ejtő, hogy az előadás kissé összekuszálódó vége felé kiderül: Homonnai Barbarája bigott, s voltaképp a völegényét is csak valami különös szeszélyből tartja maga mellett. Mint ahogy az is váratlan, hogy jegyese, a görögtanár páfördulását – Gécsi Zoltán mértékletes alakításában – afféle forradalmi hevület vezérli. Övé lesz Undershaftnak nemcsak a lánya, hanem a fele (hadi) birodalma is. Betársul leendő apósához a cégbe, de talán csak azért, hogy a nincsteleneket majd felfegyverezhesse. Shaw-nál Barbara a kezdeti dacos ellenkezés után végül is a fiúval tart, mivel a gyártelep megmentendő lelkek tömegét garantálja számára. Abban azonban feltehetően mindkét verzió egyetért: ha a lány oda beteszi a lábát, jaj az üzemnek, a termelésnek, az extraprofitnak, de még a lelkeknek is.

A *Barbara őrnagy* barátságos, nem túl unalmas, nem túl érdekes este a Stúdió „K” pincéjében. Szerény, kiegyensúlyozott adok-kapok: se több, se kevesebb nem lesz tőle az ember.

## BARBARA ŐRNAGY, SZATÍRJÁTÉK G. B. SHAW NYOMÁN (Stúdió „K”)

ÍRTA: Szeredás András és Fodor Tamás. DISZLET: Szegő György. JELMEZ: Németh Ilona. RENDEZŐ: Fodor Tamás.

SZEREPLŐK: Fodor Tamás, Horváth Zsuzsa, Homonnai Katalin, Téglás Márton, Kakasy Dóra, Gécsi Zoltán. Nádasi László, Hannus Zoltán, Nyakó Júlia, Szabó Domokos, Tamási Zoltán.

**O**lvassom a Godot-ra várva pesti színházbeli előadásának kritikáit. Azt keresem, hogy Tompa Gábor ottani rendezése miben különbözhetett az idén Sepsiszentgyörgyön bemutatott előadástól. A látvány ugyanaz, Both András tervezte: négy keménykalap a szürke cipőrengetegben, kislíu a tévében, ezüst hold és valószínűtlen zöld levél a fán a második felvonásban. A rendező azt nyilatkozta: ugyanazt a koncepciót kívánta újrászülni. A színészek viszont mások, és a lényegét ők hordozzák.

Pálffy Tibor a rivalda nézői bal szélén ül, eszementül tekergeti, huzigálja a lábát. Várható, a bakancs helyett az egész lába fog lejönni, csípőből. Ezzel a torz hajlékonysági mutatóval teremt meg Estragon clownságát. Váta Lóránd mélységesen komolyan áll meg mellette a nyitott sliccével, majd zavartan, de különösebb felhajtás nélkül fordul félre begombolni, amikor Estragon rászól. Példa értékű a jelenet, ami kettejük alakítását illeti.

Pálffy Tibortól megszoktuk az akrobatikát. Fizikai adottságait kihasználják a rendezők, és műfajtól függetlenül építenek rá: Barabás Olga *Hamupipőkéjéről* Bocsárdi László *Énekes madár*-adaptációján át az *Othello*ig számtalanszor felbukkantak alakításában a „tornagyakorlatok”. E jellegzetesség azonban nem teszi szabványyszerűvé színpadi figuráit, hanem beépül a karakterbe, jellemzi azt, és hozzájárul az előadás hangulatához. A *Hamupipőke* galamb-szerepéből ruganyos sármórt formált, *A csoda* Bak Lukácsaként rafinált falusi góbé volt, aki fizikai ügyességét fitogtatva próbál elismerést szerezni, az *Othello* vacsorajelenetében iszonyatos energiát közvetített a falra erősített széken hosszasan és rezzenéstelenül kapaszkodva. Ez a mostani erőlködés, hogy lehúzza cipőjét, eddigi alakításainak pamfletje: felmutatja az üres színészi eszközt. Mint a cirkuszi bohóc, amikor utánozni próbálja az előtte fellépő artistát, mutatványként adja elő a hiábavaló ügyetlenkedést.

Az ügyetlenkedés. Ez az, ami Váta Lóránd alakításából most teljesen hiányzik. *A Szeget szeggel* Luciójaként, az *Ilya próféta* parasztként vagy *A csoda* Préda Mátéjaként Váta mindig becsempészett szerepeibe némi szerencsétlenkedést, a fölös hatásadászatig elvitt bumfordiságot vagy közönségességet, ami saját külön bejáratú paneljévé vált, és kétségtelenül kiváltotta ugyan a komikus hatást, ám kissé kiszámíthatóvá tette alakításait. Abból, ahogyan a *Godot*-ban el-elrohan vizelni, ahogy rendetlen nadrágját megigazítja, hiányzik minden sallang. Olyan természetességgel oldja meg e bajokat, mint egy idős ember. Nem készíti elő mozdulatait magamutogató gesztusokkal, nem játszik rá a figura

BOROS KINGA

# Szereposztás

■ SAMUEL BECKETT: GODOT-RA VÁRVA ■



Pálffy Tibor (Estragon) és Váta Lóránd (Vladimir)

neveltségére. S ez, akárcsak Pálffy esetében, olyan pillanat, amikor a színész önmagát haladja meg.

Némi nagyvonalú általánosítással mondhatni, hogy a Pálffy–Váta kettős eddigi szereppárosai alárendelő jellegűek voltak, amelyekben Váta játszott a alacsonyabb rendűt vagy hülyébbet (*Don Juan*, *A csoda*, *Othello*). Vladimir és Estragon nem riválisok, és nem egymás ellenében játszanak. Bár a két szereplő közti különbség – Didi filozofikusabb, életrevalóbb, Gogo morcosabb, peches – és az ebből fakadó viszony – Didi kezdeményez, Gogo reagál, Gogo értetlenkedik, Didi meggyőzi – nem hiányzik az előadásból, a két színész nem alkot a vitakozás és kibékülés között ingázó komikus kettőst. Kényszerű barátság, tehát lelki motivációjú kapcsolat helyett a szereplők lényegi elválaszthatatlanságát, egymás nélkül értelmetlen voltát játsszák el. „No de Gogo, néha azért vissza kell ütni a labdát” – a *Godot-ra várva* legszínházibb mondata ez, egyben Vladimir és Estragon kapcsolatának tökéletes jellemzése.

Váta és Pálffy szinte nem is várnak végszót. Felfokozott tempóval pörgetik a szöveget, mely így nem a fölös idő minél kevésbé unalmas eltöltésére szolgáló fecsegés, hanem önértékű cselekvés. A várakozást cselekvésként adják elő, és nem mint hiányt. Vladimir és Estragon múltja bizonytalan, anekdoták és ismétlődő történetek sorakoznak benne (hogy annak idején le kellett volna ugrani az Eiffel-toronyról, hogy Estragont minden éjjel meg-rugdossák valakik stb.), de identitás meghatározó vagy –erősítő szerepe nincs. Jövőjük, holnapjaik éppilyen homályosak. Létük maga a várakozás. „Az idő megállt” – emlékezteti Vladimir Pozzót. A szereplők világában az idő fogalma értelmetlen, a színészek játékában metronómmal mérhető az időtlenség ritmusa.

E ritmus egy esetben bicsaklik meg kissé: a Pozzót játszó Nemes Leventénél. A színész kimért, dekoratív, szünetekkel tűzdelt beszédstílusa kezdetben még értelmezhető a szereplő státusának alátámasztásaként: úr, aki beszédével is megkülönbözteti magát a többiektől. Később azonban egyértelművé válik, hogy Nemes szövegproblémákkal küzd, s ez az akadozás fékezi az előadás generálritmusát. Kegyetlen iróniával fűszerezi a Pozzo–Lucky párost az, hogy a Luckyt játszó Péter Hilda viszont bámulatos technikával darálja szövegét,

s játéka is szinkronban van a többiekkel: látszólag érdektelenül álldogál, a beszélgetőkre nem is figyelve, de cókókja mindig épp akkor érinti a földet, jelezve, hogy Lucky álomba zuhan, amikor Pozzo már szólítja, rántja a kötelet. Ernyed és iramodik. Hogy Tompa Gábor színésznőre osztja a szerepet, csak látszólag ad új értelmezést a darabnak. A nő ugyanis nem úgy van jelen a szentgyörgyi *Godot* színpadán mint az emberiség jövőjének, az életnek a biztosítéka, a remény záloga. Péter Hilda nemileg semleges alakot játszik. A bő ing, zakó elfedi alkatát, hosszú fehér parókája és a színtelenig világosított pupillája megváltoztatja arcát. Kissé oldalra görnyed, térde rogygan, feje finoman remeg, szemét mereszti, száját eltátja, csorgatja a nyálát, mimikája semmire nem reagál. Akárcsak Pálffy Tibornak és Váta Lórándnak, Tompa Péter Hildának is lehetőséget ad olyan szerepben megmutatkozni, amely különbözik előző feladataitól, és más játéktípust követel.

Tompa Gábor koncepciójának tisztasága „alányúl” a színésznek, engedi előtérbe kerülni a színészi alkotást. A két clown várakozása a világvégi üres szürkeségben, Estragon kényelmetlen lábbelije, melyet, hiába a színpadot borító sok-sok cipő, nem tud kicserélni, a té-

vébe szorult, emiatt valóságosságát elvesztő, hiányzó hírnök – létmetafora. A szentgyörgyi *Godot*-hoz nem kell hozzáérteni valamiféle aktualizált, „világi” értelmet.

**SAMUEL BECKETT: GODOT-RA VÁRVA (Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház)**

**DÍSZLET ÉS JELMEZ:** Both András m. v. **RENDEZŐ:** Tompa Gábor m. v.

**SZEREPLŐK:** Váta Lóránd, Pálffy Tibor, Nemes Levente, Péter Hilda, Dobra Ferenc, Farkas György Nándor.

KOLTAI TAMÁS

# Belvárosi családi antik

■ EURIPIDÉSZ: IPHIGENEIA AULISZBAN ■

**A** lakásszínház valaha az illegális színháza volt. E műfaj hazai leghíresebbje Halász Péter nevéhez fűződik a múlt század hetvenes éveiből, de előtte már a baráti Csehszlovákiában is virágzott, amikor a '68-as prágai tavasz elfojtása után az üldözött (vagy csak kevésbé szolgálatkész) művészek egy része a „második nyilvánosságot” választotta. Ma már nem kell üldözöttnek lenni ahhoz, hogy bárki úgy érezze, nincs hivatalos igény, pláne megrendelés arra, amit jobb híján épületes színháznak nevezünk, –, úgyhogy a lakásszínháznak újra van jövője. Ha valaki komolyan gondolja.

Úgy tetszik, Vasvári Emese igen. Belvárosi lakásában rendezte meg és szerepeli el – két pályatársával – Euripidész *Iphigeneia Auliszban* című tragédiáját. Jobban mondva annyit, amennyit meghagyott belőle. A lelkiismereti konfliktust. A családi drámát. A gyermek föláldozását a haza oltárán. A házassági válságot. A kétségbeesést, a remületet és a belenyug-

vást. A szülők fokozatos szerepvesztését és az ártatlan áldozat személyiséggé válását. Mindazt, ami a kicsontozott mítoszról egy polgári szobában megjeleníthető.

A történetből csak forgácsokat kapunk, de a lényeg érthető. A kisatírozott háttér és a kiiktatott szereplők nélkül is világos, hogy Iphigeneiát a háború érdekében kell föláldozni. Az ideológia áll szemben a családdal. A hatalom első emberének, Agamemnónnak kell saját gyermeke vérének vennie az ideológia érdekében – a mitológiai

**Menszátor Héresz Attila (Agamemnón), Fátyol Kamilla (Iphigeneia) és Vasvári Emese (Klütaimnéztra)**



gazemberségekben még volt valamilyen, a főemberekre szabott csapda, ma már ilyesmi nincs –, a fájdalmas anyának, Klütaimnésztrának csak a reménytelen ellenállás jut. A helyzet egyszerre mitikus és hétköznapi, amit a helyszín önmagában érzékeltet. A kiürített szoba a fehér falaival üres tér; az ablakon beszűrődő nappali világosság, amelyet reflektor derít laposan, egyenletesen szórt mesterséges szembefénnyel, egyesíti a szabadtér és a zárt, színházi tér hangulatát, mintha kora alkonyati napfényben fürdenénk. Az átlósra komponált nézői szemszög fölborítja a helyiség szabályosságát; a sarok elé helyezett lóca az egyetlen díszlet, hasonló lócákon ül a közönség, különválasztva a nők és a férfiak – ennek jelentése csakhamar kiderül –, a két nézői térfelet az alkóyszerűen leválasztott konyha előreugró éke választja el egymástól. A három szereplő a játék nagy részében a lócán ül egymás mellett; valamelyikük néha befordul a fal felé, esetleg fölkuporodik az ülökére, vagy lehanyatlik a földre. Középen helyezkedik el az Iphigeneiát alakító Fátyol Kamilla, mellette kétoldalt Menszátor Héresz Attila és Vasvári Emese – előbbi a közönség férfi, utóbbi a női „szakaszához” közelebb. Nyilvánvalóan mindketten számítanak a nemi identitásuknak megfelelőbb közeg szolidaritására. Annál inkább, mivel szövegük egy részét belső monológként mondják el, noha a (családi és nézői) nyilvánosság jelenlétében. Ez maga az előadás *situációja*: a zsinórülés – jól ismerjük korábbi „zsótérből” –, amely nem naturálishan építi a jelenetet, ugyanakkor nem mond le sem a lélektani realizmus elemeiről, sem az (antik tragédia esetében különösen kézenfekvő) elemelt ritualitásról.

Az utóbbit legerőteljesebben Vasvári képviseli Klütaimnésztraként. Benne mindig is volt egyfajta stilizált monotonitás, amely fölerősítve az énekbeszédhez közelítő, lamentáló szövegmondással fokozza az anyai fájdalmat. Játéka a pszichológiai mozzanatot sem nélkülözi, szépen építi föl a férje szándéka iránt gyanakvó, majd abban egyre inkább megbizonyosodó, de sokáig kimondatlan – nyíltan önmagának is bevallatlan – föltételezést, hogy feláldozza a lányukat. A lassú „kiborulás” ugyanilyen lassan nyugszik el – merül ki – a teljes fásultság, kiürültség állapotába. Menszátor figyelemre méltóan bensőséges Agamemnón. A lelkiismereti válságra teszi a hangsúlyt, őszinte – érzelmi és intellektuális érveket egyaránt mérleget – vitát folytat önmagával tettének mozgatórugóiról. Tudja, hogy döntése elkerülhetetlen – a moralistával és az apával szemben a politikusnak és a vezérnek kell győznie. Szenved tőle, s amikor az érvek már nem számítanak, fölemeli a hangját: megjeleníti az ellentmondást nem tűrő despotát. Fátyol Kamilla mint Iphigeneia igen finom teljesítményt nyújt, és jelentős színészi érettségről tesz tanúságot. A férjhez menésre készülő naiv, törleszkedő kislánytól a halállal szembenező kétségbeesett áldozaton át eljut a tudatos mártírig; az utóbbi két szakasz közé beiktatott valószínűtlenül hosszúnak tetsző szünet – különös, brechtiesen paradox közjátékkal: a pad alatt kuporogva zsebkendőbe szipogó, magát lassan összeszedő lányról nehezen dönthető el, mennyi belőle a civil, és mennyi a szerep – a csitriből felnőttest csinál.

Az előadást fehér, a színházi munkaruhát „alkalmivá” stilizáló jelmezekben játsszák; Vasvári Emese a sajátjára nyakabátot vesz, abban fogadja az elején az érkező nézőket, s utóbb is azt veszi magára, miután – minden ceremónia nélkül kilépve a játék aurájából – közli, hogy vége van. Amit, persze, tudunk, de – mint rendszeren – kollektív reakciókkal esetlegesen követünk. Klütaimnésztra segít az oldódásban a ládafiából személyesen elővarázsolt frissítővel. Színész és néző hasonlóan közvetlen kapcsolatát csak Ariane Mnouchkine-nál láttam, s azt is már jó régen.

#### EURIPIDÉSZ: IPHIGENEIA AULISZBAN (Lakásszínház)

DÍSZLET, JELMEZ, RENDEZTE: Vasvári Emese.

SZEREPLŐK: Menszátor Héresz Attila, Vasvári Emese, Fátyol Kamilla.

ZAPPE LÁSZLÓ

# Mit rejteget Emerenc?

■ SZABÓ MAGDA -

BEREMÉNYI GÉZA: AZ AJTÓ ■

**N**em csoda, ha a Régimódi történet sikere után Bereményi Géza ismét Szabó Magda-művet állított színpadra. Ráadásul olyat, amely egy alapvető ponton hasonló is ahhoz: Az ajtó is egy erős egyéniségű, különös asszony portréja. Ugyancsak Egri Katira szabott szerep tehát. Ráadásul ebben a történetben van egy másik jelentékeny női szerep is: magáé az írónőé. Ezt Bánsági Illdikóra bízni szintén szerencsés gondolat. Így a darabválasztás alighanem bevált: a városban szemlélatomást szeretik ezt az előadást is.

Mégis vannak alapvető különbségek. A Régimódi történetet maga Szabó Magda írta színpadra, Az ajtóval most Bereményi próbálkozott, bizonyára jobban tisztelve az írónőt, mint az egykor saját magát. Bár mindkét esetben epikus történetmesélés folyik a színpadon, a Régimódi történetben mégis erős dráma feszül, míg Az ajtóban nem. Az előbbi hősnőjének sorsa minden mozzanatában drámát hordoz, minden epizódjában jelen van szándék és eredmény tragikus kettőssége. Az ajtó eseménysorának krimyszerű izgalmát is ennek kellene fenntartania. „Én öltem meg Emerencet” – közli az írónő jó előre, s a nézőnek nyilván ennek tudatában kellene végigizgulnia az elkövetkezendőket, hiszen a történet mindenre utal, csak gyilkosságra nem. Éppen ellenkezőleg: az írónő és Emerenc viszonya egyre szorosabbá, bensőségebbé válik, a kezdeti tartózkodás enyhül, míg az írónő előtt a „címszereplő” ajtó is megnyílik; Emerenc, a mogorva, akkurátus házmaster nemcsak a lelkét, de a lakását is megnyitja – egyetlenként – az írónő előtt. Két nagy titoknak is kell tehát vonzania a nézői figyelmet: hogyan válhat gyilkossá az emberi lélek empatikus megfigyelője és leírója, és mi rejtőzhet az ajtó mögött, azaz mi él Emerenc lelkében, sorsában, mi lehet az ő életének nagy titka.

Ezekhez a nagy titkokhoz sok kisebb titkon át vezet az út. A zárkózott Emerenc mindenféle gyanúba keveredik, melyek természetesen mindig alaptalanok. Lelkét súlyos tragédiák edzették, de ő a zordon külső és cinikusnak látszó gondolkodásmód mögött megmaradt önzetlen filantrópnak. Már fiatalon megmentett egy zsidó kislányt azzal, hogy a maga zabigyerének vallotta, vállalva az ezzel járó verést és szegységet, de később is bújtatott orosz és német katonát egyszerre, majd 1956-ban az ávósok elől menekülőt éppúgy, mint az ávóst. Az előadás első részét e titkok feltárulása alkotja, több mint másfél óra alatt az írónő bejut az ajtó mögé, és a néző is megismerkedik Emerenc élettörténetével.

A második felvonásban az írónő drámája bontakozik ki. Az ő lelkét ugyanis árulás terhe nyomja. Segít a hatáságnak és az orvosnak, hogy a súlyos betegségében lakásába zárkózó Emerencet kórházba vigyék. A betegséget és az ápolást még túl is élné az asszony, ám amikor föl kell ismernie, hogy az egyetlen ember, akit bizal-



Pósa Lujza felvétele

### Egri Kati (Emerenc) és Bánsági Ildikó (Molnár Anna)

mába fogadott, többszörösen elárulta, sőt kínjában bonyodalmas hazugságokba is keveredett, abba belehal.

Az író e súlyos lelkiismereti konfliktusa egyfelől ugyan megfelel a sorstragédiák klasszikus mechanizmusának, egyetlen ponton sem cselekedhetett volna másként, végül mégis minden tette a szándékával ellenkező eredményt hozott, másfelől lelkifurdalása mégis súlytalan, kimódolt, erőltetett. Az igazi súlyos tragédia e történetben Emerenc sorsában és jellemében rejlik. Az író könyvelessége legfeljebb katalizálja az eseményeket. Egy katalizátor pedig ne tolakodjon a főhős elébe, ne orozza el tőle a drámát. A két tragikus konfliktus kevesebb, mint egy lenne.

Talán ezért is érződik az előadás egészében inkább epikusnak, történetmesélőnek, jellemfestőnek, mintsem drámainak. Ráadásul amúgy is sok benne az önéletrajzi, illetve környezetfestő elem: pontosan megnevezett pasaréti háztól (Júlia utca 3.), a házmesteri teendőkhöz vetélkedő helyi proletároktól a riporttereken és tévéstábokon át egészen a Vasnak átkeresztelt Aczél Györgyig terjed az egykori magyar társadalom bemutatása. És megkerülhetetlen per sze a magánélet is – az író férje szerepében Farkas Ignác téblábolja végig a történetet, hangsúlyozottan kívülálló idegenként. Az átíró éppen úgy jár mindezzel, mint az író Emerenc betegségével: nemigen tehetett volna mást, aligha hagyhatott volna el sokat a regény szövetéből, színpadon mégis sok ez így.

A rendező Bereményi Géza sokat segít a dramatizáló Bereményinek. Az epikát epikának játsszák, filmszerűen követik egymást a jelenetek, Bodnár Enikő díszlete nagyjából igazi kulissza, a zsinórpadlásról aláereszkedő festett kárpitok jelzik a változó helyszíneket, csak a jobboldalt álló ajtó jelentősen igazi. Laczó Henriette

ruhái korhű hitelességre törekcsenek. Akárcsak a színészi játék. A mellékszereplők közül Kiss Ernő korrekt szocialista rendőre tűnik ki, az akkurátus hivatalnok erős humorú ábrázolását egyesíti egy igazi rendes ember bemutatásával. Mester Edit az öngyilkos Polette, Tánczos Adrienn és György János az Emerenc házmesteri kiváltságaira ácsingózók szerepében hatékonyan segítenek megteremteni a helyi színezetet. Balogh Tamás szakszerűen eljáró orvost, Szabó Viktor könnyű lelkű ifjú rokont játszik.

Egri Kati bravúrosan oldja meg Emerenc alakját. Elkerüli a kínálkozó közhelyeket, miközben élesen, plasztikusan mutatja fel a figura megkerülhetetlen nagy közhelyét, a rideg külső mögött rejtőző érző lelket. Kissé stilizált, elemelt játékkal utal az alak jelképes jelentésére. Bánsági Ildikó a szükségképpen eszményített íróportrét apró esendőségek folytonos hangsúlyozásával teszi elfogadhatóvá.

Az ajtó, amely előbb kinyílik, majd betörik, végül kicserélik, tárgyi tikot nem rejt. Szellemit, drámait, színházit is kevesebbet, mint amennyit sejtet.

---

### SZABÓ MAGDA – BEREMÉNYI GÉZA: AZ AJTÓ (Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg)

---

DÍSZLET: Bodnár Enikő. JELMEZ: Laczó Henriette. ZENESZERZŐ: Horváth Károly. RENDEZŐ: Bereményi Géza.

SZEREPLŐK: Egri Kati, Bánsági Ildikó, Farkas Ignác, Kiss Ernő, Mester Edit, Tánczos Adrienn, Szabó Viktor, Balogh Tamás, György János, Mihály Péter.

# Arany metszés

■ BESZÉLGETÉS EGRI KATIVAL ■

**B**ereményi Géza Szabó Magda *Az ajtó című regényéből írt színdarabjának nagy sikerű ősbemutatóját tartották 2005. október 14-én Zalaegerszezen, a Hevesi Sándor Színházban. Emerenc szerepében Egri Kati Jászai-díjas színművésznőt ünnepelehetük.*

– *Hogy talált rád a szerep?*

– Amikor Szabó Magda *Régimódi történetében* Rickl Máriát játszottam, került szóba, hogy Bereményi Géza színdarabot írna *Az ajtó*ból. Magda néni nagyon megörült, s megvalósíthatónak találta az ötletet, bár akkor még nehezen tudtuk elképzelni, mert a regény nem párbeszéd. Már akkor mondta: Emerenc szerepe nagyon nekem való lenne.

– *Vajon mire alapozott: ilyen jó emberismerő, vagy csak a régi ismeretség okán?*

– Is-is. Én Magda nénivel – dehogynéni – 1964 körül, kamaskoromban találkoztam először, amikor édesapám rendezte a *Fanni hagyományait*, és őt kérték fel Kármán József nyelvezetének maivá tételére.

– *Érzel-e valami sorsszerűséget abban, hogy *Az ajtó* éppen az idő tájt íródott, illetve jelent meg?*

– Én később, már főiskolásként olvastam, úgy 1973 körül, többek között barátnőm inspirálására, akinek egyik kedvenc írója Szabó Magda. Azzá vált számomra is. A sorsszerűséget persze akkor még nem láthattam. *Az ajtó*t akkoriban nemigen favorizálták, de hát ez, gondolom, érthető. Világnézete, szemléletmódja, pláne Emerenc meglehetősen öntörvényű, tulajdonképpen anarchista – se nem baloldali, se nem jobboldali – figurája nem kifejezetten illett bele a kor kultúrpolitikájába, pedig szerintem az író nő egyik legjobb regényéről van szó.

– *Gondolom, nem véletlenül kapott *Femina*-díjat 2004-ben.*

– Tarol szerte a világon. Az, hogy harmincnyolc év elteltével színpadra került, azért is nagyszerű, mert két fantasztikusan jó, nagy formátumú szerepet kínál középkorú színésznőknek, s ilyenekből lényegesen kevesebb van, mint férfiszerepekből.

– *Árendás József plakátját látva felöltött bennem: a két színésznő esetleg fel is cserélhető.*

– Nem így érzem. Az azonban nem véletlen, hogy a két főszereplő között jó barátság alakul ki. A regény önéletrajzi ihletű, ez a házvezető nő valóban létezett, csak nem Emerencnek, hanem Juliskának



hívták. A két nő keménységében, öntörvényűségében nagyon sok hasonlóság van, bár ellentétes világból jöttek. Mindketten vidékiek, hajdúságiak; Magda-Anna értelmiségi, Juliska-Emerenc iparoscsalád ivadéka. Magda – ahogy Bánsági Ildikó is, akivel most játszunk együtt először, és nagyon jó volt vele dolgozni – nőiesebb. Biztosan érdekes lenne, ha ő játszana Emerencet, én meg az író nőt, de hát az egy másik előadás lenne. Számomra a plakátnak, ami nagyon tetszik, az az üzenete, hogy a sok hasonlóság – a két szem eggyé válik – ellenére ez két külön figura.

– *Úgy érzed: szinte rád írták a szerepet?*

– Bár nem vagyok ugyanolyan, mint Emerenc, nem vagyok ennyire kemény, de sok hasonlóság van köztünk – ez kétségtelen. Sok szerepet játszottam már, de ritka az ilyen színész–szerep-találkozás, mint ez. Akadt már, de nem sok. Amikor főiskolásként először olvastam a regényt, tudtam: nem vagyok naivaalkat, nekem majd ilyenfajta szerepek adatnak meg negyvenéves korom után. Amikor szóba került, hogy Bereményi Géza darabot ír a regényből, titkon megfordult bennem, milyen fantasztikus dolog volna azt eljátszani, de nagyon félttem is tőle. Aztán amikor megkaptam a szerepet, elolvastam még vagy ötször, s egyre jobban megijedtem, mert bár sok közösséget éreztem Emerencsel, de mégiscsak maradt számomra valami

megfoghatatlan. Ez a nagyon tisztán látó ember mintha nem egyszerűen egy magyar vidéki nő volna, hanem mintegy perui, dél-amerikai, japán, indián törzsfőnökökasszonyok keveréke, aki belelát az emberek veséjébe. Mondja is a darabban az írónőnek: az embereket én ismerem, nem maga. Pedig annak ez a kenyere! Kioztat egy írónőt. Helyesebben nem is oktatja, csak megmondja, amit gondol és érez. Soha nem mond mást. Nem szépíti, nem színezi – kimondja. Magda keresztfia, Tasi Géza is megerősítette: Juliska néni valóban ilyen borzasztó volt – mindig, mindenben igaza volt.

– *Mit jelent számodra ez a szerep?*

– Fontos állomás az életemben: nagy megmérettetés, találkozás, de ugyanakkor nagy kihívás is. A színész az azonosulást keresi a szerep és önmaga között, de eljátszani és nem megmutatni akarja a szerepet. Vagyis: megélni.

– *Az volt a benyomásom, hogy nagyon alaposan felkészültél.*

– Én minden szerepre nagyon alaposan felkészülök, de ez nem sikerül mindig ugyanolyan fokon.

Az azonosulási folyamatban van egy csomó tudatosság, de van olyan is, amikor a szerep sűg. Az ember nem találja azt az igazi hangsúlyt vagy azt az igazi mögöttest, s egyszer csak... Akármilyen tudatos is egy színész, a színészet elsősorban az ösztönök, az érzelmek művészete. Egész egyszerűen addig ismételsz egy mondatot – tanultam kint az erdőben, a parkban, otthon lassan már a kutyám is megtanulta a szöveget –, amíg valami belső hallás úgy nem sűgja, hogy igazán őszintén tudjad kimondani. Egy jó szerep, egy jó író valahogy megsűgja ezt. Az ott-honi szöveg tanulása a szereppel való foglal-

kozással egyenlő. Persze emögött ott vannak a próbák, ezeknek a vezérelve határozza meg a felkészülést. Még ha minden optimálisan együtt van, akkor sem biztos, hogy elszáll az előadás. Megmondom őszintén, a főpróbahéten fogalmunk sem volt, hogyan fog sikerülni. Borzasztó nehéz két hónap volt mögöttünk. Nehezen jött össze. Nem külső akadályok miatt, hanem mert nehéz az anyag, nem lehetett könnyedén megoldani, de azt mégiscsak éreztük: itt valami fontos dolog készül. Amikor az ember belekezd egy ilyen nehéz munkába, sosem azt érzi: de baromi jó leszek! S amikor azt mondja: nagyon meg akarom csinálni, akkor az esetek kilencven százalékában nem sikerül – ez, sajnos, így működik. De amikor már dolgozik, nem az foglalkoztatja, hogy ezért Oscar- vagy Kos-

a testvéremmel Pestre, s elfogott a pánik: nem kell-e ma játszanom. Nem volt nálam a színházból kapott műsor, s gondoltam, veszek egy Népszabadságot, abban biztos benne van a színházak műsora. Éppen nem volt benne, mert újabban hetente csak egyszer közlik. Ez azért jelent valamit. Én nem tartozom a sztárok sorába amúgy sem, bár a szakmai megítésem elég jó. De a sztárokról is csak akkor írnak, ha összeverekedtek valakivel, vagy – állítólag – ittasan vezettek... Az, hogy milyen remekül alakítottak egy szerepet, nem téma. Hogy manapság ki a sztár? Ne is beszéljünk róla, mert elszomorodik az ember. Kállai Ferencről, aki nyolcvanadik születésnapját ünnepli, nem írtak annyit, mint hogy hányadik lemezeit készíti Majka. Legyünk már őszinték!

eruptív színházlátása, ami nekem nagyon tetszik.

– Volt-e Ruszt Józseffel munkakapcsolatod?

– Hál' istennek volt. A Budapesti Kamaraszínházban az a megtiszteltetés ért, hogy Márti nővérem után, akivel jó barátságban volt, és sokat is dolgoztak együtt, engem is elfogadott – inkább így mondom – a haverjának. Együttes munkánk során volt szerencsém megélni azt a színház történeti ritkaságot, hogy nála játszhattam a *Bánk bán*ban Gertrudist és a *Hamlet*ban Gertrudot, és ebben a sorrendben. Rengeget tanultam tőle, pedig már akkor sem voltam kezdő színész, hiszen akkor már húsz éve a pályán voltam. Csiszolta a mesterségbeli tudásomat technikailag is meg belülről is. S egyáltalán: az ő színházlátása nagyon egyedi volt. Nagyon fontos és na-



A portrékat Pósa Lujza készítette

suth-díjat kap-e. Az biztos, hogy *Az ajtót* szerettük csinálni, de azt is éreztük, mekkora kihívás.

– *Meg kell mondanom, erre a beszélgetésre készülve nem sok anyagot találtam rólad. Elfordult tőled a kritika a Jászai-díj után?*

– Egy idő óta egyáltalán a színházról is elfordult. Pesti előadásokról is próbálok kritikákat olvasni – vannak divatos meg kevésbé divatos színházak, amelyek nem mindig azonosak a jó meg a kevésbé jó színházzal –, és szomorúan vettem tudomásul – nem most, már több éve –, hogy nincsenek már szakmai lapok, legalábbis kevés van, a napilapok meg – most nem a bulvárlapokra gondolok, mert azok nem érdekesek ilyen szempontból – nagyon keveset foglalkoznak velünk. Nemcsak énvelem, hanem...

– *Azt jelzi ez, hogy nem „érdekes” a színház?*

– Úgy gondolom, azt. Épp a napokban volt egy döbbenetes élményem. Bementem

– *Legyünk! A nyolcadik évadot töltöd itt, jelentős szerepeket tudhatsz magad mögött – Kurázi mamát, Goldét a Hegedűs a háztetőn-ben, Erzsébetet a Shakespeare királynőjében, Rhédey Esztert az Úri muriban, a Multimilliomosnót Az öreg hölgy látogatásában –, még sincs felhajtás körülötted.*

– A Zalai Hírlapban és a Zalaegerszeg című lapban azért szoktak kritikákat írni, s szinte minden évben közöltek velem interjút. Az elmaradt úgynevezett felhajtásért kárpótól a közönség szeretete.

– *Ez a közönség, Bagó Bertalan hívására, mint vendéget láthatott először. Mi motivált abban az elhatározásodban, hogy a társulathoz szegődj?*

– Egyrészt az említett szerepajánlatok, másrészt az a gyakorlat, ahogyan ezt a társulatot Bereményi Géza művészeti vezető és Bagó Bertalan főrendező működteti: Géza irodalomközpontú gondolkodása, nagyon jó szereposztásai és Berci

gyon jó színházat csinált. Borzasztóan szerettem az előadásait, már főiskolásként is lejártam Kecskemétre. Akkoriban szinte minden rendezését láttam, s nagyon szerettem volna Ruszt-előadásban játszani. Szerencsére, később ugyan, de megadatott. Igazság szerint még most sem tudom fel fogni, hogy Jóska elment. Rendkívül fontos ember volt. Nagyon meghatódtam, amikor a temetésén Jordán Tamás fölolvastott az e-mailjeiből, és említette apám nevét. Tudtam, hogy nagyra becsülte őt.

– *Ha nem tép fél sebeket, szeretném megkérdezni: mik voltak azok a dolgok, amikről Egri István azt mondta: ezekről nem beszélünk?*

– Arról, hogy ő majd egy évig volt Auschwitzban, majd utána Mauthausenban. Zsidó származású lévén, hiába kereszteskedett ki 1929-ben, a zsidótörvények miatt 1939-ben leparancsolták a színpadról. Aztán deportálták. Erről senkinek nem beszélt. Mártnak és nekem is csak egyet-

lenegyszer, gondolom, azért, hogy ismerjük az előéletét, s azt hiszem, azért is, hogy ha találkozunk, úgymond, „zsidózással”, tudjuk hova tenni. Úgy gondolta, mindenki végezze a dolgát, és ennek alapján méretessék meg, nem pedig azért, hogy milyen vallású. Azok a kollégák, akik dolgoztak velem, mélységes elismeréssel beszélnek az édesapámról. Nemcsak azért, mert szerettek velem dolgozni, hanem azért is, mert a megélt borzalmaival sohasem hivalkodott. Azóta sem érdekel, hogy ki milyen vallású.

– *Ha a pályán töltött tíz év után Jászai-díjat kaptál, akkor az aranymetszés szabályai szerint mostanság kellene történnie veled valaminek.*

– Nem rajtam múlik. Ha őszinte akarok lenni, nem vagyok túl optimista, mert – mint mondtam az előbb – a színház manapság nem fontos. Nekem az, úgyhogy nem vagyok hajlandó másképp csinálni és másképp gondolkodni róla.

– *Azért fontos, mert ebből élsz, vagy mást is?*

– Atyaúristen! Ha csak azért fontos, mert ebből élek...! Csak a színházból nem

lehet megélni. Én ezt szeretem csinálni, ebben hiszek, és ha állhatatosan így gondolkodom – vagyunk így egy páran –, akkor egyszer majd csak újra azt fogja jelenteni a színház, mint régebben. Nem is csak számunkra – színészeknek –, hanem a nézőknek is, mert én azt látom, hogy hiába van televízió – hadd ne minősítsem a műsorokat –, javarészt telt ház előtt játszunk, s nem csak a zenés daraboknál. Például a *Régimódi történetre* még az idén is rákérdeztek: lesz-e még műsoron, és miért nem? *Az ajtónak* is sikere van. Úgy érzem, hogy az embereknek is igényük és szükségük van a színházra, s nem csak vidéken, hiszen a pesti kollégáknak is hasonló tapasztalataik vannak. Ezért nem is tudok én erről másképpen gondolkodni. A díjak pedig? Nem akarok álszerű lenni: úgy gondolom, megérdemelném a következő, már rangosabbat – de ha nem adják, hát nem adják. A színház már fölterjesztett, ezek szerint ők is úgy gondolják, megérdemlem. Odafönt meg annyira más szempontok diktálnak, hogy az meg engem nem érdekel. Maklári Zoltán mondta, mikor először osztottak Kossuth-díjat: a Kossuth-díjat

nem kapják, hanem adják. Merthogy Bajor Gizi és Somlay Artúr megosztva kapta, de Major Tamás – aki abban az időben még nem volt akkora jelentőségű művész – egyedül. Akkor is a politika határozott, most is.

– *Szabó Magda úgy fogalmazott pohárköszöntőjében: megítélése szerint Emerenc ma este itt volt a színpadon. Ha ő itt volt, akkor nagy valószínűséggel szüleid is. Szerinted mit mondtak volna arra, amit láttak tőled?*

– Erre egyértelműen azt tudom mondani: büszkéek lettek volna rám. Ők olyanira itt voltak a színpadon, hogy Emerenc megformálásában benne vannak ők is: az édesapámnak a jelleme, személyiségrajza, édesanyámnak az életbölcössége, természetszeretete. Emerencet, magamon kívül, sok emberből raktam össze.

– *A „kemény asszony”-szerepek után gondoltál-e arra, hogy jó lenne „lágyabb” nőt is megformálni?*

– Csehov nőalakjait szívesen játszánám, mert főiskolás korom óta nem játszottam Csehovot.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: CHAK ISTVÁN

# Egyfajta színház

■ BESZÉLGETÉS BOCSÁRDI LÁSZLÓVAL ■

**B**ocsárdi László egy évtizede a sepsiszentgyörgyi Tamás Áron Színház művészeti vezetője. Rendezői pályája a gyergyói Figura társulatánál indult. A Figura egy részével a kilencvenes évek közepén Szentgyörgyre került, ahol jelentős társulatot és számos fontos előadást hozott létre. 2005 őszén a szentgyörgyi színház élére a helyi önkormányzat pályázatot írt ki.

– *Hogyan lehet egy ilyen kis városban egy olyan művészi programot teljesíteni, amelyet egy évtizede itt képviselsz?*

– Ez a város mindenképpen nagyon kicsi. Rólunk azt mondják itt, hogy túl sokat próbálunk, és keveset játszunk, de normális körülmények között kell egy bizonyos próbaszám ahhoz, hogy az előadás igényes legyen. Én általában ötvenöt próbával számolok, de lehet több is. Gyakran még a tizedik előadás után is próbálok, és újrarendezek jeleneteket. Amíg le nem vesszük műsorról, én dolgozom az előadáson.

– *Mennyi nézője van a színháznak?*

– A legnagyobb nézőszám a harmincvahány-ezer volt, ebben gyerekelőadások, bábelőadások is vannak, hiszen van egy bábrészlegünk is, tehát a gyerekbérlettel együtt tudunk ennyit produkálni. Ha nem teljesítünk bizonyos nézőszámot, a város-

nak lesz mibe belekötnie. De azt hiszem, a város alapvetően nem ért egyet azzal az iránnyal, amelyet tizenegy-tizenkét éve képviselek. Sohasem éreztem, hogy tiszta szívből támogattak volna. A város a sajtónak is elmondta, hogy nem ért egyet a színház koncepciójával.

– *Milyen kifogásaik voltak?*

– Szerintük nem ilyen színház kell ide, hanem amely ötvenezet nézőt vonz, tömeget mozgat meg, és kielégíti azoknak az igényeit is, akiknek izlése és elvárásai finoman szólva megrekedtek a múlt rendszerben. Tulajdonképpen a mi színházunk ki-nevelte a közönségét, de ez a közönség nem foglaltatik benne abban a körben, amely a pénzt adja. Gyakorlatilag arról van szó, hogy a várost idegesíti az, hogy ők adják a pénzt, de nem értik az előadásokat. Minden évben adnak egy bizonyos össze-

get, cserébe pedig nem kapnak semmit. Ez kevés pénz, de ne felejtjük el, hogy Kovászna az ország második legszegényebb megyéje. Megyei szinten meglehetősen szép összeget fordítanak kultúrára abból a kevésből, ami van, hiszen a város két különálló színházat, egy román és egy magyar is fenntart. Ha az ember nem érti, amit lát, két dolgot mondhat: hogy a színházcsinálók hülyéek, vagy hogy ez egyáltalán nem is jó. Szerintük az utóbbi áll fenn. Persze meg is kell ideologizálni, miért nem jó – már az is felmerült, hogy népszavazással kellene dönteni a műsorterről.

– *Van-e egyéb következménye is annak, hogy a város nem szereti a színházat?*

– A támogatás ugyan nem nagy, de a színház léte nincs veszélyben. Mégis állandóan ott lóg a fejünk fölött a kard, sőt, több kard is, hogy nem sokáig túrnek meg bennünket. A folyamatban levő igazgatóváltás drámai kimenetelű lehet. Eleinte máshogy gondoltam, de végül úgy döntöttem, hogy megpályázom az igazgatói posztot, mert nincs más lehetőség arra, hogy megmaradjon az, amit eddig létrehoztunk. Nem szívesen foglalkozom adminisztratív dolgokkal, de elég sok energiám van. Az 1992 óta igazgató Nemes Levente sajnos nem vállalja tovább, belefáradt. A színháznak volt egy nagyon rosszízű pénzügyi vitája is: a helyi számvéviszék hűtlen kezeléssel vádjával törvény elé citálta, két évig folyt a per, Leventét pedig kikészítették. Ez is volt a cél, a per mögött nyilvánvaló etnikai ér-

dekek húzódtak meg, tehát mi kétszeresen is kiszolgáltatottak vagyunk. De bárki is vezet majd, nem kell egy személyben irányítania, hiszen itt az elmúlt években szépen felépült egy csapat, amely tudja vinni a színház adminisztratív ügyeit. Ezért is vállalnám, eredeti szándékom ellenére, a vezetést. Ugyanis bárki más kerül ide, egy-két éven belül szét fog esni a társulat. A romániai szakma nyomást tud gyakorolni a döntéshozókra, és a szakmai támogatásunk elég jó. De bárki jelentkezik ezen a pályázaton, akár Magyarországról is, művészeti vezetőnek. A legnagyobb védelmet a színház számára Markó Béla pozíciója jelenti, aki nevéssé válna román kulturális körökben, ha ezt a színházat RMDSZ-vonalon tönkretennék. Nekünk jobb lenne, ha nem az önkormányzathoz, hanem Bukaresthez tartoznánk. Biztosabb lenne a helyzetünk.

– *Ha megkapod a színházat, lobbizni szeretnél azért, hogy a színház kerüljön át a központi költségvetéshez?*

– Ennek akkor lenne értelme, ha másképp nem működne a színház. De Bukarestben is politikai erők döntenek, egyik pillanatról a másikra ott is megváltozhat minden.

– *És az utóbbi időben Bukarest is inkább leadott színházakat.*

– A Craiovai – valaha nagyon jelentős – Nemzeti Színház ma már a városhoz tartozik, akárcsak a vásárhelyi.<sup>1</sup> Jelenleg már csak Kolozsvár és a iasi Nemzeti tartozik központi költségvetés alá. A különbség az, hogy Bukarestben sokkal nagyobb esély van arra, hogy olyan emberek döntsenek művészeti kérdésekben, akiknek szélesebb rálátásuk van. A helyhatósági választásokon négyévente új garnitúra jön, négyévente valakik meg akarnak reformálni és fel akarnak mutatni valamit, és a kísérlet alanya ebben a városban gyakran éppen a színház. Sokan például azt vetik a szememre, hogy túl sokat rendezek itthon, pedig kettőnél több előadásom nincs évente.

Az viszont a társulat szempontjából nagyon fontos. Lelkiismeret-furdalásom van, ha máshova megyek dolgozni. Hiszen ez a színház a társulatról szól.

– *A ti szakmai sikertetek hogyan befolyásolja a döntéshozókat?*

– Nem érdeklí őket. Azt mondják, hogy a szentgyörgyi színház a szentgyörgyi embereké van. Én ezzel teljes mértékben egyetértek. Éppen ezért csinálom ilyen színházat: miért legyen a szentgyörgyi ember ízlése silányabb, mint a kolozsvárié



vagy a vásárhelyi, a bukaresti vagy a budapesti? Akkor kezelném le őket, ha azt mondanám, jó ez ide, ide lehet ilyen is csinálni. Én abban hiszek, hogy a közönséget mi neveljük. És mi olyan közönséget próbálunk létrehozni, amely érti a kortárs színházat. Olyan előadásokat hívunk meg, amelyek értéket képviselnek.

– *Például?*

– Kolozsváriakat, bérletcserében. Jártak itt Vlad Mugar, Tompa Gábor előadásai, a Vásárhelyen jól sikerült Marivaux-darab, a *Két nő közt*. Az utóbbi évben bajban voltunk, mert nem találtunk olyan produkciót, amely a színpadunkra is befért volna, és elvárásainknak is megfelel. Mi összefércelt kabaré-előadásokat nem engedünk be a színházba, azt játsszák a kultúrházban. Én nem akarok ebben – ebben sem – kompromisszumot kötni.

– *Milyen itt a közönség? Milyen itt az értelmiség? Szentgyörgyön például nincsen egyetlen.*

– 1989–90-ig volt itt egy jelentős értelmiségi réteg. Ennek nagy része elvándorolt. Aki maradt, kifáradt, intoleráns lett, nem tudja elviselni, amit maga körül lát. Ez az értelmiségi réteg az elmúlt rendszerben kilátta a legerősebb nyilait, és már nem támogat minket. Amit mi csinálunk, az en-

nek a rétegnek nem elég történelmi, nem elég magyar – ilyesmit hánynak a szemünkre. Nemes Levente szerepe a színház iránymutatásában óriási volt. Amikor '92-ben átvette ezt az akkoriban kabarészínházat (ahogyan nevezte), ő fogalmazta meg – még mielőtt mi a gyergyói Figurából átjöttünk volna ide –, hogy a színháznak az új helyzetben újra kell értelmeznie a lényegét és a szerepét. A színház nemzetiségi jellegének és nyelvpoló szerepének fontossága '89 előtt tökéletesen indokolt volt. Levente

a vásárhelyi Tompa Miklós Társulatban tag volt, Harag Györggyel is dolgozott, Visky Árpáddal és Zsoldos Árpáddal együtt ők hárman képviseltek hiteles művészi gondolkodást Szentgyörgyön. Amikor én Gyergyóban elkezdtem érezni, hogy a város túl kicsi a Figurának, hogy a színház egyre kevésbé tud működni, keresni kezdtem, hova menthetném át a társulatot. Amikor Levente 1994-ben bekopogott a Figura ajtaján, úgy érkezett, mint akit az égből küldtek. Művészeti vezetőt keresett. Vakmerő volt: megkísérelte az alternatívának nevezett Figurát összeházasítani a népszínházzal.

– *Hogyan képzeld a színház további vezetését? Egy erős ügyvezetővel?*

– Ahogy eddig is működünk: azaz egy jó ügyvezetővel, akit mi neveltünk ki, és aki egyébként a gyergyói Figurából jött, akárcsak én. Az a jó a mostani felállásban, hogy mindenkit magunk neveltünk ki. Nem kívülről becsöppent emberekkel dolgozunk.

– *Hogy a városvezetés nem fogadja el a színházat, nem azt üzeni-e, hogy ez a város kicsi nektek?*

– De. A város kicsi. De Wuppertal is kicsi. Ha Wuppertalban nincs az az igazgató, aki tartja a hátát Pina Bauschért – állítólag ott sem ájultak el Bauschtól –, akkor az egész nincs. Az ideális székhelynek egy nagyváros tűnhet, megfelelő réteggel, szakmai támogatottsággal. Én mégis úgy gondolom, hogy nagyvárosban nehezebb dolgozni. Nehezebb csendet teremteni. Nehezebb a színészek figyelmét a munkára irányítani. A munka kulcsa a csend. Hiszen csak csendben lehet fókuszálni. A kérdés persze az, hogy minek

<sup>1</sup> Az interjú felvétele óta Craiova és Vásárhely ismét visszakerült a központi költségvetéshez. Hogy mennyire átláthatatlanok a viszonyok és az érdekek, ezek a gyors döntések is mutatják.

gondoljuk a színházat. Mi – és azért beszélek többes számban, mert Leventével így gondoljuk – művészetnek tartjuk. A városvezetés nyilván művelődési intézménynek, pontosabban közművelődési intézménynek, amelynek a szentgyörgyi ember szórakoztatását kell szolgálnia. Azért nem akartam pályázni, hogy ne kelljen a színházra másként gondolnom.

– Számodra mi lenne az ideális forgatókönyv?

– Az ideális formát hosszasan kerestük. Ha Levente nem pályázik, ki az a belső ember, akivel ezt a mintát folytatni tudjuk, aki mellett én művészeti vezető vagyok? A társulatból nincs is mindenkinek egyetemi fokozata, ez is akadály, illetve támadási felület lehet a pályázaton. Ha én leszek egyedül, akkor nincs konfliktus, de párbeszéd sincs, és attól félek, hogy ennek az én alkotó energiám látja kárát. Az ideális az lenne, ha meghívásos pályázat formájában a város felkérné arra, hogy vezessem a színházat. Mert az nemcsak azt jelentené, hogy támogatnak, de azt is, hogy felfogták: meg kell őrizni, ami van, és én ennek vagyok a biztosítéka. Hiszen Szentgyörgyön az egyetlen – országos szinten vagy akár külföldön is – versenyképes kulturális intézmény a színház. Ez olyan, mintha lenne itt egy erős focicsapat, amely a FIFA-ban játszik, de a város úgy dönt, mivel a sport fontos, legyen inkább hokiklub. Mi nem egy szűk rétegnek szóló művészszínház vagyunk. Az elmúlt években számos olyan előadás született itt, amely szélesebb réteget szólított meg, de szakmai szempontból nem volt nagy hozadéka a társulat számára.

– Minden évadban kellene lennie egy ilyen előadásnak, nem?

– De igen, csak hogy nehezen tudok ilyen feladatra megfelelő rendezőt találni. Ugyanis az a vendégrendező, aki szakmai szempontból nem tud ennek a társulatnak valamit nyújtani, az árt a csapat szellemiségének, bármilyen sikeres is az előadása. Én csak a társulat szempontjából tudok gondolkodni. Hogy hogy lesz igazgatóként? Nem tudom. Lehet, hogy egy év múlva elhajtának majd. Most például Keresztes Attilát hívjuk operettet rendezni. Ebben a műfajban egyedül benne van bizalmam, mert érzem benne a lendületet, számára tétje van a szövegnek. Az ő elemzési módszere, gondolkodása – amely nyilván a kolozsvári hagyományban gyökerezik – olyan, hogy merem vállalni vele a kockázatot. Én attól félek, hogy ha közép-szerű rendezőket hívok – akiknek a munkája egyébként akár tetszhet is a közönségnek –, ez azzal jár, hogy a társulatnak megrendül a hite azokban az elvekben, amelyeket most vallunk. Nem lehet ilyet is,

olyat is csinálnunk, ez hazugság. Ezt csak azok gondolhatják, akik vagy nem élnek színházban, vagy színházban élnek, de már eladták a lelküket. Mert csak egyfajta színházban lehet hinni. Mi például megértünk arra, hogy fontos rendezőszemélyiségeket hívunk meg. Így dolgozott nálunk Mihai Măniuțiu, Tompa Gábor, és meghívtam Ascher Tamást, aki el is vállalta. Örömmel jönnek, mert a társulatban lévő pozitív energia kihívást jelenthet különböző rendezőszemélyiségeknek. Most ez tud továbbvinni bennünket. Ezek tisztán szakmai szempontok. Na már most ilyen rendezőket nem tudok elhívni kabarét csinálni.



– Azért Ascher például éppen hogy tud operettet rendezni.

– Igen, de nem biztos, hogy akar. Különben erre most felkértük Keresztest.

– Térjünk vissza a társulathoz. Ezt a csapatot te nevelted ki, te hoztad létre az úgynevezett szentgyörgyi stílust, amelyről majd mindjárt beszélünk. De kérdés az, hogy milyen ez a társulat, amikor nem te dolgozol vele. Tud-e nélküled létezni?

– Éppen erről beszélek. Ha jó rendező van itt, akkor ő teszi a dolgát. Meggyőződésem, hogy ebben a pillanatban – amely valóban most érkezett el – ez a társulat bárkivel képes dolgozni. Most úgy érzem, hogy az én szerepemnek kissé változnia kell. Felneveltem a fiatalokat, most már nem tekinthetem őket gyerekeknek. Ezért fontos, hogy újabb és újabb személyiségekkel, világnézetekkel szembesüljenek. A társulat élete mostantól már nem szólhat csak rólam, nem gátolhatom további tapasztalat-

szerzésüket. Ezt a csapatot már nem kell megtanítani figyelni, vagy hogy higgyen komoly dolgokban. Ez a legsúlyosabb: amikor elmész valahova dolgozni, és azzal szembesülsz, hogy a színészek nem hisznek a számodra szent dolgokban. Ezt nem is lehet megtanítani. Ha erre a csapatra valamilyen felszines munkát kényszerítenének, tiltakozna. Nélkülem tehát akkor működik ez a társulat, ha megfelelő rendező van. Ez az én felelősségem. Viszont ezek a rendezők nem fognak olyan színházat akarni, amelyet a város. Ebben az értelemben, bármilyen furcsán hangzik is, könnyebb eldönteni, hogy kit hívunk a *Lear királyra*, mint hogy mi legyen szilveszterkor.

– Nem tudom, jól gondolom-e, de a Măniuțiu rendezte Médeia az első olyan előadás Szentgyörgyön, amely, úgy mond, nélküled jött létre.

– Megfelekedezel Barabás Olgáról, Kövesdy Istvánról.

– Igen, de a Barabás Olga előadásai világlátásukban, színházról való gondolkodásukban mégiscsak kötődnek hozzád.

– Olga '94-től folyamatosan rendezett a színházban, nagyon fontos előadásokat hozott létre. De ez sem mehetett a végteleenségig. Nem lehet, hogy harminc-négyven évig csak két rendező határozzon meg egy színházat. Ha nincsenek közben kisülések – és a kisülések azt jelentik, hogy a társulat ismét szívesen dolgozik velem, mert közben mással is csinált előadásokat –, kifárad a munkánk. Mivel én másként dolgozom, mint Măniuțiu vagy Tompa, a társulat számára, remélem, megint érdekes velem dolgozni. Az ajtókat ki kell tárnai,

mert csak így, nyitott ajtók mellett bizonyosodik be, hogy együvé tartozunk. Hogy ez egy társulat.

– Szerinted jó, vagy inkább baj, hogy van egy úgynevezett szentgyörgyi játéktípus? A kolozsvári színházban például létezik egy hagyomány, amelynek egy fiatal rendező akarva-akaratlanul is részese lesz, és amely színházról való gondolkodást, játéktípust jelent. Kolozvárnak azonban igazán nagy múltja van. Szentgyörgyön legfeljebb tíz évről van szó.

– Ettől a különbségtől függetlenül mi ma ugyanarra törekszünk, mint a kolozsvári színház: nagy rendezőgyéniségeket szeretnénk meghívni. Ott is volt egy időszak, amikor Tompa Gábor tartotta a vál-

*Craiován, Zsámbékon, Gyulán és most először Budapesten.*

– Eddig nem éreztem szükségemnek.

– Talán kicsi lett neked Szentgyörgy?

– Nem. Én ezt a helyet nem hagynám itt. Ennél jobb helyen nem tudom elképzelni magam.

– Amikor a Pesti Magyar Színház igazgatói pályázatát során egy pillanatra úgy tűnt, hogy mégsem az addigi igazgató marad, felerült, hogy téged is meghívnának pályázni. Én ezt akkor is felelőtlenségnek gondoltam, mert ez egyenlő lenne Szentgyörgy tudatos szétverésével. El tudnád képzelni, hogyha meghívnak egy jelentős magyarországi színház igazgatói pályázatára, te részt veszel?

– Magyarországon ilyen a rendszerváltás óta nem történt meg. Hogy valaki csupán azért, mert jó, és színházvezetésre alkalmas, felkérést kapott volna.

– Jól ismerem Vidnyánszky Attilát, és pontosan tudom, milyen meccseket kell vívnia. Én kíváncsian állok az élet elébe, hogy a következő években hol leszünk. Amikor elkezdtem a pályám, még a Figuránál, egyetlen dolgot tudtam pontosan: hogy nekem nem jó igazgatónak lennem. De most kényszerhelyzet van. Félek, hogy ha igazgató leszek, elmúlik belőlem a kamaszos bolondság, és túlságosan komoly kezdek lenni.

– Egyébként milyen érzés nem a saját társulatoddal dolgoznod?

– Ha lehetővé válik a figyelem letisztulása, akkor tudok dolgozni. Legutóbb a bukaresti Nottara Színházban volt ilyen helyzet, amikor Pirandello *Nem tudni hogyan* című darabját rendeztem. Ez egy morálisan lezüllött, széthullott, afféle bulvárszínház, amelyben az elmúlt tíz évben három-négy igazgató váltotta egymást. Az az öt színész, akivel a Nottara pincéjében dolgoztam, úgy érezte, hogy most meg kell váltania a teátrumot. Ők valami ellen dolgoztak. Hihetetlen koncentráció és hit volt bennük! A román színész egyébként olyan, mint a gyerek: elképesztő hit van benne. A román színház sokkal kevésbé szervezett, mint a magyar, ettől aztán nagyon lehet szenvedni. Bukarestben, az Odeonban, ahol a *Cymbeline*-t rendeztem ősszel, sokkal nehezebb volt a dolgom, hiszen ott az elmúlt években jelentős produkciók születtek, ezért nehezebb volt fegyelmet és csendet teremteni. És nem is volt semmiféle forradalmi helyzet. A különbség az, hogy az én színészeim az előadás struktúráját pontosan értik, ezért úgy használnak egy-egy művészi eszközt, hogy az lehetővé teszi az előadás minden síkjának egyszerre való érvényesülését. Olyanok, mint a dzsesszenészek, tudnak improvizálni, mert ismerik az egészet. Egy idegen társulatban ezt nem várhatom el. A kérdés számomra a színésszel kapcsolatban az, hogy tud-e struktúrában gondolkodni, egy színházi nyelvben – van-e ilyen előzmény az életében vagy csak a karakterében. Ritka az a színész, aki tud egy előadás zeneiségében gondolkodni, abban, hogy egy-egy színpadit megoldást egy mű zeneisége határoz meg. A színésznek ezt mondom: ha nem teremt meg annak a lehetőségét, hogy most bejőjön egy fény vagy egy zene, akkor én ugyan beadom, de hamis lesz. Az én színészeim ezt értik. Mások nem biztos. Én úgy gondolom, hogy a színház teljességgel érzéki, és még a racionalitás is az érzékiséget szolgálja benne. Például gyakran hányják a szememre azt, hogy a színészeim nem tudnak beszélni.



A portrékat Barabás Zsolt készítette

lán a színházat – valószínűleg még mielőtt igazgató lett volna. Azután Vlad Mugar, Victor Ioan Frunză, Silviu Purcărete, Mihai Măniuțiu jelent meg ott – valószínűleg szintén a társulat továbbfejlesztésének igénye szerint. De nézd meg akár Grotowski vagy Kantor színházat – mennyi ideig tartott? Húsz év után abbahagyták. Brook régóta dolgozik ugyan, de nem csinál sok előadást, és mivel nagyon sokféle kultúrájú színész van a társulatában, ez folyamatos energia-kölcsönhatásokat jelent. Ha bezárul a színház, olyan lesz, mint egy zártkörű, arisztokratikus egyesület, s ez a forma betegséghez vezet. Ezért van most szükség újabb és újabb kihívásokra, hogy szervesen tudjon továbbfejlődni. És nekem is szükségem van arra, hogy más mentalitásokkal találkozzam, hogy fel tudjak tölteni.

– Te csak az elmúlt pár évben kezdted el másutt is dolgozni: Kolozváron, Bukarestben,

– Nem. Csak valami krízishelyzetben tudom elképzelni. Hogyha például itt lehetlenné teszik a létezésem. De lehet, hogy akkor is csak daczból mennék. Mint ahogy az is dacreáció volt, amikor azt mondtam: csak akkor leszek igazgató, ha meghívnak. Hiszen, mondtam magamnak, mi itt fontos dolgokat tettünk le az asztalra, akkor minek kell most nekem pályáznom? Később rájöttem, hogy meg kell védenem, amit létrehoztam. Mert én látom azt, hogyan kell továbbmenni. Mindannyiunknak meg kell mártóznunk különböző közegekben, hogy ismét tudjunk találkozni. De ha itt el is lehetetlenülne a helyzetem, alig hiszem, hogy van olyan hely, ahova hétényolc emberrel együtt mehetnék. A magyarországi körülményeket némiképp ismerve, nem remélném, hogy akad olyan színház, ahova úgy kérnének fel, hogy valóban azt csinálhassak, amit akarok, és amihez értek.

– Ez is része a szentgyörgyi stílusnak.

– Az a színház, amely úgy gondolja, hogy a színpadon mindvégig úgy kell beszélni, mint a hétköznapiakban, lemond a legfontosabb erényről, a teatralitásról. Én úgy gondolom, hogy minden előadásnak bizonyos fokig rituálisnak kell lennie. Ez nagyon kényes dolog. Úgy fogalmaznék: ez azt jelenti, hogy egy jelenetnek úgy kell megtörténnie, hogy magában hordozza azt, hogy az mindig ugyanúgy történik. Éppen emiatt nálam a zene nem alátámaszt valamit, hanem időtlenségben helyezi el a színpadi történetet.

– Színészeit énekesbeszédszerű, megemelt, kitekert, furcsává tett, idegen mondathangsúlyokkal beszélnék. Azt értem, hogy a színpad nem az a hely, ahol úgy kell beszélni, mint az életben, de te ezzel a beszédstílussal gyakran lemondasz az érthetőségről. Mi az elsődleges célod ezzel a beszéd-móddal?

– Valószínűleg elsődlegesen nem a szöveget akarom eljuttatni a nézőhöz. A Várnász munkafolyamata jut eszembe, amikor próbáról próbára azt éreztük, hogy egyre kevesebb szövegre van szükségünk, egyre többet hagyhatunk el, mert egyre többet tudunk más eszközökkel elmondani. A Várnászban találtam meg, hogyan tudnak különböző elemek egyensúlyban lenni. Ha a szöveg értelmének a visszaadásával vagyok elfoglalva, le kell mondanom az érzékiségről. Egyazon időben nem lehetek racionális tolmács és szürreális képeket álmódó festő. Engem nem a szereplők közötti külső struktúrák érdekelnek, hanem a lelkünk kalandjai. A kimondhatatlant akarom megfogalmazni. Több előadásomról gondolom, hogy nem elég radikális, hogy túl sok engedményt teszsek bennük a lélektani színháznak. A lélektani színház nyelvén bizonyos érzetektől nem lehet beszélni. Viszont olyan kísérleti előadásokat sem szeretnék csinálni, amelyek teljesen elszakadnak a közönségtől. Nem akarok elzárkózni és abszolút dolgokat létrehozni, amelyeknek nincs már nézőjük. De a színházban az a borzalmas, hogy az emberek megértési képessége rendkívül változó és helyhez kötött. Száz kilométerrel odébb már nem biztos, hogy értik, amit beszélek. Purcárete előadásai, amelyek a tudatalattit tárják fel, univerzálisabbak. Én nem tudok olyan előadást rendezni, amely mindenhol érthető lenne. A színház helyhez-időhöz kötött.

– Amikor egy előadásra készülsz, hogyan dolgozol?

– Elsősorban megpróbálom félretenni a szöveget. Sokat gondolkodom a történeten, és azt keresem, miért fontos ez nekem. Leginkább zenét keresek, zenét hallgatok, abban próbálom meglátni a majdani előadásomat. Olyan jeleneteken gondolkodom, amelyekben nincs szöveg, de pontosan kifejezik az előadás és a darab lényegét. Ez a munkamód-

szér a román színházi képzésben fontos szerepet játszik. Egy fényvel, egy zenével, egy képpel gyakran többet tudok elmondani, mint a szöveggel. Ezért veszélyes nekem máshol dolgoznom, mert ha nem tartom szemmel az előadásomat – azon túl, hogy gyakran felülrendezem magam –, megtörténik, hogy a színész lemond a zeneiségről a szövegért cserébe. Meggyőződésem, hogy ezekről a nem látható dolgokról, amelyek engem is érdekelnek, ma sokkal inkább a film beszél, mint a színpad. A színház ma nagyon bátortalan. A film sokkal inkább tud kezdeni valamit a katarzissal, a hittel, a szentséggel. Én olyan optimista rendezőnek hiszem magam, aki megpróbálja rávenni a nézőt, hogy élje meg a hit és a valóság közötti konfliktust, sőt paradoxont. Amit én keresek, nem racionális, és mégis igaz. Ehhez a felismeréshez kell eljuttatnom a nézőt.

*Utóirat. Bocársádi végül elnyerte az igazgatói posztot (még ketten indultak rajta kívül). Némi hezitálás után – mivel a város által támogatott feltételeket (például az összköltségvetés tíz százalékát elérő jegybevétel) nem könnyű teljesíteni – 2005 decemberében aláírta a szerződést.*

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:  
TOMPA ANDREA



## PÁLYÁZATI FELHÍVÁS

az 1956-os magyar forradalom és szabadságharc 50. évfordulója alkalmából  
bemutatandó színházi előadások támogatására

A Miniszterelnöki Hivatal és az 1956-os emlékévet előkészítő Emlékbizottság megbízásából, az 1103/2005. (X. 27.) Korm. határozat alapján, az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (OSZMI) pályázatot ír ki az 1956-os magyar forradalom és szabadságharc 50. évfordulója alkalmából bemutatandó színházi előadások támogatására.

A pályázati támogatás az 1956-os magyar forradalom és szabadságharc történetét, szellemiségét idéző, az esemény történelmi jelentőségét kifejező, a mának és a jövőnek szóló üzenetéhez kapcsolódó, arra reflektáló, művészileg magas színvonalú színpadi produkciók megvalósulásának ösztönzésére szolgál.

Pályázni jogosult minden hazai és határon túli, magyar nyelven játszó, hivatásszerűen működő színház, illetve társulat. Pályázni lehet eredeti színpadi művel vagy adaptációval, korábban színpadra került művek új bemutatójával, prózai, zenés, tánc- és mozgásszínházi produkcióval. Egy színház csak egy bemutatóval pályázhat. Előnyben részesülnek a több színház együttműködésével készülő produkciók.

**A bemutatót 2006. szeptember 1. és 2006. december 31. között kell megtartani.**

A pályázat a nyertes pályaművek szerzői honoráriumához, illetve a tervezett produkció költségeihez (úgy mint: a produkció létrehozásában részt vevők tiszteletdíja és annak járuléka, illetve számlás kifizetése, a produkció felszerelésének elkészítéséhez szükséges számlás tiszteletdíj vagy megbízási díj, szakmai anyagköltség, ami magában foglalja a díszlet-, kellék-, jelmezköltséget, továbbá szállítási díjat, bérleti díjat, PR-költséget) járul hozzá.

- Az elnyerhető támogatás: nagyszínházi produkció esetén legfeljebb 7 millió forint.
- Kamaraszínházi produkció esetén legfeljebb 3 millió forint.
- Stúdiószínházi produkció esetén legfeljebb 1 millió forint.

A pályázatnak tartalmaznia kell, (pályázati űrlap nincs):

1. a bemutató helyét és időpontját (állandó játszóhellyel nem rendelkező társulatok esetében a befogadó színház nyilatkozatát);
2. a bemutatóban részt vevő alkotók névsorát, a szerzővel, rendezővel, tervezőkkel, zeneszerzővel, koreográfussal és a főbb szerepekkel;
3. költségvetést, amelyben meg kell jelölni a saját forrás mértékét.

**A pályázat beérkezésének határideje: 2006. március 31.**

A pályázatot az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet címére (1013 Budapest, Krisztina krt. 57.) kell benyújtani, postai úton, „1956-os produkciós pályázat” megjelöléssel.

A pályázatokat a színházművészeti szakértőkből, továbbá az 1956-os Emlékbizottság és a Társadalmi Bizottság által delegált bizottsági tagokból álló testület bírálja el, a megítélt támogatásokról 2006. május 31-ig dönt. A nyertesek névsora megjelenik a MEH, az NKÖM és az OSZMI honlapján. A pályázókat az OSZMI írásban értesíti.

A támogatások forrásául szolgáló pénzügyi keretet kezelő OSZMI a támogatott pályázókkal szerződést köt, és a Magyar Államkincstárón keresztül történő kifizetésre kötelezettséget vállal. A támogatások folyósításának ütemezése: a megítélt összeg felét a döntés és szerződéskötés után, a másik felét a bemutató után kapja a pályázó.

**További információ az OSZMI címén vagy a 375-1184/132-es telefonszámon kérhető Horváth Herminától.**

**Cím: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet  
1013 Bp., Krisztina krt. 57.**

**E-mail: horvath.hermina@ella.hu**

Az 1956-os Emlékév programjairól a [www.19562006.hu](http://www.19562006.hu) honlap nyújt tájékoztatást.

Budapest, 2005. december 2.

KUTSZEGI CSABA

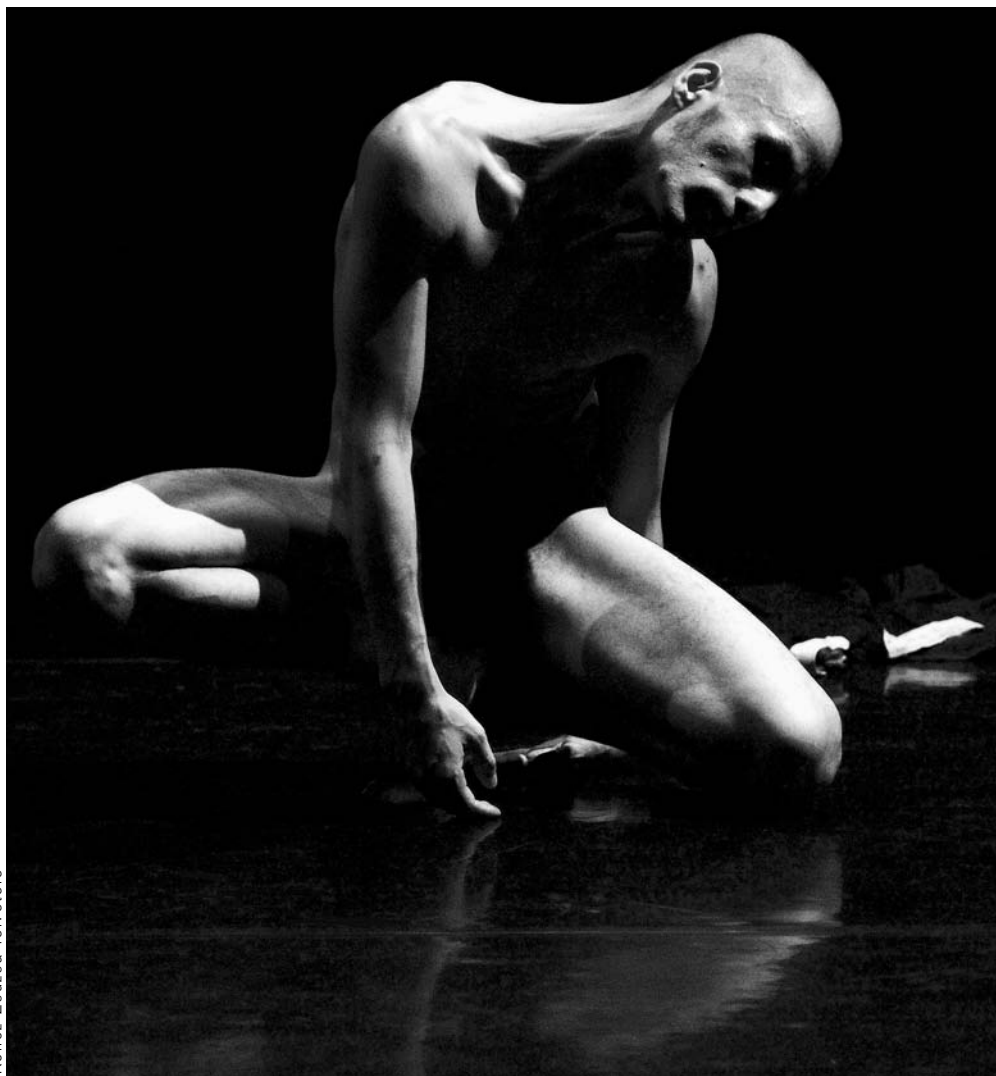
# Emberfelmutatás

■ EMBERKÖNYV ■

**F**ehér Ferenc nagy utazó. Ezzel nem a több kontinensről begyűjtött díjaira célozok, hanem a spirituális utazásaira. Két éve, az Anno Domini – Az Úr évében című szólójában a Megváltó keresztyére feszült fel, tavaly pedig a Maldoror énekeiben két társával a pokol sötét bugyrait járta be. A Finita la Commedia társulat legújabb bemutatójában, az Emberkönyvben Fehér mintegy középen marad: monodráma az esendő emberről szól.

A témaválasztás tökéletes: aki az embert mutatja meg, a mindenség titkait tárja fel. Ha az Úr tényleg önmaga képmására teremtett minket, akkor a pokol ura, a bukott angyal sem különbözhet alapvetően tőlünk, így a kör bezárulni látszik: az emberben minden megtalálható, ami isteni és ördögi. Nem gondolom, hogy az alkotótárs O. Caruso (Juhász Anikó) és Fehér Ferenc évekre előre tudatosan tervezi meg orbitális lélekutazásait. Valószínűbb, hogy a Finita la Commedia művészi fejlődésének ihlető forrása Fehér Ferenc teste. Az együttes egyetlen állandó táncos tagja kitartóan és következetesen az egyéni mozgásnyelvén fogalmaz, amely másokéhoz nehezen hasonlítható, és – a szó egyszerű, hétköznapi értelmében – utánózhatatlan. Legfeljebb parodizálni lehetne – néhány év elmélyült gyakorlás után.

Az Anno Domini-ben barokkosan burjánzó posztmodern látványközeg képzett Fehér köré ambientét. A vetített videoinstalláció képein bibliai mondattördékek úsztak, az előadás kísérőanyagai a bűntől a megtisztulásig vezető útról tájékoztattak. A Maldoror énekeiben is bőven akadtak meghökkenítő és felkavaró képi és hanghatások, pedig a mélylélektani asszociációk generálásához a hivatkozás Lautréamont művére önmagában is elegendőnek bizonyulhatott volna. Az Emberkönyvben is hallható csendből hirtelen feltörő, emberi bensőt megremegtető elektronikus hangzás, megcsodálható Fehér expresszív, élesen fülbe vágó saskeselyű-víjjogása, és a lelki pőreség mellett látható testi meztelenség is, de az előző kettőhöz képest az Emberkönyv mégis letisztult, a sokkoló eszközökkel csínján bánó, szinte puritán műalkotás. Nekem ez benne a legszimpatikusabb.



Koncz Zsuzsa felvétele

## Fehér Ferenc

Az előadás előtt a vetitőn a Trafó előcsarnokának forgalma látható. A színpad hátsó sarkában Fehér Ferenc gyakorlóruhában melegít. A nézőtér elsötétül, a vetítés abbamarad, ritmusos elektronikus zene csendül fel felvételtől, és Fehér elindul a négyzet alakú játéktér közepe felé. Az útja nem egyenes, kilencvenfokos fordulatokat ír le, mintha kerülgetne valamit. Amikor megérkező, jobb karját magasba lendítve engedélyt kér a gyakorlat elkezdésére, világossá válik: különös tornaprodukciót fogunk látni. Fehér mozgása, bevonulása és bejelentkezése alig hasonlít, inkább csak utal a tornászokéra, mint ahogy a négyzet alakú játéktér is formájában és méretében a talajgyakorlatok tornászanyagára emlékeztet. A színvonalas produkciójáért testileg-lelkileg megszenvedő versenyző és az életharcot vívó ember párhuzama könnyen megérthető és átélhető. Ha az Emberkönyv szerzői csak e hasonlóságot akarnák bemutatni, alkotásuk nem lenne több ügyes ötleten alapuló szólónál. A többlet, ami izgalmassá teszi az előadást, az ihlető forrásban, Fehér testében van.

A tornapárhuzam betekintést nyújt a Finita la Commedia alkotói vegykonyhájába. A tornász hosszú évek kitaró munkájával jut el odáig, hogy elindulhat versenyen. A felkészülés közben testének minden porcikáját meg kell ismernie. A Finita la Commedia

(névváltoztatásuk előtt: Civil Negyed) kétszemélyes társulata hasonló folyamaton megy át évek óta: igyekeznek feltérképezni a Fehér Ferenc testében rejlő lehetőségeket. Fehér, bár az *Emberkönyv*-ben esendő, kudarckockba botló teremtményt (a szerepneve: Szabad lény) alakít, előadóművészként mára odáig jutott, hogy egyedül, egy szál felrántott nadrágban, különösebb színpadi látványelemek bevetése nélkül atmoszférát teremt, és játékaival, mozgásával majd egy teljes órán át leköti a publikum figyelmét. Például úgy, hogy megáll egy keskeny fényoszlopban, két tenyerét mellkasa elé helyezi, majd fejét enyhén rángatni kezdi, miközben alkarját is finoman, ritmikusan mozgatja. Fehér előadásában a „semmi” is hatásos. Tud táncolni csak szemmel, csak arccal, csak hassal. Ezeket a testrészeit gyakran táncba hívja. Hasát például behúzza, és másodpercekig – harsány expresszivitással – remegteti. A koordinált mozdulatokat minden táncstílusban irányítóközpontként vezérli a has, a hát és medenceöv, a mozgással láthatóvá tett zsigeri indulatok is onnan törnek elő. Persze az *Emberkönyvből* sem hiányoznak a tipikus „Fehér Feri-s” *trouvaile*-jok: láthatók *breakes* hullámok, koordinált, az egész testet pattanásig megfeszítő *electric boogie*-s pózváltások, hihetetlenül intenzív rángatózások, négykézláb és egyénién végrehajtott, saját testre igazított akrobatikus elemek. Néha konkrét pantomimmozdulatok is megjelennek: például a le- és felöltözés imitációja. Ez készíti elő a tényleges levetkőzést. Az *Emberkönyv* tornásza feltárja teljes testi valóját: az életharcban pástra lépő versenyző mindent megtesz a győzelemért. A meztelesség mindemellett a kiszolgáltatottságot, az esendőséget is jelképezi.

Az *Emberkönyv*-ben vannak rendszeresen visszatérő, variált motívumok is. Ilyen a fejenállás. A megfordított világ és a hiábavaló erőlködés szimbóluma szervesen illeszkedik Fehér testnyelvébe és a darab hangulatába. Fehér többször bukdácsolva körbefutja a színpadot, mozgása olyankor a tornagyakorlatok „C” elemei közötti „idétlen” átkötőlépésekre vagy vacak show-műsorok tingli-tangli táncoskájára emlékeztet. Nem is áll távol egymástól a show és a tornasport. A győzelemhez, a fennmaradáshoz mindkettőben az ember privát harcaiban is alkalmazott technikák bevetése szük-

séges. A második körbefutást az előadó erőlködő, artikulálatlan hangadása kíséri. A következő körben viszont elakad a hangja: a mozdulatkombináció közben némán tátog. Az átkötőlépések nagy körei között a legnagyobb összpontosítást kívánó gyakorlatokat mutatja be. A torz akrobatikus elemek sorozata szekvenciává áll össze, mint a sportban a tornaelemekből felépített versenyprogram. A különböző motívumok összetalálkoznak, kontaminációjuk értelmezhető újabb jelenségeket eredményez. Az előadás végén például Fehér fejre áll, gügyögős, érthetetlen monológot ad elő. A koreográfia gondosan felépített belső világában zajló történetek azt a küzdelmet jelképezik, amelyben az ember a hétköznapi praxisából próbál figyelemre méltó produkciót kimunkálni. Az *Emberkönyv*-ben a megpróbáltatások, a kihívások és az állandó megfeleléskényszer lelki folyamatairól olvashatunk.

A *Finita la Commedia* szakrális hangulatú-témájú munkáira emlékezve arra kell gondolnom, hogy az *Emberkönyv* szent könyv: Fehér Ferenc profán szentségként mutatja fel benne az isten képmására teremtett embert. De a patetikus befejezés, amely ehhez kapcsolódhatna, szerencsére elmarad. Helyette Fehér – még a végső fejenállás előtt – egykedvűen, magában dűnyögve, füttyrészve körbejár, kvázi elbúcsúzik a közönségtől. Utána a vetítővászonra stáblista fut végig, majd megjelenik egy gyermekrajz. Könyvespolc látható rajta, játékokkal, mesekönyvekkel. Alatta gyermekírás: *Emberkönyv*. Andor, a *Finita la Commedia* legfiatalabb, nem hivatalos tagja készítette. Az utolsó felírás, zárójelben: (*taps*). A poénült, de igazából nem volt szükség a vezényszóra. A komoly (tánc)játékot a közönség tagjai szabad lényekként, önszántukból, őszinte tetszésnyilvánítással jutalmazták.

#### FINITA LA COMMEDIA: EMBERKÖNYV (Trafó – Kortárs Művészetek Háza)

KOREOGRAFIA: O. Caruso, Fehér Ferenc. ZENI SZERKESZTŐ: Kovacsócsics Dávid. VIDEO, FOTÓ: Szenteleki Dóra. GRAFIKA: Marton Zsolt. FÉNY: Szabados Tamás, Marton Zsolt. RENDEZŐ: O. Caruso. ELŐADJA: Fehér Ferenc.

FALUHELYI KRISZTIÁN

# In memoriam Sosztakovics

■ FORTE (HYMN) ■

**N**em nyelvi jelrendszer – legyen az zene, kép vagy mint a jelen esetben: tánc – sohasem fordítható le egyértelműen és problémamentesen a nyelv eszközeivel. Különösen akkor, ha az adott képsor, mozdulatsor nem idéz fel történetet. Ilyenkor a néző sokkal erősebben ki van szolgáltatva egyéni asszociációinak és hangulati benyomásainak. Így van ez a Forte (Hymn) esetében is. A kapaszkodót ez esetben szintén nem nyelvi referenciarendszer, a zene, Sosztakovics (illetve Schnittke) zenéje jelentheti, illetve áttételesebben Sosztakovics életműve.

Bár az irodalom talán gyakrabban motiválja Horváth Csaba koreográfiáit (lásd *Barbárok*, *Szindbád*, *Nagyvárosi ikonok*), nem most történik először, hogy zenei ihlettségű darabot készít (ilyen volt a *Mandarin* és a *négy évszak*). Ha a *Fortét* Sosztakovics szellemének vagy emlékének megidézéseként nézzük (amire mind az előadás ismertetője, mind a Schnittke-prelúdium címe utal), nyilvánvalóvá válik, hogy gondolatilag precízen megalkotott darabról van szó.

A nyitó jelenetben hét táncos egyforma és tehetetlen bábuként

sorakozik egymás mellett, a sor lassan, fokozatosan megbomlik, a táncosok mozgása sajátossá, egyénivé válik, miközben egy nyolcadik figura hátulról igazgatja őket, nyitva hagyva azt a kérdést, hogy individualizálódásukban segíti, egyfajta elnyomó hatalomként irányítja, vagy valamilyen láthatatlan, rejtett és kiszámíthatatlan erőként lökdösi és taszigálja-e őket. Az előadás a továbbiakban inkább mintha ez utóbbit igazolná. E jelenet egyben keretként is szolgál, sőt egy érdekes megoldást is tartogat: a mozgás – kissé redukáltabb formában – a darab kétharmadánál, míg a zenei keret a legvégén visszatér. Így a keret zenei és képi síkja egymástól elválva, egymáson elcsúszva ismétlődik, s ennek külön jelentése lesz.

A következő mozdulatsorozatokat a prelúdiumot követő könynyedebb, felszabadultabb zene ihleti, a mozgásokat az egyes hangszerek, szólamok határozzák meg. A darab jó ideig nem hagyja magát nyelvíleg megfogalmazni, a táncosok csak mintegy a zene megtestesítői. Az események egyszóval absztrakt táncnyelvi elemek



Fodor Katalin, Blaskó Borbála és Bora Gábor

maradnak. A zene közben fokozatosan elkomorodik, helyenként feszültebbé válik. A későbbiekben megjelenik ugyan egy takarító (felmosó) figura, egy füstöt vagy gázt kibocsátó szerkezetet tartó alak, néhány szoborszerű póz és gépiesebb mozdulatsor, de ezek csak meglehetősen absztrakt metaforákként járulnak hozzá az előadás hangulatához. A figurák között nem jönnek létre kapcsolatok, a férfi és női szerepek nem igazán bontakoznak ki, elmesélhető történet nincs, csak félbeszakadt kezdeményezések, gesztusok és utalások. A mozdulatok, a pózok, a mimika leginkább a XX. század történelmét és politikai légkörét, a háborúk és a diktatúrák korát, az elnyomás és a rettegés időszakát idézik meg. A hol keserű és tragikus, hol pedig melankolikus zenei hangulatot a fények, a sárgás és vörös színek, illetve a háttér különböző megvilágításai és kivetítései egészítik ki.

A figuráknak nincs önálló karakterük, arcuk, személyiségük. Benedek Mari jelmezei ezt az arctalanságot, ezt az egyformaságot jelenítik meg. A testre festett fekete és vörös minták utalnak ugyan az egyéni és sajátos vonásokra, de a különbségek alig észlelhetőek, alig szembetűnőek. A megidézett kor nem tűri a lényegesen különbözőt, a gyökeresen mást.

Az előadás kétharmadánál a keret mozdulatsorozatai redukáltabban és fordítva térnek vissza: a táncosok a nézőtérnek háttal, a vörös háttérrel szemben rendeződnek egymás mellé. A darabnak azonban nincs vége. Kettőn előrejönnek, miközben a többiek az immár fehérré vált háttér előtt maradnak. A két táncos mozgásában, majd fekvőtámaszaiban a túlélésért folytatott harc, a létezés elviselhetetlensége, a történelem elszenvedése jelenik meg. Egyikük kidől, a másikuk azonban nem hagyja magát elpusztítani: az egyre szűkülő fénycsikkal vívott harca (mellyel mint transzcendens erővel veszi fel a küzdelmet) azonban kicsit direkt, még ha ezt a mozdulatsort egyben az előadás megformáltságára, a színház eszközeire vagy a darab elhalasztódó végére vonatkozó utalásként értelmezzük is. Ugyanis az előadásnak nem lehet itt vége! Ismét megjelennek a korábbi tárgyi metaforák – a felmosó, a füstöt (vagy

gázt) kibocsátó szerkezet –, utalva a kor rendszerének működésére. Az elesettnek – bár kivitték, helyét durván körberajzolták, az emléket eltakarították, vagy csak el akarták takarítani – továbbra is helye van a sorban: az előadás végén visszakerül a színpad előterében fekvők között üresen maradt helyre. Ez a gesztus – párhuzamban az áldozatoknak és a szenvedőknek emléket állító 15. szimfónia III. tételével – így szembeszegül a történelmi fejtéssel.

Sosztakovics zenéjében számos értelmezője a sors megjelenítését véli felfedezni. Annak megértéséhez, hogy a transzcendens a kelet-európai történelemben sokszor mennyire konkrétan „jelenik meg”, elég arra gondolnunk, hogy a wittgensteini tétel („Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell”) jelentése hogyan változik meg, bővül ki, mielőtt átkerül Esterházy Péter szövegébe. Horváth Csaba koreográfiájában a zene hasonló sokrétegeúsége „ölt testet”, az előadás ezáltal egyszerre válik transzcendenssé és hétköznapivá, még ha néhány esetben kissé patetikusak, túljátszottak vagy „túl tragikusak” is a mozdulatok és a gesztusok. Ez különösen az üvöltéstől eltorzult arcoknál, a „rohanunk a forradalomba” típusú szobrokat vagy háborús emlékműveket idéző pózoknál, illetve a már említett fényvel való viaskodásnál feltűnő. E pontokon a koreográfia mintha az adott korból venné mozdulatait és gesztusait. Egy kort azonban nem feltétlenül saját eszközeivel kell megidézni, hiszen sokszor azok maguk is reflexióra szorulnak. A koreográfiából itt mintha hiányozna az a reflektáltság, amely a darab gondolati építményében, a zeneválasztásban egyébként fellelhető.

#### FORTE (HYMN) (Közép-Európa Táncszínház, Nemzeti Táncszínház)

**ZENE:** Dmitrij Sosztakovics, Alfred Schnittke. **JELMEZ:** Benedek Mari. **FÉNY:** Pallagi Mihály, Horváth Csaba. **SZÍNPADKÉP:** Horváth Csaba. **ASSZISZTENS:** Fodor Katalin. **RENDEZŐ-KOREOGRÁFUS:** Horváth Csaba. **SZEREPLŐK:** Blaskó Borbála, Bora Gábor, Fejes Kitty, Fodor Katalin, Katona Gábor, Szelőczey Dóra, Szent-Ivány Kinga, Vida Gábor.



Koncz Zsuzsa felvétele

Pálosi István

MESTYÁN ÁDÁM

# Libák tava

■ VADHATTYÚK ■

A tánc történet egyik legelnyűttebb darabjára egy intézményi szempontból igen sikeres társulat, a Még 1 Mozdulatszínház készített új olvasatot – gyerekeknek szánva. A Nemzeti Táncszínház művelődési központba illő beengedő hölgyei ezúttal külsejüknek megfelelő funkciót tölthettek be egy úgynevezett gyerekdarabnál. Jelen cikk szerzője mintegy kétszáz gyermek társágában nézte meg a *Vadhattyúkat*, és most igencsak tusakodik a látottakon.

A dolog cseppet sem egyszerű. Egyrészt a gyerekdarabok feltételezhetően rendkívül igényesek is lehetnek, másrészt a gyerekeket igen gyakran egyszerűen hülyének nézik a színházban. A *Vadhattyúkon* magam is fel-felkacagtam, de lehet, hogy csak azért, mert én – a gyerekekkel ellentétben – tényleg hülye vagyok. Nem a produkció színvonalán nevettem fel (bár bizvást megtehettem volna), hanem a szituáció miatt. Azt hiszem, többet kellene gyerekelőadásokra járnunk. De az is lehet, hogy a gyerekeknek más-milyen *Hattyúk tava* kell, mint – teszem azt – a hírneves Matthew Bourne-féle változat.

A Még 1 Mozdulatszínház igazgatói, Fenyves Márk és Pálosi István abból indultak ki, hogy *A hattyúk tava* mindenekelőtt mese, s a kiskorúaknak mint ilyen prezentálandó. A szüzsét a végtelenségig leegyszerűsítették. A darab elején a színpadon három hattyú-lány szabadon játszadozik – hátsójukat óriási gömbök alkotják. Bohókásan ugrándoznak, majd a gömböket immár eltávolítva patogtatják, sőt rezegtetik őket (hogy a kisiskolások biológiatanára mit tesz ilyenkor, azt nem tudhatom). Aztán szerepel még a herceg, aki enyeleg a hattyúkkal. Valamint a gonosz varázsló, akinek

szintén óriási gömb alkotja a hátsóját. A varázsló elrabolja a hattyúkat, és kegyetlenül kiköti őket a hátsó díszletfalhoz. A herceg kétségbeesik, és kiül a színpad szélére – mintegy „kiszól” –, mögötte sötétbe borul a díszlet. Szemlátomást búsul. Aztán hirtelen feltekint, arcán méla mosoly és fény ömlik el, és magasba lendíti a kezét. Nemcsak a gyerekek, de még én is megértettem: valami eszébe jutott – mégpedig az, hogy kiszabadítja a hattyúkat. Így is történik: rövid úton, együttes erővel legyőzik a varázslót. Időnként háttérvetítés látható, különböző hagymázás – olykor szellemes – töredékek tűnnek fel.

Ha egy szóval kellene leírnom Magyarország egyik legjobban pozicionált társulatának gyerekdarabját, akkor a „szegényes” jellel illetném. Pedig az előadást – magyar viszonylatban – gazdagon kistafirozták az NKA illetékes bizottságának tavaszi pályázatán. De a probléma nem anyagi természetű. Vajon miért nem tudnak gyerekek számára színes színházat, igényes táncot készíteni? A Még 1 Mozdulatszínházról persze nem várható el, hogy a nemes modern tánc hagyományok hordozójaként az Operaház balettkarával keljen versenyre, de hát miniatűr formában is lehet ékszert készíteni.

Arra a kérdésre, hogy mit és hogyan kellene gyerekeknek prezentálni, már azért sem könnyű válaszolni, mert nem gyerekek rendezik, kritizálják és zsúrizik az effajta előadásokat. Nyilván meg sem tudnák fogalmazni, hogy mit és miképpen szeretnének látni. De miért kell a gyermeknézőkről azt feltételezni, hogy csak a direkt utalásokat, az egyszerűsített szimbólumokat és a tapsgépet értik? A gyerekek szórakoztatása nagyon nehéz feladat, és mintha a kortárs előadók többsége ki is vonná magát alóla. A Még 1 Mozdulatszínház ezúttal nekiveselkedett, de túl nagy falatnak bizonyult a számára a vállalkozás. Erősen rezgett a léc.

## VADHATTYÚK

(Még 1 Mozdulatszínház, Nemzeti Táncszínház)

ZENE: P. I. Csajkovszkij. LÁTVÁNY: F. O. M. SMINK, HAJ: Halma Ágnes. FÉNY: Vajda Máté. VIDEÓ: Mátyássy Áron, Nagy Dénes. FOTÓ, GRAFIKA: Varga Gábor György. KOREOGRÁFUS: Pálosi István, Fenyves Márk. RENDEZŐ: Fenyves Márk.

ELŐADÓK: Dezső Virág, Fenyves Márk, Hucker Katalin, Illés Zsuzsa, Pálosi István, Rácz Eszter.

HALÁSZ TAMÁS

# Személyes névmás

■ SETUP ■

*M*erész kísérlet, hogy felborogassa a hagyományos néző-játékos, nézőtér-játéktér viszonyt, s unalmas cselekmény, mely a folyamatosan mozgásban tartott helyszínen játszódik – az építészből lett portugál koreográfus, Rui Horta volt ismét Budapest vendége, de ezúttal meglehetősen lelombozott.

A *Setup* (vagyis Rendszer, Elrendezés) című koreográfia volta-képp szertelen, intelligens játék, mely zavarkeltésre is alkalmas, de a belépőjegy nem kell szükségszerűen figyelmeztetni erre. Horta, aki korábban a mértan költészetét emelte színpadára, most humorosnak álcázott, gyakorlatias, interaktív szeánszon kísérlete meg bemutatni a befogadás rendszerének (és helyszínének) törekvését, rítusainak megváltoztathatóságát hangsúlyozva. A gegek, ötletek, melyeket munkájába beemelt, jórészt ütősek, s nem pusztán a játék – sokak által riadtan fogadott, közönségbevonós – jellege miatt nem volt egyszerű kivonni magunkat a hatása alól. Horta kísérletező kedvéhez azonban nem társult a színpadon kibomló, újszerű mondanivaló. A függőnylabirintusban terelgetett közönség nem kapott elég intellektuális eleséget – nem kötötték le figyelmét annyira, hogy hálás (gondolkodó)társává váljék e valóban innovatív szelleműnek induló kalandban.

A színházterem küszöbét átlépve szűk, sötét függönyök határolta folyosón zsúfolódhatott a nagyrédemű; a mennyezetig érő vásznak körbevettek, és a nyomasztó cső végén önkéntesek névmatricákat – a céges találkozókön, de mára már mindenütt máshol is

elterjedt, úgynevezett tageket – ragasztgattak a belépők ruhájára. A vignettákon magyar keresztnevek sorakoztak, köztük számos asszonynev is: az Agnesek, Andreák és Gáborok mellett nagy derűtséget keltek a Józsefnek és Bélának. Hogy ez tudatos poén volt-e, vagy Hortának idegenvezető nélkül futottak neki a pesti telefonkönyvnek, nem tudható – mindenesetre elmerenghettünk a világon egyedülálló névbeli összeolvadáson. A magam részéről döbbenet állok meg egy-egy Józsefné vagy Béláné előtt: bár a férjes asszonyok mind nagyobb számban eszmélnek rá, hogy önálló, szuverén személyiségüket nevükben is hangsúlyozhatják, e kifejezetten magyarországi (nem általában magyar: ehhez elég egy minimális jártasság Erdélyben) jelenség még mindig tömeges – igaz, nem a Trafót látogató városi értelmiség köreiben. A névmatrix osztogatása mindenesetre komoly intrónak számított – bár én a színházban Gáborként eltöltött egy óram alatt természetesen nem éreztem magam más embernek, mégis hatással volt rám e gesztus.

A következő térrészbe – a majdani játéktérbe – belépve önkéntelenül is figyelni kezdtem, kinek milyen név jutott, elvigyorodtam, mikor Zsolt barátomon „Ágnes” címkét fedeztem fel, no és lestem más, lány és fiú „Gáborokat”. E szekunder nevek a legtöbb alkalommal primerekké változtak, hiszen a tömeg zömének csak ezt a szó szerint *ragadványnevet* ismerhettem. És persze érdekes volt látni ismerős, valódi Gáborokat is – álnéven.

Hosszú percekig egy ugyancsak függönyökkel körülvett, tágasabb térben ácsorogtunk: a dübörgő partizenére néhányan tán-

Setup (Rui Horta koreográfiája)



colni kezdtek – mint kiderült, maguk a Horta-táncosok, három férfi. Egyikük játékmesterré előlépve elhúzta a térséget hosszanti oldalról keretező függönyök egyikét, mögötte megvilágított széksorok tűntek fel. A tömeg tülekedve igyekezett helyet találni magának, de a többség nem járt sikerrel, és tovább ácsorgott. Hamarosan a másik oldal függönyét is elhúzták, újabb roham indult, a maradék két tucat nézőnek pedig a játéktér peremére állítottak be székeket. A függönyös csikicsuki, e komolytalanul felszabadult felvezetés utáni oldott hangulatban a két karéjra osztott publikum tagjainak volt elég idejük megbámulni a túldoldalon ülőket, összemosisolyogni a három, harmincas–negyvenes férfi táncossal és megnyugodni az első hökkenet után. Kezdetét vette a tulajdonképpeni játék, melynek részletei bizony gyakorta fulladtak unalomba. Horta a rendszert jól kitalálta, a vendégség felvezetése, keretei, külsőségei megmozgatták az ember fantáziáját, ám tárgya, művészi lényege, ha úgy tetszik: az előadás maga – néhány üdítő perc kivételével – igencsak vékonyra sikeredett.

Nem könnyű rájönnöm, összességében miért tűnt működésképtelennek Horta szinte gyermekké tevően izgalmasnak induló játéka. Talán kedélyeskedése, a pátszerű színpadon zajló események, a nettó táncelőadás kevéske tartalma miatt. Hiszen valódi meglepődést okozott, mikor a közönség egyik fele előtt behúzták a függönyt, és a táncostrió vezető arca, szóvivője, Anton Skrzypiciel alatta átbújva egyszerre élénk toppant, míg a függöny mögött, a színpadon valami rejtett zajlott. A csapzott, szőke negyvenes – táncosnak rendhagyó, bár már láttunk ilyet – egymás után matricákat ragasztott mellére, s mindhez egy-egy nevet társított, vagyis az adott nevet tartalmazó világlágerék egy-egy sorába kapott bele karcos hangján. Szellemes játéka – humor, üzenet, tartalom dolgában – az előadás egyik fénypontja volt. Horta a láthatóval és elrejtettel, a név hordozásának, a megnevezésnek, a név által rejtett vélt vagy valós tartalomnak a kérdéseivel játszott. Mindennel egy kicsit.

A színt az előadás túlnyomó részében minden néző egyben láthatta. A három férfi mozgásos és verbális játéka tartogatott ugyan izgalmas részleteket, de a produkciót egészében a *déjà vu*-élmény hatotta át. A társalgási paneldumákon való – hisztérikus ismételtetésükkel abszolválta – élcelődés, a kakaskodó egymásnak esés a fizikai színház világából már untig ismert. A színen sűrűn váltakozó markáns hangulati elemek nem vetülnek ki, nem hullámoznak el igazán a nézői széksorokig, kívül maradtunk a partvonalon, még akkor is, mikor pedig részvétellel szemléljük a lehető legkonkrétabban bevont, a színpadra ültetett, a táncossal farkasszemet néző társainkat. És ilyenkor eszünkbe juthatott, milyen jól csinálta ugyanezt a svájci (és szintén portugál – Guilherme Botelho – vezette) Alias társulata, a DV8 vagy Nigel Charnock.

#### Jelenet az előadásból



Koncz Zsuzsa felvételei

A játéktér egyik szélén dobogó állt, rajta két fekete vasszék – mint üres pódium egy koncert előtt. Mögötte reflektorfény vetítette fehér falra a székek árnyékát. Majd hirtelen egy ülő figura árnyát láttuk meg ugyanezen a vásznon. Egy alakét, aki ott se volt. Ez felvillanyozó pillanatként hatott. Akárcsak az a játék, melyet szintén felváltva követhetett a nézőtér két oldala. Megtekinthettünk egy újabb széket egyben. Egy dobozban egy másik ugyanilyet hoztak be darabokban, majd láthattunk egy harmadikat, celluluszal megragasztva. Hang, látvány és a kihagyott információs-élményi fokok-fázisok eszközeivel tulajdonképp a színpadi csalás szépséges művészetének metaforáját hozta létre Horta. Pedig csak annyi történt, hogy a nézőtér felét külön-külön mozzanatokba avatták be, ironikusan azonnal leleplezve a hókuszpókuszt. Hiszen volt egy ép szék, egy másik darabokban és egy harmadik megragasztott. Meg voltak hangeffektek és egy látványsor.

A játék folyamatában hangsúlyos teret nyert „kiszámíthatatlan, mi következik”-élmény egy idő után fáradni látszott: egy revüparódia-féleségben az ezüst szegéllyel díszített felöltőn már csak a varrása-elengetett, fényesen fityegő círadát vette észre az ember, a bűvös térről pedig úgy érezte, fogva tartja, nem ereszti (persze lehet, hogy e visszafogott klausztrófia is a koncepció része volt). A produkció végén a pódium mögötti vásznon hőseinket egy különös, szinte lehetetlen helyszínen láttuk feltűnni: hatalmas betonfalak közt bandukoltak egy nyílt, sárga homok borította, sivatagi térség felé. A homályos felvételen nehéz volt kisilabizálni, hol is járnak voltaképp. A nyílt terepre érve a kamera befogta őket: a puszta homokba állított, a színen használtakkal teljesen azonos, fekete székekre telepedtek le, hogy a tűző nap fényében sűtkérezzenek.

A kacifántos beengedési ceremóniához képest játszi könnyedséggel hagytuk el aztán a terepet. Gyorsan lekaptam magamról a „Gábor” címkét, a kuka felé mozduló kezem azonban megtorpant, s végül beragasztottam a noteszomba. Néha jólesik majd ránézni e tünékeny, mit sem jelentő álnévre. Az érvényesen feltett kérdés – „mit jelent a név” – mellett elmentek.

#### SETUP (Trafó)

KONCEPCIÓ, DÍSZLET- ÉS FÉNYTERV: Rui Horta.  
KOREOGRÁFIA ÉS SZÖVEG: Rui Horta és a táncosok. ZENE: Tiago Cerqueira. VIDEÓ: Helder Cardoso. HANG: Carlos Jorge Carmo.  
SZEREPLŐK: Nicola Carofiglio, Bruno Heynderickx, Anton Skrzypiciel.

**E**mlékszem, hasonló történt valamikor három-négy éve, amikor utoljára Budapesten járt ez a társulat – akkor az Operettszínházban. Az előadás utáni éterien emelkedett hangulatban levontam a konzekvenciát: itt mindenki szép, minden ember jó, és a színpadon az élet csodaszépségének hódoló szertartást láthattunk. Akkor ez nem csupán lelkesedést váltott ki belőlem, de valamiféle optimizmust is: tessék, ebbe az irányba tarthatunk most már mi is.

A mostani este után – jöllehet az üzenet nem változott – másként éreztem: mintha egyre távolodnánk attól a lehetőségtől, amelyet a Holland Táncszínház (immár nem Jiří Kylián, hanem Anders Hellström irányításával) felmutat. Minden bizonnyal a napi filléres harcok kilátástalansága mondatja velem: a technikai fölény, a szcenikai lehetőségek végtelensége s főként az intellektuális távlatok mintha egyre meszebberről intenének felénk.

Az NDT I. (tehát a Holland Táncszínház „fő”-társulata) ismét megmutatta, hogyan lehet keresetlen és egyszerű az, ami óriási is egyben, legyen az egy gesztus, egy ötlet vagy egyetlen lépés. Az est három darabja között nem véletlenül kellett hosszabb szüneteket tartani: mindhárom mű kedvéért teljesen le kellett bontani a színpadot, s át kellett állítani a világítási gépparkot. Mindig új és új terekbe láthattunk be, mint ha más színházakba sétáltunk volna át minden felvonás után. Nem mintha dús, agyonterhelt képekről lenne szó – ellenkezőleg! Szimmetria, visszafogottság, fehérben és feketében tartott tónusok, egyszerű falak jelölik a teret mindhárom műben, más és más módon.

A *Szelíd otthon* (*Safe As Houses*, 2001) például felénk enyhén szélesedő deltoid bástyába álmodta a szerzőpáros: Paul Lightfoot és Sol Léon. A hófehér, több méter magas falak tetejére kusza-fekete tükröződéseket festettek, mélységet, magasságot, határt és határtalanságot egyaránt sugallva. E két színből készült egyszerű mezbe öltöztették a táncosokat is: hármat feketebe, nyolcat fehérbe. A fekete trió nyitja a darabot – nyugalomuk, plaszticitásuk majdnem szigor. A színpadot úgy táncolják be, hogy alig vesszük tudomásul: óriási fehér fal áll a „helyiség” közepén, a nézőkre merőlegesen, két térfelre osztva ezzel a felénk nyitott teret. Amikor pedig ez a fal lassan magától elindul, és mindent és mindenkit „veszélyeztetve” félelmetes állandósággal kerengeni kezd, fehér ruhás táncosok lendülnek elő mögüle, a semmiből. Játékos és virtuóz a szólók és kettősök formanyelve, ahogyan játékosan és virtuózan játsszák ki a táncosok a közöttük, előttük, mögöttük fenyegető falat. Hihetetlen a bátorságuk, ügyességük ebben az élőként mozgó élettelen térben, s lenyűgöző az igényesség,

LŐRINC KATALIN

# Új terek, új szavak

■ A NEDERLANDS

DANS THEATER

VENDÉGJÁTÉKA ■

Koncz Zsuzsa felvétele

## Szelíd otthon

mellyel mozdulataikat minden rizikó ellenére hajszálpontosan végrehajtják. Az ember innen már nem kérdez semmit, csak néz, néz, és a szívdobogásából tudja, hogy valami fontos történik vele. Rondószzerűen visszatér a három fekete alak, újra picit szomorúbb, átszellemültebb lesz a hangulat (Cunningham-alapú technikájuk persze éppoly virtuóz, de jellegénél fogva szikárabb), s a kettősök is drámaibbá, szenvedélyesebbé válnak. Az oldal-falak leomlanak, s az ember (akinek a teste ezen az estén mindenható) marad egyedül a határtalanná tett térben, miközben Johann Sebastian Bach monumentális zenéje szól.

Ahogy Lightfoot (a kilencvenes évek angol felfedezettje) új viszonyt alakított ki a színpadi térrel, úgy alakított ki új kapcsolatot a szavakkal William Forsythe 1995-ben készült, a társulatnak az idén betanított darabjában. A címe: *Of Any If And* – egymással semmilyen viszonyban nem álló kötőszavak felsorolása – önmagában is utal arra, hogy a koreográfus itt a szóra mint formára fókuszál. Forsythe a XX. század egyik legjelentékenyebb formateremtője: „belülről” reformálta meg a klasszikus balett nyelvezetét, a véletlenekkel és rizikókkal megbolondítva annak eladdig kánonszerű, meglepetéseket nem tartalmazó mozdulatsztárát. Harminc éve csodálja a világ, hogy Forsythe mit képes kihozni az emberi testből a pengeéles klasszikus technika és a legváratlanabb izolációk ütköztetésével, olyannyira, hogy a nevével jegyzik ezt a stílust akkor is, amikor nem ő, hanem megannyi követője alkalmazza. Az esten látott kettős csupa érzékenység (állandó zeneszerzője, Thom Willems most is alkotótársa volt), hozzá csupa dráma, pátosz, néhanéha lecsendesülés. Miközben ez a darab is játszik a térrel, a verbalitással való különle-



## Of Any If And

ges viszonya révén helyeződik egyedi kontextusba. Egy fiatal, utcai ruhába öltözött pár a színpad hátsó részében alig hallhatóan szöveget olvas fel. Mintha rádiójáték olvasópróbáján ülnénk egy stúdióban, ahol a hangzavartól alig hallható a duruzsolás. Ez a hang végigkíséri a művet, úgy, mint amikor a szomszéd rádiójából az udvari gangon át beszűrődik a konyhánkba valami felolvasás, miközben mi zenét hallgatunk, vagy éppen beszélgetünk. A moraj prózai módon töri meg a mozgás és a zene pátoszatát, s ebbe furcsán beleavatkozik a látvány is. A hatalmasra megnyitott színpad teljes magasságában föl-le utaznak az eredetileg lámpatartásra szolgáló hatalmas keresztrudak, a trégerek. Ezúttal azonban nem lámpatesteket, hanem kis táblákat szereltek rájuk, és közülük jó néhányra esetleges, összefüggés nélküli angol szavakat vagy szóösszetételeket irtak fel. Összeolvastva körülbelül annyi értelme van egy-egy táblasornak, mint a cím egymást követő szavainak. S honnan jön mindehhez a fény, ha már lámpák helyett szövegek utaznak föl s alá? A padlóról besütő s a hátsó világítási hidakról leeresztett ellenfények különös ezüstfehéret adnak, mintha mindenfelől holdvilág szűrődne a színpadra. Az alkotó intimitást és drámát helyez személytelen képi és hangkörnyezetbe, s ettől nagyon élő, nagyon mai lesz a „történet”. Ehhez hozzájárul a tipikus Forsythe-féle eszköz: a táncosok egy-egy komplikált és rafinált mozgásepizód után „civil” viselkedésbe váltanak át, a végén is így sétálnak bele a sötétbe, ahol még látjuk őket kicsit csellengeni. Eddig tartott a játék...

A műsor szerkesztői utoljára hagyták Jiří Kyliánnak, a társulat volt igazgatójának és harminc éven át koreográfusának a művét, a *Viaszszárnyakat* (*Wings of Wax*, 1997). A nyitó kép megdöbbenő: a színpad közepe fölött jó hat-nyolc méterrel óriási, gyökeres, ágasbogas fa lóg le a magasból, „fejfelé”. Körötte egyetlen nagy reflektor bolyong egyenletes tempóban, úgy, mintha holdja lenne az óriás fának. Tehát ami a színpadszinten történik, nem biztos, hogy lent van, hanem akár fent, az úrben is lehet. A kép elvontsága ellenére a táncosok „valóságosak”: nagyon is a lábukon állnak, lent vannak a földön. A repülés, a fönt–lent viszonylagossága csak egy leheletnyi gondolat, a lényeg a tiszta, gyö-

## Viaszszárnyak



Joris-Jan Bos felvételei

nyörű emberi tánc. Kylián minden koreográfiajában hajlamos arra, hogy valamilyen finoman elvont téma vagy ürügy kapcsán lélegzetelállítóan mozgassa „hús-vér” embereit. Az est szórólapja szerint Ikarosz mitikus alakja ihlette a kompozíciót. Jó ez a kis sorvezető, de valójában az ember nagyságáról, férfi és nő egymást kiegészítő létezésének gyönyörűségéről szól ez a mű is, mint a legtöbb, amely Kylián műhelyéből került ki. Persze valóban repül, játszik a férfi a kockázattal, minden erejét megszerítve szárnyal, majd visszaomlik a nő közelében, aki lassan és nagyon stabilan halad előre. A lányok simán, frontálisan lépnek, tekintetük előre, messzire fókuszál, magabiztosan hagyják, hadd kockáztasson, repüljön és zuhanjon körülöttük a férfi. Gyönyörűek e kettősök, talán ezekkel lehetne megválaszolni a megválaszolhatatlan kérdést, hogy mi is a szerelem.

Az est táncalkotói között Kylián tánctechnikája a leginkább klasszikus. Koreográfiaiban minden mozdulat tágas, nyújtott, s ha a testek leomlanak, akkor sem török meg sehol. A mozdulatokat kristálytisztá muzikalitással fűzi össze, a zenei érzékenység személyes védjegye. A *Viaszszárnyak* négy zeneszerző (J. S. Bach, Biber, Cage és Glass) műveiből összeállított montázs is homogén módon hat. A jelmezek mindhárom darabban minimálisak: egyszerű trikók, karok-lábak szabadon, se frizura, sem egyéb kellék sincs sehol. A Holland Táncszínház különlegessége éppen az, hogy kevés eszközzel, egy-két alapötlettel hoz létre csodát. Nincs köd gép, nincs látványszínház, színpompa, sztori, nincsenek *entrées*-k és *abgangok*, amiket mi itt Közép-Európában feltétlenül megkövetelünk a színházban. Nincsenek digitális trükkök, kivetítések, ami olyannyira dívik most mindenütt. A technika hatalma az NDT színpadán „csak” az ember bemutatására szolgál.

NÁRAY FANNI

# Muszáj szórakozni!

■ A FORCED ENTERTAINMENT ELŐADÁSAIRÓL ■

**A** sheffieldi *Forced Entertainment* előadásaiban beváltja azt, amit neve ígér: kényszerű szórakoztatást nyújt. Pontosabban kényszerít is, szórakoztat is. És mindezen túl: egészen sajátos színházi élmény.

A társulatot 1984-ban alapította hat fiatal színész, akik a mai napig a csoport tagjai. A *Forced Entertainment* vezetője és rendezője Tim Etchells, ám az előadások szövegén, struktúráján a társulat együtt dolgozik. A színházi produkciónak mellett performanszokkal, installációkkal, videomunkákkal is foglalkoznak, gyakran dolgoznak együtt képzőművészekkel, valamint más társulatok művészeivel (legutóbb Tim Etchells az amerikai *Institute of Failure*-rel hozta létre *Chimera* című produkcióját).

A *Forced Entertainment* előadásai kapcsán gyakran idézik Etchells kriminalisztikai párhuzamát a töredékes dokumentumok rekonstruálásáról: „A nyomozó általában rengeteg apró dokumentumtöredéket kap kézhez, ezek azonban – megfelelően elrendezve – rendkívül értékes forrást jelentenek.” A sheffieldiek produkciói ugyanis emléktöredékekből, félig elfelejtett álmok, nyugtalanító helyzetek, régen hallott történetek foszlányaiból épülnek fel. Ezek segítségével áttörnek a konvencionális narrációs sémákat, és előadásaikban mindig arra törekednek, hogy „maradjon egy rés az ok és az okozat, a színész és a szerep, az esemény és annak színpadi megjelenése között”. Etchells célja, hogy viccet csináljon a reprezentációból, vagyis végső soron magából a színházból. Am ily módon komoly és mélyreható felfedezéseket tesz arról.

Nekem az utóbbi évek négy fontos előadását volt szerencsém látni, amelyek közül a *Quizoola* (1996) és a *12 am: awake & looking down* (1993), valamint a *First Night* (2001) és a *Bloody Mess* (2004) párt alkotnak: hasonló formai megoldásokkal hasonló problematikát járnak körül.

A *Quizoola* és a *12 am* maratoni – hatórás – előadások. Egy-egy nagyon egyszerű ötletre épülnek, s valójában azt firtatják, milyen

hatással van a színész fizikai és pszichikai elfáradása, kimerülése a nézőre. A háromszereplős *Quizoola* lényege, hogy a színészek kérdéseket tesznek fel egymásnak. Ez eleinte egy kvízzjátékra emlékeztet, pontosan rögzített szabályokkal: az egyik szereplő kérdezi a másikat, a kérdéseket kártyákról olvassa fel, ám sorrendjük véletlenszerű. A kérdező felajánlhatja a helycserét, s a kérdezett élhet a lehetőséggel, de ő nem kérheti a cserét. A harmadik szereplő ez alatt a nézőket invitálja a terembe (akár egy vásári komédiássá-torba), két óra után pedig leváltja a kérdezők egyikét, akik viszont egész addig nem hagyhatják el a játékteret. A színészek utcai öltözékben, de clownoknak maszkirokva játszanak, a játék tere rendkívül szűk, zárt, az izoláció érzetét kelti. Am e bezártság csupán a szereplőkre vonatkozik, hiszen a nézők tetszés szerint elhagyhatják a termet, majd visszajöhetnek.

A kérdések a lehető legváltozatosabbak. Rákérdezhetnek az adott szituációra (Hol vagyunk most?; Mire gondolsz?), tesztelhetik az általános műveltséget (Melyik a Föld leghosszabb folyója?), vonatkozhatnak a két szereplő kapcsolatára (Szeretnél lefeküdni velem?) vagy a kérdezett magánéletére (Mikor vesztetted el a szüzességedet?), avagy lehetnek egzisztenciális jellegűek (Ki nyer Isten és a Sátán harcában?) vagy abszurdak (Miért szeretik a férfiak

## First Night





## Bloody Mess

dása helyett fizikai kimerítésének lehetünk tanúi. Az alapötlet itt is rendkívül egyszerű: a színészek identitásukat jelenítenek meg. A – *Quizoolá*hoz hasonlóan kisméretű és a bezártság érzetét keltő – színpad két oldalán hihetetlen mennyiségű ruha van felhalmozva, a falhoz támasztva pedig több száz kartontábla, rajtuk feliratok. Ezek egy-egy valós vagy képzeletbeli, híres vagy hétköznapi személyt határoznak meg. Lehet ez egyetlen név vagy cirkalmas körülírás. A szereplők hat órán keresztül folyamatosan átöltöznek, majd újabb és újabb táblákat maguk elé tartva pózolnak, vagy végigvonulnak a színpadon. Nem próbálják meg eljátszani az adott karaktert, játéku visszafogott, főleg a mimikára és a kézmozdulatokra épül, s csak ritkán kerül sor interakcióra. Csupán pár kelléket használnak: labdát, banánt, törülközőt, pokrócot. Az előadásban egyetlen szó sem hangzik el. A színészek úgy mutatják be az identitásukat, mint a manókenek a ruhakölteményeket a kifutón.

Az előadás gyorsabb és lassabb szekvenciákból áll, amelyek ritmusát az élénkebb vagy nyugodtabb zene határozza meg. A gyorsabb részek alatt az egyik színész a színpad közepén egy helyben fut, míg valamelyik társa fel nem váltja. Ilyenkor a többi szereplő is gyorsabban mozog, kapkodva dobálják le magukról, és veszik fel az újabb ruhadarabokat, s véletlenszerűen választják ki az első kezük ügyébe eső táblát. A lassabb szakaszok alatt valaki mindig leül a színpad mélyén álló székre, a többiek pedig komótosabban válogatnak a jelmezek és feliratok között. Tehát mondhatjuk, hogy véletlenszerűbb és tudatosabb szekvenciák váltják egymás.

A kartontáblákra írt meghatározásokat az előadás alkotói a sheffieldi mindennapokból, a tévéből, a filmekből, a napi hírekből merítették. Az ihlet származhat ismert politikustól (Tony Blair, Margaret Thatcher), közéleti személyiségtől vagy színésztől, de akár csak egy keresztnévtől (Jack; Frank [részegen]). Gyakoribbak a hosszabb körülírások: fiatal, fehér rasszista elektromérnök; egy kedden meggyilkolt gyerek szelleme; tizenkét éves telepata; egy stewardess, aki megpróbálja elfelejteni a válását; hipnotizált lány; egy fickó, akit épp most lőttek le; egy földre szállt angyal. Az egyes táblák ugyanúgy ismétlődhetnek, visszatérhetnek, mint a *Quizoolá*ban a kérdések, s minden alkalommal más és más konstelláció alakul ki a meghatározás és a színész, valamint a különböző „színen levő” identitások között.

A *Quizoolá*hoz hasonlóan az előadás eleinte játéknak, viccnek indul, majd fokozatosan elgondolkodtat. Hiszen egyrészt azt látjuk, hogy a színészek egyre kimerültebben öltöznek-vetkőznek, egyre nagyobb erőfeszítést jelent számukra a helybenfutás, és egyre elcsigázottabban ülnek le a székre. Ugyanakkor világhóssá válik számunkra, hogy a feliratok között alig található pozitív jelző – túlnyomó többségük tönkrement életre, tragédiára, katasztrófára, erőszakra utal. És mindenekelőtt a magányosságra, amelyet tovább hangsúlyoz a színészek közötti interakciók hiánya. E magányt sugallja számomra az előadás címe is: az ember éjjel felébred, és az ablakból nézi az arra tévedő járókelőket.

A *First Night (Bemutató)* sok szempontból az előző két produkció szöges ellentéte. A kis, zárt tér helyett nagy, üres színpadon játszódik, a hatórás maraton helyett (percre pontosan) két óráig tart, a szereplők egymáséi helyett itt inkább a közönség idegeivel játszanak. Vagyis míg az előző két előadásban a publikum végignézhette, hogyan merítik ki magukat a színészek szellemileg, érzelmileg vagy fizikailag, itt azok keresik a közönség tűrőhatárát. A korábbi produkciók egyszerű szabályaival és pontos mechanizmusával szemben ez esetben a rendezetlenség, a szervezetlenség, a tanácstalanság, a sikerületlenség benyomását kívánják kelteni.

A nők csillogó, flitteres miniruhát, a férfiak öltönyt viselnek (a *Quizoola* utcai öltözékével és a *12 am* „turkálós” ruháival szemben). Arcuk – a férfiaké is – erősen kifestve, és az előadás egész időtartama alatt kényszeredett, széles mosoly (vigyor? vicso?) ül az arcukon. A *First Night* tulajdonképpen egy kudarcba fulladt

a kancsal nőket?). A hat óra során egyes kérdések ismétlődnek, ilyenkor a válasz hangozhat ugyanúgy vagy másként. A kérdések hangneme is különböző: lehet intim, neveltségessé tevő, filozofikus, bizalmaskodó, pökhendi. A szereplőknek egyrészt a legjobb tudásuk szerint kell felelniük, másrészt válaszaiknak őszintéknek kell hatniuk. A kérdező vissza is vághat: „Hazudsz!”, „Ez közhely!”

A maratoni játékidő – ami első pillantásra extravaganciának, üres provokációnak tűnhet – több szempontból is indokoltan bizonyul. Egyrészt a szereplők mindjobban elfáradnak, s a kezdetben ártatlannak tűnő játék fokozatosan egymás kínzására, vallatására kezd hasonlítani. Ugyanakkor a néző egyre inkább úgy érzi, hogy vadidegen emberek lelkében, magánéletében vájkál órákon keresztül. S mivel a játék nem foglalja le olyan mértékben a figyelmet és érzelmeit, mint egy hagyományos értelemben vett színházi előadás, a hat óra során (még ha elhagyja is közben a nézőteret) rengeteg gondolat fordulhat meg a fejében. (Nem véletlenül nevezi egy kritikus a Forcéd Entertainmentet „a brechti hagyomány legfiatalabb örökösének”.) Egyes kérdések érzékenyen érinthetnek, megpróbálhatunk magunk is választ keresni rájuk, ugyanakkor elkezdjük figyelni, vajon a színész őszinte-e vagy sem, sőt akár az igazság/hazugság, őszinteség/tettetés közötti határvonal létezését is kétségbe vonhatjuk.

A *12 am: awake & looking down (Éjfél: ébredj fel és nézz le)* ugyan csak hatórás előadása esetében a színész lelki és szellemi kifulla-

show-műsor, amelynek struktúrája a következő: a színészek bevonulnak, felsorakoznak, készen arra, hogy elkezdjék a műsort. Am egyikük valamilyen ürüggyel hosszú, önreflexív, autotematikus monológba kezd, a többiek pedig lassanként kimenekülnek a színpadról, vagy „suttyomban” rágyújtanak, lefeksznek a földre, beszélgetni kezdenek a szónok háta mögött. Egy idő után azonban visszaszívárognak vagy látványosan visszamasíroznak a színpadra, hogy elhallgattassák a beszélőt, és végre kezdetét vehesse a show, ám az valami miatt ismét elakad. E beszédek lehetnek monológok, dialógok vagy „kórusok”, s szinte minden esetben egy-egy rövid mondatból indulnak ki, amely bármelyik show-műsorban elhangozhatna, ám itt végeérhetetlen szózuhatagba torkollik. A konferanszié (akit egy másik színész hurcol a színpadra, könyöksatuba szorítva a fejét) fájdalmas kiáltásokkal megszakítva több nyelven üdvözli a közönséget; két színészről arról biztosítja a nézőket, hogy jól fognak szórakozni, még akkor is, ha a színház falain túl problémák várnak rájuk, s egymás szavába vágva sorolják a válogatott borzalmakat (autóbaleset, rák, öngyilkosság);

deni. Persze nem teszik, hiszen ezen az estén nem az előadás hosszúságával, hanem az egyes jelenetek végtelenségig nyújtásával operálnak.

A *Bloody Mess* azt adja, amit a – szerintem fordításban visszaadhatatlan – címe ígér, vagyis „kurva nagy kutyvaszt”. A *First Night*-hoz hasonlóan hatalmas színpadon játszódnak, ám míg ott a tér üres, szinte steril, a szereplőket pedig mintha skatulyából húzták volna elő, addig a *Bloody Mess*-ben – az első jelenetet leszámítva – mindvégig követhetetlen összevisszaság uralkodik a színen. Ha az előző előadás egy show-műsor formáját parodizálta, akkor ez magát a színházat. Ahogy ott nem sikerült a szereplőknek egy attrakciónál tovább eljutniuk, itt sem láthatunk a „színelőadás” két jelenetéből pár percnél többet. A két „történet” előadói ugyanis megpróbálják elnyomni egymást, ugyanakkor külső erők is folyton félbeszakítják őket. A színpad közepén egy nő melodramatikusan haldoklik, egy másik pedig hisztérikusan siratja: fel-alá rohangál a színpadon, és üvegszám locsolja fejére a vizet. A színpad szélén ugyanakkor egy clown a világmindenség keletkezésének és pusztulásának szomorú történetét próbálja meg elbeszélni, amit két szereplő illusztrál: fényes arany papírcsillagokat lóbálva cikáznak a színpadon. A jelenetek kikerekedését egyrészt egy gorilla akadályozza meg, aki pattogatott kukoricát, papír zsebkendőt dobálva bántalmazza a színészeket, valamint a két rockerfrizurás hangosító. A technikusok a siratási jelenetet túlhangosított zenével teszik tönkre, a clown monológját pedig túlzott segítőkészségükkel (összehúzza magukat, lábujjhegyen osonnak végig a színpadon a mikrofonnal, „láthatatlanul”, de fontosságuk teljes tudatában, és természetesen mindig a kulcspillanatokban tartanak szükségessé egy mikrofonpróbát). A cselekmény annak ellenére nem halad előre, hogy – a *First Night*-tal ellentétben – nemcsak hátráltató, hanem segítő szereplők is felbukkannak. Mindenekelőtt a *cheer-girl*, aki egész idő alatt a színpad mélyén ugrál, és biztatja a szereplőket („Gyerünk, John, fejezd be a történetet!”), valamint a két „csillag”.

Az előadásban a korábbi produkciónak egyes elemei is visszaköszönnek: a lelkesen kiabáló és ugráló *cheer-girl*, valamint a hisztérikusan rohangáló gyászoló nő fizikai kimerülése a *12 amet*, a szín-



## Quizoola

Hugo Glendinning felvételei

majd a szereplők bejelentik, mit fogunk és mit nem fogunk látni aznap este („Semmiféle meztelenség nem lesz ebben az előadásban”; „Egy színész sem kényszerül ma este egy hosszú történetben királyt játszani. Ebben a színházban legalábbis nem”). A show-ból végül egyetlen „ attrakció” marad: a sztriptíz, amelynek során az egyik színészről égő cigarettával kipukkasztja a magára aggatott lufikat. Am magánszámát félbeszakítja egy másik szereplő, aki bekötött szemmel, kezében fűrésszel, végszó előtt lép a színpadra, majd kinjában viccet kezd mesélni. Ezt ismét az önreflexió követi: a sztriptíz táncosnő hosszan mentegetőzik a vicceselés méltatlan színvonala miatt, míg aztán őt is két társa rángatja le a színpadról. Befejezésül a szereplők azon kezdenek el vitatkozni, kinek a hibájából nem sikerült az este, s végül úgy döntenek, hogy a közönség a bűnös, s kioktatnak minket, hogyan kellett volna viselkednünk, reagálnunk.

A záróképben a szereplők ugyanúgy felsorakoznak a színpad előterében, mint a nyitó jelenetben, tulajdonképpen visszatérnek a kiindulóponthoz, ahonnan az egész két órát újra lehetne kez-

tulásának szomorú történetét próbálja meg elbeszélni, amit két szereplő illusztrál: fényes arany papírcsillagokat lóbálva cikáznak a színpadon. A jelenetek kikerekedését egyrészt egy gorilla akadályozza meg, aki pattogatott kukoricát, papír zsebkendőt dobálva bántalmazza a színészeket, valamint a két rockerfrizurás hangosító. A technikusok a siratási jelenetet túlhangosított zenével teszik tönkre, a clown monológját pedig túlzott segítőkészségükkel (összehúzza magukat, lábujjhegyen osonnak végig a színpadon a mikrofonnal, „láthatatlanul”, de fontosságuk teljes tudatában, és természetesen mindig a kulcspillanatokban tartanak szükségessé egy mikrofonpróbát). A cselekmény annak ellenére nem halad előre, hogy – a *First Night*-tal ellentétben – nemcsak hátráltató, hanem segítő szereplők is felbukkannak. Mindenekelőtt a *cheer-girl*, aki egész idő alatt a színpad mélyén ugrál, és biztatja a szereplőket („Gyerünk, John, fejezd be a történetet!”), valamint a két „csillag”.

Az előadásban a korábbi produkciónak egyes elemei is visszaköszönnek: a lelkesen kiabáló és ugráló *cheer-girl*, valamint a hisztérikusan rohangáló gyászoló nő fizikai kimerülése a *12 amet*, a szín-

padi cselekményt csírájában elfojtó hosszú szónoklatok pedig a *First Night*ot idézik, egyrészt a végtelenségig nyúló terjedelmükkel, másrészt autotematikusságukkal és morbiditásukkal is. A haldoklót alakító színésznő arról monologizál, hogy a közönségnek a könnyekig meg kéne hatódnia a jelenetétől, a két „csillag” pedig tíz perc néma csendet javasol, ám hosszas párbeszédbe bonyolódnak a csend fajtáiról, s egyre baljóslatúbb változatait említik („Amikor a család autóbalesetet szenved, és az apuka hátraszól: Gyerekek, minden rendben?”).

A *Bloody Mess* a korábbiaknál hangsúlyosabban használja ki az ellentét és a túlzás adta lehetőségeket. Az ellentét mindenekelőtt a kezdő jelenet és az előadás további része között feszül. Az előbbiben ugyanis a szereplők elmondják, kit fognak alakítani az előadásban, amiből eleinte nem sokat értünk, s csak fokozatosan nyernek értelmet cseppet sem szerény mondataik. A két hangosító leszögezi, hogy ők lesznek a legférfiasabbak az előadásban, a gorillát játszó nő biztosítja a férfi nézőket, hogy teste ellenállhatatlan vágyat fog kelteni bennük, a gyászoló nő arra büszke, hogy milyen természetes az alakítása, a *cheer-girl* pedig arra, hogy szerepe

nyugalmat áraszt. E jelenetben ellentét feszül az intimitás és nyilvánosság között is, hiszen a színészek itt még „magánembereként” beszélnek szerepeikről, inkább egymásnak, mint a közönségnek, s halk, fojtott, szinte suttogó hangjuk irreálisan felerősítve szól a színpad felett függő két hatalmas hangfalból. Az egész előadásról elmondható, hogy rendkívül hangos, s ez csak a túlzások egyike. Hiszen mindenki folyamatos intenzív mozgásban van, a füstgép vastagon beteríti még a nézőteret is, s az előadás végére hihetetlen szemét és rendetlenség uralkodik el a színpadon. Vagyis *bloody mess*.

Az említett négy előadás során tehát a társulat egy pár szereplős, intim térben és intim érzelmekkel játszó produkciótól eljutott a tucatnyi színészt felvonultató, monumentális, harsány és mindent felforgató „katyvaszig”. A közhelygyanús mondatot, miszerint a valódi színház a közönséggel való konfrontáció pillanatában jön létre, a Forced Entertainment véresen komolyan veszi, s céljuk, hogy minden előadásukban más és más típusú kapcsolat szülessen a színész és a néző között.

HALÁSZ TAMÁS

# Jelentéssel zsúfolt mozdulatok

■ JUST FOR SHOW ■

**N**em akármilyen entrée-val kedveskedett a budapesti közönségnek a DV8 fizikai színház 1992-es, bemutató magyarországi látogatásán. Az ekkor már világhírű társulat a Petőfi Csarnok falai közt tartotta – majdani, hatalmas sikerét elsősorban a belőle készített, kiváló filmnek köszönő – előadása, a *Strange Fish* (Furcsahal) világbemutatóját. Ezekben az években még csak az igazán elszánt, elhivatott társulatok merészkedtek a frissen leomlott Vasfüggöny mögé, így a britek fellépését finoman fogalmazva felfokozott várakozás előzte meg. Az első este a kapukon kívül maradt több száz fős tömeg kemény magja megrohanta az épületet, és szabályosan betört falai közé. Az előadás kezdete háromnegyed órát csúszott, a beszakított ablakokon bemászó elszántakat biztonságiak kergették a folyosókon.

Kényeztették azóta sok mindennel a honi tánckedvelő publikumot, Budapest bekapcsolódott a nemzetközi véráramba, és manapság már ott tartunk, hogy elégedetten dőlhetünk hátra, ha például kézbe vesszük a rangos bécsi ImpulsTanz Fesztivál aktuális műsorfüzetét. Az ott fellépő társulatok, előadások zöme a magyar közönség számára is ismerős. A DV8 pedig immár harmadszorra volt látható nálunk, nyolc évvel második vendéglátékuk, a *Bound to Please* (Tetszeni hivatott) után.

Nem ritka, hogy egy ilyen nagy hírű táncgyűttes rendszeresen visszatérjen hozzánk: gondoljunk csak az izraeli Batsheva, a most a DV8-tel szinte egy időben itt vendégeskedő holland NDT vagy a svájci Alias társulatára, és a sor még jócskán bővíthető. Ami a brit

társulat – és a fent felsorolt nagyok – esetében figyelemre méltó, az a Magyarországon szokatlan minőségi állandóság, a kopásálló nagyszerűség jelensége. Az ausztráliai Új-Dél-Walesben született pszichológus végzettségű Lloyd Newson társulata pár hónap híján két évtizede alakult, első kirobbanó sikerét egy 1988-ban, Glasgowban bemutatott, rendkívüli indulatokat kiváltó előadással, a *Dead Dreams of Monochrome Mannel* (Az egyszínű ember halott álmai) aratta. Azóta jószerivel valamennyi bemutatója rendkívüli eseménynek számít.

A DV8 a kényes, kínos, kényelmetlen témákra specializálódott társulat – az első években kritikusai el túlzott szexualitás-központúsággal vádolták darabjaikat, indulásuk idején volt szerencsésük előadásaikat betiltani szándékozó politikai futóbolondokhoz is. Az együttes a kezdetektől égető társadalmi kérdésekre kísérel meg válaszokat fogalmazni, szokatlan nyíltsággal – mint ilyen igazi kuriózumnak számít, legalábbis magyar viszonyok közt. Az út, amelyen jár, igencsak forgalmas. Mi sem támasztja ezt jobban alá, mint hogy néhány héttel a britek előtt ugyanezen a helyen, a Trafó színpadán a portugál Rui Horta mutatta be saját dolgozatát az elidegenedés, az uniformizálódás, a humán virtualitás tárgykörében. Meghökkenítő volt látni az egyezéseket, amikor – nagy ritkán – alkalmunk volt e jelenségen elgondolkodni a Newson-társulat Hortáékat leradírozó előadása alatt.

A DV8 világhírét, ismertségét – olyan tájakon is, ahová a neves együttes eddig nem jutott el – elsősorban három, igazi klasszikus-

**Tanja Liedtke**

kocsmá, és a ház, melyben az ivó működik. E munkájában Newson egy férfiközösség – sörcsap köré rendezett törzsvendégi kör – világot szedi ízekre kíméletlen, sebészi alaposággal.

Az 1997-ben készült, ugyanabban az évben Budapesten is játszott *Bound to Please* főszerepét Diana Payne-Myers, egy akkor hatvankilenc esztendő (mindmáig aktív) veterán táncosnő alakította. Nem meglepő hát, hogy az előadás az életkorokról, a romló test esztétikájáról, a generációs különbségekről szólt – egyfajta *Harold és Maude*-szálon, hiszen a játék egyik vezérmotívumául az idős nő és egy fiatal férfi kapcsolata szolgált. Másik toposza a vendégjáték óta magyarul is megjelent Elizabeth Wurtzel-kultuszregény (műfaját „pop psychology”-nak határozza meg az irodalomtörténet), a *Prozac-ország* (*Prozac Nation*), ez a keserű, gyakran Sylvia Plath *Az üvegburájához* hasonlított, 1994-ben keletkezett alkotás. A Prozac, ez az 1988-ban forgalomba hozott, megváltásra váró tízmilliók által körülrajongott antidepresszáns hetek alatt volt képes csodát tenni a szenvedőkkel. Newson darabjában (és Wurtzel a regényében) alapvetően azzal a kérdéssel foglalkozott: vajon minden rendben van-e azzal, aki a Prozactól boldog? És egyáltalán, mi történt a világgal, hogy ez a receptre kapható drog ilyen páratlan kultuszcikké válhatott?

Hasonló kérdéseket tesz fel Lloyd Newson nyolc évvel későbbi műve, a most Budapesten játszott *Just for Show* (*Éppen csak mutatványnak*), bár ebből már csak e dilemmák és az alkotó személye ismerős. Az előadóknak a színlapon sorakozó nevei közül egy sem egyezik a nyolc évvel ezelőtiekkel. (A teljesség kedvéért azonban megjegyzendő, vannak azért ismerősök mégis: a most színpadra lépett Joanne Fong a brit Rambert Ballet társulatával járt nálunk, Kylie Walters pedig az ex-DV8-es Guilherme Botelho svájci társulatának, az Aliasnak produkciójában remekelt hét éve a Trafóban. Kicsi világ...)

„Vedd el egy átlagember létfontosságú hazugságait, és megfosztod boldogságától” – ezzel az Ibsen-idézzel kezdődik a DV8-

nak számító táncfilmjével érte el. Első, fizikai színházi korszakuk (újabb előadásaik már jóval szelídebbek, líraibbak, szövegközpontúbbak) önálló, mozgóképes mesetermúvei ezek. Az 1989-ben filmre vitt *Dead Dreams...*, az 1992-es *Strange Fish* és az 1995-ös *Enter Achilles* (*Belép Achilles*) a film és a tánc találkozásának, együttműködésének remekei. Az első alkotás Dennis Nilson londoni sorozatgyilkos történetének feldolgozása: Nilson melegbárokba csalt férfiakat a lakására, majd megölte őket – a hátborzongató hangulatú, fekete-fehér film a fizikai színház irányzatának mozgóképi apoteózisa, mely a maga korában megdöbbentő őszinteséggel, érzékenységgel és nyíltsággal beszélt a homoszexualitásról. A második a személyes hitről, barátságáról, az emberi társulásokról szól egy szürreális meglepetésekkel teli, lepusztult, teljesen zárt térrendszer megannyi helyszínén – e produkcióban az évtizede önálló pályára lépett Nigel Charnock (hamarosan ismét Budapest vendége – tessék, még egy világhírű visszatérő) nyújt hatalmas teljesítményt. Az *Enter Achilles* helyszíne pedig egy közönséges londoni

**Paul White**

Szkárössy Zsuzsa felvételei



produkción ismertetőszövege, mely alatt doktor Rank, de nem Ibsen *Nórájának* szereplője, hanem a bécsi pszichológus Otto Rank (1884–1939) egy megállapítása olvasható: „Az élethez illúziókra van szükség” – e mondat akár Helmerék nappalijában is elhangozhatott volna.

Hazudik-e, akinek személyiségét, viselkedését antidepresszánsok határozzák meg? – kérdezi (ismét) Newson. Az előadásról szóló szöveg egész kérdéscsokorral indít. „Igazán boldog-e, aki antidepresszánsok szedése mellett boldog? Miért burjánzanak a XXI. században a televíziós átváltó-show-k? Miért éreznek az emberek óriási nyomást, hogy jól érezzék magukat, és jól nézzenek ki?” A dilemmák állandóak, és egyre súlyosbodnak. S – ami a legjellemzőbb – egyre ismerősebbek számunkra is. Kínjainkban, harcainkban, bajainkat orvoslással kecsegtető lehetőségeinkben rohamléptekkel zárkózunk fel a Nyugathoz. Új kifejezéseket kóstolgatunk, mint külön, egzotikus étkeket: pánikbetegség, workoholizmus, menedzserbetegség, anorexia, metroszexualitás, szingliség – és így tovább.

A máts kevesen figyelik élesebben, fűrkészőbben, mint Newson, akinek korábbi szavai különös élességgel csengenek fülemben az előadás után: „a DV8 legfőbb kérdése: miért emeljük a lábunkat a fejünkig? Kell hogy legyen a mozdulatnak oka.”

Zárt állapotában metszően gúnyos ennek a kőkemény előadásnak a színpada: a Folies-Bergère világát idéző, fénylő, grandiózus borvörös selyemfüggöny omlik alá a fekete dobogóra, mely elé kiszáradva bevásárlókocsiban betolják az est háziasszonyát, a tökéletes nőt, a szexi *cyborgot*, akit asszisztensek nyüzsgő hada mozgat. A színpadra túsarkán fellépő-felpakolt, nagyszerű Tanja Liedtke Prada-kosztümös jégcsap, tökéletesen programozott, eleven beszéd-szimulátor, aki bűgő hangon darált, magabiztosan bizalmaskodó, mégis gépiesen személytelen köszöntőjébe olyan biztonsággal szó helyi jellegű részleteket, magyar szavakat, hogy félrevera a szívünk a meglepetéstől. Sztárgálák rutinos robot-dívája ő, aki külön köszönti bevezetőjében Bozóki Andrást (nem láttam a nézőtérén, nem tudom, járt-e valaha táncelőadáson e házban), kikacsint „Gábornak” és „Zoltánnak”, bókol Udvaros Dorottyának (az ő nevének említése is csak hazardírozás). A vampot, mint egy kirakati bábót, folyamatosan az öltönyös asszisztensek mozgatják. Keservesen röhöggető e felütés. A függöny felszalad, és a nézőt szinte beszippantja a feltároló varázsvilág. Newson már 1997-es alkotásában is roppant izgalmas játékokat folytatott a testtel és annak rögzített-vetített álló- és mozgóképével. A *Bound to Please* magányosan álló, szerepéből kiesni látszó táncosnőjének mozdulatlan arcára saját, némán üvöltő fizimiskája vetült. Itt, e műben nemcsak az arcvonások, de az egész emberi test válik, válhat virtuálissá. A szín mélyén különös, megfeythetetlen jelenés: mintha felhőkre, vattaszerűen finom anyagra vetülnének állóképek. A mozifilmek inzertjéhez hasonló felvezetés után színpompásan hullámozó virágtengert látunk, a nyugalom idilli finomságú képei után pedig kezdetüket veszik Newson kegyetlen, drámai példázatai egy színjátzó, alságos, szánalmas világról. Mi minden szolgálhat drogként? – vetődik fel bennünk a kérdés, míg életformák, viselkedési trendek parodisztikus megjelenésein derülünk, vagy komor, gyéren világított társadalmi szegletek alakjait szemléljük. A hátsó, különleges technikával megvilágított-vetített régióban sötét sziluettek tűnnek fel („virtuális táncosok” – olvassuk a tájékoztatóban): megleghár homályos folyosóján lézengve ismerkedő férfiak, akik közé hús-vér figura érkezik. Bámulatos testbeszéd alakul ki az árny-lények és a valódi között. A téblábolva ismerkedő, a szexuális túlfűtöttséget percek alatt vezető szerzetek egyike már térdel is társa ágyéka elé. Az egyik csak árnyék, a másik valódi. Mindegy, melyik melyik. Durva erőszak képeit látjuk, máskor érzéki együttlétét, mely pillanatok alatt csap át úrkorszakbeli, exhibicionista tébolyba. A szeretkező pár digitális fényképezőgéppel dokumentálja a kék pillanatait.

E szerkezet – korunk egyik legfőbb fétisztárgya – a játék állandó szereplője (utólag meg is lep, hogy a kamerát Newson alkotásán kívül még nem láttam feltűnni táncszínpadon). Például ezzel fotóztatja magát egy nézővel a kicsattanóan jókedvű (Prozac-gyanús) Paul, vagyis Paul White (a játék során minden szereplő valódi nevét megtudhatjuk – és erről eszünkbe juthat a közel-múltból az olasz Caterina Sagna társulatának trafóbeli előadása, a *PR*).

Látunk jogatanfolyamot, melyet a trendi tornadressesz Liedtke vezet, aki indiai istenszobrocskákat helyez maga mellé, majd egy pillanat alatt valami elképesztő lótszülés-rémálom pozitívurájába tekeri magát, miközben átszellemült arccal óhindire emlékeztető halandzsa varázsszöveget darál – ugyanazzal az alságos promóciós-bestia ábrázattal, ugyanazon a bűgő marketing-alt hangon, mint pár perccel korábban. A propaganda végzet-asszonya nem sokkal később már egy toalett-tükör előtt illeg. A keretben nincs üveg. Tükörképe most egy hús-vér hasonmás, azonos jelmezbe bújt, azonosan sminkelt másolat. A klón klónja. A rivális.

A fiatal nő újabb monológjában már divattanácsadó, kéjjel öblögeti a luxusmárkák neveit. Programja végén blazirt díszletmunkások slattyognak a térbe, kiviszik a teret, átrendezik a színpadot. Newson újra és újra megbontja, ezáltal röhöggeti ki a konzumidillt, ezt a papírmásé díszletet. Az állandóan haptákban álló tökéletesség boszorkánykonyhájának képei váltakoznak az iszonyat vízióival. A *Just for Show*-jelenség, a konzumpompa, a konzumtökéletesség, a fogyasztói álom a lakások falai mögött megbúvó valódival. A koreográfus párhuzamot sugall az antidepresszánsok és a divat, vagyis a bármely pillanatban csúcsmutató műember kedvelt kellékei között. Nagyszerű, ahogy e keserves leckét a vele azonos töről fakadó, hasonszórú, ironikus és tartózkodóan empatikus humorral fellazítja. Esztrádműsort idéző elemként szavazó-show-t rendeztet Liedtkevel. A színpad két oldaláról táblákat emelnek a publikum felé, melyek segítségével az esztrádkirálynő közvéleményt kutat. „Önök szerint mivel lehetne emelni az előadás színvonalát?” – szól az egyik kérdés, majd utána sorakozik a három lehetséges válasz: a) jelmezekkel, b) pólókkal, c) a tartalommal. Mikor a b) pontnál tart, a táncosnő a magasba emel egy DV8 feliratú pólót. (Vicces, hogy pont ilyen szuvenirarabokat kínált két nappal korábban estje szünetében az NDT – de tudunk emblémás emlékbögrékről hazai közönségarabok esetében is. Néha vesz is ilyesmit az ember.)

A táncosnő pazar, fanyar monológba fog, melyben a számtalan jelentésű „*right*” szóval játszik. Megkeresi a nézőtérén „Mr. Right”-ot, mellételepszik, pezsgővel koccintanak, és együtt nézik tovább az előadást. *All right*. A játékban remek bűvész tűnik fel: a semmiből hadonássza élő papírrózsáit és kártyalapjait – világos, kicsit didaktikus e megtestesült hasonlat. A játék vége felé Liedtke bemutatja az előadás szereplőit, mindenkit a valódi nevén. A mosolygós latin bűvészfiú „Miguel, aki még mindig hisz Istenben”. Az idősebb, sármos mosolyú férfi Matthew, aki (és ezt magyarul mondja) „homokos és HIV-pozitív”. Húsba vágó, kegyetlen cirкус – Newson bölcs, sokkoló humora gyakran kifejezetten torkunkra fagyasztja a röhögést. Páratlan látvány, és morálisan kikezdetlen, bátor és provokatív állásfoglalás – *Just for Show*: egy újabb tipikus, tökéletes DV8-produkción. Megtekintése után, megbizonyosodva a töretlen minőségben, meglepéddel kívánhatunk nekik boldog huszadik születésnapot.

KONCEPCIÓ ÉS RENDEZÉS: Lloyd Newson.

RENDEZŐASSZISZTENS: Gabriel Castillo. DÍSZLETTERV: Lloyd Newson, Naomi Wilkinson. ZENESZERZŐK: John Hardy, Simon Hunt. FÉNYTERV: Jack Thompson. JELMEZ: Christina Cunningham. VIDEOTERV: Niall Black. VIDEOMŰVÉS: Oliver Manzi.

# A DV8 jelentést akart

■ BESZÉLGETÉS LLOYD NEWSONNAL ■

**L**loyd Newsonnal, az angol DV8 alapítójával és koreográfusával a Trafóban találkoztam. Szimpatikus, középmagas ember, világító kék szemekkel. Kár, hogy csak fekete napszemüvegben és sapkában engedje fotóztatni magát. Melbourne-ben tanult pszichológiát. A londoni Contemporary Dance Schoolban egy évet töltött ösztöndíjjal, majd az Extemporary Dance Theatre tagja lett. 1986-ban, éppen húsz éve alapította meg a DV8 fizikai táncszínházat. Most új darabjuk, a Just for Show kapcsán beszélgettünk.

– Németországból érkeztek Budapestre. Ott milyen volt a közönség?

– A németeknek teljesen más a hozzáállásuk a színházhoz, mint például az angoloknak, mert Németországban magas a művészet állami és magántámogatása. Ezért nem várják el, hogy szórakoztassák őket. Azért mennek színházba, hogy tanuljanak valamit. Angliában nincs állami támogatás – bár felteszem, több van, mint Magyarországon –, nálunk a West End üzleti szelleme befolyásolja az alkotók többségét. Ezért a produkciók zöme is a hasonló gondolkodásúak számára születik. Ennek egyenes következményeként a brit táncban a szórakoztatás dominál, míg a németek – nos, úgy tűnik – némiképpen már túl vannak ezen.

– Ezek szerint a különböző országokban nem ugyanolyan a publikum?

– Amikor a táncosaim lejöttek a színpadról Németországban, az első reakciónk az volt, hogy húha, milyen intelligens közönség. Mert érzi az ember, hogy a közönség együtt gondolkodik-e velünk. A publikum humorérzéke és a szereplőkkel zajló interakció integritása azonnal nyilvánvalóan érzékelhető. „Tapintható”, hogy milyen ország közönségének játszunk. Magyarországon utójára például a némethez hasonló hozzáállással találkoztunk.

– Úgy beszél, mintha a közönségnek el kellene sajátítania valamit, mintha a művészet tanítható lenne. A DV8 előadásain konkrét jelentéseket lehet megragadni?

– Minden, amit eddig alkottam, a jelentésről szól. Amikor most beléptem ide, az előtérben egy táncelőadás ment a kivetítőn. A táncosok hihetetlenül mozogtak, hú, hí, há... Én erre azt mondom: megöregedtem, és rengeteg ilyet láttam. Már egyáltalán nem érdekel, ha valaki a hajlékonyságát vagy a ruganyosságát, vagyis a technikai tudását akarja csillogtatni. Ha ez izgatna, az olimpiát vagy a tornaversenyeket nézném. Az ilyesmiről tehát teljesen le-



mondtam. Szerintem a művészetnek célja kell hogy legyen. És számomra ez a cél egyértelműen társadalmi jellegű. Ez legalizálja. Sok táncelőadás pusztá dekoráció. Persze akad néhány kivétel – talán itt több, mint Angliában –, amely felvállalja a társadalmi témákat. Számomra tehát az a kérdés, hogy mivel igazolom a saját létezésem, mivel igazolom alkotásaimat. Azzal, hogy szép, mozgó tapéta és dekoráció vagyok-e, tehát táncos, vagy pedig színházkészítő. A DV8-at érzékenysége sokkal közelebb hozza a színházhoz, mint a tánc. Azt hiszem, csapdába kerültem, amikor táncosnak tanultam. Az emberek is táncot várnak tőlem, miközben a testet pusztán használok, de amit vele teszek, az színház.

– Miért nem hagyod, hogy az arcodat takarás nélkül lefotózzák?

– Mert pszichológusként végeztem, és az a dolgom, hogy én figyeljek meg másokat. De ha ismerik az arcod, már máshogy viszonyulnak hozzád, nem a valódi önmagukat adják – „viselkednek”.

Hadd idézzek egy angol közmondást – talán a magyarban is létezik hasonló: annak alapján ítéld meg valakit, hogyan bánik egy olyan emberrel, aki semmit sem jelent a számára. Sokszor előfordul, hogy amikor valaki rám ismer – mi több, ha a pozícióm miatt érdeke fűződik hozzá –, teljesen megváltozik a magatartása. Ilyenkor tudom meg, hogy igazából milyen ember. Ezért nem akarom, hogy megtudják, hogyan nézek ki. Olykor valóban híres barátaimmal – színészekkel például – elmegyünk vacsorázni. Eleve a fállal szemben ülnek le, hogy ne kelljen az emberek arcába nézniük. Ha valaki odalép hozzájuk, mondjuk, autogramot kérni, azonnal viselkedni kezdenek – mosolyognak, és úgy tesznek, mintha valóban érdekelné őket a rajongó hogyléte. Ezért rendkívül fontos, hogy ne vegyenek észre. Így tudok megfigyelni másokat.

– Tehát nem akarod, hogy az arcod híressé váljon. Gondolom, ez a nevedre nem vonatkozik.



A portrékat Schiller Kata készítette

– Nem akarom, hogy felismerjenek. Ez nagyon fontos nekem. Nem szabad felvennem a társadalmi híresség szerepét. A mostani darabunk erről, vagyis éppen az ellenkezőjéről szól: használd a neved, mutasd az arcod, élj a hírneveddel. A szereplők rengeteget beszélnek benne, ezért a fotók semmit sem mondanak az előadásról.

– *Olyan vagy, mint a jó pszichológus, aki szerint nem szabad „bevonódní”. Praktizáltál valaha?*

– Igen. Tanulmányaim befejezése után egy évig gyerekekkel foglalkoztam. Az volt a gond, hogy állami intézet lévén, a gyerekek legfeljebb hat hónapig maradtak ott. Átlagosan három-négy havonta cserélődtek, és ettől gépiessé vált minden. Nem volt időnk rendesen kezelni őket. Még hat hónap is kevés lett volna, hiszen ha ennyi idő alatt a gyerekekkel lehetne is kezdeni valamit, a szülőkkel való munka éveket igényelne. Ezért ezt időpazarlásnak éreztem. Mintha valami iparosok volnánk, akik tettetik a munkát. Nagyon frusztráló volt. Fiatal voltam akkor, éppen jött egy táncos munka – elvállaltam. Te mit csinálsz?

– *Éppen interjút készítek veled, egyébként egy egyetlen tevékenykedem.*

– Sok olyan emberrel találkozom, aki a tudományos életből jön, de úgy tűnik, elvesznek a teóriákban. Amikor még fiatal voltam, egy bárban is dolgoztam. Megkérdezték tőlem, meleg vagyok-e. Azt választottam, hogy nem vagyok igazán biztos benne (tizennyolc-tizenkilenc éves lehettem). A csapos megkérdezte tőlem, kit nézek meg, amikor sétálok az utcán. És akkor pontosan tudtam, hogy igen, a férfiakat. Ez a véleményem az elméletekről. Sokszor nagyon egyszerű gyakorlati dolgok segítségével többet tudunk meg. Például azzal, hogy kit néz az ember, vagy hogyan néz. Talán ezért is táncolok. Mert sokkal gyorsabban, sokkal egyszerűbben jutok el így a dolgokhoz. Az akadémia a művésztől egy picit mindig elhatárolódik. Sok olyan embert ismerek, akik magasan kvalifikált táncintézetekben tanultak – és nem lettek gyakorló művészek. Nem tudják, mi a gyakorlat.

– *De te is gyártasz elméleteket, éppen most mondtál el egyet.*

– Persze, de mi, pszichológusok azért gyártunk elméleteket, hogy megjeleníthesük a dolgokat az emberek számára. Az elmélet általánosítása a baj. A saját darabjaimról is rengeteg teória született, de szerintem hamisak, és mellé lönek. Miért? Azért, mert az elméletgyártók nem elemezni akarták őket, nem az agyukat akarták használni, hanem egy előre kitalált teóriát próbáltak igazolni. Ezért a gondolataik csökkent értékűek. Két kitűnően képzett londoni tudós nagyon untatott a minap. Semmit sem értettek meg. Erről is

szól a *Just for Show*. Hogy miért van az, hogy a legtöbb táncegyüttesben tökéletes, rideg testek, tizennyolc és huszonnyolc év közötti gyönyörű emberek szerepelnek? A táncműveletek egyszerűen képtelenek kiszabadulni abból a rögeszméből, hogy amire nézünk, annak fiatal, vonzó atlétatestnek kell lennie. Meg tudod mondani, hány kopaszodó táncost látsz? Nem kopasz, hanem kopaszodót!

– *Nagyon keveset.*

– Persze, mert az ilyen nem számít vonzónak. Sokáig még a kopasz se számított annak. Amikor elkezdtem táncolni Angliában, egyedül én borotváltam le a fejemet. Ma már mindenki leborotválja a fejét. Persze minden arról szól, miképpen tudjuk elrejtetni a hibákat.

– *Szóval téged nem érdekelnek a színpadon látható szép, atlétatestű táncosok?*

– Elismerem őket... Csak nekem nem számítanak. Mert mi a szépség? Adhatnánk egy rövid meghatározást. Mi a szépség a táncban? Nyilván a test. Az előző darabunkban egy hetvennyolc éves nő meztelenül ült egy talapzaton, kezében egy táblával: „Kérem, érintsenek meg!” Szerintem sokkal gyönyörűbb volt, mintha egy szép balerina ült volna ott meztelenül. Mondhatom úgy is, hogy sokkal inkább megérintett. Egyszerűen számomra a szépség az igazság. Az új darabunk semmi másról nem szól, csak megmutatja azt, amiről a fiatal, szép testek szólnak: a kép (*image*) hatalmát. Egy híres angol focista, Paul Gascoigne nemrég jött ki az elvonóról, és írt egy könyvet a leszokásról. Aztán kiderült, hogy összesen harminckilenc napja volt kint, és ezalatt harminchétszer találták berúgva. Na, erről beszélek. A hazugság és a csábítás hatalmáról.

– *Ezért alakítottátok meg éppen húsz éve, a Thatcher-kormány idején a DV8-et?*

– Igen, sok darabunk direkt visszajelzés volt az akkori kormány politikájára és törvényeire. Azt hiszem, Margaret Thatcher olyan társadalmat szeretett volna, amelyben nagyon könnyen és gyorsan meg lehet gazdagodni – vagyis a piaci erők irányítanak. Abban az időben a kormány befolyása mindenre kiterjedt, az értékek, a művészet világára is. Elindítottak valamit a nyolcvanas években, ami a kilencvenes évekre egyre inkább az eladható, kommersz művészet preferálását eredményezte. Minden érték áldozatul esett a kommercializálódásnak.

– *Változtak azóta a DV8 céljai?*

– Nem, a céljaink nem változtak. Persze bolondok lennénk, ha nem vennénk észre a változásokat magunk körül, és nem reagálnánk. A DV8 fő tevékenysége a jelentés nélküli szép formák, szép testek, szép ruhák elutasítása. A DV8 jelentést akart. Amikor megalakultunk, nagyon sok düh volt bennem, és ezért az előadások is na-

gyon dühöse, erőteljesebbek lettek. De hát nem lehet az ember állandóan dühös. Így hát a kilencvenes években változtunk mi is. Sokkal költőibbnek lettünk. 2000 óta például jóval több beszédet használunk. Ahogy öregszem, egyre fontosabbak számomra a szavak. Talán azért is, mert szavakban beszélgetünk. Megértenél-e bármit is, vagy ugyanazt értenéd-e, ha most mindezt el-táncolnám neked? Hiszek abban, hogy vannak dolgok, amelyeket a test tud kifejezni, és vannak olyanok, amelyeket a nyelv. Egyiket sem akarom kizárni a darabjaimból.

– *Úgy tűnik, mintha a háttérben volna egy ideád a jelentésről, amely mindenki számára közös. Ezt kell a színháznak kommunikálnia, hogy az emberek ráébredjenek az illúzióikra. Mégis, a Just for Show Rankétól származó mottója szerint az embernek szüksége van az illúzióra ahhoz, hogy élni tudjon. Fel akarod ébreszteni az embereket?*

– Ki vagyok én, hogy azt mondjam bárkinek: állj, csak illúzióknak élsz? A pszichológiai kutatások megmutatták, hogy két ember boldogsága sokféleképpen értelmezhető. Van, hogy hasznosak az illúziók, és van úgy, hogy nem azok. A kérdés tehát az, hogy miként lesznek az illúziókból delúziók. *(Angolul: illusion–delusion, azaz csalódás. A Szerk.)* Sokakat ismerek, akik mindent megkapnak, amit az élet csak kínálhat: hírnevet, pénzt, vagyon, egészséget,

szexet. Aztán mégis boldogtalanok lesznek. Ez nagyon bonyolult kérdés.

– *A darabjaidban határozottan meg akarod különböztetni az igazságot a hazugságtól?*

– Ne hazugságokról beszéljünk, hanem inkább virtualizációról... Hogyan döntjük el egyáltalán, hogy mi a hazugság? A boszniai háborúban sokaknak azért kellett hazudniuk, hogy életben maradjanak. Akár saját magunknak is hazudhatunk így. Például néha sok táncos vár arra, hogy döntsek valamiben, és én látom, hogy rossz, ami történik. Ilyenkor legszívesebben lefeküdnék és sírnék. De nem teszem. Ez hazugság? Talán nem. Talán csak tagadás. Megtagadom másoktól, hogy lássák az érzelmeimet. Amikor fiatal voltam, azt gondoltam, hogy mindig és tekintet nélkül bármire igazat kell mondani. Ma, ahogy öregszem, egyre kevésbé gondolom így. Nagyon naivnak kell lenni ahhoz, hogy az ember folyton azt hajtogassa: mondd meg az igazat, és csakis az igazat! Persze ha több sérülést okoz azzal, hogy elhallgatja, akkor kötelező megmondania. És mi az én igazam, és mi a másoké? Ha te bizonyos igazságokat meg akarsz tartani magadnak, nekem jogom van azt mondani neked: mutasd meg. Mondd el, mik a hazugságaid! Victoria Beckham, miközben folyamatosan csalja David Beckhamet, gyönyörű közös fotókat csináltatott magukról. Miért? Mert a tökéletes pár képét, egyfajta tökéle-

tes igazságot (valójában hazugságot) akar sugallni...

– *Kiábrándult vagy?*

– Huszonhat évesen nagyon pozitívan gondolkoztam a világról. Aztán jött a lábműtétem, amelynek során egy orvos súlyos műhibákat követett el. Akkor azt hittem, hogy ilyen nincs. Nem tudtam elhinni, hogy valaki ennyire gondatlan lehet. Sokan megakadályoznak másokat abban, hogy szépek lássák a világot. Ha valaki szépek akarja láttatni magát, biztosan rejteget valami hibát. Nem vagyunk olyanok, mint amilyenek lenni szeretnénk. Ezért hazudunk. Amit mutatunk, nem azonos azzal, ami a háttérben van. Az emberek félnek, nehogy megérintsd őket, mert akkor kiderül a hiba.

– *Olyan így ez a világ, mint egy kiállítás. Egyetértesz ezzel a meghatározással?*

– Igen, ott sem lehet a képekhez nyúlni. A divat világában sem lehet a másikat megérinteni. Mintha az emberek kifutón járkálnának. Félünk attól, hogy megérintsenek. A fizikai kifejezések egyfajta nyelven mind a védelmet szolgálják. Például „fedezd a hátad”. A *Just for Show* az érintésekről szól. Pontosabban arról, hogy mi van a képek mögött.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:  
MESTYÁN ADÁM



**MINDEN  
PÉNTEKEN!**

**KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL VAGY FIZESSEN ELŐ!**

**Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft**

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

Tel: 06–1 210–5149, 210–5159, Fax: 303–9241

e-mail: [lapterjesztes@es.hu](mailto:lapterjesztes@es.hu)

*Van a városban két biztos pont.  
Ahol pont van SUGÓ.*

Libri  
Művelődési Palotája

ROSNER KRISZTINA

# Hogyan tanítható a színészi jelenlét?

„Egy ember mozdulatlanul áll a színpadon, és magára vonja a figyelmünket. A másíknak nem sikerül ugyanez. Nekem csak ez a különbség számít. Mi ez a különbség? Mit jelent kémiailag, pszichikailag, fizikailag? A sztár kézjegyet? Egyéniséget? Nem. Ez így túl egyszerű lenne. Nem ez a válasz. Nem tudom, mi a válasz. De azt tudom, hogy itt, az előbbi kérdésre adott válaszbán található meg egész művészetünk kiindulópontját.”

Peter Brook

Hetven évvel ezelőtt Walter Benjamin azt állapította meg *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* című tanulmányában a színház és a film közötti különbségről, hogy a színpadi színész rendelkezik azzal az *aurával*, amely az egyszeri műalkotások sajátja. Az aura „itt és most”-ja a színész esetében az előadás egyszerűségét, képmásnélküliségét jelenti, szemben a filmmel, ahol a technikai apparátus közbeiktatásának eredményeként a színész kénytelen lemondani saját megismételhetetlenségéről és a nézőkkel való közvetlen kapcsolatáról. Évtizedekkel később Jerzy Grotowski arra a meggyőződésre jutott, hogy az egyetlen és végső tényező, amelyben a film és a televízió nem versenyezhet a színházzal, az „a színész–néző viszony, a színész és a néző kézzelfogható, közvetlen, »élő« érintkezése”. Az utóbbi években pedig a virtuális környezet rohamos fejlődése helyezi előtérbe és tágtítja ki a jelenlét (és ellentéte: a hiány) problémáját: saját tudományterületük eredményeinek felhasználásával agykutatók, informatikusok, filozófusok, pszichológusok kapcsolódnak be a fogalom vizsgálatába.

Grotowski képlete alapjaiban megegyezik a színház jelenségének Eric Bentley által adott meghatározásával: a néző közreműködése mellett a színész jelenléte az, ami a színház létrejöttéhez elengedhetetlenül szükséges. A „színészi jelenlét” fogalmának pontos jelentése és a körülötte kialakult helyzet ennek ellenére meglehetősen zavaros: amennyiben ugyanis elfogadjuk Bentley tételét, amely szerint a színház alapfeltétele egy néző és egy színész, aki azt játssza, hogy ő nem önmaga, akkor a színész testi jelenléte az előadásban alapkritériummá válik. Ehhez képest azonban azt tapasztalhatjuk, hogy a „színészi jelen-



Ryszard Cieślak Az állhatatos herceg című Grotowski-előadásban

lét” mint színészetelméleti (és gyakorlati) terminus többet, mást jelent a színész fizikai ott-tartózkodásánál egy adott előadás adott pillanatában: a fizikai állapoton túl sokkal inkább a színész mentális összeszedettségére utal. A nehézség a kifejezés definiálásával kapcsolatosan tehát az, hogy a fogalmat (alig) rejtett normativitás szövi át: hiába *van jelen* egy színész a színpadon, nem biztos, hogy van *jelenléte*, illetve hogy *elég erős*, *elég átható* az az állapot, amelyet jobb híján a „jelenlét” kifejezéssel illetünk. A fogalom normatív jellegét ráadásul az a több évszázados tapasztalat is befolyásolja, hogy ez a „jelenlét” (illetve a most ezzel a szóval jelölt állapot) 1. egyáltalán nem konstans: sem egy-egy adott előadásban, sem egy színész egész pályáján; és 2. nem garantálható a létrejötté. „Mennyiségi előfordulását” tekintve (legalábbis a nyugati hagyományban) sokkal inkább tekinthető kivételnek, mintsem szabálynak. Ennek ellenére (vagy talán éppen ezért) a színészet – és ehhez kapcsolódóan a kritika – története úgy is olvasható, mint az ilyen kivételes színházi pillanatok elvárásának, majd leírásának sorozata, illetve elmaradásának számonkérése. Ilyenkor azután (nagyon leegyszerűsítve) zseniális, tehetséges vagy éppen átlagos (tehetségtelen) színészről szól a fáma.

A helyzet azonban szerencsére ennél jóval bonyolultabb, és kevésbé reménytelen: a tehetség fontosságát ugyan nem lehet elvitatni, de a tapasztalat azt mutatja, hogy a jelenlét, illetve az ehhez szükséges minőségek egy része *elsajátítható*, illetve *megetanítható*.

Ez utóbbihoz viszont szükségesnek látszik a fogalom definiálása – minden színészpedagógus megküzd azzal a nehézséggel, hogy ezt a jelenséget szavakba öntse. Az egyes ren-

dezők/színészpedagógusok esetében a jelenlét meghatározását természetesen nagyban befolyásolja az általuk használt terminológia és színházesztétika. Nyilvánvaló probléma az is, hogy a különböző színházi formák rendkívül eltérő követelményeket támasztanak a színésszel szemben, amelyeket nagyon nehéz összehasonlítani egymással: egy színész feladata szinte teljesen más például Augusto Boal politikai fórumszínházában és Staniewski gardzienicei társulatánál. A megközelítés módja mellett pedig további különbséghez vezet, hogy egy-egy rendszerben mekkora súllyal esik a latba a jelenlét vizsgálata a színészi mesterség/művészet többi eleméhez képest (Copeau, Grotowski vagy éppen Barba színházi gyakorlatában például szinte központi elemmé válik az átütő erejű színpadi állapot keresése). Az írásokat összehasonlítva azonban úgy tűnik, vannak olyan fizikális-mentális alapelvek, illetve gyakorlatok, amelyeket a legtöbben elismernek és alkalmaznak. A továbbiakban az elmúlt évtizedek markáns jelenlét-meghatározásai mellett néhány gyakorlatot is leírunk. A cél természetesen nem az, hogy egy „könnyen-gyorsan tanuljunk jelenlétet”-tanfolyam segédanyagát kapja kézhez az olvasó, hanem hogy nagy vonalakban értelmezzük XX–XXI. század egyik legfontosabb színészképzési terminusát.

Általánosságban elmondható, hogy a gyakorlatok, melyek az egyik legképlékenyebb fogalomhoz tartoznak, nagyon egyszerűek. Vagy legalábbis első látásra annak tűnnek. Alaposabb tanulmányozás és próbálkozás után azonban kiderül, hogy egyrészt korántsem könnyűek, másrészt folyamatos gyakorlást igényelnek. Most tehát – a tánciskolai hagyományt követve – induljunk el a kályhától...

A nyugati színészképzés leginkább (és esetenként félre-) ismert módszerében, Sztanyiszlavszkij rendszerében a színészi jelenlét kérdése mintegy megkettőződik, hiszen a színész egyfajta médiumként funkcionál: az a feladata, hogy testet adjon a drámai szereplőnek, s minden gesztusát, intonációját, mimikájának minden elemét ennek a megszemélyesítésnek rendelje alá. Így tehát a saját színpadi jelenléte – ideális esetben – transzparens, teljesen feloldódik a szerep „belső emberi életének” ábrázolásában. (A színház ironiája ugyanakkor, hogy az áhított cél, a teljes átítatódás, összeolvadás nem történhet meg: bármilyen keskeny is, de mindig van rés a színész és az általa megjelenített karakter között. Ez azonban messzire vezet a jelenlegi tárgytól.) A rendszer pszichotechnikai gyakorlatai éppen ezért arra tanítják meg a színészt, hogy a „mágikus mintha” és az „adott körülmények” emelőjének segítségével – képzeletét állandó mozgásban tartva – a drámában szereplő tér, idő, cselekmény, karakter minél átfogóbb képét dolgozza ki önmagában, és képes legyen őket előadásról előadásra a lehető legmélyebben átélni.

Vannak ugyanakkor a rendszeren belül olyan gyakorlatok, amelyek nem az adott karakter megformálásához nyújtanak segítséget, hanem a konkrét előadáshelyzetre reflektálnak, és arra készítik fel a színészt. Sztanyiszlavszkij szerint a színésznek meg kell teremtenie önmagában az átélés kiinduló állapotát, amelyet „nyilvános egyedülálló állapotát, amelyet „nyilvános egyedülálló állapotát, amelyet „nyilvános egyedülálló állapotát” nevez. Tekinthejtük ezt úgy, mint a színész színpadi jelenlétének primer állapotát. Ahhoz pedig, hogy ezt képes legyen megteremteni és fenntartani, ki kell szűrnie és blokkolnia kell azokat az impulzusokat, amelyek a külvilágból (főként a nézőtérrel) érkeznek hozzá, és akadályoznak az átélést. A „figyelem mozgó köreire” vonatkozó gyakorlat arra tanítja meg a fiatal színészt, hogyan tudja kontrollálni és irányítani a saját figyelmét úgy, mintha az egy változó sugarú fénykör lenne, a legszűkebbtől (ez a legbiztonságosabb, a színész mentsvára a színpadon) a legtágabbig, az egész térre kiterjedőig. Sztanyiszlavszkij színészi katasztrófának tartja, „ha a figyelem kikerül befolyásunk alól, és szétszóródik a térben”. A cél tehát az, hogy a színpadon lévő színész képes legyen úgy szabályozni a koncentrációját, hogy figyelmének a végpontokig kitágított terében is megőrizze a „nyilvános egyedülálló” állapotát.

Az egyik legizgalmasabb színésztan-könyv írója, Mihail Csehov kifejezetten arra törekszik, hogy a színésznek megtanítsa

Jelenet az Odin Teatret Talabot című előadásából (rendező: Eugenio Barba)

Fiora Bemporad felvétele



olyan gyakorlatokat, amelyek színpadi jelenlétének erősítésében hasznára válnak. Mivel Csehov a sztanyiszlavszkiji rendszert gondolja tovább és módosítja, így viszonylag könnyen emészthető az európai és ezen belül a magyar színészképzési hagyomány számára (amelybe jelentős késéssel ugyan, de végre integrálódni látszik). Mindazonáltal rendszere Sztanyiszlavszkij vaskos képzési módszere után olyan felszabadítónak tűnik, mint amikor a katona nehéz és rozsdás páncélzatát könnyű posztómellényre, éles pengére és gyors lóra cseréli. (Természetesen zászlajára továbbra is a „Dráma, Szerző, Realizmus!” hármast jelölt hímtezte.)

A Csehov által kifejlesztett módszer, amely többek közt egy adott drámai szereplő legjellemzőbb „pszichológiai gesztusának” megteremtésére, valamint a színész improvizálóképességének fejlesztésére irányul, egyaránt hozzájárul a színész mesterségbeli felkészüléséhez és a konkrét munkafolyamat eredményességéhez. Feltételezése szerint létezik egyfajta „extraszenzoriális erő, amelyet a színész játék közben tudatosan hoz létre és alkalmaz”, és amelynek birtokában növelheti jelenlétének sűrűségét. Ennek elsajátításához különféle „pszichofizikai eszközöket” igyekszik a színész kezébe adni – ezek közül érdemes kiemelni azt a bevezetőnek szánt gyakorlatsort, amely a színész és az őt körülvevő tér kapcsolatát járja körül. Csehov ebben azt kéri a színésztől, hogy a (lehetőleg széles, változatos) mozdulatok végzése közben a gyakorlatba képzeletét is bevonva, próbálja meg a következőket:

1. képzeljen el mellkasában egy középpontot, amely az összes mozdulat impulzusát irányítja;

2. erre a középpontra összpontosítva folytassa a mozgást úgy, mintha

- a) formálná a teret maga körül,
- b) lebegne a térben,
- c) repülne,
- d) sugarakat bocsátana ki önmagából a térbe.

Csehov gyakorlatának minden eleme alapvető fontosságú. Ez alkalommal a középpontra és a sugárzásra kell felhívni a figyelmet. Az előbbi, amely a sztanyiszlavszkiji rendszerhez képest újdonságnak tekinthető (és amely nagy valószínűséggel a keleti technikából szivárgott be Csehov módszerébe), Csehov szerint elengedhetetlen a színész színpadi állapotához. Mivel az energiát nem csupán generálja, hanem irányítja, szabályozza is, a képzeletbeli középpont a szabadság érzete mellett az erő érzetét is nyújtja a színész számára, ami az intenzív jelenlét elengedhetetlen feltétele. A sugárzásról elhangzó mondatok pedig rendkívül lényegesek: „Kisugározni a színpadon azt jelenti: *adni*, kibocsátani. Ennek ellentéte: *befogadni*. Az igazi színjátszás e kettő állandó változtatása. Nincs olyan pillanat a színpadon, amikor a színész – vagy az általa ábrázolt figura – ebben az értelemben megengedhetné magának a passzivitást. Ha mégis megteszi, akkor azt kockáztatja, hogy a közönség figyelme lankad, és pszichológiai vákuum keletkezik.”

Csehov sugárzásról vallott elképzelése újszerűnek hat, valójában azonban csak a gyakorlat kivitelezésének módja új. Maga az alapelv szinte szó szerint megjelenik Sztanyiszlavszkij rendszerében is. Ő is rendkívül lényegesnek tartja a színpadi hitelesség szempontjából, és a figyelem és a sugárzás erejét a bulldogok harapófogásához hasonlítja: „a szemekben, a fülekben, az öt érzék mindegyikében. Ha hallgatni kell – akkor aztán hallgassunk és halljunk. Ha szagolni – akkor szagoljunk. Ha nézni – akkor nézzünk és lássunk. [...] Hogy úgy mondjam, bele kell vájnunk a fougunkat a tárgyba.” A felfokozott figyelemről és a sugárzás magasfeszültségéről pedig ezt írja: „Ha valamilyen szerkezet segítségével megláthatnánk azt a kétirányú sugárzást, amely az alkotói hevület percében a színpad és a nézőtér között zajlik, csodálkoznánk azon, hogyan bírnak ki idegeink ekkora terhelést: azt az áramot, amelyet mi, színészek küldünk a nézőtérre, és amelyet a zsöllyékben ülő ezernyi élő organizmusból visszafogadunk! Mennyi ener-



Tony D'Urso felvétele

#### Torgeir Wethal és Hanayagi Kanichi az Odin Teatret workshopján

giánkba kerül, hogy a kisugárzásainkkal megtöltsünk egy óriási helyiséget, akkorát, mint a Nagy Színház! Felfoghatatlan! Szegény színész! Ahhoz, hogy birtokba vehesse az egész hatalmas nézőteret, fel kell töltenie saját érzéseinek, akaratának láthatatlan hullámaival... Miért nehéz tágas helyiségben játszani? Egyáltalán nem azért, mert meg kell erőltetnünk a hangunkat, és felfokozott cselekvéseket kell végeznünk. Nem! Ez nem számít. Aki elsajátította a színpadi beszédet, az ettől nem fél. A kisugárzás a nehéz!”

A partnerre és a nézőkre irányuló sugárzás a koncentrált színpadi jelenlétnek ugyanazon hatását hivatott elérni, mint amelyet Sztanyiszlavszkij a figyelem fényköreivel modellál. A két aktus természetesen egyidejűleg megy végbe, és nem választható el egymástól, az irányuk azonban ellentétes: míg Sztanyiszlavszkij a figyelem köreit úgy szabályozza, hogy a színésznek mindig rendelkezésére álljon egy kis kör (a szilárd pont, ahonnan kiindulhat) annak érdekében, hogy a nyilvános egyedüllet érzetét tovább tudja mélyíteni önmagában, addig a sugárzás során ennek éppen az ellenkezője történik: a színész nem önmagában és mind mélyebbre, és nem a közönség teljes kizárására törekszik, hanem arra, hogy a teljes környezetére kiterjessze a saját erőterét. Alapjában véve viszont mindkét folyamat mögött az az implicit feltételezés húzódik

meg, hogy a kivételes színpadi jelenlét a *rendkívüli koncentráció* állapota.

A realista hagyományon (legalább fél lábbal) kívül álló színházcsinálók képzési gyakorlatában a színészi jelenlét kutatása kiemelt szerepet kap (hangsúlyozottan nem a színészpédagógiai „rendszer” kifejezést használom, hiszen ezek a színházi szakemberek sokkal inkább az alapelveket kutatják, abból a meggyőződésből kiindulva, hogy lehetetlen és értelmetlen egy, az összes színházi stílust átfogó és általánosan használható módszert kialakítani). Eugenio Barba, aki Grotowskival való együttműködése után saját társulatával, az Odin Teatrettel folytatta kutatásait, számos megfigyelést tett a jelenlétre vonatkozóan. Az egyik leghasznosabb ezek közül, hogy a színész színpadi ott-létében elkülönített egy *pre-expresszív (kifejezés előtti) szintet*, amelynek során „a színész jelenléte, színpadi biosza már azelőtt képes megragadni a néző figyelmét, hogy bármilyen üzenetet közvetítene. Az »előtt« szó itt logikai és nem kronológiai értelemben értendő.” Barba ezt olyannyira lényegesnek tartja, hogy szerinte „ha pre-expresszív szinten nem hatékony, a színész nem színész. Akár jól is működhet egy adott előadásban, ám akkor pusztán felhasználható anyaggá válik egy rendező vagy koreográfus kezei között, funkcionális színész lesz. Egy színész pre-expresszív szintjének hatásossága az a mérce, amelyen le tudja mérni autonómiáját mint egyén és mint művész.” Barba mondatai egyrészt rimelnek a mottóként felhasznált Brook-idézetre, másrészt itt is megfigyelhető a jelenléthez kapcsolódó normativitás. Barba színészképzési gyakorlata elsősorban ezen a pre-expresszív szinten, a színész „*bioszán*” való munkálkodást jelenti: a keleti (kathákali, nó, Bali-szigeteki tánc) és nyugati (balett, pantomim, prózai színjátszás) hagyományból elsősorban azokat a feladatokat olvasztja be működésébe, amelyek a színész/táncos (*performer*) színpadi testtudatát, testhasználatát erősítik. Ilyenek például azok a gyakorlatok, amelyek kibillentik a testet a mindennapi egyensúlyi helyzetéből, majd újfajta, bonyolultabb *luxusegyensúlyba* hozzák azt: a pozíciók megvalósítása az erős színpadi jelenléthez hasonló összpontosított állapotot követel a színésztől. Annak érdekében, hogy a luxusegyensúly különböző változatokban megvalósítható legyen, a tréningek során a test működésének hosszú és aprólékos vizsgálatára van szükség.

Az erős jelenlét további kritériuma Barba szerint az, hogy a színész képes legyen megfelelően bánni az energiájával. Az *energia*, amely színházi antropológiájának fontos eleme, a jelenlét fogalmához hasonlóan ingoványos terület – érzékelné sokkal könnyebb, mint szavakba önteni. Miután összehasonlította az eltérő színjátszási tradíciók energiameghatározásait, Barba arra a megállapításra jut, hogy a színészet és a színészképzés számára a gyakorlatban is használható definícióhoz csak abban az esetben juthatunk, ha az energiát mint konkrét, formálható és irányítható dolgot képzeljük el. Az energia ilyen jellegű felismeréséhez és irányításának elsajátításához pedig Barba átveszi a Mihail Csehov által kidolgozott, fentebb már leírt gyakorlatsort. A másik hasznos terminus, amelyet Barba az energiával kapcsolatban kialakít: a *sats*, az energiával telített mozdulatlanság, a mozdulatot megelőző pillanat/állapot, amikor már az egész test feszültség alatt áll, de a cselekvés még nem látható. Erre az állapotra és az ehhez tartozó gyakorlatra még visszatérek.

Az energia, a központ, a mindennapitól eltérő testhasználat Tadashi Suzuki japán színházi szakember (Paul Allain által ismertetett) módszerének is alapfogalmai. Színészpédagógiájában kiemelt helyet foglal el a színészi jelenlét tanítása. A tradicionális nő-színházból kiindulva olyan általánosan érvényes színészi technika és gondolkodásmód kifejlesztésén dolgozik, amely egyaránt alkalmazható mind a keleti, mind a nyugati színházi hagyományban. Mivel – Barba kifejezését használva – ő is a színész pre-expresszív állapotában találja meg a közös gyökereket, ezért színészképzési módszere csak nagyon ritkán függ össze szervesen saját

(vagy akárki más) rendezői gyakorlatával: Paul Allain szavaival élve módszerének nem az előadáshoz (*performance*) van köze, mint inkább a színészi előadás(mód)hoz (*performing*).

A kulcsszó pedig, amellyel a Suzuki-módszert hozzákapcsolhatónak tartom az előbbi vizsgálódásokhoz: a *diszciplína*. A kifejezés egyaránt jelent „tudományt” és „fegyelmet”, „fegyelmézést”. Suzuki célja az, hogy megtanítsa „beszélni” a testet, érzékennyé és kifejezővé téve azt. A japán hagyománynak megfelelően a lábat tartja a színészi test centrális elemének, képzési módszere pedig ennek megfelelően „a lábak nyelvtana”: olyan gyakorlatok és szabályok sora, amelyek a láb mozdulataira (állás, ülés, járás, dobogás) épülnek, ugyanakkor többet jelentenek pusztán gimnasztikánál. Írásaiban Suzuki nem avatja be az olvasót gyakorlatainak sorába, mindössze az általa központi jelentőségűnek tartott feladatot ismerteti (Shakuhachi-dobogás). Paul Allain azonban Suzukiról szóló könyvében összegyűjtötte és közreadja a gyakorlatok sorát, így képet alkothatunk a képzési folyamatról. A különböző ritmusban, sebességgel és erővel végzett gyakorlatok egy-egy szekvenciális mozgássorra épülnek, közös jellemzőjük pedig az, hogy a résztvevők sorokban, egyszerre, parancsszóra mintegy „végrehajtják” őket. A kvázi-katonai csuklógyakorlatokat (néha nehéz eldönteni, mit olvas az ember: egy Suzuki-workshop leírását vagy pedig az *Iskola a határon* legkeményebb részeit) csak tökéletes összpontosítással, a figyelem teljes odafordításával lehet (érdemes) végigcsinálni. A munkafolyamat előrehaladtával a test kitartóvá válik, és képessé lesz arra, hogy elbírja az akarat igáját. Amit pedig ebből leszűr, elsajátít a színész, az Suzuki szerint a sűrű színészi jelenlét elengedhetetlen feltétele: a végtelenségig vitt akaraterő, önfegyelem, valamint a test izmai és mozdulatai feletti teljes kontroll. Az energia szabályozásának képessége.

A továbbiakban érdemes figyelmet szentelni a jelenlét egy praktikus aspektusának, amely szinte az összes eddig tárgyalt színházcsináló írásaiban felbukkan. Az általuk használt terminológia az eltérő megközelítésmódokból eredően természetesen különböző, de az olvasónak az a homályos érzése támad, hogy ugyanarról a jelenségről beszélnek. Arról a különbségről van szó, amely egy adott pillanatban a színész külső történései/mozdulatai és belső érzelmi állapota között feszül. Sztanyiszlavszkij a *tempó-ritmus* kapcsán plasztikus példát alkalmaz: az órán a hallgatóknak azt a helyzetet kell eljátszaniuk, hogy csupán néhány perccel a vonat indulása előtt érnek ki a pályaudvarra (a fokozást a helyzetgyakorlat ismételtetésével modellálja: egyre később „érnek ki” a vonathoz, miközben különböző akadályok is felmerülnek – sor a pénztárnál, újságot is kell venni). Később pedig felhívja a figyelmet arra, hogy milyen hatásos fegyver a színész kezében az eltérő külső és belső tempó-ritmusok egyidejű használata: a gyakorlat során egy bűnöst kell megformálniuk, aki nyugodtnak tetteteti magát, de belül retteg, hogy leleplezik.

Mihail Csehov átveszi Sztanyiszlavszkijnek a külső/belső tempó-ritmusra vonatkozó megkülönböztetését, és fontos megjegyzést tesz: „Ne tévesszük össze a lassú tempót a *passzivitással* vagy a színész enerváltságával. Egyfelől bármilyen lassú tempót alkalmazzon is a színész a színpadon, művész-énjének mindig *aktív*nak kell lennie. Másfelől, a játék gyors tempója soha nem csaphat át szemmel látható *kapkodásba* vagy felesleges lelki-tesztifeszültségbe.”

A legköpárabb, ugyanakkor talán leginkább lényegre törő megfogalmazást Barba könyvében olvashatjuk. Az ISTA (International School of Theatre Anthropology) egyik ülésén a pekingi opera mestere azt az állapotot írja le, amikor a színész a gyors mozdulatsor közepén megáll egy pillanatra, kitartja a bonyolult egyensúlyi helyzetet, majd folytatja a mozdulatot. A mester így fogalmaz: „*movement stop, inside no stop*” [a mozdulat megáll, belül nem áll meg – R. K.]. A szikár mondat önmagáért beszél, szentenciaként foglalja össze mindazt, amit a jelenségről mondhatunk. Ehhez

kapcsolódik Barba, aki szerint a felhasznált energia és a megvalósult cselekvés közötti inkoherencia nagyon hatásos eszköz a színész kezében. A „cselekvés abszorpcióját” Etienne Decroux, Dario Fo és Zeami művészetében egyaránt megragadhatónak tartja. Annak érdekében, hogy ezt az eszközt megtaníthatóvá tegye, Barba két részre osztja a színész színpad energiáját: szerinte megkülönböztethető egymástól az *energia-a-térben* és az *energia-az-időben*. A gyakorlat, amelyet alkalmaz, ugyanúgy egy több elemből álló improvizációs sorozat, mint Sztanyiszlavszkij pályaudvari játéka. A tréning során Barba arra kéri a színészt, hogy improvizáljon egy rövid (két-három perces) mozgássort, és rögzítse azt. Ezek után a színésznek úgy kell végigvinnie a sorozatát, hogy mozdulatait felére, kétharmadára stb. szűkíti – csökkentve a térbeli energiáit is –, miközben időbeli energiáját igyekszik állandósítani és növelni. Így válik érthetővé a „cselekvés abszorpciója” kifejezés: a színész mintegy elnyeli, beszippantja a mozdulatot, még mielőtt megvalósította volna. A közönség már csak azt érzékeli, hogy a színész érzelmi-mentális intenzitásához képest a gesztusok lefojtottak, mintha mindig éppen a kirobbanás szélén mozognának. (Ezt a kirobbanás előtti pillanatot, a mozdulat előtti mozdulatlanúságot nevezi Barba *sats*-nak; fentebb már szó volt erről.) Az abszorpcióra vonatkozó figyelmeztetése nagyon hasonló Csehov megállapítására: fontosnak tartja leszögezni, hogy a kihagyás nem egyenlő a „veszni hagyással”. (Barba variációja az energia-megmaradás törvényére?)

Természetesen ártalmas naivitás lenne a fentiekből azt leszűrni, hogy a színpad jelenlét akkor erős, ha a színész folyamatosan

csak a felét mutatja meg annak, amit gondol/érez. Az energiaszint és a megvalósítás formája közötti eltérés sokkal inkább egy-egy kiemelt pillanatban nyilvánul meg, amikor mint az optikai lencse a fényt, a színész összegyűjti, és egyetlen pontba fókuszálja erejét. A fókuszált pillanatok tudatos beépítése a partitúrába (Grotowski terminusa: a színész által az előadásban megvalósítandó feladatsor, amely nem feltétlenül azonos a szereppel) és az energiaszint/cselekvés közötti viszony dinamikus váltakozása két olyan faktor, amely képes a színész koncentrált jelenlétét átfordítani a néző számára is „tapintható” feszültséggé.

Jelen tanulmány keretei közt természetesen nem volt mód kitérni az összes színházcsinálóra, aki a színészi jelenlét kérdésével foglalkozik. A mostani elemzésből kimaradtak számos változatot és megoldást kínálnak a problémára. Az viszont szinte mindegyik módszerben közös, hogy a jelenlét kutatása során a fentebb kiemelt terminusokat – *sugárzás*, *koncentráció*, *energia*, *figyelem* – variálják a saját elképzelésük szerint, és ezekhez adják hozzá a maguk tapasztalatait. Igazság szerint *mindenki*, aki színházzal foglalkozik, szükségszerűen szembesül ezzel a kérdéssel. Az erős színészi jelenlét valószínűleg független a színházi műfajtól és struktúrájától abban az értelemben, hogy az utcaszínháztól a nagyoperáig, a diákszínpadtól a társalgási színműig mindenhol tapasztalható és elvárható, és szinte bármilyen színházi formát képes hitelessé tenni. Tulajdonképpen nem számít, hogy mely színpad melyik sarka az, ahol a színész áll (ül, létezik), ha abban az időben, amíg a játéktérben tartózkodik, képes a néző figyelmét megragadni és fenntartani.

TADASHI SUZUKI

# A kultúra a testben lakik

Módszerem legfőbb célja, hogy feltárjam és felszínre hozzam a fizikai percepciónak azt az érzékenységet, amelynek a színészek a kezdetekkor – mielőtt még a színház birtokba vette volna a maga különféle kodifikált előadói stílusait – birtokában voltak, és növeljem velük született kifejezőképességeiket. A módszerem akkor kezdtem gondolkodni, amikor azt kutattam, miféle eszközökkel lehetne megvizsgálni a különböző népek fizikai percepciójában mutatkozó különbségeket – amilyenek akkor észlelhetők, amikor a színészek a színpadon csak mozdulatlanul állnak, avagy, valamilyen impulzusra, cselekvést hajtanak végre. Ezeket a különbségeket szerettem volna olyan új egésszé integrálni, amelyet mi, emberek, minden faji és nemzeti különbségen túl, közös tulajdonunkként megoszthatunk egymással.

Mindenekelőtt szükségét éreztem, hogy megvizsgáljam azt a testünk alsó részében mutatkozó érzékenység- vagy érzésségi orientációt, amely bennünket, embereket a talaj vagy a föld felé vonz. Kiszűrtem a test használatának, a különböző érzelmi árnyalatok érzékelésének néhány alapvető módját, majd úgy rendeztem el őket, hogy módszeremet meghatározhasam.

Hogy a technika nyelvén szóljak: módszerem arra képez, hogy megtanuljunk erőteljesen, tisztán artikulálva beszélni és ugyanakkor az egész testet *beszéltetni*, még olyankor is, amikor hallgatunk. Így sajátíthatják el a színészek a színpad létezés legcélszerűbb módját. E módszer alkalmazásával szeretném lehetővé tenni, hogy a színészek kifejlesszék fizikai kifejezőképességüket, és tartósabbá tegyék koncentrációjukat.

Egyszóval ez a tréning, hogy úgy mondjam, afféle nyelvtan, amellyel a szemem előtt lebegő színház anyagi valósággá tehető. Kívánatos azonban, hogy ez a „nyelvtan” második ösztönként épüljön be a testbe, mint ahogy az élénk társalgást sem élvezhetjük, ha beszéd közben állandóan szem előtt tartjuk a nyelvtan szabályait. Ezen technikák elsajátítását addig kell tanulnunk, amíg „működési hipotézisekké” nem válnak – a színészek csak ebben az esetben érezhetik magukat a színpadon „fikciónak”; és ahhoz, hogy a keresett képeket realizálják, legalábbis ezt az alapvető fizikai érzékenységet kell magukban kifejlesztetniük.

Nézetem szerint „kulturálnak” az a társadalom nevezhető, melyben az emberi test percepció és kifejezési képességeit teljes mértékben kihasználják, és ahol ezek a képességek biztosítják a kommunikáció alapvető eszközét. Nem minden civilizált ország mondható egyszersmind „kulturált” társadalomnak is.

Való igaz, hogy a civilizáció születése összefüggött az emberi test funkcióival, és úgy is értelmezhető, mint az emberi test alapvető funkcióinak vagy a fizikai képességeknek – a szemnek, a fülnek, a nyelvnek, a kéznek és a lábnak – kiterjesztése. A teleszkóp és a mikroszkóp felfedezése például annak az emberi törekvésnek és igyekezetnek az eredménye, hogy *többet lássunk*, hogy radikálizáljuk a látás képességét. A civilizáció nem más, mint az ilyen törekvések felhalmozott hatása – a fizikai képességek kiterjesztésének produktuma.

Ennélfogva tehát azzal az energiával kell foglalkoznunk, amelynek segítségével az ilyen törekvések anyagi formát ölthetnek. Ez a



Jelenet a Funa Benkei című nő-darab előadásából

gondolatmenet vezet el a modernizáció kérdésének elemzéséhez. Az Egyesült Államokban néhány szociológus aszerint különbözteti meg egymástól a modernizált és a modernizáció előtti társadalmakat, hogy milyen arányban áll az állati energia felhasználása a nem állatiéval. Az állati energia itt az emberek, a lovak, a szarvasmarhák stb. fizikai energiáját jelenti, míg a nem állati az elektromos erőre, a nukleáris erőre és a hasonlókra vonatkozik. Egy adott ország modernizációs állapotát azzal is bemutathatjuk, hogy mennyi nem állati energiát használ fel. Egyszerűbben szólva: az afrikai és a közel-keleti országokban az állati energia aránya az Egyesült Államokkal vagy Japánnal összehasonlítva nagyon magas; az utóbbiakban az energiát valamennyi termelési folyamatban az olajból, a villamosságból vagy a nukleáris erőből merítik.

Ha ezt a gondolkodást a színházra alkalmazzuk, megállapíthatjuk, hogy a kortárs színház túlnyomó része „modernizált”, vagyis teljes mértékben kiaknázza a nem állati energiát. A világítás elektromos, a lifteket és forgószínpadokat is elektromos energia működteti. Maga a színházépület is, a betonlapozástól a kellékekig és a díszletig, számos ipari tevékenység végterméke.

A japán nő-színház ezzel szemben a premodern színházból fennmaradt jelenség, amely úgyszólván nem használ semmilyen nem állati energiát. Vegyük például a zenét. A modern színházban erősítő- és hangosítóberendezések segítségével felvételtől reprodukálják, míg a nő színházban a színész-táncos és a kórus hangjai csakúgy, mint a színpadon használt hangszerek hangzása *közvetlenül* jut el a közönséghez. A nő-drámák jelmezeit és maszkjait kézzel készítik, és maga a színpad is az ácsmesterség hagyományos elvei szerint épül meg. Bár manapság a világításhoz már elektromosságot is használnak (amit én mindmáig ellenzek – a régi időkben gyertyával világítottak), a szerepe minimális; semmi köze a „modern” színház rafinált, színpompás világításához. A nő-színházat az a szellemiség hatja át, hogy emberi ügyességből és iparkodásból valami újat teremtsünk, s ez olyan igaz, hogy elmondhatjuk: a nő a premodern színház kvintesszenciája, amelyet az állati energia hoz létre.

Mivel a színház Európában is, Japánban is lépést tartott a korrallal, és immár minden megnyilvánulásában nem állati energiát használ, különböző visszasságok keletkeztek: például az, hogy az emberi test képességei és a fizikai érzékenység addig specializáló-

tak, míg egészen szétváltak. Mint ahogy a civilizáció addig specializálta a szem munkáját, amíg létrehozta a mikroszkópot, úgy „tagolta szét” a modernizáció az ember fizikai képességeit és lényegi önmagát.

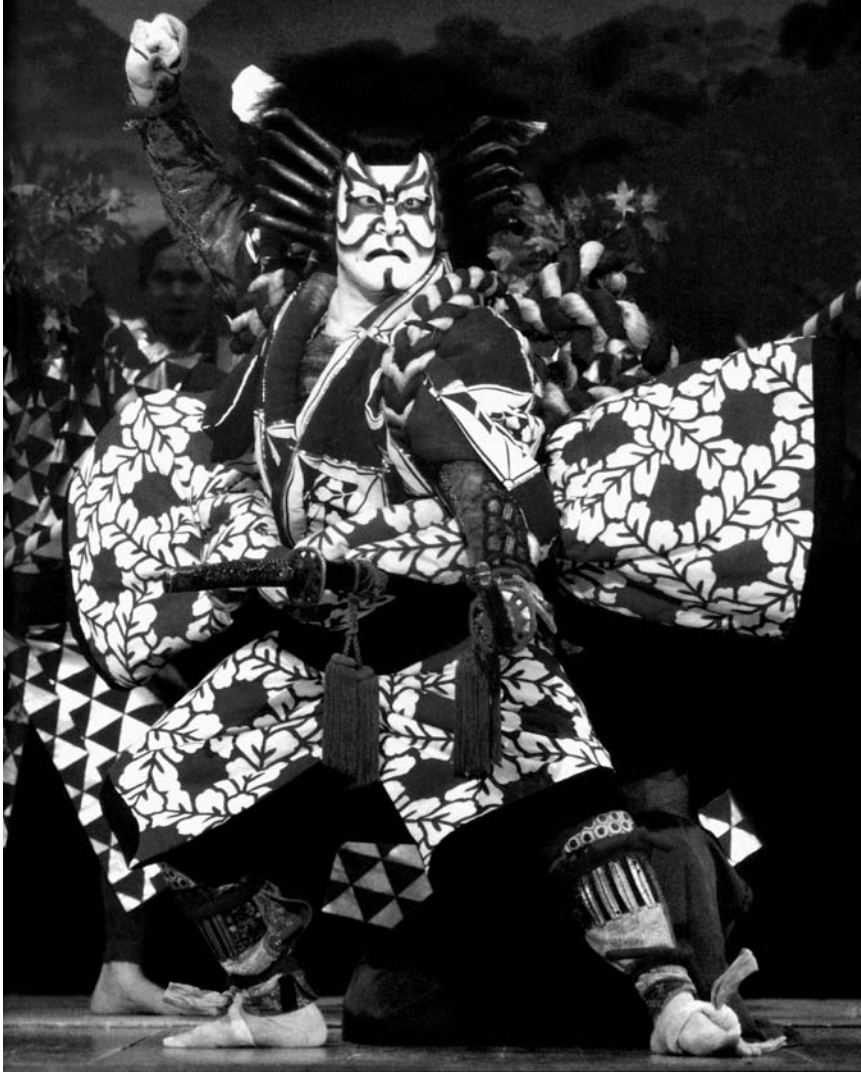
Magam azon iparkodom, hogy a színház kontextusában helyreállítsam az emberi test integritását. Nem pusztán arról van szó, hogy visszatérjek az olyan hagyományos színházi formákhoz, mint a nő vagy a kabuki; a cél az, hogy páratlan erőnyeiket felhasználva olyasmit teremtsék, ami meghaladja a modern színház jelenlegi gyakorlatát.

Egybe kell tereelnünk a „széttagolt” fizikai funkciókat; vissza kell szereznünk az emberi test érzékelési és kifejezési potenciálját és erejét. Ha ehhez tartjuk magunkat, a kultúra a civilizáción belül is fennmaradhat.

Színészképzési módszeremen belül különös hangsúlyt helyezek a lábra, mert az a véleményem, hogy a testnek a talajjal való tudatos kommunikációja a test valamennyi fizikai kötöttségét sokkal tudatosabbá teszi.

Képzési módszerem egyik alapvető eleme, hogy a színészek ritmikusan bizonyos időn át dobantsanak a padlón, pontosabban félig guggolva járjanak körbe erőteljes dobantásokkal. Amikor aztán a zene elhallgat, a színészek tökéletesen ellazítják testüket, és a földre zuhannak, ahol csendben, teljesen mozdulatlanul fekszenek. Kis idő múltán a zene ismét megszólal, de ezúttal lassan és simán. A színészek a megváltozott zenéhez alkalmazkodva lassan és tetszésük szerinti módon felállnak, végül természetes pózba helyezkedve ki is egyenesednek. Ez a tréning két ellentétes mozgásból, a dinamikusból és a statikusból, azaz mozgásból és pihenésből, vagyis a fizikai erő kibocsátásából és visszafojtásából áll. A gyakorlat célja, hogy a légzés kontrolljával fejlesszük ki a test koncentrációját.

A tréning első felének az a lényege, hogy folyamatos erővel, felsőtestünk himbálása nélkül dobantsunk. Ha a színész nem koncentrálja tudatát lábfejére, lábszárára és csipőjére – amihez persze e testrészek fokozott fegyelme szükséges –, akkor, bármennyire tele van is energiával, képtelen lesz kitartóan dobantani. Sőt, ha hiányzik belőle a légzés ellenőrzéséhez szükséges szellemi és akaraterő, felsőteste apránként himbálózni kezd, a dobantások ritmusa pedig szabálytalanná válik. Ha az ember



## Japán kabuki-előadás

önmagában is a gonosz szellemek földbe tiprását fejezi ki; a dobbantást *hembainak* hívják. Ebből a nézőpontból a nó-drámák sikló lépései (*suri-ashi*) a dobbantás előkészítő mozdulatainak tekinthetők. Origuchi szerint a hagyományos japán tánc lényege a színpad bejárása, ami eredetileg azt jelentette, hogy a gonosz szellemek eltaposásával az előadók mintegy megszentelik a helyszínt. Az én képzési módszeremben a mozdulatsor két részből áll: az elsőben a színész, amikor ugyanarra az állandó ritmusra dobbant, az erőket az egész test megfeszítésével a csípőbe koncentrálja; majd, miután a földre zuhant, és pihen, marionettként kel fel a zene hangjaira, és ily módon egész testét nyugodt erővel telíti. És mindennek során alapvetően megváltoztatja a mindennapi életre jellemző nyers, koncentrálatlan test minőségét. Ezért érzi sok kezdő úgy, hogy mechanikus mozgásra kényszerítik, amelynek során testének finom árnyalatai semmivé lesznek. A módszerem alkalmazása során szerzett tapasztalatok arra utalnak, hogy a realista színjátszáshoz szokott amerikai színészek hajlamosak erre a reakcióra. Igaz, kezdetben erőteljesen és komoly elszánnással dobbantgatnak; de koncentrációjuk hamarosan lanyhul, és a testük „kienged”. A tréningeken jelen lévő nézők közül aztán többen sajátosan japánnak nyilvánítják módszeremet, és azt mondják: azért nem felel meg az amerikai színészeknek, mert nekik a japánokhoz viszonyítva hosszú a lábuk. Mindennek azonban semmi köze a lábak hosszához vagy az állóképességhez; a lényeg az, hogy a résztvevők felfedezzék a maguk belső fizikai érzékenységét és az emberi test veleszületett, mély belső emlékezetét. Más szóval a módszer arra a képességre épül, hogy feltárjuk, és teljes mértékben kibontakoztassuk ezt a mélyen mély fizikai érzékenységet. Éppen ezért képzési módszerem célját nem csak a japán színészek teste asszimilálhatja. Mind-egy, hogy Európában vagyunk-e vagy Japánban: dobbantani, lábunkkal verni a földet univerzális fizikai mozgás, amely szükséges ahhoz, hogy testünk tudatára ébredjünk, vagy olyan „fiktív” – rituálisnak is nevezhető – teret hozzunk létre, amelyben egyéni metamorfózist élhetünk meg.

A dobogás, a lábunk földhöz verése ősi japán rítusokban gyökerezik.

Origuchi *Hat lecke a hagyományos japán előadó-művészetek történetéről* című írásműve a japán teremtési mítoszban a Meny-nyei Kőfalról elnevezett megnyitó rítusában látja a szent tánc (a *kagura*) eredetét, és megemlíti a szellemek elcsitítását célzó ritmikus táncot, amelyet egy Ameno-Uzumeno-Mikoto nevű istennő adott elő, úgy, hogy felborított egy fakadatot, dobbantott rajta, és botja végével ütötte. Origuchi azt

dobbant a lábával, az erő természetesen készleten ringásra a felsőtestet. Amikor a színészeket arra utasítom, hogy dobbantsanak a lehető legerőteljesebben, gyakran az a reakció, hogy minél nagyobbakat dobbantanak, annál jobban mozog a felsőtest. Ha ezt a ringást a minimálisra akarják csökkenteni, a csípőjükkel kell elfojtani az erőt. Úgy kell dobbantgatniuk, hogy közben mindvégig tudatában legyenek testük alsó és felső felének viszonyával, amelynek forgási pontja a csípő.

Természetesen nem egyedül az én módszerem hangsúlyozza, hogy az emberi test felépítése és fenntartóerőinek egyensúlya a medencetájékon összpontosul; jóformán valamennyi előadó-művészet hasznosítja ezt az elképzelést. Hitem szerint azonban módszeremnek az a specifikuma, hogy a színészekben a fenti felismerés mindenekelőtt akkor tudatosítható, ha a lábukkal dobbantanak a földön. Ez a tréning onnan ered, hogy a magam részéről úgy gondolom: a színpadi színészek alapvető fizikai érzékenységét a lábfejük határozza meg. Mindennapi életünk során hajlamosak vagyunk rá, hogy ne vegyük figyelembe a lábfej fontosságát; holott tudnunk kell, hogy az emberi test a lábfejen át érintkezik a talajjal, hogy a föld és az emberi test elválaszthatatlan, mi több, az utóbbi része az előbbinek, vagyis ha meghalunk, visszatérünk a földbe. A testben működése során többnyire nem tudatosul ez a viszony, mégis el kell érünk, hogy tisztában legyen vele, és a földön való dobogás révén érzékelje ezt az erős kapcsolatot.

Gyakran utaltak rá, hogy ez az elgondolásom jellegzetesen japán, pedig ez tévedés. A klasszikus európai balett táncosai látszólag mintha arra törekednének, hogy a földtől elrugaszkodva repüljenek a levegőben, ám az alapvető fizikai érzékenység ebben a művészeti ágban is a földhöz való affinitás átérzésén alapul.

Másfelől tény, hogy a hagyományos japán színházi formákban, amilyen a nó és a kabuki, a fizikai kifejezés kiemelkedően fontos eleme volt az ég és a föld, a magasság és a mélység felé vezető két vektor egyensúlya. Csakhogy a hagyományos japán színházi formákban az erő, melyet e két, ellentétes irányú vektor hordoz, a medencetájékon találkozik, és az ebből fakadó energia horizontálisan sugárzik ki; ezért minél magasabbra tör a felsőtest, annál mélyebbre próbál süllyedni az alsó-, hogy a mozgás egyensúlyban legyen. Ekként erősödik az érzés, miszerint a lábfej szilárdan tapad a földhöz. Ezt jelképezik az olyan, a földhöz való affinitást kifejező mozdulatok, mint a sikló lépés (*suri-ashi*) vagy a dobbantás (*ashi-byoshi*).

A néhai Shinobu Origuchi, a kiváló japán antropológus és irodalmár azt mondta: a japán előadó-művészeteket tanulmányozva azt tapasztalta, hogy produkciójuk valamely pontján az előadók törvényszerűen dobbantanak a lábukkal, és a színpadi jelenlét már

JACQUES LECOQ

# A képzés útja<sup>1</sup>

írja: „A kád talán a földet jelképezte. Az istennő dobogott rajta, bottal ütötte, és közben hangos zajokat keltett: ezek az akciók arra voltak hivatva, hogy felébresszék és előcsalják a kád alatt sejtett, alvó vagy rejtőzködő lelket vagy szellemet, hogy aztán a közelben lévő isten láthatatlan, szent testéhez irányítsák.” Origuchi mindebből azt szűri le, hogy a dobantás és ütögetés akciója nem irányul szükségképpen a gonosz ellenségek eltaposására vagy megsemmisítésére, hanem – ellenkezőleg – az energiájukat akarja mozgósítani, mégpedig az emberi élet aktivizálásának céljából. Az eljárás eredményeképpen olyan hatás lép fel, amely az exorcizmushoz hasonlitos: vagyis ha magunkévá tesszük a gonosz szellemét, módunk lesz leküzdésére. Amikor a nó és a kabuki színészei oly sűrűn dobantanak a színpadon, eljárásuk szorosban kötődik ehhez a hagyományhoz.

Az ősi japán színpadok sírokon vagy sírhalmokon, tehát a holtak lelkének feltételezett lakhelyén épültek. Ez a gyakorlat vezetett ahhoz a máig élő szokáshoz, amelynek értelmében nő-színpad csak akkor épülhet, ha a közreműködők előzőleg lyukat vájtak a földbe, vagy valamilyen edényt temettek el benne. Ezt a szokást nemcsak a technikai hatás élteti – az üregek föld tudniillik visszhangosabbá teszi a dobogás zaját –, hanem az illúziókeltés igénye is: az előadás azt akarja elhitetni, hogy a színész képes a föld vagy a földbe visszatért ősök szellemének felkeltésére, ily módon e szellemek energiáját is magáévá téve. A kongó hangzás erősíti a szellemekre való reagálás fizikai érzetét. A színpadra lépő színészeknek még ma is szükségük van az ilyen illúzióra – mert hiszen teljességgel természetes és szerfölött becses illúzió, ha azt hisszük, hogy lábfejükön keresztül érzékelhetjük a szellemek energiáját, és testünk feltölthezhet ezzel az energiával. A nó éppen azért istenáldotta műfaj, mert mindmáig ápolja és élteti ezt a gondolatot. A sírokat és sírhalmokat tekinthetjük anyaméhnek is, amelyből mindnyájan születünk – ebben az értelemben a föld maga is „Anyá”. A színészek pedig, amikor szerepüket vállalják, abból a feltételezésből indulhatnak ki, hogy integráló személyiségként az egész emberiséggel kapcsolódnak össze.

Meglehet, hogy nem felsőtestünkkel, hanem testünk alsó felével – egészen pontosan a lábfejükkel – fejzhetjük ki a leg tudatosabbban a minden fajra egyaránt jellemző fizikai érzékenységét. A lábfej az emberi test utolsó megmaradt része, amely a szó szoros értelmében érintkezik minden emberi tevékenység megtartó bázisával: a földdel.

ÖSSZEÁLLÍTOTTA ÉS ANGOLRA  
 FORDÍTOTTA: KAZUKO MATSUOKA.  
 MAGYARRA FORDÍTOTTA:  
 SZÁNTÓ JUDIT

**A** Lecoq-iskola által kínált képzés két évet fog át, amelynek során a hallgatók két párhuzamos úton haladnak: egyrészt az improvizációt és annak szabályait tanulmányozzák, másrészt a mozgás technikáját és analizisét. Ezt a kettős utazást öntevékeny elemek egészítik ki, amelyek keretében a hallgatók saját színházi munkája kisebb produkciókban ölt formát.

Kezdetben a néma pszichológiai játékokat vizsgáljuk. Ezután, egy semleges állapotból (amely a nyugalom és kíváncsiság keveréke) kiindulva, a természet dinamikájának kutatásával kezdetét veszi a tényleges képzési út. Az utánzó test segítségével fedezzük fel a természetes elemeket, anyagokat, állatokat, színeket, fényeket, hangokat és szavakat, később pedig a karakterrel való játékokat gazdagítjuk velük. A színjátszás különböző szintjeit fejlesztjük ki az expresszív és karaktermaszkokkal való ismétléstől az absztrakt maszkokig, formákig és struktúrákig. A stílus korlátai egy eltérő valóságot hoznak létre. Az improvizációk tematikus sorozatát a mozgás elemzésén alapuló technikai rész követi. A gyakorlatok az emberi test érzékelő- és kifejezőképességét fejlesztik (fizikai és vokális felkészülés, színházi akrobatika, a fizikai cselekvések vizsgálata). A képzés első része foglalja magában a költészeti, festészeti, zenei bevezetést is.

Az út második szakasza a gesztusnyelv tanulmányozásával kezdődik. Ez készíti fel a hallgatókat arra, hogy felfedezzék a dramatikus területek teljes skáláját, egymáshoz való viszonyukat és részüket az egyetemes költői tudatosságban, valamint arra, hogy a színjátszás különböző szintjeit állítsák fel. Ez a geodramatikus utazás – ahogyan én nevezem – három dimenzióban fedi le az alapokat. Öt elsődleges területen alapszik, amelyek továbbiakat generálnak, és amelyek mindegyikét a színháztörténetben általánosan elfogadott elnevezéssel illetjük:

1. melodráma (nagy érzelmek),
  2. commedia dell'arte (emberi komédia),
  3. buffó (a groteszktól a misztériumig),
  4. tragédia (kórus és hős),
  5. bohócok (burleszk és abszurd),
- ezekhez adódnak még a komédia változatai.

A különböző területeken alkalmazott technika keretet biztosít a színjátszásnak, a dramatikus szövegek hozzárendelése pedig növeli a kreativitást.

A gyakorlatok felhasználásának eltérő módjai jelennek meg minden egyes szinten:

- a fejlesztő módszer, a legegyszerűbttől a legösszetettebb felé haladva,
- az átviteli módszer, a fizikai technikából a dramatikus kifejezésbe (a fizikai cselekvések dramatikus indoklása/igazolása, a természetes dinamika átfordítása karakterekké és szituációkká),
- a gesztusok kitérítése és szűkítése, az egyensúlyi helyzetűtől a légzésig,
- a színjátszás fokozatai és szintjei,
- a gesztus és a hang összekapcsolása,
- a mozdulatok, véletlenek és kerülők ökonómiaja,
- átjárás a valóságosból az imagináriusba,
- a játéknak és szabályainak felfedezése (azoknak a szabályoknak, amelyek magából a játékból kelnek életre),
- a térbeli, időbeli és mennyiségi korlátozás módszere.

Egy előadásban bemutatott választott téma tanulmányozása, illetve egy technikai vizsga (húsz mozdulat összefűzése) jelzi az első év végét. A második év befejeztével a hallgatók megkapják a jogosítványt arra, hogy önállóan dolgozzanak.

A második évben a kurzus során vizsgált témához kapcsolódó bemutatókra kerül sor. Ezek mindegyike a hallgatók önálló munkája, amelyeket egy-egy nyilvános esti előadásba rendezve mutatunk be, egy évadon belül három alkalommal.

Az emberi test által megnyilvánuló mozdulat az állandó vezetőnk az életből a színházba vivő úton.

<sup>1</sup> A fordítás alapjául szolgáló szöveg: *The Educational Journey*. In Jacques Lecoq: *The Moving Body, Teaching Creative Theatre*. Transl. David Bradby. Methuen, London, 2002, 14–24.

## AZ ÚJ MŰVEK DINAMIKUS SZÍNHÁZA

Az iskolának az a célja, hogy új művek fiatal színházát hozza létre, olyan előadásnyelveket alakítva ki, amelyek a színész testi játékát hangsúlyozzák. Folyamatosan ösztönözzük a kreatív munkát, nagyrészt az improvizáción keresztül, amely a darabírásnak is elsődleges megközelítése. Az iskola tekintetét a művészi színházra szegezi, de a színházi nevelés szélesebb magánál a színháznál. Munkám valójában mindig kettős célt szolgál: érdeklődésem részben az életre, részben a színházra összpontosít. Mindig olyan embereket akartam képezni, akik mindkettőben jól érzik magukat. (Talán utópisztikus) reményem az, hogy a hallgatóim teljes életet élnek az életben, és teljes művészek a színpadon. Sőt, ez nem csupán a színészképzés kérdése, hanem mindenfajta színházművészeti nevelésé: a szerzőkre, rendezőkre, látványtervezőkre ugyanúgy vonatkozik, mint a színészekre.

Az iskola egyedi vonása, hogy a lehető legszélesebb és legtartósabb alapot nyújtja, minthogy tisztában vagyunk azzal, hogy a nálunk szerzett alapokat felhasználva minden tanítványunk a saját útját fogja járni. A hallgatók, akiket képezünk, a színjátszás megértését sajátítják el, és fejlesztik képzelőerejüket. Ez lehetővé teszi számukra, hogy kitalálják saját színházukat, vagy ha úgy akarják, a már leírt szövegeket értelmezzék új módon. Az értelmezés a teremtés aktusának kitágítása.

Az improvizáció a képzési folyamat szíve, esetenként azonban összetévesztik a kifejezéssel. Pedig az, aki kifejezi önmagát, még nem szükségszerűen kreatív. Ideális esetben természetesen teremtés és kifejezés kéz a kézben, teljes összhangban jár. Sajnos sokan abban lelnek örömet, hogy kifejezik önmagukat, „mindent kitergetnek”, elfeledkezve arról, hogy nemcsak saját maguknak kell örömet szerezniük: a nézőkhöz is el kell jutnia az örömeiknek. Számos tanár összekeveri ezt a két nézőpontot.

A kifejezés és a teremtés aktusa közötti különbség az, hogy az előbbi során az ember sokkal inkább egyedül saját magának játszik, mint bármilyen nézőnek. Mindig olyan színészt keresek, aki „ragyog”, aki olyan teret hoz létre maga körül, amelyben a nézők is jelen vannak. Sokan magukba szívják ezt a teret, és így az élmény túlzottan privátá válik. Ha a hallgatók jól érzik magukat a kurzus után, az jutalom számomra, de nem célozom terápiát kínálni a színház segítségével. Bármely teremtési folyamatról van szó, a létrehozott alkotás nem tartozik többé létrehozójához. A teremtés aktusának célja olyan gyümölcs nevelése, amely azután elszakad a fától.

Tanítási módszeremben mindig elsőbbséget adok a külső világnak a belső tapasztalással szemben. Önmagunk megvilágosodásának kutatása és a spirituális gyönyörűség kevéssé vonz munkánkban. Az ego fölösleges. Fontosabb azt megfigyelni, hogyan mozognak a lények és a tárgyak, és hogyan tükröződnek bennünk. Prioritást kell adnunk a vízszintesnek és a függőlegesnek – akárminek, ami rajtunk kívül létezik, legyen az bármilyen nehezen megfogható. Az emberek abban a viszonyban fedezik fel önmagukat, ahogyan a külső világot megragadják, és ha a tanuló különleges minőségekkel bír, azok meg fognak mutatkozni a visszatükrözőedésben. Nem kutatom a kreativitás mély forrásait a pszichológiai emlékekben, amelyek esetében „az élet kiáltása az illúzió kiáltásával vegyül”. Jobban szeretem azt látni, amikor nagyobb a távolság a színész saját egoja és a megformált karakter között. Ez lehetővé teszi a színész számára, hogy még jobban játsszon. A színész rendszerint rosszabbak az olyan darabokban, amelyek túl közel állnak a saját kérdésfeltevéseikhez. Ilyenkor sajátos üres hangon beszélnek, mert a szöveg egy részét megtartják maguknak, és nem képesek azt a közönségnek továbbadni. Sem a hit, sem az azonosulás nem elég – az embernek hitelesen kell tudnia játszani.

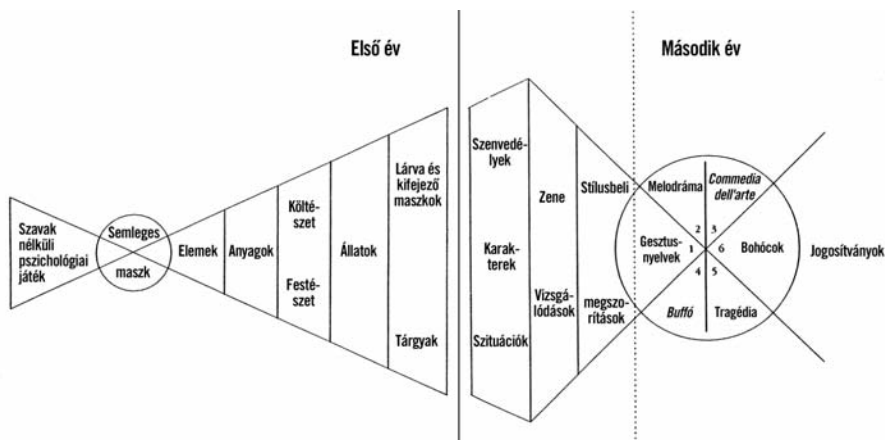
Egy előadó improvizációjára vagy gyakorlatára adott első válaszom az, hogy megfigyeléseket teszek, amelyek nem keverendők össze a véleménnyel. Ha egy autó defektet kap, az nem vélemény, hanem tény. Megfigyelem. Véleményeket csak később, a valóság meg-

figyelésére alapozva lehet megfogalmazni. A tanulók által körülvevő tanár megfigyeléseket tesz. Ennek során érzékelem, hogy a hallgatók előre látják, mit fogok mondani. Az én dolgom az, hogy megfogalmazzam a megfigyelést, de ezt mindenkivel meg is kell osztanom. Nincs sok értelme annak, hogy a tanár egy improvizáció után azt mondja: „örömet okozott”, vagy „nagyon tetszett”. A különböző embereknek más-más dolgok tetszenek. A megfigyeléshez azonban az embernek feszült figyelmet kell tanúsítania az élő folyamat iránt, miközben megpróbál annyira tárgyilagos lenni, amennyire csak lehetséges.

A kritikai megjegyzések, melyeket az ember egy munka kapcsán tesz, nem a jót próbálják meg elválasztani a rossztól, sokkal inkább a megfelelőt és igazat attól, ami túl rövid vagy túl hosszú, azt, ami érdekes, attól, ami nem az. Ez elbizakodottnak tűnhet, de bennünket csakis az érdekel, ami pontos és igaz: egy művészi szemszög, egy érzés, egy szinkombináció. Mindezen esztétikai elemek megtalálhatóak bármelyik tartós műalkotásban, annak történeti dimenziójától függetlenül. Bárki rájuk érezhet, és a közönség mindig tökéletesen tisztában van azzal, ha valami pontos és igaz. Talán nem tudják, hogy miért az, nekünk azonban tudnunk kell, hiszen mi végeredményben szakemberek vagyunk.

Megjegyzéseim mindig a látott mozdulathoz kapcsolódnak. Miért halványult el a mozdulatnak ez a része? Miért éreztük úgy, mintha egy másik mozdulat örökké tartana? Ezek pusztán megfigyelések, egy élő struktúra szolgálatába állítva. Minden élő szerkezet egy mozdulattól alakul ki, amely emelkedik, aláhull, és amelynek saját ritmusa van. Ezt az organikus folyamatot minden improvizációban tetten érhetjük. Ebben az értelemben iskolánkról elmondható, hogy a látás nevelését biztosítja. Bárki javasolhat témát egy improvizációhoz – az ilyenhez sokkal nehezebb megjegyzéseket fűzni a későbbiekben. Ez sokkal inkább a közös megértés elérésének kérdése, mint a tudásanyag átadásáé. Az élelítés emeltebb szintjére kell eljutnia mesternek és tanítványnak egyaránt. A mester megfogalmaz valamit a tanítványai számára, amit nélkülük sosem lett volna képes kifejezni – az ő elkötelezettségük és kíváncsiságuk segíti az új meglátások születését.

Természetesen a hallgatóknak is kell hogy legyen saját nézőpontjuk. Munkájukban kifejezésre kell jutniuk ideáknak és véleményeknek. De mi hasznuk ezeknek az ideáknak, ha nem a valóság az alapjuk? Ugyanez a jelenség megtalálható a festészetben: Corot, Cézanne vagy Soutine mindenfajta fát képes volt lefesteni, átváltoztatni vagy megragadni egy különleges felületet, szokatlan fényt, de ha „A Fa” nincs ott, semmi sem történhetett volna.



Mindig visszatérünk a természet megfigyeléséhez és az emberi valósághoz. Erősen hiszek az állandóságban, a „fák fájában”, a „maszkok maszkjában”, a tökéletes harmóniát összefoglaló egyensúlyban. Belátom, hogy ez a hajlamom akadállyá válhat, mégis szükség van rá. Egy elfogadott semleges vonatkozási pontból kiindulva a tanítványok felfedezik saját nézőpontjukat. Természetesen nem létezik abszolút és egyetemes semlegesség, ez pusztán vágyálom. Ez az, ami a hibát érdekessé teszi. Hiba nélkül nem lehetséges az abszolút. Lenyűgöz a földrajzi és a mágneses sark közötti különbség. Az Északi-sark nem teljesen esik egybe a valódi északkal. Van egy kislökés eltérése, és szerencse, hogy ez az eltérés létezik. A hiba nemcsak elfogadható, hanem egyenesen szükséges az élet folyamatosságához, feltéve, hogy nem túl nagy. A nagy hiba katasztrófa, a kicsi nélkülözhetetlen a létezés megerősítéséhez. Hiba nélkül nincs mozdulat. Csak a halál.

### AZ ÁLLANDÓSÁG KERESÉSE

Az improvizáció mellett az iskola másik legfontosabb célja a mozgás analízise. A mozgás több a távolság lefedésénél *A* és *B* pont között. Az a fontos, hogy *milyen módon* fedjük le a távolságot. A ritmus, a tér és az erő közötti viszony a tanításom mélyén rejlik a mozgás dinamikája. A mozdulat törvényeit a mozgásban lévő emberi test alapján kell megértenünk: egyensúly, az egyensúly hiánya, ellenállás, váltakozás, ellensúlyozás, akció és reakció. Ezek a törvények éppúgy fellelhetők a néző, mint a színész testében. A néző pontosan tudja, mikor van egy jelenetben harmónia vagy diszharmónia. A közönség közös testet alkot, amely felismeri az előadásban az életet vagy annak hiányát. A kollektív unalom annak a jele, hogy az előadás nem működik organikusán.

A mozgás törvényei irányítják valamennyi színházi szituációt. Minden írásmű mozgásban lévő szerkezet. Bár a témák változhatnak (ezek az ideák birodalmához tartoznak), a játék strukturái a mozgáshoz és annak változatlan törvényeihez kapcsolódnak. Ha az építész egy adott boltívet tervez, de az ív túl széles lesz, az egész összeomlik. A színházban néha túl messzire megy az ember, anélkül hogy tudná, vajon nem omlik-e össze a szerkezet. A belső élet építészének kell lennünk. A külső mozdulatok a belső mozdulatokra hasonlítanak, ugyanazon a nyelven szólalnak meg. Leginkább ezeknek az állandóságoknak a költészete nyűgöz le, amelyből az írás megszületik.

Mindig azt a tanítási módszert kedvelem, amely nyílt utánpótlást alkalmaz. Az utánpótlás alapvető cselekvés, nemcsak a színész, hanem az írás és az előadás számára is a drámai teremtés alapja. Számomra az utánpótlás központi jelentőségű a színház-

ban: képesnek lenni arra, hogy valaki mást játsszunk, és látszólagos jeleneket megidézünk – ezek alkotják a színház lényegét. Sajnos a szó csapdává, korláttá, csökevényessé vált. Így tisztáznom kell, mit értek utánpótlással. Az utánpótlás, amint levált a színházról, azonnal megkövesedett. Magába zárult, és csak a virtuozitás hangsúlyozása tudott értelmet adni neki. Végül a francia színház teljességgel elutasította, kiűzte magából, és különálló művészeti formának tekintette. Az utánpótlás azonban alapvető emberi, gyermekkori cselekvés: a gyerekek utánozzák a világot, hogy megismerjék, és hogy felkészüljenek az életre. A színház játék, amely különböző módokon csupán kiterjeszti ezt a cselekvést.<sup>2</sup>

Utánozni a szó szoros értelmében annyit tesz, mint megtestesíteni és ezáltal jobban megérteni valamit. Aki egész álló nap téglákkal dolgozik, elér egy pontig, amikor már szinte nem is tudja, mi van a kezében. Ha aztán megkérjük, hogy utánozza a téglával való foglalatosságát, akkor újra felfedezze a tárgy jelentését, súlyát és kiterjedését. Ez érdekes tanulságokkal jár tanítási módszereinkre nézve: az utánpótlás egy módja annak, hogy megújult frissességgel újra felfedezzünk egy dolgot. Az utánpótlás aktusa a tudás egy formájává válik. Képzésbeli felhasználását nem szabad összekeverni az utánpótlás művészetével, amely a maga legmagasabb rendű kifejeződését a japán nő-színházban éri el, ahol a színész legyezőjének rezgetésével miméli, hogy mérges.

Létezik az utánpótlásnak egy másik, rejtett formája, amely a művészet egészében megtalálható. Minden igazi művész utánpótlás. Picasso képessége egy bika lerajzolására attól függött, felleli-e önmagában az esszenciális bikát, amely szabadjára engedni kezének formáló gesztusát. Utánpótlás. A festők és a szobrászok kiemelkedő utánpótlás művészek, mert a megtestesítés hasonló aktusát művelik. Az utánpótlásnak van egy rejtett formája, amely különböző kreatív cselekvéseket hív életre a művészet egészében. Emiatt fordulhatnak a színház tanításától az építészeti tanításhoz, és így találtam ki az „építész-utánpótlást”. Létező tereket utánpótlásnak, hogy jobban megismerjék őket, azután azokat utánpótlásnak, amelyeket építeni fognak, azért, hogy épületeik megvalósuljanak.

Számomra az utánpótlás a színház szerves része, nem különálló művészeti forma. Az az utánpótlás, amit szeretek, magában foglalja a dolgokkal való azonosulást annak reményében, hogy életre keltsük őket, még akkor is, amikor szavakat használunk. Az olaszok értik ezt. Erre akkor jöttem rá, amikor Vittorio Gassman, Dario Fón vagy Marcello Moretti néztem a *Két úr szolgájában*. A gesztusokat és szavakat egyaránt alkalmazó olasz komédia inspirációként hatott rám, és a tanításon keresztül utólag újra felfedeztem. Ez megmagyarázza, miért nem tettem végül az iskolám nevébe az „utánpótlás” szót. Először az „Utánpótlás, a színész képzése”, majd az „Utánpótlás és színház”, „Utánpótlás, mozgás, színház” kifejezést, végül a „Nemzetközi Színházi Iskolát” használtam (École Internationale de Théâtre).

■

Az iskola nagy ereje a diákjaiban rejlik. Folyamatosan önmagukra vannak utalva, és fel kell fedezniük a saját színházukat. Javasolhatunk ugyan témákat, adhatunk tanácsokat, és ösztönözhetjük őket azáltal, hogy korlátokat szabunk, de soha nem mehetünk mélyebbre, amíg ők maguk munkához nem látnak. A hallgatókhoz való viszonyunk mindazonáltal gyakran ellentmondásos. Meg kell hallanunk, amit mondanak, anélkül hogy túlságosan odafigyelnénk. Viaskodnunk is kell velük, hogy a valódi költészet területére vezessük őket. Ezt olykor nehéz elérni. Amikor híján vannak a képzelőerőnek, akkor a szépség fantasztikus vízióival, a szépség örületével kell serkenteniük őket.

A tanárok is alkotótársak az iskola fejlődésében. Minden tanár egykori diák, így aztán közös nyelven beszélünk, és azonos vonatkozási pontokkal rendelkezünk, miközben minden tanár hozzájárul saját személyiségével az eredményhez. A tudományos kíváncsiság és tudásvágy hoz össze minket. Az iskolában közreműködő tanárok sorában Antoine Vitez sajátos helyet foglal el. Egyedül ő nem volt a tanítványom. Első tanári megbízását 1967 és 1969 között kapta az iskolában. Megkértem, hogy a szöveg megközelítésén dolgozzon, amit mi megkülönböztetünk egy szöveg értelmezésétől. Ezt az alapvető felosztást akkor is megtartotta, amikor később a Conservatoire National d'Art Dramatique falai közt tanított.

Negyven évvel azután, hogy megnyitotta kapuit, az iskola a folyamatos kutatás helyszíne maradt. Minden nappal, amelynek munkája hozzáadódik tapasztalatainkhoz, egyre érdekesebbé válik a kutatásunk. Az újszerűség önmagában nem elengedhetetlen. Egyetlen partszakasz mélységeinek feltárása felfedeztetheti velünk, hogy minden megtalálható benne.

Egyetlen vízcseppben megmerítheted az életet, és fellelheted az egész világot!

FORDÍTOTTA: ROSNER KRISZTINA

<sup>2</sup> Lecoq szerint az „utánpótlás” (*mime*) terminusa annyira leegyszerűsítő, hogy másikat kell keresni. Emiatt néha a „*mimism*” kifejezést használja (amelyet Marcel Housse elemzett a Gallimard által kiadott, *Anthropologie du geste* című könyvében), amely nem keverendő össze a mimikrival. A mimikri a forma reprezentációja, a *mimism* a jelentés belső dinamikájának keresése. (*Lecoq angol fordítójának megjegyzése.* – R. K.)

# A 2005-ös év (XXXVIII. évfolyam) tartalomjegyzéke

A Színkritikusok Díja 2004/2005

10/2

## CIKK, TANULMÁNY, ESSZÉ

■ GEROLD LÁSZLÓ	
Az Újvidéki Színház (más)fél évtizede	12/37
■ GYÁRFÁS VERA	
Egy kis zenét most	10/62
<i>Jánosházy György Vízkereszt-fordítása</i>	
■ HALÁSZ TAMÁS	
A magyar és a tarka	10/44
<i>Sziget-fesztivál</i>	
■ IMRE ZOLTÁN – KISS GABRIELLA	
Határeset	1/2
<i>Beszélgés A Nibelung-lakóparkról</i>	
■ JÁKFAI MAGDOLNA	
Nyelvek botlása	4/33
<i>Zsótér Sándor Pentheszeleia-rendezéséről</i>	
■ KARSAI GYÖRGY	
Volt egyszer egy évad I.	5/2
<i>Naplójegyzetek</i>	
II.	6/3
III.	7/2
IV.	8/2
V.	9/4
VI.	10/18
VII.	11/38
■ KÉRCHY VERA	
A babák nevében	1/21
<i>Jeles András Ványa bácsijáról</i>	
■ KLAIC, DRAGAN	
Las Vegas a Dunán	3/31
<i>Budapesti benyomások</i>	
■ KOLTAI TAMÁS	
Lapforduló	6/2
Szenvedélyes gondolkodó	12/2
<i>Eörsi István 1931–2005</i>	
■ MINEK? KINEK? MIÉRT?	
Pécsi kerekasztal a nemzetközi fesztiválok szükségességéről	9/11
■ MÁROK TAMÁS	
Lassú tűz, lassú víz	10/32
<i>Miskolci Operafesztivál</i>	
■ NAGY ANDRÁS	
Beköszöntő	6/2
■ NÁNAY ISTVÁN	
Határon túli jók	10/35
<i>Kisvárdáról – fiatal kritikusokkal</i>	
■ PERÉNYI BALÁZS	
Biankó posztmodern	2/33
<i>Válasz Kérchy Verának</i>	
■ RUSZT JÓZSEF	
Színészdrámaturgia	12/Melléklet/11
<i>I. fejezet</i>	
■ TOMPA ANDREA	
Hol karnebál van, ott karnebál van	8/31
<i>Parti Nagy Lajos Caragiale-fordításáról</i>	
Mezítláb a zsinagógában	10/42
<i>Theater Szegeden</i>	
■ TORZÓ	
Ruszt József és Nánay István levélváltásából	12/Melléklet/8
■ VEREB TAMÁS	
Amikor Shakespeare kabátját lopják	1/43
<i>A szerzői jog magyarországi állapotáról</i>	

## KRIKKA

■ BOROS KINGA	
Emberek közt senki	4/24
<i>Euripidész: Médéia, Sepsiszentgyörgy</i>	
■ CSÁKI JUDIT	
Fény, zaj, halál	2/21
<i>Lev Tolsztoj–Kiss Csaba: Anna Karenina, Budapesti Kamaraszínház</i>	
Tudósítás Rókokorból	6/39
<i>Thornton Wilder: Hajszál híján, Nyíregyháza</i>	

■ CSONT ANDRÁS	
Szaván fogott világ	2/2
<i>Heinrich von Kleist: Pentheszeleia, Nemzeti Színház</i>	
Fékezett habzás	5/22
<i>Sosztakovics: Kísárosi Lady Macbeth, Magyar Allami Operaház</i>	
Örömelven innen és túl	11/50
<i>Johann Strauss: Dr. Böregér, Budapesti Operettszínház</i>	
■ DARVASI FERENC	
A fehér szalon titka	9/37
<i>Luigi Pirandello: Így van, ha így tetszik, Zalaegerszeg</i>	
■ DEME LÁSZLÓ	
A közösség öröme	2/6
<i>Kárpáti Péter: A negyedik kapu, Tatabánya–Nyíregyháza</i>	
A formában rejő kockázat	3/16
<i>Csehov: Cseresznyés kert, Radnóti Színház</i>	
Más hangok, más szobák	4/18
<i>Bodó Viktor–Vinnai András: Ledarálnakeltüntem, Kamra</i>	
Kecskeméti betetésen	5/15
<i>Eugène Scire: Adrienne (Lecouvreur), Kecskemét</i>	
Szembesítés	7/15
<i>Vörös Róbert: Sade márké 120 napja, Budapest Bábszínház</i>	
Kölanyomorúság	7/23
<i>Lev Tolsztoj: A sötétség hatalma, Pont Műhely, Trafó</i>	
■ FALUHELYI KRISZTIÁN	
Relikviák uralma	2/43
<i>Pataky Klári: Hull az elsárgult..., Merlin Színház</i>	
■ FEKETE MÁRTON	
Nagyon kortárs	6/51
<i>M, vagy mégsem, Nyíregyháza</i>	
Biztos jól ülsz?	7/21
<i>Odüsszeusz Tours, Örkény Színház</i>	
■ GALAMBOS GÁBOR	
Kelj fel, Krisztus!	9/39
<i>Bertolt Brecht: Kurázi mama és gyerekei, Debrecen</i>	
■ HALÁSZ TAMÁS	
Korboncnokok	1/30
<i>Gergely Krisztián: Kinol, MU Színház</i>	
Rizsmezők lovagja	5/35
<i>Kocsis László: Napszámos, Merlin Színház</i>	
Infernális tájakon	6/63
<i>Finita la Commedia Társulat: Maldoror énekei, Artus Stúdió</i>	
Ifjak a léthatáron	7/25
<i>Inspiráció, 2005</i>	
Forgóajtó a kretrecen	12/27
<i>LA dance company: AliceB.; henriette a vonaton, MU Színház</i>	
■ KARSAI GYÖRGY	
Munkabemutatóról munkakritika	10/30
<i>D. J., avagy „Az istentagadó büntetése”, Zsámbék</i>	
Játék és gyilkolás	11/48
<i>Tasnádi István: Phaidra, Krétakör Színház</i>	
■ KARÚCZKA ZOLTÁN	
Poros, zenés	9/43
<i>Csiky Gergely: Kaviár, József Attila Színház</i>	
A boldogság zöld papagája	12/12
<i>Egressy Zoltán: Reviczky, Szeged</i>	
■ KISS GABRIELLA	
Színházi kozmológia	1/6
<i>Tőrey János: A Nibelung-lakópark III., Krétakör Színház</i>	
■ KOLTAI TAMÁS	
Hamlet után szabadon	1/15
<i>Kiss Csaba: Hazatérés Dániába, Győr</i>	
A galaktikus gyűrűk lapossága	2/23
<i>Yasmina Reza: Egy élet háromszor, Magyar Színház</i>	
Megéri végigélni?	5/10
<i>Shakespeare: Othello, Sepsiszentgyörgy</i>	
Körbe	6/44
<i>Witold Gombrowicz: Yvonne, burgundi hercegnő, Kecskemét; Szív-Kamara Stúdiósínház</i>	
Hidratált példázat	8/19
<i>Bertolt Brecht: Jömbert keressünk!, Sepsiszentgyörgy</i>	
A forradalom emléke	12/21
<i>Georg Büchner: Danton halála, Kaposvár</i>	

■ KOVÁCS DEZSŐ	
Béla blues	2/18
<i>Bekes József: Durr bele, Budapesti Kamaraszínház</i>	
Szexualterápia	2/29
<i>Nóti Károly: Szeressik egymást!, Karinthy Színház</i>	
Libikóka	6/52
<i>Pirandello: IV. Henrik, Radnóti Színház</i>	
A Woland-revü	8/26
<i>Mihail Bulgakov: A Mester és Margarita, Nemzeti Színház</i>	
Királyi szelérő	12/13
<i>Friedrich Schiller: Stuart Mária, Pesti Színház</i>	
■ KUTSZEI CSABA	
Ladányi, a kultikus műtárgy	1/32
<i>Tördék, Tutyila; MMS</i>	
Művészettel a bűnmegelőzésért	2/30
<i>Természetes Vészek Kollektíva: Angyaltár, Trafó</i>	
Fülsimogatás hajborzogatással	3/24
<i>Shakespeare–Juronic Tamás: Szentivánéji álom, Szegedi Kortárs Balett, Nemzeti Táncszínház</i>	
Csigaherceg a triászról	4/37
<i>Boszik Yvette Társulat: A tüzes angyal, Trafó</i>	
Racionális regisztráció	5/32
<i>Dream Team: Légyárakok, Nemzeti Táncszínház</i>	
Ítélet a végítéletéről	6/60
<i>Frenák Pál Társulat: Apokalposzis-Frisson, Trafó–Kortárs Művészetek Háza</i>	
Felmelegített vasballada	7/29
<i>Dunaiújvárosi Bartók Táncszínház: Ballada a vasgyárról</i>	
A csábítás Mozartja	9/31
<i>Giovanni, Győri Balett</i>	
Koreográfiák egy kaptafára	12/31
<i>Budapest Táncszínház: E-motions; A vér ritmusa; Hommage à Bach, Nemzeti Táncszínház</i>	
■ LŐRINC KATALIN	
Plakátmagány-tánc	3/27
<i>Nagyvárosi ikonok, Közép-Európa Táncszínház</i>	
■ MÁROK TAMÁS	
A végzet ereje	1/25
<i>Verdi: A végzet hatalma, Szeged</i>	
Mintha üvegblől volna a világ	5/28
<i>Huszár Lajos: A csend, Szeged</i>	
Az eltévedt angyal	7/17
<i>Mozart: A varázsfuvola, Szeged</i>	
Orfeum a katedrális tövében	10/47
<i>Csárdáskirálynő, Szegedi Szabadtéri Játékok</i>	
■ MESTYÁN ADÁM	
Őszi szőlők	1/36
<i>Menyasszony, Trafó; Kanca, MU Színház; Szélesend, Nemzeti Táncszínház</i>	
Évszakok harisnyakötőben	2/40
<i>Közép-Európa Táncszínház: A négy évszak, Nemzeti Táncszínház</i>	
„Nagyon érzékeny tetest kaptam”	5/30
<i>Artus–Goda Gábor Társulat és a Medence Csoport</i>	
Rókatündérek, Nemzeti Táncszínház	
Kortárs vagy klasszikus?	8/34
<i>Kortárs koreográfusok estje, Nemzeti Táncszínház</i>	
A színész dicserete	11/62
<i>44 FEET; Tutugi og tvier, Színház- és Filmművészeti Egyetem</i>	
Testek passzázsai	12/29
<i>Szellőrozsza; Test-pár-beszéd; 53, MU Színház</i>	
■ MOLNÁR SZABOLCS	
Mutogatós	1/24
<i>Bartók Béla: A kékszakállú herceg vára, Budapest Bábszínház</i>	
Infernális orfeum	3/20
<i>Offenbach: Orfeusz az alvilágban, Magyar Színház</i>	
■ PERÉNYI BALÁZS	
A bomlás virágai	1/8
<i>Jean Genet: Négerek, Maladype–Bárka Színház</i>	
Szalonabszurd	8/24
<i>Petr Zelenka: Hétköznapú örületek, Kamra</i>	
Tajtékos képek	10/27
<i>Boris Vian: Tutajon, Zsámbék</i>	
Csehov abszurd	12/24
<i>Line Knutzon: Közleg az idő, Új Színház</i>	

■ PÉTER KINGA FRUZSINA Tükörország Shakespeare: Szentiványi álom, Székesfehérvár	1/19
■ RÁDAI ANDREA A mézégétőnek nincs vége Reakciókontroll, Zugszínház	9/41
■ SÁNDOR L. ISTVÁN Vakvilágban Kiss Csaba: Világtalanok, Budapesti Kamaraszínház	2/15
■ SELMECZI BEA Mitosztalanság Euripidész: Médeia, Katona József Színház	3/11
Festékfoszlányok Szöke Szabolcs: Csödcsicsergő, Stúdió „K” Évszázadnál hosszabb utazás Alessandro Baricco: Novecento, Örkény Színház	4/20
Meghalt a modern, éljen a modern! Shakespeare: Rómeó és Júlia, Kecskemét; Szeget szeggel, Nyíregyháza	5/18
Napfénytől védve Maurice Maeterlinck: Pelléas és Mélisande, Bárka Színház	6/48
Shakespeare, vagy amit akartok Vendégjátékok Gyulán	10/24
A Purgatórium gombjai Ibsen: Peer Gynt, Krétakör Színház	12/15
■ STUBER ANDREA A dohánybolt ártalmasságáról Brecht: A szecsuanai jólétek, Veszprém Tragoediák magyar nyelven A Szabadkai Népszínház vendégjátéka	3/18
Közveszély Shakespeare: Julius Caesar, Kaposvár Színe és visszája Michael Frayn: Veszett fejsze, Kaposvár	4/26
Melomaszat Varró Dániel–Presser Gábor: Túl a Maszat-hegyen, Budapest Bábszínház	5/13
■ SZÁNTÓ JUDIT Christy, Foris és a Whiskys J. M. Synge: A Nyugat hőse, Bárka Színház	7/19
Mi kell még? Arnold Wesker: A konyha, Tatabánya	2/12
Azerbajdzsán Weill–Brecht: A filléres opera, Örkény Színház	2/27
Zuhanás a magasba Ödön von Horváth: Kasimir és Karoline, Krétakör Színház	4/16
Mennyből a tárca Szép Ernő: Völegény, Új Színház	5/17
Megvolt Goldoni is Goldoni: A kávéház, Vígszínház	6/56
S én csügtemttem ajkán szótlanul Caragiale: Farsang, Nemzeti Színház	8/29
Álmodó oszlopok közt Caldéron de la Barca: Az élet álom, Nemzeti Színház	12/19
■ SZÉKELY SZABOLCS A Jó, a Rossz meg a Vén Nyanya Csúfság Darvasi László: Trapití, Kolibri Színház	11/55
■ SZEKERES SZABOLCS Csehovon innen Brian Friel: Pogánytánc, Szolnok	9/40
■ TARJÁN TAMÁS Kába rost Csehov: Három nővér, Új Színház	2/8
Köd előtte, köd utána Örkény István: Pisti a vérzivatarban, Vígszínház	2/24
Szűr levegő Horváth Károly–Bereményi Géza: Laura, Zalaegerszeg	5/8
Csalászat William Congreve: Így él a világ, Katona József Színház	6/41
Nemzeti gödör Tempefői, Tatabánya	6/54
Védés, visszaszúrás Forgách András: A kulcs, Kamra	12/4
■ TOMPA ANDREA Csöbe húzva Toepler Zoltán: A látszat dzsál, Eger	1/11
Itt, most, mást Forgách András: Halni jól, Stúdió „K”	2/10
■ TÓTH ÁGNES VERONIKA Túl sok TranzDanz: Tranzit, Trafó–Kortárs Művészetek Háza	1/35
Pimasz és üdítő Szabó Réka: Kár, MU Színház	2/42
Hibátlan Ladányi Andrea: „olyan, mint szűz mária...” 6913, MU Színház	4/35

Bábállapot Juhász Kata: Gaspard de la nuit, MU Színház	5/33
Szétzúzott formák Szegei Kortárs Balett: Tybalt, Művészetek Palotája	8/36
■ TRIFONOV DÓRA Minden egész eltörtött... Andaxínház: Örömgylkos, MU Színház	9/42
■ URBÁN BALÁZS Királydráma sülyesztőben és cabrióban Shakespeare: III. Richárd, Nemzeti Színház	1/13
Tétova jelen Örkény István: Tóték, Radnóti Színház	2/14
Társak Molnár Ferenc: Játék a kastélyban, József Attila Színház	3/22
Témák és variációk Csak úgy..., Honvéd Kamaraszínház–Szkéné Színház	4/31
Ember és martír G. B. Shaw: Szent Johanna, Győr	5/20
Szép az élet... Barta Lajos: Szerelem, Tatabánya – Vidám Színpad	6/46
Nincs menekülés Georg Büchner: Woyzeck, Kolozsvár	8/21
Újra itt van... Belemenekülők, Zsámbék	10/29
Isten és Pokol Webber–Elton–Brödy: Volt egyszer egy csapat, Madách Színház	11/53
A mese ereje Kárpáti Péter: Első éjszaka avagy utolsó, Örkény Színház	12/7
A lepusztult romlottság Ödön von Horváth: Szép kilátás, Miskolc	12/25
■ VARGA ENIKŐ „Az utolsó náci” Alin Nelega: Rudolf Hess tizparancsolata, Pécs	9/38
■ VIDA VIRÁG Ibsen él, és többet akar! Ibsen: Hedda Gabler, R.S.9.; Nóra, Sopron, József Attila Színház	9/35
■ ZAPPE LÁSZLÓ Csipke, csónak, rádió Goldoni: A chioggiai csetepaté, Nyíregyháza	2/19
A csapda csapdájában Szophoklész: Oidipusz, Eger	3/14
Akárki vagy senki Sybille Berg: Helge élete, Kecskemét; Bárka Színház	4/22
Halkan és harsányan Szép Ernő: Patika, Debrecen; Pécs	4/29
Jézus vére elkártyázva Gorkij: Ejjeli menedékhely, Eger; Szeged	6/58
Vidnyánszky–Shakespeare Shakespeare-koszorú, Gyula	10/22
Köklerok és pancserok Pintér Béla: Anyám orra, Szkéné Színház	12/9

INTERJÚ

■ BÓTA GÁBOR „Itt nem lesz forradalom” Beszélgetés Csizmadia Tiborral	4/8
■ CHAK ISTVÁN Meditactive Beszélgetés Ruszt Józseffel	12/Melléklet/3
■ CSÁKI JUDIT Szakrális színház, kaján komédia Beszélgetés Pintér Bélával	4/12
■ HALÁSZ TAMÁS Piacot termelni Beszélgetés Angelus Ivánnal	9/32
Megérkeztem – új úton járok Beszélgetés Magyar Évával	11/57
■ KOLTAI TAMÁS Minőség és szenvedély Beszélgetés Ascher Tamással	6/16
■ KOREN ZSOLT „Mindig a mozdulat érdekelt” Beszélgetés Mezei Kingával	3/41
A hosszútávú Beszélgetés Valló Péterrel	5/37
Levélváltás az örök Kufstein környékéről Bodolay–Koltai e-mailben	3/33
■ LÓKÖS ILDIKÓ „Jobban izgat az ember maga” Beszélgetés Menczel Róberttel	3/38
Meghívó egy térbe Beszélgetés Árvai Györggyel	7/33

„Művész akarok lenni!” Beszélgetés Csanádi Judittal	12/34
■ NÁNAY ISTVÁN A társulatépítés érdekelt Beszélgetés Mecner Jánossal	11/44
■ TOMPA ANDREA Most elszámolok százig Beszélgetés Pálffy Tiborral	5/43
■ TÖRÖK TAMARA „Teszek egy lépést hátrafelé” Beszélgetés Gothár Péterrel	2/35

MAGYAR SZÍNHÁZTÖRTÉNET

■ LENGYEL GYÖRGY A magyar színház monogámiája I. Rendezői utak és stílusok 1923–1956	8/9
II. Rendezői utak és stílusok 1945–1956	9/20
■ LÓKÖS ILDIKÓ Elviselhetetlen Bubik István 1958–2004	1/42
■ NÁNAY ISTVÁN Fél évszázad kritikus tanúja Kacsir Mária 1929–2005	7/36
Isten veled! Ruszt József 1937–2005	9/2
■ PAPP ESZTER „Szervuszatok, pajtikákt!” Kemény Henrik nyolcvanéves	1/40
■ SÁNDOR IVÁN Változó korszak – tartós örökség Bessenyei Ferencről	3/7
■ TARJÁN TAMÁS „De vallani mindent: volt életem dolga” Bessenyei Ferenc 1919–2004	3/2

VILÁGSZÍNHÁZ

■ BÉRCZES LÁSZLÓ Lenn, kutyában A Top Dogs Bukarestben	9/56
■ CROYDEN, MARGARET Az afrikai kapcsolat Beszélgetés Peter Brookkal	8/42
■ CSÁKI JUDIT Hétköznapis öregség A hosszú élet, Jaunis Rīgus Teātris	7/37
„Európa csendes...” Christoph Marthaler Danton halála-rendezése a Wiener Festwochen	9/46
Rend a lelke Csehov: Ványa bácsi, Malij Tyeatr, Szentpétervár	12/41
Nem mese ez BITEF	12/61
■ DERES PÉTER A tanzániai színész kérdései Svéd Színházi Biennále	11/28
■ FÁBRI PÉTER Jelenetek a német színházból I. Berliner Theatertreffen, 2005	10/49
II. Előadások a Deutsches Theaterben	11/23
■ FORGÁCH ANDRÁS A nevek mágiája I. Goebbels–Canetti a berlini fesztiválon	3/46
II. Warlikowski–Kane és Hermanis–Gorkij a lipcei fesztiválon	4/2
■ GÁSPÁR ILDIKÓ Valaki irányít Call Cutta, egy színházi projekt	11/19
■ GROTHOWSKI, JERZY A meztelesség a színházban – érték vagy obszcenitás	6/27
■ GRUSZCZYŃSKI, PIOTR Vágóhid/szentély Teatr Rozmaitości és Krzysztof Warlikowski Szerartások	6/33
Teatr Rosmaitości és Grzegorz Jarzyna	6/36
■ GYUKICS GÁBOR Bevehetetlen homokvár A Tanztheater Wuppertal Pina Bausch-előadása	4/44
■ HALÁSZ TAMÁS Kettős látás Emio Greco – PC vendégjátéka	1/38

Ledöntött kulisszák <i>A Caterina Sagna Társulat vendégjátéka</i>	3/28
Jázmínok Izraelből <i>Yasmeen Godder és Jasmin Vardimon a Trafóban</i>	4/38
■ HERBERT, IAN Hátul is lehet hallani? <i>A kritikusok tízparancsolata</i>	5/48
■ KOLTAI TAMÁS Gyűlöletgalopp <i>Peter Zadek Haláltánc a Wiener Festwochen</i>	9/47
Sűritett Csehov <i>Luk Perceval Ványa bácsija a Wiener Festwochen</i>	9/48
Szerelm és halálmisztika <i>Fény-ármények Salzburgban és Bayreuthban</i>	11/2
Hitler udvari színháza <i>Brigitte Hamann: Winifred Wagner, avagy Hitler és Bayreuth</i>	11/11
■ KOREN ZSOLT Csehov nem vájtfulűeknek való <i>Beszélgetés Lev Dogyinnal</i>	12/42
■ KUTSZEGI CSABA Korszerűsített klasszika <i>A Lotaringiai Nemzeti Balett vendégjátéka</i>	8/38
Tájkép csata után <i>Nagy József–Vladimir Tarasov: Utolsó tájkép</i>	11/60
■ LAKOS ANNA Források nyomában <i>A Tierno Bokar a Bouffes du Nord-ban</i>	8/44
■ MÁROK TAMÁS Az öregember Otelloja <i>Domingo négyszer</i>	11/17
■ MESTYÁN ÁDÁM Hogyan semmizí ki a filozófia a táncot? <i>Mavin Khoo és Cristian Duarte a MU Színházban</i>	4/41
Az interferencia diszkrét bája <i>Duettek testekre és hangszerekre, La Carré des Lombes</i>	7/30
■ MOLNÁR SZABOLCS Hálószobatrükkök <i>Händel: Agrippina, Combattimento Consort Amsterdam–Magyar Színház</i>	1/27
■ NÁNAY FANNI Kultuszszínház, kultuszrendezők <i>Rosmiatości, Jarzyna, Warlikowski</i>	6/31
Negatív program, pozitív csoda <i>Beszélgetés Alvis Hermanisszal</i>	7/39
A gondolkodó színház <i>Krystian Lupa két rendezéséről</i>	9/60
Társadalmilag elkötelezettek <i>Toruní, Nyitra, Vilnius</i>	12/54
■ NIKČEVIĆ, SANJA Csináljunk új európai drámát!	7/43
■ NOVÁK JÁNOS Más <i>Gyermek- és ifjúsági színházak találkozója Berlinben</i>	11/32
■ PÁLYI ANDRÁS Az eredeti és hasonmása <i>Két lengyel vendégjáték</i>	6/24
■ PARAIZS JÚLIA Shakespeare-drámák angol színpadon <i>Az RSC előadásai</i>	8/57
■ PÉTERI LÓRÁNT Világszínpad <i>Előadások a Covent Gardenben</i>	11/13
■ POPESCU, MARIAN Kritikus szemmel a román színházról <i>Tények és klisék</i>	9/51
■ RAU, MILO Mindannyian specialisták vagyunk <i>Az Rimini Protokoll és a valóság rekonstrukciója</i>	11/21
■ SHANDELL, JONATHAN Kollektív drámairás	7/48
■ SIPOS GYULA Raymond Roussel élete és kora <i>Hommage à Josef Nadj</i>	8/52
■ TOMPA ANDREA Fesztivált? Kinek? Minek? <i>Kerekasztal Moszkvában</i>	6/12
A másik, aki nincs <i>August Strindberg: Júlia kisasszony, Jaunis Rīgas Teātris</i>	7/41
Egyenes beszéd <i>Orosz kortárs dráma</i>	7/52
Akik dialogikus formában élnek <i>Beszélgetés a Presnyakov fivéreikkel</i>	7/58
A fehér színház: Anatolij Vasziljev <i>A 2. Műhely a moszkvai Sztretyenka utcában</i>	8/48
Három szín <i>Riga, Plzeň, Wrocław</i>	12/45

■ TÓTH ÁGNES VERONIKA Gyémánt helyett flitter <i>A Pilobolus Táncszínház vendégjátéka</i>	6/62
Egyedül és párban <i>A Szóló és Duó Fesztivál legjobbjai</i>	7/27
■ von TRIER, IARS Fekete színház <i>Milyen lett volna az én Wagnerem?</i>	11/10
■ VISKY ANDRÁS Beteljesíteni a színházi tér álmát <i>Beszélgetés Mihai Mănuțiuval</i>	9/58
■ ZAPPE LÁSZLÓ Köznapri erőszak – szünet nélkül <i>Kortárs Dráma Fesztivál Budapest</i>	7/61

## FÓRUM

■ CSÁKI JUDIT Kritikus kerestetik <i>A SZÍNHÁZ és a Magyar Színházi Portál kritikapályázatáról</i>	5/47
■ FÁBRI PÉTER Szerzői jogok a színházban <i>Hozzászólás</i>	3/32
■ VEREB TAMÁS Szerzői jogok a színházban <i>Válasz Fábri Péter hozzászólására</i>	4/48

## SZEMLE

■ ARI-NAGY BARBARA Jelenetek a szomszéd akváriumból <i>Marian Popescu: A román színház színei 1945–2004</i>	9/55
■ BÁN ZOLTÁN ANDRÁS Csupa menthetetlen én <i>Arthur Schnitzler: Drámák</i>	4/46
Elszalasztott esély <i>Orosz népi posta – Mai orosz drámák</i>	8/41
■ KOLTAI TAMÁS Mindenhol van egy Béla <i>Háy János: A Gézagyerek</i>	4/45
■ SZABÓ ISTVÁN Lássuk a medvét! <i>Alternatív Thália Projekt</i>	12/64

## DRÁMAMELLÉKLET

■ CARAGIALE, ION LUCA Karnebál <i>Réz Pál fordítása nyomán írta Parti Nagy Lajos</i>	VIII.
■ CLARTEDA, ROSANNA Albérleti színjáték <i>A pécsi előadás szereplői improvizációinak és sajtó írásainak felhasználásával írta: Szabó Máté</i>	IV.
■ ERDŐS VIRÁG A merénylét Biblia	X/1 X/11
■ GAZDAG PÉTER Ilona	VI.
■ GOSZTONYI JÁNOS Egernek csillaga	I.
■ LITVAI NELLI A gránátalma leve	XI.
■ MÁRTON LÁSZLÓ Démostenés	V.
■ MIKÓ CSABA Testinség	III.
■ SEDIÁNSZKY NÓRA–KOLTAI M. GÁBOR Tempetői <i>Csokonai Vitéz Mihály művei nyomán</i>	IX.
■ LEV TOLSZTOJ–KISS CSABA Anna Karenina	II.
■ RUSZT JÓZSEF HAGYATÉKÁBÓL	XII.
■ VISKY ANDRÁS A meg nem született	VII.

## DRÁMABEVEZETŐ

■ MÁRTON LÁSZLÓ Ebben voltam benne valaha	V.
--	----

## Summary

The issue opens with an essay by András Jeles, remarkable theatre and movie director: he introduces his ideal theatre, called „the invisible theatre”.

Critics of the month are Tamás Tarján, Balázs Urbán, Zsolt Karácsonyi, Andrea Tompa, Virág Vida, György Karsai, Tamás Tarján once more, Bea Selmecezi, László Zappe, Andrea Stuber, Kinga Boros, Tamás Koltai and László Zappe once more. They saw for us Endre Kukorely's *Are These People Still Alive?* (The Chamber), Kornél Hamvai's *Linesman Márton Feels Cold* (North Theatre of Szatmárnémeti/Satu Mare, Rumania) and *Castel Felice* (Radnóti Theatre), András Visky's *Disciples* (State Hungarian Theatre of Kolozsvár/Cluj-Napoca, Rumania), Csaba Kiss's *Tahiti* (Budapest Chamber Theatre), Ákos Németh's *The Red Dance Party* (Nyiregyháza), Milán Füst's *The Unfortunate* (National Theatre), Mihály Vörösmarty's *Csongor and Tünde* (Székesfehérvár), András Forgách's *Erik* (Budapest Chamber Theatre), four productions of the neighbouring countries during the Comet Festival (the Ark), G.B. Shaw's *Major Barbara* (Studio „K”), Samuel Beckett's *Waiting for Godot* (Tamási Áron Theatre of Sepsiszentgyörgy/Sfintul Gheorghe, Rumania), Euripides's *Iphigenia in Aulis* (a production staged in the apartment of the director-designer-principal actress) and *The Door* by Magda Szabó, as adapted by Géza Bereményi (Zalaegerszeg).

Two conversations follow: István Chak talked to Kati Egri, leading actress of Zalaegerszeg and Andrea Tompa interviewed László Bocsárdi, arts director of the Tamási Áron Theatre in Sepsiszentgyörgy (Rumania).

In our column on modern dancing Csaba Kutszegi reviews *The Book of Man* (Finita la Commedia company), Krisztián Faluhelyi saw *Forté*, a homage to Shostakovich by the Central-European Dance Theatre, Ádám Mestyán evokes *The Wild Swans*, a version for children of *Swan Lake* as performed by Another Movement Theatre, Tamás Halász evaluates *Setup*, a work by the Portuguese choreographer Rui Horta and Katalin Lórinç examines the three works seen at the guest-performance of the Netherlands Dans Theater I.

In the first part of our column on World Theatre Fanni Nánay portrays Forced Entertainment, a Sheffield-based modern theatre company; Tamás Halász introduces the British „physical dance theatre” DV8 and their program called *Just for Show* and Ádám Mestyán talks to Lloyd Newson, leader of DV8.

The second part of „World Theatre” is centred on the actor's work. We publish essays by Tadashi Suzuki and Jacques Lecoq as well as Krisztina Rosner's compilation of ideas of Grotowski, Suzuki, Barba, Michael Tchekhov, Stanislavski and Walter Benjamin on the actor's presence.

Follows the customary February feature: the table of contents of all our 2005 issues (volume XXXVIII.) and we also enclose as playtext of the month: *Twelfth Night* by William Shakespeare, in a new translation by Ádám Nadasdy.