

# SZÍNHÁZ

HB  
2008

## Rettentő görög vitéz

Budapesti  
Őszi Fesztivál

A velencei kalmár  
A mizantróp  
Az állatok birodalma  
Piaf, Piaf; Liliom  
Vámpírok bálja

VILÁGSZÍNHÁZ:  
Berlin, Toruń  
Ravenhill reggelire

392 Ft



nka  
Nemzeti Kulturális Alap

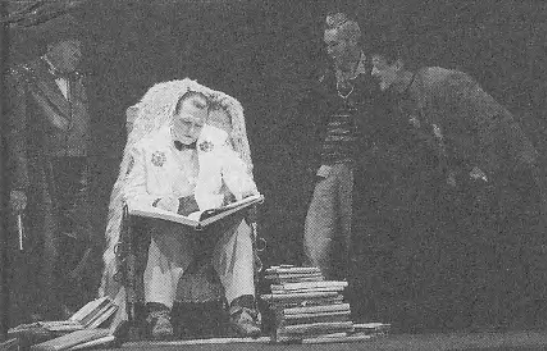
Niccolò Machiavelli/Háy János: Mandragóra (dráma)



Vida Gábor és Varjú Olga a Piaf, Piaf című előadásban

(Bárka Színház)

Koncz Zsuzsa felvétele



SZEGET SZEGGEL  
Miskolci Nemzeti Színház  
Vajda János felvétele



A TÜNDERLAKI LÁNYOK  
Vígyszínház  
Koncz Zsuzsa felvétele



TRAVIATA  
Nemzeti Táncszínház  
Koncz Zsuzsa felvétele



## In memoriam

- 2 Koltai Tamás:**  
A színházi ember ethosza  
Fodor Géza (1943–2008)
- 4 Búcsú a mestertől**

## Őszi Fesztivál

- 7 Tompa Andrea: Blaha Lujza népe**  
Budapesti Őszi Fesztivál
- 10 Sz. Deme László:**  
Misztérium a gyakorlatban  
Konferencia a beavatásról

## Kritikai tükör

- 12 Karsai György: Játszani is engedd**  
A jég és a Ványa bácsi  
a Nemzeti Színházban
- 15 Sz. Deme László: A gyűlölet arcai**  
William Shakespeare:  
A velencei kalmár
- 18 Kolozsi László: Az a kor**  
Molière: A mizantróp
- 20 Stuber Andrea: Néprövid**  
Arthur Miller: Istenítélet
- 22 Zappe László: Mint a kecske**  
Niccolò Machiavelli –  
Háy János: Mandragóra
- 24 Nánay István:**  
Egy kamasz hőstettei  
Zalán Tibor: Rettentő görög vitéz
- 26 Rádai Andrea: Királytükör**  
William Shakespeare:  
Szeget szeggel

- 27 Koltai Tamás:**  
A hanyatlás parabolája  
Roland Schimmelpfennig:  
Az állatok birodalma
- 30 Ugrai István – Zsedényi Balázs: Szabadság, szerelem, színház**  
Juha Siltanen: Piaf, Piaf
- 32 Urbán Balázs:**  
Mindenből egy kicsit  
Heltai Jenő:  
A Tündérlaki lányok
- 34 Tarján Tamás: Liget, Lízse nélkül**  
Molnár Ferenc: Liliom
- 36 Szántó Judit: Minden utca a színházba vezet**  
Katherine Kressmann Taylor:  
Címzett ismeretlen
- 37 Markó Róbert:**  
Ó, idők, ó, erkölcsök  
Ödön von Horváth:  
Istentelen ifjúság
- 39 Halász Glória: Vérátömlesztés**  
Jim Steinman – Michael Kunze: Vámpírok bálja
- 41 Kovács Dezső:**  
Kergetőző panoptikum  
Hunyady Sándor:  
Júliusi éjszaka

## Interjú

- 43 Marik Noémi:**  
A profizmus mint védjegy  
Beszélgetés  
Cornelius Baltusszal

## Tánc

- 45 Török Ákos: Határesetek**  
Entracte
- 47 Faluhelyi Krisztián:**  
Az útról letért  
Traviata
- 48 Kutszegi Csaba:**  
Szemeteszsák(mány)ok  
3 tánc Beckett-re

## Fórum

- 51 Szűcs Katalin Ágnes:**  
A párbeszédhez két fél kell

## Világszínház

- 53 Lőkös Ildikó:**  
Hét este Berlinben
- 57 Trencsényi Katalin – Sóregi Melinda:**  
Háború és háború  
Mark Ravenhill: Shoot/  
Get treasure/ Repeat, London
- 61 Nánay Fanni: Csend, odamondogatások, veszekedések**  
XVIII. KONTAKT Nemzetközi  
Színházi Fesztivál

## DRÁMAMELLÉKLET:

**Mandragóra**  
(Niccolò Machiavelli  
színműve alapján írta  
Háy János)

A CÍMLAPON: Nagypál Gábor, Lovas Dániel, Homonnai Katalin és Nyakó Júlia a *Rettentő görög vitéz* című előadásban (Stúdió „K”) • Schiller Kata felvétele

# színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLI. évfolyam 12. szám  
2008. december

Megjelenik havonta  
XLI. évfolyam  
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

FŐSZERKESZTŐ: KOLTAI TAMÁS. A SZERKESZTŐSÉG: CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár); HERNER DÁNIEL (technikai munkatárs); KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő); KUTSZEKI CSABA (tánc, színház.net); SZÁNTÓ JUDIT; TOMPA ANDREA

Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY): 1126 Budapest, XII., Némethölgyi út 6. III/2.; Telefon/fax: 214-3770, 214-5937; http://www.szinhaz.net; e-mail: szinhaz.folyoirat@t-online.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 éve: 3900 Ft – Egy példány ára: 392 Ft.

Tipográfia: Kálmán Tünde. Nyomdai előkészítés: Dupla Studio. A nyomás készült: Multiszolg Bt., Vác

OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTERIUM

TÁMOGATÓK: Oktatási és Kulturális Minisztérium, Nemzeti Kulturális Alap, a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága, Nemzeti Civil Alap, Szabad Sajtó Alapítvány, József Attila Kulturális és Szociális Alapítvány

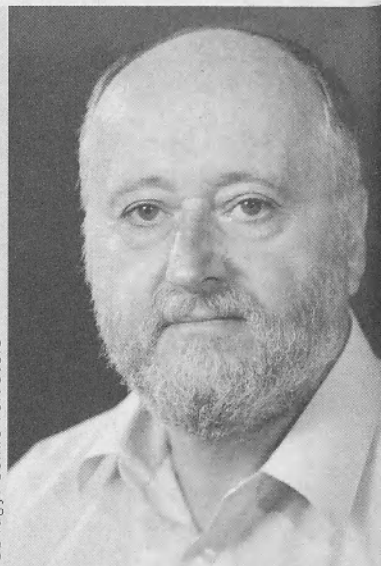


Koltai Tamás

# A színházi ember ethosza

FODOR GÉZA (1943-2008)

Szlágyi Lenke felvétele



Személyes hangon szeretnék írni róla, mert személyes veszteségnek érzem az eltávozását, de róla szeretnék írni, igyekezve elkerülni, hogy kapcsolatunkat idézve olyan legyek, mint az a színész, akire mellékszereplőként fény esik, mert a cselekmény folyamán egyszer-egyszer közel állt a főszereplőhöz.

A négy százados, aki Hamlet holttestét emeli. De a jelenet Hamletről szól.

Nem voltam a barátja, munkakapcsolatban voltunk, leghosszabb találkozásaink színházi előadások néma, közösségi együttlélegzésébe olvadtak, az előadásszünetekre, illetve az Operából vagy a MűPából való hazafuvarozások idejére korlátozódtak. (Egy alkalom kivételével, amikor barátai kocsijával ment operába Bécsbe, de a miénken jött vissza, mert nekünk esett útba az otthona.) Ilyenkor mindig a „szakmáról”, a látottakról, régi előadásokról, színészekről, énekesekről beszélgettünk. Egykorúak vagyunk, diákként valószínűleg rengeteg előadást ültünk végig együtt, talán egymás mellett, anélkül, hogy ismertük volna egymást, és ahogy véletlenszerűen, „felszínesen” előbukantak ezek a régi nevek vagy események (mennyire lehet az Opera lépcsőházának márványkorlátja mellett „mélyre menni”?), mindig megdöbbenett fogalmazásának tisztasága, pontossága, lényeglátása, a legapróbb részletek elhelyezése egy nagy formátumú gondolati egészben, amelyről egyetlen szót sem ejtett, mégis – láthatatlanul – ott volt fölrajzolva a rögtönzöttnek látszó megjegyzések mögött.

Ez volt Fodor Géza: a gondolkodás szenvedélyével megáldott (megvert) kritikus, a művészi részletekben a világegészt értelmező filozófus, az esztétikát és etikát szétválaszthatatlan egységben látó színházi ember. „...hős, tudós, szeme, kardja, nyelve... az ízlés tükre.” Szétteltekintve a világban nem találni párját.

Akkor sem ismertem meg személyesen, amikor második könyvemet lektorálta. A Gondolat Kiadó először nem neki, hanem két másik lektornak adta a megbízást, és egyikük – tekintélyes irodalomtörténész, készséges Aczél-káder – nem javasolta kiadásra, mert az egyik fejezet óvatosan kritikus portré volt a rendszer kegyeltjeinek egyikéről, a neves színházi rendezőről. Ekkor kérték föl Gézát döntnöknek. Szerencsém volt. Nem azért, mert szíves szóval a könyv mellé

állt, hanem mert elismerő lektori jelentéséhez hosszú listát mellékelte az észrevételeiről. Pontatlanságokra, tévedésekre, hibákra, homályos helyekre hívta föl a figyelmet. Elképesztett, hogy mennyi energiát ölt a feladatba, mennyire komolyan vette. Akkor és ott, tőle tanultam meg egy életre a munka fegyelmét és szenvedélyét. Hogy nincs lényegtelen feladat. Minden egyes leírt szóban a világ jelenik meg. Nemcsak egy könyvben vagy tanulmányban, nemcsak egy zurnalista újságcikkben, hanem egy kétsoros MTI-hírben is. Azt ugyanazzal a felelősséggel, ugyanazzal a gondolati és stílári igényvel kell megírni, különben nem ér semmit. A szóban forgó könyv 1978-ban jelent meg. Harminc év telt el azóta, és hogy ezt az imperatívuszt egyetlen pillanatra sem felejtettem el, neki köszönhetem.

Még ezután sem kötöttünk ismeretséget, nem kerestem föl, hogy „megköszönjem” a lektori jelentését (öszönösen idegenkedtem az ilyesmitől), máig nem emlékszem, mikor és hol találkoztunk először. Közhelynek hangzik (az is), de olyan, mintha mindig ismertem volna, mert előtte is, utána is mindig olvastam, olykor „neki írtam”, amiről persze csak én tudtam, neki akartam megfelelni (ritkán sikerült), anélkül, hogy erről bármikor szó esett volna köztünk, bármikor dicsértük (vagy bíráltuk) volna egymás írásait találkozásainkkor. Soha, semmikor. Cikkekben néha utaltunk rájuk (általában néven nevezés nélkül), és nem mindig egyetértően, noha nézeteink alapvetően megegyeztek. De nem mindig. Erről azért nehéz beszélni, mert Géza tudása, műveltsége, gondolkodásának dialektikája annyira az enyém – mindenkié – fölött állt, hogy minden vitában ő nyert (ezt csak magamnak vallottam be), de nem az én álláspontom helytelenségéről győzött meg, hanem az ő álláspontjának helyességéről. Ez csak látszólag ellentmondás. Nagy tudású, csillogóan érvelő, kiváló stiliszták – Géza írásművészetét Nádas Péteréhez tudom hasonlítani, ugyanaz az architektonikus építkezés, ugyanaz a kristálytisztán, áttekinthetően és boltívesen fölépített, komplex gondolati labirintus, a mondatok gyönyörűséges lejtése – akkor is meg tudnak győzni elemzésük egyedül lehetséges voltáról, ha a tárgyról, a bámulatosan végigelemzett műalkotásról ennek ellenére mást gondolok. Ráadásul sohasem volt megátalkodott a véleményében.

Nem revidálta az álláspontját – egy kivételtől eltekintve, amire visszatérek –, hanem meghaladta.

Erről három epizódot mondok el. Az egyik Jean-Pierre Ponnelle 1981-es bayreuthi *Trisztán*-rendezése, amelyet Géza a maga idejében az addig látott legjobb opera-előadásnak nevezett, leszámítva az utolsó húsz percet, amelyet a rendező, Wagner eredeti intenciójával szemben, Trisztán látomásaként vitt színpadra; nemrég, a produkció DVD-felvételéről írva azonban újragondolta, és elfogadta a rendezői elképzelést. Egyszer megkérdeztem tőle, miért vitatta, miért nem érezte termékenyen feszültnek Harry Kupfer *Bohémélet*-rendezésének harmadik felvonásában Rodolfo és Mimi kettősének azt a beállítását, amelyben az elválásukról döntő szerelmesek egy átlósan szerkesztett számmal egymásnak háttal ülve éneklnek az *egybefonódó* dallamot. „Idő kellett hozzá megtanulni a zenei és a színpadi történés ellentétéből származó lehetőségeket”, válaszolta. A harmadik eset az Erkel Színházban játszódtott le. A Katharina Wagner rendezte *Lohengrin* bemutatójának első szünetében a lelkesedéstől följajva úgy léptem oda hozzá, hogy Gézának ez nem tetszhet, most majd egy jót vitázunk. Ragyogott az arca: „Ellenrendezés, de nagyon jó.” – „Régebben nem szeretted az ellenrendezéseket”, próbálgattam. – „Megváltoztam”, felelte spontán egyszerűséggel. Szerettem volna letérdelni elé. (Mondtam is, ott helyben.) Ilyen ember nincs.

Gyönyörű képesség a tudásnak azon a szintjén, amelyet képviselt, meghaladni korábban vallott nézeteket, éppen mert a korábbiak is olyan megdönthetetlen érvrendszerbe voltak ágyazva, mint a megváltozottak. Géza nem vitatkozhatott mással, mint önmagával – nem volt hozzá más partnere. Mindig igaza volt (akkor is, amikor nem), mert senki más nem tudta megdönteni az érveit, csak ő maga. Legföljebb egy-egy produkció, amely az érveivel szemben jött létre. Néha. Egy ideig talán konzervatívnak látszott, később egyre tudatosabb ellenfelévé vált a művészi kényelmességnek, avittságnak, silányságnak. Olyan szenvedélyesen tudott fölháborodni, mint kevesen. „Most lett elég, ezt most már megírom”, füstölgött nemegetszer, ahogy jöttünk kifelé az Operából vagy a MűPából. Szidta a biztosra menő, semmitmondó, áporodott előadásokat, mint a bokrot. Egyre elfogultabb lett a vállalkozó-kockázatos produkciók javára. Egymás mellett ültünk, amikor a Millenárison vendégszerepelt a Maszlobojcsikov rendezte debreceni *Manon Lescaut*. Berzenkedett a végiggondolatlan, kiérleletlen megoldások ellen. A végén hirtelen ezt mondta: „De mennyivel jobb, mint a tehetségtelen felújítás az Operában.” Nem igaz, hogy sommás mondataiban kritikusabb volt, mint írásos elemzéseiben. Annál kegyetlenebbül, ahogy írásai tette, nem lehetett bíráltni – még ha kivételes gondolkodó- és írásművészként gyakran ő maga állított is ellenpontot a megbírált javára annak potenciális képességeiből –, mert lenyűgöző, megdönthetetlen elemző- és érvrendszerrel támogatta meg a kritikát. Írásai szellemi-érzéki gyönyörűséget okoztak. Sokszor nem akartam megtisztelni velük a szürke hétköznapokat, ünnepi pillanatokra hagytam elolvasásukat, nemegyszer összegyűjtve tartalékoltam őket, hogy kertben vagy tengerparti nyaralás közben, a tenger és a víz vég-

telen nyugalalmában élvezzem ki betűről betűre mind-egyiküket.

Lapunk rengeteget köszönhet neki. Hosszú ideig külön rovata volt, amelyben a szakirodalom lefordítatlan színháztörténeti dolgozataiból publikált sorozatot. („Szégyen, hogy alapművek nincsenek meg magyarul”, mondta.) Később is a figyelmünkbe ajánlott cikkeket, tanulmányokat, amelyeket aztán kivétel nélkül megjelentettünk. Legutóbb ő adta a kezünkbe Sztanyiszlavszkij *Anyegin*-rendezésének anyagát (*SZÍNHÁZ*, 2008. szeptember), novemberi, ünnepi számunk Peter Sellars-interjúját, és *A revizor* Mejerhold-előadásának dokumentuma sem jöhetett volna létre nélküle. Szeptember 14-én – vasárnap! – járt utoljára a szerkesztőségben, a tanulmány- és esszépályázat zsűriülésén, részletekbe menően alapos megjegyzésekkel, a dolgozatok kivesézésével képesszve el azokat a jelenlevőket, akik nem ismerték erről az oldaláról, addig nem sejtették, mit jelent Fodor Géza tudása és etikája minden dologban, amelyhez a nevét adta.

Amilyen szerény és visszafogott volt, olyan határozott a véleményében. Még tavasszal megkérdeztem tőle, szerinte kik azok a meghatározó magyar színházi személyiségek a közelmúltból, akiknek az alakja emblematikus, és földolgozásra várna, mondjuk, egy jubileumi lapszámban. „Ketten vannak – mondta rövid gondolkodás után –, akik a múlt század második felében a legjelentősebbek voltak, és a legnagyobb hatást gyakorolták a színházra, Gábor Miklós és Major Tamás.” Talált, sülyedt, gondoltam a nyilvánvaló válasz hallatán.

Máig érvényes főműve doktori disszertációnak írt könyve, *A Mozart-opera vilásképe*. Ezt nevezte a 2002-es új kiadásban (s már *A varázsfuvoláról* szóló 1993-as tanulmányában is) ő maga bizonyos mértékben túlhaladottnak, amelyet „nem átdolgozni kellene, hanem újraírni”. Amivel nem értettem egyet, s ez a nézetem akkor megjelent a *Muzsikában*. Mivel a könyv Géza tudósi, esztétai és kritikai moráljának, a színházi ember ethoszának etalonja, akkori véleményemhez ma sem tudnék mit hozzátenni, s megfogalmazni sem tudnám jobban. Búcsúzva tőle ebből citálok, anélkül, hogy kitenném az idézőjelet.

Először is cáfolandó az az általa hangoztatott verdikt, hogy a Mozart-könyv nemcsak nyelvi elszigeteltsége miatt nem került be a nemzetközi tudományosságba, hanem mert „tudományos színvonala sem tette rá érdemessé”. Ellenkezőleg, a sokoldalú, az anyag „belső irányultságára” vonatkozó elemzőapparátus, a körültekintő szellem- és kultúrtörténeti kontextus, amelyben elhelyezte tárgyát, és általuk döntően új kutatási eredményekre jutott, nemzetközi szinten is kiemelkedő. Praktikusan azért maradt elszigetelt jelenség, mert magyarul íródott. Új benne, hogy – Goethe nyomán, részint Adorno közvetítésével – a kései felvilágosodás humanizmusfelfogásának aspektusából, azaz „mint az emberi lehetőségeknek az ember általi megteremtését, e lehetőségek maximuma szempontjából” elemzi végig Mozart öt „mesteroperáját”. E művekben „a drámai szubjektumok eleve magukban rejtik a humanitást, az emberi lényeket mint életlehetőséget”, és ez a lehetőség a szerelem. „A szerelem volt Mozart drámai eszménye. (...) Számára az a kérdés, hogy ki mennyire tudja a szerelmet mint életproblémát

humanisztikusan megoldani, azzal a történelmi problémával azonos, hogy a személyiség mennyire lesz emberileg-erkölcsileg teljes, autonóm és szabad.”

Vagyis a Mozart-opera ethosáról van szó. Vegyünk egyetlen példát. Ahogy Figaro F-dúr kavatinájának gagliarda-lüktetését a tánc reneszánsz hagyományából („az ördög találmánya”) vezeti le, előbb a Praetoriust idéző Heinét taglalva, majd Gluck *Orpheuszának* fúriakaratát említve analógiaként, s csak ezután lát hozzá az ária tüzetes, kottapéldákkal illusztrált zenei elemzéséhez, abból végezetül nemcsak a zeneesztétikai-stilisztikai analízis készül el, hanem vele párhuzamosan az emberi portré, sőt egy szociálpolitikai vonásokkal fülkicsicelt társadalomrajz is. Hasonló „részletkérdések” mozaikjából rakja össze magukat a műveket – *A varázsfuvolával* mint a humanisztikus kiteljesedést képviselő sorsban és formában való hit világgölteményével befejezve. Az elemzés hangvétele mindvégig mélyen és elkötelezetten, szinte mozarti értelemben emfatikus. Annak kell lennie, mivel az egységes,

humanisztikus világkép iránti nosztalgiáról van szó. Arról a tágabb világszemléletről, amely a mozarti életműre hivatkozva „az élet gyakorlatilag humánus berendezésének lehetősége” felől, „e lehetőségek maximuma szempontjából” tekinti át az emberi létezést. Ez a lehetőség azóta nemhogy kiteljesedni látszik, ellenkezőleg, mindinkább felváltja a minden egész eltörött élménye és a nyomában felépő totális kultúrpeszsimizmus. A jelek – és a teátrális gyakorlat – szerint visszavonhatatlanul elmúlt az egységes, analitikus gondolatrendszerek és a világban zajló folyamatok egymásnak való megfeleltetése. Legfőképpen a mindenre kiterjedő dezillúzió válthatja ki az ellenhatást, az utópisztikus hitet, hogy lehetséges „humanisztikus kiteljesedést képviselő sors és forma”.

Fodor Géza temetése mindenestre borongós szürkülletben zajlott, de amikor az utolsó sírbeszéd és a szertartás befejeztével megszólalt *A varázsfuvola* zárókórusa, abban a pillanatban a felhők mögül földergett a nap.

# Búcsú a mestertől

Fodor Géza 1992-től 1997-ig volt a Színház- és Filmművészeti Főiskola állandó oktatója. Éppen ebben az öt évben tanult ott Osztovits Levente egyik dramaturgosztálya. Se azelőtt, se azután nem akadt tanár, aki az európai színháztörténetet egy személyben nyolc szemeszteren keresztül tanította volna diákjainak. Azóta az egyes korszakokat más-más oktató adja elő, köztük egy-egy évszázad ki-marad a curriculumból.

Az itt emlékező hajdani diákok többsége dramaturgként állásban van valamelyik budapesti színháznál. Ketten rendezők lettek, egyikük pedig forgatókönyvíró. Szinte mindegyikük pályáján meghatározó személyiség volt Fodor Géza, akivel azóta is tartották a kapcsolatot: ki elektronikusan kérte rendszeresen tanácsát, ki a keze alatt dolgozott a Katona József Színházban, ki nála doktorált.

[Amikor a következő dramaturgosztályt kezdte tanítani a Főiskolán, féltékenyen nekiszegeztük a kérdést: „Jobbak nálunk?” „Természetesen – mondta. – De én magukat szeretem.”]

Fejenként ezer leütésben próbáltuk felidézni pótolhatatlan mesterünket.



Felvégi Andrea felvétele

„UGYE, MOST VICCEL?”

– kérdezte Fodor tanár úr minden rossz mondat, felületes vélemény, pontatlan olvasás vagy pusztá blöff hallatán. Kék szeme belefúródott az ember tekintet-be, és persze tudtuk mindketten: igen, ez csak vicc volt. És újrakezdtük máshonnan, alaposabban, pontosabban. És ha a végén azt mondta: „Na, erről van szó”, az nagyon jó érzés volt.

Rengeteget tanultunk tőle: nemcsak egyetemes színháztörténetet, Nádás Péter érvényes olvasását (drámaolvasást mint olyat), Mozart operadramaturgiáját, hanem ezeken felül a valódi minőséget kérdésfeltevésben, elemzésben, olvasásban.

Három tanárom volt, akit igazi mesteremként tiszteltem (ábécésorrendben): Balassa Péter, Fodor Géza és Osztovits Levente. Nem ábécésorrendben most temetjük a harmadikat. Pótolhatatlanok. Haláluk egyre inkább jelzi egy szellemi korszak végleges és visszavonhatatlan elmúlását. Azét a korszakét, amelyben nem volt kérdés, hogy az értékes jobb az értéktelennél, az igényes jobb az igénytelennél, a demokratikus jobb a nem demokratikusnál. Alappillérei voltak ők a hazai szellemi életnek: kanonizáló, orientáló, ízlésformáló emberek a szó legnemesebb értelmében. A poros nyomukba se léphetünk.

Ugye, most viccel, tanár úr?

Harangozó Eszter

## AZ ÚJRAÉRTÉKELT GONDOLAT

Halálhíre hallatán első reakcióm a döbbenet és a hitetlenkedés volt. Aztán a kétségbeesés.

Persze, írjunk róla, bölintottam rögtön, de mit is mondhatnék? Hogy enciklopédikus, hatalmas történeti és elméleti tudású író, gondolkodó, tanár és gyakorló színházi ember, hogy precíz, alapos és kivételesen lelkiismeretes, hogy egyszerre analizál, összegez, teremti történeti mélységet és távlatot, s hogy ez a szenvedélyes tudás végtelen szerénységgel párosul? Mert mindez igaz, mégis szinte közhely.

Emlékképek villannak fel. A kockás ing és a sötétkék kardigán. Az óra elején akkurátusan kikészített jegy-

zetek, a kis sárga írólapok. A kíváncsi, pásztázó kék tekintet és a kis szakáll mögé rejtett szemérmes mosoly, olykor kuncogás. Ha előadásokról beszélgettünk, figyelmesen hallgatott. Aztán egyetlen félmondattal vagy kérdéssel helyre tett, és a gondolat újraértékelésére kényszerített. A vélemény szabadságát tisztelte, de a mellébeszélést nem tűrte. Minden megjegyzéséből tanultunk valamit. Biztonságérzetet adott, hogy van valaki, akinek tudása, véleménye támpont és mérce. Halálával ez a biztonságérzet ingott meg.

Elfogott a kétségbeesés: ki fogja eztán feltenni azt a kérdést, mely a gondolat újraértékelésére kényszerít?

*Gecsényi Györgyi*

## JEGYZETEIM

A színművészetin éjszakánként próbáltunk, sokszor hajnali háromig. Mire ágyba kerültünk, fél öt volt. A reggeli órákat természetesen ellógtuk. Kivéve egyet: a Fodor Gézáét. Fél kilenckor kezdődött, pár óra alvás és egy kávé után ott ültem, neki balra, és két dologra koncentráltam. Egyrészt hogy ne vegye rajtam észre, hogy mindjárt elalszom. Másrészt hogy előadásának minden szavát leírjam. Ez valami egészen érdekes félálomszerű állapot volt: hallottam az előadást, élveztem mindent, amit a tanár úr mondott, a kezem jegyzetelt,

de valójában félig aludtam. A jegyzetek ma is megvannak. Bizonyos sorok elgörbülnek, a betűk megnyúlnak, ilyenkor aludtam el majdnem azokon a reggeleken. Nagyon fiatal voltam, de Fodor Gézánál felnőttenek éreztem magam, olyan magasra tette a mércét. Október 8-án ő mutatta volna be a könyvem az Olvasók Boltjában. Ő írta az utószót, ő volt az opponensem a könyv alapját képező doktori disszertáció védésén. Alig vártam, hogy találkozzunk. Aztán előző nap kaptam egy sms-t.

*Almási-Tóth András*

## EZER LEÜTÉS

– ennyibe kellene hogy elférjen egy mester emlékezete. Mennyi lehet az? Fél oldal? Egy? Ritkán írok, inkább más írásait szoktam elemezni, mert ha valami jól áll nekem ebben a mi szakmánkban, hát még leginkább az. Ezt is Ő mondta rólam, amikor végzős osztályként értő jellemzéssel ajánlott bennünket az akkori dramaturgcéh-tagok figyelmébe. Aztán az önismertelen túl megajándékozott a *Don Giovannival* is, hogy kihalljam Donna Anna bosszúáriájából a tétováságot, elbátortalanodást tükröző utolsó moll futamot; hogy tudatosodjon bennem: noha Don Ottavio a szőke, a kék szemű, a lírai tenor, ezúttal, az operairodalomban először, mégis a basszus címszereplő a hős. Aztán itt van a vicenzai Teatro Olimpico, Palladio alkotása, ahol

órákat ültünk a perspektivikusan épített utcákat bámulva, csak mert Ő felhívta rá a figyelmet: ha már ösztöndíjjal eljutottunk Milánóba, ezt a kirándulást semmiképpen ne hagyjuk ki. Végül az előrehozott „kismama”-vizsga Sztanyiszlavszkijból és Brechtből, amikor friss anyukaként Horváth Barbarával közepszerűsködünk a tárgyból, és Ő, a kérlelhetetlenül pontos, szigorú európaiszínháztörténet-tanár, akinél ritkaságszámba ment a jeles, nagyvonalúan és magától értetődő természetességgel látta be: a színháztörténet e jelesei most háttérbe szorultak más „fiatalemberek” mögött...

Nem akarok beletörődni, hogy a mi holt költőink társasága Balassa Péter, Ruszt József, Osztovits Levente után most Vele gyarapodott...

*Szokolai Brigitta*

## MEGÜRÜLT EGY POLC

Van egy polc. Neki fenntartva. Külön hely. A Fodor Gézáé.

Mindenki így érezhet, akinek volt mestere. Akitől nemcsak elsajátít, tudásra tesz szert, de világnézetet kap, morált tanul, és szakmai hozzáállást.

Egyszer egy osztálytársammal megkérdeztük, miért tetszett neki egy bizonyos előadás (miközben magunkat kárhoztattuk, hogy ezek szerint mi megint nem fedeztünk fel benne valami lényegit). Ezt válaszolta: „...az istenért, ne higgyenek nekem vakon. Bármennyi-

re igyekszem is, hogy amennyire tudok, objektív legyek, nem biztos, hogy sikerül, gyakran előfordul, hogy valami megfog, ami talán nem is az előadásban fontos, hanem csak nekem. Egyáltalán nem csalhatatlan az ízlésem, és gyakran valami lényegtelen dolog miatt szeretek egy előadást, egy másikat pedig esetleg nagyon is lényegesnek tartok, de nem érzem a sajátomnak. Csak a saját szemüknek, ízlésüknek, intuíciónak higgyenek.” Azt hiszem, így bocsátja el egy igazi mester a tanítványát. Fel kell nőni.

*Keszthelyi Kinga*

## A LEGÉRTŐBB NÉZŐ

Volt az a bizonyos Mozart-maraton. Három műremek, három közel tökéletes előadásban. Délelőtt tizenegyedtől éjfélig. Vigyorgok a boldogságtól. A szünetben azért az okosabbja már kezdi magyarázni, miért is nem olyan jó ez. Idegesítő népség. Még majd elrontják a napomat. Csak mert színház a szakmájuk, képtelenek átadni magukat az élvezetnek. Visszaülve aztán megnyugszom: gyermeki mosolyomat viszontlátom a legértőbb néző arcán. Pedig a Tanár Úr negyedszer nézi az elődást akkor, 2007 tavaszán.

Aztán lecseng az utolsó akkord és vége. Haza kell menni, bár sehogy sem akaródzik. Felajzva éneklek útközben a *Don Giovanni*t, de hazaérve habzsolnék tovább, éjjel egy után.

És már tudom is, hogy mit. Bepötyögöm a gugliba, hogy „fodor géza” + „mozart-maraton”. Első helyen jön ki a *Muzsika* 2006-os májusi számában megjelent tanulmánya. Mohón nekiesem. Végigolvasom egyszer, aztán még egyszer. A trilogia most érik tetralógiává: három Mozart után egy Fodor Géza. Most már el tudok majd aludni.

Merényi Anna

## IGAZSÁG ÉS HAZUGSÁG

Fodor Géza négy tanéven keresztül minden szerda reggel fél kilenckor elkezdte az európaiszínháztörténet-órát. Értékrendje azóta is a legfontosabb orientációs pont. Nehéz lesz nélküle. Szükségem lett volna még a tanácsára, és most egyedül vagyok. Nemcsak én, más is.

Lényeglátó és szintetizáló elme volt, és jó pedagógus. Egy pusztulófélben levő szellemiség egyik utolsó képviselője.

Azt halljuk, hogy ma már nem kell tárgyi tudás, mert

elég, ha jól használjuk a kommunikációs csatornákat. Ez hazugság. Ha elhisszük, csak a felszínt fogjuk kapirgálni. Azt halljuk, hogy a diákoknak önállóságot kell tanítanunk, mert a jó és a rossz relatív. Ez is hazugság. Ha elfogadjuk, csak silányságot fogunk termelni.

Nekünk, akik Fodor Géza tanítványai voltunk, felelősségünk van: képviselnünk és követelnünk kellene a szigorú igényességet. A most felnövő generáció ezt az értéket már csak tőlünk kaphatja meg. Lesz-e hozzá erőnk?

Révész Ágota

## MIÉRT NEM LETTEM SZÍNHÁZI DRAMATURG?

Néhányszor „dramaturguskodtam”, igen, ez a jó kifejezés, más „üttni” és „ütögetni”, más „falni” és „falatozni”, szóval én dramaturguskodtam, húzogattam a *III. Richárdot*, sőt még írogattam is Shakespeare helyett szép jambusokban, de dramaturg sohasem lettem.

Az Fodor Géza volt.

Féltem tőle, főleg a vizsgák előtt, mert a máshol bevethető csodafegyverek, az okoskodás, a szépen font mondatok nála csütörtököt mondtak. Fodor Géza mindig engesztelhetetlennek, sőt könyörtelennek bizonyult – nem velünk, hanem a Színházzal szemben. Ő nyitotta fel a szememet, hogy a *Hamlet* egyetlenegy mondata mögött milyen óriási dramaturgiai, történelmi, filozófiai, pszichológiai, sőt fiziológiai ismeret rejlik, és ő volt, aki ezt az egyetlen mondatot képes volt órákon át lebilincselően elemezni. Ma is meggyőződésem, hogy jobban ismerte Hamletet, a dán királyfit, mint saját atyja vagy éppen Shakespeare.

Ez a felismerés egyenesen vezetett ahhoz a logikus és visszafordíthatatlan döntésemhez, hogy nem szín-

Mit tanácsolna Fodor Géza? Mit gondolna? Mit mondana most? – ezek a kérdések még sokáig és rendre megfogalmazódnak majd bennünk. Gyakran elmondta, mennyire sajnálja, hogy a Dramaturgiai Céh napi munkájában számos elfoglaltsága miatt nem tud olyan intenzíven részt venni, mint szeretne. Fodor Géza mégsem pusztán tagja, de jelentős és fontos személyisége volt szakmai szervezetünknek. Higgadt meglátásai, bölcs véleménye, tévedhetetlen erkölcsi és esztétikai mércéje mértékadó volt. Még ha azt reméljük, hogy a példa, amit élénk állított, továbbra is segít majd formálni állásfoglalásainkat, váratlan távozása pótolhatatlan úrt hagyott maga után. Hiánya mindig fájni fog.

Színházi Dramaturgok Céhe

házi dramaturg lettem. Hozzá mérhető tudással, alaposítással, sőt tökéletességgel lehet csak végezni ezt a munkát, anélkül elkezdni sem érdemes. Ezt Fodor Gézától tökéletesen megtanultam a főiskolán, ahol egykoron „tanulgattam”.

Maruszkai Balázs

## TATJANA LEVELE

1992 szeptembere óta üldöztük kíváncsiságunkkal és szeretetünkkel Fodor Gézát. Órák után, koncertszünetben, operafelvonások között, sőt egyenesen az otthonában. Egyik hétfői óra után az Esztétika Tanszék folyosóján folytattuk az órai vitát. Én megsajnáltam Tatjanát, erre ő kifakadt, mert szokása volt operahősökkel perlekedni: „Honnan veszi a bátorságot ez a falusi liba, hogy levelet írjon Anyeginnak?!” Most én írok levelet – a Tanár Úrnak. Köszönöm a válaszait. Meg a kérdéseit – azoktól hogy tudtam izzadni! –, de mindegyik megtisztelő volt. Köszönöm a szenvedélyt az opera iránt, mely – ahogy Maga mondta – az emberiség legszebb

félreértésének következménye. És amely elviselhetőbbé teszi számomra a világot. Adósa maradtam. Nem mehetek már, hogy hallgassam. Úgy tudtam várni. A könyvét sem adtam vissza.

Mi hozta Magát, amikor jött? Neonvilágítást feledtetni. Szenvédelyt törni tantermekbe. Tudatlanoknak levegőbe beszélni. Zagyvákat kijózanítani. Petrof piáninón Kövendéget megidézni. Tátott száját becsukni. Csukottat nevetésre nyitni. A csak lényegit pont hat-ezer karakterben elmondani. Nekem ez a legnehezebb ezer.

Elmúlt hét. Keresi szemem a földszinten. Integnének.

Perczel Enikő

Tomba Andrea

# Blaha Lujza népe

BUDAPESTI ŐSZI FESZTIVÁL

A költségvetésében megcsonkított, az NKA nagy fesztiválkuratóriuma által feledékenységből vagy arroganciából, vagy slamposágból (okok ismeretlenek) meg sem hívott Budapesti Őszi Fesztivál közterekben és köztetekben játszott – egy kivétellel vagy egyszemélyes, vagy köztéri s ingyenes (válaszként a meg nem hívásra) – előadásait. Együtt látva ezeket a produkciókat, a fesztivál talán arra próbál felelni, hogy ki a színház nézője, és kinek szánják a színházat ezekben a terekben; magyarul: hogyan van benne a színház a világban, és nem megfordítva, a világ a színházban, mintha ez utóbbi köldöknéző, belterjes, önmagáért esztétizáló kérdéssé vált volna. Hogy végül is az alkalmi, véletlen, a *random* néző – a Blaha Lujza téri hajléktalan, a napon sütkérező külföldi meg a 7-es busz utasai – s a hagyományos néző, az Őszi Fesztiválközönség *egyszerre* lehet-e élvezője-fogyasztója-befogadója egy, az életből kibontakozó előadásnak-eseménynek. Mert hogy az a néhány (száz) színházi érdeklődő mindig kész ott lenni és befogadni, tudjuk, de hogyan lehet ebből a szűk körből kitörni – kérdezte (tőlem) ez a fesztivál, és színházi-szociológiai értelemben is sokféle, meglepő módon biztató választ adott rá. A BŐF-re tehát nem jött el „nagy” előadás, nem is jöhetett – Marthalert, úgy hírlík, az utolsó pillanatban le kellett mondani, egy díszletét láthattuk csupán (a holland NT Gent zavaróan spekulatív, öntetszelgő egyszemélyes, *Über* című produkciójában). A kicsik fesztiválja ez, s a véletlen nézőké. Önismereti, civil és nagyvárosi kaland.

Az utcai performanszok, szabad- vagy alkalmi terekbe „ejtett”, véletlen nézőnek szánt előadások többet mondanak el rólunk, a Blaha Lujza tér vagy a Nyugati aluljáró népéről, mint egy szociológiai tanulmány: hogy közönyösesek vagyunk egymás iránt, nem vesszük észre a másikat, nincs empátia vagy segítőkészség bennünk (és nem tudunk angolul), és arra a kérdésre: „Do you have a minute? Mert a barátnőmmel megbeszéltem egy randevút, nem jött el, és most telefonálni szeretnék”, menet közben, oda se bagózva, vállon keresztül vetjük oda, hogy nincs, időm az nincs rád, sietek, fogalmam sincs, miről beszélsz, mindenesetre hagyj békén. Csoda akkor történik, amikor a kitartó színész elcsábítja alkalmi nézőjét. A magyarok, írták száz éve, tüzesek és táncos kedvűek. A performanszok tükrében nézegetve magunkat: rosszkedvűek és bumfordiak vagyunk inkább. Nem lepődöm meg, hogy a romák – félre minden romantikus elképzelést –, hajléktalanok és hajlékosak mennyivel jókedvűbben

vigyorognak a „játszónak”, veszik a tréfáit, zenélnék neki, beállnak a csapatba: a közösséghez tartozás náluk magától értetődő. A külföldi fiatal is jobban vizsgáljuk, mint sokan közülünk. A Blaha felül- és aluljárójában játszó kerekesszékes bábos pedig röpké félóránál hosszabbra mindazokat a nyavalyákat, amelyekkel ez a nagyváros küzd: hogy egy kerekesszékes le sem tud menni az aluljáróba, de ha már ott van, az ellenőrök nem engedik le a metróra, s ha pisilnie kell, nincs hol, marad a nyílt szín, érezzük a szagát. *Korlátok* a produkciója címe, s mert ő spanyol, ahonnan jön, ez elképzelhetetlen.

A színházi formák újragondolása mellett elsősorban a színház társadalmi szerepét, kommunikációs lehetőségeit kutatják ezek a gyakran besorolhatatlan események, anélkül, hogy befelé forduló esztétikai spekulációkká válnának. Azt, hogy hogyan lehet elcsábítani a *random* nézőt, hiszen ha nincsenek „színházi” kerekesszékesek, csupán az utca a szcena, csak odapillant és továbbáll. Az előadások alaptémája az idegen, a kívülről jött, a *más*. Egyetlen színész sem beszél a nyelvünket, de kommunikálni próbál velünk. Idegenek a *Kamcsatka* szereplői – nyolc furcsa „utas” bőrönddel, vendégmunkások, albánok, románok, idegen-ismerős figurák; idegenek a *Magna Plaza* japán–angol keverék szereplői (az amúgy holland előadásban), akik a plaza vásárlóival, bábákkal próbálnak kommunikálni, és egymással is: ennek az „előadásnak” a fő témája az egymás közt sem működő párbeszéd; végül idegen a mozgáskorlátozott spanyol bábos, aki csak gesztusai-val-mimikájával tud „szóba állni” velünk. És idegenek állnak szóba egymással magányos biciklizésük során.

A város válik díszletté ezeken a délutánokon-esteken, olykor küzdelmes díszletté. Péntek délután veszünk részt „a biciklis előadáson”, ahol egy multimédiás eszköz (valójában egy ál-GPS) vezérel minket, azt a feladatot jelölve ki, hogy induljunk el, fedezzük fel a város egy eddig ismeretlen részét. Amszterdamban vagy Bécsben másról szólna az előadás: a biciklizésről például, a kommunikációról, a magunkra figyelésről. Itt a „díszlettel” való küzdelemről szól. Hogy ez a város biciklizés-he-tet-len, és itt tekerni olyan, mint dzsungelben a bozótharc (s e sorok írója véletlenül éppen elszánt városi biciklista). Díszletté válik a plaza is, és benne a mit sem sejtő vásárlók szereplőkké: egy fülhallgatóval távolról figyeljük a játszókat, akik a tömegben, a különböző emeleten elvegyülve lassan létrehozhatnak egy előadást. A megfigyelés, kukkolás izgalma



1.



2.

1. Iñaki Mata (Korlátok)  
Schiller Kata felvétele
2. A Kamcsatka  
a Nyugati téren  
Koncz Zsuzsa felvétele
3. Repülési lecke  
(Teatr Strefa Ciszy)  
Felvégi Andrea felvétele
4. Jonathan Capdevielle  
(Faszfej)  
Koncz Zsuzsa felvétele
5. Über (NT Gent)  
Koncz Zsuzsa felvétele
6. Biciklis történetek  
(Blast Theory)  
Schiller Kata felvétele
7. Magna Plaza  
(Wunderbaum társulat)  
Schiller Kata felvétele



4.



5.

végig hatalmában tart, hiszen a plaza látogatóinak fogalmuk sincs arról, hogy tekintetünkkel követjük őket, hogy a szereplők által megszólíttatva halljuk válaszaikat, viselkedésük teátrális nyelvre fordul, s ők is alakítják-írják a történetet (mely egyébként Takeshi Kitano *Bábok* című filmjéből nyeri ihletét).

A manipuláció minden ilyen „kihelyezett” előadásnak akaratlanul is témájává válik. Nemcsak mint a „néző” általában vett elcsábítása, de a biciklis történetben bennünket magunkat is manipulálnak-irányítanak. Itt szereplővé válunk (ötszázán veszünk benne részt), és olykor minket néznek, amikor belebeszélünk a biciklire szerelt készülékünkbe. (A helyzet felidézzi a Rimini Protokoll produkcióját, amikor egy mobiltelefonon irányították a nézőket, lásd *SZÍNHÁZ*, 2005/II.) Tekerünk, ki-ki magában, saját megadott útvonalán, közben másokat hallgatunk meg (felvételtől, nem élőben), mi magunk is beszélünk, kissé ijedten, hiszen mondatainkat rögzítik, egyre komolyabban, egyre hosszabb ideig morzsolgatjuk válaszainkat, míg

lassan-lassan rá nem jövünk: amit mondunk, már valamás, legbensőbb gondolat, vágy, félelem, amit egy hosszú bicikliúton, nehezen, de megszültünk. Arra kell például felelni, hogy mitől nem akarunk többé félni. Különös kerékpáros-meditáció ez, ki gondolná, hogy egy „előadás” ide eljut-elvisz. Rögzített „válaszainkat” pedig valaki majd ugyanúgy meghallgatja, mint mi az övéket. Az ötletet a Blast Theory nevű angol csapat találta ki. Velük ellentétben a lengyel manipulációs előadás, a *Repülési lecke* a sikertelenek közé tartozik: a színész-manipulátor agresszorrá válik benne, akit a néző elutasít.

A bábos-manipulátor (Jonathan Capdevielle – úgy hírlik: világsztár), egy szintén egyszemélyes darabban, melynek címe *Jerk (Faszfej)*, vérfagyasztó történetet ad elő. A francia produkció (rendezője Gisèle Vienne) textusa dokumentumra: a hetvenes évek elejének Amerikájában elkövetett, minden horrorképzetet felülmúló bestiális gyilkosságsorozatra támaszkodik, s a legelidegenítőbb eszközt, a bábót alkalmazza, mégis: képzeletünkben a legrészletesebb-véresebb naturalizmus alakjában jelenik meg a hajmeresztő történet. A színész csupán hangját, ködös-drogos tekintetét, beszédét, nyálát használja, amúgy mozdulatlanul ül egy széken – bőven elég ez is. Ahogy egyre beljebb hatolunk a gyomorforgató történetbe (fiatal fiúk meggyil-



kolásáról, megerőszakolásáról, majd szakaszos feltrancsírozásáról van szó), úgy válnak a színészi eszközök is egyre hatásosabbá. Végül már csak a tökéletesen mozdulatlan színész beszél több hangon (!) – egy ősi (cirkuszi) eszköz elevenedik meg és kerül új fénybe: a hasbeszélés egy pszichopata elborult tudatából-agyából születő gondolatait pásztázza reflektorként, vetíti elénk. A döbönt csendben alig lehet tapsolni. A néző legszívesebben nyilvánosan megkövezné az elkövetőt – igen nehezen talál vissza a fikcióból a valóságba.

A kevert valóságok (*mixed realities*) a legőcskébb operettől a dokumentumszínházig bármilyen produkció témájául szolgálhatnak. Ezek a helyspecifikus, szabadtéri, placc-előadások – a *Placc* nevű program, a szabadtéri előadások szervezője a BÓF partnere – a köztes: valóság és fikció határán egyensúlyozó terekben rejltő lehetőségeket kutatják, azt, hogy a színházi épületből kilépve ki és hogyan szólítható meg a fikció által.

„Jönnek” – hangzott a *Kamcsatka* nevű produkció s az egész fesztivál szlogenje, mintha csak Helmut Newton híres *They're coming* című fotóját idéznék meg, az 1981-ben készült, jéghideg, öntudatos és meztelen nőt ábrázoló képet, amely a női hatalomátvitel egyik jelképévé vált. A *Kamcsatka* – valamiért így írják: Kamchátka – ide érkezett idegenjei éppen ellenkezőleg: meleg szeretettel teli, öntudatlan, szinte gyermeki

ártatlanságú vándorok. Hét férfi, egy nő, ódivatú öltönyöket, kabátokat viselnek, a legjobbat, amijük van; kezükben bőrönd. Együtt mozognak, egy testet képeznek, a térben való koreografált tapogatózásuk figyelmezteti a nézőt: nem eredeti, hanem kreált-kevert valóságot lát. (A csapat 2006-ban Barcelonában alakult.) Az arra járó a néző elcsábításának gyermeki szépséggel és naivitással teli pillanatait élheti meg. Az idegeneknek mindent szabad: csodálkozni, földre feküdni, idegeneket ölelgetni, kutyaszemekkel kolbászt kunyerálni egy uzsonnázó külföldi fiútól, bebújni a Blaha szökőkútjába, bekérezkedni egy lakásba. Finoman, játékosan közelítik a nézőt, aki nevet, zavarban van, és hagyja magát: földre fektetni, vízbe csalni. Egy, a térrel szemközti lakásba próbálnak bejutni, ahonnan az előbb még jókedvűen integetett egy néni. A nézők egy része lent marad, várja a csodát, hogy a szereplők megjelennek a balkonon. De nem, nem nyernek bebocsátást, csalódottan távoznak. Reménytől sugárzó szombat délutánt töltöttünk együtt, a tér nyomasztó szegénysége velük, Kamcsatka népével megszelídült, s a francia fiú nemcsak a játszókat, de a hajléktalanokat is megetette egy kis kolbásszal. Az ember hirtelen úgy érzi, hogy él, „kenyeret eszik és remél / várja hogy elmuljon a tél / hogy egy padon a napba üljön / és fölpiruljon még a vér”.

Sz. Deme László

# Misztérium a gyakorlatban

## KONFERENCIA A BEAVATÁSRÓL

A művészetek hajnalán még mágia övezte a színházi szertartásba való beavatást, ma varázsjegyek nélkül történik az ismerkedés a színház jelrendszerével. De a cél majdnem ugyanaz: az értők kinevelése, csak most őket minőségi nézőknek és a jövő kulturális fogyasztóinak nevezzük. Mi a beavatás, hogyan zajlik, mit eredményez – ezek a kérdések merültek fel a Trafóban, a Budapesti Őszi Fesztivál keretében meghirdetett kétnapos konferencián.

Miért van szükség beavatásra? – tette fel a lényegi kérdést Vidovszky György rendező és drámapedagógus mindjárt a konferencia nyitó előadásában, majd válaszolt is rá: hogy közelebb lehessen kerülni az alkotásokhoz, és a színház nyelve ne legyen idegen. A beavatató elsődleges célközönsége a legfogékonyabb tizenéves korosztály lenne, amelynek számára azonban csak elvétve akad előadás. Néhány kivételtől eltekintve a tinédzserekre csupán a kötelező olvasmányok főként üzleti megfontolásból készített színpadi változatával gondolnak. Ezek az előadások általában unalmas kövületek, amelyek csírájukban fojtják el a kedvet a színházba járáshoz. Pedig – folytatta a gondolatmenetet Angelus Iván előadása – a színház a közönségért van, azaz őket kell segíteni, hogy jól érezzék magukat a nézőtéren. Szerinte a legjobb beavatás mindig egy jó előadás során születik, ugyanakkor természetesen szükség van népszerűsítő produkciókra is. Csakhogy ezek elsődrendű célja nem a megfelelő pedagógiai ráhatás kell legyen, hanem a kíváncsiság felkeltése, azaz élményt kell nyújtaniuk – ehhez viszont, előre csomagolt tanulságok helyett, mindig az aktuális közönséghez, helyzethez kell igazodniuk.

A két külföldi előadó elsősorban nem a beavatás témaköréhez szólt hozzá, hanem érdekes és működő lehetőségeket vázolt fel a művészeti oktatásban. Anna Mayrhuber arról beszélt, hogy a KISS (Kultur in Schule und Studium) nevű németországi képzőművészeti programban hogyan dolgozzák ki a tanulási folyamatokat a művészekkel közösen, akik mentorként irányítják a foglalkozásokat. Rachel Evans pedig a londoni Sadler's Wells táncszínház rendkívül átfogóan működő oktatási részlegének tevékenységéről számolt be; az iskolások különböző rétegei nemcsak előadásokat látogathatnak, hanem ezek köré kerekíthető foglalkozásokon, valamint nyári workshopokon vehetnek részt, de lehetőségük nyílik arra is, hogy egy-egy híres művész patronálásával önálló táncelőadást hozzanak létre. Ebben a programban különösen figyelemre méltó,

hogy nemcsak a fiatal korosztályokra fordít gondot, hanem a felnőttekre is, például a hatvan év felettieknek is többféle lehetőséget nyújt.

Paizs Dóra a beavatás pszichológiai háttéréről beszélt. A beavatás ugyanis akkor hatékony igazán, ha egyfajta belső motivációt ösztönöz. Ennek sikeréhez fontos, hogy a beavatató foglalkozást vezető személy ne kontrolláló tanárként, hanem moderáló beszélgetőként viselkedjen, ugyanakkor pontos visszajelzéseket és világos elvárásokat közvetítve. Olyan légkört kell teremtenie, amely más, mint az iskolában; ahol a diákok nem szoronganak, hanem jól érzik magukat, mert nincsenek vizsgahelyzetbe kényszerítve, azaz akkor nyilvánulnak meg, amikor szükségét érzik, nem pedig kötelezően, és azt mondhatják, amit éreznek, ahelyett, hogy felelniük kell, továbbá nem egymással versengenek, hanem kis, együttműködő közösségek részei lesznek. Ha mindez optimálisan megtörténik, akkor a beavatás több célt is megvalósít: sikerélményt ad, fejleszti a kooperációt a csoportok és az egyének között, növeli a kölcsönös elfogadást, serkenti az önálló véleménynyilvánítást, fejleszti a vitakultúrát, és persze felkelti a művészetek iránti érdeklődést.

De vajon a beavatásnak a művészettel való találkozást vagy a befogadás elősegítését kell-e előtérbe helyeznie? – merült fel már másnap az éppen egy beszélgetésnyire való embert összegyűjtő kerekasztalnál. A nézőt segíteni kell-e, vagy nevelni? Elegendő-e a kérdéseket felvetni, a kódrendszert bemutatni, vagy el kell jutni a dekódolásig, szűkítve a kérdésekre adható válaszok körét? Bár nem mindenben alakult ki egységes álláspont, azt valamennyi résztvevő leszögezte, hogy a beavatásnak a nyitottságot kell felébresztenie, olyan érzékeny állapotba hozva a fiatalokat (elsősorban az ő beavatásukról volt szó), amelyben nem elutasítók lesznek, hanem készek a befogadásra. (Ez kiemelten fontos a kortárs színház- és táncelőadások esetében, hiszen ezek nyelve nem olyan egységes és könnyen kódolható.) Voltaképpen egy kezdő lökést kell adnia, amelynek



### Vidovszky György

folyományaként meg lehet beszélni, fel lehet dolgozni egy élményt. Ehhez a szókinccset is közvetíteni kell, hiszen a kommunikációhoz nélkülözhetetlenek a folyamatokat leíró szakszavak (például tér, gesztus stb.). Mindenki egyetértett abban is, hogy a beavatásnak minél korábban kell elkezdődnie. Hálózatokat kellene létrehozni, kapcsolatot kiépíteni a pedagógusokkal és olyan szervezőkkel, akik ezt a kapcsolatot menedzselik, valamint meg kellene alapozni egy információs bázist is, hogy a „beavatók” megismerjék egymás módszereit, és segítsék egymás munkáját. A Trafó is ezzel a céllal hívta össze a konferenciát, s ezt a folyamatot végül a jelenlévők Gyevi-Bíró Eszter kezdeményezésére el is indították.

Fontos szempont volt a drámapedagógus attitűdjének a meghatározása is. Többet tud, mint a diák, de partnernek kell lennie, nem tanárnak, hanem segítőnek. Üdvös lenne, ha mindig az adott gyerekcsoport tudásához és helyzetéhez adaptálná a foglalkozásokat. Kíváncsi vagyok, hogy értsen a művészetekhez, és legyen pedagógus, hasonlóan a beavató előadások színészeihez, tehát képes legyen rá, hogy a látottakat el tudja magyarázni a kérdezőknek. A folyamatnak építkeznie kell: több éven át évi több találkozásra lenne szükség. Fontos a kezdő lépés és a továbbiak sorrendjének meghatározása: melyik elem a hatékonyabb, fokozatosan kell-e bevezetni a fiatalokat a kortárs művészetbe, vagy egyből a mély vízbe dobni őket? Szintén fontos tisztázni, hogy a folyamatba hol lépjen be az alkotó, valamint arra is ügyelni kell, hogy a vele való párbeszéd ne egy frontális iskolai helyzetet eredményezzen, a kommunikáció ne legyen egyoldalú. Az alkotói oldalról vizsgálva a beavatást: a diákokkal való találkozás a művészekre is hatással van, hozzáfognak, hogy ennek a korosztálynak szóló, az ő problematikájukra fókuszáló előadásokat készítsenek, azaz a beavatás az ifjúsági színházi kínálatot is gerjeszti.

A konferencia legfőbb kérdése természetesen a módszerekre irányult, azaz arra, hogy konkrétan mit tartalmazhat a beavatás. Angelusék népszerűsítő táncelőadása kezdetben különböző táncnyelveket mutatott be, majd ezt felváltották egy hatékonyabb formával: rövidebb táncok váltakoztak, az előadók kommentárokat fűztek a látottakhoz, és beszélgettek róluk a közönséggel. Az aktívan kérdező Honti György színész-drámatanár többféle beavatója közül a legérdekesebbnek az tűnt, amelyben a gyerekek megjegyzései alapján formálnak meg egy-egy konkrét jelenetet, így azonnal látathatóvá válik, mit bír el a színházi jelrendszer, és mit nem. A Trafó komplett sorozatot szervez az évad előadásai mellé, s a konferencia részeként a Gyevi-Bíró-Vidovszky páros demonstrált is egy kidolgozott megközelítést, mely számomra bravúrosan, korántsem erőszakoltan, hanem a diákok ráébredésének tempójában vezetett a felfejtéshez. Nem egy egész előadást, csupán valamilyen részletet, nehezen emészthető formát ismerttetett meg a diákokkal, akiknek ebből fakadó csalódottsága meg is jelent a reakcióikban. Ez egyáltalán nem baj, hiszen többen is hangsúlyozták, hogy a beavatásnak nem feltétlenül a tetszésről kell szólnia, hanem a vélemény szabad és önálló nyilvánításáról. A Trafó beavatásért felelős munkatársa, Juhász Dóra szerint fejleszteni fogják a programot, például előzetes drámaórákkal, követve a Nemzeti Táncszínház legösszetettebbnek tűnő csomagját, amelyben a beavatás első fázisaként tánc- és drámapedagógus tart az iskolákban a diákoknak előzetes felkészítő foglalkozást a kiválasztott produkcióhoz kötődően. Ezt követi a második fázis, ahol a megtekintett előadás után egy hozzáértő és a fiatalok szemében is hiteles személyiség közvetít az alkotók és a középiskolások között. Végül, aki akar, a művészetbe is belekóstolhat: pár napos, mozgás-workshopokat kínáló tábor várja a tánc iránt érdeklődőket az évad végén.

Karsai György

# Játszani is engeddd

## A JÉG ÉS A VÁNYA BÁCSI A NEMZETI SZÍNHÁZBAN

**A** mikor Katona László és Bánki Gergő fékevesztett őrjöngésbe kezdett az emeleti fürdőszoba kádjában – természetesen anyaszült meztelenül –, a Nemzeti Színház nézőterén egy középkorú hölgy mögöttem odasúgta partnerének: „Ez azért mégiscsak túlzás!” Hát igen. Annak idején a Trafó közönségét is megosztotta Mundruczó Kornél leplezetlenül provo-

gyöző, magas esztétikai élményt nyújtó színház volt. Az erőszak tombolásának összekapcsolása a „nagy orosz lélekkel”, vagyis a túláradó szeretettel Dosztojevszkij óta jelen van az orosz irodalomban – gondoljunk csak az *Ördögökre* –, s Szorokin nem tesz mást, mint ezt a hagyományt regényeiben a brutális realitás és az abszurd határvidékén egyensúlyozó világgá for-



Schiller Kata felvétele

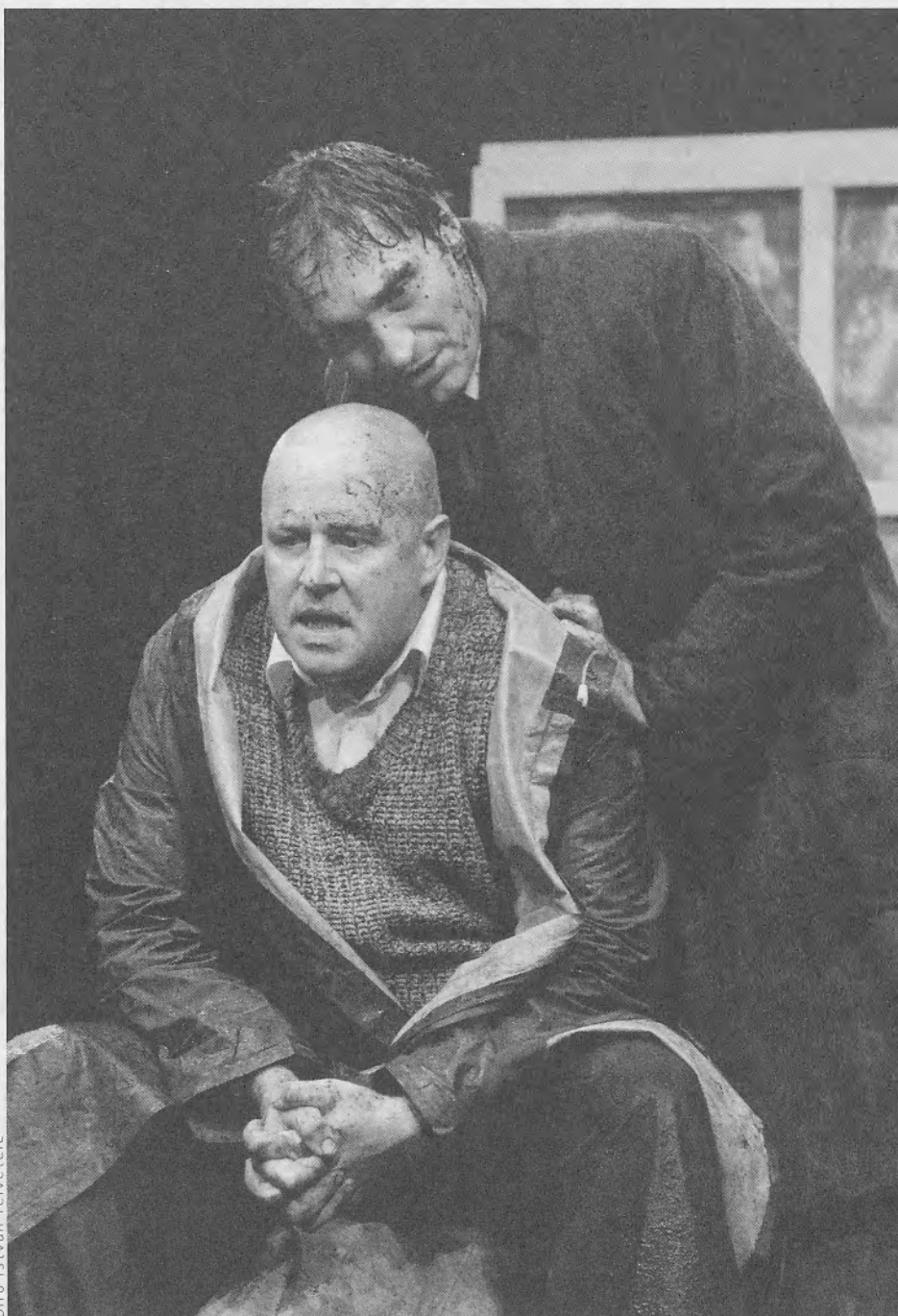
katív Szorokin-értelmezése, a színészek elviselhetetlenségig szuggesztív önfeltárukozása, a mindent-kimondás és mindent-megmutatás életből átemelt-ellopott (?), természetes gesztusa. Megvallom, maga az alapmű – *A jég* – nem tartozik kedvenc olvasmányélményeim közé, de amit Mundruczó a Krétakör színészeivel akkor a Trafóban kihozott belőle, az – minden vitatható megoldásával, sőt, hibájával együtt – meg-

Katona László, Bánki Gergely, Mucsi Zoltán, Scherer Péter, Frecska Rudolf és Hollósi Frigyes A jégben

málja. Többször is elmondta: számára az a legfontosabb, hogy a fékevesztett erőszak és a megváltó szeretet miként élhető meg egyszerre. Ennek az ars poeticának színházi lenyomata *A jég*, amelyben pusztít a halál: fasiszta, kommunista és mélyen vallásos ideoló-

giák nevében kínoznak, gyilkolnak folyamatosan, s mindezt ama szent eszme jegyében, hogy ha majd a szívükkel beszélők veszik kezükbe a hatalmat az egész világon, akkor újra rátalálunk a harmóniára, az örök boldogságra. A Megváltó – vagy helyesebben: a Megváltók – keresése a regényben a Fényhozó Szekta tagjainak feladata, vezetőjük egy egyszerű parasztlány, a szekta tagjai az ő utasításaira keresik megváltásra kiszemelt áldozataikat, hogy jégkalapácsukkal mellkasukat betörve kiderítsék, vajon közéjük tartozóvá tehetik-e őket. A regény második része a hősnő egyes szám első személyben elmondott élettörténete, a második világháború idejére eső eszmélésétől a szovjet kommunizmus időszakán át a Szovjetunió összeomlásáig és a vadkapitalizmus térnyeréséig. A regény – és az előadás – egyik fontos jelentésrétege, hogy a szadizmus és a „tisza faj” megtalálására-kitegyezésére törekvő rendszerek átívelő eszmeként uniformizálja az emberiség történetét alakító gondolkodást.

Az előadás első részében Mundruczó egy sokosztatú térben játszatja a történetet (díszlet és jelmez: Ágh Márton): konyha az egyik oldalon, nappali-háló a másikon, fürdőszoba az emeleten (ez utóbbiak időnként kínzókamraként és szanatóriumként is működnek). Filmes technikával, vágásokkal és svenkekkel lépünk át egyik lakásból és világból a másikba, a harmadikba, majd a negyedikbe. Az átjárás folyamatos és időnként sokkolóan éles kép-váltásokkal történik. Ami közös e sok helyszínben, az a cselekmény gátlástalanul nyers brutalitása: mindenütt az erőszak és az érzelmi-értelmi sivárság irányít minden tettet. A folyamatos gyilkolások, kínzások és szeretkezések kizárólag szadista-perverz kontextusban kerülnek elénk, a rendezés pedig jól érzékelhetően arra koncentrálna, hogy a néző vizuális és szellemi befogadóképességének határait kutassa. A Nemzeti Színház és a Krétakör színészeinek „összeeresztése” természetesen kockázatos vállalkozás volt. A hazai úgynevezett alternatív színház legmarkánsabb, munkái és sikerei révén leghitelesebb formációja és az egyik „legköszínházibb” társulat egészen más játéktílushoz szokott színészeinek együttes munkája kifejezetten pikáns – vagy ha tetszik, emelkedettebben: bátor – vállalkozás. Az eredmény szerintem: teljes győzelem. A két fiatal, frissen diplomázott színész (László Attila és Mészáros Piroska) és a régi gárdából a produkcióba került Hollósi Frigyes remekül illeszkedik az egykori krétakörös, most „új nemzeti” Péterfy Bori és Rába Roland, valamint az eredeti előadás többi szereplőjének – Csákányi Eszter, Bánki Gergő, Scherer Péter, Mucsi Zoltán, Katona László, Gyabronka József és Tóth Orsi – játékához. Egyedül Mundruczó civil felfedezettje, a *Frankenstein-tervből* áthozott Frecska



Bíró István felvétele

Hatházi András (Ványa) és Bogdán Zsolt (Asztrov) a Ványa bácsiban

Rudolf találja nehezen a helyét ebben a közegben; színpadi jelenlétének kétségtelen ereje sem feledtetheti színészi eszköztárának hiányosságait. Hosszan sorolhatnánk az előadás kiemelkedő pillanatait (csak találmomra: Csákányi Eszter szteppszáma, Péterfy Bori kiszolgáltattott kurvájának megverése-megerőszakolása, Mucsi Zoltán és Tóth Orsi unott, perverz szeretkezése, és így tovább), de én ebből a mostani előadásból leginkább Gyabronka Józsefnek a szörnyűségekben tobzódó cselekményt időről időre megszakító, bornírtul átszellemült, hollywoodi stílusban előadott slágerszámait viszem magammal.

A Kolozsvári Állami Magyar Színház vendégjátékával Alföldi Róbert egy másik megközelítésben folytatja

azt, amit A Jégnek a Nemzeti Színház műsorára tűzésével megkezdett: radikálisan nyitni a hagyományostól eltérő színházi formákat és kifejezési eszközöket kereső produkciók felé. Ha ezzel egyúttal „több legyet is üthet egy csapásra”, csak annál jobb, hiszen az Andrej Šerban által 2007-ben rendezett előadás egyúttal a legmagasabb színvonalon képviseli a határon túli magyar színjátszást, anyaországi bemutatása tehát egyértelműen fontos kultúrmisszió is. Romániában Šerban *Ványa bácsija* az év legjobb előadása lett, a legjobb férfi alakítás díját pedig a címszereplő Hatházi András kapta. A produkció mára már világsiker, a kolozsváriak alig győznek eleget tenni a sok fesztivál- és egyéb meghívásnak.

A látványvilág lenyűgöző, Carmencita Brojboiu díszlete a Nemzeti Színház nagyszínpadának és nézőterének egészét bevonja a játékba: az első felvonás a nézőterén, a második és a harmadik – összevonva – a színpadon játszódik, s a közönség ennek megfelelően „költözik”. Az első felvonásban az előszínpad szolgál nézőtérül, szemben az üres zsöllyével, a hatalmas, ormóttan-csúnya, a kék és fekete színkeverékében pompázó nézőterrel, ahol ebből a perspektívából kifejezetten nevetségesnek tűnnek a semmire sem jó oldalpáholyok és a messzibe vesző, ásító mélységükkel hivalkodó emeleti páholyok. E hatalmas, *látszólag* ezer részre tagolt térben éli mindennapi életét Szerebrjakov, Asztrov, Ványa bácsi, Jelena, Vojnyickaja, Szonya és Jefim, s mintha mi sem lenne természetesebb, ott-honosan belakják ezt a hétköznapi létre komikusan-tragikusan alkalmatlan teret. Asztrov kifejezetten unatkozik valahol a zsöllye negyedik sorában: közönyösen barátságos, enyhén leereszkedő mosollyal szemlél minket, a jobb helyekért versenyt tülekedő nézőket, s azokra sem látszik haragudni, akik késve érkezve végigcsörtetnek a nézőtér-előszínpad és a színpadként funkcionáló nézőtér között. Lám, a *kifordított* Nemzeti Színház amúgy használhatatlan terei, a nézőtér sziruposan émelyítő színei egyszeriben értelmet nyernek, és a legnemesebb értelemben működő színházzá válnak. Šerban „mindössze” azt ismerte fel, hogy „a feje tetejéről a talpára” kell állítani Siklós Mária építészeti fiaskóját, s akkor hirtelen olyan színház és képi világ elevenedik meg, amely Csehov ürügyén elének idézi Manet *Az erkélyét* és Monet *Ebéd a fűben-jét* vagy *Napernyős nőjét* is. És akkor még csak a látványnál tartunk – bár a görögök óta tudjuk, csak éppen gyakorta hajlamosak vagyunk elfeledni, hogy a színházban (a *theatronban*) eredendően mindig a látvány kellene hogy legyen az elsőbbség, kis túlzással azt is mondhatjuk, a szöveg csak az élmény teljességét szolgálni hivatott pluszsegítség.

A *Ványa bácsi* a színészi jelenlét ünnepe, s ez több összetevő szerencsés együttállásának köszönhető: nyilvánvalóan kellett egy karizmatikus rendező, akiben vakon bíznak a színészek, és kellett egy olyan – fizikai és szellemi – kondícióban lévő társulat, amelyet hazai színpadon csak egészen kivételes, ihletett pillanatokban lehet látni, és amilyenek itt és most a kolozsvári együttes mutatkozott. Nehéz és igazságtalan lenne bárkit is kiemelni, így csak taláломra, néhány, írás közben bevillanó képet idézek fel: Ványa (Hatházi

András) tragikomikus, a mazochizmusig szenvedést kereső belépései, a nézők háta mögött kezdődő, szívbemarkolóan idétlen merényletkísérlete a minket éppen szószéki magasságba emelt asztala mögül a birtok eladásáról ékes szavakkal meggyőzni igyekvő Szerebrjakov (Bíró József) ellen. Vagy ez utóbbinak a „vén kecske is megnyalja a sót” jellegű, visszataszító üzekedési kísérlete a második felvonásban, amikor a hátsó oldalszínpadra épített, nagyon kényelmetlen szobában az amúgy semmire sem használható íróasztalon próbálja meghágni feleségét. Bíró József a harmadik felvonás általában könnyzacskókat célba vevő Jelena–Asztrov-búcsúja közben abszurdba hajlóan hófehér öltönyben, esernyővel a kezében jelenik meg, s viszi magával Jelenát, s egyetlen pillanatra sem titkolja, hogy ugyan mindent látott, de senkinek (kezdve önmagán!) nem engedi meg, hogy megértse, mi történik a körülötte élőkkel. Jelena és Asztrov egyetlen és végső ölelkezése Antonioni *Zabriskie point*-jának híres sivatagi szeretkezési jelenetét idézi, mintha ugyanazt az ott látott, hiábavaló lázadást ültetné át Šerban Csehov sárból és végtelen ketrecsorba zárt galambokból felépített terébe. És akkor nem beszéltünk még Bogdán Zsolt (Asztrov) precízen akrobatikus, a Nemzeti zsinórpadlását is bejátszó, bravúros részeg-jelenetéről vagy erősen macsós, folyamatos csábítási készenlétéről (szegény Szonya – Pethő Anikó –; így azért már sokkal jobban érthető, miért ennyire reménytelenül szerelmes ebbe az amorózóba!). És hibátlanul kidolgozott Jelena (Kézdi Imola) álmatag, férfiszíveket rabul ejtő nyafkasága és affektálós, a legváratlanabb pillanatokban rátörő angol, francia, német és olasz nyelvtudása (környezete pedig mindig groteszkül udvariasan, szemrebbenés nélkül alkalmazkodik e nagyvárosi allűrjéhez is). Röviden összefoglalva: remek előadás.

Alföldi Róbert színigazgatói pályázatában magasra emelte a léceket: legelsősorban is nyitást, a Nemzeti Színház tereinek újfajta belakását és szellemiségének radikális átalakítását ígérte. Persze ne igyunk előre a medve bőrére, de a fenti két előadás az új periódus nagyon jó kezdetének nevezhető: a színházi műfajok és színházcsinálási módok egymásmellettiségének befo gadását jelentik, annak minden kockázatával együtt. S ehhez még hozzátehetjük, hogy a különféle művészeti ágak közötti párbeszéd megteremtésének ígértét is számon kérhetjük Alföldin: az előcsarnokban októberben El Kazovszkij-kiállítás volt, s a hírek szerint folyamatos lesz itt is a színvonalas program.

VLAGYIMIR SZOROKIN: A JÉG  
(Krétakör – Nemzeti Színház)

Fordította: Bratka László. Díszlet-jelmez: Ágh Márton. Rendező: Mundruczó Kornél.

Szereplők: László Attila, Péterfy Borbála, Hollósi Frigyes, Frecska Rudolf, Gyabronka József, Tóth Orsolya, Mészáros Pirooska, Mucsi Zoltán, Csákányi Eszter, Katona László, Bánki Gergő, Scherer Péter, Rába Roland.

Sz. Deme László

# A gyűlölet arcai

WILLIAM SHAKESPEARE: A VELENCEI KALMÁR

Oly korban élünk, mikor a gyűlölködés és a megbélyegzés ismét vígabban üli a torát. Érezhetően erősödnek az uszító hangok, bár a tettegesség, pár kitérőtől eltekintve, még nem vált napi gyakorlattá. Ádáz szócsaták viszont bontakoznak több terepen is, szembenállók feszültségétől harsog a média, nem csoda, hogy Shakespeare e témába vágó darabját, *A velencei kalmárt* időzítette az évad elejére mind az egri Gárdonyi Géza Színház, mind a Vidám Színpadból alakult budapesti Centrál Színház.

A Centrál már Centrál egy ideje, csak most sikerült új nevét felvennie, a profil azonban évek óta határozott: a komoly művészi bázisra épülő társulat nívós vígjátékokat, angolszász sikerdarabokat és klasszikus-interpretációkat játszik. A Puskás Tamás rendezte *Velencei* az utóbbi vonalba illeszkedik. Radnai Annamária dramaturg nem eszközöl lényegi változtatásokat Vas István fordításán, sem a shakespeare-i jelenetezésen: a teljes darab színpadra kerül. Horesnyi Balázs díszlete egy tárgyalóterem hangulatát teremti meg, mívesen faragott pulpitust állít a középpontba, ahová a színészek, mint valami bíróság, komoly arccal vonulnak be, és leülnek velünk, nézőkkel szemben, akárha tükörképeink lennének. Minden figura végig a színen marad, talán esküdtként töpreng a látottakon, csak az aktuális jelenet résztvevői állnak ki játszani az emelvényről a rivaldáig csúszo színpadra, mintha hangsúlyozottan szembesíteni kívánnának az eseményekkel. Helyszínváltás nincs, a jelenetváltásokat a Harcsa Veronika Quartett kellemes zenéje segíti, meglehetősen sovány dramaturgiai funkcióval. Az előadás nem cicomáz semmit, a szigorú atmoszfera a bírói közösség tagjaira koncentrálnak, előtérbe kerül a színészi játék. A vidám jelenetek erőteljesek, kiváltképp Magyar Attila Lanzelója brillíroz, a komoly hangütésű pillanatok azonban valahogy statikusra sikerednek. A Rátkai Erzsébet egyszerre mai és archaikus kosztümjeiben pompázó szereplők csupán felmondják a szöveget, de nem rakódik köréjük a dialógusból kibányászható feszültség. Pontosabban színésztől függ, hogy kidolgozza és felmutatja-e a mondatok mögött rejlő indulatokat, de senki sincs könnyű helyzetben, mert az akció nélkül maradt párbeszédetől és a bírósági kerettől tézisdráma-hangulatot kap az előadás.

Az egri Stúdiószínpadon Shakespeare szereplői erősen megfoghatók, s a szöveget szinte kortársi dráma szikár korpuszává csupaszítja Ungár Júlia. Bár a cirkalmas elemeket nem teljesen irtják ki, de eltűnnek a mesélgető anekdotikus részek és a háttér-információk, például kimaradnak a kérők sikertelen próbálkozái

– Zsótér Sándor rendezése nagy léptekkel és hideg pontossággal tör előre. Ez az előadás is egyetlen térben játszódik, Ambrus Mária szűkös, amfiteátrumszerű belsőt tervezett. A hátsó, félköríves falon egy paneltömb végtelenül szürke erkélysora búslakodik, maga a játéktér pedig akár a tömb egyik szobája is lehetne. Legalábbis ez az asszociáció merül fel bennem, mintha az egytől egyig fiatal szereplők felugrottak volna valamelyikükhöz bandázni, ki-ki valamennyi időre, s közben státusok és szerepek osztódnának ki. Egy Genet-darab szertartásosságával nemesednek a mindennapi cselekvések rituáléjává: a háttértévezés, öltözködés, ágyneműhúzás során gondoskodó viszonyok, szerelmek és ellenségeskedések szövődnek. Több kellék és tárgy is feltűnik, amelyek Benedek Mari jelmezeivel egyetemben egyszerre idézik a retrót és a mátt, s az így alakuló káoszban résen kell lenni, mert méretes ugrásokkal jutunk el a tárgyalás jelenetéig, amely a két előadás (és persze a darab) kulcsa is.

Ott vagyunk tehát, ahol Shylock mindenáron egy font húst akar kivágni Antonióból, majd fordul a kocka, és a bosszúszomjas követelőzőből áldozat lesz. Ez a jelenet tulajdonképpen brechti (tekintsünk el az anakronizmustól), hiszen egyrészt azt mutatja meg, hogy a társadalmi szabályok szerinti igazságosság nem mindig a jót eredményezi, másrészt hogy – a személytelen bírósági szituáció következményeként – a zabolátlan emberi gondolkodás mégiscsak zablába kénytelen harapni és hideg fővel értelmezni a kialakult helyzetet. Puskás és Zsótér rendezése egyaránt a Shakespeare-ből kibontható Brechtre koncentrálnak, csak egyikük inkább a példabeszéd mondanivalóját ragadja ki, míg a másik a példabeszéd mögötti világot mutatja be részletesen.

Zsótér a gyűlölködés különböző módozatainak bonyolult kajánkodására összpontosít, például hogy Antoniónak a fordulatig ledermedt szimpatizánsai legalább akkora kéjjel forgatják Shylockban a (lelki) tört, amekkora élvezettel tervezte ő az célt az egy font húsba vágni. A tárgyalásnál az előadás korábbi ugrásai

Mészáros Máté  
(Shylock),  
Ötvös András  
(Antonio),  
Vajda Milán  
(Lanzelo Gobbo),  
Járó Zsuzsa  
(Portia) és  
Bozó Andrea  
(Nerissa)

Gál Gábor felvétele

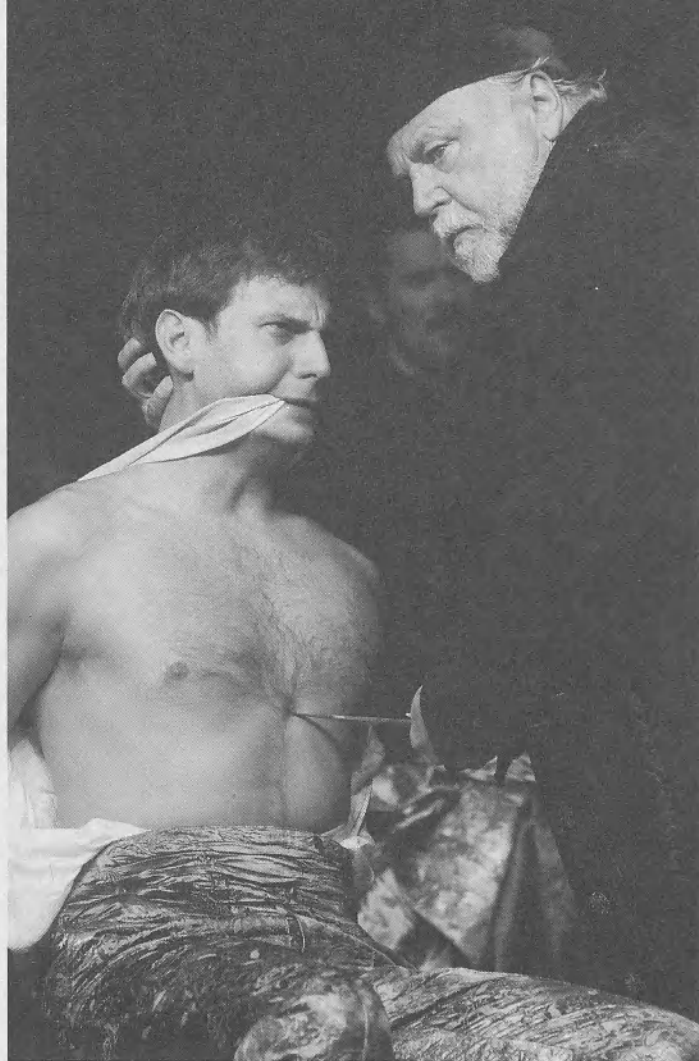


megtorpannak, kibomlik a jelenet (amennyire a szereplőhúzások engedik), s az addigi visszafogott hangvételt rendkívül erős belső dinamizmusok váltják fel. Mészáros Máté Shylockja felizgulva fogdossa áldozatát, készül bevégezni a dédelgetett bosszút, de bele is borzong, hogy embert fog ölni, s tétovázik a késsel. Bányai Miklós Bassaniója indulatosan ki-kitör, de a barátját védő gesztusok mögül kilóg az önzés is. Voltaképpen most érti meg Antonio ragaszkodását, hiszen az, érzékelve Bassanio felfokozott figyelmét, valami mazochisztikus kéjjel fürdőzik is az áldozat szerepében, s mivel már nincs értelme a társadalmi normákra ügyelnie, hosszan és nyálasan csókolja meg, mire Bassanio lelkesedése alábbhagy. A fellángolás mellett Antonio összeomlása még érdekesebb, s Ötvös András egészen pontosan játssza el a belsejében zajló történéseket. Míg fölötte folyik az alkudozás, olyan lelkiállapotba hajszolja magát, hogy amikor meg kell nyilvánulnia, tényleg egy, a halál küszöbére érkezett lényt látunk. Izzadsága elkeveredik a könnyeivel, visketősen vörösödnek a szemei, hangja nazális lesz, mintha a stressztől megindult nyálka eldugaszolta volna a légutakat, fel-felcsuklik az egész figura. Pompás megfigyelés, hogy a végtelenségig elgyötört Antonio, ösztönytől állapotából megmenekülve, egyszer csak visszanyeri a hangját. Talpra állni még nem tud, de a gecizés már újra munkál benne, és sértett féltékenységében kiosztja Bassaniót, hogy adja csak oda féltett gyűrűjét a doktornak, ezzel direkte felbolygatva húzódozó szerelmének a kapcsolatát feleségével. Voltaképpen az összezapás ürügyén az indulatok nem gyűlöletbeszédként, hanem tágabb kontextusban realizálódnak:

minden szereplőben az általános emberi érzések alapvető részeként tárulnak fel – bravúrosan.

Ezzel szemben a Centrál az elvi ellentétekre helyezi a hangsúlyt, és másképp értelmezi az összeütközést. Már a színészválasztás két generációt fordít szembe Shylock és Antonio alakjában. Haumann Péter totális jelenlét- és színészi arzenálja fordul szembe a fiatal Simon Kornél lényegretörőbb gesztusaival. Simon arisztokratikus Antoniója inkább herceg, mint üzletember, csak áll szilárdan, és valami belső sóvárgással, szplínelt tekintetekkel néz a világba. Még az összeomlást is főúri módon viseli, és valójában csak a végét játssza el, ahogyan a halálközeli állapotból kezd újra visszanyerni a formáját, a gyűrű átadására pedig egyszerűen utasítja Bassaniót. Haumann a megnesemített kalmár ellentétképpen dörzsölt és sértett kereskedőt dolgoz ki, mozgékony, ügyeskedő alakot, aki méricskél és latolgat, majd a csapások súlya alatt sürgés-forgása ledermed, eltűnnek a repkedő gesztusok. Pillanatok leforgása alatt megroppant és meggyalázott öregemberré változik, aki méltósága maradványát megőrizve, szótlannul, de az ég terhét hordozva vállán botorkál ki a színről, Janicsk Péter Bassaniójának és Mihályfi Balázs élettől duzzadó Gratianójának hangsúlyozottan gonosz cikizése közepette. Ez a tárgyalás inkább az ideológiai tényekre, két tábor ellentétére koncentrál, kevés gondot fordít a személyiségek közti viszonyok kidolgozására, s ettől valahogy szürkébbnek is mutatja be a jellemeket.

Mindkét előadás figyelmet fordít viszont Shylock összeomlására s a „győzelem” kétes értékére, ugyanakkor ezt nagyon különböző módon oldja meg. A Centrálban



Simon Kornél  
(Antonio),  
Mihályfi Balázs  
(Gratiano) és  
Haumann Péter  
(Shylock)

Schiller Kata  
felvétele

Haumann hosszan bemutatott kivonulásánál megfagy a levegő, sokáig nem szól senki, a nézőnek marad ideje a saját következtetések végiggondolására. Az utána következő rész, a gyűrűk története azonban már komédiába vált. Kovács Vanda végig meggyőző, a tárgyalási epizódban kellően hűvös és okos Portiája is valahogy túlon túl gyorsan siklik át azon, hogy megváltak szerelmi ajándékától. Már-már vidám hangulatban fejeződik be az előadás, bár legvégül, mikor a zárásnál a szereplők visszaülnek a pulpitusra, felvillan egy csiptenyi komorság: Shylock helye üresen marad, kikeresztelkedett lánya, Jessica (Radnay Csilla), majd Antonio is tétovázik, visszaüljön-e a közös bíróságba, meglebbentve ezzel a maguk viszonylagos kivetettségét és kapcsolódásukat Shylockhoz. Az egriek előadásában a gyűrűs jelenet súlyt kap. Járó Zsuzsa rendkívül nőies, ugyanakkor koncentrált és intellektuális Portiája szinte női Acdakként irányította a tárgyalást, és tette lóvá a férfiakat, amikor pedig Bassanión számon kéri a gyűrűt és adott szavát, egy kleisti hős erkölcsi állhatatosságáig jut el. Vígjátékról szó sincs, határozottan árnyék borít mindent, s ezt tetőzi az ellenfelek már előzetesen is építgetett összefüggésrendszere. Míg a Centrálban az alku jeleneténél Antonio és Shylock szóban köti meg a szerződést, addig Egerben ebből is kép lesz: Antonio, Bassanio és Shylock egymáson fetreng, testi kontaktusba lépnek egymással, fizikailag is egymáshoz érnek. Bassanio ugyanabban a pietà-pózban fogja Antoniót, mint majd Shylock teszi a tárgyalásnál, ezzel is összébb bogozva a szálakat, s mindegyre épülve jöhet az utolsó momentum: az egri Shylock nem megy ki, hanem bent marad, lefekszik

egy matracra, és kiüresedett lélekkel kapcsolgat egy olvasólámpát. A végén Antonio bensőségesen mellé ül, és a – Shakespeare-nél korábban elhangzó – szövegben a vágyról beszél, amitől mindketten egyaránt megfeszítettek.

## SHAKESPEARE: A VELENCEI KALMÁR

Fordította: Vas István

(Gárdonyi Géza Színház, Eger – Stúdiószínpad)

**Díszlettervező:** Ambrus Mária. **Jelmeztervező:** Benedek Mari. **Dramaturg:** Ungár Júlia. **Zene:** Tallér Zsófia. **Ügyelő:** Ludányi Andrea. **Súgó:** Szecskó Andrea. **Rendezőasszisztens:** Lázár Rita. **Rendező:** Zsótér Sándor. **Szereplők:** Ötvös András, Bányai Miklós, Járó Zsuzsa, Bozó Andrea, Mészáros Máté, Vajda Milán, Mészáros Sára, Nagy András, Lisztóczki Péter, Balogh András.

(Centrál Színház)

**Zene:** Harcsa Veronika Quartett. **Díszlettervező:** Horesnyi Balázs. **Jelmeztervező:** Rátkai Erzsébet. **Dramaturg:** Radnai Annamária. **Rendezőasszisztens:** Vándor Veronika. **Rendező:** Puskás Tamás. **Szereplők:** Haumann Péter, Simon Kornél, Janicsek Péter, Kovács Vanda, Haumann Petra, Mihályfi Balázs, Magyar Attila, Radnay Csilla, Schmied Zoltán, Vári-Kovács Péter, Balogh Anna, Kárász Zénó, Borbás Gabi, Papp János.

Kolozsi László

# Ez a kor

MOLIÈRE: A MIZANTRÓP

Gothár Péter *Mizantróp*-rendezését a végéről kell kezdeni. Az utolsó jelenettel válik érthetővé a díszlet. Akkor lesz értelme a sok kartonból készített bútornak, a falhoz illesztett műbőr szófának, a falra ragasztott leveleknek, a virágoknak és indáknak és a széles ablakoknak, amelyek egy szent Yorishiro-kertre néznek, a hajviseleteknek – Célimène hajkoszorújának –, de még a csőröknek és a kalpagoknak is, amikor Alceste küzdelmei végén – amikor már belátja, hogy minden reménye hiábavaló – kilép ebből a világból, a dráma világából, és átlép egy rendezett, nyugodt parkba. Ez a park lehetne akár a mennyország is, az égiek gesztenyés kertje. Lehetne akár a másik világ is, a jobbik, a meg nem rontott, a tiszta és igaz. Nekem inkább az ébrenlét világa. És ezek szerint, amit látunk, nem más, csak álom. Nyomasztó és rideg álom. Mert hiába annyi tündöklő és hivalkodó – egyébként a Gothár-rendezésekből ismerős, a rendező tervezte – díszletelem: minden nagyon mesterkélt, hűvös, de nem hűvösen elegáns, hanem kegyetlenül megcsinált. Alceste úgy járkal a szereplők közt, mint aki egyedül van éjszánál, mint aki egyedül valós lény: e rémálom álmodója. Amikor kilép e díszletből, egy iszonyú kort hagy a háta mögött. Tulajdonképpen mindegy is, hogy végzi. Ha szurkolhatunk, hát azért szurkolhatunk neki, hogy e dicstelen, szörnyű kort hagyja ott. Legyen része egy jobb világban.

Kilépése e díszletből felidézte bennem Kovalik Balázs *Hyppolite és Aricie*-rendezését: Rameau operájának végén a főhős kísértelt egy valódi főenyre; egyértelműen a mennyországba. Ahova Alceste kilép, az nem egyértelműen a mennyország (ezért nem is hat olyan erővel e befejezés, mint Kovaliké), gondolhatjuk azt is, hogy amit Alceste átélt, az a valóság volt, egy nagyon megrendezett és hazug valóság, ahol mindenki valaminek (például gólyának) hazudja magát.

Lehetséges, hogy Alceste zsidó. Ezt abból sejtethetjük, hogy pajeszos, kaftános Du Bois hozza a rossz hírt (Máthé Zsolt frenetikus kabinetalakítása – állhébere, amin szövegét elhadarja – eltakarja, hogy a jelenet mennyire tragikus). Alceste lehetne zsidó. Tétélezzük fel, hogy ez a jelenet arra is utal, hogy az: a haszid zsidók szerint az ember csak akkor van ébren, amikor haszid történeteket hallgat. Alceste úgy ébred fel, mint a haszidok, amikor a caddikokról szóló történeteiket hallgatják vagy mesélik. Hátrahagyja a hitvány kort. Vagyis, ez a *mizantróp* is, mint az utóbbi idők minden *Mizantrópja*, elsősorban jelen korunkról, erkölcséről,



erkölcsi és szellemi állapotunkról kíván élesen és bírálóan szólni. Hiszen minden *Mizantróp* ezért is keserű: mert nem is lehet más, csak ecetbe mártott korbírálat. Petri György fordításában a *Mizantróp* (ne feledkezzünk el róla, hogy e fordítást a közelmúltban elhunyt Fodor Géza kérte a költőtől) még inkább az. Alceste „Ez a kor...” kezdetű tirádája a Gothár-előadásnak is a lehangsúlyosabb és szomorúságra (magunkba nézésre) leginkább okot adó része.

Alceste egy opera szereplője: mindenki hazug körülötte, szerepet játszik. Nem Rameau-opera ez, nem is Lully, bár Lully éppenséggel lehetne, hisz ő oly sok comédie-ballet-n dolgozott együtt a szerzővel, Molière-rel, hanem sokkal inkább Offenbach: a commedia dell'artés állattá váló mellékalakok, a burjánzó virághalmok és a frizurák a Marc Minkowski vezette Offenbach-előadásokat idézik fel. Célimène – Hámori Gabriella – vörös, kétoldalt göndör kupolában végződő haja a bohókás Patricia Petibont juttathatná a francia darabokért lelkesedők eszébe.

Egyetlen dal van csak ebben a *Mizantróp*-operában, Oronte hitvány kis verse, amelyet Alceste súlyos bírálattal illet. Ezt szajkózzák, ezt dalolják a szereplők, Alceste kivételével mindenki: a csapnivalónak, a giccsesnek sikere van. Csak ennek van sikere. Ez a kor: ilyen.

Alceste – lehetne – zsidó is. Mindenesetre mintha származását tekintve





FENT: Kerekes Éva (Arsinoé),  
Hámori Gabriella (Célimène)  
és Für Anikó (Márki)

LENT: Hámori Gabriella,  
Mácsai Pál (Oronte) és  
Gálffi László (Alceste)



Kontz Zsuzsa felvételei

is más lenne, mint a többiek. Más, mint a derékszábja (vagy önhittségének önsúlya) miatt mozdulni sem tudó Arsinoé (Kerekes Éva igazán tragikus figura), akit úgy hurcolnak a színpadon; más, mint az olykor arcot, de szerepet nem cserélő márkik; más, mint a törekvő, sértődékeny, simulékony Oronte; más, mint saját hűséges famulusa, Philinte (Polgár Csaba), aki igyekszik őt megérteni, de nem értheti igazán, mert azok közé tartozik: az álom, az opera világába.

Alceste láncdohányos. Elegáns füstkarikák lengik körül. Nem tudózi le a füstöt, de a kezében mindig ott a cigaretta, mintha ez adna neki biztonságot, és ez segítené, hogy mindenki tartson tőle egy lépés távolságot. Csak Philinte pöffelke vele. Már a darab elején is. Nyitott ajtóban állnak, mintha nekik, dohánysoknak nem lenne hely

odabent, ott állnak, magukon összehúzott kabátban egy ünnepély közelében, egy teraszon talán. Nem messze pezsgő pukkan. Az est a tetőfokára hág, ám Alceste csak mondja a magáét. Philinte már annyira ismeri őt, hogy előtte mondja Alceste mondatait. Mint aki hallotta már ezerszer a panaszáradatot, és tudja, mi következik. Már ez a bevezető jelenet is egyértelművé teszi: Gothár *Mizantrópján*ak is alapkérdése, „hogyan lehet őszintének és tisztának maradni ebben a gyalázatos korban”.

Alceste ujjai már sárgák a cigarettáktól. Lényéhez a cigaretta – akárcsak egy intellektuelhez a hetvenes években – hozzátartozik. Hiszen nem elég, hogy Alceste okosabb és józanabb kortársainál – már majdnem éber –, de önmagát is jól ismeri, jól tudja, hogy szenvedélyei vezetik, ellenük tenni nem tud, leküzdhetetlenül kicsinyhitűnek és alantásnak látja magát, van annyira okos, hogy helyzetét, ami mindebből következően eleve reménytelen, tisztán lássa – mégis küzd. Nem enged. Nem mondja, csak azért, mert érdekei ezt diktálnák, egy dilettáns művére, hogy nagyszerű. Átlát a szitán, tudja, ki miért futott be karriert, mit gondolnak róla a piperkőc márkik, ki miért kerül jó pozícióba, miért alávaló mind, aki gazdag vagy híres, látja, mivé formálja a vagyont és a címet a jellemet, de arra sem képes, hogy lapítson, hogy véleményét közhírré ne tegye. Egyértelmű, hogy hideg racionalitás és kíméletlen őszinteség egyvelege egyetlen korban sem kedvez a boldogságnak, és a társadalmi előrehaladást sem segíti elő, de Gálffi László Alceste-jének kora olyan hitvány kor, hogy benne – az Alceste-be szerelmes (ezért Célimène hajviseletét utánzó) Éliante (Takács Nóra Diána) jellemzésében – „igen különc és fura, és mégis rendkívüli figura: abban, ahogyan mindent kihegyez, van valami nemes és hősies, valami olyan ritka tisztaság, amit már alig ismer a világ”; a hősiesen van a hangsúly. Rousseau szerint Alceste az álarc nélküli, igaz ember, aki egy olyan társadalomban kényszerül élni, ahol mindenki álarcot visel. És éppen az a nő a leghazugabb és legalattomosabb, akiért rajong. Akiért tudja, hogy nem kellene rajongania: Célimène.

Célimène világa papírból kivágott hamis világ, tollasozókkal, lóvát tett szeretőkkel, rajongótáborral („kis buziknak” nevezi őket Alceste), barokk muzsikával. Alceste-é szürke. Alceste a színpad szélére szorul, szürke öltönyös világa talpalatnyi Célimène színpadán. Olykor belép, cipőjét is leveszi, megpróbál úgy viselkedni, mint aki otthon érzi magát, de süt róla a kétségbeesés: nem tud ide beilleszkedni, szürke öltönye (nagyon jók Berzsenyi Krisztina hétköznapi szimbolizáló ruhái is) kirí. Gálffi László remekül érzékelteti apró mozdulatokkal is – ahogy belerúg

a papucsba, majd arrébb tolja, majd igazgatja –: szeretne megbarátkozni azzal a gondolattal, hogy itt kell élnie, de nem tud. Egész lénye tiltakozik e hitvány világ ellen. Gálffi László meghatározza Gothár Péter *Mizantrópját*. Alceste-je (lennyűgözően) szenved és nem szenveleg, megértjük, miért mondta Goethe, hogy Alceste a drámairodalom legtragikusabb alakja. Ha Gálffi nincs a színpadon, hiányérzetünk támad. Mintha az egyensúly, az értelem hiányozna ilyenkor a darabból. Végzetesen borul el az opera felé.

Hámori Gabriella nem érezteti, hogy ez a Célimène mindvégig szerette Alceste-et, csak nem tudott és nem is akart őszinte lenni: magának is hazudott, szerepet játszott. Ez részben Gothár hibája is, akinek mintha nem lett volna Célimène-ről olyan határozott elképzelése, mint Alceste-ről. Célimène olykor egy almával játszik, mintha a bűnbeesés Évája lenne, olykor naiv kislány, olykor Salome, de hastáncosnő és egyiptomi díva is. Nem mindig látszik ki a szerep mögül az igazi arca, olykor nagyon mesterkéltségek és – ez viszont Hámori Gabriellának róható fel – modoros. Mácsai Pál Orontea találóan ostoba és törleszkedő. Für Anikó márkija

amennyire elegáns, olyan üres fejű széptevő. Akinek azért nem lehetnek sikerei a nőknél, mert csak önmagát szereti igazán.

E megannyi hazug szeme láttára lép ki Alceste az álomból.

Itt hagy bennünket; a „söpredéket”. Itt hagy, ebben „az oly perverz és becstelen” korban.

MOLIÈRE:  
A MIZANTRÓP  
(Örkény Színház)

**Jelmez:** Berzsenyi Krisztina. **Zene:** Fekete Gyula. **Dramaturg:** Morcsányi Géza. **Díszlet-rendezés:** Gothár Péter.

**Szereplők:** Polgár Csaba, Gálffi László, Hámori Gabriella, Mácsai Pál, Földes Eszter e. h., Ruzsik Kata e. h., Takács Nóra Diána, Für Anikó, Znamenák István m. v., Kerekes Éva, Máthé Zsolt, Köleséri Sándor.

Stuber Andrea

# Néptribün

ARTHUR MILLER: ISTENÍTÉLET

Majdnem először fordul elő, hogy Mohácsi János megújítja egy korábbi művét. Azért csak majdnem, mert amikor 1996-ban a *Mágnás Miska* esetében a Vígyszínházban nem igazán „gyűtt kompromisszumra”, akkor két évvel később Kaposváron még egyszer hozzáfogott Szirmai Albert operettjéhez. De avval ott-hon volt. Most viszont egy 1995-ös kaposvári sikert, *A salemi boszorkányok Istenítélet* című változatát vitte közönség elé Pécsen, enyhe remake-ízzel, és nem kevésbé szép eredménnyel, mint tizenhárom esztendeje.

Maga az előadásszöveg csak hosszas, alapos és indiszkrét kutatómunkával lenne pontosan felgöngyölíthető: mi honnan származik benne. A kaposvári bemutató környékén Mohácsi János egy *Kurír*-interjúban elmondta Karácsony Ágnesnek, hogy mivel Arthur Miller érthető okokból kihagyta a darabból Salem népét – nehéz ugyanis negyven ember szövegét megírni –, ezért ő maga állt neki felvázolni a helybeliek darabbéli hozzáfűznivalóját, bár aztán a színészek sokkal jobb mondatokat hoztak. Figyelembe kell vennünk azt is, hogy a pécsi előadásban afféle vándordumák, vagyis más Mohácsi-produkciók poénjai is elhangzanak. (Az „Ábrázolnám” például Gázso György szövege



volt a nyíregyházi *Kréta*körben, a „Tudom ám, hogy hallottátok” pedig Bajomi Nagy Györgyé a *Sárga liliomban*. Igaz, amikor Bajomi a *Sárga liliomban* így szól: „most tükör által homályosan látunk, akkor pedig színről színre”, történetesen Kovács Zsolt Parris tiszteletét ismételte a kaposvári *Istenítélet*ből.)

Beláthatjuk tehát, hogy itt egy összegabalyodott alkotósokasághoz van szerencsénk, és szerzői jogász legyen a talpán, aki ezt kibogozza. Mindenesetre a pécsi társak vették a lapot, és helyenként továbbfejlesztették a szöveget, amúgy Mohácsi-módra. Például ami Kaposváron még így hangzott: „Hazudik, mint a vízfolyás”, az itt „Hazudik, mint ha vízfolyásból olvasná”-vá csavarodik. Vagy ahol a kaposvári Proctor, Kelemen József ekképpen mérgelődött: „kapsz tőlem nagy újságot, csak győzd cipelni!”, azon Pécsen Zayzon módosít: „kapsz tőlem



Víg Diána (Katy Putnam), Juhász Gerda (Betty Parris), Márcz Fruzsina (Abigail Williams), Darabont Mikold (Susanna Walcott) és Szabó Vera (Tituba)



nagy újságot, csak győzd kiolvasni!”

A pécsi társulat fiataljai (plusz a szokott Mohácsi-támogatók: Kocsis Pál, Róbert Gábor – Felhőfi-Kiss László igazolatlanul hiányzik) megihletődtek a helyzettől, hogy főszerepet játszanak a Miller-dramában. Mohácsinál ugyanis a nép a főszereplő. Ez egyrészt megfelel a rendező kedvenc színházi tevékenységének – mindig is látható élvezettel bíbelődött el olyan tömegjelenetekkel, amelyek akciódúsak, vagy legalább verbálisan zsúfoltak –, másrészt eredeti és eleven interpretációját adja a darabnak. S a megvalósítás minden eleme konzekvensen, összeszedetten illeszkedik az értelmezéshez. Miszerint álljon meg a hová menés! Vigyázzunk! Elég egy közösségben pár ember, akinek van egy kis jó oka arra, hogy zavart, gyűlöletet, hisztériát keltsen, és máris kész a baj. Még az is előfordulhat, hogy a dolgok természetes menete szerint végül máglyára kerül több száz ember. (Az istenítélet nem feltétlenül egyértelmű szó. Nemcsak Isten ítéletét jelentheti, de azt is, hogy miként ítélünk Isten felől.)

A pécsi *Istenítélet*-bemutató díszlete a kaposvári előkép nyomán épült

Jelenet az előadásból

fel: meghatározó eleme a tribün, ahonnan a nyilvánosságra hozott – nyilvánosság elé vitt – jeleneteket figyelik és kommentálják a salemiek. Ugyanez a lépcsősor, ha felemelkedik, tető alá hozza Proctorék házat. A jelmezek mintha valami Antik és Tsai divatházból kerültek volna ki: nem maiak és nem archaikusak. Külön világot alkotnak. (Talán csak az ezúttal svájcinak mondott idegen szolgálólány, Tituba kosztümje rí ki némiképp, amelyben az impozáns Szabó Vera úgy fest, hogy simán elmehetne váltott gyermeknek a *Szentivánéji álomba*.)

A pécsi társulat formában és elemében lenni látszik. Remekül működik a salemi bábészcodók csapata: egyrészt hatásosan mozognak tömegként, másrészt pontosan válnak ki egyenként, jó ritmusban villantva fel egy-egy karaktert, ízt, színt. Ami a többiekkel illeti: Széll Horváth Lajos Danforth alkormányzójának hideg tekintélyessége éppúgy helyénvaló, mint például Kovács Mimi szép gyöttrődése Mary Warren szerepében. Kocsis Pált Parrisként természetesen az ideális Mohácsi-színésznek látjuk, de igen figyelemreméltó Pál András is, akinek első megjelenése egy hindu bölcsé, azután pedig érzékletesen meghasonlik mint precíz, hivatalnoki Hale tiszteletes. Határozottan üde színfolt Vidákovics Szlávén békésen illuminált doktora, s kiragyog az előadásból Róbert Gábor, figurájának tenyeres-talpas egyszerűségével, falusi derűjével, valamint a már-már Frosch foglári magánszámával.

A Proctorékat játszó Zayzon Zsolt és Herczeg Adrienn bizonyos bensőséggel mutatja be a kibeszéltlen házassági válságban leledző párt. Herczeg klaszikus alakítást nyújt: az érző szívű, kemény, törhetetlen asszonyt, aki a lelke mélyén hibáztatja magát férje kilengéséért. Az Abigail Williamset sok könnyből megformáló Márcz Fruzsina érdes altjával véteti észre magát leginkább: két markáns, mély női hang bonghat

a pécsi főszereplő fülében. Zayzon Zsolt Proctora mérsékeltlen hős típus. Sodródik az eseményekkel, minden helyzetben a primer reakciói határozzák meg a cselekedeteit, s kézenfekvő döntéseket hoz. Ha ez oda vezet, ahová, akkor így kell lennie.

A pécsi közönség tavaly már láthatott a színházában jól sikerült Mohácsi-produkciót, de az egyszerűbb ügy volt; egy Molière-átírat, *A képzelt beteg*. Most érezhető némi zavar a nézőtéren. A darab ugyanis – ez elég hamar világossá válik – dráma, sőt komor, nagy ívű tragédia. Ugyanakkor bőkezűen telehintették poénokkal. (Mohácsi ezúttal mederben tartja művét, s bizonyára az is előnyére válik a pécsi produkciónak, hogy nem most kellett a semmiből vagy a valamiből létrehozni a szöveget.) A publikum csöppet talán tanácstalan: vajon szabad-e, illik-e hangosan felröhögni a bemondásokon? De hamar akklimatizálódni fog a Mohácsi-féle színházban. Hovatovább elkaposváriasodik.

ARTHUR MILLER:  
ISTENÍTÉLET  
(Pécsi Nemzeti Színház)

**Fordító:** Máthé Elek. **Dramaturg:** Mohácsi István.

**Zene:** Kovács Márton. **Díszlet:** Khell Zsolt. **Jelmez:** Szűcs Edit. **Rendező:** Mohácsi János.

**Szereplők:** Zayzon Zsolt, Herczeg Adrienn, Márcz Fruzsina, Széll Horváth Lajos, Kocsis Pál, Pál András, Köles Ferenc, Kovács Mimi, Füsti Molnár Éva, Urbán Tibor, Stenczer Béla, Szabó Vera, Stubendek Katalin, Ottlik Ádám, Darabont Mikold, Fischer Lili, Juhász Gerda, Vig Diána, Józsa Richárd, Róbert Gábor, Vidákovics Szlávén, Várnagy Kinga, László Csaba, Csányi Dávid.

Zappe László

# Mint a kecske

NICCOLÒ MACHIAVELLI – HÁY JÁNOS: MANDRAGÓRA

M intha Mohácsi János szelleme kísértene Szegeden. Persze ha néhány hete nem éppen az ő átíratában rendezte volna meg Goldoni *A kávéházát* Rusznyák Gábor, valószínűleg kevésbé jutna eszünkbe Háy János *Mandragóra*-változatáról ilyesféle párhuzam. Így azonban feltűnnek a szövegalkításban, egyes motívumok és jellemek kiforgatásában, átértelmezésében, más körülmények közé helyezésében bizonyos hasonlóságok. A szereplőkben mai megfele-

lőikre ismerhetünk, köznapian, pongyolán beszélnek, ha nem is különösebben szellemesen. A történet is megváltozik, egy másik világ tolakszik be az eredeti mesébe, és a kettő összekeveredik. Igaz, ezek a jegyek nem mutatkoznak olyan markánsan, nem törnek olyan elementáris erővel a nézőre, mint a Mohácsi-munkák esetében.

A látvány, amely a közönséget fogadja, viszont meglehetősen erőteljes. Dombocska tetején kecske eszeget,

talán legel, talán sót nyalogat. A néző nem láthatja, de ha ismeri kicsit Machiavelli *Mandragoráját*, hajlamos az utóbbira gondolni, bár nem világos, miért éppen ezt a motívumot kell ilyen látványos, az egész előadást meghatározó szimbólummal kiemelni. Am hamar kiderül, hogy a legvadabb felfordulást is békén tűrő, az egész estén végig színen levő jószágnak egészen más, sokkal fontosabb jelképi feladatai vannak. Háy János Firenzéből a Vadnyugatra helyezte át a történetet, a párizsi ficsúr ide érkezik, hogy nyhítse szplínjét, s friss élményekkel csigázza fel a nagyvilági életben eltompult érzékeit. Callimaco ezúttal Molière Don Juanjára emlékeztet, ahogyan szolgájával, Siróval az erkölcsös életéről vitatkozik, és a történet végén Don Juan módjára el is hagyja az elcsábított és azonmód meg is unt falusi szépséget, azaz a természetből visszatér a civilizációba, Párizsba. De hogy a párhuzamok mégse legyenek ilyen könnyen átláthatók, a színen időnként

Szabó Máté rendezőnek a játék elején mintha nagyon is kézre állna mind az átírat, mind a Khell Csörsz tervezte színpadkép. Horváth Illés a kedélybeteg szerelmes, Barnák László az öntudatos szolgál, illetve „munkatárs” szerepében megfelelő, bár nem túl jelentékeny, Székelyi József klisékből rendesen összehozza az öreg és ostoba férjet. Kőszegi Ákos viszont helyén van az intrikus Ligurio szerepében, derűje fenyegető, cinizmusa gyilkos. Nem igazán ravasz, csak éppen átlát az embereken.

A történet előrehaladtával, s ahogyan a szövegből is fogytokozik az ötletesség, a rendező is egyre nehezebben oldja meg a jeleneteket. Nem könnyű a városi utcára írt eseményeket egy domb tövében elhelyezni. Arról már nem is beszélve, hogy az átírat – teljesen fölöslegesen – Lukrécia hálószobájába is bemerészkezik. Ebben a szakaszban előbb Fekete Gizi érkezése hoz némi enyhületet, ő bölcs, mértéktartó derűvel adja



Fekete Gizi (Sostrata),  
Király Levente (Pap) és  
Sallai Nóra (Lukrécia)

az anyóst, akinek hajdani laza erkölcsét Háy az eredetnél részletezőbben ábrázolja, amennyiben valamennyi helybeli férfi szereplővel hírbe hozza legalább egy poén erejéig. Majd Király Levente is átsegít egy jeleneten a hit-tételeket érdekei szerint magyarázó pap szerepében.

Veréb Simon felvétele

átrohan egy valóban Juan nevet viselő ember, akit fegyveresek üldöznek, akár a kormányzógyilkos nőcsábászt, csak éppen ez esetben mintha a hatóságok kergetnék, és időnként el is kapják, föl is akasztják. A méltán táplálkozó, üldögélő-álldogáló állat tehát a vidéket, a természetet és a természet bölcs közönyét is jelzi az értelmetlen emberi törekvésekkel, lázas felbuzdulásokkal és ellankadásokkal szemben.

Szóval némi abszurditás vagy talán inkább pusztasztelenség lengi körül a reneszánsz komédia feszes racionalitását. Az átíró az életkedvtől és -erőtől duzzadó, az erkölcsöket vidáman ostorozó komédiát egy általános idiotizmusba süllyedt, dekadensen kornyadozó világba transzponálta. Következetességet ezek közt az emberek közt hiába is keresnénk, arról nem is szólva, hogy miért kell Don Juan kielégíhetetlenségének, céltalanságának és melakórjának felmutatásához éppen Machiavelli mindenben ellentétes értelmű művét elővenni. A nézőnek persze az okokhoz kevés köze van, rá az eredmény tartozik, s csak akkor kezd okokat keresni, ha az eredmény nem győzi meg.

A zárókép akár erős is lehetne, ha nem éreznénk át-látszóan kimódoltnak. Juan, aki egyszer már levágta magát a kötélről a zsebéből előhúzott bicskájával, megint az akasztófán lóg, de a korábbi ruhacserék folytán nincs nála a kése. S akik miatt ebbe a képtelen helyzetbe került, közömbösen mondják a magukét, esetleg sajnálkoznak a szerencsétlen sorsán, de egyiküknek sem jut eszébe, hogy segítsen rajta. Éppoly közömbösek, mint a kecske.

### NICCOLÒ MACHIAVELLI - HÁY JÁNOS: MANDRAGÓRA (Szegedi Nemzeti Színház)

**Díszlet:** Khell Csörsz. **Jelmez:** Balla Ildikó. **Rendező:** Szabó Máté.

**Szereplők:** Horváth Illés, Kőszegi Ákos, Székelyi József, Sallai Nóra, Fekete Gizi, Barnák László, Király Levente, Szilágyi Annamária, Savanyu Gergely.

Nánay István

# Egy kamasz hőstettei

ZALÁN TIBOR: RETTENTŐ GÖRÖG VITÉZ

**K**i ez a rettentő görög? Piros mellényes, fehér inges, zöld nadrágos legényke, akinek vállig érő fekete haját piros pánt fogja össze, s nagy orra meg szeme olyan, akár a mozgatójáé, Nagypál Gáboré. Németh Ilona bábjaian mindig felfedezhető, hogy kinek készítette, hiszen az élettelen fejekre a színész arcvonásait is odavarázsolja. Vagy a néző az, aki a játék közben mindvégig látható animátor karakterjeit a bábra vetíti? Akárhogyan van, ezúttal is – mint a Stúdió „K” hasonló előadásain – a színész és a báb kettőse szétválaszthatatlanul egylényegű.



Schiller Kata felvétele

Ez az alkotási mód és szemlélet a társulat számára nem újdonság, ám Nagypálnak nem lehetett könnyű dolga, mert ő először bábozik, s rögtön címszerepet játszik: a görög mitológia egyik legismertebb hőstét, Thészeuszt. No, nem az athéni államférfit, az amazónok legyőzőjét, a nőablót, a kentaurokkal harcba szállót, az alvilágban rostokolót, a tengerbe vesztőt. Zalán Tibor darabja a tizenhat éves Thészeusz kalandjairól és hőstetteiről szól.

Lovas Dániel, Hannus Zoltán, Nagypál Gábor és Homonnai Katalin

Aki a Ráday utcai kisszínházba lépve Minótauroszt legyőzőjének életéről szóló, homéroszi emelkedettséggű drámát vár, biztosan csalódik. Zalán ironikus és szellemes verses szöveget írt, tele szójátékkal, játékos rímmel, mai kiszólással. Kortárs magyar darabot. Gyerekeknek és felnőtteknek. A kicsiket a dialógusok

végigvezetik az eseménysoron, a nyelvi fordulatokat igazán a nagyobbak értik s élvezhetik. A történetbonyolításban szerencsésen keveredik a görög monda és a magyar népmese. Thészeusz legkisebb királyfi is lehetne.

Az író és Fodor Tamás régóta sikeresen dolgozik együtt, a *Rettentő görög vitéz* is kölcsönös inspirációból született. A vándorlástörténet során tanúi lehetünk az ifjú vitéz kalandjainak, amelyek során Thészeusz nem erővel – ahogy a mítosz pár soros utalásaiból kitetszik –, hanem furfanggal győzi le sorra az útjába akadó gonoszokat, Periphéteszt, a bunkós embert, Szinisz, a fenyőhajlító rablót, az Öregasszonyt és alvilági kocáját, Szkiront, a lábmosató útonállót s az emberevő teknősbékát, valamint az ágyáról ismert Prokrusztészt, ám amikor megérkezik Athénbe atyjához, Aigeuszhoz, máris mehet tovább, hogy leölje a krétai labirintus szörnyét, Minótauroszt. Hiába feledkezik egymásba Ariadné és Thészeusz, a győztes hősnak nincs ínyére a nőszülés, újabb kalandok s az athéni uralkodás várja.

Németh Ilona és Bodor Kata fateknők, talicskavázak, összefűzött falapok feltekerhető faszalagja, kék textília segítségével teremti meg az előadás világát. Ezek az eszközök nem Hellaszt idézik, hanem a mindenhol fellelhető, ősi, paraszti kultúrát, e használati tárgyak mégis leginkább itthonról ismerősek. A felcseperedő legénynek óriási teknő alól kell előszednie atyja reá hagyott saruját és kardját, amit a nagyhangú, önmagát magabiztosnak játszó kölyök csak nagy-nagy erőlködés árán tud teljesíteni, s a két különböző méretű teknő mint fekvőalkalmatosság már önmagában is pontosan kifejezi a Prokrusztész-epizód lényegét. A vándorlást a forgó taligakerékre állított Thészeusz egy helyben lépkedése tökéletesen leképezi, mint ahogy a kék textíliák a tenger megszokott illusztrálása mellett az egy-egy maszkkal jelzett királyi pár megtestesítését is szolgálják. (A két funkció egybejátztatása finoman utal Thészeusz tengeristeni eredetére is.) Egyetlen helyszínt nem sikerül érzékeltetni: a labirintust, márpedig az itteni próbatétel többszörösen is csúcspont lenne, de két taliga tologatása nem teremti meg a bezártság érzetét, azt a szituációt, amelyből csak Ariadné fonalának köszönhetően tud a hős kiszabadulni.

A rettentő vitéz harminc-harmincöt centis nyeles bábjával szemben az ellenfelek jóval nagyobb, groteszk, elrajzolt, többnyire félbunraku-technikával mozgatott, nem annyira félelmetes, mint inkább komikus figurái állnak. Periphétesz maga is úgy néz ki, mint egy nagyra nőtt bunkó, Szkironnak hatalmasra megnyúlt, csontvázszerű végtagjai vannak; Szinisz egybevágó két félre szakad szét, amikor Thészeusz végez vele; a kis ékszerteknős óriásival cserélődik ki, amikor megkapja áldozatát; a koca giccses, rózsaszínű külseje ádáz vérszomjas állatot rejt. Az Öregasszony ruhája alapján szegény magyar parasztasszony lehetne, de amikor megszólal, maga a gonosz boszorkány vagy alvilági rém.

A látvánnyal egyenrangú Monori András és Spilák Lajos zenéje, amelyet Spilák megszámíthatatlan ütőeszközön és különböző fúvós hangszereken egymaga

szólatat meg. Ritmust ad a játéknak, megteremti a kellő hangulatot, s aláfesti, megerősíti vagy ellenpontozza a színészek cselekvéseit.

Őt színész játssza az előadást, négyen – Hannus Zoltán, Homonnai Katalin, Lovas Dániel és Nyakó Júlia – több szerepet alakítanak. S ahogy az Fodor bábrendezéseiben lenni szokott, aki nem a saját bábját mozgatja, az partnerének segít, hiszen valójában két vagy három ember tökéletes összhangjából születnek meg a figurák, az alakítások. Egy-egy színész azonos típusú alakokat kelt életre, s időnként – a szerepből éppen csak kilépve – közvetlenül a közönséghez fordulva közli a szükséges helymeghatározásokat, ecseteli a szereplő lelkiállapotát, mindezt úgy, hogy az információközlés nem elidegenítő hatású, hanem ironikus komikumforrás. Szép rendezői gondolat, hogy Homonnai Katalin – aki a fonala letekerésekor orsóként pörgő Ariadné játssza – mondja el a Thészeuszt segítő isten(nő)i szövegeket is, ám ilyenkor sem ő, sem Nagypál nem a bábos, hanem a színész szerepében szól.

Nagypál Gábor Thészeusza szeretni való kamasz. Hencegő, erőfitogtató és magabiztos, de néha elbizonytalanodik, és segítségre szorul. Restelli, hogy anyja unszolására fel kell vennie apja divatjamúlt saruját, de nagy bajban anyja ölébe vágyik. Mégis töretlenül megy végig kijelölt útján, mindig kivágja magát a bajból, dolga végeztével elteszi kardját, amelyet a színész, mint egy tűt, összefogott hajába tűz.

Nemcsak a cím utal a vitézre, Thészeusz lényében is nagyon sok van Vitéz Lászlóból. Ugyanaz a pimaszság, hajthatatlanság és legyőzhetetlenség. Ugyanazok az eszközök, a durung meg (a palacsintasütő testvérkéje) a lábas, a fifika meg a ravaszság, valamint az ellenfél magához édesgetése, kiismerése, majd váratlan lecsapása, megsemmisítése.

A Stúdió „K”-ből egyenesen a Bárka Színházba, a Kemény Henrik búcsúfellelésének hirdett Vitéz László-előadásra mentem. S miközben a ki tudja, hányadszor látott és élvezett püföléseket néztem, megelégedéssel és örömmel gondoltam a délelőtti *Rettenetes görög vitéz*re. Hisz a Kemény család jóvoltából megszületett s mind a mai napig fenntartott hagyományt nemcsak Pályi János, Kovács Géza s más bábosok viszik tovább, hanem beépül a színházba is – ahogy ez Fodor Tamás és társulata munkájából kitetszik.

ZALÁN TIBOR:  
RETTENTŐ GÖRÖG VITÉZ  
(Stúdió „K”)

**Báb, maszk, díszlet:** Németh Ilona és Bodor Kata.  
**Zene:** Monori András és Spilák Lajos. **A rendező munkatársa:** Gyarmati Kata. **Rendező:** Fodor Tamás.  
**Szereplők:** Nagypál Gábor, Hannus Zoltán, Homonnai Katalin, Lovas Dániel, Nyakó Júlia, Spilák Lajos.

Rádai Andrea

# Királytükör

WILLIAM SHAKESPEARE:  
SZEGET SZEGGEL

Az állott levegőjú Bécs hercegi palotájától csak egy lépés a patkányoktól hemzsegő csatorna. A Miskolci Nemzeti Színházban sekély vizű medence fedi be a zenekari árkot: az egyetlen biztos „talapzat” a forgószínpad helyszíneinek – trónteremnek, börtönnek, külvárosnak, kolostornak – mulandóságában. Az alattvalóknak sok dolguk akad a csatornában – ki patkányokra vadászik, ki kétségbeesését kiáltja világgá, ki inget mos –, és kivétel nélkül mindenki beletoccsan a poshadt vízbe. Csak a Herceg ússza meg szárazon.

A *Szeget szeggel*-t I. Jakab angol király trónra lépésének környékén írta Shakespeare, a darabbeli uralkodót nem pusztán főszereplővé, az igazság bajnokává, hanem egyenesen deus ex machinává avatva. Vicentio, Bécs hercege elhagyja a várost, és a hatalmat Angelo kezébe adja, aki rögtön nekilát a rendcsinálásnak. Szó szerint értelmez egy régóta betartatlan törvényt, és halálra ítéli a jegyesét, Júliát teherbe ejtő Claudiót, miközben a bordélyház üzemeltetőit futni hagyja. Az apácázárdába készülő Izabella bátyja életéért könyörög, ám Angelo csak akkor hajlandó megkegyelmezni, ha Izabella neki adja szüzességét; ő viszont a világért sem áldozná fel tisztaságát. Az álruhában, csuhában visszatért Herceg segít a kétségbeesett lányon, s egy fondorlatos csellel megmarad a kecske is, a káposzta is: az éj leple alatt nem Izabella, hanem Marianna, Angelo cserbenhagyott jegyese hál a felgerjedt helytartóval. Claudiót ennek ellenére halálra ítéli Angelo, ám a Herceg – titokban – megakadályozza kivégzését. Az utolsó jelenetben ünnepélyes keretek között „tér vissza” Bécsbe a Herceg, hogy leleplezzen, kegyelmezen és házasítson: Claudiót Júliával, Angelót Marianával, saját magát Izabellával, és Luciót, a bordélyház léhűtő törzsvendégét egy megejtett örömlánnyal.

Radoslav Milenković világos koncepciójú rendezése sötét árnyékot vet a négy házasságban végződő, szokványos szerep- és ruhacserével építkező „vigjátékra”. Míg az előadás már-már a vásári komédia elemeivel altatja éberségünket, egyre fojtogatóbbá válik a levegő, s rájövünk, hogy az alattvalók az Isten szerepében tetszelgő Herceg kisedet játékának áldozatai, bábuk egy ellenfél és kockázat nélkül játszott stratégiai társasjátékban. A szereplők számára csak az utolsó pillanat



Vajda János felvétele

Sipos Vera (Marianna), Fandl Ferenc (Angelo)  
és Kaszás Géza (Vicentio)

ban dereng fel, hogy sosem szabad akaratum szerint, hanem egy láthatatlan hatalom manipulációjára cselekedtek. Az összeboronált házasságok pokla felől sem lehet kétségünk.

Milenković értelmezése tehát a Herceget alakító színészen múlik, és Kaszás Géza tökéletesen megfelel a szerepnek. Jelenléte akkor is érezhető, ha éppen nincs színen. Isten földi helytartójaként senkinek nem tartozik számadással, így olykor arcát már fondorkodásai közben sem alattvalói, hanem a közönség felé fordítja, miközben a zenekari árok innenső falán üldögél. Úgy mondja Claudiónak, hogy készüljön a halálra, mintha a parancs egy munkamegbeszélésen kiosztott feladat lenne, és úgy is sürgeti az embereket, mint a munkatempóval elégedetlen műszakvezető. A kis csa-csi Izabella folyton útmutatására szorul: a Herceg nélkül azt sem tudná, hol a kijárat a börtön labirintusából.

A Herceg alakján keresztül értelmezhető előadáshoz statisztál a többi szereplő. A darab komikus figurái rendkívüli túlzó – kevésbé ironikus, inkább pojácskodó – jelleget kapnak. Ezt erősíti jelmezük (Berzsenyi Krisztina munkája) is: a bohócos csíkos harisnya, a flitteres mellények, túllszoknyácskák és színes tollboák, az erős smink és Lucio teletetovált karja és mellkasa. Két jelenet között, a forgószínpad mélyén feltáruló

életképekben az igazságszolgáltatás karmai elől menekül az istenadta nép, cihákkal megrakott biciklin, mint sátorfájukat szedő vándorcirkuszosok. Tekeriné (Máhr Ági) extra adaggal is – egy, a gyerekekkel incselkedő, harsány bohóc gesztusaival – púpozza a komikumot. Pompeius (Baj László), a kerítő – hivatalos foglalkozása szerint csapos – kicsit kilóg a kompániából. Hasonszőrű társai eszén is túljáró drogdílernek tűnik: szívesen számol pénzkötegeket, ha senki sem látja, és Escalut diszkrétén keni meg, hogy szabadon eresszék. Hólyagnak (Molnár Erik) már a központi idegrendszerét kezdi ki a vérba. A nagyszájú Lucio (Harsányi Attila) a fellazult erkölcsöket meglovagoló, elkényelmesedett opportunistá: inkább vakarózik, mint hogy a „felelősség” szó eszébe jusson.

A példastatuálásra kiszemelt jegyespár képtelen életre, halálra, tiszta szerelemre. Claudio (Chajnoczki Balázs) inkább az aljanéphez tartozik mind artistajelmezét, mind nyafogását tekintve. Júlia (Kecskeméti Edina) fülsüketítően, hiteltelenül ordít (pedig örületére még magyarázat is akad, hiszen már vajúdik, amikor ide-oda ráncigálja a Herceg). Marianna (Sipos Vera) talán szervilis természete okán ragaszkodik Angelóhoz – megmossa a Herceg lábát, s néhány utalásból arra következtethetünk, hogy szolgáltatásai ennél széleskörűbbek. A Porkolábnál (Aron László), a rabok félős jóakarójánál jobban kiaknázza lehetőségeit a kenőpénzt elfogadó, egyébként derék Escalus (Bószé György). Fandl Ferenc jó szándékúra formálja Angelót: a helytartó igyekszik megfelelni feladatának, buzgón tanulmányozza a régóta porosodó törvénykönyvet, és erkölcsi veszteségével teljesen tisztában van. Ebbe a képbe azonban nem illik bele eredendő gazembersége: hogy Mariannát a hozomány hiánya miatt hagyta el, s hogy Claudiót ígérete ellenére mégis kivé-

gezteti. Izabella szüzességmániája valószínűleg már Shakespeare korában is hiteltelen lehetett, Fabók Mariann alakításában azonban a balladák ártatlan, szűz áldozatának tűnik.

Az előadás utolsó jelentében a Herceg egyre kéjesebben várja az általa megrendezett végkifejletet. Halasztgatja a pillanatot – elmegy és visszajön, Angelóra bízva az igazságszolgáltatást, kicsit még megtérdepelteti a már százszor megalázott nőt –, hogy egy orgazmikus pillanatban áradhasson szét az uralkodói akarat.

Egyik utolsó gesztusával szélnek ereszti a börtönben hosszú ideje sínylődő rabot. Az alkoholizmusba belehülyült, vén Bernát (Szegedi Dezső) szétnéz a világban, s egy szempillantás alatt dönt. Visszamenekül a börtönbe, hogy szabad maradhasson.

#### WILLIAM SHAKESPEARE: SZEGET SZEGGEL (Miskolci Nemzeti Színház)

**Díszlettervező:** Juray Fabri. **Jelmez:** Berzsenyi Krisztina. **Dramaturg:** Horváth Barbara. **Színpadmester:** Farkas Gábor. **Ügyelő:** Orehovszky Zsófia. **Súgó:** Reitner Krisztina. **Rendezőasszisztens:** Pöltz Júlia. **Rendező:** Radoslav Milenković.

**Szereplők:** Kaszás Géza, Fandl Ferenc, Bószé György, Chajnoczki Balázs, Harsányi Attila, Áron László, Osváth Tibor, M. Szilágyi Lajos, Hunyadkürti István, Molnár Erik, Máhr Ági, Baj László, Lukács Gábor, Szegedi Dezső, Fabók Mariann, Sipos Vera, Kecskeméti Edina, Orth Éva, Jambrik Boglárka, Csizmadia Mónika.

Koltai Tamás

# A hanyatlás parabolája

ROLAND SCHIMMELPFENNIG: AZ ÁLLATOK BIRODALMA

**M**i történik, ha a Zebra nem viszi át az Oroszlánt a vízben? Akkor az Oroszlán meghal a tűzvészben. A vízben viszont jön a krokodil. Kit fog bekapni? A dolog nemcsak individuális szempontból döntő, ez birodalmi kérdés, mivel az állatok királyáról és a trónkövetelőről van szó. De nem úgy, ahogy gondolnánk. Az állatok királya – Schimmelpfennignél – a Zebra, az Oroszlán csupán pályázik a posztra, azzal az érvel, hogy ő az erősebb, a nagyobb és az okosabb. Ez egy

demokratikus királyválasztás, mindenki érvelhet, amiből kiderül, hogy vannak erősebbek, nagyobbak és okosabbak az Oroszlánnál. Ezt feltűnően sokan állítják, többnyire magukról.

Schimmelpfennig nem ezópusi állatmesét írt, hanem színházi példázatot. Az *állatok birodalma* színházban játszódik, az állatok egy darab szereplői, azaz színészek. Ha a színház a színházról szól, az gyakran az üresség jele. A színházi emberek azt hiszik, hogy

a színház dolgai rajtuk kívül másokat is érdekelnek. Talán így is volt, amikor még volt disztíngvált polgári színház és disztíngvált polgári közönség, s a kulisszák mögötti világ pajzán sejtéseket, pletykákat és szerelmi titkokat kínált. Az akkori nézők ezt szerették. Ma inkább azért választanak a színházak színházi darabokat, hogy fölhívják a figyelmet saját fontosságukra, holott ezt éppen nem színházi darabokkal kellene. Néha

még a nem színházi darabokat is színházi környezetbe helyezik, hogy jelezzék, mennyire nélkülözhetetlenek. Süllyednek lefelé – ami súlytalanságuk miatt meglepő –, és közben azt kiabálják, hogy mentsetek meg a színházat.

A negyvenen épp hogy túl még mindig fiatalnak számító német darabgyáros – jó tíz év alatt kétszer annyi színpadi mű – bár nem valami nagy tehetség, de a nyafogásnál azért többre tartja magát. Legalább van benne ironia. A színészek, akiket megírt, már hat éve játszó az állatmesét, mindennap, hétvégén többször, egyesek a bemutató óta egyfolytában. Ez önmagában siralmas, de mint probléma továbbra sem tartozik a közre, ilyen a színházi ipar, amely a nézőnek teátrális rágógumit, a színésznek megélhetést nyújt, a művészethez semmi köze, és tévedés azt gondolni, hogy ha nem a heti *en suite* színházi futószalag működik, hanem repertoárban, más előadások társaságában megy a darab ugyanilyen hosszú ideig, akkor jelentős a különbség. Még akkor sem feltétlenül, ha rövidebb ideig megy, abból is lehet színházi kényszermunka. Schimmelpfennig ez utóbbiról beszél. Az állatok birodalmának hierarchiája megismétlődik az emberek birodalmában. Vége lesz az eddigi sorozatnak, új era jön, egyesekkel „már tárgyalnak”, másokkal nem, föllep a „zebra vagy oroszlán?” effektus, kérdés, hogy ki mellé érdemes állni, esetleg a kettő között röpködni, mint a marabu. Az öldöklés a túlélésért folyik – munka nélküli férfi színészek például fejkendőt húzva elmehetnek libanoni és iráni takarítónőnek egy tisztítócéghez –, és az eredmény eléggé siralmas. Akik eddig az Oroszlánt, a Vadmacskát, az Antilopot, a Marabut



játszották, ezután a Tükörtojást, a Borsdarálót, a Pirítóskenyeret és az Összepréselt Műanyag Ketchuposflakont fogják játszani.

Némileg igazságtalan lenne azt mondani, hogy a Schimmelpfennig által megírtakhoz hasonló játszódt (játszódik) le a kecskeméti Katona József Színházban, amely bemutatta a darabot. Miért *pont* a kecskeméti Katona József Színházban? Miért *csak* a kecskeméti Katona József Színházban? Hát a többiben? Hány színész játszik Tükörtojást és Pirítóskenyeret a milliós nézettségű televíziós szappanoperákban is? És miért csak a „színművészetről” beszélünk, amikor az *állatok birodalma* messze túlterjed azon: az önjelölt királyok, akarnokok, törtető, hízelkedők territóriumára országos és határtalan, akárcsak a megélhetésért folytatott tülekedés. Naponta ugyanazt játsszuk hat (vagy húsz?) éve, a nívó pedig – a milióhoz illő hasonlattal – a béka feneké alá süllyed.

A darab egyik szereplője említi „a hanyatlás paraboláját”. Erről van szó, ezt látjuk, ha körülnézünk. Schimmelpfennig nem tanúsít túl nagy írói erudíciót – szokása szerint egyes szám harmadik személyben írt dialógusimitációival, amelyekben a szereplők elmondják, mit tesznek, rendesen megkönnyíti a saját dolgát –, de még mindig az általánosan lebutított szellemi igény fölött teljesít. Az előadás pedig meglehetősen maliciózus, ami fordítóként és rendezőként egyaránt Bodolay Géza sajátja. A németek valószínűleg szálkásabban játsszák – az eredeti bemutató a berlini Deutsches Theaterben volt –, mi pedig saftosabban, a különbség alighanem kifejezi a két kultúra különbségét. Ami ott intellektuális provokáció, az nálunk vidéki valóság (nem



BALRA:  
Kéner Gabriella  
(Zsiráf),  
Király Attila  
(Zebra) és  
Gidró Katalin  
(Vadmacska)

JOBBRA:  
Sorbán Csaba  
(Tükrörtojás),  
Fazakas Géza  
(Összepréselt  
Műanyag  
Ketchupos-  
flakon),  
Gidró Katalin  
(Borsdaráló),  
Makranczi Zalán  
(Chris)  
és Magyar Éva  
(Pirítóskenyér)

Walter Péter  
felvételei

földrajzi értelemben). Mindenesetre az állatmese-szín-  
darab narratívája meglehetősen provinciális hitelesség-  
gel jelenik meg ahhoz – a hatást markánsan erősítik  
Benedek Mari nagyszerű fantáziát és kisszerű lepusz-  
tuftságot egyesítő jelmezei –, hogy el tudjuk képzelni  
mögötte az egész, tipikusan lenyúzott magyar elő-  
adást. A gyerekszínházi játékmánír és az öltözői szí-  
nészmánír elég az *on stage* és az *off stage* különbségé-  
nek érzékeltetéséhez. Mindez nemigen lép túl az élet  
és a szerep kettősségének közhelyein – amit a közön-  
ség jó esetben ihletnek lát, az egymás közt rossz eset-  
ben undor –, és csak ritkán rejt mélyebb szellemessé-  
get. Ilyen például, amikor a Marabut játszó Fazakas  
Géza a vállán lévő mély sebről panaszkodik, amely  
évek óta tátong a naponta felragasztott szárny alatt.  
Fazakas meg tudja mutatni a figura szívszorító eset-  
lenségét, ahogy Sorbán Csaba (Oroszlán) a lázadással  
kacérkodó elkeseredettséget, Gidró Katalin (Vadmacs-  
ka) a védőpajzsként fölvetett naivitást, Magyar Éva  
(Antilop) a helyzethez való alkalmazkodást. Nem túl  
sok lehetőség, de a többieknek – két kivétellel – nem  
jut ennyi.

Az egyik kivétel Király Attila, ő a Zebra jelmeze alatt  
Frankie karakterét is megfogalmazhatja, azét a színé-  
szét, aki megpróbál kitörni. Frankie számára  
Schimmelpfennig legalább írt egy helyzetet, amelyben  
lecsap a Chris nevű rendezőre, szinte csapdába ejti, azt  
remélve, hogy jobb szerephez jut általa. Csakhogy  
Chris iránytalan, szétszórt, narcisztikus figura, nem  
jut vele semmire. Kettőjük jelenete önálló epizód a da-  
rabon belül, nem túl eredeti, mégis az előadás legjobb  
része. Ebben Király Attila segédletével Makranczi

Zaláné az érdem, aki Chris szerepében kiemelkedően  
jó. Laza és lezser csávót játszik, aki önmagán kívül  
semmire sem tud összpontosítani, saját *attitűdjét*  
viszont, mintha spontán módon tenné, szüntelenül  
vigyázza, szemüvegét, haját igazítja, pózol, tükörben  
figyeli előnyösnek kipróbált mozdulatait, rájátszik élet-  
szerűtlen életvitelére („elfelejti” a szállodáját, a szoba-  
számát, a várost, sőt az országot, ahová vendégszere-  
pelni megy, ismerősei telefonszámát, s hogy hová tet-  
te a papírt, amelyre föl vannak írva), s eközben a  
nagyképűen üres szakmai kommunikáció verbális és  
gesztuskészletével mond „véleményt” (valójában sem-  
mit) arról, amire vagy akire még csak nem is emlék-  
szik. Csupa színházi bennfenntesség ez is, de rendkí-  
vül szórakoztató, és Makranczi Zalán jelentékeny szí-  
nészki fejlődéséről tanúskodik.

ROLAND SCHIMMELPFENNIG:  
AZ ÁLLATOK BIRODALMA  
(kecskeméti Katona József Színház és  
a Zalai Nyári Színházak Kht.  
közös produkciója)

Díszlet: Mira János. Jelmez: Benedek Mari. A ren-  
dező munkatársai: Márton Andrea és Hollós Gábor.

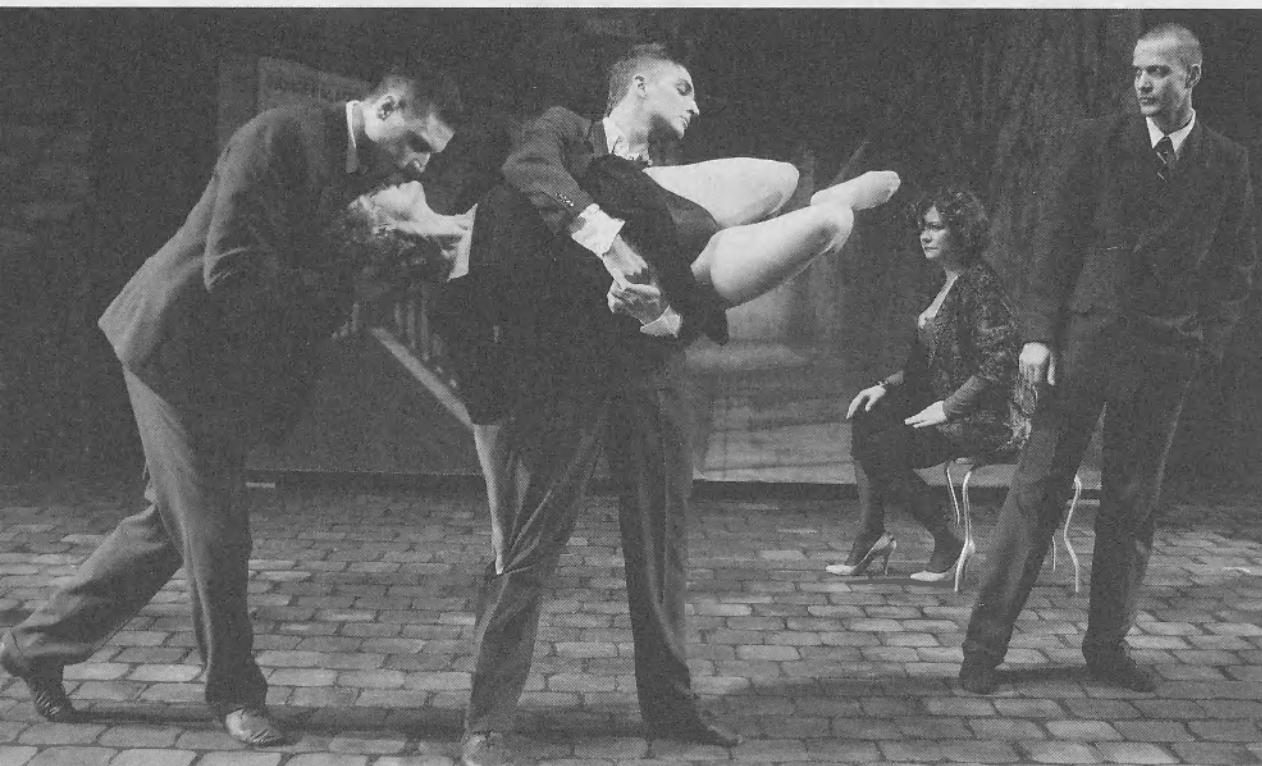
Rendező: Bodolay.

Szereplők: Sorbán Csaba, Fazakas Géza, Gidró  
Katalin, Magyar Éva, Király Attila, Makranczi Zalán,  
Balogh Erika, Kéner Gabriella, Báhner Péter, Bori  
Tamás.

Ugrai István – Zsedényi Balázs

# Szabadság, szerelem, színház

JUHA SILTANEN: PIAF, PIAF



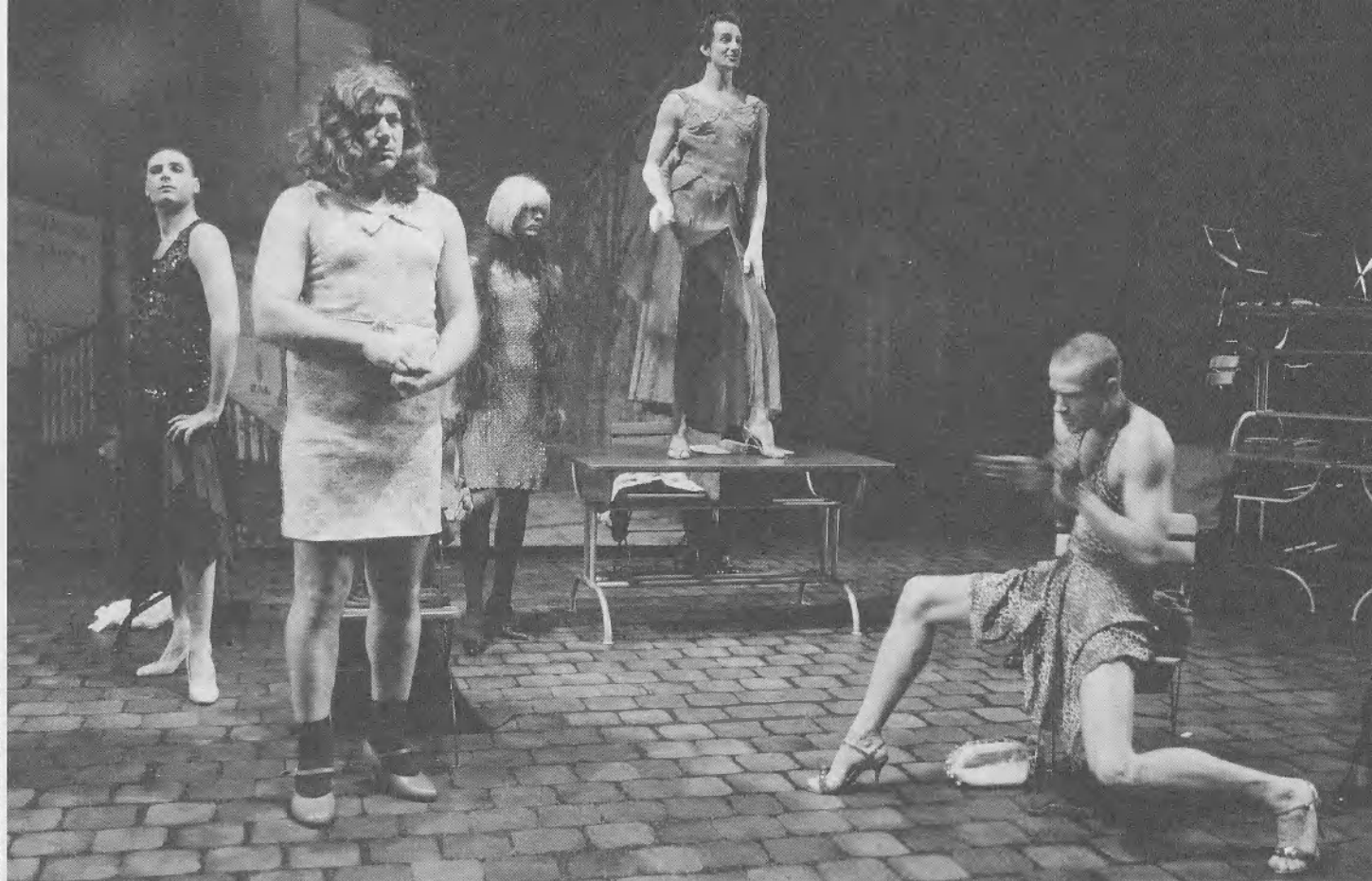
BALRA:  
Vida Gábor  
(Táncos),  
Varjú Olga (Piaf),  
Solya Ádám  
(Táncos),  
Varga Anikó (Nő)  
és Bánki Zsolt  
(Táncos)

JOBBRA:  
Vida Gábor  
(Harlekin),  
Ilyés Róbert  
(Bokszoló),  
Pásztor Tibor,  
Dévai Balázs  
(Színész) és  
Bánki Zsolt

**N**e legyenek kétségeink: a füstös lokálok kisszínpadai vagy a színház ugyanúgy gyártották a valódiságot hazudó előadóművészeket, akik szüntelen megjátszanak valami homályosan elképzelt, csak részleteiben átélt vagy megértett, ekképpen üres látszaterzelmet, mint manapság a show-biznisz teszi. Egy ilyen közegben az ösztönből előtörő őszinte hang elementáris erővel képes hatni, és Edith Piaf minden túlzás nélkül ilyen jelenség volt. Életrajza már-már népmeszerűen, közhelyesen klasszikus: szegény család, frusztrált gyerekkor, egy lelkes mentor, a világot jelentő deszkák és tragikus magánélet. A képesség: a rekedtes, de mégis megigéző hang. Kitartás, energia – a színpadon sikerek, az életben folytonos kudarc. Piaf életének fordulataiból több filmforgatókönyv is táplálkozott. A Juha Siltanen által írt, Jorma Uotinen rendezte színpadi mű, a *Piaf, Piaf* is ezt teszi, miközben vérbeli musicalt komponál az életműből. A Bárka Színház produkciója – amely a Helsinkai Városi Színház 1989-ben bemutatott előadásának variánsa – nem nekrológ vagy édesbús nosztalgizálás, s nem is üresen

kongó koncertszínház, hanem őszinte főhajtás a XX. század egyik legnagyobb hatású énekesnője, Édith Giovanna Gassion, Piaf, azaz a „veréb” előtt.

Uotinen alapállása mélyről jövő tiszteletről tanúskodik a művésznő iránt: „Amit most láttok, az egyszerűen színház, tehát játék. Edith Piaf nem lehet színházi kellemék vagy karakter, Edith Piaf halott és reprodukálhatatlan, csak megidézni tudjuk. Kérem, ne is várjanak ennél többet.” Ennek szellemében az előadás nem is kelti annak a látszatát, hogy beleláthatnánk Piaf lelkébe, vagy árnyalt képet kapnánk motivációiról és személyiségéről, mindössze egy olyan nő sorsába tekinthetünk bele dalain és a fent említett életrajzi motívumokon keresztül, akiben egy életen át izzott a szerelem, aki minden porcikájával átélte azt, és aki ezt a hangulatot képes volt átadni az erre különösképpen fogékony publikumnak is. Az előadás szerkezete epizodikus, cselekménye laza háló: egy színház színpadra kívánja állítani a legendás énekesnő történetét, és miközben arról tanakodnak, vajon milyen is lehetett a negyvenes évek Párizsa, bravúros könnyedséggel fonódik egymás-



ba a két korszak, Piaf virágkora (ott és akkor), illetve a ma (az itt és a most). Uotinen szinte észrevétlenül vált át egyik síkról a másikra, akár egy karakteren keresztül is végez időutazást, hogy végképp összekuszálva a dimenziókat, teret adhasson látomásszerű képeinek és szabadon kibontakozó fantáziájának.

A történet mában játszódó része főleg a színházi létformáról, görcsös kényszeredettségeről és olykor teljes tartalmatlanságáról mesél. Egy Nő (Varga Anikó), miközben fel akarja dolgozni, hogy nem ő kapta Piaf szerepét, próbálja megfejteni, vajon ki is lehetett ez a „veréb” – hol élt?, mit látott?, mit érzett? –, de mindhiába. Azon túl, hogy rájön: a negyvenes évek Párizsa ugyanolyan mocskos, züllött és kiábrándító volt, mint a mai, tehát egy szó sem igaz semmilyen romantikus „aranykorról”, nem jut közelebb a megformálni kívánt karakterhez. De nemcsak ő – mindenki ezzel próbálkozik: minden nő Piaf maga, s minden férfi Piaf körül legyeskedik (kivéve a Telekes Péter által határozottra és büszkére megformált, bizonytalan pozíciójú – félig férfi, félig nő – Árnyék-figurát). Ezt a kétségbeesésbe hajló küzdelmet kárörvendve követi nyomon egy öregasszony, La Môme Bijou (Spolarics Andrea), aki – a Piaf-változatok közül talán a legerősebbként – láthatóan nemcsak át-, hanem meg is élte azt a kort, amelyről a Nő csak álmodik. Az Árnyékon kívül La Môme a kapocs a két idődimenzió között, láthatóan nem találja helyét a mában, de sejtelmes emlékei azt az „aranykort” idézik, amelyről így máris elképzelhető, hogy talán mégis létezett.

„Pendlizünk” a dimenziók között: látjuk az Árnyék-figurával egybedolgozott – Marcel Cerdanra, Piaf repülőgép-szerencsétlenségben elhunyt szerelmére utaló – Bokszolót, és a „Bokszolót”, azt a férfit, aki itt és most el akarja játszani őt. Emblematisz figurák bukkannak fel az orfeumok és lokálok világából: tolvajok,

katonák, cafkák, színészek, matrózok (az ensemble-játékban minden színész maximális erőbedobással vesz részt, markáns jelenlétével Kálid Artúr, Pásztor Tibor és Ilyés Róbert tűnt kiemelkedőnek). A két gigantikus forgóajtó határolta kávéház-utcát formázó díszletből a kiállított fekete-fehér képek mai modern múzeumot hoznak létre, majd füstös-gőzös ringgő válik a tér, hogy vér- és izzadságszag felborzoló keveredésével megszülethessen a showbiz-élet, amely aztán porondként a „Vak Lánynak” (Ladányi Andrea) ad lehetőséget, hogy táncos slapstick-betétjében felvillanthatja kiváló komédiázó tehetségét is. Az egész tér fölül emelkedik az „ismert” Edith Piafot játszó színésznő(t) játszó színésznő, Varjú Olga: bölcsességgel kevert infantilizmussal adja a „veréb” énekesnőt, akinek sajátos kacagása mélyről fakadó életörömet sugall.

A kor és Piaf alakjának permanens lebegtetése Uotinen remek tempóérzékű montázstechnikájával párosulva kiteljesíti a musical műfaját, s szinte páratlan módon valódi, élő karakterek (nem karikatúrák vagy egyéb konstruált figurák) jelennek meg a színpadon. Senki nem tud semmi biztosat, senki nem moralizálhat és nem ítélezhet. Szabadság – a szerelem, a műfaj, a színészek, a színház szabadsága nyilvánul meg az előadásban, amelynek legfőbb erejét az adja, hogy az ennek a szabadságnak világos határokat szabó musicalforma a felszabadultsággal párosulva ritkán látott energiát kölcsönöz az oly gyakran üresen kongó zsánernak.

Mert egyetlen villanásnyi üresjárat, öncélú lézershow vagy oda nem illő koreográfiával kitöltött felesleges pillanat sincs. A csomópontokban egyszerre több dologra (színészre, mozgásra, színpadi elemre) kell figyelniünk, olykor nagyon gyorsan váltják egymást az események, de van, amikor csak egyetlen elnyújtott, kitarított másodperc köt le bennünket. Az előadás él: ritmusosan pulzál, lüktet. Nem lezárt kerek egész,

hanem mozaikos, de éppen attól nagyszerű, hogy nem akar mindenáron drámai tartalmat ránc tukumálni. „Ha ez egy rendes darab lenne”... – szólnak ki a színészek többször is. Valóban, egy „rendes darabban” nem teszik ki önmagukat a színpadra a résztvevők, nem vitáznak egymással arról, hogy ki a legalkalmasabb a szerep eljátszására, nem osztják meg problémáikat a nézőkkel, nem mosódik össze egyetlen közös térré a színpad és a nézőtér. A *Piaf, Piaf* semmilyen értelemben nem „rendes darab”: nem történet, nem koncert, nem musical, nem táncelőadás, hanem mindez egyben, és sokkal több annál. Uotinen ugyanis Piaf apropóján a művésztől, a művészetéről – a táncról, az énekről, a színházról – és az önazonos, igazi életről beszél. Ne feledjük el, hogy ez egy – némileg kényszerből – megújuló színház programadó előadása. Ebben a programban, a látottak alapján, sok lehetőség van: a progresszivitás és a sokoldalúság mellett a mi-

nőségi popularitást is előlegezi. A Bárka produkciója csillogó *Gesamtkunstwerk* arról, hogyan lehet és szabad alkotó és látó emberként létezni.

JUHA SILTANEN – JORMA UOTINEN:  
PIAF, PIAF (Bárka Színház)

Az eredeti díszletet a Bárka terére alkalmazta: Csík György. **Jelmez:** Lakatos Márk. **Zenei vezető, karmester:** Dinyés Dániel. **Rendező:** Jorma Uotinen. **Szereplők:** Varjú Olga, Spolarics Andrea, Varga Anikó, Ladányi Andrea, Ilyés Róbert, Kálid Artúr, Telekes Péter, Pásztor Tibor, Réti Adrienn e. h., Trokán Nóra e. h., Törőcsik Tamás, Dévai Balázs, Fejes Kitty, Fóti Zsófi, Vida Gábor, Solya Ádám, Bánki Zsolt.

Urbán Balázs

# Mindenből egy kicsit

HELTAI JENŐ: A TÜNDÉRLAKI LÁNYOK

Heltai Jenő darabjában, ha úgy tetszik, mindenből van egy kicsi. Egy kis szentimentális ragyogás, némi társadalomkritika, cseppnyi bánat, kis adag ironia. Amiből talán több van az átlagnál, az a kedélyes szellemesség – igaz, nem a költő Heltai kedélye és szellemessége, hanem a biztos kezű színpadi szerzőé. Egy drámának mindez akár erénye is lehet, hiszen a színpadi változathoz több utat, több kapaszkodót kínál.

A Valló Péter rendezte vígszínházi előadásban is van mindenből egy kicsi. Fájdalomból és örömből, kellemből és iróniából, realizmusból és stilizálásból. S amiből egyértelműen több van az átlagnál, az a mindent elsimító kedélyesség. Nem könnyen tudok elképzelni előadást, melynek ez erénye lehet...

A *Tündérlaki lányok* – ha költészet, mélység és eredetiség terén nem közelíti is meg Szép Ernő vagy Szomorú Dezső reprezentáns drámáit, színpadi csillogás tekintetében pedig vitathatatlanul elmarad Molnár Ferenc bravúrdarabjaitól – több, mint alkalmas nyersanyag. Erős rendezői kéz akár az érzések komolyan vételével, akár a társadalomkritika felerősítésével létrehozhat belőle érvényes és hatásos előadást, de azt sem zárom ki, hogy stílusra, humorra ráérezve, ráerősítve fergeteges mulatság kerekedjék belőle. Ez az erős kéz hiányzik leginkább a vígszínházi produkcióból. A rendezői ambíció mintha kizárólag az előadás biztonsá-

gos lebonyolítására koncentrálna. Valló Péter nem ad irányt a több értelmezési lehetőséget kínáló darabnak, sőt, következetesen tompít benne mindent, ami esetleg érdekesebb lehetne. Nincsenek összecsapások, hiszen a testvérek élesebb összetűzései ártatlan színpadi civakodásokba torkollnak, ahol a kergetőzések zaja még a szavakat is elnyomja. Nincsenek valódi drámák, hiszen azok, akikkel ez megtörténhetne, beletörődő kedélyességgel veszik tudomásul sorsuk alakulását, s egyébként is, mintha a férfi főszereplők, a Báró és az ifjú Pázmán senki iránt nem táplálnának erős és valódi érzelmeket. Nincs komolyan vehető társadalmi-szociális mondanó, mert az alapmű amúgy is általános, lapos tanulságait az erős karikírozás tovább tompítja. Ami megmarad, a már többször emlegetett kedély és a szellemesség, az sem tud csillogni igazán; a játék ugyan perfekt módon kimért, ám meglehetősen kényelmes tempóban halad előre.

Így aztán a darabra jellemző minőségi és stílári eklektikát fel is erősíti az előadás. Ahol maga a mű is erősebb, ott kifejezőbb, érdekesebb, a várakozást felkeltő a játék. A második felvonás elejének még vannak olyan szakaszai, melyek tartalmasabb előadás lehetőségét is felvetik. Ám a „családi tanács” nagyjelenetének elmaszatólásával végképp kihűl a feszültség, az egyébként is súlyosan sikertelen harmadik felvonást

pedig senki és semmi nem menti meg: tömény unalomba fullad. Kevésbé meglepő módon az eklektika mind a produkció látványvilágára, mind a színészi alakításokra jellemző. Szakács Györgyi jelmezei nemcsak korhűnek hatnak, de kifejezetten szépek, mutatósak, nem egy esetben találóak is. Szlávik István viszont erősen stilizált, kintet és bentet, azaz lakást és környezetet, enteriőrt és mielőtt együtt, egyben láttató színpadképet készített. Mind a jelmez, mind a díszlet kvalitásos munka, de mivel stiláris diszkrepanciájuk nemhogy jelentést, még jelentőséget sem kap, olyan érzésünk lehet, mintha két különböző előadás alapjait jelölnék ki.

Koncz Zsuzsa felvétele



Zeck Juli (Olga),  
Danis Lídia (Boriska)  
és Petrik Andrea  
(Manci)

Nagyobb baj, hogy erősen széttartóak a színészi alakítások is. És elsősorban nem is minőségi értelemben; a minőségi különbség legalábbis kevésbé éles, mint a stiláris. Varju Kálmán (Pázmán) vagy Zeck Juli (Olga) alapvetően realiztikus eszközökkel él, Szegedi Erika kicsit el- és megemeli a levakarhatatlan Malvin néni alakját, Halász Judit (özvegy Bergné) apróbb magánszámokkal szórakoztatja a publikumot, Petrik Andrea (Manci) óvatosan karikírozza, Csőre Gábor (Petrencey Gáspár) pedig egyenesen a karikatúra felé közelíti a játszott figurát. Nem alakul ki egységes játéktípus, következképpen magának az előadásnak sem születik markáns stílusa.

A három főszereplő közül Tornyi Ildikó nyújtja a legsikerültebb alakítást. Igaz, a még némi joggal naiv Sári alighanem a mű leghálásabb szerepe, de a színésznő játéka legalább természetesnek hat, mentes minden negédtől, s elhitheti a felnövőben lévő gyerek-lány érzelmi csapongásait. Ha az előadás a könnyed, derűs líra felől közelítené Heltai darabját, alighanem ez az alakítás lehetne az ideális kiindulási pont. A Boriskát játszó Danis Lídiának leginkább színpadi kisugárzása érvényesül; a nő férfiszíveket irányító erejét maradéktalanul elhitheti. De kicsit sokat játszik el a lány pózaiból és kicsit keveset valódi érzéseiből, s mivel közte és Pázmán között távolról sem izzik forró szenvedély, az sem igazán derül ki, hogy mennyire vállal Boriska áldozatot azzal, hogy a Báró mellett marad. Hasonlóan keveset tudunk meg a Báró érzéseiről is. Pedig az ő története éppúgy szólhatna egy időszóvén még utolsó szerelemre lobbán, majd erről lemondani

kénytelen férfi fájdalomról, mint egy büszke, de határozatlan ember érzelmi ingadozásairól vagy akár egy gőgös arisztokrata szeszélyéről. Ám Lukács Sándor mindezek helyett nagy rutinnal, meggyőzően és relatíve színesen játszik egy kedves, nagylelkű, nőket szerető és tisztelő, ám különösebben erős érzelmekre nemigen képes férfiút. Akinek mintha teljesen mindegy is

lenne, hogy Boriska vagy Sári van mellette. Ahogy esik, úgy puffan.

Ez utóbbi mondat Valló Péter rendezésének egészére is érvényesnek látszik. Ha úgy vesszük, nagyobb baj nem történt, elvégre mind a szöveg, mind a rendezés manuális, játékmesteri vonulata, mind a színészi játék átlagszínvonala megüti a biztonságos professzionalizmus szintjét. Csak éppen az alkotói ambíció nem világos: hiszen az átlagos nézői tetszéssel fogadott játékot nem kísérte vastaps és harsogó kacaj, s aligha hihető, hogy a következő esztendőben a Vígszínház sikerelőadásai közé fog majd tartozni. Személyes mondandónak, közlésvágyának, egyáltalán: alkotói koncepciónak pedig még a fuvallata sem érződik.

### HELTAI JENŐ: A TÜNDÉRLAKI LÁNYOK (Vígszínház)

**Dramaturg:** Harangozó Eszter. **Díszlet:** Szlávik István. **Jelmez:** Szakács Györgyi. **Szenika:** Krisztiani István. **Zenei munkatárs:** Termes Rita. **Világítás:** Komoróczy Gábor. **A rendező munkatársa:** Várnai Ildikó. **Rendező:** Valló Péter.

**Szereplők:** Halász Judit, Danis Lídia/Marjai Virág, Zeck Juli, Petrik Andrea e. h., Tornyi Ildikó, Szegedi Erika, Hullan Zsuzsa, Lukács Sándor, Varju Kálmán, Csőre Gábor, Pándy Lajos.

Tarján Tamás

Liget, *Lizsé* nélkül

MOLNÁR FERENC: LILIAM



Gesztési Katalin felvétele

A balról, haránt állított égbolt-szélesvászon tápétaajtóin át közlekedik a szereplők egy része (a fényképész Hollunderék és bért sosem fizető albérlők). Van ablaka is az égnek. A kék vásznon bárányfelhők bodorodnak szelíden, a fehérségre kicsiny piros és zöld léggömbök pingálódtak, ligeti építmények kontúrja sejlik alig kivehetően. A *se* tegnapelőtti, *se* mai idő-felvétel időtlen *is-isbe* táblázódik. A hosszanti élével a padlózat nyugvó, horizonttörédként elnyújtózó kulissza ég nem kér különösebb magyarázatot, de nem is magyarázza különösebben Molnár Ferenc „külvárosi legendájának” budaörsi színrevitelét, a cicomátlan képeket, a legyalult játékmódot. Csak olyan menny ez, amely előtt például épp a *Ligetben* is fényképezkedni szoktak cselédek és katonák, szorgosak és semmirekellők. Meglehet, Czibor János nem épp a minap (bizonyára valamikor az 1950-es években) íródott, a szín-

Pintér Gábor (Hollunderné fia), Ubrankovics Júlia (Júli), Pikali Gerda (Mari), Scherer Péter (Húgó) és Szakács Tibor (Liliom)

lapon idézett szavai adhatnak kiskulcsot égajtóhoz, éghez: a *Liliom* – „a langyosan lirizáló érzelmesség”, „az olcsó sablonromantika” ellenére – „mégiscsak klasszikus. Miért? Mitől? Talán azért, mert a darab túlszínezettsége mégiscsak (vagy éppenséggel) kiveti a kor jellemző érzelmi sémáját: a jóra tehetetlen jóságot, a durvasággá torzuló szeretetet. És talán azért is klasszikus a *Liliom*, mert ami átüt az olcsón színes képeken, az mégiscsak *a való égi mása*. Valódi benne a szerelem és a halál, mint rossz limonádében a jó rum.” Nem akárki vetette ezt papírra: a pár évtizeddel ezelőtti magyar irodalom máig nevezetes, alighanem legjobb irodalmi bedolgozója („négere”), az a Czibor János, akiből korai öngyilkossága után

nem sokkal drámahős – Czifra János – vált Csurka István *Ki lesz a bálánya?* című színművében. (Molnár kortársának, Krúdy Gyulának egy 1919-es regényében Czifra János még hasadt tudatú, önmagát kívülről látó temetésrendezőnek mutatkozott. E kívülről látás adatik meg a földre, családjához futólag visszalátogató, a látogatást balszerencsésen le tudó holt Liliomnak is, tulajdonképp Csurka Czifrájának is.)

Khell Csörsz díszlete jobbról még egy kék-fehér csíkos, a manézs bejáratára emlékeztető függönnyel operál. A színrím, a kék és fehér látvány-egybecsengés ellenére nem békül össze tökéletesen a két, elmosódó (vagy szerény tartalmú) díszletelem, melyeknek csak néhány egyszerű faalkotmányt – sámlit, széket, asztalt – kell közrefogniuk. A történet puritán, érzelmosségtől mentes előadása, azaz a történet helyett a szituációk és a jellemelek élénk adása: e törekvés határozza meg Salamon Suba László munkáját, mely halk tartózkodásával ugyan megnyer, viszont visszafogottsága kevésbé jelentéssé. Szakács Tibor egy jókötésű külvárosi fiatalember alakját kölcsönzi Liliomnak, de sem a jellem alantasabb indultai rétegei, sem az artikulálatlan szabadságvágy irányába nem nyitja meg az ábrázolás útjait. A lényegében Molnár szavaira és a személyes külső adottságokra bízott figura nem igazi címszereplő, nem szervezi maga köré a többieket. Általában is mindenki meglehetősen magára hagyottan, kapcsolattalanul árválkodik a színen, noha nem érződik, hogy a magányosság, a lélekbe lefojtott tehetetlenség és bánat lenne a legfőbb közlendő. Így a szerényen jövedelmező körhinta-kikiáltói állását rátartiságból otthagyo Závocski Endre és az őt hirtelenjében, mégis életre-halálra magáénak választó Juli szerelme, bútoratlan összebútorozásuknak nem csupán a szegénység okozta válsága, Liliom sötét pénzszerző vállalkozása Ficsúr oldalán, s különösen a férfi konyhakéssel elkövetett kétségbeesett öngyilkossága sokkal kisebb nyomatékot szerez magának, mint az epizódzsalak mentén elhelyezkedő karakterek nagyobb rendszerbe nem illeszkedő privát léte.

Minden és mindenki egy-egy (jobbára mindig a jelenetkezdő) impulzusban erőteljes, aztán megalvad a játék. Tóth Augusztia vasorrú bábát és jótékony anyókat ikerítő avarbarna Hollundernéja, Pintér Gábor a mama mellett asszonytalanul megöregedő suta, félregombolt Hollunder fiúja, Stubnya Béla (Ficsúr) sápadt jassza: csupa pontos belépő – aztán nincs újabb lépés, a figura letapad mint saját kezdeménye. Hatásosabb epizódok élén, hatásosabb kivitelben ugyanez áll Incze József az életért már nem túlzottan lelkesedő, ám a bőrét könnyen nem adó Linzmann pénzszállítójára, Scherer Péter életének önkezelével véget vető Kádár Istvánjára, a Liliom és Juli felserdült kislányát megformáló Liktör Zsuzsára is. A „túlvilági” képben – melyet Molnár szintisztán budapestinek gondolt el, Salamon Suba László pedig a Babarczy László 1982-es dramaturgiai újítása, jelenetcsereje óta szokásos sorrendváltoztatást elkerülve a maga helyén hagyott – Incze, Stubnya és Pintér

megint ugyanígy jár másik posztján. Helyben jár.

Ahogy a mozdulatlan festett égen nem hagyják el őrhelyüket a festett felhők és a luftballonok, úgy nem akarózik mozdulnia az egész előadásnak. A deszka, lécz és vászon Liget olyan kifakult világ, amelyben legfeljebb hangulatfoszlányként libben a *Lizsé* mosolya, mókája, fintora, barbár romantikája. A kétségtelenül tudatos stíláriss visszavételt legkevésbé a harsányabb színeket általában sikeresen kereső Pikali Gerda Marija és Scherer Péter dibdábbabb Hugója sínyli meg. Úgy lépnek felfelé a társadalmi ranglétrán, hogy nincs miért irigyelni őket sorsuk jobbra fordulásáért. Szerencsés rendezői beállítás, hogy míg saját mindennapjaik eredeti, közös küzdésértelmét egyre inkább szem elől tévesztik, Julival még szolidárisak maradnak.

Tordai Teri hűvösen, elegánsan veszi birtokba Muskátné nem hűvös, nem elegáns szerepét. Rományi Nóra olyan jelmezeket, ékszereket tervezett számára, amelyek nem a pesti Liget *licencének* tulajdonosát, inkább egy kevésbé előkelő párizsi negyed másfajta *intézetének* madámját öltöztethetnék. A lassan elvirágzó Muskátné ugyan Liliommal, majd utódjával, Hózlíngerrel sem kizárólag hintáslegényként számol, de az íratlan ligeti etikett szerint tisztességes nő, s Tordai annak is játssza, ordinárén finom, lassított, öncsítító ritmusban, igencsak átlátva a nagy élet-körhinta pörgésfizikáját. Salamon Suba László színpadán mintha mindenki értene és tolerálna mindenkit – s mintha ezzel senki nem menne semmire. E keserű játszából legkevésbé Liliom képes kivenni a részét – s e tényt nem emeli figura-centrummá, drámává Szakács Tibor.

Életdrámája – szeretetdrámája – csak Julinak bomlik ki, és csak Ubrankovics Júlia az, aki a Molnár-bemutató csupasz közegében a csupaszszággal, szótlanlansággal, feszes megállással, dacos félrenézéssel valóban mélyen jellemez. Amikor egy-egy sikerületlenebb jelenet (esetleg – Csengery Dániel zongorafutamaitól kísérve – a fölösleges, nem korfestő és nem elidegenítő sanzónok, nóták) félresiklatnák a *Liliomot*, ő azon a tájékon (nem a Lizsé, de legalább a Liget táján) őrzi a darabot, ahová talán a Budaörsön színházvezetőként debütáló Salamon Suba László szánta.

MOLNÁR FERENC:  
LILIOM  
(Budaörsi Játékszín)

**Díszlet:** Khell Csörsz. **Jelmez:** Rományi Nóra. **Dramaturg:** Szokolai Brigitta. **Zeneszerző:** Csengery Dániel. **Rendező:** Salamon Suba László. **Szereplők:** Szakács Tibor, Ubrankovics Júlia, Pikali Gerda, Tordai Teri, Scherer Péter/Magyar Attila, Stubnya Béla, Tóth Augusztia, Pintér Gábor, Incze József, Liktör Zsuzsa, Csengery Dániel.

Szántó Judit

# Minden utca a színházba vezet

KATHERINE KRESSMANN TAYLOR:  
CÍMZETT ISMERETLEN

Tizenkét – sóhajnyi – történelmi év még nem ihletett annyi, több könyvtárra való fikciós és nem fikciós folyómétert, mint a Hitler nevével megbélyegzett rémkorszak, és az áradat ma sem apad. Ami a fikciót illeti: izmusok, posztmodern áramlatok itt nemigen jutnak szóhoz, a tényektől még a fikció sem mer elrugaszkodni, az apropóul szolgáló kis színpadi játéknál későbbi évtizedekben is legföljebb parabolák születnek, de a novellák, regények, színdarabok, többnyire még a filmek is általában a realizmus különböző, az anekdotikustól a filozofikusig terjedő árnyalatait képviselik. (A legmesszebbre ettől alighanem Kertész Imre szakadt; lehet, hogy ezért kapott Nobel-díjat?)

A parabola ugyebár elvont, általánosítható jelentéssel bír, ez elsőrendűen művészi kérdés; történelmi kérdés azonban, mikor válhat általánosítható, sőt aktuális értelművé akár az anekdota is. Az antifaszizmus témája például örökzöldnek látszik; a fasizmus, úgy tűnik, alapvető emberi ösztönöket elégíti ki, klasszikusan időtlenné írva át Brecht állítását: „Még termékeny az öl, melyből kijött.” A perspektívának ez az önkiterjesztése akaratlan is lehet, az élő szerző akár nem is értesül róla, a halott legföljebb a túlvilágon dörzsölheti a kezét. Íme Katherine Kressmann (inkább talán Kressman) Taylor 1938-ban keletkezett, sültrealista színpadi anekdotája: a szerző, ha él (él-e még vajon?), sem igen tudhatja, hogy a metamorfózis, amelyen két-személyes levéldrámájának egyik szereplője, Martin Schulse (biztos, hogy nem Schulze?) keresztülmegy, az új évezred elején történetesen egy kis kelet-európai ország aktuális mindennapi rögválóságát csapja pofon, és elég húsunkba vágóan vázolja fel a náciává válás folyamatát. Martin Schulse-Schulzét más iskolát kijárt művekben svábbogárként vagy orrszarvúként látjuk viszont, itt hús-vér, ámbár kissé vértelen átlagember, aki még ismerősebbnek látszik, ha az ember történetesen a legfrissebb utcai élményeit hozza magával a Spinozába. (Amely vonzó kis hely, afféle b/Bonbonnière, eltekintve attól, hogy a bal első sor közepéről Kulka



Jánost oly mértékben takarja a zongora és a zongorista, hogy ülve nem látszik; ki kell imádkozni, hogy időnként felálljon és középre jöjjön. Gyanítom, hogy a jobb oldalon László Zsoltról csúsznak le ugyanígy a sorstársak.)

Egyszóval ügyes ujjgyakorlatnál nem több a szűk egy órán át tartó *Címzett ismeretlen*, e nemben közhelyektől sem mentes (a náciává zuhlott szapora Martin legújabb csemetéje természetesen az Adolf nevet kapja, a reménytelenséget úgy vetik le a németek, „mint egy használt télikabátot” és a többi). Meg kell viszont adni, hogy a mélységesen sértett fél, a zsidó Max Eisenstein bosszúja gegnek roppant szellemes, bár nem véletlen, hogy Csáki Judit kritikustársam a *Magyar Narancs*ban nem leplezi le, mintha csak egy krimi slusszpoénjáról lenne szó. Én is „csak” annyit árulok el, hogy Martint, a náciává vált egykori üzlettársat és kebelbarátot, aki „objektíve” prédául engedte a náci pribékeknek Max hűgát, önnön egykori nagy szerelmét, Griselle-t, Max a San Franciscóból kilődözött csavarosan kompromitáló leveleivel könyörtelenül kiszolgáltatja a Gestapónak. (Itt el lehetne meditatálni e bosszú erkölcsi megítélésén és példaértékén, ám az anekdota szerzőjének ilyesmi meg sem fordult a fejében, és nekem, ha a témáról esszét nem írhatok, mondatnyi szentenciához nincs kedvem.)

A filmes Groó Diana rendezőként nyugodtan, természetesen, ízlésesen, a két, eredetileg egyívású, később mégis oly sarkosan eltérő pályát bejáró figurát finoman differenciálva járult hozzá a szórakoztató (elvégre anekdotában vagyunk) estéhez. Különösen érdekes az az ötlete, hogy Pető Kata szöveg nélküli zongoristáját olyannyira játékba hozza, hogy alakja már-már átolvad Griselle-ébe: abba-abbahagyja a zongorázást, kétségbeesve csap a húrokba, kibontja a haját, dobol a lábával, keze ökölbe szorul, a két színész pedig egyszer-egyszer mimikai kontaktusba lép vele, s mintha neki beszélné, neki játszana. A *trouville* jól ellenpontozza a levélváltások rituális monotonitását.



László Zsolt (Martin), Pető Kata és Kulka János (Max)

Persze a rendezőnek ajándék élvezet jut: a két színész. Kulka János, László Zsolt. Ilyenkor többnyire elhangzik az ominózus telefonkönyv-*bonmot*, amelyet a néző (még ha kritikus is) az éppen aktuális kedvencére szokott ráhúzni. De Kulka és László nemcsak vajtűfülü intelligenciával értelmez, hanem a vázlatot étellel kitöltve teljes embert alakít. (A szereposztás egyébként típus alapú; érdekes lenne, ha a két szerepet felváltva alakítanák.) László Zsolt feladata a hálásabb, mert ő a levél műfajon belül is jellemfejlődést ábrázolhat, és hiú,

Szkárosy Zsuzsa felvétele

önelégült, hedonista hajlamú sikeremberből fokozatosan, egyszersmind árnyaltan, minden gesztusában-arcjátékában hitelesen alakul át tapsonccá, majd büntárrá – és tessék csak elképzelni, végső kétségbeesésében, összeomlásában még egy picit sajnálni is lehet. Legalábbis amikor a neki szóló levél „Adressat unbekannt” (lásd a címet) bélyegzéssel visszamegy Amerikába, fanyar a katarzis.

Kulka János hosszú ideig csak kedves, jóhiszemű, majd mind aggodalmasabb jó barát, aki nem akarja elhinni szeretett Martinja pálfordulását; a színésznek azonban sok színe van a furfangos józanság, a tépelődés, az elburjánzó kételyek árnyalására. A nagy fordulat természetesen a húga tragédiája. Ettől kezdve az író önvallomásra, önreflexióra már nem ad sem szöveget, sem alkalmat, hiszen a rafinált pseudolevelek már csak a bosszú célját szolgálják; az elhatalmasodó monomániát, a kaján kárörömöt, az önnön teljesítményével való kéjes elégedettséget a színész adja hozzá. (Lehet, hogy véleményez is, és eljuttassa az én meg nem írt esszémet?)

Egy borzongatóan aktuális folyamat színpadi visszhangja, egy tiszta, pontos, kellemes rendezés, két nagy színész iskolajátéka – ennyi az este hozadéka. Nem szeretjük a „képest” esztétikát, a mezőnyre való igénytelen hivatkozást – de ez azért objektíve sem kevés.

KATHERINE KRESSMANN TAYLOR:  
CÍMZETT ISMERETLEN  
(Spinoza Ház)

**Fordította:** Kiss Marianne, Upor László. **Látvány:** Nonn Zsuzsi. **Dramaturg:** Upor László. **Zenei szerkesztő:** Matkó Tamás. **Producer:** Naszodi Katalin. **Rendező:** Groó Diana. **Szereplők:** Kulka János, László Zsolt, Pető Kata.

Markó Róbert

# Ó, idők, ó, erkölcsök

ÖDÖN VON HORVÁTH: ISTENTELÉN IFJÚSÁG

Ödön von Horváth utolsó befejezett regénye, a *Jugend ohne Gott* igazi összegző, mégis progresszív mesterdarabja az életműnek: a szerző társadalomkritikai szemléletének realizmusába szinte groteszk elemek vegyülnek, s ezek hathatós segítségével kerül pellengérré a harmincas évek fasiszta Németországa. Kerényi Grácia alig ismert magyar fordítását – mely a nem túl sikerült *Hogyan letten én néger?* címet viseli – Gyarmati Kata alkalmazta színpadra, s Vidovszky György rendezte a Bárkán.

Horváth regénye műfaját tekintve leginkább krimi – egy gyilkossági nyomozásról szól, s a gyilkos lelepleződésével ér véget –, ugyanakkor súlyos társadalomkritika is: a faszizmus ostobasága tragédiához vezet,

üzenni a szerző. A színpadi interpretáció értelmezhetné az alapszöveget ekként is, akként is. Gyarmati (nyilván Vidovszkyval egyetértésben) azonban egy harmadik, szintén járható, ám kevésbé kézenfekvő utat választ: pszichologizáló darabot teremt a Horváth-regényből. A döntés bőségesen kamatozik: a lélektani realista értelmezésben a darab középpontjába az individuuum kerül, vagyis a meglehetősen elvontról (a közösről, a szociálisról) a konkrétúra (az egyénre) helyeződik a hangsúly, miközben sem a krimi izgalma, sem a társadalomkritika éle nem tompul.

A címet az átdolgozók *Istentelen ifjúság*ként magyarították. Ez már kevésbé szerencsés választás, mert az „istentelen” szóhoz társuló, mindenképpen pejoratív



Kosznovszky Márton,  
Kardos Róbert, Koloszar András,  
Szabó Gábor, Mesés Gáspár,  
Réti Adrienn és Juhász Lajos

többünk, hogy aztán hamar ki is jusson belőle, mint kevesen közülünk.

Az előadás mind a négy nő szerepét Réti Adrienn játssza. (E szerepösszevonás korántsem idegen Ödön von Horváth szellemétől, aki drámáiban és regényeiben egyaránt gyakran foglalkozott a női sorsok problematikájával általában.) Az előadásban ily módon Réti a nőt mint archetípust képviseli. Éppen ezért nem okoz komoly fen-

Székfóssy Zsuzsa felvétele

jelentésárnyalat félrevezeti a nézőt: éppen az előadás hangütésének-hangsúlyainak mond ellent. Hiszen ez az ifjúság korántsem istentelen, sokkal inkább Istentől elhagyott, de/és mégis Istent kereső. Vagyis nem bűnös, ahogyan a cím sugallja, hanem áldozat. A szereplők igenis fogékonyak a morális problémákra, sőt a darab konfliktusai éppen ebből a (hatványozott) fogékonyaságból fejlődnek ki, egyszerűen csak az idők változása – lásd a harmincas évek történeti-politikai háttérét – következtében minden érték megkérdőjeleződött és relativizálódott, vagy egyenesen a visszájára fordult. Az amúgy precíz és következetes szövegértelmezésben ezen a ponton sejlik némi homály, mintha nemcsak a darab központi figurája, a tanár (Kardos Róbert) nem értené a változások okait és rendszerét („tanácstalan vagyok és hitetlen”, mondja), de az alkotók sem szántak volna elegendő időt az összefüggések felderítésére.

E helyen a darab történetének vázlatos ismertetésnek kellene következnie, ám egy krimi esetében ez tisztességtelen lenne, legyen tehát elég annyi: egy társadalmi helyzetével, iskolai osztályával és tulajdon önmagával is súlyos konfliktusba került tanárember drámáját látjuk két részben. Időközben feltűnnek az osztály tanulói, szülei és igazgatójuk, Vidovszky pedig szülőt, diákot és direktort egyaránt gyerekszínesszel játszat; a szereplők egy-egy emblemikus kiegészítővel (például bohóccal, pápaszemmel) felruházva tulajdon szüleiké, tanáraikká lényegülnek át, nyilvánvalóan utalva mindannyiunk felelősségére tanítványaink és gyerekeink személyiségének kialakításában. Még az is az előadás előnyére válik, hogy a gyerekszereplők felnőttet játszva gyengébb alakítást nyújtanak – ráadásul színészilag nyilvánvalóan egyenlőtlen küzdelmet folytatnak Kardossal –, hiszen így a tanárnak a többiekénél nagyobb formátuma, erkölcsi fölénye a színészi játék minőségében is visszatükröződik.

Kardos tanára kisember, mint legtöbbünk, valaha nagy ember akart lenni, mint legtöbbünk, túl a harmincon abba a bizonyos sötétlő erdőbe jut, mint leg-

akadást az értelmezésben, hogy a négy karakter nem mindig villant fel egyéni színeket, habár a színésznő a tanár anyjának belső remegésével, a gyilkossággal vádolt fiú anyjának rendíthetetlen merevségével, a dizőz szemérmesen adagolt bájjával és az erdőben bujkáló intézeti szőkevény könyörtelen ösztönösségével jelzi a figurák egyéniségét.

Szépen és pontosan illeszkedik a koncepcióba a Gadus Erika tervezte játéktér. Az egymással kontrasztot képező, tiszta szimbólumokból felépülő látvány – fekete, fehér, vörös; hal, jég, galamb – anélkül kíséri gyakorlatias empátiával a hol kimondottan gyors, hol kifejezetten elnyújtott jelenetek sorozatából összeálló előadást, hogy kardinális átalakításokra lenne szükség. Egy-egy feketére mázolt hordót, üvegpoharat vagy jégdarabot áthelyeznek, visznek-hoznak olykor, de alapvetően nem a tér jelenetenkénti újrendezéséről, sokkal inkább folyamatos újraértelmezéséről van szó.

A már az előadás kezdetén is fojtogató légkör egyre szorosabbra fonja a hurkot a torkok köré, győztesek végül nem is maradnak, csak áldozatok. A tanár ugyan erkölcsileg relatíve tiszta marad, de megoldás-e a gondokra, ha az ember elvonul a társadalomból? És nem jár-e ugyanígy ott, ahová végül megérkezik? Lehet séges-e egyáltalán bármiféle kivonulás?

Lépések koppannak, a fény kialszik, a föld dübörög egy ideig, azután nincsen más, csak a csend.

### ÖDÖN VON HORVÁTH: ISTENTELÉN IFJÚSÁG (Bárka Színház)

**Fordította:** Kerényi Grácia. **Átdolgozó és dramaturg:** Gyarmati Kata. **Díszlet, jelmez:** Gadus Erika. **Zene:** Dinnyés Dániel. **Mozgás:** Gyevi-Bíró Eszter. **Asszisztens:** Ivánovics Beatrix. **Rendező:** Vidovszky György. **Szereplők:** Kardos Róbert, Réti Adrienn e. h., Koloszar András, Dér Zsolt, Szabó Gábor, Juhász Lajos, Szilvási Dániel, Mesés Gáspár, Kosznovszky Márton.

Halász Glória

# Vérátömlesztés

JIM STEINMAN – MICHAEL KUNZE: VÁMPÍROK BÁLJA

A művér ugyan csupán decensen folydogál az ütőerekből a Roman Polanski 1967-es szikár kultuszfilmjéből grandiózus musicalleé dagasztott darabban, de a profizmussal és a tehetséggel keveredve ahhoz éppen elegendő erővel zúdul a Magyar Színház deszkáira és a magyar színházi élet langy vizébe, hogy lemosva és felkavarva megmutassa: így is lehet. Vagy csakis így lehet.

A *Vámpírok bálja* talán a hazai színpadon bemutatott első kompromisszumok nélküli musical-előadás. Káprázatos gépezetében egyetlen olajozatlan alkatrész sem akad, és örvendetes (no meg némileg igazolás is), hogy a szakmailag kikezdhethetlen előadást egy év után is estéről estére álló taps fogadja. Az igazsághoz természetesen hozzátartozik, hogy a *Vámpírok bálja* nagy részében importtermék (vezető rendezője maga Roman Polanski, rendezője a holland Cornelius Baltus, koreográfusa az amerikai Dennis Callahan), ami azt jelenti, hogy a produkciót egy nemzetközi és a musicalt anyanyelvi szinten beszélő stáb tereli azon az úton, amelyet az 1997-es bécsi ősbemutató jelölt ki. A vámpírok tehát világszerte hasonló táncrend szerint és hasonló kulisszák között báloznak, de kinek jutna eszébe hiányolni a lehengerlő gördülékenység láttán a gyakran káoszba fulladó magyar alkotó kedvet?

Az előadás pazar és művészettörténeti igényű látványvilága ráadásaként Kentaur kézjegyét viseli magán, és a továbbgondolt, némiképp magyarosra cizellált eredeti díszlet- és jelmezarzenál így a külföldi színrevitelek sorából is kiemeli a Magyar Színházban bemutatott változatot. Az említett álló taps azonban nyilvánvalóan nem (vagy nem csupán) a kulcsínnek szól, hanem a pontos – és a pontossága mellett is lélekkel teli – színészi és táncosi teljesítménynek. A nálunk még nem bevett (bár talán a *Vámpírok bálja* sikerén felbuzdulva majd egyre gyakrabban előforduló) válogatás útján az előadásba került valamennyi szereplőt valósággal telibe találta a rá osztott szerep. Amellett, hogy a valódi és a színpadi karakterük eredendően fedi egymást, fantasztikus színészi energiákat is megmozgatnak. Egyesek olyasfélét is, amelyek nem csupán nagyvonalúan profivá teszik az alakítást, hanem a szerep szigorú keretein túlra is mutatnak. Az előadás egyik csodálatos motorja a Krolock grófot alakító Egyházi Géza, aki a bemutató óta eltelt egy év alatt már nemcsak falakat rengető tenor hangjával uralja a sze-

repet, de a dermesztő méltóságon és a cinikus pózolásán túl a tiszta vággyal csak gyilkolni képes vámpír drámáját is megrázóan mutatja meg. Jegercsik Csaba a habókos (és néha bizony már a ripacsériába „habzó”)



Farkas Gábor Attila (Koukol) és Egyházi Géza (Krolock gróf)



Egyházi Géza és Andrádi Zsanett (Sarah)

Ambrosonius professzor szerepében zseniálisan hadar, és vágja ki a vámpírvadász tudós falzett hangjait, bravúrosan öreges mozgása pedig színiiskolák tananyaga lehetne. Sándor Dávid hasonlóan kiváló a szerepben, a hadaró szövegmondása azonban kevésbé tiszta. Sánta László Alfréd szerepében a kissé lebutított karakternek a lehetségesnél több színt és erőt ad, az ösztönök rengetegében tévelygő fiatalember elesettségét és vakmerőségét is remekül megjeleníti. Váltótársa (Héger Tibor) játékában mindvégig a kiszolgáltatottság és a rácsodálkozás dominál, a kissé erőtlenebb színészi játékhoz azonban egyenletesebb énekteljesítmény társul. Andrádi Zsanett mint Sarah a cserfes elszánásból és a gyermekből nővé válás bizonytalanságából ugyan az ideálisnál kevesebbet mutat, de a szerep keretei között biztosan mozog, és kristálytisztán énekel. Megjegyzem: magam sem tudom, mit tettem volna a magyarítók helyében (az árnyalatgazdag magyar szöveg Miklós Tibor munkája) Sarah nevének esetében. Némiképp komikus, hogy egy erdélyi fogadós lányát Sarah-nak hívják, másrészt még szürreálisabb lenne, ha egy nagyária refrénjében Sárahoz énekelne a fiatal hős. A homoszexuális Herbert vámpírgróf (egyébként ifjabb von Krolock) mindkét megformálója – Pirgel Dávid és Posta Victor – finom humorral és az apró gesztusokig kidolgozottan adja a figurát. Pirgel Dávid elrajzolt lágyágával és szatirikusságával már-már Polanski filmjének világát idézi, Posta Viktor (hangilag is) erőteljesebb, de egyszerűbb karaktert rajzol fel. Farkas Gábor Attila alázatával és szellemességével az előadás ziccerévé teszi a vámpírgróf púpos segédjének a szerepét. Sziporkázóan sokszínű Pavletits Béla Chagal fogadós megformálójaként, megejtően bumfordi Dobos Judit a nejeként, Kecskés Tímea pedig énekhangjával győz meg a keresztény szolgálólány egyébként kissé alulértelmezett szerepében.

Az előadás másik csodálatos motorja (utalva a fent említettre) a táncszócsapat, amely hazai musicalszínpadon ritkán látott színvonalon táncolja a mifelénk még nem látott színvonalú koreográfiát. A táncosok és az ensemble tagjai ezer színnel: líraian és drámaian, érzékenyen és elsöprő szenvedéllyel tolmácsolják a mozdulatokba öntött vámpírsorsot (hely híján álljon itt a szólótáncosok – Taródi Szilvia, Baranya Dávid, Rákász Dániel és Tihanyi Ákos – neve).

Roman Polanski négy évtizede készült horrorparódiájának szatirikusan nyomasztó atmoszféráját és szertelenségét oktalanság volna számon kérni a musicalen, a darab a hangsúlyaiban eltér ugyan a filmtől, de a cselekményt hűen követi. A film burleszkszerű humora pedig Ambrosonius professzor és segédjének kettősébe emelkedett át. Az alkotók a közeli helyett természetesen totálokban gondolkodnak (bár az előbbiből is akad), a fekete humorú élcet egy komikumtól sem mentes, a szívre is ható és tanulsággal is szolgáló vadromantikus kalandtörténet váltotta fel. Érzésem szerint a figurák közül a filmen éppen Roman Polanski játszotta tudóssegéd, Alfréd vesztette el leginkább színeit és központi szerepét, a többi karakter vagy érintetlen maradt, vagy (meglepő módon) nyert a megenyhítésen. Jim Steinman ugyan férccmusicalt alkotott (több korábbi világlágerét lopta bele a zenei szövetbe), de ennek ellenére (vagy éppen ezért: hiszen világra szóló sikerekről van szó) a darab zenéje néhány gyengébb pillanattól eltekintve mindvégig magával ragadó. A szenvedélyes szerelmi duett és a mélységesen drámai nagyária mellett még virtuóz bohóctréfára is futja. Így az a (szín)házaink

táján szokatlan helyzet áll elő, hogy a tökéletes forma tökéletes tartalommal telítődik, vagy ha úgy tesszük: a tökéletes tartalom nyer tökéletes formát. Merthogy tartalmat is rejt az impozáns csomagolás: a mese beszél az önkérés és a felnőtté válás útvesztőjéről, az ember kicsinyességéről és korlátlan önzéséről, valamint egy, a feketénél is feketébb jövőről. A *Vámpírok bálja* káprázatos show és elragadó örömjáték is egyben. A véres előadás, bárhonnan nézzük is: vérprofi.

JIM STEINMAN – MICHAEL KUNZE:  
VÁMPIROK BÁLJA (PS produkció – Magyar Színház)

**Magyar szöveg:** Miklós Tibor. **Koreográfus:** Dennis Callahan. **Díszlet- és jelmez:** Kentaur. **Művészeti vezető:** Póka Balázs. **Karmester:** Köteles Géza. **Producer:** Simon Edit. **Rendező:** Cornelius Baltus.

**Szereplők:** Egyházi Géza/Nagy Sándor/Feke Pál, Andrádi Zsannett/Kovács Nikoletta/Nádorfi Krisztina/Stróbel Dóra, Santa László/Szemenyei János/Héger Tibor, Jegercsik Csaba/Sándor Dávid/Bot Gábor/Balog János, Kecskés Tímea/Balogh Anna/Stróbel Dóra, Pírgel Dávid/Kamarás Máté/Posta Viktor, Dobos Judit/Urbanovits Krisztina/Köves Dóra, Farkas Gábor Attila/Balog János.

Kovács Dezső

# Kergetőző panoptikum

HUNYADY SÁNDOR: JÚLIUSI ÉJSZAKA

Ritkán játszott komédiával kezdte az évadot az Új Színház: a nyári gyulai előbemutató után a Paulay Ede utcában került színre Hunyady Sándor 1929-ben született darabja. A szerzőt, Bródy Sándor és Hunyady Margit színészfiát a magyar novellisztika mestereként tartja számon az irodalomtörténet, színművei – a *Júliusi éjszaka*, a *Feketeszárú cseresznye*, a *Lovagias ügy*, az *Erdélyi kastély* és a többi – nagyrészt átköltöztek a színháztörténet lapjaira. (Néhány novellája – a *Bakaruhában*, *A vöröslámpás ház* – filmek alapanyagául szolgált.)

A *Júliusi éjszaka*, amellyel a Vígyszínház színpadán debütált az Erdélyből Budapestre épp visszatért író, s amelyet már 1930-ban anakronisztikusnak minősített a *Nyugat* recenzense, nem több és nem kevesebb jól megírt polgári szalonvígjátéknál, amelynek kissé közhelyes, szolidan fordulatos a cselekménye, a húszas-harmincas években sikamlósnak számíthatnak egynémely szituációi, s a hajdani, polgári színjátszás pszichológizáló, anekdotikus-kisrealista kánonjába

illeszkedhetnek a figurái. A komédiai bonyodalom egyetlen helyszínen, egy vidéki grófi kastély szalonjában zajlik: a ház úrnője épp kiházasítani igyekszik lányát, a leányzó azonban a csélcsap vőlegény deresedő, snájdig nagybátyjáért rajong alig titkolt vonzalommal. A vőlegény hiába ostromolja frissen eljegyzett menyasszonyát, rendre elutasításban van része, megpróbál hát más nő(k) után nézni. Jobb híján szemet vet a háznál szolgáló csinos komornára, s rövid úton ágyába invitálja. Ám meglesi őket a komorna vőlegénye, a korosodó inas, s rátamad a felhevült grófocskára. Dulakodnak, lövés is dördül, de senkinek nem görbül meg egyetlen hajszála sem, csak éppen kitör a botrány a kastélyban...

Hunyady, mint annyiszor, ezúttal is novellát terített szét színpadi játékká. S bár elbeszélése roppant ökonomikusan szerkesztett és mesterien megformált volt, a színműben engedményeket tett a (korabeli) közönségnek: a játék végére látványos párcsere révén elnyerik méltó jutalmukat az epekedő szerelmesek.

Bezerédi Zoltán, az előadás rendezője – aki nyilatkozata szerint maga választotta a bemutatandó opust – láthatólag nem nagyon akart mást, mint üzembiztosan lebonyolítani a három rövidke felvonásnyi vígjátékot, s szabadjára engedni – a szerepekhez egy-két kivétellel remekül passzoló – színészei komédiázó kedvét. Csakhogy a múlt század húszas éveiben született „társadalmi komédia” sem nyelvezetében, sem konfliktusszerkezetében, sem drámai elevenségében nemigen látszik dacolni az idővel, s mai színpadon már megkövetelné az erőteljes rendezői „vérátömlesztést”. Ahogy poénról poénra, jelenetről jelenetre araszol előre a játék, pár mulatságos vagy lendületesen induló epizód ellenére rendre elillan belőle a feszültség, s a jól kiszámított (és kiszámítható) fordulatok közé belopakszik az unalom. A konfliktusok közhelyesen üresek, a soványka cselekmény porosnak bizonyul. Pedig a színészi alakformálások galériája meglehetősen színes, s néhol kifejezetten üdítő. Vass György vőlegénye habókos fiatalember; afféle jókedvű, szeleburdi ifjú, aki legszívesebben cimboráival duhajkodik, szoknyák után szaladgál, s elcsábul mindenféle

fehérréptől. Mindegy neki, kit kap éppen kézbe, férfiúi nyomulását egyre hátrító menyasszonyát vagy valamely kikapós házicselédet. Majd szétcsattan a szexuális gerjedelmektől, csak épp nem talál hirtelenjében alkalmas partnert. Székekre támaszkodva gimnasztikázik, gyorsuló fekvőtámaszai közt kéjes lihegéseket hallatva, holott szívesebben gyakorlatozna bájos hölgyikék karjai között. Tangózni próbál menyasszonyával, ám mint annyiszor, hűvös fogadtatásban részesül. De hamar színre lép egy élvezeteg özvegy, Bánsági Ildikó vérmes Evelinje, aki majd megadja a módját a táncnak s a fránya érzelmeknek. Bánsági szenvedélyesen, alaposan elrajzolva s némiképp karikírozva formálja meg az érett, sokat tapasztalt nő rámenősségét. Evelinje

sé, mikor ölébe hullik a frissen kapott menyasszony.

Az előadás legmulatságosabb, egyben legellentmondásosabb epizódjában a módfelett tisztelettudó, derék komorna beoson a vőlegény hálószobájába, tétován tesz-vesz, dehogy is merne fölkínálkozni. A fiú nem sokat teketóriázik, már húzná is magához a lányt. Pokorny Lia óvatos-hajlékony, pompásan megmintázott komornája ösztönösen tiltakozik, de csak picinykét; gyorsan enged a rohamnak, s már vetkezik is, de azonmód húzza magára a takarót, megint csak védekezve. Mire beront a leselkedő Lajos, kergetőzni kezdenek, lövések csattannak, s a jelenet lassan átcsuszszan bohózatba. Az inasnak – Hunyadytól tudjuk – „kékre borotvált, komoly arca volt, tökéletesen angolnak festett, pedig Zala megyei parasztyereknek született...”. Derzsi János sűrű kezitcsókolomokat köszöngető szálfá inasa élemedett korú, deresedő férfi: dühödten, féltékenyen támad az ifiúrra, de azonmód és alázatosan meghunyászkodik, hisz tudja, áthágta szolgáléte íratlan szabályait. Máskor néma göcögéssel, befele vihogva reagálja le gazdáit szeszélyeit. A szereplők szín pompás galériáját még két vidám pernahajder, széltoló cimborá (Széll Attila, Kovács Krisztián) serteptelése, valamint a hangtalanul járó-kelő dadus (Rovó Rézi) szöszmötölése egészíti ki.

Schiller Kata felvétele



Széll Attila (A herceg), Vass György (A vőlegény), Kovács Krisztián (Isti)

nemcsak viharvert, lestrapált-rutinos perszóna, hanem a lelke mélyén érző szívű teremtés, aki még élénken emlékszik érzéki hódításaira, hajdani pompás kalandjaira. Vehemenciáján is átszillog öniróniája. A ház fényes, hollófekete hajkoronájú úrnőjét fekete csipkébe öltöztette Cselényi Nóra jelmeztervező; Takács Katalin orbitális méretű szivarja mögül csöndes, vidor derűvel, lazán trécselve vagy nagyszonyi szigorral figyeli-követi a fiatalok kergetőzését, érzelmi botladozásait. Mérték tartó, bölcs asszonyt formál, aki rendre józanul helyreteresi a szerelmi tévelygőket, miközben kitartóan ragaszkodik anyai szándékához, lánya kiházásához. A kastély kissé szenilis arisztokrata urát Nagy Zoltán játssza, legszívesebben magában ülve szunyókál, föl-fölriadva, majd újra elbóbiskolva. Botos Éva Berenice házikisasszonya láthatólag nemigen tud mit kezdeni vőlegénye lehenyerlő, túlbuzgó férfitárgyaival, mert hát szíve mélyén dédelgeti gyöngéd szerelmét a férfi délcegen őszülő nagybácsikája, Gábor iránt. Akit Huszár Zsolt formál markáns tartású rokonná: szigorú tekintet, feszes elegancia, szikár férfibáj – a zord nagybácsi szíve csak akkor enyhül meg kis-

sőt tervezett a játékhoz. A szereplők akárha operettlépcsőn közlekednének. Csak az áttetsző háttérből felde-rengő fények jelzik a napszakok változását: estétől virradatig tart a szeánsz.

„Fogyóban levő, kis, török félhold süttött a csillagos égen. Meleg volt, szélcsönd.” Ez a Hunyady megénekelte egyszerű, varázslatos, fülledt nyári éj hiányzik talán leginkább az előadásból: az ízek, az illatok, a lendület, az atmoszféra...

#### HUNYADY SÁNDOR: JÚLIUSI ÉJSZAKA (A Gyulai Várszínház és az Új Színház közös produkciója)

**Díszlet:** Bátonyi György. **Jelmez:** Cselényi Nóra. **Dramaturg:** Lőkös Ildikó. **Koreográfus:** Vámos Veronika. **Mozgás:** Huszár Zsolt. **Súgó:** Murzsa Kata. **Ügyelő:** Rovó Rézi. **A rendező munkatársa:** Hajdinák Judit. **Rendező:** Bezerédi Zoltán. **Szereplők:** Takács Katalin, Nagy Zoltán, Bánsági Ildikó, Botos Éva, Vass György, Huszár Zsolt, Derzsi János, Pokorny Lia, Széll Attila, Kovács Krisztián, Rovó Rézi.



Sárközy Marianna felvétele

# A profizmus mint védjegy

BESZÉLGETÉS CORNELIUS BALTUSSZAL

2007 nyarán volt a *Vámpírok bálja* premierje a Magyar Színházban a PS Produkció jóvoltából, azóta *en suite* rendszerben játsszák elsősorban nyaranta. Cornelius Baltus, a világhírű vámpírrevü holland származású rendezője úgy castingol, hogy még az elutasítottak is feldobva távoznak a meghallgatásról.

– *Hamburg, Berlin, Stuttgart, Varsó után Budapesten immár az ötödik alkalommal vitte színre a Vámpírok bálját. Jelent-e még bármiféle kihívást a rendezése?*

– *Hogyne, különösen Magyarországon, ahol ez – megelőzve a tervezett színházi törvényt – magánvállalkozásként valósult meg, és így igen sok nehézségre ütközött.*

– *Ezek a nehézségek azonban inkább a producert érintik...*

– Természetesen a producer dolga megküzdeni velük, ám nem szabad elfelejteni, hogy a rendező is csupán azt valósíthatja meg, amit a producer finanszírozni tud. Így a nehézségek a rendezőt is arra készítetik, hogy minél kreatívabb legyen. Kreativitáson értve az olyan hétköznapi dolgokat is, mint például hogy a professzor táskáját nem a márkaboltban veszem meg, hanem a bolhapiacon. Ámbár az itteni *Vámpírok* a németországihoz képest tényleg kis vagy legalábbis szorított költségvetésű előadás, a vizualításban ez olyannyira nem látszik, hogy a külföldi vendégeket is lenyűgözte a díszlet minősége és kiállítása. Kentaurral, a díszlet- és jelmeztervezővel erősen ügyeltünk arra, hogy a produkció képi világát semmiképp se befolyásolják a mostoha körülmények – a kis színpad, a rendkívül kicsi hátsó színpad –, és hogy minden tekintetben megfeleljen a legmagasabb elvárásoknak. És összehasonlítva az előadás kiállítását a többi Magyarországon láthatóéval, mindenkinek az a benyomása, hogy a *Vámpírok bálja* egy varázslat. Ha pedig a néző a színházban nevetni tud, sírni tud és el tud lazulni, akkor ezért bármennyit hajlandó fizetni.

Kihívást jelentett az is, hogy megtaláljuk a megfelelő szereplőket. Itt Magyarországon azokkal az emberekkel dolgoznak, akik a színház társulatához tartoznak, függetlenül attól, mennyire képesek tökéletesen eljátszani a figurát, emiatt pedig nem feltétlenül a valóban legalkalmasabbakat találják meg. Mi azonban minden szerepre külön castingot tartottunk, amelyre még külföldről is érkeztek – angolok, németek, magyarul megtanulva a szerepet. Egyszóval nagyon más-ként jártunk el, mint a magyar gyakorlat, ám ennek

köszönhetően nem kellett megalkudnunk. Ez pedig nagyban hozzájárul az előadás erejéhez. Nagyon-nagyon tehetséges embereket találtunk, akikről kiderült, hogy a mai magyar hivatalos színházi élet nem is „használja” őket.

– *Mi a musicalrendező legfőbb célja: hogy minél professzionálisabb legyen, vagy hogy minden országban valami egyéni szint csempésszen a darabba? Magyarán: mennyiben hasonlatos a musicalrendezés a pozitív értelemben vett nivós ipari termeléshez?*

– Mindegyik *Vámpírok*-előadásnak más a látványvilága, más a dalok sorrendje, néhol többet ki is hagynak. Én egyébként nagyon ellenzem az iparszerű színházi termelést. Fontos például, hogy a második Alfréd ne legyen másolata az első Alfrédnak. Maradjon meg a szabadsága, hogy a figurát átmossa saját magán. Mert csak így fogja a dalt valóban a szívéből énekelni, így fogja a nézőt igazán megérinteni. Ezért van, hogy bár Németországban eddig három városban játszották már a *Vámpírokat*, és most fogják a negyedikben, az emberek mégis kíváncsiak, mert tudják, hogy nem másolatot látnak. Mindenki más egyéniség, és ettől minden előadás izgalmas. Németországban a rendezők csupán a premierig dolgoznak, aztán a második szereposztással már más foglalkozik. Én mindenkivel próbálok, aki felmegy ebben a szériában a színpadra, a második szereposztással is.

– *Láttam a főpróbát; ön igen keménykezű rendezőnek tűnt. Egyszer sem dicsért például.*

– A szigorúság ebben az esetben azt jelenti, hogy tudom, mit akarok elérni. A színészek sokszor rendezőknek hiszik magukat. Ám ők nem rendezők, ők színészek, és így el kell fogadniuk, hogy a rendező irányítsa őket. Azt pedig csak kemény kézzel lehet.

– *Mennyiben tér el a színészek munkamorálja nyugat-európai társaikétól?*

– A legnagyobb probléma Magyarországon az, hogy sokan dolgoznak párhuzamosan különböző helyeken. Nagyon fáradtak, és egy kicsit fel kell őket rázni, hogy ki tudják sajtolni magukból azt az energiát, ami az elő-

adáshoz szükséges. Másrészt láthatóan itt gyakran azt gondolják, hogy beszélnek, és az már elég is. Arra következtetésre jutottam, hogy nemigen találkoznak olyan rendezővel, aki kijelölné számukra a pontos határokat, ameddig elmehetnek. Pedig a rendezőnek gyakorlatilag az a feladata, hogy a szerep figurájába valahogy belegyömöszölje azt a lényt, aki a színész. Persze abban is segítenie kell a színészt, hogy ragyoghasson. Úgy látom, hogy itt, Magyarországon a rendezők inkább magukat szeretik ünnepelni, és nem azon dolgoznak, hogy a színészek, akik végül is megjelennek a színpadon, érvényesüljenek.

– A közönség reagálása is eltér az egyes országokban?

– Ó igen, abszolút. A német közönséggel szemben például a magyar publikum nagyon könnyen tud szeretni.

– Ön táncosból lett rendező. Mennyire volt tudatos ez a döntés, esetleg csak a véletlen hozta így?

– Eredetileg színész akartam lenni, két évig jártam színiakadémiára. Ám egy egykori balerina azt mondta nekem, hogy ha jó színész akarok lenni, a testemet is uralnom kell. Így táncórákat vettem, és pár hónap után, tizenhét évesen, elküldtek egy meghallgatásra, ahol kilencszáz jelentkezőből választottak ki: a *Macskák* első szereposztásában táncoltam Elvisz Trént '87-ben, Amszterdamban. Aztán azt gondoltam, hogy képezni kéne a hangomat. Este felléptem a *Macskák*ban, a *Fantom*ban, napközben pedig a bécsi Zeneakadémiára jártam, és áttértem a klasszikus hangképzésre. Aztán Németországban bekerültem a *József*be, és három hónap után egy nagyfőnök azt mondta: mindent megcsináltál már az életedben, és úgy látom, minden készséged megvan ahhoz, hogy irányító ember legyél. Így vettem át tőle a rendezést a *József*ben, és így kezdődött a rendezői pályafutásom. Aztán jött a *Vámpírok*, most pedig *Az Oroszlánkirály*.

– Roman Polanski az előadás főrendezője, ön a rendezője – mit jelent ez a gyakorlatban, mennyire kap szabad kezet?

– Az előadás alapja Polanski 1966-os filmje, amelyben ő játszotta az egyik főszerepet, Alfrédot is. Tehát gyakorlatilag ez az egész az ő fantasztikus találmánya. Ő vitte először színre is, mégpedig Bécsben. Engem a német producer a széria utolsó évében küldött oda, mert a majdani berlini előadásban különféle színházi újításokat szeretett volna. Egymást kölcsönösen tiszteletben tartva dolgoztunk Polanskival. Én a színház praktikusabb részét hoztam, ő a filmzés látványvilágát, a részletek iránti fogékonyságot. Teljesen más a viszonya a színészekhez is. És most már hagyja, hogy mint rendező én vigyem ezeket az előadásokat. Akárhol rendezem a *Vámpírokat*, bevonom Polanskit is. Beszélek vele, megmutatom az új díszletet, a kosztümöket, elmondom, hogyan fogom megvalósítani az előadást. Neki meg gyakran van hozzáfűznivalója, ami nekem is jól jön, mert nagyon fontos a kontroll.

– Kentaur mennyire engedhette szabadjára a fantáziáját? Vagy nagyon is pontos instrukciókat kapott, és csak a részletekben bontakozhatott ki?

– Nagyon kreatív lehetett a díszletben, és az is volt. A magyarországi például az egyetlen olyan előadás, ahol a díszlet a forgón van. A második részben megjelenő könyvtár így olyan, mint egy körhinta. Ez teljes egészében az ő ötlete, és ez az előadás legszebb jele – Alfréd, mintha elveszne ebben a labirintusban,

szinte beleszédül. De többek között Kentaur ötlete volt az is, hogy a bálon Sarah ne egy lépcsősoron jöjjön le.

– Az előadás a filmhez képest kevésbé ironikus, kevésbé parodisztikus. Ez tudatos, vagy egyszerűen csak a musical műfaja túri kevésbé ezt a hangnemet?

– A filmben nem sokat beszélnek, és valóban sok a groteszk pillanat. A színházi előadás három órája alatt egy kicsit érdekesebbé kellett tenni magát a történetet, hiszen szórakoztatnunk kell.

– És a paródia nem szórakoztat?

– A színháznak megvannak a saját törvényszerűségei. Másrészt a paródia azért benne van ebben a musicalben is, elsősorban a figuraformálásban, a figurák szélsőségeségében, Koukolban, Rebeccában, Herbertben. A történetbe pedig, hogy idomuljon magához a zenés színházhoz is, be kellett hozni az Alfréd–Sarah viszony mellé a Krolock és Sarah közti kapcsolatot. És ez az a történetszál, amely nagyon maivá teszi a *Vámpírokat*. Hiszen gyakran látjuk manapság, hogy a fiatal lány inkább választ egy gazdag öregembert, mint egy kedves fiút.

– Nincs az a nő, aki itt ne Krolockot választaná, hiszen ebben az előadásban jóval fajsúlyosabb, karizmatikusabb egyéniség.

– Igen, ámde Alfrédnak őszinte érzelmei vannak, Krolocknak viszont semmi más nem kell, csak a lány vére. Így ő gyakorlatilag csupán átveri a lányt. És ilyen értelemben Sarah ostoba.

Sokan kérdezik tőlem, mi a titka a *Vámpírok* sikerének. Úgy gondolom, hogy egyrészt a paródia és az erotika – az utóbbi szintén benne van az előadásban, hisz valakinek a nyakát harapdálni felettébb erotikus. Másrészt ott van ez a furcsa kapcsolódás a mi világunkhoz, amely bemutatja, mennyivel vonzóbb tud lenni számunkra az érzelmi világnál az anyagi biztonság. Krolockot szinte megszánjuk, amikor áriája végén a nézőknek szegezzi a kérdést: igaz ugyan, hogy őt mindig hajtja a vér utáni vágy, de mi, emberek mikor tudjuk végre azt mondani, hogy elég, hisz mi is mindig több és több vért akarunk. Nem vagyunk hát különbek a vámpíroknál.

– Igaz, hogy időről időre visszajár, és ellenőrzi a produkciót?

– Természetesen. Főleg ha egy nagyobb széria után hosszabb szünetek vannak. A színészeknek is fontos a visszajelzés. A producerrel, Simon Edittel egyébként is nagyon sok gondot fordítunk a minőség javítására. Ebben az előadásban ez meg is valósul. Az az érzésem, és ez szokatlan a számomra, hogy ha itt, Magyarországon valaki új dolgot akar behozni, azonmód ellenállásba ütközik. Amikor először felkértek a *Vámpírok* báljának itteni megrendezésére, örültem a lehetőségnek, bár tudtam, hogy itt nem német rendszer van. Ám a mai napig megdöbönt, hogy a magyar színházi életben milyen sokan mennyire negatívan állnak ehhez az új típusú színházcsináláshoz. És kifejezetten sajnálom azokat a fiatal, tehetséges színészeket, akik benne vannak az előadásban, egyébként viszont a színház perifériáján dolgoznak, és nem kapnak lehetőséget. Kívánom, hogy minél hamarabb elmúljon az újtól való félelem, hiszen nem baj, ha összehasonlíthatók az előadások. Budapest világváros, legyen is az!

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: MARIK NOÉMI

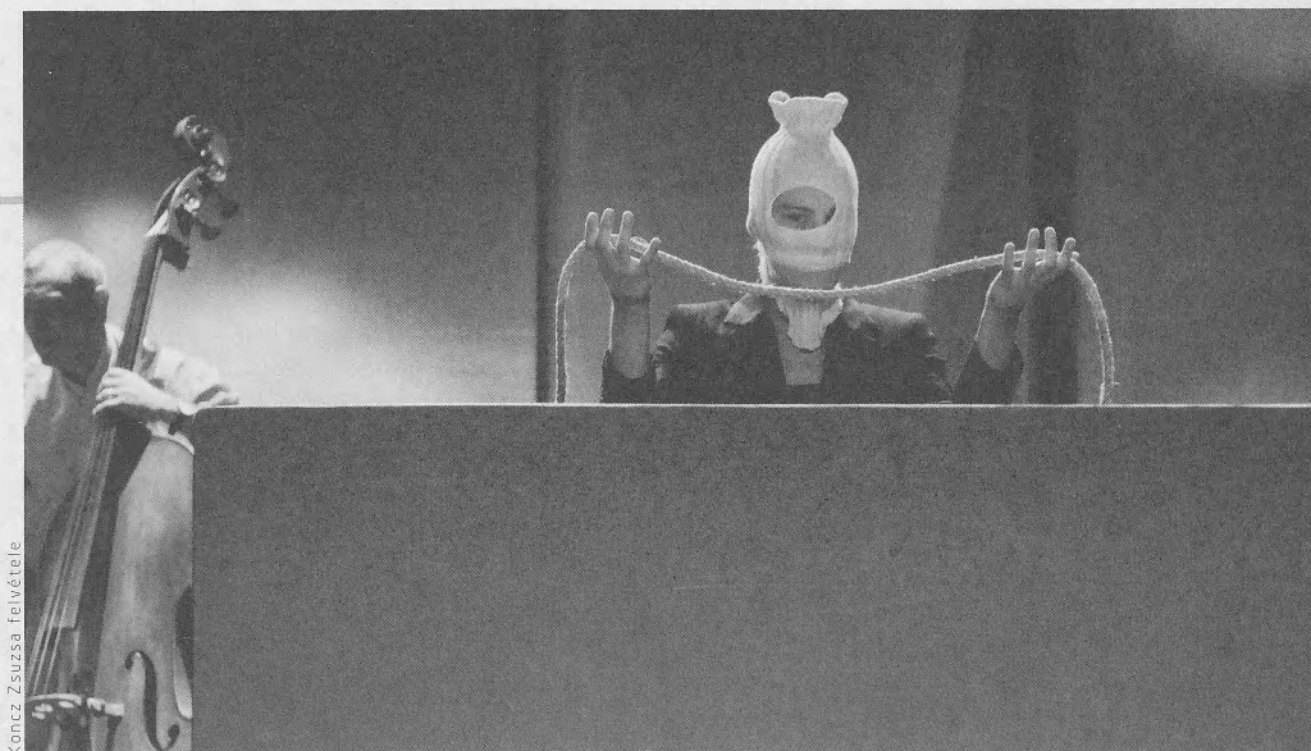
Török Ákos

# Határesetek

ENTRACTE

A hogy a hazai színházi, mozdulatművészeti éra meg-megújuló lendülettel keresi, mi illik bele, úgy Nagy József évek óta a kereteit feszegeti mindannak, aminek voltaképpen még nincsenek is keretei, és amit *fizikai színházként* (*physical theatre*) emlegetünk. Amikor október 11-én Nagy József és Szelevényi Ákos *Entracte* (Felvonásköz) című előadása után kijöttem a Trafóból, megérintett voltam és zavarodott. Ez utóbbinak próbálok utánajárni – és eljutni az előbbihez...

Benkő  
Róbert  
és Marlène  
Rostaing



Koncz Zsuzsa felvétele

## I. Színház és szent határán

Az *Entracte* egyik jelenetsorában – noha nyilvánvalóan nincsen jelentés nélkül maga a mozdulatsor sem (a végén egy üveglapra kiszórt sárga porhalomba mártják a nyakánál megkötözött Nagy József homlokát) – az együtt-tevékenykedés *hogyanja* az, ami igazán varázsos és lélegzetelállító. Ahogy egyszerre gyorsul, majd lassul és lüktet tovább a leghétköznapibb cselekvések (asztalépítés elemekből, doboz ráhelyezése az asztalra stb.) egymásutánja, és gördülnek el egymáson a legkisebb zökkenés nélkül, valamiféle autentikus együttlét, egyfajta földi teljesség előképeként. A színtéri cselekvéssor ebben az esetben hosszú-hosszú gyakorlás, összeszokottság és különleges ütemérzék kérdése, és mint ilyen csupán játék: utalás a teljességre, utalás a szentségre. Ami így még színház és színházként teljes.

Ha azonban továbblépünk, van valami nehezen megfogalmazható oda nem illés az *Entracte* – Szelevényi Ákos zenéjéből, a játéktér többszörösen tört terének szürkésfeketéjéből, a mozdulatoknak a legkevésbé várt módon váltakozó ritmusaiból és kiállásaiból összeálló – atmoszférájában: valami, a primer népek általunk rekonstruált közösségi rítusait idéző pszichedélikus, misztikus homályosság-világosság.<sup>1</sup> Ebben a helyzetben az *Entracte* nézőteréről úgy tűnik, hogy a színpadi történések – minden játékosságuk és helyenként konkrétáguk ellenére – nem az emberlét megidézésének, művészi értelemben vett újrateemtésének színházi, hanem szakrális felmutatásának kultikus aktusát valósítják meg. A színháznak persze mindig is volt köze a szenthez (ha nem éppen egyenesen

<sup>1</sup> Mindennek legfeljebb utólagosan visszafejthető, de összbenyomásként akkor meg nem jelenő nyomai voltak a *Tájkép vihar után* című munkájában.

abból jött létre<sup>2</sup>), ám a tőle való elkülönültségét – éppen önmeghatározása egyik fundamentumaként – szintén nem tévesztette szem elől.<sup>3</sup> A szentség megnyilvánulásának eredetileg (a primer rítusokban) nem voltak nézői, merthogy nem a felmutatás közvettségében, hanem a jelenlét-bennelét közvetlenségében létezett.<sup>4</sup> Amikor a színház egyre jobban vissza(előre)lép a szakrális felé, egyre kevésbé értelmezhető számára a nézői státus. Az alkotói-előadói oldal felől ennek a folyamatnak legismertebb európai példája Jerzy Grotowski színháza. Különös élmény időrendben olvasni színházzal kapcsolatos szövegeit.<sup>5</sup> Látni azt, ahogy pontról pontra, gondolatról gondolatra lépeget kifelé a színházteremből, majd végezetül egy szakrális alkotói kisközösséget létrehozva a nézettség teréből is kilép – véglegesen, ahonnan utólagosan visszatekintve már nem is igen érthető, hogy mi dolga lehetett valamikor is bármiféle „nézőkkel”.

Az *Entracte* esetében, a befogadó felől nézve mindez azt jelenti, hogy ha valaki nem enged ennek a pszichedélikus vonzásnak, azaz nézőként nem tud vagy nem akar résztvevője lenni mindannak, ami annyira közelít egy szakrális aktust, annak számára az előadás atmoszférája inkább érződik kísértésnek vagy akár féltelmesnek, de legalábbis idegennek. És így nem is juthat el ahhoz az állandó megújulása mellett is összetevészhetetlen, világszerte elismert és gazdag színpadi világhoz, amelynek Nagy József a neve, és amelynek mindig is hangsúlyos jellemzője volt a színházi szakralitás, a szentre való utalás. Nagy József most – nem annyira tartalmi, mint atmoszferikus elemeivel – templomkaput látszik nyitni a színpadon.

Ez az első határhelyzet.

## II. Művészet és blöff határán

Néha művelt és intelligens, ám színházba nemigen járó ismerőseim közül egyet-egyet gondolatban be szoktam ültetni a helyemre – főként mozdulatművészeti – előadásokra, és figyelem, mit látnak. Milyen, mondjuk, Kovács Gerzson Pétert látni a színpadon annak, aki semmit sem tud róla? És milyen az *Entracte*-ot?

A Nagy Józsefről alkotott vélemények két véglet között oszlanak meg: legtöbbször fenntartás nélkül elismerik alkotói-előadói ihlettségét, néhányan viszont – árnyaltan vagy szókimondóan – egyfajta valódi koncepciót nélkülöző, míves blöffölésnek tartják mindazt, amit eddig láttak tőle.

Markáns és félreismerhetetlen stílusuk, hangfekvésük van Nagy József darabjainak, amely még a vele rövidebb-hosszabb ideig együtt dolgozó alkotók önálló

munkáin<sup>6</sup> is jellegzetes nyomokat hagy. Az egyik ilyen stíluselem az előadások jelbeszédszerűsége. Nagy sok esetben felvállalja a jeleknek a befogadó számára pontosan sosem dekódolható személyességét (egy egyenes vonal a *Tájkép vihar után*-ban az Alföldet jelentette számára<sup>7</sup>), emellett gyakran használ archetipikus-szakrális ikonokat (az *Entracte*-ban ilyen többek között a kör, a kígyó, a teknős, az egyenes, egyes kézjelek), hétköznapi dolgokat, formákat jelként (virág, négyzetes hasáb, lépcső, fűrész, más kézjelek), mozdulatokat, testgesztusokat, festett jeleket, árnyjátékokat, jelentésszerű osztatásokat, satöbbi. Mindez a sokszintű és sokszínű jelbeszéd, amellyel, hogy egy eleven, alkotó intellektuális közeg kialakítására ad alkalmat, az ilyen típusú alkotásra nem kellően felkészült (vagy az előadás belső lendületéből kellő energiát nem nyerő) nézők számára egyrészt egy szinte kényszerítő módon *megfejtést igénylő*, ám ténylegesen *megfejtethetetlen* jelelés frusztráló élményét nyújtja, amit a darabok szokatlan elvontsága csak még inkább fokoz, másrészt egy használható nyelv hiányában számukra bármiféle, az egész darabon végigvonuló jelentés meglétét kérdésessé teszi.

Nagy József színpadi lényének van egy sajátos, kortalan öregsége,<sup>8</sup> amely részben az önmagában való lecsendesedett teljességet, másrészt hosszú kezeivel, néha groteszk, máskor pantomimszerű mozdulataival együtt valamiféle időződő *clown*-figura elesettségét, ügyefogyottságát idézi. Az ebből eredő kétértelműséget a legkomolyabban vett komolyságnak és a játékoságnak, az ihletett artisztikumnak és a cirkuszi illuzionizmusnak szokatlan, sajátos egymásmelletti mélyíti, amely egy bizonyos szemszögből nézve izgalmas és elmélyülésre készítő paradoxon, egy másiktól viszont zavaró önellentmondás.

Nagy József munkái komoly befogadói aktivitást követelnek: intellektust, érzelmet és hitet egyaránt. És néha még ez is kevés lehet.

Ez a második határhelyzet.

## III. Igen vagy nem?

Talán feladatom lenne, talán nem, de nem szeretnék dönteni. Mert nem tudok.

Amikor kijöttem az *Entracte*-ről, pontosan tudtam, hogy az előadás alatt történt velem valami fontos, noha azt nem, hogy mi az. Azt gondolom, hogy ha egy hétköznapi, „normális” színházba járó ember lennék, aki havonta háromszor-négyszer ül be a nézőterre, elképzelhető, hogy nem néznék Nagy Józsefet. De hogy ez kiről mit mond el, azt már megint csak nem tudom.

### ENTRACTE

(Trafó - Kortárs Művészetek Háza)

**Zene:** Szelevényi Ákos. **Díszlet:** Olivier Berthel, Clément Dira, Julien Fleureau, Julien Brochard, Jacqueline Bosson. **Jelmez:** Françoise Yapó. **Koreográfia, scenográfia:** Nagy József.

**Szereplők:** Ivan Fatjo, Peter Gemza, Marlène Rostaing, Nagy József (táncosok); Benkő Róbert, Eric Brochard, Gildas Etevenard, Szelevényi Ákos (zenészek).

<sup>2</sup> A táncos a papból vagy a pap a táncosból ...

<sup>3</sup> Ágens *Deus tardatja* például a legkonkrétabb módon idéz egy elképzelt kultikus aktust, de ez mindvégig idézet marad, így egy pillanatra sem lesz más, mint színház, amely a színházi térben egy bizonyos értelemben véve a lehetséges legszorosabb kapcsolatot tart a szenttel.

<sup>4</sup> Mindez a modern vallásokban (főként a nyugatiakban) a szentség megnyilvánulásainak felmutatási aktusaival megváltozott, lévén a résztvevők bizonyos értelemben nézőkké váltak, de ez a papnak a színésztől, a rítus résztvevőinek a színházi nézőtől való lényegi különbségét nemhogy elfedte volna, de tulajdonképpen ez tette teljességgel világossá.

<sup>5</sup> Lásd Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé*. Kalligram, 1999.

<sup>6</sup> Lásd Döbrenyi Dénes *skettőért* és *Csend-ért* című munkáját vagy Bicskei István (Kapu Színház) *Szivárványkígyó* című előadói estjét.

<sup>7</sup> Amit a vele való, előadás utáni, nyilvános beszélgetésből tudtam meg.

<sup>8</sup> Amelyhez most tökéletesen illő és hasonló partnert talált magának Cécile Loyer személyében.



KoncZ Zsuzsa felvétele

Faluhelyi Krisztián

# Az útról letért

TRAVIATA

**K**ár kerülgetni a forró kását: Bozsik Yvette-nek a Nemzeti Táncszínházban bemutatott *Traviatája* egy sajnos régóta éppen hogy csak közepes fordulatszámú üzemelő életmű újabb bizonyítéka. Pedig még csak az sem állítható, hogy semmiféle elgondolás nyomai ne tükröződnének benne.

Rögtön az előadás felütésének sikerül egyetlen képen, mégis olyannyira összetetten megragadnia és rejtelmissé tennie Violetta alakját, hogy a későbbiekben már lehetetlenné válik a történet didaktizálása. A dobogókból, paravánokból ácsolt alkalmi színpadon Violetta (Krausz Aliz) és egy férfi (Vati Tamás) vívódik egymással – figyelembe véve azonban Vatinak a darab folyamán egyre sokrétűbbé és absztraktabbá váló figuráját, sokkal inkább úgy tűnik, hogy Violetta korántsem egy férfival, hanem egy sorsszerű figurával küzd. Hosszas huzavona után végül sikerül elszakadniuk egymástól, hogy aztán Violetta nemsokára már egy egész férfisereg adja egymásnak kézről kézre. S mire a női kar színpadra lép, már javában benne is járunk az előadásban. A bordalt követő *Twin Peaks*-es hangulátú zene egy csapásra vörös szobává varázsolja a színpadot, ez azonban most nem Laura Palmer gyilkosához vezet minket, hanem egy rendes, tisztességes kuplerájba. (Hogy mennyire az, arról a későbbiekben lesz még szó.)

A bevezető jellegű szakirodalmak ábráit idéző jelenetek után Violetta nemsokára immár piros harisnyában tüzeli tovább a félkörben felállított paravánok mögött megbújó férfiadat, aminek meg is lesz az eredménye: a paravánokból rövidesen alkalmi fülke emelkedik, mely mögött a kíváncsibb természetűek közelebből is megismerkedhetnek a „művésznő” kvalitásaival.

Míg az előadás első fele inkább hangulati jeleneteket sorakoztat fel, addig a másodikban a történet kerül előtérbe. Korántsem úgy azonban, hogy a darabot követi jelenetről jelenetre – Bozsik inkább a motívumokra és a viszonyokra helyezi a hangsúlyt. Nincs szigorú szerepkezelés sem, így Krausz Aliz mellett mindegyik táncosnő egy kicsit „kaméliás hölgyé” válik, mint ahogy mindegyik táncos egy kicsit hősszerelmissé. Vati Tamás szerepe is mind összetettebb lesz: az apa alakján túl a Halálét is hordozza, így az előadás végére sorsfigurává absztrahálódik – ahogy a kezdőkép is sugallta.

Számba véve az eddig leírtakat – a „színpad a színpadon” felütést, a laza történet- és szerepkezelést, a motívumokból való építkezést, illetve a színek és szimbólumok használatát (a vörös túsarkú cipők Bozsik Yvette mellett Ladányi Andreának is állandó kellékei) –, talán érzékelhető, hogy eredeti megoldásokban ugyan nemigen bővelkedő, de azért ötletekben korántsem

szegény előadásról van szó. Hogy a darab végül mégis csak kevésbé élvezhető, az talán annak az érzelgős, modoros és álmosító atmoszférának tulajdonítható, mely csak részben a történetből magából, részben viszont a koreográfiából és a mozgásvilágból ered, s átjárja az egész előadást. A revü jellegű érzelgős jelenetek, a lágy, andalító és enervált mozgás mintha valóban Verdi korát idézné, az erre való reflexió azonban elmarad.

Mindez leginkább az előadás első felében, és különösen a bordélyjelenetekben szembetűnő: mind a tankönyvek pozitívumait idéző, mind pedig a fülkés-paravános jelenet olyannyira mesterkelt és élettelen, humoruk olyannyira finomkodó, mintha egy letűnt kor prűd polgári közönségéhez szólna, az érzéketlenül mímelt, elnagyolt mozdulatok ugyanakkor olyan didaktikusak is egyben, mintha egyenesen egy húsz évvel ezelőtti szilveszteri műsorból lopták volna őket. Félreértés ne essék, korántsem botrányosabb vagy sikamlósabb stílust hiányolok, hiszen Bozsik Yvette szándéka sem ez. Csakhogy amíg a kuplerájt olyan érzékenyen és humorosan is meg lehet rajzolni, mint Makk Károly tette az *Egy erkölcsös éjszakában*, addig a *Traviata* inkább a közszolgálati tévé fő műsoridőben futó zenés szórakoztató jeleneteivel mutat közeli rokonságot.

S hogy az utóbbi időben Bozsik Yvette előadásaiban megszorodtak a revüszzerű, olcsóbb show-elemek, az régóta érzékelhető: a *Varázsfuvolás*ban talán még jórészt eltakarja a profi látvány, díszlet és színpadi technika. A *Turandot közfürdőt* is elviszi még Bozsik zseniális humora, bár a koreográfia esendőségét már nemigen tudja leplezni a fürdőruhás-lubickolás parádé, míg a *Playground* már erőteljesen egy középiskolás szalagavatóra emlékeztet (onnantól kezdve, hogy Yonderboi zenéje olyannyira nincs összevágva, mintha csak húsz évvel ezelőtt vették volna fel a hétfői *Kettőtől ötig*-ből).

A *Traviatában* ráadásul teljességgel háttérbe szorul minden olyan elem, mely korábban átsegítette Bozsik előadásait a holtponthoz. A lecsupaszított színpad látványa nem különösebben megkapó, s korántsem azért, mert nem Anna Netrebkót látjuk Willy Decker rendezésében, hanem mert nem Wolfgang Gussmann tervezte a színpadot. (Egyébként érdemes lenne végiggondolni, hogy mitől működik és köti le a figyelmet hosszasan egy „csupas” német színpad, s mik azok az okok, amik miatt nálunk ez rendre nem sikerül.) És hiába a redukált fekete-fehér-piros színvilág, a cipők és a harisnya kivételével nem igazán hatásosak a kosztümök sem.

A színpadon és a jelmezeken túl kiaknázatlan marad a zene is, holott az olasz slágerekkel sokszor nagyon is egy tőről fakadó Verdi-opera humoros megközelítése akár komikusabb, Philippe Hérítier karcosabb, töredezt zenéje pedig akár drámaibb irányba is elvihetné az előadást.

A fent említettekkel szemben inkább Krausz Aliz, Gombai Szabolcs és Vati Tamás jelenetei erősebbek, részben a táncosok személyiségének köszönhetően, részben mert ezek alaposabban ki is vannak dolgozva. Kár, hogy csak a darab utolsó harmadában kerülnek jobban előtérbe.

Újranézve Bozsik Yvette egy-egy nagy ritkán játszott korábbi darabját (nekem az elmúlt egy-két évben a *Holtodíglan*-t és *Az estélyt* sikerült újra elkapnom), sajnos az tapasztalható, hogy ezek még ma is lényegesen frissebbnek hatnak az újabbaknál. Nyilvánvalóan egy kísérletezőbb korszakból valók, és senkitől sem várható el, hogy minden egyes alkalommal megújuljon. De a kísérletező korszak után is készített Bozsik nagyszerű előadásokat (például *János vitéz*, *Commedia dell' arte*), melyekben az évek át érlelődött, többé-kevésbé sajátos eszköztárát alkalmazta sikeresen.

### TRAVIATA (Bozsik Yvette Társulat, Nemzeti Táncszínház)

**Zene:** Giuseppe Verdi nyomán Philippe Hérítier. **Fény:** Petó József. **Tér:** Petó József, Vati Tamás. **Koreográfusasszisztens:** Gombai Szabolcs. **Koreográfus:** Bozsik Yvette.

**Táncolja:** Krausz Aliz, Gombai Szabolcs, Vati Tamás, valamint Balkányi Kitty, Fülöp Tímea, Góbi Rita, Hasznos Dóra, Vivien Ingrams, Samantha Kettle, Csere Zoltán, Kalmár Attila, Tusa Tamás, Vislóczky Szabolcs, Székely Szilveszter.

Már az előadás első másodperceiben átélem: a 3 *tánc Beckettre* a mi világunkról szól. Pontosabban: arról a részéről, amelyet magam körül érzékelek. Tehát nem az elmúlt századról, amelyben Beckettet folytonfúrt ihlette a haladó nyugati civilizáció dekadenciája, de nem is a mai román valóságról (amit nem is ismerek) vagy Gyergyószentmiklósról, ahol Vava Ștefănescu a fenti címmel megrendezte különös zenés-prózás-mozgásos előadását. A produkció persze csak a magyarországi néző számára különös, mert nálunk ritka holló az olyan „fizikai színház”, amelyben mozgás, próza, ének, zene, színjátkozás, látvány, díszlettárgyakkal és kellékekkel véghezvitt akciók, valamint hangulat és jelentés struktúráját alkotó, adekvát, élő eleggyé, színházi eszközökből felépített színpadi entitássá képes vegyülni, ráadásul könnyedén, magától értetődő természetességgel.

Az előadás azzal kezdődik, hogy a magasból szemeteszsák(mány)ok zuhannak tompa puffanással a lomokkal művészien kistafirozott színpadra. A Chaplin-szerű karaktert idéző Barabás Árpád (I. Férfi) ráront mindegyikre, sétabotjával „hasba” szúrja, földhöz szegezi zsákmányait. Már az első akció után (amelyet a publikum persze derűnyilvánítással jutalmaz) tisztába jövök vele: olyan világba csempentem, amely igencsak lent van (sokkal lejjebb, mint például az oroszul mélységes mélyre utaló *Nadnye*, ami Gorkij *Éjjeli menedék* helyének eredeti címe), az égből manaként hull a szemét, amely értéktelen és kvázigusztustalan is ugyan, de megszerzése embertársaim (és velük jómagam) létezésének legfőbb értelmét és örömét biztosítja. Nemcsak a szimbolikus külsőségek utalnak az engem körülvevő világra, hanem a Barabás megjelenítette figura is (mert rendre ilyenekkel találkozom): nincsenek érzelmváltozásai, gépiesen, bábuként teszi a dolgát, eleinte kicsit ijesztő, de tulajdonképpen nem antipatikus, pozitívuma még, hogy a későbbiekben, ahogy jobban megismerhetővé válik, egyre inkább szeretetre méltónak látszik. Be kell látnom: mi vagyunk, vagy én vagyok Barabás (a véletlen névazonosság okozta bibliai áthallás itt kifejezetten kívá-

Kutszegi Csaba

## Szemeteszsák(mány)ok

3 TÁNC BECKETTRE

Bartha Boróka,  
Vajda Gyöngyvér,  
Boros Mária és  
Barabás Árpád

tárgyakból emelvényt, amikor elérné a tárgyasultsága ellenére megfoghatatlan, hön áhított, feltételezése szerint testi és lelki szomját is oltani képes szimbólumot, az mindig feljebb emelkedik. Kötelet kerít, meghurkolja, majd az alkalmi lasszóval igyekszik – hasztalanul – megszerezni zsákmányát. Az újabb

Molnár Cs. Attila felvétele

natos). A későbbiekben az I. Férfi a kisembersors metaforájává válik, sorsa, helyzete így még inkább bárki által átélhetővé lesz. Alig telik el néhány perc az előadásból, Barabás mozgása, mimikája, gesztusai alig változtak (akciói persze igen), de jellemvonásaiból egyre több mutatkozik meg. „Szó helyett tettel” – ez lehetne a Figura Stúdió Színház társulata által bemutatott előadás készítőinek és előadóinak – Beckettével rokon – *ars poeticája*.

A rendezés mellett a koncepciót is jegyző Vava Ștefănescu az előadásban „egy világba helyezi Beckett három szövegét”. Meg is jeleníti – az íróhoz hűen – a *Némajáték I.*, a *Némajáték II.* és a *Jövés-menés* fő motívumait. Az I. Férfi füttyszóra minduntalan kirohan a színpadról, majd ugyanolyan hirtelen vissza is tántorodik és elesik, nem tudjuk meg, hogy kint, a takarásban milyen erő hat rá, csak annyi konstatalható: hiábavaló az erőfeszítése. Később különböző tárgyakat próbál megszerezni – sikertelenül. Leginkább egy fentről belógatott vizeskancsóért küzd, amelynek oldalán „Apa” felirat olvasható, de hiába épít különböző

kudarc után fel akarja akasztani magát, de amint a kötélt végét felerősíti rá, a színpad elején álló stilizált fa egyetlen levélága rögtön lekonyul. Élve marad, ami leginkább azt jelenti számára, hogy változatlanul nem történik vele semmi az életben. Leül a fa alá, és nagyollóval a körmét kezdi vagdosni.

A *Jövés-menés* három hölgye, Flo, Ru és Vi (Bartha Boróka, Boros Mária, Vajda Gyöngyvér) mint kérészek (efemerek) bújnak elő az elasztikus szemeteszsák-bábokból. Jelmezüket és sminkjük színes, viselkedésük hektikusan csapongó, valóban olyanok, mint a tisztavirágok; tudható is: életük rövid lesz, mint eleve mindenkié. Viháncolva, sikongatva, felfokozott gesztusokkal, mimikával és mozgással kísérve nyomják semmitmondó szövegüket („Emlékszel, milyen volt régen... Fogjuk meg egymás kezét, mint régen...”). Már a leülésük sem problémamentes, és nem is tudják megfogni egymás kezét: a lábuk gabalyodik össze minduntalan – az I. Férfi bogozza ki végtagjaikat.

A II. és a III. Férfi (akik a *Némajáték II.* figuráinak inkarnációi) egymás ellentéte. A II. Férfi (Selyem András)

örök optimista, tudata, mint egy konditermi fitness-gurué, nem engedi hasztalanul múlni ifjúsága drága perceit: görkorcsolyával sebes köröket ró, közben méri egyre javuló idejét, és a sikeres minifutamok után (amelyekben egyes-egyedül önmagát győzi le) örömteli „yes” kiáltást hallatva lelkesedését ösztönző jutalomfalatkákat adományoz magának. A III. Férfi (Kolozsi Borsos Gábor) az örök lúzer, aki sohasem félig teli poharat, hanem mindig félig üreset lát, folyton zokog, egész nap csak fetreng, minden percben öngyilkos akar lenni, ha nem kap (az élettől) jutalomfalatkát, az a baja, ha kap, nem ízlik neki, és kiköpi.

A három beckett-i szövegből megidézett figurák közösséget alkotnak a Nagy Szeméttároló alján felépített szép, közös világukban. Hajba kapnak a műanyag almákért folytatott harcban (az ember legnagyobb zsákmánya: a tudás fájának gyümölcse), boldogan kortyolnak a végre elérhető közelségbe ereszkedett Apa-vizeskancsóból – az I. Férfi persze most is lemarad róla. Utóbbi el is határozza, hogy új, szebb világot keres (útra készen szemeteszsák-batyut vesz a vállára), a többiek felsorakoznak mögötte, aztán... Aztán nem mennek sehova. Nem bírják otthagyni szeretett (szemét)-tárgyaikat, elhagyni régi, csúnya világukat. Nagy, tömeges, hangos pantomimkavalkád után letelepednek a tudás (egyszersmind az élet és a halál) fája alá, és ott kezdetét veszi a néma imádság: hangfelvételtől (kint-ről, takarásból, valahonnan) felcsendül az *Agnus Dei*. Beckett–Vava Ștefănescu emberkéi csöndben várják az úrfelmutatást. De ki az Úr? Hol az Úr? Kell-e Úr?

A *3 tánc Beckett-re* átgondolt, kitűnően kivitelezett, nagyszerű produkció. A helyenként harsány, *commedia dell'artéra* utaló, „ripacszkodó” előadásmódja tudatosan, mértéktartóan, artistikusan van megformálva. Az előadásnak nincs banálisan szimpla, pusztán kö-

zönséget megnevetetni akaró jelenete vagy akciója, a vásári humorú helyzetek gondosan „el vannak emelve” – a triviálistól a jelentésszerű abszurdba. Ez – rendezői koncepció és színészvezetés alapján – csak felkészült, fegyelmezett színészekkel valósítható meg. Ilyenekben bővelkedik a kis létszámú társulattal rendelkező Figura Stúdió Színház. A szereplők közül – bár Barabás Árpád sokáig egyedül viszi a prímet – igazságtalanság lenne bárkit kiemelni, annyira egységesen jól teljesít a csapat. A koreográfus-rendező a mozgás megalkotása mellett szemlátomást darabot is tud elemezni. Nem ráérez a Beckett-művek hangulatára, és „ihletett állapotban” elkészít valamit, amiből, ha nem mondják, senki nem ismerne rá az ihlető forrásra, hanem magát a Beckett-darab(ka)t rendező-koreográfálja meg, mai korba adaptálva, szerzőhöz híven, de egyéni látásmóddal. Verbális anyanyelvi különbözőségeik ellenére a Figura színészeivel közös színházi nyelvet birtokol (anyanyelvi szinten), amelyről az előadáson (újra) kiderült: különösen alkalmas igényes, művészi kommunikációra, és dekódolása a befogadó számára kifejezetten örömet nyújt. Még régi-új, szép-csúnya világban, hulló szemeteszsákok alatt is.


3 TÁNC BECKETTRE  
(Figura Stúdió Színház,  
Gyergyószentmiklós)

Díszlet, jelmez: Csiki Csaba. Koncepció, rendezés:  
Vava Ștefănescu.


Szereplők: Barabás Árpád, Selyem András, Kolozsi  
Borsos Gábor, Bartha Boróka, Boros Mária, Vajda  
Gyöngyvér.

Új sorozat

SZÍN LAP-PORTRÉK  
havonta egyszer a Duna Televízióban



Máté Gábor  
december 14. este



A Duna Televízió és az Országos Színháztörténeti Intézet és Múzeum közös műsora

Szűcs Katalin Ágnes

# A párbeszédhez két fél kell

Nem vitatkozni kívánok Tompa Andreának a Határon Túli Magyar Színházak XX. Fesztiváljáról szóló értékelésével (Országos és határon túli. *SZÍNHÁZ*, 2008. szeptember), csupán néhány kategorikus, ám téves állítását kiigazítani. Nem igaz, hogy – mint írja – „e találkozó strukturális-koncepcionális alapjain sem változtattak semmit 1989, illetve az első, 1990-es »teljes« fesztivál óta”. Míg például korábban sok-sok éven át a színházak maguk döntötték el, hogy mely előadásukat kívánják elhozni a fesztiválra – Horváth Z. Gergely művészeti vezetése idején is –, 2002-ben változtattunk ezen a gyakorlaton, s művészeti tanácsadóként Darvai Nagy Adrienne és jómagam válogattuk az előadásokat mind a verseny-, mind az úgynevezett szórakoztató programba. Nem „fesztiválválogatók kinevezéséről” van tehát szó, hanem esetünkben művészeti tanácsadók felkéréséről. A művészeti vezető, illetve művészeti tanácsadó feladatköre lényegesen tágabb és összetettebb a válogatásnál, beletartozik például a szakmai programok kialakítása, megszervezése is, Sárly László évek óta nagy népszerűségnek örvendő és a fesztiválzárón műhelybemutatóval végződő workshopja, a korábbi évek mozgáskurzusai vagy Duró Győző, Nánay István dramaturgiai és kritikai kurzusai csakúgy, mint a szakmai beszélgetések, amelyeket – ellentétben Tompa Andrea lábjegyzetével – évek óta e sorok írója vezet, olyan felkért hozzászólókat híva meg, mint Ascher Tamás, Fodor Tamás, Zsámbéki Gábor, tavaly a zsűritag Máté Gábor, idén az ugyancsak zsűritag Alföldi Róbert, de jobbjára a többi zsűror is aktívan részt vesz ezeken a beszélgetéseken, az idén Eszenyi Enikő, Horváth Péter, a korábbi években a felsoroltakon kívül például Hegedűs D. Géza, Takács Katalin, Csomós Mari, Margitai Ági, Schlanger András stb., és a „csak” fesztiválnéző szakmabéliek is, Lengyel Pál például vagy Sopsits Árpád. És valamennyien „ténylegesen szóba álltak a játszókcal”, nemcsak a szakmai beszélgetéseken, de este, éjjel a kocsmaasztaloknál is. Egyébként a zsűritagok felkérése is a művészeti tanácsadó feladatköre: a fesztivál nem „olykor” próbálja az anyaországi jelenlétet a zsűritagok kiválasztásával erősíteni, hanem 2002 óta minden évben, tudatosan. A fesztiválon olykor részt vevő ezt vagy észreveszi, vagy nem. A nagy sikerű szabadkai *Záróra* című előadás a 2006-ban zsűritag Khell Csörsz jóvoltából többször ment a Katona József Színház Kamrájában, s vélhetően Ascher Tamás tavalyi kisvárdai *párbeszéd*inek is köszönhető, hogy *A nyugati világ bajnoka* sepsiszentgyörgyi előadása is meghí-

vást kapott a Katonába, ahol kétszer játszották (korábban a Vendégségben Budapesten sorozatában is látható volt). Magyarország tehát, Tompa Andrea állításával ellentétben nemcsak helyszínt biztosít, hanem igenis „mint szellemi erő és beszélgetőtárs” is jelen van ezen a fesztiválon – meglehet, aki ezt nem veszi észre, az nem hajlandó a párbeszédre, az monologizál.

És bizony változott a fesztivál az utóbbi években koncepcionálisan is: az induláskor meghatározó politikummal szemben igenis a minőség, az esztétikai érték a válogatás kritériuma. Így volt ez idén is, amikor – ezt Tompa Andrea helyesen jegyzi meg – egyedül válogattam a versenyprogramot. (Nem mond ellent az esztétikai alapon történő válogatás tényének, hogy nézetem szerint nem a huszadik, jubileumi fesztiválon kell demonstratívén kihagyni a programból azt a valóban évek óta gyenge formát mutató két-három társulatot, amelynek a munkájában azonban olykor érzékelhető némi előrelépés azok számára, akik folyamatosan figyelemmel kísérik működésüket. Ellentmond viszont Tompa Andrea önmagának, amikor a POSZT művész válogatóinak ezt javasolja: „Végigülhetnének egy-egy kisvárdai fesztivált, hogy legalább hozzávetőleges fogalmuk legyen arról, ki kicsoda a határon túli színházi térképen, mi a különbség Nagyvárad, Szatmár és Temesvár között, kire érdemes figyelni”, majd nem sokkal ezután a kisvárdai fesztivál létének értelmét kérdőjelezi meg.)

Ahogy a POSZT kapcsán senkinek nem jut eszébe összemosni a verseny- és a versenyen kívüli programot, Kisvárdai esetében sem méltányos ez, arról nem beszélve, hogy a „szinte három tucat előadás” között ott volt például idén a versenyen kívül, egy kávéházban bemutatott Griskovec-monodrámá, a *Hogyan ettem kutyáit?*, amely egy új dunaszerdahelyi független színházi társulás, az Epopteia Műhely első bemutatkozása volt Kisvárdán, és bizony egyértelműen reveláció, miként az ugyancsak Gál Tamás előadta *A helység kalapácsa* is, és ott volt a többi új, független határon túli műhely is, a sepsiszentgyörgyi M Stúdió például a maga bravúros *Ünnep* című cirkusz-színházával, mert úgy gondoltuk, hogy a huszadik fesztiválon koncepcionális, ha úgy tetszik, jövőbe mutató jelentősége van a részvételüknek. S a „szinte három tucat” előadás között ott voltak immár hagyományosan a határon túli magyar színi egyetemisták, főiskolások vizsgaelőadásai is – volt már arra példa az elmúlt években, hogy frissen végzett színészek a Kisvárdai Fesztiválon kaptak szerződést.

Októberi számunkból, a Színkritikusok díja összeállításból sajnálatosan kimaradt Bogácsi Erzsébet szavazata. Alább pótoljuk a mulasztást. (A Szerk.)

**A legjobb új magyar dráma:** KÁRPÁTI PÉTER: BÚVÁRSZÍNHÁZ

**A legjobb előadás:** –

**A legjobb rendezés:** –

**A legjobb zenés/szórakoztató előadás:** –

**A legjobb független színházi előadás:** –

**A legjobb gyerekelőadás:** –

**A legjobb női főszereplő:** KERÉKES ÉVA

(Búvárszínház; Apátlanul, Örkény Színház)

**A legjobb férfi főszereplő:** –

**A legjobb női mellékszereplő:** SOLTÉSZ BÖZSE

(Liliomfi, Nemzeti Színház)

**A legjobb férfi mellékszereplő:** VARJU KÁLMÁN

(Körmagyar, Pesti Színház; Figaro házassága, Vígszínház)

**A legjobb díszlet:** FIGARO HÁZASSÁGA

(Vígszínház, tervezte: Kentaur)

**A legjobb jelmez:** FIGARO HÁZASSÁGA

(Vígszínház, tervezte: Kentaur)

**A legígéretesebb pályakezdő:** POLGÁR CSABA

(Búvárszínház, Örkény Színház)

**Különdíj (más kategóriába nem sorolható):** A Katona József

Színház korelnökei: OLSAVSZKY ÉVA és KUN VILMOS

Inkább a rész, mint az egész. Már szinte mindig. (Az évek során volt, hogy csupán az évadra visszatekintő jegyzettel „vokoltam”. És mindig vonakodtam attól a lehetőségtől, hogy a „legjobb” többek ajánlására váltsam.) Tükrözze a szavazólista e tapasztalatot, mely szerint az előadások nem a teljességükkel, legfeljebb bizonyos szemszögből örvendeztetek meg. Mint például szegényedő színházunkban heroikusan gazdag látvánnyal vagy a hivatásukat rendületlenül magas szinten művelő seniorokkal, vagy éppen az ifjak sorából kitűnő színészekkel. Igazat szólva, akkor szaporíthatnám a jelöléseket, ha nemcsak előadáshosszig kiválókra, de egy-egy percben emlékeztetésekre hívhatnám fel a figyelmet. Az sem lenne csekélység. De persze akkor e lajstromot más névvel kellene illetni. Mondjuk: „percek, amelyek miatt érdemes volt színházat nézni”.

Tisztelt Kritikusok!

Az októberi SZÍNHÁZ folyóiratban közétett Színkritikusok díja gyerekszínházi előadás kategóriájában idén sem osztottak ki díjat. Sőt, mint a személyes jelölési listákból kiderül, sajnos a legtöbb kritikus nem is szavazott.

Évadonként közel kétszáz magyar gyerekelőadás születik (profli, amatőr, báb, élő, intézményes, magán, drámapedagógiai, határainkon belüli és határainkon túli), melyek között nem egy kimagasló eredményeket ér/ért el magyar, illetve nemzetközi fesztiválokon, nem is beszélve az értékteremtésről, a stiláris és formai újításokról. Nagyon kevés lehetőségünk van szakmailag megméretődni, ezért lenne számunkra fontos, hogy egy ilyen fórumon komolyan vegyék a munkánkat, és mind alkotók, mind az előadások színvonalas mezőnyben tudjanak „versenyezni”.

Levelünkkel beszélgetést szeretnénk indítani, melyben első kérdésként szeretnénk felvetni: mit kell tennünk ahhoz, hogy a gyerekelőadások is hasonló kritikai elbírálásban részesüljenek, mint a „felnőttszínházi” előad-

Hogy a Bocsárdi László rendezte sepsiszentgyörgyi Yvonne, a Barabás Olga rendezte, ugyancsak sepsiszentgyörgyi George és Lennie, a Bezerédi Zoltán rendezte komáromi A bor, a Vidnyánszky Attila rendezte beregszászi Liliomfi, az Anger Zsolt rendezte gyergyói Figaro házassága, a szabadkai Szomorú vasárnap, a marosvásárhelyi Nő a múltból, a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház Urbi et orbija vagy A Pál utcai fiúk az Újvidéki Tanyaszínháztól ne volna esztétikai érték, s hogy ne volna legalábbis érdekes a Marosvásárhelyi Akadémiai Műhely Nórája, a székelyudvarhelyi Elektra és Yerma vagy a gyergyói Világtalanok s a Nézőpont Színház Love & Moneyja? Hogy ne volna minőség az újvidékiek Lorca-előadása, a Bernarda Alba háza vagy a Rocky Horror Show s a beregszásziak Ház-tűznézője? Lelke rajta, aki ezt állítja, ezen nincs mit vitatkozni. Azon még kevésbé, hogy miért nem vett részt a kolozsvári színház a kisvárdai fesztiválon se a Ványa bácsival, se más meghívott előadással, ez ugyanis a fesztivál és a színház igazgatója közötti e-mail-váltással dokumentáltatott a Népszabadság június 28-i számában, ám Tompa Andrea csak azt olvasta ki az általa is hivatkozott „Ványa körüli – júniusban fellángolt – sajtóvitából”, ami neki tetszik. A magyar nyelvű színházi párbeszéd helyett egymás melletti monológok soraként jellemzi a fesztivált, miközben ő maga nem hajlandó tudomásul venni dokumentumokkal igazolt tényeket.

Ha maga Tompa Andrea párbeszédképes volna, úgy nem az ugyanezen cikkben a POSZT-ot bíráló soraiból kéne például megtudnunk, hogy nézete szerint a Kritikusdíj színházi fogalmai, kategóriái is messze a gyakorlat mögött kullognak. Semmi akadály nem volt ugyanis, s ma sincs annak, hogy a Színházi Kritikusok Céhének tagjaként konstruktív javaslataival megtermékenyítse a díjak elnevezéséről, tartalmáról a szakmai szervezetben évről évre kiújuló vitákat. Nem tette, s írásában sem teszi meg, most sem.

sok? Amennyiben azért nem tudtak szavazni az előadásokra, mert kevés információ állt a rendelkezésükre, nagyon szívesen tájékoztatjuk Önöket a bemutatókról, a vidéki gyerekelőadások Budapesten való szerepléséről, a havi programokról, egyedi rendezvényekről egyaránt.

Tisztelettel: Csató Kata, Kuthy Ágnes, Tengely Gábor, Kovács Géza, Szluka Judit, Szász Ilona, Báron László, Takács Vera, Asbóth Anikó, Papp Melinda, Lázár Attila, Bencze Mónika, Majoros Gyula, Mátravölgyi Ákos, Lábadai Éva, Vajda Zsuzsanna, Pilári Gábor, Lenkefi Zoltán, Törőcsik Eszter, Kovács Katalin, Novák János, Boráros Szilárd, Ramazuri Bábszín-játszóház, Varga Péter Róbert, Pfeifer Zsófia, Badacsonyi Angéla, Sorbán Csaba, Varga Kata, Cziráki Judit, Lóránt Krisztina, Székely Andrea, Vincze László, Fekete Anetta, F. Korcz Judit, Kövér László, Kocsis Rozi, Török Ági, Szívós Károly, Rumi László, Szabó Zsuzsa, Papp Eszter, valamint a Budapest Bábszínház, a Miskolci Csodamalom Bábszínház, a Marczibányi Téri Művelődési Központ.



Lőkös Ildikó

# Hét este Berlinben

Találomra kiválasztott hét, melyben minden este színház. Az előadások külön-külön is értékesek, ám így egymás mellé kerülve plasztikusan kirajzolnak egy jellegzetes színházi gondolkodásmódot. A sokféle egyfelé tart.

## AZ ÚTIKRITIKUSOK DÍJA

Nem egyedül voltam Berlinben, hanem a Magyar Képzőművészeti Egyetem látványtervező tanszékének tanáraival és diákjaival. Az egyetem nemcsak fontosnak tartja, hogy hallgatói megismerkedjenek a világ színházi tendenciáival, hanem anyagilag is áldoz erre. A Csanádi Judit vezette tanszéken a szakmai utazások immár hagyománnyá váltak, voltak már Párizsban, Észak-Olaszországban, Prágában is. És tényleg nem volt nehéz összeállítani a programot, hisz olyan nevekkel találkozni, mint például Sasha Waltz, Michael Thalheimer, Dimiter Gotscheff, Armin Petras, René Pollesch, Luk Perceval vagy Claus Peymann. Az utazás vége felé született az a játékos ötlet, hogy a társaság különféle kategóriákban szavazza meg, mi tetszett leginkább. Ezt aztán az útikritikusok díjának nevezték el.<sup>1</sup>

## PERCEVAL PENTHESZILEIÁJA

Ez végül nemcsak a legjobb előadás lett játéknunkban, hanem a legjobb rendezés (Luk Perceval), a legjobb színésznő (Katharina Schüttler), a legjobb díszlet (Anette Kurz), a legjobb világítás (Jörg Hentschel) és a legjobb zene (Jean-Paul Bourelly) díját is megkapta.<sup>2</sup> Pedig a produkció, melyet idén februárban mutattak be a Schaubühnén, nem könnyen adja meg magát. A mi Trafónkhoz hasonló a helyszín, a színpad háttérében csupasz betonfalak ölelik körbe a játszóteret. Közepén hatalmas gerendák borulnak össze, mintha valami istenek marokkóját látnánk. Sejteni, hogy a végén összedől, sejteni a veszélyt. De fölidézi a tűz körüli varázslásokat és szertartásokat is. A szereplők fehérre mázolt arccal, a testüket épp hogy takaró ruhafosz-lányokban mormolják Kleist szövegét. Hol lassan közelítenek egymáshoz, máskor az arcuk előtt himbá-

lózó mikrofonokba suttognak vagy üvöltönek. A háború, az öldöklés megpróbáltatásait erős fizikai mozgás teszi érzékelhetővé: a szereplők szédült iramban futják körbe-körbe a teret, amikor már a helyzetük elviselhetlenné válik. Mindennek az időtlenségét erősíti a fekete jazz, funk, rock New York-i csodagátárosának, Jean-Paul Bourellynak az előadást végigkísérő játéka, a maga szerezte, majd hogyanem idegesítő, de legalábbis idegfejesítő zenéjével. Minden afelé tart, hogy a néző kibírhatatlannak érezze ezt a vad, ősi erejű szertartást, mindehhez járul Kleist túlbujánzó, hosszú monológokkal megtűzdelt szövege, van is, aki föláll, és kimenekül, a többség mégis szinte a székéhez tapadva figyel. Nem számít a nyelv, nem számít, mennyire követhető a történet minden részlete. Ahogy valószínűleg a szertartások résztvevői sem értenek mindent. De ebben a nagyon egyszerű, mégis minden világot magába foglaló térben szorongatóan szembesülünk a bizonyossággal, hogy legyőzhetetlenek a mindnyájunkban meglévő vad ösztönök, hiába hinnénk azt, hogy a civilizáció által már rég mi uralkodunk rajtuk.

## THALHEIMER HAMLETJE

Luk Perceval után a legjobb rendezés „díját” nem is berlini, hanem hamburgi vendégjáték nyerte, Michael Thalheimer nemrégiben bemutatott *Hamletje*. Thalheimer jól ismert Magyarországon, már nálunk is kavart botrányt a rendezéseivel. Először öt évvel ezelőtt a Víg-színházban, ahol a hamburgi társulat Molnár Ferenc *Liliomával* vendégszerepelt. Üres térben, mai ruhákban, lecsupaszított szöveggel, fülhasogató fémzenéjével drasztikus leszámolásnak tűnt a molnári hagyományokkal. Két szerencsétlen ember rideg magányáról szólt. Molnárnak talán tetszett volna, de a vendégjáték budapesti közönsége nem volt vevő rá. Három év múlva már a berlini Deutsches Theater művészeti vezetőjeként az általa rendezett *Fausttal* érkezik új társulatával, hasonlóan mai térben, mai zenével. Mintha ezt már jobban elfogadta volna a magyarországi közönség, bár ekkor is lehetett hallani fölhaborodott hangokat. De az egyértelmű volt, hogy Thalheimer színházában az intenzív színészi játék mennyire fölerősíti a fausti gondolatok erejét.

Az előzőekhez hasonlóan az „útikritikusokat” megosztotta Thalheimer legújabb rendezése is. Volt, aki már a szünetben elmenekült volna, és volt, aki lelkesedett. A végeredménynél aztán a legjobb rendezés második díja mellett a legjobb dramaturg-szöveg-történet (John von Düffel) és a legjobb jelmez (Barbara Drosihn) díját is megszavazták.

<sup>1</sup> A legjobb előadás: *Pentheszileia* / A legjobb rendezés: *Pentheszileia* / A legjobb színésznő: Katharina Schüttler (*Pentheszileia*) / A legjobb színész: Samuel Finzi (*Ivanov*) / A legjobb díszlet: Anette Kurz (*Pentheszileia*) / A legjobb jelmez: Barbara Drosihn (*Hamlet*) / A legjobb világítás: Jörg Hentschel (*Pentheszileia*) / A legjobb dramaturg, szöveg, történet: John von Düffel (*Hamlet*) / A legjobb zene: Jean-Paul Bourelly (*Pentheszileia*).

<sup>2</sup> Mindez felkerült a rendező honlapjára is: <http://www.lukperceval.info/html/index.php/guestbook/>.



Thalheimer alapötlete, hogy Hamlet szemszögéből láttatja a történetet. Ehhez alaposan meghúzza a szöveget, elhagyott szereplőket, monológokat. Nincsenek sírásók, nem követjük Rosencrantzék útját, sok lyuk keletkezik a szövegben, illetve a cselekményben. Helyette intenzívebbé válik Hamletnek a többiekhez való viszonya, amire képileg is rásegít a rendező. Úgy kezdődik, hogy a tér egyetlen díszletelemére, egy dobogóra kiül az összes szereplő, mind a tizenegyen, és néznek bennünket. Ez mintha Thalheimer védjegye lenne, legalábbis az általam látott előadásokban. Így nézett Liliom, várva, hogy elcsendesüljön a nézőtér, így Faust, s most így az összes *Hamlet*-beli szereplő. Aztán ez a dobogó válik a legfőbb játszótérre, erre lépnek föl a szereplők a fekete drapériával borított sötét háttérből, és erről lelépve térnek oda vissza, ahol azért látszik, mit tesznek, ahogy öltöznek, pihennek, készülnek. És ezen a deszkán zajlik az egérfogó-jelenet is, ezúttal intenzív, megdöbbenő bábjáték formájában. A Színészkirály nyomoréknak tűnik, húzza-vonszolja magát ebben a térben, az előadás szimbólumává válik. És ebből a sötét háttérből nagyon színes, vörös, sárga, fehér, nagyon különös ruhákban tűnnek elő a szereplők, a nők úgy festenek, ahogy a babákat szokták öltöztetni, a férfiak viselete is föltűnő. A kinyúlt pulóverű Hamlet és a világ egymással szemben.

### SZÍNÉSZEK

A Dimiter Gotscheff rendezte, 2005 márciusában bemutatott *Ivanov* Berlin sztárelőadásainak egyike, mint ahogy erről a magyarországi híradásokból is értesülhetni (lásd *SZÍNHÁZ*, 2006/7.). Ezért erről most részletesen nem számolok be, csak annyit, hogy megérdemli a „díját” az *Ivanov*-ot alakító Samuel Finzi: a csupasz színpadon, ahol a kódnek dramaturgiai szerepe van, és ezt a hangtechnikus irányítja végig az előadás alatt kis komputerével az első sorból, Finzi olyan

izgalmas, mai figurát teremt, hogy beleborzongat az univerzális unalom fájdalmaiba.

Különleges előadás a Berliner Ensemble *III. Richárd*-ja. Aki ide belép, úgy érezheti, hogy a XX. századi színháztörténet szentélyébe lépett be. Itt alkotott Bertolt Brecht, itt hozta létre társulatát közösen feleségével, Helene Weigellel, itt dolgoztak-dolgoznak azóta is a német színház nagyjai, mint például Peter Zadek, Heiner Müller, Matthias Langhoff, sőt még Robert Wilson neve is fölbukkan a rendezők közt. És annak is nyolc éve már, hogy a bécsi Burgtheater provokatív és sikeres menedzser-rendezőjét, Claus Peymannnt Berlin megnyerte a híres színház vezetőjének. A Peymann rendezte *III. Richárd* idei februári bemutató. Izgalmas a színpadtér: hatalmas plexilapok keresztezik a teret, melyek hol kinyílnak, hol összezárulnak. Lehet írni rájuk, lehet őket elsötétíteni, átlátszóvá tenni. Ebben a térben mozogva a szereplők játékguráknak tűnnek, a ruháik

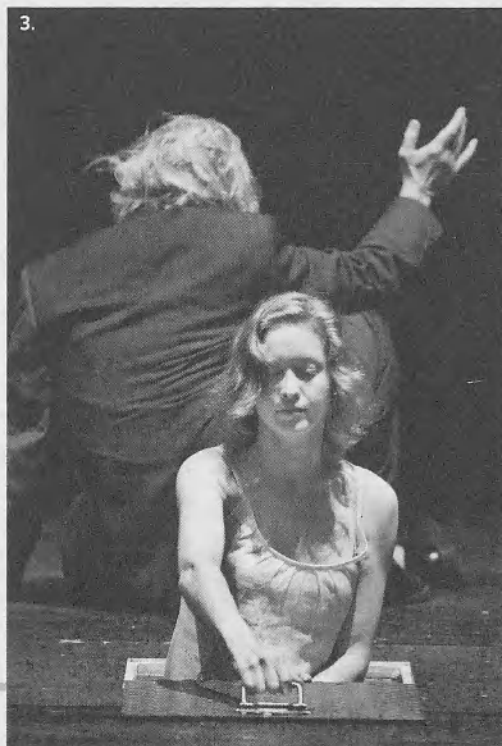


Thomas Eichhorn felvétele

3. Heiner Müller  
Hamletgép-előadása  
(Deutsches Theater)

4. Sasha Waltz  
Ár-apály című  
előadása  
(Schaubühne)

5. Carola Regnier  
(Főpapnő),  
Katharina Schüttler  
(Pentheszileia),  
Bettina Stucky  
(Prothoé)  
és Christina Geiße  
(Meroé) Perceval  
Kleist-rendezésében

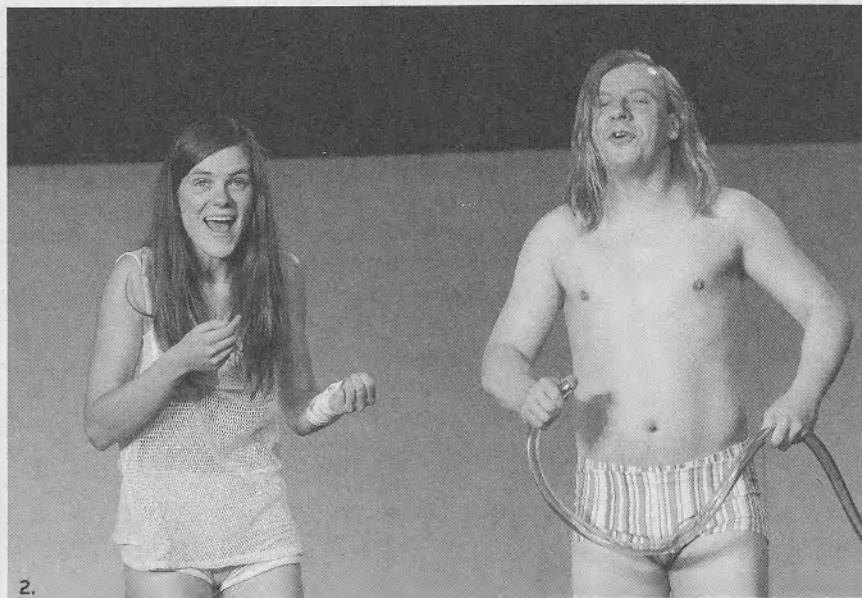




stilizáltak, némelyik jelmez meseszerű, némelyik jelképesen fogalmaz. A halál drámája. III. Richárd mindenki útját keresztezi, kikerülhetetlen ragadozó, és végül a saját csapdájába esik. Látványban, világításban, színészi játékban, megformáltságban lenyűgöző színházat látni – miközben belengi az egészet a múzeumi áhítat érzete is. A színpadon színészóriások, mint a III. Richárdot alakító Ernst Stötzner, Erzsébetként az a Therese Affolter, aki Esterházy-szöveget is mondott már, York hercegné Ilse Ritter, aki Thomas Bernhard *Ritter, Dene, Voss* című drámájában a „Ritter”, vagy a király emberei közt Jürgen Holtz. Valamennyien – a nem említettek is – egy-egy világot hordoznak magukban, különös erőt sugároznak. És az előadás végén, a tapsrendnél – amikor is meglett férfiak és elegáns nők ovációval fogadják a meghajló színészeket – megérezni, hogy a berlini közönség is megtisztelve érzi magát, amiért a színpadon láthatja a legendás színészeit.

POLLESCH: DÍSZLET, JELMEZ,  
DRAMATURGIA, ZENE

René Pollesch néhány éve már a mai német színház sztárja, a Volksbühne Prater játszóhelyének művészeti vezetője, de tavaly decemberben, a Kortárs Drámafesztiválon nálunk is lehetett látni a még Stuttgartban készült rendezését, a *Mikor mehetek el végre egy szupermarketbe, és vehetek meg pusztán jó megjelenéssel mindent, amire szükségem van?* címűt (vö. SZÍNHÁZ, 2008. február). Pollesch színházelméleti tanulmányok után lett „csinálóvá”, a maga írta szövegei talált szövegek: interjúk, politikusok beszédei, reklámszlogenek, szappanoperák dialógusai. A díszlete „olyan, mintha”: szándékosan összeeskábáltak, kamerákkal és kivetítőkkal leplezi le a mögöttük lévő semmit, a sugó a nyílt színen követi a szereplőket, akik őt is bevonják a játékba. A Volksbühne színpadán – ahová a nézőket is fölülte Pollesch – vetítéssel kezdődik a *Tod eines Praktikanten* (Egy gyakornok halála). Három angyalruhás lány valami külvárosi utcán bolyong, vásárolnak, vihorásznak. Aztán leszedik az előttünk lévő fehér vásznakat, kiderül, ennek a hátuljára van fotózva a külvárosi utcarészlet, amely előtt játszottak a színésznők, és most vette kamera őket. Most történt, és mégsem úgy láttuk, ahogy a színházban megszoktuk.



Bettina Stöb felvétele

1. A Peymann rendezte III. Richárd  
(Berliner Ensemble)

2. Fritzi Haberlandt (Simone) és  
Ronald Kukulies (Robert) a Mennysorság  
című előadásban (Gorki Theater)



Gert Weigelt felvétele



Matthias Horn felvétele



Újabb játékok kezdődnek, de ahogy hatnának, rögtön lelepleződnek. Akár úgy, hogy a szereplők megállítják egymást, újrakezdek, akár valami olyasmit mutat az egyfolytában működő kamera, amit nem szokás, akár úgy, hogy valahonnan ismerős szöveg hangzik el. A nézőtér dől a nevetéstől, valóságos Pollesch-rajongótábor van, de mi, útikritikusok is értjük a játék humorát, még ha az utalásait nem is pontosan. Ahogy próbálja a világgal szemben megőrizni értékeit a Berliner Ensemble, úgy rombol le Pollesch minden illúziót a környezetünkről, képmutatásainkról, a színházművészetünkről. Pimaszul őszinte, miközben izgalmasan mulatságos formát is talál hozzá.

### VILÁGÍTÁS

Mintha üres tér lenne a Deutsches Theater kamara-termének színpadán – de nem. Tíz fehér sírgödörféleg tátong szabályos rendben, két oszlopban. *Hamlet-gép*. Számolgotam a *Hamlet* halottjait (Rosencrantz és Guildenstern, Ophelia, Laertes, Polonius, öreg Hamlet és a fiatal, Gertrud, Claudius...), kilencnél mindig elakadok. Ámbár az is lehet, nem ez rejtőzik a kép mögött. Néha zongora billentyűinek tűnnek, néha – főleg a különleges, neonszerű világítás következményeként – a fekete-fehér világ kontrasztjának. Ebben az üres (nem üres?) térben ott a színész, öltönyben, lobogó hófehér hajjal, öregén, és rabul ejtő intenzitással mondja Heiner Müller szövegét. A szöveget csak úgy önmagában nézve még az is megkérdőjeleződik, hogy darab-e ez egyáltalán. Hagyományos dramaturgiai szabályok szerint nem. Azt sem lehet egyértelműen eldönteni, hogy vannak-e benne szereplők, ki mondja ezt a szöveget. A hagyományos színházhoz szokott néző közben történetet is keres – úgy tűnik, nincs ilyen. De a színész ott áll – ezúttal maga a rendező az, Dimiter Gotscheff –, és nem lehet tőle szabadulni. Müller erősen képekben fogalmaz. Mint egy expresszionista vers, olyan a szöveg. Olvasva is vissza-visszaugrik a szem, annyira tömény, erőszakos, különleges képzettársításokkal gazdagított. Mégsem zavaró, hogy nem minden szó jelentése ér el hozzánk. A gesztusok, a tekintet, a belülről áradó intenzitás – és ennek az egyszerű térnek az átváltozóképesége – hat. Nem csupán eljátszódik egy történet, hanem az emberi létezés fajtáit jeleníti meg, a létezés értelmének kérdéseit sejteti meg. Még megjelenik a színen a nő, mondjuk, ő Ophelia, sárga selyemruhában, ő is mesél és sikoltozik. Könnyíthetne a létezésen – de mégsem teszi. És egy fiatal férfi, piros ingben, bár ebből nem sok látszik, mert neki már teste sincs, csak a fejét dugja ki a színpad közepén.

### VERSENYEN KÍVÜL

Sasha Waltz *Gezeiten (Ár-apály)* című előadását csak néhányan láttuk a Schaubühnében. Sasha Waltz & Guestnek tizenöt éves jubileuma van; ezt a Schaubühnéen osztogatott gazdag katalógusból lehet megtudni. Ebből a kiadványból az is kiderül, hogy tizenöt évvel ezelőtt új táncosgeneráció jelent meg, köztük is a legígéretesebbek egyike Sasha Waltz. Idén, a jubileum

alkalmából több előadása is látható Berlinben, mint például a Heiner Müller szövegkönyvéből (újra itt a kérdés, dráma-e ez...), Pascal Dusapin zenéjére készült opera, a *Medea* vagy a Purcell-opera, a *Dido és Aeneas*, de meghívta a sorozatába táncos-koreográfus barátját és munkatársát, Juan Cruz Diaz de Garaio Esnaolat is önálló művével, az *Ars melancholiae*-val. Amúgy nemcsak Berlinben lépnek föl; Rennes-től Moszkváig, Párizstól Bécsig, Barcelonától Luxemburgig mindenhová hívják őket.

A *Gezeiten* közel száz percig tart, és valóban lenyűgöző. Pedig úgy indul, mintha finom kézlegyintéssel elintézhető volna: szép, szép, de láttam már ilyet. Lepusztult, málló falú, megsárgult ajtajú kiürített szoba, mögé képzelhető múlttal. Néma csöndben jönnek be emberek, férfiak és nők, találkoznak, szétválnak, mások jönnek. Egyszerűnek tűnik, mégis mintha valami varázslat lenne. A szoba múltja. A története. Váratlan dolgok esnek meg, egy csemláló is megszólal, a szem habzsolja a változó képeket. Mindent be kéne fogni, a jövő-menő embereket, a köztük lévő viszonyokat, a különösségükben is egyszerű ruhák színeit és jellemzőkészségét, a fények-színek-árnyékok jelentéseit – miközben mintha káprázna nemcsak a szem, hanem az agy is. Szorongató pusztulás képei, melyekbe a legőrültebb humor, faviccek ékelődnek. Elviccelik a komolyat, vagy inkább a vicces válik komollyá. Füst, tűz, pánik, minden összeomlik – de nem igazából; leleplezik a trükköket, hogy aztán még inkább zavarba ejtsenek. Nyolc férfi és nyolc nő – nagyon különböző karakterek; mindegyikük izgalmas egymagában, és izgalmas a másokkal való kölcsönhatásban. Amikor már a tér, a kapcsolatok, a helyzetek minden titkát leleplezik – mégis új váratlanság bukkan fel: a férgek. Nemcsak remény nincs, hanem fizikálisan is megidéződik az undokság hatalma. Csak borzongva lehet fölállni a székből, miközben ott a vágy, hogy újra találkozzunk ezekkel az emberekkel. Még nem múlhat mindez el.

### KORTÁRS DRÁMA

Láttam még a Gorki Theater *Heaven* (Mennország) című előadását, mely azóta a Mülheimer Theatertage döntése szerint az év legjobb német nyelvű kortárs drámája lett. Gondolkodásmódjában Polleschra emlékeztet, elgagyisodott világunkról ad szellemes jelentést, de ezt hagyományosabb térben, hagyományos játékmóddal teszi. Armin Petras rendező, szerzői álnevén Fritz Kater *Heaven. (zu tristan)* című darabjában, melyet saját maga vitt színre a schauspiel-frankfurt és a berlini Schauspiel Gorki színtársulatának koprodukciójaként, fájón beszél kiéletlen szeretetvágyunkról, magányunkról, egyedül maradásunkról. Ahogy Polleschnél, itt is látszik a szerző-rendező népszerűsége, a nézők szinte előre tudják a poénokat, de képileg is szép ez a színház, bár a karácsonyfaéggől kirakott csillagos ég halk pukkanással huny ki. Elesett emberek a történet szereplői, akiket finom érzékenységgel játszanak el a színészek a jelzésszerűen játékos térben.

(Köszönet a SZFE és az Új Színház támogatásáért)



Trencsényi Katalin – Sőregi Melinda

# Háború és háború

MARK RAVENHILL: SHOOT / GET TREASURE / REPEAT, LONDON

A világ egyik legnagyobb videojáték-készítő cége krízisértékeztetle hívta össze tervezőit. Baj volt: túl sok a szöveg a képernyőn. A tanácskozás végére megszületett az összes játék lényegét esszenciaként tömörítő formula: *Shoot / Get Treasure / Repeat* (Lőj! / Fogd a szajrét! / Tölts újra!). Igaz-e vagy sem az anekdota, mindenesetre Mark Ravenhill ezt választotta 16 (+ 1) darabos színházi eposza címéül. A produkció megvalósítására hat intézmény (Gate Theatre, National Theatre, Out of Joint Theatre Company, Paines Plough Theatre, Royal Court Theatre, BBC Radio 3) fogott össze.

Az Edward Bond és Sarah Kane óta legbotrányosabb angol drámaíró nevét 1996-tól jegyzi a szakma, amikor is a címe (illetve a színpadon zajló explicit meleg szexjelenet) miatt óriási vihart kavarázó *Shopping and Fucking* című drámáját a Royal Court színre vitte. A színpad provokatív fenegyereke az utóbbi évtizedben szépen bedolgozta magát a brit színházi *establishment*-be. Drámái sorra bekerülnek a West Endre, ő maga pedig a *Guardian* rendszeres kolumnistája lett. Felkérésre ifjúsági (!) drámákat és mesejátékot írt. Legutóbbi művei, saját maga által előadott monodráma (*Product*), illetve az Ian McKellen főszereplésével bemutatott *The Cut* olyan világban játszódnak, ahol a háború és a terroristacselekmények formálják köznapunk gondolkodásmódunkat.

A *Shoot / Get Treasure / Repeat*-ciklus tavaly augusztusban született Edinburgh-ban. A kortárs dráma egyik első számú londoni műhelyének számító Paines Plough (mely nem hagyományos színház, inkább produkciós iroda, a rendező, Roxana Silbert művészeti irányításával) rukkolt elő a *Ravenhillt reggelire*-sorozattal, melyben tizenhat napon át reggelente egy-egy új, rövid (hús-huszonöt perces) Ravenhill-darabot olvastak fel. A „játék” célja az volt, hogy megvizsgálják, mai életünk mögött húzódik-e valamifajta eposzi mélységű történet. Mire a sorozat véget ért, kiderült, Nagy-Britanniából nézvést létezik egységes narratíva: ez pedig a háború. A brit honpolgár élete – adójából pénzelt hadseregeivel Afganisztánban és Irakban – a háború mint faliszőnyeg előtt játszódik.

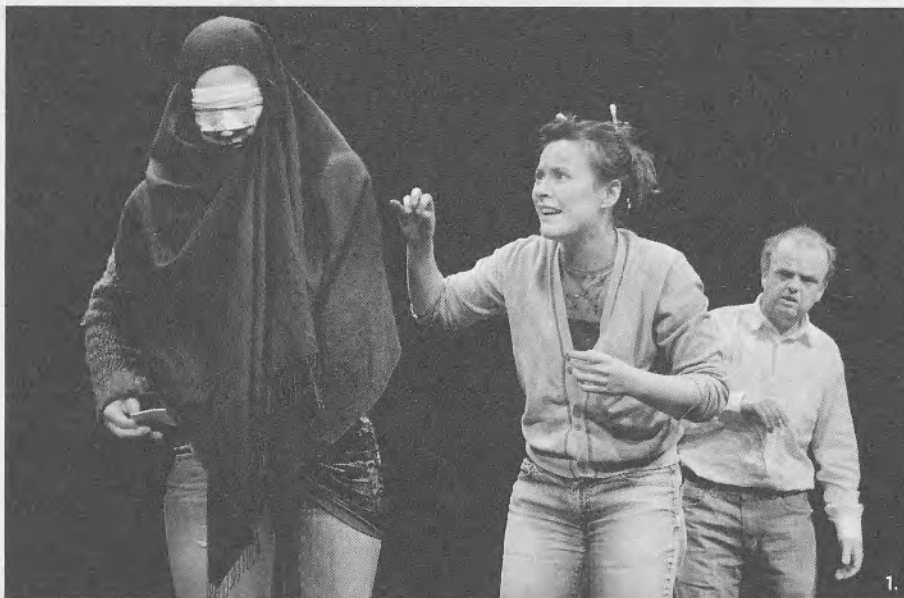
Adott a ciklus eposzi jellegű témája (és mérete), másfelől a benne levő egyes darabok rövidege. A két közötti ellentmondást Ravenhill a (Methuen Kiadónál könyv formájában is megjelent) drámacyklushoz írt előszavában így magyarázza: manapság egyszerre vágyunk nagy elbeszélésfolyamokra és gyors, tömör információra. „Szeretnénk a megát és szeretnénk a

mikrót, a super size burgert és a sushit – lehetőleg egyszerre.” Erre a korjelenségre válaszképpen született a *Shoot...*

Vajon külön-külön is egésznek tekinthető-e ezek a darabok? Egyenként szemügyre véve az ítélet felemás, majdhogynem lesújtó. Akad néhány jó és több propagandaszagú írása. (Vajon a téma aktuálpolitikai jellegéből adódik-e ez, vagy abból, hogy Ravenhill szövege a kopott köznyelvből építkezik?) Időnként közhelygánus mondatokat, alakokat, szituációkat látunk-hallunk, és a dráma (néhol inkább a „jelenet” műfajjelölésre hajlanánk) nem tud efölé emelkedni. Azonban az egész ciklus felől nézve az egyes jelenetek mélységet nyernek, párbeszédet kezdenek egymással, további darabok motívumaival gazdagodnak. Mondatok csengenek vissza, korábbi jelenetek szereplőiről hallunk másik nézőpontból, képek (törött szárnyú angyal, fejetlen katona), szlogenek („szabadság és demokrácia”), figurák vándorolnak a tizenhét művön keresztül, hogy végül, mint egy kaleidoszkóp tükröcserepei, kiadják az összképet.

A *Shoot...* témája tehát egy háború (és nem lehet nem az iraki háborúra gondolni), színterei az itt és az odaát, cselekménye a hátország és a megszállt ország hétköznapijai. Békés üldögélés a parkban (*Mikádó*), hétköznapi reggeli (*Intolerancia*), egy házaspár vacsora utáni beszélgetése – fél füllel az elektromos bébi-csőszre fűelve (*Félelem és rettegés*). Az alapszituációk másik felében a híradókból ismert jelenetek tűnnek fel: fogolykihalgatás (*Bűn és bűnhődés*), csapatkivonás (*Odüsszeia*). Ravenhill persze csavarint mindegyik ismerős szituáción.

A szerzőt az foglalkoztatja, hogy itteni normálisnak tűnő viselkedésünk abnormálisnak tűnik ott és megfordítva; és ez időnként lehet (tragi)komikus (amikor egy csapat művészetterapeuta a szebombázott városban jelentkezőt keres a workshopjára – *Egy nemzet születése*) vagy tragikus (amikor a szerelmi vallomás az asszony megcsönkítésével végződik – *Bűn és bűnhődés*). Ami érték itt, bűn ott. Máskor pedig értékeink abszoluttá tétele vezet bűnhöz. Sokszor előkerül a passzivitás mint bűnrészesség gondolata. A világ azonban, amely idehaza és odaát élénk tárul, egyformán agresszív, lakói mindkét oldalon kiszolgáltattak, biztonságra és hétköznapi apró örömszökevényekre vágyók, ugyanakkor kegyetlenek és barbárok. A civilizáció és a demokrácia nevében állatiasodtunk el – olvashatjuk ki Ravenhill szövegéből.



1. Egy nemzet születése  
(Badria Timimi, Monica Dolan és Toby Jones)
2. Félelem és rettegés  
(Joanna Riding, Burn Gorman és Joseph Millson)
3. Az anya  
(John Dagleish, Lesley Manville és Rachael Chisholm)
4. Háború és béke  
(Lewis Lempereur-Palmer és Burn Gorman)

Azzal, hogy egy-egy klasszikus (popsláger, némafilm, regény, opera, operett) címét választja műveinek címéül, Ravenhill a dráma értelmezési mezejébe emeli a címében idézett mű kontextusát, de legalábbis hívószóként használja azt. Az *Odüsszeiában* a hazatérni igyekvő hadsereg az utolsó pillanatban tudja meg, hogy hazautazás helyett másik országban kerül bevetésre; a *Mikádóban* szerelem és halál a fő téma, és így tovább.

A hat nagyon különböző karakterű intézmény azonban nem az eredeti sorrendben mutatta be a drámákat – hangsúlyozva ezzel, hogy a darabok külön-külön, illetve más-más párosításban is értelmezhetők, valamint megfogadva a szerző tanácsát, aki a már említett előszóban is arra biztatja az alkotókat, hogy a nekik tetsző

sorrendet találják meg, vagy csak az általuk érdekesnek talált szövegekkel foglalkozzanak. Szokatlanul demokratikus és nagyon színházközei írói hozzáállás...

A National Theatre *Mikádó*-előadása (rendező: Gordon Anderson) előtt a Lyttelton Teremben Gilbert és Sullivan azonos című operettjének zenéje szól. Aztán felmegy a függöny, és oda a hangulat: a színeszek a műsoron levő Peter Handke-darab (*Az óra, amikor semmit nem tudtunk egymásról*) díszletében (szürke betonépületek határolta tercskében) elhelyezett padon ülnek. Dialógusuk szerint viszont egy japán kertben gyönyörködnek. A rendezés mintha arra kérne, hagyjuk figyelmen kívül a helyszínt, ezzel viszont „felolvasássá” redukálja a produkciót. Nem tudni, hogy a kora reggeli időpont teszi-e, vagy a Lyttelton nyolcszázkilencven fős nézőtere túl nagy az effajta minidramához – de az előadás bágyadt, jellegtelen. Sem a színészi játék, sem a jelenet nem izgalmas. Meleg pár beszélget egy parkban. Az idősebb férfi gyógyíthatatlan rákkal küzd, a fiatal tervezne, költözne. Kiderül, hogy a halálos beteg férfi bosszúból képes lenne – akár egy terrorista – felrobbantani mindent. (Kilóg az ideológiai lóláb.)



2.



4.

Robert Workman felvételei

Az előadás párja az *Odüsszeia* (rendező: Tom Cairns és Mark Ravenhill). A hazatéréshez készülők hadsereg indulás előtt a közönséghez mint a helyi, felszabadított lakossághoz szól. Búcsúzás, összegzés, közhelyes tanácsok és a rájuk váró civil élet felidézése keveredik spontán beszédükben. Búcsúajándékként előállítják a Diktátort (Danny Sapani), akinek előre megírt szöveget kell felolvasnia arról, hogy „milyen gonosz volt”. Danny Sapani diktátora emberi méltóságát megőrizve olvassa a provokatív, ostoba szöveget – viselkedése tragikus hőssé emeli. De nincs esélye a hősi halálra: a katonákat elragadja a düh, és agyonrugdossák. A meggyalázott tetem fölött éri őket a hír: hazamenetel helyett újabb bevetés vár rájuk egy másik országban, ahol szintén szükség van „a demokrácia elterjesztésére”. És azután nyilván egy újabb bevetés következik.

Sajnos Ravenhill folytatja a darabot. Mint valami rossz háborús filmben, a katonák hitet tesznek a demokrácia mellett, elbúcsúznak, majd a város ifjúságának integetése közepette elrepülnek. A szerző valószínűleg a kórossal mint formával kísérletezett.

A közönség ezután helyet cserél a Cottesloe Teremben ülő nézőkkel a következő két darabhoz. Sétálunk a két játszóhely között, ismerősöket üdvözlünk, észrevesszük a szerzőt – akár egy happening, amit bárki megengedhet magának, hiszen szokatlanul olcsón lehetett jegyhez jutni.

Anna Mackmin értőn nyúlt az *Intolerancia* című monológhoz. Egy cseppet meg is húzta a szöveget – jót tett neki. Talán a Cottesloe lényegesen kisebb nézőtere is okozza, de jól ül a darab a térben. Pedig itt is „használt” díszletben játszanak. De a barnás bársonnyal bevont tér szerencsére semlegesebb.

Helen (Harriet Walter) jógaruhájában éppen reggelijét fogyasztja (gyümölcssturmix és makrobiotikus joghurt). Tökéletes életét tökéletes családjával egyetlen dolog árnyékolja be csupán: bélgörcse. A probléma súlyosságát az sem kisebbíti, hogy közben háború tört ki: „megtámadtuk őket” – értesül a televízióból. Míg az asszony nevetséges kálváriáját hallgatjuk hipnoterapeutától akupunktúrán át pszichoterápiáig, Ravenhill humoros karakterrajzot ad az affektálóan „környezettudatos”, középosztálybeli, önmagán kívül mással nem törődő feleségről. (Bélgörcseit egyébként rasszista megjegyzései váltják ki.)

Amikor egy kétszereplős előadás, a *Bűn és bűnhődés* (rendező Maria Aberg) egyik szereplője a szöveg szerint középkorú nő, aki akár anyja lehetne a neki szerelmet valló és egyben őt kihallgató ellenséges katonának, nem játszhatja a szerepet fiatal színésznő! A darab egy árnyalattal szegényebb lesz, ez pedig egy húszperces előadásnál súlyos vétek! Az Asszony (Thusitha Jayasundera korrekt játékában) szenvtelen hangon mondja magnóra, hogyan igyekezett egyetlen életben maradt rokonához a kórházba, amikor gépfegyverrel arra kényszerítették, hogy főműsoridőben éltesse a szoborledöntő, felszabadító hadsereget. A kihallgató katona szerelmet vall neki, de mivel visszautasítják, csalódott dühében térden lövi, majd kivágja a jogait követelő fogoly nyelvét. A kontraszt az emberi méltóságát a rab-ságban is megőrző asszony és a parancsra működő katona tehetetlensége között feszül, aki nem tud mit kezdeni a szabad cselekvés jogával, illetve szabadságát csak rosszra tudja használni. A szöveg ezúttal jobb, mint az előadás.

Otthonosan ül *Az anya* (rendező Max Stafford-Clark és Clare Lizzimore) a Royal Court nagyszínpadán. Stafford-Clark már a *Shoppinggal* megmutatta, milyen jó szemre van Ravenhillhez. Ez a ciklus egyik legjobb előadása. Ha létezik húszperces önálló dráma, ez valóban az. Erőtéljes, hatásos produkció – a címszerepet alakító, zseniális Lesley Manville-nek köszönhetően. A munkásosztálybeli anya rózsaszín papucsban és pongyolában, sárga mosogatókesztyűben éppen a reggeli magazinműsört nézi, amikor két katona érkezik, hogy fia „hősi halálát” bejelentse. A katonák nem mehetnek el addig, amíg az ilyenkor kötelező sablonszöveget („mély fájdalommal tudatjuk...”) el nem mondták. Csakhogy az anya hamar rájön a látogatás okára, és nem hagyja, hogy a katonák közöljék a halálhírt. Először reggelit akar nekik készíteni, utána provokálja őket, végül megtámadja az egyiket (véresre harapja az orrát). Majd ölébe fekteti és ellátja a „sebesültet”, olyan gyöngéden, mintha az saját fia volna (kanapé-pietá). Az ekkor beálló áhítatos csendben mondja el a katona a kötelező gyászjelentést. „Ennyi?” – kérdezi könnyed hangon az anya. „Azt hittem, rosszabb lesz. Nagyon szépen mondtad.” És utána újabb fergeteges jelenetben bizonyítja a lelkierejét. Csak amikor már elmentek a katonák, engedi szabadjára a könnyeit.

A Manville által alakított munka nélküli, depressziós trampli kiszámíthatatlan, ugyanakkor odaadó, sebezhető és nagyon szerethető.

Az *Egy nemzet születése* című epizódban (rendező Ramin Gray) egy csapat művészetterapeuta ül a megvilágított nézőterrel szemben, és próbál bennünket workshopra csábítani. Mi itt most a szétbombázott ellenséges város testileg-lelkileg sérült népe volnánk. A szereposztás parádés (Megan Dodds, Monica Dolan, Toby Jones). Toby Jones már ülni is úgy tud (elkämpicsorodott képpel, keresztbe vetett lábbakkal, kifacsart törzzsel, szinte feltekeredve a szék támlájára), hogy mielőtt megszólalna, a nézőnek nevetnie kell. Ezzel együtt az előadás nem több, mint némi fekete humorral megspékelt farce, kissé bizonytalan befejezéssel. Ravenhill mintegy mellékesen leleplezi a „művészetterapeutákat”: elrontott életüket, hamis együttérzésüket,

szenzimentalizmusukat. Nevetségessé teszi a missziót magát is: az egyetlen jelentkező egy megvakított, kivágott nyelvű asszony.

A BBC 3 rádió sugározta a *Tegnap egy incidens történet* című kórus-drámát (rendező: Kate Rowland). Ez a ciklus mélypontja! Egy bevásárlóközpontban valakit agyonverték, és most keresik a bűnöst. A „jók” jogos haragjukban a parlamentben megszavaztatják, hogy mindenkit, aki ott volt aznap, de nem nevezte meg a bűnöst, tüzes vassal bélyegezzenek meg.

A Paines Plough egy elhagyott, Viktoria korabeli rak-tárépületben mutatott be öt egyfelvonásost, két részletben. A Village Underground néhány saroknyira található a Liverpool pályaudvartól, London keleti felében. Mozgásban lévő, bomló-épülő környék ez, kész csoda, hogy sikerült kulturális célokra megmenteni a jellegzetesen árkádos, vörös téglás épületet, mely egyszerre kínál szűk és tágas teret (díszlet: Lizzie Clachan), egyszerre tud intim és nagyszabású lenni, ami pontosan megfelel a Ravenhill-szövegek ritmusának, a léptékek állandó váltogatásának.

A rendező, Roxana Silbert mintha az epikus ciklus esszenciáját akarná megmutatni, hiszen válogatása leképezi a sorozat jelenet típusait, valamint összeáll a szemünk előtt egy sajátos történet is megszállókról és megszállottokról, a spájzba is betelepülő háborúról.

Először egy alacsony, sötét, mégis tágas előtérben kell leülnünk. Az *Elvesztett Paradicsom* főhőse, Liz (Michelle Fairley) légiutas-kísérőként dolgozik, és fontos számára a megfelelő alvásmennyiség. Szomszédja, Maria (Raquel Cassidy) azonban folytonosan föléb-reszti kiáltozásával. Liz átmegy, hogy rendet tegyen. Odaát Mariára két erős férfi „vigyáz”, és a hálóköpenyes Liz tehetetlenül kényszerül végignézni szomszédja kínzását. Egyre inkább eluralkodik rajta a hisztéria, és maga is beszáll a nő kínzásába, akit pedig egyáltalán nem ismer, csak a két férfi vádjait hallotta róla. Modellhelyzet: a hétköznapi gyűlölet mechanizmusa. A jelenet egy rámpán játszódik, kegyetlen egyszerűséggel és finom realizmussal. Egyre kényelmetlenebbül esik az ülés a rögtönzött nézőtéren...

A következő epizódhoz – *Szerelem* – átsétálunk a tágas, levegős csarnokrészbe. A jelenet körbejárható kis színpadon zajlik. A díszlet konyhát jelez. Marion (Deborah Findley) kénytelen elviselni a házában egy katonát (Luke Norris), aki állítólag a biztonságát szavatolja a háborús zónában. A férfi kevesli az ellenszolgáltatásként kapott szexet, és zsarolja a nőt. A szerző csak apránként adagolja az információkat. Először a prúd asszonyt mutatja meg, és fokozatosan szembesít tragédiájával, hogy egy agresszív idegent kell – gyerekei biztonsága érdekében – az ágyába engednie. A nő a maga normális életét próbálja védeni, a katona pedig szeretné a legtöbb élvezetet kisajtolni az örületből.

A hétköznapiakból össztársadalmi léptékre vált a záró epizód, a *Trójai nők*, mely szinte iskolásan illusztrálja egyes nemzetek erős hivatástudatát, illetve meggyőződését, miszerint ők a világ javának letéteményesei. Változik, teatrálisabb, szakrálisabb lesz a játékmód. Szinte a teljes tér játszik, totális az élmény. A jelenet csúcspontján megjelenik egy angyalszárnyú katona, aki ígéretet tesz arra, hogy az emberi jóságot a föl-

dön mindenhol elterjeszti: „Fenntartani a békét – fegyverrel. Ez a küldetésem.”

Ezt árnyalja tovább a másik sorozat első előadása, a *Világok háborúja*, mely egy Live Aid-szerű békekonzert paródiája, az álszentség és látszaterdeklődés totális leleplezése.

A záró epizód, *Az istenek alkonya* ismét a szűk előtérben játszódik, visszatérve az abszurditás realitásába. A díszlet egy asztal és két szék. A fiatal Susan (Raquel Cassidy) a „fertőzött”, megszállt zónából érkezett, és mielőtt bármit is tehetne (például ehethet), át kell esnie „a” vizsgálaton. Kérdezője, Jane (Deborah Findley) decens, középkorú nő, aki nehezen birkózik azzal a helyzettel, hogy Susan nem akar értelmesen válaszolni, hanem elsősorban éhes. Susan nem hálás azért, hogy a megszállók majd szabadságot és demokráciát teremtenek országában, inkább reggelizni szeretne. Az asztalon kifli és kávé, Jane reggelije. Susan egy óvatlan pillanatban ráveti magát az ételre, és ez a halálát okozza. Ismét egy modellhelyzet.

Roxana Silbert jól keverte a mozaikdarabkákat: met-sző humorral és kellő öniróniával vágta az arcunkba Ravenhill szövegeit, s tartózkodott a hatásvadásztól.

Egyszerűbben dolgozott a Royal Courtban Dominic Cooke, aki pusztán szcenírozta a jeleneteket (*Félelem és rettegés / Háború és béke*), a szöveg működésére bízta magát, és nem tört abszolút színházi hatásra. A színészek az épület alagsori bárjában játszottak. Mindkét kétszemélyes kamaradarab a hétköznapi életbe bemaszírozó háború észrevétlenül romboló-hiszterizáló hatásáról szól.

Talán a legradikálisabb helyszínt a Gate Színház választotta, amikor az *Armageddon* és a *Szerelmes asszonyok* című jeleneteket (rendező: Carrie Carcknell, Natalie Abrahami) a kulturális pezsgéséről híres nyugat-londoni Notting Hill szívében egy pubban, majd egy szállodai szobában mutatta be.

„War on terror.” Már nem lehet világosan látni, ki melyik oldalon áll, miért küzd, és ki is valójában. Ezt a káoszt fogalmazta dramaturgus abszurdá Mark Ravenhill epikus darabfűzérében. Precízen érzékelteti a fejekben (és a harctéren) uralkodó rendtelenséget, fogalmi zűrzavart, miközben a jelszavak oly tisztának és egyszerűnek tűnnek. A szövegek sikeréhez azonban kell London, a potenciális fenyegetettség helyzete, és a nagyhatalmi pozíció, mely a szerzői ironia egyik első számú célpontja. A másik célpont a középosztály: fogyasztói szemléletük, érzéketlenségük és társadalmi felelőtlenségük.

Szellemi levélbombaként, a város különböző pontjain, *mainstream* és alternatív színhelyeken bukkantak fel a Ravenhill-morzsa Londonban 2008 tavaszán, főként színházi inyenck számára, noha a tartalom nem kívánna elit közönséget, sőt. Ravenhill és drámája „bejárta” Londont kelettől nyugatig, apró színházi jeleket hagyott, és remélhetőleg mihamarabb visszatér, hogy ne csak a kiválasztottak láthassák metszően pontos, formailag mégis kivételesen rugalmas szövegeit. A Ravenhill-maraton azonban korántsem ért véget. A szerző tavasszal a moszkvai Arany Maszk Fesztivál felkérésére kanyarított egy húszperces epilógust hozzá, *Visszanyert Paradicsom* címmel. A művet szeptember végén játszotta a Royal Court, a szerző rendezésében.

Nánay Fanni

# Csend, odamondogatások, veszekedések

## XVIII. KONTAKT NEMZETKÖZI SZÍNHÁZI FESZTIVÁL

A toruni Kontakt szervezői – az elmúlt évek gyakorlatától eltérően – 2008-ban nem határozták meg a fesztivál tematikáját, viszont több nemzetközi koprodukción készült előadást is meghívtak: a programban szereplő tizenötből négy született ilyen jellegű együttműködés keretében. A fesztivál legerősebb és valóban figyelemfelkeltő előadásai viszont – legalábbis számomra – többnyire azok voltak, amelyek a társulat és a rendező összeszokott, közös munkájából jöttek létre.

Ennek ellenére mégis egy nemzetközi koproduciót említenék elsőként: a belga Victoria színházi csoport és Tim Etchells, a Forced Entertainment vezetőjének közös alkotását, *Az éjszaka után jön a nappal* – hiszen a brit rendező saját társulatával kidolgozott színpadi eszköztárát „vetette be” más színészekkel, meghozzá gyerekszereplőkkel készült előadásában.

Etchells nyolc–tizennégy éves gyerekekkel folytatott beszélgetésekből állította össze a szöveggönyvet, amit később ők is adtak elő. Az előadás alap gondolata a gyerekekre kényszerített felnőtt-gondolkodásmód, felépítése viszont összetéveszthetetlenül „etchellses”: a produkciót a Forced Entertainment előadásaiából ismert dialektika, a kompozíció és dekompozíció váltakozásának ritmusa határozza meg.

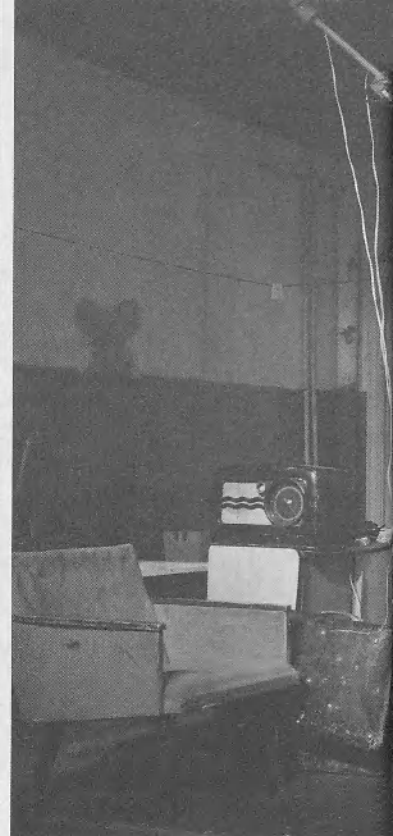
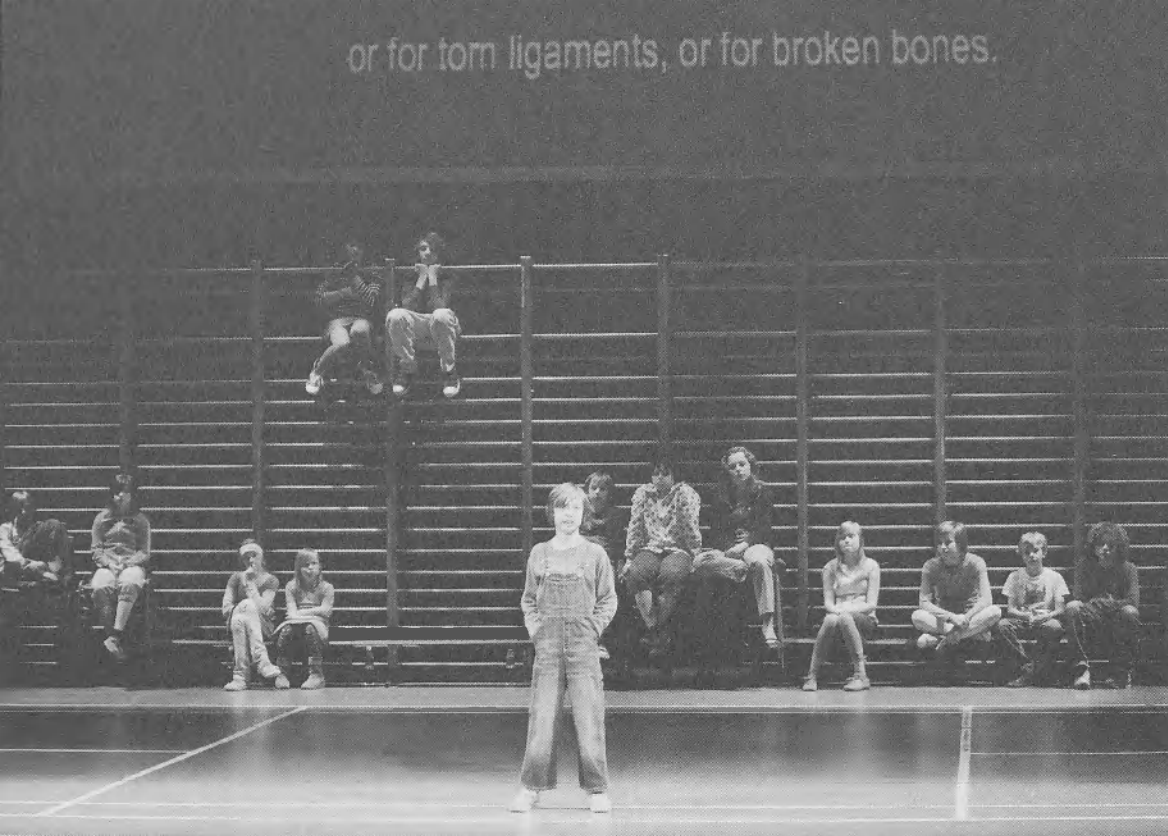
A díszlet iskolai tornatermet idéz, pár tucat műanyag székkal, hátul bordásfallal. A gyerekek hétköznapi ruhát és sportcipőt viselnek. Felsorakoznak a színpad elején, némán szembenéznek a nézőkkel. Etchells gyakran felsorakoztatja a színészeket – ezek azok a pillanatok, amikor a szereplők megpróbálják megtalálni vagy helyreállítani a rendet, a struktúrát a színpadon, hogy az a következő percben ismét darabokra essen szét. Ahogy Etchells korábbi rendezéseinek (megkonstruált és dekonstruált) keretét adja például a revü (*First Night*) vagy a színházi próba (*Bloody Mess*) formája, úgy *Az éjszaka után jön a nappal* esetében az iskolai élet (sorakozó, felelés) kínál egyfajta strukturális vázat az előadásnak. Am ahogy az előbbiek esetében sem látunk „valódi” revüszámot vagy színházi jelenetet, úgy ez esetben is csupán asszociációs keretként funkcionál az iskolai háttér.

A gyerekek az egész előadás folyamán mondatokat skandálnak arról, hogy mit tesznek velük a felnőttek – nekik is címezve. „Megetettek minket. Megfürdettek minket. Dalokat énekeltek nekünk. Vigyáztok ránk, amikor alszunk. Mindenfélet ígérték nekünk, remény-

kedve abban, hogy később majd elfelejtjük. Történeteket meséltek nekünk, amik jól végződnek. Elmagyarázzatok nekünk, hogy mi a szerelem. Elmagyarázzatok nekünk a betegségek és a háborúk okait. Elmagyarázzatok nekünk, hogy az éjszaka után jön a nappal.” Az előadás „cselekménye” valójában e megszólalások dinamikájában rejlik. A gyerekek kezdetben együtt, kórusban, később egyenként, felváltva mondják el mondataikat, hol halkán, hol kiabálva, hol komolyan, hol viccelődve, hol dühösen, hol cinkosan. A kezdetben egységes csoport később kettéválik „kicsikre” és „nagyokra”, az előbbiek megállapításai „gyerekesebbek”, az utóbbiakéi pedig „felnőttesebbek”. A szereplők nem kerülnek közvetlen interakcióba egymással (leszámítva egy rövid és némiképp erőltetett fogócskázást), viszont mondataik tartalmukban folyamatosan reflektálnak egymásra, ugyanakkor a megszólalások ritmusa, dinamikája is közvetett interakció eredményez a szereplők között.

Az előadásban kevés a mozgás, s a helyváltoztatás mindig a struktúra felbomlásával, átrendeződésével jár együtt. A Forced Entertainment előadásaiából köszön vissza az, amikor az egyik szereplő annyira belemerül saját – általában szándékosan érdektelen – monológjába (ez esetben a szorzótábla felmondásába), hogy a többiek megunják, „feladják”, és lassanként szétszélednek a színpadon, leülnek, egymással kezdenek beszélgetni.

Etchells ez esetben nem „kísérletezik” a szereplők és/vagy a nézők tőrés határának feszegetésével, a (lát-szólagos) színpadi összevisszaság helyett a produkció egyszerű és letisztult. A záróképben a gyerekek ugyanúgy némán farkasszemet néznek a közönséggel, mint az első jelenetben, s hiába ér véget az előadás, azt érezzük, hogy akár folytathatnák is, vagy újra előlről kezdhetnék kifogyhatatlannak tűnő megállapításait.



Az éjszaka után jön a nappal (Victoria színházi csoport)

A Schaubühne am Lehniner Platz Ibsen *Kísértetek* című drámáját mutatta be Torunban Sebastian Nübling rendezésében. Nübling, aki a Stuttgarter Állami Színházban és a Stuttgarter Állami Operában, valamint több bázeli színházban alakította ki sajátos mozgásvilágon és rendkívül erős atmoszférateremtésen alapuló alkotói stílusát, első alkalommal dolgozott a berlini színház társulatával.

A *Kísértetek* hatalmas színpadán egy nagy, retro stílusú, kerek asztal áll, hozzá illő fotelekkel. A nyolcvanas éveket idéző berendezés azonban nem csupán külsőség, hiszen Ibsen drámájának (mába helyezett) szereplői múltbéli bűnöket, titkokat fednek fel és elemeznek. A gigantikus méretű tárgyalóasztal a halott Alving „birodalmának” jelképe – alóla bukkan elő és alatta tűnik el az Alving-vagyonból részesedni vágyó s ezért az özvegy Helene Alving körül legyeskedő

A GEP (Tüzes Ész Fiúk) című tallinni előadás



Manders tiszteletes és Engstrand asztalos (időnként még egy lift megérkezésének hangját is halljuk). Az asztalt körülülő étkezők között hatalmas távolság feszül, viszont amikor a szereplők felmáznak az asztalra, s a korábról ott maradt ételmaradékok között ülnek vagy hevernek, éppen az ellenkezője történik: össze lesznek zárva az asztallap pereme által behatárolt „ringben”.

Alvingné hazahívja fiát, akit hétéves korában küldtek el a háztól, hogy a vagyon gyarapítására fordítsák minden energiájukat. Oswald azonban betegen tér vissza, ráadásul feleségül akarja venni a cselédet, Reginát, akiről kiderült, hogy Alving törvénytelen lánya, tehát Oswald féltestvére. A titkok leleplezése, a múlt fájdalmas felidézése szintén elidegenített (és némiképp szürreális) módon történik: Alvingné hangja egy rádiókészülékből szól, ám közben a hatalmas vászon háttérfal egy kis hasadékan kimászik, hogy lássa, hogyan reagál Oswald a „vallomásra”.

Annak ellenére, hogy az előadás erőteljesen szöveg-alapú (hiszen a cselekmény valójában elbeszélésekből bontakozik ki), a mozgás és a látvány határozottan ellenpontozza a monológokat és a párbeszédet. Özvegy Alvingné görnyedt öregasszonyként lép a színre, ám a fiával való találkozás és a múlt felidézésének jeleneteiben örökmozgó fiatal nővé változik, aki szinte nyaktörő módon közlekedik az asztal, a fotelek és a padló között. Mozgása a hosszú, szűk ruhában kígyószerű. Regina kezével-lábával átkarolva mindenkire rácsimpaszkodik, a tiszteletes és az asztalos megállás nélkül ideges túlmozgással hajbókol. Egyedül Oswald tesped szívesebben a körasztaltól távolabbi fotelban, mintegy megpróbálva magát távol tartani a házban történő eseményektől.

A kezdetben tiszta, „steril” színpadon az előadás folyamán egyre nagyobb rendetlenség uralkodik el: az étkezés közben replikázó szereplők szétszórják-szétköpködi a salátaleveleket (mást nem is kapnak a tányérjukra), Alvingné darabokra tépi a virágcsokrot, amit Engstrand hoz neki, Oswald több üveg pezsgőt locsol



Wojtek Szabelski: felvétel

Alvis Hermanis rendezése: A csend hangjai (Rigai Új Színház)

szét az asztalon. Amikor pedig Alvingné és haldokló fia egyedül marad a házban, Oswald lisztet szór magára és anyjára. Arcuk és hajuk egyre fehérebbé válik, a nő ismét görnyedt öregasszonnyá változik, mintegy a szemünk láttára öregednek meg. Oswald megkéri anyját, hogy ölje meg morfiummal, mielőtt még az agylágyulás teljesen elhatalmasodna rajta. Az anya ujjai között tartott injekciós tűk félelmetes karmokként merevednek – ő, aki egész életében a múlt kísérteteivel küzdött, az előadás végére maga válik rémisztő, mégis szánalmat ébresztő kísértetté.

A tallinni Teatr NO99 előadásai társulati alkotások, amelyeket végül minden esetben Tiit Ojasoo rendezése fog egységbe. A 2006-os Kontakt Fesztiválon *Romeo és Júlia*-adaptációjukkal mutatkoztak be, 2008-ban viszont két, társadalmi érzékenységről és elkötelezettségükről tanúskodó, ám más-más színpadi formát, kifejezőeszköz-készletet használó, mindkét esetben humorral átítatott produkcióval érkeztek. Az *Olaj!* kifejezetten a társulat számára írt szövegekből és jelenelekből épül fel, a *GEP (Tűzes Ész Fiúk)* pedig a próbák során rögzített improvizációkból született. Ugyanakkor az elkötelezett színház csupán a NO99 egyik „arca”, a társulat továbbra is egyaránt színre visz klaszszikus és kortárs műveket.

Az *Olaj!* abszurd revüműsornak indul, amelyet a csillogó, flitteres ruhákban, parókában éneklő-táncoló szereplők (négy férfi és egy nő) időről időre megszákítanak, hogy népszerű-tudományos előadás(foszlány)okat tartsanak arról, mennyire kiszolgáltatott az emberiség a kőolaj kitermelésének és kereskedelmének. Filmfelvételtől megszólal az észt miniszterelnök és pár politikus is, a gondolatmeneteket azonban az újabb és újabb jelmezekben megjelenő színészek revűszámokkal és relaxációs gyakorlatokkal szakítják félbe. Az előadás második felében egy újabb kliséhez, a televíziós

„kiesős” vetélkedő formájához fordulnak, amelynek feladatai szintén az olajjal és annak felhasználásával függenek össze. E klisé lehetőséget teremt a színészi sokoldalúság felvillantására (hiszen ugyanaz az öt szereplő bújik bele a számtalan nyerni vágyó karakter bőrébe), valamint a különböző észt (de akár magyar vagy lengyel) embertípusok karikírozott ábrázolására is.

Az *Olaj!* játékterének közepén húzódó hosszú eszt-rádszínpadával, színes kaszáló fényeivel, hangos zenéjével szemben a *GEP* díszletét nyersszínű lakkozott falécekből álló, fabútorokkal berendezett, bensőséges hangulatú házbelső alkotja, az észt népviseletbe öltözött szereplők pedig időről időre észt népzene dallamára perdülnek táncra. A *GEP* alaptémája a következő: mivel egyre kevesebb gyerek születik Észtországban, a Tűzes Észt Fiúk nevű önkéntes szervezet tagjai minél több észt nővel igyekeznek gyermeket nemzeni. Az egymáshoz lazán kapcsolódó jelenetekben – amelyek során a Fiúk igyekeznek meggyőzni a nőket, valamint nagyobb nyilvánosság előtt is népszerűsíteni missziójukat (ezért még egy reklámügynökséget is felkeresnek), továbbá összevesznek és kibékülnek egymással és barátnőikkel – több oldalról is megvilágítják a valós társadalmi problémát, ám egy pillanatra sem feledkeznek meg az abszurd színházi szituációról.

Az *Olaj!* című előadás (Teatr NO99, Tallinn)





A két előadás nem hibátlan, mégis magával ragadó és elgondolkodtató. Legnagyobb értékük abban rejlik, hogy – mind művészileg, mind gondolkodásmódjukban – fiatalos frissességgel közelítenek különböző társadalmi kérdésekhez.

A fesztivál főbb díjait (a legjobb előadásért és a legjobb rendezésért járót, valamint az újságírók díját) mind a rigai Új Színház *A csend hangjai* című produkciója nyerte el. (*Budapest is látható volt a novemberi Bárka Fesztiválon – A szerk.*) Alvis Hermanis előadása Simon & Garfunkel 1968-as tervezett rigai koncertjéből indul ki – amelyre végül soha nem került sor –, s az alkotók szüleinek generációjáról, az ő hatvanas–hetvenes évekbeli fiatalságukról szól. Ugyanakkor mintegy Hermanis korábbi rendezésének, *A hosszú életnek* folytatása, egyszerismind előképe: az ott megismert, társbérletben élő nyugdíjasokat itt negyven évvel fiatalabban látjuk viszont. *A csend hangjai* a huszonévesek életének fontos pillanatait követi végig a párkereséstől kezdve a házasságon és a terhességen keresztül a gyerekek megszületéséig – míg *A hosszú életben* az öregek „csupán” egyetlen, hosszú napjának leszünk tanúi. A két produkciót ugyanabban a díszletben játsszák, ám míg Hermanis ott a szobákat, a konyhát és a fürdőszobát idősebb emberek emlékeivel, „kacatjaival” zsúfolta tele, addig itt a fenti helyszíneket a hatvanas évek idegenül ismerős tárgyaival rendezte be, s míg *A hosszú életben* a huszon-harmincéves színészek hetvenes évekkel játszottak (zseniálisan), addig *A csend hangjaiban* saját koruknak megfelelő szerepeket alakítanak, a szüleik fiatalkori fényképeiről „ellessent” ruhákban és frizurákkal.

Egyik előadásban sem hangzik el egy árva szó sem. Ám míg az előbbiben kizárólag az öregek matatását, csörömpölését halljuk, addig az utóbbit – természetesen – végigkísérik Simon és Garfunkel dalai, sőt a zene válik az előadás konstrukciós elvévé. Az egyes – egymáshoz lazán kapcsolódó – jelenetek és az azokat aláfestő számok mind hangulatukban, mind tartalmukban illeszkednek egymáshoz. A szereplők ugyanis fél éven keresztül Simon & Garfunkel ismertebb dalai alapján improvizáltak, s Hermanis az így született kétszáz jelenetből válogatva állította össze *A csend hangjai* forgatókönyvét.

A megvalósulatlan rigai koncert az amerikai szerzőpáros zenéjét a szabadság szimbólumává emelte. Az előadás hősei olyan fiatalok, akiket erősen megérintett a hippikultúra – együtt laknak, együtt élnek, közösen olvasnak és hallgatják a zenét, közösen nézik a Super 8-as filmeket egy hatvanas évekbeli rigai képzőművészcsoporthoz tartozó kommunaszerű életéről. Ugyanakkor minimális utalás történik arra, hogy szüleik generációjának fiatalsága egyszerismind a kommunizmus „sűrűjének” időszaka volt. A kor jellegzetességeit érzékeltetik olyan jelenetek, mint amikor a szülők ünnepelesen átadják a nászajándékot, egy beépített rádiókkal is felszerelt, kinyitható hálószoba-nappali bútorsort az ifjú párnak, vagy amikor a szereplők az antennák elkeseredett állítgatásával próbálnak meg egy (nyilván nyugati) rádióadót befogni.

A zene, szinte természetfeletti jelenségként, bárhol és bármikor megszólalhat az előadásban. A kezdő jelenetben két lány lopakodik be az üres, sötét lakásba, zseblámpáik fényénél minden helyiségben találnak rádiót vagy lemezjátszót, amelyek mindegyikén Simon & Garfunkel *The Sound of Silence* című száma csendül fel. Az ő zenéjük „folyik ki” az üres befőttesüvegekből, szűrődik ki a szobákat elborító könyvek lapjai közül, a falakból, a telefonkagylóból. S végül a záró jelenetben ismét csak az amerikai zenészeket hallja az, aki belemeríti fejét egy vízzel teli lavórba – mígnem egyikük olyannyira nem bír elszakadni a zenétől, hogy belefut abba.

Az előadás hőseinek életében a zenén kívül egy rejtélyes fehér folyadék is fontos szerepet tölt be. A tejszínű italt egyszer befőttesüvegekben melegítik, és gumicsövön keresztül isszák, máskor a fűtőcsövek hosszas kopogtatása után találnak rá annak forrására, és a csövet megcsapolva jutnak hozzá. Az italnak kétségtelenül tudatmódosító hatása van, ám inkább oly módon, mint a kólának a *Megáll az idő* háziulijában. Hermanis az előadást követő szakmai beszélgetésen az ital hallucinogén hatásának okát firtató kérdésre csupán annyit válaszolt: „Én csak tejet láttam a színpadon.”

## Summary

In the person of aesthete, critic, dramaturgist and professor Géza Fodor (1943–2008) the profession lost one of its undisputed authorities. In a deeply felt obituary editor Tamás Koltai evokes the importance of the deceased and nine of his students at the Theatre University try to explain what he meant to them.

In a column devoted to the Budapest Autumn Festival, Andrea Tompa gives an overall impression of the manifestation, while László Sz. Deme sums up a two day long conference connected to the festival which concerned itself with the initiation of young people to the art of theatre.

Critics of the present issue: György Karsai, László Sz. Deme, László Kolozsi, Andrea Stuber, László Zappe, István Nánay, Andrea Rádai, Tamás Koltai, István Ugrai and Balázs Zsedényi as co-authors, Balázs Urbán, Tamás Tarján, Judit Szántó, Róbert Markó, Glória Halász and Dezső Kovács saw for us, respectively, Sorokin's *The Ice* and Tchekhov's *Uncle Vanja* at the National (the latter as a guest performance by the Kolozsvár/Cluj Hungarian Theatre), Shakespeare's *The Merchant of Venice* (Eger and the recently rebaptized Central Theatre, former Gaiety Stage), Molière's *The Man-Hater* (Örkény Theatre), Arthur Miller's *The Crucible* (Pécs), Machiavelli's *Mandragola* (Szeged), Tibor Zalán's *The Terrible Greek Hero* (Stúdió „K”), Shakespeare's *Measure for Measure* (Miskolc), Roland Schimmelpfennig's *The Empire of the Animals* (Kecskemét), Juha Siltanen's *Piaf, Piaf* (the Ark), Jenő Heltai's *The Tündérlaki Sisters* (Comedy Theatre), Ferenc Molnár's *Liliom* (the Budaörs Stage), Katherine Kressmann Taylor's *Addressed Unknown* (Spinoza House), Ödön von Horváth's *Youth Without God* (the Ark), *The Ball of the Vampires* by Jim Steinman and Michael Kunze (Hungarian Theatre) and Sándor Hunyady's *A Night in July* (New Theatre).

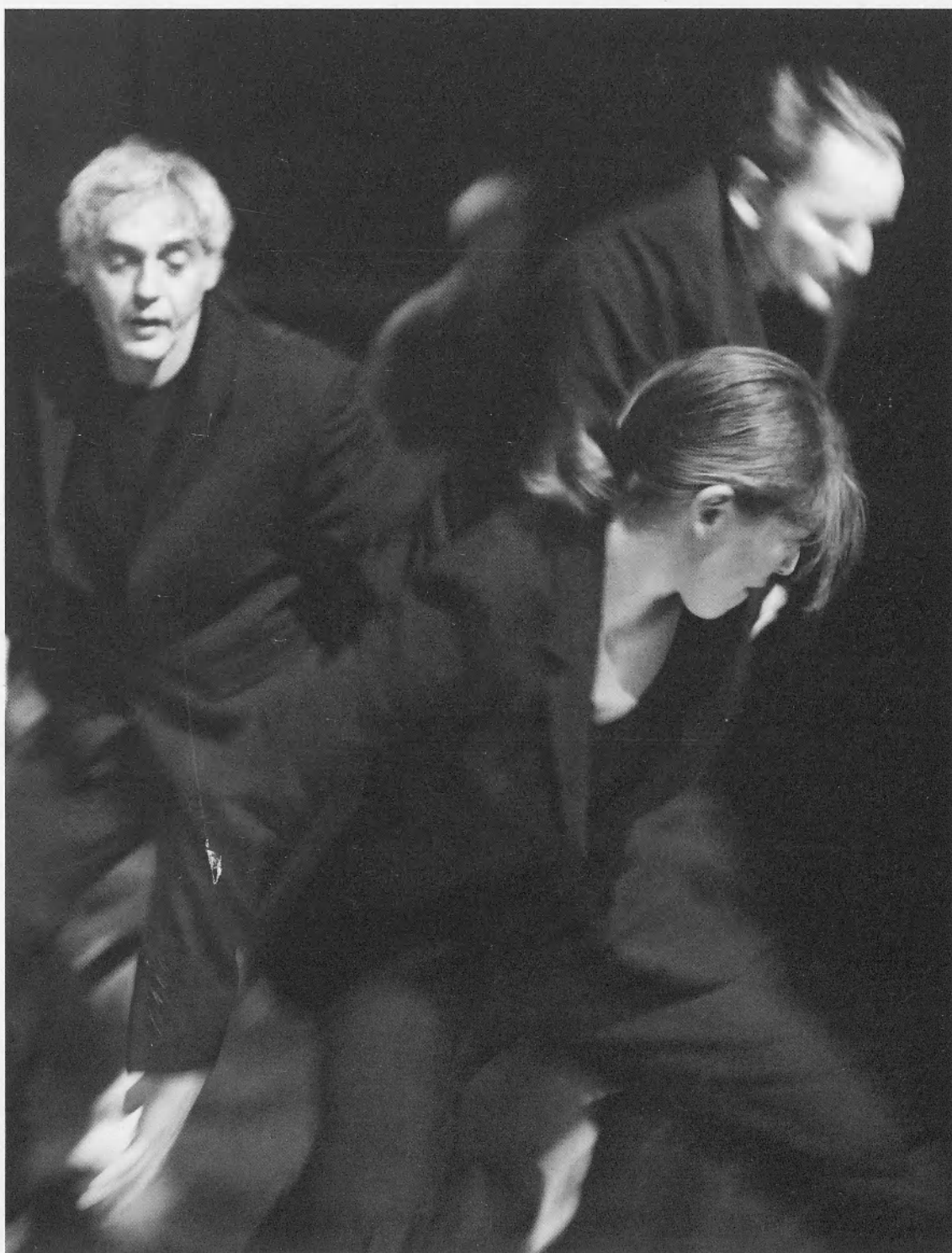
Following the previous review, we publish the conversation Noémi Marik had with Cornelius Baltus, Dutch director of the musical in question.

Our dance critics, Ákos Török, Krisztián Faluhelyi and Csaba Kutszegi respectively discuss *Entracte*, a world premiere of József Nagy's (i.e. Joseph Nadj) new work (Trafó), a version of *La Traviata* by dancer-choreographer Yvette Bozsik (National Dance Theatre) and three choreographies on Samuel Beckett's plays by Vava Ștefănescu, as performed by the Gyergyószentmiklós Figura Stúdió (Romania).

A discussion is proposed by Katalin Ágnes Szűcs who contradicts some of Andrea Tompa's statements concerning the Kisvárdai festival of ethnic Hungarian companies.

Three critics contribute to our column on world theatre. Ildikó Lőkös saw several interesting Berlin performances, Katalin Trencsényi and Melinda Sőregi review a play cycle by Mark Ravenhill – *Shout / Get Treasure / Repeat*, as performed at the London National, and Fanny Nánay sums up experiences gathered in Poland, at Toruń's XVIIIth Contact International Festival.

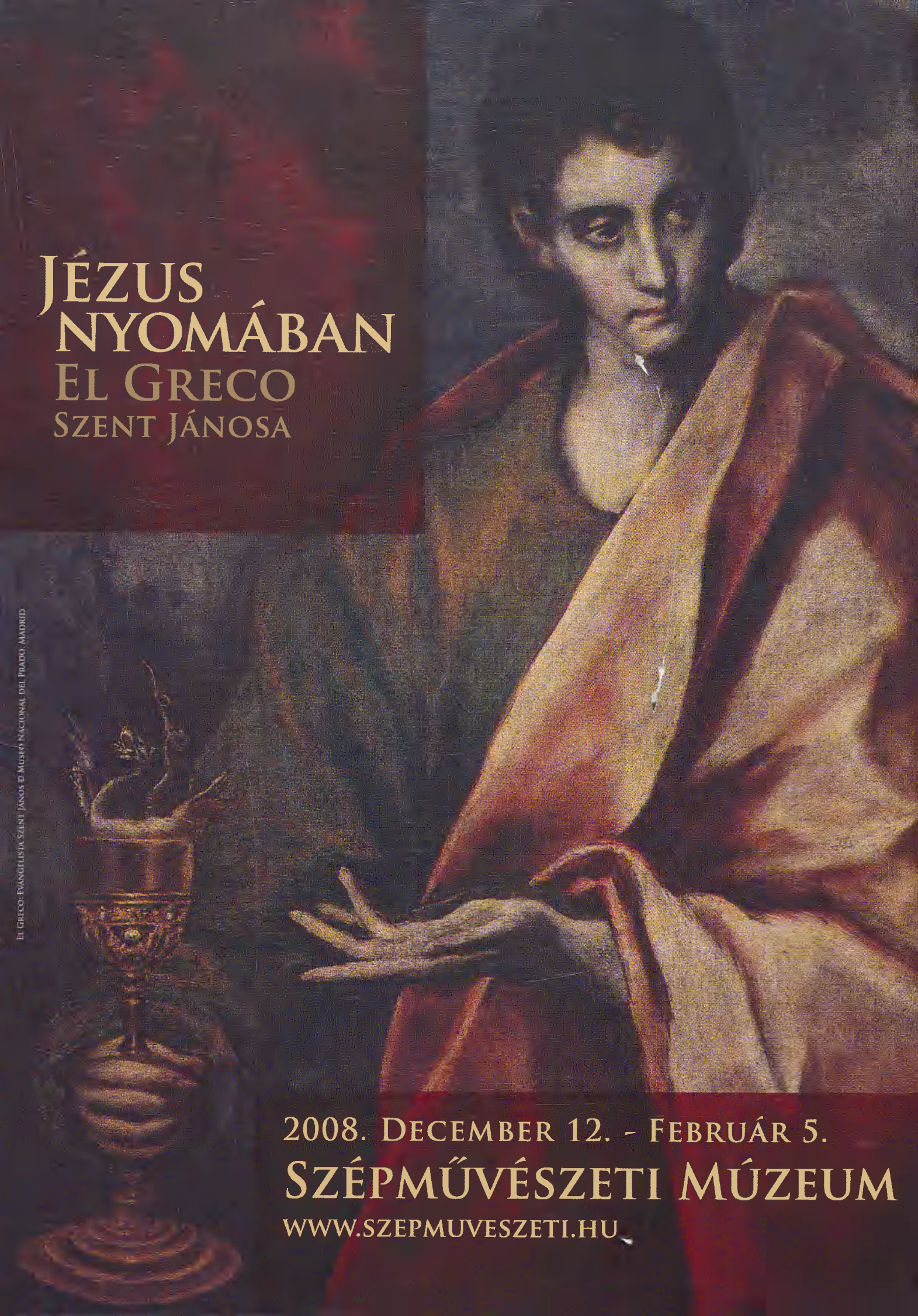
Playtext of the month is *The Mandrake* by János Háy, based on Niccolò Machiavelli's play.



Nagy József, Marlène Rostaing és Gemza Péter az Entracte című előadásban

(Trafó)

Koncz Zsuzsa felvétele



JÉZUS  
NYOMÁBAN  
EL GRECO  
SZENT JÁNOSA

EL GRECO: EVANGELISTA SZENT JÁNOS © MUSEO NACIONAL DEL PRADO, MADRID

2008. DECEMBER 12. - FEBRUÁR 5.

SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM

[WWW.SZEPMUVESZETI.HU](http://WWW.SZEPMUVESZETI.HU)