

SZÍNHÁZ

Kasimir és Karoline

Emlékezet-színház

Az állhatatlan
Hű, de messze
van Peruski!

Solness
Építőmester

Tengeren

Tiszta vicc

VILÁGSZÍNHÁZ:
Lepage

Fesztivál:
Bukarest
Kolozsvár

392 Ft



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Bolgár György: A bot (dráma)



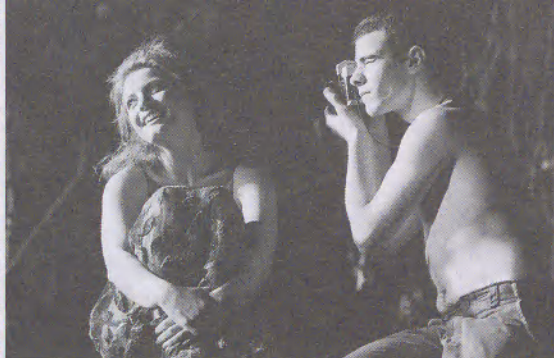
Tamási Zoltán a Hű, de messze van Petuski! című előadásban

(Stúdió „K”)

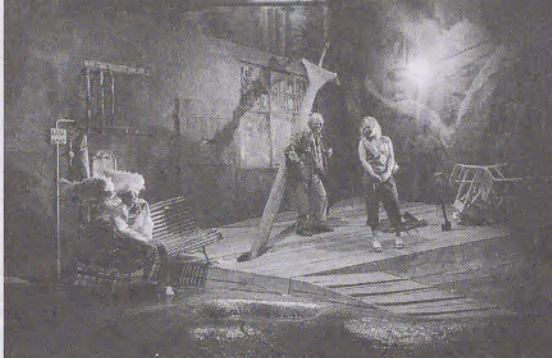
Schiller Kata felvétele



**ROMBOLNI NEM SZÍNHÁZAT
ÉPÍTENI SZÍVESEN**
Katona József Színház, Kamra
KoncZ Zsuzsa felvétele



AZ M CSALÁD BETEGSÉGE
(Temesvári Nemzeti Színház)
Nemzeti Színházfesztivál, Bukarest
Florin Biolan felvétele



**ISTEN MINT PÁCIENS –
IMIGYEN SZÓLA ISIDORE DUCASSE**
Uniószínházi Fesztivál, Kolozsvár
Brigitte Enguerand felvétele

Emlékezetszínház

- 2 Tompa Andrea:**
Kékszem meg a szakma
rombolni nem színházat
építeni szívesen
- 4 Herczog Noémi:**
Valóságos fikció
Avagy színház az eltűnt idő
nyomában

Kritikai tükör

- 8 Ugrai István:** „Mily szerető
és nyíltszívű a magyar”
Márton László:
Az állhatatlan
- 10 Sz. Deme László:**
Vodka-Kremlel halni meg
Hú, de messze van Petuski!
- 12 Nánay István:**
Kemény-rock-ballada
Szörényi Levente – Bródy
János: Kőműves Kelemen
- 14 Stuber Andrea:**
Társas és Raszkolnyikov
Szonya
- 15 Szántó Judit:** **Lakályos légvár**
Henrik Ibsen:
Solness építőmester
- 17 Urbán Balázs:** **Teli poharak**
Ödön von Horváth:
Kasimir és Karoline
- 19 Tarján Tamás:** **Kiavató színház**
Stendhal: Vörös és fekete

- 21 Maul Ágnes:**
Abszurd és abszurdum
Eugène Ionesco: A kopasz
énekesnő; Különóra
- 23 Kovács Dezső:**
Elfuserált szerelmek
Háy János: Házasságon
innen, házasságon túl
- 25 Koltai Tamás:**
Ötújú gyakorlat
Conor McPherson:
Tengeren
- 27 Zappe László:**
Úti olvasmány
Lőrinczy Attila:
Celestina, avagy Calisto
és Melibea tragikomédiája
- 29 Halász Glória:** **Intellekt, kuss!**
Georges Feydeau: A hülyéje
- 31 Deres Kornélia:**
Tiszta udvar, vicces ház
Sarah Ruhl: Tiszta vicc

Kortárs Drámafesztivál

- 33 Jászay Tamás:** **Változások sora**
- Tánc**
- 36 Vida Virág:** **Beavató**
összművészeti népnevelés
Hermész 13
- 38 Kutszegi Csaba:**
Rózsa az időben
InTime

- 40 Török Ákos:** **Gyengeségek
és gyöngédségek**
Dave St-Pierre: Egy kis
gyengédséget, a francba is!

Műhely

- 42 Takács Gábor:**
Padlówka a színpadon
Színházi nevelési programok
Magyarországon

Világszínház

- 50 Molnár Zsófia:** **Hallgat a mély**
A Comédie-Française
vendégjátéka
- 52 Boros Kinga:** **A név kötelez**
Nemzeti Színházfesztivál
Bukarestben
- 55 Karácsonyi Zsolt:**
**Hosszútávfutás a kör
peremén**
Uniószínházi Fesztivál
Kolozsváron
- 59 Trencsényi Katalin:**
Kánon kilenc hangra
Lepage-maraton

- 62 A 2008-as év
tartalomjegyzéke**

DRÁMAMELLÉKLET:
Bolgár György: A bot

A CÍMLAPON: Olt Tamás (Szemes Franz), Molnár Mariann (Erna), Losonczi Katalin (Elli) és Avass Attila (Kasimir) a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház *Kasimir és Karoline* című előadásában. • Balázs Attila felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLII. évfolyam 2. szám
2009. február

Megjelenik havonta
XLII. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net


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

Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY): 1126 Budapest, XII., Németölggyi 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: 11991102-02120799. Előfizetés egy évre: 3900 Ft – Egy példány ára: 392 Ft.

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

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

 OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTERIUM

 OSZMI Országos Színházfőnökséget
Művelődési
Intézet

 Magyar Színházi Társaság
www.szinhaz.net

Tomba Andrea

Kékszem meg a szakma

ROMBOLNI NEM SZÍNHÁZAT ÉPÍTENI SZÍVESEN

„T alpra magyar” helyett édesded, álmodó furulyaszó ébreszti a pizsamás bölcsődei kisbabákat: a színpadon a mai magyar színház nagy- és kisvadjai, asztaloknál szunyókálnak régi időket idéző gyűlés előtt. A házigazda, a gyűlést elnöklő lelkes Magács László (Tenki Réka) énekelve bejelenti, hogy kávé még nincs, de már intézkedtek. Kezdődik a struktúra-vita.

A Katona Notóriusok című dokumentum-színházának legújabb darabja, a *rombolni nem színházat építeni szívesen* című – az első, amely kortárs témával foglalkozik, de már ez is színháztörténet –, rombolni igyekszik néhány közösen és szorgalmasan felépített, kórusban ismételtetett előítéletet. Arról, hogy nincs szakmai párbeszéd, hogy nem létezik ma együtt gondolkodó, cselekvő színházi közösség, hogy impotencia van, köldöknézés, helyben toporgás. És építeni akar mindeközben nemcsak egy előadást, egy új esztétikát – mert azt is –, de az eddig megdönthetetlennek hitt monologizálás helyett dialógust. (A szöveget összeállították: Enyedi Éva, Máté Gábor, Török Tamara.) Az előadásban a „színházi szakma” beszél, vitázik, panaszol, fröcsög, dühöng, érvel, okoskodik, kijelent, tolakodik, pofázik, hülyét csinál magából, lehűt, nyílt levelez, végül virraszt vagy gyászol. Nevetségessé tesz és komolyan vesz, mert színház és fórum egyszerre. A megbékélés fehér galambját is színre csalja; e bibliai madár Galambot, azaz Galambos Pétert, a Kultúrház műsorvezetőjét alakítja, aki ebben az évadban – Bodó Viktor *Bérháztörténetek* című előadása után – másodszor kerül színre. A fehér galambot végül nem röptetik fel katartikusan. Mintha nem sok esély lenne a megbékélésre.

Nevezhetjük ezt belterjes előadásnak, amely csak a színházi szakmához szól, de akkor is legalább tízezer potenciális nézője lehet – nem blöff, ennyire taksál-



juk a színházban dolgozók számát¹ ma Magyarországon; a minisztérium honlapján ugyan ennek alig több mint a fele szerepel, de mint magából a darabból és a darabbéli Szabó István szájából megtudhatjuk, a minisztérium adatai, sajna, tévesek. Tehát ez minimum százas széria, és akkor még egyetlen civil néző sem tévedt be a színházba.

A *Struktúra-vita* alcímű színdarab nem azért fontos, mert egy most folyó vagy frissen lefolyt (lefojtott?) úgynevezett szakmai párbeszédet sceníroz, és „szakmánk” ismert alakjait, alkotóit, kritikussait viszi színpadra, hanem mert ami itt látható – műfaj-konglomerátum: dokumentumjáték, *Zeitstück*, karakter-színház, lélektani dráma, kabaré és orfeum egyben –, vállal valamit. A kimondást, a cselekvést, a szembesítést – hisz gogoli tükrében „magunkon röhögünk”,

¹ Szabó István szíves közlése.

igencsak ferde képünkön. Túlzás lenne azt állítani, hogy ez – *TETT?* Nem hiszem. A cím, csak emlékeztetőül, kettős idézet: Schwajda György igazgatói pályázatából származik, amellyel a kaposvári színház neki beígért igazgatói székét kaphatta ajándékba, és amely pályázat hivatalosan nem vált nyilvánossá, de mégis felkerült az internetre; a másik idézetforrás Koltai Tamás *ÉS*-beli, a pályázatbeli mondatot címül választó cikke, amely e dodonai – vagy értelmezésében: *Bánk báni* és freudi kettős értelmű – mondatot teatralizálta és értelmezte. E címet viseli egy olyan előadás, amelynek alkotói tábora Kaposvár köpönyegéből bújik ki. Anélkül, hogy a Kaposvár–Schwajda-eset közvetlenül lenne a témája. Történik mindez egy budapesti kőszínházban – magában a „struktúrában”, amelyről e vita folyik –, a színház tehát önmagáról beszél. Talán az egyetlen hiányolható mozzanat éppen az ebben az előadásban, hogy maguk a Katona vezető művészei, Zsámbéki, Ascher, Máté – az előadás rendezője – nem jelennek meg közvetlenül a

Másrészt: az előadás egy valóban lejátszódott vitát sceníroz, megtűzdelve egyéb, publicisztikai szövegekkel, szereplőkkel; az est második felében azonban súlyosabb – politikai – kérdéseket is felvet. Fölteszi a tisztán (?) szakmai viták után ma már feltehető kérdést: milyen szerepet is játszik a mai magyar színházi közéletben a politika, hogyan folyik a vidéki színházi honfoglalás. Kétes és szabálytalan igazgatói kinevezések, a jobb- és baloldali színházias nyilvános vitái, a kék szemű szíinigazgatók kontra... kicsoda is? – nyilvánvalóan a nem kék szeműek. Szíinigazgatók lightosan zsidóznak és buziznak. Ami az előadásból kimarad, azt az előcsarnokban meghosszabbítják; a kifüggesztett olvasnivalókon felidézhetjük Balikó Tamás evangélikus és heteroszexuális szíinigazgató-jelölt szavait; a Balázs Péter – az est második „láthatatlan” kék szemű, negatív hőse –, a szolnoki színház igazgatója és kinevezése körüli feszültségeket. Végül Kerényi Imre nyílt levelét Ascher Tamáshoz, amelyben a struktúra-vita már a végletekig leegyszerűsödik



BALRA: Dankó István, Bezerédi Zoltán, Pálmai Anna, Rajkai Zoltán, Fullajtár Andrea, Elek Ferenc, Kocsis Gergely, Szacsavay László és Bodnár Erika

JOBBRA: Kovács Lehel és Keresztes Tamás

kékszemre és a többiekre.

Valójában a jobboldal „hangját” kapjuk, maguk az alakok nem jelennek meg a színpadon; Kerényi szövege válasz nélkül marad. Mintha ez után már nem lehetne

színen, csak úgy vannak jelen, mint Hamlet atyjának szellemei, akik cselekvésre szólítanak fel. Legalábbis színpadilag.

Vagy máshogyan is?

Ha esztétikai értelemben olykor előfordulnak is tetek a magyar színházban, a társadalmi párbeszéd scenírozása – általában a dokumentumszínház – fehér holló (vagy galamb, hogy az előadás szimbolikájánál maradjunk). Emlékeztetnénk a – társadalmi felelősségvállalástól nem mentes – *Feketeország* zárómonológjára, amelyben a beszélő szemtelenül kijelenti, hogy bármilyen erkölcsi vállalása távol áll szándékától; amit láttunk, csupán színház, fikció, játék.

És hogyan foglal morálisan állást ez az előadás?

Egyrészt: morális állásfoglalás már maga a témaválasztás. Mint ahogy az is az, ha a többi, a minisztérium szerint minden pincét és sufnit magába foglaló 135 játszóhely nem nyúl ilyen témához.

megszólalni. Az előadás záróképeinek scenírozása után – a sötétbe borított színpad, rajta a vastag gertyák és közben sertepertélő, tétovázó, borozó, kapkodó színházias, akik (megidézve egy, a POSZT-on megtartott virrasztást) tiltakozólevelet fogalmaznak a szolnoki igazgatói kinevezéssel kapcsolatban, majd elássák a csatabárdot – mindenki gondol, amit tesz. Virrasztás? Vagy inkább halotti tor? Talán a beteg már el is hunyt, s a jövőnek reménytelenül befellegzett.

Vagy inkább: a múlt temet(het)etlen. S – Vásárhelyi Mária e témában írott cikkének címét idézve – a jövő elkezdődött.

Szétválasztható-e az előadás megvalósításának a módja – a kitűnő színészek, a megformált jellemek, karakterek, a finom, olykor csak jelzésszerű szituációk – magától a tárgytól? Aligha. Számptalan remek karakter vonul fel: a Kovács Lehel és Keresztes Tamás

páros alakítja Schilling Árpádot és Gáspár Mátét; Kovács indulatos, ideges, nyers, precíz, és hirtelen szakállt ragasztva megszólalásig hasonlít is egy forradalmárhoz, egy Che Guevara-Schillinghez. Nagy ívű átalakítási terveiket ketten dobolva adják elő, lüktet az energia és a tenni akarás. Jordán Tamásnak (Szacs vay László) nem kell többet mondani, mint hogy „Kedves Süsü!”, s a név hangsúlyozásából – Sü-sü, lassan, szótagolva ejti – kihalljuk magát a viszonyt: Te kedves taknyos kölyökkutya, most mindjárt rendre leszel utasítva. „Süsü” elmenőben majd az éppen szónokoló és összevissza fecsegő Székelyi József (Elek Ferenc) vet oly gyilkos pillantást: ki vagy te, pojáca? Babarczy Lászlónak elég Bodnár Erika alakjában csak szólásra emelkednie, hogy megteremtődjék ez az elnyomó, mindenkire ránehezülő ősbövény. Márta István (Elek Ferenc) elmélyülten főtőz telefonjával. Fullajtár Andrea Csáki Judit szerepében szemüvege fölött néz indignáltan és izgágán, Bezerédi Zoltán Koltai Tamásként feszült és fontoskodó. Takátsy Péter fergeteges alpolgármester. És így tovább. A finoman és hitelesen groteszkre rajzolt alakok és egymáshoz való viszonyuk adja az est zamát, örömet. Nemcsak a textus.

Két estével korábban – és miért ne kereshetnénk a Katona előadásában közös (nemcsak esztétikát, ha-

nem) szellemiséget, elvégre ez adja egy színház arcát – e színpadon, a *Kétezerhetvenhét* című utópiában még azt jelentették ki, hogy: a múltat eltörölték. Most éppen az ellenkezője: az (égetően közeli) múlt nem töröltetik el, nem felejtődik el, emlékeztetőül és figyelmeztetésképpen hallható ismét, legyen élőszó vagy publicisztika, kinek-kinek a maga okos vagy zagyva beszéde. Talán a *rombolni* előadása is egy utópia lenne? A PÁRBESZÉD UTÓPIÁJA? Hogy létezhet-e egyáltalán? E két előadás egyként sötét, borultó és – talán – komorabb, mint amit a Katona nagy színpadán játszanak most, a tragédiákat is beleértve.

rombolni nem színházat építeni szívesen
(Katona József Színház, Kamra)

Az előadás szövegét összeállította: Enyedi Éva, Máté Gábor, Török Tamara. Rendező: Máté Gábor.

Szereplők: Bezerédi Zoltán, Bodnár Erika, Dankó István, Elek Ferenc, Fullajtár Andrea, Kovács Lehel, Kocsis Gergely, Keresztes Tamás, Pálmai Anna, Rajkai Zoltán, Szacs vay László, Takátsy Péter, Tenki Réka.

Structura dal: Máthé Zsolt. Zene: Keresztes Tamás.

Herczog Noémi

Valóságos fikció

AVAGY SZÍNHÁZ AZ ELTŰNT IDŐ NYOMÁBAN

Megemlékezni nehéz dolog. A fekete szoknya és fehér blúz ugyanis elfedi a múltat. Gyászbeszéddé alakítja. Egyoldalúan széppé vagy fekete-fehérré varázsolja. Emlékműsor azért készül, mert emlékezni akarunk valamire. Paradox módon mégis temetünk vele: a kanonizáció vitáktól és ellenérvektől hermetikusan elzárt, halott világába, valódi temetőbe. A Kamra *Notóriusok* sorozatának „*Halljátok végszavam: Ártatlan vagyok!*” című dokumentumjátékában ellenben Kovács Lehel Egressy Gábora szó szerint, akár egy mai misztériumjátékban, kikel a halálát ábrázoló Benczúr-festmény színpadképként megelevenedő koporsójából, hogy – mint az alábbi előadások is – színházi jelenné tegye, mai szemzőgből és iróniával „idézze fel” a múlt szellemeit. Kiválassza közülük azokat, akik-amelyek még ma is „notóriusnak” tűnnek. Irodalmi szövegeket és dokumentumokat egybeépítve fikcióvá alakítja a valóság-

got, hiszen a válogatásból csak szubjektív kép rajzolódhat ki. Így az emlékezés színházából valódi kortárs színház lesz: múlt és jelen vizsgálata mai kérdések felvetésével.

A *Notóriusok*, a *Nyugat*-estek és a *Fisherman's Friends* nevezhetők dokumentumdrámának, melyben hiteles dokumentumok montázsából fikció, jól működő színház-alapanyag születik. Az előadások tárgya nem a teljes színház-történeti múlt, azokat a szeleteket tárják elénk, amelyek az alkotók számára ma tűnnek fontosnak. A múlt a maga teljességében megragadhatatlan, megismerhetetlen; csak narratívák, diskurzusok vannak róla, hiszen koronként változó, mikor mi a „notórius”, mikor melyik emlékév érdemi ki a figyelmünket. Éppen mert alátámasztja vagy mert ellenpontozza azt, ahogyan a jelent szeretnénk láttatni. Az emlékezés színháza a kritika feladatát is hangsúlyozza, hiszen mindenkinek újra és

újra ki kell alakítania a maga értelmezését és hitvallását. Az alább tárgyalt előadások pedig pontosan ezt teszik: megjelölik a múlt bizonyos szeleteit mint saját kánonuk részét. Három kezdeményezés eredménye háromféle kánon és öneredet-meghatározás.

A Magyarországon bemutatott dokumentumjátékok elsősorban színpadi szövegek, nem önálló darabok (Halász Péter egykori Hír Színháza a tipikus példa erre). Ez egyben műfaji sajátosság is lehet, lévén a jelen nézőpontjából érvényes, mai összeállítások, melyek a színház egyszeri és kortárs jellegét hangsúlyozzák, és – különösen a *Notóriusok* és a *Nyugatest* – szinte már a politikai színház kategóriájába sorolhatók. Akár a távoli, akár a közelmúltból veszik anyagaikat (struktúra-vita), egyaránt nyíltan mai kérdésekkel foglalkoznak, anélkül azonban, hogy témájuk egyszer és mindenkorra érvényes értelmezését kívánják nyújtani.

Figyelemre méltó, hogy az újabban különösen népszerű dokumentumdráma az elmúlt hónapokban mennyire különböző előadástípusoknak válhatott saját nyelvére. Az Örkény Színházban már nem új a műfaj, a *Mi újság, múlt század?* vagy az *Azt meséld el, Pista!* taposta ki az ösvényt. Hagyománynak tekinthető Ruszt József Egyetemi Színpadának Mensáros-

*man's Friends*ben levetítik Halász Péter halál-performanszát, annál, ahogyan ő megrendezte saját temetését? Annyiban, hogy ez már arról szól: nekünk, ma miért fontos Halász Péter. Arról a viszonyról, ahogyan a TÁP Színház példaképet és irányt választ magának. Vagyis gyökeresen más. A dokumentumok valóságából egyértelműen fikció készül, önreflexió. Már maga a múlt is konstrukció. Ezért rendkívül fontos folyton tudatosítani, hogy mindez egy lehetséges értelmezés csak, csupán színház. Egyébként két múltértelmezés éppen abban térhet el lényegileg, hogy tudomásul veszi-e a maga nem zárólagos voltát, elfogadja-e, hogy másnak mások a prioritásai, vagy sem.

A dokumentumdrámák színpadi szövegek, leírt formában csupán egy-egy konferencia anyagának megszerkesztett verziói. A színházban mégis mindez élővé válik. A gyorsan készülő és a műsorról gyorsan lekerülő előadások része a vállalt felolvasás. Máté Gábor mint Bárdos Artúr a *Becsés testüket se hanyagolják el* című produkcióban például, akár egy mesedélutánon, karosszékében ülve olvassa fel a Belvárosi Színház történetét. Ez a sűrű szöveg elsajátítását kikerülő szükség-gesztus funkciót kap, mivel erősíti a dokumentumok hitelét. A *rendőrfőnök jó fiúban* min-



Schiller Kata felvétele

estje, a *XX. század*, amely korának szinte kötelező előadásává válhatott. Más szempontból a Krétakör *Feketeországa* is idesorolható, mivel napi hírekre reflektált. A TÁP Színház nagyvállalkozása, a színházi pénzek elosztásáról írt jelenetekből álló *Kurátorok* is tematikailag illeszkedik a sorba. Mindegyik előadásban fontos a montázs, vagyis az a szemlélet, amely a múltat nem ok-okozatok nyilvánvaló láncolataként, hanem egy lehetséges verzióként fogja fel. Bár mindenütt a téma az, ami különösen aktuális, de nem állnak meg ezen a szinten – mindig bizonyos általánosabb kérdéseket is boncolgatnak.

Miben több egy dokumentumokból összeállított előadás maguknál a dokumentumoknál? Egyrészt természetesen a válogatásban, hiszen mindenképpen szelektálni kell. Mennyiben több, mikor a *Fisher-*

BALRA: *Mi újság, múlt század?* (Örkény Színház)

JOBBRA: *A Nyugat 2008–1908* az Örkény Színházban

denki elmondja rövid, lexikoncikkszerű életrajzát, a halállal bezárólag, és sokszor a szereplők maguk is ironikusan szemlélik azt, akit alakítanak. Csakhogy ezerszer játszott drámák esetében sincsen ez másként. A *Romeo és Júlia* varázsa kell legyen, hogy minden este kétséges maradjon a történet alakulása. Ez tehát a színház állandó önellentmondása, amire most felhívják a figyelmünket azzal, hogy mint egy iskolás megemlékezésen, a szereplők felolvassanak, és előre elmondják az életrajzukat. A mából nézve már közben tudhatjuk, mi lesz a végkifejlet.

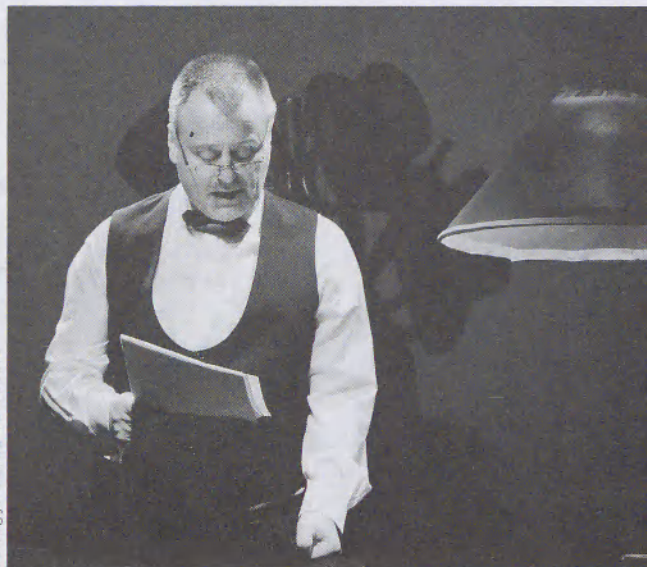
A *Notóriusok* eljátszik azzal, hogy a dokumentum-szövegeket különböző „álhiteles bejátszások” formá-



1.

jában, egy-egy színész álautekikus megszólalásában hallhatjuk. Jordán Adél ugyan parodizálja Honthy Hannát *Az emberek veszedelmes közelségében* című előadásban, de annak számára is élvezhetően, aki nem ismer rá a modellt. Hajduk Károly viszont más módon, jellegében idézi fel Major Tamás személyiségét. A paródia nemcsak élő alakok, de *A rendőrfőnök jó fiú*ban a Katona *Vadkacsájának* beemeléseivel is megjelenik. Gyakran férfiak alakítanak nőket – mindez a játékszabály része. A szerepek hol konkrét helyzetben és térben, hol csupán jelzészzerű, időtlen színpadon térnek vissza, mint a holtak szellemei, de minden esetben hiányzik belőlük a valóságosság illúziójára tett kísérlet. A *Nyugat 2008–1908* jelmezei szintén utalás jellegűek, Ady nagy és fellengzős sálát, Kosztolányi pedig kék pizzamát visel. Ezáltal felidéznek valamit abból a képből, ahogyan *ma* él bennünk egy adott költő vagy még inkább a művei. Mindkét előadásban kialakulnak továbbá a szerepkörök. Ugyanúgy, mint egy hagyományos drámában. Hatvany (Polgár Csaba) például az Örkeny Színházban elnyeri az intrikus státusát. A *Struktúra-vitában* Balázs Péteré ez a „szerep”. Ráadásul a *Notóriusokon* belül láthatjuk, hogy mintha koronként bizonyos szerepkörök egymást folytatnák – ennek szól az az ironikus gesztus, hogy Keresztes Tamás fergeteges „Petőfi, a forradalmár”-alakítása után Gáspár Máté szerepét kapja.

A *Fisherman's Friends* virtuális valóságot teremt. A magány színháza. Virtuális a befogadás, nem közvetlenül és nem egyszerre halljuk a hangokat, hanem fülhallgatón keresztül, elcsúszik kép és szöveg. A teatron közös nézését felváltja az egyéni befogadás, hiába ülünk együtt a nézőtérben. Közben azt láthatjuk, hogy egy régi korban Halász Péter hogyan szólította fel a nézőket, hogy ismerkedjenek meg azzal, aki mellettük ül. A TÁP Színház múltat és jelent ütköztet. Nem tesz mást, mint ismét előad Halász Péter-jeleneteket, a saját neve alatt. Ez a gesztus, a választás gesztusa, amelyben benne van a TÁP viszonya is Halász Péterhez, értelmezésre hív. Nyilvánvalóvá teszik, hogy amit látunk: előadás, vagyis fikció, s ez itt külön fontos azért is, hogy ne érezzük megfellebbezhetetlennek az ő Halász Péter-értelmezésüket.



2.

Amikor itt Halász Pétert újratemetik, majd újra és újra eltemetik a végtelenített képsorok, valami egyszerűből válik sorozattermék, az élmény tapinthatóságából egy olyan emlék, amely bármikor előhívható, és mindig mást fog jelenteni.

A *Nyugatra* azért fontos emlékezni, mert azóta talán éppen az veszett el, ami miatt most olyan jólesik felidézni emlékét: az egymás mellett megférő különböző nézetek egyetlen lap hasábjain, az irodalom által szentesítve. A Mácsai Pál rendezte előadás szövegeit a *Nyugat* 33. évfolyamának anyagából válogatta Réz Pál és Várady Szabolcs. Akkor játszódik, amikor a nyugatos hang, a dallamosság éppen kiveszőben van, a kortárs líra ironikusan használja. Az Adyt játszó Széles László öniróniával utal is arra, hogy ez az új és dörgő hang, amely Adyt jellemzi, a mai költészet felől hallgatva éppen eltúlzottsága miatt „isteni”, de egyben nevetséges is már. Ha a magyarok közös történetéről beszélünk, vagy a *Nyugat* egységes emlékezetét tárjuk fel, színes újságot látunk. Olyan írásokkal, amelyek sem színvonalukban, sem nézeteikben nem egységesek. A *Nyugat 2008–1908* egyaránt választ az irodalomkönyvek kánonjában fontos és kevésbé ismert szövegeket. Nem fogadja el a korábbi értékrendet, és felszabadultan válogatva életre kelti a kánonba temetett verseket.

4.



Schiller Kata felvétele



3.

Lehotka Judit Zolka felvételei

1. Az emberek veszedelmes közelségében
2. Becses testüket se hanyagolják el
3. A rendőrfőnök jó fiú volt
4. Feketeország (Krétakör)

A *Nyugat* 100 a Radnóti Színházban drámává, első felvonásában történeté alakítja Osvát Ernő életét, mely drámai motor módjára „mindenkor magában hordozta az öngyilkosságot”. A végkimenetel nekünk utólag már egyértelműnek tetszik, így ennek az emlékműsornak a mindentudó nézőpontja ironia nélkül némileg hamisnak hat. A második részben szintén hallunk ismeretlenebb szövegeket. Osvátnak a *Nyugat* szempontjából dicsőséges képét feleségének megcsalásával árnyalják, és azzal a relativizmussal, hogy a megcsalás egyáltalán bűnnek tekinthető-e. Ez a lap, az irodalmi értéket szem előtt tartva – Szilágyi Ákos szavaival élve – „a szintézis helyreállításának kísérlete volt”, ahol mindenki szót kaphatott, függetlenül a nézeteitől. Erre azóta is történt kísérlet, de lássuk be, a *Nyugat* feltámasztása nem sikerült. Ez az előadás is újratemetéssel indul. Nem örvendezik feleslegesen, álságos lenne az öröm.

A *Notóriusok* eddigi hat előadásának múltképe két „konferencia” köré sűrűsödik. Koronként utazunk a két sarokkő közt, mint *Az ember tragédiájában*, csak most visszafelé, oda, ami ma notóriusnak tűnik, tűnhet. Az első előadás, *Az emberek veszedelmes közelségében* szövegkönyvét a Színházi Szövetség közgyűléseinek jegyzőkönyveiből állította össze Fodor Géza, Lengyel György és Zsámbéki Gábor, míg az utolsóét, a *Struktúra-vitát* egy 2007-es megbeszélés anyagából alkotta meg Enyedi Éva, Máté Gábor és Török Tamara. További négy, az előbbiekké közé ékelt előadás négy alkotót emelt ki a múltból. Volt egy dokumentumkabaré a Thália Társaság működéséről és Hevesi Sándorról, egy rendhagyó este a Szacsavayakról, egy dokumentum-mesedélután Bárdos Artúr színésznevelő munkásságáról és a Belvárosi Színházról, valamint egy dokumentum-hősköltevény Egressy Gábor életéről. Izgalmas megnézni a kiindulópontot, hogyan kezdődött.

Az emberek veszedelmes közelségében világa teátrális, vagyis jól alkalmazható színpadra. A diktatúrák sajátossága, hogy a hétköznapokat teátrális keretek között szervezik meg. Szakítanak az addig elfogadott múlttal, és helyette önlegitimáló újat kreálnak. A vallásellenes Rákosi-éra szekularizált rítusai kötelező szerepekkel és az ideológia által előre megírt szöve-

gekkel zajlottak. E rítusok gondos betartása tartotta életben a közös identitást, vagyis a múltnak csak egy, mindenki számára kötelező verziója létezhetett. Színház az egész világ, de bizonyos rendszerek előírják, milyen egységes narratívát kell játszani. Rezes Judit, a történelem cikázó „szellemeként”, a többi szereplő számára láthatatlanul forgolódik a múlt notórius alakjainak drámái között. Ő a mindenkori jelen, kortársunk, csak mi halljuk. Ő hívja életre az előadást is. A szándék nem a múlt megjelenítése, hanem megidézése, jelenvalóvá tétele egy rövid időre. Jan Assmann szavaival élve ez az előadás a jelennel vet kontrasztot. *Az emberek veszedelmes közelségében* olyan korban játszódik, amely radikálisan szakított a múltjával. Egy emlékműsornak viszont meg kell teremtenie a folytonosságot, éppen abban a viszonyban, ahogyan múltjára tekint. Lucifer végül 2007-ben tesz ki minket, egy konferencián, felvillantva egy utolsó, a mából visszanézve kitüntetett eseményt.

A *Struktúra-vita* érdeme is az, hogy a színházcsinálók ironikus szemmel nézik saját tetteiket. „Ébresztő, ébresztő” – így kezdődik, és valahol itt kezdődik a színház is. Életre kelt dokumentum-szellemek igyekeznek felrázni egy általában unott, de most önmagával szembesített közönséget. Egressy visszafekszik sírjába, a *Nyugat*-estek és Halász Péter „újratemetnek”, Szacsavay László Jordán Tamása viszont előre megásott sírba helyezi a csatabárdot a *Struktúra-vita* végén. A szellem visszakerül a palackba, s a színház begyógyítja a politikai hasadtságot? Aligha. A halál-retorika lényege: valami átmenet. Az az állandó érzés, hogy élünk bármikor, éppen befejeződik valami, és helyette új születik. Ma különösen sokat hallható gondolat. Jogosan, mert a jelen mindig átmenet múlt és jövő között. Ezek a színházak megidéznek nekünk a múltat, de nem halál-unalmasan, hanem azért, hogy kiderüljön, ma miért is lehet fontos, ami a színpadon zajlik. Végző soron a kritika szerepét veszik magukra, amikor eldöntik – legalábbis sugallják –, mit őrizzen meg a színházi emlékezet. Így csinálnak színházat a valóságból, újat a régiből a notóriusok nyugat felé tekintő barátai. Ha valamit eltemetnek, az csakis a múlt egyetlen és kötelező emléke.

Ugrai István

„Mily szerető és nyíltszívű a magyar”

MÁRTON LÁSZLÓ: AZ ÁLLHATATLAN

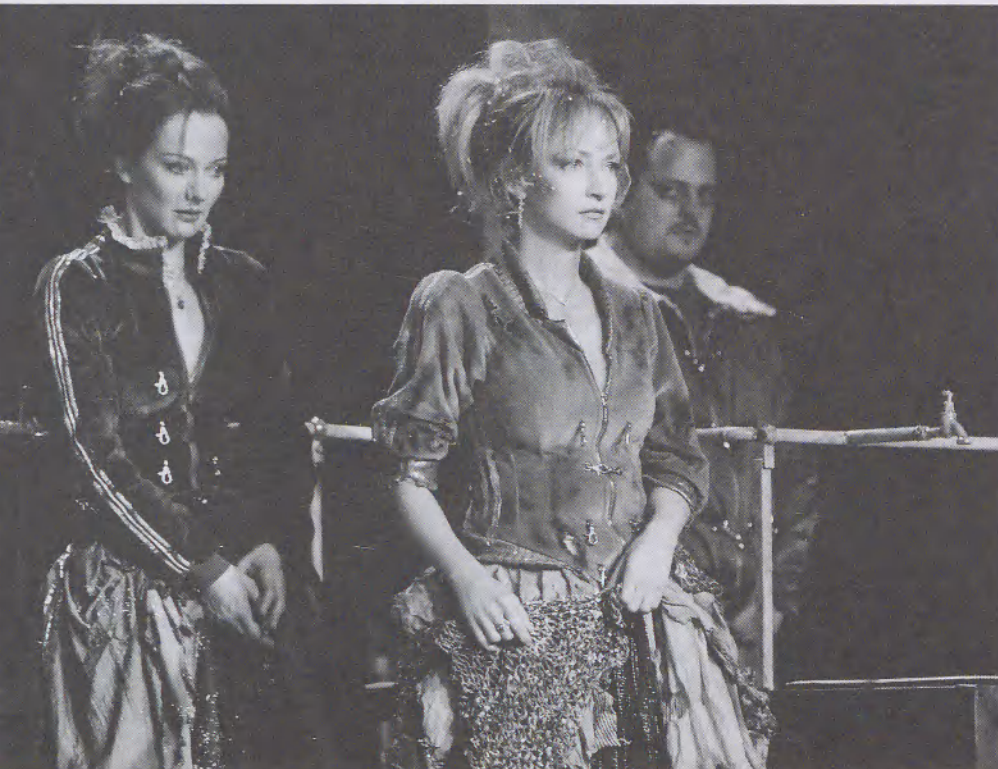


Safranek Károly
(Bocskai István),
Schruff Milán
(Báthory
Zsigmond)
és Görög László
(Carrillo Alfonz)

Talán egy lepusztult, lelakott és kirabolt SZOT-üdülő valamelyik balatoni kisvárosban: az épületből már csak a váz van meg, mindössze néhány horgolt függöny maradt egy-egy ablakon, bizonyosan tévedésből. Elrohadt radiátor, félig leszakadt neontestek, néhány mosogató és vízcsap emlékeztet a valaha volt sodró életre. Az egi Gárdonyi Géza Színház nagyszabású vállalkozása, Márton László Erdély bukásáról szóló drámatrilógiájának színpadra állítása második fejezetéhez érkezett, és az első rész, *A nagyratörő* háztető-kepe után Csanádi Judit ismét megtalálta azt a teret, amely a legplasztikusabban illeszkedik az okos, de következtelen és kapkodó fejedelem uralkodásának bemutatott időszakához. A történelmi játékot, melynek tárgya ezúttal a nép, vagyis

mi magunk, lépcsőházak veszik körül, bizonytalan alaphangulatot keltve a két oldalon ülő nézőkben. A bal oldalon a reménytelenség maga: egyetlen még élő, de már jócskán száradófélben lévő cserepes növény árválkodik, mintegy mutatva: az élet csak díszlet, és senki nem törődik vele.

A rendező, Csizmadia Tibor minden szempontból komolyan vette, hogy a három dráma végül is egyetlen, grandiózus történet: színészválasztásában is előre gondolkodott. Nagy Fruzsina az előadás kortalanságát közvetítő jelmezei is a kontinuitást képviselik, ötvözve a XVI. század végi feudális kor jellegzetes öltözékeit a XXI. század mesterségesen kevert színeivel, rikító szimbólumaival, megkülönböztetve rangot és politikai nézeteket (a militaristának mutatkozó



Mészáros Sára (Löbl Terézia),
Bozó Andrea (Krisztierna) és
Mészáros Máté (Geszt Ferenc)

Gál Gábor felvételei

gúsítása felszámolja azokat a hangsúlyokat, melyek alapján eldönthető lenne: a beszélő mit is állít valójában”),* másrészt ezzel általános érvényű satírját adja a popularitástól és demagógiától sem idegenkedő „megmondóembereknek”, legyenek azok médiasztárok vagy politikusok – Kaszás fényjátékkal is felerősített hatású, vak Michael Jacksonba oltott Kaszszandraként jövendől kataklizmát.

Bár *Az állhatatlan* alapvetően a Zsigmond–Jósika–Geszt háromszög köré épül, Jósika tehe-

Bocskai ruháján vörös, míg a konzervatívabb erdélyi fejedelmekén barna színek vannak, az uralkodó pedig – érzékeltetve más-világiságát – futballmez-sárgába van öltöztetve), de már mindegyikük ruhája vértől és mocsoktól iszamós, ahogyan elmerülnek a hatalmi politika és az öldöklés rutinjában.

Bocskai István kapitány, aki talán a leginkább igyekszik az eseményeket „kívülről nézni”, vállalja magára a moderátor szerepét, és ismerteti, mi történt az előző részben. Ez a sajátos „szappanoperai-ság” megfigyelhető abban a rendezői attitűdben is, amely nem él a párhuzamos szerkesztés lehetőségével: mindig lineárisan követik egymást az események. Minden bizonnyal azért, hogy az amúgy igen szellemes és láttató, ugyanakkor komoly belső referenciahálót képező hasonlatokkal és metaforákkal tűzdelten archaizált szöveg eljusson a befogadóhoz, ugyanakkor azonban a túlzott szövegkoncentráció, az információk záporozó mennyisége időnként „kikapcsolja” a nézőt.

A darab sokáig a történelem és a történelmi kulissza egymástól teljesen különböző síkjain mozog, amelyek csak Geszt elárulásakor folynak egybe, emiatt eléggé nehéz elsőre „átlátni” az előadáson. A rendező és Radnóti Zsuzsa irodalmi munkatárs talán túl kesztyűs kézzel húzott: Márton nagyon sok olyat elmondhat szereplőivel a drámában, amit színpadon érzékeltetni is lehetne. Az egészen kiváló képet mutató egri társulat színészei ezt a dagályosságot szerencsésen kezelik, és meglehetősen biztonsággal bontják ki a textus minden rétegét, a didaxist iróniával, az emocionális indulatot stilizálással egyensúlyozva. Így egészíti ki az archaizált szöveg súlyos komolyságát az ábrázolás humoros, emberi síkja. Ebben Kaszás Gergő megy a legtovább: az unitárius püspök, Thoroczkay Máté szerepében egyrészt érvényesíti H. Nagy Péter megfigyelését („a főszöveg és a hivatkozás egyenran-

telenségre kárhoztatása miatt valójában két főszereplője van: a fejedelem, aki ekkorra már elhitte magáról, hogy vakmerősége bátorság (ezt időlegesen a tények is mintha visszaigazolták volna), s meggyőződése, hogy az ország java és érdeke azonos a sajátjával; illetve a pártütést szervező Geszt Ferenc, aki megbízik a mellé csatlakozó, hozzá hasonló urakban, azok viszont rögtön el is árulják. Azon az alapvetően demagóg üzeneten túl, hogy a hatalomban nincsenek állandó értékek, a székelyek lázadásának története (Zsigmond maga mellé állítja őket egy olyan ígérettel, melyet aztán „a szó elszáll” alapon visszavon, és szabad mészárlást enged a saját érdekeiket védő főuraknak) a történelem örök érvényű leckéinek egyikét tárja elénk: a gátlástalan hatalmi harcok következtében egy ponton túl éppen az vész el, ami miatt a harc folyik, és az ország olyan lesz, mint a szakszervezeti üdülő romjai. A nemzet szétforgácsolódott, ahogyan a fejedelem személyisége is erodálódott a viaskodásban. A valódi tragédia az, hogy a hatalomért küzdők nem emiatt fordulnak ellene; pontosan tudható, hogy ők ugyanezeket a hibákat követnék el, ráadásul belőlük hiányzik az az intellektuális készség, ami Zsigmondnak viszont sajátja.

Schruff Milán továbbra sem klasszikus uralkodónak, hanem öntörvényű zseninek ábrázolja Zsigmondot. Döntéseit határozottan és keményen adja környezete tudtára, latens érzelmessége, ölelésekben megmutatkozó kisfiús érzelmekitörései azonban betekintést engednek bizonytalanságaiba. Értelmezésében a fejedelem valódi doppelgänger-figura, alakításába a homoszexualitást, a skizofrénia jeleit, a kétségek közti órlődést, de az idealizmust is finoman beleszővi, ugyanakkor minden pillanatában érezteti egyrészt a magányát, másrészt a *játékost*. Mészáros

**Tiszatáj*, 1995. június, 85. o.

Máté Gesztije ezzel szemben sokkal kisebb formátumú figura: egyszerű politikus, aki körmönfontnak és ravasznak hiszi magát, csupán azzal nem számol, hogy összeesküvő társai ugyanolyan gátlástalanok és kisszerűek, mint ő maga. A társulat többi tagja remek ensemble-játékkal teremti meg a közeget ehhez az összecsapáshoz, közülük is kiemelendő a tragikus sorsát felemelt fejvel viselő, kemény Krisztierna szerepében Bozó Andrea, valamint Venczel Valentin (Kornis Gáspár) és Görög László (Carillo Alfonz).

Csizmadia keze alatt Márton történelmi drámája nem hangzatos tanmesévé, kétes hitelességű aktuálpolitikai röpirattá, hanem valódi szellemi krimivé vált, amely természetesen nem mentes az áthallástól sem, de mindvégig sikerül úgy finomnak és diszkrétnek maradnia, hogy mégis keményen, élesen és határozottan mutatja, *egészen pontosan mennyire* „szertető és nyíltszívű a magyar”.

Sz. Deme László

Vodka- Kremllel halni meg

HÚ, DE MESSZE VAN PETUSKII!

Petuski közelebb van, mint gondolnánk. Bár Venyegyikt Jerofejev regényének főhőse – vagyis saját maga – soha nem jut el a boldogságos Petuskiba, valójában mindig is ott imbolyog alkoholos boldogságában, s így mi is nekivághatunk bátran, ha kíváncsiak vagyunk, csak ne a volt Szovjetunióba induljunk, hanem a sarki kocsmába, vagy ha van, még jobb egy talponálló. Feltűnés nélkül vegyülhetünk korsó sörrel, felesekkel, a mámor lényege ugyanis az ivás folyamatossága, ennek az egzotikusnak egyáltalán nem mondható észlelésnek egzotikus hosszúságú kitartása, ahogy Venyicska is teszi a *Moszkva – Petuskiban*. Derekasán öntözni a reménytelenséget gyömbéres, meg korianderes, meg az ég tudja, miféle vodkával: hamisítatlan orosz hangulat. Jerofejev sem igen tehetett mást, hiszen a szocialista rezsim számkivetette magából, ráadásul odahaza, ami a szerencsétlenséget csak tetőzhette, és mégis, az elkeseredett, élethosszon át tartó szlopáláson könnyed humor tör át regényében, a szürke szovjet

MÁRTON LÁSZLÓ:
AZ ÁLLHATATLAN
(Gárdonyi Géza Színház, Eger)

Díszlet: Csanádi Judit. **Jelmez:** Nagy Fruzsina. **Zene:** Melis László. **Irodalmi munkatárs:** Radnóti Zsuzsa. **Fény:** Bányai Tamás. **Rendezőasszisztens:** D. Katona Mária. **Rendező:** Csizmadia Tibor.

Szereplők: Schruff Milán, Görög László, Nagy András, Mészáros Máté, Safranek Károly, Kaszás Gergő, Bozó Andrea, Mészáros Sára, Vajda Milán, Venczel Valentin, Tunyogi Péter, Blaskó Balázs, Pálfi Zoltán, Ötvös András, Járó Zsuzsa, Sata Árpád, Kelemen Csaba, Rácz János, Bányai Miklós, Vóko János, Fehér István, Várhelyi Dénes, Pálfi Zoltán, Szívós Győző, Tóth Levente, Lisztóczi Péter.



Homonnai Katalin (Mása), Tamási Zoltán (Venyicska) és Kakasy Dóra (Olga)

világ felragyog, és szellemdús menüettet jár az alkoholmámorban. „Mintha mi mindannyian részegek volnánk – magyarázza Venyicska az Istennek –, csak ki-ki a maga módján, egyikőnk többet ivott, a másik kevesebbet. És ez mindenkire másképp hat: az egyik a világ szemébe nevet, a másik sír a kebelén. Az egyik már kihányta magát és jól van, a másikra még csak most jött rá a hányinger. És én? – hát én aztán igazán sokat ittam már, és mégsem volt semmi hatása, egyetlenegyszer sem nevettem jóízűen, és egyszer sem hánytam el magam. (...) mindenkinél józabb vagyok...” Ha ezt az 1970-es években olvastam volna, mikor megírása után szamizdatban terjedt a regény, akkor bizonyára beleborzongok a burkolt

rendszerellenes bírálatba, amely valószínűleg tüntetésként lebegett volna elém a végtelen alkoholizálást megörökítő sorok mögül. És most? Most szintén rendszerkritikának érzem, elég tényleg beülni valami szutykos kiskocsmába. Benne van ebben a világban a mára már le-, de el nem tűnt osztály is, a munkásoké, akik hosszú évtizedeken át uralták a közbeszédet, azután a rendszerváltozáskor, huss, egyszeriben a semmibe tűntek, mintha sosem léteztek volna, és ma sem léteznének, mintha nem is didergő féldeciket láttam volna leszaladni, alig félórája, bizonyos malteros kezelébasok mögé, az Árpád hídi HÉV-megállóban. Borzasztó tehát, hogy Jerofejev, ez a kiváló koponya kábelfektetésre kényszerült (bár az eset nem volt egyedi abban a zuhatagos időben, mint az közismert), és mégis fantasztikus, hogy ebből a nyomorúságos tapasztalatból ilyen tündöklés született, amely ezúttal a Stúdió „K” maroknyi alkotóját ihlette meg.

A teljességhez hozzátartozik, hogy Tamási Zoltán a *Hű, de messze van Petuski!* előadásának szövegéhez Jerofejev *Walpurgis-éj, avagy a kövendég léptei nyomában* című drámájának részleteiből is hasznosított, de a vezérlő fonál mégiscsak a regény dramaturgiája, azaz Venyicska utazása maradt a Kurszki pályaudvarról Petuski állomásra. Tamási nemcsak a szöveget alkalmazta színpadra, hanem rendezte is az előadást, és maga játssza benne Venyicskát. Találó szereposztás: Tamási egész lénye remekül alakul a vodkás sárban tocsogó értelmiségivé, a reménytelenség ködös páráján is atmoszféraeszmefuttatóvá, aki kedvvel ecseteli borzalmas és rendkívüli dolgokat kifejező koktéjait, gépszíros kölnivel kevert zsiguli sörökből, miegymásból, és elragadtatással beszél arról a boldogságról, ami Petuskiban vár rá. Valamiféle szertartásszínházat látunk:

a Petuskiba vágódó Venyicska utazása során megeleveníti egész életét, és eljätssza két angyal segítségével, egy alkoholos prizma fénytörésében. Homonnai Katalin és Kakasy Dóra kedves és jókedvű angyali teremtések, a történet során megelevenedő alakokká is ők változnak át. Pompás burleszk, amikor részeg melósokként meséli és játssza el a trió, hogyan rúgták ki Venyicskát a brigádvezetői posztjáról, és még a részegeskedés sem fordul ripacszkodásba, mindenki figyelmesen és ízléssel játszik.

Az utazás a lerészegedés folyamatát ábrázolja, a kijózanodott ébredéstől kezdve a végkimerülésig, de közben egy egész eposzi világot jár be Venyicska, mennytől a pokolig, angyaloktól a szocialista realizmusig. Az alapgondolat világosan bomlik ki az előadásban, kompakt és kidolgozott minden momentumra, és mégis, valahogyan leegyszerűsít.

Valószínűleg nem is lehet visszaadni a regény bonyolultságát, ahol a szituációk mögé gazdagabb, árnyaltabb és többszólamúbb világ kerekedik. Vegyük például az ellenőr epizódját. Szemjonics kalauz a regényben egy részeges disznó, aki a bliccelő utasoktól piában kéri a jegy árát, s attól függően, ki hová megy, csak rábök az utasra, és bemonlja a mértékegységet. Egyedül Venyicska nem fizet vodkával, hanem a világtörténelem sikamlós anekdotáival, de sohasem tudja végigmondani őket, mert a kalauz az egyik álmomásnál végérvényes leugrik és szétokádja magát, mert addigra mindig teljesen elkészül az erejével. Bőséges és groteszk a képsor, miközben az előadásban egy rövid mozzanatban intéztetik el: Venyicskától italban kéri a jegyet az ellenőr. Hiába kerek az előadás dramaturgiája, hiába kidolgozott a játék, szükségszerűen kiszóródnak érzékeny mozzanatok.

Ugyanakkor pedig pontosan kidolgozott színház születik, egészen kifejező például a részeges és szomorú varázslatokkal teli világ miliője. A díszlet – szintén Tamási Zoltán munkája – egy emeletes pult és teméntelen italosüveg. Az alkoholisták kézenfekvő alapanyagából varázslat jön létre már a felütésnél: Venyicska egy halom csengő-bongó üveg alól mászik elő. Gyönyörű és kitartott pillanat, ahogy a sajátos harangjátékból előkecmereg hősünk, azonnal megtudjuk, miféle embert is látunk majd. Ahogy haladnak előre a történések, és egymást váltják a helyszínek, úgy kerül egyre több játékba a praktikus pult, ezen ülnek az angyalok, innen lehet kitekinteni, mint vonatablakból, igény szerint forgathatók a hozzá erősített padok. És a kocsmapultra helyeznek az angyalok pár üveget is. Ahogy pedig a mámor és a történetek meglóduznak, egyszer csak a pult felfordul, de nemcsak egy új helyszínt kapunk, hanem a szesz szürrealis varázslatát is: az üvegek, fittyet hányva a fizika törvényeinek, peckesen merednek előre, kilencven fokban megdöntve. Hamarosan új üvegek is kerülnek ide-oda, ki fel, ki le, jobbra vagy balra mutat a szájával, mintha egy alkoholista szemszögéből látnánk természetes csodákat. Végül keretként Venyicska részegen visszakerül Moszkvába, messze Petuskitól, mégpedig szemtől szembe a szintén üvegekből összeállított, falon lógó Kremmel, amit addig soha nem látott, mert bármerre is kereste, mindig a Kurszki pályaudvaron kötött ki. Akkor visszadől az üveghalomba is, és meghal, nem vergődik tovább, és az üvegeknek ez a különös csörrenése-koccanása is elhallgat. Pontosabban egy mennybéli üveghalmot szólaltatnak meg az angyalok: halottas csengőként rántják meg az alkoholista álomban üvegekből kirajzolódó mennyei Kreml sziluettjét.

HŰ, DE MESSZE VAN PETUSKI!

(Venyegyikt Jerofejev Moszkva – Petuski és Walpurgis éj, avagy a kövendég léptei című művei nyomán) (Stúdió „K”)

A rendező munkatársa: Bagota Béla. **Díszlet, jelmez, írta és rendezte:** Tamási Zoltán.

Szereplők: Homonnai Katalin, Kakasy Dóra, Tamási Zoltán.



Schiller Kata felvétele



Nagy Erzsébet felvétele

Nánay István

Kemény-rock-ballada

SZÖRÉNYI LEVENTE – BRÓDY JÁNOS: KŐMŰVES KELEMEN

A Déva várát építő kőművesek és az áldozatként megégetve vagy élve befalazott asszony kegyetlen és embertelen története több nép balladakincsének része. Van vers, amelyben a megholt asszonyt hiába váró gyermek is odavész, máshol a feláldozott nő várandós, s olyan variációja is ismert, amelyben az üregbe zárt anya fiút szül, így végül is a kőművesek kettős gyilkosságot követnek el. Mindegyik verzióban elviselhetetlen lelki teher nehezedik a feleségét egy jónak hitt ügyért feláldozó és gyermekét elvesztő főhősre, Kelemenre.

A balladákban mindenekelőtt Kelemen egyéni drámája fogalmazódik meg, s csak a háttérben jelennek meg a többiek, akik anélkül élvezik a sikeres várépítés dicsőségét és előnyeit, hogy személyes áldozatot kellene hozniuk. Sarkadi Imre a negyvenes évek közepén e balladából először novellát írt, később színművet is tervezett belőle, de a drámai próbálkozás töredékben maradt. Jól érezte, hogy e történet nemcsak Kelemen és családja sorsáról szól, hanem a többi kőműves és az áldozathozó közötti konfliktus-

ról is. S azt is pontosan látta, hogy a dráma tétje az, hogy ők tizenketten vajon miért hozzák meg az emberáldozatot. Van-e, s ha igen, mi az a cél, amely megéri, hogy érte embert öljenek? Sarkadi 1948 után már tudta, hogy az eszme, amelyben hisz, s a politikai gyakorlat, amely csupán hivatkozik ezen eszmékre, végzetes ellentmondásba került. Nem a célt, nem a vár felépítésének szükségességét vitatta, hanem azt, hogy ezért szabad embert ölni. (Emlékeztetőül: a Rajk-per után vagyunk!) A kor ismeretében érthető, hogy ez a dráma akkor nem szülehetett meg.

1972–73-ban több alkotó figyelt fel a történetre. Először az Universitas Együttes mutatta be a balladavariációk nyomán készült *A befalazott asszonyt* (szövegkönyv: Katona Imre, rendező: Ruszt József), majd két együttes is felfedezte a Sarkadi-töredékeket: Veszprémben Osztoivits Levente írt darabot belőlük, amelyet Valló Péter állított színpadra, a Szegedi Egyetemi Színpaddal pedig Paál István a novellából és a darabrészekből készített önálló, színháztörténeti jelentőségű előadás-verziót. Pesten, az Eötvös klub Hordó-

jában és Szegeden, a JATE-klub pincéjében Grotowski-féle szegény és rituális színház született; Rusztot az áldozathozatal szertartása, Paált a politikai-egzisztenciális tartalom metaforikus kibontása izgatta.

Ahogy Sarkadinál, Paálnál is két ember állt a cselekmény középpontjában: Kelemen, valamint a közösség véleményformálója, az áldozathozatal gondolatát kiöltő Boldizsár. Kelemen feltétel nélkül hisz a vár jelképezte közösségi eszményekben, a jövőben, ezért testestül-lelkestül beleveti magát a munkába, s a többiektől is elvárja, hogy hasonlóan cselekedjenek. A racionális Boldizsár viszont a jelenben él, nem a dicsőségért, hanem a fizetségért dolgozik, nem a hitét, csak a munkaerejét adja a vállalkozásba. Kettejük összecsapása szervezi a drámát, s hogy nem a hős és egy külső ellenség között alakul ki a konfliktus, hanem az ugyanazon cél érdekében tevékenykedők kollektíváján belül, az nagyon pontosan leképezte az 1968 utáni ellentmondásos társadalmi-politikai viszonyokat. A csupán két, földön álló reflektorral megvilágított üres térben a fekete nadrágos, félmeztelen, mezítlábas színészek hallatlanul expresszív, számos rituális elemben (az egyéni hasznukat leső kőművesek kiüzetése, a befalazás, Kelemen keresztútja stb.) gazdag, mai szóval fizikai színházat mutatnak be.

Az Illés zenekar ugyanannak az (ellen)kulturális trendnek emblemikus képviselője volt, mint az Universitas Együttes vagy a Szegedi Egyetemi Színház. A Szörényi-Bródy páros is találkozott a Kőműves Kelemen-történettel, de 1982-ben, amikor Kelemen és Boldizsár szembenállása már távolról sem szólt oly élesen az *értelmiségi* közérzetről és dilemmákról, mint egy évtizeddel korábban. Sarkadi drámatörédékéből Ivánka Csaba készítette a szövegkönyvet, amelyben nagyjából ugyanott vannak a hangsúlyos pontok, mint a szegedi előadásban, mégsem válik elég erőssé a két főszereplő egymásnak feszülése. A rockballada műfaji megjelölést viselő, szándékában rockoperai igényű műben természetesen a konfliktust, a cselekményt elsősorban a zenei materiának kellene kifejeznie, ám a szerzőpáros első színházi alkotásában a rockot és a magyar népzenei hagyományt szerencsésen ötvöző szólók és kórusok dominálnak, a drámai duett nem születik meg. Marton László pesti színházbéli rendezése hatásos, sodró lendületű, látványos produkció lett.

A nyíregyházi *Kőműves Kelemen*nek is ez a darabváltozat képezi az alapját, de a végeredmény gyökeresen eltér a hajdani pesti előadásától. Mindenekelőtt a zenei alap és a koreográfia változott meg. A hagyományos beatzenekari felállásból száműzték a basszusgitárt, helyét a dob és a bőgő vette át, s nagy szerepet kapott a hegedű és a brácsa. Elsősorban Borlai Gergőnek köszönhető, hogy keményebb lett a hangzás, ugyanakkor a vonósok belépése a muzsika népi gyökereit erősítette fel.

Az üres színpadon zajló cselekmény – a szegedi produkcióhoz hasonlóan – intenzív test-, illetve fizikai színházi eszközökkel elevenedik meg. Ladányi Andrea nem táncokat, nem önálló számokat koreografál, hanem drámai folyamatokat jelenít meg mozgással. Mindenkinek saját mozgásrendszere van, ezért a tömegjelenetekben sem uniformizált lépés-

kombinációkat látunk, hiszen ki-ki azokban is a maga mozgáskarakterét viszi tovább. Az építkezés-kor a szereplők – mint egy kosárlabda-mérkőzésen a támadók és védők – bukfencet vetve, szaltózva, irányt változtatva, egymás útját soha sem keresztezve az egész teret berohanják, közben téglákat dobálnak a szintén mozgásban lévő társaiknak. A felépült várat a színpad elején egymásra álló színészek fala jelképezi, amely háromszor dől össze. Az újabb nekigyürkőzések előtti alvás közben a kőműveseket álmok gyötrik, a sóhajtásokkal, felnyögésekkel egyenrangúak a fekvő testek gondosan megkoreografált mozdulatai, testkicsavarásai, egyéni mozgáskompozíciói. Kollektív álomalakként jelenik meg a férfiak között suhanó, csak hátulról látható nőalak, akiről csupán a döntő jelenetben derül ki, hogy ő Kelemennek a közös cél érdekében feláldozandó felesége. Az áldozathozatal után Kelemen a hátára veszi Annát, s a vár felépítésének megünneplése, a kölcsönös elszámoltatás, a hazai tragikus hírekkel való szembesülés alatt végig magán cipeli az asszonyt. Csak a Vándor szabadítja meg terhétől, de nem a lelke terhétől. A drámai anyaghoz képest még Kelemen és Boldizsár viszonyát, ellentétét és konfliktusát is plasztikusabbá tudja tenni Ladányi koreográfiája.

Ebben a konstrukcióban minden színész képessége és tudása szerinti feladatokat kap, és azokat kivétel nélkül mindenki maximális odaadással, fegyelemmel, az ügy iránti felelősségérzettel teljesíti. Ezért nagyon nehéz bárkit is kiemelni, hisz az egyetemes teljesítmény a magával ragadó. A sok fiatal között öröm látni Tóth Károly letisztult, a többiek expresszív játéktípusát és dinamikáját ellenpontozó, visszafogott és súlyos alakítását a Vándor szerepében.

Tasnádi Csaba rendezése keretbe helyezi a történetet, a nyitó jelenetben fekete öltönyös, fekete kalapos, fehér inges férfiak töltik meg a színpadot, komótosan levetik ünneplőjüket, a ruhadarabokat a fentről lenyúló ruhafogasokra aggatják, s az onnan elvett mai göncökbe bújnak. Ki kockás ingben, ki pólóban, ki meg amerikai mintás trikóban kezd munkához. A záró képben pedig a kőművesek dolguk végeztével ismét ünneplőbe öltöznek, úgy hagyják el a színpadot. Csak a hitétől, asszonyától, gyerekeitől, faluja megbecsülésétől, élete értelmétől megfosztott Kelemen marad a színen.

SZÖRÉNYI LEVENTE – BRÓDY JÁNOS: KŐMŰVES KELEMEN (Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza)

Sarkadi Imre befejezetlen drámáját zenés színpadra alkalmazta: Ivánka Csaba. **Dramaturg:** Sediánszky Nóra. **Stylist:** Lakatos Márk. **Koreográfus:** Ladányi Andrea. **Zenei vezető:** Kazár Pál. **Rendező:** Tasnádi Csaba. **Szereplők:** Losonczi Katalin, Tóth Károly, Petneházy Attila, Olt Tamás, Illyés Ákos, Nagyidai Gergő, Balogh Gábor, Horváth Sebestyén Sándor, Domokos Péter, Hegymegi Máté, Holló Arnold, Kertész Zsolt, Kovács Péter, Pásztor Pál, Vámosi Gergely, Vámosi Máté. **Zenészek:** Borlai Gergő, Dezsőházi Tamás, Palazsnik László, Turcsán András.

Stuber Andrea

Társas és Raszkolnyikov

SZONYA

Szonya nem mellékes melléksors a *Bűn és bűnhődés*ben. Főmelléksors. Érdekes ötlet az ő vonalán haladva színpadra adaptálni a nagy, bensőséges Dosztojevszkij-regényfolyamot (bensőségesen Raszkolnyikov bensőségét értve). Az eredmény egy másik szenvedéstörténet. Kevésbé intellektuális, mint Raszkolnyikové, de talán megváltóbb.

Az Új Színház Stúdiójában bemutatott *Szonya* című színdarab szövegét Hársing Hilda készítette

macska-egér játéka. Porfirij Petrovics nemcsak nem lép fel az Új Színházban, de még a neve sem hangzik el az előadásban.

Hársing Hilda a regényből drámai helyzeteket gyűjtött ki, és drámai hősöket terelt színpadra. Kibontakoztatásukon eredményesen dolgozik a rendező Szabó Máté és a játékkedvet, színészi becsvágyat mutató szereplőgárda. Produkciójuk művészi értelemben nem különösebben izgalmas vagy nagyot mondó, de szép, szenvedélyes, érzelemmel telített estét kínál. Becsületos színházi adok-kapok.

Zeke Edit díszlete penészes oszlopokból és sok fregoliból állítja össze Marmeladovék szegényes otthonát, ahol az asszony, Katyerina folyton mos, zsémbel, köhög, és tartja a frontot. Az első jelenetben Pokorny Lia harisnyákat akaszt ki száradni, amelyek aztán bánatosan végigcsöpögik az első részt. Közben mint beteg, nincstelen többgyermekes asszony kétségbeesett erőfeszítéseket tesz a család fenntartásáért. Pokorny Lia kiváló. Egészen biztos, hogy ha az ő klasszikusan felívelő, nagyszabású alakítását a felénél megakasztanánk egy hőmérés erejéig, akkor

kiderülne, hogy legalább harmincnyolc fokaláza van a színésznőnek a tüdőbeteg Marmeladovné játzsza. S a láza úgy szökik egyre magasabbra, ahogy néhai apját helyezi mind feljebb a társadalmi ranglétrán, amikor emlegeti. Pokorny Lia három kisgyermek partnere közül különösen a szőke kislány hat rendkívül érzékenynek – valódi borzalommal az arcán figyelni szülei durva egymásnak esését. Marmeladov szerepében Papp Zoltán olyan alkoholista férjnek látszik, aki a szétesettség előrehaladott állapotában van már. Kitűnően oldja meg a színpad közepi oszlopnál előadott monológját, amelyben önmagát becsmérli Raszkolnyikov előtt. Egyszerre hat keserűen őszinte csirkefogónak és rafinált pojácának. Hátha ebből a magánzszámból még kijön a betevő vodkáravaló.



Székárosy Zsuzsa felvétele

Kovács Krisztián (Raszkolnyikov), Pokorny Lia (Marmeladovné), Tordai Teri (Amália) és Fodor Annamária (Szonya)

Görög Imre és G. Beke Margit fordítása alapján. A regény cselekményének azon pontjait vette alapul, ahol Dosztojevszkij a Marmeladov család nyomorúságos történetét írja le. Raszkolnyikov bűne és bűnhődése csak érintőlegesen csatlakozik e színpadi verzió eseményeihez, amennyiben Szonya beavatottja, részese és feloldozója lesz a fiatalember lelki gyötrődésének. Tulajdonképpen el is tekinthetünk a bűnesettől, hiszen az egész folyamat – a morálfilozófiai megfontolásokkal együtt – kívül esik a látóköreinken, s ugyancsak kimarad a tettes felőrlése, Porfirij nyomozó

A szöveg legnagyobb részét kettősök teszik ki, ami hatásos felvezetés a nagyjelenethez: a halotti torhoz, amikor is Luzsin lopással vádolja meg Szonyát. (Palacsinta kerül a három, vendégváró asztalra, s a rendező nem áll ellen a csábításnak: palacsintadobálásig fajulnak a viharos események.)

Különösen erőteljesek Szonya és Raszkolnyikov kettősei, s ez egyáltalán nem meglepő, minthogy mindkét szerep megformálója ideális a feladatra. Fodor Annamária Szonyája halovány arcú, kócos vörös lány – remek az a csupa ránc, csupa gyűrődés ruha, amit Balla Ildikó az első jelenetben ad rá –, aki fátyolos tekintetével, kedves hangjával, ígéző tisztaságával egy hadsereget is lefegyverezne. Szonya hitellessége megkérdőjelezhetetlen, a színész nő alakítása pedig a maga végletes egyszerűségében tökéletes. Kovács Krisztián Raszkolnyikovjáról az alapvető benyomásunkat az adja, ahogy kezét-lábát szelesen dobálva többször körbeviharzik a játéktér körül. Egy sovány, izgága fiatalember, akit beszippant az emberi szenvedés, s a nála is szerencsétlenebbnél keresi és találja meg a megértést, a megbocsátást és talán végül a lelki nyugalmat is.

Színes, gazdag és élvezetes a többi szereplő alkotta emberi tabló is. Tordai Teri veszekedős háziasszonya a cselekményben betöltött funkcióján túl bepillantást enged egy idegenbe szakadt, magányos nő szintén

elrettentő sorsába. Nem hiányzik belőle némi nagyon üzletszerűtlen részvét sem. Huszár Zsolt jelesül adja Lebezjatnyikov tömör elvszerűségén átütő emberségét, amelyet valószínűleg bármikor kész fordulalmian megtagadni. Huszár borzas, szakállas, foltos ruhás, kezében könyvvel közlekedő demokratája alighanem a legdosztojevskijebb figurája az előadásnak. Végül pedig igen elegáns, feszes és karakteres Almási Sándor Luzsinja. Aljas és sokra hivatott ember. Neki áll a zászló. A többiek teljességgel reménytelenek, legyenek akár gyilkosok vagy áldozatok, bűnösök vagy ártatlanok.

SZONYA (Új Színház)

Dosztojevskij Bűn és bűnhődés című regénye nyomán a szöveggönyvet írta: Hársing Hilda. **Az eredeti művet fordította:** Görög Imre és G. Beke Margit. **Díszlet:** Zeke Edit. **Jelmez:** Balla Ildikó. **Rendező:** Szabó Máté.

Szereplők: Fodor Annamária, Almási Sándor, Huszár Zsolt, Kovács Krisztián, Papp Zoltán, Pokorny Lia, Tordai Teri, Horváth Laura/Karnics Krisztina, Mezősi Mika/Horváth Joci, Liptai Dorottya/Bajkó-Köves Gréti/Nagy Nesika.

Szántó Judit

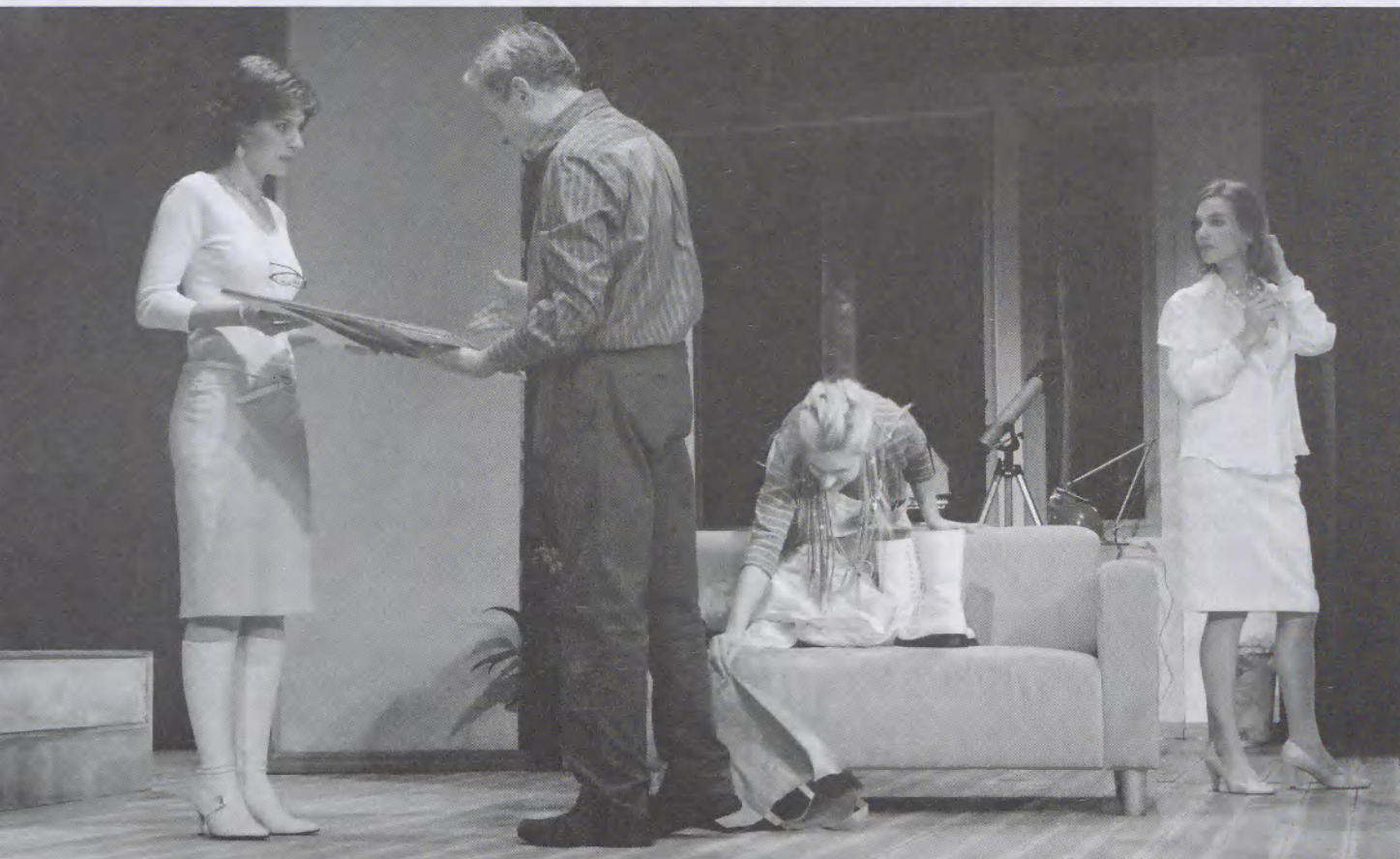
Lakályos légvár

HENRIK IBSEN: SOLNESS ÉPÍTŐMESTER

Csak az a vég, csak azt tudnám feledni... No meg a kezdetet. Amikor is a szexis, sőt Hildénél jóval ingerlőbb Kaja (Szávai Viktória; „vézna lány, betegesnek látszik” – így a szerző) idomait merészen kirajzoló ezüst miniszoknyában érzi kettőst lejt azzal a Ragnarral, akit már rég nem szeret; örülnék, ha Kiss Csaba legalább utólag megsúgná, mit kéne itt gondolnom. És essünk túl a groteszk befejezésen, amikor Solness (Bálint András) pókként kapaszkodik felfelé egy neccen, majd úgy marad. Metaforikus kóda egy amúgy ízig-vérig lélektani realista előadáshoz, amihez Kiss Csaba nagyon ért, és most is igen szépen bonyolít, finom mozgásokkal, szellemes ötletekkel. Telitalálat például Solnessné megkoncipiálása a gyerekkorba regrediáló, sugárzóan édes és ártatlan mosolyú, suhanó léptű, csupa törtféhérbe öltözött idegrocncként, és Kovács Adél gyönyörűen hozza. A tékozló fiúként anyaszínházába megtért Csankó Zoltán is meggyőző mint sürgő-forgó, fon-

toskodó, valójában teljesen közömbös, betegek iránt csak a pletyka szintjén érdeklődő Herdal doktor. Keres Emil (Knut Brovik) a tehetetlen, fogcsikorgatva megalázkodó sértettség szikár felkiáltójele, Ragnar-ként Adorjáni Bálint eleinte, talán titokzatosság címen, nem sokat mutat, de a bokrétaünnepség előtti keserű kitörését emlékezetesen oldja meg.

A szublimált értelemben köznapi, érthető vagy megfeythető figurákkal tehát nincs semmi baj. Zeke Edit szép, szellemes és szuggesztív jelmezeiben egytől egyig élnek. Mi több: az öregedéstől és a fiatalok konkurencijától hisztérikusan rettegő, a másokhoz való könyörtelenségig süllyedő Solness építőmester, címszereplő és hős is tökéletesen hiteles Bálint András finoman árnyalt, a színész pasztellebb, érzékenyebb, mollabb alkatához csiszolt felfogásában (természetesen robusztusabb, elemibb erejű Solnessek is elképzelhetők). Egészen a Hilde Wangellal való találkozásig. És itt az ősbűnt Ibsen követi el.



KONCZ ZSUZSA FELVÉTELE

Szávai Viktória (Kaja Fosli), Bálint András (Halvard Solness),
Marjai Virág (Hilde Wangel) és Kováts Adél (Aline Solness)

Az ibseni „szimbólemek” többnyire, nagyon helyesen, tárgyak: leégett menhely, fehér paripák, vadkacsa, fertőzött vízű fürdő. Motozhatnak a szereplők tudatában és tudatalattijában, de azok ettől még átélhető színpadi karakterek maradnak. A *Solness építőmester* kivétel: itt a szimbólum, mármint az ifjúságé, egy ember, egy nő, a színmű hősnője. (Bár van itt hagyományos, tárgyi szimbólum is, mindjárt kettő: a leégett régi meg az épülő új ház.) Ezért van Hilde Wangel a legképtelenebbül ellentmondásos, egyetlen alakításban ki sem fejezhető vonásokból összegyúrva: hogy egyszerre lehessen szimbólum és szerep-alak. Hogy milyen is? Szeles, meggondolatlan, becsvágyó, nagyra törő, makacs, romantikus, idősebbek számára nosztalgikusan vonzó mint az ifjúság; erős-zakos, rombolni termett, hízelgő és hazug, egzaltált, impulzív, perverz, mániákus, démoni és érzéken izgatónak mint karakter. „Tűrelmetlenül”, „félíg komolyan, félíg nevetve”, „mosolyra nyíló szájjal”, „feszülten”, „fürkészőn”, „tétován”, „buzgón”, „óvatosan”, „meghatározhatatlan kifejezéssel”, „élénken”, „harcosan”, „bensőségesen”, „remegő szájjal”, „félíg komolyan, félíg ingerkedve”, „fátyolozott pillantással”, „szenvedélyesen”, „keményen” stb. – íme Ibsen Hildének szóló szerzői utasításai a második felvonás Solness–Hilde nagyjelenetében (nem is az összes). És Solness az ibseni elképzelés szerint egyszerre hódol be az ifjúságnak és magának a megfoghatatlan Hilde Wangelnek, aki elhiteti vele, hogy ha felmászik a magasba, méltóvá válhat az ifjúsághoz, és együtt építhetnek maguknak lakhatót, intim légvárat.

Sohase mondd, hogy soha – nem állítom, hogy nincs vagy nem létezhet olyan fiatal színésznő, aki ezt a mesterséges konglomerátumot fél lábbal a realitás, fél lábbal a képzeletszerűség, a szimbolika terepén ne tudná eljátszani; ez jelenlét és szuggesztivitás kérdése, és Hámori Gabriella vagy a Krétakör kvietáltjai talán képesek lennének rá. Kiss Csaba a realitás szintjén értelmezte az egymást követő játék- és jellemmozzanokat, és Marjai Virág szorgalmasan, néha telítettebben, néha fakóbban, sorra el is játssza őket; ebből azonban nem kerekedik ki az ibseni Hilde Wangel, s mi több, Bálint András se mindig tudja, hogy most éppen mihez viszonyuljon. Ezért játszik sokkal markánsabban, amikor a többi szereplővel és nem utolsósorban a maga „ősbűnével” kerül relációba. Zaklatott kettőse Kováts Adéllal például szépségesen szép.

Tiszteletre méltó, sikerült mozzanatokban bővelkedő, mégsem teljesen autentikus előadás; talán merészebben, távlatosabban kellene korrigálni Ibsent. Szöveg már van: a skandinávokkal való lelki rokonságában verhetetlen Kúnos Lászlóé.

HENRIK IBSEN: SOLNESS ÉPÍTŐMESTER (Radnóti Színház)

Fordította: Kúnos László. **Dramaturg:** Kovács Krisztina. **Díszlet-jelmez:** Zeke Edit. **A rendező munkatársa:** Őri Rózsa. **Rendező:** Kiss Csaba. **Szereplők:** Bálint András, Kováts Adél, Csankó Zoltán, Keres Emil, Adorjáni Bálint, Szávai Viktória, Marjai Virág.

Urbán Balázs

Teli poharak

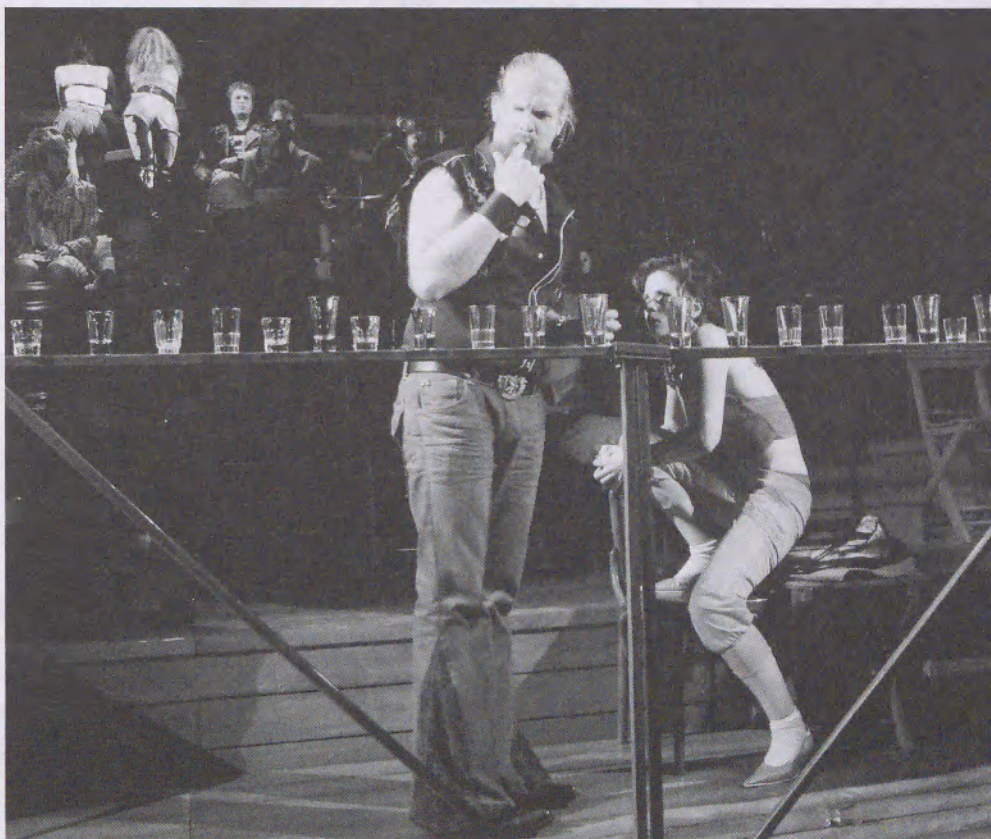
ÖDÖN VON HORVÁTH: KASIMIR ÉS KAROLINE

Néznak, néznek az ég felé az Oktoberfest zsivajos, lármás ünnepének résztvevői, de nem köti le figyelmüket a zepelin. Nemcsak sört csapolnak sokat, sorjáznak a röviditalok, szesz folyik a szájba, máshová is, hogy egyéb testnedvekről ne is beszéljünk.

Forgács Péter nyíregyházi rendezése határozottan felerősíti Ödön von Horváth darabjának kortársi hangsúlyait. Bár a cselekményt és a szerkezetet érintetlenül hagyták, a rendező és a dramaturg, Faragó Zsuzsa alaposan átformálta a szöveget: nem szorítottak a szokásos húzásokra, hangsúlyáthelyezésekre és átcsoportosításokra, hanem igen sok vendégszöveget is beemeltek az előadásba. Ezek egy része irodalmi alapanyag, más részük saját betoldás, esetleg pusztán obszcén kiszólás. Beavatkozásait a játék igazolja; Forgács a lehető legszélesebb társadalmi környezetet hozza színre a gazdasági vezetőktől az utcaseprőn át az alkalmi kurvákig.

Miközben a főbb szereplők karaktere legfeljebb módosul (általában egyszerűsödik, nyersebbé válik), addig a háttér, az alkoholmámoros közegben kavargó sokaság jelenléte sokkal hangsúlyosabb és fontosabb, mint a mű általam korábban látott előadásaiban.

Füzér Anni díszlete rikítóan piros (ami passzol a megjelenített forgataghoz), és éppúgy emelkedik, mint maga a nézőtér – vagyis tükörképszerűen képezi le azt. Ha úgy tetszik, magunkat látjuk pepitában vagy inkább csiricsáréban. A szintén Füzér Anni tervezte jelmezek mai szabásúak, ám jellegzetesen mai tárgyak, kellékek nem jelennek meg, vagy legalábbis nem kapnak hangsúlyt a színen: a mába helyezett történéseknek nem az aktualitása, hanem az érvényessége a fontos. Válság van, volt és lesz, lényegében majdnem mindegy, hogy a múlt század első feléről vagy napjainkról beszélünk – a különbség legfeljebb annyi, hogy mára megfogyatkoztak az illúzióink, ezért válik minden durvábbá, érdekesebbé, erőszakosabbá, értelműbbé. Az előadás leghatásos-



Olt Tamás (Szemes Franz) és
Molnár Mariann (Erna)

sabban ezt a lepusztulóban lévő, morális tartását mindinkább feladó, pohártól pohárig tántorgó közeget jeleníti meg. Forgács elismerésre méltó szakmai tudással mozgatja a nagy létszámú színészgárdát (a színlap huszonkilenc szereplőt számlál), a fellépők rendkívül pontosan, fegyelmezetten dolgoznak, az ensemble-játékból markánsan és jó ütemben válnak ki a szólók, duettek, tercettek, s még arra is marad rendezői figyelem, hogy mindenkinek jusson legalább egy-egy hatásos pillanat. Ezek egy része kifejezetten ötletes, változatosságot is hoz a játékba – ilyen például az a jelenet, melyben a történetet addig jobbára némán, csendes apátiában végigülő Közmunkásnak (Koblicska Kálmán) hirtelen nem valami szokványos szemetelés, hanem a főszereplők egy érzelmi kitörése következtében akad teendője, melyet szép lelkiismeretességgel el is végez.



Nagy Erzsébet felvételei

Széles Zita (Karoline) és Horváth Sebestyén Sándor (Schürzinger)

Talán ilyen pillanattól hiányzik több ahhoz, hogy ne csak átgondoltnak, mondandóját tekintve érvényesnek és egyes jeleneteiben erőteljesnek, hanem egészében átütőnek, felkavarónak és/vagy élvezetesnek hasson az előadás. Merthogy azt az alapműre jellemző változatosságot, mely a morális nivellálódást és ennek szellemi, fizikai leképeződését érinti, Forgács mintha kevésbé kívánná követni. A *Kasimir és Karoline* szereplői csak szavalnak a válságról, a néző ennek erkölcsi következményeit látja. S a morális csőd fokozatai a szövegben jóval változatosabbak, ugyanakkor nyilvánvalóbbak, mint a színpadon. Az érzékiség zúrzavarában, az ital mámorában, a minden mindegy állapotában, vagyis abban a reménytelenül lecsúszott, önnön piszkában fuldokló világban, melyet az előadás érzékletesen megteremt, óhatatlanul elmosódnak az árnyalatok: nemigen mutatkozik különbség Karoline ösztönös és céltalan, illetve Schürzinger nagyon is tudatos és átgondolt perspektívavágya, Kasimir reflektálatlan, illetve Szemes Franz reflektált semmittevése vagy akár Rauch és Speer egyformán aljas, de eltérő forrásból táplálkozó életfelfogása között. A kontrasztok (például Karoline függetlensége és Erna függősége között) ugyan nyilvánvalóbbak, de nem kapnak igazi hangsúlyt, mert a forgatag elnyeli ezeket is. Így aztán a színészi alakítások – ha részben eltérő eszközökkel is, de – egy irányban építkeznek. Külön-külön pontosan és többnyire hatásosan formált figurákat látunk ugyan – ilyen Széles Zita talán utolsó esélyét megragadni próbáló, érzelmileg senkihez nem kötődő Karolinéja, Avass Attila genetikailag vagy talán az alkoholtól eltompult, időnként ki-kitörő Kasimirja, Olt Tamás némán is erőteljes, lávaszerűen felfortyanó Szemes Franza, Molnár Mariann érzelmileg teljesen kiszolgáltatott, elázott, sodródó Ernája, Horváth Sebestyén Sándor önnön aljasságát észre sem vevő, egyszer talán tényleg főhadnaggyá avanzsáló Schür-

zingere, Dengyel Iván vadul kéjvágyó és hűvösen kegyetlen Rauchja, Tóth Károly kicsinyesen hiú, ostoba Speerje, vagy a csak egy-két jelenetben megvillanó szereplők közül Losonczi Katalin és Jenei Judit testüket áruba bocsátani próbáló lányalakjai, Szalma Noémi révedező Felszolgálónője és a már említett Koblicska Kálmán beszűkült figyelmű Közmunkása –, de a szerepformálások összessége meglehetősen egysíkúnak érződik. Sok a forte, kevés az árnyalat, az egyes kitörések, összezapások, fel-felforró monológok a színészi eszközök terén túlságosan is közel állnak egymáshoz.

Ráadásul a rendezői megoldások inkább erősítik, mint oldják ezt a monotóniát. Az olyasfajta játékosan ironikus ötletekre, mint a Közmunkás szemétszedése, kevés példát találunk. A szándékos didaxisra, a valóság nyers, direkt tálalására, az áthallások lefordítására annál többet. A legfontosabb és legproblematisabb az a jelenet, amikor az események csúcspontján csaknem valamennyi szereplő kiönti lelkét. Sorjáznak a kortársi keserűséget természetesen nem a horváthi szöveggel közvetítő rövid monológok. E kiemelten hangsúlyos, a fikciót másfajta fikcióvá átminősíteni próbáló jelenet legfőbb baja nem az, hogy – noha bántóan hamis hangok nem hallatszanak – itt azért egyértelműen érződik, ki színész a játszóközül, és ki nem az. Komolyabb problémát jelent, hogy a korábbi direkt megoldások miatt semmilyen kontraszthatás nem érvényesülhet; nincs mitől elemelkedni, nincs mit ütköztetni, nincs mit átminősíteni. S a gondok, a vágyak banalitásán sem lepődünk meg az addig látottak okán. Így a jelenet csak abban az értelemben csúcspont, hogy benne hosszabban, még prózaiban és még didaktikusabban fogalmazódik meg mindaz, amit már addig is láttunk.

Van egy másik fontos és akár szimbolikusan is értelmezhető képe az előadásnak, melyben a szereplők egy része röviditalok hosszú sorának gyürkőzik neki. Nem versenyt isznak, legfeljebb önnönmagukkal versenyeznek, határaikat próbálgatván. Valami ilyesmit csinál Forgács Péter is; telíti és lázasan üríti a poharakat, ritkán látható kedvvel és erővel. Kár, hogy a poharak – egyelőre – túlságosan hasonlítanak egymáshoz...

ÖDÖN VON HORVÁTH: KASIMIR ÉS KAROLINE (Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza)

Fordította: Gáli József. **Dramaturg:** Faragó Zsuzsa.

Látvány: Füzér Anni. **Segédrendező:** Fülöp Angéla.

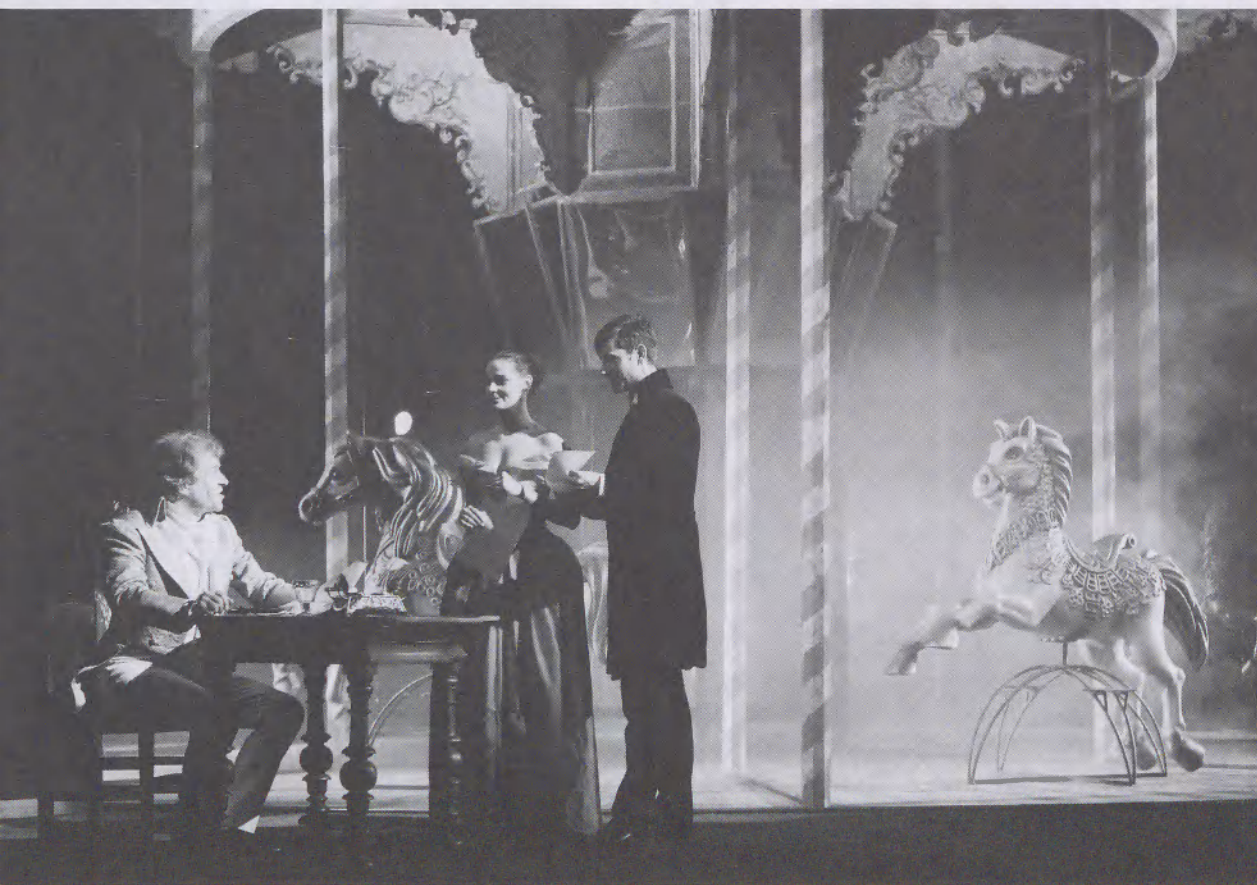
Rendező: Forgács Péter.

Szereplők: Avass Attila, Széles Zita, Horváth Sebestyén Sándor, Olt Tamás, Molnár Mariann, Dengyel Iván, Tóth Károly, Losonczi Katalin, Jenei Judit, Petneházy Attila, Fellingner Domonkos, Gerle Andrea, Balogh Gábor, Kameniczky László, Kertész Zsolt, Kovács Péter, Pásztor Pál, Koblicska Kálmán, Szalma Noémi, Bajusz Emőke, Csontos Noémi, Harsányi Zoltán, Hegymegi Máté, Majoros Angéla, Marcsinák Anikó, Somogyi Nikolett, Vámosi Gergely, Vámosi Judit, Vámosi Máté.

Tarján Tamás

Kiavató színház

STENDHAL: VÖRÖS ÉS FEKETE



Lukács Sándor
(de la Mole
márki),
Tornyai Ildikó
(Mathilde) és
Varju Kálmán
(Julien Sorel)

A regényadaptációk sikeres színrevitelében közelítőleg ötvenszázalékosan eredményes rendező – aki többek közt *A per* reveláló, autentikus színpadi megvalósítását, a *Doktor Zsivago*-bemutatós úttörő érdemét, *Az eltűnt idő nyomában* kissé procc és lila, de mindenképp epikából színházba váltott látomását tudhatja magáénak – ezúttal tökéletesen melléfogott. Rossz szerepkiosztású unalmas képeskönyvként lapozgatja a *Vörös és fekete* minden eszközt latba vetve feltörekvő híres ifjú hőséneket, Julien Sorelnek a végzettörténetét. A főalak körött Borbiczki Ferenc de Rénal polgármester helyett zöldségekbe beleunt műveletlen terménykereskedőt láttat, fejtegyebét megcsalásra adó felesége szerepében Igó Éva izgatott tantinok formálja de Rénalnét, Julien első jelentékeny szeretőjét és majdani árulóját. Az e két esetben is érzékelhető előnytelen színészválasztás és félrevivő instruálás másutt is tarol. Lukács Sándor tartózkodóan semmitmondó de La Mole márkijáról mintha lepatogtak volna a rendezői utasítások, Mécs

Károly (A herceg) és Horesnyi László (A gróf) szimpla emberdekorációként van jelen egy kulcsjelenetben, melyet a rezignált Tahai Tóth László (Az érsek) tölt ki, amíg el nem párolog a kedve az egésztől, és Józán László (Püspök) elismerésre méltó szuggesztivitással, némileg eltúlzott eszközökkel szét és le nem játssza egészen más tónusban indító tapasztaltabb kollégáit. Vallai Péter (Castenède abbé) lassan jön elő a farbával, de előjön, Csőre Gábor (Valenod) túlságosan is az alamuszi gyűlöletre szűkíti mozgásterét. Pándy Lajos (Chélan abbé) nyugodt tempóban indítja útjára neveltjét, Julient és az akkor még – takarékos-szegényes papnöveldei díszletével, láthatóan megnyílásra váró hátsó színpadának hatalmas fekete dióhéjával – akár reményteljesnek is gondolható előadást. (Pándy neve helyett az egyik legilletékesebb portálon még a premier után hetekkel is Pándi Pál irodalomtörténész professzor, lapszerkesztő neve áll. A „Tanár” értett Stendhalhoz; elképzelhető, milyen hangnemben írt volna e megvalósításról.)

Horesnyi Balázs díszlete – mint azt egyes összetevői előre sejtetik is – a takaró felületek alkalmankénti szétgördülésekor egy angolparki ringlispílt tár fel. A forgószínpadon álló vagy kerengő körhinta lovackái a rájuk telepedő szereplőkkel ironikus társadalmi és erkölcsi csataképek kritikai asszociációit kelthetnék fel, ha az egész kitaláció bírna mélyebb jelentéssel. Ikonikus képisége, gyermekteleg vásárisága, árnyékos útvesztője, tükrös valóságsszorosozása azonban zavaros, kevert képzettársításokat szegez szembe a rajta kívüli – nem szimbolikus – realitás kulisszáival. Egy-két alkalomtól eltekintve sem járni, sem ülni, sem játszani nem lehet ebben az *üzemben*, így a történelmi vurstli, melynek nyilván mai tanulságokat is ki kellene forognia magából, nem válik sem hangsúlyossá, sem az olykor előtte lefutó epizódok megfelelő háttérévé. Jánoskúti Márta a divattörténet egy fejezetébe bepillantást engedő jelmezei nem töreksenek arra a kettős hangzatra, amelyet a díszlet a nézőre erőszakol (amikor nyitva van a ringlispí. Amikor becsukódik, fala passzív felületként nehezedik a látványra).

Illés Endre (a fordító) sok évtizeddel ezelőtt keletkezett dramatizálását – mellette más *Vörös és fekete* átíratok ugyancsak ismeretesek – Békés Pál alkalmazta napjaink színpadára. A kattanó-csattanó jelenetzárárok profizmusán, az eseményszálak gubancatlan fűzésén kívül az író saját munkásságának szabályszerűtlenebb, modernebb impulzusait megtagadta a szövegkönyvtől. Szikora János az egészében töredezett, ívetek komponálni, legfeljebb a többfunkciós (mozdulatlanul-változtatlanul is más-más helyszíneket jelölő) bútorok segítségével „gurul” időnként a produkció. Julien mikroporttal felhangosított-kiemelt belső monológja, önkomentárja olyan művészi és technikai balfogás, amely megfosztja a főalakot még a puszta nevében hordott nimbusztól, karakterességtől is. Nemhogy az elnevezésre csupán részlegesen rászolgáló beavatkozó színházi előadások egy (legalább a diákközönségnek nem teljesen haszontalan) válfaja nem jön létre a Vígszínházban: *kiavató színház* cserepesedik inkább. Sőtlan spektákulum. Jó lenne mielőbb kereket oldani. A körhinta már második megtekintésre sem kápráztatja a szemet, nem tartogat egerutat a magába tokosodó játék számára.

Avar István Pirard abbéjára ráférne még a gesztusok tisztogatása, érlelése. Mégis ő az egyetlen, aki a stendhali formátumhoz közelítő figurát képes színre hozni, ő az, aki a regény eredeti idejében és a jelenre vetíthető viszonyrendszerében is otthon van, a tisztesség látszatát keltő taktikus tisztességtelenség árkába ásva be szerepét. Tornyai Ildikó (Mathilde) akárha hullámvasúton zuhanna a szellemvasúton döcögő előadásba: fel, le, fel, le, nagy helyzeti és mozgási energiákat érvényesít (az artikulációval sem feltétlenül törődve), olyannyira, hogy azután a szerepépítésben leelőzi, elhagyja de La Mole márki lányát, Julien szerelmi életének legfontosabb figuráját. Légüres térbe kerül. Varju Kálmán nem pusztán az iskolásan, nevetségesen ható hangerősítővel vív reménytelen küzdelmet (sorsa peremére biggyesztett margináliáinak fagyosságáig mindegyre *kihúti* őt a sorelségből): eleve



Schiller Kata felvételei

Tornyai Ildikó és Varju Kálmán

nem ébreszti a Stendhal teremtette alak illúzióját (viszont Szikora nem is alapozta meg egy „ellen-Julien” bevetésének poétikáját). A szerelmi kettősökben, első számú megérintettként nem bizonyít, saját vezetés útja külső szemlélőjeként olykor igen (jelezve, hogy a hős szerepkörétől valóban távolodik egy ideje, a karakterszínészethez közelítve).

A Vígszínház igazgatóváltásával szinkronban bemutatott *Vörös és fekete* akaratlanul rá is világít a vezetőcsere szükségességére. Marton László hosszú direktori periódusának mérlegét később kell megvonni, Eszenyi Enikő egyelőre csupán előzetes programot hirdetett, részletesebb elképzeléseit május 1-én, a Vig születésnapján osztja majd meg a társulattal és a nyilvánossággal. 2008. december elején mindenestre intervallum lehetett, mivel Marton regnáló igazgatóként, működése zenitjén e produkciót az ilyenkor szokásos korrekció nélkül nem engedte volna közönség elé, s bizonyára a már székét elfoglaló Eszenyinek is lett volna nem kevés megjegyzése e gyenge muzsikáláshoz.

STENDHAL: VÖRÖS ÉS FEKETE (Vígszínház)

Színpadi változat: Illés Endre – Békés Pál. **Díszlet:** Horesnyi Balázs. **Jelmez:** Jánoskúti Márta. **Dramaturg:** Radnóti Zsuzsa. **Szenika:** Krisztiáni István. **Világítás:** Komoróczy Gábor. **Rendező:** Szikora János. **Szereplők:** Varju Kálmán, Borbiczki Ferenc, Igó Éva, Lukács Sándor, Tornyai Ildikó, Avar István, Tahi Tóth László, Mécs Károly, Horesnyi László, Józán László e. h., Vallai Péter, Csőre Gábor, Pándy Lajos, Rusznák András e. h., Lázár Balázs, Bernáth Dénes, Kelemen Zsolt, Viszt Attila, Németh László.

Maul Ágnes

Abszurd és abszurdum

EUGÈNE IONESCO: A KOPASZ ÉNEKESNŐ; KÜLÖNÓRA

Ionesco cselekmény nélküli, illetve reális környezetbe helyezett, irreális cselekménnyel felruházott drámái megszületésük idején sokkolóak, provokatívak voltak. És bár darabjai parabolyszerűen mutatnak rá az élet és a kommunikáció abszurdítására, s ezért történeteik működőképesek lehetnek bármely korban, mégis könnyen előfordulhat, hogy ami borzongató abszurd szembeállítás volt egykor, az ma csak egy ügyesen kifundált poénnak tűnik. Születése után kilencvenkilenc évvel két budapesti színház is úgy gondolta, hogy érdemes újból színpadra vinni az állítólag megrögzött színházutáló drámaíró kiábrándult gondolatait a modern emberről és önmagából kifordult világáról. A Térszínház *A kopasz énekesnőt*, a József Attila Színház Gaál Erzsébet Stúdiója pedig a *Különórát* mutatta be.

Utalva arra, hogy az élet rendje *A kopasz énekesnő*-ben leírtakkal szemben az, hogy ha csengetnek, akkor áll valaki az ajtó előtt, a nézők kis csoportokban akkor juthatnak be a Térszínház termébe, ha csengetnek annak ajtaján. Zavartan nyomom meg a csengőt, mert a megelőző percekben olvastam át az előadás színlapjának meglepően indulatos szövegét, amely inkább csak érintőlegesen foglalkozik magával a drámával: „Soha ilyen összpontosított támadás nem érte még magyarságunkat, emberségünket, mint napjainkban és az elmúlt időkben. Teljes fizikai, szellemi és lelki megsemmisítésünk folyik (...) Ma árad a gabszág, és ömlik a hazugság. Ma a kápók és kufárok számára a beszélő szerszám, a beszélő rabszolga is veszélyes.” A sorok világosan mutatják, hogy Bucz Hunor előadása közel sem általánosságban foglalkozik az abszurdal, hanem nagyon is konkrétan utal a jelenlegi magyar közéletre.

Ennek ellenére a színpadon zajló események szinte az előadás végéig egyáltalán nem utalnak az itt és most. A háttérül szolgáló hatalmas órának nincsenek mutatói, ezzel az időtlenséget sugallja. A jelmezek az angol nyárspolgár öltözetét idézik, és az előadásmódban sem találhatók jelzések arra, hogy a nézőknek más dolguk is lenne, mint a majd hatvan évvel ezelőtt jól megírt poénokon röhögni. Nem is nagyon zajlik más, mint a dráma szövegének felmondása. Ötletszegény rendezést és szinte megformálatlan karaktereket látunk. A szereplők mintegy papírból kivágott sablonfigurák, ami rendben is lenne, ha a rendezés alapvetően stilizációra épülne. De Bucz Hunor minden jel szerint – hiszen az óriás órát le-

számítva minden kellék, bútor és jelmez a valóságot másolja – reális környezetbe helyezett, hétköznapi emberek szájába adott képtelen mondatok segítségével akarja megteremteni a színpadon az abszurdot, ami azonban a felszínes játék következtében üres bohózzá válik. Ezért is meglepő fordulat, hogy a kopasz énekesnő megemlézése után a mutató nélküli óralapra Leninről készült archív felvételt vetítenek. Lenin tömegek előtt beszél, de nem az ő, hanem Adolf Hitler hisztérikus hangját halljuk. A szónoklat megfelelő pontján a szereplők még karjukat is lendítik, amire a közönség – számomra érthetetlen módon – kirobbanó hahotázással reagál. Míg a drámaszöveg zárlatában értelmetlen szókapcsolatokat, szavakat vágnak egymás fejébe a szereplők, vagyis a nyelv atomjaira hullásának lehetünk tanúi, addig a Térszínház előadásában ezen a ponton aktuális politikai szlogeneket, reklámszövegeket darálnak a szereplők. A szavak megidéznek mindazt, ami ma a közbeszéd tárgya, a szívbarát margarintól és a hüvelygombától kezdve az „emnulláson” és a bombagyároson keresztül Fecó-Ficóig. Beccapva érzem magam: egy Ionesco-előadásra váltottam jegyet, és egy aktuálpolitikai provokáció részese lettem. Sokkal jobban örültem volna, ha azt látom a színpadon, hogy Bucz Hunor mit gondol ma Ionesco drámájáról, ahelyett, hogy miképp tudja felhasználni azt arra, hogy elmondja, mit gondol a mai magyar közletről.

A József Attila Színházban futó Ionesco-darab is alkalmatlan arra, hogy beoltsák politikai ideológiával. Ám a félénk emberkéből despota szörnyeteggé, majd gyilkossá váló tanár és az eltiport tanítvány történetét Méhes László szerencsére hagyja lélegezni, nem szűkíti le jelentéseinek lehetőségét azzal, hogy bármilyen jelzéssel konkrét helyhez vagy időhöz kötné a cselekményt. Az előadás közege első ránézésre itt is reális tér. Nappali, közepén rojtos szőnyeggel, rajta billegő asztallal, székekkel. Szekrény, lemezjátszó, levegőillatosítók, ablak függönnyel. Minden részlet a helyén van ahhoz, hogy a néző elhiggye: enél hétköznapiabb színtere már nem is lehetne a különórára érkező tanítvány és a tanára között lezajlani készülő szituációnak. De a díszlet nemcsak arra szolgál, hogy hitelesebbé tegye a környezetet. A falilámpától a porszívóig mindennek célja, jelentősége van, szerepet kap az előadásban. És a nett szobabelső a cselekmény előrehaladtával fokozatosan szürreális, szinte élő, lélegző gonosz birodalomává válik, amely



Koncz Zsuzsa felvétele

bek lesznek a gesztusai, görbe dereka kiegyenesedik, szorongató nyakkendője, zakója, mellénye lekerül róla. A lánynak, akinek korábban még a tekintetét sem bírta elviselni, most az arcába ordít, nadrágtartójának gumijával magához láncolja, behálózza. Ezzel párhuzamosan a kihívó, huncut, magabiztos tanítvány kiszolgáltatót hússá, fájdalomtól eltorzult grimasszá válik. A tanárban végbenemő változásoknak tökéletes indikátora a szobán időről időre áthaladó házvezetőnő külsejének és viselkedésének átalakulása is. Fent, feltűzött frizurája egyre ziláltabb lesz, sminkje elmosódik, szája körül vörös maszattá válik a rúzs, ruhája egyre ledéőbb.

elnyelt már harminckilenc lányt, és elnyeli majd ezt, a negyvenediket is, akit először még nem is látunk, csak azt, ahogy a házvezetőnő (Kocsis Judit) féltékenyen végigméri. Amikor az előadás végén megismétlődik a jelenet, ugyanaz az arckifejezés már olyan, mintha a nő kéjsóváran nyalná szája szélét a következő áldozat láttán.

Beléptekor a tanítványt (Márkó Eszter) sűrű egérnek, megszeppent diáklánynak nézzük, de hamar kiderül, hogy szeleburdi, okoskodó és közvetlenkedő. A tanár (Méhes László) pedig félszeg öregember, akit fogságban tartanak kényszeres cselekedetei; akinek szinte látjuk, ahogy tökéletes öltözete alatt hideg verejtéke végigcsorog a hátán. Aztán elkezdődik a folyamat, melynek során a tanár felülkerekedik a mármár elállatiasodó, az asztal alá menekülő lánynon, aki szűkülve könyörög, hogy az erő és erőszak képviselője, a tanár eressze el. Az átváltozás bámulatos aprólékosággal van felépítve. Méhesnek egyre szélesebb

Az eleinte nesztelenül ki-be osonó nő végül már bomlott elméjű banya. Mindezzel párhuzamosan a realista környezet irreális dolgokat kezd produkálni. Az ötletes megvilágításnak és a rugalmas díszleteknek köszönhetően a tükörben kísérteties, némán kiáltó arc jelenik meg, a falakon pedig emberi testek dudorodnak ki, tátogva, tíz körmükkel a falat karmolva próbálnak szabadulni. Amint megtörténik a gyilkosság, a szoba szinte fellélegzik, újból unalmas nappalivá válik. Egy gyors takarítást, szőnyegrojt-egyenesítést és légfrissítést követően minden olyan, mint a darab kezdetén, jöhet a következő tanítvány. A közönség a színházi konvencióknak megfelelően tapssal csalogatná elő a jól átgondolt, precízen felépített előadás rendezőjét és kitűnő színészeit, de az abszurd folytatódik még a tapsrendben is. A három színész helyett egy negyedik, a darabban egyáltalán nem szereplő, megnyerően mosolygó fiatalember jelenik meg. Őt is visszatapsolják háromszor.

FENT:

Zanotta Veronika
(Mrs. Martin),
Balázs István
(Mr. Martin) és
Benedek Gyula
(Mary)
A kopasz
énekesnőben

JOBBRA:

Márkó Eszter
(Tanítvány) és
Méhes László
(Tanár)
a Különórán

Schiller Kata felvétele



EUGÈNE IONESCO: A KOPASZ ÉNEKESNŐ (Térszínház)

Zene: Dávid Róbert. **Ének:** Mikó Zsófia. **Fény:** Urbán Gergely. **Hang:** Bachraty Gábor. **Jelmez:** Zanotta Veronika. **Díszlet:** Kovács J. István. **Szenika:** Perger László. **Asszisztens:** Kovács István Ákos. **Rendező:** Bucz Hunor. **Szereplők:** Kovács J. István, Szamosvári Gyöngyvér, Balácsi István, Zanotta Veronika, Benedek Gyula, Nagy Zsolt Kálmán.

KÜLÖNÓRA (József Attila Színház Gaál Erzsébet Stúdió)

Díszlet-jelmez: Rózsa István. **Dramaturg:** Szokolai Brigitta. **Súgó:** Túri Mária. **Rendezőasszisztens:** Hegedűs Zsuzsa. **Rendező:** Méhes László. **Szereplők:** Méhes László, Márkó Eszter, Kocsis Judit.

Kovács Dezső

Elfuserált szerelmek

HÁY JÁNOS: HÁZASSÁGON INNEN, HÁZASSÁGON TÚL

Háy „házasságdrámának” nevezi színművét, amelyet azonos című novelláskötetének motívumait – szereplőit és szituációit – felhasználva írt színpadi játékká. Ezúttal nem peremvidékeken tengődő szerencsétlenek a színpadi mű szereplői, mint *A Gézagyerekben* vagy *A Herner Ferike faterjában*, hanem nagyobbrészt erőtlő duzzadó harmincas és negyvenes fővárosi férfiak és nők, akik mindannyian valamiféle magánéleti csapdában vergődnek. Megcsalják házastársukat, de rendre lelepleződnek, kifáradt, megunt kapcsolatokban evickélnek, ám se kitörni, se a tönkrement viszonyukat megújítani nem képesek. Ügyvéd, pszichológus, vállalkozó, nőgyógyász a férfiak foglalkozása, a nőké meghatározatlanabb: luxus módon kitartott, unatkozó feleség, aki holmi természetgyógyászati cuccokkal házal, vagy csak lestrapált szimpla „háztartásbeli”. A figurákat (az utolsó jeleneteket leszámítva) nem egyéníti különösképpen Háy, hivatásbeli karakterjegyeik szinte elhanyagolhatók, behelyettesíthetők. Beszédmódjuk, cselekvéseik hatóköre is nagyjából hasonló; elharapott-félbehagyott mondatokban, többé-kevésbé azonos nyelvi regiszterben szólalnak meg, szenvedélymentesen pergetik napjaikat, holott, paradox módon, mindannyian valami igazi, felforgató, megváltó szenvedélyre vágnak, azt hajkurásszák elkeseredetten. Kiútkeresésük előbb vagy utóbb zsákutcába torkollik, a szeretőkkel, alkalmi partnerekkel átél, gyorsan lezavart intim pillanataik éppúgy a hétköznapi rutin részévé válnak, mint a férjekkel-feleségekkel bonyolított kényszeres rituálék.

Szűk horizontú, mindenestől lefokozott emberi világot jelenít meg gyorsan pergő jelenetsoraiban Háy.

A bemutatott kapcsolatoknak nincs semmiféle „kifutása”, hősei nem jutnak el sehonnán sehová, nem „fejlődnek”, nem rendülnek meg igazán, még drámainak tetsző pillanataikban sem; mindannyian szokásaik rabjai, „működnek” és működtetik életük mókuskerekét, anélkül, hogy egy pillanatra is megállnának, magukba néznének, s megpróbálnának szembesülni különben gyötrő magánéleti problémáikkal. Nyelvhasználatukkal is igen érzékletesen jellemzi szereplőit Háy: a kortárs szlenggel, kimérten adagolt trágársággal kevert utcanyelv, amelyen megszólalnak, átlagosságukat, perspektívanélküliségüket tudatosítja. Az epizódok lazán (és körkörösön) egymásba indáznak: a szeretőt csakhamar férjként, a kikapós asszonykát öntudatos, válni is kész feleségként látjuk viszont. Feltartóztathatatlanul hömpölyög a szerelmi körtánc, röpké légyottra feszengő házastársi civódás a válasz, körbe-karikába, mintha sosem akarna véget érni. Aztán mintha csak porszem kerülne a gépezetbe, az egyik férfi fürdőkádban ücsörögve bevallja kedvesének, hogy rákos, s a következő epizódban már elhunyt barátjuk emléke fölött me-renghetnek koccintás közben a söröző cimborák: „Bassza meg, ennyi az ember élete, hogy jön egy rák, pár hónap és vége.”

Hogy mennyi is „az ember élete”, azt a darabzáró – s az előzményekhez képest sűrűbb drámaiságú – jelenetsor hivatott megjeleníteni: magányos öregasszony botorkál lassacskán a Duna-hídon Pestről Buda felé, előbb egy idős kutyás hölgygel vált szót, majd járművek, biciklisták robognak el mellette, ő meg öregesen motyorászva idézi föl hajdani életének emlékfoszlányait, a rég eltemetett férjet, a közös élet szilánkjait.

Ezzel a kissé melodramatikus zárlattal ad Háy némi metafizikai dimenziót darabja cselekményének: a keresztül-kasul egymásba fonódó kapcsolatok, elfuserált szerelmek valamiképpen mind ide tartanak, az ürességbe, a társnélküliségbe, a magányba, majd a pusztulásba. Ami önmagában lehetne ugyan filozófiai-pszichológiai közhely, ám a leromlás, a szétesés finom szerkezetű rajza, a történetek és figurák ismétlődésében, felcserélhetőségében is megmutató plaszticitása drámai erő és spirituális töltet ad a játéknak. Ez a Háy-darab(ok) sajátos dramaturgiájának egyik forrása: a szerző a látszólag banális cselekvéseket és dialógusokat könnyedén képes általános érvényűvé transzponálni s a mindennapi, sablonos történetekben (és szövegekben) felmutatni a sorsszerűt, a végzetszerűt. Mindezt úgy, hogy köz-



Schiller Kata felvétele

Gregor Bernadett (Nő) és Bede Fazekas Szabolcs (Férfi)

ben tág értelmezési mezőt kínál a befogadónak: azonosulást, részvétet, kívülállást, távolságtartást.

Pinczés István, Háy dramaturgiájának kitűnő ismerője s mindmáig legjobbnak tartott *A Gézagyerek* című drámájának hajdani debreceni színre vivője a mű gyors színváltozásait, filmszerű pillanatfelvételeit kiaknázva rendezte meg a darabot a Magyar Színház parányi stúdiójában. A Sinkovits Színpadon fekete táblák-paravánok nyílnak-csukódnak a nézőtér előtt; egyes jeleneteket függöny határolta ablakszárnyak mögött, kivilágított lakásbelsőben látunk, s a szereplők erkélyre kilépve jelennek meg előttünk. Máskor kazettás ablaknyílásban könyökölve, a nézőtérrel szembefordulva sörözgetnek a férfiak. A rendező tervezte színpadtérnek azok a sikerültebb – vizuálisan is szuggesztív – variánsai, amelyekben a hagyományos kukucskaszínházi nézőpont elbillen: hőseinket félig szembefordított franciaágyon heverésze vagy egy kozmetikai szalon ugyancsak ferdén megdőlt tükrében látjuk. Pinczés egy részben játszítja a darabot, a teljes szövegtest elhangzik az estén (némi átszerkesztéssel), a színváltások ritmusa dramaturgiai funkciót tölt be, az ismétlődések, felgyorsulások a cselekvések monotoniját nyomatékosítják. Az epizódokat harsogó rockzene köti össze,

meg néhány villanásnyi némajáték, amellyel a rendező „továbbírja” a jeleneteket: az egymást „keresztbe csaló” házaspárok összetalálkoznak, s hosszasan néznek egymásra a riadt szeretők.

Háy drámatechnikája persze alapos csapdát állított a játékosok (és a rendező) elé: a lefokozott, stilizáltan egydimenziós jellemek és szituációk rutinból lebonyolított, önreflexió nélküli, neutrális játékra csábítanak. Az előadás ennek megfelelően úgy indul, mint egy komótosan pergő hangjáték: csak igen lassan telítődik drámai tartalmakkal a produkció. Bejön a színre a Nő (Gregor Bernadett) és a Férfi (Bede Fazekas Szabolcs), s tempósan bár, ám majdhogynem érzelemmentesen mondják a szövegüket. A második epizódban, Nő és Férj (Tóth Sándor) párbeszédében nagyjából ugyanez történik. A férfiak galériájában a rámenős, nagystílű ügyvédet játszó Sipos Imre a legmozgékonyabb és legszenvedélyesebb, a megfáradt barátot adó Rancsó Dezső a legvisszafogottabb, míg Fillár István kiégett, cinikusan önironikus pszichológust formál. Csomor Csilla Feleségként vidor szarkazmussal tudatosítja a franciaágyas jelenetben, hogy elege van a kötelezően abszolvált férji nyomulásból, éjszakai hancúrból, inkább már csak a gyerekekre figyelne. Tóth Éva nagyobb érzelmi hullámvadások nélküli egykedvűséggel hozza a megkopott-lestrapált, karácsonyra cuccoló élettársat, Nagyvárad Erzsébet Barátnője lassan ébred tudatára, hogy milyen súlyos traumával kell szembenéznie, Benkő Nóra elegáns Szeretője odaadóan, lábaival groteszkül kalimpálva gimnasztikázik a szeretkezési jelenetben. A férfi kapkodva szedelőzködik, a nő gyöngédségre vágyik, a jelenet frivol és ellenállhatatlanul mulatságos. A darabzárlatot előkészítő röpké epizódban Dániel Vali kutyás nője sokat tapasztalt, megfáradt asszonyként próbál trécselni a sivár utcán – életről, halálról, együttéléstről, szeretetről.

Legvégül addig nem látott fények gyúlnak az előadásban: Csernus Mariann Öreg nénije lassacskán botorkálva, lépésenként meg-megállva érkezik, medítálva maga elé néz, tűnődik, zsolozsmázik. Rozoga testet mintáz, berozsdált mozdulatokat, de meg nem kérgesedett lelket. Apró mosolyok, sötét árnyak suhannak át az arcán; emlékek, öröm és fájdalom, ahogy felidézi a hajdani, semmibe hullott éveket. Takarékos, tartózkodó mozdulatai, kutató szemvillanásai, szikár testbeszéde bölcs rezignációról, benső derűről tudósítanak.

Földhözragadt, sivár sorsok után: valódi szenvedélyről.

HÁY JÁNOS: HÁZASSÁGON INNEN, HÁZASSÁGON TÚL (Magyar Színház)

Dramaturg: Gecsényi Györgyi. **Jelmez:** Tordai Hajnal. **Szenikusz:** Csákó Béla. **Rendezőasszisztens:** Lévai Ágnes. **Díszlet-rendező:** Pinczés István. **Szereplők:** Bede Fazeka Szabolcs, Tóth Sándor, Sipos Imre, Fillár István, Rancsó Dezső, Gregor Bernadett, Csomor Csilla, Tóth Éva, Benkő Nóra, Nagyvárad Erzsébet, Csernus Mariann, Dániel Vali.

Koltai Tamás

Ötujjú gyakorlat

CONOR MCPHERSON: TENGEREN

Utoljára épp negyven éve írtak olyan drámát, amelyben egy pókerjátékosért jön el az ördög. Pókerezni azelőtt is, azóta is szoktak színdarabokban – *A vágy villamosában* például komoly szituációteremtő funkciója van a pókerpartinak –, de olyasmi, hogy egy játékos lelke legyen a tét, újabb időkben, a *Faust*-parafrázisokat leszámítva, tudtommal csak a *Ki lesz a bálányá?*-ban fordult elő. Csurkánál életpótlékként isznak és kártyáznak értelmiségi lúzerek, az ír Conor McPherson *Tengeren* című, 2006-os darabjában az intellektustól szűz szereplőknek szinte életprogramjuk a pia meg a zsuga. Lúzernek ugyan többnyire ők is lúzerek – és alkoholisták –, de kifejezetten lelki problémája csak egyiküknek, Sharkynak van. Őerte jön el az ördög – elegáns úriember képében –, hogy érvényt szerezzen egy régi egyezségnek, amely szerint Sharky valamikor egy nyertes partiban tőle kapta meg a szabadságát meg az életét, s a szóbeli szerződés szerint egyszer revánsot kell adnia. Hogy a konkrét bűn, amiért huszonöt éve elítélték volna, egészen pontosan hogy esett, és mekkora volt (s a dolog csakugyan így történt-e), az némileg homályban marad, de enélkül is épp elég terheli a lelkét: verekedős természete és alkoholizmusa miatt sehol sem tűrik, romokban az élete. Mindössze pár napja költözött haza balesetben megvakult bátyja, Richard istápolására a kocsmai állagú tenger melléki házba, még csak próbálkozik az absztinenciával, amikor a négyes – haveri – pókerpartiba ötödiknek beszáll *idegen játékos*, épp karácsony este, eljön behajtani az adósságot. El is nyeri Sharky lelkét, aki megadóan menne is már vele „a falon át” – bár korántsem az önmagára kimért ítéletnek engedelmeskedve, mint a saját, belső ördögét követő életvesztés Czifra annak idején Csurkánál –, ha nem történne a végén egy fordulat.

A darab korántsem kacérkodik annyira a transzcendenciával, amennyire a hevenyészett tartalomismertetés alapján föltételezhető. Nagy részét a hangulatfestés és az állapotrajz tölti ki: az alkohol hatásából, a testek nem mindig gusztusos fiziológiai működéséből, az áldatlan higiénés viszonyokból és a csökkent látásból (Richard vak, Ivan pedig vaksi, mert elvesztette a szemüvegét) következő groteszk események. Az „ördögről”, Mr. Lockhartról senki sem mondaná, hogy az, ha ő nem mondaná magáról, pontosabban saját maga nem utalna a kilétére – kizárólag Sharkynak –; egyébként csak üzletemberi eleganciájával és néhány elvontabb, emelkedettebb

stílusú közlésével rí ki a többiek közül, ami nem akadályozza meg abban, hogy hozzájuk hasonlóan viselkedjék, például lerészegedjék. Sőt, neki is van lelke, talán magányos, unja a szerepét, még az is lehet, hogy szeretethiányban szenved, mert a végén, amikor egy fordulat miatt mégsem sikerül magával vinnie azt, akiért jött, elnézően kommentálja a dolgot, mintha irigyelné, hogy ezek szerint *odafönt* valaki nagyon szereti Sharkyt. McPherson nem igyekszik túlzottan *egyértelmű* lenni vagy verbalizálható üzeneteket továbbítani, ez inkább az erénye, mint a hibája; *alulnézeti* perspektívája, az egyszerre nevetséges és szánalmas emberi gesztusok iránti megértése, az „ír karakter” ambivalens ábrázolása – aminek teljes befogadása több helyi ismeretet kívánna, még ha Upor László rendkívül beleérző fordítása a lehető legtöbbet mentette is át a nemzeti sajtóságokból – vonzóvá teszi írói világát. Bár nem a legügyesebb drámatechnikus – kétszer is ugyanazzal a nem túl eredeti leleménnyel távolítja el a színről a fölösleges szereplőket, hogy Sharky és Mr. Lockhart kettesben maradhasson –, kárpótolt érte a személyes beleérzés, az életismeret és a rezignáltsággal átítatott kedély. Trükkös drámatechnikusokkal amúgy is el van látva a kortárs irodalom.

A Bárka Színház előadása a színészek kisegyüttesére épül, a szóközpontú, cselekménytelen darabok használati utasításának megfelelően. (Főleg angol-szász nyelvterületen előfordul, hogy az ilyen típusú ujjgyakorlat színházi megvalósítása a szerzők kézügyességének a része, néhányan maguk rendezik a darabjaikat, ahogy McPherson is a *Tengeren*-t a londoni Nemzeti Színházban.) Göttinger Pál a szövegek kiegyenlítésére törekedett, mint egy kamarakvintettben, ahol a főtémát megszólaltató hangszerekkel egyenrangú, sőt néha színesebb a „kíséret”. A főtéma Sharkyé és Mr. Lockharté. Ilyés Róbertnek és Kálid Artúrnak egyaránt súlya van. Nekik a hallgatótagságukkal, a belső titkaikkal kell figyelmet kelteniük, bár az „ördög” mond egy kitárulkozó, ugyanakkor rejtélyesen filozofikus monológot is. Kálid sima modorú, elegáns úriember, gondosan öltözködik, féltő mozdulattal hajtogatja össze a kabátját, hangjában hol titkos gúny, hol „több ezer éves” fáradtság lapang, ivótársként köznapian viselkedik, kivág egy nevetőáriát, kikészül a méregerős házipalinkától: olyan, mint aki élvezi a társaságot, és nem vágja földhöz, hogy dolgvégezetlenül távozik. Ilyés robusztus,



FENT:
Ilyés Róbert (Sharky),
Mucsi Zoltán (Richard) és
Gados Béla (Ivan)

JOBBRA:
Mucsi Zoltán,
Dévai Balázs (Nicky) és
Kálid Artúr (Mr. Lockhart)

magába mélyedő alkat, kontrollálja az erejét (csak egyszer mutatja ki), nem sokat árul el Sharky viselt dolgairól, inkább egy legbelül gyermeki lelket mutat, semmint egy alkoholizmusával és életcsődjével birkózó „elkárhozottat”. Lomha beletörődéssel tűri, hogy Richard ugráltassa, parancsokat osztogasson neki, munkával lássa el – a kettőjük közötti ambivalens viszony a gyakori fölfortyanásoktól a pillanatnyi elpilledésig, amikor testvériesen összefészkelődnek egy fotelban, finoman megérezkített fázisokban mutatkozik meg. A vak Richard szerepében Mucsi Zoltán a legbravúrosabb alakítás (bizonyos értelemben főszereplővé válik), nemcsak az akrobatikus esések, zuhanások miatt, hanem a végletes – szörnyetagság és elveszettség között számos variációt végigjátszó – karakter mélyáramú jellemzésének köszönhetően. Sildes sapkája alatt – az első részben a sild alatt pislogva, a másodikban a sildet hátracsapva, az ital hatásától még inkább fölszabadulva, világtalan tekintét euforikusan a semmibe meresztve – kicsinyes zsarnok, aki uralja a terepet, és gátlástalanul, a látóknál egyértelműbben élvezi a biológiai létet. A figurába a bohócéria is belefér, az a röhögtető geg például, amikor a gondosan oldalra irányított köpés telibe találja az általa nem érzékelhetően a túloldalára helyezkedő Ivant. Gados Béla szemüvege nélkül vaksin szerencsétlenkedő Ivanja (bár időnként mintha elfeledkezne róla, hogy rosszul lát) bizonytalan válaszai-



Szkárosy Zsuzsa felvételei

zetes díszlete csupán helyrajzilag érzékelteti a szuterént, de nem törekszik a reggelbe forduló éjszaka hangulati váltásainak világítási effektekkel megtámogatott realizmusára. A fájdalmak, nyűglódések, menekülések tragikomikuma valamelyest *benne maradt* a szövegben, éppúgy, mint a léttel – vagy a „pokollal” – való öntudatlan küzdelem sivár kilátástalansága. De ne erőltessük *a létélmény mélységét* egy fiatal rendezőnél – ha több időt tölt és több tapasztalatot szerrez (az életben és a pályán), megjön az magától.

CONOR MCPHERSON: TENGEREN
(Bárka Színház)

Fordította: Upor László. **Díszlet:** Sebő Rózsa. **Jelmez:** Kovalcsik Anikó. **Asszisztens:** Ivánovics Beatrix. **Rendező:** Göttinger Pál. **Szereplők:** Ilyés Róbert, Mucsi Zoltán, Gados Béla, Dévai Balázs, Kálid Artúr.

Zappe László

Úti olvasmány

LŐRINCZY ATTILA: CELESTINA, AVAGY CALISTO ÉS MELIBEA TRAGIKOMÉDIÁJA

Az eredeti mű szerzője előbeszédében foglalkozik művének lehetséges félreolvasásaival: „Némelek váltig fanyalognak, hogy minden erény nélkül valók (ti. a könyv lapjai), s az ilyenek csak a történet egészét látják, s a részleteket figyelmen kívül hagyván, amolyan úti olvasmányként használják; mások az elmés szólásokat és a közmondásokat ragadják ki, minden figyelmökkel azokat tüntetvén ki s dicsérvén, s vakon haladván el mindamellet, mi leginkább hasznokra s épülésökre lehetne. Ám azok, kik lelkök igaz gyönyörűségét mindenek felett valónak tartják, elvetik a csak mesélni való történetet, s annak csupán tanulságát vonván le magok épülésére, szívből kacagnak a szellemes mondásokon, a bölcsek intelmeit és magvas mondásait pedig megőrzik emlékezetökben, hogy alkalmasint magok is azok szerint járjanak el ügyes-bajos dolgaikban és cselekedeteikben.”

E fejtegetésből nem egészen mellékesen az is kiderül, hogy Fernando de Rojas a XV–XVI. század fordulóján maga sem színpadra, hanem olvasnivalónak szánta művét. A spanyol *Romeo és Júlia*ként emlegetni már ezért is meglehetősen felszínes ötlet, de egyébként is mindössze annyiban hasonlít Shakespeare évszázaddal későbbi munkájára, hogy ez is tragikus végű szerelmi történet. A tragédia okai azonban egészen mások, egyáltalán az, hogy a szerelmesek törvényes módon is egymáséi lehetnének, föl sem merül. Elképzelhető persze, hogy Melibea roppant gazdag apja kikeresztelkedett zsidó – mint ahogy ez magáról Rojarsról is feltételezhető –, akivel Calisto lovag nem közösködhet nyilvánosan, de a szövegből éppen az is kibogarászható, hogy a nemesúr öröklött és buzgón herdált vagyona ugyancsak kevés ahhoz, hogy reménnyel pályázhasson a gazdag leány kezére. A szerző azonban minderről hallgat. Az erkölcsöket, a szokásokat, az érzelmeket festi inkább roppant alaposan, szellemesen, sokoldalúan, élvezetesen. Mint az 1979-es magyar kiadás utószavában Kulin Katalin meggyőzően fejtegeti, Rojas azt az időt írja le zseniálisan, amikor a középkori valláserkölcsei rendet már szétzilálta a pénz hatalmán alapuló új életszemlélet. Ám a cinikus-anyagi viselkedés, amelyen csak máz a szenteskedő szöveg, egyúttal megengedi a pogány eszméket, a boszorkányságba, varázslatokba vetett hitet is. Melibea pálfordulását, hogy kezdeti ridegsége után hirtelen leküzdhetetlen szerelemre gyullad Calisto iránt, nehéz mással magyarázni, mint Celestina bűvös mesterkedéseivel. A ravasz vénasz-

szony minden rábeszélőképessége, cseles társalgási taktikája ehhez kevés lenne.

Rojas műve teljesen filmszerű. Fittyet hány bármilyen színpadi követelménynek. A szereplők az utcán, menet közben beszélgetnek, aztán megérkeznek, bemennek a házba, mintha csak kamera követné őket. Igaz, a mellőzhetetlen körülményeket, cselekvéseket – beleértve a szeretkezések leírását is – a szerző roppant ügyesen beleszövi a dialógusokba. Így a bőbeszédű, rengeteg dolgot sűrítő szövegek csöppet sem emlékeztetnek sem filmbeli, sem igazi színházi párbeszédre. Érthető viszont, hogy a mű pompás világa, szellemisége, levegője annyira magával ragadta Harsányi Sulyom László tatabányai színigazgatót és rendezőt, hogy – a reneszánsz év nyújtotta lehetőségeket is kihasználva – darabot íratott Rojas alkotásából.

Nehéz eldönteni, vajon Lőrinczy Attila túl sokat vagy túl keveset tartott-e meg az eredetiből, amikor



Margitai Ági (Celestina), Friedenthal Zoltán (Calisto) és Egyed Attila (Szolga)

a neveken, a történetvázon kívül ironizálva-karikírozva ugyan, de valamelyest ragaszkodott a régies hangvételhez, a reneszánsz komédiák nyersségéhez is, vaskosságát még meg is toldva a mai ízlés szerint. A közel tízszer annyi szöveget aránylag ügyesen gyűrte bele kétszer hatvanpercnyi színházképes keretbe. A helyszínváltások ma már nem okoznak technikai gondot, a logika megbicsaklásait pedig abszurdnak lehet feltüntetni. Amivel igazából nem tud megküzdeni az átíró, az az eredeti szellemének,



Sipos Zoltán felvételei

nagyszabású világgépének a megidézése, illetve korrunkba transzponálása. A Tatabányán *Celestina, avagy Calisto és Melibea tragikomédiája* címmel játszott darab leginkább egy kicsit átfozozott átlagos reneszánsz komédiára hasonlít. Ezen belül Lőrinczy Attilának vannak kimondottan ügyes megoldásai. Összességében ugyan nem túl gyümölcsöző az, hogy Celestinát egy mesterségét öntudattal úzó madámra redukálja, de az jót tesz a darab szerkezetének, hogy az eredetiben az ősi ipart büszke önállósággal úzó Areusát prostituáltjelölt parasztlánnyá változtatta, és az is termékeny megoldás, hogy Melibeát szabadságra vágyó leánynak, apját pedig lányát féltékeny szeretettel őrző özvegyembernek rajzolta át.

A darab befejezése viszont magába sűríti az átírás kudarcát. Az eredeti tragikomédiában ugyanis maga a tragédia válik röhejessé, mégpedig a benne részt vevők jelleme folytán. Rojásnál Celestinát Calisto szolgálai megölik, mert nem hajlandó megosztani velük a gazdájuktól kicsalt pénzt, majd az őrség elől menekültükben egy ablakból kiugorva nyakukat szegik, de félholtan még le is fejezik őket. Calisto ellen merényletet próbálnak szervezni a Celestina által futtatott lányok, ám a szerelmes ifjú a támadáskor egy létráról lepottyanva leli halálát. Egyedül Melibea cselekszik tudatosan, sőt öntudatosan, amikor szerelmét, vétkét vállalva öngyilkos lesz. Tatabányán ezzel szemben Celestina mindössze elájul, amikor üzlettársai rátámadnak, ezt követi egy burleszkszerű gyilkolás, mindenki meghal, de rögtön föl is támad és táncra perdül, nehogy a nézőket elszomorítsák. Az indoklás hasonló, mint a *Koldusopera* végén a királyi kegyelemé, csak itt ennek semmi alapja.

Abban, hogy nem sikerült összhangba hozni a vídián kötődő, játékosan humorizáló hangvételt a viccesen tragikus véggel, az előadásnak is része van. Harsányi Sulyom László és az őt lábtörése miatt kiegészítő Novák Eszter ugyanis vaskos, de nem nagyon mély komédiát játszat. A Közművelődés Házának termében a színpad és a nézőtér között helyezték el a játékteret, így a színpadon is nézők ülhetnek. Kiss Gabriella díszlettervező a színteret három mélyedésre osztotta, közepén, Celestina házának sufniszerű

Jelenet az előadásból

helyiségében bonyolítják le az intim találkát, balra Melibea házát művirágmező, jobbra Calistóét vízmedence jelzi. A peremeken közlekedő színészek könnyedén helyezik át a játékot egyik szinterről a másikra. Kutas Diána mai ruhákat ad a játszókra, nem túl ötletesen alkalmazkodva jellemükhöz.

Margitai Ági számára jutalomjáték lehetne a címszerep, a sikert le is aratja, körülötte forog az előadás, és ő derekasan megállja a helyét a forgatagban. A darab és a figura írói-rendezői felfogása azonban megfosztja az igazán nagy alakítás lehetőségétől. A madámkliséjét Margitai Ági gazdagon megtölti árnyalatokkal, a múlhatatlan életkedv, az éles elméjű szócsavarás, az üzleti okosság, a cinikus bölcsesség színeivel. Nem adatik meg viszont neki az eredeti Celestina titokzatosságának, földöntúli hatalmakkal cimboráló boszorkányságának ábrázolása. Lukáts Andor finom lelki rezdüléseket éreztetve hozza a féltő apát, Friedenthal Zoltán Calisto nyavalygásainak kigúnyolásában remekel. Egyed Attila mint impertinens szolgajó, Katona László bamba szolgaként elragadó. Viola Gábor a színlap szerint katona, amúgy cinikus ifjú. Téby Zita az átírat szövegéhez illően kicsit butuska Melibeát játszik. Lapis Erika szabványprostituáltat ad, Szilágyi Katalin lompos-ostoba pályakezdőt.

Nem állítom, hogy a tatabányai előadás alkotói úti olvasmányának kijáró felületességgel olvasták a *Celestinát*, viszont amit kihoztak belőle, bár kétségkívül kellemes, de hamar múló színházi élmény.

LŐRINCZY ATTILA: CELESTINA, AVAGY CALISTO ÉS MELIBEA TRAGIKOMÉDIÁJA (Jászai Mari Színház, Tatabánya)

Díszlet: Kiss Gabriella. Jelmez: Kutas Diána. Rendező: Harsányi Sulyom László és Novák Eszter. Szereplők: Margitai Ági, Lapis Erika, Szilágyi Katalin, Viola Gábor, Friedenthal Zoltán, Egyed Attila, Katona László, Lukáts Andor, Téby Zita.

Halász Glória

Intellekt, kuss!

GEORGES FEYDEAU: A HÜLYÉJE

Az Örkény István Színház a darab születésénél több mint fél évszázaddal későbbi kulisszák közé, a hatvanas évek túlformált közegébe helyezi Hamvai Kornél fordulatait tekintve hangsúlyosan mai fordításában *A hülyéje* címmel illetett Feydeau-művet. De a szintén túlformált jelenből miért is utazunk vissza az időben?

A formák és az anyagok némi stilizáción túl tökéletesen korhűek. A plafonig parkettával borított játékterben kényelmetlenül sikkesre vett kosztümökben és lakktopánokban kergetőznek a szereplők (a díszlet és a jelmezt Izsák Lili tervezte). A hangsúlyozást és a frappáns aláfestést pedig az említett évtizedben gyakran hallható zenéket idéző ütőhangszerek szolgálják (zeneszerző: Lázár Zsigmond). A milió ismerős a korabeli amerikai televíziós komédiákból, a hozzájuk hasonló színes vagy a hazai fekete-fehér filmekből, amilyen a *Butaságom története* 1965-ből vagy a *Tanulmány a nőkről* 1967-ből, s a formán belüli leleményes megoldások valóban humorforrást jelentenek. Az első felvonás mikrofonfrizurájú és higanymozgású fekete inasa (Mohai Tamás alakításában) különösen jó karikatúra, bár a hatvanas években nyilván kevés kollégája szaladgált a polgári portákon. A sikeres múltidézés azonban a nosztalgikus atmoszférán túl mindenképpen felveteti a kérdést: miért választották a megcsalásról és megcsalatsról szóló történet közegéül éppen ezt a korszakot?

A korban magában és az akkor készült alkotásokban – mint például a fent említettekben – adott egyfajta ellentmondás a túlformált felszín és a mélyben rejlő között. A rendezettre dizájnolt otthonokban ugyanúgy félrekacsintottak a kalandra vágyók, mint Feydeau bódítóan buja szalonjaiban. Továbbgondolva, eljuthatunk egészen az emberi természet azon vonásáig, hogy igyekszik minél decensebbre rendezni a mások által láthatót, elrejtteni vágyván a zúrt és zavart, ami belül uralkodik. Egy jól látható és minden történést keretező ötlet számos, a fentiekhez hasonló gondolattal alátámasztható, de az ötlet – ezúttal – mégsem válik mindent átható gondolattá, az értelmezés mozgatójává. A szereplők ugyan gyakran stilizáltan viselkednek, de nem mindenki és nem mindig, ráadásul nem következetesen a kulcsínhez igazodva. Napjaink konyhanyelvén megszólaló közönséges és érzelemből építkező, továbbá a humorosra rajzolt intellektualitást fricskázó és nadrágletolós (esetünkben kicsit durvább: párnabaszós) poénok is helyet kapnak. Akkor vajon a kettősség ezen elve szerint akár miért nem a XXI. század letisztultul sterilizált (ráadásul sokszor retro) világába helyeződnek a történé-

sek? Talán az volna a válasz, hogy élhetőbb a praktikummal kiegészített dizájn.

Az előadás így nem mutat túl egy pontosan értelmezett, éppen ezért majd' minden petárdáját sikeresen eldurantó komédiánál. A darab egyébként (pimaszul röviden összefoglalva) arról szól, hogy mindenki azt hiszi a párjáról, hogy megcsalja, ezért bosszúból vissza akarja csalni, végül senki nem csal meg senkit. Egy szereplőt pedig körülbelül háromszori, valójában el sem követett házasságtöréssel vádol a hatóság, természetesen ő lesz a címszereplő (lásd *A hülyéje*, korábbi közismert elnevezésével *A balek*). Az újjászült szöveget éppen a milió tompítja le, bár néhány egészen váratlan gag (a már említett párnaszex vagy egy eleresztett szellentés) kacagtatóan közönségessé tupírozza az előadást. A koreografált tömegverekedés és a realista játékmód együtt létezik, és bár minőségileg nincs köztük különbség, tökéletesen elválnak egymástól. A sok-sok külső és belső momentum nem olvad egy nyelvvé, az előadás emiatt kissé bizonytalanul szólal meg. Másrésről nagyon is biztosan, hiszen a lendület csupán a túlbeszélt és intellektuálisnak szánt részekben hagy alább. Kerekes Viktória a „felszarvazott” feleség, Lucienne szerepében a vallomásos és ösztönösebb pillanatokban találkozik a figurával, a kevesebb humor kevesebb kapaszkodót ad, a túlon túl sok és gyakran filozofikus szöveg hamisan hangzik. Az előadásnak két „hülyéje” is van, bár Széles László Vatelinjére a régi bizonytalankodó „balek” megnevezés áll inkább, míg Debreczeny Csaba Pontagnacja valóban az önmaguk nagyságától ittas, így könnyen megvezethető „hülyék” csoportjába tartozik. Polgár Csaba szintén nehezen találja a házibarát Rédillon önmagában is képlekeny és valóban nehezen megfogalmazható figurájának hangját. Az előszobában audienciára várakozó szürke elmésről kiderül, hogy csábító oroszán, míg egy valódi vadmacska (Armandine, Hámori Gabriella alakításában) lefáradt kiscicává nem változtatja. Földközeli és rendkívül élvezetes Csuja Imre és Kerekes Éva házaspárja, a hallássérült és epebajos asszony süketiségéből kerekednek ki az est legjobb és legkevesebb erőltetett poénjai, másrészt végre felvillan némi érzelem az agyalós humor után: megejtő az egymás

íránti odaadásuk. Takács Nóra Diána Maggie-je (Vatelin eltűkolt külföldi kalandja) angol akcentusával, vadállatszerű cserkészésével eredeti komika. Hasonlóan harsány színeket visz Bíró Kriszta a szoknyavadász Pontagnac feleségének alig megírt szerepébe. Még egy – kisebb – kérdőjel az előadásban: miért Pogány Judit játssza Rédíllon inasának kívülről és szóban is hangsúlyozottan férfi szerepét? Amennyiben erre nem utalnának, gondolhatnánk arra, hogy a nemtelen alkalmazott anyapótlék, esetleg olyan ősrégi „berendezési tárgy”, akinek sem nemére, sem nevére nem emlékszik már senki. De ilyenformán ez nem ad hozzá az alakításhoz, sőt elbizonytalanítja azt.

A játék többnyire leválik a közegről, az időnkénti és egyénenkénti elemeltség



FENT:
Kerekes Viktória
(Lucienne) és
Debreczeny Csaba
(Pontagnac)



BALRA:
Pogány Judit
(Gérome),
Hámori Gabriella
(Armandine) és
Polgár Csaba
(Rédíllon)

Schiller Kata felvételei

mellett a parkettázott padló közelében marad. A csupa parketta díszlet jelentése kétséges még, hiszen a plafonon (bizonyos, a gravitáció okozta nehézségek okán) nem járnak a szereplők. Ha Feydeau-hoz hűen értelmezzük, akkor nyilván a felfordulásra és a kétarcúságra utal. Az örület a fejünk fölött leselkedik ránk, és a legrémissztöbb benne, hogy olyan anyagból készült, mint a biztosnak hitt talaj, amin állunk. Bármikor beköszönhet a káosz a szalonba (de akár onnan is megfoghatjuk, hogy bármikor ránk szakadhat a mennyezet). Amennyiben értelmezésünk helytálló, valamelyest az előadás egészére is utal: szemmel látható a sokrétűség, de a rétegek legalább fele nem szólal meg. A plafon mégis ráterpeszkedik az egész nappalira. Azaz előadásra. Bontani kéne, vagy megtörni a gravitációt.

**GEORGES FEYDEAU:
A HÜLYÉJE**
(Örkény István Színház)

Fordította: Hamvai Kornél. **Dramaturg:** Gáspár Ildikó.
Díszlet-jelmez: Izsák Lili. **Zene:** Lázár Zsigmond.
Rendező: Mácsai Pál.

Szereplők: Kerekes Viktória, Debreczeny Csaba, Széles László, Polgár Csaba, Bíró Kriszta, Takács Nóra Diána, Máthé Zsolt, Hámori Gabriella, Csujja Imre, Kerekes Éva, Pogány Judit, Mohai Tamás e. h., Ruzsik Kata e. h., Baksa Imre.

Ütőhangszeren játszik: Tömösközi László és Schlanger Tamás.

Deres Kornélia

Tiszta udvar, vicces ház

SARAH RUHL: TISZTA VICC

Egy nő szeret takarítani. Egy nő szeret vicceket mesélni. Egy nő szeret dolgozni. Egy nő szeret(ne) élni. Egy férfi pedig szeretni. Nagyjából ezek a vágyak váltakoznak, halványodnak és erősödnek Sarah Ruhl *Tiszta vicc* című ötszereplős (négy nő és egy férfi) darabjában, amelyet Magyarországon először a Sanyi és Aranka Színház és Opera színháztermében, Lukáts Andor rendezésében mutattak be. A régi Stúdió „K” helyén, a Mátyás utca 9. alatt 2007-ben indult, Lukáts Andor és Halász Péter közös improvizációs sorozatának nevét idéző színház egyik fő profilja az abszurd (a másik az „apró opera”, vagyis „apropera”) kíván lenni. Az okokat a színház honlapján található ars poeticaszerű nyilatkozatban olvashatjuk, amit azért is örömmel üdvözölhetünk, mivel színházak esetében legalábbis ritka deklarált célok fogalmaz meg: „Abszurd színház azért, mert hiányzik az európai színházak palettájáról, így természetesen a magyar színházak világából is (ezzel nem azt állítjuk, hogy a hazai színházak nem játszanak abszurdot, hanem azt, hogy ezt a műfajt választjuk). Úgy gondoljuk, hogy az »abszurd látásmód« arra mutat rá, hogy az élet vagy az életünk apró és nagy eseményei abszurd pillanatokkal telítettek.”

A fent említett abszurditást megmutatni kívánó *Tiszta vicc* irodalmi alapanyaga a harmincas éveiben járó amerikai drámaíró, Sarah Ruhl hatodik darabjaként (eredeti címe *The Clean House*, azaz *Tiszta ház*) 2004-ben elnyerte a Susan Smith Blackburn díjat. „Női darab. Amerikai. És abszurd” – olvasható a promóciós lapokon. Valóban, négy nő története bontakozik ki a kis stúdiószínház falai között; de hogy milyen is az, amikor különböző emberek különböző betegségei találkoznak: abszurd, vicces, szomorú, vagy nagyon is ismerős, arra nincsen biztos válasz. A *Tiszta vicc*ben ugyanis mindenki mániás: Matilde, a brazil takarítónő éjjelnappal a legjobb viccen töri a fejét; Lane, a munkaadója annyi időt tölt a munkahelyén, hogy alig látja saját férjét; Virginia, Lane testvére boldogtalan életének egyetlen fénypontja a takarítás; Charles, Lane férje pedig kamaszos szerelemre gyullad idős páciense (Ana) iránt, aki viszonszereti, ám közben mániákusan gyűlöli az orvosokat, a kórhá-

zat. Ennek az öt embernek a története pedig összefut, furcsa (vagy éppen mindennapi) helyzeteket produkálva, ahol a férj elutazhat azért, hogy kivágjon egy fát szerelmének, ahol a takarítónő lejattol a nővérrel, hogy az takaríthasson helyette, ahol vannak olyan viccek, amelyeken valaki halálra nevetheti magát.

A játéktér szűk és egyszerű: három oldalról fekete falak szegélyezik, jobb- és baloldalt fehér relaxszerű függőleges papírcsíkok. Középen fehér ikeás kanapé, kisasztal, székek. Minimalista tér ez: Lane, a precíz doktornő lakása. Hátul megemelt tér, kisszínpad, akváriummal, székekkel: Ana, az életszerető idős hölgy lakása. Minimális kellékek: néha egy vasaló, kávécsésze, borosüveg vagy fagyaltospohár tűnik fel jelzésértékű tárgyként. Érdekes rendezői megoldás, hogy a szereplők akkor is bent ülnek oldalt a színpadon, ha éppen nincsenek játékban, sőt még segídeknek is: a Lane-t játszó Kováts Adél például fehérneműket dobál be oldalról. Ez az egyszerre „kint is, bent is” helyzet mégsem válik zavaróvá, pontosan lehet tudni, melyik pillanattól válik Csákányi Eszterből Virginia, és mikor változik vissza Matilde Földeáki Nórává (vagy máskor Szandtner Annává).

Csákányi Eszter (Virginia), Szandtner Anna (Matilde) és Kováts Adél (Lane)



Egyébként is, az előadás szituációinak inkább a megmutatás a céljuk, semmint a teljes azonosulás. Például az elején Matilde, miután elmesél portugálul egy viccet, bemutatja önmagát (az édesapja csak öregkorában nősült, mert nem bírta volna elviselni, ha élettársa vicciben alatta marad), de ugyanígy tesz később Lane (utál takarítani, de büszke a munkájára), Virginia („porban az igazság” – hangzik ars poeticája) és a többiek is. Nekünk, a közönségnek beszélnék, mintha teljesen tudatában lennének annak, hogy ők csupán megmutatják, felvillantják az élet bizonyos pillanatait, amelyek a maguk abszurditásán belül végzetesen hétköznapiak. A szereplőkről sem lehet egyértelműen eldönteni, nevetségesek-e vagy

biztosnak, minden helyzetben kompetensnek szeretne látszani, ám valódi emberi kapcsolatai gyakorlatilag nincsenek. Férjét, Charlest (Varga Zoltán) úzi a szerelem utáni vágy, amit saját felesége nem igazán elégitett ki, szeretne felelőtlenül élni: beleszeret időspáciensébe. A férfi szerepe főként a nőkhöz való viszonyban artikulálódik, néha nem is mondják ki a nevét, csak így emlegetik: „ő”. Kései szerelme, Ana pedig még idősen is vonzó – Margitai Ágit látva efelől kétség sem lehet –, s talán ő az, aki leginkább megérti Matilde szavait: „Ha több nő tudna több jó viccet, egy jobb világban élnénk.”

Sarah Ruhl darabja (amelyet egyébként márciusban a Kolozsvári Állami Magyar Színház is műsorra

Szandtner Anna,
Varga Zoltán
(Charles), Margitai
Ági (Ana) és
Kováts Adél

Koncz Zsuzsa
felvételei

szánszámra méltóak – attól függ, mennyire tudunk velük azonosulni (vö. a tragédia az, ami velünk történik, a komédia az, ami másokkal).

Földeáki Nóra Matilde-ja, akinek életeleme a különböző viccek kitalálása, nem tűnik nevetősnek, inkább komolynak, nyugodtnak, erősnek. Egyetlen érzelmileg kirívó megnyilvánulása, hogy meg-rándul a feje, ha a szülei haláláról beszél: „ezért hordok feketét” – mondja, de mindeközben napsárga ruhában és harisnyában áll előttünk, csak a haja éjfe-kete. Nehéz családi örökséget cipel: „vicces” szülei voltak, mígnem apja olyan jó viccet mesélt feleségé-nek, hogy az halálra nevette magát. Talán ezért (is), Matilde kicsit mindig kívülálló, idegen marad. Érde-kes, hogy Virginiával beszélgetve fokozatosan átveszi annak metaforáit (vicc nélkül úgy érzi magát, mint-ha piszkos lenne), aztán Anáit is (a jó vicc egy kicsit piszkos). Virginia, a nővér, egy élőhalott (kanapéhoz is hasonlító) férjrel együtt lakó boldogtalan asszony, aki legszívesebben saját sikertelenségeit is eltakarítaná a porral együtt. Csákányi bravúros a takarítómá-niás nővér szerepében, aki húga iránti féltékenységét és saját szerencsétlen házasságát is rögeszméje mögé rejti, csak neurotikus gesztusai és hangszín-változásai mutatják, hogy néha üldözik saját gondolatait. Mindeközben testvére, Lane életének addigi biztos pontjai folyamatosan megkérdőjeleződnek: Kováts Adél doktor nője erősnek, vonzó, maga-



tűz) a Sanyi és Aranka Színház és a PanoDrama közös, kitűnő szereposztású produkciójában igazából csak annyira akart abszurd lenni, amennyire mindennapi. És ha eszünkbe jut Lukáts Andor egyik korábbi megjegyzése, miszerint: „Nem is az tehát a legfontosabb, hogy hiányzik-e az a fajta színház, amit én szeretnék, hanem az, hogy milyen színvonalon tud majd teljesíteni” – nos, ha erre a felvetésre egy lehetséges válasz a *Tiszta vicc*, akkor igen, szükség van ilyenfajta színházra.

SARAH RUHL: TISZTA VICC (A Sanyi és Aranka Színház és a PanoDrama produkciója)

Fordító-dramaturg: Merényi Anna. Díszlet-jelmez: Mészáros Zsófia. A rendező munkatársa: Várkonyi Tímea. Rendező: Lukáts Andor.

Szereplők: Margitai Ági, Kováts Adél, Csákányi Eszter, Földeáki Nóra/Szandtner Anna, Varga Zoltán.

Jászay Tamás

Változások sora

A korábban két évente megrendezett Kortárs Drámafesztivál tavaly tempót váltott: a tervek szerint ezentúl évente hívják össze a szervezők a fontos európai és magyar előadásokat. A „fontos” elé szándékosan nem került oda a marketing szempontból nélkülözhetetlen „leg” előtag, egyrészt mert a 2008-as program jó részét látva korántsem gondolom, hogy ezek lettek volna a múlt év legjelentékenyebb külföldi és hazai produkciói, másrészt mert – egyébként rokonszenves és más hasonló rendezvényektől merőben eltérő módon – a fesztivál eleve nem a legek csokorba gyűjtésével határozza meg saját küldetését.

De akkor hogyan? Az eredeti, 1997-ben kitűzött cél, vagyis a kortárs (magyar) dráma színpadi és színpadon kívüli útjainak bemutatása misszió, ám ez idővel szükségszerűen módosult és bővült. (A hangsúlyeltolódás okai között csak megemlíthetjük a részben azonos profilú fesztiválok időközbeni megizmosodását, így a kifejezetten a kortárs magyar drámával foglalkozó debreceni DESZKA Fesztivál vagy a Szegedről 2008-ban szintén a cívisvárosba hurcolkodott s a Kortárs Drámafesztivál előadói közül nem egyet rendszeresen felléptető Alternatív Színházi Szemle erőre kapását.) Az 1999-es, második találkozón már megjelentek a külföldi színházak is, s innentől a három hazai színházi lap (*SZÍNHÁZ*, *Critikai Lapok*, *Ellenfény*) főszerkesztői javasoltak minőségi magyar előadásokat a programba. Az említett tempóváltáshoz itt térünk vissza, hiszen tavaly nem működött az előzsűrizés – részben érthető okokból.

Mert bár az utóbbi években a kortárs magyar drámák bemutatóinak száma látványosan megnőtt, a sokszor stúdiószínházi körülmények között lezajlott premiereket ritkán játszották-játsszák két évadon keresztül, ami pedig a Kortárs Drámafesztiválon való szereplés alapvető feltétele volt. Így viszont kényszerhelyzetbe kerülhetett a válogató, hiszen esetleg gyengébb, de legalább repertoáron lévő előadások között kellett döntenie. A Kortárs Drámafesztivál évente való megrendezésének gondolata innen nézve üdvözlendő, hiszen amellett, hogy realisabb képet ad a magyar színház kurrens történéseiről, a fesztivál köztudatban (azaz életben!) tartásának ügyét is hatékonyabban szolgálja. A szakmai válogatás évtizede bevált intézményének megszüntetése azonban korántsem örömteli.

És ezzel nem is az öt előadásból álló magyar (fő)programot minősítem, inkább az ajánlóprogramnak nevezett blokkra gondolok, amelybe (a szerzők közül) Euripidésztől Dennis Kellyig, (a rendezők közül) Balázs Zoltántól Zsámbéki Gáborig igencsak eltérő

fajsúlyú és érdeklődésű alkotókat gyömöszöltek. Egy világos elveket valló, határozott válogatás vagy legalább a kitapintható tematika meggyőzőbb eredménnyel szolgált volna. Így viszont kénytelenek vagyunk feltételezni, hogy olykor a budapesti színházakban a fesztivál ideje alatt éppen játszott, azaz könnyen elérhető, a programsorozat céljait úgy-ahogy teljesítő produkciók kerültek be a műsorfüzetbe...

A Kortárs Drámafesztivál honlapján olvasható bevezető szerint a rendezvényt az új és progresszív utak, illetve alkotóműhelyek munkája érdekli (ezzel megválaszoltuk a mai küldetésre vonatkozó kérdést). Haladó vagy előremutató előadásnak azonban semmiképp, legfeljebb korrektül lebonyolítottnak mondanám például a Merlinben játszott *After the endet*, miközben meglepő, hogy a programban nem szerepelt nagyobb hangsúllyal a fesztivál ideje alatt éppen tizedik születésnapját ünneplő Pintér Béla és Társulata (a nem legjobban sikerült *Korcsulájuk* az ajánlóprogramban kapott helyet). Szintén a hiányosságok között említjük a kifejezetten a kortárs magyar drámára összpontosító KoMa Társulat vagy az egykori Ascher–Novák-osztályból alakult s máris figyelemre méltó előadásokat maga mögött tudó HOPPart távolmaradását. Ha valami új és progresszív a mai magyar színházban, ezek a műhelyek biztosan azok, s a külföldi szakma képviselőivel, köztük kritikusokkal, fesztiváligazgatókkal és -válogatókkal, vagyis a magyar színház határon túli recepciója szempontjából kulcsfontosságú szereplőkkel szoros viszonyt ápoló Kortárs Drámafesztivál egyszerűen nem engedheti meg magának, hogy ezekről a csapatokról megfeledkezzék.

Bármelyik fesztiválra igaz, hogy attól lesz több egymás mellé pakolt előadások pusztá halmazánál, ha a színházban eltöltött időt hasznos és kellemes, nem kizárólag a szűk szakmai közönségnek szóló programok sora egészíti ki. A 7. Kortárs Drámafesztivál ilyen irányú elvárásainkat papíron messzemenőnkig teljesítette, hiszen többek között nemzetközi kritikussemináriumot, színházi műtfeldolgozással foglalkozó szimpóziumot vagy Magyarország, illetve a kiemelt vendégként szerepeltetett Szlovénia színházát elemző szakmai találkozókat szervezett. Ezek – a kritikus-workshop egy részétől eltekintve – nyilvános, tehát kifejezetten a színház iránt érdeklődő nagyközönség számára is szóló rendezvények voltak. A kísérőprogramok gyér közönségéről nagy általánosságban azonban legfeljebb annyi mondható el, hogy miközben nyomokban civil nézőket is tartalmazott, úgy tűnt, a szakmai publikum sem rohant hanyatt-homlok, hogy világmegváltó gondolataival megtermékenyítse az olykor meddő vitákat.

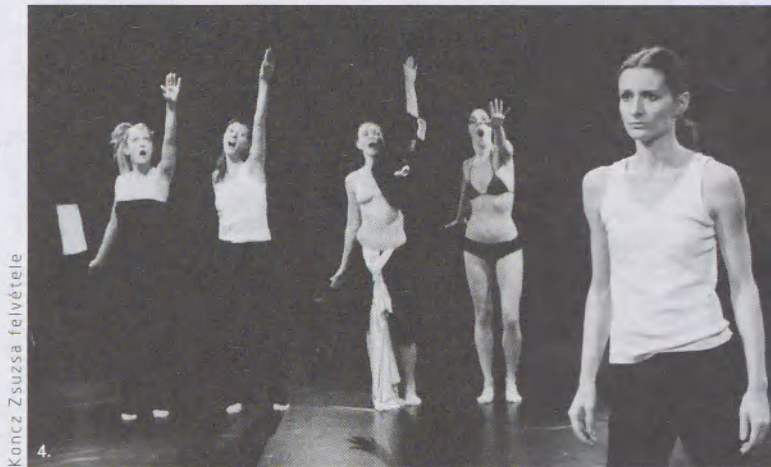
A fesztivál gerincét alkotó színházi előadások többsége nézőszám alapján viszont legalább tisztes házat produkált. Ezek közül előbb a szerény nemzetközi *showcase*-zel, majd a magyar produkciókkal foglalkozunk. Ahogy a hazai előadások szétválaszthatók aszerint, hogy a fő- vagy az ajánlóprogramban kaptak helyet, a nemzetköziek is csoportosíthatók annak alapján, hogy a fesztivál kiemelt vendégországából, Szlovéniából vagy máshonnan érkeztek. A „máshonnan” esetünkben csupán egy kanadai táncelőadást, illetve a lengyel Bogusław Schaeffer vadonatúj darabjának (általam nem látott) bemutatóját jelenti. (A tervek szerint Christoph Marthalernek 2008 nyarán a Bécsi Ünnepi Heteken játszott *Platz Mangel* című előadása is Budapestre érkezett volna, ám ahogy az Őszi Fesztivál, úgy a Kortárs Drámafesztivál színházi ínyenceinek is csalódnuk kellett. A világhírű svájci rendező megint nem jött, pedig akkor valószínűleg meglelt volna az az emblemikus előadás, amely az egész fesztiválra rányomta volna a bélyegét.)

Vissza azokhoz, akik itt voltak: a némi prudériával magyarított című *Egy kis gyöngédséget, a francba is!* (*Un peu de tendresse bordel de merde*) a 2007-ben a Kortárs Drámafesztiválon már látott kanadai Dave St-Pierre és társulata trilógiájának második darabja. Ahogy két éve az első rész, *A lelkek pornográfiája* című elnyújtott, didaktikus esztrádműsoruk, úgy a tavalyi *Egy kis gyöngédség...* is megosztotta a publikumot. A laikus (bár a Trafóban egyet-mást már megtapasztalt) közönség lelkesedett, a kritikusok egy része viszont kikérte magának a vállaltan provokatív, vaskos és közönséges humora mellett zárlatában a vegytiszta szépséget is felcsillantani képes, sokszor azonban még mindig túlbeszéltnek ható produkciót.

Mindösszesen két előadás alapján nemzetközi „programról” beszélni enyhe túlzás, ám a műfaji keretek közé alig szorítható interaktív performansztól a felolvasószínházig, a kortárstánc-előadástól a filmklubig sokféle eseménnyel csábító szlovén sorozat némileg javított az aránytalanságon. Azt, hogy a szlovén színház „sokszínű és eleven” (idézet a műsorfüzetből), mégsem a beválogatott előadások alapján, hanem korábbi tapasztalataink nyomán vélelmezzük. Ha ugyanis az itt látottak alapján ítélnénk, azt gondolhatnánk, hogy sokszor valami görcsös újat mondani akarás és üres hatásadás iránítja az alkotókat, mint a Via Negativa hangzatos, ám gyorsan kipukkadó hétfőbűn-projektjének Budapestre invitált két epizódjában vagy a Szlovén Ifjúsági Színházról a *Fragile!* című, a bluebox-technika érdektelenségig hajtott használatával a valódi tartalmat elmismásoló opusában. Máskor a paradicsomi naivitás és az önreflexió teljes hiányának zavarba ejtő és nevetséges elegye kínozza a nézőt, mint a Maja Delak koreografálta *Expensive Darlings* című, nehezen minősíthető táncszínházi kacat esetében. Szerencsére amikor a komoly gondolatiságnak álcázott üresség lelép a porondról, akkor végre megszületik a színház. Az AKKU-ban Simona Semenec és Szandtner Anna alig néhány tucat nézőnek a beharangozott felolvasószínház helyett bizsergető színházi gyönyörűséget okozott az egyszerre megrendítő és nevetséges, a Semenec által íróként és főhősként is jegyzett *En, az*



Koncz Zsuzsa felvétele



Koncz Zsuzsa felvétele



Marc Andrea felvétele

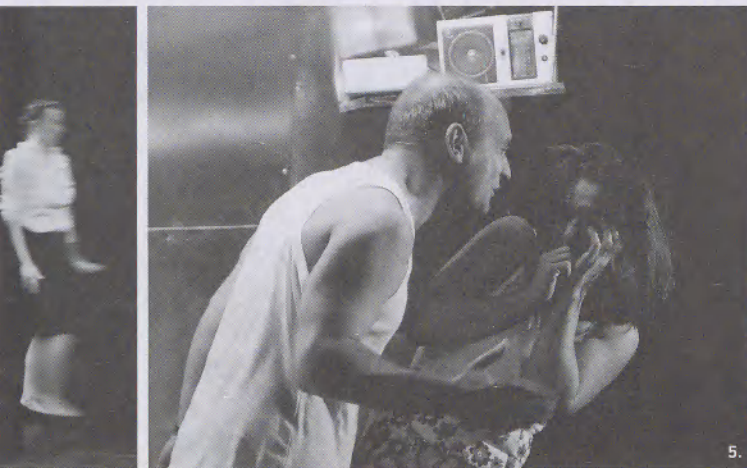
áldozat című morbid betegségkatalógus parádés ismertetésével.

A nemzetközi program abszolválása utáni hiányérzet a magyar felhozatalt áttekintve sem múlt el, ám ennek okai merőben mások, s a fesztivál szervezőitől független tendenciákra vezethetők vissza. Például arra, hogy az 1999 óta mindegyik Kortárs Drámafesztiválon saját előadással részt vevő, jelenleg újrarájzolás alatt álló Krétakör Színház (már) nem szerepelt a programban. A gyakran egyszerűen megszűnésnek titulált átalakulásuk okozta sokkot tompíthatja az egykori krétakörösök kirajzása: a nemzetközileg is leg(él)ismertebb hazai csapat éltetői – írók, rendezők, színészek – a fesztivál teljes időtartama alatt rendre feltűntek a legkülönbözőbb formációkban (a Fortedanse-től a Szputnyikig) és helyszíneken (a Tűzraktértől a Nemzeti Színházig). Igaz, nem úgy és nem azt csinálják, mint amit tíz éven át megszoktunk és megszerettünk tőlük, de távolabbra tekintve talán van okunk bizakodni: a néhai Krétakör elindított valamit mint társulat, és most a tagjai egyenként



1. Csákányi Eszter és Jankovics Péter a Bérháztörténetek 0.1-ben (Szputnyik Hajózási Társaság)
2. Én, az áldozat (Simona Semenec és Szandtner Anna)
3. Bogusław Schaeffer: Valami multimédiás izé
4. Expensive Darlings (Szlovén Ifjúsági Színház)

Schiller Kata felvételei



Kenyeres Csilla felvétele

5. Rába Roland és Láng Annamária a Zsákcútcában
6. A Via Negativa Out című előadása

is újat hozhatnak más, már működő vagy az önálló léte még csak most próbálgató csapatok életébe.

Nemcsak Schilling Árpád határozott úgy, hogy ezentúl másképp és másokkal gondolkodik a színházról. A szigorú formafegyelemmel működtetett rituális színházi produkciók után Balázs Zoltán a Bárkától és társulata régi tagjainak jó részétől elszakadva a színház alapjaira kérdez rá a Büchner töredékeinél is fragmentáltabb *Leonce és Lénában*. Szintén a járt utat elhagyók közé tartozik a fesztiválon a Kalevalával fellépő Horváth Csaba, aki debreceni kőszínházi kitérője után tehetséges fiatal tanítványaival az oldalán nagy lépésekkel halad a hazai fizikai színházi kísérletek kiteljesítése felé. Vagy említhetjük az itthoni szakma által sokáig kevés figyelemre méltott, ám az utóbbi időben fesztiválmeghívásokkal és -díjakkal kitüntetett Urbán András szabadkai társulata is. Urbán újabb előadásaival (*Urbi et Orbi*, *Turbo Paradiso*) kilépni látszik zárt és titkos világából, s ezzel párhuzamosan színpadi nyelve is üdvös letisztuláson megy keresztül.

Bodó Viktor a Krétakörben és a Katonában lezárult pályaszakaszai után jórészt karrierjük elején álló fiatal színészekkel fogott össze, hogy a semmiből létrehozza és működtesse új társulatát. A Szputnyik Hajózási Társaság – Modern Színház- és Viselkedéskutató Intézet-Labor a Kortárs Drámafesztivál magyar programjának egyik premierjeként a *Bérháztörténetek 0.1*-et mutatta be. A Kamrában évek óta töretlen sikerrel játszott Bodó-opus, a *Ledarálnakeltüntem* teátrális túlzásai, kacagató örültségei közül számos visszaköszön a MU Színház biztosította, artisztiku-

san lepusztított üres térben. A bemutató környékén a szusz, a lendület még ki-kifogni látszott a füzérszerűen egymás mellé rakott, az építkezés jellegéből adódóan gyengébb és erősebb jeleneteket variáló szekvenciák sorozatából.

Ameddig követtem, addig a lendület hajtotta a TÁP Színház ebben a formájában alighanem egyszeri és megismételhetetlen, ötórás megaprojektjét is. A magyar színházak finanszírozási helyzetét tucatnyi rövid, olykor mégis végtelen hosszúságúnak tűnő jelenetben pellengérré állító *Kurátoroknak* a Tűzraktér összes termeiben nem sikerült megtalálni a megfelelő közeget. És mégis: a Vajdai Vilmos főrendezősege által egyesített, nagyon sokfelől érkező és alighanem még több irányba tartó rendezők (például Ascher Tamás, Bozsik Yvette, Mundruczó Kornél, Schilling Árpád stb.), írók (például Filó Vera, Háy János, Molnár Gál Péter, Takátsy Péter stb.) és persze a közel kilencven (!) színész emberfeletti erőfeszítéseit el kell ismerni, még ha a TÁP tevékenységét jóindulattal és érdeklődéssel figyelő néző türelme hajnali fél kettő körül megfogyatkozik is a nem kevés mellécsúszott, ügyetlen szcena láttán...

És mielőtt bárki azt a következtetést vonná le, hogy pénz, paripa és posztó híján nem csoda, ha nem történik meg a (színházi) csoda, annak figyelmébe ajánlhatjuk a Nemzeti Színház új vezetésének programadó darabját, Alföldi Róbert *Oresztész*-rendezését. Bármilyen furcsán hangzik, ő is új ember (a Nemzeti élén legalábbis), s a ritkán játszott Euripidész-dráma színpadi megvalósítása akár innen is felfejthető. Alföldi rendezéséről ordít, hogy végre le akarja bontani a Nemzetivel kapcsolatos, nemcsak az új épület létrejötte óta keletkezett közkeletű beidegződéseket. A szent cél érdekében a rendező-igazgató igyekszik harmóniát teremteni a különböző háttérrel és tudással, eltérő képességekkel és tehetséggel rendelkező színészei között, s a friss fordítással, a Nemzeti előtereit és lépcsőházát (az eddig megszokotthoz képest) újszerű módon használó felütéssel bevallottan új nézőkhöz akar szólni.

„Új”, „friss”, „szokatlan”, ha úgy tetszik, „progresszív” – egytől egyig súlyos jelzők, melyek a látszat ellenére sem szinonimái a „jó”-nak. Hogy azzá váljanak, feltétlenül szükség van az olyan eseményekre, mint amilyen a Kortárs Drámafesztivál. Ami ugyan feltűnően lassan öregszik – tizenegy éves története után még mindig „csak” a hetedik születésnapját ünnepelte 2008-ban –, némi kozmetikai beavatkozás mégis kifejezetten jól tenne neki.

Vida Virág

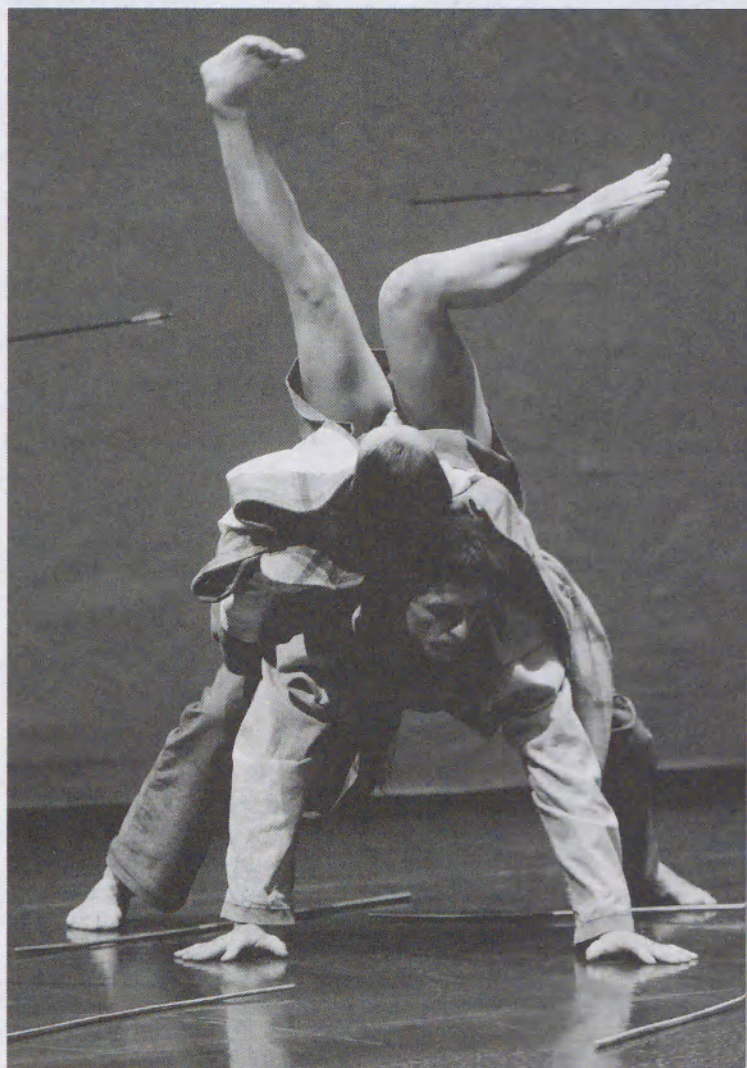
Beavató összművészeti népnevelés

HERMÉSZ 13

Sok együttessel, koreográfussal ellentétben vannak a magyar táncművészetben olyan alkotók is, akik idejében felismerik a váltás, a megújulás szükségességét. Goda Gábor közéjük tartozik. Következésként, kitartó munkájával hazánk egyik legfontosabb kortárs művészeti „laborjává”, kísérleti helyszínévé avatta az általa vezetett Artus Stúdiót. Ebben a műhelyben született meg a műfajilag nehezen aposztrofálható *Hermész 13*.

Goda Gábor merészen váltott, és ebbe a váltásba „belehajszolta” szintén nyughatatlan természetű kollegáit is, hogy együtt mutassanak új utat, új lehetőségeket a lassan betokosodó, önismétlő kortárs művészetnek. Goda a megújulás lehetőségét – több kortársához hasonlóan – a művészeti területek közti diszciplinaritásban keresi, ahol a műfaji határok teljes feloldódnak. Míg a legtöbb általam látott, színházi falak közé vagy alternatív előadói térbe terelt előadásban kényszerű házasságokat kötnek a műfajok, addig Godánál természetes, elválaszthatatlan kommunát alkotnak. Formai szempontból, az arányok tekintetében megfigyelhető, hogy Goda minden műfajt egyenlő mértékben használ, míg más alkotók csupán „dekorálnak” egy-egy máshonnan kölcsönzött, szervesen nem kapcsolódó elemmel (például nem illeszkedő vetítéssel) vagy akár egy másik műfajjal. De ennél sokkal fontosabb, hogy ki honnan indul ki. Goda Gábor mindig a dolgok mélyére néz, ontológiai kapcsolatokat keres, vagy épp fordítva: egy jelenség kapcsán maga épít fel logikus filozófiai összefüggés- és szimbólumrendszereket. Hosszasan próbál értelmezni, megfejteni, újragondolni, és ezzel párhuzamosan teljesen figyelmen kívül hagyja a körülötte formálódó kortárs trendeket. Szerencsére. Talán ő az egyetlen alkotó ma Magyarországon, akinél ennyire tisztán érzem, hogy nem akar megfelelni semmilyen konvencionak, hanem a magányos művészek útját járja; közben újabb és újabb metodikákat dolgoz ki a művészi megismerésre. Az, hogy nem akar megfelelni, nem közönség- és szakmaellenes, pökhendi attitűd vagy allűr. Már azért sem, mert kísérleteibe az együttes szívélyesen avatja be az erre nyitott érdeklődőket.

Nem történt ez másként a *Hermész 13*-ban sem. A Goda Gábor irányította alkotócsoporthoz vizsgálódásának középpontjába Hermész Triszmegisztosz „amint fönt,



Téri Gáspár és Virág Melinda

úgy alant” okkult filozófiai alapve-

tését állította. Az együttes a tézist továbbgondolva eljutott – ahogyan ők fogalmazzák: Zarathusztrán és Hamvas Bélán keresztül – az „amint kint, úgy bent” értelmezéséig. Sok szinten dekódolható, de műfajilag meghatározhatatlan munkával álltak elő.

Zarathusztra és Hamvas között azonban érdemes egy pillanatra megállni Vadnay Emmánál is, aki 1949-ben, egy viharokkal teli történelmi korszakban éppen ezzel a címmel (*Amint fönt, úgy alant*) tartott előadást a Magyar Teozófiai Társulat rendes éves közgyűlésén. Amellett, hogy a mikro- és makrokozmoszt együttesen vizsgáló okkult tudomány jelentőségére hívta fel a publikum figyelmét, vallotta, hogy:

„az »amint fönt, úgy alant« elve – fenntartással bár – meg is fordítható, és ha tudjuk, hogy a lenti dolgok a fentiek tükörképei, a lentiekből is szabad néha a fentiekre következtetnünk”. Ez a gondolat pedig rendretten érhető a *Hermész 13*-ban is.

Az est kezdetekor, az Artus Stúdió kiállítóterébe lépve, szöveg nélküli mozgásos performanszok fogadnak bennünket a kortárs festmények – falakat díszítő – gyűrűjében. A látvány mintha csak kiegészítése lenne a kiállításnak: az előadóművészek néhány gesztusra korlátozott mozgásai szoborszerű installációkként működnek. A nemrég hazatért, kiváló táncosnő, Nagy Csilla Gergely Attilával ad elő kihúzott magnószalagból csiholt hang segítségével elidegenített férfi-nő duettet, aztán a táncosnő lavór mellett kuporogva, a szájából kicsurgó vízzel oltja el a laborban úszó gyertyákat. A háttérben asztalon fekvő nő ég felé nyúló végtagokkal pálcákat egyensúlyoz testrészein, míg a másik teremben vízzel ír/fest ezer láthatatlan lapot egy megszállott. Különös figura a nézőtársnak tűnő bőrkabátos férfi is, aki időről időre papírgalacsinokat töm a szájába, majd csendben, a fal mellett kiokádja őket. A kisebb terem terepasztalának homokjában ujjnyi katonák hevernek, aztán – külső segítséggel – rendbe sorakoznak. Jelentőséget valójában az est végén nyernek, amikor az utolsó előadói tér vastagon terített, óriás homokmedencéjéből, a homok alól hátborzongatóan szurreális valóságként egy női test emelkedik ki lassan (Nagy Csilla). Meztelen alakján az egyetlen öltözék a terepasztal maketházaiából összeálló miniatűr város. A terepasztal-motívum visszatérése a dramaturgiai szerkesztésben egybevág azzal az okkultista periodicitástörvénnyel is, amely szerint a fejlődés spirálisan halad előre, bizonyos jelenségek megismétlődnek, de mindig valamivel magasabb szinten, fokon. Míg az ember, ha úgy tetszik, először kívülről mozgatja (felsőbb hatalomként) a katonákat, addig az utolsó jelenetben részévé válik az adott világnak. Jól megfigyelhető a makro- és mikrokozmosz szimbolizált leképzése is a szervesen idomuló díszletekben.

Az este folyamán egyébként számos különféle helyzetbe kerülünk, újabb és újabb atmoszférák, világok teremtődnek körülöttünk. A nyitó jeleneteket tudományos előadás követi: a művészettörténész témája a napábrázolás. Aztán közösen vándorlunk a kísérleti szobába, ahol véletlenszerűen kapott párunkkal közösen vállalja hangszert készítünk, és annak „fülbemászó” hangját vizsgáljuk. A klasszikus színháztérben is elidőzünk néhány percet. Először egy íjász lövi ki nyilait (tizenháromat), és a látványtechnika segítségével a céltáblák éppen a behatolás helyénél jelennek meg. A suhángos táncjelenet alkalmával a gyakorlott és ismert táncosok virtuóz koreográfiát

mutatnak be. Majd színre lép maga a társulatvezető, hogy módszereiről verbálisan is számot adjon, és beszámoljon az est létrehozását szolgáló kísérleteiről. Goda Gábor be kíván avatni bennünket azokba a filozófiai vonalakba, amelyek alapján az előadást létrehozták. Az „amint fönt, úgy lent” legfőbb szimbólumaként a fát említi, melynek gyökere és lombja egyszerre növekszik. Akárcsak Fitz Péter 1988-as *Életfája* a világiállítás magyar pavilonjában. Goda Gábor is a maga népnevelő arcát mutatja, de nem a szó pejoratív vagy klasszikus értelmében. Mondhatnánk azt is: próféta, aki fáradhatatlanul hirdeti, hogy a művészet csodálatos, elgondolkodtató, felfedezésekkel teli, izgalmas utazás. Szabó Réka gegjeit juttatja eszembe a humoros méricskélős jelenet, amelyet – éppen ezért – nem érzek eredetinek. A másik teremben a hajlongó növény-testek egymásba kapaszkodása „az akarat-



Koncz Zsuzsa felvételei

Nagy Csilla „tal szembeni közeledés” szép jelképe lehet. A derékig földben álló két meztelen táncos lehuny szemmel, átélten teremt meg-hitt pillanatok az ipari térben.

Végezetül álljon itt Vadnay Emma néhány sora, melyben az alant-fönt fogalompárt a művészetekre vetítve a következőképpen értelmezi: „A művészetre is azt mondják, hogy csak akkor igazi művészet, ha nemcsak a szépet ábrázolja, hanem az őstípusból is lehoz valamit. Az igazi mestermű több, mint földi dolgok ábrázolása. Az égi dolgok is beléjátszanak. Az igazi művész egy kissé olyan, mint a pap: lehozza a fönti dolgokat az alantiakba, és ezzel megszenteli az alantiakat.”

HERMÉSZ 13 (Artus Kortárs Művészeti Stúdió)

Létrehozta és bemutatja: Bodóczky Antal, Gergely Attila, Goda Gábor, Kocsis Gábor, Lőrincz Kriszta, Nagy Csilla, Oldal István, Réti Anna, Samu Bence m. v., Téri Gáspár, Virág Melinda m. v.

Kutszegi Csaba

Rózsa az időben

InTimE

Frenák Pál legújabb premierjén (az *InTimE*-nak augusztusban a Pannonhalmi Művészeti Fesztiválon már volt egy előbemutatója) azon gondolkodtam, hogy az alkotóművészek mióta foglalkoznak az emberi kapcsolatok ábrázolásával. Először (mégiscsak táncelőadáson ültem) Eck Imre 1961-ben készült *Változatok egy találkozásra* című koreográfiája jutott eszembe. Aztán észrevettem: Fekete Zoltán és Nelson Reguera földön fetrengős, egymáson gurulás, küzdelmes kettőse akár Akhilleusz és Patroklosz kapcsolatáról is szólhat, tehát a téma már az első, szerző által jegyzett (vagy neki tulajdonított) európai irodalmi műalkotásban is terítékre került. Persze a művészetek még ennél is régebben ábrázolják az emberi kapcsolatokat, a velük foglalkozó műalkotások fogyasztása pedig állítólag megunhatatlan. Én valahogy már mégis unom – de nyilván bennem van a hiba.

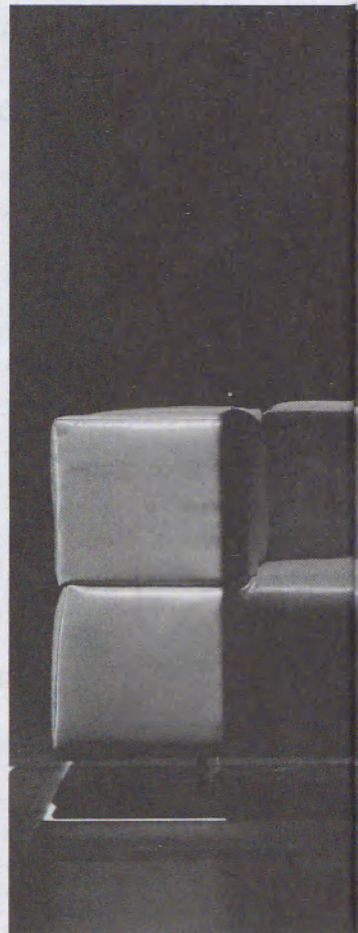
Fekete először egyedül jelenik meg: a színpadon szétszórta, temérdek rózsafaj között „úszik”, gurul a talajon, néha feláll, és lábát magasra dobja. Mozgása koordinált, artistikus, kidolgozott – jellemzően „frenáki”. A következő tételben Jantner Emese és Lisa Kostur fejét mélyen a háttámla mögé hátrahajtva ül egy piros Bauhaus-kanapén, amely mögött (az előadáson végig) sötét üveglap tükrözi vissza „ugyanazt hátulról”. A két, alul rövid, felül dekoltált, könnyű piros ruháskába öltözött hölgy érdekes, egyforma mozdulatsorozatot mutat be egyszerre, majd előrejönnek, és jelbeszéddel, gesztusokkal, mimikáival diszkrétan kokettálnak a nézőkkel. Utánuk Kolozi Viktória és Nelson Reguera is színre lép: dinamikus, zaklatott kettőst mutatnak be, ügyesen megfelelő a bütordarab támasztotta akrobatikus kihívásoknak. Majd újra Jantner következik, ezúttal egyedül – és itt egy kicsit meg kell állnunk.

Az eddig látott tételek (és az ezután következők is) – a műsorfüzetben is részben deklaráltan – semmi másról nem szólnak, mint hogy emberek bonyolult viszonyrendszerekben vergődnek. A színpadi látvány végig kifejezetten esztétikus, a mozgás megkomponált, színvonalas (újdonság azonban egyikben sincs), az előadók kitűnőek, de mivel az emberi kapcsolatok ábrázolásán kívül semmi egyéb nem történik (sem esztétikai lázadás, sem valaminek az intellektuális újraértelmezése), az *InTimE*-ot a legjobb szándékkal sem tudom másnak tekinteni, mint kellemesen szó-

rakoztató Frenák-esztrádműsornak. Kifogásom tulajdonképpen nincs ellene (én a színvonalas revüt is szívesen megnézem), de jobban szeretem, ha a dolgokat nevének nevezik. Barokkos túlzásnak érzem ugyanis az *InTimE* kapcsán arról értekezni a műsorfüzetben, hogy „valóság-e egyáltalán a másik”, vagy hogy „a hazugság és a megalkuvás milyen mértékben szövi át az életünket”.

Jantner előbbieken már említett, egyedüli belépése megerősítette bennem a gyanakvást, hogy mást kapok, mint amit előzetesen kínáltak: tartalmas, valami újdonságszerűt is megfogalmazni próbáló kapcsolatábrázolás helyett kliségyűjteményt. Például: Frenák képes Jantner Emesét túsarkú cipőben, rózsatengerben gázolva, Beethoven *Holdfény szonátájára* végigbukdácsoltatni a színpadon. Lehet, az egész lap betelne vele, ha leírnám, hányszor volt alkalmam csak az elmúlt években hasonló „ellenpontozásban” gyönyörködni. Beethoven zongoradarabjának beidézése után azon sem csodálkoztam volna, ha a „Somewhere over the rainbow...” („Ott fenn, hol a szivárvány...”) kezdetű dal zárja az estet.

Mindezek ellenére nem állítom, hogy az *InTimE* értéktelen műalkotás lenne. Egyik tétele például nagyszerű. A már többször említett két úr Kolozi Viktóriával egymásra tapadós „szendvics-pas de trois”-t lejt benne – a kanapé háttámláján lovagolva. Mindhárman anyaszült meztelenek. Testük a diszkrét félhomályban úgy fehérlik, mintha márványból volna. Egyfolytában dinamikusan tekerednek, hajolnak, egymásra borulnak. Antik hasonlathoz (és a trójai mondakörhöz) visszatérve: megelevenedett újkori Laokoón-csoportnak tetszenek. Mintha egymásért harcolnának – láthatatlan óriáskigyókkal.



Ha a kortárs tánc egykor klasszicizálódni fog, e néhány perces jelenet emblémájaként szolgálhat majd. Az előadásnak egyedül ebben a rövid részében érzem át három ember bonyolult kapcsolatrendszerét, pontosabban azt, hogy még mindig lehetséges újszerűen megjeleníteni ezt az „örök témát”. A műsorfüzet néhány sora is vonatkoztatható a „Laokoón-trióra” (az előbbi is: „valóság-e egyáltalán a másik?”), mert a táncosok többször is olyan valószínűtlenül bravúrosan és könnyedén gördülnek át egymáson, tekerednek egymásba, hogy megteremtődik az illúzió: talán nem is léteznek mind a hárman. A szemem gyönyörködte, kifejezetten kortársi látvány (amelyben a meztlenség cseppet sem frivol) itt, ebben a részben túl

róla szólni – lehetőleg minden egyes premieren valami újszerűt is felmutatva. Annak, aki néhány éve figyelemmel kíséri a Frenák-előadásokat, az *InTimE* nem mond újat. Talán azért sem, mert Frenáktól mindenki többet vár. Ha egy pályája elején álló, fiatal alkotó jelentkezik ezzel a koreográfiával, sokan új zseniről beszélnének. Frenák esetében a Frenák-ismerők viszont fanyalognak. Úgy látszik, (a politikával ellentétben) a kortárs táncban hosszú távon nem jön be a saját közönség előtti „haknizás”. Azt viszont el tudom képzelni, hogy a látottak pannonhalmi környezetben sokaknak felkavaró élményt nyújtanak. Én jól éreztem magam, élveztem az előadást, de közben néha a színpadkép felidézte (klasszikus) sláger dú-



Köncz Zsuzsa felvétele

Jantner Emese és Lisa Kostur

mutat pusztán esztétizáló-szórakoztató önmagán: valami többlet, valamilyen speciális jelentés gyanítható mögötte, amelyet ha nehéz is szavakra lefordítani, mégis érezhetően és átélhetően véleményt közöl a világról. Gyanítom: az összes többi jelenet ezért az egyért születt meg, az egyébként végig ügyesen kihasznált kanapé is mintha leginkább emiatt került volna a színpadra.

Nem valószínű, hogy a kortárs táncnak valaha is lesz klasszikus korszaka. A műfaj (vagy stílus kategória) 22-es csapdája éppen az, hogy értékeiben időt álló műalkotásai sem tudnak repertoáron (de még emlékezetben sem) fennmaradni, mert a mai kortárs alkotóknak kötelező a mindenkori mának beszélni és

dolgozásával szórakoztattam magam: „Millió, millió, millió rózsaszál, vérvörös takaró tavaszi út porán...”

A dal fiatalkori, nem túl bonyolult (de „InTim” kapcsolatra utaló) emlékeket ébresztett fel bennem.

InTimE (Frenák Pál Társulat, Trafó – Kortárs Művészetek Háza)

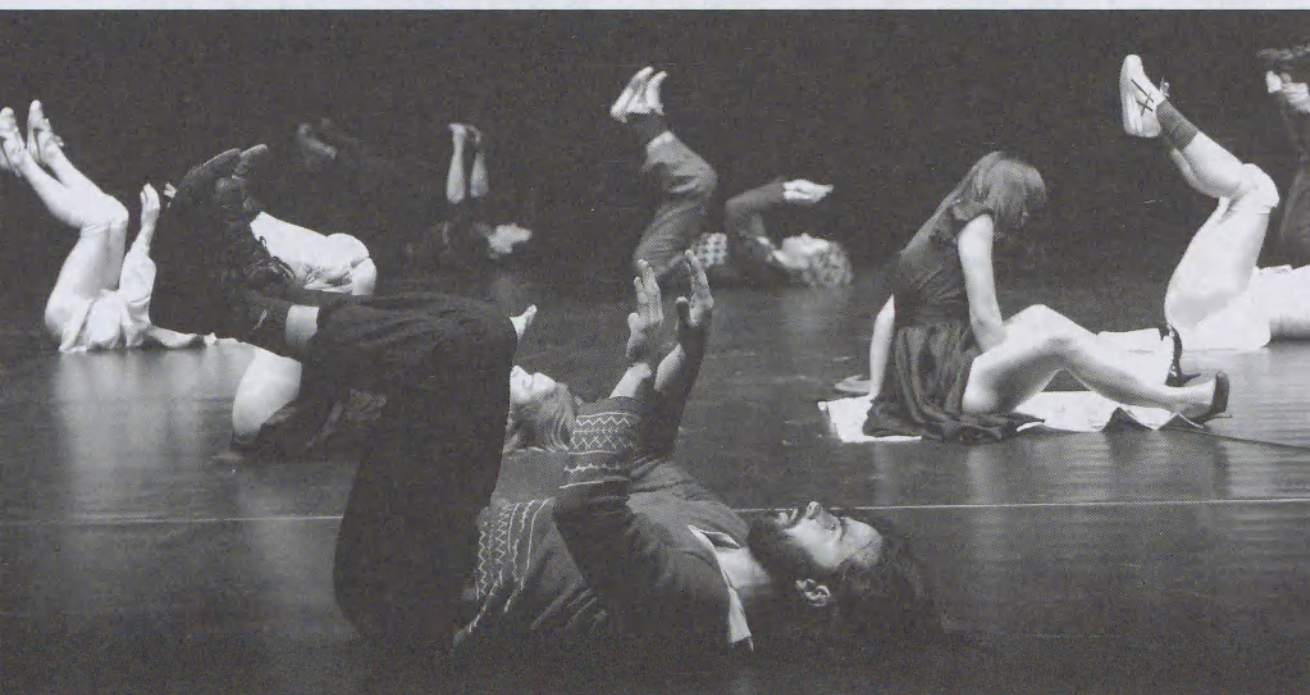
Zene: Gergely Attila. **Fény:** Marton János. **Hang:** Hajas Attila. **Díszlet, maszk:** Majoros Gyula. **Jelmez:** Szabó Gergely. **Színpad:** Molnár Péter, Ferenczi László. **Koreográfia:** Frenák Pál.

Táncosok: Fekete Zoltán, Jantner Emese, Kolozsi Viktória, Lisa Kostur, Nelson Reguera, Czéh Balázs.

Török Ákos

Gyengeségek és gyöngédségek

DAVE ST-PIERRE: EGY KIS GYENGÉDSÉGET, A FRANCSBA IS!



Jelenet az előadásból

Koncz Zsuzsa felvétele

Nem lehet nem beszélni Dave St-Pierre színpadi trilógiájának második részéről. Részben azért nem, mert a Kortárs Drámafesztivál Budapest azzal, hogy a trilógia egy-egy darabját 2007-ben és tavaly bemutatta (s előreláthatólag az idén is be fogja), bizonyos értelemben önmaga reprezentánsává tette, és azért sem, mert a trilógia első részét (*A lelkek pornográfiája*) Pina Bausch művészeti vezetőként meghívta a Nemzetközi Táncfesztivál Észak-Rajna-Vesztfália nevű rendezvénysorozatra.

Beszélnünk kell tehát róla, már csak az a kérdés, hogyan.

Mivel azt gondolom, hogy az *Egy kis gyengédséget, a francba is!* csak további negyven-egynéhány előadás után lehetne egy cikk önálló témája, és ha az előadás apropóján fontos jelenségekről beszélünk, az ebben az esetben megengedhetetlen felülstilizálás lenne, végső – és nem tanulságok nélküli – megoldásként marad az összehasonlítás a tavaly bemutatott *A lelkek pornográfiájával*.

Dave St-Pierre színháza bevallottan kísérleti jellegű: kortárs színpadi megfogalmazásokat keres olyan em-

berközi jelenségekhez, mint a szeretet, a gyengédség, a megmutatkozás, a vágy, amiket elsősorban ezek inverzein keresztül mutat be. Az európai, azon belül a közép-európai színházi kultúrán szocializált befogadó számára van valami túlegyszerűsítő hatásosság mindabban, ahogy a hatásosság és hatásvadászat között egyensúlyoz, és nagyon távol áll attól, amit mi kísérletiként határoznánk meg. Nemcsak azért, mert elemeit tekintve (fizikai színház, angolos verbális humor, meztelenség stb.) semmi újszerű nincsen benne, hanem mert legjobb pillanataiban is megáll azon a ponton, ahol még azzal az élménytöbblettel élvezhető, hogy „ez már túl van minden határon, és lám, én mégis szeretem”, és nem megy tovább arrafelé, ahová, mondjuk, Tarr Béla egyes jelenetei, Ladjánszki Márta *Silent witnesses* című darabja vagy éppen a Forced Entertainment nevű angol formáció mer és tud eljutni. Ahol már nem a megdöbbenés pszichológiája működik, hanem valami egészen más, és ahová eljutni befogadóként nem mindig élvezetes, ráadásul sokszor félrecsúszik az alkotói elképzelés, és csak értetlenkedést vált ki a néző-

téren. Nekünk inkább valami ilyesmit jelent a kísérletiség, Dave St-Pierre munkái ezzel szemben határozottan és innen nézve néha csalódást keltően nézőbarátok. A mi színházi kísérleteink általában nagyon kevés befogadót céloznak meg, és azokat is gyakran elvették, St-Pierre trilógiája viszont nagyon sok embert céloz meg, és gyanítom, nem is véti el őket.

A *lelkek pornográfiája* intellektuális libikóka: a túrészponton környékére merészkedő, hatásosságra hajtó értelmi-érzelmi csúcspontok és humorral való feloldásuk, kiváló előadói és alkotói képességekkel színre állított színpadi könnyűvágta. Az *Egy kis gyengédséget, a francba is!* hasonló eszközökkel, hasonló dramaturgiai hullámverések mentén szerveződik, de az a bizonyos libikóka alig-alig lendül. Két-három jelenet van az egész darabban, amely közelíti *A lelkek pornográfiája* kiemelt pillanatait, amikor azt gondolhatnánk, hogy a megelőző, már-már kínos felszínességből és giccsbe hajló érzélgősségből ki tud szakadni az előadás. Ilyen az egyik nagyon korai jelenet, amikor a társulat meztelenre vetkőzött férfi tagjai a Trafó lépcsőzetesre alakított, szoros széksorai közé mászva hosszú percekre keresztül animális szinten adjusz-tálják a nézőket, hol hajukat kurkászva, hol péniszüket az orruk előtt csavargatva, hol orrunktól egy-két arasznyira végbélnyílásuk gyűrűsízmai elől lebbentve szét a farpofákat. Izgalmasak a kérdések, amelyeket ebben a helyzetben feltehetünk magunknak a szégyenérzetünkről vagy éppen szégyentelenségünkről, arról a határról, amit egy ilyen színházi helyzetben még megengedünk magunknak, és arról, hogy mit nem, és egyáltalán a színház határaitól. Mindez itt és most azon múlik, hogy az előadás kellően hosszú időt ad-e arra, hogy a szenzáció első körén túl léphessünk. A másik ilyen mozzanat, amikor néhányan a színpadon belekezdenek egy vállon átguruló-felálló-újra guruló jelenetbe, amely ezen a ponton a szeretetre való, kielégíthetetlennek tűnő vágy végteleen egyszerű, tiszta mozgóképévé tud válni. Az elő-

adás e korai pontján elég gyorsan vége szakad a jelenetnek, és amikor az előadás végén már a teljes kifáradást mímelve tér vissza ugyanez a szituáció, amely így, legalábbis utalásszinten, a valódi drámaiság felé mutat, már késő, akkor már túl vagyunk majd másfél órányi üresjáraton. Ugyancsak erőteljesek azok a pillanatok, amikor a színpadi figurák affektált szeretetkérése alakul át már-már hisztérikus szeretetvágygyá, noha a jó érzékkel elnyújtott jelenet ugyancsak megmarad az utalás szintjén.

A 2008-as előadás az egy évvel korábbihoz képest sokkal nagyobb dramaturgiai súlyt helyez a szövegre (ellenpontozás, kiemelés, szerkezet megteremtése). Mindennek az *Egy kis gyengédséget, a francba is!* a narrálás játékán keresztül eleget is tesz, azonban ezen a ponton nem tud túllépni: az elhangzó mondatok helyenként kifejezetten, de összességükben is zavaróan súlytalanok.

A st-pierre-i színház annyiban is kísérleti és egyben emberközeli, hogy a nézőket nézőként megszólítva (vagyis a színházi alaphelyzetten túl) próbálja játékhelyzetbe hozni: éppen néző voltunkat teszi számunkra témává, kérdéssé, problémává. Ebbe a – megint csak messze nem forradalmi – játékba, azt gondolom, a kanadai csapatnak már 2007-ben sem sikerült bevonni a nézőteret (itt ellenpéldaként megint csak a Forced Entertainment nálunk bemutatott darabjai kínálkoznak), és ez a hatás ezúttal sem jött össze. Ezen a téren most sem tudunk túljutni a heherészés szintjén, aminél, nyilvánvalóan, sokkal többet céloznának meg az alkotók.

A *lelkek pornográfiája* legalábbis utalt valamiféle mélységre, idézett valódi tartalmakat, az *Egy kis gyengédséget, a francba is!* legfeljebb a trilógia első tagjára volt képes időnként utalni. Ha magát a készülő trilógiát nézzük: amennyiben az első darab egy erőteljesen megfogalmazott tézisnek, úgy a második bágyasztó, könnyen felejthető antitézisnek mondható.

SZÍNHÁZTUDOMÁNY MESTERSZAK indul 2009 szeptemberében a Pannon Egyetem Modern Filológiai és Társadalomtudományi Karán. **A NÉGY FÉLÉVES, ÁLLAMILAG TÁMOGATOTT, ILLETVE KÖLTSÉGTÉRÍTÉSES, NAPPALI, ILLETVE LEVELEZŐ KÉPZÉS** veszprémi és budapesti helyszíneken folyik, és az Európai Felsőoktatási Térség egészében elfogadott mesterszakos bölcsészdiplomát kínál. A képzésre jelentkezhet, aki a bölcsészeti, a társadalomtudomány vagy a művészet területén főiskolai vagy egyetemi diplomával rendelkezik, és esztétika, irodalom- vagy művészettörténeti *jellegű* képzésben részt vett.

Jelentkezni 2009. február 16-ig az OFIK által kibocsátott jelentkezési lapon lehet. További információkért forduljon bizalommal a Pannon Egyetem Színházstudományi Tanszékének munkatársaihoz!

Honlap: <http://szinhazweb.uni-pannon.hu>
Tel/Fax: 06-88-624-004
E-mail: szitu@almos.vein.hu

DUNA



VERSÜNNEP

„Szólj! s ki vagy, elmondom.”
(Kazinczy Ferenc)

A Versűnnep Alapítvány, a Duna Televízió Zrt. és Balatonfüred Önkormányzata meghirdeti a **VERSÜNNEP 2009 vers- és prózamondó versenyt, Kazinczy Ferenc születésének 250 éves és Radnóti Miklós születésének 100 éves évfordulója tiszteletére** két kategóriában:

- színművészek és előadóművészek,
 - színművészeti egyetemek és szakirányú felsőoktatási intézmények hallgatói részére.
- A versenyre három művel lehet nevezni, amely lehet költemény, versfordítás és próza.
- Egy *A magyar nyelvről* szóló vers, próza vagy Kazinczy Ferenc-mű, értekezőpróza-részlet.
 - Egy Radnóti Miklós-vers, -versfordítás, -próza.
 - Egy kortárs magyar költő verse.

Jelentkezési határidő: 2009. február 16. hétfő, 24.00 óra.

A jelentkezéseket az alábbi címre várjuk: VERSÜNNEP ALAPÍTVÁNY 1281 Budapest, Pf. 57. vagy versunnep@gmail.com

Részletes kiírás a www.versunnep.hu weboldalon. Érdeklődni a +36-1-219-3128 és +36-30-99-39-256 telefonszámon lehet. (Fax és üzenet is hagyható!)

A döntőt 2009. április 17-én, pénteken 16 órai kezdettel Szabadkáról, élőben közvetíti a Duna Televízió.

A rendezvény fővédnöke: Mádl Dalma asszony. A zsűri elnöke: Szinetár Miklós rendező, Kossuth-díjas, Erdemes művész. A Versűnnep Alapítvány létrehozója: Hittig Gusztáv alapító.

A változtatás jogát fenntartjuk.

Takács Gábor

Padlóváza a színpadon

SZÍNHÁZI NEVELÉSI PROGRAMOK MAGYARORSZÁGON

A cím egy nemrégiben megrendezett – színházi neveléssel¹ foglalkozó – szakmai rendezvényen elhangzott mondatra utal. Egy profi rendező arról beszélt, hogy a színházi nevelési programok helyzete hazánkban hasonlít ahhoz a színpadi padlóvázához, amelyet a kellékesek díszletnek, a díszletezők viszont kelléknek látnak. Van ebben igazság – úgy tűnik, 2008-ban még mindig jobban szeretjük a vagy, mint az és kötőszavunkat; véleményem szerint a színházművészet és a pedagógia is magáénak tudhatja ezt a területet, anélkül, hogy akár az esztétikai-művészeti, akár a nevelési szempontok veszélybe kerülnének. Talán már nem is az az igazi kérdés, hogy kinek vagy minek a „fennhatósága” alá tartoznak a színházi nevelési programok, hanem – a hasonlatnál maradva – az, hogy is néz ki valójában az a bizonyos váza, mi van pontosan benne, mire lehet(ne) használni. A színdarabot, amelyben szerepel, tizenhat éve játsszák Magyarországon; nagy közönségsiker, mégis: a színházi szakmából a mai napig kevesen látták.

A SZÍNHÁZI NEVELÉSI PROGRAMOK MŰKÖDÉSE

Bár a színházi nevelési programok több mint másfél évtizede jelen vannak hazánkban, bizonyára akad még számos színházi szakember és pedagógus (valamint pszichológus, közösségfejlesztő, szociológus), aki nem vagy nagyon keveset tud erről a színházi műfajról. Talán nem árt röviden összefoglalni, pontosan mit értek a színházi nevelési program kifejezésen.

Hétköznap délelőtt, tanítási időben egy általános vagy középiskolai osztály érkezik látogatóba a színházi nevelési társulathoz, és három-négy óra hosszúságú színházi programon vesz részt (*a tanár külső megfigyelői szerepet kap*), melynek során a TIE-csoport egy – színházi elemeket használó – előadás „vezeti végig” a résztvevőket. Ebben a fiatalok nemcsak megfigyelői, hanem sokszor írói is a történetnek, mely a helyzetek végiggondolásával, elemzésével, sűrítésével, átalakításával és adott esetben megjelenítésével születik.

Az esztétikai élményen túl egy ilyen program – szerencsés esetben – fiatal emberek életének kitüntetett pillanatává is válhat, ahol megtapasztalhatják az együttgondolkodás örömét. A színházi nevelési foglalkozások erkölcsi-morális, mikro- és makrotársadalmi problémákat járnak körül. A módszer a színházat és a drámát jó értelemben véve eszközként használja, a fő cél minden esetben a kijelölt probléma megértésének elmélyítése.

A 2007/2008-as színházi évadban és tanévben a két hazai professzionális színházi nevelési csoportnak² az

országban összesen 270 (!) komplex programja volt, vagyis mintegy nyolcezer gyerek és fiatal vett részt ilyen színházi foglalkozáson. 1992, a magyarországi színházi nevelés indulása óta mintegy 150-170 ezer gyerek és fiatal juthatott el ilyen programra – egy részüük ma már a társadalom aktív tagja. Nagyon fontos, nem elhanyagolható szempont, hogy Magyarországon a társulatok által megvalósított komplex színházi programokhoz az iskolai osztályok – elsősorban a fenntartó professzionális szervezetek kitartó és hatékony forrásteremtési gyakorlatának köszönhetően – egyelőre térítésmentesen juthatnak hozzá.

A színházi nevelési előadások egyedülálló művészeti programként, pedagógiai módszerként működnek. Ez a színházművészet és a reformpedagógia legjavát ötvöző műfaj olyan életre szóló élményben részesít(het)i a fiatalokat, amely az őket körülvevő világ megértésére és a hozzá való viszonyuk kialakítására inspirálja őket.

A színházi nevelési program tehát magas művészi színvonalon kidolgozott színházi előadásból és a nézők – általános vagy középiskolai diákcsoport – aktív részvételére épülő feldolgozó részből áll. A foglalkozásokban a – színészként és drámapedagógusként egyaránt képzett – színész-drámatanárok mindig egy osztálynyi csoporttal dolgoznak, hogy minden egyes

¹ A jelenlegi hazai szakmai terminológia szerint a színházi nevelés szak kifejezés tág kört jelöl, beletartozik szinte minden olyan színházi műfaj, program és akció, ahol valamiféle tudatos interaktivitás jön létre néző és fiatal résztvevő közt. A színházi nevelési programok (angol szak kifejezéssel: Theatre in Education, vagyis színház a nevelésben; rövidítve: TIE) ennek egyik speciális, saját, jól kidolgozott metodikával rendelkező, jelentős múltra visszatekintő válfaját jelentik.

² Kerekasztal Színházi Nevelési Központ (1992–), Káva Kulturális Műhely (1996–).

A SZÍNHÁZ tanulmány- és esszépályázatán díjazott dolgozat.

vélemény, ötlet, személyes megjegyzés meghallgatásra találjon.

A tevékenység célja, hogy a néző-résztevő belehelyezkedjen a felkínált helyzetbe, és meghatározza ahhoz fűződő viszonyát. A módszer ily módon nagyban hozzájárul a társadalmi felelősség minél szélesebb körű tudatosulásához. A műfaj alaptézise, hogy a gyerekek önálló tapasztalatokkal és véleménnyel rendelkező autonóm személyiségek, akiknek lehetőséget kell kapniuk, hogy biztonságos környezetben tegyék próbára és alakítsák értékrendjüket, és egészséges, szociálisan gondolkodó tagjai lehessenek társadalmunknak.

Ma Magyarországon a színházba jutás a gyerekek és fiatalok jelentős része számára rendkívüli szociális és kollektív élményt jelent. A színházi nevelési programok ereje – a művészi élményen túl – abban rejlik, hogy sajátos eszközeik segítségével hatékonyan kapcsolódnak be az oktatási és nevelési folyamatokba.

„A színház, a szociológiához hasonlóan, ősi időktől fogva a társadalmi jelenségek természetét kívánja feltárni, vagyis azt, mit jelent emberként létezni. Ebben az értelemben tehát minket, drámatanárokat a színház mint »aktív szociológia« érdekel.”³

HELYZET VAN

A színházi nevelés Magyarországon tizenhat éves. Jelenleg két olyan professzionális társulat működik az országban, melyeknek tagjai hivatásszerűen foglalkoznak ezzel a tevékenységgel, és több csoport készít projektszerűen színházi nevelési foglalkozásokat. Miért nem még több?

Maga a műfaj a hatvanas évek Angliájából ered, ahol a „fénykorban” nagyon sok TIE-csoport működött, az elnevezés is egyszerre jelölte a programot és a TIE-társulatok országos hálózatát. Nos, tizenhat év nagy idő, ez a tizenhat év azonban nem volt elegendő a műfaj olyan mértékű hazai meggyökeresedéséhez, hogy ma már kiépült, jól működő területi hálózatról lehessen beszélni. Megjelent ezen idő alatt néhány kiadvány (könyvek és módszertani videók, DVD-k), a Magyar Drámapedagógiai Társaság részben felkarolta, segítette az indulási időszakot, járt nálunk jó néhány külföldi szakember, akitől tanulni lehetett, színész-drámatanárok eljutottak több nemzetközi konferenciára, ahol bemutatták, hol is tart a „magyar változat”, de mindenekelőtt létrejött, működött, és a mai napig is magas szakmai színvonalon dolgozik két profi csoport. Annak, hogy nem nyolctíz (vagy, mondjuk, megyénként, régióként egy) társulatról beszélhetünk, több oka is van:

- kisszínházokról, „minitársulatokról” van szó, négytíz szakemberrel, akiknek jó színészeknek és jó drámatanároknak kell lenniük, bár sokszor egyik vagy másik oldal „gyengébb a kelleténél”;
- ezeket a társulatokat mindenféle rendszeren kívül, nonprofit szervezetekként kell működtetni, ennek minden anyagi kockázatával (ugyanakkor: a kiszolgáltatottság mértékének csökkentésével);
- középtávon a művészeti és pedagógiai munka mellett ki kell alakítani egy professzionális menedzs-

mentet a forrásteremtés, a kommunikációs, gazdasági, szervezeti feladatok ellátására;

- végül, de nem utolsósorban, hivatásnak kell tekinteni ezt a munkát, amelynek középpontjában a gyerekek és fiatalok állnak (ez olykor a személyes, exhibicionista vágyak háttérbe szorítását is jelentheti).

Ha hajlanánk az antropomorfizmusra, azt mondanánk: a hazai TIE kamaszodik, vagy inkább azt, hogy fejlődő, változó korban van. Kialakult és működő, területi alapon szerveződő magyarországi hálózatról még nem beszélhetünk, de azért a két professzionális társulat mellett van néhány projektrendszerben működő csoport, amelynek tagjai több-kevesebb rendszerességgel készítenek TIE-programokat. A lehetséges működési potenciál mindenestre nagy, egyre többen fedezik fel maguknak a TIE-programok készítésének lehetőségét. A hivatásos színházak érdeklődése, hozzáállása ambivalens: egyrészt több, a közelmúltban írt színházigazgatói pályázat említést tett ilyen jellegű programok szükségességéről, több vidéki színház⁴ vendégként meghívott ilyen programokat, másrészt még a befogadó intézmények vezetői, alkotói, színészei sem igen veszik a fáradságot arra, hogy teljes egészében megismerkedjenek egy TIE-program működésével...

Miért is lenne jó, ha a „kőszínházak” bekapcsolódnának a folyamatba? Például azért, mert folyamatos (intenzív és tartalmas) kapcsolatot alakíthatnának ki fiatal nézőikkel, vagy mert a főiskolákról kikerülő fiatal színésznemzedék megismerkedhetne a „színházcsinálás” egy alternatív, kísérletező útjával, vagy egész egyszerűen azért, mert a TIE-programok munkát adhatnának azoknak a színészeknek, akiknek indíttatása, elkötelezettsége, energiája megvan ehhez.

Ebben a pillanatban még nem tudni, hogy az elindult (folytatódó) fejlődési folyamatot vajon segíti-e, hátráltatja-e, vagy semmilyen módon nem érinti a majdan megszülető előadó-művészeti törvény. (A törvényt 2008 decemberében megszavazta a parlament. – A Szerk.) A profi TIE-társulatok mindenestre próbáltak több javaslatot is beépíttetni a tervezetbe. A cél az volt, hogy szó szerint megemlítsék maga a műfaj vagy éppen annak a lehetőségnek a felvetése, hogy – ha valahol erre szándék, akarat, tudás és pénz is van – hivatásos színháznak lehessen színházi nevelési tagozata. A berlini Schaubühnében például főállású színházpedagógus dolgozik, akinek többek közt az a dolga, hogy a nagyszínpadon futó előadásokhoz előkészítő és az értelmezést, feldolgozást segítő színházi programokat készítsen fiatalok számára. Ez nem egyedi példa, Németországban kiterjedt rendszere (és képzési struktúrája) van ennek a munkának.

Hazai viszonylatban óriási eredménynek számít az is, hogy mintegy fél éves szakmai lobbimunka ered-

³ Jonathan Neelands: *Dráma a tanulás szolgálatában*. Budapest, Magyar Drámapedagógiai Társaság, Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1994.

⁴ A 2007/2008-as évadban a Káva Keringő-programjának keretében összesen huszonnégy alkalommal valósult meg színházi nevelési program vendégjátéka az alábbi színházakban: Csiky Gergely Színház (Kaposvár), Bartók Kamaraszínház (Dunaújváros), Móricz Zsigmond Színház (Nyíregyháza).

ményeképp az Oktatási és Kulturális Minisztérium Alternatív Színházi Alapjától elkülönülten létrehozott egy kifejezetten a színházi nevelési társulatok, projektek és befogadókörök számára működtetett pénzügyi keretet.

Az alcímhez visszakanyarodva: helyzet van. Lehetőség kínálkozik most arra, hogy másfél évtizeddel a TIE hazai indulása után a hivatásos szakma is felismerje: az ilyenfajta színházi tevékenységre valóban szüksége van a nézőknek is, a színházi alkotóknak is. Nem megtűrni és kissé lesajnálva tudomásul venni kell(ene) ezt a tevékenységet, hanem – hasonlóan például



Jelenetek a Káva Kulturális Műhely Bábok című előadásából



és etikai kérdésekben, általánosnak tekinthető fogalmakban, életkori problémákban öltének testet.

Ebből következően, ha egy színházi nevelési program nem tudja „felmutatni”, világosan és közérthetően megfogalmazni alkotói, résztvevői és a külső megfigyelők számára, hogy milyen probléma vizsgálatát tűzte ki céljául, az nem teljesíti feladatát.⁶

Mi a jelentősége a *probléma* meghatározásának? Nagyon fontosnak tartom, hogy egy színházi nevelési program ne közvetítsen se nyíltan, se burkoltan semmilyen ideológiát, hanem hatásosan, drámai

a Németországban folyó színházpedagógiai munkához (ahol kiterjedt rendszere és képzési struktúrája van ennek a tevékenységnek) – segíteni és fejleszteni a hivatalos, hivatásos színházi szakmán belül is.

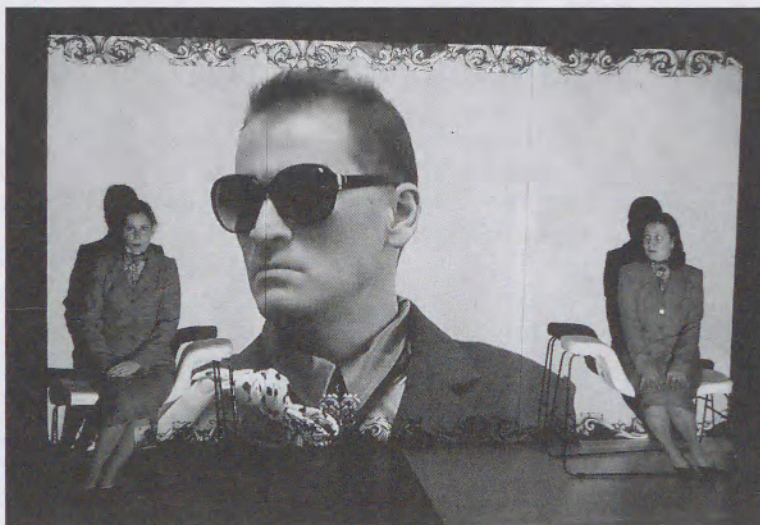
A TIE-PROGRAMOK FŐ CÉLJA

Értelmezésem szerint a színházi nevelési programok legfontosabb célja egy, a csoport által a tervezési fázisban tudatosan kiválasztott és fókuszba helyezett problémáról való közös gondolkodási keret⁵ kialakítása, mely lehetővé teszi a folyamatban részt vevő diákok (és felnőttek) számára, hogy a vizsgálatra szánt problémához fűződő személyes viszonyulásukat meghatározzák. Színházi oldalról közelítve természetesen nem elhanyagolható szempont az értő nézővé nevelés, vagyis ezek a programok hozzájárulnak ahhoz, hogy résztvevőik megszeressék a színházat mint műfajt, és talán azt is elősegítik, hogy a fiatalok fejlődjenek a színházi nyelv értelmezésében.

A legtipikusabb területek, ahonnan a feldolgozandó kérdéskörök „érkeznek”, a következők:

- a gyerekek mikrotársadalmi problémái;
- a mindannyiunkat körülvevő makrotársadalmi problémák.

Tapasztalatom szerint ezek leggyakrabban erkölcsi



módon mutasson fel, nevezzen meg egy problémát, amit vizsgálata tárgyául választ – értelmezésében maga a megnevezés gesztusa válik döntővé, nem pedig az, hogy a résztvevők ráéreznek-e a színész-dramatanárok világnézetére.

⁵ Nevezhetjük mindezt – pedagógiai kifejezéssel élve – tanulási környezetnek is, természetesen nem a tárgyi feltételek megteremtését értve ezen.

⁶ Úgy gondolom, hogy az említett, jól elkülöníthető csoportok számára nem ugyanabban a formában kell a célokat megfogalmazni. A tartalom változatlan, a forma, a nyelvezet változik.

A fentiekől elkülönítem azt a kérdést, hogy vajon mitől lesz sikeres egy ilyen program. Véleményem szerint ez három alapvető és néhány egyéb tényezőről múlik, ahol az „egyéb tényezőket” is olyan területek alkotják, mint például az alkotócsoporthoz tartozó tagjainak kreativitása, színészi és pedagógiai kvalitásai.⁷

Alapvetőnek tekintem a sikeresség⁸ szempontjából, hogy mi az a *probléma*, amelyet a csoport a vizsgálat középpontjába helyezett, és ezzel összefüggésben mi az a *színházi alapanyag*, amit kiindulásnak választott. A harmadik alapvető tényező szerintem, hogy mindezt milyen *színházi nyelven* szólaltatja meg a csoport.

Személyes értelmezésem szerint a *sikeresség* fogalmától el kell különíteni a *hatékonyság* fogalmát. A *hatékonyság* megmutatja, hogy mely területeken, hogyan és milyen mértékben fejtette ki hatását az adott színházi nevelési program. Úgy vélem, itt még mindannyian „gyerekcipőben” járunk, hiszen az a tudományos nyelv és az a kipróbált, kísérletekkel, hatékonyság- és hatásvizsgálatokkal igazolt módszertan, mely mindezt adatokkal támasztaná alá, ma még nem vagy csak minimális mértékben létezik.⁹

A SZÍNHÁZI NEVELÉSI PROGRAM ESZKÖZEI

A színházi nevelési programok szerkezeti szempontból legfontosabb kérdése, hogy a színházi (előadás, előadásrészlet, jelenetfűzér) és drámás részeket *hogyan* kapcsolják össze. A drámás részek feladata nem a színházi részek szimpla értelmezése,¹⁰ a programok módszertani célja, hogy a látszólag különálló két egység egyetlen logikus és szerves egésszé váljon, feldolgozási, értelmezési keretet biztosítva a résztvevők számára a kijelölt probléma vizsgálatához. Ebben az értelemben tehát a kijelölt problematika „vezeti” a programot, ugyanakkor a színházi részt nem lehet, nem szabad szolgai módon alárendelni ennek, arra kell törekedni, hogy érvényes, esztétikai értelemben is

kiváló minőségű legyen, és hangsúlyos módon tartalmazza a vizsgálandó problémát.

Tapasztalataim alapján igazán jó színházi nevelési programok hatni tudó színházi alapanyagokból születnek. A színházi alapanyag nem törvényszerűen „örök érvényű” dráma, volt már sikeres példa epikus jellegű, társulat által írt szövegek alapján készített programokra, sőt olyan színházi nevelési foglalkozás is létezik, amelyben csak néhány jelenet szolgált kiinduló- vagy fordulóponthoz.

Egy másik jelentős eszköznek gondolom a gyerekek világához való egyértelmű kapcsolódást. Ha nem teremődik meg ez a kapcsolat, akkor a résztvevők legfeljebb udvariasságból vagy a megszokott (iskolai) beletörődésből fognak úgy-ahogy együttműködni, de a valódi érdeklődés vagy épp annak hiánya egyértelmű összefüggésben van a motivációval. Ugyanakkor, ha egy osztály lelkesen és nagy energiával veti bele magát a munkába, minimum két dolgot feltételezhetünk: vagy a felkínált művészi és interaktív forma, vagy a tárgyalt tartalom (probléma) ragadta magával a csoportot (vagy mindkettőt). A probléma és a gyerekek közti kapcsolódást segíti a keret, illetve a kerettávolság¹¹ pontos meghatározása, ami összefüggésben van a felajánlott szerepekkel is. Konkrét, az egész foglalkozást „átölelő” szerep nélkül megvalósíthatónak érzem a TIE-programot, de ha egyáltalán nem kínálja a fiktív szerepeken keresztüli munkát résztvevőinek, akkor valami olyasmiről mond le, ami ennek a műfajnak alapjellemzője.¹²

Úgy látom, a színházi nevelési programoknál arra kell figyelni, hogy a feltett nyitott kérdések, melyeknek az elgondolkodtatás a céljuk, ne csupán erkölcsi-etikai megfogalmazásban legyenek értelmezhetők, hiszen a TIE fókuszában általában mikro- vagy makrotársadalmi problémák állnak. Vagyis törekedni kell arra, hogy a felkínált helyzetek társadalmi vetülete is megjelenjen; mivel nagyon sok kérdés nem ítéhető meg erkölcsi-etikai alapon, kihagyhatatlan a környező társadalom befolyásoló ereje.

Végül: az együttgondolkodás alapvető eszközének tekintem annak a bizalmi légkörnek a megteremtését, amely a vélemények őszinte vállalását eredményezi. Úgy látom, az osztályok jelentős részénél egyáltalán nem természetes az, amit a színész-drámatanárok általában kiindulási pontnak tekintenek: hogy az adott iskolai osztály biztosan úgy érkezik a programra, hogy meg akarja vitatni a nézeteit. Nem gondolom, hogy a mai magyar közoktatásban erre szocializálódnának a diákok, valamint ne felejtjük el azt sem, hogy minimum az első alkalommal (de sokszor később is) a pedagógus dönt az adott osztály színházi nevelési programon való részvételéről. A bizalom megteremtésének legfőbb eszköze nyilvánvalóan az a nyelv, melyet a csoport használ.¹³ Törekedni kell arra, hogy a nyelv ne „csak” híd legyen a gyerekekhez, hanem pozitív értelemben használt „fegyver” is, mellyel a színházi program összes résztvevőjét elgondolkodásra készítjük.

⁷ Ezt a hivatást személyiségfüggőnek tekintem. Van, aki alkalmas erre a munkára, mert művészi képességei, pedagógiai érzékenysége és attitűdje ezt lehetővé teszi, és van, aki ezek hiányában nem vagy kevésbé alkalmas arra, hogy magas szakmai színvonalon dolgozzon. Ezzel együtt a színész-drámatanári pályát tanulható mesterségnek látom.

⁸ A *sikeresség* e helyütt véleményem szerint meglehetősen „pongyola”, pontatlan megfogalmazás. Itt pusztán hétköznapi értelemben használom, sikeresnek tekintve a magas szakmai színvonalon megvalósított, működő, a visszajelzések alapján „jó” TIE-programokat.

⁹ Erről kicsit bővebben esik szó a tanulmány társadalmi hatást vizsgáló részénél.

¹⁰ Ez mintha inkább a színházi előadást feldolgozó drámafoglalkozás feladata lenne (például a Kolibri Színház egyes programjai).

¹¹ Konkrét nézőpont a vizsgálódáshoz.

¹² Ez azt is jelenti ugyanakkor, hogy a megjelenítés általi átélésen túl az értelmezés, a reflexió ugyanilyen jelentőséggel bír a TIE-programokban.

¹³ Sokszor különösen nagy súly nehezedik ebből a szempontból a foglalkozás vezetőjére, a facilitátorra. Egyszerre kell nyelvhasználatával rokonszenvet ébresztenie, megnyitnia a csoportot, és pontos, „kérdésekkel arra „szorítania” a diákokat, hogy egyre mélyebb szintekre jussanak az adott probléma vizsgálatában. E teher megosztását jelentheti a jó összhang a TIE-csoporton belül, illetve a vezetői szerep „szétosztása” a színész-drámatanárok közt.

A fent megfogalmazottak alapján az egyes TIE-csoportok munkája közti stílusbeli különbségek szerintem nem annyira az alkalmazott módszertani elemek mentén alakulnak majd ki, sokkal inkább használatuk mikéntje, a választott témák (problémák), az induktív vagy deduktív megközelítési mód alkalmazása vagy talán az iskolákkal való kapcsolat, a tantervekhez való konkrét vagy elvont kapcsolódás alakítja ki őket.

ÉRTÉKELKÖTELEZETTSÉG A SZÍNHÁZI NEVELÉSI PROGRAMOKBAN

Szokták mondani, hogy „értékváltságos”, illetve „értéksemleges” vagy éppen értékek nélküli átmeneti korban élünk, melyben megszűntek a korábban biztosnak hitt kapaszkodók. Kétségkívül megváltozott (folyamatosan változik) e tekintetben (is) a világ, de nem tudom, hogy vajon mi után kellene sóvárognunk pontosan. Az előző rendszer ideológiai „ölelése”, biztos „útmutatása” után? Vagy időnként egy még régebbi kor értékrendszerét hiányoljuk? Nekünk ez a kor jutott, ebben kell boldogulnunk, létrehoznunk a magunk értékeit és mintáit, gyerekeinkkel közösen. A színházi nevelés ebben a tekintetben nem lobogó fátyla, mely mutatja az utat a sötét, értékek nélküli világ útvesztőjében, sokkal inkább aréna, ahol a résztvevők gondolatai megütközhetnek egymással.¹⁴

A színházi nevelési programoknak véleményem szerint minden körülmények között a pluralizmus értékét kell vallaniuk, legfőbb „erénynek” tekintve többszemponúság elvét. Ezzel nevelhetjük a fiatalokat a túlzó leegyszerűsítések, az általánosítások, az előítéletek elkerülésére. Egy adott problémának általában több érthető, átélhető, elfogadható megoldása van. Igaz, ezek az utak más és más fajsúlyú következményekkel járnak. Úgy gondolom, hogy a színházi nevelési program addig „mehet el”, hogy a következményeket is végiggondoltatja a résztvevőkkel, de nem szabad megijednie attól, ha a csoport nem teszi le egyöntetű voksát egyik vagy másik megoldás mellé. Ebbe a magatartásba még az is „belefér”, hogy a résztvevők megismerkednek a színész-drámatanárok (esetenként különböző) személyes véleményével. Ilyen esetben azonban arra érdemes vigyázni, hogy a gyerekek, illetve a fiatalok véleményére soha ne telepedjen rá a felnőttek. Ezért nincs recept arra, hogy ezt miképpen lehet „jól” csinálni, mert a megfelelő pillanat és a megfelelő módszer csoportról csoportra változik.

Az előbbiekkal összefüggésben érdemes beszélni a gyerekek „szabadságfokáról”, vagyis arról, megvan-

nak-e a színész-drámatanárok eszközei arra, hogy az irányítást minél nagyobb területeken engedjék át a résztvevőknek. A hazai színházi nevelési programok egyik lehetséges fejlődési területének látom azt, hogy



Hinta ténylegesen mekkora teret engednek a gyerekeknek a játék alakítására. Ugyanakkor ez a kérdés nem a minőség feltétlen és egyetlen garanciája sem művészi, sem pedagógiai szempontból. A gyerekek „szabadságfokát” ugyanis össze kell egyeztetni azzal a tanulási területtel és nevelési céllal, amelyet az adott TIE-program maga elé tűzött. A színész-drámatanárok munkáját nem nevezhetjük irányításnak, mert ez azt sugallná, mint ha titokban minden előre el lenne döntve, legfeljebb rejtett módon akarnánk eljuttatni a gyerekeket az előre kimódolt „igazság” közelébe. Nem erről van szó, de tapasztalatom szerint borzasztóan nehéz olyan „játékteret” kitalálni és működtetni, amely nem köti meg a játszók gondolatait, ugyanakkor abban a mederben tartja őket, ahol az alkotók szerint megszülethet valami fontos, új tudás.

MEGÉRTÉS MEGVÁLTOZTATÁSA = FOGALMI VÁLTÁS = KATARZIS

A színész-drámatanárok egyik célja tehát, hogy a foglalkozásokon új tudás megszületéséhez segítsék hozzá a résztvevőket (vagy egy részüket). Az új tudáselemek kialakulása megfeleltethető az úgynevezett fogalmi váltás pillanatának, egy olyan modern (sőt posztmodern) pedagógiai paradigma alapfogalmának, mely a színházi nevelési programok egyik elméleti bázisát alkothatja.

A konstruktivista pedagógia szerint fogalmi váltás akkor jön létre a tanulóban, amikor az új információ és a belső rendszer közti ellentmondás a belső rendszer radikális átalakulásához vezet. Ez tehát nem egyszerűen egy új ismeret elsajátítása, hanem egy nehéz, olykor gyötrelmes átalakulás, új sémák elfogadása súlyos döntések árán.

¹⁴ A hasonlatot pontosítva, nevezzük mindezt küzdőtérnek, ahol a „harc” nem vére megy, nem cél a másik gondolatának elpusztítása, sőt, az, hogy az egyes gondolatok mindenképp eljussanak, a színész-drámatanárok felelőssége.

Mindezzel párhuzamosan, a drámás folyamatokban a fő cél a *megértés megváltoztatása*. „A megértés azt jelenti, hogy egy gondolat vagy egy tény helyét felismerjük egy általánosabb ismeretrendszerben. Mikor megértünk valamit, úgy értjük, mint egy tágabb konceptuális rendszer vagy elmélet példáját.”¹⁵ Azt, hogy pontosan minek a megváltoztatása a cél, a színházi programban alkotóként, gondolkodótársként közreműködő színész-drámatanárok jelölik ki. A megértési szint megváltoztatásán túl több olyan terület is van, melyet célként jelölhetnek meg: egy attitűd megváltozása, a szerepjátékra vonatkozó elvárások megváltozása, változás a szociális viselkedés vagy a nyelvi tapasztalatok területén, esetleg a mások szükségleteinek és szándékainak fel- és elismerésében bekövetkező változás.

A konstruktivista pedagógia a következő séma¹⁶ nyomán jut el a konceptuális váltáshoz:

Saját világmodell (alapállapot) + megértendő új ismeret → ellentmondás lép fel → megindul a feldolgozás folyamata → az új anyag lehorgonyozása → a tudás belső rendszere alapvetően megváltozik (*fogalmi, konceptuális váltás*)

A konceptuális megértés „pillanata” a színház világból vett kifejezés segítségével leírható a tanulási, megértési folyamatban bekövetkezett katarzisként is. Az arisztotelészi *Poétika* a katarzist mint a dráma lényegét határozza meg, mely az együttérzés kiváltása révén valósul meg, s egyfajta megtisztulást eredményez (a nézőben). Ez valójában egy rendkívül intenzív és maradandó folyamat leírása, s véleményem szerint könnyen rokonítható a *fogalmi váltás* és a *mélyebb szintű megértés* fogalmaival, melyek ma természetesen a tanulóra mint a tanulási folyamatban aktívan (cselekvően) részt vevő alanyra vonatkoztathatók.¹⁷

A SZÍNHÁZI NEVELÉSI PROGRAM MINT A TÁRSADALMI PERFORMANSZ EGYIK MŰFAJA

Victor Turner¹⁸ szerint a társadalom nem részeinek harmonikus integrációjában, hanem inkább ezek konfliktusaiban, ellentmondásaiban ragadható meg. Én a színházi nevelési programokat is e gondolat tükrében értelmezem. Egyszerűen szükség van olyan valódi tanulást jelentő szituációkra, mikor önmagunk helyzetét értelmezzük abban a társadalomban, melynek tagjai vagyunk mindannyian, akár kilenc, harminckilenc vagy épp hatvankilenc évesek vagyunk. Turner szerint a szimbólumok, a rítusok azok a csomópontok, ahol a „társadalmi” és a „kulturális” összekapcsolódnak, egymásba fonódnak. Ebből kiindulva a társadalmat nem a rögzített rend ismétlődő reprodukálása jelenti (amire az oktatási intézmények szerintem sok esetben „berendezkedtek”), hanem a tapasztalatok megjelenítésén, színrevitelén (a szó tágabb értelmezésében: a közösség előtti „tálalásán”), dramatizálásán keresztül annak megváltoztatása.

A következőkben a színházi nevelési programokról mint a társadalmi performansz¹⁹ egyik műfajáról lesz szó. Nézetem szerint ezekben a programokban a mai magyar gyerek- és ifjúsági társadalom számára alapvetőnek mondható konfliktusok idéződnek meg, melyeket a színész-drámatanárok és a részt vevő fiatalok közösen egyeztetnek.

E gondolat egyik kiindulópontja az a tény, hogy mindannyian társadalmi kényszerek között élünk, éppen ezért különösen indokolt, hogy a színházi nevelési programok témaválasztása minden esetben valamilyen jól körülhatárolható mikro- vagy makrotársadalmi problémához kötődjön. A rákérdezés aktusában a TIE-program rávilágít egy-egy probléma működésére, de ez egyáltalán nem jelenti automatikusan a szembenállás vagy az egyetértés aktusát is egyben. Vagyis ezekben a programokban megidéződik egyfajta társadalmi kényszer (probléma), és ez a megidézés a résztvevők részéről elsősorban saját viszonyuk kialakítását jelenti, nem pedig „egy az egyben” az adott problémához kapcsolódó társadalmi normák megfogalmazását. A problémára való ráismerés a megismerés (tanulás) deduktív útja, vagyis a



Sereglér András felvételei

A szent család résztvevőknek feltett hiteles kérdés így hangzik: ez (amit látsz, érzékelsz) neked, személy szerint mit jelent?

Összefügg mindez azzal, hogy a színházi nevelési programokban a néző (aki egyben alkotó résztvevő is) szempontjából összekapcsolódnak az identitásképzés és identitásváltás folyamatai. Erika Fischer-Lichte szavait²⁰ a TIE-re értelmezve: a színházi nevelési programokon részt vevő gyerekek és fiatalok olyan mágikus tükörként funkcionálnak (egymás és ön-

¹⁵ Jerome Bruner: *Az oktatás kultúrája*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2004.

¹⁶ A problémamentes tanulás modellje.

¹⁷ Jelen tanulmány keretei közt érdemben nem vizsgálhatjuk, hogy a katarzist mint színházi fogalmat érvényes kifejezés-e, és ha igen, hogyan érvényesül a színházi nevelési programokban, de remélhetőleg egy – rövidesen elkészülő – könyv fejezetét képezi majd. Tervezett cím: *A színházi nevelés művészete*.

¹⁸ 1920–1983, skót származású amerikai antropológus; nevéhez fűződik az antropológia humán tudományi megújulásának kezdete.

¹⁹ A társadalmi performansz elmélete Jeffrey C. Alexander nevéhez kötődik.

²⁰ Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001.

maguk számára), amelyben saját tükörképük mint egy másik ember tükörképe, illetve egy másik ember tükörképe mint a sajátjuk verődik vissza. Miközben ezekre a képekre a résztvevők (verbálisan, akcióban, gondolatban) reflektálnak, sajátos viszonyba kerülnek önmagukkal. Egyszerre merülnek el az elemzett emberi problémában (egy szereplőben, egy gesztusban, egy akcióban, egy mondatban) és ismer(het)nek magukra, és egyszerre tartanak termékeny távolságot mindettől. Mindez azt eredményezi, hogy a színházi nevelési programok egyszersmind működhetnek a határlépés tereiként, ahol játékos formában, performatív cselekvések²¹ sorozatán keresztül történik az identitás színrevitele, valamint esetleges megváltozása (váltása) is.

Jeffrey C. Alexander társadalmi performansz-elméletét segítségül hívva a rítusokat olyan szimbolikus cselekvési formákként határozzuk meg, melyek közössé teszik a társadalmi értékek, értékrendek és viszonyok általában láthatatlan, ám folyamatosan jelen lévő rendszerét. E gondolat Durkheim elméletén alapszik a szimbolikus cselekedetokről, melyeket a kultúra modelljének tekintett, ő azonban mindvégig vallásos és mágikus rítusokról beszélt, melyekben maga a vallás központi és kikerülhetetlen szerepet játszott a közösség életében. De mi a helyzet a posztmodern, késő modern társadalmakkal, melyekben erről az alapvetésről már régóta nincs szó? Saját világunkban folyamatosan szembesülnünk kell a társadalmi integráció fogalmának értelmezési nehézségeivel, olykor az értelmezés lehetetlenségével, valamint azzal, hogy már nem beszélhetünk kötelező és egységesen osztott morálról sem.

A régebbi korok rítusaiban a közös jelentések koncentrált kifejezése, megerősítése és szétosztása zajlott. Hatásukra a rítusban részt vevők összetartozás-érzése megerősödött, fokozódott a közösségi szolidaritás, és megújultak a kollektív, a csoport tagjai által elfogadott jelentések.

„Evidensnek látszik ugyanakkor, hogy a rítusnak ez a formája, amely központi szerepet játszik a hagyományos társadalom működésében, a komplex társadalmakban nem valósulhat meg ebben a formában. Hiszen megrendülnek azok a kulturális alapok, amelyek a rítust mint a szimbolikus kommunikáció egy jellegzetes formáját kitermelték és fenntartották. Nem beszélhetünk például már közösen birtokolt és osztott tudásról, a jelentésekről folyamatos egyeztetés folyik.”²²

A fentiek összefoglalásaként és központi témánk értelmezéseként járjuk röviden végig az átmenet rítusainak lépcsőit²³ a színházi nevelés szempontjából:

- adott az *elválasztás fázisa* azzal, hogy az esetek túlnyomó részében az iskolai osztály saját, megszkott közegéből kilépve, magát az utazást is eseményként megélve érkezik a TIE-társulathoz; létrejön egyfajta elkülönülés a kinti világtól, legalább három órára egy zárt színházterem lesz a közös gondolkodás és a cselekvések színtere;
- az ún. *küszöb-fázisban* az osztály tagjai elmerülnek a színházi nevelési program kínálta formai és tar-

talmi világban, jó esetben csak és kizárólag ezzel foglalkoznak,²⁴ a külvilág ebben az értelemben megszűnik, de legalábbis nagymértékben jelentőségét veszti;

- az ún. *betagozódás fázisában* az iskolába visszatérő csoport beépíti mindennapjaiba a színházi programon tapasztaltakat; sok esetben több jelentős probléma felszínre hozatalában, megoldásuk megtalálásában is szerepe van az átélteknek – joggal állíthatjuk tehát, hogy a résztvevők adott esetben új identitásukkal együtt tagozódnak be újra a társadalomba.

Az előbb említettek okán vizsgálják a kultúrakutatók azt, hogy a mai komplex társadalomban hogyan festenek és milyen módon működnek azok a gyakorlatok, amelyek legalább időszakosan és részlegesen kísérletet tesznek arra, hogy a „széttöredezett, szétszóródott jelentéseket” közös egyeztetésekbe vonják.

Ilyen gyakorlatnak, vagyis rítusszerű performansznak tekintem tehát a színházi nevelési programokat is. A rítusszerű performanszok integrálják és felnagyítják az egyes kultúrák tipikus konfliktusait és értékelképzeléseit, és alkotó módon viszonyulnak hozzájuk. További jellemzőjük, hogy ezek a gyakorlatok leírhatók mint kollektív események, nagyon fontos elemük a felfokozottság és az, hogy a mindennapi problémák, konfliktusok újrajátszhatók. A rítusszerű performanszokban mindezek nyomán benne rejlik a változás és változtatás lehetősége, hogy valami fontosat értsünk meg magunkról, másokról és a bennünket körülvevő világról. Ugyanúgy, mint a színházban...

CÉLCSOPORTOK ÉS TÁRSADALMI HATÁS

A színházi neveléssel foglalkozó hazai társulatok alapvető célcsoportjuknak tekintik az iskolába (általános és középfokú oktatási intézményekbe) járó 7–16 éves korosztályt. Munkájuk jelenleg egyszerre igényteremtő és igénykielégítő; tevékenységüket nemre, etnikai hovatartozásra, társadalmi helyzetre, vallásra való megkülönböztetés nélkül végzik.

Fontos jövőbeli feladat annak felmérése, hogy vajon a pedagógia (ezen belül a drámapedagógia) és a színházművészet (ezen belül a gyerekszínházak), valamint a kapcsolódó szakmák (szociológia, pszichológia, közművelődés, szociális munka, közösségfejlesztés) területén valójában mennyire ismerik és ismerik el a színházi nevelést. Mit várnak a színházi neveléstől e szakmák képviselői, mi lehet a színházi nevelés szerepe, helye, távlati feladata ma Magyarországon? Meg kellene végre szüntetni azt a fajta különös, egzotikus idegenségérzést, mely körülveszi

²¹ Az, hogy mit minősítünk általában és különösen a TIE-ban cselekvésnek, megint csak hosszabb elemzést igényelne.

²² Horváth Kata: *Jeffrey C. Alexander társadalmi performansz-elmélete*. Kézirat, 2007.

²³ Mindezek megfogalmazásával együtt nem gondolom, hogy a színházi nevelési program minden esetben hasonló erejű és jelentőségű lehet egy fiatal ember életében, mint, mondjuk, egy esküvő vagy épp temetés, de egyrészt ez sincs teljesen kizárva, másrészt korunk jelentősen meggyengült rítusaival nyugodtan felveheti a versenyt a színházi nevelési program.

²⁴ Ennek kulcsa az alkalmazott modern pedagógiai eszköztár és a színházi formák változatossága.

ezt a műfajt, és növelni kell a színházi nevelés társadalmi beágyazódottságát!

Mindehhez természetesen célszerű volna felmutatni a tudományos elméletekkel és adatokkal is alátámasztott hatásvizsgálatokat, melyek megmutathatnák, hogy a résztvevői oldal mit tart a színházi nevelés erényeinek és hátrányainak, és hogy milyen következtetések vonhatók le mindebből. Ezen a területen még csak a kezdő lépések történtek meg, de az már látszik, hogy az utat merre kellene keresni. Tanulmányom végén a Káva Kulturális Műhely kutatási tervéről, illetve az első, még szerkesztetlen és publikálatlan esettanulmányokról lesz szó.²⁵

A kutatás céljait a következőképp lehet megfogalmazni:

Elméleti cél: olyan tudományos nyelv kidolgozása, amely egy tágabb társadalomtudományos keretben – átlépve a drámapedagógiai, pedagógiai, pszichológiai, kommunikációelméleti stb. diszciplínák határait – korszerűen tudja értelmezni a kulturális műhely szakmai tevékenységét, próbálkozásait, eredményeit. Cél tehát, hogy a kulturális műhely szakmai munkája elérhetővé, befogadhatóvá, értelmezhetővé váljon a kortárs interdiszciplináris társadalom- és kultúratudományi vizsgálódások számára.

Gyakorlati cél: a színész-drámatanárok segítése saját szakmai felfogásuk, tevékenységük átgondolásában, továbbfejlesztésében – a kutatási eredmények révén. A kutatás ebben az értelemben a mindennapi színházi nevelési munka belső, szakmai szempontjaihoz igyekszik igazítani az értelmezésbe bevont külső, tudományos perspektívákat (alkalmazott kutatás). E kettő összeegyeztetésének ugyanakkor nem kizárólag a meglévő tudás legitimálását kell szolgálnia, hanem esetleges kritikai átgondolását, továbbfejlesztését is.

Szakmapolitikai cél: olyan jól érthető, átlátható tudományos (és kvázitudományos) anyagok elkészítése, amelyek felhívhatják a megcélzott intézmények és pályázatok kiíró szervezetek figyelmét a csoport munkájára, illetve lehetővé teszik, hogy tájékozódjanak a kulturális műhely tevékenységéről.

A kutatás egy konkrét színházi nevelési programhoz, a Káva *Hinta* című foglalkozásához kapcsolódik, mely az erőszak, szűkebben véve az áldozati lét problematikáját vizsgálja a színházi formákon keresztül. Horváth Kata kultúrantropológus a színházi programokon részt vett 11-12 éves gyerekekkel, illetve tanáraikkal készített interjúkat, ezek képezik az esettanulmányok alapját.

Részletek az esettanulmányokból

1. Összefoglaló a kutatótól az egyik osztállyal készített beszélgetésről (részlet)

A foglalkozásnak egyetlen valóban „erős állítása” van. Ez az „állítás” igazából egy (társadalmi) *probléma*, amit a program tervezésénél az alkotók a következő módon fogalmaztak meg: „*Olyan világban élünk,*

amelyben sokan áldozattá válnak, sőt gyakorlatilag bárki válhat áldozattá.” Ugyanakkor, bár a foglalkozás nem fogalmazza meg explicit állításként, de kedvez azoknak az olvasatoknak, bejárható utaknak, kimeneteknek, amelyek a következő értelmezés felé nyitnak: a gyerekek (kamaszok) közötti bántalmazások mechanizmusaihoz a felnőtt világnak csekély hozzájárása van, azok saját belső logika szerint működnek. Legalábbis a gyerekek nagyon könnyen élhetik meg így, mondván: az iskola szabályai nyilvánvalóan csak az iskolán belül érvényesek, az iskolán kívüli helyzetekben nemhogy mércének nem tekinthetők, de valódi kapaszkodót sem kínálnak. Az otthoni közeg pedig – különböző okok miatt, amelyek kitöltését/bejárását a foglalkozás a gyerekekre bízta – nem tud, esetleg nem akar részt venni ezekben a viszonyokban.

2. Interjúrészlet a gyerekekkel való beszélgetésből

– *De végül is nem nagyon van, hogy valakit nem szívatnak.*

– *Én sokszor vagyok úgy. Azt mondják, kínai, mert ilyen vékonyak a szemeim.*

– *Rám mindig azt mondják, hogy dagadt, zsírgombóc. De már megszoktam.*

– *Végül is mindenkit szívatnak, csak valakit jobban.*

– *Mindenkit. Csak azokat nem, akik, úgymond, a fő szívatók.*

– *De azokat is, de azokból óriási verekedések lesznek.*

– *Hú! Akkor dőlnek a padok. Egész padosorok dőlnek!*

– *Padosorok, így, mint a dominó, így esnek el.*

– *Az öcsivel egyszer megcsináltuk. Először ő sírt, aztán én. Mert tükön ütött, mint az atom.*

– *De azért igazából ilyen nagyobb verekedések, már majdnem bandaháborúhoz hasonló verekedések nem nagyon szoktak lenni.*

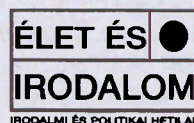
– *De olyan is volt egyszer már, amikor a fél osztály egymást verte.*

De azért ebben van valami jó is, ahogy beszéltek róla?

– *Persze! Van benne jó.*

– *Hát így utólag visszagondolni, így már vicces. De annak, akit vertek, annak nem hiszem, hogy vicces lenne.*

Budapest, 2008. augusztus 1.



MINDEN PÉNTEKEN!

KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL
VAGY FIZESSEN ELŐ!

Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

Tel: 06-1 210-5149, 210-5159; Fax: 303-9241

e-mail: lapterjesztes@es.hu

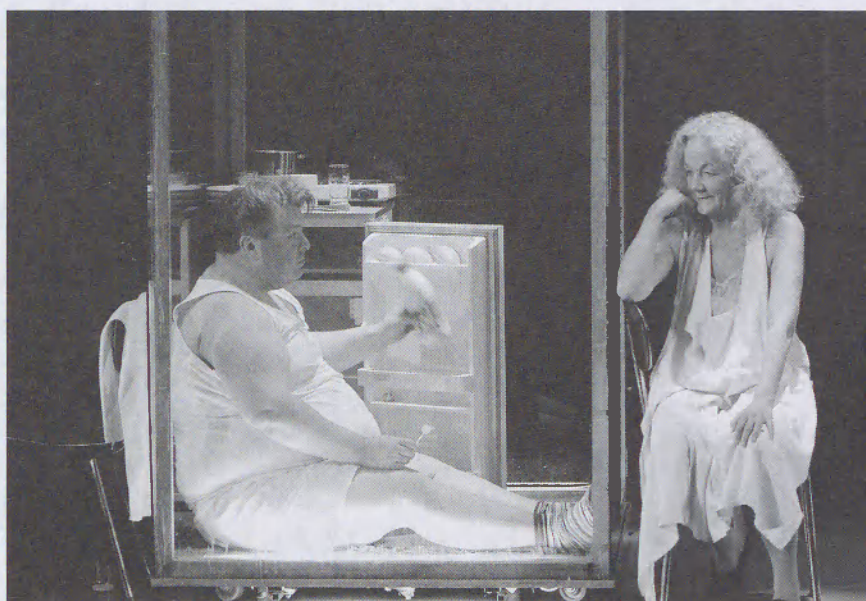
²⁵ Az említett kutatás részletesebb leírása: *Educatio*, 2008/3. (Veszélyes iskola.)



Molnár Zsófia

Hallgat a mély

A COMÉDIE-FRANÇAISE
VENDÉGJÁTÉKA



A Nemzeti Színház plakátjain városszerte egy nipp-uszkar hirdette a Comédie-Française budapesti vendégjátékát. A kép első pillantásra egyszerű és megnyerő, ugyanakkor persze igyekszik kihasználni a giccs esztétikájában rejlő ellentmondást: a nyújtózkodó üvegölebb épp elegánsan maga alá piszkít.

A Comédie-Française működési struktúráját tekintve egyedülálló színház Franciaországban, talán nevezhetjük a francia Nemzetinek. Állandó, saját társulatával időről időre válogatott, világszerte elismert rendezők dolgoznak (több-kevesebb helyi sikerrel). Molière házának első női igazgatója, Muriel Mayette a fiatalabb rendezők felé is nyitott, amit mi sem bizonyít jobban, mint hogy a közép-kelet-európai turnén bemutatott két 2007-es előadást a hatvanas évek végének szülöttjei jegyzik. Ugyanakkor a Comédie-Française előadásain minden alkalommal érződik valamiféle küldetésstudat, a (francia) drámairodalom klasszikusainak értő, mindig időszerű tolmácsolásának kényszere. Anélkül, hogy bármiféle párhuzamot akarnánk vonni, a vendégjátéknak talán jobb helye lett volna a Vígszínház színpadán (1999-ben már jártak ott), mint a mi Nemzetinkén, ahol is a Vieux-Colombier, a nagy múltú párizsi színház egyik stúdiójának méreteire tervezett díszletek mindkét előadásban némileg lötyögni látszottak.

Az 1964-es születésű szicíliai szerző, Spiro Scimone darabja, a *La Festa* (Az ünnep) nem a klasszikus dramaturgiát követi, sokkal inkább a századfordulók válságtüneteit mutatja. Ugyanolyan szűkszávú, tömön-datos fogalmazás, mint körülbelül száz évvel ezelőtt, csak hogy míg az akkori egyfelvonásosokat sokkal inkább áthatotta a misztikum vagy a fátum, ez a jelenkori életkép épp ezek hiányával tüntet. A családon belüli emberi viszonyok transzparenciáját és feldarabolódását a színpadkép (Saskia Louwaard és Katrijn Baeten) is tükrözi: a panellakás szűkös tereit csupán két helyiség jelzi, a konyha, ahol még ha akarna, sem tudna összegyűlni a család, és a fürdőszoba, ahová még a király is gyalog jár, az elszigetelődés ideális tere. A falak átlátszó plexiből: a közönség mindent lát, a szereplők pedig mindenről tudnak,

ami ezek mögött a falak mögött történik. Christine Fersen és Gérard Giroudon is finom játékkal, apró rezzenésekkel érzékelteti, hogy harminc év után már nincs titok egy házasságban, az összezártságban megkoptak a fogaskerekek, és beolajozni már nincs erejük. Mindent a megszokás ural, a tegnapi újság és a csak azért sem elég édes kávé. Az Apa és az Anya párhuzamosan zugdohányzik, feltehetően ez is a kezdetektől megy így, mindkettő átkiabálja a másiknak aggódó beszélőseit. Ezt a képet egészíti ki aztán a Fiú, akinek a figurájában a bolgár rendező, Galin Stoev a könnyebb ellenállás felé megy el: a meglehetősen korpulens Serge Bagdassarian minden mozdulatát hálásan díjazza a közönség. Persze a választás logikus, a „Mit főztek nektek ebédre?” minden családban központi kérdés, a közönyös gyerek pedig hanyag természetességgel kieszi a hűtőt. Az erőviszonyok teljesen tiszták, a tekintélyt parancsoló természetű Fiútól mindkét szülő a maga módján tart, de míg az anyai gondoskodás valamiféle merkantilis, pénzre váltható cinkos viszonyra alakul, az Apa kihágásai a fia szemében nem nyerhetnek bocsánatot. A párosokon belül megvannak az iratlan játékszabályok, amelyeket a maga módján mindenki tiszteletben tart: az Anya tudja, hogy a férje kártyázni jár, és meg sem hallja, amikor a Fiú alá akarja aknázni a bizalmát, az Apa nagy ívben kitér a fia elől, a Fiú pedig, bár lenézi, anyagiakkal kompenzálja az anyját. De a lényeg, hogy senki ne kerüljön a másik útjába ebben a látszólag a két férfi között felosztott, az Anya által összetartott minimalista univerzumban. Az „ünnep”, a házassági évforduló csupán arra mutat rá, kinek a személyiségéből mi maradt az egymás mellett töltött harminc év után: az Apa kényszeresen igazgatja saját közvetlen környezetét, míg a közös terekbe belerondít; az Anya, ha már lemondott a szabad akaratról (még azt sem tudja, milyen tortát szeret), végre beválthatja nem létező örökségét (a megálmodott piros kalap); a Fiú pedig sóváran bámulja az üvegfal mögül, hogy ez a két ember igenis képes csendben elfogadni egymást. A feladás és megszokás napi küzdelmét szemlélve meglehetősen cinikus a darab címe



Gérard Giroudon (Apa) és Christine Fersen (Anya)
a La Festában

– tulajdonképpen érthető, hogy az erős komikus hatásokat rejtő, ugyanakkor sokkal inkább a hétköznapi tragikumot körüljáró szöveg egyes pontjain leginkább a harminc alatti nemzedék mulat. Talán mert az idősebbeknek nem elég görbe a tükör.

Ebben a párosításban a *Kényeskedők* épp a *La Festa* ellentettjének tűnik: Molière színműve harsányan szól a női nem gyengéiről, amit az angol rendező, Dan Jemmett az egész emberi nemre, illetve társadalomra tágít. A hangnemet is felvállalja, ezen a darabon nincs mit finomítani – és szól is a klasszikus diszkórítmusban, a hetvenes évek látvány- és hangvilágában. Míg Stoev inkább az utóbbi tíz évben egyre divatosabb színpadi oratóriumok felé mozdul (lásd Viripajev-rendezéseit), Jemmett szívesebben ki-

egyetlen rossz szó sem érheti, mindenki – szó szerint, a szárazon úszást imitálva – lubickol a szerepekben, nem csoda, hiszen a külsőségek megjelenítésének szüksége kellő mennyiségű segítséggel látja el őket. A Gorgibus lányát alakító Catherine Hiegel angolos akcentust és remek jelmezeket, frizurákat kapott, az unokahúgot játszó Catherine Ferran hatalmas hajcsavarókat és derékfájást, kettősük pedig időről időre átokként, megvetően elhörögheti az „esküvő” szót a közönség felé. Ami az udvarlókat illeti, Jemmett shakespeare-i *quiproquót* kever Molière dramaturgiájába: a négy szereplőt kettőre csökkentti, az álcázós megoldást választja a kettőzés helyett, amit valós beöltözés és vetkőzés jelez; La Grange (a többször bizonyított Andrzej Seweryn) és Du Croisy (a remek ritmusérzéssel rendelkező Serge Bagdassarian) a nemes prémet és úri szabású öltönyt színes műbőr zekére és flitteres csizmára cseréli, így lesz belőlük Mascarille és Jodelet, majd az átváltozás nagyjából visszafelé is

megtörténik, az időmegtakarítás okán a szemüvegek fel- és levételével. A kimért eleganciát a jelmezben Gorgibus (Michel Favory) és az összes szolgát egy személyben megtestesítő Florence Janas képviseli: előbbi visszafogottan szabott trapéznadrágjában leginkább egy konferansziét idéz, utóbbi a zárójelenetig őrzi semlegességét, amikor is a szőke parókat felváltják az égővörös tincsek, a szigorú kosztümöt pedig az aranyruha – mert ebben a házban csak a saját vér becsületét védik; Gorgibus bizony össze- szűri a levelet a szolgálólánnyal, aki a háttérből mindvégig kezében tartja az eseményeket vezérlő távirányítót. Úgy tűnik, Jemmett abszurd drámát



Brigitte Enguerand felvételről

Jelenet a *Kényeskedők*ből sérletezik stílusirányzatokkal (2004-ben az *Alkalom szüli a tolvajt* című Rossini-operát például western-környezetbe helyezte), és ennek érdekében nem riad vissza semmilyen vaskos megoldástól. Az alaphangot megadja a díszlet és a szereposztás: többosztatú, csillogó keretes esztrádszínpad tárul a szemünk elé, afféle színház a színházban megoldással, amelynek előterében a minimál dizájn nyilvánvalóan drága, szabadon görgethető, divatos darabjai állnak (fehér bőrkanapé, nyitott ruhaállvány); az eladósorban lévő Kati és Magdi (Illyés Gyula fordítása sorjázik a feliratokban) túl van első ifjúságán, és az embernek az az érzése támad, hogy a szereplőváltás során előnyben voltak a kellően eldohányzott hangú színésznők. Ugyanakkor az aktorok játékát

akart rendezni, és ehhez a műfaj legismertebb topozsait vetette be. Beckettnek adózva a hordszékes jelenetet az egy személybe sűrített szolgálóval játszatja, aki különböző színű kalapokat cserélget a fején, jelezve a hármas színpadi jelenlétet, majd egy adott pillanatban Mascarille nyílt színen erősen gondolkodik; a két álnemes belépője pedig afféle ionescói „látlatokat” kap a köszöntés és a társalgás kezdeti nehézségeiben. Csakhogy Molière túlságosan is földszagúnak bizonyul, ezek az intermezzók csupán a helyzetkomikum okán tűnnek fel. A színpadi és színészi eszköztár hiánytalan, akárcsak Stoev rendezésében, a tökéletes átláthatóság és a talmi csillogás viszont mint ha mindvégig elvonná a figyelmünket az alsóbb régiókban finoman, talán megalkuvóan megbújó fricskákról.



Boros Kinga

A név kötelez

NEMZETI SZÍNHÁZFESZTIVÁL BUKARESTBEN

Négy éve vette le a bukaresti Nemzeti Színházfesztivál I. L. Caragiale nevét, mert nemzetközi nyitásra készül. Az idei, a tizenyolcadik fesztivál azt mutatja, hogy legjobb lenne a *nemzeti* jelzőt elhagyni, és visszakeresztelkedni Caragialéra. A legnagyobb román drámaíró nevével a rendezvény pontosan érzékeltethető, hogy a legfontosabb román színházfesztivál kíván lenni.

legfontosabb

Az elmúlt tizenöt évben Romániában a rendszeres vendégjátékokhoz, turnékhöz szükséges források elapadásával fordított arányban nőttek a fesztiválszervezésre megszerezhető pénzek. A támogatók nagyobb reklámot láttak a rövid és intenzív rendezvényekben, a színházak pedig hamar felismerték, hogy a szakma figyelme egész évadon át nem, pár napra viszont fenntartható. Temesvártól Jászvárosig, Nagybányától Craiováig ma jóformán minden színházi városnak van saját fesztiválja, némelyiknek több is. Hivatalos nyilvántartás nem létezik, óvatos szakmabeliek negyvenet saccolnak. E dömping közepette mégis van két, évi rendszerességű esemény, amely meghatározza a román színházi életet: április elején a Színházi Szövetség (UNITER) Gálája, november elején a Nemzeti Színházfesztivál (FNT – Festivalul Național de Teatru). Előbbit a nyilvánosság tekintetétől rejtett több hónapos, két zsűri – a jelölő és a díjazó – által végzett válogatás, a szakmán belül pedig nagy várakozás, temérdek találgatás és masszív lobbizás előzi meg – lévén az UNITER-díj *A Díj*. A kitüntetés erkölcsi és szakmai súlyát növeli egyfelől az elszaporodott fesztiválokon osztogatott elismerések egyre csökkenő jelentősége, másfelől az, hogy „a részvétel a fontos” elve alapján az FNT hosszú évek óta lemondott a versenyztetés gyakorlatáról. A részvétel valóban fontos, mivel a román kritikus szakma a fővárosban tömörül, és – kivált látatlanba – nagyon nehezen utazik.

Mégis, az FNT-vel párhuzamosan 2007-ben és 2008-ban is zajlott egy másik, magát nem kevésbé jelentősnek hirdető rendezvény. 2007-ben az Európa Kulturális Fővárosa címet viselő Nagyszeben az Európai Színházak Fesztiválját szervezte rá a hagyományosan november elején tartott bukarestire, 2008-ban pedig ugyanekkor startolt a Bulandra Színház és a Kolozsvári Állami Magyar Színház szervezésében az Európai Színházi Unió Fesztiválja. Első pillantásra az egészséges konkurenciát és a bővülő kínálatot véljük látni. Szeben 2007-ben meghívta Thomas Ostermeier *Hedda Gabler*jét (miután az

FNT-re meghívták a *Nórát* és a *Kívánsághangversenyt*). A vendégjáték azonban minden kommentár nélkül elmaradt, és az első fesztiválnak nem lett folytatása 2008-ban. Továbbá azt is észre kell vennünk, hogy az FNT 2008-as válogatásából kimaradt mind a Bulandra, mind Kolozsvár, amelyeknek Andrei Șerban rendezte előadásai (az UNITER-díjas kolozsvári *Ványa bácsi* és az évad szenzációja, a csak nőekkel eljátszott bukaresti *Lear király*) az FNT sok potenciális nézőjét elvitték.

román

A Bulandra és a KÁMSZ reprezentatív intézményei annak a színjátszásnak, amely a magyarországi szakma számára a Hufnágel Pisti. „Bezzeg” – mutat Budapest kelet felé (miközben Bukarest visszamutogat, a Katona József Színházra), mert úgy tartja, ott kreatívabbak a rendezők, engedelmesebbek a színészek, felvilágosultabbak a nézők, és nagyvonalúbbak a támogatók. Néhány példa a valóságból: 2005-ben blaszfémiával vádolták Alina Mungiu-Pippidit az 1992-ben (!) UNITER-díjjal kitüntetett *Evangélisták* című darabjáért; 2008 augusztusában a târgoviștei helyhatóság a színházi világ tiltakozása ellenére gazdaságosságra hivatkozva megszüntette a város szín-



Florin Blolan felvétele



házát mint önálló művészeti intézményt. Ami a rendezőket és színészeket illeti, a román színház ma csupán szókapcsolat, nem stílus kategória. A szocreál éveiben szűk évtizednyi világosságot hozó, a reteatralizációt megvalósító Liviu Ciuleit betemette a por. Andrei Șerban és Silviu Purcărete évtizedek óta legfeljebb vendégrendezőként van jelen Romániában, és nincsenek tanítványaik, nem hagynak maguk után iskolát. Bár folyamatosan dolgozó, eminens figurái a romániai színjátszásnak, Mihai Măniuțiu vagy Radu Afrim nevével azonosítani a román színházat jogtalan leegyszerűsítés. Ezen a palettán rég nem beszélhetünk egyedi színekről: az alkotók körbedolgozzák a színházakat, amelyek aztán nem is törekednek saját arculat kialakítására. Măniuțiuja annak a színháznak van, amelyik meg tudja őt fizetni, nem amelyik megkeresi, kineveli a magát. Ha a néző a román Katonaként emlegetett, vitán felüli művészsínháznak tartott Bulandra színészeit, Victor Rebengiucot, Mihai Constantint, Andreea Bibirit, Vlad Zamfirescut akarja látni, elég a román kereskedelmi adókra kapcsolnia szappanopera-óránban. Ipar van, nem alkotásokat kigyöngyöző folyamatos művészi munka.

Mit jelenthet hát a fesztivál nevében a „nemzeti”, ha stílust nem? *Best ofot*? Annak ellentmond az egyszemélyes válogatás. Nyelvet? De hiszen magyar nyelvű előadások is bekerülnek a programba. Országhatárt? És akkor mi lesz az európai interkulturális párbeszéddel, amelyre annyit hivatkozunk? A jelző avítt

kolonc az FNT nyakában, amelyet a szervezői gyakorlat régen meghaladott. Erre a homályos fogalomra hivatkoznak például azok, akik sokallták 2008-ban a hét külföldi előadást. (NB.: egy évvel korábban kilenc volt.)

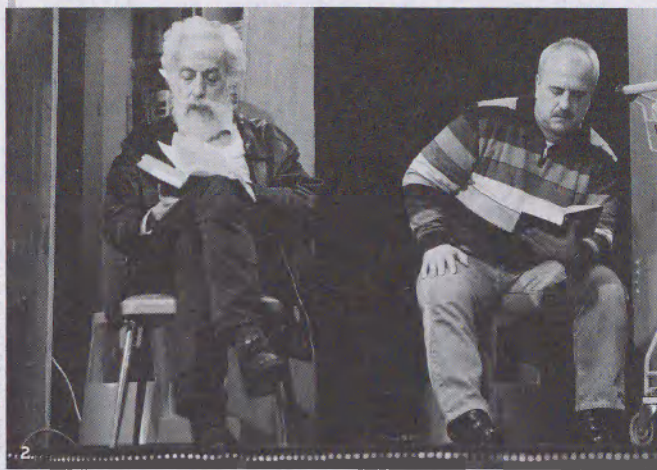
színház

A leghevesebb indulatokat Alvis Hermanis és a Rimini Protokoll kelti. Hermanis csapata korábban *A hosszú étellel* járt már Bukarestben, a *The sound of silence-t* (*A csend hangjai*) mégis furcsállva nézi a közönség, mely szünetben felére csappan. A *Karl Marx: A tőke, I. részre*, a Rimini előadására eleve fél ház kíváncsi, és másnap azt írja róla a sajtó, hogy az Európa-díj – Új Színházi Realitások kitüntetéséből a Rimini Protokoll legfeljebb az új realitásokra szolgált rá. Hol húzódnak a műfaji határok a román szakma szerint? A bukaresti Színház- és Filmművészeti Egyetem (UNATC) amfiteátrumában tartott plénum-előadása végén Hans-Thies Lehman – akinek könyve a tervek szerint a fesztiválra jelent volna meg románul, ám a fordító haladékosra kért – azzal szembesül, hogy az UNATC színháztudományi tanszékének

1. A csend hangjai című Hermanis-előadás
2. Karl Marx: A tőke I. rész (Rimini Protokoll)
3. Az M család betegsége (Temesvári Nemzeti Színház)
4. Măniuțiu Macbeth-rendezése
5. Románia Komplex



1. Florin Bîlăan felvétele



2. Marius Beșu felvétele



4. Florin Bîlăan felvétele



5. Marius Beșu felvétele



vezetője, a *Teatrul Azi* színházi lap szerkesztője és a román kritikuscéh elnökeként harmadik, egyben kötelezően utolsó mandátumát befejező Ludmila Patlanjoglu hosszasan kioktatja: amiről beszél, nem színház, hanem múló hóbort. A kéretlen kiselőadást Eleni Varopoulu kritikus állítja le, aki fordítás nélkül is megérti, hogy ez itt a csikorogva végbemenő generáció- és szemléletváltás kínos pillanata.

A fesztiválon megélt legkínosabb pillanatokot Mihai Măniuțiu szolgáltatja jászvárosi *Macbeth*-rendezésével. Hinnénk szívesen, hogy a díszlet zárt falai közt dobhártyaszaggatón csattogó lövések és az egész foszforszagú katonásdi egy videojátékszerű értelmezést hivatott jelezni – ha az előadás nem venné oly komolyan magát. *Macbeth* és *Banquo* megtisztító fürdőt vesz, miután rakásra gyilkolt fél tucat katonát. A férjét váró *Lady Macbeth* vérpiros rózsaszírommal hinti fel a földet. *Malcolm* és *Macduff* a befejezésben ugyanazokkal a duhaj gesztusokkal gratulál egymásnak, mint az első jelenetben *Macbeth* és *Banquo* – itt, kérem, olvasat van, az orrunk meg beleverve. Széles színészi gesztusokkal, üvöltéssel pótolják az intenzitást. Mondják a jászvárosiak, Măniuțiu három hétig próbálta az előadást. Félelmetesen kevés idő ez egy olyan társulat számára, amelynek nincs karbantartó társulatvezetője. A színészekkel való alapos munka hiányában Măniuțiu minden stílusjegye csiricsáráé külsőség marad.

A romániai színházak másik vándorrendezője, Radu Afrim tízéves pályafutása során, épp ellenkezőleg, azzal szerzett vitathatatlan érdemeket (más, vitatottak mellé), hogy újra formába hozott néhány, menthetetlennek vélt társulatot. Neki köszönhetően került a szakma érdeklődésének középpontjába a sepsiszentgyörgyi *Andrei Mureșanu Színház*, a ploiești *Toma Caragiu Színház*, a bukaresti *Odeon* idősebb színészgárdája (a *joi.megaJoy* címen játszott *Csütörtökünnep* rendezői és színészi UNITER-díjat is kapott). Afrim, bár évente három-négy előadást rendez, hűségesen visszajár megszelídített színházaihoz. A Temesvári Nemzeti Színház Afrim-sorozatának 2008-as darabja *Fausto Paravidino Az M család betegsége* című előadása, mely a bemutató óta nemcsak belföldi fesztiválokra vett részt, de meghívást kapott a párizsi *Odeon*ba is. Afrim szövegopciója ezúttal is két szempontot követ. Mint nyilatkozataiban fogalmaz, nem hajlandó közszolgálati funkciót betölteni a drámairodalom hivatalában. Másfelől programszerűen választ új, ismeretlen szerzőket, akikhez nem fűződnek nézői elvárások, és akiket ilyenformán ő vezet be a román színházi köztudatba (például *Vaszilij Szigarev*, *Hanoch Levin*, *Jon Fosse*). *Paravidino* darabjából a metafizikus betegséget erősíti fel, egyfajta apokaliptikus melankóliát. Az előadást Temesváron egy monarchiabeli lovardában játsszák, ahol a több száz négyzetméternyi játékkeret sűrű növényzet lepi el. A *Velica Panduru* tervezte látvány azonban nem az élet, hanem a burjánzó halál kifejeződése, akárcsak az elvetélt-bajnok *Maria*, a darab egyetlen szereplője, aki képes volna továbbvinni az életet, de aki szaporaságát abortuszok sorában éli ki. A fák ága csupasz, a földön térdig ér a vérvörös

avar, a falakról hámlik a vakolat. A képi metaforában itt-ott feltűnik egy meghökkentően köznapi tárgy, tévé, kád, telefonfülke, groteszk kellékei a haldokló emberiségnek. Afrim a biológiailag is a halál felé csuszogó szereplőből, az apából csinálja a legeleveníbb figurát. *Ion Rizea Luigi*a egy afrimi tipológiát folytat, a *Három nővértől a Sebhelyes szívekig* (a két háború között élt, fiatalon elhunyt, románul alkotó *Max Blecher* regénye alapján) a rendező minden előadásában megjelenő, hangsúlyosan teátrális játékmóddal elővezetett infantilis öregét. *Rizea* pávatollazatot visel a fején, kitömött medvét húz maga után, és viccesen beszél – figurájának ősei valahol a *commedia dell'arte*ban kereshetők. A komikus elemek viszont nem oldják, hanem fokozzák az idegességet. A dramaturgiailag váratlanul bekövetkező, frenetikus tánc- és énekl jelenetek (szintén Afrim kézjegye) után az előadás visszalök a letargiába. A bukaresti fesztiválon a Nemzeti épületéből kilépve sajnos elmarad az a megdöbbentő ráismerés, ami a temesvári lovarda kijáratánál belénk nyíllal: körülöttünk a park mintha a díszletet folytatná.

Az ismerősségérzésre épít a *Románia Komplex*¹ is, a néhány éve színházkritikusként debütált *Mihaela Michailov UNITER-díjas* darabja, a hasonlóan fiatal *Alexandra Badea* rendezésében. A darab és az előadás a román színház első érvényes próbálkozása a '89 előtti történelem megemésztésére. A témát, amelyet az új román film több oldalról körbejárt már (*Négy hónap, három hét, két nap; Volt vagy sem; A papír kék lesz; Hogyan töltöttem a világvégét?*), a színház eddig kistitűl politikai kabarék és diktátorparódiák (például *Egy nap Nicolae Ceaușescu életéből*) formájában csócsálta meg. *Michailov* saját generációjának szemével és a forradalom óta eltelt két évtized horizontjáról néz a kommunizmusra. Darabja a nyolcvanas években kezdődik, és a mába tart: *Georgică* az első jelenetben petróleumlámpa fényénél írja a gyakorlófüzetébe, hogy „Éljen a párt!”, az utolsóban európai integrációról beszél. És a szerepet játszó *Răzvan Oprea* hangjában ott az erőltetett, önhitegető hurraoptimizmus. *Oprea* végig kettős viszonyulást érzékeltet: a gyerek *Georgică* naivitását a visszatekintő felnőtt székszevisével, az új világ ígéretét a komplexusok örök érvényével írja felül. Az elképesztő lendületen túl alakításában az nagyon jó, hogy egészében odaadja magát szerepének, nem ironizál a pionírságért lelkesedő kiskamaszon sem. Az előadás legerősebb jelenete, amikor a közönséget hívja segítségül egy pionírdal elénekléséhez. Egyenként megy oda a nézőkhöz, személyesen kérleli őket. A dalt mindenki ismeri, aki huszonöt-nél idősebb, de ennek beismerése és a nyilvános szereplés mindenkit riaszt. Hamar világossá válik, hogy az előadás nem folytatódik, míg valaki le nem győzi restelkedését, engedve a színész szuggesztív erejének, nézőtársai várakozásának és a színházi szerződésnek. Ez az, ami a paródiákból kimarad: hogy a „békesség kedvéért”

¹ A román címben – *Complexul România* – használt szó egyaránt jelenti a kommunizmus éveinek vegyesboltját, épületegyüttest, a pszichológiai értelemben vett komplexust, illetve bármilyen összetettséget.



húsz év múltán is közösséget vállalunk. Ráadásul az ének titokban megörvendeztet, mert a gyerekkorunk cseng fel benne. Ebből ered a felnőtt Georgică reményének eszelőssége is: nyithat autómosót akár az egyesült Európa brüsszeli parlamentje mellett, de gyerekkorának szerettei, akikkel megoszthatná örömét, mind kísértáltak a színpad szélére a vakító fénycsóvában, amelyből nincs visszatérés. Liliana Cenea a *Dogville* díszletétől ihletve szervezi a játékteret: a két oldalról közrefogott, téglalap alakú színpad padlóján krétával húzott vonalak határolják a szobákat. És valóban: a szekus úgy figyel, akárha jelen lenne a család konyhájában Georgică apjának rendszerellenes kirohanásakor, amit rögtön meg is torol. A darabnak és az előadásnak egyaránt a szekushoz kötődő jeleit a legkevésbé sikerültek. Túlságosan kézenfekvő, hogy a tegnap szekusa ma besúgókat lepez le a tévében, és a vállalat színpadias ütlegetései sem méltók az előadáshoz, amely éppen többértelműségével válik ki.

fesztivál

Badea és Afrim jelenléte két-két előadással az FNT műsorában szimptomatikusan jelzi, hogy az elmúlt három év fesztiválkonceptiója hogyan újult meg 2008-ban. 2005–2007 között Marina Constantinescu kritikus a rendezőszemélyiségek előtti tisztelgésnek szentelte a fesztivált, amelyre így nem az év kiemelkedő előadásai kerültek be, hanem az egykori jó előadások rendezőinek aktuális produkciói, minőségüktől függetlenül. Az UNITER elnöksége által a következő három évre kinevezett új fesztiváligazgató, a szintén kritikus Cristina Modreanu a holnap rendezőire helyezi tétjét. Drasztikusan csökkentette a bevá-

logatott rendezők átlagéletkorát, és debüt-kategóriát indított az ígéretes fiatalok népszerűsítésére. A kompromisszumot neki máshol kellett megkötnie: a legjobb előadás, a legjobb rendezés és a legjobb férfi alakítás UNITER-díjait besöprő *Ványa bácsinak* egyértelműen szerepelnie kellett volna az FNT műsorán ahhoz, hogy a rendezvény az évad legjobb előadásai spektrumának mondhassa magát. A távolmaradás okáról számos spekuláció kering, egy biztos: a *Ványa bácsi* az FNT-vel párhuzamosan folyó UTE-fesztivál keretében vendégszerepelt Bukarestben. Ennél több azonban nem róható fel Modreanu fesztiváligazgatói tevékenységének. Megvalósította a fesztivál járulékos feladatait: fontos színházi könyvek fordítását, megjelentetését és bemutatását, folyóirat kiadását (az avított szerkesztésű *Teatrul azi* monopóliumának felszámolására), szakmai előadások és workshopok szervezését. A fesztivál történetében először a honlapon két hónappal a kezdést megelőzően elérhető volt a végleges műsor románul és angolul, és újdonság volt az online jegyvásárlás lehetősége is. Modreanu elgondolása nyomán a program sokkal világosabb és valószínűleg közeli kategóriákra tagolódtott, mint a korábbi években. A hivatalos válogatás tizenhét legjobb román előadása mellé az új fesztiváligazgató hét külföldi produkciót hívott meg a nemzetközi *showcase*-be, nem kisebb neveket, mint Kama Ginkasz, a Rimini Protokoll, Alvis Hermanis vagy Joël Pommerat; a pályakezdő rendezők mellett megtartotta a korábbi években létrehozott független színházi, valamint a táncszínházi kategóriákat két olyan réteg reprezentálására, amelynek Romániában nincs számottevő saját fesztiválja. Minderre meghívott húsz, külföldi szakembert, kritikust és fesztiváligazgatót.

Karácsonyi Zsolt

Hosszútávfutás a kör peremén

UNIÓSZÍNHÁZI FESZTIVÁL KOLOZSVÁRON

A fesztivál: látványosság, lendület, zsúfoltság, rohanás egyik helyszínről a másikra, hogy minél többet elkapjunk abból, ami egy-két hétig tart. Az Európai Színházi Unió tizenhetedik fesztiváljának kolozsvári fele nyugodtan és méltóságteljesen zajlott a kiszabott bő másfél hónap során (az első fele több héten át volt látható Bukarestben, a Bulandra Színház

szervezésében). Nehéz volt megszokni azt a tágasságot, amit a szakmai beszélgetések, könyvbemutatók (például egy Purcărete-album), tárlatok próbáltak betölteni, ám ez teljes egészében nem sikerül(hetet)t.

Ennek ellenére tisztán kirajzolódik az a feszes, néha lazább kör, amelyet a fesztivál előadásai húztak meg a kolozsvári magyar társulat székhelye körül.



TÁGRA ZÁRVA

A tágasság már a fesztivál első napján zavarni kezd. A Roger Planchon által rendezett *Amédée, vagy hogyan lehet tőle megszabadulni* (Studio 24 – Compagnie Roger Planchon, Franciaország) szereplői között érzem meg először. Nézem az egymástól messze álló színészeket, és rájövök: nem csupán a ionescói abszurd dramaturgiája okán nincs igazi kapcsolat közöttük. Színtelen-szagtalan monológok sorjázhatnak, keverednek el, csúsznak végig a díszlet csíkos falain. Az idős francia mester nem tud meggyőzni, és a halott hatalmas, színpadot uraló lábbelije kinyom a színházból.



Bíró István felvétele

Az ünnepélyes kolozsvári fesztiválnyitás után hazai előadások sorjázhatnak: Purcărete *Gianni Schicchi*-je, az Andrei Șerban rendezte *Ványa bácsi* és a frissen bemutatott *Három nővér*. Utóbbi a két, látványelemekben gazdag produkciót követően akár túl egyszerűnek is tűnhetett volna, pedig a Tompa Gábor által jegyzett előadás tobzódik az apró részletekben. A nappali falára akasztott festmény mögött egy pillanatra úgy sejlének föl a szereplők, mint a nagy orosz táj részei, aztán minden halad tovább a maga útján – az egy helyben maradó Moszkvába indulás nyomvonalán. Ám a finom, precíz apróságok csavarjai mégsem elegendőek ahhoz, hogy az előadás íve egységes maradjon. A három címszereplő (Kali Andrea, Kézdi Imola, Péter Hilda) nagyon is korán feladja a játszmát, nincs igazi harc a szebb jövőért: csak beletörődés van, néha egy kis két-sebesés.

Ahol a kétségbeesés igazán otthonra talál, ott nem jut neki hely. Herbert Achternbusch *Ella* című darabját Fernando Mora Ramos rendezésében láthatjuk (Teatro da Rainha, Portugália) a frissen felavatott (Janovics Jenőről elnevezett) stúdióteremben. Josét a rendező alakítja természetesen, nyugodtan. A fogyatékoságot, félkegyelműséget nem erőlteti, csak hagyja megnyilvánulni: hol a kéz, hol az arc ernyed el hirtelen. Különös hangokat képez, eljuttatja, hogy éppen játszik, miközben nyilvánvalóvá teszi: ez a játék nem a színészi, hanem az élet maga.

Igy érek el a *III. Richárd*hoz, s ahogy az egyébként jól sikerült Interferenciák fesztivál esetében, itt is soknak tartom már a túl határozott hazai jelenlétet. Ez a negyedik kolozsvári előadás, és eddig két külföldit láthattam csupán. Nemzetköziség? De lássuk Richárdot (Bogdán Zsolt alakításában).

ACÉLKÖNYÖK, BONCASZTAL

Kortársunk ő, a feltörekvő, az acélkönyökű, aki profimód menedzseli magát. Jól boldogul a felső tízezer világában, hiába minden testi fogyatékoság, behízeli magát, és ezzel nem is igen lóg ki a többiek közül, hiszen itt – ilyen képet mutat nekünk az előadás – mindenki cselszövő, senki sem makulátlan, senkiben sem lakozik a fenség, éppen ezért akárki lehet(ne) király. Mindenkinek kijut abból a pokoli anyagból, ami nyálkásan ráragad a szereplőkre, s ami éppen Richárd behízélgő beszédmódjában nyilvánul meg a maga szinte vegytiszta formájában. Ezt az egybemosódó, kaotikus világot ellenpontozza Bács Miklós alakítása (IV. Edwárd). Kemény, határozott, méltóságteljes gesztusokból építkezik, arcán nincs nyoma gyengeségnek, ám a tragikus bűn végül a halál felé taszítja őt is. Igazi király híján pedig kezdetét veheti a véres háború, az álarcokra, cselszövésekre már nincs is szükség, mehet minden élő, egyenes adásban. Ezért jut kitüntetett szerephez a média. Richárdot egy valóságshow-ban választják királlyá, Richmond grófja (Buzási András) a képernyőn át üzen hadat.

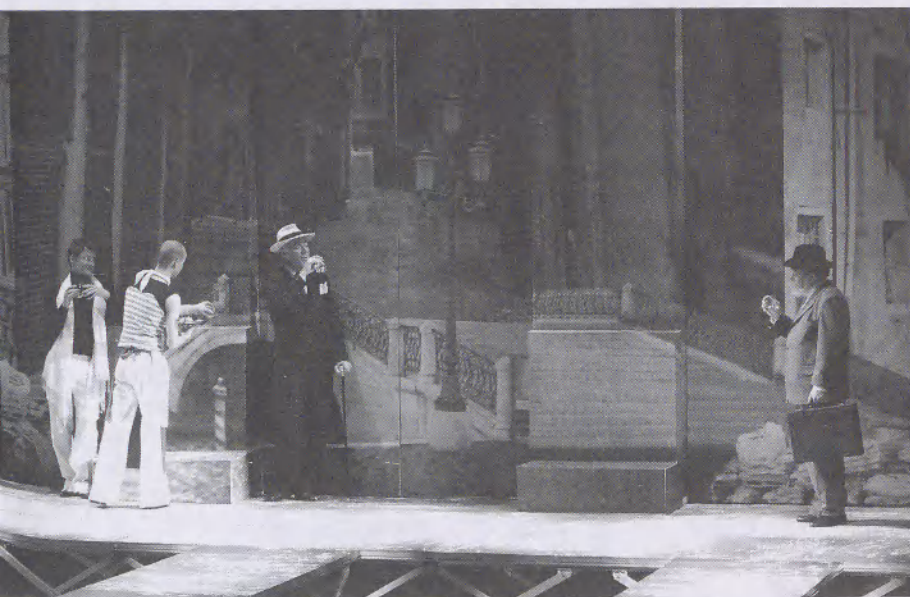
Tompa természetesen vigyáz arra, hogy a néző asszociációit több irányba is elindítsa, utalásokat rejt el arra nézvést, hogy ez a mai előadás is bírhat reneszánsz gyökerekkel. A holtak szellemeivel viaskodó Richárdot boncasztalra helyezi a rendező, a szellemek pedig operációra beöltözve érkeznek a játéktérbe, hogy a nyilvános boncolás, akárcsak Rembrandt híres festményén, a *Tulp doktor anatómiai leckéjén*, itt élő test és lélek fellett is megtörténhessen.

A látvány, a Varga-Járó Ilona által megformált és üvegszekrényekbe helyezett gnómok és fejek valósággal rátelepszene a nézőre, akárcsak a kegyetlenül erős hangeffektusok. Káosz van és világvége. Olyan megfordított értékrend uralkodik, ahol már nem a királyok, de a látszólag csupán végrehajtói szerepet játszó gyilkosok (Molnár Levente és Szűcs Ervin) mozgatják a szálakat. (A mellékszereplők e finoman jelzett hatalomátvételét a belgrádiak *A veleneci kalmárjában* is érzékeltetni lehet majd.)

A *III. Richárd* után valósággal ellazít, amikor Giuseppe Massa darabjának kezdetén krumplit és húst árul két bevándorló, az olaszországi Teatro Garibaldi színészei (az előadást a szerző jegyzi rendezőként). Lejönnek a nézőtérre, érezni a hús illatát, közel kerülnek, hús-vér emberek. Aztán kiderül, hogy terroristák. Mert sosem tudni, mi lakozhat *A szív belsejében*.



Pascal Chantier felvétele



Nenad Petrovic felvétele

A Jugoszláv Drámai Színház *A velencei kalmárja* következik. Egon Savin rendezése kiegyensúlyozza a mézőnyt. Innen, a belgrádiak előadása felől könnyebb megítélni a korábbi és az azt követő produkciókat is. Annak ellenére, hogy a Shylockot alakító Predrag Ejdus nem igazán remekel. Grimaszba rándult vagy kőkemény arcán nem villannak meg a belső viharok. Annál erősebbek a többiek. Az Antoniót megfontolt, szellemes, ám háborodottan (férfi) szerelmes üzletembernek mutató Irfan Mensur vagy az átváltozás fiatal mestereként férfi és női szerepet (Portiát) egyaránt kello távolságtartással és humorral megformáló Dragan Micanović. Ebben az előadásban mindenki erős, vérbő, két-



FENT: A velencei kalmár (Jugoszláv Drámai Színház)

BALRA: Amédée, vagy hogyan lehet tőle megszabadulni (Stúdió 24 – Compagnie Roger Planchon)

értelmű, sokatmondó, a díszlet reneszánsz színpadképet idéz, az előtérben pedig sikamlósan és kegyetlenül zajlik a magányos mai emberek élete. Portia bölcs és megbocsát, de mintha a boldogság már elpárolgott volna a bölcs szemekből.

Hiába jelzi Antonio már az előadás elején (a rivaldához állva, önmagán végigmutatva), hogy ez csak szerep, hiába a kérők rekeszizom-kínoztatón komikus jelenetei, amikor Antonio boncasztralra, Shylock keményen konkrét kése alá kerül, egy pillanatra már azt hisszük, hogy Antonióból Shakespeare akarata ellenére mégiscsak kivágnak egy darab húst. A néző szíve összerándul, és ez a rándulás még előadás után is ott sajog.

A fenti jelenet persze nem lenne elegendő egy remek előadáshoz. Az ördög – és az angyal is – a részletekben lakozik, abban, hogy a rendező éppen azál-

Ez a címe a darabnak, és a szereplők a mai (olasz) valóság szívét mutatják meg vele, még ha áttételesen is. A két bevándorló Sacco és Vanzetti (Emiliano Brioschi és Giovanni Prisco alakításában), ám a helyzet mégis maiként hat, hiszen az idegenség, a más-ság manapság Olaszthonban is érezhető, társadalmi konfliktusokat okozó kérdés. Sacco felesége (Simona Malato) uralja a színpadot, felmos, takarít, csacsog, eljátssza, hogy ő Justitia, eljátssza, hogy nem vak, és a néző is látja, hogy nagyszerű színészi adottságokra van szükség ahhoz, hogy az egyszerű, száraz szöveg élettel telítődjék, a három színész játéka pedig a politikai jelmondatok sorjázása közepette se váljék kétsíkú propagandaplakattá. A két terrorista nem csupán bűnös, de érző, formálódó, a villamosszék nagyon is konkrét rémével szembenező emberi lény. Egyre hangosabban dübörög bennük (és a néző dobhártyáján) a döntés előtt álló szív, akárcsak jó néhány nappal később, a Teatro de la Abadía előadásában (ahol a hanghatásokkal már csínjában bánnak, de kegyetlen élességük mélyen bevésődik a néző memóriájába).

Brigitte Enguerand felvételei

Heiner Müller Kvartettje Langhoff rendezésében



tal hoz létre pergő, mozgalmas játékot, hogy a legpróbb szerepet alakító színész is főszereplővé lesz legalább néhány másodperc erejéig.

FELDARABOLVA, SÚRÚSÖDVE

A bűn – legyen szó terrorizmusról, trónkövetelésről, gyilkolásról, álságos beszédéről – újra és újra felbukkan a fesztiválon, természetesen a bukaresti Bulandra Színház *Bűn és bűnhődése*ben is. Ám a Jurij Kordonszkij által jegyzett produkcióban éppen a főszereplő, a gyilkos hiányzik a színpadról. Az egyszerre három színész által megformált Raszkolnyikov egyik alakváltozata sem elég erős, hiányoznak az érzelmek. Alig van több, mint szövegmondás, ami igencsak bántó, mert a Sorin Leoveanu által megformált Porfirij hihetetlen belső energiákat mozgósít. Minden irányból ugyanolyan intenzitással látszik a stúdiótér közepén, mintha külön arcokkal nézne a három Raszkolnyikovra. Leoveanu szintjét csak az Aljonát alakító Rodica Lazár éri el, néhány lendületes gesztus erejéig.

Azon tűnődöm, mi lehet a baj a három Raszkolnyikovval (Marius Manole, Richard Bovnoczki, Vlad Logigan), hiszen adott három markáns színészi arc, három különböző testalkat, elvileg három jelentős alakítást is láthatnánk tőlük, de az előadás elején beállított maszkok nem mozdulnak, nem alakulnak, nem élednek fel. Miközben Porfirij amolyan orosz Watson doktorként, enyhén debil szentpétervári Columbo hadnagyként lép színpadra, hogy később már ideges értelmiségiként, sőt profétaként nyilvánuljon meg. Olyannyira elmerül a Raszkolnyikov-ügyben, hogy már-már úgy tűnik: maga is Raszkolnyikov, aki saját el nem követett gyilkos tettének történetét játssza el három tragikus maszk előtt.

A Jacques Bourgaux által rendezett és játszott *Don Quijote* (Compagnie AZAR, Franciaország) jó példa

arra, hogy a vásári komédia hagyománya milyen frappáns megoldásokat, derűsen komor pillanatokot hozhat létre még egy kőszínház stúdiótermében is. Már az előadás eszköztelensége is beszédes: szék, piros törölköző, borostömlő és a színészi test éppen elég ahhoz, hogy betöltse a játékteret. A fény- és hanghatások, a börtönbe beszüremelő fénysugár vagy a szélzúgás ebben a csupasz térben különösen fontosak, de az igazi színházi varázslat mégiscsak az, amikor Sancho Panza lefelé mutató jobbja felemelkedik, és Don Quijote dárdát tartó karjává alakul át – köszönhetően Jacques Bourgaux-nak, aki hol balett-táncosi könnyedséggel, máskor ösvérhajcsári nehézséggel játssza be a teret, sikerrel sűrítve a bús-képző lovag történetét a bő egyórás előadásba.

AZ ENYÉSZET SZELEI

A fesztivál közönsége két Matthias Langhoff-rendezésnek is örvendhetett (Compagnie Rumpelpumpel, Franciaország). Az elmúlás gondolatával átszőtt előadásokban a való élet a maga hihetetlen változóságában nyilvánult meg. Heiner Müller *Kvartettjében* a hétköznapi apró részleteit, az *Isten mint páciens – Imígyen szóla Isidore Ducasse*-ban a fantázia tobzó szürreális világát hozta elének Langhoff. Azonban a *Kvartett* nagyon is reális világa sem nélkülözte az irrealitás egyes elemeit, miként az *Isten mint páciens* világát is meghatározták a színpad előterére vetített filmrészletek, amelyek éppen hangsúlyos realitásuk által húzták még inkább alá a lauréatá-mont-i szürrealitást. (Az előadás a *Maldoror énekei* alapján készült.)

Bomló világ a *Kvartetté*, a temető dombjának tetején múzeumba illő autóröncs virít, amelyben dübörög a szerelem, csak a nő felsőteste lóg ki az autót kettéválasztó függöny mögül, aztán a női test a padlóról lassan emelkedni kezd, egészen a kocsni terének tetejéig. Ha jobban belegondolunk, ez után az emelkedés után nehéz elképzelni, hogy a függöny mögött valóban egy nemi aktus zajlik.

A valóságnak nincsenek pontosan rögzített határai, a temető mögött, ahol az előbb még ugyancsak erotikus jelenet zajlott, egy óriásplakát is feltűnik, a temető mellett pedig ott a színházi páholy, ahol Valmont magáévá teszi az unokahúgot. A temető, a roncsautó, a díszes színházi páholy együttesen teremtik meg azt a nyers, mégis finoman érzéki, szerelemmel és halállal átítatott atmoszférát, amelyben Merteuil (Muriel Mayette) és Valmont (François Chatott) eljátssza egymásnak a szokott, unalomig ismert játékot, s amelynek mégis különös, irizáló fénykört biztosít, hogy teljes bizonyos-



Dragos Spiteru felvétele

Don Quijote
(Compagnie AZAR)



sággal nem tudni, hol ér véget valóság és szerep, hol találkozunk a túli és az itteni világ.

Az *Isten mint páciens* kavargó, váratlan örvényeket produkáló, a valamikori realitás filmen is rögzített síkját a mostani színházi illúzióval összeolvasztó világában mégis akad egy viszonyítási pont, amelyhez képest a világ megváltozik: a süllyedő, megdőlt színpad roskatag árboacának elmozdulásakor (a csavargót alakító André Wilms billenti a közönség felé, mint egy váltókart). E pillanattól elcsendesedni látszanak a képzelet tajtékzó, szürrealista vizei, melyek a kísértet-hajó látomásában érnek össze – e látomás mögött pedig felsejlik az Isten (és az ember) örök magányossága.

Az Isten és az ember magányossága mellett a kutyáké is megjelenítődik a fesztivál színpadán, Juan Mayorga *Az örök béke* című negatív utópiája által (a spanyol Teatro de la Abadía előadásában). A José Luis Gómez által színpadra alkalmazott darabban három kutya: Odín, John-John és Emmanuel (José Luis Alcobendas, Julio Cortázar, Israel Elejalde) verseng egy nyakörvért, amely a legmagasabb szintű antiterrorista kiképzés szimbóluma. Ahogy ezt már napjaink tévévetélkedőiből megszokhattuk: csak egyikük kerülhet ki győztesen, de csak akkor, ha a béke érdekében egy, talán ártatlan emberre támad.

Ez az előadás központi kérdése, amelyre visszafogottan, mégis bátran épül rá a produkció. A színészek finoman, cizelláltan jelenítik meg a kutyákat: nem merevednek porcelándísszé, de nem is formálnak kutyakomédiát az előadásból. A humánus állatok és az elállatiasult emberiség nagy kérdésére az

előadás nem ad választ, mégis reagálásra, a világra való fokozott odafigyelésre készítet.

A számos nagyszabású rendezői vízió és nagyszerű színészi teljesítmény után az utolsó, a Bulandra által játszott előadás méltó módon zárja le a fesztivált Heiner Müller *Bonctan Titus Róma bukása* című darabjával (Alexandru Darie rendezésében), amely a legvéresebb jelenetekben is valami fensőbbeséges derűt áraszt magából. Átütő erejű színház-metaphora, hiszen a modern stúdiótérben, a görög színházat idéző játékelületen a test és a vér színházát látjuk, ahol a szellem (Titus Andronicus – Cornel Scripcaru) és az anyag (Aaron – Claudiu Stănescu) összezsugorítását a Narrátor – mondhatnánk: az eseményeket figyelő és értelmező néző – vezeti le. Az előadás két hatalmas fizikai jelenléttel bíró szereplőjét a soványabb testalkatú, színészkirályi teljesítményt nyújtó Narrátor (Radu Amzulescu) irányítja, messziről, néha távolságtartó iróniával, olykor humorral. Személyében, aki nem csupán a narrátor, de a halál szerepét is játssza, a lehető legsűrítettebb formában nyilvánul meg az a rendezői világlátás, amely az egész előadásban átsugárzik. Mintha Darie úgy gondolná: minden szörnyűség, gyilkosság, halál csak átmeneti állapot a klasszikus görög színpadot idéző játéktérben, a valóság pedig nem más, mint a mindent magába foglaló, a színpadon többször is megjelenő „világkönyv”, vagy a borzalmakat (a véres jeleneteket és a tündéri fényjátékokat) is lassúdan magába húzó homályos űr, amely beszippant, miközben a fesztivál lassan elenged magától.

Trencsényi Katalin

Kánon kilenc hangra

LEPAGE-MARATON

A kik a *Lipsynch* (Szájra írt szinkron) című kilencórás maraton előadás egy ültő helyben végignézése mellett döntöttek (az óvatosabbak inkább az egymást követő esteken játszott háromrészes verziót választották), sportteljesítménynek beillő fizikai és szellemi munkára vállalkoztak. Ehhez nyilván egyfajta megszállottság szükségeltetett – talán ezért is volt, hogy a Barbican ezres nézőterét többnyire (enni, innivalóval felszerelkezett) szakmabeliek töltötték meg.

Mindez egyfajta furcsa happeningjellegű kölcsönzött a napnak, amely az antik görög dráma-versenyeket idézte, amikor is a közönség létfenntartási funkciói szervesen beépültek a színházi élmény egészébe.

Ezt a benyomást erősítette, hogy az előadás vége felé már tényleg csak a szatírijátékokra emlékeztető vas-kos humorra vagy erőteljes érzelmekre maradt befogadói kapacitásunk.

Hogyan lehet egy kilencórás darabot végigjatszani? Fogalmam sincs.

Górecki *Harmadik szimfóniájából* a fiát elvesztő anya siratójával kezdődik az előadás. Ada, az operaezenekesnő (Rebecca Blankenship) mély átéléssel énekl. Mögötte – színház a színházban – hosszúkás fémkonténerek keretében lógó bordó bársonyfűgöny. Az ária végén a függönyt gondos kezek felhúzzák, és a konténer-színház váratlanul egy hosszú-

ban félbeszelt repülőgép belsejévé alakul át. Az imitáció tökéletes: előttünk az utastér unalomig ismert, lélektelen, funkcionális, szürke műanyag és fémfelületei. Hideg, fehéres neonfények világítanak.

Ada is helyet foglal a gépen. Az utaskísérő zsúrko-csiját tolvá italokat szolgál fel, de nem halljuk a dialógusokat. Mint valami fehér zaj, a repülő motorjának zúgása és egy csecsemő sírása felülír mindent, így az előadás összes epizódját érintő kulcsjelenet – egy utas (Lupe), karjában a kisbabájával, meghal egy Kanadába tartó gépen – némajátékként perog előttünk. Az ezt követő nyolc és fél óra az anyját elvesztő fiú, Jeremy identitáskeresésének története.

Útközben hét másik ember (operaénekesnő, neurológus, prostituált, nyomozó, szinkronszínész, hangmérnök, ideggondozót megjárta nő) életének egy-egy szegmensébe pillantunk bele. Mint valami leporelló, kezdődik újabb és újabb, az előzőtől teljesen különböző fejezet, amely aztán a csúcsponton abba-



marad, hogy egy másiknak adjon helyet. Végül, sokszoros kerülő utakon át, eljutunk Jeremy vér szerinti anyja, Lupe, a gyerekprostituált gyalázatos históriájához, azaz vissza a darab elejére.

A québeci születésű rendező, Robert Lepage a kísérleti színház mágusai közé tartozik, aki munkáival újradefiniálja a kortárs színházat. Jelenlegi társulatával, az 1994-ben alapított *Ex Machina*val kollektív munkával, improvizációkból hozzák létre lélegzetelállítóan látványos, monumentális, élvezetesen kaotikus produkcióikat. Előadásaikban egészen különös témákat, motívumokat olvasztanak össze virtuóz módon. A *Seven Streams of River Ota* (Az Ota folyó hét ága) a hirosimai tragédiáról és a termékenységről szól. Az 1999-es *The Geometry of Miracles* (A csodák geometriája) az orosz misztikus, G. I. Gurdjieff és az amerikai építész, Frank Lloyd Wright életét vetette össze. A 2001-es *The Far Side of the Moon* (A Hold túlsó oldala) a szovjet űrprogramot párosította két fivér anyjuk halálát követő gyász munkájával – hogy csak néhányat ragadjunk ki a rendkívül termékeny rendező számos színházi munkája közül.

„Semmi varázslat nincs abban, amit csinállok – állítja Lepage. – Ezek a kapcsolatok mind ott vannak valahol a tudatalattiban vagy a kollektív tudattalanban.

Ha hagyom, hogy az alkotóelemek egymással párbeszédet kezdjenek, akkor ezek a véletlen egybeesések létre fognak jönni. És létre is jönnek. Mindig.”

Valószínűleg Lepage kétnyelvű származása is lökést adott, hogy olyan egyetemes színházi kifejezőmódot keressen, amely nyelvileg nem elszigetelt. Így a francia és az angol mellett előadásaiban a látvány és a mozgás szinte harmadik nyelvként szolgál. Nem egyetlen médiummal dolgozik: időről időre filmet is forgat, rendezett operát, dolgozott Peter Gabriellel, és ő jegyzi a *Cirque du Soleil KÁ* című előadását is.

A *Lipsynch* a hangról, a beszédről és a nyelvről, illetve e három, hangsúlyozottan különböző entitás szerepéről szól megnyilvánulásában: a csecsemő-sírástól az operáig, a „beszélő gépektől” a filmek szinkronjáig. A kilenc főszereplő története hetven éven és hat országon (Nicaragua, Németország, Kanada, Ausztria, Anglia, Spanyolország) keresztül szövődik, és négy nyelven játszódik (a nézőket segítő feliratokkal).

Mindegyik fejezet az adott főszereplő nevét viseli. E kilenc, különböző országbéli ember életét több dolog is összeköti: egyfelől a színpadon megjelenített életpizódok olykor véletlenszerűen, máskor jóval szorosabb módon érintkeznek egymással, másfelől mindegyikük története valamilyen formában a hangokról, ezen keresztül pedig az identitásról szól.

Az ideggondozót megjárta kanadai nő kísértő hangokat hall múltjából: egy kislányét és egy papét.

A manchesteri prostituált a bátyját keresi, aki szakított terhes múltjával, nevet, akcentust változtatott, hogy rádió-hírolvasóként új életet kezdhesen.

A spanyol hangmérnök apjától egy magnótekerccset örököl, amelyen az morbid vicceket mesél – ezt hallgatja a gyászoló falu a ravatalozóban,

A valóféltben lévő idős londoni nyomozó autójában Brigitte Bardot hangján irányítja a műholdas navigációs készülék – óhatatlanul fehérmájú francia feleségét juttatva eszébe.

A német neurológus agytumort távolít el, de szikéje csak olyan mélyre metszhet, amíg az ébren lévő és hozzá beszélő páciens hangja és beszéde egységben van.



Érick Labbé felvételei

A szinkronszínész apja elveszett emlékét keresi, ezért a családi filmfelvételein a hangját akarja szinkronizáltatni. A kísérlet csak akkor sikerül, amikor a nő saját hangját mélyítik le digitálisan. A színész így döbben rá, hogy apja hangja „benne van”.

Lepage azzal, hogy az előadás kiindulópontjaként a hangot és annak az emberi érintkezésben betöltött szerepét vette alapul, szokatlanul személyes és érzelmes teritóriumra lépett. A zajokon, zenéken, gép-, ének- és beszédhangokon, üzenettrögzítőre vett szövegeken, fonikus

költészetten, rádión, filmen és szinkronon át kanyargó felfedezőút óhatatlanul önnön lényegünkhöz vezet el.

A barokkosan tekervényes szerkezetű előadás vizuálisan három részre tagolható. Az első „hagyományos” színház, amely eleinte a három „konténer” által kijelölt különböző terekben (repülő, vonat, padlásszoba, metró) játszódó, leszűkített, mondhatni, intim terű játék. Később ez a tér kitágul, monumentálisabb lesz, vagy több perspektívából mutatja ugyanazt a helyszínt, eseményt (rádióstúdió belülről, majd kívülről, bungaló belülről, majd kívülről).

Az első rész talán legszebb képe, amikor a repülőgépet kívülről látjuk, élethű nagyságban, keresztben a színpadon. A gép végében ülő Jeremy, aki úgy döntött, szakít nevelőanyjával és az előtte álló énekesi pályával, és inkább Amerikába repül, hogy filmrendező legyen, operaduetten énekel a gép oldalának támaszkodó Adával. A kettős során az anya lassan elsétál a gép előtt, és eltűnik a színpad jobb szélén. Innen érkezik Lupe (Jeremy vér szerinti, de már halott anyja), felmászik a gép tetejére, végigsétál rajta, az ellenkező irányból közeledve Jeremy felé. A jelenet záróképe a hatalmas szürke repülő tetején álló filigrán gyerek-lány anyja, aki két kezét nyújtja a gépben ülő fia felé.

De nemcsak a fantáziaképeket és az álmokat vizualizálja Lepage, hanem távolítja is a színházat és a filmet mint médiumot, és hangsúlyozza illúziókeltő voltukat. Ez jellemzi az előadás második harmadát.

A teljesen lecsupaszított színpadra egy kamerát hoznak, s az általa vett képet a színpad hátuljára vetítik ki. A díszítők néhány különös formájú fadarabot helyeznek el a színpad meghatározott pontjain. Ezek a tárgyak és egymáshoz való térbeli viszonyuk a kamera által vett képen asztallá, székké, bázongorává – a jelenetek helyszíneinek jellegzetes bútordarabjaivá – alakul át. A színpadon játszó színészek tehát virtuális térben mozognak – az „igazi” jelenet mögöttük, a filmvásznon látható. Mindazonáltal ez a látványelem nem illeszkedett szervesen az előadás egészébe, megmaradt inkább furcsa látványosságnak.

A film mint médium főszereplővé válik a következő órában, amikor az éppen első filmjét forgató

Jeremy történetét látjuk. Az epizód témája maga a forgatás, de látunk részleteket a készülő filmből is, amely vér szerinti anyja és apja szerelméről szól – már ahogyan azt Jeremy elképzelem! A jelenetek közötti átállást egy nagyhangú technikus irányítja – most már ez is az előadás része. A filmre vett jelenetet aztán több nézőpontból látjuk-halljuk: próba közben, később, amikor a stáb nézi vissza (ekkor csak az ő reakcióikat látjuk, a filmet csak halljuk), aztán a szinkronstúdióban, amikor zörejeket vesznek fel hozzá, és végül, amikor a női szereplő francia szinkronja készül.

A forgatás története (és melodráma) összecseng Jeremy filmjének jeleneteivel. Itt különösen egy komikus epizód emlékezetes.

A nap utolsó jeleneténél tartanak, de a spanyol filmszínész nő korábban rekedtre hisztériázta magát, és elment a hangja. A stáb megnyugtatta: majd utószinkronizálják. Háborús jelenetet vesznek fel, a nő szeretője a karjaiban hal meg. A férfi nevét kéne sikítania: „Fraaaank!” A rekedt torokból azonban csak valami káromgámszerű hang jön ki. A tragikusnak szánt felkiáltás komikus lesz. A jelenetet háromszor kell újraforgatni, mert a repedtfazék hangon elhörgött „Fraaaank!” után valaki a stábból nem bírja a hangos röhögést visszafojtani. Mondanom sem kell, hogy a közönség sem!

Az előadás harmadik részében visszatérnek az első rész díszletéből ismert „konténerek”, ám ezúttal üvegfallal. Az üvegkalickaszerű, intim atmoszférájú díszlet egy kanadai könyvesboltot ábrázol, benne a vevőkkel, digitális hóesésben – az egész gyerekkorom hógömbjeire emlékeztetett, amelyeket megrázva hóesést lehetett kavarni a bennük lévő pici, téli tájban.

A könyvesbolt-szín álomszerűségét az is fokozza, hogy egymás után kétszer, kétfajta realitás felől zajlik le ugyanaz a jelenet. Először némán, kintről, az utcáról nézvést, miközben a skizofrén könyvárus nő fejében megjelenő alakokat látjuk, és az ő hangjukat, valamint az utca zaját halljuk, másodszor pedig belülről, a könyvesboltból, amikor a tulajdonképpeni reális jelenet szövege hangzik el. A kétfajta realitás végül a nő által írt, a boltban rendezett költői esten felolvasott versben oldódik békésen eggyé.

Anyja igaz történetét Jeremy végül egy videokazettán leli meg: Lupe, a gyereklány-prostituált egy dokumentumfilmes rendezőnek meséli el az életét. (Innen kitorve próbált volna új életet kezdeni Kanadában.) Az előadás záróképe Jeremy és Lupe fordított pietája, ahol az anyját „megtaláló” fiú tartja karjában kedves halottját. Eközben a mellettük álló Ada újra elénekli Górecki lamentjét.

Mindazt, ami hanggal, beszéddel, nyelvvel, külön-külön és együtt kifejezhető, és mindazt, amit ez ró-lunk elárul – kimerítően és tanulságosan kiaknázza a *Lipsynch*. Ez, valamint a burjánzó dramaturgia, a látvány, és az egész produkción végigvonuló intellektualitás és humor (a szofisztikálttól a burleszkig) az előadás erőssége. Gyengéje, hogy a technika és a trükközés olykor öncélú, és hogy végül mégis az érzelmek kerekednek felül, mondhatni, a szentimentális felé billentve a mű összetetten szép egyensúlyát.

A 2008-as év (XLI. évfolyam) tartalomjegyzéke

• A Színkritikusok Díja 2007/2008	KRITIKA	Az <i>Ismeretlen, Közép-Európa</i>	• A (te)Nap szerettei	5/39
CIKK, TANULMÁNY, ESSZÉ		Táncszínház	Szenvedély, Magyar Állami Operaház	
ANGER ZSOLT		• Formán kívül	• Bot helyett vonó	8/28
• Aládúcolt függőkert	6/2	T.E.S.T. II. (6. 5. 4. 3. 2. 1. o.),	Villanyzék trónusán, MU Színház	
BÁLINT ANDRÁS		Közép-Európa Táncműhely –	• Balett katalán építész ürügyén	10/38
• Haladók és maradók	4/2	Gergy Krisztián Társulata	Gaudi, Győri Balett	
• Csajkovszkij Anyeginje és		• Isten érkezik	• Szemeteszsák(mány)ok	12/48
Sztanyiszlavszkij	9/6	4/ATP-melléklet/14	3 tánc Beckett-re, Gyergyószentmiklós	
• Dialógus a monológrról és		Deus tardat, Ágens	MARKÓ ROBERT	
a monodrámról	1/27	ÍJGYÁRTÓ JUDIT	• Avatottak és avatlatlanok	2/15
Tompá Andrea és Alina Nelega		• A szagspecialista téblábolása	William Shakespeare: <i>Rómeó és Júlia</i> ,	
beszélgetése		Kőrösi Zoltán: <i>Orrocskák, Stúdió „K”</i>	Veszprém, Kaposvár	
GÁSPÁR MÁTÉ		JÁSZAY TAMÁS	• Semmiből valamit	3/26
• Hol tartunk?	3/2	• Életművészet	Garbo, Pincesszínház	
A készülő színházi törvényről		Kárpáti Péter: <i>Búvárszínház,</i>	• Harosny melogroteszk	4/21
HATHÁZI ANDRÁS		Örkény Színház	Axel Hellstenius: <i>Minden jót, Elling!</i> ,	
• Én vagyunk, te vagytok, ő vannak	4/48	• Csináljunk Wagramot!	József Attila Színház	
Töredékes gondolatok a szerepről		Edmond Rostand: <i>A sasfiók, Debrecen</i>	• Vékony jégén	6/39
és a személységről		• A rettentő torony	HOPPart-előadások	
HEGEDŰS D. GÉZA		Friedrich Schiller: <i>Don Carlos,</i>	Fényes, sötét ujjgyakorlat	8/13
• Egy virtuális Nemzeti Színház	4/4	Bárka Színház	Peter Shaffer: <i>Kapott komédia, Kaposvár</i>	
HORVÁTH PÉTER		KARSAY GYÖRGY	• Ó, idők, ő, erkölcsök	12/37
• Egy szép, érthetetlen színdarab	3/44	• Villásreggeli családi háttérrel	Ödön von Horváth: <i>Istentelen ifjúság,</i>	
Jegyzetek Visky András		William Shakespeare: <i>Lear király,</i>	Bárka Színház	
Alkoholistákjáról		Szeged	MÁROK TAMÁS	
ÍJGYÁRTÓ JUDIT		• „Én egy kicsit mindig vulgáris vagyok”	• A zene közegében	8/17
• Monodrámán innen és túl	1/30	3/28	Verdi: <i>Otello, Szeged</i>	
Előadásról előadásra		G. B. Shaw: <i>Warrenné mestersége,</i>	MAUL ÁGNES	
KOLTAI TAMÁS		Nemzeti Színház	• Testen kívüli élmények	1/18
• Kortárs klasszikusok	8/32	• Miért nem szeretjük Admétoszt?	Carlo Gozzi – <i>Helai Jenő: A szarvas-</i>	
Miskolc: <i>Bartók + szlávok</i>		6/37	király, Budapesti Bábszínház	
• Negyven év	11/2	Euripidész: <i>Alkésztisz, Kecskemét</i>	• Felelhető örökök,	
1968 novemberében jelent meg		• Játszani is engeddd	expressz boldogság	2/22
először a SZÍNHÁZ		12/12	Boldog ország, avagy Ó, azok az	
KUKORELLY ENDRE		A jég és a kolozsvári Ványa bácsi a	ötenes ÉNEK, Tatabánya	
• Bravó, Sýva!	6/7	Nemzeti Színházban	• Nem gáz a Plazma	6/35
Válogatás a POSZT-ra		KOLOZSI LÁSZLÓ	Garaczi László: <i>Plazma,</i>	
KUTSZEGI CSABA		• Hat mező, az egyik: <i>Hermina</i>	KoMa Társulat	
• Önismétlés és útkeresés	9/35	6/19	• Kint a bárány	8/20
A 2007–2008-as táncévad		Fisherman's Friends – <i>Halász Péter</i>	Molière: <i>George Dandin, Játékszín</i>	
• Körkép	10/30	dokumentumszínház, TÁP Színház	MESTYÁN ADÁM	
Fesztiválok az elmúlt évadban		– <i>Katona József Színház, Kamra</i>	• A közelség dicsejete	
LIMPEK LÁSZLÓ		– <i>Nyugat 2008–1908, Örkény Színház</i>	4/ATP-melléklet/6	
• Jegyzet	6/5	– <i>Művészetek Palotája</i>	Csendmorszák, <i>Gangaray</i>	
MACSAI PAL		• Osztály, vigyázz	Táncszínház; <i>Pillangó ballada, Pataky</i>	
• Szilánkok egy közös mozaikhoz	9/2	10/24	Klári	
NÁNY ISTVÁN		Szan(d)mer Anna, <i>Zsámbéki</i>	Kis pszichopatológia	8/30
• Válaszúton	4/ATP-melléklet/3	Színházi Bázis	A tudattalan, <i>Szegedi Kortárs Balett</i>	
• Egy elszalasztott lehetőség	5/2	• Az a kor	MIKLÓS MELÁNIA	
Hozzászólás		12/18	• Ünneplét	3/34
NYULASSY ATTILA – UGRAI		Molière: <i>A mizantróp, Örkény Színház</i>	Zsúr, <i>Holyagcirkusz Társulat –</i>	
ISTVÁN – ZSEDÉNYI BALÁZS		KOLTAI TAMÁS	Merlin Színház	
• A színház középiskolába megy	11/108	• Eduardo de Pirandello	• Apokrif Isten-keresés	6/32
A SZÍNHÁZ tanulmány- és		2/13	Ipsium, MU Színház	
esszépályázatának díjazott írása		Eduardo de Filippo: <i>Nápolyi kisértekek,</i>	NANAY ISTVÁN	
PINCZÉS ISTVÁN		Radnóti Színház	• Ákombákom	4/18
• Két Godot-ra várva	4/37	• Japánban nincs veréb	Kézdý György <i>előadóestje</i>	
Összehasonlító elemzés		3/12	Elképesztő összhang	8/15
SZABÓ GYÖRGY		Móricz Zsigmond: <i>Úri muri, Kaposvár</i>	BL, Sanyi és Aranka Színház	
• A Nemzeti Színház-pályázat	6/6	• Plasztik-kor	• Egy kamasz hőstettei	12/24
kapcsán		4/10	Zalán Tibor: <i>Rettentő görög vitéz,</i>	
SZ. DEME LÁSZLÓ		Molière/Bodolay: <i>Mizantróp</i>	Stúdió „K”	
• Holland-flámand mintázatok	5/52	(Az új embergyűlölő), <i>Kecskemét</i>	PAPP TÍMEA	
Kultúrpolitikai fórum		• Hétköznapi gyilkosságok	• Nero mindenkit megölet, ugye?	
• Misztérium a gyakorlatban	12/10	5/24	4/ATP-melléklet/11	
Konferencia a színházi beavatásról		Lev Tolstoj: <i>A sötétség</i>	Forste piano, <i>Andaxínház</i>	
TOMPA ANDREA		hatalma, <i>Kaposvár</i>	PAVIS, PATRICE	
• Utószó egy programsorozathoz	5/46	• A pokol mi vagyunk	• Tökéletes egyenlőség	9/23
LOW fesztivál		6/31	Bernard-Marie Koltés:	
• Országos és határon túli	9/43	Tasnádi István: <i>Tranzit, Zalaegerszeg</i>	<i>A néger és a kutya harca, Kamra</i>	
Két fesztivál Magyarországon		• Tasnadi István: <i>Tranzit, Zalaegerszeg</i>	PÉTERI LORÁNT	
• Blaha Lujza népe	12/7	6/45	• Terminator EST	3/5
Budapesti Őszi Fesztivál		Giacomo Puccini: <i>Edgar, Magyar</i>	Richard Strauss: <i>Elektra,</i>	
UPOR LÁSZLÓ		Állami Operaház; <i>Manon Lescaut,</i>	Magyar Állami Operaház	
• Idő? Van!	5/4	Debrecen	• Az anyának és a fiúnak!	6/43
Avagy: <i>nemzeti színházi vitát!</i>		• Ké(s)zen áll a Halál	Tihanyi László: <i>Anyaiszten (Genitrix),</i>	
URBÁN BALÁZS		7/4	Művészetek Palotája	
• A fesztivál kirakatában	7/17	Molière – <i>Mohácsi István:</i>	Tatjana degli spiriti	9/18
Vidéki Színházak Találkozója, 2008		<i>A képzelt beteg, Pécs</i>	Csajkovszkij: <i>Jevgenyij Anyegin,</i>	
ZSIGMOND ANDREA		• A hanyatlás parabolája	Magyar Állami Operaház	
• Helyi érték	9/47	12/27	PROICS LILLA	
Vázlatos körkép Kisvárdáról		Roland Schimmelpfennig: <i>Az állatok</i>	• Az elvetett kocka	1/19
		birodalma, <i>Kecskemét –</i>	Mihail Bulgakov: <i>Molière</i>	
		<i>Zalai Nyári Színházak Kft.</i>	(<i>Képmutatók cselzővése</i>), <i>Miskolc</i>	
		KOVÁCS DEZSÓ	RÁDAI ANDREA	
		• Kergetőző panoptikum	• Lulu összes rövidítve	3/17
		12/41	Frank Wedekind:	
		Hunyady Sándor: <i>Júliusi éjszaka,</i>	Lulu, <i>Pesti Színház</i>	
		Új Színház		
		KUTSZEGI CSABA		
		• Farkasokkal táncoló		
		1/36		
		Gođa Gábor: <i>Farkasok társaság: Piroksa</i>		
		és a farkasok, <i>Művészetek Palotája</i>		
		• Tükkörmély fossziliák metszete		
		4/30		
		Fossziliák, <i>Duna Táncműhely,</i>		
		Nemzeti Táncszínház		
		• Csicskás a vegzatúrán		
		4/ATP-melléklet/15		
		Woyzeck-koncert,		
		<i>Finita la Commedia</i> alkotócsoport		

• Ötletek kórházra 4/ATP-melléklet/12 <i>Priznic, Tünet Együttes</i>	• SZÉKELY SZABOLCS • Zsigeri Csehov 3/21 <i>Anton Csehov: Sirály, Bárka Színház</i>	• Az öreg hölgy látogatása, József Attila Színház	• PROICS LILLA • Mondatról mondatra 7/28 <i>Beszélgetés Keresztes Tamással</i>
• Dolgozni, enni, pénzt keresni 6/24 <i>Arnold Wesker: A konyha, Eger</i>	• Elmesélni egy hosszú álmot 5/34 <i>Móricz Zsigmond: Uri muri, Debrecen</i>	• Mindenki nyer (kivéve Vinnait) 4/ATP-melléklet/9 NAGY színészszereny, TAP Színház	• RÁCZ JUDIT • Salem, Magyarország 8/36 <i>Beszélgetés Alföldi Róberttel</i>
• Szerény javaslat 7/6 <i>Biljana Srđjanović: Sásákák, Katona József Színház</i>	• Csúnyácska 7/10 <i>Marius von Mayenburg: A csúnya, Új Színház</i>	• Szárnyak nélkül 5/22 <i>Toepfer Zoltán: Korpusz, Stúdió „K”</i>	• TOMPA ANDREA • Én belül vagyok, és nem akarok kimenni 7/24 <i>Beszélgetés Hatházi Andrással</i>
• Királydráma az ötletharban 9/55 <i>William Shakespeare: III. Richárd, Kolozsvár</i>	• SZOBOSZLAI ANNAMÁRIA • Inspirált aspiránsok 4/25 <i>Inspiráció 2008</i>	• Hagymáz 6/29 <i>Élek Szilvia: A varázsló kertje, Nemzeti Színház</i>	MAGYAR SZÍNHÁZTÖRTÉNET
• Királytűkör 12/26 <i>William Shakespeare: Szeget szeggel, Miskolc</i>	• Színpadon innen és túl 5/43 <i>Mini-a-Türák I., Trafó</i>	• Yvonne meg a többiek 8/5 <i>A sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház vendégjátékai</i>	• Búcsú a mestertől 12/4 <i>Dramaturghallgatók Fodor Gézáról</i>
• SELMECZI BEA • Kis magyar dekameron 2/24 <i>Kárpáti Péter: Mi a szerelem?, Honvéd Kamaraszínház, Székéné</i>	• Ehetetlen készlet 8/26 <i>MU Terminál C est</i>	• Szörnyű vig tragédia 10/22 <i>William Shakespeare: Szentivánéji álom, Zsámbéki Színház Bázis – Szputnyik Hajózási Társaság – Nyíregyháza</i>	• IGLÓDI ISTVÁN • A többi néma csend 10/29 <i>A Nemzeti Színház 1931–2008</i>
• Tükrójáték 3/25 <i>William Shakespeare: Szeget szeggel, Budapesti Kamaraszínház</i>	• Import identitás és „Szampóóó” 9/39 <i>Szálinger Balázs – Horváth Csaba: Kalevala, Debrecen – Trafó</i>	• Mindenből egy kicsit 12/32 <i>Heltai Jenő: A Tündérláki lányok, Vígszínház</i>	• IMRE ZOLTÁN • Tretyak, te nem jelentesz? 11/60 <i>A Nemzeti Színház 1981-es Halleluja-előadása</i>
• Élet az emléktáblán 4/19 <i>Jászai Mari, Spinoza Ház</i>	TARJÁN TAMÁS • Nincsen benne semmi, ámde 1/13 <i>Nagy Ignác – Parti Nagy Lajos: Tisztújítás, Új Színház</i>	• A Tündérláki lányok, Vígszínház	• KOLTAI TAMÁS • A színházi ember ethosza 12/2 <i>Fodor Géza 1943–2008</i>
• STUBER ANDREA • A veríték sós 1/11 <i>Anton Csehov: Ivanov, Pécs</i>	• Válik az ország 2/9 <i>Spiró György – Másik János: Ahogy tesszük, Bárka Színház</i>	• VIDÁ VIRÁG • Szármalás nélkül 4/ATP-melléklet/8 <i>A szökevény csillag, Nagy Andrea – Szabó Kristóf</i>	• KUTSZEGI CSABA • Mindent tudott a színpadon 5/38 <i>Ifj. Nagy Zoltán 1966–2008</i>
• Nő, nő 2/18 <i>Lehár Ferenc: A vig özvegy, Budapesti Operettszínház</i>	• Holnap reggel 3/19 <i>Spiró György: Szülvészter, Nemzeti Színház</i>	• Fénykeresők 9/41 <i>Éjszakai műszak, Közép-Európa Táncműhely, MU Színház</i>	• LÉNGYELI GYÖRGY • Egy színpadi költő 3/52 <i>Emlékezés Makai Péterre</i>
• Nem oké 4/15 <i>Arthur Miller: Pillantás a hídról, Szeged</i>	• Halas rétes 4/13 <i>Kiss Csaba: A szerelmes hal, Vidám Színpad</i>	• Környezettudatos újrahasznosítás 10/34 <i>Örök élet termékek, Tranz Danz, Trafó</i>	• NÁNY ISTVÁN • A bábozás nagyszonyja 3/50 <i>Kovács Iláiki 1927–2008</i>
• Sivárványsin 5/15 <i>Büss Gábor Olivér – Hársing Hilda – Rudolf Péter: Keleti pu., Új Színház</i>	• Cinterem 6/16 <i>William Shakespeare: Macbeth, Katona József Színház</i>	• ZAPPE LÁSZLÓ • Szentimentális politikai giccs 1/22 <i>Kiss József: Az angyalok nem sírnak, Szolnok</i>	• SCHULLER GABRIELLA • A trauma színrevitele 11/41 <i>Ács János Marat/Sade-rendezésében</i>
• Büss Gábor Olivér – Hársing Hilda – Rudolf Péter: Keleti pu., Új Színház	• Bernard-Marie Koltès: A néger és a kutyák harca, Kamra 9/21	• Megállt az idő 2/17 <i>Spiró György: Árpádház, Budapesti Kamaraszínház</i>	• SPIRÓ GYÖRGY • Üdv a bakónak 11/29
• Lesújt 7/12 <i>Örkény István: Tótek, Pécsi Harmadik Színház – Dunaújvárosi Kamaraszínház</i>	• Liget, Lizsé nélkül 12/34 <i>Molnár Ferenc: Liliom, Budaörsi Játékszín</i>	• A szamovár csap tréfája 3/23 <i>Ivan Turgenyev: Egy hónap falun, Székesfehérvár</i>	VILÁGSZÍNHÁZ
• Néptrübün 12/20 <i>Arthur Miller: Istenítélet, Pécs</i>	TOMPA ANDREA • Mégis mire felelünk? ???/?? <i>Dosztojevszkij – Mohácsi István – Mohácsi János – Kovács Márton: Órdögök, Nemzeti Színház</i>	• Átkozott gyötorem 4/ATP-melléklet/5 <i>Rómeó és Júlia, Kompmánia Színházi Társulat</i>	• BANU, GEORGES • Az öreg színész, avagy az emlékezet allegóriája 11/116
• SZÁNTÓ JUDIT • Zengő tombolás 2/4 <i>Anton Csehov: Apátlanul, Örkény Színház</i>	• Míg a székünkben ülünk 4/8 <i>Heinrich von Kleist: Amphitryon, Kaposvár</i>	• Gyermeteg naivítás 5/17 <i>Henrik Ibsen – Arthur Miller: A nép ellensége, Pécs</i>	• BÉRCZES LÁSZLÓ • Egy megfigyelő 1/40 <i>Beszélgetés Luk Percevaival</i>
• Én jacuzzom, te jacuzzol... 3/15 <i>Molière – Parti Nagy Lajos: Urhatnám polgár, Vígszínház</i>	• Meghalunk úgyse 5/7 <i>Esterházy Péter: Rubens és a nemeuklideszi asszonyok, Pesti Színház</i>	• Morális tragédia 6/34 <i>Karl Gutzkow – Mészáros Tamás: A kitzázított, Budapesti Kamaraszínház</i>	• ISMERŐS-ISMERETLEN VILÁG 8/46 <i>Moszkvai Arany Maszk Fesztivál</i>
• Bridget Jones a hitlerjár előtt 4/16 <i>Irmgard Keun: A műhelyemlény, Örkény István Színház – Kék Produkció</i>	• Trojka és szputnyik 8/9 <i>Holt lelkek – Tokhal vonóval, Szputnyik Hajózási Társaság, MU Színház</i>	• Történet-e varázslat? 6/48 <i>Luis Bunuel: Az öldöklő angyal, Petőfi Irodalmi Múzeum</i>	• BOGDANOVÁ, POLINA • Vasziljev múlt és jövő közt 11/101
• A kedves Wilde 5/18 <i>Oscar Wilde: Bunbury, Radnóti Színház</i>	• Képtelen történet 9/49 <i>Roland Schimmelpfennig: Nő a múltból, Marosvásárhely</i>	• Fülünkbe ivódva 8/22 <i>Alan Jay Lerner – Frederick Loewe: My Fair Lady, Nyíregyháza</i>	• BOROS KINGA • Nagyszében: az én feszítvárom 2/55 <i>Beszélgetés Constantin Chiriacal</i>
• Az elszabadult mechanizmus 7/13 <i>Georges Feydeau: Fogat fogért, Új Színház</i>	• Vízbeavatások 10/15 <i>Kurácsi papa, Krétakör – Le Phun, Szentendre</i>	• INTERJÚ	• DARVAY NAGY ADRIENNE • Nagy rendezők, nagy előadások 10/55 <i>A VI. craiovai Nemzetközi Shakespeare-Fesztiválról</i>
• Minden utca a színházba vezet 12/36 <i>Katherine Kressmann Taylor: Címzett ismeretlen, Spinoza Ház</i>	TÖRÖK ÁKOS • Kihívók és kihívottak 2/27 <i>MU Terminál-est</i>	• Nagy kan és darumadár 5/28 <i>Beszélgetés Rusnyák Gáborral</i>	• CASTELLUCCI, ROMEO • Képrombolás a Színpadon és a Test visszatérése 11/93 <i>A színház érzéki hatalma</i>
• SZÁZADOS LÁSZLÓ • Ideiglenes együttállások 4/31 <i>Altera pars – A másik érintett fél, Közép-Európa Táncműhely</i>	• A semmi valamizik, vagy valami semmizik? 4/23 <i>Nincs ott semmi – avagy alszanak-e az álmok, Tünet Együttes, Trafó</i>	• Bocaccio: Dekameron, Beregszász – Zsámbéki Színház Bázis 12/22	• DARVAY NAGY ADRIENNE • Nagy rendezők, nagy előadások 10/55 <i>A VI. craiovai Nemzetközi Shakespeare-Fesztiválról</i>
• SZ. DEME LÁSZLÓ • Peer és társai 1/21 <i>Henrik Ibsen: Peer Gynt, Nyíregyháza</i>	• A nézés igazságának látványa 4/ATP-melléklet/10 <i>Silent witnesses, Ladjánszki Márta</i>	• Mint a kecske 10/26 <i>Madách Imre: Az ember tragédiája; Boccaccio: Dekameron, Beregszász – Zsámbéki Színház Bázis</i>	• FALUHELYI KRISZTIÁN • Árja-görög honleány, marionettfigurák és gazdag szülők 4/57 <i>Előadások a hamburgi Thaliában</i>
• Zabál a „bécsi erdő” 2/2 <i>Ödön von Horváth: Mit csinál a kongresszus?, Katona József Színház</i>	• Színjátékok, nyelvjátékok 8/2 <i>Georg Büchner: Leonce és Léna, Maladype – Bárka Színház</i>	• Niccolò Machiavelli – Háry János: Mandragóra, Szeged	• FALUSSY LILLA • A túlvilág előtt és után 8/51 <i>A berlini Theaterreffen</i>
• Filmtörés 3/32 <i>Hullámtörés, Magyar Színház</i>	UGRAI ISTVÁN – ZSEDENYI BALÁZS • Szabadság, szerelem, színház 12/30 <i>Juha Siltanen: Piaf, Piaf, Bárka Színház</i>	• KUTSZEGI CSABA • Uj ember vagyok, párbeszédet akarok 2/31 <i>Beszélgetés Juronics Tamással</i>	• FUCHS LÍVIA • Legenda – dicsfény nélkül 6/49 <i>A José Limón Dance Company vendégjátéka</i>
• Ingatagon 4/6 <i>Márton László: A nagyratörő, Eger</i>	• Dadaista dadus 2/6 <i>Alekszandr Ivanovics Vvegyenszkij: Ivanovék karácsonya, Kamra</i>	• MIKES ÉVA • A zene inspirálja a látványt 8/44 <i>Beszélgetés Telihay Péterrel</i>	• GRUSZCZYNSKI, PIOTR • Nem a sors a bűnös 6/12 <i>Beszélgetés Krzysztof Warlikowskiival</i>
• SZERTARTÁS az irodában 6/26 <i>Ingmar Bergman: Rítus, Radnóti Színház</i>	• Szép új világunk 3/10 <i>Friedrich Dürrenmatt:</i>	• Az opera: tánc, zene, film 8/38 <i>Beszélgetés Balázs Zoltánnal</i>	• HALÁSZ TAMÁS • Pompás bódulatban 7/40 <i>O Vertigo: La Chambre Blanche</i>
• Bábként mozgatott érzelmek 7/8 <i>Choderlos de Laclos: Veszedelmes viszonyok, Nyíregyháza</i>			
• Vagy amit akarunk? 9/57 <i>William Shakespeare: Vízkereszt vagy bánom is én, Szabadka</i>			
• Kullancsok a római tortában 10/19 <i>Marin Držić: Ribillió Rómában, Debrecen</i>			
• A gyűlölet arcai 12/15 <i>William Shakespeare: A velencei kalmár, Centrál Színház; Eger</i>			

• Álomfogó <i>La Compagnie du Hanne-ton</i> JÁSZAY TAMÁS	9/63	NÁNAY FANNI	• Csend, odamondogatások, veszekedések	12/61	URBÁN BALÁZS	• Zene és szöveg	4/55
• Állj, ki vagy? A nyitrai fesztiválról	1/62	A XVIII. KONTAKT Nemzetközi Színházi Fesztivál, Toruń			<i>Tom Stoppard: Rock'n'Roll, a Prágai Nemzeti Színház vendégjátéka</i>		
• A szöveg nem kulcs Beszélgetés Hans-Thies Lehmann-nal	2/34	PAPP TÍMEA	• A kegyetlen érzélgősség egzotikumja	2/37	VÁGÓ MARIANNA	• Igétlen idők – utolsó tüzek	8/59
• Nem akarok olvasható lenni René Pollesch: Mikor mehetek be...?, Schauspiel Stuttgart	2/35	Izraeli drámák a Kortárs Drámafesztiválon			<i>Mülheimi Színházi Napok: a legjobb német nyelvű kortárs dráma versenye</i>		
• Berliini ősz	3/60	PAVIS, PATRICE	• A rendezés és a rendezés új funkcióinak megkérdőjelezése	9/27	VEREB TAMÁS	• Uff, Broadway!	7/60
• Változatok realizmusra Rimini Protokoll, Hermanis, Mnouchkine	9/59	A fizikai színház	11/122	RÁDAI ANDREA	• Egy neoromantikus este	2/29	
J. GYÓRI LÁSZLÓ		• A mindenszínház világa	2/40	<i>A La La La Human Steps Company vendégjátéka</i>			
• A dolgok mélyére hatolni Beszélgetés Michael Sturm-mal	8/42	• A részek összege	5/49	• Minimalizmus és monumentalitás	3/64		
KELEMEN KINGA		<i>Peter Greenaway: Rembrandt tükre, LOW fesztivál</i>		Quiksilver			
• Megosztani a pillanatot Beszélgetés Andrej Šerbannal	2/49	SEBŐK BORBÁLA	• Közös terek és terek	2/59	ZAPPE LÁSZLÓ	• Az állatból az ember	2/38
KLETT, RENATE		TAMPERZ, Sepsiszentgyörgy			<i>Irina Kerucsenko két rendezése</i>		
• Beszélgetések Alain Platellal	11/49	SELLAR, TOM	• Mágikus eltűnések	7/53	FÓRUM		
KOLTAI TAMÁS		<i>Beszélgetés Richard Foremannel</i>	7/57	SZÚCS KATALIN ÁGNES	• A párbeszédhez két fél kell	12/51	
• Nincs illúzió Peter Zadek Peer Gyntje	1/43	• Foreman filmes vállalkozása	7/57	SZEMLE			
• Kolozsvár, világszínház Andrej Šerban két Csehovja	2/44	<i>New York színházfilozófus-királya átlép a filmhez</i>		JÁKFALVI MAGDOLNA	• Színházelmélet és a critique littéraire	10/60	
• Se múlt, se jövő Konwitschny pozsonyi Anyeginje Miskolcon	9/16	SEPSI ENIKŐ	• Patrice Pavis Magyarországon	9/26	Georges Banu: A felügyelt színpad		
• Bordélyból börtön William Shakespeare: Szeget szeggel, Craiova	9/53	SIPOS GYULÁ	• Szabad tapsolni, Párizsban huhogni	10/40	SERESS ÁKOS	• Színházi történetek	10/59
• Luk és Luc Shakespeare/Perceval, Genet/Bondy	9/61	• Szajna-parti választék	6/60	<i>Leangel György: Színházi emberek</i>			
• Élet-halál sztorik Bayreuth, Salzburg 2008	10/45	STUBER ANDREA	• Bűn és bűnhődés	9/51	SZ. DEME LÁSZLÓ	• Játék történetekkel, maszatolás a formával	10/62
KUTSZEGI CSABA		<i>William Shakespeare: Macbeth, Meno Fortas</i>			<i>Kanadai és cseh drámakötet</i>		
• A nosztalgia ideiglenes okafogyása A Philadanko! vendégjátéka	6/52	SZÁNTÓ JUDIT	• Nehéz szatírát élvezni tartani	1/45	CORMANN, ENZO	• Folyvást vihar	X.
• Sacre és tao A Shen Wei Dance Arts vendégzereplése	7/38	Mihail Bulgakov: <i>Kutyaszív, I. L. Caragiale Nemzeti Színház, Bukarest</i>		ERDŐS VIRÁG	• Madarak		II.
LANCIERS, BARBARA		SZÁZADOS LÁSZLÓ	• Káosz – Újratöltve	7/31	HAVEL, VÁCLAV	• Távozás I.	
• Jerzy Grotowski öröksége Beszélgetés Thomas Richardsszal	4/61	SZ. DEME LÁSZLÓ	• Tiszta áhitat, éneklő vagina	5/59	<i>Fordította: Varga György</i>		
• Egy amerikai klasszikus: Anne Bogart	7/48	<i>Dublini Színházi Fesztivál</i>		IMRE ZOLTÁN	• Pályázat a Nemzeti Színház vezérigazgatói posztjára		III.
LEHMANN, HANS-THIES		SZILÁGYI MÁRIA	• Mi, Ruby Town lakói	10/52	MACHIÁVELLI, NICCOLÒ – HÁY JÁNOS	• Mandragóra	XII.
• Posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya	4/51	<i>a Theaterreffenen</i>	• „A színház művészetét is, nemcsak a színház adta kalandot”	5/58	MIKÓ CSABA	• Idill	V.
LIMPEK LÁSZLÓ		<i>Arianne Mnouchkine a Napszínház kezdeteiről</i>		MOLIÈRE – BODOLAY	• Mizantróp		V.
• A morál iskolája Luc Bondy <i>Marivaux-rendezése</i>	3/62	• A színházi túrannoszaurusz öngyűlölete	5/63	<i>Az új embergyűlölő</i>			
• Élet a diadal mögött A Napszínházról	5/55	Beszélgetés Peter Stein-nel		PARAVIDINO, FAUSTO	• Földmogyoró		VIII.
• Kortársunk, Sade Grenoble: Konferencia és előadás	6/57	TOMPÁ ANDREA	• Nők, bábok, emberek és majmok	1/55	<i>Fordította: Falussy Lilla</i>		
LÓKÓS ILDIKÓ		<i>Wroclawi változatok a börtönre</i>		SAITO AJUMU	• Téli Beyer		VII.
• Hét este Berlinben	12/53	• Összhangzattani lecke holtakkal és élőkkel	2/53	SZÁLINGER BALÁZS	• Kalavala		IX.
LŐRINC KATALIN		Giacomo Puccini: Gianni Schicchi, Kolozsvár		TASNÁDI ISTVÁN	• Tranzit		VI.
• Trafó-szinek Still life with man and woman; A lelkek pornográfúja	2/41	• A másik, a fekete Amerikai előadások	7/43	DRÁMABEVEZETŐ			
• Mélyföldi színes Poetic disasters; Manual Focus; 50/50, MU Színház	5/50	TÖRÖK ÁKOS	• „A lányok, a lányok...”	1/46	LIMPEK LÁSZLÓ	• Bevezető	X.
• Fontosak vagyunk az univerzumban? Beszélgetés Wim Vandekeybusszal	7/36	<i>Yasmeen Godder: Hirtelen madarak; Hiroshi Koike: Három nővér, Trafó</i>		DVD-MELLÉKLET			
MALIŢA, LIVIU		• Testember-testek és szilánkok	7/34	MOHÁCSI ISTVÁN – MOHÁCSI JÁNOS – KOVÁCS MÁRTON	• 56 o6 / Óriult lélek vert hadak		XI.
• Ionesco először Egy ifjú lázadó portréja	3/55	<i>Entracte, Nagy József és társulata, Trafó</i>		<i>A kaposvári Csiky Gergely Színház 2007-es előadásának felvétele</i>			
MARIK NOÉMI		TRENCSENYI KATALIN – SÜREGI MELINDA					
• A profizmus mint védjegy Beszélgetés Cornelius Baltusszal	12/43	• Háború és háború	12/57				
MÁROK TAMÁS		Mark Ravenhill: Shoot/Get treasure/Repeat, London					
• A sikolyra való képesség Beszélgetés Julia Haeblerrel	8/40						
MESTYÁN ADÁM							
• Kis karácsonyi abszurd Le Sous sol; Aphorismes géométriques, Trafó	3/38						
MEJERHOLD, VSZEVOLOD							
• A revizor	11/4						
MEYER-THOSS, GOTTFRIED – DÜRRSCHMIDT, ANJA							
• A színház tükör, párbeszéd és örökös kaland Beszélgetés Peter Sellarsszal	11/34						

SUMMARY

The documentary series the Katona József Theatre inaugurated during the last season obtained the special prize of Hungarian theatre critics. Now, with the sixth production of the series – a compilation of the passionate debates centred on structural problems of our theatre –, Andrea Tompa analyzes the offering itself, while Noémi Herczog reflects on the deeper meaning and the different manifestations of this new fashion of documentary plays.

Our critics – István Ugrai, László Sz. Deme, István Nánay, Andrea Stuber, Judit Szántó, Balázs Urbán, Tamás Tarján, Ágnes Maul, Dezső Kovács, Tamás Koltai, László Zappe, Glória Halász and Kornélia Deres – reflect upon quite a plethora of first nights. They respectively saw László Márton's *The Inconstant* (Eger), *How Very Far Is Petushki*, an adaptation of Venedict Yerofeyev's novel: *Moscow – Petushki* (Stúdió "K"), *Clement the Mason*, a popular rock ballad by Levente Szörényi and János Bródy, based on an ancient folk ballad (Nyíregyháza), Hilda Hársing's *Sonia*, an adaptation of Dostoevski's *Crime and Punishment*, treating the story from Sonia's viewpoint (New Theatre), Ibsen's *The Master Builder* (Radnóti Theatre), Ödön von Horváth's *Kasimir and Karoline* (Nyíregyháza), Stendhal's *The Red and the Black* (Comedy Theatre), Ionesco's *The Bald Prima Donna* (Space Theatre) and *The Lesson* (Studio of the József Attila Theatre), János Háy's *Before and Beyond Marriage* (Hungarian Theatre), Conor McPherson's *On the Sea* (The Ark), Attila Lőrinczy's adaptation of *Celestina* (Tatabánya), Georges Feydeau's *Le Dindon* (Orkény Theatre) and Sarah Ruhl's *The Clean House* (The Sanyi and Aranka Theatre and Opera).

The Festival of Contemporary Drama, organized for the 7th time, is a review of new Hungarian and foreign plays and performances. Tamás Jászay introduces some notable changes in its pattern.

Virág Vida, Csaba Kutszegi, Annamária Szoboszlai and Ákos Török contributed to our column on dance with reviews on *Hermes 13*, by Gábor Goda and his company Studio Artus, on *InTime* by Pál Frenák and his dancers, on four works seen at the 10th Evening of Contemporary Choreographers and on the second part – *Un peu de tendresse bordel de merde* – of a trilogy by Dave St-Pierre (the first having been *The Pornography of Souls*).

In a separate essay Gábor Takács sums up the history and the aims in Hungary of TIE, the theatre in education movement.

The first of our contributors interested in world theatre, Zsófia Molnár saw the guest performance of the Comédie-Française, presenting in one evening Spiro Scimone's *La Festa* as well as Molière's *Les Précieuses Ridicules*. Kinga Boros was present at the National Theatre Festival in Bucharest, while Zolt Karácsonyi visited the Festival of the European Theatre Union in Kolozsvár/Cluj. At the London Barbican Katalin Trencsényi saw Robert Lepage's nine hours long stage marathon *Lipsynch* (which can also be visited on three consecutive evenings).

As always in February, we close with the Contents of all our 2008 issues.

Playtext of the month is György Bolgár's *The Stick*.



Czéh Balázs és Jantner Emese az InTimE című előadásban

(Trafó)

Koncz Zsuzsa felvétele

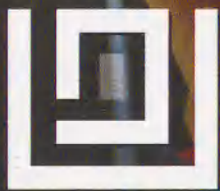
Gorkij:
Éjjeli menedékhely

Rendező: Horváth Csaba

Bemutató:
2009. január 24.

A képen Méhes László Luka szerepében.

Székérossy Zsuzsa felvétele



JÓZSEF ATTILA SZÍNHÁZ

a család színháza