

Urbán Balázs

Egy válogató emlékiratai IV.

A külföldi félklasszikus és kortárs darabok színrevitele esetében elvben nem állhatnának fenn ugyanazok a problémák, mint a magyar drámák színpadi megvalósításakor. Hiszen a világirodalom csaknem kimeríthetetlen, az utóbbi száz-százötven évben nem egy nemzeti irodalom látványosan megerősödött, az egyes szövegekhez nem tapadnak bénító tradíciók, az alkotói invenciónak tehát kevés gátja lehet.

A valóság persze más. A félklasszikusok köre gyakorlatilag kanonizálódott. Ugyanazon szerzők ugyanazon darabjai kerülnek színre, legfeljebb egyikük-másikuk egy időre „kimegy a divatból”, hogy aztán néhány évad múltán ismét mind sűrűbben vegyék elő. Jelentős alkotók, irányzatok nem vagy csak véletlenszerűen jelennek

utalni; a markáns központi gondolat és az azt megvalósító átgondolt dramaturgiai változtatások, átírások, valamint a remek színészi alakítások egészen megrendítő, felkavaró előadássá formálták az általam mindig gicscesnek, hazugnak tartott *A vágy villamosát*.) Annál is inkább, mert izzó kérdéseket vetnek fel – csupán azt az aspektust és azt a formát kellene megtalálni, mellyel ez az izzás ma is hatásossá, a kérdések tartalma pedig maivá tehető.

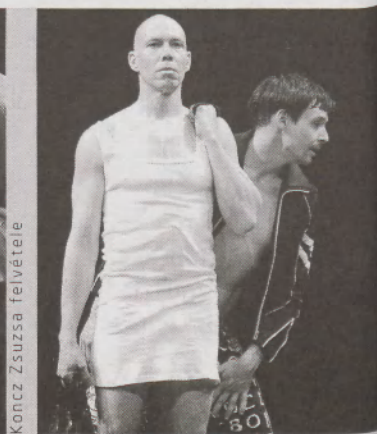
Am a létrejött produkciók jelentős része semmi ilyenre nem törekszik. A múlt század első felének klasszikusai – és ez természetesen nem pusztán a válogatói periódus tapasztalata – a legtöbbször érdektelen, elnagyolt, legfeljebb egyetlen kérdésre (vagy egyetlen



A Pillantás a hídról Kecskeméten



A Pygmalion a Radnóti Színházban



A Godot-ra várva a Forte Társulattól

meg hosszú évadokon keresztül magyar színpadon, míg kevésbé jelentősek újra és újra feltűnnek. (Például szinte egyáltalán nem láthatjuk Ghelderode vagy Audiberti műveit, míg Anouilh minduntalan felüti a fejét.) A leggyakrabban játszott drámák azok, amelyek erősen tapadnak a realista-naturalista játékkonvenciókhoz, s emellett kitűnő szerepeket kínálnak a színészeknek. Van persze néhány kivétel, leginkább Brecht és Pirandello darabjai, de az előadások jelentős hányada ezeket is kisrealista formába csomagolja. És itt a hangsúly természetesen a csomagoláson, vagyis a rendezői szándékon, gondolon, invención van. Mert bármennyire kiürültek, izgalommentesnek, meghaladottnak érződnek is Eugene O'Neill, Arthur Miller és főként Tennessee Williams drámái, alapanyagai lehetnek egészen jelentős bemutatóknak is. (Elég talán Szász János másfél évtizeddel ezelőtti nyíregyházi rendezésére

színészre) koncentráció előadásban kelnek életre. És még az olyan bemutató is ritka, mint a kecskeméti *Pillantás a hídról*, amely ugyan sem mai aspektust, sem eredeti formát nem keres a darabhoz, de magukat a szituációkat, emberi kapcsolatokat legalább aprólékosan, árnyaltan, pontosan bontja ki. Béres Attila rendezésének szakmai precizitása, gondossága, lelkiismeretessége és a színészi alakítások ereje elegendő ahhoz, hogy rést üssön az avított formán, s a történet magával ragadhassa a drámát nem ismerő nézőt. Amire mondhatni, hogy kevés, de rögvést igen soknak látszik, ha az ember megtekinti Székesfehérvárott Miller másik reprezentáns darabjának, *Az ügynök halálának* bemutatóját, ahol sem koncepció, sem mondandó, sem stílus nem látszik, s a rendező, Korcsmáros György mintha szabad kezét adna színészeinek, hogy a maguk eszközeivel kitöltsék a végtelenül hosszúnak tűnő játékidőt. Az aktorok kisebb

része teljesen szintelen, többségük viszont valami megmagyarázhatatlanul forszírozott modort erőltet magára – Kuna Károly Willy Lomanjét helyenként egyenesen paródiának érezném, ha ezt bármilyen koncepció támogatná. És igencsak méltánylandónak látszik az az energia és szaktudás, melyet Béres Attila a kecskeméti előadásba fektetett, ha összevetjük másik munkájával, a Budapesti Operettszínházban rendezett *Koldusoperával*. Ez utóbbi amolyan kecske-káposzta előadásnak tűnik; mintha az lett volna a cél, hogy a látványos, sztárszerposztásban kiállított produkció bevételei úgy gyarapítsák a kasszát, hogy közben számos játékkötlet, szokottól elütő teatrális megoldás mélyítse a gondolatot. Ami ellen semmi kifogásom nem volna – ha lenne mit mélyíteni. De az előadás jobbára csak a felszínen található közhelyeket mondja fel, így a legvégére helyezett második koldusfinálé, melyet civilre vetkezett színészek vágnak képünkbe, nem több kimódolt didaxisnál, a némafilmes alapötlet pedig – mivel teljesen hiányzik a játékból az az irónia, mely a némafilmet a hangos musicallel ütköztetné – egyszerűen értelmetlen marad. (Ráadásul szakmailag is hagy maga után kívánivalót az előadás: a zenei megszólalás terén ezúttal is kompromisszumokat kell kötni, Dolhai Attila pedig meglepően súlytalannak bizonyul a főszerepben.)

Vannak olyan bemutatók is, amelyeknél nehezebben fejthető meg a kudarc oka: a Radnóti Színház *Pygma-*

még fokozta is – végső soron érdektelenné stilizálva és hűtve a játékot. Több eredményt hozott a szezon másik Pirandello-bemutatója: noha Zakariás Zalánnak távolról sem sikerült megoldania azt az összetett problémahalmazt, mely elé a *Hat szerep keres egy szerzőt* mindenkor rendezője kerül (az volt az érzésem, hogy túl sok irányba szóródik szét az alkotói figyelem, s a sok finoman kifejtett gondolat közül nem válik ki egy, amely a játék középpontjába helyezve meghatározhatná az előadást), a nagyváradi társulatot olyan precíz, színes és szakmailag is méltánylandó színvonalú csapatmunkára készítette, melyhez hasonlót magam még nem láttam tőlük. Ha a produkció nem nyitott is új fejezetet a Pirandello-interpretációk történetében, igen fontos szerepe lehet a társulatépítésben.

A mérleg másik serpenyőjében viszonylag kevés számú ellenpélda áll. Zsótér Sándor felfedezett a magyar színpad számára egy drámát, Paul Claudel *A selyemcipőjét*. *A selyemcipő* nem ismeretlen mű persze, de gondolatrendszere, filozófiája inkább olvasva, könyvdrámaként követhető nyomon, cselekményéről nem is beszélve. A teljes szöveg előadása pedig tíz-tizenkét órát vehet igénybe. Zsótér nem készített tízórás előadást a szövegből, de az egri Gárdonyi Géza Színházban bemutatott változat kétségtelenül az átlagosnál nagyobb koncentrációt, türelmet, nyitottságot igényel a nézőtől. A rendező az érzelmi és gondolati csomópontok megérezkítésére



A Nem tudni, hogyan a Bárka Színházban

Az Élnék, mint a disznók a Szputnyikban

lionjáról például éppúgy nem tudtam eldönteni, hogy Szervét Tibor önkontrollját veszítette-e, vagy azért játszik a nehéz természetű, érzelmeit görcsösen palástoló, javíthatatlanul egoista professzor helyett az érzelmeket hírből sem ismerő, mindenkivel durván, lekezelően viselkedő, faragatlan értelmiségit, mert ezzel az előadásnak valami számomra megfejthetetlen mondanója van, mint azt sem, hogy Valló Péter tartalmat kibontó formának képzelte-e a színpadi fények szinte folyamatos kapcsolgatását, vagy csupán úgy gondolta, hogy ez a nézőnek biztosan tetszeni fog. Összetett lehet Bocsárdi László kudarcának oka is: ő Pirandello méltán keveset játszott drámáját, a *Nem tudni, hogyan*-t vitte színre a Bárkán – érzékelhetően nagy energiákkal, letisztult formavilággal, koncentrált alakításra készítette színészeit. Ám a mű eredendő sterilitását, spekulativitását, művi hidegségét nemhogy áttörni nem tudta, de

koncentrált, felejthetetlenül szép jeleneteket hozva létre, s koncentrált, a színészi jelenlét erejére építő színpadi létezésre készítette a társulat tagjait. A sok kitűnő alakítás közül is kiemelkedik Mészáros Sára egészen kivételes intenzitású játéka. Kár, hogy maguk a jelenetek nem egyenletesen intenzívek, s hogy a cselekmény menete annyira átláthatatlan, hogy a néző voltaképpen jelenetfűzért lát, melyet sem az egyébként észlelhető központi gondolat, sem annak érzékletes vizuális megfogalmazása nem tart össze. Az ív hiányzik – s emiatt mintha majd' minden jelenet önmagába záródna, mindig minden újakezdődne, s az egyes színekben megteremtett feszültség is ki-kihunyana. Így a befogadónak a műegész iránti érdeklődése könnyen elveszhet, s maradnak az önmagukban helyenként egészen lenyűgöző, de egymásból alig-alig építkező fragmentumok. Maradt tehát bennem némi hiányérzet, de maga a vállalkozás

lenyűgözött – nem csupán heroizmusa, hanem szakmai színvonala okán is. Az pedig, hogy az egri színház új vezetői többek közt éppen erre az előadásra – tehát a múlt század katolikus költőfejedelme drámai főművének magyarországi bemutatójára – hivatkozva hirdették meg a száznyolcvan fokos fordulatot, még a jelen finoman szólva zavarosan kavargó honi színházi életének is egészen elképesztő fejezete.

A fragmentáltság Zsótér Sándor egy másik idei előadásának is meghatározója – de itt a feldolgozott mű formáját követő fragmentumokat látunk. A negyedéves főiskolai osztállyal, színészvizsgaként vitte színre – ezúttal *Félelem és macskakaj a Harmadik Birodalomban* címmel – Brecht ritkán játszott darabját, amelyet legutoljára is az ő rendezésében láthattunk (a kilencvenes

elpárolog a játékból. Idén is bemutatták, a Budapesti Kamaraszínházban, de nem tudtam megnézni. Láttam viszont az irányzat másik reprezentáns alakjának, John Ardennek jóval ritkábban játszott művét, az *Élnék, mint a disznókat*. A Szputnyik Hajózási Társaság színészeiről és a rendezőről, Göttinger Pálról aligha lehet azt gondolni, hogy a hálás színészi szerepek lehetőségét keresték volna. Inkább azt az eszközt kutatták, mellyel mai formát adhatnának az avított dramaturgiájú, de roppant aktuális mondandójú darabnak. És nem találták meg. Annak az „ülő színháznak”, melyet Göttinger megvalósított, lehet sok haszna (akár a színészi koncentráció, akár a világos történetmesélés szintjén), de a mű újabb rétegeit biztosan nem tárja fel, ugyanakkor stílusosan monotonná, nehezen élvezhetővé teszi a játé-



Az öldöklés istene a Vígszínházban



A Vadászjelenetek Alsó-Bajorországból a Nemzetiben



A Mikve a Pesti Színházban

évek végén, a Radnóti színpadán). Ezúttal más és más-képpen szólal meg a hosszabb és rövidebb jelenetekre szabdaltnak drámából, mint akkor. Az az előadás általánosan szót a totalitárius rendszerek működéséről, míg a mostani (mely szemléletében inkább az Örkényben színre vitt *Arturo Ui*val rokon) arra a dermesztő logikára, gondolkodásmódra koncentrált, mely a diktatúra mindennapjait jellemzi. És anélkül, hogy direkt aktualizálna, vagy a mába transzponálna a jeleneteket, maradéktalanul átéreztetni, mennyire nem ismeretlen ez a logika, ez a gondolkodás és a lépten-nyomon megjelenő félelem. Más a forma is: lakásszínházban vagyunk, mindössze huszonöt, a színészek karnyújtásnyira tőlünk, a jelenetváltásokkor csak át kell mennünk egy másik szobába. A szűk tér, a történések intim közelsége, az összezártság érzése és az osztály komoly tehetséget mutató tagjainak alakításai egyaránt erősítik a hatást, nemcsak intellektuálisan, de emocionálisan is megéreztetve a nézővel a félelem erejét és a félelemből fakadó gondolkodás, cselekvés fájdalmas abszurditását.

Ezzel nagyjából be is fejeződik ama külföldi félklasszikusok sora, amelyek valóban kortársi előadásban jelentek meg az évadban. És a sor akkor sem bővíthető hosszan, ha ideszámítjuk a múlt század közepének félig-meddig klasszicizálódott alkotásait. Az angol „dühös fiatalok” drámái közül egy vált repertoárdarabbá: Osborne *Dühöngő ifjúság* című drámája – ám a legtöbb esetben ezt is csak a szerepek kedvéért veszik elő, a düh (és vele együtt a mélyebb társadalomkritika)

kot. S noha a színészi precizitás, összmunka mindenképpen méltánylandó, azért összességében arról sem győz meg az előadás, hogy a Szputnyik színészeinek a pusztá szövegmondásra építő színpadi jelenlét lenne a legfőbb erősségük.

Jóval érdekesebb formát talált Horváth Csaba és a Forte Társulat Beckett-hoz. A Beckett-drámák színrevitele mindig hálátlan feladat; nem tudnék még egy olyan múlt századi íróat említeni, akinek világirodalmi jelentősége és műveinek színpadi érdekessége közt oly nagy rész tétongana, mint nála. A *Godot-ra várva* megkérdőjelezhetetlen remekmű, s az egyfelvonásosok java is kivételes következetességgel megírt, formát és tartalmat tökéletes egységbe állító alkotás. Ám a zárt szerkezet, a mondandó egyértelműsége és pozícionáltsága (sőt: nem egy esetben a szerzői utasítások és elvárások szigorúsága) finoman szólva sem könnyíti meg újabb jelentéstartalmak felfedezését, ráadásul a legtöbb mű esetében a forma is erősen kötött. Így aztán a már sok Beckettet látott recenzenseken többnyire páni félelem lesz úrrá egy-egy felújítás (és annak várható unalma) miatt. Ezért értékelem nagyra, hogy a Forte két bemutatója jóval kevésbé unalmas a szokottnál. Nem mintha Horváth Csaba igazán újat tudna mondani a szövegről, vagy revelatíván új formát talált volna az előadásokhoz, de mindkét esetben volt egy meghatározó ötlete, melyet aztán kisebbekkel egészített ki. Az *Ó, azok a szép napok!* esetében ugyan nincs mély mögöttes tartalma annak, hogy Winnie-t egy helyett három színésznő játssza, de

ez a megoldás már önmagában is oldja a szöveg monotonitását – ráadásul a három azonos jelmez alól három jól elkülöníthető, markáns hang szólal meg. A *Godot-ra várva*-t pedig focisták játsszák; ez sem hoz ugyan pluszjelentést, de ad egy nagyon határozott stílust és ritmust a játéknak, melyre természetesen fűzhetőek fel Horváth Csaba sajátos fizikai színházának elemei, s amelynek segítségével a színészek – főként Krisztk Csaba és Kádás József – igen szuggesztív, mind fizikai, mind szellemi értelemben roppant komoly teljesítményként értékelendő játéka hatni tud. Hogy a hatás, a ritmus, a változottság ereje önmagában sok vagy kevés, azon persze lehet vitatkozni, de a félklasszikusokkal való unalmas, szándék nélküli pepecselések évadjain mindenképpen örvendetes.

érthető, a közönség által jól befogadható, nem feltétlenül jelentékeny irodalmi értékű drámák írására ösztönzi a szerzőket, másfelől a hagyományos értelemben vett drámai szövegek elvetésére bírja a színpadi alkotókat (vö. posztdramatikus kor). Az e két tendencia közt egyensúlyozni próbáló darabok között nagyon kevés a klasszikusokkal összevethető értékű remekmű – ám éppen ez éreztetheti meg a nézőkkel is annak fontosságát, hogy a színház autonóm művészet, s nem az irodalom szolgálólánya. Hogy ez megtörténjen, s az alkotónak ne kelljen csóválnia a fejét a befogadói értetlenség miatt (s itt most nemcsak a civil nézőkre gondolok, hanem magunkra, a kortárs drámák poétikai problémáit szívesen elemző kritikusokra is), valóban alapos alkotói folyamatra van szükség. Nem egy bemutató



A kommunizmus története elmebetegeknek Székesfehérváron

Az őszi álom a Bárkában

A kortárs dráma esetében összetettebb a helyzet. Ezek között is találhatóak százéves dramaturgiájú, egyszerűen és hatásosan felépített, inkább csak a színészek kedvében járó darabok. Ám a legtöbb mégis közvetlenebbül szól a korról, melyben élünk, mint bármely klasszikus. Van, amelyik húsba vágó társadalmi problémák exponálásának lehet kitűnő alapanyaga, s van olyan is, amely eredeti stílár megformáltságával arra kínál kitűnő terepet, hogy a színház elszakadjon a szokott nyelvtől, formáktól. A merítés óriási, a dramaturgok lelkesen fordítják a műveket, s mivel a színházak repertoárján azért „illik” kortárs szerzőknek is szerepelniük, elég sok színre is kerül közülük (más kérdés, hogy általában stúdiókban és nem túl nagy szériában). Ám a színrevitel mögül gyakran hiányzik az alkotói ambíció; nem egy olyan előadást láttam, amelynél fogalmam sem volt, miért esett éppen a bemutatott darabra a választás, és mit akart kezdeni a rendező a szöveggel. De szerencsére több, az alapmű lehetőségeit pontosan végiggondoló és kiaknázó, hatásosan megvalósított előadás is létrejött. Olyan, melynek alkotója pontosan méri fel az adott dráma erőit és problémáit, tudja, mire és hogyan használható a szöveg. Merthogy – amennyire itt és most meg lehet ítélni – a múlt század vége és a jelen század eleje nem tartozik a világ drámairodalmának meghatározó korszakai közé. Ennek valószínűleg oka a színházi pragmatizmus is, amelynek hatása kétfelől is érvényesül. Egyrészt köz-

éppen ennek elmaradása, vagyis a szöveg túlértékelése vagy problémáinak következtelen végiggondolása miatt érződik sikertelennek.

Egyszerűbb a helyzet a „közönségbarát” kortárs darabok esetében. Olyan szövegekre gondolok itt, amelyek fontos társadalmi (vagy akár metafizikai) kérdéseket boncolgatnak úgy, hogy voltaképpen kommersz struktúrát használnak, s az egyes szituációkban – biztos hatásra törve – pontosan adagolják a humort, az érzelmességet, a kegyetlenséget. Ha ez a struktúra valóban pontosan kiépített, akkor jó játékmesterként csak működtetni kell. A „csak” nem kevés, mivel komoly szakértelmet, precizitást feltételez. Ebben az évadban is láttam nem egy olyan előadást, mely a rosszul megválasztott ritmus, a rendezői erélytelenség miatt maradt érdektelen. A Thália Színház sűrű és tempótlan előadása például picit sem igazolta, hogy Leonard Gershe retroflinget árasztó drámájának, *A pillangók szabadok*-nak színre kellene kerülnie. Az Új Színházban láttam Dacia Maraini-darab, *A királynő teste* Léway Adina rendezésében még azt sem fogadtatta el, hogy valóban hálás szerepet tud kínálni három színésznőnek – mást pedig végképp nem lehetett kiolvasni az előadásból. Szakmailag összehasonlíthatatlanul jobban sikerült ugyanitt Beth Henley *A szív bűnei* című drámájának színrevitele; Bagó Bertalan invenciózusan faragott abszurdba mártott blódlit a patentokra építő melodramából – igaz, a vállalkozás tétjét, mélyebb értelmét nem sikerült belátnom. Győrött Funtek Frigyes „túlművész-

kedte” Shaffer manapság talán valóban túl bombasztikusnak ható, de a primer érzéki-érzelmi hatásokra kivételes ügyességgel építő *Equus*-át, éppen legvonzóbb sajátjától, a szuggesztív erőttől, a megdöbbenés erejétől fosztva meg azt. Nagyjából az ellenkezője esett meg ennek a Vígszínházban, ahol Kamondi Zoltán – nem kis döbbenetemre – drasztikus és olcsó hatáselemekre építő, egyes pontjain kifejezetten alpári előadást fabrikált Yasmina Reza darabjából (*Az öldöklés istene*). De éppen a Vígszínház (pontosabban a Pesti Színház) mutatott példát arra is, hogyan lehet becsülendő szakmai színvonalon, a nézőket valóban megszólítva színre vinni egy ilyen szöveget. Haldr Galron *Mikvéje* voltaképpen a „jól megcsinált darabok” összes kliséjét felvonultatja. Egy „egzotikus” helyszínen, ahol össze lehet zárni a szereplőket, akik erősen tipizáltak ugyan, de valamennyien

chanizmusát tekintve nem áll messze a *Mikvétől* Vaszilij Szigarjev *Guppija*. A fókuszba állított társadalmi probléma itt komplexebb, de maga a helyzet kevésbé kiélezett. A három szereplő egymáshoz való viszonya társadalmi kapcsolatrendszereket is leképez ugyan, de a szereplők eléggé egyénítettek ahhoz, hogy önmagukban is érdekessé váljanak. Két előadást is láttam a darabból, s noha a két bemutató még szövegszinten sem egyezett, s érezhető volt, hogy a két rendező más-más aspektusra koncentrált, az előadások mégis erőteljesen hasonlítottak egymásra. Kiss Csaba rendezése a Centrál Színházban markánsan megidézi a késői szovjet korszakot, emblematiként használva Alla Pugacsova művészetét, de közben pontosan bontja ki a reálszituációkat. A marosvásárhelyi Akadémiai Műhely Harsányi Zsolt rendezte bemutatója elemeltebb ugyan, s szívesebben él a harsány



A Népiértés az Újvidéki Színházban

A Két lengyelül beszélő szegény román a Kamrában

A Golden Dragon a Katonában

markánsan felskiccelt életproblémát képviselnek. Ezután már csak egy központi dilemma mentén kell megosztani a szereplők csoportját s frappáns (szentimentalizmust és sok poént is tartalmazó) dialógokat írni. Galron drámája annyival több kortárs ikertestvére-inél, hogy a középpontba sikerül olyan problémát állítania, mely kellően egzotikus, és mégis átélhető: az ortodox vallású nők lázadásának története egyfelől mindenfajta fundamentalizmusra, másfelől a minden társadalomban érvényesülő férfidominanciára is asszociáltat. Michael Dočekal rendezése pedig tökéletesen tisztában van a szöveg lehetőségeivel és korlátaival; nem próbál mélyebb jelentésrétegeket találni ott, ahol nincsenek, maximálisan kiaknázza a párbeszéd humorát, bölcsen érvényesíti a papírformát a szereposztásnál is, s csaknem tökéletesen alkalmazza a színpadi hatáskeltés rendezői eszközeit (a „csaknem” a tér elrendezésének szól: sem spirituális, sem pragmatikus szempontból nem szerencsés, hogy az alámerülések tere a szín szélére kerül). A magamfajta recenzenst nem hozza lázba az ilyen típusú előadás (elsősorban kiszámíthatósága okán), jelentőségét mégsem becsülném le, hiszen nyilvánvalóan jóval több nézőt érint meg és készítet gondolkodásra, mint a bonyolultabb színházi nyelvből formálódó, elvontabb, a felvetett problémákat áttételesen megfogalmazó bemutatók.

Bár egyedibb, szövevényesebb, gazdagabb szövetű (és más jól bevált mintákat követő) alkotás, de hatásme-

nyabb, illetve a groteszkebb színekkel is, de a humor és az érzelem egyensúlyának megőrzésére gondosan ügyel. A darab szerkezete, a rendezők tempóérzéke, a színészi alakítások színvonala zárójelbe teszi a különbségeket, s precízen működik a szerző által hatásosan alkalmazott dramaturgia. Erősebb a különbség a két férfi figura megformáltságában: míg Pesten Bán János Pásája, Marosvásárhelyen inkább Gáspárik Attila Leonyidja tűnik dominánsabb figurának (miközben a női szerepet mindkét előadásban markánsan egyéníti Györgyi Anna, illetve Berekméri Katalin). Kellemes, hangulatos, gondolkodásra készítő színház születik mindkét esetben, csak éppen a torokszorogtatás marad el; a humor és a finom szentimentalizmus éppen annyira távolítja el a témát a befogadótól, hogy a felvetett kérdéseket ne érezze saját magára vonatkoztatható, égető életproblémának.

Némi megszorítással a „közönségbarát” kortárs alkotások közé sorolhatók azok is, amelyek nem a jól bevált dramaturgiai panelekből építkeznek, kellemesnek és szellemesnek sem igyekeznek látszani, s a kérdéseiket úgy teszik fel, hogy ezzel állásfoglalásra kényszerítsék a nézőt – de eközben közérthetőek maradnak, a reálszituációkra építenek, s nem készítenek a hagyományoktól eltérő színpadi fogalmazásra a rendezőket. Mark Ravenhill *Piszkos fotók* című drámája az utóbbi egy-két évtized sok fontos társadalmi kérdésére reflektál. Főszereplője a frissen szabadult egykori terrorista, aki

nem találja helyét a „szép új világban”: az egykori társai által pragmatikusan megvalósított konformista beilleszkedésre éppúgy képtelen, mint a hedonista, eszmékkel még csak véletlenül sem törődő, „minden mindegy” alapú életvitelre, mely az ifjabb generáció sajátja. A kissé kiszámíthatóan, de korrektül megírt történetben a mellékszereplők izgalmasabbnak, egyénitettebbnek tűnnek a főszereplőknél, bár lehet, hogy ezt maga az előadás mondatja velem, melyet leginkább két mellékszereplő, Stefanovics Angéla és Szűcs Péter Pál játéka határoz meg. A rendező, Németh Ákos érzi a darab atmoszféráját, de nem érzi a ritmusát, ráadásul a jelenetváltásokat helyenként riasztóan ügyetlenül megoldva szétzördeli a játékot. Jóval fontosabb bemutató a Nemzetiben látható *Vadászjelenetek Alsó-Bajorországból*. Martin Sperr drámája évtizedekkel ezelőtt íródott, problemati-

szembesít napjaink legkellemetlenebb társadalmi jelenségeinek egyikével, a totális intoleranciával.

A kevésbé populárisan fogalmazó szerzőkkel, akik mondandójukat a realista-naturalista tradícióktól finomabban vagy radikálisabban elszakadva fejtik ki, jóval több a kortárs magyar színház problémája. Egyes esetekben már maga a választás is felfoghatatlan; még a nem különösebben bonyolult szövegek esetében is rendezői értetlenség körvonalazódik. Matei Vişniec drámája, *A kommunizmus története elmébetegeknek* igazán nem bonyolult képlet, a reálszituációktól is csak annyiban szakad el, hogy a történelmi realitást a bolondok irrealitásával csúsztatja össze. Szűcs Gábor székesfehérvári rendezéséből azonban épp ez nem érthető; mármint hogy politikai üldözötteket zárnak a bolondok közé. Itt szinte mindenki elmébetegnek tűnik, színészi



Köncz Zsuzsa felvétele



Schiller Kata felvétele

A Cserenadrág a Kamrában

A Kvartett a Nemzetiben

kája azonban annak ellenére is fájdalmasan aktuális, hogy maga az ábrázolt környezet azóta természetesen valamelyest megváltozott. Alföldi Róbert rendezése tartózkodik minden durva aktualizálástól, nem transzponálja a mába a cselekményt, ehelyett érzékletesen és aprólékosan vizsgálja azt a folyamatot, melynek során a falu társadalmi kivételéből – alkalmazkodásra kényszerít, elűz, felmorzsol – minden idegennek, másnak minősített elemet. Az előadást alapvetően határozza meg az a rendezői döntés, mely a játékot a Nemzeti nem díszletezendő (bár tárgyi kellékekkel azért dúsítható) festőműhelyébe helyezi, a publikumot pedig a földre, kényelmetlen zsákokra ülteti. A néző így szüntelen nézőpontváltásra kényszerül, vagyis egy sajátos interaktivitást is sikerül megteremtteni, mellyel az alkotók elérik, hogy az előadás végén a sört és fasírtot lelkesen elfogadó nézősereg tudatosan vagy öntudatlanul a kirekesztést ünneplők táborához csatlakozzék. Ugyanakkor ez a megoldás gyengíti a játék erejét, feszültségét, hiszen a pozícióit változtató közönség egyre inkább saját kényelmével/kényelmetlenségével és nézőtársaival van elfoglalva. Ezt a befogadói érzést csak kivételesen szuggesztív alakítások törhetnék meg, ám az alakítások nem azonos színvonalon alkalmazkodnak a nézők intim közelségéhez. Azt a hihetetlen sodrású intenzitást pedig, amely a főszereplő, Stohl András játékát jellemzi, senki más nem éri el. Kissé egyenetlen, változó erejű, de igen fontos produkció jön létre így, amely élesen

magánszámok sorakoznak a végigelemzett monológok helyett, így az alapszituáció tépje válik érzékelhetetlenné. Az már csak hab a tortán, hogy a rendező – miközben mindent megtesz, hogy a mű antikommunista hangütését erősítse – a szovjet/orosz dalbetéteket időzjelektől mentesen, valódi slágerszámokként találja a lelkesen tapsoló közönségnek. Nem túl bonyolult feladvány David Giesemann igen közhelyes mondandójú, de roppant ügyesen megírt drámája, a *Kolpert úr sem*. Voltaképpen két nagy kérdőjelre épül a darab, melyből csak a végén lesz pont: Kolpert úr valóban mint hullá taláható-e a lakásban, illetőleg maga a szituáció realiztikusan értelmezendő-e (s így többé-kevésbé zakkant alakok meglepően logikus cselekvései alakítják az események menetét), vagy ironikus tónusú, abszurd játék, a valóság torz karikatúrája? A rendező legfőbb feladata, hogy ez utóbbi kérdést lehetőleg az utolsó pillanatig nyitva hagyja – ehelyett Sipos Imre a Magyar Színházban az első pillanattól kezdve elemelt, stilizált bohózatot játszat színészeivel, megszüntetve ezzel a mű talán legfőbb érdekességét jelentő ambivalenciát. Ezeknél lényegesen sikerültebb, de így is hiányérzetet keltő előadás Kecskeméten az *Orosz lekvár*. Nem olvastam Ljudmila Ulickaja drámáját, de egyáltalán nem derült ki számomra, mit látott meg Szász János az első hallásra a csehovi reminiscenciákat a „peresztrojka-darabok” sablonjaival vegyítő szövegben. Ám a szürke, humortalan kecskeméti produkciót vala-

melyest megmentette szakmai színvonala; emlékezetes díszlete és a nem kis létszámú társulat összehangolt, precíz játéka.

A szokott játéktradícióktól élesebben elütő művek esetében még nagyobb a zavar. A Bárkán Jan Fosse *Őszi álom* című sejtelmes, szimbolikus, puritán eszközökkel élve is lírai tónusú drámáját Szabó Máté teljesen érdektelen kisrealista etűdsorozattá változtatta. Hasonlóképpen nem tudott elszakadni a reálszituációktól az Elfriede Jelinek teljesen más aspektust és főképp más színészi szerepformálást indukáló darabját színre vivő Pejó Róbert sem; a Trafó színpadán így egy amúgy igen jó erőkből álló színészcsapat szólhat meglehetősen érdektelenül és hatástalanul életbe vágóan fontos társadalmi kérdésekről. Werner Schwab kegyetlen, a naturalizmust gyilkos abszurdba oltó *Népiertásának* Sorin Militaru nem tudott egységes stílust adni; az újvidéki előadásban élesen eltérő színészi stílusok keveredtek, anélkül, hogy egymást erősítve határozott irányt, formát adtak volna a játéknak.

És mégis, a válogatás ideje alatt az ilyen típusú darabokból a szokottnál nagyobb számban születtek sikerült előadások. Mivel nem mindegyik drámát olvastam, a dramaturgiai munka súlyát nem tudom valamennyi esetben megítélni, de négy olyan bemutatót is láttam, ahol a színre vitt szöveg markáns stílusú, tudatosan felépített, kortársi hangvételű előadás alapja lett. Igaz, a négyből három a Katona József Színházban született meg. Ezek közül nálunk a legkevésbé ismert szerző a lengyel Dorota Masłowska, akinek darabját, a *Két lengyelül beszélő szegény románt* a Kamrában vitte színre Kovács Dániel. Meglepődtem az előadás meglehetősen hűvös szakmai fogadtatásán; számomra eddig egyértelműen ez a fiatal rendező legtehetségesebb, legértetesebb munkája. A két fiatal rémálomszerű utazása borzongató „közép-európai road movie”-ként jelenik meg; a játék egyszerre filmszerű és hangsúlyozottan teatrális, a főszereplők „lepesztultsága” szélsőségesen elrajzolt. A két főalak éppúgy lehet saját nemzedékének mindenről lemaradt vesztese, mint filmforgatásról hazatérő színész/statiszta, s Kovács Dániel rendezése mesterien pozicionálja ezt az eldöntetlenséget. Ezzel a mindvégig meghagyott ambivalenciával folyamatos szempontváltásra készíti a nézőt is, hogy a végére egy játékosan szemtelen teatrális slusszpoénnal tegyen pontot. A színészek kitűnően érzékelik ezt a játéktípust: Dankó István és Borbély Alexandra tökéletesen lebegtetik a figurákat az értelmezési pólusok közt, a mellékszereplők pedig roppant finoman stilizált karaktereket hoznak.

A Kamra másik, a TÁP Színházzal együttműködésben készült előadásának szerzői jóval ismertebbek. A hazánkban élő Presznyakov fivérek *Cserenadrág* című drámája kortársian szarkasztikus Hamlet-parafraízist vegyít egy rémtörténetet vérfagyasztó blódlibe mártó krimivel. A hétköznapi történet a hétköznapi örületek történetévé változik, és mégsem válik tét nélküli bohózzattá; blódlíjellege ellenére igen markánsan szól napjaink érzelmi-morális káoszáról, szétesettségéről. A főszereplő Válja gyilkossági rekonstrukciók alanya – ő „alakítja” a rekonstrukciók során az áldozatot, hogy ez a szerep aztán gyilkos iróniával ékelődjék saját életszere-

pébe. Remek etűdök sorakoznak egymás után, s Vajdai Vilmos rendezése a kitűnően megteremtett atmoszféra mellett találó játékörletek sorát is felsorakoztatja. Változatos eszközökkel stilizálja, idegeníti el, majd szállítja mégis földre a jeleneteket: több funkcióban, találatkonyan használja a kamerát, remek, szürreálisnak ható betéteket ékel a játékba, mértékkel, de hatásosan alkalmazza a teatrális kikacsintásokat, s ezúttal még azokat az eszközöket (például a forszirozott repetitívítást) is elfogadhatja, melyeket én általában nem szeretek rendezéseiben. Az inkább a TÁP, mint a Katona színészeiből összeálló társulat egységesen jó teljesítményt nyújt, Vájaként Bánki Gergely hajszálpontosan fogalmazza meg az ösztönös kívülállás céltalan fensőbbségét és tarthatatlanságát.

A Katonában bemutatott *Golden Dragon* szerzője, Roland Schimmelpennig alighanem a legtöbbet játszott kortárs szerző színpadjainkon, s mintha a színházak is egyre inkább ráéreznének arra a játéktípusra, mellyel a tartalmilag különösebb eredetiséggel általában nem vádolható, ám bravúrosan író alkotó darabjai hatásosan előadhatóak. A *Golden Dragon* sok szálon futó történet, melybe az aktuális európai társadalmi problémák igen jelentős hányada (illegális bevándorlás, nyomor, prostitúció, intolerancia, társadalmi kiszolgáltatottság vs. céltalan hedonizmus stb.) belezsúfoltatik. Ám mindezt egy játékos, elemelt, hol szürreális, hol gyilkos humorú jelenetsorozat mondja el. Változik a szereplők nézőpontja is: hol elszennvedő-alakítói, hol narrátorai a történetnek. Gothár Péter rendezése nagyvonalúan és magabiztosan alkalmaz minden lehetséges hatás- és stíluselemet. A sokszereplős történetet öt színész – Fullajtár Andrea, Hajduk Károly, Kocsis Gergely, Mészáros Béla, Tenki Réka – játssza, sűrűn cserélgetve a figurákat s velük együtt nemet, életkort, társadalmi pozíciót is. Ez alkalmas ad stilizálásra és elidegenítésre is – s mindezekkel Gothár úgy él, hogy sem a játék lendülete nem törik meg, sem a stílusrétegek keveredése nem hoz létre követhetetlen eklektikát. A színészi alakítások virtuozitása pedig nem fedi el a mondandó súlyát, az előadás tétjét.

Heiner Müller *Kvartettje* jóval régebbi darab, melyet eddig nem láttam valóban sikerült előadásban, s hajlamos is voltam inkább mives irodalomnak, mint ideális színházi nyersanyagának tekinteni. A Nemzeti Színház bemutatója azonban valamelyest rácáfolt erre. Gergely Krisztián rendezése bravúrosan valósítja meg tartalmi egyszerűség és formai gazdagság kettősségét. A játékot végletesen lecsupaszítja a két szereplő, Merteuil márkiné és Valmont vikomt érzéki-érzelmi-szellemi párharcára; a két szereplő nem játszik szerepeket, illetve a játszott szerepekben is önmaga marad. Az atmoszférát, a metafizikát pedig a „körítés” teremti meg; azon jelentésrétegek, melyeket az előadás a zene, a tánc és a vizualitás segítségével nyit meg, s amelyeknek pontos jelentése inkább érzéki, emocionális, mint logikai úton dolgozandó fel. Így eltűnik a korábbi előadásokban mindig fölöslegesnek érzett cicoma, a komikumba hajló nemváltó szerepjáték, érvényesülhet Udvaros Dorottya és Alföldi Róbert színészi ereje, de megmarad a játék gazdagsága, sokfélesége, sejtelmessége.