2004. JANUÁR

XXXVII. évfolyam 1. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT

Siráj

A kaukázusi krétakör, Holdbeli csónakos, Hamlet, Szilvia,a K., Budapesti Őszi Fesztivál

Kiss Csaba: Világtalanok (dráma)

Ilovszky Béla felvétele

HAMLET

Koncz Zsuzsa felvétele

SZILVIA, A K.

Koncz Zsuzsa felvétele

SZEGEDI KORTÁRS BALETT

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS
A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT ▪ CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) ▪ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ▪ KUTSZEGI CSABA (tánc) ▪ SEBŐK MAGDA (olvasószerkesztő) ▪ SZÁNTÓ JUDIT

Szerkesztőség: 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.
Telefon/fax: 214–3770; 214–5937; e-mail: szinhaz.folyoirat@axelero.hu
Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.
Telefon: 214–3770; 214–5937; www.lap.szinhaz.hu.
Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők.
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központja (ÜLK) Belföldön és külföldön előfizethető: Budapesti Postaigazgatóság kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél és a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR) Budapest, VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest, e-mail: hirlapelofizetes@posta.hu; vidéken a postáknál és a kézbesítőknél.
Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102–02102799
Előfizetés egy évre: 3000 Ft – Egy példány ára: 292 Ft

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

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alapprogram, a Soros Alapítvány és a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül.

Megjelenik havonta.
XXXVII. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA
XXXVII. évfolyam 1. szám ▪ 2004. január

KRITIKAI TÜKÖR

▪ Nagy András: ÖT PUD SZERELEM 2
Csehov: Siráj
▪ Forgách András: ATONÁLIS SZÍNHÁZ 8
Bertolt Brecht: A kaukázusi krétakör
▪ Perényi Balázs: AZ ÉGI ÉS FÖLDI SZERELEMRŐL 14
Weöres Sándor: Holdbeli csónakos
▪ Koltai Tamás: DÁN KIRÁLYI PÁLYAUDVAR 18
Shakespeare: Hamlet
▪ Tompa Andrea: KECSKESZTORI 21
Edward Albee: Szilvia, a K.
▪ Szántó Judit: PLAY STRINDBERG 23
August Strindberg: Csak bűnök és bűnök
▪ Csáki Judit: A SPENCER FAMÍLIA 25
Simon Gray: A játék vége
▪ Tegyi Enikő: GYERMEKTRAGÉDIA, FÉLMOSOLLYAL 26
Per Lysander–Suzanne Osten: Médea gyermekei

TÁNC

▪ Halász Tamás: GENERÁCIÓS JÁTÉKOK 29
Budapesti Őszi Fesztivál
▪ Tóth Ágnes Veronika: ÁLLÍTSD FEJRE, AMIT TANULTÁL! 33
Budapesti Őszi Fesztivál
▪ Kutszegi Csaba: SÜTI-SHOW ÉS MINIMALIZMUS 37
Szegedi Kortárs Balett; PR-Evolution
▪ Lőrinc Katalin: SZÍVHEZ SZÓLÓ ORGIA 40
Bacchanália

FINANSZÍROZÁS

▪ Koren Zsolt: JUSZT SEM MÚLTUNK KI 41
Beszélgetés Vincze Jánossal

MŰHELY

▪ Lengyel György: NÉGY TRAGÉDIA-RENDEZÉS TÖRTÉNETE – KITÉRŐKKEL (II. rész) 43
Madách Színház, Pécs, Debrecen

DRÁMAMELLÉKLET

Kiss Csaba: Világtalanok

A CÍMLAPON: Láng Annamária (Nyina) és Nagy Zsolt (Trepljov) a Krétakör Színház *Siráj* című előadásában

Koncz Zsuzsa felvétele

NAGY ANDRÁS

Öt pud szerelem

■ CSEHOV: SIRÁJ ■

Csehov maga méri ki a szükséges szenvedélyek mennyiségét „öt pudban", amikor sorozatos színházi kudarcai után öntudatosan kezd színpadellenes művének írásába: „sokat vétek a színpad törvényei ellen – szögezi le azonnal –, komédia, három női, hat férfi szereplő, négy felvonás, tájkép (kilátás a tóra), sok beszélgetés az irodalomról, kevés cselekmény, öt pud szerelem."[1]

Sok vagy kevés? Visszaadható magyarul, vagy legalább kilóban és dekában mennyi is volna ez, hogy elosztható legyen egyenletesen (vagy egyenlőtlenül) a szereplők között – hiszen bizonnyal van olyan, aki számára testsúlya többszörösére volna szükség a szenvedély hatásához, másoknak néhány gramm is túladagolást jelenthet? Egyáltalán kell-e szerelem a darabba vagy sem, ha egyszer feltűnően hiányzik a szerelmes főhős Trepljov színházából, melyre szerelmének tárgya, Nyina kérdez azonnal – mert csak a lényeget nem érti, hogy maga a mű a neki szóló vallomás? „Mennyi szerelem!" – jegyzi meg Dorn rezignáltan és ismét a *mennyi*ségre utalva, mely – mint tudjuk – szerelemben nem számszerűsíthető. Ahogy semmiben, ami lényeges. Művészetben, szellemben, színházban.

Pedig mi másról volna szó a darabban és az előadásban, mint összemérhetetlen képzetek, érzetek, szenvedélyek egymáshoz méréséről: tehetségben, művészetben, lélekben, szerelemben vagy szenvedésben – hiszen ezek mégiscsak valósággá válnak, realitásukban esendővé és kiszolgáltatottá, mint minden, ami testet ölt. És Trepljov számításai szerint – ahogy darabja tanúsítja – kétszázezer évig nincs is innen menekvés, mert csak akkor lesz képes a „világlélek" közvetlenül is megnyilatkozni, szólni hozzánk, és ezzel nyilvánvalóvá tenni, hogy ami számunkra „valóság": anyag, állat, lény, az bizony a Sátán műve, a szellem e világi rabsága, melyből szabadulás nincs. Izzó szemek és mesterséges kénkőbűz segít a színpadi megértésben – egyébként pedig népszerű bevezetés a *gnoszticizmusba,* a késői ókortól az orosz vallásbölcselet ezüstkoráig az egyik legfontosabb és legihletőbb szellemi irányzatba, mellyel itt Csehov néz szembe a maga módján, ahogy korábban Dosztojevszkij, kicsivel később Rilke – és most, itt, előttünk a Krétakör.

Talán nem tudatosan. Esetleg nem is jószántukból. Volna csak egy valóságos játszóhelyük, „öt pud színpad" no meg a hozzávalók – legalábbis *anyagi* értelemben –, akkor talán nem kellene munkafényben, próbaruhában, a Fészek kupolájának allegorikus reliefjei alatt „szárnyalniuk", mint a sirálynak, mint a léleknek vagy az éppen ekként mozgósított néző képzeletnek. De így – és éppen így – nem marad más választásuk, mint a kényszerű szárnyalás, amelynek más formája nem lehet, mint a Csehov vallomásai szerint is legfontosabb: színészi jelenlét és a „lélek" közvetlen megmutatkozása, szemben, szándékosan – és nagyszerűen – szemben mindennel, ami *anyagi.*

És ez már nemcsak a „szükségből erény", nem is a hajléktalanság poézise a beszédesen otthontalan Fészekben, ahol a bemutató estéjén egyébként három zenés rendezvény is zajlott, techno-tamtamjaival és izzadt bakfisaival. Hanem inkább „ars poetica" és különös megemlékezés. Aminek a bemutató október 23-i időpontja fanyar jelentést adott – ha este nyolckor éppen az utcán érezhető feszültséggel még nehéz volt is versenyezni: az ünnepből hátralevő négy óra tartogat-e rettenetes meglepetéseket arról, hogy a történelem megidézett szelleme ebben az évben miféle kínos epizódokban képes materializálódni?

Egy éve a *Hazámhazám* fűtött politikai revüje reflektált erre a *„történelmi materializmusra"*, amihez képest az ez évi *Siráj* rezignáltabbnak és reflexívebbnek tetszett. De éppen rezignációja és reflexiói utaltak arra, hogy van bizony mélység a sors mögött, hogy van lényegesebb, mint a felszín, s nemcsak a történelem mutatkozhat meg látszatként, hanem akár maga a teremtés. És a felmutatás és megmutatkozás eszköze ugyanaz volt, mint Trepljov tervében és kudarcában: a színház. A legfontosabb illúzió.

De az egyszerűségében formabontó előadás nagyon jelentős hagyományokat követ, nemcsak megformálásában, de eredendő szándékában, hogy a darab által szóljon a színházról. Megidézve – a műsorfüzetben „filológiailag" is dokumentáltan –, hogy ez a darab egy generációval korábban ars poetica és fontos rezignáció alkalma volt ugyancsak, az akkori formateremtők és formabontók – Székely Gábor és Zsámbéki Gábor – számára, ahogy egy fél generációval utánuk – tehetjük hozzá: hasonló radikalizmussal – kérdezett színházi konvenciókra és az azok között mindinkább szertefoszló valóságra Alföldi Róbert. Hogy szembeszállhassanak azzal, ami hazug, üres, rutinszerű, összességében tehát esztétikai kénkőszagot áraszt, és felmutatva azt, ami – mit is?

Mintha következetesen tűnne reménytelen feladatnak, hogy az előadás Trepljov művével mindjárt az események elején megformálja, értelmezze, tehát jogosnak mutassa fel a fiatal színházcsináló szenvedélyét és radikalizmusát, hogy undorának és tagadásának alanyi jogán túl alkotásának tárgyával is legitimálhassa művészi hitvallását. Vagy az eredendő csehovi fintor nem engedte, hogy a szavakon és szándékokon túl a látvány vagy szituáció evidenciájaként jelenhessen meg ez a rutintól, sikertől, konvencióktól szabad színházi vízió, amiben nemcsak a fiatalok hihetnek, de az élet és szellem dolgaiban jártas Dorn is? Nincs ilyen – a darabban tó van, színpad, továbbá tükröződő hold, lidércfények, a Sátán vörösen izzó szeme: nem sok, de mégiscsak néhány fontos támpont a szabadban és sötétben. Az előadás itt mindebből csak némi füstöt és világítási „effektet" őrzött meg, és persze – legfőképpen – Nyina monológját, ha nem is fehérben a kövön, hanem farmerban és közöttünk. Nyina azonban míg mondja, sem hisz Trepljov darabjában, ekként a saját szövegében és szerepében sem, és nemcsak azért, mert a – számára nélkülözhetetlen – szerelmet nem látja benne, de mert neki itt igazából nincs is miben hinnie. A szerzőtől kölcsönzött hitét pedig szertefoszlatja, ahogy foteljeikkel fordulnak felé és utána a joviálisan fanyalgó arcok, s rajtuk az érdeklődésbe és várakozásba oltott fanyar szkepszis. Lássuk, mire mennek ezek az önhittek és forrófejűek a maguk színházával.

Így persze semmire. És nem azért, mert ne lenne igazuk vagy tehetségük az érvénytelennek gondolt és a konvenciók rutinjába züllött „művészettel" szemben, amit Arkagyina és környezete

1 Az idézetek és utalások az előadás műsorfüzetéből valók, szerkesztette: Veress Anna.

képvisel, és amelyhez hozzásivárult a színház fogalma is – hanem mert maga az előadás ezt nem mutatja meg. És nem a Sátán szemeiben mutatkozhatna meg, lidércfényben vagy tóban, hanem abban a hitben és erőben, aminek minden külsőségét látjuk Trepljov működésében, csak éppen eredményét és tartalmát, vagyis a lényegét nem. És ez mindjárt az előadás kezdetén rendkívüli jelentőségű. A produkció ugyanis mintha éppen azt a merészséget, formabontást, eredetiséget adta volna fel, erre az estére legalábbis, ami a Krétakört elsősorban meghatározta. Itt nemcsak Trepljov ügyetlenkedik a füstgéppel, de az egész vízió helyén valóság van, bár éppenséggel merészen stilizálatlannak tetsző realizmus, benne pedig „lelkek" közlekednek – de nem a fiatalember drámájában invokált „közös világlélek", hanem mindenkinek a sajátja: lélektan és realizmus tehát. Mindez erőteljes, jelentős és valamiként otthonos is, mint a próbaruha, mint a hitványságában is meghitt tér és mint mindazok a színházi konvenciók, amelyek érvényessége már Csehov – és Trepljov – számára drámaian kérdéses volt. Hiszen maga a szerző is „a színpadi művészet minden szabályával szemben" akarta, hogy visszaadjon valamit ennek a jobb sorsra érdemes művészetnek. És a társulat korábbi előadásai megmutatták – a *Munkáscirkusz,* a *Hideg gyermek,* még a *Hazámhazám* is –, hogy van színház ezeken a konvenciókon túl is.

Most mintha másfelé indulnának – nem az érvénytelen rutinnal szemben, hanem azon túl keresik a pontos fogalmazás esélyét, mert mindez talán csak felszín, külsőség, végső soron tehát lényegtelen. Nem a füstgép, a jelmez vagy a színpad – hanem „csak a színész fontos a *Sirály*ban", ahogy ezt maga Olga Knyipper, vagyis Csehovné fogalmazta meg egykor. Így pedig nem létezhet más instancia, mint ezek – és csakis ezek – a lelkek és a hozzájuk tartozó „Emberek, oroszlánok, sasok" vagy akár „libák, pókok és vizek lakói". A lélek, még egyénekre bomolva, sorsokon és szerepeken keresztül. Ezen az estén jelmez nélkül.

A közönséggel elvegyülve, már a legkezdetektől. Közénk ülve, majd mintha csak „szotyizás" és „duma" vezetne át minden színházi ceremónia nélkül a darab világába, amelyet határozottan nem különítenek el a nézőkétől: „Miért jársz mindig feketében?" – kérdezi Katona Sárosdit, és a napraforgóhéj mentén sem hallatszik furcsának az, hogy „Az életemet gyászolom" – ám a zsongás és csend határán már Mása felel Medvegyenkónak. És itt és ezzel kezd valami szörnyen fontos történni az előadásban, ahogy könnyed evidenciával léptünk túl azokon a falakon (három? négy?), amelyek a színházat jelentik és izolálják egyszerre. Nem robbantották szét vagy döntötték le ezeket a határokat – bár ki tudja, mit tartogatott volna még Trepljov előadása –, hanem egyszerűen és határozottan elmulasztották megteremteni – így minket, nézőket is ebbe a közös térbe vontak, ahol a színház konvencióinak elutasítása nem a játékmód konvencióit tagadja, hanem a „nézésmódét" elsősorban. „Mit kezdjek egy olyan jelenettel, ahol lebontották azt a falat (az orosz templom ikonfalát) – írja erről a folyamatról

Gyabronka József (Szorin), Láng Annamária (Nyina) és Nagy Zsolt (Trepljov)

Péterfy Borbála (Polina), Tilo Werner (Trigorin) és Csákányi Eszter (Arkagyina)

Rilke –, mert már nincs annyi erejük, hogy e falak keménységén keresztülsajtolják a jövevény cselekményt, mely sűrű és nehéz olajcseppekként szivárog elő. A színdarabok most morzsákként potyognak át a színpadok rostáján, felhalmozódnak, és ha már elég van belőlük, eltakarítják az egészet."[2] Itt, ezen az estén mintha az „ikonosztázon" belülre kerültünk volna: távolság sincs, és menekvés sincs – profán emelkedettségében legalább ennyi maradjon a színház eredendő szakralitásából.

Az előadás következetességéhez egyébként a kezdés radikális gesztusán kívül a befejezése is hozzátartozik: így egy ironikus és játékközi „tapsrend" tréfáján túl, az utolsó szavakat követően csak az – akkor már elbarikádozott – kijárat másik oldaláról hallatszik fel a taps: a színészeké, mert idebent erre már nem lehet alkalom, határozottan és drámaian nem: ne legyen számunkra könnyű ez az este. Ne teremthessenek tetszésükkel és zajos elismerésükkel távolságot a nézők, ne „ússzák meg" ilyen könnyen. Rilke pontosan fogalmaz, hogy a „legvégsőtől való szorongásukban"[3] tör ki belőlük a taps, hogy az utolsó pillanatban elhárítható legyen az élet megváltoztatásának esztétikai parancsa.

Az efféle hagyományos „katarziselhárításra" a Krétakör nem ad alkalmat, ahogy művészeik is lemondanak arról, hogy a siker pihegésével és felemás mosolyával visszanézzenek azokra, akiket ebbe a közös térbe engedtek. Ennek merészsége jelentős, dacos és kissé aszketikus – összességében tehát trepljovi. Ha nem is előzménytelen: talán másfél évtizeddel ezelőtt kezdtek el New York egyik lepusztult, bezárásra ítélt színházában játszani a világhírű André Gregory jelentős színész barátai, hogy éveken át, ha alkalmuk volt, elmondják egymásnak Ványa történetét. Estéről estére barátok jöhettek, közönség nem, s az ambíciók között nem szerepelt a bemutatóé vagy a zajos sikeré. Arra ott volt Hollywood és a Broadway – itt azonban Csehovról és színházról volt szó. Amikor meghalt egyikük, talán legfontosabbikuk: a dada, valamikori Brecht-színésznő, akkor döntöttek ennek a szelíd és éppen póztalanságában, radikális köznapiságában meghatározó előadásnak a rögzítése mellett: *A Negyvenkettedik utca Ványája* így a játékot filmre vevő Louis Malle utolsó alkotása lett.

A Krétakörnek persze nem lehetett ennyi ideje, és mégis megrendítő otthonossággal és káprázatos találékonysággal töltötték be a közössé vált teret: műét, előadását, még a késő Kádár-kor világát megidéző kupolatermet is. Minden, ami lényeges, a színészekre volt tehát bízva, díszletek, jelmezek, kellékek megszokott arzenálja nélkül, a stilizálatlanság stilizációjával – mert ebben az értelmezésben az orosz vidék megidézése is hamis lett volna. És ez a megmunkált bizalom talán a rendezés legfontosabb vonása volt, és pontosan jelezte, hogy hosszú és termékeny folyamat vezetett ide. Az előadás hónapokig tartó közös összpontosításnak, elvonulásnak, improvizációknak, elemzéseknek, fájdalmaknak és örömöknek lett a végeredménye, amely megmutatta a konklúzióban a folyamatot magát, amelynek minden mozzanata éppen a rutinnak és készen kapott megoldásoknak mondott ellent, s a káprázatos eredményben tartalmazta és tárta fel a hozzá vezető utat – az előadás „drámája" a színműével együtt, annak alkalma-

2 *R. M. Rilke:* Malte Laurids Brigge feljegyzései. (*Fordította: Görgey Gábor.*) *Európa, Budapest, 1990. 174. old.*

3 *Rilke: i. m. 176. old.*

ként bontakozott ki. Az azonosulásnak tehát nem voltak fokozatai vagy módozatai: sálban, farmerban, pulóverben jelent itt meg Csehov, hogyan másként.

És ha voltak is ennek a közvetlenségnek s a hozzá vezető utat jelentő, nagyon is tág értelmű „adaptációnak" szellemesebb vagy éppen kérdésesebb megoldásai – átszámított pénzek, ismerős tisztségek, importált író stb. –, mindez mit sem számított annak fényében, hogy maga a történet egyértelműen szólt rólunk, közülünk, mellőlünk, belőlünk. Ha Trepljov darabjában nem láthattuk is a formabontás radikalizmusát, de drámájában – ahogy az előadásban kibontakozott – ez már nagyon is kitapintható volt, összeszövődve a többiek drámájával, sorsával, megalkuvásaival és vágyakozásával. Végül pedig abban is merész volt – józanságában éppen – ez az értelmezés, hogy le tudott mondani a tragédiáról: ebben a térben egy sikeres főbelövés éppoly idegen volna, mint az illúziókeltés bármiféle egyéb formája.

Amelyeknek egyébként Arkagyina a legfőbb virtuóza – és Csákányi Eszter súlyos könnyedséggel és kiapadhatatlan erővel szabta alkatára ezt a tőle talán eredendően idegen szerepet. Az ünnepelt színésznőét, az élethazugságának narkózisát az öregedés józanodásával ellenpontozó asszonyi sorsot, aki szánalmas zsenialitással játssza el a bakfist és a primadonnát az egymástól elkülönítetlen szín- és valóságos terekben. A rendezés hét évvel megöregíti az asszonyt – Csehovnál „csak" negyvenhárom éves –, ám ő kora ellenére sem érett anyává, ahogy vélt és valóságos vonzásáról sem kíván lemondani, s e két vonása között persze súlyos összefüggés sejthető. Közönye és idegenkedése a vonzótól és fiataltól – aki a fia – kiegészül fanatikus vágyódásával a kevéssé vonzóhoz és idegenhez: Trigorinhoz. A két férfi közötti vergődés azonban mind végletesebbé válik, s az előadás csúcspontján döbbenetes erejű jelenetben jut el a megalázottól és megverttől a csábítóig és hódítóig: Trepljov kétségbeesett pofonjától Trigorin visszaszerzésének drámai gyöngédségéig, abban a nyolc percben, amellyel a Krétakör – talán nem túlzás itt a szó – színháztörténetet írt.

A pofon ugyanis súlyos és tabutörő: a rajongó, szerelmes fiú itt anyjára emel kezet, miután előbb lekurvázta – s a levert fülbevalós, szétsírt sminkű és ereje fogytán fájdalmának csaknem engedő Arkagyina a maga megrendülésével és érlelődő kétségbeesésével könnyű prédája lenne Trigorin hormonjainak, amelyek most éppen a szebbért és fiatalabbért – Nyináért – buzognak, tehát otthagyná az asszonyt, ahova való: kiürült színésznői szerepében és a soha betölteni nem tudott anyaiban. Ám a szerepeken túl és a kétségbeesés közelében ismét működni kezd az ösztön, mellyel Arkagyina kiismeri magát ezek között a hormonok között is, jól érzi, hogy Trigorin erogén zónája mégiscsak szépen fejlett írói hiúsága volna, s alázatos gyöngédségével éppen ezt veszi célba, becézgeti, babusgatja, majd erejét érezvén megragadja, s ha egyszer szerelmese legérzékenyebb és egyben legsérülékenyebb része a markában van, hát rajongásával és szavaival képes lesz arra, amire feszülő farmerével esetleg már nem volna képes.

Mert Trigorin írói munkásságának vágyott fordulópontja az előadásban éppen innen datálódik: hogy szemébe ötlött Nyina farmere. Ahogy feszesen kéklik a teraszajtó előtt, forró, fiatal lánynyal „töltve", sejtelmesen körülhatárolva hordozóját. És az egyébként férfiatlannak és befelé fordulónak mutatkozó szerző – Tilo Werner nagyszerű rebbenéseiben, hadarásában és zavarában – előbb bizonytalankodó érzéseinek, majd a lány vonzásának enged, utóbb pedig zabolátlan érzéki vágyának, s a bárpultnak döntött, megkívánt Nyina itt nem lelkének vagy vágyainak társára lel, hanem legfeljebb hormonjainak. És ebben is pontosan fogalmaz az előadás: Csehov ugyanis tiltakozott egykor az elegáns és vonzó Trigorin ellen, jelentéktelent és lukas cipőset javasolt, kockás nad-

Nagy Zsolt Trepljov szerepében

Arkagyina: Csákányi Eszter

Koncz Zsuzsa felvételei

rágban ráadásul, hogy ne a férfiúi csáberő vonzása, hanem a rajongó libaság döntsön mellette – a fiatallal és széppel, Trepljovval szemben. Amihez itt az író németsége is hozzátartozott: a provincia számára ő mégiscsak Európa volna, vagy mi. És Trigorin nem a lélek vagy a szellem atlétája ekkor – ha már nem a testé –, a pirosan izzó szemek Trepljov darabjából akár az övéi is lehetnének. Számára ugyanis a tó nem a metafizikai tájkép része, hanem a pecázás helye, a világ jelenségei vagy emberi viszonyai pedig jegyzetfüzetében novellanyersanyagként gyűlnek és halmozódnak – *materializálódnak* –, hiszen neki még egy zongora alakú felhő is arra kell, hogy valamikor majd esztétikai csereértékként felhasználhassa. Számára tehát az egész világnak, Nyina farmerjét is beleértve, csakis anyagi – testi – értéke és érvényessége van, a diadalmas gnoszticizmus maga alá gyűrte a magasabb rendűt és a többre érdemest – Trigorin éppen a szellem bitorlójaként lesz a vidék bálványa. Csábításával ezért a morálisnál súlyosabb kárhozatba juttatja a megkívánt lányt – és éppen ennyi lesz majd Nyina végzete.

Akiért pedig Trepljov rajong – hogy vonzását éppen éretlen odaadása csökkentse jelentősen, amely egyébként sem mérhető az anyja iránt érzett szenvedélyhez. És ennek merész, pontos, veszedelmes íve ismét csak az előadás egyik jelentős újítása, szinte „archeológiai" szenvedéllyel rekonstruálva Csehov eredendő intencióit, mégpedig az elkészült és publikált darabnál mélyebbről: megtalálva és felhasználva a cenzúra által egykor kihúzatott részeket. Az anya iránt érzett szerelem – ne feledjük: a cári Oroszországban vagyunk, bár valahol Dosztojevszkij és Freud között – mégsem válhatott kínosan nyilvánvalóvá, s talán ezért, hogy a cenzúrának engedelmeskedő Csehov ironikus utalásaival fejezte ki azt, amit cselekményszövésével nem tehetett. Hamlet megidézett féltékenysége, Oidipusz találós kérdése éppúgy benne van a szövegben, mint az anyjához intézett, brutálisan nyílt számonkérés: „Miért állt közénk ez az ember?" És benne van a – Nagy Zsolt által megformált, végletes érzelmek között egyensúlyozó – fiatalember felnövekedésre való képtelensége is, s az ebből eredő düh, ami esztétikai ihletőerővé válik, éppen Arkagyina világával és az életét betöltő vonzalommal szemben: „nem tisztelem a színházat", vágja oda anyjának. Míg éppenséggel a tiszteletnél erőteljesebb és fontosabb vonzást enged érvényesülni azzal, hogy – és ahogy – darabot ír és rendez. De hát felsült szerelmesként elfogadja ismételt vereségeit, s talán a legszomorúbb és a legváratlanabb éppen az lesz, hogy ennek végső konklúzióját – az előadásban – csak a durcás és infantilis fiú vonja le, aki hegedűjét rombolja össze, nem pedig – mint a színműben áll – műveit és életét. Ami – tegyük hozzá – hegedűjátéka ismeretében semmiképpen sem érezhető tragikusnak, hacsak nem egy másik tragédia: Schiller *Ármány és szerelem*je villan fel ekként az előadás zárásában, ám az ott összetört hegedű a szenvedélyeket elszabadította, az itteni inkább csak összegzi, s megmutatja könnyű törmelékét.

Ha Trepljovban ekként „elkönnyült" is a tragédia, Nyinában azonban legalább ennyivel súlyosodott: rebbenő, törékeny, pulóveres „sirálysága" nem tud mit kezdeni Trepljov elvont és éretlen szenvedélyével, s ha a tavi színpadon annak megjelenítésére vállalkozik is, valójában Trigorin és Arkagyina világában otthonos. Az idősebb férfi műveit ismeri, idéz belőlük, majd része kíván lenni a laposan sikeres „oeuvre-nek" – az asszony pedig számára mintává válik, öntudatlanul persze, ám kisiklásokkal teli pályáján mindvégig sóvárog szerelmi riválisa – ugyancsak kérdéses – sikerei után. Láng Annamária alkata révén persze nem „töltheti be" az úgynevezett deszkákat az ezeken vulgárisan otthonos Arkagyina módjára, s ekként személyisége, légköre, karaktere finoman és pontosan hangsúlyozza a dráma eredendő intencióit: ő csakugyan az a lény lehetne, akinek érzékenysége, finomsága, ereje és szenvedélye hordozni tudná a színház megújításának rá jutó terhét. Tévelygései és kudarcai nyomán azonban az lesz ebből a finomságból és szenzibilitásból, ami félelmetesen és pontosan igen hamar megmutatkozik: téboly. A bomló elmében felcserélődő illúzió- és látványvilág, a kétségbeesés formáját öltő, majd abból menedéket kínáló elborulás, melynek nagyszerű pillanatai Trepljov reményvesztettségét is indokolhatják, bonthatatlan erővel zárja le a drámát – itt nemcsak a férfi számára veszett el valaki, akit szeretett és szeret, de a világ – a színház – számára is, visszavonhatatlanul.

A darab többi főszereplője – ezen az estén ugyanis tíz van belőlük – pontosan és szuverén öntudattal követi az elkárhozásnak ezt az ívét, s hozzáteszi a maga kárhozatát a közöshöz. A kissé megfiatalított Dorn – Terhes Sándor alakjában inkább ötven lehet, mint ötvenöt – szájából kegyetlenebbül hangzik a hatvanéves Szorinnak szánt valeriana, ha már mindenképpen gyógyíttatni akarja magát ebben a korban. Jóképű magabiztossága, elvont csábereje és brutális testisége arra a rezignált jóllakottságra utal, melyben egyedül a művészetre maradt benne némi éhség és érzékenység, őszintén és önelégültségét ellenpontozva. Trepljov darabja tetszik neki, sőt, annak főszereplőjéről, a világszellemről is van fogalma – ha azt éppenséggel Genovában határozná is meg, a kétségkívül eleven, bár meglehetősen csúf olasz kikötővárosban, ahogy lakói által esténként életre kel. Pontosan tudja, hogy Trepljovot saját tehetsége teheti tönkre, és hagyja is, hogy tönkremenjen, ahogy beszédes közönye a betegeskedő Szorin iránt pontosan utal az érzékin túl – Polina reménytelen rajongásában – morális és professzionális csömörére. Amit készségesen fogad el a nagybeteg is, aki azt sem érzi megrendítőnek, hogy várható agóniájára gyűlik össze a társaság: mindent ért és elvisel Gyabronka József szépen és pontosan megformált alakjában – így lesz egyszerre kisstílű és melegszívű, széttaposott cipőjében lomposan szeretetre méltó és következetes, zsörtölődő értetlenkedésében mégiscsak irritáló.

És éppen ennek az „irritációnak" fontos és virtuózan megmutatott alternatívái lesznek az előadás horizontján felbukkanó további férfiak. A szolgalelkű, törleszkedő despotizmusában mégiscsak egy gazdaságot működtető Samrajev Scherer Péter groteszken fenyegető és alamuszian zsarnoki improvizációiban – ellenpontként pedig Medvegyenko a maga megtiport önérzetével, újra és újra talpra állva: a fontoskodva jelentéktelen, a remek Katona László alakjában, aki – ha nem lenne elegendő a darab szellemi kontextusának elvont ereje – minduntalan és mindent az általános csereérték eszközére fordít le, pénzre, s ezzel a magafajta tanító egységnyi lehetőségeire.

Mása „titkos főszerepe" – mint a darab értelmezéseiben újra és újra előkerül – a számára elviselhetetlen mennyiségű szerelemből az eksztázis szinonimájaként mégiscsak működő alkohol vonzását és varázsát sejteti. Ha már sem Kosztya iránti szerelmét, sem Medvegyenko őrá irányuló vágyát nem jól osztotta el a sors, úgy az „öt pudból" neki jutó rész vodkamámorban talán újraporciózhatónak tűnik, s a nagyszerű Sárosdi Lilla finom kétségbeeséssel, olykor rajongó, máskor durva szenvedéllyel próbálja visszazökkenteni a benne és körülötte nagyon is kizökkent szenvedélyeket. Hiába természetesen – éppoly hiába, ahogy anyja, Polina sem képes erre a maga korában, sejthetően évtizedekkel később –, ha éppen Péterfy Borbála révén ez nem mutat is közöttük generációs különbséget, inkább csak a boldogtalansághoz vezető sokféle út másik – fontos – lehetőségét formálja meg. Visszafogottan persze, Dorn iránti szerelmében vigasztalódva és megalázva egyszerre, egyébként pedig férje „birtokaként", s ebben a minőségében legfeljebb az intéző szépen fejlett szarvaival tudja viszonozni mindazt a boldogtalanságot, amiben része van.

A radikális értelmezés mentén ezek az alakok, hangulatok, színek és árnyalatok teszik feszültté és érvényessé az előadást – s akkor már lepereg minden „külsőség": a tegeződés, az átszámított mértékegységek, az átírt utalások – és a műsorfüzetben „apróbb hibának" nevezett grammatikai konvenciótörés: a *Siráj*. Az előadás mindezek nélkül is pontos, mint a j.

És bizonnyal éppen azért is pontos, mert sirály viszont nem jelenik meg egyáltalán: fanyar invencióval pusztán egy nejlonszatyorba gyömöszölt madárdög lesz a – Nyina által egyébként „nem értett" – szimbólum, mely ekként kitömve sem térhet vissza az előadásvégen: a stilizáció elutasítása mellett a szimbolizációé is következetes. Míg maga a darab gazdagon szövevényes a szereplők és az alkotó önreflexióiban és azok ironizálásában – filológus legyen a talpán, aki Csehov és a körülötte keringő asszonyok – Lika Mizinova és Ligyija Avilova – alakját pontosan és egyértelműen villantja fel a szövegen és szereplőkön. A játék és irónia mindezzel együtt fennkölt és vulgáris – hófehér lélekszimbólum tűnik fel egyfelől, akit azért mégiscsak „meglőttek" előbb, majd visszatértének feltétele is a „tömés" volna –; az anyagi világ ezek szerint a szerelemnek sem kegyelmez, lezülleszti azt is a saját nívójára. Öt pud.

Miként a színházat is. Ami pedig az anyagelvűség eredendő ellenpólusa: itt minden, ami matéria, csak alkalom. Ezért lehetett „anyagtalanítani" ezt az előadást, hogy semmi, de semmi ne legyen benne, csak ami megragadhatatlan és ezért maradandó. Schilling ebben nagyon pontosan fogalmaz, és ereje, tehetsége, merészsége és hite csakugyan csodát tesz: úgynevezett „eszköztelenségében" mutatja meg, hogy szotyizásból, csevegésből és köznapi gesztusok tagolatlan nyelvéből maradandó, klasszikusan erőteljes *Sirály*-előadás születhet. De az erénye mintha a tehertétele is volna – hogy akkor itt végül ki fog hinni Trepljovban? Ami Trigorinnak „ködös" és „lázálom"-szerű, merthogy „nincs egy élő figurája" – az nem éppen a lázadók és újítók sajátossága volna, az érvénytelen múlt szemszögéből? Vajon itt nem azt a nyelvet beszéli az előadás virtuóz könnyedséggel, merészen és folyékonyan, melyet korábban nemcsak érvénytelennek érzett, de meg is mutatott akként? Vagy a színház tóparton, álmainkban, a kétszázezer éves horizont előtt többé már nem egzisztenciális kérdés – a szónak nem anyagi, hanem bölcseleti értelmében? Amibe Trepljov ezért sem halhat bele műveivel együtt, és akkor az sem zárható ki, hogy holnap új hegedűt vesz?

ANTON PAVLOVICS CSEHOV: SIRÁJ
(Krétakör Színház)

FORDÍTOTTA: Morcsányi Géza. **DRAMATURG:** Veress Anna. **SZCENIKA:** Ágh Márton, Bányai Tamás. **RENDEZTE:** Schilling Árpád.
SZEREPLŐK: Csákányi Eszter, Gyabronka József, Nagy Zsolt, Láng Annamária, Tilo Werner, Terhes Sándor, Scherer Péter, Péterfy Borbála, Sárosdi Lilla, Katona László.

FORGÁCH ANDRÁS

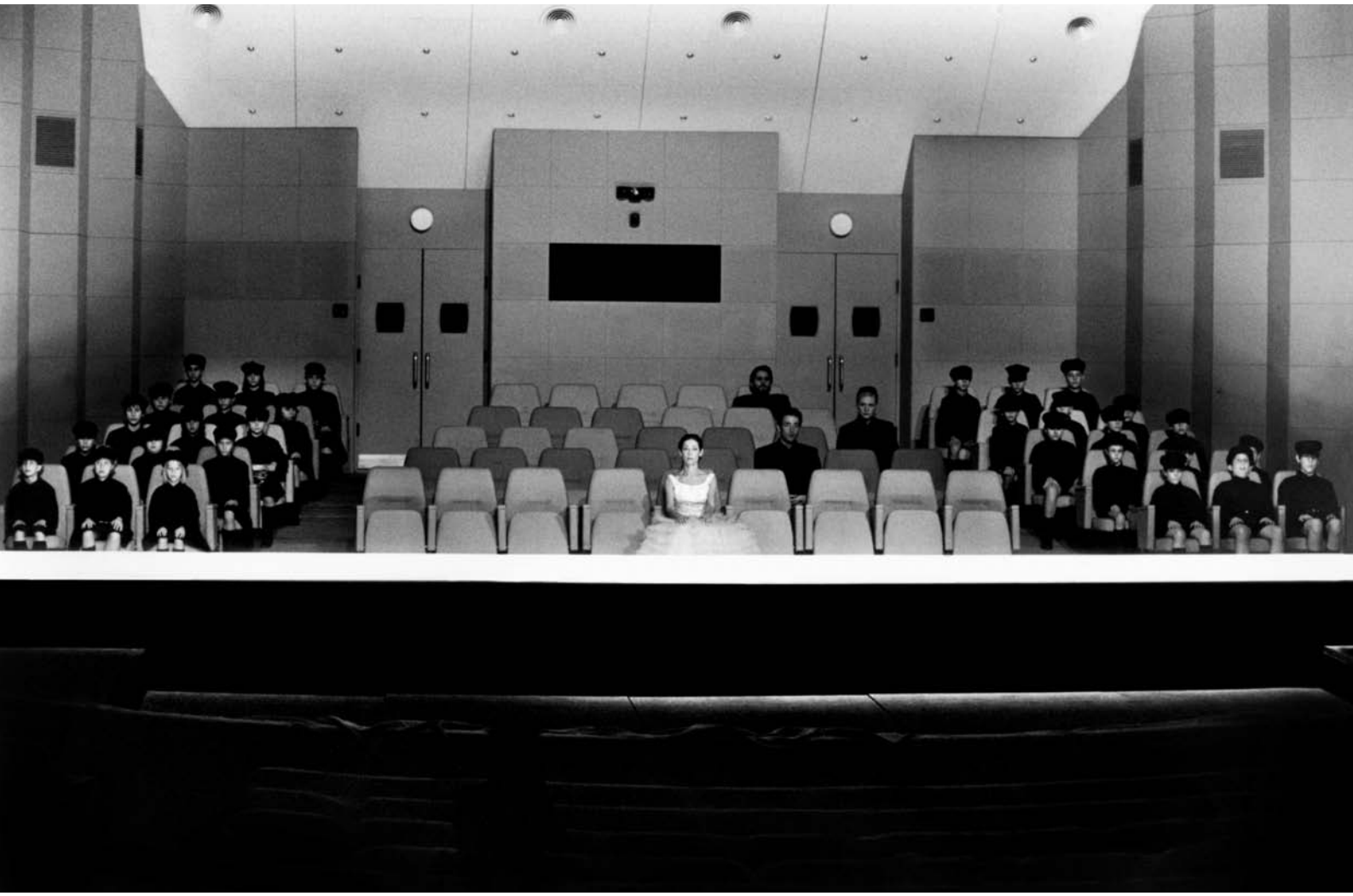
Atonális színház

■ BERTOLT BRECHT: A KAUKÁZUSI KRÉTAKÖR ■

Kezdem azzal, hogy a díszlet már megint bravúros; mint egy nagy díva, mindent tud (bravó, Ambrus!), ki tudja énekelni és tartani a magas cét; első percben elbűvöl az eleganciájával, az áttetszőségével, a hűvösségével, a tisztaságával: tele van vele a színpad, és mégis üres marad, helyet hagy tágasságával a játéknak. Olyan, mint egy jól fokuszált fénykép, pontosságot sugall, lenyűgöz a hiperrealizmusával, miközben lépésről lépésre meggyőz térszervező erejével (és trükkjeivel), rafinált irányokat és magasságkülönbségeket jelöl ki (ráadásul működik a zenekari árok süllyesztője is, de a rivaldával párhuzamos, ritkán használt járás is az ügyelői pultok irányában – s ami a legfontosabb, a klasszikus színpadi előtér hézagmentesen illeszkedik a mögötte levő képződményhez); dobozszínház, amelyik mégis nyitott: minden elvárhatót tud egészen az előadás végéig (sőt, azon is túl). Nem illusztrál, az előadástól független létezése van, megszervezi azt, de el is viseli; a helyébe lép, ha unalmassá válik (folyamatosan nézegethető: a gyerekkor, felnőttkor terei idéződnek fel), és végül, de nem utolsósorban: megszabja a stilizálás határait. Az unalom benne van a pakliban, szándékos vagy se, nem tudom, nekem belefér, hogy a rendező szándékosan unalmas; az idő kitöltetlensége, iránytalansága, meghatározatlansága és ennek elszenvedése teljesen legitim formaelv a színházban. És tegyük hozzá, a moziban: a lassulás, a hosszulás szükségszerű válasz a részben mesterségesen lerövidített érzékelési időre, a természetestől eltérő ritmusra kényszerített műészlelésre: az unalom pihenteti, kiáztatja az érzékeket, megtanít arra, hogy nem muszáj azonnal választ találni kérdéseinkre. Ugyanakkor szakmailag az unalommal, a lassúsággal, az egyhangúsággal pompásan elő lehet készíteni egy váratlan rendezői ötletet vagy akár az ötletek pazar tűzijátékát, de végül a nézői türőképesség tesztje és provokációja is. Az unalmat nem engedheti meg magának akárki, Zsótér ma már igen, mert világa összetéveszthetetlen, és tudatosan épít a dolgok megfejtetlenül hagyására. Wagner-operán is lehet rendesen unatkozni, hajjaj. Egyébként úgy tűnik, nem csupán kritikusai, de nézői is folyamatosan nevelődnek: a szünetben elmentek ugyan, de nem is olyan sokan, és akik ottmaradtak, azok nemcsak lelkesedésből, kényelemből vagy sznobizmusból maradtak ott (nem a motívum számít, hanem a kitartás), hanem azért, mert elhatalmasodott rajtuk a tanácstalanság kellemesen bizsergető érzése, és ez óriási dolog, hiszen azt jelenti, hogy megnyíltak egy számukra ismeretlen világ előtt.

Ami a díszlet stilizáló, stílusadó karakterét illeti: zárt rendszer, amin túl nyilvánvalóan a sötét színpad ásít, nem pedig egy elképzelt, a bentit folytató világ. A díszlet ilyeténképpen egy markáns idézőjel. Mivel a Brecht-darab is egy kolhozdarab idézőjelébe van zárva, az idézőjeles technika teljesen adekvát. Ebben a zárt rendszerben a telet az jelenti, hogy a ronda narancsszín és zöld habszivacs üléseket fehér vászonhuzattal borítják a szereplők – mint az igazi színházban szokás a nyári szünetben –, s a tavaszt az jelzi (a világítás megváltozásán túl – mert az egyik legszebb világítási jel a tavaszé: az áttört falakon, ablakszerű réseken behatoló éles márciusi napfény, amelyik a mindeddig világos, most félhomályba borult falakon ragyogva behozta a természetet és a friss levegőt), hogy az egyik szereplő, Gruse bátyja, egészen pontosan Tóth Attila, monológja közben leszedegeti ugyanezeket a vászonhuzatokat (a hó elolvad). A monológ egy klasszikus Brecht-etűd: a báty folyamatosan és kissé aggodalmasan álszent módon észleli a borzalmas környezetet, ahová a húgát kényszerítette a kisgyerekkel. („Ha túl hideg lenne, nem ülhetnél itt a gyerekkel." „Biztos vagy benne, hogy nincsenek itt patkányok? Mert akkor nem lakhatnátok itt.") Básti Juli és a kisfia üldögélnek valamelyik sorban, mint a moziban, és Básti Juli válaszolgat. A példázat lényegében átjön, példázat a példázatról. Mire a báty leszedi a fehér porvédőket, sikerül meggyőznie húgát arról, hogy menjen férjhez. Tóth Attila bárhol bukkan föl a színpadon, akár mint szolga, akár mint ügyvéd, akár mint testvér, a némasága beszédes. Van feszültség a nézésében, van benne elfojtott szenvedély, részvét. De amikor „elolvasztja" a havat, leszedi a fehér burkolatot („tevékenykedik", „dolgozik"), akkor sima végrehajtó. Ez is van Zsótérnál: a színész gyakorta csupán végrehajt, mint egy cirkuszi akrobata, vagy manöken a kifutón.

Itt álljunk meg egy pillanatra. Jólesik felismernünk a végtelen hómezőket egy mozi vagy színház üléseinek védőhuzatában meg a hófehér Nike pufidzsekikben. Zsótér állandóan tanít minket: rámutat arra, hogy a dolgok jelentése nem közvetlen; folyamatosan és szünet nélkül ilyen és ehhez hasonló áttételekre irányítja a figyelmünket, mondhatni, a látás színpadi metaforáival operál. A szereplők nem azt mondják, ami történik, nem azt látom, ami történik. Ha valaki sajtot eszik a színpadon, és egy másik szereplő erről a sajtevésről kifejti a véleményét, akkor van bennem egy várakozás, ahogyan a szavait összehasonlítom a cselekvéssel: azt várnám el, hogy a leírás fedje a sajtevés módját. De nem fedi. Egy némileg elrajzolt rajzfilmfigura eszi a (nem létező) sajtot csámcsogva (Harkányi Endre mint álruhás nagyherceg), mintha egy láthatatlan nagy húsos cubák lenne a kezében, de ugyanakkor egy bonyolult és talán még pontosnak is nevezhető szociológiai elemzést hallunk a másik szereplő szájából, amelyik az evés önleleplező stílusára (hogyan eszik a gazdag, hogyan eszik a szegény) vonatkozik. Ezzel Zsótér megint közöl valamit. A leírásnak nem szükséges fednie a „valóságot". Nem tudom meg soha, hogyan kell enni a sajtot, és hogy valaki hogyan ette a sajtot: azt tudom meg, hogy a *sajtevésről* volt szó (lehetett volna szó a hímzőtű helyes használatáról is). Ha egy másik jelenetben valakinek azt mondják, hogy vegye le fátylát, mire ő a *fordítottját* teszi: a fekete ruháját ráhúzza a fejére, és a fekete ruha alatt levő ruhát leplezi le, nem pedig az arcát – ezt teszi Venczel Vera a második részben, amikor Acdak, a bíró, azaz Börcsök Enikő felszólítja erre –, akkor világos, hogy a mesélő, narrátor, dizőz *leplezte le magát* (sárga tüllszoknyáját, finom, ezüstös rózsaszín, kék virágokkal hímzett fehér felsőjét: különös kombináció, közönséges és kifinomult kombinációja). Magyarán, nem a szereplőről mond valamit, hanem azt jelenti ki, hogy ő, az Énekes játssza most el ezt a kicsiny szerepet nekünk, az istállóban meghágott kissé kihívó asszony szerepét, gesztusával tehát a játék egyik szereplőjét leplezi le. Még mindig nem látom az arcát, de felismerem, hogy ő az. (Úgy leplezi le magát, hogy rejtőzködik.) Ez már színpadi filozófia. Megint tanultam valamit. Zsótér előadása így hatol előre, stilizálásról stilizálásra, virtuóz ötletek jégtábláin ugrál tovább a zajló folyón: mindig jelzi, hogy színházról van szó. Mindig jelzi, hogy esztétikai állításokról

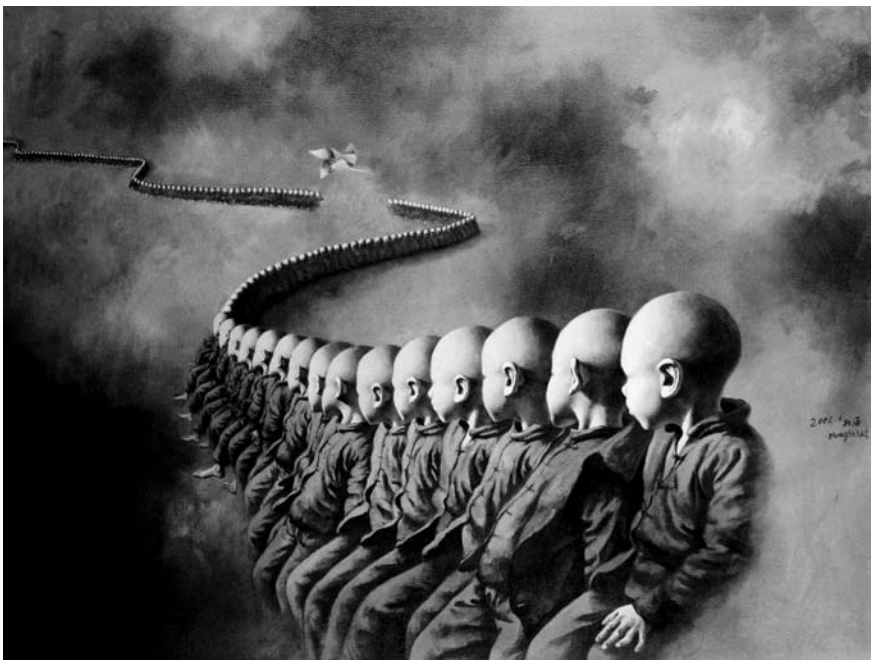


Ambrus Mária színpadképe

van szó. Mindig jelzi, hogy jelzésekről van szó. A paradoxon mégis az: végül az emberi szenvedést és boldogságot szeretném látni, nem pedig esztétikai állításokat. Ezért megyek színházba. Tisztán esztétikai állításokért, mondjuk, a képtárba megyek, vagy koncertre. Zsótér hatalmasat lépett előre az esztétikai színházábrázolás terén (és vele a magyar színházi élet is, amelynek most ő vitathatatlanul az egyik megújítója), de vékony jégen jár, amikor a szenvedés és a boldogság tartományait kellene bejárnia, amikor az emberi konfliktusok valódi természetét kellene felmutatnia. Persze jól teszi, hogy nem törődik a színészi konvenciókkal, hogy elsősorban érdekes és provokatív színházat csinál. De most már, hogy birtokába került a nagy forma – operarendezései bizonyítják ezt a legmeggyőzőbben, azok az előadások, amelyek erőteljes stilizációval, a zene folyamatos dramaturgiai, drámai és érzelmeket generáló jelenlétével operálnak *(Szentiváneji álom, A törpe)*, és az sem vitás, hogy *A kaukázusi krétakör*-rendezése is okosan az opera felé hajlik –, most már az emberben egyre konkrétabbá válik a hiányérzet. A paradoxon, hogy Zsótér rendezéseiben az érzelmekhez csak ezen a rideg, esztétikai sivatagon át vezet az út. (Az ellentétek erejével?) Lehet azt mondani, hogy a világunk ilyen rideg, üres, kegyetlen, külsődleges, jelzésszerű, és a hagyományos történetmondás ennek ábrázolására tökéletesen alkalmatlan – ha nem volnának ott a színészek, az érzelmek hordozói és letéteményesei. *A kaukázusi krétakör*ben mindkét irányban történnek sikeres kísérletek, az esztétikai elem maximálisan érvényesül, a színészi játék pedig fel-felragyog. Mert Zsótér ma már könnyeden el tud mondani egy mégoly bonyolult történetet is, azaz a színészeket is el tudja csábítani erre a kalandra (ez azonban a hiányérzetet nem enyhíti, és minél sikeresebb a forma, annál jobban fokozza). Persze meglehet, hogy ez a hideg esztétikum az egyetlen mód arra, hogy a világot új arcával a színpadon meg lehessen jeleníteni. És Zsótér leleményei más rendezők példájává válnak majd.

Próbálok kézzelfoghatóbb lenni: *A kaukázusi krétakör* minden egyes pillanata, amelyben valami fizikai atrocitás történik, veszély, baj áll fenn, szenvedés következik be – stilizált, és nem is akar más lenni. Ezáltal nem vagy csak ritkán jön létre az a forró közeg, az érzelmeknek, a fizikai létezésnek az a forró közege, ami számomra a színházi élmény egyik alapeleme, vagy ha létrejön, mindig csakis az esztétikán keresztül. Az előadás a stilizáción kívül nem nyújt más egyetemes kapaszkodót. Sem a veszélyes függőhídon való átkelést, sem magát a krétakörpróbát nem tudom úgy nézni, hogy együtt rezzennék, mozdulnék a színésszel: érdeklődve, de inkább csak a rendezői ötletnek szóló csodálattal nézem. Hogy azok is értsék, akik nem látták az előadást: a függőhíd, amelyiken Gruse menekülés közben átkel – miközben a háttérben, a gépházból három másik szereplő (pontosabban három fej) figyeli (az ellennézők) –, fejtől-lábtól fekvő gyerekekből áll, akik szép sorban felállnak, mihelyst Gruse átlépett fölöttük kézen fogva vezetett gyerekével (szerepébe a kórusból állt be az egyik kisfiú), magyarán a híd használhatatlanná válik, az üldözők nem tudják tovább követni. Nagyon szép gondolat, bravó!, kiáltom magamban a rendezői invencióra, de egy pillanatig sem volt részem a lezuhanástól való félelemben, a nagyobb kilátástalanságból a kisebb kilátástalanságba való menekülés iszonyatos bizony-

talanságérzetében. (Holott e nélkül az érzet nélkül ez csak egy hatásos kép.) Ugyanez megismétlődik a darabnak címet adó szakítópróbánál, ahol a félkörben egymás kezét fogó és a másik félkörben egymás kezét elengedő gyerekek jelezték a fizikai cselekvés képét (nem baj, hogy nem történt meg, de mégis megfosztattam a megtörténés érzetétől is, csupán gondolata adatott meg). Básti Juli egyébként a feszültséget és bizonytalanságot csodálatosan belesűríti mély zengésű, kissé érces hangjába, amikor Acdakkal felesel, hogy miért is nem húzta. Egyáltalán: Básti kitündöklik az előadásból. Írjuk ezt Zsótér számlá-



Zhang Linhai: A nagy fal (festmény)

jára, mivel egy nagyon szép foglalatot készített ehhez az alakításhoz, és Básti az utóbbi időben valahogy kitűnt a látóterünkből. Most visszaérkezett. Nézése is drámai, fejének villámgyors fordulását (ami régi bevett színészi trükkje) csak most vettem észre. Ahogyan a brokátköntösbe burkolja a csecsemőt, csupa mágikus érzékenység.

Vagy itt van az akasztott bíró példázata, akinek a helyébe Acdakot választják (a gyerekek, megint a gyerekek mint „vértesek" ezúttal). Egy zsinórpadlásról leeresztett fekete bírói talártól ijed meg Acdak (de nagyon), de ha megveszek, se látom a talárban a bitófán lógó, felakasztott hullát. Kell látnom? Nem kell látnom. De szükségem volna az érzetére. Amikor a a színpad hátulján, a gépteremben Hegedűs D. Géza Tóth Attila kidugott nyelvű fejét forgatja, mint egy levágott fejet, az pompás gondolat. Csak éppen bele van szorítva egy konceptuális keretbe. Nem a levágott fej létezése rendít meg, hanem a rendező ötlete kelti föl az érdeklődésemet.

Így lesz kétélű fegyver a gyermekkórus beillesztésének különben színházilag zseniális ötlete. Gondoljunk bele, milyen erő kell egy ilyen ötlet megvalósításához! Zsótér bátorságát, nyitottságát csak csodálni tudom (dolgozatom, látható, az ellentmondások mentén halad előre), ugyanakkor nem lehet egy mindent nyitó aranykulcsot kovácsolni a kínai-egyenruhás gyermekekből. Minden megjelenésük allegorizáló. Mennyi lelemény keveredik az allegóriákhoz! Szépségük, pontosságuk, a hangjuk csengése igazi ajándék. (Nagyon jó a zene és a hangzás, Tallér Zsófia lenyűgözően dolgozott.) De vonulásuk, jövés-menésük, csoportosulásuk képek és fogalmak rendszerét teremti meg, és csak nagy áttétellel (hacsak valaki nem olyan beavatott, mint Zsótér némely lelkes híve) az érzelmekét.

De vissza a díszletre. A díszlet tehát nem valóság, hanem egy tükör, nem igazi tükör, hanem metaforikus tükör: ugyanis a színpadon is egy nézőteret látunk, miként a színészek is előadás közben minket látnak (a díszlet alapos leírása a napilapokban már megtörtént), s ha volt is már ilyen, és nyilván lesz is még, mármint hogy egy színpad nézőteret ábrázol, ezúttal a játszma az, hogy ez most egy *mozi nézőtere a színházban,* tehát a színészek, akik velünk szemben (egy láthatatlan filmvászonnal szemben) ülnek, amikor kezdődik az előadás, ha szó szerint veszem, mozit látnak, vagyis játszanak, ennélfogva mi is mozit látunk (legalábbis az egyik olvasatban). *Azt játsszák, amit látnak:* a passzív és az aktív eredeti kombinációja, pillanatról pillanatra változó aránya jön így létre, és a színészi gesztusokat azonnal ebben a kettős fénytörésben látom: állapot és cselekvés egyfajta különös mozzanatossággal folyton helyet cserél egymással. (Ez nagyon jól áll Zsótérnak, aki részben a passzivitásra kényszerítésben találta meg a színészi hamisság kiiktatásának módszerét.) A film már elkészült és megtekintésük közben nem megváltoztatható képek sorozata, ellentétben a színházzal. Zsótér esztétikája alapvetően épít arra az újféle érzékelésre, amit a kész képek (és a média által közvetített képek) dominanciája hozott magával: erős vizuális hatásokkal dolgozik, amelyek keretet adnak a játéknak, de olykor fölébe nőnek, helyettesítik is azt (ami izgalmas fölvetés a színházban, hiszen manapság nemegyszer éppen erről a kicserélődésről szól minden: arról, hogy a média által közvetített valóság valódibb annál, aki nézi, sőt, ezt még maga a néző is így képzeli). Részben ezért préselődnek be Zsótérnál a játszók is – nem csupán ebben az előadásban – többnyire a két dimenzióba. Eddigi rendezéseiben is észlelhető volt, hogy Mohácsi- vagy Ascher-féle hatásos tömegjeleneteket, amelyekben elszabadulnak a testek és az indulatok, nem szeret vagy nem tud rendezni, és azt se túlzottan szereti, ha a színpadi járások irányai összegubancolódnak: az ő előadásaiban többnyire a rivaldával párhuzamosan vagy arra merőlegesen haladnak a szereplők (ha egyáltalán megmozdulnak), meg felfelé. Ezt a szigorú formalizmust és redukcionalizmust, amit nemrég Thalheimer hamburgi *Liliom*ában is megfigyelhettünk, de tetten érhető volt – igaz, egy érzéki és zabolátlan forma alárendelt elemeként – Zadek húsz évvel ezelőtti *Lulu*jában is, azt gondolom, túl egyszerű lenne a keleti színház utánzásának nevezni. Inkább arról van szó, hogy Zsótér jó érzékkel használja a televízió (ideértve a talk-show-k és vetélkedők, divatbemutatók és kirakatdesignok) formanyelvét, miközben nem mond le a színházi fogalmazásmódról sem. Azonban a show és a klip szűkített eszközrendszerű, összepréselt műfajok, hatáselemeik másként adódnak össze, mint a klasszikus színházéi. Élénk kontrasztok, szembevilágítás, spontaneitásnak álcázott forgatókönyv, sok-sok műanyag.

Nem vitás, hogy a szigorú formalizmus és redukcionalizmus nagy előnyökkel járhat egy történet elmondására nézve – már amennyiben a rendezőnek van puskapora (és Zsótérnak van), mert elemi kijelentésekből tud egyre bonyolultabb állításokat felépíteni a szemünk előtt. Miközben elmond egy történetet, és azt a saját szavaival mondja el, meg is tanít a saját nyelvére. De ennek az ihletett formalizmusnak (és annak, ha egy rendező sorozatban kezdi gyártani az előadásokat – miközben nyilvánvalóan csak a sorozatszerűséggel bizonyíthatja a forma érvényességét: ez itt a paradoxon helye) hátránya is van. Amit ma Zsótér pedagógiai munkásságának szoktak betudni hívei, nevezetesen, hogy a színészeket megfosztja a közhelytől, a hamis bensőségességtől és az általános színjátszás kliséitől, az nemegyszer tulajdonkép-

Venczel Vera és a gyerekek

pen egy személyiség befagyasztásával vagy automatikus mellérendelésével jár, és – kivéve, ha olyan nagy formátumú színészről van szó, mint amilyen Básti Juli (vagy az általam mindig megcsodált Börcsök Enikő, aki ezúttal talán árnyalatnyit halványabb, mint lehetne, pedig alá van terítve minden jelenet, vagy meglehet, éppen ezért: a színpadi nézőtér a második részben kiürült, egy asztal került a széksorok közé az ő külön pódiumaként – idézet a szegedi *Falstaff*-díszletből –, pedig dévaj, hetyke, szemtelen, érzéki, csak éppen az arányváltások nem működnek eléggé, nem nő meg a figura, úgy, mint Gruséé, de mindeközben roppant szeretetre méltó – duettjük a rendőrt játszó Szamosi Zsófiával külön tanulmány –, csak éppen nem tudom, hogy mi motiválja őt, mármint azonkívül, hogy a központban legyen, és elmeélét csillogtassa) – ez a mellérendelés roppant kényelmesen kivitelezhető.

Hozzáteszem azonnal, hogy ezen a vígszínházi előadáson leégett a „zsír" az előadáshoz összeválogatott kilenc színészről: az a zsír, ami általában jellemzi a magyar színészeket (is). Ez a kényelem, az elnehézkedés „zsírja" (Ivan Nagel szavával élve, aki jó másfél évtizede Ascher rendezéseiben fedezte föl magyar színészek játékán először a „zsírtalanságot"). Ez a kis csapat színész, akik közül néhányan nagyon sok szerepet játszanak, igazi összhangban működik: a játékukon semmiféle „vígszínházi" modor nem észlelhető. Amit a színpadon tesznek, az kiegészíti, értelmezi egymást, sőt, üdítően egyszerű és sallangmentes. Hatalmas teljesítmény ez a rendező részéről: hiszen tudjuk, hogy ebbe a feladványba már nagyon sok felkészült rendező (beleértve Ljubimovot, Aschert, Gothárt, Mohácsit) bicskája beletört, és sokáig úgy tűnt, a gonosz varázst nem törheti meg semmi sem. Ez az előadás – habár legnagyobb sikere a közönségnél változatlanul a régi vígszínházi hagyományokat furmányosan átmentő, kitűnően ripacskodó Harkányinak van – nem vígszínházi, hanem egyszerűen színházi előadás. A rendezői szándék elleni berzenkedést egy pillanatig sem észleltem, és már ebből a pozitív hozzáállásból is megszületett a játék jóféle összhangja.

A zsótéri redukált játékmód – bár komoly erényei vannak – mindazonáltal könnyen hozzáférhető, és bárki bármit mond, nem okoz túl nagy gondot a megvalósítása. A színész azt hiheti, hogy csinált valamit, mert „különbözik", mert zsótérul beszél, és azt is tudja, hogy ebben az előadásban a szakma, a kollégái is felfokozott érdeklődéssel nézik majd: ez viszont segíthet abban, hogy belső kritika nélkül elfogadja, amit a rendező kér. Pontosabban lát. Zsótér éles szemű rendező, aki észleli, ha valami hamis. A megoldása többnyire mégis ugyanaz: levágni, kivágni, eltörölni. Mint zord vámos a határon, átkutatja a színészek poggyászát, és kidob minden csempészárut. És máris ott vagyunk megint a kényelemnél, a valódi belső történés hiányánál, a külsődleges alkalmazkodásnál. Mindez nem zavar, amennyiben a színész csupán ecsetvonás. De zavar, ha a színész ember is. Igaz, a színész olykor csupán ecsetvonás. Ilyen a mai színház. És hogy Zsótér ma nálunk kétségtelenül a legérdekesebb, leglátványosabb előadásokat produkálja, sokat elmond a mai magyar színház állapotáról. Zsótér mára nagyszabású rendezővé érett, akit akkor is fontos megnézni, ha esetleg hibázik vagy blöfföl. Kvázigenerációjában vannak olyan rendezők, akik legalább ennyire eredetiek, de másként bánnak a színésszel (Forgácsot, Schillinget, Bodót említhetném itt rögtön, de felhozhatnám Pintért vagy Mohácsit is), ha tetszik, egy hagyományosabb módszert alkalmaznak, olyat, amelyben az érzelmek és a közvetlen humor nagyobb szerephez jutnak, amelyben a külső forma nem jelenik meg minden pillanatban mint esztétikai állítás, és amelyik épít a természetes észlelés törvényeire.

Zsótér ezzel szemben nagy érzékenységgel épít a megváltozott, a deformált, a leszűkített horizontú érzékelés törvényeire – kétségtelen eredményei azt mutatják, hogy van itt mit keresnie. Talán nem véletlenül gravitál egyre inkább az opera felé. A Brecht-darab (amelyik részben egy olyan, a maga korában nagyon sikeres, 1925-ös Klabund-darabból

vette címét, témáját és ihletét, amelyet *A törpe* zeneszerzője, Zemlinsky is megírt operának) valóban tartalmazza ezt a lehetőséget, hiszen tele van megzenésített verssel és a kínai operára emlékeztető frontalitással, de Zsótér néhány lépéssel továbbmegy, amikor a gyerekkórust a legváltozatosabb szerepkörökben lépteti fel.

Olykor atomjaira bomlik a kórus, egy-egy arc kiválik belőle – az egyik kisfiú Micheil bőrébe bújik egy adott pillanatban –, de a legszórakoztatóbb, ismét virtuóz ötlet mégis az, amikor a darab vége felé két gyermek játssza el a negyven éve együtt élő és Acdaktól a válás kimondását kérő öregemberpárt: itt kiderül, mennyire igaza van Zsótérnak, amikor nem törődik semmivel, csak megy a maga útján előre. Kicsit olyannak éreztem ezt a pillanatot, mint amikor az akrobata a magasan egymásra rakott székek tetején kézen áll. A teatralitás a maga egyszerűségében a szemünk előtt születik meg: azonnal értjük, miről van szó: az Acdak ítélőszéke két oldalán álldogáló két miniatűr felnőtt, két egyenruhás gyermek két tökéletesen kész sorsú emberré válik a szemünk előtt. Derültség, nevetés a nézőtéren. Több annál: a boldogság valamilyen tünékeny érzete: ráérzünk arra, hogy az élet ennyi. Ha a rendező nem bombázná szüntelenül ilyen pedagógiai fogásokkal az érzékeinket, hogy semmit se vegyünk készpénznek, ez a ritka pillanat sem születhetne meg. Tehát a szüntelen szándékolásnak is megvan a maga a pozitív hozadéka. S ami a szubsztanciából elvész (az érzelmek világára célzok), az egy esztétikai állítás révén nemegyszer rehabilitálódik.

A díszlet tehát esztétikai állítás arról, hogy a színház nem a valóságról, hanem mindig önmagáról szól, az úgynevezett „valóság" pedig inkább a hatásmechanizmus látványos, poentírozott trükkjeiben bujkál. A realitás olykor egy-egy szinte a semmiből előbukkant kellékből, elemlámpából, hátizsákból, gyerekkézbe nyomott Rubik-kockából (Zsótérnál mindig vannak ilyen szándékosan lecserélhetőnek szánt poénok, a „bármit szabad" helyén – a szegedi *Falstaff*ban például mobiltelefonoztak) vagy egy vastag budapesti telefonkönyv lapjai közül kerül elő, netán egy makulátlan, hófehér Nike pufidzsekiből. A lecserélhető poén tudatosan mond ellent a „szükségszerűvel", a „sorsszerűvel" operáló hagyományosabb esztétikának, játékosságot és szabadságot hoz magával, ugyanakkor fokozza az előadás hűvösségét is.

Ha már a pufidzsekiknél tartunk, jöjjön itt obligát hódolat Benedek Marinak a ruhákért: milyen remek a hátizsák Bástin (igaz, a színésznő jól viseli, jól használja), a sárga tüllszoknya Venczel Verán! Le kellene írni a különböző korszakok stílusának összehangoltságát, a ruhák stiláris rétegeit. Talán harmadszor is meg kellene néznem. Ezen az előadáson, amelyik tényleg feszíti az elmondhatóság határait, külön érdekesség a nézőket megfigyelni: azt, ahogyan lassan-lassan lemaradoznak, majd hirtelen felgyorsulnak – mint aki indulóban levő vonatra ugrana föl –, futnak a szerelvény mellett. Hatalmas dolog, amikor egymással harmonizáló szellemek működnek együtt: hogy Zsótérnak sikerült ezt a triót – önmagát is beleértve – megteremteni, ez a rendezések mellett külön komoly teljesítmény. Nem is triót, hanem kvartettet: az örök Zsótér-dramaturg Ungár Juli fordítása tiszta, evidens, és elhangzása pillanatában a fülemben leváltotta az összes eddigi fordítást. Nyilván lehetne csiszolgatni (a „para" és a „nuna" nem biztos, hogy *tuti* megoldás), de minden együtt van benne, ami egy jó színházi szöveghez és egy igazi Brecht-fordításhoz szükségeltetik: szikár, jól mondható és szellemes, sőt, szép, emlékezni lehet egy-egy fontos fordulatára.

A díszlet olyan, mintha már láttam volna valahol, mintha már ültem volna benne, mintha már éltem volna abban a térben: a színpadon ülő egyenruhás kis kínaiak sejtésem szerint a Ludwig Múzeum pár napja bezárt kínai vándorkiállításának egyik-másik

Hegedűs D. Géza és Básti Juli

Harkányi Endre, Szamosi Zsófia, Börcsök Enikő és Básti Juli

Koncz Zsuzsa felvételei

festményéről szabadultak be a Vígszínház színpadára, ezt nevezem naprakészségnek, ez is a forma része, ez a villámgyors reagálás minden újra – újabb idézet. A díszlet talán egy konkrét helyszín másolata, még arányait tekintve is. Szocreál utóhatásokat érzek, fölújított művközpont-hangulata van. És steril, steril, steril. Ez az irritáló sterilitás általában Zsótér rendezéseinek termékeny feszültségforrása. Mindesetre idézetszerű, olyan, mint nem sokkal korábbi munkájukban, az Operaházban *(A törpe)* a Párizsi udvar megjelenése. Ez a vakmerő és mégis egy pillanat alatt evidenciává váló díszlet lebonyolítja, fémjelzi, irányítja, sőt, folyamatosan elemzi is a Zsótér rendezte játékot, ezenkívül, miközben meggyötri, feladatok elé állítja, gyöngéden szereti is az igen jól látható, többnyire frontálisan működő, telibe világított színészeket, akiket olykor elég bonyolult fizikai mutatványokra, a szűk sorok közötti kényelmetlen járásokra, ajtóréseken való kifordulásra kényszerít vagy ihlet. A folytonos frontalitás áldás, de átok is, mert nem is olyan sokára elfogynak a kis trükkök, amelyekkel érdekessé tehetem magamat. Amivel Zsótér segít a színészen, az a puszta mechanizmus, a mechanikusság fölnagyítása a pszichologizálás ellenében. Van a ki-bejárásoknak is egy mechanikája: a színész gyakorta, mint valami bábu, amit felhúztak, mint egy manöken, föláll és kimegy, holott talán bent is maradhatna, de már jön is vissza, csak hogy megint pontosan ugyanúgy menjen ki – mint amikor Aniko (Harkányi Endre) kiabál Zosszó, a cseléd után (akit sohasem látunk): a színész csak azért megy ki, mert jelenlétére éppen nincs szükség, vagy bent marad úgy, hogy voltaképp „nincs" bent), a gyorsasága számít, a megjelenés és eltűnés váratlansága, a jó reflexek, a szolgálatkészség, hogy nem kérdez vissza – mármint a rendezőnek: mért megyek ki? vagy hogy jövök be? Amit tesz, evidencia, punktum. Hegedűs D. csinálja ezt maximális hőfokon. Bejön, leül mint haldokló beteg, egy lepedő van a teste köré csavarva. Szamosi Zsófia mint pap talányosan nézi az összeadandó párt, mintha ajkán volna egy soha fel nem tett kérdés (talán a menyasszony is tetszik neki). Aztán Hegedűs D., a háborús veszély elmúlván, föltámad, lecsavarja magáról a lepedőt, és anyaszült meztelenül átlép a második sorba, hogy közelebb jusson a törvényes feleségéhez. Egy haldokló Marat-ból hirtelen egy vérnősző magyar földműves férj lesz: de még indulata sem túlzott. Ahogy így vetítem magamnak ezt az előadást, kezdem egyre jobban csodálni a színészvezetés ökonómiáját.

Amikor vége az előadásnak, mégsem vagyok boldog. Mintha csak a felét láttam volna annak, amit láthattam volna. (Mohácsi nyíregyházi *Krétakör*e teljesen kitöltött, magával sodort.) A színészek jók, az előadás több mint jó, a darabról megint kiderült, hogy remekmű. Irány a Színházi Találkozó. És mégis úgy van, ahogyan egy nagyon érzékeny, hozzáértő és kissé elszomorodott néző mondta a végén a Vígszínház előtt álldogálva: „Most kezdődne a munka."

BERTOLT BRECHT: A KAUKÁZUSI KRÉTAKÖR (Vígszínház)

FORDÍTOTTA-DRAMATURG: Ungár Júlia. **DÍSZLET:** Ambrus Mária. **JELMEZ:** Benedek Mari. **ZENEI VEZETŐ:** Tallér Zsófia. **KARIGAZGATÓ:** Gupcsó Gyöngyvér és Szebellédi Valéria. **RENDEZŐ:** Zsótér Sándor.
SZEREPLŐK: Básti Juli, Börcsök Enikő, Venczel Vera, Harkányi Endre, Hegedűs D. Géza, Sarádi Zsolt, Szamosi Zsófia, Tanai Bella, Tóth Attila. Közreműködik a Magyar Állami Operaház Gyermekkórusa.

Perényi Balázs

Az égi és földi szerelemről

■ WEÖRES SÁNDOR: HOLDBELI CSÓNAKOS ■

Öltönyös férfi és kantáros halásznadrágú gyerekember – gyermeket játszó színész – ereszkedik alá óriási hintán a zsinórpadlásról. A magasból érkeznek, fentről, a képzelet, a tünemények szférájából. Előresétálnak a rivaldához, ünnepélyes és barátságos arccal néznek ki a nézőtérre: mesélni kezdenek felnőtteknek és gyerekeknek. Megkapják a többi szereplő – leginkább Vitéz László – narratív mondatait. Gyöngéd figyelemmel kísérik hőseik sorsát. Együtt élnek a mesével, jelmezbe bújnak, ha szükséges, és belépnek a történetbe.

Szarvas József, Gáspár Sándor és a bábszínház

A két szereplő Valló Péter rendező és Dobák Lívia dramaturg leleménye. Kettősük jelzi, hogy az alkotók nem kívánták eldönteni a kérdést: hány éveseknek készült az előadás. Nagykorúaknak szánt mesét, kiskorúaknak bemutatott gondolati példázatot láthatunk. Telitalálat a színészválasztás. Gáspár Sándor (ő az öltönyös) és Szarvas József (ő a kantáros halásznadrágú) nagy alázattal, szemmel látható örömmel, egymást inspirálva, tökéletes összhangban játszik. Egyszerre oldottak és összefogottak. Ha szerepbe lépnek, alakításuk szándékoltan túlzó. Színesek és szórakoztatóak. Természetes mozdulattal öltik magukra a jelzésszerű ruhadarabokat, megváltoztatják testtartásukat, markáns arcot vágnak, eltorzítják hangjukat, s már meg is jelent a figura. Ha megszólítják a közönséget, nagy mesterségbeli tudással megteremtett egyszerűséggel és közvetlenséggel teszik: civilségük rafinált. Alakításuk játékos brechti elidegenítés – sok kedvességgel, de minden édelgés nélkül. Remekül énekelnek, duettjük, melyben Pávaszemet a rettentő veszélyre figyelmeztetik, igazán megrázó. Könnyedén cáfolják a közkeletű tézist, mely szerint a narrátor kívülálló, szerepe hálátlan színészi feladat. Jelenlétük összefogja a színpadi hatásokban tobzódó előadást.

Szükség is van erre, mert Valló Péter grandiózus látványszínházat rendezett a darabból, amely eredetileg (1940-ben) egy induló bábcsoport számára íródott. Trükkös szcenikai megoldások, meglepő hatások, bonyolult színpadi masinéria, valamint a bábszínház különleges adottságai „realizálják" a csodákat. „Valóra váltják" a varázslatot. Mert varázslat nélkül nincs mese. Van itt minden! Különleges fényhatások: bizarr színek, érdekes fényfoltok, anyagszerű fénypászmák festik meg a pazar díszleteket (fénytervező: Móray Ernő). A csónakos botjának végéből erős fénycsóva árad, elvilágít jó messzire, óriás arabeszkeket lehet írni vele a levegőbe. Egyes szereplők a zsinórpadlásról függnek alá, mintha repülnének vagy úsznának a semmiben. Egyszer csak királyi palota, Stonehenge-et idéző (mű)kőmonstrum nő ki a földből. Zölden foszforeszkáló óriáskígyó nyeli el a szereplőket. Sólyomistennő hosszú uszályán felsejlik Pávaszem és Medvefia kéken vibráló képmása (ez kissé stílusidegen, olyan, mint egy Depeche Mode-lemezborító). A csodatévő sólyommadár – messzi tájakat és eseményeket bűvöl Medvefia elé – az egyik mesélő vállára akasztott apró bábszínház videotechnikával felnagyított óriás képe.

A háttérfüggönyre és a színpadra Keresztes Dóra bűvös-bájos animációit vetítik. A művésznő, aki első rajzfilmjét Weöres Sándor és Pásztor Béla verse, a *Holdaskönyv* (!) alapján készítette, rendre visszatér a súlyos mitikus tartalmakat hordozó égitest témájához, hiszen közreműködött Koltai Jenő *Holdnak háza van* című filmjénél is, most pedig a *Holdbeli csónakos* látványvilágáért felel. Alkotásában a népi mitológia szépségesen stilizált motívumai (madár, virág, nap, hold) fordulnak egymásba szakadatlan. Szétcsapnak és összeállnak a formák, óriásivá dagadnak, majd összeesnek az alakzatok. Minden lüktet és zihál, mint valami ősi organizmus. Az animáció lelke, legfontosabb hatáseleme az átformálódás, ahogy a mesei-mitologikus világmagyarázat része, hogy minden létező átlényegülhet, mert ontológiailag minden egylényegű: fű, fa, füst, állat, ember. Végül az átlényegülés teremtő aktusa és egyszersmind a bábjáték törvényszerű sajátja a „mese játék", hiszen a színjátékosnak a játszó gyerek elszántságával rokon eltökéltsége átlelkesíti a tárgyakat, sugalmazó képzelete elhiteti a nézővel, hogy amit lát, nemcsak az, ami, hanem több annál.

Amikor a fiatalok útra kelnek, és vándorolnak a föld kerekén, akkor körbeforog a vetített táj templomtornyostul, házastul, virágostul. Fut az út a lábuk alatt. Keresztes Dóra gyönyörűséges munkája nemcsak szó szerint, de képletesen is háttere a játéknak, amennyiben felvillantja az őshit archaikus képeit, de ezek a síkba zárulva, a játék tere mögött mutatkoznak meg. Nem lépnek be a játék terébe, ahogy az adott szimbólumokat értelmező mitikus gondolkodás sem lesz a játék jelentésének szerves része.

A *Holdbeli csónakos* látványvilága olyan, mintha egy nagyon igényes, igen dekoratív mesekönyv finoman stilizált illusztrációi elevenednének meg a színpadon. Horgas Péter díszlet- és Szakács Györgyi jelmeztervező felhasználja a darabban megidézett kultúrák – finnugor, sumer–akkád, hindu, görög, kelta – építészetének, díszítő- és ábrázolóművészetének formakincsét. A tipikus motívumokat sematizálják, arányaikat képtelenül megváltoztatják és variálják igen szellemesen. Harsány színek, torzított arányok jellemzik a meseországot, ami soha nem létezett, mégis ismerős. Pávaszem kérői – Huang-ti, kínai császár, Dumuzi, sumer főpap, Memnon, szerecsen fejedelem, Idomeneus, krétai király – a sülylyesztőből emelkednek ki jellegzetesen ékesített, pompázatos gyaloghintóikban trónolva. Amikor szólásra emelkednek, észrevesszük, hogy jó köztéri szobor méretűek. Csillogó selyem-, bársony- és brokátöltözékük alatt jókora tömések, lábukon hatalmas koturnus. Nem is emberek: az adott civilizáció gigantikus emblémái. A bemutatott képi világ egyértelművé teszi a színrevitel viszonyát az univerzális, mitikus világmagyarázathoz, amelyet a kalandjáték mozgásba hoz. Ez részben rokon Weöres Sándor szemléletével, amennyiben meghatározó aspektusa a játékosság – gondoljunk csak a költő szórakoztató anakronizmusaira –, ugyanakkor még távolságtartóbb és ironikusabb, mint a szerző szemlélete. A cirkalmas papírmasé építmények szándékoltan csináltak, műviek: a habszivacs Stonehenge szökőkútjából rajzolt papírvíz tör elő. A két oldalról a színpadra tolt – kék és barna – két evezősoros görög gálya olyan, mintha egy kezdetleges frízt vagy vázarajzot látnánk, zsúfolásig van tömve emberekkel, akik merev pózba vágva magukat, makacsul kifelé fordulva beszélnek. (El is alszik az unalomtól Paprika Jancsi, és a korlátra borulva elrontja az összképet.)

A képeskönyvdíszletben, a mozgást meglehetősen korlátozó viseletükben bizarr bábfigurának tetszenek a színészek. Ukkonvár piaci forgatagában szaggatottan, gépiesen, marionettként sürgölődik a vár népe. A három kópé, a szerelmesek segítői – Vitéz László és Paprika Jancsi bábszerűbb, mint Bolond Istók – kimázolt arcukkal, tagolt gesztusaikkal, akrobatikus mutatványaikkal életre kelt figurák. Félig bábok. A bábok gyakran kimozdulnak keretbe zárt világukból, előjönnek, hogy kapcsolatba lépjenek az emberszereplőkkel. Az előadás nagy erénye, hogy következetesen viszi végig Weöres Sándor egyik – a magyar színházkultúrához mérten rendkívül provokatív – formabontó találmányát, színészek és bábok együttes játékát. A produkció a különnemű és eltérő stilizációs fokú kifejezőeszközöket könnyed eleganciával forrasztja teátrális egységbe. A szereplők magától értetődően adják át szerepüket kicsiny alteregójuknak, majd veszik vissza tőlük.

Nincs mese varázslat nélkül, mondtuk, de nincs jó mese nevetés nélkül sem. A bábszínház könnyedén lép túl a reálison, távlatot és magasságot ad a játéknak, lehet vágtázni a messzeségbe és repülni fel az égbe. Ha szükséges, rendkívül mulatságos gegekkel lehet szórakoztatni a publikumot: Kínában, a császári vesztőhelyen Vitéz László bőszen keresheti testét elhagyó kobakját, ami szüntelenül elgurul. Gyönyörűek Boráros Szilárd bábjai, hibátlanul pontos és odaadó a Színház- és Filmművészeti Egyetem bábosztályának munkája. Ékes példája az előadás annak, mit tud a bábművészet, ha a „nagyszínház" képes vele bánni.

Melis László igényes, de könnyen befogadható, „slágergyanús" dalokat komponált Weöres Sándor verseire. Ez remek! Weöres-sláger! Két motívuma súlyos dallamtapadást idézett elő nálam, hetek óta makacsul vissza-visszatérnek, és félhangosan dünnyögnöm kell a költő sorait. Bombasikerű musicalek készülnek bárgyú történetekből, suta verssorokat énekelnek nagy átéléssel. Most a *Holdbeli csónakos*ból készült közönségsikerre hivatott zenés színház. Ez nagyon rendjén való. Ki kell adni CD-n! Weörest a discmanekbe! Melis László zenéje: kitűnő színpadi zene. Nagyszerűen szolgálja a játékot, nem tolakodó, és nem hatásvadász. Fontos az érzelemgazdag, áradó muzsika, hiszen az éjszakát fénylő csónakon átszelő holdbeli csónakost, az elérhetetlen égi szerelem eme jelképes alakját „eljátszani" képtelenség, viszont a szimbolikus figurát kifejezheti a zene. Kaszás Attila egyik legerősebb kisugárzású színészünk, mellesleg rendkívüli tehetségű előadóművész, aki képes elénekelni a kimondhatatlant. Egyike azon keveseknek, akik nemcsak tisztán, esetleg bravúrosan kiéneklik a hangokat, valami általános énekesszínészi meghatottsággal, hanem árnyalt belső történéseket fejeznek ki dalban. Áriái monológok, zenei frázisai jelentéses mondatok. Kitűnő partnere ebben a holdbeli csónakos földi kedvesét alakító Szinetár Dóra, aki akkor nagyon jó, amikor énekel. A holdbeli csónakos távoliságához, éteri idegenségéhez hasonlatosan kilátástalan törekvés lenne prózában megfogalmazni Pávaszem misztikus vágyódását az égi szerelemre.

Adós marad azonban az előadás Medvefia és Pávaszem e világi szerelmének megjelenítésével. A lapp trónörököst Marton Róbert sajátos mesejátéki stílusban formálja meg. Van egy hamiskás játékmód, amellyel a feltételezett gyerekközönségnek próbálnak megfelelni a gyermekelőadások szereplői, holott senki sem igazolta, hogy a kicsik szeretik ezt a modort. Medvefia kedvesen bugyuta, erősen gyermekded fiatalember, aki akkor is kedélyesen bumfordi és rokonszenvesen esetlen, amikor kétségbeesett dühvel üvöltözik szerelmével. Pedig ekkor már messze nem az a tapaszta-

latlan kamasz, Pávaszem hercegi játszótársa, aki a játék elején volt. Bejárta a fél világot, életét kockáztatta imádottjáért, aki mégsem akarja észrevenni őt. Gyermeket vagy gyermeklelkű embert megjeleníteni nem könnyű. Semmi esetre sem az a megoldás, hogy naivra és butácskára hangolják a figurát. Hiába hűséges, hiába önfeláldozó a fiú, meg lehet érteni Pávaszemet, hogy kedvéért nem könnyen mond le vágyképéről, a holdbeli csónakosról. Szinetár Dóra igazi királykisasszony, megértjük, miért pályázik a kezére Kínától Egyiptomig minden jelentősebb uralkodó. Nagyon szép, viszont borzasztó durcás és kényeskedő. Képtelenül hosszú szempilláit rezegteti, ahogy elkerekedett szemmel rácsodálkozik a világra. Végül pipiskedő gyereklányból önmagát elfogadó, sorsával megelégedő fiatalasszonnyá kellene válnia. Sajnos azonban belső útját nem követhetjük, csak egyes fázisairól ad hírt egy-egy erősen kitett gesztus. Különös, hogy az előadás éppen a legtradicionálisabb játékfelfogást kívánó, lélektanilag megformált szerepekkel boldogul a legkevésbé. Kétségtelen, hogy a rendkívül expresszív színpadi hatások mellett nehéz eltalálni azt a játékmódot, amely elég erőteljesen, mégis árnyaltan és hitelesen lenne képes megmutatni a fiatalok küzdelmes útját egymásért, egymáshoz. Azért sincs könnyű dolguk a szerelmeseknek, mert három segítőjük, Vitéz László, Paprika Jancsi, Bolond Istók sokkal izgalmasabb, energikusabb, színesebb alak náluk.

Kitűnő Stohl András mint pirospozsgás, pödrött bajszú Vitéz László. Szétvetett lábbal áll a talajon, csípőjét hetykén előretolja, széles gesztusokkal hepciáskodik, és nagy hangon handabandázik, de arany szíve van. Gondolkodás nélkül veti bele magát a legmeredekebb vállalkozásba, s csak rövid időre veszti el a fejét, de ettől sem esik kétségbe. Maga a sebezhetetlen jó kedély, az sem zaklatja fel, ha akasztani viszik, vagy ha a félelmetes krétai király udvarol neki, amikor Pávaszem ruháját ölti magára a labirintusban. Stohl András mozdulatai pontosan koreografáltak, de bábszerű létezésén is átüt személyes humora. Játékát áthatja a formába kényszerített, ezáltal még letaglózóbb energia. Mészáros Tamás nagyszívű, de határtalanul buta Paprika Jancsija igazi übermarionett. Mintha egy megelevenedett rongybaba cigánykerekezne a színpadra, amikor megjelenik. Nyaklik, csuklik, nem valószínű, hogy van csontozata. Vigyorogva sodorja életveszélybe társait, de mégis szeretjük őt, a buta bohócot. Vida Gábor gátlásos, sérült lelkű garabonciás. Köcsögkalapját mélyen a szemébe húzza, félénken pislog ki alóla. Várja az élettől a nagy pofonokat. Suta sámánrítusa fantasztikus paródia. Kerge mozdulatokkal bűvöl, szörnyű igyekezettel rohangál fel és alá, bőszen kántál, s püföli a dobját. Remeg, rázkódik, majd elterül a kimerültségtől, de mégiscsak sikerül neki a Göncölszekéren (Horgas Péter újabb telitalálata) Majomországba repíteni Pávaszemet.

A többi figura maga a fennkölt mozdulatlanság. Fényűző ruhájukban mintha a pazar díszlet részei lennének. Nem bejönnek, hanem beemelkednek vagy alásüllyednek a játéktérbe. Megállnak magasított cipőjükön, és szilárdan vagy tehetetlenül önmaguk fölé kerekednek, mégis méltósággal csüngnek alá a magasból. Megállapodottak, változtathatatlanok. Ők a nagyok: a felnőttek. A fiatalok végigszáguldozzák az előadást, a felnőttek súlyosak és mozdíthatatlanok. Önnön szobrukat formálják, önmagukból. Rangjuk, jelentőségük foglyai. Nem csoda, hogy az ifjú emberek fejvesztve menekülnek előlük. Nem különösebben hálás feladat ilyen tömbszerű, egyetlen alaptulajdonságra, alapmagatartásra redukált embereket formálni.

Jégapó más, persze hogy más, ő a magyarok fejedelme. Apró öregember, óriási, kicsit gondozatlan bajusszal. Köntösszerű laza

Bodrogi Gyula (Jégapó) és Csankó Zoltán (Kínai császár)

Vida Péter (Bolond Istók), Marton Róbert (Medvefia), Stohl András (Vitéz László), Mészáros Tamás (Paprika Jancsi). A magasban: Kaszás Attila (Csónakos) és Szinetár Dóra (Pávaszem)

Koncz Zsuzsa felvételei

köpönyegben totyog be, és forgolódik a saját jelentőségüktől meghatott, lefagyott kérők közt. Ravasz: mosolyogva, de éber figyelemmel lavíroz, tudja, ha nagy hatalmú vendégei csalódottan távoznak, országára szörnyű vészt hoznak. Jó volt látni Bodrogi Gyula, e nagy tudású, igazán jelentős színész bölcs és emberséges alakítását. A szeretetre méltó, kicsit hóbortos öregúr szerepe sokakat édeskés „gyerekszínházi" fogalmazásra csábítana, de Bodrogi Gyula nem csábul.

Valló Péter rendező bízik Weöres Sándor alkotásában, elfogadja a szerző látomásait, követi instrukcióit. A költő fittyet hányt a létező színház lehetőségeire, és jobbára kivitelezhetetlen látomásokból sodorja szertelen meseszövésű történetét, amelynek számos helyszíne lehetetlenné teszi a naturalista illusztratív díszletezést, ezáltal a tradicionális illúziószínházat is. Ráadásul a darab előadása olyan társulatot igényel, amely énekelni, táncolni éppúgy tud, mint bábozni. Valló Péter és alkotótársai a Nemzeti kivételes színpadtechnikai lehetőségeit kiaknázva teremtik meg azt a bűvös világot, ahol mindez megtörténhet. Biztosan vannak olyanok, akiktől idegen a pazarló kiállítás, akik hidegnek és üresnek gondolják a színrevitelt. Vélhetően olyanok is vannak, akik osztanakszoroznak, és megsaccolják, hány színházi csoport éves költségvetését teszi ki a „*Holdbeli*-projekt" büdzséje. Lehet arról is vitatkozni, hogy feladata-e a színházművészetnek, hogy megcélozza a filmművészet (filmipar) számítógéppel manipulált képeinek letaglózó vizualitását, avagy saját természetét felismerve, a személyes emberi jelenlét hitelét kell erősítenie. Számomra az előadás meggyőző példa arra, hogyan lehet felhasználni a show-színház technikai arzenálját közérthetően megfogalmazott bölcseleti és humán tartalmak színreviteléhez. A Nemzeti Színház teljes színpada alatt meghúzódó bonyolult süllyesztőrendszer és a különleges mutatványokra lehetőséget nyújtó zsinórpadlás nemcsak arra való, hogy könnyen át lehessen díszletezni a húsz képet (!), hanem arra is szolgál, hogy megjelenítse a különböző világszinteket. Az alulról felbukkanó infernálistól a földin át az éteriig. Az előadás minden szcenikai bravúrja a jelentést szolgálja, és az összkép is tetszetős: fantáziadús és ízléses. Valló Péter felnőttmeséje, gyermekdrámája szórakoztató és élvezetes előadás, igazi családi színház. Valószínű, hogy sokan joggal hiányolhatják a Weöres-mű filozófiai mélységét, az igazi emberi dráma sűrű pillanatait, de grandiózus látványszínházként igazán kitűnő a produkció, amelyben kivételes tehetségű színházi alkotók tucatja vált a rendező valódi alkotótársává, hogy végül egységes, összefogott előadás szülessen.

WEÖRES SÁNDOR: HOLDBELI CSÓNAKOS
(Nemzeti Színház)

LÁTVÁNY: Keresztes Dóra. **DÍSZLET:** Horgas Péter. **JELMEZ:** Szakács Györgyi. **BÁBTERVEZŐ:** Boráros Szilárd. **BÁBRENDEZŐ:** Kovács Géza. **ZENE:** Melis László. **KOREOGRÁFUS:** Király Attila. **TECHNIKAI MUNKATÁRS:** Fekete Péter. **SZCENIKUS:** Krisztiáni István. **DRAMATURG:** Dobák Lívia. **OPERATŐR:** Szalay András. **ZENEI MUNKATÁRS:** Bagó Gizella, Termes Rita. **FÉNYTERVEZŐ:** Móray Ernő. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Herpai Rita. **RENDEZTE:** Valló Péter.

SZEREPLŐK: Gáspár Sándor m. v., Szarvas József, Kaszás Attila, Söptei Andrea, Bodrogi Gyula, Szinetár Dóra m. v., Papp Zoltán, Marton Róbert, Csankó Zoltán m. v., Trokán Péter, Újvári Zoltán, Spindler Béla, Varga Mária, Bognár Anna m. v., Stohl András, Vida Péter, Mészáros Tamás m. v., Mészáros Sára m. v. **KÖZREMŰKÖDIK:** Soltz Melinda, Schlanger Tamás, a Színház- és Filmművészeti Egyetem végzős bábosztályának növendékei és a Figurák Táncszínház.

KOLTAI TAMÁS

Dán királyi pályaudvar

■ SHAKESPEARE: HAMLET ■

Mindenekelőtt erős képek rögzülnek emlékezetünk retináján Victor Ioan Frunză pályaudvari Hamletjéből. *A nem színházi helyszín önmagában radikális rendezői gondolkodásra vall, a színházépület elhagyása a teátrális konvenciók fölrúgásának szélsőséges esete. Általában olyankor történik, amikor a rivalda lebontása, a hagyományos térszerkezet (színpad-nézőtér) megváltoztatása házon belül már kevésnek bizonyul: a falakon kívülre kell menni, a színházi előadás céljára speciálisan izolált, kultúrtörténetileg megbélyegzett terepet föl kell váltani egy kevésbé elhasznált, közhelyektől, beidegződésektől, protokolltól mentes, ártatlan helyszínnel. Frunză, azáltal, hogy a banálissá vált színházépület helyett nem az előbbit szimplán tagadó, ugyancsak izolált „beltéri egységet" – raktárat, üzemházat, templombelsőt – talál, hanem olyan helyszínt, amelynek emblematikus kisugárzása van, további elhatározó lépést tesz. A temesvári Csiky Gergely Színházban rendezett* Hamletet *vasúti környezetben – a budapesti vendégjátékon a Nyugati pályaudvar Ceglédi várótermében – játszatja. A jelentős méretekkel rendelkező, szecessziós lámpákkal szépen fölújított, viszonylag keskeny, ám hosszú és magas helyiség L-alakban csatlakozik az állomáshoz; időnként behallatszik a MÁV-szignál, az előadás folyamán gyakran nyitott ajtókon kilátni a parkolóba gördülő autókra és a Teréz körút távoli forgalmára. A díszlettervező Adriana Grand talpfákkal, kőzúzalékkal, váltóval kompletten fölszerelt síneket épített a terem hosszanti tengelyébe; tehertargonca, kézihajtány gördül rajtuk, éppúgy, ahogy az ajtók elé, a szabad térre helyezett sínpáron is. A közönség az ajtókkal szemközti, hosszú falnál ül, három sorban; egyszerre részese a „produkciónak" és az odakinti „való világnak", melynek vizuális és akusztikus elemei – a műalkotásba beszűrődő utcakép és utcazaj – egymásba folynak.*

A pályaudvar önmagában is metafora; az úton levés, az otthontalanság, az időből való kiszakítottság (relatív idő) képzetét társítja, s mint ilyen, releváns a *Hamlet*tel. A darabban sok az indulás és az érkezés, Laertes Párizsba utazik, később visszajön, Rosencrantz és Guildenstern, majd a színészek is hirtelen toppannak be, Hamletet Angliába küldik, követek jönnek-mennek, Fortinbras érkezése végig a levegőben lóg (bár az előadásból kimarad). A színház képi metaforáit nem kell szó szerint venni, Frunză *Hamlet*je nem pályaudvaron „játszódik", nem „vakvágányon", mely a hős konfliktusát szimbolizálja (ó, istenem!), és nem (körülbelül) száz évvel ezelőtt, amit az előadás külsőségei sugallnak. Az időkoordináták csak keretet adnak, amelyre a cselekmény ráfeszül – a behatárolt idő az előző századforduló. Amikor a közönség belép a térbe – melyben egy hosszú, csigás fürtökbe rendezett, fekete hajú művész (Hamlet) játszik klarinéton a sínre kuporodva –, helykereső civil kortársain, színházi bennfenteseken és a fényképezés tilalmára figyelmeztető rendezőn kívül a jelzett idő díszegyenruhájában pompázó katonai egyénekkel találkozik. Egy sarokba tett vetítővásznon, mely régies súgólyukkal ellátott, farönkökből összerótt, kicsiny, színpadszerű dobogón áll – ez a deszkaszínpad különböző „színházi" helyzetekben többször visszatér, nem volnék meglepve, ha a napra pontosan kétszáztíz évvel ezelőtti, kolozsvári első magyar *Hamlet*ra utalna –, nagyjából százéves híradó filmje pereg valamilyen nagyszabású temetésről; az „esős" felvételeken látható katonai pompa megegyezik a színpadival. A temetés lehet akár a Vilmos császáré vagy a Viktória királynőé; mindenesetre birodalmi alkonyról tudósít. A játéktéren túllóduló képzeletünk belekalkulálhatja az eltűnt időbe a vasszerkezetet tervező, „korabeli" Eiffel Nyugati pályaudvarát, amely felől nemsokára élőben folytatódik a filmen látható előkelő temetés; a gyászhuszárok sínre rakják a koporsót (az öreg Hamletét, ki másét?), és a lassú menet megindul a terem másik végében szintén gyászpompában játszó zenekar felé.

Valóság, fikció és asszociáció így gabalyodik egymásba a *Hamlet*-előadás monumentális kezdőképein. A múlt – a vetített film – egy ideig rákopírozódik az „élő" szertartásra, surrogva pereg a vetítőgép, villódzik a szürke kép, miközben a menet a talpfák között bukdácsolva követi a sínre tett koporsót. A hisztérikusan gyászoló királyné ellöki a vigasztaló Hamletet („hagyjál!"-kiáltása kihallatszik a gyászindulóból), aki magára marad az összehajtogatott koporsóterítő rátestált terhével, mialatt a király és a királyné – a gyászból lett nász átmenet nélküli eufóriájában – már a farönk színpadon ölelkezik dévajul kacagva. A múlt filmje megszakad, a vásznat elégeti a fáklyaláng. Hamlet új vásznat feszít az állványra, mint aki tabula rasát csinál – mostantól az ő filmje pereg. De nem; attól, ami megtörtént, nem oly könnyű szabadulni: a szellemjelenés alatt – birodalmi pompában jelenik meg a néma Szellem, a gyászkatonák közé ül, bejárja a termet, erősítőn hallatszik a hangja – újraindul a vetítés, a „gépész" befordítja a vetítőt, körbeviszi a falakon a képet, szereplőkre, tárgyakra, nézőkre irányítja, mindent és mindenkit befed a projekció szürke villódzása, *ránk vetül a múlt,* időnként érthetetlenné torzul a szöveg, „kibicsaklott az idő", ahogy az előadáshoz fölhasznált Eörsi-fordításban áll.

Nem lehet új lapot kezdeni, sugallja az előadás, amikor a Hamletet alakító Balázs Attila leszaggatja a vetítővásznat, magára köti a darabjait – a hajpántjába, fekete ruhájába tömködött, mereven zörgő „szárnyakkal" olyan, mint egy barokk oltárképről leszállt bukott angyal –, és az őrültet játszva pankrációba kezd a terepviszonyokkal. A terep itt az ipari környezet, a „vasút", azzal kell megküzdeni; elmaradnak az evokatív, lírai ömlenyek, a monológokba vetült önmarcangolások, egyedül a „lenni vagy nem lenni" különül el önálló szólamként, Balázs egy kézihajtányon gördül be, miután átállította a váltót (ez többször előfordul), előrehátra löki magát a kézikar mozgatásával, minden kétség egy irányváltás, minden bökkenő egy zökkenő, így mondja végig görcsös idétlenkedéssel, egy infantilis suhanc halálos komolytalanságával. A vasút ilyen értelemben fizikálissá vált lelki terep, amely nemcsak arra szolgál, hogy elszállítsa a szaporodó halottakat, vagy pamfletírozza a száműzetést (Hamlet és a két diáktárs odakint, az ajtók előtt sínautózik el „Angliába"), hanem brutális mechanikai akadályt állít ember és ember közé, ezáltal testi energiát visz a pszichológiai kapcsolatokba. Hamlet magával vonszolja a járgányra csimpaszkodó Opheliát, aki majdnem a kerekek alá préselődik. Polonius a sínautón rejtőzik el, Hamlet vasszerszámmal veri agyon, és kövekkel dobálja. Claudius és Hamlet egy tréler két oldalán veselkedik egymásnak; ki tudja eltolni a másikat, akár egy sportversenyen. (Persze a színészje-

Balázs Attila mint Hamlet

lenet is a „vasúti kocsira" kerül, rápakolják a rönkszínpadot, azon ágálnak a „vándorszínészek", itt is megjelenik a hőskor, Hamletnek jó idejébe telik, amíg normális hangvételre készteti a Színész Királyt.)

A színészet fiziológiájából következik, hogy a fokozott testiség energiaigényes, és a tér (különösen a hangelnyelő légtér) további energiákat von el; következésképp a játék intenzív, de nem igazán árnyalatos, inkább látszik az alakításra fordított puszta energia, mint a szabatos kidolgozás. Az adott körülményeket tekintve ez nem is lehet másképp, a vasúti akadályverseny, a nagy testű járgányokkal való birkózás, a veszélyes bóklászás a sínek, talpfák és alattomos kövek között – a terep legyőzése – nagy megterhelést ró a fizikumra, és kevés időt hagy dajkálni a pszichét. Balázs Attila Hamletje nem írható le a „hamleti jellem" szokásos anamnézisével, nem ébred rá helyzetére, nem jár be utat, nem marad magára kozmikus magányával (túl forgalmas a terep), őt saját intenzív iránytalansága, szétesettsége, gyermeki nyeglesége és szarkasztikus játékösztöne emészti föl. Balázs erőssége személyiségének intenzitása (már Lorenzacióként az volt), ami szavak és gesztusok nélkül, tétlenségre kárhoztatva is átüt a fizikum falán. Alkati előnye hosszú távon veszélyforrásá és hátránnyá is válhat, ha folyamatosan szólózásra van ösztönözve. Általam látott nagy szerepei – Frunză rendezésében – lényegében szólószerepek, vagy azzá válnak, ami fölborítja az előadások struktúráját, és fölmenti a kapcsolatteremtés kötelezettsége alól. Úgy gondolom, a jövőben nagy hasznára válna, ha ensemble játékra lenne késztetve.

A többiek is jobbára szólókat játszanak, nem egymással, hanem effektusokkal kerülnek kapcsolatba. Azok járnak legjobban, akik önmagukban is „effektek", mint a Szellemet játszó Dan Antoci (magyar hangja: Barabás Botond) – az előadásban román színészek is szerepelnek –, aki impozáns vértezetben lépkedve rendkívül sugaras személyiség, paradox módon a produkció egyik leginkább *élő* alakja. Mindenesetre élő lelkiismeret; igen fájdalmas, ahogy minden alkalommal el kell tűnnie a kakas szavára. (Ez a kakasszó, miként a zenébe ágyazott akusztikus háttér és maga az élő zene, a zenekari előadás, Cári Tibor muzsikájának historikus atmoszférája lenyűgözően nagyszerű.) A második szellemjelenés (tulajdonképpen a harmadik, mert Frunzănál a holt király a színjátékot is végignézi) az előadás színészileg legszebb jelenete. A Szellem „láthatatlanul" leül Gertrud mellé, és Hamlet is odatelepszik a körbe-körbe háromülőkés, romantikus asztalkához. Gyertya ég, melodrámai zene szól, a Szellem ajkán mosoly játszik, Hamlet homlokát is földeríti az emlék – az egykori családi idill. Igazi „kamarai" pillanat; kevés van belőle. Gáspár Imola Gertrudját a jelmeztervező Adriana Grand öltözteti föl: hanyatló szecessziós szépasszony, színésznő-királyné ezüstös estélyi jelmezben, lapos turbánnal, magas sarokban, hisztérikusan széthulló gyöngysorral, ami annyira szemléletesnek találtatik, hogy még kétszer megismétlődik (egyszer „jelképesen" a Színész Királyné által, egyszer a mérgezéskor).

Magyari Etelka Opheliája a gyerekszobából épphogy kinőtt kislány. Van benne valami biedermeier, mint a jó házból való úri lánykákban. Emlékdoboza zenével kíséri minden megjelenését.

A vívójelenet

Ilovszky Béla felvételei

Az ilyen kislányok törékeny lelke könnyen merül szexuális fantáziákba, amit a megzavart, fejletlen ész bomlása követ, rongybabával, vetítővászon-darabkákból fűzött virágkoszorúval és (rendezői) zuhanypermettel. Polonius, a papa Horányi László alakításában a fecsegő ember, akinek szócsépléséhez közönség kell; ha nincs más, megteszi az igazi közönség – alkalomadtán nekünk kommentálja észrevételeit. Hamlet és Ophelia találkozását egy magasban lévő üvegablak mögül lesi ki Claudiusszal: onnan is hevesen gesztikulál, hogy Hamlet (és a néző) föltétlenül észrevegye. Demeter András Claudiusa energikus, hangos és karizma nélküli. László Péter mint Laertes a sok bőröndjéről vehető észre, amelyekkel útnak indul. Barabás Botond és Kocsárdi Levente mint Rosencrantz és Guildenstern két nyúlánk piperkőc, Hamlettal együtt németül, precíz három szólamban énekelnek el – föltehetően – egy diákdalt, hogy igazolják eminens-pedáns wittenbergi éveiket.

Színészileg a sírások szerzik a legtöbb örömet. Jelenetüket kettéosztotta a rendező, az első felében mást temetnek (talán Poloniust), s mire a cimbora megtér a kocsmából a kért itallal, Opheliáéra is sor kerül. (A temetőn kívül ásott sír s így a szertartás odakint van, az ajtók előtt.) A sírásóknak sínzongora dukál gyertyával, a hangszer lassan gördül középre, a sírások mintha bárban ülnének, leintegetnek Hamletnek és Horatiónak – a gesztus megismétlődik majd a legutolsó jelenetben, amikor Horatio átöleli a haldokló Hamletet, ugyanazzal a mozdulattal üdvözlik egymást, mintha akkor, a temetőben megbeszélték volna a találkozást, a közös randevút a halállal –, Tokai Andrea, akár egy alternatív színésznő az alternatív művészklubban, szelíd rezignációval énekli a sanzont a „nagy színpadon" halálos szcénát játszó kollégának, cimborája, Adrian Voichiţescu együttérző tekintettel szekundál hozzá.

A vége megint Frunzăé, a tablókészítőé. A gördülő tréleren ezúttal számtalan ivókupa érkezik a víváshoz, hogy a mérgezett Gertrud, akinek haláltusáját Claudius kataton mereven nézi végig, majd rájuk zuhanhasson. A vívás szabályos csörte, fantáziadús plasztronban-sisakban, egészen a kifulladásig, amikor a küzdő felek már elkészültek utolsó erejükkel is; az csak természetes, hogy akrobatikai-fizikai teljesítmény. Itt jut kiemelt szerephez Veress Attila szemüveges filológusnak ábrázolt Horatiója, aki nem szeretné túlélni a tragédiát, a haldokló Hamletnek komoly birkózásban kell megakadályoznia, hogy mérget igyon. Az se hat, hogy maga elé tuszkolja, odalökdösi a közönséghez, „mondd el történetem". Úgy tűnik, nincs történet, nincs mit elmondani – ha meggondoljuk, a húzódozó Horatiónak abszolút igaza van. Mi marad meg az egészből? Azok a „fotók", amelyeket a Szellem hoz hengeres papírtokokban, miután már mindennek vége, s amelyeket a szereplőknek, élőknek és holtaknak kell a sötétség leple alatt (sötétkamrában?) „előhívniuk" körkörös satírozó mozdulatokkal az üres lapokról; nyújtogatjuk a nyakunkat, hogy lássuk, mi van rajtuk.

Impozáns produktum Frunză *Hamlet*je. Hiányosságait fölemlegetni csak úgy voltam hajlandó, hogy itt hozzáteszem: nem mérhető a magyarországi előadások kilencvenöt százalékához. Sokkal jobb azoknál.

SHAKESPEARE: HAMLET
(Temesvári Csiky Gergely Színház)

FORDÍTOTTA: Eörsi István. **DRAMATURG:** Lőkös Ildikó. **ZENESZERZŐ-KARMESTER:** Cári Tibor. **DÍSZLET-JELMEZ:** Adriana Grand. **RENDEZŐ:** Victor Ioan Frunză.

SZEREPLŐK: Demeter András, Balázs Attila, Horányi László, Veress Attila, László Péter, Barabás Botond, Kocsárdi Levente, Mátyás Zsolt, Daniel Ghidel, Ovidiu Jurca, Asztalos Géza, Sebastian Francescu, Bandi András Zsolt, Simon Tünde, Tar Mónika, Sütő Katalin, Gornic Maria, Éder Enikő, Tokai Andrea, Adrian Voichiţescu, Bálint Emil, Jivoin Ilie, Decebal Tomescu, Gáspár Imola, Magyari Etelka, Dan Antoci, Czimbul Marika, Szilágyi Olga, Molnár Csaba, Codrea Ion, Kiss Attila, Gál Csaba, Ion Chipăilă, Onuţiu Danciu, Dorel Jifcovici.

TOMPA ANDREA

Kecskesztori

■ EDWARD ALBEE: SZILVIA, A K. ■

A történet igen egyszerű és ismerős: felső középosztálybeli, középkorú, sikeres, jó házasságban élő férfinak új kapcsolata kezdődik, s ettől a dolgok a fejük tetejére állnak. De azért mégsem ilyen egyszerű ez, mert az új kapcsolat nem egy nő (ez ókonzervatív dramaturgiai megoldás lenne), nem is egy férfi (ez a korszerűbb fordulat azonban már le van lőve a darabban a házaspár meleg fia révén), nem is a kettő kombinációja, hanem egy igazi egzotikus szexuális csemege. A címadó Szilvia, a K. tudniillik egy kecske. Akibe (vagy amibe – ez vita tárgya a férj és a feleség között) a férfi klasszikus és egyáltalán nem plátói szerelemmel beleesik, sőt már vagy fél éve szexuális viszonyt folytat vele. Szakszóval animálszexet űz. Mint családtagjai, felesége és fia közérthetően és pontosan megfogalmazzák, Martin valójában egy kecskebaszó. Mindebből Albee-darabhoz méltó családdráma keletkezik, melynek végén egy előre bejelentett gyilkosságra is sor kerül: Stevie, a feleség férjére célozva húzza meg a ravaszt.

Lengyel Tamás (Billy) és Szervét Tibor (Martin)

Nehéz lenne műfaji szempontból besorolni ezt a darabot: van benne lélektani dráma (egy felrobbant család viszonyainak vizsgálata), társalgási darabtechnika (akciók helyett a dialógusok dominálnak), talán a kortárs európai, angol–német dráma, az úgynevezett *cool drama* is hagyott rajta némi nyomot (a szexuális viszonyok minősége szempontjából), és nem utolsósorban felbukkannak a bulvárdarabok helyzetei, fordulatai is. És persze Albee félelmetesen tud egyensúlyozni az elemző lélektani (család)dráma és ugyanennek a parodisztikus olvasata között. Részint elhiteti a kecskehistóriát, és azt, hogy a családi dráma megtörténik, részint ki is neveti ezt az egészet.

Hogy jó darab-e a *Szilvia, a K.?* Élő emberek, jó helyzetek és párbeszédek, sok humor és némi mélység is vannak benne, amolyan *well-made play,* mindazonáltal nem hiszem, hogy Albee ezzel a darabjával váltaná meg az öröklétbe szóló jegyét. Azért sem, mivel a darabban jószerével egyetlen kimondott, konkrét, ezáltal az értelmezések sokféleségére alkalmatlan fordulat van: Szilvia kilétének a kérdése. Ez a darab mindig is „kecskés darab" lesz, ez benne a poén, a fordulat, és ezt a poént többször nemigen lehet elsütni. (Ugye, a farkasos darabjában nincs farkas, az *Állatkerti történet*ben sincsenek állatok.) Viszont – ellentétben korábbi darabjainak szimbolikus jelentéstartalmaival, nyitott értelmezési lehetőségeivel – a kecske itt a leegyszerűsített, hús-vér valóság (nem beszélve az előadásról...). S hogy Gothár Péter rendezése menynyire a kecskére van kihegyezve, jól mutatja, hogy egyrészt az eredeti címmel szemben – amely úgy hangzik, hogy *The Goat or Who Is Sylvia?*, tehát a „kecske" szó benne foglaltatik – a magyar cím talányra épül, sőt, félrevezető, hiszen a *K.* nyilván Szilvia foglalkozá-

Koncz Zsuzsa felvételei

Udvaros Dorottya (Stevie) és Szervét Tibor

sára utal, és inkább nőt jelöl. Másrészt Gothár valóságossá teszi a kecskét, meg is mutatja, de erről alább.

Albee egyik nagy témája, az utód, illetve hiányának kérdése ebben a darabban is megjelenik. A Martin–Stevie házaspárnak van ugyan gyereke, akit, bár már kamasz, a felnőttek továbbra is kisgyereknek néznek. A családi patália közepén kiküldik homokozni a kertbe, semmiben sem tekintik partnernek. Mint a fordító humorosan írja, Billy „okos és homokos" fiú. Utód tehát van, de ő biztosan nem visz tovább semmit. Ebben a darabban egy olyan, bomlásnak indult középosztálybeli családmodell jelenik meg, amelyben van ugyan gyerek, de...

A *Szilvia* színreviteléhez a rendező olyan színpadi közeget teremt (elvégre saját maga a díszlettervező), amelyben nem egy elidegenedett, hideg és embertelen világ és család jelenik meg, hanem ellenkezőleg: szépen élő embereket, közvetlen kapcsolatokat, idézőjelek nélküli családot látunk a faburkolatú, meleg fényekkel világított színpadon. Tehát szó sincs az „embertelen család kontra melegszemű kecske" képletről.

A darabot amúgy Varró Dániel kiváló fordításában élvezhetjük: élő, kortársi nyelven megszólaló nyers humor, maró irónia, gazdaságos, a szereplőket pontosan leíró nyelvezet. Gothár a férj szerepét Szervét Tiborra osztotta. Keresve sem találhatna alkalmasabb színészt egy olyan szerepre, amelyben egy bizonytalan és szétesett, szórakozott és elmélázó figurát kell megformálni, aki megpróbál saját helyzetére, állapotára intellektuálisan reflektálni. Ez a reflexió, az önelemzés és -értelmezés Szervét alakításának sarokköve. Felfogásában az ő úgynevezett problémája (a „kecskézés") nem magától értetődően baj, inkább azzal küszködik, hogy mások szemében viszont tragédia. A Szervét alakította férj azonban nem ekként éli meg, legalábbis addig nem, amíg másokat be nem avat. Itt kezdődik ugyanis minden baj: amikor ki kell mondani, hogy mi a helyzet.

Szervét alakításának (és szerepe dramaturgiájának) legfontosabb pillanata, amikor leírja a „lénnyel" való találkozását. A színész képes elhitetni, hogy igazi pillanatról, mi több, a szerelem első fuvallatáról van szó, s a kecskével való találkozás élete kivételes mozzanata és egyben fordulópontja. Albee is, Gothár is, Szervét is előbb a találkozás kontextusát, atmoszféráját teremti meg. Albee a körülmények leírásával, Szervét a hangulat felidézésével és újraélésével. Az őszi táj, a sárguló levelek, a széna- és barackillat elvarázsolja őt, aki magányosan utazott vidékre, s ott megrészegül egy tekintettől, egy szempártól. Ez az a pillanat az előadásban, amikor a valószerűtlen valószerűvé válik. És miközben a szerelem hihető lett, a testi kapcsolatot – amely valóságosabb az éteri tekintetnél – mindvégig ironikus-szarkasztikus kommentárok kísérik.

Udvaros Dorottya boldog, kissé harsány, kívánatos feleséget alakít. Aki – miután férje viszonya lelepleződött – hosszan, kissé túl hosszan viseli a megtörhetetlen, erős asszony maszkját; férjével szembeni attitűdje túl sokáig marad a cinikus-ironikus, erőfölényben lévő támadóé. Ez a rendező és talán az író szándéka is: az asszony összeomlása (a „dráma") csak tolódjék minél későbbre, hogy a kecsketémán való ironikus csámcsogás, azaz a humor maradjon az elsődleges. Udvaros oly fegyelmezett és visszafogott, hogy még a tányérokat sem töri össze, amelyeket a földhöz vág. Gothár – talán Albee szándékain is túl – késlelteti a tulajdonképpeni drámát, jobban érdekli a darab játékos, ironikus, vicces olvasata, vígjátéki oldala. Nevettetni akar. Egy-egy drámai fordulat, emberi viszony mélységének (és poklainak) feltárása helyett több jelenetben a könnyebb, elkönnyített és humoros megoldást választja. Példa erre a férj vallomása. Amikor Szervét lassan, a szavakat ízlelgetve és keresgélve felvázolja az állattal való találkozásának körülményeit – bár a lény kiléte, illetve miléte még nincs megnevezve –, riporter tanítványa és barátja (Csányi Sándor) nyers humorú, harsány és türelmetlen beszólásokkal kommentálja

a szerelmi vallomást, mintegy szét is tiporva a jelenet áhítatát, a mondatok törékenységét, személyességét. A rendező a feleség késleltetett összeomlására sem fordít sok figyelmet. Az apa-fiú viszony ábrázolására valójában egyetlen jelenet áll rendelkezésre; erre akkor kerül sor, amikor a kecskeügy már a fiú számára is kitudódott, a részeg apa pedig egyedül van a lakásban. A fiú vallomást tesz az apjának (Lengyel Tamás kiváló jelenete ez), amelyben az önáltatástól a valóságig, a szüleivel való szembenézésig jut el. A „kis buzi" fiú, aki eddig tökéletesnek vélt szülei mellett élt, felismeri, hogy ez a két ember korántsem tökéletes, sőt még nála is gyarlóbb és hitványabb. A felismerést érzelmi felindultságában egy csókkal koronázza meg: szájon csókolja részeg – de Szervét alakításában nem teljesen öntudatlan és tehetetlen – apját. Ebben a csókban helyreáll – vagy inkább át- és újrarendeződik – valamiféle családi kötelék. Ám Gothár mintha sem a színésznek, sem a nézőnek nem hagyna időt a viszonyok újragondolására-átrendezésére, máris beront a riporter, aki a látványtól feneken csúszik le a lépcsőn. A jelenet óhatatlanul humorba fullad. Amikor pedig a férj azokról az emberekről mesél, akik kismalaccal, farkaskutyával, libával és más állatokkal közösültek, a megrendítő emberi sorsoknál a feleség csattanós, szarkasztikus replikái hatásosabbak.

Az előadás vége egyben a kecsketéma berekesztése is. A darab szerint a kétségbeesett feleség elrohan, majd egyszer csak megjön, meghozza az eddig vidéken rejtegetett Szilviát, és lelövi a férjét (vagy legalábbis elsüti a fegyverét). A darab amerikai bemutatóján nem volt kecske, sem élő, sem kitömött. A magyar bemutatón van. Az előadás végén Udvaros Dorottya egy hófehér kecskével az ölében érkezik, melyet finoman átad a férjének. A szépséges, hús-vér állat – intenzív és a darabban sokat emlegetett szagáról nem is beszélve – valósággá válik. (Vannak más élő állatok is a színpadon: a háttérben, egy falba olvadó akváriumban apróbb halak és egy jókora ponty úszkálnak. Hal van Martin mellényére is varrva. Csakhogy ez nem a realista ábrázolást szolgálja; az, hogy a díszlet halmotívumát a jelmez megismétli – szimbolikus jelentést sugall.)

Ha Martin szerelmét eddig elhittük volna is (szerintem elhittük), a kecske ábrázolása, realista-naturalista megjelenítése a kecskeszerelem hitelének végét is jelenti. A szerelem, amelyről Martin korábban oly ihletetten és átszellemülten beszélt, ekkor szertefoszlik. Behoznak egy kecskeszagú kecskét, s már semmiféle szerelmet nem láthatunk, amiként Martin – azaz Szervét – sem tud szerelmesként viselkedni a derűs állattal. A színészi játék, Szervét Tibor alakítása hitelesen jelenített meg egy képzelt lényt, ám a színpadon megjelenő állat ennek a lénynek a halála. A „kényes egyensúly" kérdése – komolyan venni vagy parodizálni – eldőlt. Könnyű, kellemes komédiát láttunk.

EDWARD ALBEE: SZILVIA, A K. (Radnóti Színház)

FORDÍTOTTA: Varró Dániel. **DRAMATURG:** Morcsányi Géza. **JELMEZ:** Kovács Andrea. **DÍSZLET-RENDEZÉS:** Gothár Péter.
SZEREPLŐK: Szervét Tibor, Udvaros Dorottya, Csányi Sándor, Lengyel Tamás.

SZÁNTÓ JUDIT

Play Strindberg

■ AUGUST STRINDBERG: CSAK BŰNÖK ÉS BŰNÖK ■

Dicséret illeti mind az Új Színház dramaturgiáját, mind a skandináv repertoárt újrateatralizáló fordítót, Kúnos Lászlót, hogy a teljes ismeretlenségből visszahozta ezt a Magyarországon egyszer játszott, majd nyomtalanul eltűnt, 1899-ben keletkezett Strindberg-drámát. Furcsa alkotás: úgyszólván enciklopédikusan zárja magába Strindberg műveinek fő motívumait csakúgy, mint a kortársi irodalmat foglalkoztató nagy témákat; úgy naturalista, hogy egyszersmind megelőlegezi a későbbi, szimbolista-expresszionista Strindberg-drámák gondolatvilágát. Összefonódva jelenik meg a szerelem, a bűn és a vezeklés egész komplexuma; a szerelem már önmagában bűn, amelyben a Sátán, a csábítás, a rombolás démonának szerepe a nőnek jut; a bűn pedig már a gondolat szintjén is az, ami, s az élet ebben az összefüggésben folyamatos vezeklés; itt jut jellegzetes szerephez melléktémaként a vallás, mint amely a maga tételes formájában végső soron nem nyújthat vigaszt. A hármas – vagy ha úgy tetszik, négyes – tematikába domináns szólamként kapcsolódik be a korban oly divatos művészdráma, amelyet Zolánál, Hauptmann-nál, Ibsennél egyaránt megtalálunk: a művészé, aki az alkotás végső értelmének kozmikus kérdéseivel viaskodik, közben azonban megkísértik a világi csábítások, a hírnév, a Mammon, a siker szexuális téren való gyümölcsöztetése. Mindeközben Strindberg nem a kívülálló művészi függetlenségével és objektivitásával szemléli a sokszorosan megcsomózott konfliktust, hanem az önvallomás forró közvetlenségével zúdítja a nézőre saját poklának lángoló visszfényeit; Maurice-ban önmagát, saját megélt tapasztalatait, férfiúi, emberi és művészi válságait, kiúttalan kétségbeesését önti színpadra. Az alapcselekmény naturalizmusa, a művészdráma metafizikája és az önkép líraisága bonyolult konstrukcióban egyesül, amelyben a legszerényebb mellékszereplőnek is megvan a maga árnyaló és értelmező funkciója.

Egy ennyire komplex alkotás talán nem is lehet hibátlan. Túl nagy szerepe van benne a *deus ex machina*-szerű véletlennek, azaz a kis Marion dramaturgiai szempontból túl jókor jött, rejtélyes, mégis természetes halálának (Adolphe állítólag ismeri a betegség nevét, de „elfelejtette"), a súlyosan túlírt, mert Strindberg által túldimenzionált Maurice–Henriette duettek nemegyszer a társalgási dráma sablonjaiba tévednek, mint ahogy a krimielemek – a rendőrkapitány és a nyomozók szerepeltetése – odavetettek és logikátlanok. Mindezeket a problémákat azonban elsimíthatja a jó előadás, amely mindenekelőtt eldönti, hogy a komplex tematikából mely motívumot választja ki dominánsként, és aztán az egész konstrukciót megemeli a monumentális felé.

Úgy tetszik, Rudolf Péter, a rendező a művészdráma, sőt annak önvallomásos variánsa mellett döntött. Jelzi ezt már az előadás felütése is, amely – bizonyára Hársing Hilda dramaturgi közreműködésével – a műsorfüzetben közölt strindbergi levélrészletet emeli át a művészet végső kérdéseivel küszködő Maurice-August

Pyszny László felvétele

Kecskés Karina (Henriette), Vass György (Adolphe) és Almási Sándor (Maurice)

monológjaként, mint ahogy valószínűleg rendező és dramaturg egyébként szerencsés ötlete révén került be inzertként – Maurice esedékes színházi premierjét illusztrálandó – *Az apa* című strindbergi főmű finálója. A befejezés azonban elkanyarodik a szövegben e helyütt újra megcsendülő kozmikus szólamtól, és a frakk felöltésével a művészsors elbanalizálódását vetíti előre; vitatható megoldás, habár a színpadon fizikai valójában látott Maurice-tól sajnos nem idegen; ez azonban már átvezet a színészi megvalósítás kérdéseihez.

Rudolfnak jó néhány rendezői ötlete van az atmoszféra érzékeltetésére. A szájbarágósabbak közé való Füzér Anni díszlete, amely a színpad előterének közepére jókora, színes halotti virágokból komponált, szabályos formájú szőnyeget terít; ez a szőnyeg a játék folyamán hempergések, dobálások, egyéb indulatkitörések folytán szétzilálódik, míg végül az egész játék(vagy élet)teret kusza virágok, kellékek, papírcafatok, ruhadarabok borítják. Hasonló szimbolikus szerep jut a nemegyszer önálló életre kelő forgóajtó misztikus önmozgásának. Életteliek egyes színpadon kívüli mozzanatok is: Émile, a munkásosztály éber, gyanakvó jelenlétét szimbolizáló fivér (mulatságos zolai ráadás), amint egy gerezd almát odanyújt a kívülről leskelődő kis cselédlánynak, Maurice, amint a „kulisszák között" szorongva mormolja *Az apa* szereplőinek szövegét, vagy az ugyancsak szimbolikus, az elpusztított gyermeki ártatlanságot jelképező díszlet mögötti hinta, amelyen az első rész végén a kis Marion himbálja magát, hogy aztán az előadás végén üresen lengjen.

Az est nagy része viszont mégiscsak a színpadon zajlik, és itt a rendezőnek olyan beépített nehézségekkel kellett konfrontálódnia, amelyek elsodorták a koncepció – ha volt – hajóját, és az egész előadást elvitték a nagyhangú banalitás, végső soron pedig a céltalanság felé. (Mellesleg ezt a banalitást húzzák alá a zenei aláfestésként alkalmazott francia sanzonok is: itt a „Parlez-moi d'amour"-nál azért többről van szó.) Az est egyetlen színészi vigaszát Tordai Teri nyújtja, aki a maga finom, diszkrét, szordínós eszközeivel legalább az ismert s már megszokott magyar színházi átlagot képviseli; Madame Cathérine-ja kitölti azt a funkciót, amelyet a dráma rászabott. Itt azonban, ahol minden epizodistának súlya és mondanivalója van, a színészekkel a szürke jelentésnélküliség vonul be a színpadra; egyaránt vonatkozik ez Solecki Jankára (Jeanne), valamint a több szerepet játszó Galkó Balázsra és Kisfalussy Bálintra (utóbbi *Az apa* kapitányaként az ágynak esett Döbrögi uramra emlékeztet), és éppily semmitmondó az abbé hangsúlyos szerepében Keresztes Sándor is, pontosabban semmitmondóan alakítja azt a semmitmondást, amelyet a tételes vallás képviselőjének adott esetben meg kell jelenítenie. Vass György (Adolphe) vállaira színháza egyre nagyobb terheket rak, amelyeket fogyatkozó energiával cipel; a darabnak úgyszólván harmadik főszerepét rontja le szerénységnek álcázott érdektelenségével. Az ilyen esetekben nehéz persze különválasztani a színészek „sarát" a rendező felelősségétől; ám jelentős rendezőink harmatgyenge vidéki társulatokból is préseltek már ki fegyelmezett és precíz, olykor egyenesen illúziókeltő együttes teljesítményt.

Kevésbé hibáztatható a rendező akkor, ha a drámát hordozó nagyszabású főszerepekhez sem áll rendelkezésére megfelelő színész. Almási Sándor (Maurice) és Kecskés Karina (Henriette) legföljebb a betű szerinti cselekmény, a naturalista apróhír („fait divers") szintjén képesek hozni figuráikat, Kecskés Karina még ezt is csak halovány külsődleges jelzések formájában. A már nem egy főszerepben kipróbált Almási Sándor némiképp más eset: neki van kialakult rutinja – grimaszok, pózok, szenvedelmes vokális kitörések – az erősebb színek érzékeltetésére, csak éppen az emberi hitel, a színészi igazság hiányzik az effektusok mögül. Maurice-a már-már operettszintű „ördög hegedűse", aki azonban nem járja meg a poklokat; a szerep mélyebb dimenzióit, a metafizikát, a líraiságot, a megfoghatatlan formába öntéséért vívott emésztő küzdelmet pillanatokra sem tudja megidézni. Amit Rudolf Péter mint rendező elénk varázsolhatna, az döntő részben őrá lenne bízva; azt hiszem, egy fiatalabb, naivabb, de őszinte színésszel a rendezés többre ment volna.

Strindberget játszani – *play Strindberg* – persze nagy kihívás, és az életmű még jó néhány kivételes találkozásra kínál alkalmat. Szívből remélem, hogy a *Csak bűnök és bűnök* a mostani produkció gyengeségei ellenére is be fog épülni az egyelőre nagyon is fogyatékos és kézenfekvő Strindberg-repertoárba.

AUGUST STRINDBERG: CSAK BŰNÖK ÉS BŰNÖK
(Új Színház)

DÍSZLET-JELMEZ: Füzér Anni. **KOREOGRÁFUS:** Kadala Petra. **DRAMATURG:** Hársing Hilda. **ZENE:** Frankie Látó. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Gyulay Eszter. **RENDEZŐ:** Rudolf Péter.
SZEREPLŐK: Almási Sándor, Solecki Janka, Kiss Sidney Olimpia/Kelemen Réka, Vass György, Kecskés Karina, Géczi Zolán e. h., Tordai Teri, Keresztes Sándor, Galkó Balázs, Kisfalussy Bálint, Németh Orsolya.

Csáki Judit

A Spencer família

■ SIMON GRAY: A JÁTÉK VÉGE ■

Csalóka már a cím is: *A játék vége.* (Angolul *Close of Play* – nemigen lehetett volna másként fordítani, noha nyilván üdvös lett volna elkerülni a Beckett-asszociációt.) Súlyos, komor üzenete van egy ilyen címnek Beckett-től függetlenül is – Simon Gray darabjának viszont egyáltalán nincsen üzenete, sem súlyos, sem komor. A professzionista angol darabgyártó nagyiparos – akinek jó néhány művét játszották-játsszák sikerrel itthon is, amúgy kevésbé a súlyos üzenet, mint inkább a teli kassza reményében – többnyire ügyesen evez a „szemikommersz" nyugodt hullámain, rendre innen marad mind a „vérkommersz", mind a „nem kommersz" határain. Számos erénye ötlik szemünkbe, ha dilettáns pályatársaival hasonlítjuk össze: Gray tudja a dramaturgiát, a dialógust, a lineáris építkezést, s mivel legtöbbször aránylag kevés szereplőt mozgat, a viszonyrendszer is rendben van.

Mindezek következtében darabjai mindig színház- és nézőbarát művek: jó játszani őket, mert igazi szerepek, úgynevezett hús-vér figurák vannak bennük, és jó nézni is, mert könnyűek és átláthatók, mert ismerős a világuk, és mert a kiváltott befogadói reakciók is a kellemesség, elviselhetőség határain belül maradnak. Ha Grayt néz az ember, könnyen felejti a részleteket, és többnyire csak a benyomás marad meg benne, az pedig rendszerint a „well-done" emléke.

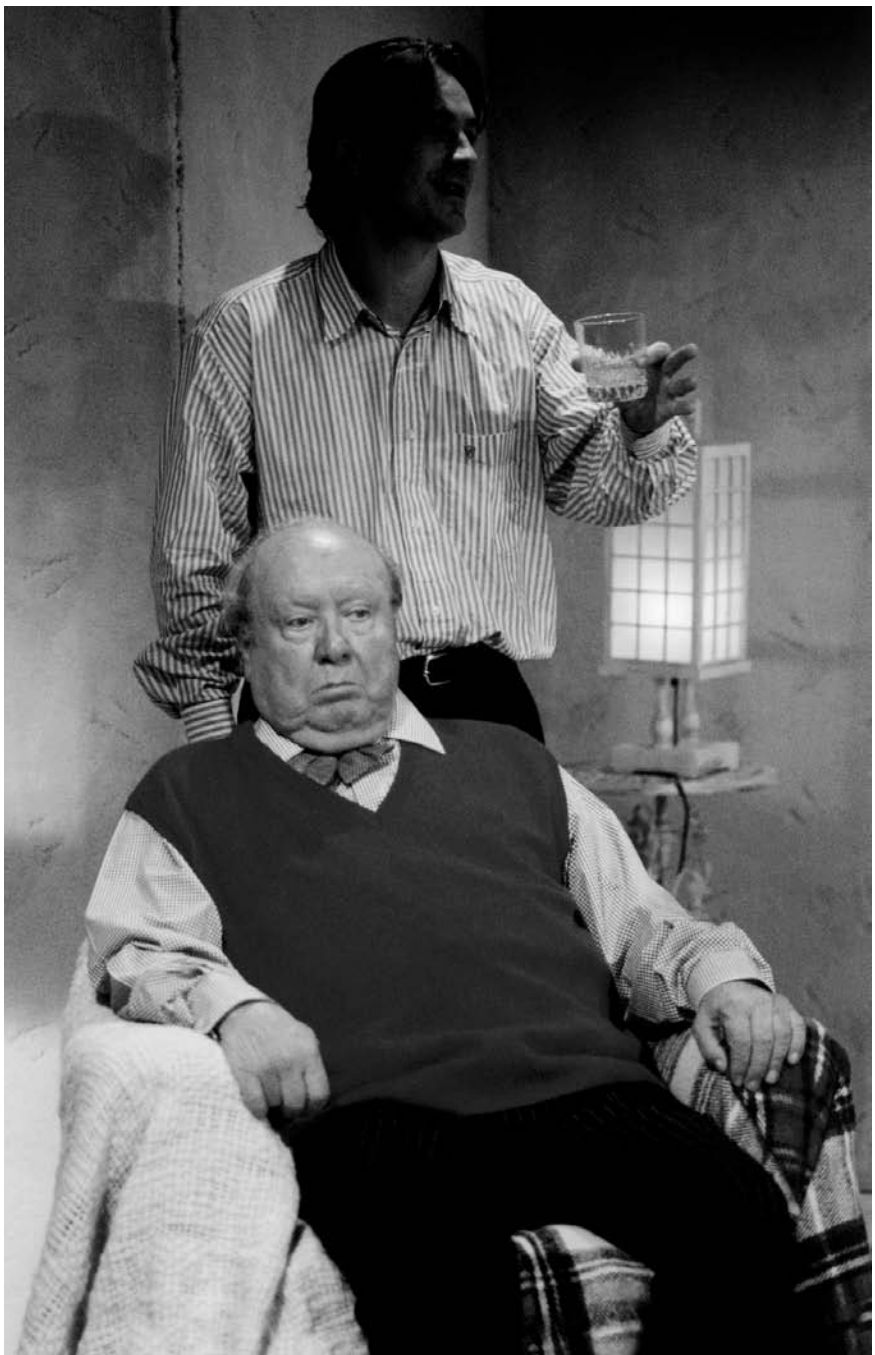
Kicsit van csak másként ezzel *A játék vége.* Rosszabb darab ez, mint például a *Kicsengetés* vagy a *Butley,* amennyiben ennek szereplői jobban tapadnak a klisékhez, mint amazokéi. Ettől a kezdetben sem túl nagy feszültség rohamosan csökken és mínuszba tart: a kiszámíthatóság mentén sorjázó jelenetek egyre kevesebb meglepetést hoznak.

A játék vége családi tabló: a szülők házában gyűlnek össze a gyerekek. A szülők ezúttal az apát jelenti elsősorban, az anya ugyanis meghalt, és helyét egy házvezetőnő jellegű intézmény foglalta el: egy asszony, akiről persze előbb-utóbb kiderül, hogy ha anyának nem is anya, de feleségnek már nagyon is feleség.

A férj, a koros családfő mozgás- és beszédképtelen. Az előadás teljes tartama alatt egy karosszékben ül, és noha olykor mimikával reagál a látottakra-hallottakra, egyszer pedig meg is szólal, ő mégiscsak hallgató és néző, ez az ő drámai funkciója. Akár egy gyóntatópap, akinek bármit be lehet vallani, kockázata ugyanis semmi: nem büntet, de fel sem oldoz.

Szlávik István minimáldíszlete minimális: a teraszon egy fotel (benne Jasper, az apa), a másik oldalon egy kanapé, előtte dohányzóasztal; van még néhány lámpa, ilyesmi – meglehetősen jellegtelen tér, arra a legjobb, hogy semmit ne döntsön el. Szakács Györgyi jelmezei kevésbé „liberálisak": a figurák karakterét pontosan leképezik.

Daisy, a mozdulatlanságra kárhoztatott családfő „szája" például makulátlanul elegáns pasztell, visszafogottságot sugárzó kiskosztümjében. Moór Mariannának persze nagyon megy ez a makulátlan elegancia, s ha egyszer a kiskosztüm visszafogott, hát az ő gesztusai csöppet sem azok. Túlárad belőle a negéd, a kecs, a kellem, a bűbáj – oly mesterkélten méghozzá, hogy minden gesztusa azonnal fordul is az ellenkezőjére. Ez a Daisy ugyanis maga a testet öltött őszintétlenség és szerepjátszás – csakhogy ezt „színészileg" őszintén kell csinálni. Moór Marianna megmutatja azt is, hogy ez az érett asszony minden látszat



Korniss Péter felvétele

Kállai Ferenc (Jasper) és Rancsó Dezső (Benedict)

ellenére meglehetősen szerencsétlen: folytonos küzdés az élete, hiszen a látszatokért küzd, s azok igen illékonyak. Ráadásul ellenséges világ veszi körül: a férfi gyerekei és családjuk fölforgatják a rendet, megbillentik az életritmust, ráadásul – így érzi Daisy – veszélyeztetik, de legalábbis nem respektálják az ő pozícióját. Nyíltan persze nem veheti föl a harcot velük, hát a túláradó kedvességgel és színlelt szeretettel, érdeklődéssel küzd ellenük.

Daisy persze egyszerű lény. Nagy szerencséje, hogy a többiek sem bonyolultabbak nála. Az előadásnak viszont nem válik előnyére, hogy a színészi alakítások egyenetlensége és egyenlőtlensége miatt Daisy túl könnyen győz a többiek felett; más kérdés, hogy győzelmével nem megy valami sokra...

Kállai Ferenc dolga nem nehéz – neki semmi esetre sem az. Mozdulatlanságában és némaságában is minduntalan magára vonzza a néző figyelmét, igaz, szemmel és mimikával meg is tesz mindent, amit lehet. Érzékelteti, hogy ő, a professzor, a valamikori komoly agy és egzisztencia nem tartja valami sokra ezt a szanaszét esett családot; még Daisyhez is elsősorban a kiszolgáltatottság belátása fűzi.

Amúgy a gyerekeken nem sok a szeretnivaló. Az egyik fiú orvos – ő egyik gyereket a másik után csinálja libuska feleségének, miközben szépen belevész a szaporodó család körüli teendőkbe, pitiáner hazugságokba, bár egy kósza viszonyra azért marad ideje és energiája. A másik fiú műsorvezető a BBC-nél, de éppen az alkohollal folytatott küzdelemben készül veszíteni, amiért a felesége viszont – aki libuskából nem kevésbé libuska, ámde sikeres írónővé küzdötte föl magát – elhagyni készül őt. A harmadik fiú meghalt – ő volt az apa kedvence, el is indult a mítosszá válás rögös útján. Özvegye egyrészt azzal küzd, hogy levesse magáról a rá osztott szerepből fakadó kisebbségi érzést, másrészt kamasz fiával képtelen hangot találni.

Ronda egy tabló, semmi kétség; csakhogy az előadás épp a rondaságból keveset közvetít. A színészek rendre a hétköznapi sablonok, a szociális portrék felé nyomják az arrafelé amúgy is hajló alakokat, keresik bennük azokat a pontokat, amelyek láttán a néző, úgymond, rájuk ismerhet, ettől aztán minden erőtlen és zavaros. A sírások, a vallomások, a gyónások menetrendszerűek és unalmasak. Csak az vált ki az emberből némi érdeklődést, amikor újra meg újra betoppan Daisy: vajon mit talált ki már megint?...

Bruck János rendezése nemigen érhető tetten. Sem a játék lebonyolításában – noha nagy tere erre nincsen, hiszen mindig adott, kinek kell éppen kettesben maradnia a hallgatag családfővel, vagy hármasban egy másik családtaggal –, sem a színészvezetésben. Ez utóbbi következtében aztán a gyerekeket játszó színészek nemcsak „hozott anyagból" dolgoznak, mint például Moór Marianna vagy Kállai Ferenc, hanem a leginkább közhelyes s mintegy maguktól adódó elemekből. Ha Rancsó Dezső sír, hát nemcsak a válla rázkódik, de még a falnak is nekidől. Ha Nagyváradi Erzsébet írónőt játszik, hát nemcsak a tartása merev és nyársat nyelt, de egyből szikár és férfias is, mintha egyenest George Eliotról vagy Gertrude Steinről koppintotta volna a figurát. A többiek is rendre egyetlen – képzelt vagy valós – tulajdonságba kapaszkodnak: Végh Péter békítő, Csomor Csilla butuska, Tóth Éva aggodalmaskodó tónusban egysíkú. Az esőgép, az volt intenzív.

SIMON GRAY: A JÁTÉK VÉGE
(Magyar Színház)

DRAMATURG: Gecsényi Györgyi. **DÍSZLET:** Szlávik István. **JELMEZ:** Szakács Györgyi. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Lévai Ágnes. **RENDEZTE:** Bruck János.

SZEREPLŐK: Kállai Ferenc, Moór Marianna, Végh Péter, Rancsó Dezső, Csomor Csilla, Tóth Éva, Nagyváradi Erzsébet, Szabó Máté/Dankó István.

Mint a mesebeli szegény leány, aki hozott is ajándékot a királynak, meg nem is, úgy járt most el Novák János, a Kolibri Színház vezetője. Vett egy mély lélegzetet, és műsorra tűzte a svéd gyermekszínházi „forradalmat" elindító Médea gyermekeit, *Per Lysander és Suzanne Osten évekkel ezelőtt felzúdulást keltő gyermektragédiáját – majd pedig riadtan visszatáncolt, s rendezésében elsimogatta a dráma veszélyesnek ítélt éleit.*

A mű svédországi bemutatója 1975-ben a gyermek- és ifjúsági színjátszást gyökeresen felforgató, majd megújító mozgalom kezdetének bizonyult. Előzményeképp a Stockholmi Városi Színház gyermektagozata fölpakolta a színészeit, hangszereit, díszleteit egy teherautóra, és iskolai tornatermekbe költözött, kettős céllal. Legyen a színház a gyerekek mindennapi életének természetes része, és szóljon a gyerekekről: valódi, olykor igenis drámai tapasztalataikról, konfliktusaikról minden finomkodás és szirup nélkül. A radikális „új hullám" provokatív élharcosa, Suzanne Osten gyermektragédiákkal kísérletezett. Az elsőt, a Médea gyermekeit *Per Lysanderrel írta, helyesebben gyerekekkel folytatott műhelymunka során hozták létre „Euripidész és a társulat segítségével": a gyermekgyilkos Médea történetéből egy modern válás drámáját bontották ki. Ezt követte a* Hitler gyermekkora *egy pszichoanalitikus munka alapján. A műveket nem fogadta osztatlan lelkesedés. Ezzel együtt a* Médea gyermekeit *játszották és játsszák Európa-szerte, sőt még Kubában is. A viharok elültek, az „új hullám" pedig mára elismerten magasra emelte a gyermekszínház rangját – Svédországban.*

Merész dramaturgia mozgatja a színművet: kettéhasad a szöveg és a színpad. Az anya, Médea ókori kosztümjében zömmel a görög oszlopcsarnokos miliőben tartózkodik, s nagyrészt eredeti Euripidész-szövegeket mond (Kerényi Grácia ismert fordításában): átkozódik, tajtékzik a tragédia hagyományos hangnemében. Ezen a nyelven veszekszik Jászonnal is. A görög színről leválasztott modern gyermekszoba függönye mögül lányuk és fiuk lesi-hallgatja válásra készülődő szüleit, újra házasodni vágyó apjuk és fenyegetőző anyjuk ádáz vádaskodását, s igyekszik a maga nyelvén értelmezni, feldolgozni, ami történik – szövegeik Kúnos László üde, gyerekszlengbe hajló fordításában szólalnak meg.

Működik az alapötlet. A gyerekek Euripidész fennkölt mondatait csak nyomokban értik, de könnyedén kötik őket a magából kifordult anya és apa számukra szintén felfoghatatlan érzelmi állapotához. A tragédia versezeténél nem kevésbé érthetetlen egy gyerek számára, miért csak egy-egy ideges beágyazás erejéig tör ki az anya az „oszlopcsarnokból" a gyerekszobába, miért hagyja magára a gyermekeit. Ahogy érthetetlen az apa viselkedése is: hol őrjöngve ordítozik a függöny mögött, hol félretol mindenkit, akit eddig szeretett, és elrohan, amint villogni kezd a piros szív a nézőtér oldalán, jelezve, hogy Glauké mobilon hívja Jászont. Anya depressziós, apa szerelmes: mindez követhető a felnőtt számára, de sokkoló trauma két kisgyereknek. A stílusjáték kiválóan szemlélteti, az osztott tér vizuálisan is leképezi a „mitikussá" nőtt távolságot az elváltozott felnőttek és riadt gyermekeik között. Anna, a bébiszitter-dajka – afféle görög kórusként – „fordít", magyaráz, segít a kicsiknek. A végső megbékélés helyzetében mindenesetre a gyerekek, fent, a színpadon és lent, a nézőtéren megkönnyebbülten nyugtázzák: „emberi hangon" beszél végre mindenki ebben a megbolydult családban.

Erős, intenzív szöveg Lysander és Osten színműve. Megrázó, mert pontosan rajzolja meg, viszi végig a gyermekérzelmek felnőttésszel kiszámíthatatlan csapongásait, a gyerekfantázia diktálta megdöbbentő játékokat, az elképesztő megoldási javaslatokat, melyek a számukra fenyegető, pusztító, kiszolgáltatott helyzet hatására megszületnek a kicsikben. Megindító, ahogy válásost játszanak, osztoznak asztalon, széken és labdán, meg persze apán, anyán. Ijesztő, ahogy anyjuk egyik kirohanása nyomán öngyilkososdiba kezdenek, már hurkolják is a kötelet egymás nya-

Tegyi Enikő

Gyermektragédia, félmosollyal

■ PER LYSANDER–SUZANNE OSTEN: MÉDEA GYERMEKEI ■

Bacsa Ildikó (Médea), Pelsőczy Réka (Anna), Bán János (Jászon), Szanitter Dávid (Kicsijászon) és Megyes Melinda (Kicsimédea)

Szlovák Judit felvétele

kára, nyomkodják saját fejüket a lavórba. Kijózanító, ahogy felfogják a leggyilkosabb s olykor valóban feléjük irányuló indulatokat is, s álomként, de átélik, hogy anyjuk agyoncsapja őket „csengettyűs baltával", mint ahogy megélik a vetélytárs Glauké halálát is. Felnőttnek mellbevágó élmény, amikor a tajtékzó Médeában ráismer kontrollvesztett önmagára. A szerzőpáros nem bánik kesztyűs kézzel a közönségével – ám gyanítom, a gyermeki psziché bugyrainak dramatizált feltárása a felnőttek számára sokkolóbb. A gyerek nézőkben az indulati csúcspontokat, erőszakkitöréseket jól adagolt csínyekkel, játékkal, humorral oldja a mű, terápiás alapossággal végiggondolja, feldolgozza a kicsi agyakban kirajzolódó lehetséges „menekülési útvonalakat".

Akadnak azért dramaturgiai gyengéi: a kezdet és a vég. Narratív visszaemlékezéssel indít a dráma, a szereplők elregélik az aranygyapjú históriáját, Médea és Jászon szerelmét – ez színpadon vontatott és érdektelen. A Kolibri előadása sok mindent bevet, a leereszkedő timpanon háromszögében bábelőadást rögtönöz, zongorafutamokra ugráló delfineket, hárpiákat, ötletes porszívó-sárkányt és buborékfújó vajákos Médeát – ám mindez képileg zavaros, nehezen követhető illusztráció marad csupán. A mű befejezése pedig előkészítetlen és didaktikus: a gyerekek nagy hirtelen „felszólalnak", ők maguk bocsátják el apjukat, anyjuk magához tér, s megbékél a család. Az előadás nem sarkít, inkább maszatol, meghagy a bizonytalanságban: ha valaki hinni akarja, hogy Jászon a családdal marad, éppenséggel megteheti. Apróbb lokális problémák is felbukkannak: miért hord táskájában épp üvegcipőt Jászon a műben Glaukéhoz fűződő szerelme jeléül, miért hívják a gyerekek Jászonnak és Médeának tulajdon szüleiket?

Kissé szedett-vedett az Orosz Klaudia tervezte gyerekszoba, csúnyácskák a gyerekeken a görögös slafrokok. A húzások és figyelmen kívül hagyott instrukciók azt jelzik, hogy Novák János nem vállalta fel rendezésében a dráma radikalizmusát. A mosolyra ingerlő, játékos részek sikerültek jobban: a szökéskor mutatott kedves tipródás, visszarohangálás kutyusért, kacsáért, az utált hajmosás, a lekvárral bemázolt, majd persze lerántott abrosz körüli hajcihő. Adós marad azonban az előadás az alaphelyzetből következő pusztító indulatátvitelekkel, az érzelmek székbe szegező szélsőségeivel – nem boldogul a tragédiával. Funkciótlan a köpködőverseny, ha nem a szüleikre céloznak a gyerekek. Nincs nagy tétje a veszekedésnek, ha csak tessék-lássék dulakodik a házaspár, ha nem lökdösik a kicsiket, ha a dajka és a két gyerek lefúrt lábbal álldogál az oszlopok alatt. Elkeni a csúcspontot, ha a gyermekgyilkosság szürreális, szuggesztív rémálma helyett a szülőket mutatja az előadás, egymást ütlegelő, Vitéz János-stílusú bábok képében.

A rendező nem követeli meg a gyermekszínpadon valóban szokatlan intenzitást – a színészek biztonsági kűrt futnak. A gyerekeket alakító felnőtt színészek közül Szanitter Dávid helyes, csapzott loboncú, szenvedélyes és ragaszkodó Kicsijászonja legalább őszintén megrémül néha. Megyes Melinda azonban szinte steril a parancsolgató, ötletes Kicsimédea szerepében. Nem élik meg az értetlenség, a zsigeri rémület, a makacs hárítás, a lázadás drámáját. Bacsa Ildikó Médeája szép, szavaló szobor csupán, beteg madárként enerváltan gubbaszt a függöny mögött, s ha előbújik, nem az a természeti csapás, akinek tomboló dühe mindent fölemészt maga körül. Bán János rutinból is jól hozza a félszegen vigyorgó apát, Jászont, aki „good evening, girls and boys" jellegű jópofizással oldaná a helyzetet, de a szenvedélyes jelenetekben disztingvált és merev. Hálásabb szerepében nagyon jó hangot üt meg Pelsőczy Réka a dajka-bébiszitter, Anna szerepében. Nyugodt, kedves és természetes, normális fiatal lány, odafigyel a gyerekekre – ő az előadás érzelmi nyugvópontja.

Bárcsak csúcspontból lenne több.

PER LYSANDER–SUZANNE OSTEN: MÉDEA GYERMEKEI (Kolibri Színház)

FORDÍTÓ: Kerényi Grácia és Kúnos László. **DÍSZLET, JELMEZ:** Orosz Klaudia. **ZENE:** Gunnar Edander. **RENDEZTE:** Novák János.
SZEREPLŐK: Szanitter Dávid, Megyes Melinda m. v., Bán János m. v., Bacsa Ildikó m. v., Pelsőczy Réka m. v., Bornai Szilveszter.

HALÁSZ TAMÁS

Generációs játékok

■ BUDAPESTI ŐSZI FESZTIVÁL ■

Nem volt könnyű dolga annak, aki választani próbált a fiatalos lendületet ígérő, megújult Budapesti Őszi Fesztivál táncművészeti programjából. Nem mintha a megszokott programbőség fokozódott volna zavarba ejtővé. Inkább a mifelénk ismeretlen, hazai referenciák nélküli előadások nagy száma volt feltűnő. A hullámzó minőségű produkciók némelyikére beülni már-már egy kamikaze-akcióval ért fel, míg más „ismeretlenek" jóleső meglepetést, a rácsodálkozás örömét okozták. Leltárt készíteni – a teljes mezőnyt idecitálva – nem érdemes. Maradok hát a példáknál.

Ha már a kamikazékat emlegettem, lássuk a MU Színházban rendezett *Kortárs japán estek* kétszer két előadását. A mai japán színházművészetről vajmi kevés benyomásunk lehet – elsősorban a hazájukból Európába vándorolt táncművészek munkásságának egy-egy darabját lehetett módunk eddig látni. Ilyen alkalomnak számított a Franciaországban működő Sankai Juku 1998-as, illetve a Bécsben élő és alkotó Akemi Takeya 2001-es és 2002-es vendégjátéka. A Sankai Juku – kultuszelőadásával, az 1986-ban keletkezett *Unetsu*val – az ősi japán színpadi hagyományokat tagadó butó-tánc világába adott káprázatos betekintést; Takeya pedig – úgy is, mint az idei fesztivál japán programjában szereplő Nomade~s társulat egykori tagja – már a „butó utáni", a nyugati mozgásművészettel eleven interakcióba keveredő korszakot fémjelezte két szólójával. A japán kortárs mozgásművészet – elsősorban a butó-irányzat – hazai megismertetésében a legjelentősebb szerepet azonban a Regős Pál és Regős János által a Szkéné Színházban 1978 óta szervezett Nemzetközi Mozgásszínházi Találkozók (IMMT) játszották. Az 1997-es, *Butó Ünnep* alcímet viselő IMMT programjában tizenkét – túlnyomórészt japán – produkció mutatkozott be a Németországban működő Tadashi Endo nemzetközi társulatától a Japánban dolgozó Mamoru Narita szólóelőadásáig. A rendezvényhez Masaki Iwana workshopja csatlakozott, 2000-ben pedig Tadashi Endo tartott butó-szemináriumot ugyancsak a Szkénében. Arról, hogy az „otthoniak", a butó utáni japáni nemzedék hol tart, keveset tudni. Ez magyarázza az élénk érdeklődést a két japán est iránt, melyek közül az elsőt egy kivételesen már itthon is ismert formáció, a korábban említett Nomade~s neve fémjelezte.

Az első est közönségére azonban – aznapi első programpontként – előbb még Tanno Ken'ichi és alkotói műhelye, a Numbering Machine *Punk Execution (Punk kivégzés)* című produkciója, egy filmen és élőben egyaránt megtekinthető mozgásszínházi szólósorozat várt.

A japán performer nem táncos, inkább mozgásszínész. Meglepő módon ő is a butóból indult: 1984-ben Min Tanaka csoportjának, a Maijukunak a tagja, de egy évvel később már önállóan dolgozik – akcionista előadásai egyediségükkel, merészségükkel keltenek feltűnést. Dinamikus szólóit, melyekben különféle „punkos" karaktereket jelenít meg, 2000 óta készíti.

Ken'ichi rövid szólóit filmbejátszásokkal tűzdelten, mozifilmek elejéről-végéről ismerős stáblistavetítéssel és egyéb mozgóképes fogásokkal tálalta fel. Az előadás kezdetén a művész horrorisztikus külsővel érkezik. Úgy fest, mint aki egy katasztrófafilm kulcsjelenetéből van szökésben. Tépett haja felnyírva, fürtjei borzasan égnek állnak fején, végtagjain műsebek, a nézőtér távolságából dermesztően valószerűnek tűnő, mély, vérző vágások éktelenkednek. Arcát mintha körbemetszették volna, vonásai vérben úsznak. A figura monoton mozdulatokat ismétel mind nagyobb átéléssel, majd kimegy a színről, és eztán filmbejátszás látható: japán nagyvárosi utcaképek – a helyszín feltehetően Tokió belvárosa, banknegyede –, hatalmas tömeg vonul mindenféle alul- és átjárókban, fedett hídon, metróállomástól munkahelyig hömpölyögve. Köztük bukkan fel Ken'ichi, az imént élőben is megmutatott állapotban. A faarcú járókelők közül jó, ha minden ötvenedik odafordul vagy akár csak odapillant a mellette elhaladó zombi felé. Ken'ichi az elidegenedettséget, a provokálhatatlanságot mutatja be, nem egészen újszerű, de igen hatásos és elgondolkodtató módon. Ezután ismét élő produkció következik: az alacsony, gyerekforma Ken'ichi földig érő, piros lakkbőr kabátban érkezik. Merev tartással – mint egy fabáb – lépdel a színpadon, nekifut, majd a finom súrlófényekkel megvilágított hátsó falhoz csapódik. Feltápászkodik, nekifut, ütközik és zuhan. Tízszer, hússzor egymás után. Társa, a Gaskank művésznevű zenész – aki az előadás zenéjét élőben, a színpad jobb, innenső sarkán, egy asztal mögött helyet foglalva keveri – feláll, és váratlanul lírai gitárszólót játszik. A betonfalra filmbejátszás vetül, megszámozott, címmel ellátott jelenetek sora. Mindegyik egy-egy korábbi performansz részlete. Az egyikben Ken'ichit egy markoló kanalából látjuk előbújni. Máskor vascsővel tükröket, világítótesteket zúz szilánkokra. Egy újabb akció során vakolatlan téglafalat dönt össze. Művérrel teli medencében vergődik. Minden bejátszás egy-egy önálló munka részlete – *düh-retrospektív.* Később egy erőteljes, élő jelenet keretében fekete bőrnadrágban, idétlen pöttyös ingben lép újra elénk. Meszelt arcán egy agresszív báb sminkje: szeme sötéttel körbekeretezve, szája vonala mindkét oldalon túlhúzva. Könyökét kifordítja, végtagjai merevek, felsőtestét hátra dönti – mintha bármelyik pillanatban hanyatt akarna vágódni. Dübörgő zenére mozog, lépdel a színpad alig egyetlen négyzetméterén. Izgalmas fények vetítik a falra megkettőzött, megháromszorozott, óriási alakját. A magasban tükörgömb kezd forgásba, apró fényeivel telipöttyözve a teret. Ken'ichi egyre csak menetel, mint egy megvadult játék katona. A japán performer szólófüzéréből tehetetlen düh, a rombolandó rombolásának vágya süt. Pusztításmániája egy-egy bejátszásnál megmosolyogtató vagy legalábbis groteszk. Punk hevülete gyakran póz marad, mert amit átnyújt, valójában üres, és nem tart sehová. Van és provokál, nem ismerős és tanulság nélküli.

Szünet után a Budapesten és a MU Színházban immár harmadszor fellépő Nomade~s Dance Company *A szakadék szélén (Standing on the brink)* című előadása következett. E tokiói társulat tizennégy évvel ezelőtt alakult, eredetileg Nomade-s Táncegyüttes és Mozgáslaboratórium néven, Kumagai Noriko táncosnő és Ikemija Nakao táncos vezetésével, akik ma is az együttes vezetői és – akárcsak a Budapesten ezúttal bemutatott előadás esetében is – társkoreográfusai. A Nomade~s Japán világszerte ismert moderntáncegyüttese. Ikemija Nakao táncművész eddigi pályája során munkakapcsolatban állt modernbalett- és butó-táncosokkal, sokféle felfogásban alkotó jelmez- és divattervezőkkel, klasszikus japán és modern zenét komponáló művészekkel. Budapesten először 1998-ban *Narande Aruku Karada* című előadásukkal jártak (a cím angol fordítását nem használják), majd 2000-ben másodszor az ugyanabban az évben keletkezett *Hiány*zóval *(Absent)* lép-

Dusa Gábor felvétele

Tanno Ken'ichi a Punk kivégzésben

tek fel. Akik emlékeztek még erre a két, különös hangulatú, a japán színpadi hagyományokat izgalmasan kezelő, finom humorú, sejtelmes mozgásszínházi előadásra, lelkesen várhatták *A szakadék szélén*-t. És bizony csalódhattak valamelyest.

Az előadás első felvonásának kezdetén különös, papírmasé anyagú szobát látunk. Kajlán imbolygó vöröses falain átjárók, illetve kinyithatatlan ajtók domborműves formái látszanak. A falak által közrefogott kis szobában pehelykönnyű, a falakkal azonos színű, papírmasé asztal és székek állnak. A hat táncos a színpad legkülönbözőbb zugaiból lép az üres térbe. Jelmezük döbbenetes: az alakokat teljesen elfedik az újságpapírból szabott kabátok, szoknyák, süvegek és maszkok, a tépett, gyűrött papírrétegek. Tárgyaknak tűnnek, amint óvatosan közeledve, majd szétrebbenve, surrogó, zizegő neszekkel jönnek-mennek a színpadon. A táncosok összegyűlnek, és lassan kicsomagolják magukat. Tekinteteket látunk, élénk arcokat, mind finomabb és táncszerűbb mozdulatokat. A játékosok hozzák-viszik a bútorokat. Széthajtogatják a különös teret kihasító falakat, és kiviszik a színről. A magasból hatalmas, vászonra laminált újságpapír fal zuhan alá. Azt várnánk, mögötte titok készül, de amikor felhúzzák, semmi sincs ott. A suta, groteszk mozdulatokat hirtelen kifinomult táncgesztusok váltják fel. A papíremberek helyett változatos kosztümökbe bújt, változatos táncokat lejtő figurákat látunk. *A szakadék szélén* olyan, mintha legalább három-négy koreográfiából varrták volna össze. Szólók, duók, triók, össztáncok váltakoznak pantomimes vagy színházias elemekkel, abszurd revüvel.

A felemelkedő, majd újra aláhulló újságpapír fal tövében egy férfi ül és olvas. Kezében hatalmas méretű újság, voltaképpen ingyenes reklámbrosúrákból készített lepedőnyi montázs. Az alak figyelmesen böngészi az oldalakat, kibeszél hozzánk, egy-egy hirdetést, „akciót" ajánlgatva. Az oldalakon a mifelénk is jól ismert lárvaarcok, akciós árakat hirdető grafikai megoldások, vibráló betűk, tarka fényképek. Az előadás végén felcsendül Beethoven *Kilencedik*je – igen, az uniós himnusz – valami lehetetlenül fanyar átiratban, remixben. A táncosok együtt lejtenek rá. Az ember arcára ráfagy a hülye vigyor. Szomorúságot érez, zavart. Ahogy ez célja is volt a Nomade~snek. Az attraktív zárójelenetben egy meghökkentő – az első budapesti előadásukból ismerős – kép: a magasból apró fémtárgyak, biciklicsengők csillogó, gömbölyded tetőcskéi kezdenek pengve aláhullani a színpadra. A táncosok ügyesen lépdelve hamarosan bokáig gázolnak a fémkalapkák százai közt. A Ken'ichi szólófüzérét követő, kétfelvonásos, hosszadalmas előadás végén, a jócskán megürült nézőtéren a hullafáradt néző azon gondolkodik, mekkora baklövés, néző- és művészellenes gesztus volt egyetlen blokkban műsorra tűzni e két, egész estés előadást.

A második japán est érzékszerveink próbatételének jegyében zajlott. Az Erehwon-kettős *Jyu Kinzoku* címet viselő „heavy metal zajperformansza" a dobhártyákat kezdte ki. A két előadó alig látszott ki az őket rejtő, a szín közepén levő, hanggerjesztésre használt, fémlemezekkel teleaggatott állványzat mögül, ahonnan élőben generálta a performansz zenei anyagát. A szín előterében három kupac, négyzetes fénnyel megvilágított fémhulladékdomb hevert. A monoton, dübörgő kompozícióra az összes „világtragédia-közhelyet" – archív felvételekről, roncsolt kópián bejátszott utcai összecsapást, bombatámadás után maradt romokat, tüntetést, menetelő katonákat, zuhanó repülőket és egyebeket – felvonultató filmet tekinthettünk meg a színpad hátsó falára vetítve.

A már-már elviselhetetlen hangeffektusokkal kísért produkciót Hiroaki Umeda szólótánca követte. A klasszikus balett- és hip-hop-tanulmányokat maga mögött tudó technikás, fiatal táncos minimalista előadása, a *Derengő (Looming)* eszköztelenségével próbált hatni. A huszonhat éves előadó utcatáncosi mozdulatainak pontossága, dinamizmusa ideig-óráig lekötötte a nézőt, akárcsak az előadás koncepciózus „mellévilágítása". A színpadnak soha nem az a részlete kapott fényt, ahol a táncoló alak megjelent. Idővel pedig nem is a színpad, hanem a nézőtér került a lámpák kereszttüzébe. Míg Hiroaki Umeda alig kivehetően a színen lejtette táncát a neszekből konstruált zörejzenére, a közönséget fényorgonaszerűen felvillanó reflektorok vakították el. Hol ez a nézőtérszelet, hol amaz kapta arcába a vallatólámpa-fényerejű vilá-

gítást. Jobban láthattuk az előttünk ülő tarkóján a szeplőt, mint a színpadot. Kár: a fiatal táncos játéka – amennyire hagyta, hogy lássuk – izgalmasnak tűnt.

A Bohémia Fesztivál immár hagyományosan része a Budapesti Őszi Fesztivál programjának – a Merlin Színházban futó programjai közt azonban ritkán akadt táncelőadás. Most igen, és nem is akármilyen. A *Kérdés a jövő évre* című produkció három előadó közös munkája. Egyikük, Kristyna Lhotáková huszonhat éves, de már a cseh kortárs tánc egyik legizgalmasabb alakja, aki tanulmányait az esseni Folkwang Hochschule tánc tagozatán kezdte. Dolgozott a cseh tánc élvonalába tartozó Lenka Flory társulatával és a – nálunk is ismert – osztrák Anna Huberrel. 1999-es szólója, a *Vénusz Rubik-kockával* Ausztráliától Angliáig és Kanadáig mintegy húsz országban volt látható, így az 1999-es Bohémia Fesztiválon is.

A darabban közreműködik állandó partnere, zenésze, Ladislav Soukup. Táncostársa ezúttal Iva Gottliebová, egy hetvennyolc éves hölgy, kinek a cseh csoport, a Lhotáková & Soukup kiadványaiban hozzáférhető életrajza egyben az előadás kanavásza. Gottliebová nem csupán modell: életéből Lhotáková szobrászként formált különleges remeket, de úgy, hogy egyszersmind partnerévé, „mesélőtársává" is emelte őt. Az életrajzból megtudhatjuk: az idős hölgy varrónőnek tanult, majd a német megszállás idején egy cirkusztársulathoz csatlakozott, hogy – amint a szöveg írói fogalmaznak – túléljen. Később tanárképzőt végzett, majd újságíró lett. 1967-ben kilépett a Cseh Kommunista Pártból. Ezután pincérnőként dolgozott, és gimnasztikát oktatott. Színpadra Lhotáková darabjában lépett először életében, hetvenhét évesen. Mozdulatai pontosabbak, mint némelyik viruló, fiatal táncosé. Színpadi kisugárzása bearanyozza játéka terét.

A *Kérdés a jövő évre* szabálytalan, mozgásszínházi életrajz. Az elbeszélés, megidézés, megjelenítés alapvető eszköze a tánc – műfaja: mozdulati, asszociatív „storytelling" a színpadon. A játéktér teljesen üres, a Merlin színpadát Lhotákováék kipucolták. Szemérmetlenül tárulkoznak fel a kopott fekete falak, az üzemi terület soha nem látható, praktikus, de csúnya megoldásai, hegei; a falakhoz döntött, kampókra akasztott limlomok közül nem tudni, mi a kellék, mi a csak nem mozdítható. Balra nagy asztal keverőpulttal, mögötte Soukup ül, aki élőben kezeli a darab hanganyagát. A színpadon fiatal lány és öregasszony. Eleinte egymásba kapaszkodva róják a köröket, mintha így húznák fel az előadás szerkezetét működtető, láthatatlan rugóművet. A nézők lassan gyülekeznek, Lhotákováék ki-kipillantva köröznek tovább. Aztán az idős asszony a földre fekszik; nagy, vastag, fehér dunyhával takarják le, ez alól hamarosan előkecmereg.

A történetillusztráló, jelzésszerű táncmozdulatokhoz gyakran szöveg társul. Olykor csak vezényszavak vagy alig kibogarászható duruzsolás, motyogás. A cseh szöveget egyetlen alkalommal fordítják magyarra – az öreg Gottliebová a szín előterébe jön, és kibeszél a darabból. Megszólít minket, a tekintetünket keresi. Öltönyös férfi áll fel, és lép mellé az első sorból, hogy lefordítsa a pár – érzelmes életbölcseleti – mondatot, majd visszaül a helyére. Ezenkívül egyetlen, szavakra is építő jelenet van még, amikor viszont a fiatal nő szólal meg, angolul. Különleges viszony köti össze a két táncost: az idős nő gyakran előtáncol, oktat, betanít, treníroz. A tudásátadás gesztusai alatt úgy tűnik, ő az erősebb. Máskor a nagyszerű, fiatal táncosnő kerekedik felül: gyengéden, de nem gügyögve, féltőn vigyázza öreg játszótársát. Gesztusaik, (arc)játékuk puritánsága, nemes keménysége nem enged teret a szentimentalizmusnak, melynek síkos pályájára amúgy könnyen rátévedhetne ez az érzelmeinket annyira megragadó előadás.

Gottliebová asszony kondíciója, testének ügyessége szinte meghökkentő: nemcsak varázs, de erő is árad mozdulataiból. Úgy ábrázolja vagy szekundálja élettörténete állomásainak szikár, jelzésszerű megjelenítését, hogy nem enged a múltba révedni, elgyengülni. Egyszer kislányos hévvel futkos a színpadon: Soukup zsinóron lógó léggömböket aggat fekete ruhájára – a gömbök sorra durrannak el. Máskor pattogósan számolva gimnasztikaórát tart, mozgalmi festmények párás tekintetű hőseinek pózába merevedik. Az egyik

Iva Gottliebová és Kristyna Lhotáková a Kérdés a jövő évre című előadásban

Schiller Kata felvétele

Sarnyai Krisztina felvétele

Zarnóczai Gizella a Barbara L.-ben

jelenetben a két nő a közönséghez lép, hogy társakat hívjon a színpadra; pillanatok alatt tucatnyi, becsábított néző táncol, „lassúzik" a színpadon. Köztük Lhotáková jön-megy, majd négykézlábra ereszkedik. Gottliebová a hátára ül: kezében apró, háromszögletű, sárga zászló. Rezzenéstelen arccal ül „hátasán", hősies pózban győztes hadvezérként szemlézi a megszeppenten táncoló párok közül a színt. Az előadás vége szép abszurd feloldozás. Lhotáková felkapja a törékeny kis öregasszonyt, aki egyenes derékkal, kinyújtott végtagokkal, bábmereven tartja magát. A fiatal táncosnő ideoda lépked a könnyű testtel, és újra meg újra a néni hajába fúj. Gottliebová szembenéz velünk. Ősz fürtjei lobognak – mint amikor filmforgatáson a képkivágaton kívülről ventilátorral lobogtatják a hős haját, hogy megjelenése minél fennköltebb legyen –, a látvány egyszerre groteszk és torokszorító. Közép-kelet-európai kíntörténelmünk élete végére ért hőse néz szembe velünk, aki megtalált minket, és megmutatkozott nekünk.

Sajátosan illeszkedett Lhotáková koreográfiájához hangulatában, felfogásában, „nemzedékiességében" egyaránt a Budapesti Őszi Fesztivál egyik legizgalmasabb táncprodukciója, Gergye Krisztián *Barbara L. – képek anyámról* című munkája. Gergye, aki az indonéz – pontosan: jávai – tradicionális tánc világából érkezett a modern táncába, és már korábbi munkáiban is bizonyította érzékenységét, sokoldalúságát, vonzalmát a generációs kérdésekhez, elkészítette első olyan koreográfiáját, melyben ő maga nem szerepel. Ez a gesztus, a kívül helyezkedés önmagában is jelzi: a táncalkotói figyelem, a rálátás teljességének igénye nagy szerepet játszott a mű elkészültében. Bizonyos művészeti ágakban egyáltalán nem meglepő, ha a művész közeli hozzátartozót választ modelljéül. Hirtelen Rippl-Rónai, Toulouse-Lautrec alkotásai jutnak eszembe, de felesleges neveket sorolni: a táncművészetben az anya- (vagy éppen apa-, testvér-) portré különlegességnek számít. Már a portré önmagában is. A *Barbara L.* portrészóló, két kiváló, a háttérben letakart arccal, rejtetten-rejtőzködőn megjelenő árnyalakkal (Négyesi Móni, Rácz Eszter).

A *Barbara L.* Gergye Krisztián szinte szerepajándéka, roppant kihívása Zarnóczai Gizella számára, aki a koreográfia címszerepét – önmagában ez is milyen ritka: címszerep egy kortárs táncelőadásban – táncolja. A *Barbara L.* nyomasztó, megrendítő, kiemelkedő értékű munka. Biztos kézzel megkomponált finom részletei, izgalmas szerkezete, drámaisága különleges hatást gyakorol a nézőre – nagy értéke, hogy mindezek mellett megmarad erős, szépen felépített, tiszta táncjátéknak. „Szeretnék ott lenni / a temetéseden, / tudom, hogy élsz még, / elviselhetetlen, / hogy így, és még mindig így, / csak, hogy büntesd magad, / és kínozz engem" – olvassuk a színlapon. Az ember átfutja a szöveget, és elsőre nem kezd remegni a térde. Ez akkor következik be, amikor másutt ezt is olvassa: „Gergye Krisztián legújabb előadásának témája egy személyes, titkos élmény, igazán intim téma: saját édesanyjához fűződő viszonya, emberi és embertelen kapcsolata." Nem fikció – drámai feltárulkozás, döbbenetes gesztus. Nem harsány, pozőr, társadalmihangulat-táncjáték, üvöltő ritmusokkal, csontrepesztő ufózenével, nem szenvelgő önlemeztelenítés, tét nélkül, ízlés nélkül, olcsó szenzációkkal, hanem valami igazi és tragikus, a gyónás és a halál közt félúton.

A Thália Új Stúdiójában bemutatott – és általam ott látott – előadást a Szkéné tűzte azóta műsorára, ahol tere változatlan maradt, mindössze annyi módosítás történt, hogy a *Barbara L.* immár három oldalról ülhető körül. A színpad szinte üres: a tér tervezői (4SI & GK – értsd: az előadás egyik szereplője, Négyesi Móni és a rendező-koreográfus) a sarkokba, szélekre rendezik a csekély berendezést. Két sarokban parkettfelület egy-egy darabkáját látjuk, melyek lambériaként felszaladnak a falra is. A szeszélyes formájú borítás a két szélen egyfajta szobatér idézőjelébe teszi a produkciót. A harmadik – fő – sarokban a falnak döntve két magas, műbőr borította, fekete idom mint két ágybetét vagy párnázott hivatali ajtó. Alattuk kis pódiumnyi dobogó, melynek közepére egy antik virágtartó állványt helyeztek. Ez az egy méter magas, esztergált, lakkozott, patinás otthon meghitt hangulatát idéző régiség szolgál a címszereplő „talapzatául". Ennek magasában ül Zarnóczai a nyitó képben – még megvilágítatlanul – összecsuklottan, mint egy bábu.

Az egyik parkettás sarokban, balra a két árny játszadozik. Családosdit. Az áttetsző, fekete szövettel lekötött arcú lányok a földön ülnek. Körülöttük apró játék bútorok, ügyes kis nádmodellek, rattan stílusban. A székecskéken kicsi játék figurák. Béke van, elmélyült gyerekszobai csend. Rejtelmes a viszony, amelybe Gergye ezt a két gyerekalakot és a szemünk előtt újra és újra darabjaira hulló, borderline anyafigurát rendezi. Zarnóczai eszköztára korlátlan. Egyaránt lenyűgözően játszik mozdulataival, mimikájával, hangjával, tekintetével. A két árny arca az egész darab során eltakarva: nekik csak és kizárólag a mozgás kifejezési tartománya jut. E különleges, megnehezített helyzetben remekül megállják a helyüket. Olykor mindössze tárgyként, díszként, ornamentikaként.

Gergye felzaklató, nyugtalanító, ambivalens mozgásfolyamokat komponált Barbarának: Zarnóczai mindentudó testével jellemrajzot táncol. Azonos mozgássort hajt végre egyszer úgy, hogy az harmóniát, nyugalmat, szépséget áraszt, máskor ugyanazon gesztusaival riadalmat, nyugtalanságot, szorongást kelt. Ami a kettő

közt van, az a jelenlét ereje. Az apró dolgok tudásának, megmutatásának tehetsége. A táncosnő gazdag arcjátéka árnyalja és határozza meg egy-egy perc hangulatát és jelentőségét. Barbara L. a szemünk láttára hullik darabokra, semmisül meg, veszti el énjét. Gergye azonban nem folyamatot ábrázol, hanem egy meglévő állapotba nyújt egyre mélyebb betekintést.

Az előadás egészen egyedi értéke a hanganyaga: Bach, Cage, Pergolesi, Pärt, Snitke és Sosztakovics műveinek töredékeit Boudny Ferenc szerkesztette a Gergye állandó alkotótársa, Ágens remekelte hangzásfoglalatba. Ágens az anya hangja: kataton suttogásai, frázistöredékei gyerekkorukba röpítik vissza az előadás nézőit. Az anya becéző szavai, a gondoskodás édes suttogása, a jóéjt-puszi, a finom dorgálások ismerősnek hatnak. A harag váratlanul felcsattanó szavai, az érthetetlen motyogássá széteső, félbehagyott mondatok viszont szerencsére kevesek számára ismerősek. Ágens és Zarnóczai együtt mutatja meg a tébolyt a maga teljességében. Ha egy anya megőrül, az olyan, mint a földrengés: amikor a legbiztosabb (vagy: az egyetlen biztos) pont válik veszélyforrássá, kiszámíthatatlanná, az nem pusztán csak ijesztő. Barbara L. újra és újra előtörő tébolyát nyugodt periódusok övezik. A megbomló elméjébe zárt, a valósággal lassan minden kapcsolatát elvesztő figura „társas magányát" ábrázolja érzékenyen Gergye. Egy szinte megvalósíthatatlan feladatra vállalkozva győz: e személyes történet egyben művészi evolúciójának is fontos állomása. Hogy a civil életben mit jelenthet számára, könnyen sejthető. Ezt igazán átérezni viszont kevesek vagyunk. Vagy szerencsések.

A játék végén Barbara visszajut a magas állványhoz, a talapzathoz. Az utolsó kép tartama mindössze néhány pillanat. Az asszony a magasban áll, háttal nekünk. Felcsendül Brubeck *Take five*-ja. Barbara hátrafordul, és ránk mosolyog. Feloldoz vagy idézőjelbe tesz mindent? Zarnóczai arca vakítóan ragyog. Tekintetét nem lesz nehéz örökre megőriznem.

Tóth Ágnes Veronika

Állítsd fejre, amit tanultál!

■ BUDAPESTI ŐSZI FESZTIVÁL ■

A fesztivál programdömpingjéből három olyan előadást emelnék ki, melyek több szempontból is fityiszt mutatnak a hagyománynak, játékosan átértelmezve azt.

A svéd Cirkus Cirkör társulat tanítványai, a Cirkuspiloterna (Cirkuszpilóták) névre hallgató csapat a cirkuszművészetet robbantja ki tetszhalott állapotából tánc- és színházi elemekkel megfiatalítva a műfajt. A holland Anouk van Dijk és a francia Jean-Claude Gallotta koreográfiái a színpadi tánc több száz éves közhelyeit bombázzák szét szellemes, fantáziadús, virtuóz stílusukkal, ízelítőt adva az „új tánc" könnyed, kísérletező, humoros, vállaltan érzelmes szellemiségéből, mely a civil mozdulatok beemelésével párhuzamosan azért a virtuozitástól sem zárkózik el.

Az említettekre egyaránt jellemző, hogy ironikusan megkérdőjelezik a tradíció szentségét, profán elemekkel fűszerezve az előadást, megteremtve azt az illúziót, hogy előadás és próba, művész és civil között nem átjárhatatlan a szakadék. De természetesen a „mindenki lehet művész" több évtizedes jelszava mára csupán csalóka játék, még akkor is, ha a mostani fesztiválon ezt igazán profi artisták és táncosok próbálják elhitetni velünk. Kreativitásból, humorból azért vehetünk leckéket.

A svéd kortárs cirkusz sztárcsapata, a Cirkus Cirkör 1995-ös megalakulása óta rengeteget tett az új cirkuszi mozgalom népszerűségéért. A társulat a klasszikus artista-, légtornász-, zsonglőrelemeket színházi és táncszínházi kontextusban tálalja, átalakítva, felfrissítve a kissé avítt hagyományos cirkusz műfaját. Nagy sikerrel turnéznak világszerte, *Trix* című előadásukkal a Trafót is dugig megtöltötték 2001-ben. Tevékenységük igen szerteágazó: kortárs cirkuszművészeti kurzust tartanak fiataloknak, idősebbeknek, egészségeseknek és testi fogyatékkal élőknek egyaránt. Létrehozták a Cirkusringarna hálózatot, mely bátorítja a skandináv új cirkuszi törekvéseket, segíti a csoportok közötti együttműködést, és a műfaji határok rugalmassá tételével szélesíti a művészi kifejezésmódok skáláját. Az idén nyáron fesztivált is gründoltak a kortárs cirkusznak, a Subörb – Circus and Arts Festivalt. A Cirkus Cirkör két iskolát is üzemeltet: a The Circus Highschoolt és a fesztiválra meghívott Cirkuspiloternát, amelynek tagjai már mestereik magyarországi népszerűségére is alapozhattak, és igazán szeretettel fogadta őket a magyar közönség.

A *Miss Lycard* díszlete meglehetősen puritán: méretes, szürkés, matt téglatestek uralják a Trafó színpadát. Súlyosnak hatnak, de pillanatokon belül kiderül, hogy könnyűek, mint a habszivacs, és tetszőlegesen mozgathatók a színpadon. Ezeket a tömböket nem csupán tologatni lehet, hanem meg is pördülhetnek a levegőben, a szereplők tehát nem egy mozdulatlan szivacson landolnak, hanem egy folytonosan változó, variálható, esetenként kifejezetten ingatag téregyüttes közepén. A társulat szürreális zenekarként gurul be a színpadra, hegedűvel, harmonikával, gitárral muzsikálva érkeznek, karakteres, punkos ruhákban, mint megannyi kobold. Két fiún hatalmas, ezüstös fémpata van, mely gólyalábként magasítja termetüket, ráadásul rugalmas anyaga és kiváló, félkörív szerkezete folytán méteres ugrásokra, szaltókra is alkalmas. Óriásszöcskékként pattogva közlekednek, szellemesen felülírva a gravitációról szerzett eddigi tapasztalatainkat.

Egy-egy ironikus figura is felbukkan az artisták között, egy eltévedt takarító, két ősz „aggastyán", egyikük tolószékben gurul: ezek a szereplők folytonosan idézőjelbe teszik az egyes produkciók és általában a cirkusz attrakciójellegét, szándékos esetlenséggel, humorral kérdőjelezve meg a tökéletes teljesítmény kényszerét, ráadásul van a társulatnak egy abszurdba hajló figurája is, aki végig egy mozgó robottal szöszmötöl, breakes mozgással kísérve „társa" ténykedéseit.

A darab címválasztása nem véletlen, a *Miss Lycard* svédül összeolvasva bukottat jelent, mely az én értelmezésemben a csapatnak a cirkuszhoz való, önreflexív viszonyára is illik; sikert és bukást, könnyedséget és bumfordiságot egyaránt beemelnek művészi hitvallásukba. Azt gondolom, hogy ennek az álláspontnak igenis van létjogosultsága a cirkusz műfajában, bár általa a Cirkuspiloterna radikálisan szembehelyezkedik azzal a hagyományos cirkuszi atti-

Calle Stolz felvétele

A Circus Cirkör Miss Lycard című előadása

tűddel, amely szerint mindennek sikerülnie kell. Pontosabban, megesik, hogy ezerszer nem sikerül valami gyakorlás közben, de a közönség előtt mindennek tökéletesnek kell lennie – ez a feszült ambivalencia adja a hagyományos cirkusz karakterét –, a Cirkuspiloterna fiatal artistái pedig éppen a percnyi hősök és hősnők világának fordítanak hátat.

Más szempontokból viszont az előadás nem feszegeti a műfaji határokat, marad a kunsztra kunszt jelleg, a lineáris szerkezet, melyet csak a szereplőkből álló melankolikus zenekar hirtelen felbukkanásai, szakadtan puccos artista díváinak megjelenése törnek meg néha. Így a láncszemként sorakozó produkciók laza, de mégis összetartó, karakteres vázat kapnak, mely kicsit árnyalja az egyszerű struktúrát. Természetesen nem a történetjelleget hiányolom, hanem inkább a polifóniát, az egyes produkciók párhuzamosságát, sűrűbb találkozási pontjait. Mintha az alkotók csupán az egyes produkciók közötti rövid, zökkenőmentes átmenetre koncentráltak volna, ahelyett, hogy egy komplexebb szerkezetet építsenek fel.

Azért az egyes mutatványok igen magas színvonalúak, az aprócska, kiszámíthatatlanul vad légtornászlány magától értetődő vakmerőséggel szeli a levegőt, a – feltehetőleg artistadinasztiából származó – légtornászfiú pedig a több mint tíz méter magasból zuhan pörögve alá, hogy az utolsó pillanatban mindig megtartsa a kötél, amit magára hurkolt. Két dundi artistalány egy hintán repked, néha csupán egyikük térdének vagy lábujjainak szorítása tartja a magasban őket, a tolószékes „aggastyán" és társa zsonglőrködik, a robotfióka klasszikus zenélődoboz-zenére töri mozdulatait, egy álmatag leányzó bőröndön egyensúlyoz, a légtornászfiú pedig a magasban kifeszített kötélen. A produkciókat habkönnyű betétek ellenpontozzák, melyek során sajnos rá kell döbbennem, hogy még edzenem kell magamat a svéd humorra, mert néha nem esik le nálam a tantusz. Kicsit tempótlan, lassú, hosszadalmasra nyúló ez az előadás, de mégis reveláció; bárcsak mi is itt tartanánk már, hogy ilyen szintű előadásokban kellene a kákán keresni a csomót!

■

A holland Anouk van Dijk évekig a híres Pretty Ugly Dance Companyban táncolt, majd megalakította saját társulatát, az anoukvandijk dc-t, és a kortárs táncélet egyik karakteres alkotójává vált. Első önálló koreográfiáját 1989-ben hozta létre. A MU Színházban, a Budapesti Őszi Fesztiválon két darabja látható: a Golden Mask-díjas *am I out?*, melyet az orosz Provincial Dances Theatre számára koreografált, és az egészen friss, 2003-ban készült *Amour Fou.* A koreográfus munkáiban szigorú formalizmus helyett a kreativitást helyezi előtérbe, darabjait meglepetések tarkítják, szemlélete játékos, szellemes, kísérletező jellegű.

A MU-ban elsőként színre kerülő *am I out?* című koreográfiában Anouk van Dijk szisztematikusan, sok humorral felszámolja a klasszikus baletthez fűződő összes sztereotípiát: például megkérdőjelezi az egyensúly szerepét, mely hagyományosan a táncoló test stabilitását adja, a test biztonsága, fegyelme helyett kibillenése, egyensúlyvesztése, bizonytalansága válik hangsúlyossá. A koreográfus humora és kíváncsisága feloldja a merev formákat, és váratlan, civil mozdulatokkal gazdagítja a mozgásanyagot. Nem véletlen, hogy a darab egy szinte mozdulatlan pózzal indul: egy izmos férfi táncos hátát látjuk, mely aztán lassan összehúzódik, felszínét ritmikus rángások tagolják. A táncos arca sokáig ismeretlen marad, míg hátának minden porcikáját jól megismerjük; ő ekként mutatkozik be, testének azzal a részével, melyen hagyományosan átsiklik a figyelem. Az arc és a test egésze helyett ebben a darabban csupán egyes testrészek kerülnek középpontba, talán a *pars pro toto* elve szerint, amit a speciális világítás is kiemel. A négy táncos egymásnak adogat egy hordozható lámpát, mellyel a soros szereplő futva követi a többiek mozgását, kvázi Dogma-stílusú kameraként lóbálva azt. Így aztán az egyes formációk mozgása helyett inkább a kiszakított (megvilágított) részletekre terelődik a figyelem; a periferikus mozzanatok kidomborítása pedig alaposan átrendezi a hangsúlyokat. Befogadható-e egy ilyen produkció egésze, ugyanazt látja-e két egymás mellett ülő néző, vagy egészen különböző puzzle-okat rak össze? A táncosok kezében himbálózó lámpa egy lehetséges útvonalat jelöl ki fényével, az egymás után cikázó részletek egy lehetséges komplexumát. Természetesen végtelen számú konstelláció létezik, a darab kaleidoszkópszerűen variálható a fény segítségével. További sajátossága a koreográfiának, hogy a mozgás olykor akadályozva van, nem áradhat gördülékenyen, a klasszikus férfi-női felállás pedig átrendeződik, a nők éppúgy magasba kaphatják férfi partnerüket, mint fordítva, sem a nemi szerepek, sem a testi erő nem meghatározóak. A harc motívumai szintúgy részei a darab mozgásanyagának: támadások, ütések, dobások keverednek a táncelemek közé. A darab szerkezete nem egyszerű,

tempóját ismétlések lassítják, sorozatban termelve egy-egy mozdulatsor másolatait. Jellemző az a képsor, melyben két táncosnő ereje feszül egymásnak, mégpedig olyan módon, hogy egyikük hátulról megtámadja a másikat, akinek védekeznie kell, a szituációt háromszor-négyszer is elpróbálják. Ez a gesztus jelzi azt is, hogy lehetetlen és egyben érdektelen tökéletes produkciót létrehozni, befejezett „végeredmény" nincs, csupán ilyen izgalmas „work in progress" formában. Sokkal izgalmasabb tudniillik, ha az előadásba beemelik a gyakorlás fázisait is, hogy egymás mellé kerüljön egy-egy jelenet több verziója; így a koreográfus a teljes munkafolyamatra rálátást enged.

Az est másik darabja, az *Amour Fou* hagyományosabb felépítésű, de stílusjegyei hasonlóak. A mozgás akadályoztatása, korlátozása itt is központi hangsúlyt kap. A darabban négy szürreális szereplő botladozik a szerelem nyomában, több-kevesebb sikerrel (a „kevesebbre" természetesen jóval több verziót kapunk). A nyitó és zárókép szokatlan keretet ad a koreográfiának: három szereplő a színpad szélére szorulva, félig a függönybe rejtőzve áll, a negyedik pedig a színpad előterében fekszik, de arca éppúgy láthatatlan, mint a többieké. A legfurcsább alak egy vékony, szorosan celofánba bugyolált lány, aki szinte egyáltalán nem tud mozogni átlátszó bábjától, és egy magas férfi, akinek a fején méretes papírzacskó van, melyben egészen nyakig elmerül, látni egyáltalán nem lát, és mi sem őt. A zacskóból és a fiú csillogó, divatőrült jelmezéből sejthető, hogy a fogyasztói társadalom mintapéldányával állunk szemben; ezt a sejtést csak megerősíti, hogy később egy fém bevásárlókocsi is begurul a máskülönben üres térbe. A négy táncos eleinte egymásról tudomást sem véve mozog, mint megannyi felhúzható robot, tökéletes önzésbe és magányba burkolózva: „elemi részecskék" ők, ahogy az aktuális kultuszkönyv nevezi. Később viszont vonzódások bonyolult hálója szövi egybe a sorsukat: a koreográfus a szokásos férfi-női játszmák helyett kicsit elemeltebb, absztraktabb szituációkban mutatja be kapcsolatrendszerüket vagy éppen annak hiányát. A celofán szorításában görnyedő lány fogával tépi le magáról a nyúlós abroncsot, melyből így csupán annyi marad rajta, mint egy kényelmetlenül szűk női ruha, melyben csak kényeskedve tipegni lehet. Kérdés, hogy melyik jobb, a szorongásoktól görcsbe rándult, szinte nemtelen, kommunikációképtelen változat vagy a tradicionális női szerep pipiskedése. A zacskóval a fején mászkáló szereplő útja geometrikus ábrákat rajzol ki, se lát, se hall, csak szeli sávjait, ragaszkodva látókörének beszűküléséhez. Minden alkalommal, mikor a lány félénken lekapná róla a zacskót, a férfi dührohamban tör ki, így pár másodpercen belül újra ráborul a jótékony szemellenző, a papírzacskót ijedten húzza rá vissza partnere. Rengeteg csalódás, ijedt visszahúzódás, konfliktus és párcsere után az említettek között mégis felvillan a szerelem lehetősége, míg a másik két szereplő hoppon marad. A reményt az egyre könnyedebbé váló mozgások, a testek felszabadulása jelzi, a mozgást akadályozó jelmezek – durván pszichologizálva: álarcok – lassú lehámlása a vágyakozó személyiségekről.

Jelenet Anouk van Dijk társulatának am I out? című előadásából

■

A *nouvelle danse* legjelentősebb francia képviselője, Jean-Claude Gallotta ma már szinte intézménynek számít, annyira komplex művészeti tevékenységet folytat. Társulata, a Groupe Emile Dubois mára világhírűvé vált. A koreográfus három és fél évtizeddel ezelőtti indulását segítette, hogy a vágyott, új táncművészeti kifejezési formákat jó időben (a hetvenes évek végén), jó helyen (New Yorkban) kereste: Merce Cunningham, Bob Wilson és a teljes posztmodern élgárda, Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Douglas Dunn, Trisha

Koncz Zsuzsa felvételei

Groupe Emile Dubois: Mammame

Brown hatása nem volt hiábavaló, Gallotta tapasztalatokkal gazdagon tért haza. Szülővárosában, Grenoble-ban rögvest megalapította saját társulatát (melybe a táncosok mellett színészeket, zenészeket is hívott), és néhány év alatt sikerült a posztmodern tánc mozgalmát francia viszonyok között meghonosítania.

Régebbi darabjai, például az 1985-ös, felújított *Mammame* számunkra ma is meglepően frissnek hat, a magyar közönség ugyanis nincs elkényeztetve a harminc-negyven évvel ezelőtt megindult táncforradalom vívmányaival. Gallotta koreográfiája szisztematikusan, tételesen megfricskázza a tánctörténet állomásait, szinte a *nouvelle danse* kiáltványa lehetne. De darabjának hangvétele harcos elszántság helyett inkább ironikus, humoros, sőt infantilis, ami nem csoda, hiszen egy konzervatív, méltóságteljes, önmagát komolyan vevő hagyományt támad, azzal, hogy kinevetteti. A legfontosabb jellemzői a játékosság, a *pastiche,* az irónia, a hétköznapiság beemelése, a folyamat elsődlegessége a végeredménnyel szemben, az utalások rendszere. Nincs kivétel, a testi virtuozitáson alapuló klasszikus balett ugyanúgy megkapja a magáét (szigorú zsűri méricskéli az emeléseket, tapssal díjazva a mutatványokat, akár abban az esetben is, ha a delikvens egyenesen fejbe rúgta őket), mint a társas táncok (tangó hármasban, a domina egy másik férfi nyakából apportírozza partnerét), és folytathatnánk a sort bármeddig.

A szellemes tánctörténeti tabló gyerekesen élcelődő mozdulatokkal vegyül, gúnyolva a szakma szűklátókörűségét, belterjességét: a táncosok négykézláb, egymás fenekébe bújva menetelnek, mindig egy irányba vonulva. A koreográfus a szexualitásról is elmondja a magáét: a kötelezően heteroszexuális, hagyományos férfi-női szerepeket kifigurázza (egy férfi-női szerelmi jelenet után egy hasonlóan, kézcsókkal induló, férfi-férfi duettet látunk), nevetségessé teszi a balett megszokott szerelemábrázolását is (egy szeretkező pár hevét azon mérhetjük le, hogy lábuk egyre gyorsabban kalimpál, a nő pedig egyre gyorsulva csépeli a rajta fekvő férfi hátsóját).

Történet nincs, a test, a mozdulatok játszanak csupán: kavarognak a különféle tánctechnikák, odavetett karikatúráikkal keveredve. Gallotta koreográfusként azzal is kísérletezget, hogy az egyes táncmozdulatokat kiszakítja eredeti kontextusukból (például egy balettpózba dermedt táncost társa derékszögben elfordít, majd felemel, mint egy zászlót), máskor pedig táncosai egy-egy mozdulatsort felgyorsítva ismételnek meg (a darab végéhez közeledve szinte futólépésben zavarják le a darab főbb témáit, mintegy finálékent).

Gallotta darabja nem nélkülözi a lírai pillanatokat sem, az egyik legszebb képsor talán az, ahogy a férfizakóba bújt táncosnők ruháját hátulról ölelő párjuk egy pillanatra széttárja, a nők teste pedig különleges, egyedi mozdulatokban nyílik ki, majd visszazáródik rejtekébe, mint egy virág. A játékosság, az infantilizmus és az irónia mellett ugyanis a szelíd érzelmesség jellemző leginkább a koreográfia hangulatára, mely olykor-olykor még a szentimentalizmustól sem riad vissza. Ez a finom érzelmesség szokatlan hangnem a táncban, csupán édeskés mostohatestvérét szokhattuk meg; az egyensúly persze nagyon kényes, és elsősorban a koreográfusnak köszönhető, hogy a stílus nem billen el a giccs irányába. A kopaszodó, szemüveges, Woody Allen-es bájú Gallotta bokáján harmonikázó zokniban a háttérből vezényli az eseményeket, végigdalolva az előadást. Ő a hopmester, az élő zenegép, a bohóc, a narrátor. Songjai operától sanzonokon és bluesokon át áradnak, de a dalok a brechti elidegenítés helyett folytonos, ironikus reflexióként funkcionálnak: pördülj száznyolcvan fokot, és állítsd fejre tapasztalataidat a táncról!

KUTSZEGI CSABA

Süti-show és minimalizmus

■ SZEGEDI KORTÁRS BALETT; PR-EVOLUTION ■

A tragika *és a* Carmen *alkotói arra törekedtek, hogy táncszínpadukon drámai mű szülessen. Szép számmal akadnak azonban olyan kortárs koreográfusok, akik történet és értelmezhető cselekményszál nélküli darabokat készítenek, különböző hangulatokat jelenítenek meg, emberi viszonyok alakulását ábrázolják; történetmesélés helyett a test látványának, sokszor a szereplők és környezetük meghökkentő szituációinak és a mozgás, a táncnyelv különleges, szinte vég nélküli variálhatóságának juttatnak központi szerepet.* A tragika *és a* Carmen *alkotói (Martin Stiefermann, illetve Uri Ivgi) cselekményes, drámai táncszínházi előadásokat készítettek úgy, hogy közben igyekeztek adaptálni a cselekmény nélküli koreográfiák valamennyi említett jellemzőit.*

Koncz Zsuzsa felvétele

Barta Dóra (Carmen) és Finta Gábor (Torreádor) a Szegedi Kortárs Balett előadásában

Bölcs döntés volt a Szegedi Kortárs Balett vezetői részéről a két koreográfust együtt meghívni és egyfelvonásosaikat közös esten szerepeltetni. Az együttes Juronics Tamás és Pataki András nevével fémjelzett korszakára jellemző, hogy mindkét irányba merészen indult el: a dramaturgikus és absztrakt kettősség nemcsak a társulat vendégkoreográfusainak darabjaiban, hanem a meghatározó Juronics-repertoárban is fellelhető. A szerzők koncepciózus kiválasztása izgalmas eredményhez vezetett: bár makulátlan remekműnek egyik alkotás sem nevezhető, ismét bebizonyosodott, hogy a kortárs táncnak nem kell lemondania a követhető dramaturgiáról, és (ugyanezt a jelenséget a másik irányból megközelítve) a kimunkált, színvonalas testnyelv, valamint a jól megtalált, látványos színpadi helyzetek együttesen újszerű, táncos narrációt képesek létrehozni.

A tragika szerkesztése emlékeztet a Robert North által jegyzett, szintén Schubert-zenére készített, felülmúlhatatlan *A halál és a lánykáé*ra. A főszereplők mögött-mellett a karnak ott is hasonló funkciója van: a legtöbbször elvontan illusztrálja hangulatilag a történéseket, de néha egyes figurái személyiségekké válnak, és – akár hétköznapi gesztusok táncnyelvbe illesztésével – konkrét kapcsolatba lépnek a főszereplőkkel. Ha e „ki-bejárás" az elvontból a konkrétba művészileg következetesen van megfogalmazva, és ízléses, akkor sajátos, érdekesen hullámzó világ épül fel a műben, és – profánul kimondva – a kar képes történetmesélés nélküli, hangulatfestő tánca mellett a cselekmény kibontakozását is elősegíteni, a történéseket érthetőbbé tenni, a néző érzelmi-gondolati asszociációit gazdagítani.

A tragika első tétele az anyaságról, a születésről szól. Az Anya (Nemes Zsófia) a gyermek érkezésére készülődve – hosszú gyolcsba tekeredetten – szenved, próbál kitörni a testi-lelki fogságból, miközben várakozik és keresgél. Vízszintes, a színpad padlózatába vágott ajtókat nyitogat fel, amelyek alól később különböző szimbólumok kerülnek elő. Az első tétel fő szimbóluma a tojás. A kar a vajúdás alatt és a Tragika (Markovics Ágnes) megjelenésekor hol a főszereplők lelki vívódásait transzponálja látvánnyá, hol pedig – szerepének alapvető jellegéből nem kilépve – „belenyúl" a történetbe: a kartáncosok a gyolcsot tartják, nyitogatják az ajtókat, húzzák-emelik a végtagokat, testekből épített akadálypályát képeznek a két főszereplő előtt. Mindez gyorsan, látszólag spontánul, mégis valamiféle törvényszerű, ősi rendben zajlik. Amikor előkerül a tojás szimbólum, a kar tagjai tojáskeresőkké, majd tojásrakókká válnak. Emberként viselkednek, mégis olyanok, mintha kis állatkák vagy vérárammal továbbított működő sejtek, vagy a mozgó anyag és a születés titkait őrző parányi gének volnának. Konkrétak és absztraktak egyszerre.

Az Anyával való találkozást újabb stáció követi: a Férjjel (Fodor Zoltán), a Kislánnyal (Madudák Melinda) és a Barátnővel (Nicole van Gent) történő megismerkedés. A szokványos történetet, az egyszerű cselekményszálat az elvont-konkrét ábrázolásmód egyetemessé szélesíti, nem csupán az emberi közösségek keretében létező, általánosítható

Kallus György felvétele

A Pr-Evolution 7 című előadása

egyedi sorsok, hanem a biológiai törvényszerűségek meghatározta emberi létezés egyetemességéig.

A Férjjel való találkozásnak, a szerelem és az erotika tételének a szimbóluma a láng és a méz. Az ajtók alól megannyi apró lángocska kerül felszínre, a függőlegesig felnyitott ajtólapok méhkaptárra emlékeztető belső felülete előtt emberpárok finoman erotikus táncmozdulatokkal gyakorolják a szerelmi aktust, miközben a Tragika párkapcsolati konfliktusait éli meg társával. Az egyik pár mécsestartójában láng helyett méz van, amelyet szerelmeskedés közben kézzel kóstolgatnak. A következő tételben a Tragikának gyermeke születik. A kislány anyai nagyanyja halotti gipszpáncéljából lép elő, mint lepke a bábállapot hátrahagyott héjazatából. A közös játék és törődés után az anya sírba fekteti lányát (lehet, hogy nem halt meg, csak a gyermekkora szállt el visszavonhatatlanul), közben a kar hátul szabályos csoporttáncban tragikus lelkiállapotot jelenít meg. A negyedik tétel az öregkori magányé, a kapcsolatot a barátnővel a második gyermekkor infantilizmusa hatja át, végül a főhősnő egyedül bolyong a vele nem törődő, egymással hétköznapi gesztusokkal kommunikáló idegen emberek között.

A tragika gondolatgazdag dráma, érdekes látványmegoldásai és eszközszimbolikája mellett igényes, színvonalas, egyedi táncnyelv jellemzi. Zenéje (Schubert *II. [Tragikus] szimfóniá*ja) megteremti a darab különleges hangulatát, és bizonyítja: XIX. századi, romantikus szimfonikus muzsikára is készülhet kortárs táncszínházi előadás. Mindez elmondható a *Carmen*ről is, hiszen Scsedrin *Carmen-szvit*je szintén XIX. századi szerző (Bizet) zenéjének a feldolgozása. De Uri Ivgi *Carmen*jét nemcsak a zeneválasztás hasonlósága köti *A tragiká*hoz, hanem a szintúgy igényes táncnyelv, valamint látványmegoldásainak és eszközszimbolikájának rokonlelkűsége is.

Ivgi *Carmen*je dohánygyár helyett pékségben, pontosabban börtönpékségben játszódik. Bár a darabban nincsenek műhelybe kukkoló *voyeurök* (áttételesen a nézők nevezhetők annak), mégis látványpékségnek mondható a kis üzem, mert a kenyérsütés megannyi fázisa a nyílt színen történik. A *(Carmen-)*zenéhez került egy alapötlet (a gyúrható, dobálható, képlékeny benyomást keltő cipólabdacsok ötlete), vagy a cipógyúrás ideája született meg előbb, és hozzá találtatott az átdolgozott *Carmen*-sztori. Teljesen mindegy, hogy volt, de tény, hogy a börtönbeli hol gyötrelmes, hol vidámabb kenyérgyúrásnak nagyobb szimbólumereje van, mint a szivarsodrásnak. A kenyérért folytatott harc ősidők óta az életben maradásért vívott küzdelmet jelenti-jelképezi. Börtönben ez a szimbolika még élesebbé válik. Persze a *Carmen* börtöne nem igazi börtön. Férfiak és nők közösen lakják, az őrök sem úgy viselkednek, mint ahogy valódi börtönben szokásos. A fegyintézeti környezet a lelki bezártságot, a behatárolt életpályákat, a sivárságból vágyott kitörés akadályait szimbolizálja.

Ivgi *Carmen*jében az őrök agresszívak (az egyént elnyomó, szabadságát korlátozó tényezők), nőt akarnak, de összevesznek a koncon. Carmen (Barta Dóra), akiről csak később tudható meg, hogy ő az, felkínálja magát, hogy mentse társait, de az őrök brutalitását ez csak fokozza. Sorstársak össztánca indul, tánc közben többször indulatosan földhöz vágják a gyúrandó kovászt. A mozgás kifejező, folyamatosan épül a mű világa. Három lány lírai szólója következik, amely hangulatilag jól illeszkedik a cselekménybe: ellenpontként előkészíti a következő dinamikus tételt, amelynek végén, az újabb össztánc alatt kiválik a csoportból a Torreádor (Finta Gábor). „Kiemelését" a szereplők közül hangulati váltás teszi lehetővé. A második össztánc keserédes hangulatban indul, majd mulatóssá vidámul, és a jókedv tetőfokán – játékos bikamacsót táncolva – nagy ováció kíséretében jelenik meg a Torreádor.

Prosper Mérimée elbeszélésének halhatatlan operahősökké vált figurái a továbbiakban beteljesítik sorsukat. Carmen a Torreádorba lesz szerelmes, az egyik, Josénak előlépett őr Carmenbe – reménytelenül. A nagy fiesta alatt José szerelmével üldözi, majd megöli a többször szökni próbáló lányt. Az alaptörténet hasonlóságainál lényegesebbek a feldolgozás sajátos eltérései. Ivgi *Carmen*jében a nagy fiesta nem bikaviadal, hanem süti-show. A show kezdetét az egyik, hirtelen moderátorrá előlépett szereplő – prózára váltva – be is jelenti, majd a közönséget folyamatosan szóval tartva, más szereplőket is meg-meginterjúvolva levezeti a néhány perces kereskedelmimédia-gúnyoló műsort. A váltás váratlan, és annak ellenére zavarba ejtő, hogy a közönség soraiban folyamatos derültséget kelt. Az első pillanatokban szimpla jópofaságnak tetszik, egészen addig, amíg feltűnővé válik, hogy a háttérben (halk zenére) folytatódik a dráma: Carmen és José gyilkossággal végződő kettőse. Számos olyan megoldás ismert, amelyben a tánc prózába, a próza táncba siklik át, vagy a kettő egymás mellett, párhuzamosan működik, de ilyen leplezetlenül direkt, nyers kontraszt ritkán látható táncszínpadon. Meglepő, hogy a darab nem hullik szét, sőt a kívánt, felfokozott drámai hatás sikeresen megvalósul. Ennek ellenére nem valószínű, hogy a táncszínház fejlődésének ez lenne a legígéretesebb iránya. A szokatlan, váratlan „húzás" ebben az előadásban betölti funkcióját, és be tud illeszkedni a darabba. De a táncszínház egyetlen drámai feszültségfokozó eszköze sem ér sokat, ha nem adják elő hitelesen. Abban, hogy *A tragika* és a *Carmen* értékes műként vonul be (remélhetőleg) az együttes repertoárjába, oroszlánrésze van a mindkét darabban kitűnően teljesítő előadóművész-gárdának.

A PR-Evolution alkotói nem arra törekedtek, hogy táncszínpadukon drámai mű szülessen. A csoportot az Operaház volt címzetes magántáncosa, Kun Attila alapította, aki nemrég tért haza a méltán világhírű londoni Rambert Dance Companyból. A csoport titulus nem véletlen, hiszen

a PR-Evolution nem állandó társulat, hanem produkciókra szerveződő, állandó tagok nélküli együttes. Ezért volt lehetséges, hogy estjükön operaházi, szegedi és pécsi táncművészek is fellépjenek. Szellemiművészi hátterüket Kun Attila londoni éveinek tapasztalata, valamint a Rambert Company két tagjának közreműködése biztosítja. (Jeremy James *Gaps, Lapse and Relapse* című darabját a londoni együttes szólistája, Glenn Wilkinson és vezető balettmestere, Steven Brett tanította be.)

Az est jól szerkesztett. Első darabját, Venekei Marianna *II. fejezetét* a múlt évad végén az operaházi Fiatal Koreográfusok Estjén, a Nemzeti Táncszínházban mutatták be. Négy kitűnő, klasszikus képzettségű táncos különös, a néző figyelmét végig ébren tartó hangulatban, igényes, helyenként bravúros technikájú modern táncnyelven, diagonális, vertikális és horizontális irányokban, sokszor fények jelezte ösvényeken mozog, keresi, követi, taszítja egymást. Végül egy sorba rendeződve, együtt, egymást kölcsönösen segítve halad előre; a táncnyelv ekkor megkomponált hétköznapi gesztikába vált át. A trafóbeli előadáson két új beállót avattak: magát a koreográfust, Venekei Mariannát és a fiatal Pataki Szabolcsot, a Pécsi Balett művészét.

Kun Attila *7* című koreográfiája ősbemutató. Már a címe is minimalizmust sejtet. Magyarázata: heten táncolnak a színpadon. Eszköz és narráció segítsége nélkül nehéz egy darabot elejétől végéig folyamatosan érdekfeszítővé koreografálni-rendezni, még ha egyfelvonásos is. Ennek ellenére Kun minimalizmusa egy pillanatra sem sekélyesedik unalommá, műve egységes egész. Pedig csak a testet, a mozgást, a térformát és a fényt alkalmazza, kísérőzenéje elektronikus monotónia. A darab mottója lehetne: nem történik semmi elmondható, vagy ami történik, szavakká nem alakítható át. Hat nő és egy férfi áll a színpadon, lassan mozogni kezdenek, fokozzák a mozgásukat, és amikor elérik a minimalizmus maximumát, felbontják a térformát, új helyzetben új mozdulatelemekből újra elkezdik az építkezést. Később szólók, duók, triók alakulnak ki, majd a táncosok eltűnnek a kulisszákban, hogy kívülről érkezve, horizontális irányú sorokban haladva folytassák a mozdulat- és térrendszerek szervezését. A tudatos komponálást bizonyítja, hogy a darab vége felé, a zeneművek *tutti*-tételeire emlékeztetően, a térformák és a mozdulatelemek egyfajta összegzése figyelhető meg.

A harmadik mű Jeremy James, a fiatalon elhunyt táncalkotó egyik legjobb munkája, és egyben a Rambert Company repertoárjának jellegzetes darabja, a *Gaps, Lapse and Relapse,* amely láthatóan ihletője volt a *7*-nek. De elmondható, hogy Kun Attila korrekten merített a forrásból, alkotásán látszik, hogy eredeti megoldásokat keresett és talált, művi élményeket tett magáévá, értelmezett át és szabott testre. James művében négy nő és két férfi járja az útját, a minimalizmustól elrugaszkodva, egyre szélesebb pályán haladva. Pergőbb a ritmus, markánsabb, groteszkebb a mozgás, határozottabb a hétköznapi gesztika, színesebb a látvány. Több az akció, a kisebb-nagyobb mozdulategységek kapcsolódásai bonyolultabbak. A szerkezet az emberi nyelv szerkezetéhez hasonló. Mindezek nem értékmérők, hanem jellemzők. Ennek ellenére megállapítható: a *Gaps, Lapse and Relapse* méltán világhírű, sikeres mű. A történetet mellőző táncszövegszerkesztés egyik mintapéldánya.

A TRAGIKA (Szegedi Kortárs Balett, Nemzeti Táncszínház)

ZENE: Franz Schubert. **KOREOGRÁFUS:** Martin Stiefermann. **DRAMATURG:** Diether Schlicker. **ASSZISZTENS:** Sárközi Attila. **DÍSZLET- ÉS JELMEZTERVEZŐ:** Till Kuhnert. **VILÁGÍTÁS:** Stadler Ferenc.

A FŐBB SZEREPEKET TÁNCOLJA: Markovics Ágnes, Nemes Zsófia, Fodor Zoltán, Nicole van Gent, Madudák Melinda/Fidek Bettina.

CARMEN (Szegedi Kortárs Balett, Nemzeti Táncszínház)

ZENE: Rogyion Scsedrin. **KOREOGRÁFUS:** Uri Ivgi. **ASSZISZTENS:** Johan Greben. **DÍSZLET- ÉS JELMEZTERVEZŐ:** Molnár Zsuzsa. **VILÁGÍTÁS:** Stadler Ferenc.

A FŐBB SZEREPEKET TÁNCOLJA: Barta Dóra, Fodor Zoltán, Finta Gábor, Kalmár Attila, Tarnavölgyi Zoltán.

II. FEJEZET (PR-Evolution, Trafó)

KOREOGRÁFUS: Venekei Marianna. **FÉNYTERV:** Kovács Gerzson.

ELŐADJA: Rujsz Edit, Venekei Marianna, Cserta József, Pataki Szabolcs.

---

7 (PR-Evolution, Trafó)

KOREOGRÁFUS: Kun Attila. **FÉNYTERV:** Kovács Gerzson.

ELŐADJA: Garai Júlia, Kopecny Kata, Kovács Dóra, Pálmaffy Barbara, Tonhauser Tünde, Réti Anna, Szabó Csongor.

GAPS, LAPSE AND RELAPSE (PR-Evolution, Trafó)

KOREOGRÁFUS: Jeremy James. **FÉNYTERV:** Ian Beswick. **ZENE:** Peter Morris.

ELŐADJA: Joanna Fong, Garai Júlia, Kopecny Kata, Kovács Dóra, Pálmaffy Barbara, Tonhauser Tünde, Réti Anna, Szabó Csongor, Kun Attila.

Lőrinc Katalin

Szívhez szóló orgia

■ BACCHANÁLIA ■

Nincs talán még egy alkotó ebben az országban, aki olyan szerencsés kézzel nyúlna a giccshez, mint Bozsik Yvette. Bacchanália *című egyfelvonásosa (ezúttal tisztán táncos és képi a fogalmazás, nem hangzik el egyetlen szó sem) a giccs diadalmenete; a legigazibb bizonyítéka annak, hogy erre a nehezen definiálható valamire a szívünk mélyén mennyire szükségünk van...*

Nem ismerem az előzményt (a 2001-es Bakkhánsnőket *szintén a Kamrából), lehet, hogy ez baj, de valószínűleg kevéssé befolyásolna az ellenkezője. Bozsik mindig nyújt valami meglepőt, ami azért mégis a régi, hamisítatlan Bozsik, épüljön bár matériája ismert irodalmi vagy egyéb alapműre.*

Eredeti a szép arányú, elnyújtottan ovális tér (annak tehát, aki nem látta a hasonló miliőben játszódó előzményt); hat ajtónyílásból közelíthető meg, talaján fényes-díszes borítás. A fölé függesztett kerek porond a legfontosabb játszó személyekkel utazik fölle a darab során, s mindazt, ami e mozgó platformon történik, különböző fényhatások, rávetítések dúsítják.

A játék a születéssel kezdődik – de ott a vég is, és minden olyasmi, amit a rendezés exponálni kíván. Vati Tamás alakjára épül (a néző nem kis örömére) az egész mű: bármit tesz, fontosabb, mint a „bacchanália", ez a színes, hatásos és minden rezdülésében profi kavalkád. Vati csecsemő (tökéletes!) anyja (Krausz Alíz) ölében, aztán serdült ifjúként, akivel megtörténik minden, aminek történnie kell: mámor ilyen és olyan forrásokból; különböző erőpróbák, a megaláztatás és a beteljesülés rövid epizódjai, majd szembesülés az időskorral. Érdekes, hogy az alkotó éppen most, nem sokkal gyermeke születése után fordítja figyelmét az öregkor felé (nem először egyébként, néhány éve visszatérő témája – ám most különösnek tűnik az időzítés): a mű legerősebb pillanatai, ahogy Vati például Offenbachra kereng egy fehér ruhás nénivel. Hihetetlenül hatásos, megható (és persze giccses is, bizonyítékául a bevezetőben leírt megállapításnak), és sokkal döbbenetesebb a happening bármelyik, mégoly meghökkentő pillanatánál.

Vati Tamás és Krausz Alíz

Koncz Zsuzsa felvétele

A darab egy óriási nagy, lüktető szív – ez a lényege, még az obszcenitása sem obszcén, annyira tele van játékossággal és el nem titkolható szeretettel (vagy életigenléssel, de a kettő talán ugyanaz).

Jó, hogy végre úgy *táncoltatja* csapatát Bozsik, hogy közben nem szorítja háttérbe képi fantáziáját (ahogy ezt a *Csoportterápia* esetében tette, mely emiatt kissé kívül rekedt az alkotó saját világán), és hagyja azt szárnyalni, a szárazjégtől az ultraviola liláin vagy a kétméteres hajfonaton át a belendülő hintákig. (A modern francia cirkuszszínháznak köszönhetően egyre többen – és jól – használják nálunk a szereplők felfüggesztésében rejlő színpadi lehetőségeket. Az alacsony födémű Kamrában nehéz dolga van annak, aki ilyesmire vállalkozik: Bozsik remekül oldja meg a problémát az ajtónyílásokban felfüggesztett hintákkal.)

Dekoratívak a görög frízek lányalakjait idéző, picit – persze – ironikusan megrajzolt bacchánsnők (köztük Vislóczky Szabolcs), s ott van még Vati ellenpontjaként exponálva Tokai Tibor (újdonság Bozsiknál: a pusztán mozgásra komponált férfikettős). Kiemelkedő Krausz Alíz, a lélegzetelállítóan izgalmas, mert egyedi Vatiról nem is beszélve. Jól érvényesülnek, bár a vártnál diszkrétebbek a jelmezek és maszkok, kellemesek a vetített színes ábrák, s szívhez szóló a csemegékből összeállított zenei montázs.

BACCHANÁLIA (Kamra)

DÍSZLET: Khell Zsolt m. v. **JELMEZ:** Nagy Fruzsina m. v. **MASZK, KELLÉK:** Sosa m. v. **FÉNY:** Pető József. **VIDEÓ:** Novák Erik m. v. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Tóth Judit. **KOREOGRÁFUSASSZISZTENS:** Blaskó Borbála m. v. **KOREOGRÁFUS-RENDEZŐ:** Bozsik Yvette.

TÁNCOLJÁK: Vati Tamás, Krausz Alíz, Blaskó Borbála, Lisztóczky Hajnalka, Sándor Éva, Halász Anna, Tokai Tibor, Vislóczky Szabolcs, Vedres Eszter, Penczu Irén, Turi Mária, Kerékgyártó Rozália, Holloczy Anna.

Juszt sem múltunk ki

■ BESZÉLGETÉS VINCZE JÁNOSSAL ■

Tóth László felvétele

Pécs város hivatalos honlapján, a kulturális intézmények között hiába keressük a Pécsi Harmadik Színházat, melynek ön az igazgatója. Az ilyet hívják mostohagyereknek?

– Lehet, hogy csak az önkormányzat által fenntartott intézmények szerepelnek azon a portálon. A Harmadik Színház is közéjük tartozott egykor: kezdetben az Uránbányák Művelődési Házában Pécsi Nyitott Színpad néven működött, s a nyolcvanas évek második felében igen jelentős előadásokat hozott létre. Elsőként Örkény-trilógiánkból a *Pisti a vérzivatarban* kapott elég nagy szakmai nyilvánosságot. Először jelentek meg nálunk a kritikusok, és attól fogva minden bemutatónkra figyeltek.

– Mi volt akkor a hivatalos besorolásuk?

– A besorolás nyilván a működtetés és a finanszírozás miatt szükséges, de soha nem hittem ezekben a megnevezésekben. Jó színház és rossz színház van. Abban az időben még nem léteztek sem pályázatok, sem pénzeszközök. A fal létezett, egyik oldalán a fenntartott színházakkal, a másikon pedig a „lila" társaságokkal. Közben a Pécsi Nemzeti Színház szakmai szétesése miatt egyre több helyi színész figyelt fel a főleg egyetemistákból verbuválódott amatőr együttesre. Akkor még nagyon jó színészek dolgoztak az ottani társulatban, többek között ilyen volt a jelenlegi igazgató, Balikó Tamás is direktorsága előtt. Közülük később sokan játszottak nálam, ám azóta – Balikó kivételével – mindenki elment ebből a városból. Velük egyébként új korszak kezdődött a Harmadik Színház életében, és mivel már a nyolcvanas évek vége felé jártunk, politikailag is erősödtek a pozícióink. A bemutatóink is erről szóltak: az *Emigránsok*at például tökéletesen megmagyarítottuk.

– Világítás gyanánt Népszabadságot égettek benne. Miből fizetett rezsit?

– Akkoriban nem volt esélyünk anyagi segítséget szerezni. A jobbak megpróbáltak besorolni a profi színházba. Az amatőrséget viszont még úgy sem lehetett „viselni", mint manapság, most legalább léteznek elkülönített pénzek.

– Mikor érezte először bizonytalannak a helyzetüket és a fedelet a fejük fölött?

– Az uránbányák bezárása minden eredeti funkciójától megfosztotta a művelődési házat. A benne továbbra is működő együttesünk viszont nemcsak az amatőrök körében, hanem a szélesebb szakmában is országos hírre tett szert; ez olyan jövőt jelentett az épületnek, ami biztosította a túlélését, miközben a hasonló intézmények sorra omlottak össze. Akkoriban már olyan tehetséges színészek dolgoztak nálam, akikkel műhelymunkát lehetett folytatni. Ez idő tájt született újabb, meghatározó trilógiánk, amelyet az „apanélküliség trilógiájának" neveztem el: a *Csirkefej*, a *Találkozás* és a *Halleluja*. 1992-ben a *Hallelujá*val meghívást kaptunk a szolnoki Országos Színházi Találkozóra, immár Harmadik Színház néven. A névváltoztatás sok mindent kifejezett. Egyrészt azt, hogy a városban valójában három színház létezik; mi a Nemzeti és a Nyári Színház (Kisszínház) után következtünk a „sorban". Másfelől hangsúlyosabb lett a „harmadik színház" mint színházelméleti kategória. A *Halleluja* volt az első nem hivatásos formában létrejött magyar előadás, amely hivatásos fórumon három díjat elnyert, annak ellenére, hogy részben amatőr színészek hozták létre egy művelődési házban. Ez szerintem színháztörténetileg is fontos mozzanat, mert áttörést jelez. Valószínűleg az sem véletlen, hogy ebből a szférából néhányan bekerültünk a Színházművészeti Szövetség választmányába is. Emlékszem, akkor még nagyon optimista voltam, mert azt hittem, hogy sok minden és sok mindenki változtatható és alakítható. Közben az épületünk körül politikai ügy bontakozott ki, amelynek lényege végtelenül egyszerű: le akarták tőlünk nyúlni a házat, mert más célra kellett.

– Ekkor kezdett a városvezetéssel csatázni?

– Az uránbányák megszűnése után egy teljes évig nem volt fenntartója az épületnek, és gazdája a benne zajló kulturális tevékenységnek. Hosszú ideig ostromoltam a helyi politikusokat, hogy tekintsék a város színházának a Harmadikat. Végül az első ciklus utolsó pillanatában, 1994 őszén tudtam elintézni, hogy összevonjanak minket a kifulladt Nyári Színház utódával, és székhelyül a mi épületünket jelöljék ki. Finanszírozás tekintetében pedig rátelepedtünk a Nyári Színház akkor még élő státusára. Ebben semmiféle taktikát nem kell keresni, ez volt a jogilag lehetséges megoldás. Tulajdonképpen így kerültünk a központi költségvetési támogatásból működő színházak körébe.

– Hogyan élték túl a vészhelyzeteket?

– Apró csalásokkal. Például a Pécsi Nemzeti Színház rekonstrukciója idején bérbe adtuk a helyiségeinket. Ezeket az összegeket befizették egy külön számlára, hogy aztán a mi épületünk felújítására fordíthassuk – legalábbis így szólt a megállapodásunk az akkori tulajdonossal. Végül a pénz megmaradt, és ebből finanszíroztuk ezt az igen kritikus évet. Mai szemmel úgy látom, a kilencvenes évek elején (és azóta is, folyamatosan) abban bíztak, hogy úgyis kidöglünk majd. Végül eljutottunk oda, hogy a városi önkormányzat nyögve-nyelve a fenntartásába vett. Ezután következett a fúzió a Nyári Színház-Kisszínházzal, és az állami finanszírozás független színházzá tett bennünket. Míg körülöttünk minden amatőr társulat elhullott, kezdett kialakulni egy egészen érdekes, a hazai színházi életben egyedülálló modell.

– Arra gondol, amit ma befogadó színháznak neveznek?

– Úgy jöttek létre előadások, hogy a színészeket produkciókra szerződtettem, illetve nagyon sok vendégelőadást is hívtam. Ez működőképesnek bizonyult, és nem akadályozta, hogy továbbra is jelentős produkciókat állítsunk ki. A *Boldogtalanok*kal ismét több díjat nyertünk – immár hivatásos színházként.

– Hogyan fogadták Pécsett a Budapesten learatott babérkoszorúkat?

– Mivel a pécsi Nemzeti már akkoriban sem mutatott fel igazi szakmai eredményeket, nem nézte jó szemmel a sikereinket. Lengyel György igazgatása alatt még nagyon jó kap-

csolatban voltunk, de ez a Balikó-korszakra már nem jellemző.

– Mit ért jó kapcsolaton?

– Egykor minden további nélkül megengedték a színészeknek, hogy fellépjenek a Harmadik Színházban is. Egyébként soha nem értettem: mi az, hogy megengedik? Független emberekről van szó, akik nyilván teljesítik a kötelességüket anyaszínházukban, és ha van kapacitásuk és kedvük, másutt is próbálnak. Budapesten ez nem kérdés, Pécsett immár hagyományosan az.

– És a város eközben hogyan gondolt a Harmadikra?

– Folyamatosan, visszatérően fölmerült a helyi politikusok körében, hogy miért pont Pécsett kell több színháznak működnie, mikor másutt nincs ilyen vidéken. Örökösen a város nehéz gazdasági helyzetére hivatkoztak. 2001-ben aztán közhasznú társasági formába kényszerítettek bennünket. A város három évre kötött velünk szerződést, nyilvánvalóan megint abban a reményben, hogy felőrlődünk a kht. első ciklusa alatt. Ha még ezt is bevállaljuk – gondolhatták –, akkor maradhatunk. A város most már végérvényesen nem tekint bennünket a saját intézményének. Sem színháza, sem művelődési háza nem vagyunk Pécsnek. Mint gazdasági társaság a képviselő-testületnek nem is a kulturális, hanem a tulajdonosi-vállalkozási bizottságához tartozunk. A periférián voltunk, és ott is maradtunk.

– Említette, hogy tagja volt a Színházművészeti Szövetség választmányának – nyilván pontosan átlátta a lobbitevékenységeket, az érdekérvényesítés „alternatív" formáit. Ráadásul egyike volt a jelenlegi finanszírozási rendszer kiharcolóinak. Ilyen lovat akartak?

– Nagyon sok elképzelésünk volt arra, hogy miként kellene tovább változtatni, erősíteni ezt a szisztémát, de közben a szövetség átalakult Színházi Társasággá, s kimaradtak belőle azok, akik korábban a változásokat sürgették. Engem például soha nem értesítettek a Színházművészeti Szövetség megszűnéséről – úgy maradtam ki belőle, hogy egy idő után nem érkeztek meghívók. Fogalmam sincs, mi lett azokkal az anyagokkal, amelyeket a kilencvenes évek közepétől gyártottunk. Meggyőződésem szerint abban az időszakban kiváló volt a finanszírozási rendszer, mai szemmel nézve azonban megérett arra, hogy alaposan felülbíráljuk, megújítsuk és átdolgozzuk.

– Csak alaposan vagy inkább gyökeresen?

– Vannak ma is tökéletesen működő elemei, az arányokat azonban mindenképpen újra kellene gondolni, mert alapvető hibája az úgynevezett „művészeti támogatás" címszó alatt szereplő összeg. Az épületfenntartás és az önkormányzati támogatás mellett ez utóbbi összeg arányában kaphatják a színházak a művészeti támogatást. Ez az egyik olyan pont, amelyet azonnal meg kellene változtatni.

– Ezt nem a pécsi városházával kialakult rossz viszony mondatja önnel?

– Úgy tűnik, az önkormányzat nem szeret bennünket, ezért vajmi keveset kapunk tőle. Ugyanakkor művészileg elég jelentős előadások születnek itt, amelyek a művészeti támogatásból azért nem juthatnak pénzhez, mivel azt az önkormányzati szubvenció arányában osztják el. Ha már az a neve, hogy művészeti támogatás, pontosan ebben a tételben kellene nagyon differenciáltan a művészi teljesítmények összefüggésrendszerében gondolkodni, és annak alapján támogatni a társulatokat.

– Hogyan képzeli el ezt a gyakorlatban?

– A színházak nagy része a „hamburgerkultúra" irányában halad. Mennyi megy el vajon a működésre szánt, valóban óriási összegből azokra a produkciókra, amelyek ezt a gyorsan fogyasztható kultúrát képviselik? Közben azok a műhelyek, amelyek nem adják fel értékszemléletüket a gyors sikerért és bevételért, változatlanul a periférián maradnak, szinte kilátástalan helyzetben. A lelkiismeretemen kívül az égvilágon semmi nem ösztönöz arra, hogy ezeket a társulatokat rendszeresen vendégül lássam a Harmadik Színházban. Pintér Béláék vagy Schilling Árpádék rendszeresen visszajárnak hozzánk, sőt már akkor is láthatók voltak itt, amikor még nem voltak olyan ismertek, mint ma. Korábban az Arvisurát és Zsótér nyíregyházi előadását is vendégül láttuk. Semmiféle külön támogatás nem létezik arra, hogy ezek a meghatározó műhelyek mind szélesebb rétegek számára legyenek elérhetőek. A saját múltamból emlékszem, milyen sokat jelentettek amatőr csapatom számára, hogy legyenek fellépéseink aránylag színházszerű körülmények között.

– Az ön szótárában az abszurd kifejezések között szerepel a rendszeresség? Talányosan mosolygott, amikor kiejtette ezt a szót.

– Ennek is a pénzügyi helyzet szab határt. Ilyen értelemben „más" színház a miénk a városon belül. Közönségünk is van, zsúfolt házakkal játszunk évente százszázhúsz alkalommal. Ennek ellenére nyomorgunk, mert hiányzik a folyamatosság, ami tevékenységünket olyan fokra tudná fejleszteni, hogy áttöréssé váljék.

– Számszerűsítené, mit jelent a Harmadik Színházra nézve az, hogy a helyi önkormányzat osztja el a színházak állami támogatását?

– A magyar színházak éves finanszírozását tartalmazó törvény táblázatában Pécsi megyei jogú város neve mellett nemcsak a Nemzeti Színházé, de a Harmadik Színházé is fel van tüntetve. A város mégis olyan tervezetet készített, amely szerint tízmilliót elvesznek tőlünk abból, ami, úgymond, jár, pedig korábban szerződés szerint mindig annyival többet juttatott a város, amennyivel emelkedett az állami támogatás. Ettől később visszalépett az önkormányzat. Utólag költségvetési módosítással valamennyivel kiegészítették a megítélt összeget. Jelenleg a Pécsi Nemzeti Színház nagyjából tizenötször annyit kap, mint mi. Pécsett 609 millió forintot költenek színházra évente, ebből mindössze 39 millió jut nekünk. A művészi színvonalat és a bemutatók számát tekintve a magyar színházi élet pazarlása és szűkmarkúsága egyszerre nyilvánul meg ebben. A város jelentős összeg fölött rendelkezik – mivel ebben nagyon sok állami pénz is van, ezért különösen szomorú, hogy ezt is az önkormányzat osztja szét. Főleg azért, mert amikor végre az állam országosan növelte a színházak támogatását, minket éppen akkor hagyott cserben a város. Itt a válasz az első kérdésére, hogy valójában miért nem szerepelünk a honlapon. A Harmadik Színház, amely az itt élőket és a művészetet igyekszik szolgálni, hivatalosan nem kulturális intézménye Pécs városának.

– Mindennek az lenne a magyarázata, hogy a politikusok politikusként gondolkoznak, és amire nincs szükségük, arra nem is hajlandók áldozni?

– Ez nem politika. Az illúziók országosan is elvesztek a színház ügyével kapcsolatban. Ám itt is látható, hogy milyen összefüggésrendszer működik, mert mégis a politika határozza meg többek között a finanszírozást is. De a legszomorúbb számomra, hogy azt kellett leszűrnöm: egyáltalán nem a pártoktól függ, hogy ezek a lobbik hogyan állnak össze. Sajnos, mi nem tudunk versenyezni azzal a lobbival, amelyet Pécs nélkülünk képvisel a színházi szakmán és az országos politikai életen belül. Valószínűleg azért nem, mert nem kívánunk a hamburgerkultúra előtt hajbókolni.

– Mit gondol, ezt a luxust meddig engedheti meg magának?

– Berzenkedem, amikor a szervezőm arra kér, hogy írjuk ki a színház hirdetőoszlopára: *Macskajáték – sztárokkal.* Megvédeni könnyű ezt a fogást, hiszen előadásunkban Vári Éva, Tordai Teri, Szakács Eszter szerepel. Ha politikus akarok lenni, azt mondom, ők a sztárok, nem pedig a Győzike. Kiírjuk, mert tudom, azonos eszközöket kényszerülünk használni, csak jöjjön a néző. A Pécsi Nemzeti Színház mutatói valóban tömegekről vallanak. A városi politikus nyilvánvalóan úgy gondolkodik, hogy nekik kell odaadni a pénzt, mert ők eladják a bérleteket, ott vannak a város közepén, kivilágítva, szökőkúttal, és ráadásul milyen igényesek náluk az operettek! A mi kétségeinket azonban mindez csak növeli: érdekel még egyáltalán valakit, milyen irányban tart, ha így halad tovább, a színházművészet?

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KOREN ZSOLT

LENGYEL GYÖRGY

Négy Tragédia-rendezés története – kitérőkkel

■ MADÁCH SZÍNHÁZ, PÉCS, DEBRECEN ■

Hevesi Sándor véleménye szerint a *Tragédia* minden egyes színrevitele csak újabb és újabb kísérletet és próbálkozást jelenthet. Mindig foglalkoztatott egy-egy nagy klasszikus mű megismételt színrevitele. Különösen kettő csábított több alkalommal is új színpadi megfogalmazásra: a *Tragédia* és a *Peer Gynt.* Részben megmagyarázza ezt a vonzódást Németh Antal gondolata arról a kihívásról, amely a nem színházi előadásra szánt művek színpadra állításában rejlik: „Mi módon lehet a színházi formát hozzánövelni az ilyen nagyméretű remekművekhez?"

Azt a több évtizedes vonzódást, amely a *Tragédiá*hoz és a *Peer Gynt*höz fűzött, e művek felfogásának bennem lezajló változásai és a kifejezés eszközeinek keresése jellemezték. Más korszakokban más és más kulcsot véltem találni a két drámához, és ez alapvetően befolyásolta a színrevitelek stílusát, szereposztását, formáját. Az én *Tragédia*-odisszeámnak talán az a tanulsága, hogy a kísérleteim révén jutottam közelebb a magam *Tragédia*-élményének megfogalmazásához. Harmadik, debreceni rendezésemben találtam meg a legtisztább formát gondolataim és a bennem élő képi világ kifejezéséhez.

Három *Tragédia*-rendezésem alapgondolata megegyezik abban, hogy mindhárom az emberi küzdés értelmének kérdését állította a középpontba. Madách szellemi testvéreit mindhárom előadás során Vörösmartyban *(Gondolatok a könyvtárban, A vén cigány, Előszó)* és Arany Jánosban *(Rendületlenül, Hídavatás)* találtam meg. A három rendezés értelmezései leginkább az Úr, Lucifer, Ádám és a tömeg felfogását illetően különböztek vagy alakultak át. Alapjaiban hasonlóan, csak sokkal kontúrosabban fogalmaztam meg Éva alakját, valamint az egyes karaktereket, és természetesen változott az előadások formája, a szereplők beállítása és szereposztásbeli csoportosítása.

Ami a színpadi elképzelést illeti, a Madách színházi puritán, állandó, de némi változásra képes faépítmény Fehér Miklós izgalmas, dinamikus tervei alapján született meg; kompozíciója misztériumszínpadot teremtett. Kevés jelzéssel és vetítéssel utaltunk a képek színhelyére. Az előadás szertartás jellegű volt, nem történeti képekben, hanem Ádám látomásaiként akarta megjeleníteni az egyes színeket.

Az 1996-os, debreceni térelképzelés szellemében követte a Madách színházi térfogalmazást, de itt a néhány éve elhunyt, nagyon tehetséges fiatal tervezővel, Dávid Attilával az akkor még működő Kölcsey Kamaraszínházban amfiteátrum jellegű néző- és játékteret alakítottunk ki; a nézők félig körbeülhették a színpadteret, és a színház egésze játszott, részben a játéktér és a nézőtér helyének felcserélésével. Libor Kata igen karakterisztikus „jelmezei" folytatták a Mialkovszky Erzsébettel megkezdett rituális ´81-es elképzelést, de még leegyszerűsítettebb jelzésrendszert alkalmazva.

A közbülső, Pécsett 1992-ben létrejött előadásban Míra János, Wieber Mariann és jómagam az expresszionista színház eszközeivel akartuk a mű képi világát megteremteni. Ez a mennyei és a londoni színben sikerült leginkább. Az első színben Gordon Craignek a Moszkvai Művész Színház számára megálmodott *Hamlet*-víziójából a trónterem képét idéztük meg. Az Úr hatalmas, mindenkit beborító köpenye alá befért az angyalok kara, az egy Lucifer kivételével. A londoni kép korát majd' hatvan évvel későbbre helyeztük, s a kora kapitalizmus helyett annak kései, vadabb világát jelenítettük meg látványban, játékstílusban, kísérőzenében és koreográfiában, az expresszionista stílust megidézve.

A *Tragédia* értelmezését tekintve a művel foglalkozó tengernyi irodalmat tanulmányozva mindig kerültem a műelemzéseket, és csak azokat a gondolatokat kerestem, amelyek Madách személyes vívódásai mellett kora politikai helyzetéhez való viszonyával, a lét és az emberiség alapkérdéseit érintő felfogásával foglakoztak. Leginkább ama XX. századi költők és írók reflexiói inspiráltak, akik rokon érzésekkel közelítettek a műhöz: gondolok itt Adyra, Szabó Lőrincre, József Attilára, Pilinszky Jánosra, valamint Hubay Miklósra, aki naplóiban csakúgy, mint önálló kötetében mindmáig sokat foglalkozik a drámával. Mejerhold megjegyzése, miszerint „nem a művet, hanem az írót kell rendezni", most is sokat segített. Madách életművével, elsősorban költészetével ismerkedve többet tudtam meg a *Tragédiá*ról is. Számomra Madách nem egyműves író. A *Tragédia* kapcsolódik verseihez, prózájához.

A *Tragédia* színreviteleinek történetében rendezők és tervezők leggyakrabban két főbb út közül választottak. Az egyik Paulay Ede történelmiképeskönyv-megoldása, amelyet a mű ősbemutatóján a siker érdekében választott. Hevesi Sándor 1923-as rendezése szimbolista, Németh Antal 1937-es színrevitele lényegében expresszionista, Gellért Endre, Major Tamás és Marton Endre 1955-ös koncepciója régimódian realisztikus, míg Vámos László 1982-es neoromantikus, dekoratív nemzeti színházi színrevitele Paulay látványra koncentráló kezdeményezéséhez nyúlt vissza. Ez a revüszerű túlzásokat is vállaló rendezés főként a látványban, a *„mise en scène"* megalkotásában érvényesül. Jellegénél fogva természetesen ugyanehhez a stílushoz igazodott majd' mindegyik általam látott Dóm téri előadás, valamint számos újabb hazai és külföldi bemutató is.

A másik utat Hevesi Sándor nyitotta meg 1926-os misztériumfelfogású rendezésével, és ezt folytatta Németh Antal is 1939-es, miseszerű, szertartás jellegű kamaraszínházi rendezésével. Szándékát Németh Antal így határozta meg: (a rendezés) „meg akarja szabadítani a színpadi elképzelést a történelmiképeskönyv-jellegtől, ami eltakarja a nézők elől a mű mélyebb mondanivalóját". Részben ez volt Major Tamás 1964-es, absztrakt térben színre vitt nemzeti színházi előadásának szándéka is. A megvalósulás azonban többféle megközelítés különös kevercse lett.

Ez az elképzelés természetesen nem kötődik kizárólag a misztériumfelfogás-

hoz. Alapvető célja, hogy dinamikus állandó térben gondolati színházat vagy szertartás jellegű előadást hozzon létre. Az irányzat legjobb megvalósulásai közé tartozik az 1970-es budapesti vendégjátékon látott nagyszerű tartui Vanemuine Színház produkciója, amely puritán keretek között az értelmezéssel és a színészi játékkal rendkívüli expresszivitást teremtett. Ezen az estén a *Tragédia* világa mintegy számunkra is újjászületett. Ezt az utat szerettük volna folytatni mi is a Madách Színházban 1981-ben, és velünk szinte párhuzamosan, anélkül, hogy egymás elképzeléseit ismertük volna, ez volt a célja Paál István szolnoki rendezésének is.

Úgy gondolom, a Madách színházi előadás megállt félúton az elképzelések megvalósításában. Játékstílusa, hangvétele főként az első szereposztásban nem tudott elszakadni a hagyományos emelt beszédtől és a hagyományokat „őrző" leegyszerűsített karakterformálástól. A szereplők egy része még jól emlékezett a Nemzeti tradícióira, vagy fülében érezte tanárai vagy elődei hangvételét, de jó néhány alakítás akadt, amelyet szerintem az új felfogásra és hangvételre törekvés jellemzett mindkét szereposztásban.

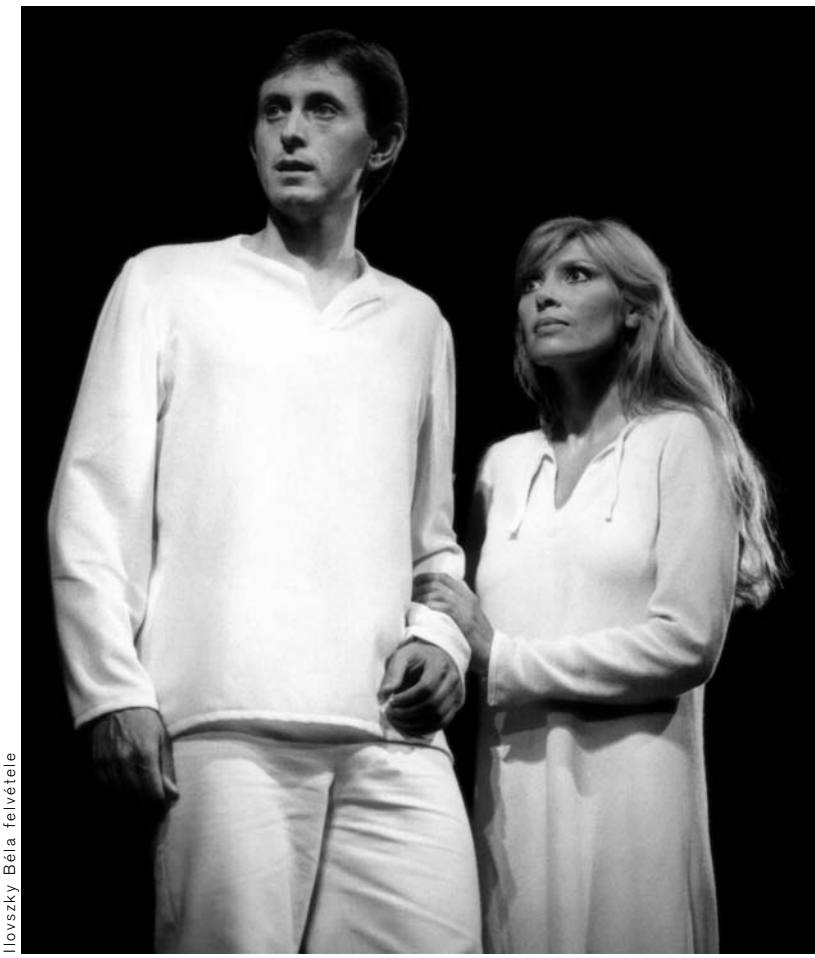
Az előadás szövegkönyvének kialakítását illetően a Madách színházi, a pécsi és a debreceni előadás sok tekintetben különbözött egymástól. Abban megegyeztek, hogy mindhárom alkalommal Arany János számos javítását mellőzve gyakran tértünk vissza az eredeti madáchi sorokhoz, mivel az eredeti megfogalmazásokat erőteljesebbnek éreztük. A debreceni színrevitelnél ehhez igen értékes segítséget jelentett Striker Sándor tanulmánya és szövegrekonstrukciója. A tömörítések és a húzások különböztek a három előadásban, de a jó játéktempónak és a feszült ritmusnak köszönhetően többnyire háromórás játékidőt értünk el. Igen sok múlott azon, hogy nem volt díszletváltoztatás sem. A dekoratív képekben fogalmazó 1982-es, nemzeti színházi bemutató a több szöveghúzás ellenére jóval hosszabb volt, mint a Madách színházi.

■

A Madách Színházban és Pécsett elsősorban Ádám és Lucifer alakjának gondolati egységét, összetartozását, Madách egymással küzdő, perelő két énjét hangsúlyoztuk. (Ezért illesztettem a pécsi előadásba az *Éjféli gondolatok* című Madách-költemény egy részletét a mű elé prológusként, az Ádámot és Lucifert játszó színészek előadásában. Abban bíztam, hogy a lét kérdéseivel foglalkozó költemény általuk való megszólaltatása megérteti a nézőkkel, hogy a mű a költő két énjének belső vívódása. Lucifer és Ádám kapcsolatát is szerettem volna „tisztázni". De rövidesen beláttam, hogy ez csupán erőszakolt magyarázkodás.)

A szertartás jellegű debreceni előadás egyik meghatározó mondanivalója az volt, hogy a dráma alapvetően az Úrnak és Lucifernek a teremtésről és a történelemről szóló vitája, amelyben Madách saját belső kétségeit fejezi ki. A debreceni előadásban az Úr és Lucifer alakját ezért játszotta ugyanaz a színész, aki kezdetben még maga a kérdéseire választ kereső Költő. Az előadás a Költő víziójaként elevenedett meg, és az ő végtől való szorongása hívja életre a kezdő haláltáncot, majd ennek folytatásaként az emberiség történetének néhány tragikus epizódját, azaz a dráma cselekményét. Így a Költő látomása a mennyei szín is, és ő szólal meg az Úrként. Ugyanígy, amikor az angyalok befejezték hozsannájukat, és az Úr felszólítja Lucifert, hogy csatlakozzon a teremtés dicsőítéséhez, Luciferré is a Költő válik.

Lucifert mindhárom előadásban a Fényhozónak, az értelem képviselőjének, Madách vívódásai tolmácsolójának láttam, a tagadást pedig nem destruktivitásként, hanem természetes kételkedésként értékeltem. Bár az Úr és Lucifer kapcsolata a három előadásban különbözött, egyik felfogásban sem kettejük hatalmi harcát, hanem az emberért folytatott küzdelmes vitájukat tekintettem drámai konfliktusnak.



Ilovszky Béla felvétele

Dunai Tamás (Ádám) és Bencze Ilona (Éva) a Madách színházi előadásban

Lucifert mindhárom rendezésemben egyrészt az Úrral megküzdő ellenfélnek, másrészt Ádámmal együtt gondolkodó, együtt vívódó társnak tartottam, aki a hit idealizmusával szemben felismeri a realitást, az élet ellentmondásait. (Jacob Epstein szobra gyönyörű képzőművészeti ábrázolása a Fényhozó Lucifer-felfogásnak.) Hogy értelmezésem világosabb legyen, az egymást követő előadásokban egyre többet hagytam el Lucifer úgynevezett ördögi, mefisztói sorai közül. Ez a tendencia legkövetkezetesebben a debreceni előadásban valósult meg.

Egyetlen előadásban sem követtem Erdélyi János nézetét, mely szerint a történelmi színek Lucifer rendezései. Erdélyi így ír: „...e rémítő látomások az ördög művei, vagy az, amit Ádám látott és átszenvedett, nem az emberiség együttes sorsa... Az Ember tragédiája elhibázott cím, ehelyett: Az Ördög Komédiája." Az Erdélyi felfogását következetesen képviselő Lukács György tételeit csak a Szabad Népben 1955-ben megjelentetett tanulmányából ismertem meg, amelyet időzítetten publikáltak a végre létrejött nemzeti színházi előadás betiltása előtt.

1981-ben a Madách és a Szigligeti Színházban az Úr színre lépése majdnem egy időben okozott megdöbbenést azoknak, akik a *Tragédia* színi tradícióihoz mereven ragaszkodtak. (Ezt megelőzően, 1964-ben a Dóm téren a toronyból az Úr köpenye csücskét engedték látni, de a budapesti előadáson már csak a hangja szólt. Az észt előadásban az Úr szintúgy megjelent a színen, mégpedig nagyon érdekes, dinamikus felfogásban, de ezt a vendégjátékot sajnos csak kevesen látták.)

A hangsúly persze nem az Úr színre lépésén, hanem alakjának és szerepének értelmezésén van, aki természetesen az őt személyé-

ben is megjelenítő szolnoki, zalaegerszegi, miskolci előadásban is különböző karaktert kapott. A Madách színházi és a pécsi előadásban is azt kerestem, miként tudnám a cselekménybe bevonni, aktivizálni az Úr alakját, annak kifejezésére, hogy nemcsak szemlélője Ádám küzdelmeinek, hanem mindvégig aktív ellenfele Lucifernek. Az első rendezésben ez csak részben valósult meg. Az Úr megszemélyesítője számára választott szerepek (Péter apostol, a Patriarcha, Saint-Just és az Aggastyán) révén ugyan több színben találkoztunk az Urat játszó színésszel, de a választott szerepek nem tették szervessé jelenlétét a játék egészében. A pécsi előadáshoz megtalált „szerepekben" az Úr több színben valóban Lucifer antagonistájaként jelenhetett meg, az előrevivő, néha elbukó erőt és elveket képviselhette. Első megjelenésekor „ő" volt a Föld Szelleme, aki Pécsett Calibanra emlékeztető alakként jelent meg. Szalma Tamás az Úr jelentőssé vált szerepében, illetve szerepeiben az előadás legszuggesztívebb alakítását nyújtotta. Debrecenben ezt a felfogást nem követhettem, mivel, mint említettem, az Úr és Lucifer szerepét egyazon színész játszotta.

Ádám útjának végére az Úr magatartása mindhárom előadásban alapvetően megváltozott, hiszen ő is végigélte Ádámmal a történelmet, s megszenvedte teremtményének bukásait. Úgy gondolom, az első és második színben az Ótestamentum ihlette az Úr alakját, aki a teremtéssel elégedett, a világ ura, s fenntartás nélküli elismerést követel. Viszont az utolsó színben, úgy érzem, az Újtestamentumból lép elénk. Az Úr tizenötödik színbeli szavaiból Ádámmal folytatott dialógusában megbocsátás, szeretet, türelem szól. A végső kiábrándulásával hozzá forduló Ádámnak hitet és biztatást szeretne adni, de Madách Ádámjának ez nem elég ahhoz, hogy a „szűkhatárú létet", az emberiség sorsát, a „kislelkű tömeget" érintő kérdései feloldásra leljenek. Más szóval: a hit önmagában nem elég neki, a vég „fenyegető réme" továbbra is vele marad.

A *Tragédiá*nak ez a legkatartikusabb kérdése.

A befejezés kapcsán meghatározónak érzem Babits Mihály gondolatát, mely szerint „Madách költeménye alapjában pesszimista, sőt nihilista mű: rettenetes ítélkezés az emberiség ábrándjai, rajongásai és egyáltalában az emberi élet érdemessége fölött; annyira, hogy a Mondottam, ember, küzdj és bízva bízzál első pillanatra szinte engedmény és ellentmondás színében tűnik föl: mint bizonyos visszarettenés a legsötétebb konklúzió levonása elől..."

Erre rímel Camus gondolata is: „csak egyetlen igazán komoly kérdés van: az öngyilkosság kérdése."

A tudást elnyerhette az ember, a halhatatlanságot nem. Az emberiség ellentmondásos történetének gyötrődő ábrázolása mellett a *Tragédia* a második, paradicsomon kívüli képtől kezdve az élet végességével való tragikus szembesülés. Ez a szemlélet átszövi a mű egészét, de legerőteljesebben a tizenegyedik, londoni szín haláltáncában s kódaként a végén, Ádám kérdéseiben jut kifejezésre.

■

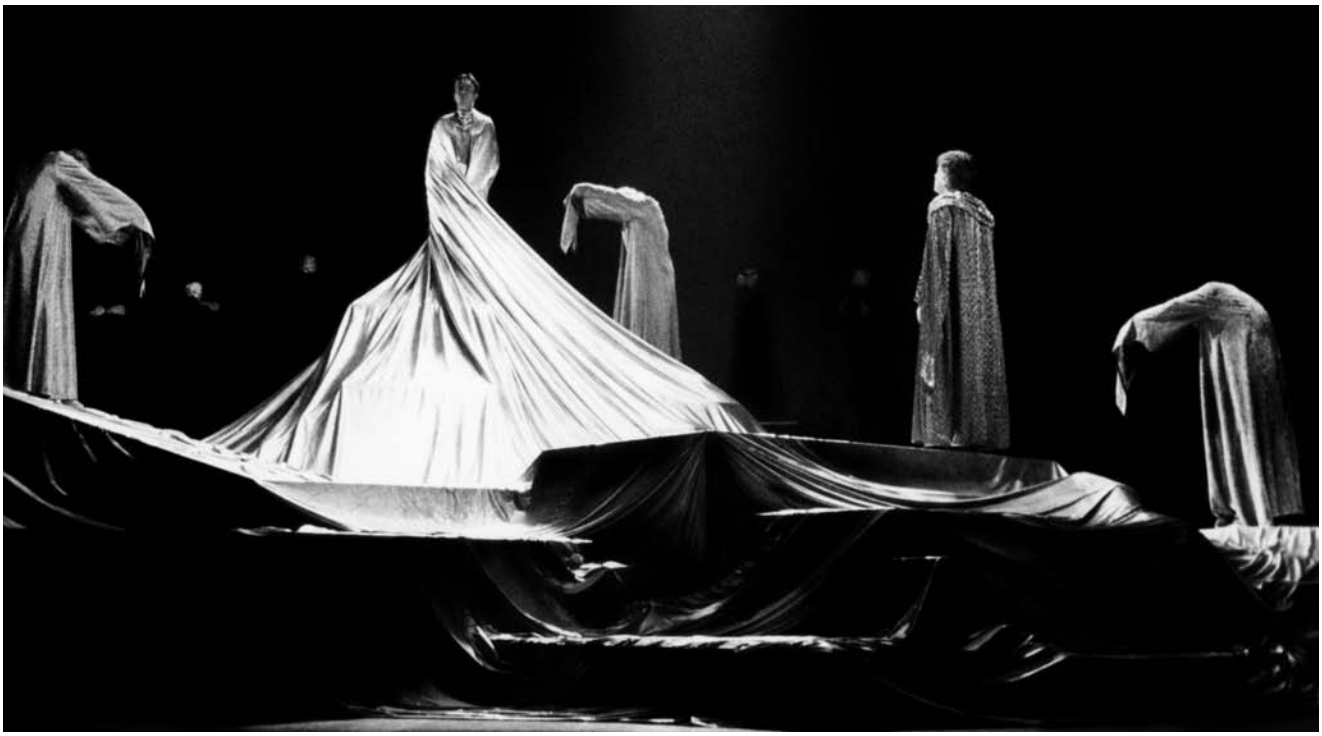
Mindhárom előadásban kerestem a befejezés megoldását. A Madách színházi és a pécsi előadás befejezésekor, az Úr záró sorai után Lucifer Ádámra vetett, keserűen ironikus tekintetén és gesztusán, valamint Ádám magányán volt a hangsúly.

Madách mondandójának legszemélyesebb, legkatartikusabb – lét vagy nemlét – kérdését, úgy gondolom, leginkább a debreceni előadásban tudtam a cselekmény szerves részeként megfogalmazni. Az amfiteátrumi környezetben a művet keretbe foglalta a középkori haláltánc megidézése, a halál szimbolikus alakjának és egy-egy jellegzetes, a cselekmény során színre lépő vagy megemlített történelmi alaknak a részvételével. A haláltánc a mű kezdetén a Költő látomása volt; Ádám utolsó szavai adják indítékát. Az előadás első részét záró haláltánc a bizánci szín végén máglyára lépő eretnekek zsoltáréneklésekor a boszorkányok víziójára indul el, míg a második részben a haláltánc a nyolcadik, prágai kép boszorkányégetését előzi meg.

Végül a záró haláltánc kezdete előtti, megnyújtott utolsó pillanatban Ádám az Úr szavaiban nem talál választ az élet végességéről feltett kínzó kérdésére, s ekkor ötlik szemébe az előtte a földön fekvő eszkimó álarca, halálmaszkja. A záró haláltáncban a résztvevők – most már az előadás valamennyi szereplője – könyörtelenül megragadják, magukkal sodorják Ádámot és Évát is; Lucifer, azaz a Költő pedig, akár a játék elején, magára marad kétségeivel, látomásával.

Szalma Tamás (Úr) a pécsi előadás mennyei színében

Simaratoto



Petrovics Emil inspiráló kísérőzenéje, hang- és zörejeffektusainak egy része már a Madách Színházban is megszólalt, de különösen Debrecenben nagyon sok új résszel gazdagodott, együtt élt az előadással. A haláltánc Uhrik Dóra koreográfiájában valósult meg. A pécsi, majd különösen a debreceni előadás expresszív mozgatású képei, illetve mozzanatai (az angyalok karának ünnepélyes bevonulása a nézőtérről a szertartás kezdetén, az első szín mennyei etikettje, az athéni és párizsi tömeg mindig egyszerre és alakzatokban mozgása, a Fellini *Satyricon*jától ihletett bacchanália a hatodik, római színben, a nyolcadik, prágai képet kezdő rideg udvari bál, a tizenkettedik kép, azaz a falanszter szereplőinek kataton mozgása) mind fontos hangsúlyokat adtak. A londoni kép kiemelt helyet kapott az előadásban, mivel a vásár résztvevői marionettszerűen, a bábjáték részeként mozogtak, kitágítva ezzel a haláltánc groteszk vízióját.

Mindhárom előadásban fontos szerep jutott az álarcoknak. Az első kettőben elsősorban a tömeg egységét, közös arculatát vagy inkább arctalanságát akartuk így kifejezni. A debreceni előadás Lengyel Fruzsina által tervezett és kivitelezett, a mennyei világ aranyozott, az athéni tömeg szürke, sematikus, a római orgiának a *Satyricon*t idéző eltúlzott, a prágai udvar mívesen legyezőszerű, a londoni bábjátékvásár groteszk és a falanszter táblaszerű álarcai a szertartásjáték fontos részét képezték. (Például amikor Ádám a falanszterben szavaik és büntetéseik alapján felismerte a raportra rendelt arctalan csoport tagjainak egykori énjét, az énjüktől, egyéniségüktől megfosztottak döbbenten vették le álarcukat.) A jégvidékszínben pedig Ádámnak az Eszkimóéval azonos maszkja hangsúlyozta azonosságát „nagyságának korcs örökösével".

Az álarcok és a mozgásrendszer megteremtették a lehetőséget a tömeg tömbszerű mozgatására. A nép csupán a párizsi színben nem kapott arca elé maszkokat, itt a szereplők Mnouchkine *1789* című előadásának arcfestéseit idéző, eltúlzott maszkírozással jelentek meg. A tömegből kiemelkedő szereplők csak egyes képekben viseltek álarcot, ott, ahol ez például a korabeli viselet része volt (Róma, Prága, London, falanszter). Azokban a képekben, amelyekben a „társadalom" egésze álarcot öltött (Róma, London, falanszter- vagy az eszkimójelenet), a három főszereplőnek is volt álarca; így tudtuk kifejezni odatartozásukat.

Ádám számomra egyetlen előadásunkban sem volt a Zichy Mihály rajzairól ránk tekintő, a Paulay-rendezés hosszú hagyománya szerinti nagy erejű, férfias, romantikus hős, sem naiv ifjú, aki könnyedén válik Lucifer bábjává, hanem az élet elején álló fiatalember, aki a teremtés pillanatától kezdve kíváncsi a világra, aki nyiladozó értelmű, tudásra és halhatatlanságra egyaránt vágyó. A megismerés egyre növekvő vágyától fűtve járja be a történelmi korokat, és keresi a magyarázatokat a történelem ellentmondásaira. Elbukásait meg-megújuló hit követi egészen a londoni szín végéig.

A képek elején, egy-egy új élethelyzetben az újrakezdés friss erőt önt belé, de az új korba vetett hitét színről színre kénytelen az átélt történések konklúziójaként elveszíteni, azaz újra és újra csalódni és csatát vesztve elbukni.

Nagyon fontosnak éreztem annak visszatérő hangsúlyozását, hogy Ádámban összekapcsolódnak az egymást követő színek, korszakok élményei és tanulságai, összeveti őket, hivatkozik rájuk, s tudása, tapasztalatai birtokában fogalmazza meg felismeréseit, kételyeit mind önmaga, mind Lucifer számára. Ennek kiemelése azért is fontos, mert hozzátartozik Ádám és Éva magatartásának különbözőségéhez. Ádám végül nemcsak az egyes korokban csalódik, hanem – a Madách által kiválasztott történelmi helyzetek alapján – a történelem egész folyamatában.

Éva örökké változó lénye ugyanekkor teljesen feloldódik az egyes képek világában. Csak boldogsága vagy fájdalma egy-egy pillanatában emlékezik vissza a közös paradicsomi időkre. Madách nőélményének ellentmondásossága az egyes képek különböző női karaktereiben valósul meg. Így az írónak csak a Strindbergéhez hasonlítható nőgyűlölete ihleti különösen Borbála, a Pórnő és a londoni úrilány alakját, míg a többi képben a költőnek illúzióihoz, emlékeihez, illetve Fráter Erzsike személyéhez való ragaszkodása és más asszonyoktól kapott élményei adták az inspirációt Éva összetett alakjának megformálásához. Minél változatosabb, szélsőségesebb Éva alakjának színészi megfogalmazása, annál jobban megközelíthetjük Madách alapélményét és ábrázolásának szándékát.

A tömeg értelmezése minden *Tragédia*-előadás egyik legfontosabb kérdése. Madách a népről elkeseredetten pesszimista felfogást vallott. 1949-ben és 1955-ben éppen ez volt az egyik fő indok arra, hogy a drámát leparancsolják a színpadról.

Athénban, Bizáncban, Párizsban és Londonban a tömeg gyenge, kiszolgáltatott, megfélemlített. Ez az arc nélküli massza mindig a vélt erősebbhez húz, mindig kapható az árulásra, a diktatúra és az embertelenség kiszolgálására. Igaz, a római kép frissen megtért keresztényei, a párizsi tiszt, a fiatalságukban még reményteli londoni diákok vagy a totális diktatúrába kényszerített falanszterlakók ellentétet alkotnak a hitvány csőcselékkel, ám Madách ábrázolásában ez nem teremt biztató egyensúlyt. Ő csak az áldozatok iránt érez rokonszenvet, s azt vallja, hogy a tömeg rendre megtagadja és eltiporja a mindenkori előrevivő eszmét és annak hőseit.

A népet minden rendezésemben ötödik főszereplőnek tekintettem, de elképzelésemet csak a pécsi és a debreceni előadásban tudtam megvalósítani, amikor a tömegről alkotott madáchi vélemény hű színpadi kifejezése már nem ütközött sem a politika tiltásába, sem az öncenzúra gátlásaiba. Az én naptáram ekkor már 1992-t és 1996-ot mutatott.

■

Az egyes képek értelmezése és kifejezőeszközei sokat változtak a huszonöt év során.

Ami az értelmezést illeti, leginkább természetesen a falanszterkép változott. (Érdekes színháztörténeti csemege lenne végigkövetni száztizenöt év előadásaiban ennek a képnek az értelmezéseit és beállításait.)

Az ´54-es diákelőadás falansztersziné t követően megállíthatatlan tapsvihar tört ki; spontaneitása és ereje akkor különleges izgalmat és örömet keltett bennünk.

A mi zeneakadémiai előadásunk falanszterábrázolásában, minden rendezői hangsúly nélkül, a szöveg önmagában élt és hatott, de a játszók és a közönség egyaránt saját korukra, a jelen időre, az ötvenes évekre gondoltak.

A Madách Színházban vívórostélyrácsokat helyezetünk a falanszterlakók arca elé; tulajdonképpen Orwell utópisztikus látomását akartuk megidézni. Pécsett a színhely a gulagra utalt, rabokkal. Az Aggastyán – meglehetősen leegyszerűsítetten – szovjet tábornoki uniformist viselt. Debrecenben már nem a közelmúlt totális állama, hanem ennek absztrakciója érdekelt. Közelebb került hozzánk természet és tudomány konfliktusa, Madách egyre inkább megérthető szorongása. („Négyezred év után a nap kihűl...") A sematikus egyenálarcokat viselő lakók, a rideg, elvont világ, a groteszk tudós és a kegyetlen államvezető Aggastyán a korábbi direkt és didaktikus szándéknál fenyegetőbben hatottak, jobban megközelítették Orwell elképzeléseit.

Az előadások pátosztalan, a deklamáló versmondó hagyományoktól eltérő hangvételének kialakítása mindegyik előadásnál foglalkoztatott. A hatvanas évek óta a különböző angol társulatok Shakespeare-előadásainak esetében mindenkor természetesnek tekintjük, hogy különböző stílusú, különböző játékhagyományokhoz kapcsolódó produkciókban a szereplők különböző stílusban beszélnek. Egy-egy állandó társulaton belül, például a londoni Nemzeti Színház, a stratfordi Királyi Shakespeare Társulat vagy a Globe Szín-

ház előadásain az egymást követő rendezők munkáiban úgyszintén változik a különböző játékstílusokhoz szervesen kapcsolódó beszédstílus. Az RSC Shakespeare-előadásainak hangvétele az elmúlt évtizedekben – Trevor Nunn és Adrian Noble igazgatása éveiben – egyre inkább a romantikába hajlott, mind az előadások játékstílusát, mind retorikus szövegmondását tekintve. Peter Hall és Peter Brook hatvanas évekbeli reformjai Artaud és Brecht szellemében többek között ez ellen irányultak. (Nem véletlen, hogy a színház a hatvanas és a hetvenes években, lévén állandó társulatuk, arra törekedett, hogy lehetőleg egy időben – vagy egymást követően – azonos színészek játsszák a modern darabokat és a klasszikusokat.) Az angol Nemzeti Színház legutóbbi periódusára és mai klasszikus-előadásaira is inkább a kortárs repertoárhoz és játékstílushoz illeszkedő realisztikus, stilizálás nélküli karakterábrázolás és beszéd a jellemző, például így volt ez Richard Eyre nagyszerű korszaka idején; de a Nemzetiben és másutt is láthatunk olyan klasszikus-előadásokat, amelyek nem a szövegmondásra koncentrálnak. (Gordon Craig a század elején, moszkvai *Hamlet*-rendezésének megkezdése előtt olyan előadás tervét vetette fel Sztanyiszlavszkijnak, ahol a szöveg csak a legfontosabb monológokban és jelenetekben kapna hangsúlyt, egyébként nagy húzásokkal kellene élni, vagy a nem lényeges sorokon zenei „átdalolással" lehetne továbbhaladni. A terv érdekelte Sztanyiszlavszkijt, de szerinte ezt csak egy alapvetően más jellegű előadásban lehetett volna megvalósítani, és nem abban, amit már javában próbáltak.)

A napjainkban rendkívül sikeres, Mark Rylance vezette londoni Globe Színház valamennyi bemutatóján olyan fontosnak tartják a szövegmondást, hogy a rendező mellett úgynevezett „master of speech"-et, azaz beszédmestert is foglalkoztatnak.

Peter Brook „tiszta forrásból" származó, minden színpadi és játékcirádától mentes, értelemre és érzelemre egyaránt ható, 2001-es párizsi *Hamlet*-rendezésének egyik varázsa volt a címszereplő Adrian Lester és a különböző nemzetiségű színészek többségének kristálytiszta szövegmondása.

A *Tragédia*-előadások hangvételét illetően az elmúlt évtizedekben azt tapasztaltam, hogy miközben változtak a rendezői elképzelések, szcenikai megoldások, a mű- és szerepértelmezések, a megszólaltatás módja, hangvétele ritkán tért el a hagyományostól vagy az éppen ellentétes felfogású megelőző produkcióétól.

A Nemzeti Színház 1955-ös előadásában az egy Major Tamás (Lucifer) értelmező szövegmondásával ellentétben állt a többi szereplő retorikus, deklamáló, romantikus beszédstílusa. (A főszerepeket Básti Lajos és Lukács Margit, illetve Bessenyei Ferenc, Szörényi Éva és Ungvári László alakította. Az előadás hangfelvételének közelmúltbeli közvetítése felidézte egykori élményemet.)

Amikor 1964-ben Major Tamás előbb a Dóm téren, majd a mostani Thália Színház épületében fellépő Nemzetiben rendezte meg a művet, komoly ellentmondás keletkezett egyfelől a színészi játék nagy része, másfelől Bálint Endre izgalmas, geometrikus látványelemei, valamint Vágó Nelly érdekes, Peter Brook *Lear király*-előadását idéző kosztümjei

Máthé András felvétele

Részlet a debreceni előadás paradicsomi színéből

között. Az új szereplők – Kálmán Györgyöt kivéve – az elődök versmondó stílusát és hangsúlyait követték.

„Kevercse rossznak és nemesnek" – ez jellemezte Vámos László első Dóm téri produkcióját. A túlzottan kitágított hatalmas tér parttalanságában, a többi szereplő hagyományos deklamálásától kísérve Ruttkai Éva (Éva) és Gábor Miklós (Lucifer) a hagyományostól izgalmasan eltérő szerepértelmezésükkel és beszédükkel magukra maradtak, s a bömbölés áradatában nem volt hatása alakításuknak. (Gábor Miklós később Ruszt József zalaegerszegi rendezésében szokatlan, „esőköpenyes" Lucifert játszott, kristálytiszta, nagyszerű versmondásaira emlékeztető ironikus szövegmondással. Igaz, nemrég publikált posztumusz kórházi naplója szerint elégedetlen volt alakításával, holott az sokunk számára azóta a korszerű *Tragédia*-játszás etalonjává vált.)

Számos előadás hasonló ellentmondásait említhetném, közöttük saját Madách színházi és pécsi rendezéseiméit is. Mint a legtöbb újat kereső előadásban, ez utóbbiakban is akadtak más hangot kereső és találó színésztársak. Közéjük sorolom a Madách színházi előadásból Huszti Pétert, aki a tévében látott fiatal, romantikus hangvételű Ádámjának ellentéteként Lucifer szerepében egyszerre volt dinamikusan küzdő és gondolkodó. (A Szinetár Miklós rendezte televíziós változat kapcsán el szoktunk feledkezni Mensáros László Luciferéről, pedig ez értelmezésében és hangvételében egyaránt korszerű, jelentős alakítás volt.) A másik Madách színházi szereposztásunkból elsősorban Dunai Tamás felváltva játszott Ádámjának és Luciferének friss hangütésére és szerepformálására; a pécsi előadásból pedig – több epizódszereplő mellett – elsősorban Héjja Sándor Luciferére gondolok vissza szívesen. Héjja minden ördögitől mentes, meditatív alakításában felidézte kolozsvári Hamletjének intellektualitását. A 1996-os debreceni előadásban Bertók Lajos, illetve Tóth Tamás (Ádám), Majzik Edit (Éva), Csíkos Sándor (Lucifer) és mellettük

az egész, jórészt fiatal társulat igazi csapatmunkával valósította meg a szertartás jellegű elképzelést. (Majd' ötven előadásban játszottuk ezt a *Tragédiá*t, tévéfelvétel is készült róla.) Számomra az amfiteátrális térben a játszókkal együtt élő fiatal nézők jelenléte volt a legnagyobb élmény.

■

Hevesi Sándor kicsit mentségnek is szánta már idézett gondolatát, mely szerint minden újabb *Tragédia*-rendezés csak újabb és újabb próbálkozást jelent a *Tragédia*-előadások történetében. Évtizedek óta a *Tragédia* próbakezdései, illetve premierjei előtt sokszor idézzük mintegy önmagunkat bátorítva ezt a mondást. A *Tragédia* színrevitele azok számára, akiket igazán foglalkoztat ez a különleges kihívás, még nagyobb felelősséget jelent, mint az angoloknak, mondjuk, egy Shakespeare- vagy a franciáknak egy Racine-tragédia bemutatása, mivel nekünk egyetlen ilyen klasszikus remekművünk van. Akik pályájukon tartózkodnak a *Tragédia* megrendezésétől, azokban bizonyára több a szorongás a bennük még visszhangzó régi előadások hangvétele okán. A hagyomány nemcsak lelkesítő, de riasztó és elrettentő is lehet; a *Tragédia* és a *Bánk bán* esetében ez különösen így van.

Ha gimnazista hályogkovácsként „nem születtem volna bele" a mű színrevitelébe, lehet, hogy egy életen át csak szerettem volna megrendezni Madách művét, de vágyamat soha nem mertem volna megvalósítani. Így hát azért is hálás vagyok a sorsnak, amiért részt vehettem abban a felejthetetlen 1954-es, „Barcsay utcai csatában", amely elkötelezett a mű iránt, és felbátorított a további színrevitelekre, három különböző rendezéshez adva akaraterőt és elképzelést.

ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS

Egy évre 3000 forintért fizethető elő a SZÍNHÁZ.

Előfizethető a Budapesti Postaigazgatóság kerületi ügyfélszolgálati irodáinál,
a hírlapkézbesítőknél és a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR)
Budapest, VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest,
e-mail: hirlapelofizetes@posta.hu;
vidéken a postáknál és a kézbesítőknél.
Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102–02102799–00000000,
illetve a SZÍNHÁZ szerkesztőségében
(1126 Budapest, Németvölgyi út 6. III. 2., tel.: 214–3770) személyesen,
valamint telefonon vagy átutalással (10402166–21624669–00000000)

ÉLET ÉS IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

Szeretnénk Önt is olvasóink táborában üdvözölni, egy viszonylag szűk, ám rangos szellemi kör tagjai között. Szerzőink, akikkel a lap olvasása révén megismerkedhet, a kortárs irodalom, publicisztika és grafika élvonalbeli képviselői.

Pénteken keresse az újságárusoknál, vagy fizessen elő az ÉS-re!

Előfizetési díj egy évre: 11 300 Ft, fél évre: 6300 Ft, negyedévre: 3366 Ft

Megrendelem az **ÉS**-t .....pld.-ban .....időtartamra.
Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekket.

Név:.....

Cím:.....

A megrendelőszelvényt kitöltve küldje vissza címünkre: 1089 Budapest, Rezső tér 15.
Tel.: 303–9211, Fax: 303–9241

Summary

The issue opens with the month's reviews. Our critics – András Nagy, András Forgách, Balázs Perényi, Tamás Koltai, Andrea Tompa, Judit Szántó, Judit Csáki and Enikő Tegyi – saw, respectively, Tchekhov's *The Seagull* (Chalk Circle Company), Bertolt Brecht's *The Caucasian Chalk Circle* (Comedy Theatre), Sándor Weöres's *The Boatsman from the Moon* (National Theatre), Shakespeare's *Hamlet* (Csiky Gergely Theatre of Temesvár/Timişoara, Rumania in a waiting-hall of the Western Railway Station), Edward Albee's *The Goat or Who is Sylvia?* (Radnóti Theatre), August Strindberg's *Nothing But Crimes* (small stage of the New Theatre), Simon Gray's *Close of Play* (small stage of the Hungarian Theatre), Per Lysander's and Suzanne Osten's *Medea's Children* (Colibri Theatre).

In our column on modern dance we publish contributions by Tamás Halász and Ágnes Veronika Tóth who examine some notable productions of the Budapest Autumn Festival, while Csaba Kutszegi reviews two productions – *The Tragic Actress* and *Carmen* – by the Szeged Contemporary Ballet and three productions – *Second Chapter, 7* and *Gaps, Lapse and Relapse* – by the company PR Evolution. Finally Katalin Lőrinc introduces a new program, *Bacchanalia* by the Yvette Bozsik Company at the Chamber, small house of the Katona József Theatre.

In our series concerned with theatre financing we publish a conversation Zsolt Koren had with János Vincze, manager of the fringe company The Third Theatre (Pécs).

The second part of György Lengyel's essay, devoted to his past experiences with Imre Madách's classic, *The Tragedy of Man,* evokes the productions of this monumental play he directed at the Budapest Madách Theatre, at Pécs and at Debrecen.

Playtext of the month is *The Unseeing,* a new work by author-director Csaba Kiss.