

2001. JÚLIUS

XXXIV. évfolyam 7. szám

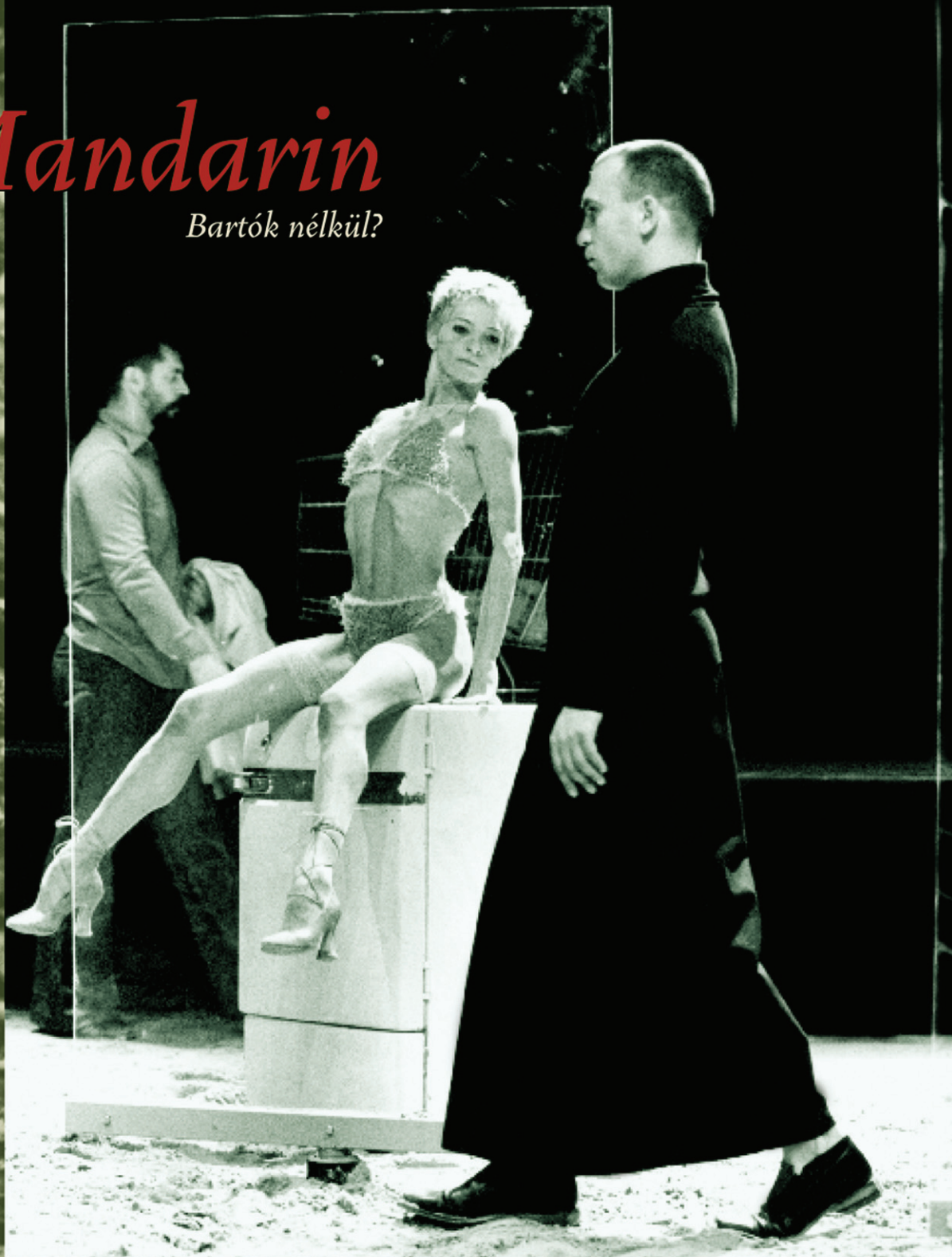
Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT

Mandarin

Bartók nélkül?



Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA
XXXIV. évfolyam 7. szám ■ 2001. július

Hekeili Rita felvétele



FEJES ENDRE: VONÓ IGNÁC

Schiller Katalin felvétele



DOSZTOJEVSZKIJ: BŰN ÉS BŰNHŐDÉS

Koncz Zsuzsa felvétele



MICHAEL MACKENZIE: ELŐHÍVÁS

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS

A szerkesztőség: CSAKI JUDIT ■ CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) ■ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ■ NÁNAY ISTVÁN (főszerkesztő-helyettes) ■ SEBŐK MAGDA (olvasószerkesztő) ■ SZÁNTÓ JUDIT

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

Telefon/fax: 214-3770; 214-5937; e-mail: szinhaz.folyoirat@matavnet.hu

Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.

Telefon: 214-3770; 214-5937; www.lap.szinhaz.hu.

Felölős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti a HÍRKER Rt., a LAPKER Rt. és alternatív terjesztők
Előfizethető a Magyar Posta Rt. Levél- és Hírlapüzletági Igazgatóság (LHI)
kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknel, a Hírlapelőfizetési
Irodában (HELIR) Budapest, VIII., Orczy tér 1.,
levélcím: HELIR 1900 Budapest; vidéken a postáknál és a kézbesítőknél.

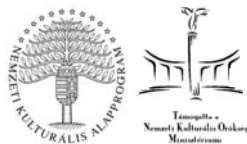
Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102-02102799

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.



A lap megjelenését és a kultúrát támogatja a Pannon GSM.

Megjelenik havonta.

XXXIV. évfolyam

HU-ISSN 0039-8136

POSZT

- Forgách András: SZÍNHÁZI TÍPUSÚ TALÁLKOZÁSOK II. 2
A válogató naplója

INTERJÚ

- Nánay István: ÍRÓ, TANÁR, RENDEZŐ, SZÍNÉSZ 12
Beszélgetés Gosztanyi Jánossal

KRITIKAI TÜKÖR

- Koltai Tamás: NE ÖLJ! 17
Változatok a Bűn és bűnhődésre
- Tompa Andrea: ÖSSZEFORR-E? 20
Arthur Miller: A salemi boszorkányok
- Zappe László: A TAN ÉS A MESE 25
Lessing: Bölcs Náthán
- Pályi András: HONNAN A GONOSZ? 27
Mickiewicz: Ősök
- Sándor L. István: EREDETI MÁSOLAT 30
Balogh Elemér–Kerényi Imre: Csíksomlyói passió
- Stuber Andrea: VISSZA A TERMÉSZETBŐL! 32
Michael Mackenzie: Előhívás
- Tarján Tamás: A KOMMERSZ, HA CSALÉ 33
Füst Milán: Máli néni

TÁNC

- Fuchs Livia: MANDARIN – BARTÓK NÉLKÜL!? 35
A Közép-Európa Táncszínház előadása
- Nánay István: A KOREOGRÁFUS-RENDEZŐ 38
Beszélgetés Horváth Csabával

RÖVIDEN

- Csáki Judit: CSAK VAGYUNK 42
Peter Handke: Az óra, amikor semmit nem tudtunk egymásról
- Tompa Andrea: KÍVÜL, BELÜL 42
Brjusov: Tüzes angyal
- Lőrinc Katalin: E-TÁNC 44
Mándy Ildikó: e-motion

PORTRÉ

- Halász Péter: VAJDAI VILMOS MENNYORSZÁGA 45
Techno-varieté a Trafóban

A CÍMLAPON: Szögi Csaba (Csavargó), Ladányi Andrea (Lány) és Horváth Csaba (Mandarin) a Közép-Európa Táncszínház előadásában

A HÁTSÓ BORÍTÓN: Szacsavay László a Katona József Színház Handke-előadásában
Koncz Zsuzsa felvételei.

FORGÁCH ANDRÁS

Színházi típusú találkozások

■ A VÁLOGATÓ NAPLÓJA ■

■ 4. OKTÓBER 23. Fejes Endre: *Vonó Ignác* – József Attila Színház*

Amint ülünk be a színház nézőterére, éspedig nagyon jó helyre, a hetedik sor közepére (kilométer hosszúak és sűrűek itt a sorok, rengeteg embert kell felállítani, ha az ember később érkezik, ezért aztán a szünetben az oszlopok alatt, mint sűrű bokrok a fák tövé-nél, álldogálnak a nézők, akiknek nem akarózik még leülni, egyébként jó hangulatú a nézőtér, talán a sűrűsége miatt is, afféle természeti képződmény, bár van egy kis „sztalinista”, kultúrüzemi stichje, és talán e miatt az embersűrűség miatt van az, hogy soha olyan erős dezodor- és kölniillatot nem érzem, mint ennek a színháznak a nézőterén: talán nem ártott volna egy, a nézőteret kettéválasztó folyosó közepre; és még egy praktikus apróság: a hölgyeknek a nézőtér bejárata előtt kell sorban állniuk a szünetben, többnyire nyitott ajtónál, mert a mellékhelyiségek pont ott vannak, miért?), hát jön a másik oldalról a SZÍNHÁZ című lap fél szerkesztősége (Csáki, Koltai), mintegy ellenőrizendő, hogy ott vagyok-e. Mint ahogy az év folyamán én is láthatom egyéb egzotikus helyszíneken is, hogy végzik a dolgukat. Ők átlagban évi százötven előadást néznek meg. Nekik ez rutin. No jó. Ezek az ő hálószo-batitkaik. Ezúttal, mint ahogy engem is, Őket is fűzi némi személyes szál a szereplőkhoz: én szerettem Vitelliusomat, Koltai Robit jöttem megnézni (már nem először jövök el miatta a József Attila Színházba), a Koltai Tamással érkező Balogh Anikó pedig tavalyi rendezőnjét, Radó Denise-t (aki Orton *Szajréját* rendezte a Thália Stúdióban: ahhoz a darabhoz annyiban szintén van némi kö-zöm, hogy én is lefordítottam, nem csak Göncz Árpád, aki inkább pénzkereset céljából, enyhe viszolygással tette, én viszont nagy élvezettel dolgoztam a szövegen, az amoralitása nem sértette szép-érzékemet, ebből arra következtetek, hogy mainapság az amorali-tás esztétikai kategóriává vált, és bevallom, én csodálom a szerző színpadtechnikai pofátlanságát és profizmusát; amit ábrázol, a harminc-negyven évvel ezelőtti angol valóság mára már a legma-gyarabb realizmus; a szegedi színház számára készült a munka, Böhm közvetítésével Balázsovits Lajosnak, emlékszem, milyen gyalázatosan rosszul olvastam föl az olvasópróbán, úgyhogy Balázsovits át is vette tőlem a stafétát; néhány évvel később, amikor *A Schroffenstein család*ot rendeztem, egy teljes napon át próbáltam előtte, magnóra mondtam, és akkor már egész jól ment, voltak kis trükkjeim, ügyeltem a tempóra (instrukciók, nevek elhagyása, kis

magánszámok): a rendezői felolvasás hasznos intézmény, alkal-mas a színészek hangulati meggyőzésére, valamilyen virtuális elő-kép megteremtésére, ami jó esetben ott lebeg azután elég sokáig (kár, hogy a Kleist-darab első rendelkezőpróbáján mindez szerte-foszlott, mert rájöttem, hogy halvány fogalmam sincs róla, ilyen-kor mit kell mondani, Helyey keményen le is verte rajtam, most már tudom, hogy a rendelkezőpróbán lazán mutogatni kell, sem-mi értelmezés, könnyed csevegés, mint a fogorvosnál, amikor a doktor eltereli a figyelmet a problémáról, épp csak bekukkant az ember szájába), és hát a felolvasás nem mindenkinek áll jól; azt mondják, ebben a műfajban Ascher a legjobb, rendkívül szórakoz-tatóan olvas föl, én Ruszt József határozott, olykor szándékoltan semleges intonációjú, tenor zengésű fölolvassáira emlékszem, amelyek tele vannak határozott szituációkkal, és már előre lehatá-rolják (jó értelemben) a színész mozgásterét, afféle artikulációs gyakorlatnak is beillenek. Balogh Anikó kezében Radó Denise-nek szánt kedves premierajándékot szorongat, bár a premier már egy jó hete megvolt. A mögöttünk levő sorban pedig ott ül Nógrádi Gábor, Koltai Robi forgatókönyvírója, akivel egyszer valami szap-panoperát kezdtem írni a televíziónak (Gidai Róbert álnéven, szintén Böhm közvetítésével, aki tényleg „gyakorló színházi démon” volt akkoriban, tele rengeteg ötlettel; a forgatókönyveket elfogadták, de Hankiss megbukott, minket pedig ejtettek, talán nem is baj). Nógrádi elképesztően sokat dolgozik, költő, meseíró, lapkiadó (egy ideje – mint elmesélte – a pedagógusok számára in-ditott csődbe ment lapot finanszírozandó, dolgozott, ha lehet, még többet – ok a hajszára mindig akad); megállapodunk abban, hogy a második szünetben ő megy be Robihoz, a végén viszont én. Az előadás után mégis összefutunk Robi öltözőjében, a folyosón ott van Garas is, aki, úgy tűnik, mint igazi profi rendező, minden előadást megnéz (amikor *A Dudás Gyurit* nézem meg januárban, akkor is ott van, látom a színészbejáró lépcsőjén állva), és a tanul-ságokat megbeszéli a színészeivel, tanulságok pedig mindig van-nak. Amikor jövünk el, látom, hogy Pogány Judit földúltan, sze-mében könnyekkel magyaráz valamit az öltözőfolyosón Lőkös Ildikónak, drámai események történhetek a színpalak mögött; azonnal kezdek kombinálni, hogy vajon mifélék, egész elméleteket építek fel, míg megyünk hazafelé – Nógrádi már a szünetben me-sélt róla, „áll a bál!”, mondta vidáman, mint aki tudja, hogy az ilyesmi a színházhoz hozzátartozik („valami kihagyott mondatok miatt vihar lóg a levegőben”), én pedig azt érzékelem, hogy a néző semmit sem érzékel abból, ami tényleg „történik”. (Majd elmon-dom, hogy szerintem mi történt „tényleg”. Mert a színházban nem az történik, amit látunk, ez csak a látszat. Más idők „történ-nek”, más indulatok, más mesék.) Mindezt csak annak illusztrálá-sára írom le, hogy a színházi tér milyen fokon képes viszonylago-

* A 2001. június 10–17. között megrendezett Pécsi Országos Színházi Találkozóra Forgách András válogatta az előadásokat. Naplójának első részletét júniusi számunkban közöltük.

sítani, relativizálni az ember jelenlétét (véleményét), ennek köszönhető, hogy itt sohasem működik valamilyen objektív mérce, még akkor sem, ha az ember csupán néma pillantásokat vált az ismerőseivel, és öntudatlan benyomásokat gyűjt, amelyek akarva-akaratlanul is befolyásolják. A foyer-beszélgetések külön műfajnak számítanak. Olyan ez, mint egy gyorsított irodalmi szalon, ahol pár mondatot vált az ember az ismerőseivel, és már röppen is tovább. Ez a helyzet a színikritikusok egész karakterét, stílárkészletét, irányát meghatározza: ők állandóan feleselnek, hol egymással, hol a közönséggel, hol a játszókkal; vagy kiszolgálják (segítőképpen *belelát*nak egy előadásba dolgokat, amelyek talán csak lesznek valamikor, tehát „fölfedeznek” és „pártolnak”, aminek aztán évek múlva lesz meg a bójtje – ilyesféle történik most Berlinben Ostermeierrel, hogy ne hazai példát mondjak); vagy tudá-

nyilvánítanak, hogy mennyi előadást kell megnézni, vagy kajánul kíváncsiak rá, mi fog kisülni ebből a sok „színháznézésből” (hogyan fogok belebukni a válogatásba, mondjuk), annak van egy olyan eleme (most az általános színházi helyzettel kapcsolatos averziókkal, szorongásokkal, válságérzettel nem foglalkozom), amiben feltétlenül igazat kell adnom nekik: az, hogy az ember majdnem minden este színházban ül, valóban nagyon kiszolgáltatottá teszi, mert ha nem vigyáz, valamiféle szellemi törmelékkel lesz teli a feje (és a teste is), minél előítélet-mentesebben ül ott, annál többféle hatás éri, amelyekkel alig tud aztán elszámolni magának. Telítődik valamivel, valamilyen eklektikus kulturális teljesítményhalmazzal, ami első blikkre műveltségnek tűnik, valójában nem az, hanem levegőbe írt viszonyrendszerek mulékony gubanca, a kis forma ezer alakban, maga a belterjesség. Ez komoly



Jelenet a József Attila Színház *Vonó Ignác* című előadásából

Hekeli Rita felvétele

tosan szembeszegülnek valamilyen iránnyal, intézménnyel (ítélkeznek, mint egy bíró, olykor kissé elvakultan, avagy szenvedélyes védőbeszédet tartanak); gyűjtögető életmódot folytatnak, de másként, mint Csehov Trigorinja, habár ő is a motívumoknak (a tényeknek és az eseményeknek) való kiszolgáltatottságát magyarázza Nyinának – mert ők nem hoznak létre, csak a legtrikább esetben, műveket, és állandó függésben vannak, mint a drogosok, egy szubkultúrától. Koltaival (már mint a Tamással) még az előadás előtt gyorsan megbeszéljük, hogy írok egy naplót, de az nagyon őszinte ám, mondom én (cenzúrázni kell), mire ő megjegyzi, hogy úgy érzi, ő is őszinte a kritikáiban (vagyis nem ír sohasem mást, mint amit gondol), én azonban egy másfajta őszinteségre gondolok, a naplóíró őszinteségére (ami olykor unalmas, olykor pusztán személyeskedés, de egyszer már kipróbálom, hogy mit is gondolok „valójában” – mert az úgynevezett „objektív” ítélezések is ezekből a személyesebb mozzanatokból vezetődnek le, nincs mese, a személyeskedés viszont hosszú távon nagyon unalmas, ezért e helyt minimálisan alkalmazom). Amikor az emberek részvétet

veszélyforrás az olyan ember számára, aki nem a színház futóhokkjára szeretné felépíteni az életét. A színháznak vannak igazi rabszolgái (nem csak az ügyelők és a kellékesek azok): a sok limlom és kacat csak gyűlik az ember zsigereiben, ösztöneiben, valamilyen póttudatként, és éber álomként befolyásolja gondolkodásmódját, azt hiszi róla, valódi tudás, pedig csak a társasági élet és a mindennapi túlélés egyik eszköze.

De vissza a Garas rendezte *Vonó Ignáchoz*. Eszembe jut egy jelenet, amit emlékként megőriztem hosszú évekre, sőt, anekdotaként fel is használtam olykor: az *Én, Claudius*ban, amit Iglódi rendezett a Várszínházban (a darabot én írtam, három álnév alatt – persze ingyér: tipikus dramaturgsors, és ráadásul beleírtam készülő darabom, a *Vitellius* egész érzéki anyagát, úgyhogy azt évekre félre kellett tennem, mert absztrakt váz maradt csupán, mégis megérte, mert közelről láthattam egy nagy színészt dolgozni, „a Garast”, és megbarátkozhattam vele, és élvezhettem hangját, társaságát), Garasnak volt egy jelenete Radó Denise-zel, aki egyébként húsz évvel később markáns rendezői ötletekkel bátran nyúlt a nem könnyű

Orton-darabhoz, és aki kezdő színésznóként valamit nem úgy csinált, mint Garas akarta volna, vagy valami megjegyzést tett Garas jelenete közben félhalkan a színpadon. Talán már akkor megszólalt benne a rendező, ellenben Garas mint Claudius úgy érezte, hogy egy színész társa szól bele a munkájába (ez valóban kényes dolog, főleg színpadon, próba közben), és megragadta a fiatal színésznő csuklóját, keményen megszorította, és háromszor nagyon



Fábián József felvétele

Kocsis Judit (Angéla) és Besenczi Árpád (Dudás Gyuri) a József Attila Színház Molière-előadásában

hangosan és nagyon erélyesen megismételte (örök életre bele akarta vésní, úgy látszik), hogy amikor ő ezt meg ezt csinálja, akkor a színésznő azt meg azt fogja csinálni, punktum, nehogy azt képzelje, hogy bármi mást tehet, emlékszem, Garas kezében az alakítása során oly mesterien használt fehér zsebkendő hogy lobbogott, miközben a fiatal színésznő csuklóját rázta keményen; akkor láttam először, hogy egy tapasztalt színész miként tud kőkemény korlátokat építeni magának a láthatatlan térben; mintha ez a vad csuklórázás egy filmjelenet lenne, olyan élesen él az emlékezetemben. A rendreutasítás. A helyzetétel. Ha Garas színész-rendező, vagyis a színészi játék részleteire sokkal érzékenyebb, mint az egészre, akkor Radó Denise egy kissé már rendező-színész, túl markáns és tudatos a színpadon – amikor Peter Stein egyszer beugrott az egyik beteg színésze helyett, akkor jöttem rá, hogy egy rendező miért nem lehet sohasem jó színész: mindent észlel, és mindenki helyett ott van.

A Vonó Ignác egészében véve csalódás volt. Pontosabban: nagyon jó jelenetek váltakoztak benne megoldatlan és megcsinálatlan

lan jelenetekkel. Hozzá kell tennem, hogy a darabot nem ismerem, nem láttam még, tudom, hogy Garasnak volt egy legendás alakítása, és Robi egy éve nagyon lelkesen mesélte, hogy lesz ez az előadás, amelyikben Pogánnyal együtt fognak játszani. Már előre örültem neki, hogy Robi nemcsak az utóbbi időben megszokott szerepkörében lép fel, hanem „komoly” színdarabban, mert én is úgy éreztem, hogy igazságtalanul bántják kritikusai: több, szinte műalkotásszámba menő figurát is megeremtett az utóbbi évtizedben, és ez nem kis teljesítmény, én pedig nem vetem meg azt, ha a közönség egyszerűen jól érzi magát, mi az, hogy nem vetem meg, ez volna a színház egyik lényege, bárki bármit mondjon, és Robi az ügyetlen, esendő, kiszolgáltatott figurák (még történetileg is hiteles) megjelenítésével valami igazit alkotott. Igaz, és ezt most látom: talán a színpadon elkényelmesedett egy picit. Éppen Pogány Judittal szembeállítva érzem így, aki nem építhet egy olyan állandó figurakészletre, mint Robi, tehát keményen dolgozik Özvegy Mák Lajosné minden egyes megszólalásán, minden mozdulatán, Robi viszont mintegy rááll a nagyon neki való szerepre, és a szerep néha ugyanúgy lötyög rajta, mint a színpadi tér az előadásra (azt írtam fél magamnak, hogy „a tér egy része holtan leffeg az előadáson”, ami persze sokkal kegyetlenebb, és nagyon meglepő, mind a díszlettervezőt, mind a rendezőt tekintve, hogy mennyire kitöltetlen és rossz értelemben díszletszerű a tér nagy része, olyan, mint a szovjet színházi díszletek nagy szimbolikus terei): Robi voltaképpen a saját ikonját használja, és nem mindig érti, hogy ez miért nem jön be.

Olyan formátumú színészek esetében, mint ő, mindig elérkezik egy kritikus pont, amikor a figura, az alak már megvan, működik, nagyon jól működik, és rossz esetben egyfajta automatizmus lép föl, amikor a hatás maga nem árulja el (legfeljebb a szigorúan ítélkező barátok és kollégák), hogy ez már nem egészen ugyanaz a hatás. Hogy „dolgozni” kellene rajta.

Ascherral az évek folyamán volt több, félig-meddig titokzatos beszélgetésem, abban az értelemben titokzatos, hogy sohasem magyarázta el, voltaképpen mit ért rajta: szerinte a legnagyobb színészek „bohócok”; számára a legnagyobb magyar színész Kabos Gyula. Ha egy színész nem elég „bohóc”, az valamiféle hiány, megoldatlanság („nem eléggé bohóc” – fogalmazott valakiről –, akit ugyanakkor nagyon becsült). Kétségtelen, hogy Koltai egy ideig Ascher „bohóca” is volt (és nem csak az övé): ami a színészi eszközök valamiféle egyetemességét, koncentrációját kell hogy jelentse, értékítéleteken és pszichológián túli világát – és emlékszem arra is, hogy az első igazi színházi élményem kilencvenes koromban – és ahhoz mérem ma is a színházat – egy nagy szovjet bohóc (Popov?) produkciója volt, aki két dolgot művelt egy hatalmas cirkuszi sátorban, amelynek legutolsó, legfelső sorában ültem – Popov apró emberke volt, lötyögős zöld öltönyben –: köztéri szobrot játszott, aki, ha elfordultak, megmozdult, ha visszanéztek, megdermedt; és előadta a klasszikus bohócszámot a répával is: ha a szájába dugták, nem eresztett, ha kivették a szájából, leeresztett. Koltait rekedtes hangja, örök naivitása, fura, váratlan nyelvi reflexei és az erotikus érzékiséget kerülő „kisemberi” színészte abszolút alkalmassá teszik erre az egyetemes bohóci szerepre, ám annak részleteiért mindig újra meg kell küzdeni, különösen egy kisrealista (némielg pszichologizáló) színdarabban. És jut eszembe, többek között épp a Vitellius pecsételte meg Robinak Kaposvárral való szakítását: Ascherék le akarták beszélni arról, hogy az én gyanús darabomban és Pécsen, Vinczével dolgozzon, de akkor már érlelődött benne a szakítás. Én egyébként örökre hálás leszek neki ezért, és mindketten nagyon csalódottak voltunk, amikor Keserű Ilona nem választott be minket a szolnoki találkozóra (ehelyett Vincze másik rendezését, a Halleluját választotta ki), de az első gondolatomban mégsem az volt, hogy Keserű téved, hanem az, hogy nem vagyunk elég jók (én nem vagyok elég jó). Amikor Bodolay A bohóca-t beválasztottam, az is motivált, hogy úgy éreztem, nem enged-

hetem meg, hogy Epres alakítását ne lássa az ország (mint ahogy Robi akkor szerintem nagyon nagyot dobott). És talán nem véletlen, hogy most éppen egy *Bohóc* című darabban sikerül megfogalmazni (és rajta kívül egy másik nagy bohóc, Haumann teszi ezt *A színházcsinálóban*), hogy mi is az a színház, mik is a tétek, ha az ember színházat csinál.

„Én csak egy típus vagyok” – hangzik el Fejes Endrénél az egyik szereplő (itt Józsa Imre) szájából; nos, éppen ez a fontos (megoldandó) mondat visz az előadás (és részben a darab) legnagyobb gyengéihez, amit Garas, ez a színészek nyelvén beszélő rendező igazándiból nem tudott megoldani. Ez leginkább a teljesen esetleges háborús jeleneteken és az arisztokrata szalon jelenetein érződött: a típusok itt általánosságok maradnak színpadi értelemben, még akkor is, ha elég természetes is a játék, és a figurák olykor nem nélkülözik a plaszticitást. A statisztéria statisztéria marad. Fejes bizonyos fokig karikatúrákat rajzol (akkor, amikor írta, bátor dolog lehetett, hogy arisztokratákat felléptet nem teljesen negatív szerepkörökben, de a leírás onhatatlanul érzik az öncenzúra, arról nem beszélve, hogy ’56 értelmezésében azóta gyökeres fordulat állt be), Garas pedig nagyjából addig megy el, hogy „ők is emberek”, nekik is van sorsuk. Az, hogy Vonó Ignác afféle imposztor-ként léphet fel közöttük, hogy hülyét tud csinálni belőlük, ennek ma egészen más jelentést lehetne talán tulajdonítani. Mindenesetre itt valamilyen újféle típusalkotásra lett volna szükség, ez csak félig történt meg, és ez nem segít az előadás két sztárjának sem, akik jeleneteik szívetén egész szépen oldalaznak előre, és hiába jó Koltai cipőpucolós jelenete és a háború utáni sörkerti szcena is (az előbbi visszaja), csak épp a színpadra besétált pincér nem csinál semmilyen figurát, akárki lehetne: a közeg üres.

A jelenlegi magyar színház legjobb „közefestője” szerintem egyébként Gothár Péter, aki mind *A színházcsinálóban*, mind a *Születésnapban* szinte tapintható, szagolható, külön élményszámba menő közeget fest – már-már az válik problémává, hogy a közeg felfalja a színészeket, mert túl poentirozottnak tűnik a játékuk ahhoz a szinte naturalisztikus vázlatához képest, amelyik vizuálisan és az instrukciókban megvalósítva előttünk van a színpadon, és tőlük függetlenül létezik. Közegnek és típusnak egyensúlyán múlik minden: Zsámbéki *Tartuffe*-jében Varga Zoltán frenetikus Lojális úr: ott a precíz és minden rendszert kiszolgáló hivatalnok hihetetlen retorikájú pimaszsága modoros túlzásokat is kibír (nem kibír, hanem egyenesen követel), és teljesen jelenvalónak érezzük a figurát, miközben mégis egy típust mutat be, mert a család szerkezetében olyan pontosan megjelenik a „rendszer”, a családi viszonyok olyan árnyaltan jelennek meg, és mert *Tartuffe* lélegzetelállítóan nyílt és durva játszmája (gondolok arra, ahogyan vért mázsol az arcára Damis szeme láttára, Orgon háta mögött, vagy arra, ahogyan szőlővel dobálja Cléante-ot, előbb a hátát, aztán már szemtől szembe is, miközben undorral és gourmand módjára csipegeti válogatott lakomájának fogásait), egyszóval ebben a rögtönzöttnek ható, mozgékony szerkezetben (a színpad széle olyan ütött-kopott, mint egy állítópróbán, van az egész színpadképben valamilyen spontán esetlegesség, vázlatosság) Lojális úr a maga emeletes frizurájával egyszerre karikatúrisztikus és pontos: a típus érzete a szándékos szélsőségek és a pontosan megrajzolt közeg feszültségéből jön létre. Ugyanilyen nagy ziccer volna *A képzelt betegben* Fondor, a közjegyző, ott azonban Quintus Konrád és a rendező nem jutnak egy lépéssel sem tovább, mert hiányzik mögülik a tényleges közeg (a különböző színészek különböző darabokban, stílusban játszanak, és a tér is szétesik mögülik), és hiába rajzol (mint egy mai biztosítási ügynök) eligazító ábrákat fehér táblára Argan örökhagyási lehetőségeiről a színész, és hiába fondorkodik, a jelenség általános marad, deduktív, hogy így fejezzem ki magamat, *tudom*, hogy mit akarnak vele kifejezni, és ahhoz mérem a játékot, és az eredmény elég sovány. Nem elég egy-két mai gesztust belelopni a színész játékába, nagyon

sok egyéb részleten is múlik, hogy valami jelenvalóvá lesz-e a szemem előtt vagy sem.

A *Vonó Ignácban* éppen az ilyen részletek sokszor nem stimmelnek. Az arisztokrata szalonban álló nagy szekrény teljesen üres, csak egy leszakadt polc van benne, és az imaszék egy vadonatúj, sohasem használt kellék bútor. Vagy az, ahogyan Robi a színpadon kívül lejátszódó eseményeket nézi és kommentálja, ahogyan



Rezes Judit (Mariane), Fullajtár Andrea (Dorine) és Dévai Balázs (Valér) a Katona József Színház *Tartuffe*-jében

az oroszok szétlövik Budapestet, az is teljesen halott színpadi jelzés csupán, mert egy olyan ablakon néz ki, amin keresztül nincs kilátás.

Amikor másnap Esterháznak *A talizmán* szünetében lent a büfében elmesélem az előző esti előadást és darabot (mert ő sem ismeri), hirtelen eszembe jut, hogy de hiszen ő is egy arisztokrata. Hogy egy arisztokrata milyen autentikus tud lenni! Miközben az ’56-os jelenetet próbálom neki leírni, rádöbbenek, hogy milyen anakronisztikusak ott az arisztokrata figurák. Esterházy elmeséli *A színházcsinálóban* Lengyel Ferit – egy főpróbát látott, én akkor még nem láttam az előadást, és olyan finomságokat ír le, hogy képtelen vagyok visszaadni. Azt, ahogyan Lengyel néz, és amit a pusztán nézésével, jelenlétével elmond. Esterházy igazi inyenc színházlátogató, hallatlan érzékeny a gesztusokra („Fullajtár, mint a Bertalan Ági – mindig más a színpadon, előbb sokáig nem ismerem meg”); ha egy színésztől beszél, akkor azonnal az összes látott előadásból egymás mellé kerülnek a szerepei, piciny mozzanatok, amiket fel tud fűzni egy elegáns gondolatmenetre. Meg-



Bálint András (Goldberg), Csomós Mari (Meg) és Szervét Tibor (McCann) a Születésnap Radnóti színházi előadásában

jegyzi, hogy hallottak engem Petri-verseket mondani a rádióban, mire én kissé álszerűen azt mondom: „nem az én ötletem volt” (szerettem volna a dicséretét kicsikarni), és ő azonnal észreveszi, ahogyan a két kezemet kissé képmutatón összefonom: „mint egy prépost – mondja nevetve –, mint egy vidéki plébános.” Le vagyok leplezve. Lent a büfében egy félreértés következtében azt hiszem, hogy meg akar hívni egy üveg ásványvizre, de esze ágában sincs, nincs bratyzás, ebből kis zavar támad, a pult mögött álló büféslány csak néz, és Esterházy azonnal egy kis rokokó áriát ad elő, olyanok vagyunk, mint egy házaspár, akik között már rég nincs semmi szex, de ezekben a dolgokban, a nyilvános félreértésekben mégis fellobog bennük a szenvedély: a jelenet bonyolult és gazdag, egy egész élet van belesűrítve, a büfésnő értően figyel: EP formában van, végig az előadás (*A talizmán*) alatt hallom nevetéseit a hátam mögül (ahogy Ascher szokta kémlelni feszülő orrcimpával a sötét nézőteret, úgy szoktam én is fülelni és regisztrálni ismerőseim nevetését). Esterházy látszólag könnyen lekenyerezhető, szívesen és könnyen nevet, valójában hűvös ésszel tudja szortírozni a dolgokat. Arisztokrata sarj, és éppen őt tanulmányozva érezheti át az ember azt a komplexitást, amit sem Fejes, sem Garas, sem a színészek még csak meg sem közelítenek: hűvös távolságtartás és bámulatos közvetlenség (jó modor) elegye ez, ami mindig valamilyen távlatot ad a viszonyoknak, benne van az évszázados hagyományok nagy ereje stb., stb. Az a poén, hogy Svejk-Ignác hülyét csinál az arisztokratákból, már nem elég a boldogsághoz.

„Szinkronhangok”, mondja L. öntudatlanul a *Vonó Ignác* második felvonása alatt – a válogatás első időszakában még bírja a strapát, sokat jár velem színházba –, megnézem a szereposztást, és valóban ott van Simon Templar hangja is a színpadon, de ezzel L. valami olyasmit akar kifejezni, hogy a színészek hangja jelentősebb a megjelenésükénél. Teljesítés van, annak ízléses formája, de csupán teljesítés. Nem mozdulnak a figurák semerre, ezért is ér váratlanul Radó Denise hatalmas temperamentummal előadott nagyjelenete, olyan, mint egy magánszám.

Hogy egy besúgó házmesternőn az előadás végére megesik az ember szíve, hogy áldozatnak érez egy vérszívó nőtényt, az Pogány nem kis teljesítménye, kétségtelenül neki van a legnagyobb sikere, és ez nem is annyira véletlen, hisz majdhogynem a darab címszereplőjévé nő – januárban, miközben *A Dudás Gyurit* nézzük, kétszer is találkozunk az előcsarnokban Radnóti Zsuzsával, aki a *Vonó Ignác*ot nézi: az első rész után kissé szkeptikus, de aztán – nem csupán nagy empátiájának köszönhetően – megérzi ő is Pogány játékában a „kaposvári iskolát”, amit talán kissé túlzóan föllemegetek. Közönségesség és ezernyi apró részlet. Hogy mit is jelent vesztesnek lenni.

Miről is szólt az előadás? A vesztes győzött, és a győztes veszített.

■ 5. OKTÓBER 24. Nestroy: *A talizmán* – Katona József Színház

Az első perctől fogva jól érezzük magunkat – Máté rendezése friss, vicces, könnyed, csupa találó részlettel, Fullajtár mint Von Cypressenburgné frenetikus, a fordítás, Eörsi, pompás, abszolút neki való a szöveg (a Nestroy-kötetben egy régi fordítás van, azt olvasva el sem tudtam képzelni, mit lehet ezzel a darabbal kezdeni, miként lehet ezt a minden átmenet nélküli fordulatosságot – „népszínház” – jól megcsinálni, csakis úgy, ha gazdagon körítéd mai típusokkal és mai koreográfiával, vad és durva humorral), a dalok úgy szólnak, hogy csak na, Horgas dobozkartonból, kartonpapírból, gyűrött csomagolópapírból egy nagyon használható, sokoldalú („kaposvári”) díszletet tervezett, a dobozgyűjtögető nincstelenek jutnak rögtön az ember eszébe, a bádogyárosok, az alulra, a szélre sodortak nyomorúsága – prima kis díszlet, sok ablakkal, réssel, ajtóval, pehelykönnyű bútorokkal, a bal oldalon álló pianinót kartonborítás védi a színpadi atrocitásoktól (finom ötlet); a musicalszerű, daljátékszerű betétszámok, amelyekben mindenki részt vesz, egyszerűek, de nagyszerűek, mindegyik afféle tablóvá válik, apró megfigyelések gyűjteménye arról, hogy milyenek vagyunk, polit-show – a legjobb Fullajtár mint úrinő, amíg

bírja – és majdnem végig bírja – a modoros úrinőt tempírozni, itt az ismétlés technikáján múlik minden, igazi bohócmutatvány, már megint ugyanazt mondja, és én már megint nevetek, icipicit kell csak változtatni a mondat hangsúlyán, és lám, megint bejön a poén, és szép is Fullajtár, el lehet időzni az arcán, az alakján. Meg kell mondanom, hogy a *Tartuffe*-ben mégis igazságtalannak tartottam a közönséget, hogy ott is Dorine-Fullajtárnak volt a legnagyobb sikere, mert Básti Juli mint Elmira szerintem két káprázatos jelenetet adott elő Rába Rolanddal, és ha valakin, akkor rajta múlt, az ő sokszínű, érett játékán, hogy érzékileg is felfogjuk azt, amit a darab „közöl” (gondolok itt Fekete Ernővel [Damis] és Lukáts Andorral [Orgon] való jeleneteire is, amelyekben több volt, mint feleség és anya: intelligens társ volt, egy-egy arckifejezéséből évtizedes tudást lehetett leolvasni, a pillanat törtrésze alatt felfogta, mi zajlik a másokban, még döbbenete és undora is tapintatos volt, csodáltam a türelmét és az erejét a hülye férfiakkal szemben, egy szó, mint száz, igazi nő volt, kiszolgáltattott és mégis öntörvényű). De hát a közönség nem mindig igazságos. Ascher elmesélte, hogy Berlinben, az általa rendezett *Tartuffe*-ben is Dorine-nak volt a legnagyobb sikere, mert ő mondja ki a darab igazságait, egy-egy színész gyakran a szerzőnek köszönheti a sikerét, de ehhez hozzátartozik, hogy Fullajtárnak már (megérdemelten) saját közönsége van, hetyke és magabiztos színpadi jelenléte magára vonja a figyelmet. Huszárik Kata orrhangú, affektált rajzfilmfigurát ad elő, kis etűd önmagában (ő Fullajtár leánya, Emma); itt

is érzékelhető, hogy a mélység nélküli forma milyen hatásos: itt nem úgy adódnak össze a tételek, mint a komolyabb műfajokban, ami nem jelenti azt, hogy a végösszeg nem lehet ugyanannyi. Ami kis bizonytalanság a színpadon látszik, az abból adódik, hogy ma este először játszik a „második szereposztás” – Varga, Takátsy, Bertalan –, mert az első szereposztás *A színházcsinálóban* próbál, akik persze ugyanolyan otthonosan mozognak a sokféle ügyességet követelő térben, mint a többiek, csak a többiek időnként rájuk csodálkoznak: a múltkor nem te jöttél be. Csákányi és Fekete Ernő (egyik titkos kedvencem, ritkán tudom megenni, utolsó sejtjéig színész) léha duettjei – pontosabban lábszagúan erotikus duettjei – osztályon felülően könnyedek. A Fekete és Csákányi közötti szex igen közönséges – beosztott munkatárs és főnökasszony –: például Fekete leveszi a cipőjét és a zokniját, és Csákányi ölébe dugja a lábfejét, vagy ő ül Csákányi ölébe; az, ahogyan előre ismeri már Csákányi reakcióját – hogy sikítani fog –, vagy ahogyan otthonosan tép egyet az asztalterítőtől (ami papírból van), és betűri a gallérja alá szalvétának. Csákányi úgy tud váltani a színpadon, mint rajta kívül senki (ez a *Koldusoperában* hasznosnak fog még bizonyulni, bár ez sem tudja pótolni a színpadon a tényleges indulatok hiányát), és hozza magával azt a kaposvári levegőt, amittől ez az előadás olyan kaposvári ízű. Nem nehéz koszt, könnyen emészthető, evidenciái vannak, aktuális: ilyenkor érzi az ember, hogy egy színház tud műsortervezt készíteni, átalakulás közben a társulat- és közönségépítés zavartalanul folyik. Boldogan meghív-

Haumann Péter (Bruscon), Kocsis Gergely (Ferruccio) és Lengyel Ferenc (Vendéglős) *A színházcsinálóban* (Kamra)



nám a színházi találkozóra, zenés bohóság, mégis magvas, de ebben a színházban elég erős a verseny (végül egyeztetési okok miatt kerül be csupán *A színházcsináló*, nem ok nélkül mondják, hogy elfogult vagyok ezzel a társulattal szemben, annak ellenére, hogy érzelhető náluk is némi kifáradás, de erről később).

Több is van itt. Nagy Ervin (Titusz, facér borbélysegéd) végig tartani tudja magát, bírja szuflával és ötletekkel, ami nem kis dolog. Mondhatni, nagy felfedezés, ha nem láttuk volna már a *Nincsen nekem vágyam semmi* című filmben. Ő itt a Stohl-utód, aki akrobatikus ügyességével és humorával nagyon sok mindent el tud adni. Nemzedéki poéntára van, egy új generáció mozgását és ízlését ábrázolja a színpadon. Ha őt nézi az ember, és összeveti Stohl nem lebecsülendő teljesítményeivel ugyanezen a színpadon, megérzi, mi is az az akceleráció: ő már részleteiben egészen másféle színházat játszik, mint Stohl, aki valamiféle középgenerációs feltörekvő menedzsert ad elő az Alföldi-féle *Figaróban*, vagányságuk gyökeresen más minőségű, itt majdnem ugyanannak a mozdulatnak egészen más a kulturálisjel-értéke. Nagy Ervinnek „independent” technohumora van, hogy így fejezzem ki magam. Gyors, mint a villám. Mint egy gép, olyan. Mint szép testű fiatalembernek előbbutóbb Nagy Ervinnek is nyilván le kell vetköznie a színpadon, ha értő rendező kezébe kerül (igaz, ezt Stohl is megtette a *Haramiákban*). E helyt kis esszé következhetne a színpadi meztelenségről, ami mára már követelmény lett (először éppen Mátét láttam meztelenül bejönni a kaposvári *Hermelinben*, és nagyon becsültem érte, de regisztráltam közben azt is, hogy mennyire meg lehet szokni, vannak, akiken ruhává válik a meztelenség – Ascher persze a *Hóhérok havában* alaposan visszaél az „egy szál faszbán” monológot mondó Szabó Győző bátorságával, mint hallom Hamvaitól, itt igazi történelmi rekonstrukció történik, mert az eredeti francia polgártárs anno ugyanígy tett; Aschernél ez afféle nyitány-poénná változik, tíz percig nem tudok figyelni a darabra, mert egészen másra figyelek, ami nem baj). A meztelen emberi test lenne a „színpadi igazság” egyik metaforikus helyettesítője, magának a színpadi bátorságnak az önjelölő fogalma; a színpad kénytelen megküzdeni a színházon kívül mindenholnan a nézőkre zúduló meztelenséggel, de azért nagyjából a színpadon a meztelenség mindig illusztratív. Ha a színház illusztrálni

akar, vagy azt akarja megmutatni, hogy milyen az, ha valaki illusztrál, akkor hasznos szerszám.

Milyen az a „technohumor”? Merev elfordulás, a gyakori merevség, lemerevedés, szándékoltan bábszerű kézmozdulatok (egy kis „utrírozás”, túlzó jelzés ez, nem pantomim a szó szoros értelmében, a pantomimot nem annyira szeretem, ez a mozgás a reppelő feketék repetitív handabandájára emlékeztet inkább, azzal, ahogyan a kezükkel, a vállukkal, a lábukkal játszanak, játékosan állandóan veszélyeztetve a kamera optikáját, miközben folyamatosan „nyomják a rizsát”, a veszélyest játszva), úgy játszik, mint ahogy valaki, mondjuk, a Tütü Tangóban előad egy zafatosabb sztorit: igaz, ettől a játéka kissé egyoldalú lesz, de mindig megoldja, helyben, valósággal dekázik a szereppel, és nem nagyon esik le a labda. Jó látni, amikor valaki a helyére kerül, kíváncsian várom a folytatást. Vajdai Vili eléggé összetéveszthetetlen, blazírt humora tűnik fel új alakban benne. Nem tudom, milyen ennek a társulatnak a belső hangulata, de kívülről roppant társulatszerűen működnek, és ez nagyon élvezetes látvány.

Igó Éva (Toinette) és Kovács Martina (Angyalka) *A képzelt beteg pesti színházi előadásában*



■ 6. OKTÓBER 26.

Molière: *A képzelt beteg* – Pesti Színház

Az előcsarnokban Antal Csabával találkozom, aki Ruzsnyák barátja (fontos tanítványának tartja, akit kivitt Párizsba, ahol Ruzsnyák négy jelenetet rendezett meg a *Baal*ból, állítólag csodálatosan). Ruzsnyák halk szavú, kedves fiatalember, aki minden csapdába belesétált ezzel a rendezésével, amibe lehetett. Kezdvé a szereposztáson: Hegyi Barbara (Béline) mindenkitől függetlenül létezik a színpadon, egyetlen regisztere van, humora (ebben az előadásban) kevés, inkább az erőszakos és rideg nagyasszonyt adja elő. Itt állítólag igazgatói szereposztás történt, és ide egy megjegyzés kívánczik Marton László technikájáról: sok fiatal rendezőt meghív a színházába rendezni, ami nagyon áldásos és dicséretes dolog, de nagyon sokszor kényszerül (elsősorban a Pesti Színházban) a főpróbahéten maga „helyre tenni” a dolgokat. Ez érthető is, ha egy rendezés bukásszagú, vagy a színészek fellázadnak a „tapasztalatlan” rendező ellen. Nekem (fordítóként) kétszer is volt ilyen tapasztalatom a Pestiben, és megcsodáltam Marton taktikus, diplomatikus eljárásmodját, finom ötleteit, remek elemzését. Csak-hogy. Itt az történt, hogy bizonyos színészek eleve úgy kezdenek próbálni a (többnyire) fiatal és kezdő rendezőkkel, hogy „majd jön a Marton”. Itt mindennapos dolog az, hogy a rendelkezőpróba idején valamelyik színész felmegy az igazgatói irodába, és „visszaadja” a szerepét. Ilyenkor nyilván egy megnyugtató beszélgetés következik, aminek meg is lesz az eredménye: Marton mint jó gazda szemét a jószágon tartja, és ha beüt a válság (ami rendszerint beüt), akkor megjelenik, és megmenti az előadást. Ez a reflex már beépült a színészekbe: ezen a kettős szűrőn át hallgatják az (esetleg felkészületlen vagy szokatlan világú) rendező instrukcióit, amit tessék-lássék megcsinálnak, azzal, hogy majd a végén jön egy „igazi” rendező. Féltreértés ne essék, láttam brutális beavatkozásokat is, mondjuk, a Várszínházban Vámos László egyszerűen levegőnek nézte a rendezőt (én voltam a dramaturg), hogy a nagy színészt, aki elvállalta a főszerepet, helyzetbe hozza, és Marton egyáltalán nem így működik. De egész sor előadás jött úgy létre, hogy a végén voltaképpen nem volt stílusuk (mint ennek *A képzelt betegnek* sincs, sajnos), hanem egyszerűen működő előadások voltak: hosszú távon nem lehetett rájuk építeni, a színház üzemszerű működését biztosították. Én nem vagyok színházvezető – alkalmatlan is lennék rá, a hatalom a legrosszabbat hozná ki belőlem, ha volt egy parányi hatalmam, minden alkalommal úgy tiltakoztam ellene, hogy

ösztönösen nagyon link lettem; ezt a válogatást nem tekintem igazi hatalomnak, mert időben nagyon lehatárolt, ellenőrizhető, és le is lehet verni rajtam azonmód –, de azt hiszem, hosszú távon más megoldást kellene találni erre a problémára, hogy „fiatal és tehetséges rendező egy pesti színházban”.

„Szereti az aranyat” – jegyzi meg a díszlettervezőről Antal Csaba az előfüggöny mögül kikandikáló díszletfalra utalva. Én pedig szeretem az ilyen megjegyzéseket. Rögtön egy világ nyílik ki előttem. Látni kezdem az aranyat, látom, hogy választás eredményeként lóg ki, nem véletlenül. Az ember nagyon naiv, bele se gondol abba, hogy egy aranyozott díszletdarab esetleg jelent valamit. Az előfüggönyre talán egy Goya-festmény másolata van ráfestve, sötét, sejtelmes, hisztérikus döbbenetével (meghasadt föld, fekete bika) az előadás nemhogy megmérkőzni nem tud, hanem állandó fejtörésre késztet (mint a nyitányként használt komor zene is): miféle sötét ösztönökre akart ezzel utalni a rendező? Ugyanilyen váratlan volt Vallai Péter (Purgó doktor) megjelenése commedia dell’arte-szerű jelenetével, ő kitűnően megoldotta (hasonlóan a *Tóték* Postásához) ezt a kívülállót, de – hogy undorítóan fejezzem ki magam – „nem szervült”. Horváth Judit tervezte a díszletet, ami nekem magában véve tetszett, nyitott, sokféle funkciójú tereket láttam, oszlopokat, fehér, elhúzható kórházi függönyöket – kórház és lakás egyszerre, valamint színpad is a laza járások következtében, hogy bárhol el és fel lehetett tűnni benne, egyszerre buja pompa és szikár puritánság: egy jó tétel.

Hiába minden, az előadás kétségbeesetten elrobogott maga mellett egyre gyorsabb tempóban a semmibe. Pedig első pillanatban a díszlet érdekesnek tűnt, de egyre érdektelenebb lett, ahogy ment előre a játék, az általa fölvetett sokféle lehetőség nem lett kihasználva. Hadd csapongjak: miért evett kolbászt Béralde, Argan öccse, és miért locsolta meg a kaktuszt, és miért szivarozott? Tudok rá magyarázatot adni: mindezzel talán robusztus egészségét vagy normális életmódját akarja demonstrálni – de az előadásban addig és azután semmi nem utal ilyesféle eszközökre, senki más ilyen természetes módon nem táplálkodik, dohányzik, akkor mért nem evett meg egy egész sült pulykát? Egy idő után már semmit sem lehetett érteni; ami jó volt – például Méhes mint a kissé debil Thomas de Foch –, az pusztán magánszám lett. Reviczky is kifejezetten élvezetes volt – nagy sikere is volt aznap este –, a rögeszmés ember korlátoltságát, hogy így fejezzem ki magamat, „hozza”, gazdagon körítve, és függetlenül mindenkitől. Akik a leginkább megcsínylettek, azok a fiatalok voltak, bár Angyalkának voltak jó pillanatai (Kovács Martina), de ebben a holt térben lebegve csupán valamilyen romantikus kliséket adtak elő, Cléante egy hősszerelmes volt, semmi más. Kedves volt Vallai (egy másik előadásból származó) közjátéka és zordon orvosa, de egészében az orvosok attitűdjében sem nyert igazi magyarázatot a mai díszletelemek keveredése a régiakkal, a mai kórház a régi polgári lakásban; az orvosok játékából hiányzott a keveredés: hol jelmez viseltek, hol elfeledkeztek róla – szóval ezen az estén megint kiderült, hogy milyen „gyöngye” szerző a szerző. Zsámbéki *Tartuffe*-rendezésében, az első részben az egyik legfinomabb jelenet Orgon szerelmes beszélgetése a kamaszból épphogy nővé lett és férjhez adandó lányával: gyöngéd kis játékaik vannak, pofozgatják, csokolgatják egymást, Mariane hol négyéves, hol tizenéves, Rezes és Lukács teljesen egymásba feledkeznek, miközben Mariane a szemünk láttára vibrál a négyéves és a tizenéves éves között, hosszú karú, hosszú lábú kamasz, akinek olyan döntést kell hoznia, ami e pillanatban még meghaladja az erejét, hogy úgy mondjam, fiziológiailag is, a mozgáskoordinációját tekintve is (döntésképtelensége a Dorine-nal való jelenetben is kamaszos nyaktekerésekben, nézéseknél jut kifejezésre; egy teljesen mai lány: garbót visel és szoknyát, miáltal egészen megnyúlik, hosszabbnak látszik a teste, a melle kicsinek: egy piszkafa-kamasz); de ugyanilyen bonyolult jelentésűvé válik néhány pillanat alatt Elmira és Damis kapcsolata is (gondolok a váratlan kamaszos csókra a lépcsőfeljárónál, és arra a hökkenetre, ahogyan Básti ezt tudomásul veszi – szóval még ezt is meg kellene oldani –: egy pillanatra teljesen elbizonytalanodik, de aztán visszanyeri határozottságát); a polgári család problematikus bensőségeit feszíti szét a külvilág (*Tartuffe* képében); mindez realiztikus, piciny megfigyelések tömegéből áll össze, ami valódi közeget teremt: nem egyszerűen arról van szó, hogy *Tartuffe* egy rossz ember, aki ártani akar.

■ 7. OKTÓBER 27. Miller: *Az ügynök halála* – Budapesti Kamaraszínház – Tivoli *

Nagyon professzionális, halk szavú, pontos munka, nagyon szépen világítva, kellemes, pasztellszínűek a falak, és ha egy pohár tej az éjszakai jégszekrény fényében az asztalra kerül, az olyan valóságos, hogy valósággal meg lehet érinteni, az olyan valóságos, mint egy film – az egész előadás nagyon jól van különálló képekbe kombinálva a különböző szinteken (legalább tíz-tizenkét különböző szint van, pontosabban szintkülönbség a díszletben, és mindegyik jól működik, a főnti tér tűzpiros, alatta a fal rózsaszín): az előadás a nagyszínház és a kamaraszínház között lebeg, nincs egészen eldöntve a formátuma, néha



Reviczky Gábor (Argan) A képzelt beteg pesti színházi előadásában

rápréselődik a falra, mint egy mozivásznonra, néha terjedni, terjengeni kezd előre, oldalra. Hibátlan, ahogy az asztalnál ülnek, kártyáznak, Kránitz és Kern profilban, Kránitz arca egy Francis Bacon-festmény, brutálisan torz, és közben képes egy jó embert megjeleníteni, megmagyarázhatatlan részvéte tényleg jó értelemben megmagyarázhatatlan, szinte dosztojevskijji (Szilágyi és Kránitz nagyon izléses ripacspáros ebben az előadásban), a zöld és kék árnyalatai bal oldalon, a távoli, fényben fürdő lakásbejárat, középen a barnára pácolt finom lépcsőkorklát, a sötét szék a sötét asztal körül, a jól pozicionált (csak túl kicsi) hűtőszekrény, a tejjel való utak, ahogyan (a kitűnően játszó) Bodnár Erika folyton összeszedi a férfiak elől az edényeket (leszedi az asztalt: sokáig túl száraznak tűnt számomra Bodnár színészete, addig a pillanatig, amíg meg nem hallottam Petőfit szavalni, intelligens, szép, meggyőző versmondás volt, és itt, nem a saját színházában olyan színéket használ, amit a többiek nem, stilizálás, alkat, lelkiismeretesség és intelligencia találkoztak: a feleség, aki mindent tud, és semmit sem tud megakadályozni). Jobboldalt a mosogató és a gázcső a bojlerre szerelve, jól láthatóan, ennek még szerepe lesz: a diszlet elegáns, egyszerű, mégis reális, egy picit túl reális, vagyis az álomszerűség a térszerkezetben csak a kis előkert térbeli helyzetében érhető tetten, a nem létező (előadás közben elmozduló) fal Miller előírása.

Kern nem jut elég messzire, túl kiegyensúlyozott, egyes jelenetekben, például Bozsóval, a fiatal főnökkel kitűnő, mert nagyon kiszolgáltattott, de sokszor szaval (okosan, ügyesen,

de szaval, mondja az Ungvári fordította, helyenként elavult szöveget – a szöveg izületei, idiómái avultak el), ugyanez olykor Kamarásra is vonatkozik, aki szintén professzionálisan osztja be erőit (ahogy a végén meghajol, alig megdöntve felsőtestét, az olyan, mint a kis „f” az én aláírásomban, egyszer elhatározta, és azóta így maradt, van benne valami modoros): a hangváltásai tetten érhetőek, igaz, Miller érzelmi regiszterei is elavultak, az író mintegy *beleírja* az érzelmeket a dialógusokba, amerikai módra: azonban Kamarásnak jól áll ez a „beleírt” érzelem, megfelel színészetének, tehát mégis harmónia keletkezik, igazi gyengédség érzete – furcsa paradoxon ez. Ami a problémám, hogy a nagy kiegyensúlyozottság következtében szikra részvét sem ébred bennem egyik lény iránt sem: megjelenítenek figurákat, de nem zuhannak, emelkednek. Kernnek nagyon nagyot kellene zuhannia (mint egy álomban, a szakadékba). Igaz, ebben Miller is ludas: a darab túlságosan is konstruált. A nézőnek ezt a *konstrukciót* kell felfognia és értékelnie elsősorban, hogy élvezni tudja a figurákat, de Sándor Pál ezt is megoldja, mindig elegánsan, erőlködés, ügyetlenség nélkül – kék holdfény vetül a falra, kiváló háttér arckhoz, amelyeket messziről is tisztán ki-
veszünk (taníthatna kompozíciót és világítást S. P.); a fény egy része alulról jön, ami viszont egy kicsit mesterkéltebb mégis, az főleg a barna szőnyegbe épített, plexivel borított fényforrásnégyzet, időnként odaállnak fölé a szereplők (olyan ez, mint a rivaldafény, ami a kedvenc színházi világításom, mert Degas és Daumier színházi képeire emlékeztet, ösképekre). A padlóban négy-öt ilyen alsó világítási állás van, hatásos és jó, lebegést ad a figurának, a sötét háttér előtt fénybe borítja, démonizálja, lebegtetni, csak éppen ugyanúgy működik ez a néhány fényforrás, mint a milleri dramaturgia: *jelzi* a rendezői leleményt és gondosságot, művészi érzéket, de nem enged a világába belezuhanom. Szerintem ezt a darabot szinte csöpögő szentimentalizmussal kellene megcsinálni, hogy *sírjak*, ez a darab nem viseli el a szárazságot, az eltartottságot, nagyon-nagyon érzelmesnek kellene lennie, de egyik színész, sem a rendező nem alkalmasak erre, ami szerencsés is, mert akkor már giccses lenne az előadás, és az sem lenne jó.

Meglepő, hogy egyetlen ismerős arcot sem látok a közönség soraiban, rendes polgári közönség, akik Kern–Alföldi–Kamarás miatt jöttek el, az egyik azért, a másik azért; Alföldi az egyik hölgy nézőjétől a tapsrend közben kap egy virágcsokrot, amit azonnal udvariasan a háta mögé rejti.

A Silver Plate nevű étteremben játszódó jelenetben a csábítás a legfontosabb etűd, az, ahogyan Kern előtántorog a mosdóból,

egyáltalán nem könnyűfacsaró, sajnos. A két lány a *Nagyítás* című filmben a fotóshoz felszökött két bakfis riadt kíváncsiságát játssza el – egy picit minden idézetszagú (de ez is jó érzékkel, ízléssel történik): ízléses idézetek és megannyi rejtett ötlet építi föl az előadást a szükségszerű végig. A kitálalt mesék, a hazugságok, az, hogy itt bármit és a mindent lehet (Amerika a nyitott lehetőségek hazája), az egész mítoszt is idézetszerűen adják elő – és mégis, mégis megjelenik előttem egy család képzete. Miller végül is egy azóta is létező mítoszt teremtett (ugyanígy vagyok Ibsen *Nórájával*, mindegy, hogy az igazságai már nem egészen igazságok, mint mítosz megáll a lábán, és az új tapasztalatok ráakódnak), ha az oda vezető utakat Pinter és Beckett már érvénytelenítették is (ahogyan a reális szürreálisra változik, annak már a nyelvben, a nyelvszerkezetben meg kell jelennie).

Az apa, a hazug apa, az esendő apa, a világ vastörvényeinek kiszolgáltatott apa, az elbukó apa – ez elég jól körül van írva, színes kis szkeccsekben, miközben a döntő témát, az Erősz még csak nem is érinti, csak roppant sematikus. Az Erősz hiánya is lehetne téma, ehelyett erkölcsi leckévé változik: a fiú azért nem megy el pótvizsgázni, mert rajtakapta az apját – eredendő bűn – egy szállodában. Túl messzire rendezi ezt S. P., ahelyett, hogy a pofánkba nyomná egy nem szép, hanem kiöregedett szállodai szajha lényét, már bocsánat: azáltal, hogy egy ilyen kis fruskával hál Kern – ami abszolút lehetséges, csak Kern nem mutat az előadásban semmit abból a sárból, ami hatna az ilyen fiatal lányokra, nos, ez Kamarás összeomlását is a pofánkba nyomná, esetleg mi is megundorodnánk ettől a száraz kis emberkétől, aki folyton papol otthon, így tartja kordában a családját. Persze nagyon jó Kamarás-kirobbanás: „ne beszélj így anyával!”, az, ahogyan „legyőzi” az apját, de a sírás utána („szere” – mondja a lépcsőn állva Kern) már erőtlenségre. Megint minden túl messze van, azonkívül íróilag nagyon kiszámítható – durva, hogy az anya zavarja el a fiát, a kudarc szimbólumát, és örül, hogy nem látja soha többé, itt a szavaknak el kellene válniuk a hangsúlyoktól és cselekedetektől – a nő frusztráltsága nem lehet ennyire önfeladó és önfeláldozó.

Mindebből is látszik, hogy egy nagy művészi gonddal megcsinált, ha nem is átütő előadásról milyen sokat lehet írni, mert a részletek alapján akár azt is hihetnők, hogy valami nagyszabású épül: ami végül hiányzik, az az amplitúdó hiánya, hogy nincs igazi magasság és mélység.

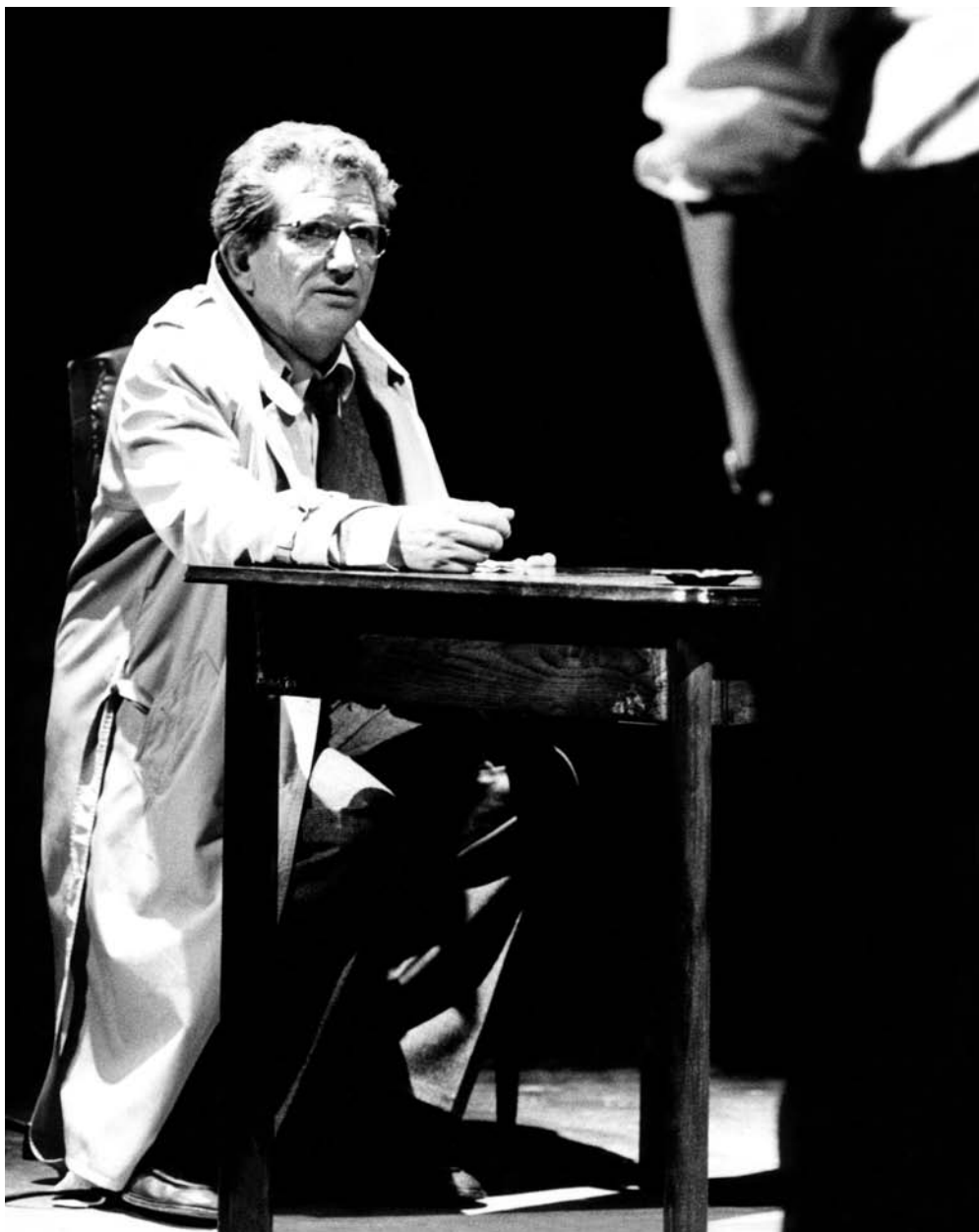
Voltaképp mindenki tetszett, Szilágyi is, ritka fellépéseivel, fölényével, a lányok is (nem játszották túl), Alföldi érzelmes léhasága, Kamarás feszültsége (azt hiszem,

ők úgy fogták fel ezt a munkát, mint alkalmas tanulóidőt, készülődést komolyabb feladatokra), a pincérek is, Bozsó, a főnök fia is (jól hozza a gonosz-hideg üzletembert), Pindroch a kisfiú szerepében inkább karikatúra, ügyvédnek elég jó, visszaidézhető a gesztusai, vár a nagy szerepre, hogy kiugorhasson (ehhez meg kellene találni a rendezőt és azt a groteszk-tragikus szerepet, amiben esetleg felnőhet), és Bodnár több mint általános anya, szárazsága indokolt, eszközeivel nagyon jól bánik, jól néz, ami az egyik legnehezebb színészi feladat – a saját eltiprottsága és érzelmei nem látszanak, talán nem is látszhatnak Kerntől. De ezek az alsónadrágra húzott pizsamanadrágok (Alföldi pizsamát húz a ruhájára) megszüntetik a dolog forróságát, idézőjelessé teszik – egyedül Kamarás vállizmaiban gyönyörködhetünk. Itt nincs test, és ez baj, mert el kellene tudni rugaszkodni a darab intellektualitásától. Kern megoldja azt is, hogy amikor a szőnyegbe vet vetőmagot, a kapát jól használja (elemlámpával az éjszakai kertben, veteményez), de azzal, hogy ezt az elvont, szimbolikus cselekvést jól megoldja, a darabnak csak az egyik, stilizált rétege kap formát, az előadás sohasem forró, sohasem igazán tragikus, sohasem meghökkentő. Nagyon tesszik a teljesüveg vándorlása (ugyanazt a tejet isszák a *Pillantás a hídról*-ban, Pécsen), ahogyan kiürül, ahogyan elteszik-előveszik. Amit S. P. nagyon tud, az a fizikai cselekvések természetes megjelenítése ebben a stilizált keretben – ezt tanítani lehetne. De a döntő pillanatokban kicsinyít, mert pontosabbnak érzi – mint ahogy élesnek tűnik egy kicsinyített fotó, amit ha felnagyítasz, esetleg sok minden elmosódik rajta –, ezt a nagyítást kellett volna elvégezni a kockázatokkal együtt.

Elnézést kérek mindazoktól, akiknek szavait tudtuk és megkérdésük nélkül közreadtam e naplójegyzetekben. Egyetlen – vékonyka – mentségem, hogy ez a naplóműfaj természetéhez tartozik. Mindenesetre igyekezni fogok ezt a hibát a jövőben nem elkövetni.

A folytatást augusztusi számunkban közöljük.

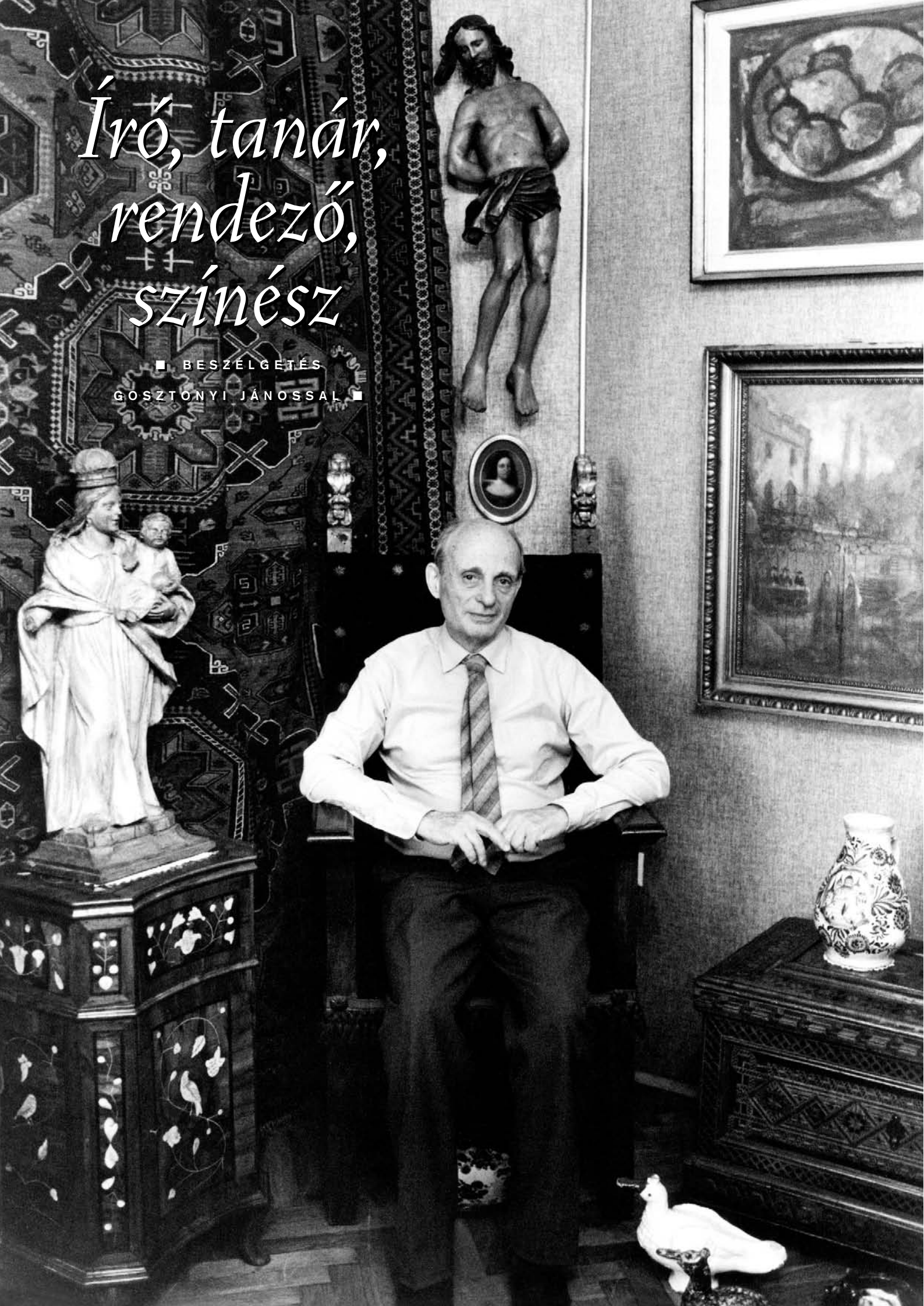
Kern András (Willy Loman) Az ügynök halálában (Tivoli Színház)



Schiller Kata felvételei

Író, tanár, rendező, színész

■ BESZÉLGETÉS
GOSZTONYI JÁNOSSEL ■



B elvárosi bérház. A gang akár egy virágoskert, a lakás pedig valóságos múzeum. Gyönyörű antik bútorok, képek, szobrok, népi kerámiák mindenütt. Keressük a fotózásra legalkalmasabb helyet, ahol fény van. Gosztonyi János bevezet egy szobába, amelyet csaknem teljesen elfoglal egy hatalmas, baldachinos ágy, végül is ide telepszünk.

– Tudjátok, kié volt ez? Pécsi Sándoré. Élete végéig ebben aludt, ebben tanulta a szerepeit. Ebben is halt meg. A bizományitól vettük, s csak utólag derült ki, milyen relikviához jutottunk hozzá.

– A sok-sok érték láttán kikívánczik a kérdés: hogyan gyűlt össze ez a hatalmas anyag? Honnan ered a gyűjtészenvedélyetek, hiszen – gondolom – feleséged, Thirring Viola ebben is társad.

– Ha életünkből valami hiányzik, a fölös energiánkat ebben éljük ki. Mindketten szomjúhozzuk a sikert, ami viszont nem mindig adatik meg. A gyűjtés tehát pótcselekvés. Másfelől olyan, mint a szenvedélybetegség: megszerzel egy tárgyat, s máris a következőt akarod.

Viola nagyapja, az érsekújvári múzeum alapítója, nagy gyűjtő volt, feleségem tehát génjeiben hordozza ezt a szenvedélyt. Én pedig gyerekkoromtól mindig gyűjtögettem valamit. Apróságokat, hiszen szegények voltunk. Apám egy szanatórium gondnoka- és könyvelőjeként béréhez kosztot és egy kicsi szolgálati lakást kapott. A szanatórium 1949-ben az ÁVH-é lett, nekünk másik lakást ajánlottak fel. Nem ezt, ahol lakom, ez ugyanis gazdag és gőgös rokonaink tulajdona volt, akik elhagyták az országot, s felfogadták apámat megőrzőnek. Ő az utolsó villanyégőig feltárolta a procc berendezés darbjait, hogy ha kell, el tudjon velük számolni. Amikor meghalt, rám maradt az őrzés, én meg lassacskán mindent eladtam, és pénzben elégittem ki a külföldi unokákat. Ekkor kezdtem a magam ízlése szerint berendezni a lakást.

– Feltételezem, hogy – vérbeli gyűjtőhöz illően – a lakás minden tárgyáról van történeted, de térjünk rá beszélgetésünk apropójára: hetvenöt éves vagy, és több mint fél évszázadot töltöttél a pályán. 1949-ben, az első háború utáni évfolyamban színészként végeztél. Főiskolai tanulmányaidat azonban megelőzte életed egy szörnyű időszaka.

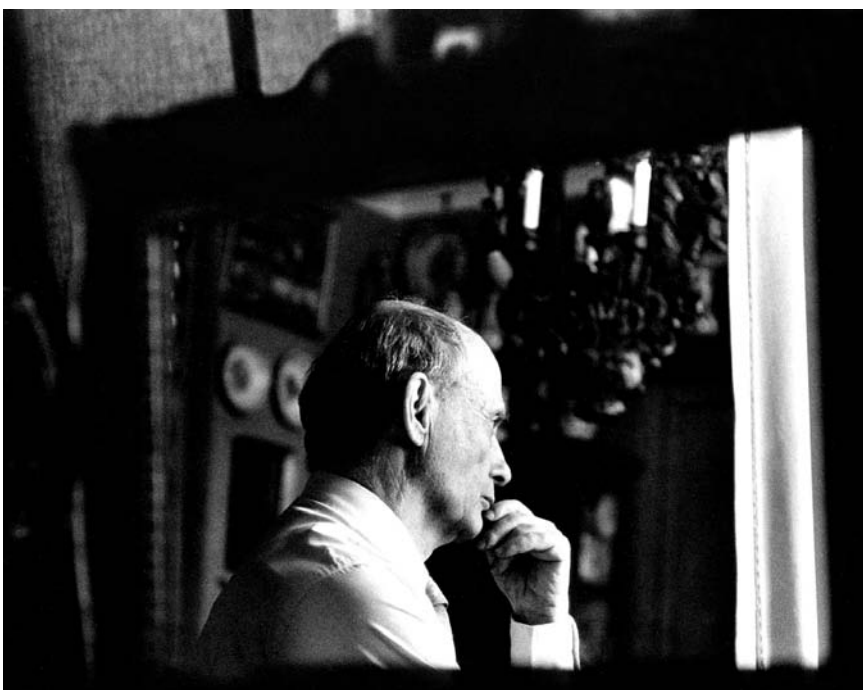
– Tízennyolc évesen még belekerültem a háború viharába. Munkaszolgálatosként megjártam a Dachau közeli kis lágerek egyik legsötétebbikét. Rettenetesen kemény hat hónapot töltöttem el ott, a háború utolsó fél évét. Életre szóló a hatása. Nem sokat beszélék erről, úgy érzem, a kapott sebek begyógyultak. Ha kinéztek ezen az ablakon, az utca túloldalán láthatjátok azt a szép bérházat, amely most üresen

áll, s amelyet ugyanaz a német cég vásárolt meg, amelynek én Dachauban dolgoztam. Ilyen furcsa dolgokat produkál az élet.

– Nem emlékszem, hogy lágerélményeidet feldolgoztad volna darabjaiddal, pedig műveid leg többjében felfedezhető a személyes vonás.

– Próbáltam én erről írni, de nem nagyon sikerült. Meg kell mondjam, hogy egy-két nagy író – mint Szolzsenyicin – kivételével mások sem nagyon tudják visszaadni a táborok borzalmait. A művészet általában tehetetlen e témával kapcsolatban. Látjuk ezt a filmeknél is. A rendezők felsorakoztatják a csontsovány, elgyötört embereket, de nem képesek visszaadni a lényegét: a szereplők nem úgy néznek, ahogy mi néztünk. S ha a tekintet más – szoktam növendékeimnek is ezzel példálózni –, akkor az egész hiteltelen.

Azokat a viszonylatokat nem tudják megteremteni, amelyek a rabok között alakultak ki – persze ezek nem is nagyon publikusak –; azt hiszik, hogy a dráma a rabok és a rabtartók, a németek és a foglyok között robban – persze ott is –, de az igazi, a hallatlanul éles konfliktus a fogvatartottak különböző csoportjai (például az eltérő nemzetiségűek) között kulminált. Azoknak sikerül valamit megéreztetni a lényegből, akik nem ragaszkodnak a táborvilág rekonstruálásához, hanem valamilyen módon absztrahálnak, s amit megmutatnak, az láger is, meg nem is.



– Miután túlélted azt a hat hónapot, s hazaérteztél, miért éppen a színművészetire jelentkezél?

– Azok közé tartozom, akik kicsi koruk óta színészek akarnak lenni. A szüleim az elképzelésemet természetesen nem pártolták, de amikor megtudták, hogy fiuk milyen szörnyűségek ment keresztül, hagyták: életemmel azt tegyék, amit jónak látok. Én ezt tettem.

Az első őszőn sokadmagammal beiratkoztam a főiskolára. Ha jól emlékszem, harminchat tagú volt az osztályunk. Mindenféle furcsa ember jött össze, s nemcsak nálunk, színészeknél, hanem a többi tagozaton is, a rendezőin, a táncoson. S találkoztunk egy erősen fertőzött társasággal a Kiss Ferenc-féle főiskoláról, a felsősökkel, közülük néhányan igen sötét politikai ügyekben vettek részt. Nagyon érdekes volt, ahogy ezek a Sztanyiszlavszkij-módszerrel és a baloldalisággal ismerkedtek.

– Te baloldalinak tartottad magadat?

– A lágerből csak úgy lehet hazakerülni, hogy az ember meg van róla győződve: annak, amin átmentünk, soha többé nem szabad bekövetkeznie. Ennek egyik biztosítékát a baloldali mozgalmakban láttuk. Emlékszem egy jellemző esetre: a Kórúton emberek vonultak piros zászlók alatt, és skandálták, hogy osz-tály-harc, osz-tály-harc. Beálltam közéjük, holott fogalmam sem volt arról, hogy mi az osz-tályharc. Csak hittem, hogy itt más világnak kell jönnie, s úgy tekintettem, ez a felvonulás is ennek megnyilvánulása. Ki tudta, hogy az osz-tályharc rövid idő múlva ellenünk fordul? Elég hamar kiábrándultam. Nem egyik pillanatról a másikra, de az ideológiát ért kemény csapások, repedések és logikátlanságok elgondolkodtattak. Olyan nehéz volt elhinni, hogy Tito láncos kutya. Pláne egy olyan származású és olyan poklot megjárt embernek, mint én, aki a jugoszlávokra mint a németek ellen harcoló antifasisztákra nézett.

És sok minden mást is nehéz volt elviselni. A közös énekléseket, az erőltetett szemináriumokat, a Szabad Nép-ötperceket s a művészet elviselhetetlen mértékű átpolitizáltságát. Ez utóbbi nem tűnt el, hol jobban, hol kevésbé előjön, mostanában talán megint jobban. A főiskolán különben az úgynevezett ötvenes évek már '47–'48-ban elkezdődött. A diákbizottság zömmel kommunistákból állt (Bacsó, Kovács András, Jancsó, Fehér Imre s mások), s 1948-ban már voltak kizárások, perek.

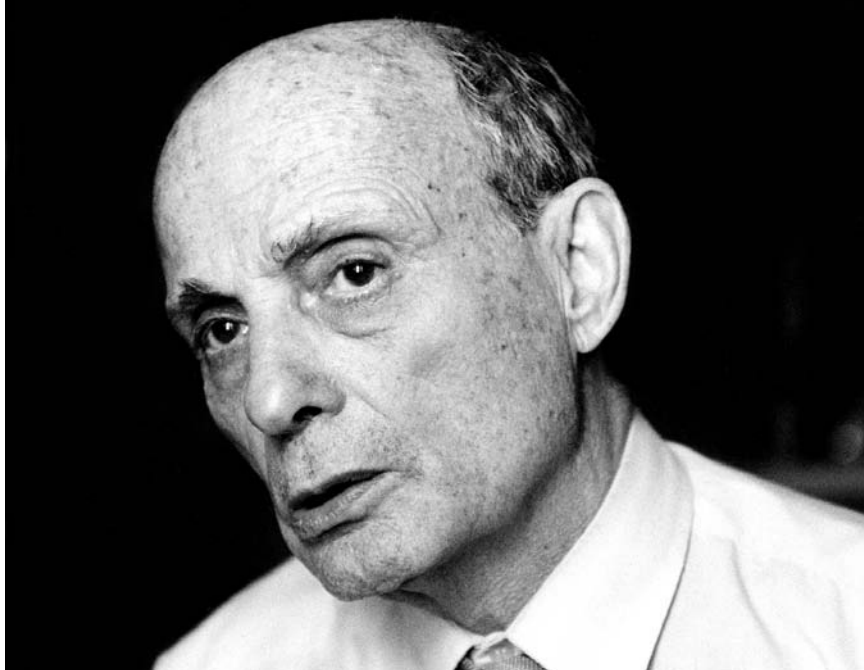
– *A főiskola után rögtön a Nemzeti Színházba szerződöttél.*

– Ösztöndíjasként. Amíg növendék voltam, a nagy hatalmú és rendkívül szeszélyes Major Tamás rettentően kedvelt. Emlekszem: Simon Zsuzsa rendezte *A kertész kutyáját*, ebben a vizsgaprodukcióban Kálmán Gyuri és Békés Rita játszotta a főszerepeket, én egy epizódfigurát alakítottam. A kiértékelésen Major mindenkit agyonvágott, csak engem dicsért. Persze nem volt igaz, ezt akkor is éreztem. Rövid ideig a Nemzetiben is a kedvencek közé tartoztam, többek között azért, mert mesterem és ideálom, Gellért Endre vitt oda. Aztán egyszerre nagyon rossz dolgom lett. Legjobb barátom, Kálmán Gyuri szerint azért, mert '50-ben vagy '51-ben azt mondtam Herti néninél, a büfében, hogy Matisse nagy festő. Major szájában megakadt a parizeres zsemle: hogyan lehetek olyan tapintatlan, hogy az általa is nagyra tartott, de akkor dekadensnek kikiáltott festőt nyilvánosan dicsérem, holott ezt még ő sem merte megtenni. Ettől kezdve átnézett rajtam. Gellért Endre sem hitt bennem mint színészben, igaz, Kálmán Gyuriban sem hitt. Ezt ő soha nem bocsátotta meg neki. Ezért is állt aztán Marton Endre mellé. Én elnézőbb voltam, persze csak később.

– *Ekkor már bemutatták első drámáját.*

– 1953-ban vagy '54-ben beültem Gyárfás Miklós *Hatszáz új lakásának* olvasópróbájára. Ebben sem kaptam szerepet, de kíváncsi voltam, milyen a darab, milyen a próba. Hallgattam Major szövegét, amelyből az derült ki, hogy ennek a műnek milyen shakespeare-i mélységei vannak. Iszonyatosan groteszk volt a helyzet, nem lehetett tudni, hogy ezt valóban hiszi, vagy csak viccel. A próba után azt mondtam magamnak, hogy dögöljek meg, ha nem írok ilyen vagy ennél jobb darabot. Hazamentem, és megírtam a *Columbust*.

'56 tavaszán mutatták be Pécsen, ahol nagyon jó munkakapcsolatom alakult ki a Lendvai Ferenc–Katona Ferenc párossal. Három darabomat játszották, a *Columbus* után *Az ötödik parancsolat* és az *Európa elvblását*. Ezek ma már alig vállalhatóak. Bár az utóbbi zeneileg és táncban jó volt, mert a csúcsmódban lévő Eck Imre csinálta a koreográfiát. Akkor, az adott körül-



A portrékat Schiller Kata készítette

mények között ilyen darabok születhettek, én magam is ott tartottam, bár egyik drámapályázatot nyertem a másik után. Ha engedtek elindulni.

– *Hogyhogy?*

– Nem hívtak meg. Persze nem csak én jártam így, aki nem a támogatottak, hanem a túrték közé került, s – főleg a rádióban – néhányszor a tiltott kategóriába is.

– *Mindezek ellenére a Nemzeti Színház játszotta második drámáját.*

– Gellért engem azzal támogatott, hogy ő rendezte a *Rembrandtot*. Ez volt az utolsó munkája a Nemzetiben. Amikor a *Rembrandt* végén halásápadtan meghajoltam a Nemzeti függőnye előtt, azt láttam, hogy a földszint első soraiban karba font kézzel, rezzenéstelen arccal ültek, és néztek maguk elé az elvtársak, a karzat meg tombolt. Nem a művészetről szólt ez a bemutató, a darabból süttött, hogy a művészetnek szabadnak kell lennie, nem megengedhető, hogy központilag irányítsák, s egyetlen embernek is lehet igaz, amit közösséggel – értsd: párttal – szemben. Óriási botrány lett az előadásból, amit soha nem fordítottam a javamra, nem beszéltem el, hogy különböző dühös emberek a különböző riportokon hogyan és mit ordítottak velem. Az előadás elment vagy harmincszor, s mindvégig kettős fogadtatása volt: tüntetésszerű siker és elhallgattatás. Első Pesten bemutatott drámámnak komoly következményei lettek. Persze nem olyanok, mint *Tiszta szívvel* című darabomnak 1961-ben.

– *Ez már a Tháliában történt, de előtte 1960-ban a Déryné Színházhoz kerültél.*

– Gellért 1958-ban bekövetkezett öngyilkossága után azokat, akik a hívei voltak, s ezt nyíltan vállalták is, mint én, különböző indokokkal lemorzsolgatták. Engem – „erősítésül” – áttettek a Déryné Színházba dramaturgnak. Nem bántam, mert a Nemzetiben már kibíratatlannak éreztem a helyzetemet. Rengeteg darabot játszott akkoriban a színház, én meg csak álltam a próbatábla előtt, s lestem, miben vagyok benne. Vagy csak a szereplista alján egy semmi kis epizódra írtak ki, vagy egyáltalán nem kaptam feladatot.

– *Tehát kitétek a Nemzetiből. Hogyan alakult kapcsolatod az ott maradtakkal? Például a már többször említett baráttal, Kálmán Györggyel?*

– Áthelyezésem másnapján szokás szerint be akartam menni Gyurihoz, de a portás azzal fogadott: Gosztonyi elvtárs, maga nem tag, nem mehet be. Találkozásaink ritkultak, barátságunk is lanyhult, de soha nem ért véget. Bonyolult kapcsolat volt, nem mindig felhőtlen, egyszer felnégyeltette volna magát értem, máskor – talán akaratlanul – nehéz helyzetbe hozott. Végző emlékem róla a Radnóti Színházból való, az *Úri divatban* játszotta a gróft remekül, s állandóan arra panaszkodott, hogy nincs levegője, rosszul van. Nem hittem el, hogy beteg. Ez volt az utolsó szerepe.

– *Két évig voltál dramaturg.*

– Dramaturg? Olyan darabokhoz osztottak be, mint a *Nóra* meg az *Ahogy tetszik*. Milyen dramaturgiai munka van ezekkel? Malmoztam. Ugyanakkor sok kedves és sérült embert ismertem meg, akik egzisztenciálisan, s ami még rosszabb, művészileg is a pálya periferiáján vergődtek. Rémséges előadások születtek.

– *E rövid kitérő után következett a Thália Színház.*

– Kazimir Károly 1962-ben hívott a színházához, ahol tizennégy évet töltöttem: hét bő, na mondjuk inkább, jó esztendő után következett hét szűk, ezt is módosítanám: rémes, depresszióba kergető. Ahogy az ő megalomániája eluralkodott, úgy lett egyre elviselhetlenebb a színház s benne az én helyzetem.

– *A már említett József Attila-darabod bemutatójakor tehát még nem voltál a Thália tagja. Mi volt az a botrány, amire utaltál, és mindezek után hogyan szerződöttetek?*

– Aczélék rendelték meg a darabot Kazimírnál és Keresnél (aki központi bizottsági tag volt): mutassák fel tanulságot a nagy proletárköltő életét, ugyanakkor tegyék helyre a költő és Illyés Gyula kapcsolatát – mellesleg legyen egy kis fricska azért, amiért Illyés annyi borsot tör a hatalom orra alá.

Könnyű tollú s biográfiákat szerető íróknak tartottak, akinek nem jelent problémát egy József Attila-darab megírása, tehát megkaptam a feladatot. Hiú voltam, azt gondoltam, hogy mindent tudok írni valamit, ráadásul József Attila a legkedvesebb költőm (pedig rengeteg költőt szeretek) – elvállaltam. Fogalmam sem volt a háttéreseeményekről és -meg gondolásokról, s mint egy vak csirke, úgy botorkáltam bele a csapdába. Darabom nem is darab – ezt akkor is tudtam, ma meg pláne tisztában vagyok vele –, csupán kanavász, átmenet a dokumentumjáték és a költői oratórium között, különféle részletek szerkesztett folyama. Lehetőség egy előadáshoz. A megszülető produkció azonban durva módon az aczéli kívánságoknak rendelte alá a szöveget. Például Illyés Gyulát György Lacival játsztatták, aki a parasztfigurát jól hozta, de Illyés intellektusával adós maradt. A Pekár Gyula-i alkatú Kovács Karcsi alakította Babitsot – még csak nem is emlékeztetett a költőre. A gyenge darabból sértő és zagva előadás született, amely mégis elment százszor, mert az életrajzi téma divatos és vonzó volt, illetve Keres nagy személyes sikert aratott a költő szerepében. A kor ellentmondásosságát jellemzi, hogy épp e darabom közönségsikere alapján szerződtek.

Nagy vitákat váltott ki a sajtóban. Egy ideig megvédték, majd odadobtak koncul Illyéséknek. A *Rembrandt*tal megsértettem a baloldalt – amelyhez tartozónak véltem magamat –, ezzel a nép-nemzeteket. Rengeteg ankéton voltam, amelyeken állandó magyarázkodásra kényszerültem, de hiába mondtam, hogy nem akartam megbántani Illyést. Leginkább talán egy szóért hurcoltak meg. Kerestem azt a drámai fogást, amellyel érzékeltetni tudom, hogy Illyés már jobban van Flórával. Egy olyan szót adtam Illyés szájába, amit Flóra is használ, s amit József Attila könnyen fölismerhet. Ez a szó: csigavér. Illyés ilyet soha nem mondott, és nem is mondana! – hangzott a vád. Miért ne mondhatta volna, mondott ő ennél laposabbat is. Persze akadt olyan kifogás is (például a szereposztás tévedései, a proletkultosság), amely igaz volt.

Aztán Illyés és Kazimir kibékült. Amikor később a *Tüvétevéket* próbálták, megkértek, hogy hat hétig a színház közelébe se menjek, nehogy Illyéssel összefussak. Ők összecsókolóztak, én haragban maradtam. Akik Illyés mellett álltak, azok engem többet nem kööltek, tehát nagy árat fizettem, s mind a mai napig fizetek. A *Rembrandt*-ügyre már senki sem emlékszik, az Illyés-ügyre még mindig sokan. Tavaly a Beszélőben jelent meg egy cikk, amelynek szerzője szememre hányja, hogy a darabban Babits toporzékolva megtapossa József Attila versét. Elküldtem neki a darab eredeti példányának azt a lapját, amelyen ez a jelenet szerepel, hogy bizonyítsam: szó sincs erről a szövegben, ez a rendezés során került bele. A szerző válaszában közölte: nem győztem meg.

– 1970-ben a *Film, Színház, Muzsika* egy interjújában azt mondtad, hogy elsősorban írónak, aztán tanárnak, rendezőnek s végül színésznek tartod magadat.

– Most is ezt a sorrendet mondanám.

– Számításom szerint körülbelül harminc drámát írtál.

– Igen. De sajnos a jobbakat nem játsztották el. A tizenkét bemutatottból pedig csak egy-kettő vállalható ma is.

– És voltak a rádió- és tévéjátékok...

– Rengeteg rádiójátékot írtam, s azok egy részét külföldön is játsztották. E bemutatók révén már akkor is sokat utazhattam, amikor mások még alig tehették meg. Nyugat-Németországban is nyertem díjat. Darabjaimat, rendezéseimet általában realisan tudtam megítélni. A *Dániel és a krokodilok* országos pályázaton első díjat nyert, és Nyilassy Judit szép előadást rendezett belőle. Sallós Gabi játszotta a zsidó főhóst. De amilyen a szerencsém: a bemutató pont a hatnapos izraeli háború idejére esett, egyetlen kritikus látta, iszonyatosan eltárgált, s művem a büntudatos Aczél levette mősorról. Nyomtalanul elenyészett.

Egy másik díjnyertes darabom *A sziget*, amelyből Pécsen 1968-ban Dobai Vilmos csinált jó előadást. Akkor azért voltak sokan felháborodva, mert nem hivatásos író nyerte a pályázatot.

– Mi az, hogy nem hivatásos? Addigra már tucatnyi drámád született.

– Mégsem számítottam hivatásos írónak. Ez a megkülönböztetés akkoriban nagyon erősen működött. Ennek többek között egzisztenciális okai voltak, hiszen a meghívások komoly anyagi segítséget jelentettek, tehát számítani kellett a féltékenységre és a kenyérharcra. Félreértés ne essék, nem a meg nem értett ember siránkozása ez. Szerencsés vagyok, mert nagyon sok dolgot meg- és túléltem, de ez nem változtat azon, hogy mindig a pálya szélére kerültem. Próbáltam kommercialistát írni; könnyebb kezűt tudok, kommerszet nem.

– Közben játsztottál és rendeztél. Ma is jól emlékszem arra a *Godot-ra*, amely a hatvanas évek közepén revelációszámba ment (mert a mű egyáltalán látható volt), noha igen felszínes elő-

adássá sikeredett, de a te *Luckyd* – így, utólag is – érvényesnek tűnik, s 1963-ban jegyezted első rendezésedet.

– Egy amerikai szerző lágerdarabját vittem színre, jó darab volt. Aki nem átütő színész, és ír, az előbb-utóbb eljut a rendezésig. Így történt ez velem is, így lettem botcsinálta rendező.

– A kritikákban az olvasható: rendezéseid korrektek, minden a helyén van bennük, sőt, néhány előadásodról ennél elismerőbben szólnak az ítések.

– Szeretek dolgozni, nem kenek oda semmit, tisztességgel tettem a dolgomat, és soha nem hittem, hogy erős rendező lennék. Egy viszont egészen biztosan átlagon felül sikerült, azt is mondhatom, hogy kifejezetten jó volt, ez a *K-R-Ú-D-Y* a Radnóti Színházban. A színházban változatot is én csináltam. Elkövettem azonban azt a marhaságot, hogy a 25. Színház *M-A-D-Á-C-H*-a után hagytam, hogy a címe formailag hasonló legyen. Az igazi baj mégsem ez volt. Amikor 1976-ban Keres mellett főrendező lettem, mi az irodalmi színházról színházról akartunk csinálni, a tanácsiak pedig folyton verseket akartak hallani a színházról, amire a közönség nem akart bejönni. Kezdetben próbáltuk a magunk útját járni, s első előadásaink – *Candide, A székesegyház* – szakmai és közönségsikert arattak. Ebbe a sorba tartozott a *K-R-Ú-D-Y* is. A nézők ott maradtak a produkciók után, leültem közéjük, a nézőtérre, beszélgettünk. Egy idő múlva azonban minden abamaradt. Nyilván én sem tudtam a szálakat úgy kézben tartani, ahogy kellett volna, de inkább a körülmények akadályozták meg a kibontakozást.

– Hogy kötöttétek össze életetek Keresrel?

– A Tháliában mindketten Kazimir áldozatai voltunk, és ez csalóka érdeklődőséget sejtetett. De a távolságtartó Keres és köztem hiányzott az összhang. Tűz és víz voltunk. Működésünk elején egyszerű kritikákat kaptunk, mégis félt, hogy ha színházat csinálunk, összeúznak bennünket. Nagyon rossz hatással volt rá egy Antal Gábor nevű újságíró. Keres amúgy sem volt határozott és következetes, de ha Antallal találkozott, mindent visszavont, amiben előzetesen megegyeztünk. Ha én egy-két munkatársunkat gyengének tartottam, rögtön felcsattant, hogy szét akarom verni a színházat. Félt, hogy igazgatók akarok lenni. Holott én beosztottnak való vagyok, nem főnöknek. Gyűlölök konfrontálódni, vitázni, akaratomat másokra erőltetni, márpedig ezekre szükség van, ha egy főrendező jól akarja végezni a dolgát. A pozícióért vállaltam, azért, hogy az történjen a színházban, amit én szeretnék. Nem ez történt. Önbizalmamat vesztettem, éreztem: napról napra butulok a hatalomtól.

És hibáztam is. A színház műsorán szerepeltek olyan estek, amelyeken nagy szí-

nészek, nagy gáziért, nagy műveket – ahogy Darvas Iván mondta: sűrű felpillantásokkal – felolvastak. Minden volt, csak művészet nem. A tanács egyik nagy hatalmú előjárónője plénum előtt kijelentette: ezeket a fölolvásokat repertoárra kellene venni. Ezt ostobaságnak tartottam, s ennek talán kicsit modortalanul és durván hangot is adtam, mondván: ezek a művészek nem a színházunk tagjai, hogyan lehet így társulatot építeni, s egyáltalán ki kíváncsi erre? Halálosan megsértődött, s ő volt a *K-R-Ú-D-Y* legádázabb ellenzője is. Indulatosságomért nagy árat fizettetett – az egész társulattal.

Tulajdonképpen boldog voltam, amikor 1986-ban megszűnt a főrendezőségem. Az persze rossz volt, amikor el kellett jönnöm a Radnóti Színházból, s főleg az bántott – s bánt ma is –, hogy senkinek nem jutott eszébe: valamiképp értek a drámához, s e tudásomat dramaturgként tudnám mások javára kamatoztatni.

– *Életed legsikeresebb része a tanítás. Tudom, hogy diákjaid a főiskolán, színházi stúdiókban, tanfolyamokon nagyon szeretnek, tisztelnek.*

– A tanítás valóban nagyon fontos nekem. Gellért Endre már 1950-ben visszahívott a főiskolára.

– *Kezdetben nem művészi beszédet, hanem színészmesterséget tanítottál.*

– Így van. A perifériára szorulást a főiskolán is megélttem, nagyon álltak mögöttem, az pedig, hogy egy idő után Kazimir volt a pártfogóm, többet ártott, mint használt. Bekövetkezett egy kritikus pillanat, amikor Ádám Ottó úgy tartott megvédhetőnek, ha nem mesterség-, hanem beszédtanár leszek, mert egyértelművé vált, hogy ezen a poszton a híresebb és sikeresebb emberek valószínűbbek nálam. Új helyemen rendesen tudtam dolgozni. Baj akkor következett be, ha az osztályfőnök gyengébb személyiség volt, mint én, s a gyerekek felém fordultak.

– *Tanári füllel milyennek ítéled a mai színészek beszédét? Gyakran szenvedek attól, amit a színpadról hallok. Sok a beszédhibás, a selypegő, a nem tisztán megszólaló aktor, akiknél ritkán tapasztalom, hogy teljes szólamot mondanának, hogy pontosan tudnák: szövegük mit jelent az elsődleges szinten túl.*

– Közkeletű szakmai vélemény szerint ha elég erős az empátia, ha megfelelő állapotban van a színész, akkor a beszéd magától jó lesz. Ez nem így van. Az igaz, hogy a nézőt elvarázsolja, ami a színpadon történik, de azt nem lehet elfogadni, hogy valaki nem beszél tisztán, érthetően. Spiró György szolnoki igazgatóként több darabomat utasította el azzal, hogy verses, kötött szövegemet a színészek nem tudják elmondani. Ez mindenképpen elgondolkodtató. Amikről beszélsz, létező problémák, de ezeken csak összehangolt összmunkával lehet segíteni, s erre nem nagyon van mód. A főiskolán sem, hát még később.

A bajok persze korábban kezdődnek. Az iskolában. A beszédet már a középiskolában tanítani kellene, hiszen a rossz és henye megszólalás általános jelenség. A fölvételin a szöveghibák száma ötven év alatt megharmincszorozódott, mert a jelentkezők többségének nincs prózai hallása. Ez ugyanis merőben más, mint a zenei hallás. Nem találkoztam olyannal, aki felismerné, ha egy számára ismeretlen versből hiányzik egy szótag. Az *s* és az *és* közötti különbséget sem hallják.

– *Kellemes meglepetés legutóbbi két szereped; a Leonce és Lénában, illetve az Éjjeli menedékhelyben izgalmas karaktereket alakítottál.*

– Magyar Bálint, a Nemzeti Színház hajdani főtítkára megmondta: idős korodra leszel színész. Ha minden szereptől az életed függ, akkor nagyon nagy színésznek kell lenned, hogy ne légy görcsös. Nekem mindig bizonyítanom kellett. Amióta kevésbé, színészetem is spontánabb lett. Ebben a két szerepben – magam is úgy érzem – sikerült valamit megfogalmaznom. Ezeket borzasztóan élvezem, s úgy néz ki, hogy további feladatok is várnak.

A feloldódásban a film is sokat segített. Elég jó nyelvtudásom van – beszélek németül, angolul, olaszul, franciául –, és sok külföldi filmben szerepeltem. Érdekesnek tartanak, de ilyen élményem itthon nemigen volt. Például a Robin Williams-filmben, *A hazudós Jákobban* csupán egy kicsi szerepet, egy szegény öreg, kiszol-

gáltatott embert alakítok, de ezt tekintem harmadik jó teljesítményemnek. Ez volt először, s ezt követték az új színházi felkérések.

– *Ha jól tudom, utolsó pesti dráma bemutatód 1988-ban a Radnóti Színházban volt.*

– Írtam egy eléggé absztrakt darabot, *Az íróasztalokat*, amelyben az íróasztalok előtt és mögött ülők helyzetén, kapcsolatán keresztül a hatalom működését próbáltam megfogalmazni. Márton András és Zsótér Sándor úgy látta, hogy a darabnak, ha egyszerűsítjük és konkretizáljuk, az adott politikai légkörben létjogosultsága lenne. Darvas Iván, aki jól ismerte és szerette az eredeti művet – általában is jó véleménye volt a darabjaimról, s pártolóiim közé tartozott; ez közéletünkben nem túl gyakori, itt mindenki egyedül marad a kulturális közelharcban –, mögé állt, játszott is benne, és azt mondta: kár, de ha így kerülhet színre, egye fene. Így került színre az *Andrássy út 60.* Azt hiszem, az eredetinek – amely akár ma is érvényes lenne – így is számos értéke megmaradt.

– *Azóta nem volt bemutatód sem Pesten, sem vidéken.*

– Nem volt. A *Cabaré Hungáriából* Veszprémben felolvasószínpadi bemutatót tartottak. Az utóbbi évek legjelentősebb eredménye a *Másodszor is Mohács*, amely az esztergomi–székesfehérvári millenniumi drámapályázaton kapott díjat, s úgy hallom, hogy Vas Zoltán Iván szeretné bemutatni, a költségek több mint felét már össze is szedte.

Egészen biztos vagyok benne, hogy darabjaim – a jobbak még fiókban vannak – egyszer színre fognak kerülni. Nálam nagyobb emberek közül is hányan vannak, akik életükben nem láthatták drámáikat színpadon. A színházak ugyanabból a szűk kínálatból választják ki a műsorra kerülő darabokat, a dramaturgok között ugyanaz a néhányszor tíz cím forog. Most nem vagyok benne a forgásban, de ez csak átmeneti állapot. Most nehéz a helyzet, mert kimondottan a pártállamból ismerős nézetek és módszerek köszönnek vissza, s egyre gyakrabban tapasztalom, hogy egy ideológia megtámasztása miatt a nem jóról azt mondják, hogy jó. Okos emberek megírják az igazságot, de semmi foganatja, diletáns dolgokat is polcra emelnek.

– *Egészen kipirultál. Így tudsz dühöngeni, te, akit csak visszafogottan, mosolygósan láttalak?*

– Mindig mindent igyekeztem önfegyelemmel elviselni. Ez az Achilles-sarkam, tudom, ez nem jó.

– *Ez is közrejátszott abban, hogy partvonalon voltál, vagy ott levőnek érezted magadat?*

– Nagymértékben én is hibás vagyok, amiért elmulasztottam, hogy lépjek, vagy idejében lépjek.

– *Nincs ebben kis kényelmesség is?*

– Inkább a szüleim iránti rendkívül erős szeretet játszott szerepet abban, hogy például nem mentem vidékre. Pedig 1950-ben két izgatott minisztériumi elvtársnő győzködött, hogy legyek Kecskeméten igazgató. Ha azt akkor elvállalom, másként alakul az életem – nem jobban, másként. De elképzelhetetlennek tartottam, hogy ne a szüleimmel éljek. Persze döntésemben közrejátszhatott a kényelem is. Sokat szerepeltem a rádióban, jól tudtam blattolni, s mivel még nem volt magnó, a hibátlanul olvasó emberek nagyon jól kerestek. Mindennek semmi köze nem volt a művészethez. Ha művészként gondolkodom, akkor a kecskeméti igazgatóságot el kellett volna vállalnom. De akkor én még minden szempontból éretlen voltam. Különbben is, nyolc hajdani vidéki meg dali társulati igazgató volt a társulatban, akik pokollá tették az életet – utólag így igazolom magamnak, hogy semmit se tudtam volna csinálni. Velenczey Pista ment le, egy év alatt megették.

Talán mégis élni kellett volna a lehetőséggel, s nem fedezékbe vonulni. Ezt a hibát akkor sem háríthatom át másra, ha életem alakulását nagyon nagy mértékben befolyásolták a körülmények. Tudok tehát dühös lenni, és tudok hibázni. Nem voltam elégszer dühös. Többször kellett volna küzdenem.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: NÁRAY ISTVÁN

KOLTAI TAMÁS

Ne ölj!

■ VÁLTOZATOK

A BŰN ÉS BŰNHŐDÉSRE ■

A ki ma színpadra állítja a Bűn és bűnhődést, nem számíthat arra, hogy a közönség ismeri Dosztojevszkij regényét. A vígszínházi bemutató idején a vaskos pesti műsorújság elírta az egyik szereplő nevét – Szvidrigajlov helyett Szvidrigaljovot írt –, és a hibát hónapokon át senki nem javította ki. Némi maliciával néztem ezek után, hogy számos újságban – még úgynevezett szaklapokban is, úgynevezett szakkritikusok tollából – elszaporodnak a papírra vetett Szvidrigaljovok. Valaha úgy gondoltam, hogy humán egyetemet végzett sajtómunkások nem a Pesti Műsorból tájékozódnak, és nem követhetnek el ilyen hibát. Ma már nem gondolom. Valószínűleg nincs messze az idő, amikor lesznek, akik sajtóhibákat követve Shakespeare Hamlet című drámájáról fognak cikkezni.

Túlzok? Alig hiszem. A szellemi elszívárosodás az ehhez hasonló „részletkérdésekben” érhető tetten leginkább. Az orosz klasszikusokat ismerni egykor az általános műveltséghez tartozott. Néhány évtizede még bízni lehetett benne, hogy a közönség százalékban kifejezhető része olvasta a *Bűn és bűnhődést*. Ma már föltételezni sem lehet. Egy dramatizálás élvezetéhez erre elvileg nincs szükség; annak önállóan is érvényesnek kell lennie. A Vígszínházban fölhasznált Karjakin–Ljubimov-adaptáció és a Budapesti Kamaraszínház előadásához készített Sopsits Árpád-változat egyaránt erre törekszik.

Tordy Géza vígszínházi rendezésének közvetlen előzménye a huszonhárom évvel ezelőtt ugyanott bemutatott Ljubimov-előadás; erre szokás is emlékeztetni. Arra nem, hogy Tordy néhány évvel ezelőtt már megrendezte Győrben a *Bűn és bűnhődést*, holott a Menczel Róberttel közös scenikai koncepció és ezáltal maga az alapfelfogás ott született meg először, ráadásul a vígszínházi másolatnál erőteljesebben. (Ez a kollektív emlékeztetkiesés vagy inkább oda nem figyelés a vízfejű országból fakad, és a cikk elején említett esethez hasonlóan jellemző az úgynevezett szaksajtó úgynevezett szakíróinak egy részére.)

A Karjakin–Ljubimov-értelmezés formanyelvi oldalról támadta a fizikálisan elmaradott, lankadt magyar színházt, de



Kulka János (Szvidrigajlov) és Kamarás Iván (Raszkolnyikov) a Vígszínház előadásában



Hayth Zoltán (Cicero), Kovács Ferenc (Madonna) és Törköly Levente (Borotva)

fontosabb ennél, hogy Raszkolnyikov figurájának kiélezésével, egy irányban való elmozdításával aktuálpolitikaivá szűkítette a dosztojevskiji bonyolult erkölcsdrámát. A morális és társadalmi törvények áthágásán alapuló „filozófiával” megtámogatott gyilkosság, amelynek „jogát” magának vindikálja egy saját személyiségét mások – a „közönségek” – fölé emelő ember, a XX. század gyilkos ideológiai pragmatizmusára, elsősorban a sztálinizmusra emlékeztette Ljubimovot. Ennek a fölfogásnak *akkor* volt visszhangja, még ha nem érvényesült is maradéktalanul az előadásban.

Mára az értelmezés érvénye megkopott, és ez paradox módon annál nyilvánvalóbb, minél erőteljesebben valósul meg. Győrben Horváth Lajos Ottó játszotta Raszkolnyikovot; kicsit darabos és hangos volt ugyan, de közel sem annyira árnyalatlan, mint a Vígszínházban Kamarás Iván, aki időnként a paródiáig fokozza az őrjöngő diák agresszív dühének külsőségeit, az ordítást, a hörgést és a kifordult szemet. Ez a túlhajtottság minden belső motivációt csírájában elfojt: Raszkolnyikov szenvedéstörténetéből, „elméletének” csődjéből, bűn és bűnhődés konzekvenciájából – a dosztojevskiji komplex személyiségdrámából – csöpp sem marad. Kamarás tökéletesen kiiktatódik a cselekményből, csupán a monológokban jelenik meg az eltorzult én néhány forgácsa. Családi-baráti viszonyai hiteltelenné válnak; ehhez az agresszív elmekörtáni esethez nem lehet közel kerülni. (Szegedi Erika, Balázsovits Edit, Gyuriska János szerepe értelmezhetetlen és eljátszhatatlan.) Leginkább a Szonyával való kapcsolat sínyli meg az árnyalás hiányát, Kamarás a színpad oldalában guggolva kukkolja végig a lány jeleneteit, s amikor közel kerülne hozzá, kölcsönösen képtelenek arra a fájdalmas oldódásra, amely az emberi áldozat (mások vagy önmagunk föláldozása), a részvétel, a megbocsátás és a megváltás egymás sorsában való újraértelmezéséből fakadhatna. A főiskolás Hámori Gabriella vétlen a saját kudarcában; ha a rendezői fölfogás megtagadja a minimális empátiát Raszkolnyikovtól, ugyanennek a lehetőségét elveszi a Szonyát játszó színésznőtől is – miáltal értelemszerűen megszűnik a dráma.

Porfirijjal, a vizsgálóbíróval sem jöhet létre párharc bizonyos intellektuális feszültség nélkül. Kern András kiskaliberű kriminalisztikai játékok, apró, filmnaturalista cselekvésekkel. (Érdekes, hogy Ljubimovnál Raszkolnyikovként az ő intellektuális ellenállása tette árnyaltabbá a figurát, míg Tordy akkori Porfirija éppúgy, mint a győri előadásban Gyabronka József, közelebb jutott a póztalan humanista fölfogás képviseléséhez.) A vígszínházi előadást csak néhány, önmagában is megálló, privát alakítás emeli elfogadható színészi nivóra, mint Kulka János zárt, arisztokratikus, rejtett perverzizót sejtető Szvidrigajlova, Borbiczki Ferenc alkoholtól leromlott, tartást erőltető Marmeladovja, Pap Vera poétikus örületbe hajló Katyerina Ivanovnája és Hajdu István rafinált, láthatatlan poénokból összerakott, választékosan álszent Luzsinja.

Az előadás – ahogy a győri előzmény is – térélményével és vizualitásával állítja helyre valamelyest a kisiklott értelmezést. Az üres, „filozófiai” tér Raszkolnyikov rémálmainak éles villanásaival, a baltacspás horrorszerű nyisszanásaival, a meggyilkolt öregasszonyok

hófehérré fakult és a vászonra fröccsenő vér által kivörösített látomásaival képileg igen hatásos. Van benne egy kis művi arisztikum – tipikus példája a három bádogburás lámpánál lezúduló három esőzuható –, de ezáltal igazolja a bedíszítetlen, nagy színpadot. Tordy expresszív módon mozgatja az inkább dekoratív, mint drámai funkciót betöltő tömeget. A sokaság egyszerre többfelől önti el a színpadot, ezáltal többnyire néma, dinamikus erőteret hoz létre egészen az utolsó jelenetig, amikor előrenyomulásával mintegy kikényszeríti Raszkolnyikov beismerő vallomását: „Öltem.” Hogy ez kegyelmi pillanat-e, az eddigiek láttán kérdéses. Ilyen egyszerűen mégsem lehet elintézni.

Egészen más a kiindulópontja Sopsits Árpádnak, aki a maga készítette adaptációt rendezte meg a Budapesti Kamaraszínház Ericsson Stúdiójában. Mindenekelőtt keretbe foglalja a Dosztojevskij-regényt: közös cellába zárt köztörvényes rabok készülnek színházat csinálni belőle, a börtönigazgatóság javaslatára. Ha jól sikerül az előadás, ketten három nap eltávozást kaphatnak. A kilenc elítélt – vannak köztük gyilkosok, tolvajok és sikkasztók – vállalja a feladatot; a több hónapig tartó próbák utolsó egy-két napját látjuk.

Sopsits nem sokat törődik a helyzet társadalmi, szociológiai vagy terápiás hátterével, vagyis azzal, hogy az akciónak mi a célja; csak egyszer történik említés a rabok nevelőtisztjéről, akin sikeres műtétet hajtottak végre, s talán majd ott tud lenni a bemutatón. Erre alighanem épp azért van szükség, hogy a dramaturgiai zárt helyzetet (az adott körülmények között ez a terminus frivolán hangzik) semmilyen külső körülmény ne zavarja. Az elítéltek magukra vannak hagyva, magukért játszanak, mint a hasonló ötletre épülő szupergiccs musicalben, a *La Mancha lovagjában*, azzal a különbséggel, hogy ott egyetlen szereplő, itt pedig mindenki „élete” a tét. A „bentlakók” tehát színházat csinálnak, előírt minta alapján adnak elő egy ismert történetet egyikük, a Zsoltár nevű elítélt vezetésével – ez meg Peter Weiss *Marat/Sade*-jának charrentoni „színészeire” emlékeztet. Kettős értelemben is. Egyrészt mert a szereplők saját személyiségüket átviszik a szerepeikbe; ott politikai internált játssza a forradalmárt, itt valódi gyilkos a gyilkos Raszkolnyikovot, szexuális szolgáltatásokat végző „köcsög” a prostituált Szonyát, pedofiliáért elítélt tanár a latenszen perverz Szvidrigajlovot és így tovább. Másrészt a játsszók pszichofizikai állapota ugyanúgy átszínezi magatartásukat, mint a *Marat/Sade*-ban; Weissnél a Charlotte Corday alakító álomkóros beteget, Sopsitsnál a Véna nevű drogfüggő elítéltet kell „kezelni”, hogy el tudja játszani szerepét. A szereplők egymelyike játék közben spontán metamor-

fózion megy át, bizonyos értelemben ráébred helyzetére; mint a Cicero nevű dadogós melák, aki ebben a vonatkozásban emlékeztet a *Szál a kakukk fészke*re erejét némaságba fojtó, robusztus indiánjára.

A példákat nem azért hoztam föl, hogy Sopsitsot plágium gyanújába keverjem; szó sincs ilyesmiről. Csak a gondolkodásmód hasonlóságára utalok: a szerepjátékban rejlő, dramaturgiailag régóta ismert lehetőségre. A választható minták közül az átdolgozó-rendező semmiképp sem a kommerszet választja. A guszthusos-csinos Broadwayhollywoodi séma hidegen hagyja, ami egyfelől előnyös (mivel a megszépítetlen, brutálisan nyers valóságnak nagyobbak a tartalékai), másfelől hátrányos (mivel az írói-dramaturgi profizmus javára vált volna az anyagnak). A szellemi önállóság mindenestre lefegyverz: Sopsits Dosztojevszkij és a valóság, a regényszerepek és az életszerepek egymásra montírozásával a bűn és a bűnözés közötti átfeleket és distinkciókat keresi. S persze, ami ezzel jár: a bűnhődésről, büntetésről, megbocsátásról, földolgozásról vallott mai – kvázi-posztosztójevszkiji – fölfogásunkkal szembeesít.

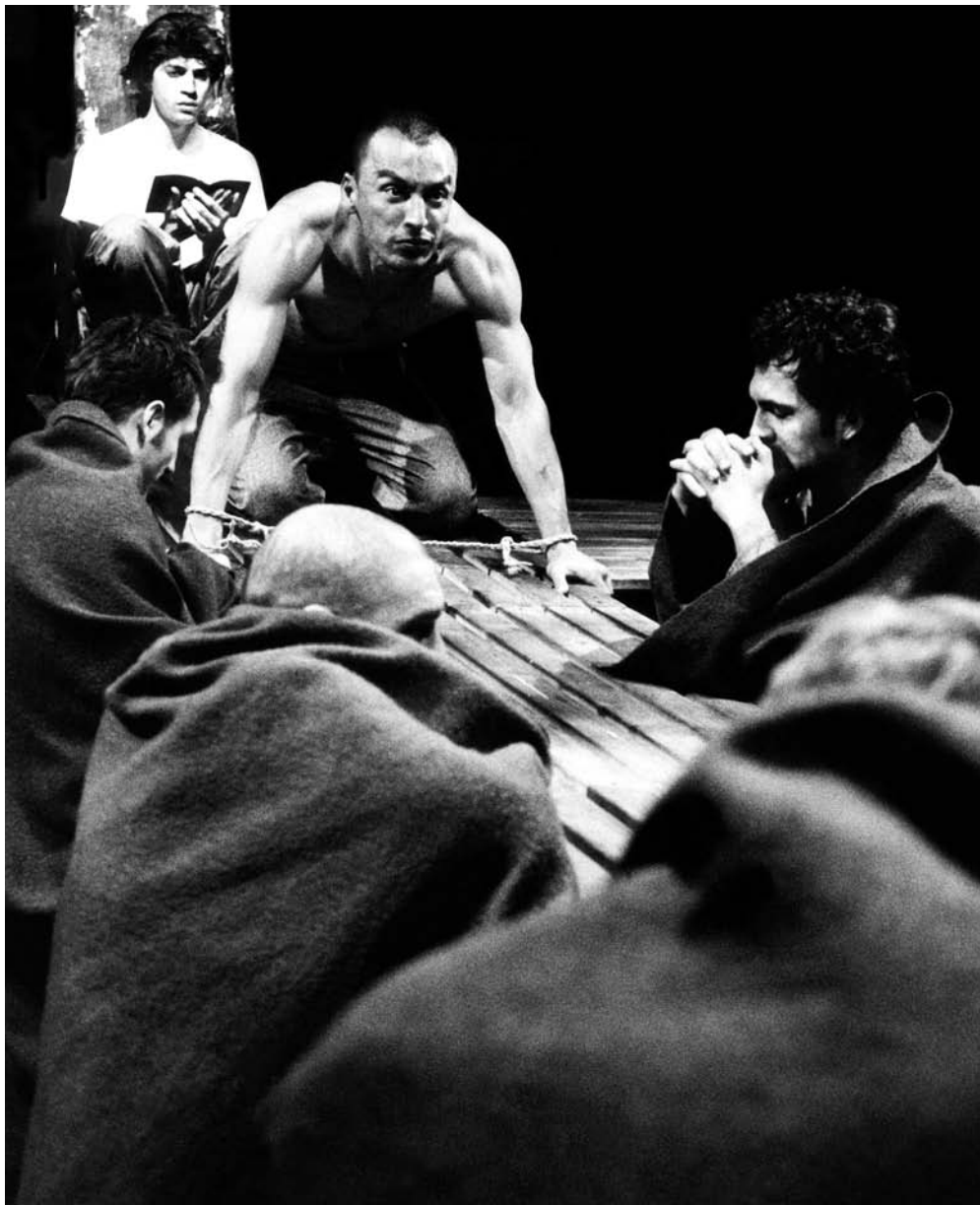
Nyilvánvaló, hogy a munkahipotézis sikere a párhuzamos szerkesztésben rejlik: a regény cselekményének és az elítéltek karakterének, egyéni drámájának (ha van nekik, s kell, hogy legyen, különben nem érdekes az egész) együtt, egymásba kapcsolódva, folyamatosan kell kibontakoznia. Mindezt nehezíti a játéksituáció (hiszen egy amatőr színházi előadás próbáit látjuk) és a *játékstilizáció*, más szóval az elidegenítő technika (hiszen a női szerepeket is férfiak játsszák). Sopsits lényegében megbirkózik a nehézségekkel, nemcsak íróként, hanem rendezőként is – sőt, rendezőként jobban. A kettő természetesen nem választható el egymástól. A regény cselekményét radikálisan le kellett egyszerűsíteni – erre „mentség” a jelenetről jelenetre ugró kihagyásos próbamódszer –, de még így is több szerep van, mint ahány rendelkezésre álló szereplő, tehát néhányan több szerepet játszanak. Marmeladovét például elkapkodják egymástól, mert mindenkinek tetszik, hogy a kocsmában romára vehetik a figurát – jól tudják utánozni a beszédmódot, és ezáltal magukra húzzák a szerepet. Szvidrigajlovot viszont senki sem akarja vállalni, legkevésbé Pedró, a pedofil tanár. Végül a Szvidrigajlov által megrontott kislány megalázó szerepébe kényszerül, amit a kislány bábfigurájával kell eljátszania. Aztán mégis úgy döntenek, hogy a jelenetet kihagyják az előadásból, egyrészt mert úgysem engedélyeznék, másrészt Dosztojevszkij nem úgy írta meg, ahogy most rákényszerítenék a tanárra. (Ennek csak akkor van értelme, ha Zsoltár, a „rendező” leckéztetni akarja cellatársát, azáltal is,

hogy ő maga játssza Szvidrigajlovot. Az ugyanis nehezen hihető, hogy a játék kedvéért játszik, mondjuk, kísérleti színházat csinál.)

Sopsits módszere a párhuzamosságokból fakadó drámai helyzetek kibontása. Például az elítélteknek dönteniük kell, hogy jelentsék-e vagy ne drogfüggő társuk rosszullétét. Ha megteszik, nem lesz előadás s így eltávozás sem; ha viszont meghal, a bűn fogalma, amivel épp „foglalkoznak”, új dimenziót kap. Általában a darabbeli helyzeteket vonatkoztatják önmagukra; ez néha kissé erőszakolt. Luzsin búcsújának eljátszása például előhívja belőlük saját letartóztatásuk körülményeit, ami árnyalja ugyan a személyiséget, de visszafogja a cselekményt. Miután az elítéltek egyéni történetei a dramaturgia szabályai szerint csak lassan, mozaikosan állhatnak össze, közben több regényjelenetet kell eljátszani, s ezek némelyike – különösen az, amelyik még csak önmagát értelmezi, de nem reflektálja a rabok sztoriját – túlságosan hosszú, nehézkes. S valószínűleg még így is kevés ahhoz, hogy aki nem ismeri Dosztojevszkijt, egyedül ebből megismerje. Azok a jelenetek, amelyekben az anya és Dunya szerepel, főleg a történetmesélés szempontjából lényegesek, viszont épp ezt a céljukat nem érnék el, ha kihasználnák a női ruhát viselő rabok vulgárkomédiai játéklehetőségeit. Ezért Torma István és Bozsó Péter itt – nagyon helyesen – visszafogottan játszik, a többiek sem cikiznek (elvégre két hónapja próbálnak, nyilván túl vannak már az első röhögéseken), viszont ezáltal el is vesztik az érdeklődést önmaguk iránt, épp a villódzás, az átjárhatóság marad el a két közeg között.

Am ahogy előrehaladunk a (kettős) történetben, egyre izgalmasabbak az átfedések, első sorban – Dosztojevszkijnek megfelelően – Raszkolnyikov és Porfirij alakítói, Amper (Bertók Lajos) és Zsoltár (László Zsolt) között. Sopsits fordított előjellel „osztja ki” a szerepüket, ami a várakozástól elütő, feszült ellenjátékot eredményez; mindketten gyilkosságért vannak ugyan elítélve, de Zsoltár közönséges bérgyilkos, aki bárkit hajlandó megölni (egy kérdésre, hogy önmagát is hajlandó lenne-e, azt válaszolja, hogy azt nagyon meg kellene fizetni), míg Amper hirtelen és irracionálisan gyilkolt, s Raszkolnyikov szerepe a bűn és a morál fogalmának, illetve saját tettének tisztázására készíti. A vizsgálóbíró játzó

Amper-Raszkolnyikov: Bertók Lajos



Schiller Kata felvételei

Zsoltár *moral insanity*, akinek föltehetően a színjátékkal megszerezhető eltávozásra is azért van szüksége, hogy (bosszúból) öljön. Ezáltal a börtönelőadás megtartása, helyesebben meg nem tartása morális kérdéssé válik, legalább két szereplő, Amper és a testét körbeáruuló Madonna számára (a darabban ő játssza Szonyát), aki az események során azt a „bűnt” is elköveti, hogy érzelmileg közel kerül „Raszkolnyikovjához”. A darab utolsó jeleneteinek eljátszásakor már érvényesülnek a szereplők között időközben átrendeződött viszonyok – egyértelmű, hogy „kijátszanak” Dosztojevszkijből –, s aki eljut addig, hogy szerepe szerint bevallja, azaz *vállalja* a bűnét – természetesen „Raszkolnyikov” az –, annak a valóságban meg kell halnia. Ez a „szibériai jelenetben” következik be; csak mi tudjuk, ki az áruoló, és ki a gyilkos – a bűn kollektív, a kellékként használt pokrócok leplezik a bűnöst.

Hullámzó intenzitása és döccenői ellenére Sopsits kényes vállalkozása célba ér. Amit íróként üresen hagyott, azt rendezőként igyekszik betölteni. Mindenekelőtt a teret; a közönség által három oldalról körülvett börtöncella az emeletes priccsekkel fojtogató zárt tér (épp csak a nézők nem ülnek a vaságyakon, mint valaha egy Grotowski-előadáson). A fogdarealizmus hitelesnek látszik – Földi Tamás a fő börtönőr szerepében az a magát kíméltebbnek tartó pribék, aki hatalmát minden pillanatban érzékelteti –, a naturalizmus nem megy túl a tűrőhatáron sem a homoszexualitás, sem a droghatás ábrázolásában. A Mikolkát a drogdelíriumtól félkábultan játszó Véna szerepében mindvégig erős Janicsek Péter jelenléte; finom, „filmes” eszközökkel dolgozik. A drabális-dadogós Cicerót Hayth Zoltán a kötelező érzékeny, gyermeki lélekkel ruházta föl. Karácsonyi Zoltán – ahogy Razumihinként is – a kisé kívül maradó résztvevő szerepét játssza; nincs igazán arca. Bozsó Péternek viszont sorsa nincs (úgy értem, nincs megírva). Flegmára veszi a Sűrű nevű elíteltet s női szerepét (Dunyát) is; ő a gyilkosokhoz képest „csak tolvaj”, arisztokratikus bűnöző, magatartásán átüt a megvetés és az alattomoság. Torma István hitelesíti Pedró, a pedofil tanár értelmiségi műveltségét és leküzdhetetlen hajlamából fakadó önkínzó belső konfliktusát.

Kivételesen intenzív a három kulcsfigura. Kovács Ferenc szerepe – Madonna – rendkívül kényes; az önkéntes és üzleti nemi szolgáltatás kettősségét, a valakihez tartozás vágyát tovább árnyalja, hogy kiszolgáltatottságát, részvétét, „megváltói” mivoltát átjátssza Szonyába is; Kovács egyszerű és természetes eszközökkel, lírai többlettel oldja meg a feladatot. László Zsolt mint Zsoltár-Porfirij a cella erős embere és skrupulusok nélküli bűnözője; titka csak fokozatosan lepleződik le, de akkor is feszültség, erő árad belőle, ha némán fekszik a priccén, vagy a tévé mellől figyel az események alakulását. Bertók Lajos hol fölbukkanó, hol alámerülő kivételes tehetség, drámai erő, belső hitelesség és robbanékonyság tekintetében a legjobb egyik. Amper-Raszkolnyikovként ő jut legközelebb az előadás szándékának érvényesítéséhez: ő az a bűnöző, aki „a címbe megadott” fogalmakat belső kollízióként éli meg, aki erkölcsfilozófiai kérdést csinál tetteiből és következményeiből, s aki a szerepjátszás révén metamorfózison megy át. Bertók Lajos jelentős színészi formátum; ha jól gazdálkodik magával – és a színház vele –, nagy tettekre képes (hogy egy kicsit patetikus legyen).

A produkció nem tökéletes – íróilag és rendezőileg egyaránt további munkára szorulna, hogy a regényfikció és a valóság szervezesebben kapcsolódjon egymáshoz, az elnagyolt, jelzett részletek gazdagabb pszichofizikai motivációt kapjanak, általánosságok helyett belső igazsággal telítődjenek (kiirtanám például az elítéltek tipikusan színházi atelier-jellegű „próbagesztusait”, pontosítanám a „Raszkolnyikov álma”-betéteket, meggondolnám, hogy van-e realitása a bűnözők kezébe adott baltának mint kelléknek stb.). Az előadás megérdemelné az átfésülést – épp szellemi és teátrális vállalkozásának jelentős értéke miatt.

DOSZTOJEVSZKIJ: BŰN ÉS BŰNHŐDÉS (Vígyszínház)

GÖRÖG IMRE ÉS G. BEKE MARGIT FORDÍTÁSÁNAK FELHASZNÁLÁSÁVAL LJUBIMOV ÉS KARJAKIN SZÍNPAZI VÁLTOZATÁT ÁTDOLGOZTA: Kapás Dezső. DÍSZLET: Menczel Róbert. JELMEZ: Dévényi Rita. DRAMATURG: Böhm György. RENDEZTE: Tordy Géza.

SZEREPLŐK: Kamarás Iván, Szegedi Erika, Balázsovits Edit, Borbiczki Ferenc, Hámori Gabriella f. h., Pap Vera, Kem András, Kulka János, Gyuriska János, Hajdu István, Kolovratnik Krisztián, Buza Tímea, Hujber Ferenc, Oberfrank Pál, Petényi Ilona, Bajka Pál, Leisen Antal, Kenderesi Tibor, Farkas Zita, Viszt Attila.

DOSZTOJEVSZKIJ-SOPSITS ÁRPÁD: BŰN ÉS BŰNHŐDÉS A RÁCSOK MÖGÖTT (Budapesti Kamaraszínház)

DRAMATURG: Falussy Lilla f. h. ASSZISZTENS: Harsányi Zsolt. RENDEZTE ÉS A JÁTÉKTERET TERVEZTE: Sopsits Árpád.

SZEREPLŐK: László Zsolt, Bertók Lajos, Janicsek Péter, Törköly Levente, Kovács Ferenc, Torma István, Bozsó Péter, Hayth Zoltán, Karácsonyi Zoltán.

A francia film híre előbb érkezett el hozzánk, mint a „haladó” drámáé. A salemi boszorkányok a címét is a francia film-adaptációtól kapta (adaptátor J.-P. Sartre). Az eredeti cím, *The Crucible*, nemcsak hűvoesebb, rezignáltabb, tárgyilagosabb, de sokféle jelentésével zavarba ejtőbb is: olvasztótégely a konkrét és elvont jelentése (e kohászati szakszó furcsán festene magyar címként), amelyet ki tudja, miféle latin crucifixek, keresztek, keresztre feszítők és feszítettek bonyolítanak Miller szemantikájában. A magyar színház-történetben eddig legalább ketten helyesbítették ezt a címet: nem az újabbnál újabb fordítók – a második, Vajda Miklós is megmarad a beválnál, pedig amióta Updike Eastwicki boszorkányok-já is gazdagítja az irodalomtörténetet, igazán ráfér némi frissítés e címre –, hanem a rendezők: Mohácsi az Istenítéttel és Schilling a Megszállottakkal. *Nomen est...*

De azért nincs szó arról, hogy az eredeti *Salemit* vagy a címét leváltotta volna valamilyen átirat, újírás, adaptáció vagy éppen dekonstrukció. A Krétakör Színház előadását egy zalaegerszegi *Salemi* előzte meg, amelynek nemcsak címe, de szövege is hú az eredetihez.

Az idén annyi Miller-előadást válogattak be az Országos Színházi Találkozóra, mint az elmúlt tíz évben összesen: azaz kettőt. Ha mérce az, hogy mit válogatnak be egy fesztiválra, és mit díjaznak, akkor 1990 és 2000 között Miller egyszer volt sikeres: Mohácsi János *Istenítéletében*. (Az előadás rendezői kategóriában két díjat is kapott. A másik beválogatott, de nem díjazott előadás egy olyan találkozón szerepelt, amelyre majdnem kétszer annyi produkciót hívtak, mint korábban. Az akkori válogató szándéka az lehetett, hogy az ország valamennyi színháza szerepeljen a találkozón – a minőségi kritérium bizonyára másodlagosnak számít.) Bár a *Salemit* Mohácsi kevésbé írta át, mint az egyéb rendezéseihez használt műveket, itt is kemény dramaturgiai és nyelvi munkát végzett. A Miller-műnek, úgy tűnik, szüksége van rá: a szöveg lötyög, agyonbeszél, ereje szétaprozódik mindenféle felesleges jelenetben, a finomkodó fordítás megporosodott. Mintha a dramaturgi-rendezői boszorkánykonyhában kellene összeforrasztani egybeolvasztani a drámai nyersanyagot.

Schilling átír. A címet is, a neveket is. Újragondolja szereplőit – bár olykor mindössze apró fonetikai hangsúlyeltolódásokról van szó. Lengyelnek hangzó Ianra keresztelt Proctort (a pontosság kedvéért: Proktort k-val írja, merthogy nem amerikai) és Tomasra Pullmannt; Halvaholla tiszteletes neve eszkimó–indián hangzású, Kullerva eszkimó rabszolga; ezek a nevek magyarul „beszélnek”: egyik a halálra és a hullára, másik a kurvára utal. Hale tiszteletből itt Herdál lett (mert herdál); mások

TOMPA ANDREA

Összeforr-e?

■ ARTHUR MILLER: A SALEMI BOSZORKÁNYOK ■

skandináv neveket viselnek: Thorkill (egy Ibsen-drámából is előléphetne, bár van némi angol „gyilkos” felhangja), Borberg, Koret, Torn. Vihola lett Abigélből, Pullmann-néből (a korábbi Putnam) Angyal, Marja Voran pedig Maryból. Csak semmi Salem meg Amerika. Nem ott vagyunk. A nevek földrajzilag elbizonytalanítanak, és valamilyen határok nélküli Európába vezetnek.

De a *Megszállottak* minden átírási igyekezet – a címváltoztatás még nem feltétlenül az – ellenére az eredeti amerikai cím gazdagságát, poliszémiáját a *diszlet* segítségével (Ágh Márton munkája) valósítja meg. A nézők által három oldalról körülült tér központi eleme egy hatalmas fakereszt,

a játéktér fölött pedig szinte teljes hosszában körüljárható kis tér, folyosó, amelyről kétoldalt létrák vezetnek le. A tér *lentre* és *füntre* való tagolása az előadás során – amikor valaki fölfele menekül e lépcsőkön, vagy éppen lefele jöve olvad bele a tömegbe – igazi térben fogalmazott olvasztótégely lesz. Schilling olvasztótégelyében nagy színészi energiák-erők, tehetségek-ígérettek forrnak-forrhatnak eggyé.

Föld, fa, bőr, víz, vér, tűz: a természet ősi anyagai. Szagok. Stilisztikailag egynemű világ a kereszténység és a pogányság határán. Herdál tiszteletes térdel, szép zsoldárt énekel vagy imádkozik a nagy fakereszt tövében, szakadt csuhájában mintha egy koldusrend tagja lenne – valamikor a

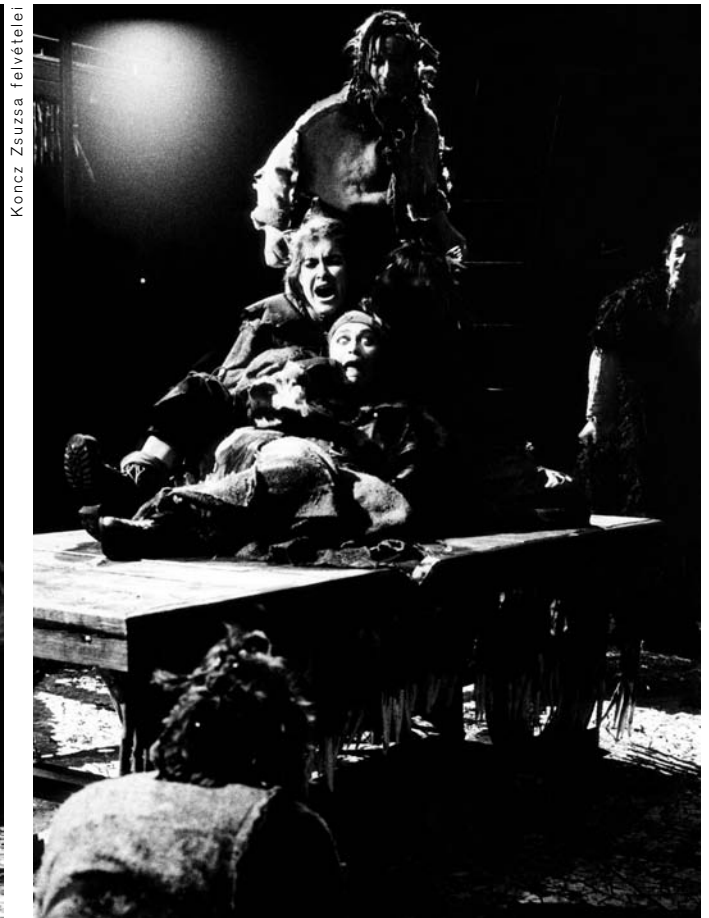
kereszténység hajnalán vagy a kora középkorban (a darab szerint ugyan 1692-ben vagyunk, és Európa ekkor már a ráció isteneinek hódol). Amikor a hit még nem erős vár, csak gallyakból font vesszőkaliba: a legártatlanabb kételkedő is romba dönti. Az előadás mindvégig e bizonytalan határon, földrajzilag ismeretlen vidéken marad, időben pedig ott, ahol a hitek összeérnek, vagy épp leváltják egymást.

E bőrbe öltözött népek – ki milyenbe: a szegényebb báránybőrbe, a gazdagabb tehénbőrbe, a még gazdagabb ezüst- és vörösrókaprémbé (Vereckei Rita remek jelmezei) – mind hisznek, de nem ugyanabban. Vagy legalábbis hol ebben, hol abban. Egyszer keresztények, és zsoldárokat énekelnek, máskor vajákoshoz járnak, rontó szertartást végeznek. Mintha létezne egy hivatalos hit, a kereszténység, és egy mélyen lakozó másféle hit, a pogányság – s a kettő együtt él. Bahtyini tétel.

Az elemek, anyagok, szagok – a nyers vagy éppen tűz fölé tartott halé, a friss földé, a hegyi embereket idéző bűdös állatbőröké – és a zene – sóhaj, lihegés, ráolvasás vagy igazi ének: zsoldár, altatódal – Schilling teremtett világába vezetnek. A zene, a dalok, az emberi bensőből jövő hangok



Pokorny Lia (Elizabet Proktor) és Mucsi Zoltán (Ian Proktor)



Láng Annamária (Abigél-Vihola), Cseh Judit (Léna-Mattila), Murányi Tünde (Angyal-Pullmann) és Mucsi Zoltán a *Megszállottakban*

jelenléte tagolja-szerkeszti az előadást – főként az első részt (zene: Melis László). Minden, ami e világ tudatalattijában van megfogalmazva, mindenféle transzcendencia (-igény) – legyen az keresztény vagy sámáni pogány – zenében fejeződik ki: Herdál tiszteletes zsoldtárai (Szarvas József éneklő szépen és áhítattal), majd a pap és a falubeliek crescendóban énekel, ijesztő, bűnbakot kereső, önmaguk ellentétébe forduló zsoldtárai, a másokat boszorkánysággal vádoló lányok együtt légzése-zihálása, transzba esése, ráolvasásai, amelyek olykor zenei háttérként szolgálnak (Parti Nóra és Cseh Judit fegyelmezett párosa), Prokorné gyönyörű altatódala (Pokorny Lia éneklő nagyszerűen). Az előadásban a tudatalattit tárják fel a rajzok is: a második felvonás alatt a vád tanúi – a három lány – a színpad fölötti térben megszállott lassúsággal hatalmas kultikus, gyermeki rajzokat készítenek.

Schilling Árpád nem az egyén, hanem a közösség tudatában, tudatalattijában, ösztönvilágában keresi-fogalmazza előadását. Látványvilága, hangképei, hanglátomásai szuggesztívek; a tömegmozgatást, emberek egybe-, összeforrasztását vagy a nagy egységből kisebb csoportok elkülönítését-együttlétegettetését mindannyiszor jól és hatásosan oldja meg. A *Megszállottak* nem egyéni sorsokról-utakról szól. Schillinget az érdekli, hogy mi történik az emberrel (akár az egyes emberrel), amikor találkozik egy másikkal: hogyan képződik belőlük csoport, tömeg, közös akarat (amely azért jószerével csak egyetlen ember akarata). Így nála két ember is tömeg lehet, ha valami egygyé forrasztja e két embert, közösséggé teszi – és ezzel valami *ellen* fordítja.

A *Salemi* értelmezésének két szélsősége lehetséges: vagy a tömeg-(hisztéria)-képződésben keresi az értelmezés kulcsát, vagy individualizál, egyéni sorsokat vizsgál. Schilling az előbbi felől közelít, anélkül, hogy teljességgel lemondana az utóbbiról. Az előadás felgyorsult ritmusában, amelyet szenvedélyek, hatások, felkorbácsolt érzelmek vezérlelnek, az egyéni utak, személyes sorsok elmélyült

vizsgálatára nem marad idő. Ian Proktor (Mucsi Zoltán) és Eliza-bet Proktor (Pokorny Lia) figurájának kidolgozásával, sorsának értelmezésével Schilling kevesebbet törődött. Pokorny Lia az első felvonásban ugyan meg tudja mutatni a szereplőt, de a tárgyalás-jelenetben és azt követően a Proktozzal való kettősben semmit sem tud ehhez hozzáadni: vele nem történik meg a dráma. Schilling inkább csak felvillantja nekünk Prokornét, mintsem sorsát, alakulását mutatná meg. Mucsi Zoltán sok regiszterben játszik. A tiszta embert, a hőst, az erkölcsi nagyságot azonban sem ő, sem rendezője nem akarja elhíttetni velünk; és bár Proktor megtörése, elbizonytalanodása, megszelídülése, szinte gyermekké válása a második felvonásban Mucsi kiváló jelenete, az elemzés következtelen: a dráma végén nevéhez való ragaszkodása, kompromisszumképtelensége ebből a szerepfelfogásból aligha következik.

Gyabronka József Halvaholla tiszteletesként saját utat tud bejárni: az ő hite valóban erős vár, empátiája meggyőző; fanatikus helyett apró emberi rezdülésekkel felruházott embert látunk. Mégsem kerül a rendezői figyelem központjába: útja befejezetlen. Marja Voran szerepében Sárosdi Lilla járja be az előadás leghosszabb, legtekerényesebb emberi útját. A színésznő alakítása kiváló: Sárosdi megannyi hangmagassága, hangfekvése, hangereje mindvégig hiteles; akkor is, amikor a tárgyaláson alig hallhatóan mondja ki a „most isten velem van” mondatot, majd néhány másodperc múlva ráordít házigazdájára. Bár útvonala valójában nincs, Szarvas József Herdál tiszteletes szerepében érdekes, új felfogást csilant fel: a kisszerű, tárgyvilagos, rutinból dolgozó papét.

Néhány szereplő esetében Schilling lemond a figura mélylélektanáról. Rebeka Hollét és Kullerva rabszolgát egyaránt Csákányi Eszter alakítja. Bár ez a szereposztás első látásra értelmetlennek tűnik, Csákányi Eszternek hihetetlen képessége van átvedleni egészen más karakterre. Azonban Schilling sem a szent asszony, Rebeka, sem az eszkimó rabszolga figurájában nem mélyül el

Vereckeai Rita zalaegerszegi díszlete



(igaz, ehhez sem elég jelenet, sem szöveg nincs), hanem, ha szabad így mondani, szélességben, látványban, hatásban dolgozza ki: Rebeka gyereket ringat, majd harangot húz, Kullerva szertartást végez. Mindkét szerep rendezői és színészi értelmezése egyaránt remek. Abigél-Vihola (Láng Annamária) ugyanilyen nyelven van megfogalmazva: a rendező egy pillanatra sem hagyja magára, jó-szerével mindig körülveszi azokkal, akiket ő irányít, és számos hatásos-sokkoló eszközt ad a kezébe, nemcsak zenét, de néma-jeleneteket is: egyik alkalommal Proktorék intim otthonába tör be – helyesebben ki: véres arccal kel ki a felnyitható tetejű asztalból. Abigél keveset beszél, de sokat van jelen. Félig megoldott a Pullmann páros (Murányi Tünde–Kaszás Gergő): ketten alkotnának ugyan „csoportot”, ehhez azonban túl elnagyolt, jelzésszerű az alakításuk, meglehetősen statikus szereplők.

Schilling előadásának nem az a hibája, hogy a csoport és nem az egyén felől értelmezi a drámát: ez az ő rendezői választása. A baj az, hogy azt a világot, amelyet az első felvonásban oly következetesen föllepít, amelynek hangsúlyait oly pontosan kijelöli, az eszközeit gondosan összeválogatja, a második felvonásban önkezével rombolja szét. Éspedig két új figura, Thorkill kormányzóhelyettes és (kevésbé) Borberg bíró segítségével. (Milyen aprólékosan és jól van például kidolgozva egy sánta szereplő, Nagy Zsolt alakítása!) A „bíróság” filmrendezői székekben ül (a nevek rovásírással vannak a székek hátára fölírva), egyikük földig érő vörös-, másikuk ezüstróka bundában. Thorkill bundájából hosszú róka farkok lóg le egészen a földig: mintha e bíróság maga lenne a Patás bundának álcázott farkokkal. Am Thorkill bármilyen értelmezése sántít: hol sántáni, hol meg tárgyilagos vizsgálóbíró – Csányi Sándor alakításában majdnem civil, s hogy ez rendezői szándék-e vagy színészi nyegleség, eldönthetetlen –, hol cinikus gyilkos vagy részvételi, emberi sorsok iránt felelős igazság bajnoka, hol pedig újkori szektás, aki valami ismeretlen szektajellel – hüvelyk és mutatóujj összezseppentése, kar magasba lendítése – imát mormol. (Hová lettek az első felvonás kereszténységjelei, középkorutalásai?) Mindez következetlenül, motiválatlanul: maga az értelmezési káosz. Noch dazu, ha eddig nem jöttünk zavarba, majd most fogunk: a színpad fölötti emelvényről hősrünk meztelenül egy rúdon a mélybe száll, mint egy tornász, lábát a magasba emeli, mindössze fél karjával kapaszkodik a rúdhoz, másikat kinyújtja. Leérkezvén Abigél-Vihola bekeni – biztosan rituális – sárral, majd szereplőnk hasra fekvő kezeit kereszt alakban nyújtja ki. Mindaz, amit Csányi Sándor alakít, aligha forrasztható egy figurává. Szeli-debben bár, de Bánki Gergely (Borberg) ugyanezt az utat járja: benne talán több a tárgyilagosság és a cinizmus.

A második felvonás azonban nem csak a figurának köszönhetően töri meg az első; a bíróági jelenet (mely szinte a teljes felvonást kitölti) nem szöveg, zenei hatás és drámai akció együtthatásából áll, Schilling itt már majdnem mindent a szövegre bíz. Sárosdi és Mucsi az emberi dimenziók felé nyit, az ő alakításuk mögött elmélyült szerepértelmezés húzódik; a színpadon azonban kettőjüknél sokkal többen vannak. De hogy Salemben, a Tháliában vagy bárhol mi történt, s miért, arra csak az első felvonás kísérel meg válaszolni.

Bagó Bertalan viszont nem keresztel és nem ír át, ő „csak” értelmezést keres: a *Salemi* új, érvényes, izgalmas értelmezését. A helyszín: bárhol a jelenben, a szereplők: karrierista, uszító, vastag bankszámlájú szektacsinovnyikok, akik Antikrisztust üvöltének minden szembejövőre. Fanatizálható, bűnbakkereső nyáj. És megtalált bűnbakok.

Az előadás sötét, füstbe burkolt, szinte üres színpadon kezdődik. Hatalmas kalapácsütés-szerű hangok. A nyugtalan, toprongyos tömeg helyét és célját keresi a színpadon. Az öltönyös, kalapos, kolhozelnökre emlékeztető falusi tiszteletes szavait a tömeg harsány hallelujával nyugtazza: az alacsony padokon ülő arctalan emberek mindannyiszor felpattannak, mint egy katonai hadosz-



Köves Dóra (Tituba) és Kiss Ernő (Hale tiszteletes)
A salemi boszorkányokban

tály, és a tiszteletes minden jól sikerült mondatára üvöltve helyeselnek. Parris tiszteletes – mert ő az, pedig jobb lenne inkább papnak, még jobb vallási vezetőnek nevezni, hogy véletlenül se jusson eszünkbe egyik történelmi egyház sem – egy szakértőt, egy másik vallási vezetőt invitált meg, hogy Betty lányának betegségét megfejtse, egyáltalán: rendet tegyen. Az érkező Hale napszemüveget visel, és akataskájában bizonyára ott a számlatömb, pecsét és csekk a pénzadományok számára. Nehéz elhinni róla, hogy az eszmék elkötelezettje. Hale fényképet készít automata gépével a földön fekvő Bettyről, mütöskesztyűt húz, hogy megvizsgálja a kislányt, majd elemlámpával bevilágít a megszállottnak vélt lányok szájába. A főpap-főkorifeus a sántán nevével dobálódik, akárcsak egy újkeresztény szekta ügyvezetője, Parris, a kirendelt helybéli népbutító pedig úgy sürgölődik körülötte, mint akinek vallási karrierje, vagyona, előbbre jutása múlik rajta. Midőn Hale Proktorékat meglátogatja, a gyanúsítottak által felmondott Tízparancsolatot kipipálja a jegyzőkönyvben, mintha híveinek hittudományi ismereteivel kellene elszámolnia. Farkas Ignác Parris tiszteletes szerepében eleinte egy tisztségét, a nyáj vezetését és a rend helyreállítását komolyan vevő papot alakít; viszont Hale, majd a kirendelt bírág megérkezéssel talpnyaló, feljebbvalói előtt lihegő, egyre nevelésesebb pojacává lesz. Kiss Ernő mint Hale tiszteletes a menedzser pap, az új világ terméke; az erkölcsöt és a megváltást üzleti vállalkozásnak tekinti, amelyből remekül megél. Fanatizmus a üzleti szellemmel párosul. Vajon mit kezdünk ezzel az egyébként remek figurával később, amikor majd együtt fog érezni a halálba küldött ártatlanokkal, de legalábbis emberi lényekkel?

Salem lányai szexuálisan túlfűtöttek. A földön fekvő, egyelőre nem tudni mitől elélt Bettynek a lányok vezére-fanatizálója, Abigail egyszerűen a lába közé nyúl. Majd amikor a tiszteletes apa elhagyja a színpadot, az öt nő ráveti magát a simogatásoktól életre kelő Bettyre, és csókolóznak, kéjelegnek, élveznek, üvöltének, mint megannyi révületbe esett sámán. A falusias ruhába öltözött

hatosfogat Proctor belépésére szétbukkan. Betty története és a lányok túlfűtöttségének témája azonban az előadásban elvarratlan szál marad. Ahogyan majd Abigail hergeli a tárgyaláson társnőit, annak már semmi köze a szexhez: a lányok egyszerűen csak Abigail befolyása alatt állnak, és minden szemrebbetésére ugranak. A szexuális túlfűtöttség, egyáltalán a szexualitás egyik lehetséges értelmezése a boszorkányságnak, bőven van rá bizonyíték a gyászos kor jegyzőkönyveiben. Egy olyan világ kezd kirajzolódni, amelynek felszínén a kötelező hallelujázás hangereje mindent elnyom, és mindenkibe belefojtja a szót; a vallási örület egy terror-szervezet harci kiáltásaihoz hasonló. E világ mélyén, mintegy a tudatalattijában elfojtott, bűnösnek bélyegzett és bűnként megélt testi vágyak tombolnak.

Egyedül Abigail szexuális szála folytatódik: Proctor belép, a lány lerántja a férfi nadrágját, kigombolja az ingét, és maga is vetkőzni kezd. Abigail egyszerűen rámaszik Proctorra, aki alig ellenkezik, majd vadul csókolózna. A mindvégig a színen lévő Betty ébredeni kezd, majd beáll harmadiknak. Ez a szexualitás gyöngédségtől, érzelmektől mentes: pusztá testi kék, semmi más. Mire Proctor feléleszmél, már érkezik az őrjöngő tömeg. Ilyés Róbert Proctor-alakításából és Proctor Abigaillel való kapcsolatából azt látni: ez a dráma nem az ő ártatlanságáról, erkölcsi nagyságáról, megtéréséről szól, hiszen a lány különösebb díszkörülnélkül vetkőzteti le, húzza magára ezt a nagy, erős, akaratgyenge férfit. Ez a Proctor nem a kísértéseknek ellenálló, egyszer vétkező típus; vele minden nap megtörténhet, hogy ismét Abigail vagy bárki más szeretője lesz. A rendezői figyelem egyre közelebből vizsgálja Proctor és kapcsolatait.

A következő felvonásban Elizabeth Proctor egyedül van otthonában: kevés tárgy, jó világítás, a nagy tér ellenére intimitás, a színen egy, a semmiben végződő titokzatos sánpár. Elizabeth Proctor egy tál vizet önt magára, mintha magát leहुtíni, szenvedélyeit csillapítani szeretné. Egy biztos: ez nem egy érzéketlen, szikkadt-száradt, „szájahűlt” asszony, aki elől Proctor egy másik nő lába közé menekül. A hazaérkező férfi úgy megy el felesége mellett, hogy észre sem veszi: az asszony mereven néz maga elé, valamint vár hazatérő férjétől, egy tekintetet, egy simogatást. Ehelyett Proctor hangos kalapálásba kezd, mintha elfeledkezett volna alvó gyerekeiről. Fáradt, kommunikációképtelen házasság, érzéketlen, vak férj, gögös asszony. Majd hirtelen vad ölelések, a test pillanatnyi tombolása, aztán minden ugyanilyen váratlanul abbamarad; két szenttelen ember beszélgetése következik. Ismét hangerőváltás: fémtányérok repülnek, üvöltözés. Egy hosszú, rossz házasság jelenetei, kiszikkadt – talán sosem volt – érzelmek férfiban és nőben. Nagy emberi üresség.

Az előadás szakít mindenféle hagyományos Elizabeth Proctor és Abigail-értelmezéssel. A rendező két egykorú színésznőre osztja a szerepet, és nem a különbségeket, hanem a hasonlóságot hangsúlyozza. Mindketten ugyanolyan tárgyilagosan viszonyulnak a testiséghez, ugyanúgy ösztöneik vezérik őket, egyaránt kevés érzelmet adnak és kérnek cserébe. Ráadásul a bírósági jelenetben Abigail Williams ugyanazzal a mozdulattal önti a fejére a hideg vizet, mint Elizabeth Proctor egy felvonással korábban. Pap Lujza Abigail szerepében nem rafinált csábító, boszorkányos fiatal lány, csupán egy makacs és erőszakos nő. A két nő között Proctor oly ingatag, úgy hajlik, mint a nád, csak akkor kezdi el tüzzel-vassal védelmezni tisztá feleségét, amikor a bíróság és a közvélemény szeme elé kerül. De vajon van-e Proctornak drámája akkor, ha ilyen dibdáb ember? Miután feleségét elhurcolták, a sehova sem vezető sánpáron egy óriási üllőt tol a színpad elejére, mintha hatalmas fizikai erejével a világot akarná a sarkából kimozdítani. A nyitó jelenet hatalmas kalapácsütései értelmet nyernek: Proctor a magát és érzelmeit kifejezni nem tudó ősember kétségbeesését vad kalapálásával kürtöli világgá.

Rövid börtönjelenet következik: háborús hangulat, hordóban ég a tűz; az agyaglábakon álló milleri dramaturgiát a rendezés sem

tudja jóvátenni; a jelenetnek semmi funkciója. Majd visszatérünk a tárgyalóterembe, ahol azonban már nem Hale és Parris vezeti az ülést, hanem új bírák: Danforth kormányzóhelyettes és Hawthorne bíró (Zalányi Gyula és Gábor László), akik arctalan, személytelen bírái az ügynek, amelyhez érzelmileg alig viszonyulnak. A szektajellegnek egyre kevesebb nyoma van, csak a felugró, hallelujázó tömeg emlékeztet rá halványan. Bár az első felvonás is veszélyesen hangos volt, most már alig lehet figyelni a színpadi eseményekre: állandósult a kiabálás, a hiszterizálás, a tömeg minduntalan felugró a helyéről, és „elégedetlenségét fejezi ki”, azaz torka szakadtából üvölt. (Jeleskedik ebben Tallián Marianne, aki Ann Putnam szerepében örületbe kergetett, hét gyermekét eltemetett anya helyett egy mindenféle hitel nélküli rikácsoló-sipakoló ideg-beteg asszonyt alakít.) A hangerő nem fokozódik, mert nem fokozható, nincsenek csúcspontjai. Ebben az állandósult össznépi históriában személyes sorsokat nem tudunk nyomon követni: az erkölcsi nagyság, a „jámbor, imádságos asszony”, Rebecca Nurse elítélését észre sem vesszük. Hale-nek elveszítjük a nyomát, pedig fontossága, szerepe, drámája csak ezután alakulhatna ki, hiszen helyére új bíró jött; hogy miért veszi védelmébe Proctor, nem érteni – és nem is következik a korábban általa alakított figurából.

Innentől a dráma kétes utakon jár: nem tudni, hogy az új bíró miért csak Abigailnek hisz, de neki vakon. Egyedül a halk szavú Mary (Nagy Cecília), Proctorék kiokított szolgálója tud figyelmet parancsolni: a fiatal színésznő hitelesen mutatja meg, hogy neki saját drámája van: ha nem csatlakozik a jelenéseket látó, őrjöngő megszállottakhoz, elveszíti barátnőjét, Abigailt, és kitaszítják. Mary „árulása”, a lányokkal való összelelkezés, egymás megtalálása e felvonás egyetlen igazi emberi pillanata.

A soron következő jelenetben Parris tiszteletes veti meg az ágyat Proctor és felesége számára, majd kétértelmű mosollyal zavozik: a vallási vezetőből paprikajancsi lett. Az áldozatoknak, Proctoréknak és drámájuknak nyoma vész. Új értelmezés helyett kommunikációképtelenség, sivár emberi kapcsolatok – az előadás visszatér a hagyományos Proctor-képlethez: az emberi nagyság feláldozásához.

Az a rendezői értelmezés, amellyel az előadás oly izgalmasan nyit, fokozatosan elhalványul, majd végképp feledésbe merül. Az alapkonceptió végigviteléhez bizonyára merészebb dramaturgiai munkára lett volna szükség: egyrészt a börtönjelenet elhagyására, másrészt a negyedik felvonás teljes átértelmezésére. Ugyanis ha a dráma a szekták fanatizált hívóinek közreműködésével következik be, akkor a kirendelt bírák, a halálos ítélet végrehajtói sem maradhatnak kívül ezen az értelmezésen. A színről az öröklétebe távozó Proctornak pedig elmondót Miatyánkot, és dühvel, saját halálával szembeni közönnyel bevágja az ajtót. Visszatér korábbi önmagához.

MEGSZÁLLOTAK (Krétakör Színház)

ARTHUR MILLER SALEMI BOSZORKÁNYOK CÍMŰ DRÁMÁJA ALAPJÁN SZÍNPADRA ALKALMAZTA ÉS RENDEZTE: Schilling Árpád. DÍSZLET: Ágh Márton. JELMEZ: Varga Klára. ZENE: Melis László.

SZEREPLŐK: Mucsi Zoltán, Láng Annamária, Pokorny Lia, Szarvas József, Gyabronka József, Csányi Sándor, Murányi Tünde, Kaszás Gergő, Csákányi Eszter, Sárosdi Lilla, Bánki Gergely, Parti Nóra, Cseh Judit, Péterfy Borbála, Vinnai András, Nagy Zsolt, Rácz Gábor, Hipszki Zsolt.

ARTHUR MILLER: A SALEMI BOSZORKÁNYOK (Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg)

FORDÍTOTTA: Hubay Miklós. DÍSZLET-JELMEZ: Vereckei Rita. ZENE: Horváth Károly. RENDEZTE: Bagó Bertalan.

SZEREPLŐK: Farkas Ignác, Pap Lujza, Tisza Anita, Nagy Cecília, Köves Dóra, Ilyés Róbert, Tánczos Adrienne, Kiss Ernő, Zalányi Gyula, Gábor László, Tallián Marianne, Szegedzi Róbert.

ZAPPE LÁSZLÓ

A tan és a mese

■ LESSING: BÖLCS NÁTHÁN ■



Hegy Barbara (Recha) és Barta Mária (Daja)

Mi sem lehetne időszerűbb, mint egy példázatos mese a vallási és etnikai toleranciáról, a türelemről, a bölcsességről, amely leküzdi az ellentéteket, amely meggyőz arról, hogy valamennyiünk közös érdeke volna a megegyezés. És mi sem időszerűtlenebb mégis, mint egy tanmese a türelemről, a bölcsességről, amely a hitet és fajok egyenlőségét hirdeti, amely arról szól, hogy először vagyunk emberek, s csak utána arabok, zsidók, miegyéb. Merthogy az utóbbi évszázadok története szinte szakadatlanul arról szól, hogy e kérdésekben nincs helyük az érveknek. E kérdések éppen azért léteznek, és éppen azért megoldatlanok, mert racionálisan megközelíthetetlenek. Gondolkodáson inneni vagy túli állapottól származnak. Alapjuk éppen az értelmet, a logikát, a rációt tagadó hit.

A felvilágosult Lessing és barátja, Moses Mendelsohn gondolhatott, mondhatott bármit, az lepereg a vallási és etnikai fanatikusokról. Éppen ezért fogadhatja álmélködő csodálkozás a Vígszínház darabválasztását, s még inkább Mészáros Tamásét, aki éles elméjű, politikai eseményeket, jelenségeket naponta ízekre szedő publicistaként mindezt nyilván mindnyájunknál jobban tudja. Nehéz hát másként értelmezni a *Bölcs Náthán* bemutatását, mint nosztalgikus tisztelgésnek, hódolatnak az egykori nagy vállalkozás, a

mára naivnak bizonyult fölvilágosult gondolkodás, az értelmét vesztett értelemvallás, a balgának bizonyult bölcsességihit előtt.

Az előadás azonban mindezt csak részben igazolja. Tarkólövések sorozatával kezdődik, ami lényegileg egybevág az eredetivel, ahol ugyancsak egyetlen keresztény marad életben Szaladin szeszélye folytán a keresztetek közül. Csak hát mégis más ez a modern kori brutalitás, mint a középkori. És persze más megmutatva, mint elbeszélve. Kissé közhelyesen szájbarágós ez az utalás a mai időkre, meg aztán földrajzilag is problematikus. Inkább Európát, a Balkánt, Boszniát, Koszovót idézi. Az iszlám országaiból ma is inkább középkori lefejezésről hallunk, a Szentföldön pedig inkább a robbantásos merényletek vannak szokásban mostanában. Márpedig a néző benyomása az a Pesti Színházban, hogy valahol a hajdani jeruzsálemi királyság, a keresztetek egykori állama területén lehetünk. Homokos, sivatagos vidéket sejtet Khell Csörsz díszlete, Jánoskúti Márta jelmezében pedig Szaladin éppen nem szultán, hanem egy palesztin gerillacsapat, talán valamelyik hesbollah-egység vezére, aki terepszínű kommandós-egyenruhában sakkozik ugyanígy öltözött hűgával. Márpedig egy ilyen harcos alakulattól mi sem áll távolabb, mint a toleranciára, a bölcs megbékélésre való hajlam. Elyben lehetne az egykori szultán – ha valóban a mai Izrael területén járunk – az Arafat-féle palesztin rendőrség magas rangú vezetője is, s ebben az esetben illene is hozzá, hogy kacérkodjon a megbékéléssel, hogy gondja legyen hátszárnya nyugalma, hogy például a pátriárka megszarolhassa a keresztények esetleges lázongásával, erre azonban a külsőségek nem utalnak. Ideiglenes katonai tábor, mozgó harcoló alakulat kelleiket hordják a színre, amikor Szaladin sátrában vagyunk.

Az előadás jelentős része – főképp eleinte – mégis hasznos hűz a fenti képtelenségekből, logikátlanságokból. Egyszerűen a tanmesének és a jelen valóságának kontrasztjából táplálkozik. A tanmese itt még inkább mese, mint tan, és mint ilyen közel kerül ártatlanságra, naivitásra, együgyűségekre mindig hajló szívünkhöz. A rettenet, a brutalitás áradatában jó nézni tisztességes, becsületes, tiszta szívű, egyenes emberek cselekedeteit. Jó látni, hogy nemes lelkek okos értelemmel mérlegelik az érveket, és méltányolják az okosságot, a bölcsességet. A jelenkor iszonyatára utaló külsőségek közepette különös íze, hangulata támad a régi mesének. Éppen fölfokozott valószínűtlensége erősíti nosztalgikus hatását. Igaz, ennek az is az ára, hogy kissé nehéz fölfognunk, mi is a probléma. A mai pesti nézőt a három gyűrű példája bizonyára könnyen meggyőzi a három nagy vallás egyenlőségéről, de arról is, hogy mindenkinek a magáé a legkedvesebb. Hagyják, hagyjuk tehát egymást békén. Mi hát a baj? Miért vonakodik Náthán a keresztény lovagtól, és miért tart a lovag a zsidó kereskedőtől? Holott mindketten többszörösen is tanúságot tesznek nyílt szívükről, egyenes gondolkodásukról. A vígjátéki félreértés-szituációt nem hitelesíti az előadásban eléggé sem az előítélet, sem az előítélettel való félelem. Márpedig leginkább az hozhatná közel hozzánk a történetet, ha a két nagy lélek kölcsönösen a másik előítéletétől tartva vonakodna, és erősítené föl így az előítéletet.



Avar István (Náthán) és Vallai Péter (Szerzetes)

Schiller Kata felvételei

A második részben aztán a tan fokozatosan a mese fölé kerekedik, illetve a kettő jórészt elválk egymástól. A pátriárka intoleranciája végre kiugrasztja a nyulat a bokorból. Végre kiderülhet, hogy rajta kívül mindenki bölcs és toleráns, keresztény lovag, mohamedán szultán, zsidó kereskedő egymás keblére borulhatna, kivéve a szerelmes ifjakat, merthogy róluk kiderül: testvérek. Ez a fordulat mai szemmel nézve – s egy aktualizáló előadást kiváltképp csakis mai szemmel nézhetünk – utólag megváltoztatja Náthán viselkedésének motivációját. Kiderül: végtelen bölcsességében nem is az előítélet, nem is az előítélettel való félelem, hanem ez a gyanú okozta tartózkodását a lovaggal szemben. Csakhogy ettől a mese egyre izgalmasabb lesz ugyan, a példázat azonban egyre érdektelenebb. Másfelől ez a fordulat azt is sugallja, hogy embertársunkról sohasem tudhatjuk, kicsoda, szerelemben és gyilkolásban egyaránt jó az óvatosság: Szaladin saját unokaöccsét ölelhette volna meg, Náthán testvéreket adhatott volna össze, ha nem hallgatnak bölcs ösztönökre.

Az aktualizált előadás nehezen viseli el ezt a fordulatos véget. Az első részben működő kontraszthatás elhamvad, a régi korok hangulatát idéző meseszerűség egyszerűen képtelenségnek hat ebben a közegben. A néző, ha korábban fölhangolta a nosztalgia, lehangozódik. A bölcsesség esélyei helyett a bölcsesség esélytelenségére gondol. Meg talán arra, hogy az egész produkcióból igazán két figurát érez mai hitelűnek: természetesen mindketten abszolút kívül állnak a történeten, s mindketten hovatovább korunk egyetlen értelmiségi lehetőségét ábrázolják. Vallai Péter játssza a barátot, a cinikusan tevékenykedő, de a jó ügyért szorgosan drukkoló szolgát, aki örül, amikor becstelenséget nem fogadja el a lovag, és később legalább nem követ el árulást, sőt segíteni igyekszik az igazság földeítését. Fesztbaum Béla pedig vidám vigyorral adja a szultán főkönyvelőjévé lett dervist, aki ugyancsak csekély reménnyel és belső meggyőződéssel próbálja jóra használni mocskos hivatalát. A többiek mesealakok, még ha az eredeti versek helyett Szántó Juditnak a rendező által átdolgozott prózai szövegét mondják is. Avar István a címszerepet szó szerint jeleníti meg: a bölcsességet nyugodt derűként, kizökkenhetetlen kedélyként mutatja be; a szenvedések, az élettapasztalatok csak a gyűlöletet irtották ki belőle, a szeretetet, a részvétet csak növelték benne. Lukács Sándor nem tehet mást, mint hogy nem vesz tudomást gerillamaszkjáról, s megpróbál egy mai Szaladint, egy okos, pragmatikus katonát játszani. Igó Éva ugyanilyen öltözékben adja még nála is belátóbb hűgát – bizarr jelenség: egy humanista terroristanó. Barta Mária a keresztény dajka jámbor együgyűségével indítja el az intrikát, amely majdnem tragédiához vezet, Kőmíves Sándor kissé túlzottan szabványosan hozza színre a pátriárka vérszomjas doktrinerségét. Az előadás csak egyetlen előzetes félelmet nem igazol, azt, hogy a szerelmes ifjak alakítói már kinőtték volna a szerepkört. Hegedűs D. Géza meglehetősen szőke hajat, és – legalább is kellő távolságtól – semmi baj az illúzióval, Hegyi Barbara pedig úgy néz és mosolyog, mint a megtestesült ártatlanság.

LESSING: BÖLCS NÁTHÁN (Pesti Színház)

SZÁNTÓ JUDIT FORDÍTÁSÁNAK FELHASZNÁLÁSÁVAL ÁTDOLGOZTA ÉS RENDEZTE: Mészáros Tamás. DÍSZLET: Khell Csörsz. JELMEZ: Jánoskúti Márta.

SZEREPLŐK: Avar István, Lukács Sándor, Hegedűs D. Géza, Hegyi Barbara, Igó Éva, Barta Mária, Kőmíves Sándor, Fesztbaum Béla, Vallai Péter.

1

Mitől érdekes a mai, nagyon is szekularizálódott színházban egy régi vágású, misztikus szerző? Érdekes-e egyáltalán? „Vevők” vagyunk-e rá? Hisz nemrég a köznapi szóhasználat még többnyire összekeverte a misztikát meg a misztifikációt, noha az előbbi hagyományosan bizonyos elragadtatott vallási élményt, „belső látást” jelent, az utóbbi közönséges szemfényvesztést. Ma persze már joggal beszélünk a miszticizmus új divatjáról, csak hogy ebben tényleg nem könnyű megvonni a „belső látás” és a szemfényvesztés határvonalát; másfelől egyre több szó esik a misztika nem vallásos formáiról is (a művészi élmény, a természet, az erotika stb. misztikájáról).

Vidnyánszky Attila *Ősök*-rendezésének egyik fontos és, mondhatni, első pillantásra szembeötlő erénye, hogy ezt a robusztus romantikus művet, amelyet sokféle okból, nem utolsósorban azonban a két nagyon eltérő színházi tradíció folyamánként nem egyszerű feladat magyarul szóra bírni, mindenekelőtt a gyökerei felől akarja megérteni, nem pedig a könnyen adódó kurrens, felszíni analógiák bűvöletében. Ehhez a törekvéshez Bella István új *Ősök*-fordítása nemcsak alkalmat szolgáltat, de minden tekintetben segítésként nyújt. Bella első ízben fordította le teljes értékűen ezt az egyébként belső ellentmondásoktól (is) feszülő, Mickiewicz által többször félbehagyott és újakezdett színpadi tetralógiát (amelynek első része megmaradt töredéknek), megszólaltatva annak minden lényeges gondolati és stílári rétegét, némileg mégis közelítve a mai élő nyelvhez, de nem szakítva ki eredeti kontextusából.

Nem tudom, Vidnyánszky mennyire mélyedte el a Mickiewicz-irodalomban, de az a gyanúm, ha elmélyedt, akkor is inkább a saját intuíciójára hallgatott, s nem az irodalomtörténészekre. Két Mickiewicz létezik ugyanis. Az a közismert és általánosan elfogadott Mickiewicz az egyik, akit a polonisztikai tudorok és a kézikönyvek forgalmaznak: a lengyel nemzeti öntudat lánglelkű poétája, aki végső soron a társadalmi progresszió mellett kötelezte el magát, s akinek extrém messianisztikus nézeteit (a lengyeliség mint az Újszövetség „választott népe”, Lengyelország mint „a népek Krisztusa”, aki szenvedésével megváltja a világot stb.) az utókor józan ítszei hajlamosak „csupán” költői metaforának vagy a „korszaklelem” elhanyagolható járuléknak tekinteni. A másik a titkos, már-már illegális, különcköző Mickiewicz, akivel magyarul eddig nem is igen találkozhattunk: ő lenne az igazi. Vidnyánszky őt idézi meg előadásában. A véletlen szeszélye – vagy a három évvel ezelőtti Mickiewicz-bicentenárium valamiféle „utóregzése”? –, hogy épp a beregszászi Mickiewicz-bemutatót követően magyarul is megjelent egy-két olyan publi-

PÁLYI ANDRÁS

Honnan a gonosz?

■ MICKIEWICZ: ŐSÖK ■

káció, amely ezt a rejtett Mickiewiczet állítja reflektorfénybe. Elsősorban Czesław Miłosz *Az Ulro országa* című, nagy ívű szellemi önarcképének Mickiewiczcsel foglalkozó passzusaira gondolok, valamint a kitűnő Mickiewicz-kutató Krzysztof Rutkowski tanulmányára, amelyet a költő messianizmusának forrásairól írt (*Milyen istenben hitt Mickiewicz?* Nagyvilág, 2001/2.), továbbá Andrzej Niemojewski *A régmúlt és Mickiewicz* című könyvére, amely a húszas években jelent meg Varsóban, és amely továbbra is csak Miłosz – egyébként idézetekkel bőven illusztrált – közvetítésével hozzáférhető számunkra. Mindhárman „cselekvő misztikusként” állítják elének Mickiewiczet, ami, el kell ismerjem, valamelyest ellentmond annak, amit én magam is írtam a lengyel romantika atyjáról, Bella István új fordítását ismertetve (*A sáttán színéváltozásai*. Élet és Irodalom, 2000. augusztus 19.), és ennek kapcsán kijelentve róla, hogy „a romantikus miszticizmus jellegzetes képviselője, aki nagyon is földi hivatással ruházta fel az égi hatalmakat”. Rutkowski viszont épp arra hívja fel a figyelmet, hogy Mickiewicz nem a hagyományos kontemplatív keresztény misztika útját járja, inkább erős vonzalmat tanúsít a

judaizmus iránt, s a zsidó misztikában mindig is létezett ez a világbójtó aktivitás: míg a megváltást „a kereszténység lelki és láthatatlan eseményként képzelel el” – hangsúlyozza Rutkowski –, addig a zsidó szellem minden lelki energiát azon mér le, hogy megváltoztatja-e a világot.

⊙

Mickiewicz vonzalma a zsidó szellemiséghez: ez megér egy rövid kitérőt, ami talán nem is kitérő, legfeljebb látszólag. Annál is inkább, mert az *Encyklopédia Judaica* – Miłosz szerint kissé elhamarkodottan – bizonyítottan tekinti Mickiewicz zsidó származását, amiben Ksawery Branicki közlése lenne a perdöntő, minthogy a költő neki állítólag kijelentette: „Apám mazur volt, anyám pedig kikeresztelkedett. Ennek következtében félig lehita, félig izraelita vagyok, és ezt büszkén vallom.” Miłosz elidőzik kissé a kérdés pró és kontra érveinél, amibe itt most nem érdemes belemernünk; de akárhogy is, Mickiewicz erős szemita vonzalma tény. Tudjuk, hogy az 1830-as felkelés hírére kényszerű nyugati emigrációjából hazaindult, ám könnyen hevülő szíve útközben újra lángra lobbant, s így

„lekéste” a forradalmat, amelynek bukása után viszont hirtelen elhatározással feleségül vette a még Odesszában megismert Maria Szymanowska leányát, a frankista zsidó Celinát, aki hat gyermekkel ajándékozta meg, de azokat már nem állt módjában felnevelni. Vannak bizonyos jelei, hogy e házasság motivációjába is belejátszott messiánisztikus küldetésudata. Mindenesetre élete végén, a Collège de France katedróján megszállottan hirdette világbójtó eszméit, s ebbe szervesen beletartozott a lélek-vándorlásba vetett hite.

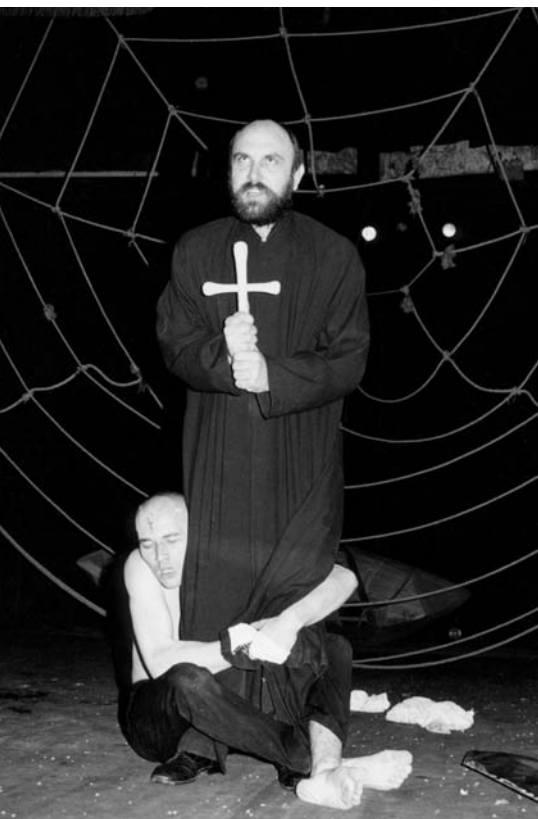
Erre mutat Armand Lévy 1854-es feljegyzése is, aki így idézi Mickiewicz egyik kijelentését: „Miótán a lélek kilépett a testből, s mielőtt újból testet öltene, egy darabig kétségkívül azokon a helyeken marad, ahol élt, ahol a holtteste nyugszik, és a számára oly drága tárgyakhoz kötődik. Mindig ott hagyunk egy darabot mindabban, amit megérintünk.” Ez pedig egyértelműen arra mutat, hogy az Ősökben, amely a litván–lengyel–belorusz–porosz vidékeken Mickiewicz korában még élő pogány halottidéző szertartást teatralizál, minden misztikumot szó szerint kell vennünk: a parasztok lakomáján a múltból előlépő „holtakat”, az álmodozó, csalódott szerelmes Gustaw halálát és továbbélését (szándékosan nem mondok feltámadást), átlényegülését előbb a hazaszeretet oltárán áldozó Konráddá, majd vezeklő remetévé, nem is beszélve a túlvilági lények kavalkádjáról, intrikáiról, titkos akcióiról stb. Miłosz, aki XX. századi értelmével nyíltan a „vallásos Mickiewiczet” akarja rehabilitálni, megállapítva, hogy a lengyelek „a nacionalista messianizmust” ugyan átvették tőle, „de a vallását hitetlen-

Jelenet az előadásból



kedve fogadták”, nem restelli „büntetendő önkényességnek” nevezni azt a körülményt, hogy Mickiewicz egyenesen Pál apostoltól eredezteti a lélekvándorlás eszméjét.

Szerinte sokkal többet mond a mickiewiczzi misztika forrásait illetően a kabala szimbolikájáról érkező Greshom G. Scholem, amikor a következőket írja: „A test a külső történelembe számúztatik, ennek megfeleltethető a lélek számúztatése, vándorlása egyik testi alakból a másikba, egyik létformából a másikba.” Ez „a lélek számúztatását” tanító doktrína hihetetlen népszerűsége tette szert a diaszpórában élő zsidóság körében, s Miłosz szerint innen veszi a lélekvándorlás eszméjét Mickiewicz is, Towiański is, aki messianizmus tekinte-



Szajkó Tibor felvételei

Trill Zsolt és Varga József

tében szellemi atyja a költőnek, és ugyan ezen okokból – a „nagy emigráció” idején a lengyel szellemi élet java idegenben, diaszpórában élt – kedves nekik igazán ez az idea, amelyet Mickiewicz érthetően nem metaforának szán, hanem konkrét reménynek, vallásos fogódzónak, magyarul: hisz benne. Akkor pedig az *Ősök* csak a hit felől közelíthető meg.

De ha már a kabalisztikus hagyományra utaltunk, említenünk kell Jacob Böhmét, a reneszánsz alkímia e közvetlen leszármazottját, aki az igazi összekötő kapocs a Mickiewicz vallási gyökerű, mégis politikai aktivitásra ösztönző messianizmusa és a kabalisztika között. „Unde malum?” – ez a kulcskérdés: honnan a gonosz? Amit ugyanis Böhme a gonosz eredetéről mond,

az teljes mértékben a kabbalán alapul, hisz számára a világban ható gonosz az isten haragjának negatív, homályos öselve. A már fentebb idézett Lévy feljegyezte a Collège de France katedráján előadó Mickiewicz egy másik kijelentését is Jacob Böhméről: „Tehát Isten, kiszabadítva az élet lángját a természetből fakadó, végtelen és sötét erők mélységéből, a maga korlátlan egységében létezett, az ember egységéhez hasonlóan, és ez a létezés a teremtesen, a cselekvésen alapult... Az őseMBER, Böhme szerint, teljesen szellemi lényként, nem anyagból való testtel felruházva, az őstermészetből vette erejét, a hatalom forrásának ilyen módon Isten haragjának legbelsejében kellett lennie.”

Aligha tévedünk, ha azt mondjuk: ez a „honnan a gonosz?” a kulcsa Vidnyánszky *Ősökjének*.

Úgyhogy Vidnyánszky hatására magam is inkább úgy mutatnám már be Mickiewiczet, a XIX. századi szabadságeszme e nagy lángoszlopát, mint aki minden tekintetben rendkívüli és rendhagyó jelenség volt, költőként is, drámaíróként is, nemzeti vateszként is, aki mindig szétfeszítette minden szerep kereteit, amelyet magára vett; csupán misztikusnak volt klasszikus. Noha tudom, „klasszikus misztikát” emlegetni meglehetősen paradox fordulat, épp a „belső látás” egységése, testre- vagy ha úgy tetszik, „lélekre”- szabottsága miatt. Hacsak nem azt tekintjük a misztika fő (lélektani) jellemzőjének, hogy teret és formát biztosít a korlátlan szubjektivizmus és a látnoki impulzivitás áradásának.

③

Isten haragjának legbelsejében lenni? Ez akkor most mit jelent? Talán a „külső történelem”, a diaszpóra elvesztését? A hatalom és az elhivatottság feloldhatatlan dualizmusát? Ki itt a sátnak, és ki az isten?

Az *Ősök* eddigi interpretációinak krónikája nem egyeb, mint a misztikus vízió meghamisításának ellentmondásos kacskaringója, ami néha egyből nyilvánvaló kudarcnak bizonyult, máskor viszont – természetesen a megfelelő „korszellem” igézetében – sikerrel kecsgetett. Sőtér István például, aki az ötvenes években, a realista kánon sematikus egyeduralma idején írt több tanulmányt az *Ősökről*, egy helyütt diadalmasan állapítja meg: „A halottak lakomájának egész jelenete nélkülözi azt a »kísértetiességet«, mely pedig a témából szervesen következhetnék. A megjelenő lelkeket olyasféle családiás, patriarkális természetességgel és gyengédséggel veszik körül, mintha még mindig a falusi mindennapok szereplői lennének.” Sziklay László, az egyetlen magyar nyelvű Mickiewicz-monográfia (1968) szerzője szerint pedig Mickiewicz az *Ősökben* „jól

átgondolt szerkesztési módszerrel adja elő” a maga „racionalista mondanivalóját”. Mintha csak a XIX. század második felének lengyel pozitivistáit hallanánk, akik mindenáron be akarták bizonyítani Mickiewicz realizmusát és racionalizmusát. Sőtér és Sziklay, akik a maguk idején a legkiválóbb irodalomprofesszorok voltak, nyilván ismerték is e lengyel szerzőket, csak Niemojewskit nem, akit Miłosz ásott ki az ismeretlenség homályából, és aki szabadgondolkodó létére is megálljt intett ennek a kétes értékű Mickiewicz-kultusznak, rámutatva, hogy épp ellenkezőleg, Mickiewicz semmire sem becsülte az értelmet, igenis hitt a kísértetekben, ördögökben, angyalokban. Niemojewski a húszas évek elején teljes meggyőződéssel vallja, hogy „a XIX. században véget ért minden, vallási alapokon nyugvó civilizáció”, és „ma mindnyájan evolucionisták vagyunk”, csak hát a fejlődésemélet „érzelmi szféránkon még nem tudott úrrá lenni”, azaz úgy tűnik számára, fűzi hozzá Miłosz, „valamiféle közös tudatalatti ellenáll az »új embernek«. És pontosan ez a másik tudat hozta létre az emberiség történetében egymást követő két korszak határán Mickiewicz zseniális művét”, az *Ősöket*, amely „az ókori filozófia talán utolsó s egyben leghatalmasabb kitérőse, egy elmúló nagy korszak hatyúdala. Évezredeknek kellett itt még egyszer utoljára megszólalnia, »tompán visszhangozniuk korát« a profétának, hogy aztán belépjenek a történelembe, átengedvén a helyet az új világnak.”

Döbbenetes, hogy ebből Mickiewicz kései interpretátorai alig tudnak valamit. Kazimierz Dejmek legendás, betiltott előadását, amelyből utcai tüntetés és diákfordalom lett, végső soron pedig a Gomulka-rezsim bukásához vezetett, a történelmi realizmus unalma lengte be mindaddig, amíg a közönség nem kezdett a cárrelens szövegeknél félreérthetetlenül beletapsolni az előadásba. „Szabad-e dicsőíteni, piedesztálra emelni egy költőt, megfosztva gondolataitól?” – kérdi Miłosz a hetvenes évek végén, amerikai emigrációban írt könyvében, visszaillesztve a Mickiewicz-recepcióra, ám ez a kérdés soha nem volt aktuálisabb, mint 1968 márciusában. Először talán Konrad Swinarski 1973-as rendezése vett tudomást a misztikus Mickiewiczről, hisz a krakkói Stary Teatr ötórás előadásában a költő minden vallásos látomása testet öltött, bár ezt Swinarski – egyébként igen hatásosan – a maga kisrealista részletezésével mintegy ironikus idézőjelbe tette. Swinarski sikere után nem sokkal Kazimir Károly is színre vitte a maga *Lengyel fantáziáját*, amelyben az *Ősöket* összeapplikálta más lengyel klasszikusokkal; igaz, ez a kultúrpolitikai céllal létrehozott elegy, amelynek csendes kudarcát már a bemutató előadáson garantálta a

A csíksomlyói ferences zárdában 1721 és 1774 között keletkezett negyvennyolc nagypénteki misztériumból Fülöp Árpád adott ki négy drámát 1897-ben. Balogh Elemér és Kerényi Imre ebből állította össze a maga változatát, amelybe népköltési szövegeket, csúfolókat, lakodalmi rigmusokat, táncszókat is beépítettek. Ezt a változatot mutatta be a Népszínház társulata 1981 novemberében a Várszínházban (amely hamarosan a Nemzeti Színház kamaraterme lett). Az előadás hatalmas (közönség)sikert aratott: több mint tíz évig szerepelt a repertoáron, és (ha a 90-es évek közepén – többnyire új szereplőkkel – színre került felújítást is beleszámoljuk) több mint ötszáz előadást élt meg.

REPREZENTATÍV LÁTVÁNYOSSÁG

Kerényi Imre egykori rendezését újíttotta most fel a Madách Színházban: néhány apróbb, jelentéktelen változtatástól eltekintve hangról hangra, mozdulatról mozdulatra lemásolta az eredeti előadás „kottáját”. (Ezt már korábban is megtette: 1987-ben Veszprémben és Székesfehérvárott, 1994-ben Veszprémben.)

Az 1981-es bemutatóval azonban nem mérhető össze az idej Madách színházi változat. Az előbbi ugyanis színház történeti jelentőségűvé vált a magyar színtársaságban, míg a mostani erőtlen másolata az eredetinek. Hiába hasonlít minden, az apró különbségek jelentős ízlés- és minőségváltozásról árulkodnak. A díszlet is: megmaradt ugyan Götz Béla sövénnyel körülkerített falusi haranglábja, de most – nyilván helykitöltés céljából – kettős kerítés veszi körül. Ez azonban összezavarja a teret: míg a korábbi változatban egyértelmű volt, hogy ki mikor lépett be a szakrálisnak tekinthető játéktérbe, most értelmezhetetlenek a két sövény közti vonulások (nem tudni, hol a kint és a bent, ezáltal a kerítésen belüli tér is hangsúlytalanabbá vált). A Várszínházban a csupasz színpadból adódó fekete háttér előtt játszódott az előadás, a Madáchban hatalmas, világítóan fehér háttér függőnyt látni. A változtatásnak nyilván akusztikai okai vannak, de utal Kerényi mostani szándékára is: nem akarja csupaszon hagyni a színpadot; felöltözteti, hogy a kellemesség, esztétikusság látszatát keltse, akár a padló élénkzöld műfü burkolata. A legárulkódóbb azonban a portál „felöltöztetése”: a Madách hatalmas színpadnyílását felnagyított székely kaput idéző ornamentika díszíti.

A koreográfia híven követi az eredetit, de ebben a milióban a hatása megváltozik. A jóval nagyobb színpadon a szereplőknek hosszabb utat kell bejárniuk, nagyobb teret kell bemozogniuk, tehát minden felgyorsul, és az eredeti előadás méltósággal, nyu-

SÁNDOR L. ISTVÁN

Eredeti másolat

■ BALOGH ELEMÉR-KERÉNYI IMRE:
CSÍKSOMLYÓI PASSIÓ ■



Lucifer és az ördögök a Madách Színház előadásában

Kanyó Béla felvétele

galommal, szépséggel teli mozgásanyaga elnagyoltabbá, végrehajtásában elkapkodottabbá válik.

Az 1981-es előadás egyik legnagyobb értéke a szellemesen megkoreografált és pontosan végrehajtott színpadi stilizáció volt. A tudatosan megformált gesztusok, mozdulatok, cselekvések többnyire groteszk hatást keltenek. Ez az erőteljesen stilizált játékmód akkori teljesen ismeretlen volt a kőszínházakban. (Egy-két rendező munkáit leszámítva még ma is az.) Mindennek most csak kontúrjai láthatók: a Madách színészeinek gesztusai, mozdulatai jeleznek ugyan stilizációs szándékot, de a végrehajtás pontatlannak és legfőképpen részleteiben kidolgozatlanak hat. (Az eredeti előadás erőnyeit valószínűleg a szokatlanul hosszú, öt hónapos próbaidő is magyarázza. A Madách Színház üzemmene-tében erre nyilván nincs mód, talán már igény sem.)

Az egykori és a mostani előadást a színészi játék teszi összehasonlíthatatlanná. A Népszínház (hamarosan szélnek eresztett) gárdája a *Csíksomlyói passió*val kovacsoló-dott társulattá: az izgalmas színészegyeniségek erőteljes együttesjátékot produkáltak. Az idej bemutatóból mind a két elem hiányzik: sem érdekes színészegyeniségeket, sem erős társulatot nem látunk.

A Madách Színház többnyire arctalanok tűnő szereplői közül alig néhány alakítás tűnik ki. A mostani bemutató legjobb szereplője Magyar Attila (többek között Júdás szerepében), de a kisember esendő szerencsétlenkedéseit érzékeltető alakítása messze nem oly sokszínű, árnyalatgazdag, mint amilyen Kézdy György volt, aki egyszerre tudott ellentétes hangulatokat, szándékokat kifejezni. Debreczeny Csaba (Jézus szerepében) csak a szenvedéstörténetet átlengető bánatot érzékelteti, nem tudja megélt sorsként megmutatni Krisztus alakját, ahogyan Ivánka Csaba tette (aki az ősbemutató után megbetegedett Iglódi Istvántól 1981 decemberében vette át a szerepet). Juhász Róza – fájdalmas Szűzanyaként – szépen elénekli az *Ómagyar Mária-siralmat*, de Hámori Ildikó mindebből annak idején egy egész drámát bontott ki.

Mindezek a kritikai szempontok föl sem merülhetnének, ha Kerényi Imre újraalkotta és nem lemásolta volna egykori sikerét. A mostani előadás nem vesz tudomást az ősbemutató óta eltelt húsz évről, s ezzel – akaratlanul is – a színház romlékonyságáról, mulandóságáról beszél. Mindaz, ami egykor autentikusnak vagy adekvátnak tűnt, egy másfajta társadalmi és kulturális kontextusban kiüresedetté, funkcióvesztetté válik. Ami

egykor független értelmiségi gondolkodásra utalt (az erdélyi anyag, a vallási téma választásának okán), az most inkább reprezentatív, dekoratív látványosság. (Ezt az érzést erősítik a Tavasz Fesztivál díszbemutatója köré szervezett külsőségek is.) Az előadás ünnepestes ugyan, de nyoma sincs benne annak az áhítatnak, bensőségességnek, személyes hitnek, amely oly meggyőzővé tette a várszínházi bemutatót. Akkor az emelkedettséget pajzanság, játékos gecsorozat, ötletgazdag virgoncság ellenpontosította. Kerényi egykori rendezésének legnagyobb erénye ugyanis az volt, hogy tudatosan keverte a színházi formákat: felidézte egy falusi rítusjáték külső formáit és benső tartalmait, és a népi színjátékok, vásári bohózatok oldottabb szemléletével színezte. Bizonyos értelemben a kilencvenes évek formanyelvi váltását is előlegezte a '81-es *Csiksomlyói passió*: a tudatosan vállalt teatralitást ötletközpontú játék bontotta ki. Ehhez képest sajnálatos (de érthető), hogy ma mennyire nem működnek az egykori gegek. Bizonyára nem csak azért, mert a Madách színészei többnyire pongyolán hajtják őket végre.

NAGYPÉNTEKI MISZTÉRIUM

Egy hónappal a Madách premierje után Székesfehérvárott is bemutatták a *Csiksomlyói passiót* – stilszerűen nagypénteken. Az előadás elsősorban azért fontos, mert elszakad az ősbemutató „kottájától”, bizonyítván, hogy a darab nem Kerényi Imre „magántulajdona” (ő fogalmazott így egy interjúban), hogy lehetségesek (és kívánatosak) az adaptáló-rendező elképzeléseitől független színrevitelek is.

A székesfehérvári előadás díszlete kálváriadombot idéz, ahol – Szélyes Imre rendezésének utalásai szerint – egy falusi közösség játssza el a maga nagypénteki passiójátékát. A rendező azonban nem dolgozza ki ezt az ötletet, hisz csak néhány szereplő azonosítható: a tanító a Krónikást (Szabó Gyula), a pap pedig az Úristent játssza (Deus pater: Téri Sándor), Lucifer szerepét pedig a falu kítaszítottja. Szép, ahogy a fiú (Földes Tamás) előbújik a bundája alól, dorombolni kezd, és ezzel gyűjti maga köré azokat a férfiakat, akikben némi elégedetlenség lappang. Ebből a játékból is adódik, hogy a falusiak és az „ördögi figurák” között mindvégig érezhető valami rejtett feszültség.

Amíg a Madách Színház előadásában megítélhetetlen a népi kultúrához való viszony (a színészek nem tudnak megszólalni az archaizáló népies nyelven, a népviseletbe öltözött, deli tartású festett szőke nők vonulása pedig inkább ironikusak), addig a székesfehérvári előadásban hangsúlyosá válik az archaikus népi formákhoz való visszatérés. Ez érzékelhető a szövegváltoztatásokban és az új zenei összeállításban egyaránt.

Ferencz Éva (a Kerényi-féle népi anyag egy részét kicserélve) Erdélyi Zsuzsanna és Kalós Zoltán által gyűjtött énekekkel, balladákkal, imádságokkal egészítette ki a szöveget. Mindezzel a székesfehérvári alkotók – a műsorfüzet tanúsága szerint – két célt tűztek ki maguk elé. Az egyik valóban érzékelhető az előadásban, a másik inkább a szándék szintjén maradt. Az új szövegváltozat erősebben eltávolodik a forrásától, az iskoladramák világától, és inkább afféle népi misztériumjátéknak hat. De hiába mond el, énekel el gyönyörűen Ferencz Éva számos archaikus imádságot, éneket, nem válik belőle a Krónikással egyenrangú „narrátorfigura”, így kettejük együttes „mesélése” nem teremti meg a történethez való férfi- és női viszony kettősségét. Ennek érzékeltetéséhez átgondoltabb szöveg munkára és határozottabb rendezői jelzésekre lett volna szükség.

Lázár Zsigmond teljes egészében autentikus népzenet használt, neki láthatóan nincs olyan ambíciója, mint az ősbemutató zeneszerzőjének, Rossa Lászlónak, aki a különböző zenei rétegekből sajátos kortárs zenei kompozíciót kívánt létrehozni. Ezért a székesfehérvári előadás egységesebb hangzású, de jóval visszafogottabb benne a zene szerepe. Rác

Szabó Gyula, Bakody József és Kárpáti Norbert a székesfehérvári előadásban

Sági István felvétele



Attila koreográfiája is kevésbé hangsúlyos, mint Novák Ferenc budapesti munkája. Székesfehérvárott mintha a táncot az „ördögi szféra” sajátítaná ki magának, a falusiaknak – sajnos – jóval kevesebb táncos feladat jut.

Szélyes Imre rendezése kevésbé ötletgazdag, mint Kerényié, de egy adott társulatra van szabva, így összességében hitelesebbnek hat. Szélyesnek is van néhány nagyszerű ötlete. Ilyen például az, ahogy az ördögök pár faággal hangulatos Paradicsomot teremtenek. Ők lapulnak azonban minden ág mögött, s hogy a csapda még teljesebb legyen, különféle csalogató madár- és állathangokat utánoznak. Ugyanez a kép tér vissza a Getsemáne-kertben is – jelezve az ószövetségi és az újszövetségi párhuzamokat. Szélyes egyébként nemigen él a stilizáció lehetőségeivel, többnyire azokra a kifejezőeszközökre támaszkodik, amelyeket a székesfehérvári színészek egyébként is használnak.

A két előadásból összességében kiderül, hogy a *Csiksomlyói passió* ma is izgalmas anyag: megérdemelne egy valóban korszerű előadást. Ehhez talán érdemes lenne újból visszanyúlni az ősforráshoz.

BALOGH ELEMÉR-KERÉNYI IMRE: CSIKSOMLYÓI PASSIÓ (Madách Színház)

ZENE: Rossa László. **DÍSZLET:** Götz Béla. **JELMEZ:** Vágó Nelly. **KOREOGRÁFUS:** Novák Ferenc. **RENDEZŐ:** Kerényi Imre.

SZEREPLŐK: Koltai János, Zenthe Ferenc, Debreczeny Csaba, Magyar Attila, Juhász Róza, Détár Enikő, Tóth Tamás, Szűcs Gábor, Czvetkó Sándor, Csutka István, Laklóth Aladár, Galbenisz Tomasz, Barát Attila/Röthler Balázs, Lesznek Tibor, Weil Róbert, Timkó Eszter, Szilvássy Annamária.

ZENÉSZEK: Zádori László/Lovas Gabi, Salamon Bea, Szabó András/Rossa Levente/Gombai Tamás, D. Tóth Sándor/Nagy Zsolt, Kürtösi Zsolt/Mohácsi Albert, Kirsch János, Magyar Ferenc, Káip Róbert, Roszkos Péter, Hollókői Lajos/Adorján István.

(Vörösmarty Színház, Székesfehérvár)

ZENE: Lázár Zsigmond. **DÍSZLET:** Galambosné Józsa Julianna. **JELMEZ:** Thuróczy Julianna. **KOREOGRÁFUS:** Rác Attila. **RENDEZŐ:** Szélyes Imre. **SZEREPLŐK:** Téri Sándor, Kuna Károly, Végh Péter m. v., Zakariás Éva, Brunner Márta, Szűcs Krisztina, Dózsa László m. v., Bata János m. v., Matus György, Földes Tamás, Bakody József, Kárpáti Norbert, Kozáry Ferenc, Kiss Zoltán, Juhász Illés, Kovács Zoltán, Szabó Gyula, Ferencz Éva m. v., Várad Eszter Sára, Bárd Noémi, Nagy Attila, Hahn Kakas István, Sárkány Gergely, Cserta Gábor, Nagy Réka, Tombor Tímea, Fekete Krisztina, Agócs Benjámin/Nagy Péter, Szaksz Gabriella, Fister Andrea, Máhr Dalma, Túróczi Tamás, Gál Gergely, Cserta Judit.

STUBER ANDREA

Vissza a természetből!

■ MICHAEL MACKENZIE: ELŐHÍVÁS ■



Komorna: Szabó Márta

Itkos választások zajlanak a Bárkán. Azt hiszi az ember, hogy az *Előhívás* előadásán is csak úgy bemegy a nézőtérre, ahogy szokott, pedig közben mit sem sejtve dönt is. Ha jobbra indult el, akkor a Bárónő vörös budoárjában köt ki. Ha balra, akkor a zöldbe jut, ahol majd a természet kevéssé lágy ölén állatsorban él a leendő Komorna. De itt még nem tartunk. Egyelőre a kétszínű (egyfelől piros, másik oldalról zöld) lepellel elválasztott két térfelel egy-egy színész, Spolarics Andrea és Szabó Márta üdvözlő kedvesen a nézőket. Még jelmezt sem húztak; amolyan öltözői otthonkában fogadnak bennünket és érkező munkatársaikat. S amikor a közönség, valamint a sűgő-kellékes-ügyelő-mindenes Péter (Tóth) és a zenész Béla (Faragó) is elfoglalja helyét, akkor Spolarics magára ölti a Madame mezét, s belefog Michael Mackenzie történetébe a Bárónőről és a Komornáról, akik megtalálták egymást. A Madame az erdőben bukkant a lányra, erre a nőnemű Maug-

Madame: Spolarics Andrea

Koncz Zsuzsa felvételei



lira, afféle Fräulein Hauserra. Magához vette, kikupálta, megtanította szolgálni, miközben ő is változott, alakult, idomult a helyzethez, a tanítványhoz. Ez a mese.

Bérczes László átigazítása és rendezése nyomán *A bárónő és a komorna* című kétszemélyes dráma többszemélyes színházi komédiává avattatott, amennyiben az előadás sűrűn és derűsen reflektál önnön színházi előadás mivoltára. Sőt, a színrevívó mintha szimbolikusnak látná a produkciót: a Bárka múltja és jövője találkozik itt az átmenet pillanatában. Mint tudjuk, az eddigi társulat nagyobb része – kiváló színészek sora – viharos körülmények között távozott a közelmúltban. („Természetesen nem feledkezhetünk meg arról a váratlan, tragikus eseményről, ami néhány hete... szóval... tudják...” – mondja Spolarics a bevezető csevelyben.) Csányi direktor új tagokat szerződtetett – szintén kiváló színészeket –, s itt, az *Előhívás*-ban egy maradó és egy érkező színész is ismeri meg és méri fel egymást. Szakmai találkozójuk meghitt, baráti légkörű, és rendkívül eredményes. A darab végén így prezentálnak nekünk. „Szeretném bemutatni azt a lányt, akit kiszakítottunk abból a környezetből, ahol nevelkedett, és most már itt él – mondja Spolarics – ... ő a Márta.” Amit úgy is érthetünk, hogy Szabó Márta számos nagyszerű alakítás után immár kinötte nevelőszínházát, a nyíregyházit, s most a Bárkába szerződve, klasszikus módon pazarul debütál Pesten. Spolarics pedig, a tapasztaltabb és (valamivel) idősebb kolléganő, egyenrangú partnerré avatja őt, s elismerően ragadja meg a kezét.

Bérczes enyhén, erőszakmentesen és nem túl árnyaltan játszatja egybe a dráma történetét a színházi kerettel, plusz még a fotográfiát is képbe hozza. Az *Előhívás* címhez kapcsolódóan az események némely pontján vaku villan, s egy képzeletbeli fotóapparat megörökíti a szereplők aktuális állapotát és helyzetét. (Az ötlet egyébként az eredetiből merített; ott a szerző diakképekkel operál.) Páseczki Zsolt díszlete egyszerű és egyesítő: a játéktér két szélén a keretbe foglalt függöny fényképeret és színpadnyílást is idéz. A vezérfonal-torlódásból azért származik némi – ámbar alig bántó – kronológiai zavar. A Bárónő-Színész előszava szerint ugyanis nem a cselekmény természetes menetében kapjuk a

történetet, hanem a végső fejlemény után, visszajátszva, felidézve. Vagyis tulajdonképpen a zéró-szintű Emily helyett azt kellene látnunk az elején, ahogy a kitanult Komorna eljátssza egykori önmagát. De Bérczes nem forszírozza túl a *színház a színházbant* sem, épp csak annyira él a módszerrel, hogy Spolarics lehetőséget kapjon az „önkritikus” színész-ábrázolásra. Mert hát ő itt a „vezető színész”, aki zenész Bélához olyan tónusban aranyos, mintha a muzsikus a kedvenc macskája volna (még cicceg is neki), mindenek Péterrel meg hol azért ordít, mert sűg, hol azért, mert nem sűg, de még a közönséget is szívesen egzecíroztatná, amikor úgy érzi, hogy az nem viselkedik elég segítőkészen.

Spolarics tehát egyfelől színésznőt játszik szellemesen, vehemensen, öniróniával. Másfelől pedig a Bárónót, aki köré sejtelmes, bánatos szépséggel odavonja a magány auráját. A várhatónál vagy az elképzelhetőnél kevésbé hangsúlyozza a hősnőben a modort. A tanulási-tanítási folyamat elején enyhén affektált, magabiztos társasági hölgyként ismerjük meg őt, a végén pedig letisztult, megcsöndesedett, a kudarcaival szembenéző és a társadalmi elvárásoktól eltekintő asszony képében áll előttünk. Spolarics erőteljes színésznőként vezényli végig az ellentétes folyamatokat. Játéka csupa lendület, elevenség, széles csacsogás és ráérős mélység. A legnagyobb nézői gyönyörűséget akkor hozza rám, amikor – fér-

jét hiába várva – egy megbántott bakfislány mélységes csalódottsága és tanácstalan szomorúsága tündököl az arcán. (A férjet nem látjuk, csak a lépteit és a fűtyörészését halljuk. Hogy mégis drasztikusan beavatkozik az események menetébe, arról az a megrázó jelenet tanúskodik, amikor a Bárónó rátalál a félájultan zokogó, bugyijátépett Komornára.)

Spolarics Andrea alakítása a színesebb és technikásabb, Szabó Mártáé a fénylőbb és elementárisabb. Amikor megriadt négy lábuként előkerül a zöld lepel alól, sokáig nem is látjuk az arcát. Csapzott haja mindenfelől takar, jobbára csak sebzett lábaira-karjaira figyelhetünk fel. Ahogy a Bárónó kiragadja ezt a vaddisznóforma jószágot a saját közegéből, az valósággal állatkinzásnak hat. Emily – ez lesz majd a neve – olyan kétségbeesetten, visítva vergődik a Madame kezei között, hogy szinte nekünk is fáj, ami történik vele. Később a lány remegő lábakkal feláll, s a színész vékony, csontos, inas alakja láttán még jó ideig nehéz szabadulni a szánalom érzésétől. De aztán a tátott szájú, felhúzott szemöldökű, bámész tekintetű, esengő arckifejezésű, csámcsogó, mély torokhangú állati lény tanulékony, értelmet és érzelmet nyerő, gyorsan fejlődő emberré válik. (Találékony és humor virágozik ki a tanulási folyamatban. Szabó Márta virtuózan játszik el például a kötényével, az evőeszközökkel vagy a figura absztrahálóképességének hiányával.) Íme az evolúció – büszkélkedhetne a Bárónó, ha lenne kinek. De hát csak ketten vannak ők, s mindketten egyedül. Voltaképp a Bárónónak sincs senkije, csak Emily, ez az ötvenkilós csecsemő. Vele kirándul a végén az erdőbe, ahol a lány kinyílik, mint a frissen locsolt virág, ő maga pedig rangot, címet feledve hentereg szolgálója mellett a fűben. (A Bárka változatában elnagyoltabb, maszatosabb a darab második fele, mint az eredetiben.)

Az előadás egy pontján a Bárónó és a Komorna színházba mennek. Miután üdvözölték az ismerősöket, helyet foglalnak a nézőtérben, természetesen ugyanazon, amelyiken mi ülünk, elvégre nincs másik. Üldögélnek, várják a kezdést, azután egy szép, súlyos pillanatban rájönnek, hogy a színészekre hiába várnak, mert ők maguk a színészek.

És jó, hogy ők azok, mondhatná bármelyik néző ezen a csendes, szűk körű, szívderítő estén.

MICHAEL MACKENZIE: ELŐHÍVÁS (Bárka)

FORDÍTÓ: Török Tamara. ZENESZERZŐ: Faragó Béla. DÍSZLET: Paseczki Zsolt. JELMEZ: Kárpáti Enikő m. v. ASSZISZTENS, SÚGÓ: Tóth Péter. RENDEZŐ: Bérczes László. SZEREPLŐK: Spolarics Andrea, Szabó Márta.

TARJÁN TAMÁS

A kommersz, ha csalé

■ FÜST MILÁN: MÁLI NÉNI ■

A Radnóti Miklós Színház bemutatóján az egymásba átmosódó hivatali és lakásbelsőket megjelenítő díszlet mögött meghúzódik egy homályban hagyott, látszólag funkciótlan kulissza: kis színpadnyílás, félrevont függönnyel. Szinte mindegy, hogy „bent felejtették-e”, vagy ehhez az előadáshoz tervezte Horesnyi Balázs. Megbillen, föl akar borulni, vagy el szeretne repülni ez a hátsó, festett díszletfal. Az elülső nagy „képkeretek” geometriája is szabálytalan: a vertikálisok még hagyján, az ajtók állnak a lábukon, de a mennyezet (jelzése) erre-arra lázad a horizontális ellen. S maga a berendezés is valahogy szedett-vedett, zsúfolt, talmiságát felejtve hivalkodó, eleganciát imitáló másodosztályú.

Ez az igen jó díszlet az eredetileg öt jelenetre bomló cselekmény során mind élénkebben – a tárgyak gesztusaival, a kiegészítő elemek játékosával, fények dilijével – tudatja önmagáról és a darabról, hogy színházasi részesei vagyunk (a szereplőkkel egyetemben), s hogy a történetekre nem a vezérigazgatói gazdagság, hanem a címszereplőt szorongató szegénység felől látunk. Abból a lomokat kupacoló lecsúszottságból, amelyben a csöppet sem reményvesztett és életunt Máli néni a véletlenek összejátszásának és a saját jőzan, gyakorlatias eszének köszönhetően felüti egy sokszálú, már-már abszurd szerelmi-házassági-gyermekvállalási-pénzszerzési história sorozatos csatáinak főhadiszállását.

Jordán Tamás rendező úgy vélte, hogy a főképp az 1930-as évek hazai filmjeiből ismerős, korántsem csak magyar copyrightú vigjátéki séma – idősödő gazdag munkaadó szereti a szegény, fiatal titkárisaszszonyt – éppen elég ahhoz, amihez éppen elég. Vagyis a már évtizedekkel ezelőtt is meszesen roskadozó, mégis elpusztíthatatlan meseváz a jelen, sőt általában a létezés abszurditásának modelljeként is elképzelhető. Lehet, hogy a szerző, Füst Milán is valami hasonlóra gondolt, amikor mintegy hetven éve megírta e tőle oly szokatlan (az 1984-es ősbemutatóig gondosan elszüllyesztett vagy taktikusan elsüllyedő) művet. Hiszen mi más járhatott volna a fejében, midőn 1929-ben a Vígszínházból a következő sorokat kapta Jób Dánieltől

válaszul (a művészeti igazgató „legmelegebb, meghatódott elismerését” kíváltó kézírata, *A néma barát* kapcsán): „Csupa erő, szép humanizmus, költői gyöngédség ez az írás – de olyasvalamire pazarolva, ami a mai világban sajnos életképtelen, ami absztraktnak, érthetetlennek, helyenkint kissé talán tényleg zavaros talánynak hat – igazán sajnálom! Kár a gyönyörű részletekért, a márványba faragott szavakért, az egész ünnepélyért, mikor mindez, abból a szempontból, hogy előadjuk – nonszensz.” Ha így,



Szervét Tibor (Alfonz) és Csankó Zoltán (Horváth úr)

akkor így, s akkor legyen néma barát helyett locsogó öregasszony, márványba faragott szavak helyett műfaji és stilparódia, ünnepély helyett esküvő(k) körül kerekített vircsaft. Persze Füst Milán boltozatos koponyájába nem láthatunk bele, nem tudhatjuk, tényleg ez az ingerülten ironikus cél vezette-e – hiszen a *Máli néni*t éppen úgy nem tűzte műsorra színház, mint ahogy nagyon sokáig a többi, réges-rég kész Füst-színművet sem (az író narcisztikus magakelletésének és intellektuális magasajánlatásának a *Naplóba* fogott szövegbravúráit olvasva az sem bizonyos, hogy valóban előadásra szánta a drámáit).

Itt van tehát egy dialogikus textus, amelyben az alkotó távolról sem a maga legjobb színvonalán gúnyt űz hozzá képest liliputi tehetségek legrosszabb színvonalából, szinte még arra is ügyel, hogy „helyenkint kissé talán tényleg zavaros” legyen – s ebben a tartományban jöhet létre az a szolidan tartalmas és nívósan szórakoztató színházazás, amely a Radnóti produkciójának nem csupán a játékmódját jellemzi, de a Jordán-féle *Máli néni* velejét is kifejezi. A szerepjátszás, a kivetkőzés, a pálfordulás estéje ez. Senki sem kivétel, legkevésbé a hősnő, a szokványos tapasztalatait és közhelyes

szókészletét bölcsességnek éreztető, a jég hátán is megélő „szegény rokon”.

Jordán színészbarát rendezése nem szabadjára engedi: jól szervezett szituációk hagyományos figurális alakzataiba tereli a szereplőket, hogy azután enyhe túlzásokat és karikatúrisztikus megoldásokat kérjen és nyerjen tőlük. Ebben sokat segítenek Dóry Virág elsőrangú, gondosan kimunkált jelmezei, amelyeket mintha egy komédiatörténeti panoptikum szociológiai példázat (is) fősorakoztatott viaszbábjaira húznának. Nincs sok virág ezen a réten, de öltözkéiben mindegyik jellemet virágozhat. Keres Emil (Novák bácsi) olyan cifra háziköntöst kapott, amilyen valószínűleg csak Füst Milán hagyatékában lelhető föl – a színész (jól elvégzett) dolga, hogy e nyűtt palást a véletlenszerűen benne időző vénséges korpusztól függetlenül hallgatózni, torkoskodni tudjon. Szombathy Gyula (Egy vezérigazgató) a skatulyából elővett fiatal öreg, aki belevénül a saját koravén fiával folytatott szerelmi párviadalba. A harmadik és legfontosabb öreg Novákné: Máli néni. Csomós Mari tökéletesen eltalálta az alig száz szót variálgató, mindenkit pumpoló, tulajdonképp kortalan asszony beszédének tónusát, dallamát, s abban olykor a színészi zsenialitás is megjelenik, ahogy fáradt orcáját előnti az „uralkodás” mosolya: félreértések és hazudozások folytán végre egyszer ő dönthet sorsokról, életéről. Gonoszakasan, a tovatúnt életet megbosszulva, a kifejeletet nem is sejtve – mégis a tündér banyák jószágával és szerencsés kezével.

Keres igyekvése, Szombathy professzionizmusa, Csomós ihletettsége stilárisan nincs összehangolva, ám ahogy ez, úgy az sem különösebben bántó, hogy a fiatalok is egymástól távoli eszköztárból dolgoznak. Csankó Zoltán (Horváth úr, egy könyvelő) játékanak olajozottsága éppúgy kamatozik, mint Schell Judit (Tilda) családilag és társadalmilag is renegát érdekessége. Csankó megmutatja, a kutyaól igenis lehet szalonna, ha a nyilvánosság előtt a szalonosság a „helyénvaló” és kifizetődő viselkedés; Schell ráébred, hogy aki bajában magára hagyatott, a leckéztető hangoskodástól nem lesz kevésbé egyedül.

Parti Nóra (Egy másik Margit) a szerző dramaturgiai ügyetlenségét-kényszerét kapta szerepül, hiszen a másik Margit inkább egy muzáj-név, mintsem alak. Szávai Viktória (Margit kisasszony) az egyik Margitként sokáig oly légiess kell legyen, hogy éppen a „lát-hatatlansága” – a túljátszott szerénység – miatt szeressen bele boldog-boldogtalan. Jót tesz az előadásnak, amikor a vetélkedő férfiak pályadíjából átalakul vacogni és dühöngeni tudó nővé.

Csomós Mariéval egyenrangúan összerendezett szerepformálás Szervét Tiboré (Alfonz). Őt – mint a „vezér” fiát – nem nyomja a „málinéniség” mondanivaló-terhe sem. Fölparókázva, homokszinbe eleganciázva éli magáévá a szerelemtől elvakult, de önerőből is stupid fiatalurat. Akárcsak Csomósnak, neki is (persze más-képp) a fintornak tetsző mosoly vagy mosolyinak tetsző fintor a mimikai fegyvere. Ezzel mindketten titokzatossá, nehezen megfejtethetővé tesznek roppant egyszerű képletű és mozgássorú figurákat. Jordán Tamás rendezése – elszórtan, megvillanó részletekben – másokból és másutt is ki-kihozza az ilyen kettősségeket. Ami egyenes, az nála eleve ferde, a ferdét egyenesre igazítja, hadd tűnjék ki, mennyire csálé. Ha a gondolkodásmódnak, játékszervezésnek, vizuális világnak ezt a ritmusát a néző fölveszi, igazán kellemesen érezheti magát a csöndesen okos szórakoztatás e szimpla közegében. Mire fölkapja a fejét, itt a vége – s nincs, ahová elfuss véle.

FÜST MILÁN: MÁLI NÉNI (Radnóti Miklós Színház)

DÍSZLET: Horesnyi Balázs. **JELMEZ:** Dóry Virág. **DRAMATURG:** Sediánszky Nóra. **ZENE:** Melis László. **RENDEZŐ:** Jordán Tamás.

SZEREPLŐK: Csomós Mari, Keres Emil, Szombathy Gyula, Szervét Tibor, Schell Judit, Szávai Viktória, Csankó Zoltán, Parti Nóra, Borombovits Ágnes f. h., Tolmár Fanni, Ficzer Béla.

FUCHS LÍVIA

Mandarin – Bartók nélkül!?

■ A KÖZÉP-EURÓPA

TÁNCSZÍNHÁZ ELŐADÁSA ■



Mandarinok Fesztiválja – másodsor! Micsoda képtelen ötlet azok után, hogy már az ösbemutató botrányának hetvenedik évfordulóján szervezett első budapesti fesztivált is alig egy-két eredeti megközelítésű előadás – Bozsik Yvette-é és Jochen Ulriché – mentette meg a teljes csődtől! Mert művészi értelemben totális kudarcnak tartom, még ha közben az esemény különlegessége miatt estéknként meg is telik a színház, ha egy táncfesztivál végül nem azt bizonyítja be, amiért valójában szerveződött: hogy A csodálatos mandarin, Lengyel Menyhért és Bartók Béla alkotása a betiltások, mellőzések, csonkítások és más válogatott meghurcoltatások ellenére is a XX. század egyik legegumentárisabb erejű, már-már megkerülhetetlen alapműve a táncszínpadoknál. Ezen az 1996-os fesztiválon azonban a kimódolt, izzadságszagú, felületes vagy elavult interpretációk épp az ellenkezőjét sugallták: e muzsika a táncszínpadok számára talán örökre halott.

Feltételezem – bár művészeti felelőse nem akadt a mostani válogatásnak, és egyetlen előzetes nyilatkozat sem jelent meg –, hogy a második nekiveselkedésnek sem lehetett más célja, mint a legújabb nemzetközi és hazai interpretációk bemutatásával alátámasztani, hogy Bartók zenéje el nem apadó ihletforrása a koreográfusoknak. Ez azonban, ha valaki ismeri a táncvilág mozgásait – mondjuk, a nagy mitikus történetek totális eltűnését –, tapasztalhatja, hogy mostanában ez egyszerűen nem igaz. A csodálatos mandarin az utóbbi évtized táncszínpadi áramlatait nemigen ihlette meg, a koreográfusok érdeklődésének inkább a peremvidékére szorult. A kilencvenes években talán három-négy ismertebb koreográfus dolgozta fel világszerte: Uwe Scholz Lipcsében sztriptizbárba helyezte és újnácik kegyetlenkedéseivel aktualizált bűnügyi történetként fogta fel a librettót; Maurice Béjart Lausanne-ban egy férfi prostituáltat állított a történet centrumába; James Kudelka pedig Torontóban olyan változatot mutatott be, amelyben egy anya a fiát kényszeríti szexuális játékokra perverz vendégeivel. Az eltérő megközelítések önmagukban természetesen mit sem mondanak a művek kvalitásairól – Béjart-é például kimondottan látványos, de valódi mélység nélküli lett –, azt azonban megmutatják: a koreográfusok szinte mindegyike számára a történet szabadon formálható anyag. Legutóbb New Yorkban Grace Ellen Barkey a muzsikát idegen zenékkal, szövegekkel és dalokkal elegyítette, mire azonban az így hatvanpercesre bővült változat Németországba ért, a jogtulajdonosok betiltatták. Mint sokat megélt német kollégám, Horst Koegler ekkor dühében írta: „Bartók örökösei és azok képviselői a jövőben csak azoknak adjanak jogot Bartók táncjátékainak és egyéb műveinek bemutatására, akik garantáltan ultrakonzervatívok, és biztosítani tudják azt is, hogy »hűségesen« és unalmasan reprodukálják a zeneszerző »eredeti« szándékát. Azok a nemzetközi rangú koreográfusok pedig, akik nem képesek az ilyen szolgálai utánzásra, jobb, ha 2015-ig távol tartják magukat Bartók Béla műveitől. Bartók halálának hetvenötödik évfordulóján művei kiszabadulnak a copyright kötelmei alól, és akkor majd újra lehetőség nyílik arra, hogy foglalkozzunk velük.”

Nemzetközi rangú kortárs koreográfus darabját erre a másodsor megrendezett Mandarinok Fesztiváljára senki nem hívta meg, így aztán unalmasan csordogáltak az esték, mígnem a két ösbemutató közül az egyiket ki nem tört a botrány. (Holott a másikon kellett volna kitörnie, ha a nézők nemcsak illedelmesen néznek, hanem látják is, milyen gyalázatosan dilettáns az évtizedek óta Olaszországban tanító Egri Zsuzsa változata.) De miután kitört – bár ennek jogi részére nem szeretnék terjedelmet vesztegetni –, érdemes e pillanatot rekonstruálni, mert nem csupán szemtanúja és szemlélője voltam, hanem magam is sokk-közeli állapotban, a székembe feszülve ültem a Thália Színházban. Horváth Csaba ugyanis A csodálatos mandarin utolsó zenei tételének indítása előtt megállította a muzsikát, s ekkor a Csavargókat játszó három táncos fémes-rácsos ketrecekben apró embereket, állni épp csak tudó csecsemőket hozott be szép komótosan a színpadra. A gyermekek bögve ácsorogtak, imbolyogtak, vagy kapaszkodtak a rácsokba. Meztelen kis testük védtelensége, a totális kiszolgáltatottság látványa bizony összerántja a gyomrot. Ilyenkor kellene kiáltani, hogy: Ne! De nem azért, mert Bartók „szelleméhez méltatlan”, ha a mindenkori jelen borzalmával, a dermesztően durva valósággal szembesít egy alkotás. Ha a brutalitásról brutálisan beszél. Hanem azért, mert a színház mintha-valóságában ezek a gyermekek tárgyként jelentek meg, s a felnőtt előadókkal ellentétben, öntudatlanul vettek részt a színpadi játékokban.

Hogy hová és miért csap le a Bartók Béla nevével pörölyként hadonászó „jog”, kiadók és örökösök dolga. Mindenesetre a Közép-Európa Táncszínház Mandarinját azonnal betiltották, s ennek olyan elképesztő következménye lett, amire nincs példa a tánc történetében. (Bár zeneszerzők és koreográfusok egymás-pocskondiázásának is számtalan példája akad, s volt már bemutató teljes csendben is, aminek okára a komponista és a koreográfus utóbb másként emlékezett.) Az együtttest ugyanis meghívták a Múcsarnok Fesztiválra, s ennek eleget téve jobb híján, talán dacból, zene nélkül adta elő a darabot, ami hihetetlenül merész vállalkozás, mert nincs az a fegyelmezett és kulturált közönség, amelyik tíz-tizenöt percnél tovább kellő csendben tud koncentrálni a néma színpadi történetekre. És életveszélyes is, hiszen Bartók csodálatos zenéje nélkül hogyan is lehetne ér-

vényes a librettó – és a koreográfia? De fantasztikus fordulat történt! Horváth Csaba műve – magán hordozva a zene fegyelmét – teljes brutális szépségében életre keltette a művet.

A Múcsarnok hatalmas terében mintha szertartásra gyűlnének a résztvevők. Homokon kell átlépdelni a nézők térfelére – s ettől rögtön a zsigereidben érzed, hogy a leszúrt „bikát” majd itt hurcolják körbe –, míg a játszóké térfelén már bekészítve a kellemek: diagonálisan elhelyezett átlátszó ablak-ajtók, mögöttük különböző stílusú, össze nem illő ülőalkalmatosságok, két bevásárlókocsi meg egy kiszuperált mosó- vagy talán hűtőgép. De az igazi rekvizitum, a test még hiányzik. Aztán egyszerre vonul be a játék terébe a Lány és a három Csavargó. A férfiak ruhája száználmas: vagy agyonhordott vacaktság, vagy kilóra turkált „újdonság”. A Lány viszont divatos és feltűnő műanyagba burkolva indul neki az estének. Közömbös profi, aki mielőtt letudná a numerákat, egy félreeső helyen pisil, hogy később ezzel se kelljen törődnie. A Csavargók és a Lány között sem érzélem, sem konfliktus, a férfiak testi fölénye azonban – a Lány ellenében, de a Lány mellett s így kifelé is – egyértelmű. Nyilván egyformán lecsúszottak, akik csak élni akarnak. Ha lehet, még holnap is, és abból, amiük van: a Lány gyönyörű, csontsovány, szinte diabolikus testéből és saját nyers erejükből.

Ma este a Lány veszi észre az első vendéget, s azonnal munkaruhára vetkőzik: harásny lila tangóban, apró melltartóban, kék combfixben kínálja magát a „kirakatban” a lassan közeledő, megfáradt öregembernek. S nincs köztük egyetlen gesztus, mely leplezné a férfi célját, s valamiféle udvarlásra utalna. Az Öreg kéjt akar, talán utoljára, és ha lehet, többfelét is, a Lány pedig kielégíti, ahogy a kedves vendég akarja. Hogy közben hánynia kell? Kit érdekel? Az aktuálisok – vagy az azokat helyettesítő pótlékok – után a Csavargók lefejtik az Öreg ruháját, s a tisztos öltöny alól formátlanná puhult test bukkan elő, miközben a Lány harásny sárga műszőr bundába burkolódik, derekára pedig piros műbőr övet szorít. Csinos. Mint a reklámok rémisztő művi világának műnöi.

Ekkor az egyik bevásárlókocsiból kedves arcú kislány emelkedik ki, s játékosan kopogtat a „szép nénié”, aki játszana is talán. Megszívatná, talán. Hiszen olyan tétova mozdulatot tesz, ami idegen ebben a világban, ahol nem ismerik a simogatást, a szeretetet. Beengedi a gyereket – bár ebben a homokkal borított univerzumban valójában nincs se kint, se bent, csak a testek burka-határa létezik –, de a legártatlanabbnak induló játéktól is azonnal visszahőköl. Mert a kislány boldogan a nyakába ugrik, s ez az ő életét meghatározó tárgylétre

emlékezteti, arra, ahogy a Csavargók az ő testét egymásnak dobálva adják tudtára a nem is vitatott erőviszonyokat. Lerázza magáról a gyereket, s aztán beleforgatja a homokba a fiúcska testét, de nem a homokozás játékoságával, inkább mintha egy apró sírhantot döngölne. S miközben a Csavargók a kislíut is megfosztják ruháitól, magára marad, s álmodozni kezd olyan érintésekről, melyekben szeretet, féltés, gyengédség, becézés van. Nevetséges! Annyira nevetséges és abszurd ez a vágy az ő helyzetében, hogy végre kiengedi kéjes csábmosolyba merevült arcizmait, s belülről is felengedve elneveti magát. Gyönyörű lesz, s a „mára elég” lendületével épp távozna, amikor megpillantja hátulról a Mandarint. Azt a végtelen lassúsággal a játék eleje óta közelgő titokzatos férfit, aki a maga köreit rója talán az idők kezdete óta. Aki csak befelé figyel, s észre sem veszi a külvilágot. A Csavargók azonban felfigyelnek rá, s szép óvatosan, az idegennek kijáró távolságtartással mögé-mellé-elé teszik a csalit, a Lányt. De hiába a máskor bevált erotikus rángatózás, a csábítónak vélt póz, a prostituált teljes testi kelléktára – a hatás nulla. A Lány ekkor a hergelés fokozatosságáról lemondva egyszerűen és célszerűen a férfi ágyékát fedő ruha alá nyúl. A férfi rezzenetlen arccal hessenti el a nő kezét, ezért az újabb támadásba lendül, először rácsimpaszkodik, ott bukdácsol, majd kering a férfi karján, aztán teljes testével a férfi lábai közé feszül. A játszma eddigre eldőlt. A Mandarin az aszkézis és a szellem világából számára ismeretlen területre tévedt: a test vonzásába szédülve megismerte a gyönyör eksztázisát. A Lány büszke rá, hogy ez az idegen is beállt a kuncsafatok végeláthatatlan sorába, de arra nem számít, hogy micsoda elemi energiát szabadított fel. Amikor rádöbben, már késő, mert amint először egymásba kapcsolódik a pillantásuk, tudja, végetesen együvé tartoznak, s nincs többé semmi, csak a semmi. Hiába ütök-verik a Csavargók a Mandarint, hiába dobják rá a saját testüket, vagy taglózzák le a Lány testével, a lendülő súlyoktól a férfi a földre-homokba zuhan ugyan, de feláll. Újra és újra nyekken a test, koppan a fej, zihál a tüdő, ömlik a veríték, de a Mandarin újból életre kaparja magát, mígnem lecsupaszított teste ott nem hever legyőzve, megalázva a homokban. És körbehúzzák, mint egy kivézetten-elpusztult állatot, majd a testét szurokkal öntik le, miközben a Lány rémült kapkodással egy gyermekként ülve próbálja tisztára mosni magát. Amott a meggyalázott, föld felé hulló, elfeketedett férfitest, emitt az iszonyatosan kényszeres tisztálkodás.

Végre ketten maradtak, és most érkezik el az említett jelenet: az alig megszületettek zokogó hangja tölti be a teret, hosszan és kétségbeesve siratva felnőttet, gyereket,



Szűcs Elemér (Öreg) és Ladányi Andrea

valaha élteket s majd megszületőket. Rettenetes lamentáció! Aztán újra csend. A Lány gyengéden lesimogatja a fekete burkot a Mandarinról, s ekkor mindketten mintegy újjászültetve, meztelenül, szinte csak egymás nemi szervébe kapaszkodva, tétován forogni kezdenek a mindenség ürességében. A föld, a lefelé azonban magába szippantja őket, s az orgazmus gyönyöréből nincs többé hová s miért visszatérni: férfi és nő egymásba olvadva megnyugszik, s lassan a homokot magukra szórva eggyé válnak a porral. Bevégeztetett.

Horváth Csaba kompozíciója fantasztikus metamorfózison ment át, mikor a Műcsarnokban zene nélkül kelt életre, holott a koreográfus alig változtatott rajta. Csupán felerősítette a mozgások akusztikus elemeit – a testek csapódásának, ütközésének, zuhanásának hangjait –, amelyek így, Bartók muzsikája nélkül elsősorban érzéki, már-már zsigeri szinten hatnak. S míg a mű „zenés” változatában az előadás gyengeségének látszott, hogy Bartók kristályszerűen tökéletes, bonyolult szerkezetű muzsikája mellett a színpad történései koreográfálatlanok, addig a zene hiányakor kiderült, nagyon is szigorú formaimotivikái rendje van a darabnak. Horváth Csaba puritán, de koherens egészzé szervezte a naturalizált és stilizált mozgásokat, az érintések hálóját, a simításoktól az ütéseken át az ölelésig, és a lassú, de folyamatos térváltoztatások eltérő íveit és irányait.

A mágiusan erős személyiségű Ladányi Andrea és a nem kevésbé lenyűgöző Horváth Csaba főszereplésével celebrált *Mandarin* Bartók és Lengyel művének döbbenetesen nyers, de érvényes interpretációját adja. S csak mellékesen: mozgásszínházi műfaja tökéletesen megfelel az eredeti szándékoknak. Mert a tízes években a pantomim megjelölés azt jelentette, hogy *nem olyasféle tánc*, mint amit a korszak akár legkorszerűbb irányzata is képvisel. Lengyel és Bartók ugyanis nem a biedermeier szalonok ábrándos leánykairól, keleti hercegnők titkos bacchanáliájáról vagy szendén udvarló, bánatos Pierrot-król beszélt, hanem arról az egyetemes nemi vágyról, ami rombol és éltet, férfit és nőt. A szöveg csókot említ, a zene a gyönyört dübörgi, a testek pedig – most először leplezetlenül – az ősi, atavisztikus tudás útját róják.

MANDARIN (Közép-Európa Táncszínház)

KOREOGRÁFUS: Horváth Csaba. **DISZLET:** Antal Csaba. **JELMEZ:** Benedek Mari. **SZCENIKA:** Pallagi Mihály.

TÁNCOSOK: Ladányi Andrea, Horváth Csaba, Makovinyi Tibor, Szilvási Károly, Szögi Csaba, Szűcs Elemér, Müller Gergő.

A koreográfus-rendező

■ BESZÉLGETÉS HORVÁTH CSABÁVAL ■

– Legutóbbi munkád, A csodálatos mandarin botrányt kavart, mégsem ez az elsődleges oka, hogy most a Bethlen téri kisszínház előcsarnokában beszélgetni kezdünk. Eszmecsereinkhez a háttérrel hangban is, mozgalmasságban is Bozsik Yvette és társulata – amellyel a Közép-Európa Táncszínház osztozkodik a helyiségen – szolgáltatja: következő műsorukat próbálják. Évek óta figyelem munkásságodat, s régóta érlelődik e találkozás, hiszen az elmúlt évek egyik legtermékenyebb és legsikeresebb táncszínházi alkotója lettél. Szándékosan nem nevezlek koreográfusnak, ugyanis te magad a legutóbbi munkáidat – mindenekelőtt a KET-ben készítéseket – rendezőként vagy koreográfus-rendezőként jegyzed. Ez arra utal, hogy számodra a színház az elsődleges. Szt lehet-e választani munkáidban a koreográfusi és a rendezői tevékenységet?

– Nem lehet elválasztani. Ez együtt teljes. Egyes produkcióknál a két feladat külön személyhez kötődik, de szerintem szerencsésebb, ha egyetlen emberben egyesül. Ha hagyományos értelemben vesszük e funkciókat, akkor az egyik kioltja vagy legalábbis korlátozza a másikat. A koreográfus a darab formai világát, például a lépéskombinációkat konstruálja meg, a rendező az előadás szellemiségét adja meg. A kettő együtt fontos és elengedhetetlen. Talán szerencsésebb lenne, ha azt lehetne kiírni a szinlapra: alkotó.

– Nálad azzal bonyolódik e képlet, hogy legtöbb előadásodban táncolsz is.

– Háromban nem táncoltam, ezek a Tűzgrás, az Alkonyodó és a legutóbbi, a Néró, szerelmem.

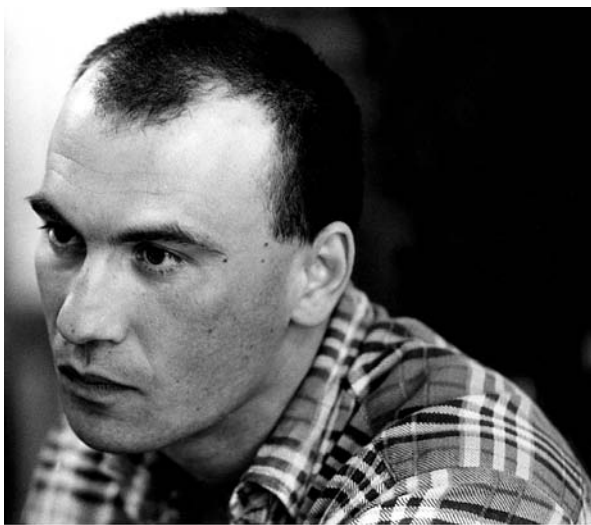
– Tehát hogy egyeztethető össze most már ez a három szerep? Azt szokták mondani, hogy a rendező ne játsszon a saját előadásában, mert nem tud az egészre kívülről ránézni. Te hogy oldod fel ezt a dilemmát?

– A bennem működő előadói exhibicionizmust az utóbbi időben igyekszem visszafogni. Mint táncos nagyon sok jó kritikát kaptam, de a dicséretben gyakran ott bujkált a „másokhoz képest”, azaz teljesítményemet a többiekéhez hasonlították. Engem pedig világlevélben az inspirált, hogy az egész legyen jó, s egyre inkább az kezdett izgatni, hogy ezért mit tehetek én. Táncosként vagy nem táncosként – egyre

megy. Azt tapasztalom, hogy kívül sokszor jobban belül vagyok, mint amikor táncolok, s az alkotói mámor élvezete pótolja az előadót.

– A főiskolán 1987-ben néptánc tagozaton végezted. Hogyan lettél táncos, majd koreográfus?

– Tízennégy évesen kerültem a balettintézetbe. Előtte iskolai néptáncegyüttesben táncoltam. Volt hozzá érzékem, s anyám is forszírozta, hogy nekem a tánc többet jelentsen hobbinál.



– Azért lettél néptáncos, mert oda még ilyen idősen is felvettek?

– Igen, bár már nyolcévesen is felvételiztem, de eltanácsoltak.

– Bántad?

– Akkor igen. Koreográfus meg úgy lettem, hogy kezdettől fogva szerettem volna önálló dolgokat csinálni. Ez a vágy már a Honvéd együttesben motoszkált bennem, de csak '92 után, amikor a TranzDanznál kezdtem dolgozni, próbáltam társalkotóként részt venni egy-egy koreográfia kialakításában. Első önálló munkám a Duál című félórás kettős volt a MU Színházban. 1995-től a Sámán Színházban kezdtem saját koreográfiákat csinálni, s azt hiszem, hogy '98 óta itt, a KET-nél már komolyan is vehetem magamat.

– A koreografálás szakma. Hogyan tanultad meg?

– Próbálgattam. Sok-sok élményt szereztem, ezeket a magam módján, a magam műfajában és annak eszközeivel szerettem volna kifejezni. Ehhez kerestem formákat.

Kerestem a módját, hogyan lehet a konkrét élményt a tánc elvonatkoztatott nyelvén kifejezni, de úgy, hogy a folklórból induljak ki, ugyanakkor ne ragaszkodjam az autenticitáshoz. A másik tényező a zene, amely világlevélben nagyon inspirált, mindig beindította a képzeletemet.

– Ha zenét hallgatsz, képek jelennek meg benned?

– Igen. Amikor ezeket a képeket már tudatosan összekapcsoltam, az döntő lépés volt a koreografálás felé.

– Mi az eredetük meglevenített képeid visszatérő elemeinek, a víznek, fának, kisszéknek, egyáltalán a természetes anyagoknak?

– Ez ösztönös és tudatos keresés eredménye. Emlékeimet többnyire a gyerekkoromból hozom, azóta életem meghatározó része a természethez való kötődés.

– Városi ember létedre mi motiválta ezt az erős természet szeretetet?

– Veszprémben születtem, s nagyon sokat tanultam nagyapától, aki természetközeli ember volt. Nyaranta a Balaton partján gyerekeskedtem. Talán ez magyarázza, hogy valamilyen módon szinte minden darabomban megjelenik a víz. Többen mondták – például te is –, hogy a természetet

idéző elemekben rejlő lehetőségeket szinte maximálisan kihasználtam, tehát tovább kellene lépnem. Lehet, hogy ebben van igazság, magam is ezt kezdem érezni.

– Többnyire üres térben dolgozol, ami azonban mindig megtelik, mert nagyon jól belakod a színpadot. Képzőművészeti értelemben is szépek és erősek a kompozícióid.

– Azt a transzformációt keresem, amely a folklórt másként mozdítja meg, mint azok a formák, amelyekben korábban magam is dolgoztam, s amelyek nem rugaszkodnak el az autentikus folklórtól, illetve nincsenek szürrealizálva (remélem, érthető, mire gondolok). Ebből a szempontból Chagall hatott rám a legjobban. Ő az egyetlen általam ismert klasszikus képzőművész, aki megfejteti a folklórt, és pontosan úgy teszi ezt, ahogy én a szürrealizálást értem. Egyébként is hat rám a képzőművészet, különösen Csontváry vagy Francis Bacon, de a nagy felfedezés Chagall volt. Ahogy a természeti elemeket, az eldöntött testeket, a repülő nőket, állatokat, a paraszti élet figu-



Gyerekek „járókában”

rát ábrázolja, ahogy szimbólumokat terem és használ, az revelatív élményt jelentett.

– Nagyon hatásosan élsz a térbeli ellenpontozással, és – ellentétben több koreográfus társsal, akik mindent középre komponálnak – a szélekre szervezed a mozgásokat. Csak ritkán használod a színpad leghangúlyosabb pontját, ettől e területnek intenzív húzása van. Példa erre az Alkonyodó, a Tűzgrás vagy az Ős K. Mennyire tudatos ez a megoldás?

– Valószínűleg a szemem úgy szereti, ahogy felrakom. Először ösztönösen cselekszem, csak később próbálok magamnak is megmagyarázni, hogy mit miért teszek. Szerintem a színházban csak akkor izgalmas a középpont, ha hosszú ideig nincs exponálva, és a néző már várja, hogy valaki belépjen arra a térrészre. Így lehet térbeli feszültséget gerjeszteni. Csak akkor használom, amikor kell, amikor csúcspontot akarok teremteni, sem előtte, sem utána.

– Többnyire homogén zenei világot alakítasz ki.

– Nagyon sok és mindenféle zenét hallgatók. Maiakat is. Dresch Mihállyal pedig

egészen bensőséges alkotói kapcsolatunk alakult ki. Négy előadásunkban – *Duhaj, Szép csendesen, Tűzgrás, Szarvashajnal* – dolgoztunk együtt. Ő azt csinálja a zenében, amit én próbálok a táncban. Az egyetlen zenész, aki nem feldolgoz, hanem abban a pillanatban szüli meg a zenét – úgy, ahogy a folklórban történik. Amit a *Tűzgrás* végén énekel, olyan, mint egy mezőszéki népdal, de nem az, benne születik.

Az a fontos, hogy a zenei koncepció tiszta legyen, ez akkor is kritérium, ha több zeneszerzőtől válogatom össze a muzsikát. Az Ős K.-ban például Ligeti György, Eötvös Péter és Kurtág György ugyanannak a Bartóktól eredeztethető iskolának a tagja, zenéjükhez autentikus népzene is kapcsolódik, de az egész világa azonos.

– Ezeket az elveket valakiktől el lehetett lesni. Kiket tartasz mestereidnek?

– Nem nagyon voltak mestereim, kivéve a korán meghalt Janek Józsefet a főiskolán, aki egészen különleges ember volt, és Györgyfalvy Katit, akinek éppen a térszer-

vezése, formai világa hatott és hat a mai napig rám. A néptáncból kiinduló alkotók közül ő számomra a legfontosabb. Gyakran találkozunk és beszélgetünk, feljárom hozzá, tőle tudok tanulni.

– Ha végignézzük eddigi pályádat, a fordulópontokat majd’ mindig egy-egy táncosnővel való alkotói találkozás hozza meg. Györgyfalvy Katalinon kívül ilyen erős hatással volt rád Magyar Éva, illetve legutóbb Ladányi Andrea. A Sámán Színházban Éva sajátos színházi látásmódot képviselt, Andrea pedig a Közép-Európa Táncszínház stílusától merőben eltérő formakincset és táncos-világszemléletet jelenít meg. Természetesen az inspiráció mindkét esetben oda-vissza érvényes.

– Pontosítanék: az első, pályámat módosító találkozás Kovács Gerzsonnal történt. A többi stimmel.

– Mit jelentett számodra Kovács Gerzson?

– A Honvéd Táncegyütttestől nagyon sokat kaptam. Sikert, külföldi turnékat. Hallatlanul erős, de zárt közösség volt – az is maradt –, s egy idő után úgy éreztem,

hogyan ez a kollektivitás engem korlátoz. A TranzDanz maga volt a szabadság, a nyitás. Gerzsonban kevésbé az alkotót, sokkal inkább a nagyon határozott szellemiségű embert tartom nagyra. Mindenekelőtt a folklórhoz való viszonyomat helyezte új alapokra, hiszen ő is szuverén módon, öntörvényűen dolgozza fel a néphagyományokat, de persze egészen másként, mint ma én. Barátok maradtunk, sokat vitázunk, hiszen ő nincs oda azért, amit én csinállok, s én sem azért, amit ő, de végső soron – ha más módon is – ugyanazt akarjuk.

– *Ha ilyen szépen beszélsz – utólag – a TranzDanzban töltött három évedről, miért hagytad ott ezt a formációt?*

– Mert nyughatatlan vagyok. És vonzott az a lehetőség, amelyet akkor a Sámán Színház kínált. Amikor beszálltam Magyar Éva mellé, megcsapott az az előadói szabadság, amelyet az ő színházibb fogalmazásmódja nyújtott. A közös munka óriási lendületet és önbizalmat adott nekem. Ez kétségtelenül az ő személyéhez kötődött. Egy idő után azonban ennek az együttműködésnek is kezdtek kirajzolódni a határai, egyre több kompromisszumot kötöttünk,

úgy éreztem, hogy nem tudom igazán megvalósítani azt, amit szeretnék, s azt hiszem, ő is hasonló dilemma elé került. Komoly találkozás volt, ott lendültem el, mégis el kellett szakítani a köteléket.

– *Ekkor kezdődött a közép-európai korszakod.*

– Amikor lehetőséget kaptam arra, hogy egy számomra addig idegen társulattal önálló darabot csinálhassak, az akkora kihívás volt, aminek nem volt szabad ellenállni. Ettől a perctől kezdve nevezhetem magamat önálló alkotónak. Kezdetben a Közép-Európa Táncszínház tagjainak nem annyira a tehetsége, hanem az alázata fogott meg. Mára a társulat egy része kicserélődött, sok vendéget hívtam, akiktől ők is, én is tanulhatunk, az együttes művészi felkészültsége sokkal jobb lett, de nem vesztett el, sőt fokozódott az az alázat, amit én az iskolában tanultam, de körülöttem lassan kikopott.

– *Ez a folyamat még intenzívebbé vált, amikor Ladányi Andrea is bekapcsolódott a KET munkájába.*

– Ő különleges és nagyon nagy művész. Mérheterlen alázattal közeledik az én mun-

kámhoz éppen úgy, mint a társulat tagjaiéhoz. Ez az emberi és művészi találkozás abból a szempontból is kivételes, hogy együttes munkánkban arra a mindkettőnket foglalkoztató kérdésre keressük a megoldást, amelyre bizonyos pillanatokban talán érvényes válaszokat is tudunk találni: hogyan lehet a táncot a zene éteriségéhez közelíteni? Az a nagy feladvány, hogy eljuthat-e a tánc az absztrakciónak arra fokára, amikor úgy lehet élvezni, mint a zenét. Ad absurdum: ne nézni, hanem hallgatni kelljen. Persze képletesen. Úgy érzem, hogy Andrea személyiségével néha sikerül ezt a fajta elemelkedést megközelíteni, s ez hallatlan boldogsággal tölt el bennünket.

– *Ezt a törekvést úgy is megfogalmazhatjuk, hogy a történetmesélő táncjátéktól az absztrakttá igyekszel eljutni?*

– Igen, valahogy így.

– *Akkor az Alkonyodó után miért választottad A csodálatos mandarin? Igaz ugyan, hogy a közismert történetet megpróbálsz másként elmondani, de ez akkor is történetmesélés.*

– Ha valami adott és jó – mint ahogy A mandarin az –, akkor miért akarnám kiagyalttá és rossz értelemben elvonatkozta-

Horváth Csaba és Ladányi Andrea A csodálatos mandarin zárójelenetében

Konc Zsuzsa felvételei



tottá tenni, hiszen csak rosszabb lehet az eredetnél.

– *Miért izgat mégis ez a téma és mű?*

– Mert végletes, és minden, ami végletes, az hozzám közel áll. A szerelemben is. És nem tudtam volna jobbat írni ennél a szerelmi történetnél. Az *Ős K.*-ban is egy végletes szerelmi történetet ábrázoltam, de ez sokkal több egy love story-nál. Itt ősi kultúrák összeomlásáról van szó.

– *Darabválasztásodat motiválta-e az, hogy Ladányi Andrea alkatalig, művészi érettségében maga a megtestesült darabbeli Lány?*

– Abban, hogy olyan lett az előadás, amilyen, biztosan szerepet játszott az ő személye is. De már régóta izgatott a mű színpadra állítása. Eleve foglalkoztat Bartók zenéje, dramaturgiája.

– *Az előadás egyik legproblematisabb képe a kalitkákban behozott gyerekek látványa. Hogyan születik egy ilyen kép?*

– Amikor erre a jelenetre sor kerül, a zene ordítva zokog. A Mandarin és a Lány kapcsolatának sorsszerűsége fogalmazódik meg benne, de ezen túl a történet továbbgondolása a lényeg, erre kell készíteni a nézőt is, s ezt csak egy nagyon erős effektel lehet elérni. Itt hihetetlen mély tragédia játszódik le. A Mandarin azt a keleti kultúrát szimbolizálja, amelyből mindannyian táplálkozunk. De azáltal, hogy a férfi erejét és hatalmát szimbolizáló érinthetlenség érinthetővé válik, elpusztul a hagyományos értékrend. Halálával a Mandarin a megapolisz- és a konzumkultúrát is romba dönti, maga alá temeti. Ez a történet így, ebben a felfogásban – áttételesen – társadalomkritikai tartalommal telítődik. S mindezt a szerelem idézi elő. A gyerekek a következő generációt jelképezik, amelynek legfontosabb dolga a kultúra eredetiségének és tisztaságának megtartása. Nem szimbolikusan, hanem nagyon is valósan.

– *Elképzéled – így, hallgatva – meggyőzőnek tűnik, az előadás mégsem ilyen egyértelmű. Itt ugyanis hatáselemzési kérdések merülnek fel. Csak a legfontosabbat említeném. Azt állítod, hogy a gyerekek a jövőt jelképezik, de a ketreche zártak aligha szimbolizálhatják a kultúra lehetséges megmentőit vagy megőrzőit, sokkal inkább a totális reménytelenség hordozói ők. Ez tehát becsapás. Másfelől arról szóltál, hogy a földhözragadt realitás helyett az elemelésre, a szürrealizálásra törekszel. De a csupasz gyerekek behozása szintisza naturalizmus, konkrét síkra redukálod a helyzetet. Mondhatni persze, hogy az elvont kompozíciójú alaptörténethez képest ez a kép épp naturalista mivoltában ellenpontosító hatású, de ennek ellentmond az, hogy ez után az erős effektus után a csúcspontnak szánt halálepizódó elsikkad. A gyerekekhez, mint néző, civilként viszonyulok, sajnálom őket, s ezért nem tudok visszazökkenni az elemelt művészetbe. A két hatás kioltja egymást.*

– Szándékom – és szerintem az eredmény – nem ez. Nem az a rizikó, hogy a gyerek sírni fog-e vagy nem. Nincs is bezárva, hiszen a kosár felül nyitott. Ez tehát másodlagos. A lényeg az, hogy a műben megjelenő valóság elképesztően brutális és kegyetlen. Bartók zenéjében is, az eredeti történetben is a kultúrák összeomlása következik be, s ennek leképezéséhez nekem ez a színpadi beállítás tűnt a legméltóbbnak. Ha hat meztelen nőt teszek ketreche, az valóban kilátástalanságot sugall. A gyerekek bezártsága viszont távolról sem olyan kilátástalan, mert belőlük még minden lehet, s hinni kell abban, hogy szét fogják feszíteni a ketrecet. Beeszületnek ebbe a világba, amely azonban megváltoztatható, s a felelősség az övék. A Mandarin eltemeti magát és a Lányt, megsemmisül és megsemmisít, de egyben valamiféle megváltást is hoz, amit a gyerekek mint lehetőséget hordoznak.

– *Ez szépen hangzik, de ez a jelenet csupán epizódértékű, azaz nem erre fut ki az előadás, hanem a Mandarin halálára, ami viszont hatásmechanizmusát tekintve ehhez képest mellékességé válik.*

– Lehet, de én nem így látom.

– *Amit csinálsz, az tánc- vagy mozgás-színház?*

– Ennek eldöntése nem az én dolgom. A szakma, a kritika kategorizál, korlátokat állít fel, például fesztivál kiírásakor, profiljának meghatározásánál. S a szakma nem engedi magát közel az előadásokhoz, elintézi egy vállrándítással, hogy valami tánc-e vagy sem. Minket a színházi szakma jobban értekel, mint a táncos. Még akkor is, ha például a *Szarvashajnal* vagy a *Szép csendesen* nagyon erősen táncos előadás. Az *Ős K.*-t egyértelműen a színházias méltatták. Nehéz ettől eltekinteni. Bevallom, előfordult, hogy egyik vagy másik ötletemnél felmerült: vajon mi lesz a tánckritikusok véleménye róla, de aztán sikerült függetlenedni ezektől a megfontolásoktól.

– *Máshol a világban is tapasztaltad ezt a skatulyázást?*

– Lengyelországban például nem kérdés, hogy mit milyen kategóriába soroljanak: verbális, nem verbális, így kategorizálnak. Ha úgy érzem, hogy valahová tiszta tánc kell, akkor azt használom, mert önmagában is elég lehet a tánc, a költészet benne van a mozdulatban, s nem feltétlenül kell teatralizálni. Mások inkább a színházi elemek lesznek fontosak. Az igazi dilemma az, hogy mi szüli az értetlenséget, ami gyakran érdektelenséggel jár együtt.

– *Egy éve a Közép-Európa Táncszínház művészeti vezetője vagy. Mit értetek el ez idő alatt?*

– Szinte a semmiből, menedzsment nélkül létrehoztunk egy komoly törzsközön-séggel rendelkező repertoár-táncszínházat. Vendégkoreográfusokat hívtam. Összel

Énekes István dolgozott nálunk, most Pintér Béla próbál. Én egy őszi előadásra készülök. Nekem mint művészeti vezetőnek az a dolgom, hogy eldöntsem, ki jöjjön a társulathoz vendégnek, és biztosítsam a lehető legoptimálisabb feltételeket a munkához. A többi az ő felelősségük. Az is, hogy siker lesz-e vagy kudarc.

– *Sikeres ember vagy. Volt-e olyan előadásod, amelyet a magad mércéje szerint kudarcnak ítéltél?*

– Egyik előadásomról sem gondolom, hogy kész, egyiket sem hagyom abba, folyamatosan próbálunk. Kontrollálom magamat, alakulok, tehát alakítom a produkciókat is. S ezt a társulat tagjai is természetesen veszik. Szeretném elkerülni, hogy gyár legyen a színházunkból.

– *Legutóbbi előadásodat Nyíregyházán rendezted.*

– Kosztolányi Dezső regényének inspirációjára készült a *Néró, szerelmem*. Eleinte úgy gondoltuk, lesz benne szöveg. Kárpáti Péterrel dolgoztunk is ezen, aztán elvetettük az ötletet, nem volt rá szükség.

– *Az előadás érdekessége, hogy Ladányi Andrea partnere a kiváló prózai színész, Gázsó György.*

– Két nagy művész találkozott. Gázsóval is dolgoztam már, ismertem, és tudtam, hogy alkata ellenére mozgásművész. Kiderült, hogy imád táncolni. Fut, úszik, de azért fel kellett hozni a megfelelő fizikai szintre.

– *Néha vendégkoreográfusként veszel részt egy-egy előadásban. Így Szász János Kurázi mamájában vagy Marat/Sade-jában, illetve Telihey Péter több produkciójában.*

– Azokkal a rendezőkkel szeretek dolgozni, akik mellett önálló lehetek. Telihey például a *A vihar kapuja* esetében arra kért fel, hogy találjam ki a mozgás nyelvét. Izgatott az eszköztelenség, az, hogy miként lehet úgy végrehajtani a mozgásokat, hogy azok ne imitációk legyenek, hogy a leszúrás, a verekedés ne a mintha színpadi konvenciója szerint történjen.

Szász Jánossal legutóbb a bostoni American Repertory Theaterben a *Kurázi mamát* vittük színre, jövőre is meghívtak bennünket, és büszke vagyok arra, hogy felajánlották: a Harvard Egyetem tizennyolc tagú drámaosztályával csináljak egy mozgás-színházi produkciót. Nagy elégtétel ez számomra, főleg azok után, hogy a franciaországi magyar év rendezvényeire a rendező fél kiválasztotta az *Ős K.*-t, tárgyaltunk, a kondíciókat is egyeztetettük, aztán egyik pillanatról a másikra kútba esett a meghívás – nem a francia fél akaratából.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
NÁRAY ISTVÁN

CSÁKI JUDIT

Csak vagyunk

PETER HANDKE:

AZ ÓRA, AMIKOR SEMMIT NEM TUDTUNK EGYMÁSRÓL

Két, egymástól meglehetősen távol álló lehetséges értelmezése van a Katona József Színház legutóbbi előadásának. Az egyik szerint voltaképpen nem szól semmiről Peter Handke *Az óra, amikor semmit nem tudtunk egymásról* című darabja; a másik szerint éppen hogy szól, bár hangok nélkül: gondolatokat ébreszt, világot ábrázol.

Nemigen érez késztetést az ember, hogy eldöntse a fenti dilemmát; annál is kevésbé, merthogy egyszerre igaz lehet mindkettő. A befogadói lustaságot leginkább talán az magyarázza, hogy eléggé jól el lehet lenni a nézőtérben; bámuljuk a színpadot, hagyjuk, hogy vigyen Sáry László ideges-talányos városi zenéje, tekintetünket húzza a mozgás, fantáziánkat a röpke történések. Némiképp interaktív produkció ez: ha megyünk vele, többet kapunk, ha nem, az sem nagy baj.

Első látásra semmi nem lehet valószínűsőbb a színpadon látható ténél és képsorozathoz – csak a második látásra elrajzolt minden. Az egyik oldalon tipikus budapesti utcácska – lehetne például a hetedik, nyolcadik kerületben bárhol; a másik oldalon modern, háromszögletű járás, a tetején lépcső, az egész síkban kissé

Köncz Zsuzsa felvétele



Az idegenvezető (Bodnár Erika) és az öregek (Garay József, Horváth József, Kun Vilmos, Olsavszky Éva)

megdöntve – lehetne metrókijárat vagy aluljáró teteje. Együtt a kettő éppoly bizarr, mint megannyi hasonló valódi utcarészlet. Bagossy Levente díszletének egyik legnagyobb erénye, hogy változatos, rugalmas teret biztosít, a másik, hogy hasonul a játékhöz.

Merthogy az is ilyen első meg második látásra... Az utca népe meg Mózes az ő kőtáblájával és Marilyn Monroe... Kétségtelen: az egész jól ki van találva, és ez alighanem főként a rendező, Máté Gábor érdeme. Semmi értelme azon töprengeni, ki, hogyan és mi-

TOMPA ANDREA

Kívül, belül

BRJUSZOV: TÜZES ANGYAL

A *Tüzes angyal* látszólag sokszerzős mű. Kezdetben volt Brjusov regénye, melyből Bódy Gábor forgatókönyvet írt, a Csaplár Vilmos–Szikora János szerzőpáros pedig színpadi adaptációt, végül Koltai M. Gábor és Sediánszky Nóra mindebből kikeverte a saját verzióját a kamaraszínházi előadás számára. A mostani adaptátorok azonban, ha fel is használják a dramatizált változatokat, egyáltalán biztosan kihagynak a forgatókönyvből és az első színpadi változatból is: az aktualizálást, a történettől való távolságtartást és a jelenbeli figurákat. Koltai és Sediánszky bízik a brjuszovi történetben, és ezért úgy nyúl vissza hozzá, hogy lefejtje az utódk által rárakott értelmezést.

Így a vége felől indított, majd lineárisan folytatódó történetet két pillér tartja: Renáta és Ruprecht. Hozzájuk képest a történet majd' minden résztvevője felcserélhető mellékszereplő; ezt érzékelteti a rendező is: a színészek gyakran változtatják szerepeiket és jelmezüket. Juhász Réka színészi alkata, képessége, jelenléte, személyisége azonban nem tudja megtartani Renátát. Ahelyett, hogy a végletesen szenvedélyes, hangulataiban csapongó, szent örült, kurva, csábítani képes *örök nő* figuráját látnánk – a végleteket és köztük néha a közönséges földi halandót –, Juhász Rékától leginkább a *közepet* látjuk, anélkül, hogy ebből emberi mélységű-gazdagságú *személyiség* válna. Renáta szinte rabságban tartja

Ruprechtet, aki vakon követi, bármit megtesz érte, megjárja a poklot (szó szerint), és elmélyed az alkímiában. Ha Renátának nincs súlya, nem elég erős ahhoz, hogy markában tartsa Ruprechtet, ugyan miről is szólhat ez a szinte csak kettejükre épülő dráma? Ruprecht Renátával ellentétben e világi lény, nem szélsőségei, hanem kiegyensúlyozott *közepé* van: ember, Bódy értelmezésében reflektáló, kételkedő, kereső, racionális, de a racionalitásba vetett hitében megingó gondolkodó. Menszátor Héresz Attila képes megmutatni az emberi lényt. Útja azonban, amely oda vezet, hogy a máglyahalálra ítélt Renátát megfojtja – azaz megmenti, mert *másképpen nem mentheti meg* –, nem rajzolódik ki. A székszis kialakulása, a hitvesztés, a Renátától való elhidegülés (felfedezi, hogy az asszony beteg) folyamata színészileg nem épül fel. Ruprecht, mondhatni, *van*, de nincs *útja*. De ez nem csak a színészen kérhető számon.

Az előadás szimultán térben játszódik (díszlet: Nagy Viktória); a rendező különösen az első felvonásban sok virtuális helyszínváltást eszközöl: sötétekkel, ki-be járással, „megérkezésekkel”. Ruprecht és Renáta bolyonganak. A helyszínváltások azonban követhetetlenek, és nem válnak Renáta szerelmének-védangyalának fáradhatatlan hajszájává. A játék szinte mindvégig naturalisztikus: nem szimbolikusan jelez, nem bízik semmit a képzetre, hanem megmutat-megcsinál. Hogy hogyan oldja meg az előadás a démonokkal való kommunikációt, a boszorkányszombatot vagy a varázslást, láthatóvá teszi-e a láthatatlan világot és hogyan, mi által – ez az előadás kulcskérdése. Koltai M. Gábor kívülre helyezi e világot: a démonok nem az emberi bensőben, Renáta képzeletében léteznek. Itt nem az ember pokoljárásáról van szó. A rendező egyszerű és leegyszerűsítő megoldással él: technikai eszközökre bizza az irracionális világot. Ha szólítják őket, démonok „kopogtatnak” a hangfalakból, az őrangyal is hangfalból szólítja meg Renátát, a boszorkányszombat pedig Ruprecht utazik stro-

ért kerül ide – ilyesmi az utcán sem jutna eszünkbe. Igaz, ott mi magunk vagyunk valamelyik szereplő, nézni ritkán szoktuk a rajtunk kívül hullámzó forgatagot, zsöllyéből aztán sose, látni aztán sose. A valóságos figurák közé vegyített képtelen alakok ugyanis elsősorban nem konkrét jelentésükkel, hanem másságukkal hatnak: az imaginárius, valószerűtlen atmoszférát súlyosbítják.

Egy másik szemszögből – lehet, ez már nem is a „normál” nézőé – helyzetgyakorlatok sorozata az egész: egyetlen villanásra kell kinek-kinek figurát teremteni. A megfelelő ruha és a jó kellek a szokásosnál erősebben játszanak most, akár csak a testtartás, a mozgás, az arckifejezés: átmenni a színen, odakint gyorsan jelmezt váltani (Bozóky Mara a „világvárosi szürkésbarna” ezer árnyalatával dolgozott), és behozni egy másik alakot, ez a feladat. Az ensemble-munkának egy fokozottan technikai, praktikus aspektusa nyomul előtérbe, a színeszi játéknak főként a szakmai alapozása látszik – ez is többnyire „szingliben”, hiszen többes jelenetből viszonylag kevés van –, az összjátéknak pedig leginkább a ritmusa mutatja magát, hiszen ebből elkezdik az a bizonyos hullámzás, mely – a zenével együtt – elringatja a nézőt. Szóval, mondhatjuk, az látszik itt, ami többnyire nem szokott: a mester-ség alapjai.

Abban pedig végképp nincsen semmi meglepő, hogy a mester-séget – és nem csak az alapjait – igen jól tudják a „katonás” színészek. Bármilyen kacifántosan vezet is lépteiket – avagy futásukat, görkorcsolyájukat, esetleg biciklijüket – Bodor Johanna, aki a mozgást tervezte, ők aztán mindig „takkra” lépnek be, pontosan keresztezik egymás útját, és máris eltűnnek átellenben, hogy alig néhány másodperc vagy perc múlva új alakban bukkanjanak elő. Öltözékükkel, tartásukkal, járásukkal és arckifejezésükkel lejelzik

a figurát – szinte ráismerünk az akatáskás, határozott, sietős léptű, öltönyös tisztviselőre, a fontoskodó ügyintézőre, a feltehetően magányos, kissé kopottas, de azért „megtartott”, révedező tekintetű idősebb emberre, a kalandvágyó, laza fiatalokra, a guberálóra, a viseltes szatyrot szorongató, félrebillent fejű öregasszonyra. Szinte a sorsa is kilátszik az esernyőjét unottan a magasba tartó idegenvezetőnek, aki az oszlopnak támaszkodva várja be a lassú járású, báméskodó nyugdíjascsoportot...

A színpadon a Katona „krémje”, idősebbek és fiatalok. Bő másfél óra alatt egyetlen szó nélkül eljátszanak egy könnyed-szomorú kis játékot, ravasz és többszörös áttétellel az életet, a semmi különös hétköznapot, egy olyan órát, amikor tényleg semmit nem tudunk egymásról, csak vagyunk, magunknak.

PETER HANDKE: AZ ÓRA, AMIKOR SEMMIT NEM TUDTUNK EGYMÁSRÓL (Katona József Színház)

FORDÍTOTTA: Tiwald György. DÍSZLET: Bagossy Levente. JELMEZ: Bozóky Mara. ZENE: Sály László. MOZGÁS: Bodor Johanna. ASSZISZTENS: Tóth Judit, Tiwald György. RENDEZŐ: Máté Gábor.

SZEREPLŐK: Bertalan Ágnes, Bodnár Erika, Csákányi Eszter, Fullajtár Andrea, Illés Györgyi, Kiss Eszter, Máthé Erzi, Olsavszky Éva, Pel-sőczy Réka, Szirtes Ági, Bán János, Elek Ferenc, Garay József, Horváth József, Horváth Virgil m. v., Kocsis Gergely, Köleséry Sándor m. v., Kun Vilmos, Lengyel Ferenc, Rajkai Zoltán, Szabó Győző, Szacs-vay László, Tóth Zoltán, Ujlaki Dénes, Vajdai Vilmos, Varga Zoltán, Végvári Tamás.

boszkóppal világított ördögök közé. Illúzió nincs, csak technika: a démonok nem az emberben lakoznak, még csak nem is itt, körülöttünk, nézők között. A néző kívül marad, kimarad e játékból.

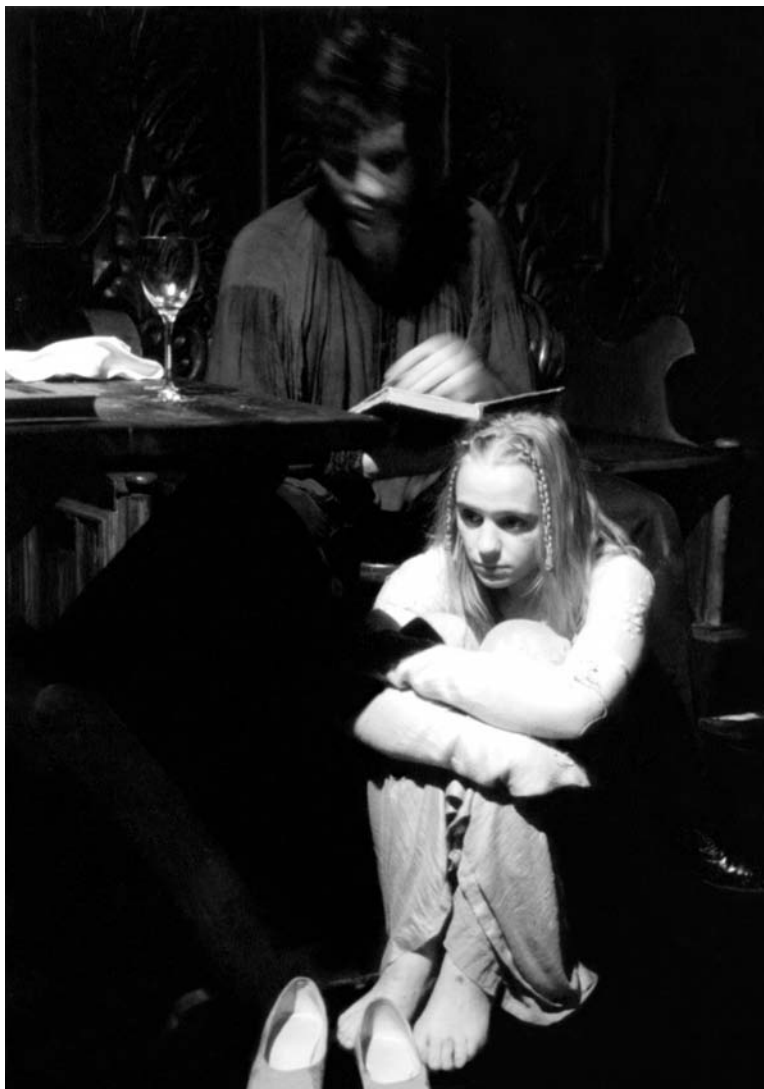
A második felvonás utolsó jelenetei azonban kilépnek a leegyszerűsítő naturalizmusból. Ruprecht életébe belép Agnessa (Rudolf Teréz jól alakítja a szerelmes, vibráló lányt), és az egyik jelenetben Agnessa és Renáta a színpad két különböző terében egymás tükörképeként viselkedik. Egy másik alkalommal Ruprecht, aki eddig hangfalból mondta a történethez lazán kapcsolódó emlékeit, kommentárjait (jószerével üres vagy eseménytelen színpadon), most párhuzamosan emlékezik és játszik: a kettőt egymást kommentálja. Ez már egy másfajta színházi nyelv: bonyolultabb, izgalmasabb, ellentmondásosabb jelentéseket képes feltárni. Ezekben a jelenetekben Ruprecht-Menzátor is kap a rendezőtől támaszt: ami a színészen folyamatként végbemegy, azt a rendező kívülről, egy jól megfogalmazott képben megmutatja. Csakhogy ami a színészen egyáltalán nem megy végbe, az kívülről sem támasztható meg: a földre rajzolt pentagrammák, varázskörök és -jelek a gyakorlati alkímia kódrendszerében hitelesek, de színházilag üres pillanatok.

TÜZES ANGYAL (Budapesti Kamaraszínház)

DÍSZLET–JELMEZ: Nagy Viktória. DRAMATURG: Sediánszky Nóra. RENDEZŐ: Koltai M. Gábor.

SZEREPLŐK: Juhász Réka, Menszátor Héresz Attila m. v., Janicsek Péter m. v., Rudolf Teréz, Haás-Vander Péter, Hável László, Szirtes Balázs, Tóth Judit, Hegedűs Miklós, Telekes Péter, Juhász Éva, Szabó Margaréta.

Menzátor Héresz Attila (Ruprecht) és Juhász Réka (Renáta)



Illóvsky Béla felvétele

LŐRINC KATALIN

e-tánc

MÁNDY ILDIKÓ: E-MOTION

Mándy Ildikó az egyik legnyitottabb, legképlékenyebb alkotó a hazai palettán. Az Artus alkotóközösségből indulva eleinte mozgásszínháznak címkézhető darabokat készített, majd amikor a „sors” összehozta őt a BM Duna Művészegyüttessel, lassan hatalmába kerítette a néptáncosok kitaró dinamikája, lenyűgöző állóképessége. Már 1999-ben meglepett egy, addigi „előéletét” tekintve szokatlan művel, az XYZ-vel, melynek keményen szigorú, ugyanakkor a groteszk és az irónia felé hajló mozgásanyagát a BM Duna Művészegyüttes tagjai úgy adták elő, mintha világéletükben ilyesmivel foglalkoztak volna. Ezek a néptáncosok, akik a magyar táncagyomány kerlelhetetlen dinamizmusán nőttek fel, szinte vezették Mándy kezét egy új, kemény stílus megformálásában.

Az idei bemutatóra, ha lehet, a „viszony” még szorosabbá vált: az XYZ folytatásának tekinthető *e-motion* még keményebb, még szarkasztikusabb – és még néptáncosabb. Ezenkívül még hangsúlyosabb lett az előadás egyik igen fontos tényezője, a háttérvetítés is: míg a két évvel ezelőtti produkciónak csak részleteit kísérte az érdekes vetített montázs, a mostanit elejétől végig, mégpedig gyakran és domináns módon.

A négy táncos a Trafó nézőtere felől lép színpadra: tőlünk, közülünk indulnak újukra hangos és egyre erősödő propellerzúgás közepette. E zaj éppúgy nem ingerli vagy zavarja őket, mint ahogyan később a legvadabb hangzások sem váltanak ki belőlük szélsőséges reakciókat. Három teljesen különmű, mégis koherens építőanyagból áll össze az elkövetkező ötvenöt perc: a DJ Titusz által generált drum and bass zenéből, az ahhoz elvben nem illő, a gyakorlatban azonban tökéletesen működő mozgásból, valamint a ritmikái és dinamikai alapokon hallatlan gondtal és precizitással montírozott filmből.

Utóbbi zavarba ejtően izgalmas: tiszta formákról, absztraktról – nyilván digitális – mintákról van szó, melyek bizonyos sémák szerint futnak, változnak a szemünk előtt – a látvány lenyűgöző élmény, valódi képzőművészet. Absztrakció jellemzi a táncokat is: a négy test formákat, gesztusokat, s ha létezik ilyen paradoxon: érzelmeiktől mentes indulatokat láttat, óraműpontossággal. Mándy azonban játékos kedvű, s a



Táncosok „kényszerzubonyban”

kontakt technika nyelvén eljátszik azzal, hogyan lehet pillanatnyi esetlegességgel meg-megtörni az óraművet, hogyan változik a kezek használata során megragadás és ellökés, hogyan játszik a test a gravitációval, sőt a partnerre ható gravitációval, és persze nem hagyja ki az irónia, a humor kínálkozó lehetőségeit sem. Mindezt szólók, kettősök, triók során; bár a kettős ebben a stílusban a leghálásabb s a Mándy által is leginkább használt felállás; itt tiszták az „erőviszonyok”: az egymásra hatás, fizikai és lelki értelemben is.

A darab előrehaladtával egyre több az agresszió, s a három férfi plusz egy nő felállás értelmezése is mindinkább előtérbe tolakszik. Kicsit úgy alakul a kép, mintha a nő gépesített valami lenne, akivel a férfiak azt tesznek, amit akarnak. S miközben teljesen „cyber” minden (digitális kép, szintetizátoros zene, gépszerű, monoton mozgás), egyre szembeötlőbb, hogy az ember e *cyber*-világban is csak botladozó, hús-vér lény.

A darab vége felé sűrűsödnek a színház-szerű elemek: nemcsak a szétszerelhető, kerekken guruló székek válnak különböző, gyakran kegyetlen játékok eszközeivé, hanem amikor a táncosok kényszerzubonyoszerű jelmezekben, görkorcsoyával felvonulnak, a vetítés tárgya absztraktról konkrétára, figurálisra változik. A kavalkád, a száguldás immár megállíthatatlan, a kerek székek nem csupán a száguldás eszközei, de birtokot, territóriumot is jelölnek, az emberi önzést, önközpontúságot

jelzik. A zárókép azután – szinte a semmi-ből – lezár, lekerekít; a táncosok ott mennek ki, ahonnan bejöttek, a nézőtérén át, a vetítőlámpán pedig kiég a film.

Mándy jelenlegi teamjéből ketten, Bodor Ildikó és Kis Zoltán játszottak már az XYZ-ben, összeszokottságukat az alkotó ki is használja (az ő kettőseik a legizgalmasabbak, legvirtuózabbak), a másik két fiú (Balogh Csaba és Dékány Zoltán) új szín. Mindketten szellemesen adaptált néptáncos finomságokat, fricskákat hoznak a darabba. A megkapóan sármos Dékány Zoltán szemüvegben táncol, s ezzel mintegy önként idézőjelbe teszi jelenlétét.

A jelmez (Pálffy Szilvia) egyszerű, mégis eredeti, díszlet nincs, de hogyan is volna, mikor Dusa Gábor filmje felér egy több száz darabos díszlettárral. Mindez akkor lenne olyan frappáns és erős hatású, amilyen lehetett volna, ha körülbelül tizenöt perccel rövidebb. Vagy egy kis húzás, vagy némi dramaturgiai színesítés megérné a fáradságot, mert Mándy Ildikó tehetsége, egyéni, szarkasztikus világlátása magában hordja egy elsőpró erejű mű lehetőségét.

E-MOTION
(Trafó)

FÉNYTERV: Joe. JELMEZ: Pálffy Szilvia. FILM: Dusa Gábor. KOREOGRÁFUS-RENDEZŐ: Mándy Ildikó.

ALKOTÓK-TÁNCOSOK: Bodor Ildikó, Balogh Csaba, Dékány Zoltán, Kis Zoltán.

HALÁSZ PÉTER

Vajdai Vilmos mennyországa

■ TECHNO-VARIETÉ A TRAFÓBAN ■

"THERE IS A PLACE CALLED HEAVEN"

(VAN EGY HELY, AMIT MENNYORSZÁGNAK HÍVNAK)

TALKING HEADS

Mi próbálkozunk, erőfeszítéseket teszünk, valakinek pedig sikerül, és nem értjük pontosan, miért, hiszen ő nem is gondolt rá, még utólag sem vette észre.

Láttam a mennyországot. Amikor néztem a Trafóban Vajdai Vilmos *Techno-varietéjét*, még nem tudtam, mit látok, csak később esett le a tantusz. Az előadás egyszerű volt, valóban varieté volt, nem tette szükségessé, hogy megfejtem a szereplők közötti összefüggést, hogy mi miért történik, nem kellett a jelentések után kutatnom, szimbólumokat megfejtenem. Úgy néztem, mint ahogy az ember a saját álmát látja. Semmi kétség.

Figyeltem az előadást, és egyre kellemesebben éreztem magam. De ez a kellemes érzés nem hasonlított egyetlen színházi élményemre sem.

Láttam a mennyországot. Pontosabban, azt hiszem, hogy a mennyországot láttam.

Ezt kulturális emlékeim sugallják. Kizárásos alapon: ez nem lehetett más. Itt még nem jártam, csak hallottam-olvastam róla. Az előadásban nyoma sincs aggodalomnak, drámának, személyes és tömegkonfliktusoknak. Itt senki sem jó, itt nincs lelkiismeret, itt nem akarják felülmúlni egymást az emberek. (Ha mégis történt erre valamiféle kísérlet, akkor a szóban forgó színészt rögtön kidobta magából a darab, mint az egek a bukott angyalt.)

A színpadon több rétegben áttetsző vetítésvásznak lógnak. Nincs díszlet, minden fényből van. Illuminált, végtelenített tér.

A megfigyelésre kijelölt teret komoly technikai apparátus veszi körül. Szintetizátorok, DJ, videovetítők.

Techno-varieté.

Történhetne mindez diszkóban is. Vagyis a kép és a feeling emlékeztet egy acid partyra. És mégis egészen másról van szó.

Egy acid partyn a vetítés háttér, a hang háttér, a főszereplők a partizók. A decibel, a lüktető fények mind arra szolgálnak, hogy a szombat este forgatagában az emberek elfelejtsék a tegnapot, a tegnapelőt-

tet, az előző percet. Az eksztázis a cél, a felejtés, a társas orgazmus. Az öntudatlanság pillanata.

Vajdai partija ott kezdődik, ahol az acid party véget ér. Mint egy szombat esti multság emléke, amit az est rendezői záróra után felidéznek maguknak, mert nem tudják abbahagyni, mert magától megy tovább, mert a környezet működteti. Kegyelmi állapot.

Itt nem kell akarni, itt nem kell élvezni, ehhez nem kell sem ital, sem étel. Ez csak úgy történik. Itt észre sem veszem, hogy vagyok. Minden más van, csak én nem vagyok.

Ezt nevezem kegyelmi állapotnak.

VAJDAI MENNYORSZÁGA.

"There is a place called Heaven."

Varieté.

Belép a konferanszié. Pontosabban kető is van belőlük. Két japán ifjú. Beszélnek, talán vicces, amit mondanak. Talán csak attól vicces, hogy nem értjük szavait. (Lehet, hogy Japánban kifütyülnék őket. De nem Japánban vagyunk, hanem a mennyek kapujában.)

Az invitálás gesztusa nyilvánvaló. (Olyanok, mint Hamvas *Karneváljában* Henoah, a túlvilági kísérő, vagy mint az arab kikiáltó, aki a Place Pigalle-on a Cielles mulatóba invitálja a járóelőket.)

Semmi extra kedvesség, semmi durvaság. Semmi extra komolyság, semmi vicc.

Belépünk a mennyek kapuján.

Itt nincsenek felhők. Itt nincsenek lélekemelő fények, ahogy azt Móricka a templom kupoláját nézve elképzelte. Itt nincsenek narancssárga buborékban öszszehajló szerelmespárok. Itt nem világítja be az eget a fénykereszt, itt nincsenek angyalok. (Mielőtt teljes idiotát csinállok magamból, valamiféle képet kell alkotnom arról, hogy mi a mennyországa. Kulturális emlékeimet próbálom összeszűríteni.)

„A mennyországa az Isten, az angyalok és az igaz lelkek lakóhelye. Hely vagy álla-

pot, ahol az áldottak léteznek a halál után.” (The American Collage Dictionary)

Annyit mindenesetre el lehet róla mondani, hogy egy hely, hiszen van kapuja, sokak szerint trónja is. Ez a mennyei birodalom, a mennyek országa. Egy kapu, egy trón. (Hogy a latrok min ülnek a mennyei vacsoránál, azt nem tudom.)

Határtalan hely.

A mennyországa számunkra, élők számára képzelt tér (hiszen mi képzeltük el).

Létezik ilyen tér? Létezik, mert hisszük. Mert van rá szavunk. Virtuálisan létezik, hiszen egyetlen élő sem járt ott, aki erről beszámolt volna, de odaképzeltük magunkat újra és újra. A mennyországa csak az élők nyelvén létezik, a többi néma csend.

A mennyországa a halál gyermeke. Az anyagtalanság lét elképzelése. Ahogy egy kimondott mondat eljut egyik embertől a másikig, ahogy a gondolat anyagtalanság vándorol, úgy képzeljük el teljes valónk továbbélését a mennyországaiban.

A képzelt szülőtte, kollektív tudás. Van, mert beszélünk róla; van, mert elképzeljük; van, mert hallani véljük hangját. (Magas fekvésű, töretlen, üvegszerű stb. hang. A mély, mollos fekvés fel sem merül kollektív hallucinációnkban – az az anyaföldre utal barnás tónusával. Abban mindig van valami szomorúság, érzélem.)

"There is a place called Heaven."

A cyber space is ilyen hely. Azzal a különbséggel, hogy itt nincsen trón. (Különbösen is Isten meghalt 1734-ben. Üres a trón? Vagy egy virtuális lény ül rajta teljes mozdulatlanságban. A halott Isten is isten.)

Amikor Aquinói Szent Tamás azt kérdezte, hogy van-e súlya egy angyalnak, egyben azt is megkérdezte, hogy látható-e a mennyországa. Vagyis milyen alakok, mozgások képzelhetők el benne, s hogyan helyezkedik el a térben az a sok lélek.

Hogyan lehet az érzeteket vizualizálni? Hogyan teremtünk közt a képzelt és az anyagi világ között?



És itt jön Vajdai *Techno-varietéje*.

A vetített képek két és három dimenzió között ugrálnak. És sohasem érzékeljük, hogy éppen melyikben. Táncosok végtagjait világítja meg a színpadi fény. A táncosok áttetsző vetítívászon mögött mozognak – az az érzésünk, mintha vetítenék ezt a mozgást. Felette az óriás vetítívászonon, ahogy a tekintet egyre feljebb csúszik, ugyanezt a mozgást látjuk megszorozódva – ezek már vetített képek a színpadon folyó táncról. A mozgó végtagok sorai annál kisebbek, minél feljebb helyezkednek el a vásznon. Ez egy pillanatra a perspektíva érzetét kelti, azt sugallja, hogy van közel, és van távol: ami nagy, az közel van, ami kicsi, az távol. Végül a hosszan tartó „jelenet” alatt eltűnik ez a térképzet, a repetícióban szétfoszlik és újraképződik a tér, elmúlik a távolság, mint ahogy elmúlik az is, hogy melyik kép az eredeti: a vetített vagy az élő táncosé. Eltűnik a táncos, aki a képet generálta. Egymásra vonatkozó mozgások sokszorozódnak. Zene és mozgás minden referencia nélkül. Minden jelentés nélkül. Sőt azt merészelem mondani, hogy pontokká zuhannak szét, és képekké állnak össze újra és újra. Mindez persze együtt történik.

Nehéz rajtakapni magamat nézés közben, hogy mi vonz a képhez. Utólag megállapítom, hogy Vajdai összekeverte bennem a pontot, a síkot, a teret és a hangot.

A hang is pontokra bomlik, a harmóniak hangokra, a ritmus időtlenségre. És újra harmóniak és pont, és hang, és ritmus (drum and bass).

A szemünk láttára, a fülünk hallatára formálódik meg a negyedik dimenzió.

Ez a darab hangja és fénye.

Hogy állunk az idővel a mennyországban?

Mindenre van két teória.

Az egyik azt mondja, hogy örök, a másik azt mondja, hogy keletkezett.

Lao-ce azt mondja, hogy a menny örök, mert még meg sem született.

Ha történt teremtés, akkor valamikor elkezdődött. Mondjuk, félörök.

Mind-mind fiktív, spekulatív állítás.

A cyber space digitálisan létrehozott eseményei félörök események. Gombnyomásra elkezdődnek, és bekerülnek a virtuális térbe. És ott magukra maradnak, még azt sem tudjuk, mi történik majd velük. De ami bekerült, az már ott is marad.

Hova tűntek az emberek ebből az oxigén- és gravitációmentes világból? Igen, hol vannak az emberek, a barátaim, az ismerőseim, a nagypapám, hova tűntek a színészek, a táncosok, a személyek? Vajdai eltüntette őket?

Ennek a darabnak nincs története, nincs szereplője, bár emberek játsszák. Nincsenek sztárok, főszerepek, nincsenek érzelmek benne. A színes-zenés falvédő a főszereplő?

És akkor most jön a legfőbb bizonyítékom arra, hogy Vajdai valóban a mennyország-ábrázolás általam eddig ismert legteljesebb formáját tárta elém.

Ha azt mondjuk, hogy a mennyországba csak büntetlenül jutunk be – hiszen éppen ez a mennyország lényege –, akkor azt is feltételeznünk kell, hogy minden történetünket le kell vetni magunkról, meg kell szabadulnunk tőlük, hiszen a történet a bűnök hordozója. (Meg fogsz halni – ez a bűnbeesés büntetése.) A történet, amelyet a földön megélünk, a halál árnyékában történik, félelemben vagy a félelem ellen. A félelem és a bűn ikertestvérek. Egyik sem létezik a másik nélkül. Hát ilyen ez a mi judeo-krisztianus kultúránk.

Történet nélkül senki sem személy. Vajdai színpadán senki sem személy, bár mindenki megőrizte külalakját. Itt nem uralja a színpadot a dráma, az emberi konfliktus, az érzelmek kifejezése, kifejeződése. Itt minden csak emlékeztet a materiális világra, minden megszabadul a jelentés terhétől. Itt a táncosok nem küzdenek a gravitációval.

Magyar népi táncot táncolnak a táncosok. De itt már csak a mozgás létezik szinte referencia nélkül. Nem merül fel bennem, hogy magyar vagyok, hogy ürömi döngölős,

Itt a mozgás, a zene megőrzi a vázát, és elveszti a történetét.

Tiszta mozgássá, hanggá, illuminációvá válik.

Bűntelen, nem vidám, nem szomorú. Megőrzi formáját, színeit, hangját, és minden más terhet levet magáról. Így azonosítható. Nincs története, nincsenek akktorok – történik...

Mennyei.

És a végén azt mondom, hogy mindannyiunkban megvan a mennyei kép. Együtt létezik a hétköznapival, a történettel. A bűntelenség képe. Az üresség képze.

Ezt érzékelttem Vajdai varietéjében.

A cikk elején azt mondtam, hogy az előadás talán messze túlmutat az alkotó intencióján. Ez lehet.

De azért mégsem tartom véletlennek, hogy éppen Vajdai hozta létre ezt az előadást.

Vajdai minden munkája előítéletmentes és ártatlan. Amennyire egy műalkotás ártatlan lehet. A színház eszközeit sokkal jobban ismeri, mint bárki, akit ebben a szakmában ismerek.

És még valami. Ebben az izzasztó színháziparban, melyet olyan nevek fémjeleznek, mint és a többi okos-ügyes, megjelent egy mű, mely valóban a legnagyobbakkal mérhető. Mondjuk, Robert Wilson művével, *A süketnéma pillantásával*.

(Kérem, most ne mondják, hogy a cikk szerzője meghibbant, hogy merészel ilyenmit még csak ki is ejteni a száján. Még hogy a Trafóban eldurant előadásról valaki ilyet mond, hát ez már a provincializmus teteje vagy legalja, az előbb még a



Barakonyi Szabolcs felvételei

hogy János bácsi a lopóval, és Mariska a kertek alján, és földosztás meg szilvapálinka, meg földünnep, meg hogy keményen odavágjuk a csizma talpát, hadd lássa mindenki, hogy a föld az föld. Ahogy nézem, ez mind nem jut eszembe, most jut eszembe, hogy most nem vagyok a mennyországban, most túl sok helyen vagyok, most az emlékeimről írok. A visszatérésről.

Indiánok pipáznak a Tee Pee (sátor) alatt. Indián zene szól. De ez már semmiben sem különbözik a magyar népi táncról.

Két piócaszerű lény tekereg, szárazon vagy vízben, nem is érdekes, csak a tekergés, a két test egymásra vonatkozása.

Csárdás, esőtánc, pióca a digitális világban. A mi digitális világunkban.

多言數窮不如守中

天地之間其猶橐籥乎虛而不屈動而愈出

天地不仁以萬物為芻狗聖人不仁以百姓為芻狗

Lao Ce: Tao Te Ching
FIVE

Heaven and earth are ruthless;
They see the ten thousand things as dummies.
The wise are ruthless;
They see people as dummies.

The space between heaven and earth is like bellows.
The shape changes but not the form;
The more it moves, the more it yields.
More words count less.
Hold fast to the center.

(Gia Fu Feng és Jane English fordítása)

Az ég és föld nem emberi:
Néki a dolgok, mint szalma-kutyák.
A bölcs ember sem emberi:
néki a lények, mint szalma-kutyák.
Az ég és föld közötti tér,
akár egy fujtató
üres és nem szakad be,
mozog és egyre több száll belőle:
kell rá szó, ezernyi;
jobb némán befelé figyelni.

(Weöres Sándor fordítása)

mennyországról zizegett, most meg már megint sisteregve kritizálja a színvilágot...) Pilinszky egyszer arról beszélt, hogy nem az történik, amit mi annak nevezünk. Vagyis amikor azt állították, hogy Thomas Mann, akkor éppenséggel Franz Kafka történt. A színházra még jobban oda kell figyelni, mert természeténél fogva hamar elmúlik. Hölgyeim és Uraim, itt valami egészen kivételes előadás született. Új bepillantást, szempontokat nyertem a megértéshez. Minek a megértéséhez? A létezés megértéséhez. Ennél jobb szórakozást nem kívánok magamnak.

Lehet nemzetiszínházazgatni, meg katonázgatni, meg brookozgatni, meg alternatívázni, meg ötletezni, meg... Itt másról van szó. Itt egy eredeti alkotásról van szó, Hölgyeim és Uraim. Kérem, legyenek tanúim a közeljövőben. (Remélem, még megy a darab.)

TECHNO-VARIETÉ (Trafó)

LÁTVÁNY: Juhász András, Bernáth Zsiga, Vajdai Vilmos, Merétei Tamás. **DÍSZLET:** Merétei Tamás. **JELMEZ:** SOSA, Tresz Zsuzsa. **VIDEÓ:** Juhász András. **DIA:** Van Paks. **GRAFKA:** Bernáth Zsiga. **FOTÓ:** Tóth Márta. **ANIMÁCIÓ:** Juhász András, Politzer Péter, Koós Árpád. **ZENE:** Dj Redo. **LIVE-ACT VISUAL:** Benkovics Bálint. **LIVE ACT:** Bernáth/Y & Son – gépzenekar. **SZÁMÍTÓGÉP:** Madix, Bánya Tamás. **FÉNY:** Mocsány Róbert. **HANG:** Lehelváry Péter. **SZÍNPADECHNIKA:** Tóth András, Sípos Gábor. **HANGTECHNIKA:** Zeck Audio. **TÁNCKonzultáns:** László Mónika. **RENDEZŐ:** Vajdai Vilmos. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** SOSA, Valyuch Annamária. **ELŐADÓK:** Miriam Rakotomalala, Sándor Éva, Kántor Katalin, Píringer Patrícia; Ürömi-öröm Néptáncműhely Tokaji Tibor vezetésével; Szabó Győző, Takátsy Péter, Aoke Muneyoshi, Mihara Keisuke; Sabák Péter; Bootsie, Dj Quick; Novák Erik, Juhász Ottó, Kelemen Péter, Horváth János; Herner Dániel.

This year author András Forgách selected the sixteen productions standing for the 2000/2001 season at the National Theatre Encounter to which from this year on the city of Pécs will be playing permanent host. To honour his task, Mr. Forgách has seen some hundred and ten different performances and in this issue we publish the second part of the journal he kept on his experiences.


A many-sided theatre personality, author, teacher, director and actor János Gosztonyi just celebrated his 75th birthday; István Nánay talks to him on this occasion.

Critics of the month are Tamás Koltai, Andrea Tompa, László Zappe, András Pályi, István Sándor L., Andrea Stuber and Tamás Tarján, who saw for us respectively two different versions of Dostoevski's *Crime and Punishment* – the well-known one by Yuri Lyubimov at the Comedy Theatre and a new treatment of the subject by Árpád Sopsits at the Budapest Chamber Theatre -, two performances of Arthur Miller's *The Crucible*, one by the Chalk Circle Company at the Thália Theatre and the other at Zalaegerszeg, G. E. Lessing's *Nathan der Weise* (Pest Theatre), Adam Mickiewicz's *The Forefathers* (by the Hungarian theatre of Beregszász/Beregovo, The Ukraine, at the Thália Theatre), *The Csíksomlyó Passion* Play by Elemér Balogh and Imre Kerényi (Madách Theatre), Michael Mackenzie's *The Developing* (The Ark), and Milán Füst's *Aunt Máli* (Radnóti Theatre).

A much-discussed new dance production, Béla Bartók's *The Miraculous Mandarin* by the Central European Dance Theatre is reviewed by Livia Fuchs, while István Nánay talks to Csaba Horváth, choreographer and protagonist of the ballet.

A new feature, consisting of short reviews of the month, is introduced with articles on Peter Handke's *The Hour When We Knew Nothing About Each Other* (Katona József Theatre), Valeri Bryusov's *The Fiery Angel* (Budapest Chamber Theatre) and Ildikó Mándy's dance production *e-motion* (Trafó), by, respectively, Judit Csáki, Andrea Tompa and Katalin Lőrinc.

Finally avantgarde theatre personality Péter Halász devotes an essay to Vilmos Vajdai's experimental theatre event, *Techno-Variety Show* (Trafó).



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: 7894 Ft, fél évre: 4200 Ft, negyedévre: 2240 Ft


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

Név:.....

Cím:.....

A megrendelő szelvényt kitöltve küldje vissza címünkre:
1089 Budapest, Rezső tér 15. Tel.: 303-9211, Fax: 303-9241

XXXIV. évfolyam 2001.
KÜLÖNSZÁM



Színház
KULTURÁLIS ÉS TÁRSADALMI FOLYÓIRAT

Uniófesztivál

ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS

Január elsejétől egy évre 3000 forintért fizethető elő a SZÍNHÁZ. Ezért olvasóink tizenkét számot, valamint egy különszámot kapnak, vagys körülbelül tíz szám árért tizenhárom számhoz jutnak hozzá.

Előfizetés bármely hírlapkiadóhivatalnál és a Levél- és Hírlapüzletügyi Igazgatóságnál (LHI) 1900 Bp., Orczy tér 1. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással az LHI 11991102-02102799-00000000 pénzforgalmi jelzőszámra, illetve a SZÍNHÁZ szerkesztőségében (1126 Budapest, Németségvi út 6. III. 2., tel.: 214-3770) személyesen, valamint telefonon vagy átutalással (10402166-21624669-00000000)

2001-ES
KÜLÖNSZÁMUNK KAPHATÓ
EGYES SZÍNHÁZAKBAN
ÉS KÖNYVESBOLTOKBAN,
VALAMINT
A SZERKESZTŐSÉGBEN.