

2002. NOVEMBER

XXXV. évfolyam 11. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT

FESZTIVÁLOK:

Salzburg,
Bayreuth,
Köln, Poznań,
Kisvárdá,
Zsámbék

Kárpáti Péter:
A negyedik kapu
(dráma)



Színház

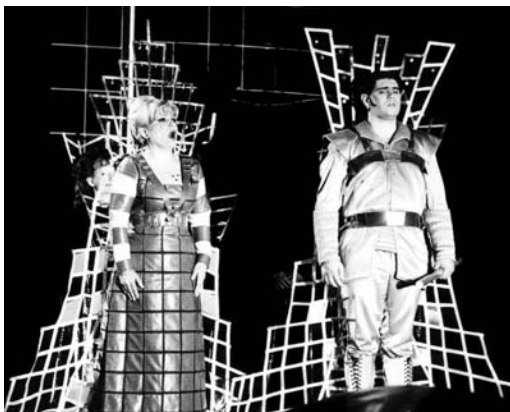
A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA
XXXV. évfolyam 11. szám ■ 2002. november

Claudia Calabi felvétele



THEATER DER WELT – APOCALIPSE

Révész Róbert felvétele



SIMON BOCCANEGRA

Koncz Zsuzsa felvétele



FOGADÓ A NAGY KÁTYÚHOZ

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS

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

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

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők.

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központja (ÜLK) Belföldön és külföldön előfizethető: Budapesti Postagazgatóság kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hirdetéskézbesítőknél és a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR) Budapest, VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest, e-mail: hirdapelofigetes@posta.hu; vidéken a postáknál és a kézbesítőknél.

Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102-02102799

Előfizetés egy évre: 3000 Ft – Egy példány ára: 292 Ft

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

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



A lap megjelenését és a kultúrát támogatja a Pannon GSM.
Megjelenik havonta.
XXXV. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

VILÁGSZÍNHÁZ

- Koltai Tamás: KIRÁNDULÁSOK A VÉNUSZ-HEGYRE 2
Salzburg, Bayreuth
- Csáki Judit: VÁROS RÓL VÁROSRA 9
Theater der Welt – 2002
- Halász Tamás: JÁTÉK ÉS HELYEI 13
A XII. Poznańi Nemzetközi Színházi Fesztivál

INTERJÚ

- Kéri József: EGY MAGYAR ÁLLAMPOLGÁR BUDAPESTEN 18
Beszélgetés a 85 éves Jurij Ljubimovval

KRITIKAI TÜKÖR

- Nánay István: A VÉGEKEN 23
Kisvárdai tizenegyedzer
- Urbán Balázs: A HÁBORÚRÓL BÉKEIDŐBEN 28
Zsámbéki Nyári Színház
- Perényi Balázs: „MÁR MEGINT ITT VAN A SZERELEM” 35
Shakespeare: Romeo és Júlia
- Márók Tamás: ÉLET ÉS HALÁL HATÁRMEZSGYÉJÉN 38
Verdi: Simon Boccanegra
- Sándor L. István: BANÁLIS VÁGYAK, KÖNNYED CSALÓDÁSOK 41
Barta Lajos: Szerelem
- Zappe László: TÚLSÁGOSAN MÉLY 43
Spiró György: Fogadó a Nagy Kátyúhoz

SZÍNÉSZEK ÉS SZEREPEK

- Nánay István: SZÍNÉSZARCOK 45
Szabadtéri előadásokból

DRÁMAMELLÉKLET

Kárpáti Péter: A NEGYEDIK KAPU

A CÍMLAPON: Pálffy Tibor (Ilja) és Péter Hilda (Olga) a sepsiszentgyörgyi *Ilja próféta* című előadásban

Ilovsky Béla felvétele

KOLTAI TAMÁS

Kirándulások a Vénusz-hegyre

■ SALZBURG, BAYREUTH ■

A HALÁL HEGYE – DON GIOVANNI

Peter Ruzicka, a Salzburgi Ünnepi Játékok új intendánsa és művészeti vezetője kötelezően egy új *Don Giovanni*-vel tette le a névjegyt. Számos bemutató zajlott le ezenkívül, klasszikus és modern operák kerültek színre, nem csökkent a koncertek száma, a drámai színház is megkapta, ami jár neki, tartottak felolvasóesteket, nem változtattak az alternatív helyszínek és a fiatal rendezők programján – röviden szólva megmaradt a fesztivál Gerard Mortier kialakította struktúrája –, mégsem volt

kétséges, hogy az emblemikus Mozart-remek fölfogása döntő lesz az elkövetkező évek salzburgi arculatának kialakítása szempontjából. Mortier polemikus, sőt kihívó szemlélete, ellenszenv az idült politikai és esztétikai nézetek iránt valódi pezsgést hozott Salzburgba. Ruzicka kinevezésével világossá vált, hogy ez az irány, legalábbis ilyen kiélezetten, nem fog folytatódni. Válaszra várt azonban, hogy a tartózkodóbb vezetői alkat a maga kiegyensúlyozottabb módján továbbra is a művészi nyitást szorgalmazza-e, vagy visszatér a protokolláris emlékhely korábbi konzervatív unalmához. Nyilvánvaló volt, hogy a *Don Giovanni* mindennél alkalmasabb a kétség eloszlatására.

Ruzicka azt a Nicolaus Harnoncourt-t kérte föl az opera vezényletésére, aki hat évig távol maradt Salzburgtól, mert nem helyezte, hogy „az Ünnepi Játékok a maga profilját az operarendezéshez igazította, a zenét pedig ehhez szabták”. Ehhez képest meglepetés a rendező személye. A negyvenegy éves, Grazban tanult Martin Kušej Ljubljanában, Bécsben, Münchenben, Hamburgban, Berlinben és máshol klasszikus drámák és operák, illetve modern művek (például Sarah Kane) szuverén, kissé ideologikus, formanyelvi nyitott közvetítőjeként ismert, Salzburgban például egy Stuttgartal közösen létrehozott,

Thomas Hampson, a salzburgi *Don Giovanni* címszereplője





Hansjörg Michele felvételei

Thomas Hampson (Don Giovanni) és Melanie Diener (Donna Elvira)

eredeti *Hamlet*tal keltett föltűnést. El tudom képzelni a fesztiválynitó *Don Giovanni* közönségének felhőrdülését – még a későbbi előadásra is maradt belőle –, amikor a nyitány első hangjai előtt szétnyílt a Grosses Festspielhaus függőnye, és mögötte megjelent a szélesvásznú Palmers-reklám, őt, mindössze combharisnyába vagy harisnyanadrágba vetkőzött ifjú hölgygel, amint nekünk háttal, lábukat lógázva, vidoran félkörbe könyökölnek.

Mozart-opera mint áruvédjegy? A nyitány teljes zenekaron megszólaló *d-moll andante* bevezetőjéhez képest, amely Fodor Géza szerint valami tömörszerű, tagolatlan monumentalitást fejez ki, a frivolitás kontrasztja mindenesetre több mint meglepő. „Az intonáció dermesztő” – írja esszéjében az esztéta, noha valószínűleg nem pontosan erre gondolt. Vélhetnénk, az erotika reklámmá alacsonyodásáról van szó, ami alaposan átértékelné Mozart remekét. Fodor a darab alap gondolatával kapcsolatban Kierkegaard-t idézi: „A középkor sokat tud mesélni egy hegyről, amely egyetlen térképen sem található: a Vénusz-hegyről. Az érzékiség itt lel otthonra, itt ünnepli vad örömeit, mert az érzékiség egész birodalom, egész állam. Ebben a birodalomban nincs helye a nyelvnek, sem a gondolkodás megfontoltságának, sem a fáradtságos reflexiónak, itt egyedül a szenvedély elementáris hangja szól, az örömek zenéje, a részegség vad larmája, itt egyedül az örökös mámort élvezik. Ennek a birodalomnak elsőszülötte Don Juan.”

Mármost Harnoncourt interpretációjában nem másszák meg a Vénusz-hegyet (a Vénusz-dombot sem, hogy a plakát frivolitását folytassam), Harnoncourt szerint a szenvedély, az érzéki zsenialitás *közvetlenül* nem témája Mozart *Don Giovanni*jának. „Ez a darab a halálról szól, a szerelem alig fordul elő benne”, mondja ki szentenciózusan Thomas Hampson, a címszerep alakítója, és a dirigens sem cáfolja. A nyitány első hangjai, a bevezető *andante alla breve* rögtön a halált fókuszálják, magyarázza a *színházi ember* Harnoncourt (fiatal éveiben bábszínházat alapított és vezetett Grazban) egy rendezőknek tartott workshopon, és hozzáteszi, hogy „ettől a pillanattól az egész darab hatalmas lökés ebbe az irányba”. A sugallat Don Giovanni karakteréből fakad. „Az az érzésünk, hogy kezdettől fogva húzza valami a halál felé, mint egy fekete lyukba.” *Az andante alla breve* a nyitányban az egész mű meghatározó tempója, és amikor a Komtur szobrának megjelenésekor visszatér, egyben a csúcspontot is jelenti. A darab összes tempója – Mozart harminctöbbször jelzett a *Don Giovanni*ban, és mind alapvetően meghatározó, noha figyelmen kívül szokták hagyni őket – e körül az egy körül hullámszik.

A frivolitás eszerint csakugyan kontraszt. Az előadás folyamán fehérneműben (fehér harisnyanadrág, bugyi, melltartó) hol valóságosan, hol víziószzerűen megjelenő fiatal nők a temetőjelenetben vénasszonyokká változnak. Nagyon erős effekt, a közönség újra felhőrdül, amikor az elmosódott, mozdulatlan tömbökből egyszerre fölemelkedik egy csapat kifestett, szőke parókás, ráncos néni, hófehér Palmers fehérneműben. A divatot Walter Benjamin *Passagenwerkjének* egy utalása „az elmúlással való keserűen eluttogott párbeszédként” jellemzi. Kušej szerint a divat, a luxusálmom, a rikító színek tarkasága szembe-

szegülés a halállal. A modern társadalom a „humanoid álmommodelleket” közvetítő reklámtól a plasztikai műtétetekig és a génsebészetig megpróbálja számúzni az örege-
dést, a sorvadást, a lassú elmúlást. A halált mint büntetést, a halállal való fenyegetést fölváltja a jutalmazások és kompenzációk mechanizmusa. A halálnak mint büntetésnek a tagadása egyben magának a halálnak is a tagadása. Don Giovanni azonban kivonja magát e logika alól. „Don Giovanni nem utasítja el a halált – mondja Kušej. – Ő a megváltást utasítja el.” Minden végle-
tessége a halálra irányul, mely „úgy ül a történések centrumában, mint hálójában a pók”.

Harnoncourt és Kušej közös gondolkodása elejét veszi annak, hogy az előadás extremitásait, a „szokatlan” tempókat vagy a rendezés mehökkentő elemeit egyikük vagy másikuk számlájára írjuk. Módszerük egyszerű: az eredeti művet szembesítik a változó idővel. Ennek számos látható és láthatatlan mozzanata van a produkcióban. (A láthatatlanok vagy inkább megvalósulatlanok közé tartozik a Komtur és Masetto szerepének ugyanarra az énekesre bízása. Harnoncourt szerint nem lehetett véletlen, hogy a prágai ősbemutaton a Komtur „átható hangja” azonos volt a parasztfiú Masettóéval. Végül elvetették a lehetőséget, éppúgy, ahogy a záró szextett elhagyását is, noha ezt Harnoncourt már többször kipróbálta, arra a Mozart életében datált partitúrára hivatkozva, melyből az utolsó jelenet hiányzik.)

Az együttműködés pregnáns példái közül érdemes kiemelni Leporello D-dúr, úgynevezett regiszteráriáját. Ez egyike azoknak a helyeknek, ahol Harnoncourt radikálisan revideálta a tempókat. Szerinte az ária első szakaszát a Rossini-divat torzította túl gyorsra, a másodikat viszont az előadói gyakorlat indokolatlanul lelassította. A két rész tempó tekintetében sokkal közelebb áll egymáshoz. Kétségtelen, hogy Leporello itt Don Giovanni alteregójaként lép föl, de a túl gyors tempó egyfajta könnyed, fölényes *nonchalance*-szal ruházná föl személyiségét, holott szolgálai módon gazdája instrukcióit hajtja végre, és minden szavával különös gonddal megforgatja a tört Elvira szívében. Kušej az ária alatt nők különféle csoportjait forgatja be a forgószínpadon, először a fehérneműs divatmanókenek érkeznek, később különféle társadalmi rétegek képviseltek magukat, például takarítóasszonyok térdelnek padlófelmosó pózban, egy félmeztelen nő a lábát borotválja a fürdőszobában, végül hangsúlyosan vakító fényben egy hét-nyolc éves, habos ruhás kislány ugrókötelezik („*la piccina*”), ami kétségkívül a pedofília árnyékát vetíti a címszereplőre. Harnoncourt ehhez hozzáfűzi saját gondolatát, mely szerint Don Giovanni hübrisze a

közvetlen társadalmi és társasági környezetéhez tartozó Donna Anna megkívánásával tetőzik. „Don Giovanni gyerekkora óta ismeri Annát. (...) Mindennapi vendég a Komtur házában, Ottavio barátja. Látom ezt a három embert, amint tíz éve együtt kártyáznak, körülöttük ugráncolnak a kis Anna. Csakhogy a gyerek időközben tizenhat éves lett...”

Harnoncourt és Kušej Don Giovannija, „a szexualitás felszabadításának ez az őrijongó megszállottja” a felvilágosodás, a francia forradalom polgári utópiájának eltorzulásával szembesít bennünket. Ő maga „a piac által megvalósított utópia hatalmának képviselője”. A szabadság, a libertinus eszme az üzlet részévé vált. Ez az új kor kétes győzelme az *ancien régime* felett; a fölszabadított test és lélek ideáját, a tabuk elleni „antikapitalista” lázadást a társadalom integrálta, széles körben hozzáférhetővé tette (demokratizálta), „piacra dobta”, szex- és pornóipart csinált belőle. Ezáltal Don Giovanni alakja, akiben a mindenkor polgár gazdagnak, szépnek, rámenősnek, kíméletlennek és tékozlónak álmodta magát („ezért adja elő magának újra és újra, s ezért meneszi a pokolra”), megszabadul romantikus kálciójától, és alkalmas ad a világnak, hogy a piacossított szexuális kihágás elleni védekezési reakcióját úgy értelmezze, mint „a felvilágosult társadalom lenyűgözött rémületét önmagától, saját torzultan megvalósított utópiáitól”.

A színpad nem ábrázol realiztikus helyszínt, Martin Zehetgruber díszlete rafinált, koncentrikus forgórendszer, amelynek korongjai az óramutató járása szerint és vele ellentétesen is tudnak forogni, a rájuk épített fehér panelelemkből tetszőleges nagyságú és alakú belső tereket vágva ki. Hol folyosót, hol átriumot, hol zegzugos, zárt enteriort kapunk, amelyek legtöbbször hideg neonfényvel vagy (a báljelenetben!) egy szál villanykörtével vannak bevilágítva. A kezdő jelenetben ajtósort látunk, az egyik ajtón sliccét gombolva Leporello lép ki, Don Giovanni egy ideje megjárt szott túrelmetlenséggel várja, óráját nézi, ő éneklő a „*notte e giorno faticar*” téma első szakaszát, szerepet cseréltek (ahogy majd később is fognak), az urát mímelő szolgáló helyett az úr mímeli a szolgát, aki őt mímeli. Don Giovanni eltűnik a másik ajtón, röviddel később Annával dulakodva ugyanitt zuhan ki, nyomában a Komturral. A Komtur véres nyoma elmaszatolódik a fehér falon, ahogy a nekidőlt test lecsúszik, Anna nem tud szabadulni a látványtól, Ottavio kezét is belemártja a vérbe.

Az Annát éneklő Anna Netrebko az előadás nagy fölfedezése, önmagában hangtünemény; amit művel, az az éneklés átszellemített párlata. Alig felnőtt, nádszállkarcsú, ideges alkat, egész lényét, kombinészerű ruhába öltözött alakját gyöngédség, neuraszténia, de a lírai elveszettségben is áttörő állhatatosság, a személyiség varázsa sugározza be. Meglepetés Ottavio beállítására, akit Harnoncourt szerint mély férfibarátság fűz Giovannihoz, ezért nem tudja eldönteni, kinek higgyen, s mindvégig fönntartja a lehetőséget, hogy esetleg Anna hisztériájáról van szó. Michael Schade maga is a hisztéria közelébe kerül B-dúr áriájában („*Il mio tesoro intanto*”), a harcias futamok közben valósággal inzultálja a jelenlevőket, majd összeomolva gyermekként Elvira keblére borul. Anna és Ottavio lelki megrázkódtatásai azonban végső soron nem befolyásolják egymás iránti mély és igaz szerelmüket.

Melanie Diener Elvirája ebben a felfogásban önáltatás és kiabrándulás között hanyódo feleség (Harnoncourt fontosnak tartja hangsúlyozni „abszolút feleség” mivoltát, mint az egyetlen nőt, akit nem csábítottak el, lévén hogy „feleségül venni nem ugyanaz, mint elcsábítani”); a főlháborult lélek a karmester értelmezése (és az énekesnő képességei) szerint vehet szokatlanul gyors, virtuóz tempót az Esz-dúr áriában („*Mi tradi quell'alma ingrata*”), ahogy ezúttal is, viszont másról szól a karakter, ha a koloratúrrészeket kölcsönös megegyezéssel lassítják.

Magdalena Kozena Zerlinája az összes nő közül a legérzékibb teremtés. Heide Kastler jelmeztervező miniszoknyát és „topot” adott rá, a báljelenetben a felvonuló manókensereg karjai közül hallatszik a sikolya, a csipogó naivaszoprán helyett telten, teste-

sen szóló hang könnyen fölspannolható libidóról tudósít, amelynek lecsillapításában Luca Pisaroni Masettójára nemigen lehet számítani. Nem mintha Hampson Giovannija birtokában volna, vagy különösebben birtokában akarna lenni az érzéki zsenialitásnak. Hampson világos, magas bariton (Harnoncourt leszögezi, hogy a Siepi-típusú sötét basszusok tévedésből kapták meg a szerepet!), hangvolumene és exteriőre egyaránt a könnyed, elegáns erőszakoskodó funkciójára predesztinálja, aki inkább demonstrál, mint átél. Harnoncourt hihetetlennek tartja, hogy Don Giovanni, az opera legfontosabb szereplője egyetlen fő zenészámot sem mondhat a magáénak. „Nem kell áriát énekelnie ahhoz, hogy elmondjon vagy megjelenítsen valamit magáról... ő a kéziratpapír, amelyre a művet komponálták.” Nézetét alátámasztandó a pezsgőáriát érzélem nélküli rohamnak nevezi (minden énekelt hangját a zenekar is eljártssza, lehet, hogy az első előadáson csak prózai szöveggként hangzott el!), a szerenád osztrák keringőkísérettel előadott konvencionális mintadarab Giovanni kiterjedt repertoárjából (Hampson generálsötétben éneklő a második strófát), a parasztkot zavarba ejtő útbaigazítás („*Metà di voi qua vadano*”) pedig csak az éjszaka és a konspiráció érzékeltetése. Don Giovanni tehát nem személyes nagyság, hanem *mindenütt ott van*, elszórtan, szublimáltan, megfoghatatlanul létezik a viszonyokban, ami szép gondolat, manifesztálódik is a szépfiú Hampson női szíveket rabul ejtő *divatosságában*, mégis úgy tűnik, hogy ezáltal némileg lefokozza önmagát és a kort, melyben velünk együtt él.

De talán ez is a cél. A figura *forszírozott* nagyságára a vacsorajelenetben derül fény. A Komtur (Kurt Moll) és a mokány kis Leporello (Ildebrando d'Arcangelo) magvasabb vokalitása súlytalanná teszi a címszereplőt. A vacsorára egy havas jégvidéken kerül sor, mely Madách eszkimószínére emlékeztet (néhány néző dühösen konstataulta, hogy a szereplők a semmit eszik és isszák). Maga a meghívás a halálnak mint végső határnak a tagadására irányul. Ehhez képest viszonylag kisszerű huzakodás zajlik le hősünk és a Komtur között, melynek végén – s ez radikálisan új – Leporello ledöfi gazdáját. A némileg ideologikus gesztus föltehetően annak a titkos vágyunknak a megvalósítása, hogy az egyszerre csodált és megvetett nagyságot magunk küldjük a pokolra. Az „utójáték” szereplői együvé tartozásuk konvencionális megvallása után viharosan szétszpriccelnek a szélrózsa minden irányába. Harnoncourt és Kušej nem hagy kétséget afelől, hogy Don Giovanni alászállása után a pokol változatlanul *velünk* marad.

CYBER-HEGY — TANNHÄUSER

Ha Don Giovanni azt sugallja, hogy a bűnbánat nem lehet az üdvözülés csereértéke, nagy kérdés, hogy mit kezdünk Wagner Tannhäuserével, aki az érzékiség kultuszának túlzott művelése miatt ráért büntetesként egyenesen a pápához zárandokol bűnbocsánatért, amit el is nyer, jóllehet csak metafizikai síkon, utólag, halála után. Az érzéki gyönyört kereső Tannhäuser a szó szoros értelmében a Vénusz-hegy lakója – a Vénusz-hegy az opera első jelenetének „helyszíne” s nem utolsósorban a mű Wagner által kontemplált eredeti címe –, akinek az erotika birodalmába való menekülésében a világ, a „polgári rend” elől még kierkegaard-i értelemben sem nehez Don Juan-i vonásokkal fölfedezni. A szellem kizárta, s ezáltal ellentétes elvként határozta meg az érzékiséget, amely létrehozta önálló birodalmát – mondja Kierkegaard. „A szellem eltűnik, hogy látszólag újra lejátszódhasson a világdráma, a szellem kivonulása a világból és az érzékiség elszabadulása” – írja Fodor Géza a *Don Giovanni* nyitányával kapcsolatban. Tannhäuser hezitálása, „ingajárata” a szellem (Erzsébet) és az érzékiség (Vénusz) birodalma között ennek a „világdrámának” az újbóli, bizonyos értelemben Don Juan-i lejátszódása. Baudelaire a következőket jegyzi meg Wagner (átdolgozott) operájának 1861-es, botrányos párizsi bemutatója után: „A *Tannhäuser* két princípium harcát jeleníti meg, melyek az emberi szívet választották küzdelmük porond-

jául, ahol a test harcol a szellemmel, a pokol a mennyei, a Sátán az Istennel. Már a nyitány páratlan leleménnyel sugározza ezt a dualizmust.” A továbbiakban Baudelaire valósággal Don Juan-i jelenséggé írja le a „szüntelen visszatérést a kéjhez, mely enyhülést ígér, mégsem oltja a szomját”, és elismeréssel illeti Wagnert, amiért ennek ábrázolásában „elkerülte annak veszélyét is, hogy rengeteg áldozatot, megszámlálhatatlan Elvirát szerepeltessen”. Végül így foglalja össze Tannhäuser karakterét: „Nem egy szokványos kéjencet látunk, aki *virágról virágra száll*, hanem az általános, egyetemes férfit, aki természetes házasságban él az érzéki gyönyörök abszolút eszméjével, királynőjével minden nőtény örögnök, nimfának és szatírnőnek, akik a nagy Pán halála után a föld alá száműzettek: az elpusztíthatatlan és ellenállhatatlan Vénusszal.”

Kérdés, hol van valójában a Vénusz-hegy, a földalatti száműzéses „térképen nem található” helyszíne. Adorno szerint a fantazmagóriában, „Tannhäuser saját testének álomszínpadán”. Heine *Der Tannhäuser* című költeményében, amely paródia mivolta ellenére motívumokat kölcsönzött Wagnernak, a Vénusz-hegy mint *paradis artificiel* (mesterséges éden) jelenik meg, s többek között ezzel a vonásával serkenti elhagyására a háborítatlan kéjt megelégedő hőst. Wagner nem ad instrukciót sem a Vénusz-hegy (Vénusz-barlang) földalatti helyére vonatkozóan, sem arra nézve, hogy Tannhäuser miként került oda. Ami logikussá teszi, hogy ne a való világban, hanem a személyiség mélyrétegében keressük.

A Bayreuthi Ünnepi Játékok előadásának rendezője és díszlettervezője, Philippe Arlaud a fekete semmibe, illetve egy holdtájékot idéző kopár-havas földnyelv közepébe állított, elferdült négyzet keretként ábrázolja a „Vénusz-hegyet”. Padlója vörös dobogó, a fekete háttérbe ferdén „fölkasztva” egy kisebb, vörös téglalap – a festői látvány a múlt század elejének nonfiguratív avantgárdját vagy az art decót idézi. A bacchanália-zenére három „orkesztika”-táncosnő mozog lustán. Vénusz vörös estélyiben egy pamplagon ül, Tannhäuser fekete köpenyben szedelőzködik, körülötte szertehányt kéziratok vagy kották, ezek egyikét partitúráként használva adja elő az istennőhöz szóló himnuszt. A képen méla álomkór ül,

ami a motívikus anyag erotikájával és dinamikájával szembesítve lappangó feszültséget kelt.

Nyilvánvalóan a „mesterséges édenről” van szó. Az előadáshoz kapcsolódó terjedelmes esszében, amely a bayreuthi műsorfűzetben jelent meg – címe *Tannhäuser@venusberg.de* –, Sven Friedrich a medializált világ fogalmaival írja le a Wagner-opera konfliktusát. Eszerint a Vénusz-hegy *cyber-tér*, Tannhäuser pedig a pionírja ennek az új, hiperreális világnak, vagyis megszűnik kapcsolódni a környező realitáshoz, s helyette virtuális realitást, mesterséges, média szimulálta világot teremt. Ez a világ a maga módján reálisabb a Wartburg vár dalnokversenye által felkínált, színház a színházban típusú, a társadalmi diskurzust átesztétizáló metarealitásnál (ahonnan Tannhäuser „érkezett”, s ahová visszatér). A szerző fejtegetései szerint a címszereplő úgy ébred föl a Vénusz-hegy moralitás, racionalitás és ítélkezés nélküli látszólagos vitalitásából, mint valami betegségből vagy drogmáorból. Tulajdonképpen korábbi élettapasztalataiból származó emlékeinek romantikus álomnosztalgiaja ébreszti föl, úgymint napfény, pásztorének, márdárdal, harangkongás, hogy visszakerüljön a posztmodern Wartburg medializált esztéticizmusának társadalmi valóságába, amiről csak *hitte*, hogy valaha is elhagyta. A különbség számottevő. Míg a maga teremtette „cyber-térben” a kereszténység előtti pogány élvezetek „földalatti” világába merült (itt természetesen előjön a Vénusz-hegyet „a föld forró méhével”, illetve a női nemi szervvel azonosító képzettársítás), addig Wartburg kimondatlanul szintén Vénuszhoz kapcsolódó, hiszen témaként a szerelmet megjelölő „metaszínházának” dalnokversenyén ugyanennek a diskurzusnak társadalmilag elfogadott szimulációjába csöppen bele. Ennek során esztétikai szimbólumok és metaforák („forrás”, „Hajnalcsillag”, ami nem más, mint Vénusz csillaga!) poétizálják, legitimálják és kommunikálják a tiltottat, más szóval a tabut. A dalnokverseny tehát *médiaesemény*, Wolfram és a többiek versenydala a szexualitásról szóló közbeszéd esztétizálása, s mint ilyen tudósítás egy társadalmi fölfogásról; ahogy a középkori *minnesang* sem szerelmi költészet, a szubjektív érzelmek romantikus ömlenye volt csupán,

A Tannhäuser csarnokjelenete



hanem a korabeli életforma és kultúra idealizált leírása. Ebben a „metaszínházban” Tannhäuser azáltal töri meg a tabut, hogy kimondja a dolgokat. A Vénusz-hegy önmagában nem obszcén, mert a maga virtuális realitásában csak a kollektív képzelet generálta képeket és szimbólumokat tartalmazza. Ami obszcénnek minősül, az ezeknek a szimbólumoknak és képeknek az eksztatikus kommunikációja, a létező értékekre és az etikai rendszerre való vonatkoztatása, a bennük lévő misztérium előhívása és „pornografikus” kiterítése (lásd a Tannhäuser előadta Vénusz-himnusz a dalnokversenyen). Röviden a Vénusz-hegyen mint *cyber-térben* tanult szexuális közbeszéd átvitele a társadalmi közbeszédbe. A Vénusz-hegy „lakójának” lenni nem botrányos, de beszélni róla igen. Így működik a társadalom önvédelmi és büntetőmechanizmusa. (Mellékesen megjegyzendő, hogy nem minden obszcenitás kommunikálhatatlan, a *háborúé* például nem az, ezért ágalhat Biterolf a kardjával, s még glória is övezi.)

Sven Friedrich érdekes esszéje megítélésem szerint csak korábbi evidenciák mögé rajzol időszerű fogalmakkal operáló elméleti háttérrel; idézni inkább azért érdemes, mert mintha az „analóg témában” ellentmondana Harnoncourt és Kušej *Don Giovanni*-fölfogásának. Ott a mindennapokat átható, üzletté tett szexualitásról, itt az érzékiség birodalmának hipokrita tagadásáról van szó. Ez valójában nem ellentmondás, hanem ugyanannak a – létező – jelenségnek a két oldala (elég, ha a témához, kissé méltatlanul, hozzákapcsoljuk a „Big Brother-szindróma” hazai aktualitását).



Glenn Winslade (Tannhäuser) a bayreuthi előadásban

Philippe Arlaud rendezése annyiban rokon a Martin Kušejével, hogy nem a köznapi valóságra hasonlító térben, hanem a belső, virtuális realitás kivetített „*cyber-térben*” képzeli el az előadást. Van ennek logikája, hiszen Wagner vajmi keveset törődik az „életszerű” részletekkel. Ki tudja például megmondani, milyen okozati vagy időbeli összefüggésben van a dalnokverseny Tannhäuser visszatéréseivel? Az elkódorgott dalnok véletlenül csöppen bele, vagy azért rendezik meg, mert visszatért? Arlaud a két világ metafizikai szembenállását hangsúlyozza. Wolfram az első felvonás fináléjában egy pillanatra átveszi Tannhäuser kezéből a Vénusz-himnusz „kottáját”, majd mintha *sejtene valamit*, visszaadja, és a két „barát” egymást fürkésző, néma kézfogására megy le a függöny. A második felvonás nagyszabású kompozíciója a dalnokversennyel és az operairodalom legmonumentálisabb kórusgyűtéseinek egyikével „posztmodern” látvány. Carin Bartels fantázia-dús, forma- és színgazdag, kissé „japános” kosztümökből öltöztette a vendégeket. Sleppek, fejdíszek, páncélok – megannyi áltörténeti, „hordhatatlan” divatkreáció. Az orgiasztikus pompa viselői kellemkedve vonulnak föl, hatalmas liliomszálakkal hintik körül Erzsébetet, majd elfoglalják helyüket a színpad hátsó félkörívébe simuló, háromemeletes lelátón, melynek festői hatását fokozza egy opálosan világító, ferde fényoszlop. A „közönység” mindvégig mozgásban van, a nézők önálló pózokat, arabeszkeket alkotnak, karjukkal lehajlanak, föltámaszkodnak a falra, legyezik magukat, partnerükkel kokettálnak, szemeznek az átellenes oldallal, az érzékenyebb hölgyek egy-egy kényes pillanatban el is ájulnak. Lent kis majomszigetként működik az álét rajongók, „Tannhäuser-fan” nők csoport-

ja, melynek tagjai affektáltan odaadó gesztusokkal kísérik a sztár minden megnyilvánulását. A manierista modorosság egyre nagyobb méreteket ölt, a galériahölgyek rózsákat dobálnak a szívbülből szóló Wolframnak, Tannhäuser gúnyosan megtapsolja a karzatot, a minden pillanatban kardot rántó Biterolf megmutatja, hogy a fél karját levágná az imádott nőért. A botrány tetőfokán a lelátóról lezúduló tömeg ideoda hullámszik Tannhäuser és Erzsébet között, hol az egyiket, hol a másikat szorítva a sarokba. Erzsébet az egyetlen, aki nem háborodik föl a „pornografikus” Vénusz-manifestáció – Wagner a szöveg és a színpadi instrukció számos helyén, még az imában is dokumentálja a szerelmes nő belső szembenézését a saját vágyával –, így tulajdonképpen ő testesíti meg „a szexuális közbeszéd posztmodern tragédiáját”.

Nemcsak az impozáns második felvonás tanúskodik a rendezői gondolat markáns kivitelezéséről; az egész előadás kitüntetetten tehetséges. A karmester, Christian Thielemann pompás partnerek bizonyul, plasztikus drámai folyamatok zajlanak a zenekarban, s olyan lélegzetelállító szüneteket, mint a római elbeszélésben és különösen a vendégek bevonulásának végső „Heil!” kiáltása előtt, még sohasem hallottam. Glenn Winslade Tannhäuserre a fekete talárjában mintha azt kérdezné (Madáchcsal), hová lett énjének zárt egyénisége. Ricarda Merbeth leszámol az ájtatos Erzsébettel, Barbara Schneider-Hofstetter győzi Vénuszt a magasságokban, a közönységet pedig igencsak vonzza Roman Terkel Wolframjának lírája, s könnyen hagyja magát lenyűgözni az olyan hangnagyrítókostól, amilyen az órgróftól éneklő dél-koreai Kwangchul Youn.

Az előadás végén el kell számolni a csodákkal. A magam részéről valóságos csodának tartom, ahogy az első felvonásban a „Vénusz-hegy” díszlete hirtelen megemelkedik, s mintha a szél kapta volna föl, egyetlen suhanással hátraröpül, eltűnik a színpad fekete mélyén, hogy átadja helyét a szívárványos, pipacsos „völgy” pointillista, festői boltívének. Ami a megváltás darab végi csodáját illeti, fölkinálok a kommentátor magyarázatát, mely szerint – a nyitány apoteózisszerű befejezésével, a kombinált rézfúvósokon megszólaló, emelkedő E-dúr hármashangzattal szemben – az opera fináléjában semmilyen zenei frázis nem kíséri a vonások örvénylő ostinato figuráit. Az utolsó hangjegy után nincs jelezve *ritardando* vagy szünet – a darab nincs befejezve, csak *abamarad*. Az utolsó tabló *zeneileg* nem hoz megnyugvást, Tannhäuser megváltás nélkül hal meg. Amit a színpadon látunk – Wolfram megváltásról szóló bejelentése és a kivirágzott főpapi pásztorbot behozatala –, csak kegyes hit és halvány remény.

© Bayreuther Festspiele

JÉGHEGY – TURANDOT

Mármost előttünk a kérdés: szóba jöhet-e a szexualitás birodalma a gyöngéd és szenvedélyes szerelem utolsó operai mestere, Giacomo Puccini életművének koronájában, a *Turandot*-ban? Mi köze „a halál hercegnőjének”, a férfigyilkos, jéghideg bálványnak az érzéki zsenialitáshoz? A kérdésre már csak azért sincs válasz, mert az opera fináléját, a nagy szerelmi kettőt, amelyben Kalaf egyetlen csókjára elolvad a jég, és létrejön az erotikus ekstázis, Puccini nem írta meg. A kézirat megszakad Liu halálával, illetve az azt követő zenekari lezárással. A közhiedelem a szerző hirtelen halálával magyarázza a mű befejezetlenségét, az ősbemutatót vezénylő Toscanini kegyeletes szavai is az efölötti megrendülésről tájékoztatták a színházban ülő közönséget. A darabot később Puccini tanítványa, Franco Alfano fejezte be két változatban.

A valódi történet bonyolultabb, s számai csak most fejtődtek föl a szélesebb közvélemény előtt, amikor az olasz zeneszerző, Luciano Berio hetvenhét év után új befejezést írt az operához, és az így kiegészített művet először mutatták be Salzburgban. A tények nem kevesebbről vallanak, mint arról, hogy Puccini képtelen volt elkészülni a *Turandot* fináléjával. Nem azért, mert nem volt ideje, vagy nem volt hozzá elég tehetséges, hanem mert nemcsak művének, hanem egész életművének összefoglaló summáját kontemplálta a zárókettősbe. Ötször íratta át a duett librettóját szövegíróival, Adamival és Simonival, s zenei anyagához nem kevesebb, mint harminc vázlatot készített. Ezek arról a küzdelemről vallanak, amellyel megpróbálta integrálni azoknak a kortársainak a zenei nyelvét, akik életének utolsó szakaszában erősen hatották rá. „Poi *Tristano*” („Ezután *Trisztán*”) – olvasható a vázlatok egyikén, ami nem meglepő, hiszen Wagner mindenütt jelen van a *Turandot*-ban, az opera első két ütemének „csírasejtjétől” kezdve, amelynek négy hangjegye a *Trisztán*-akkordot formálja ki Liu áriájának („*Tu che di gel sei cinta*”) wagneri kromatikájáig. Kimutatható a partitúrából Mahler, Schönberg és Sztravinszkij hatása; a vázlatok tanúsága szerint Puccini még a dodekafóniával is kísérletezett. Valószínűleg nem túlzás azt állítani, hogy a XIX. század zenéjében milyen gyökerező komponistát a XX. század első negyedének végén megérintette a tonalitás válsága.

De nemcsak a zenei nyelv újratemetéséről van szó, hanem egy súlyos dramaturgiai problémáról is. Puccini eléggé színházi ember volt ahhoz, hogy megérezze annak a pillanatnak az abszurditását, melyben Kalaf, egy perccel (a *mindkettejük* számára oly kedves) Liu halála után, a holttesten át-



A salzburgi fogaskerekű Turandot

lépve Turandot szerelmi ostromára rohan. Tudnia kellett, hogy ez a találkozás csak egy *másik dimenzióban* lehetséges, ezért jelenik meg a vázlatok zenei anyagában a – *Trisztán*-mintát követő – *transzcendens egyesülésre* utaló kromatikus motívika. A végső döntés előtt azonban újra és újra megtorpant, „egyik verzió borzalmasabb lett, mint a másik”, állítja Berio. Azon viszont ne csodálkozzunk, hogy Alfano megrémült a próbálkozásokban talált, Puccinitól „idegen” elemektől, s a harminc vázlatból csak négyet használt fel. (Berio huszonnégyet.) Az Alfano által önállóan komponált részek dagályossá és retorikussá tettek a befejezést, még inkább kiélezték a finálé belső dramaturgiai szükségszerűsége és a diadalmas happy end követelménye közötti konfliktust. („Puccini a sikergépezet része volt, akár egy musicaleket író mai Broadway-komponista”, mondja a zeneszerző utód.)

Berio, aki maga is operaszerző (bár saját fogalmazása szerint csak „*azionékat*” és „*teatro musicalekat*” ír), célul tűzte ki, hogy az általa készített befejezésben láthatóvá tegye, ami „eddig rejtve maradt, mindenekelőtt a harmónia kezelésében mutatkozó új elemeket, valamint a Wagnerhez való kapcsolódásokat”. A legfontosabb dramaturgiai döntés: zenei közjátékot iktat Liu halála és a zárókettős közé, hogy időt adjon Kalafnak és Turandotnak az érzelmi átállásra. (Már Puccini utalt rá egy Adaminak írt levélben, hogy meg kell teremteni „a szerelmesek intimitását”; Alfano pedig komponált egy közjátékot, melyet Toscanini dramaturgiai érzéketlenséggel kihűzött.) Berio közjátéka, amellyel, hogy kibont egy



Johan Botha (Kalaf) a Turandotban

Puccininél is meglévő Mahler-hommage-t (Mahler ebben Schönberggel „alliterál”, vagyis Berio bizonyos értelemben zenei matrjoska-babát hozott létre), mintegy előkészíti az Alfano-változatnál csöndesebb, rezignáltabb, retorikamentes zárókettőt, melyben a *Nessun dorma* dallamának dicsőítő kórusként való megszólalása helyett az első felvonás líraiabb motívumai (például a találkozás Timurral) dominálnak. Berio fináléja lebegő és távol-keleties, állítólag maga Puccini is ilyennek képzelte el, amikor egy élő tanú szerint Torre del Lago-i házában zongorán befejezést improvizált hozzá. „A *Turandot* pianissimóban végződik” – mondta volna akkor.

A toldalék csak az egész ismeretében értelmezhető. A Grosses Festspielhaus szélesvásznú színpadán rendezői színház látható. David Pountney egy gépies monumentalitást sugárzó távol-keleti terrortársadalom marionettszínházát hozta létre, Chaplin *Modern*

időkjének és Fritz Lang *Metropolis*-filmjének mintájára. A gépgyári alkatrészekkel, óriási fogaskerekekkel, csavarokkal, protézisekkel festőien kirakott emeletes vasácsolat – utalás Mondrian és Léger ké-peire – körbeépíti a háttérrel, és kétoldalt előrejön egészen a portálokig. A Mandarin és a Császár, a hatalom bálványai részekből összerakott, többméteres bábfigurák. Ping, Pang és Pong, a három miniszter groteszk protézis-emberek, egyik-másik végtagjukat szerszámok, fémek, drótkocsányok helyettesítik (kicsit hasonlítanak Garas Dezsőre *A nagybácsi álma* Vasziljev-rendezéséből). Emberi mivoltában csak Kalaf, Liu és Timur jelenik meg – drámai kérdés, hogy negyedikként csatlakozhat-e hozzájuk az önmagát démonikus bálvánnyá növesztett címszereplő.

A *Turandot*-előadásokban fundamentális szerepet játszó tömeg – a nép – a gépezet megannyi „kis csavarja”. Személytelenségüket kiemeli, hogy elaprózott, szögletes mozdulatokkal közlekednek, mint *A csillagok háborúja* C3PO-ja. A második felvonásban maradék egyéniségüket is elvesztik: a híres kínai agyaghadzsereg figuráira hasonlító páncélok takarásában gyülekeznek, csak a végén bújnak elő. Turandot egy hatalmas, kettéválva szétnyíló fej belsejében helyezkedik el, a létrát, amelyen áll, eltakarja ruhája sleppje. A harmadik rejtvény megfektése után lehull a slepp, leomlik a fej belése, Turandot gyorsliftten a padlószintre siklik, mintegy kizuhan a hatalom összetört jelképéből. A két fél fej a harmadik felvonásra a földön hever, ezért indokolatlan, hogy az előzőleg már megaláztattnak látott hercegnő újra a hatalmi gépezet birtokosának mutatkozik, és intésére szexbálványok – monumentális próbababák – intim testrészeinek fiókjaiból előkerülő kincsek próbálják titka fölfedezésére bírni „az ismeretlen herceget”. Liu szerelmet próféta szavainak hatására Turandot megszabadul díszzeitől, vetélytársnőjéhez hasonló, mezítláb, fehér inges köznapi halandóvá változik. Paradox sorsközösségük bizonyítékaként Liu a Turandot kezébe adott tőrrel öli meg magát, ami metaforikusan azt jelenti, hogy átköltözteti szerelmét a fölolvadó jégbálgány személyiségébe.

Most következik az utolsó jelenet, az újdonsült közjátékkal, melyben az időközben a díszletektől megszabadult, teljesen kiürült, fekete színpadon a szerelmi szenvedély kölcsönös fölparázslására önmagának időt hagyó jövődő páron kívül egyedül Liu kórházi tolókoszra fektetett holtteste, egy csorba lavór és egy kancsó víz marad. Turandot és Kalaf egy-egy szivaccsal lemossa a lány hozzáférhető testrészeit (mondjuk, a karját), így azt kell hinnünk, hogy ez a pseudo-halottmosdatás hozza össze őket mint szerelmeseket. Mondhatni, nászba borul a gyász, egy wagneri kromatikus hangzásokból kiinduló, Mahler *Hetedik szimfóniáját* és Schönberg *Gurreliederét* megidéző figuráción, valamint Puccini diatonikus szórványait tartalmazó vázlatának beépítésén át a befejezés dinamikai szempontból feszültségmentes kádenciájáig. A színpadon ekkorra már följejlődnek a szürke munkaruhás mai tömegemberek, akik alkatrészelmezüktől és szögletes mozgásuktól egyaránt megszabadulva hetero- és homoszexuális párokként veszik körül a frigyestült főszereplőket.

Ha e beszámoló némi iróniát sejtet, annak legfőbb oka, hogy minden zenei és színpadi koncepció próbája a megvalósítás, s ezen a ponton a produkció megbukik. A mechanizált bábszínház a játék több pontján ellentétbe kerül a zene érzéki szenvedélyével; a Valerij Gergiev vezényelte Bécsi Filharmonikusokat mintha megdermesztette volna a csavargyári szemlélet, a hangzás helyenként határozottan katonazenekari. Johan Botha és Gabriele Schnaut (kilókban mért) súlya és gyakorlati mozgásképtelensége komolytalanná teszi a személyes drámát, s megvalósíthatatlanná Puccini instrukcióját a csúcsponton, miszerint „szenvedélyének tudatában karjába rántja Turandotot, és izzó csókokkal borítja”. Mármost Kalaf. A befejezés rendezői imázsa a „helyreállított” Puccinival, így *berióstul*, legföljebb egy XXI. századi alternatív pinceszínház esztétikájának felel meg.

Winfried E. Rabanus felvételei

CSÁKI JUDIT

Városról városra

■ THEATER DER WELT - 2002 ■

Valóban az, ami: a világ színháza. Jöttek Indiából, Madagaszkárról, Argentínából, Braziliából, Kínából, Iránból – hogy a hagyományosan jelen lévő európai országokat már ne is említsem. Tíz nap alatt negyven produkciót lehetett látni – és tényleg lehetett annak, aki bírta, mert a legtöbbet közülük legalább háromszor-négyszer játszották. Hol? Kölnben, Düsseldorfban, Duisburgban és Bonnban. Azon belül pedig hajón, kiállítóteremben, utcán, lakásban, szerelőcsarnokban, börtönben. A legkevésbé hagyományos színházban. És főleg nem kukucsukban. Ennyit a mi legújabb kori színházépítészetről.

Huszonegy évvel ezelőtt, 1981-ben volt az első világszínházi fesztivál Németországban (akkoriban még az NSZK-ban); amúgy mi is büszkéek lehetünk arra az elsőre, hiszen magyar ember, Ivan Nagel találmánya volt. Eredetileg kétévenként, később háromévenként tartották, előbb Berlinben, majd mindig más városban – nyilván mindannyiszor ugyanolyan magasröptű viták folytak a hol-, mikor-, hogyanról, mint nálunk az Országos Színházi Találkozóval kapcsolatban.

Az idei ismét újítás volt: ezúttal négy városban lehetett és kellett előadásokat nézni; ez kocsival alkalmasint semmiség – tekintve a negyven-, ötven-, legföljebb hetvenkilométeres távolságot a városok közt –, vonattal azonban nehézkesnek bizonyult. Így aztán nem kis logisztikai tépelődést igényelt, hogy az ember a végtelenül gazdag program minél több eseményére eljusson.

A fesztivált többéves válogatás előzte meg; nálunk is többször járt Matthias Lilienthal programigazgató, abban a reményben, hogy magyar előadást is felvehet a programba. Végül nem így alakult – és ennek, látván az amúgy magas színvonalú mustrát, csak technikai-szervezési oka lehetett. Kelet-Európa így is rendszeren „túlreprezentálta magát”, főleg a lengyelek révén.

NYOMUL AZ EPIKA

Amióta a Piscator-féle híres *Háború és béke*-adaptáció megszületett, egyetlen műnem sem érezheti biztonságban magát a színházról. A líra olykor feloldódik benne, az epika lehenyerli. És bár az utóbbi években számos meglepő regénydramatizálást láthattunk itthon is (legutóbb például a Füst Milán-műét, *A feleségem történetét* vagy Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődését*), a németországi fesztiválon ez a tendencia, mondhatni, meghatározóvá vált.

Ha elő kellene sorolnom tíz olyan regényt, amelyet szerintem végképp lehetetlen színpadra állítani, Marcel Proust műve, *Az eltűnt idő nyomában* biztosan köztük lenne. Mások valószínűleg odasorolnák Thomas Bernhard *Megsemmisülés* című regényét; és nyilván találunk listát, amelyen szerepelne Dosztojevszkij *Megalázottak és megszorítottak* című regénye is. Márpedig a fenti három opus szolgált alapul a fesztivál három igen jelentős produkciójához.

Isten ments! erővel közös nevezőt vagy akár párhuzamosságokat fölfedezni az előadások közt. Tán csak egy adódik, az is a lehető legbizonytalanabb: különb-különb, de egyként sűrű szín-

Frank Castorf rendezése: *Megalázottak és megszorítottak*

Thomas Aurin felvétele



házi atmoszférát (jobb szó lenne tán a *feeling!*) teremtettek az alkotók. És még egy: rendezőik az európai színház élvonalbeli művészei.

Krystian Lupa a varsói Drámai Színházban két részben vitte színre a Bernhard-regény két párhuzamos vonulatát, pontosabban megírta saját színpadi adaptációját, közép-pontba állítva a főhöst, Franz Josef Murau tanárt. A *Megsemmisülést* részint Bernhard *opus magnum*jának, részint az osztrák társadalom *comédie humaine*-jének tartják, Wolfsegget, a felső-ausztriai kisvárost az osztrák történelem modelljének, Muraut pedig természetesen Thomas Bernhard közvetlen szócsövének, amennyiben híven közvetíti a szerző Ausztria-utalátát.

A két részt rendszeresen két egymást követő estén játsszák, de a fesztiválon egyben is ment, délután négytől este tizenegyig. (Nem bírtam volna elképzelni magamról, hogy legalább kísértést ne érezzek az idő előtti távozásra – az előadás színvonalát alighanem meglehetősen élesen mutatja, hogy az ötlet föl sem merült; noha lengyelül, német szinkrontolmácsolással, kifejezetten fárasztó volt a műélvezet.) A darab első része Rómában játszódik, ez a város Murau „menedékhelye”, itt él és dolgozik évek óta. A hatalmas színpadra betolnak egy jókora dobozféleséget – ez Murau szobája, puritán és szürke. A díszletről aztán kiderül, hogy rengeteget tud: külön mozognak a falai, ablak és ajtó van rajtuk, a mennyezetről még lámpa is lóg; ráadásul színváltozáskor forgatni, hajlítani lehet, továbbá járást változtatni, miközben az összhátas, a masszív és deprimáló szürkeség változatlan marad. Murau a kezdet kezdetén egy fiatal olasz filozófia szakos hallgatónak magyaráz Schopenhauer-ról, az akarat és képzet világeremtő erejéről, amire az ő saját élete – a kimenekülés Ausztriából, a hátat fordítás hajdani környezetének, családjának, mindenkinek – a legjobb példa. Murau csupa ideológia, „hézagmentes” világnézet. És egyszer csak táviratot kap, melyből kiderül, hogy a szülei és a bátyja autóbalesetben meghaltak. Ez a hír az élete, döntései, ideológiái végiggondolására készíti, és hazafelé veszi az útját.

A darab második része otthon, Wolfsegben játszódik. Murau találkozik a nővéreivel, a cseléddel, de hangot senkivel nem talál. A múlt meglevenedő képei, jelenetei az elviselhetetlenségig fokozzák benne a bűntudatot: egyre jobban bezárul a saját belső monológjába, míg végül anyaszült pucéron, nyakában egy fekete gyásznyakkendővel magára marad a régi házban, amelyet lassan elhordanak, lecsupaszítanak körülötte.

Az előadást számos európai nagyvárosban játszották. Lupa kritikussai leginkább azt veszik észre, hogy a rendező kilépett „saját realista elefántcsonttoronyából”, és a XX. század Európájának legfontosabb kérdését tárgyalja e nagyszabású műben: a bűntudatot. Ilyenformán Murau alakjában maga a XX. század bukik meg és el – mint élhetetlen és ember-telen korszak.

Lupa tervezte az előadás egyik domináns elemét, a díszletet, melynek variabilitásáról fentebb beszéltem. A világítás, melyet e dobozszerű díszlet nyílásai révén igen erőteljessé és beszédessé tesz, valójában a sötét és a fény ellentétével játszik, amennyiben tovább tagolja-aprózza Murau terét. Remek a zene is; ez Jacek Ostaszewski munkája.

A rendezővel egyenrangú alkotótárs a főszerepet játszó Piotr Skriba, Lupa régi munkatársa. Kevés látványos eszközzel, viszont filmbe illően eleven és kidolgozott mimikával és kismozgásokkal játssza végig az előadást, mely voltaképpen egy ember külső-belső megsemmisülését ábrázolja. Az energiák fogyatkozása, a mozdulatok sajátos összetöppedése végül egy emberinek alig-alig nevezhető rongybábut hagy a végtelenül tágasnak és üresnek tetsző színpadon.

Ugyancsak két előadásnyi, ötórás produkció a Frank Castorf rendezte Dosztojevszkij-mű, a *Megalázottak és megszorítottak*. Voltaképpen a szintén általa rendezett *Ördögök* folytatása ez, amiként a díszlet – megint egy óriási doboz, leginkább amolyan konténer – is onnan való. A két, egymást átfedő szerelmi háromszögre és számos különleges – olykor mesei-mitikus – figurára épülő színpadi epikát ebben az esetben is leginkább a díszlet szervezi, amely kiegészül egy főnről belógatott hatalmas vetítövászonnal; ezen az éppen nem látható szereplőket, olykor az éppen beszélő szereplő közelijét látjuk. Ettől igen intenzív a színészi játék hatása – egyszerre látunk filmet és színielőadást.

A ház ráadásul forog, amiként benne és körülötte a hol látható, hol láthatatlan kamera is. De nem a színpad közepét, hanem a bal oldalát foglalja el, annak is a hátsó részét, és előtte egy jókora jégpálya – pontosabban befagyott úszómedence – van. Castorf remekül használja a jég kínáta mozgásformákat és tempót; olykor egy-egy szereplő valósággal bezuhan a színpad, máskor nagy tumultus támad a jég közepén, megint máskor a dialógusok szaggatottságát ellenpontozza a mozgás (korcsolyázás) finom íve. Elszegényedett nemes, ambiciózus író, koldus, akiről kiderül, hogy hercegnő, gazdag örökös nő – egymásba gabalyodva kavarnak a térben, bolyonganak a dácában és a dácsa körül. Önzés, bűn, szenvedés, szenvedély árad Dosztojevszkij művéből, és Castorf kezén, a Volksbühne remek társulatával ezt itatja át a sokunk emlékezetében még elevenen élő keletnémet reménytelen-ség. Ivan Petrovicot, az írórt Martin Wuttke, Natasát Jeanette Spassova játssza.

A krakkói egyetemen Krystian Lupa tanítványa volt Krzysztof Warlikowski (amiként az a Grzegorz Jarzyna is, aki a fesztivál egyik legkülönlegesebb produkcióját rendezte, Sarah

Kane utolsó művét, a *Psychose 4.48* címűt, amelyet pontosan ekkor fejeztek be, s hajnali háromkor kezdtek, sajnos, egy számomra éjszaka megközelíthetetlen városban). Ő is monstre előadást készített Marcel Proust *Az eltűnt idő nyomában* című óriásregényéből a Schauspiel Bonnban, bár helyesebb volna úgy fogalmazni, hogy az epikus történet helyett egyetlen hatalmas társasági összejövetelt állított színpadra, melyen jönnek-mennek a szereplők, múlik a nyomon követhetetlen idő, odakint zajlik a történelem, idebent meg a füledt, neurotikus századforduló. Igaz, eredetileg nem ez a legutóbbi, hanem az ezt megelőző; Warlikowski remek tablóján azonban mintha kortársaink bűjnának évszázados jelmezekbe. Csüggedt arisztokraták, a dekadens *high society*. A színpadi kavargásban eltűnik a regény primer ideje és helyszíne: az első világháború előtti Párizs, de megmarad a középponti alak, a tüneményes-rejtelmes Albertine, az író reménytelen szerelme, aki hol őt, az írórt látszik viszontszeretni, hol inkább egy másik nőt. A történet – amely amúgy is alig van – nehezen követhető, de a tüllökkel, fényekkel, színekkel szabdaltnak érő atmoszférája, a végeérhetetlen, idillel és tragédiával pottyóztott estély olykor lírai, máskor hisztérikus hangulata igen teatrális.

A MESE BŰVÖLETÉBEN

Bruno Bettelheim remek könyve – amelynek a címét loptam el alcímnek – ugyan a gyerekek szemszögéből tárgyalja a mese jelentőségét, a Theater der Welt azonban a színpadon is előkelő szerepet biztosított a műfajnak. Jött például egy torentói színház, pontosabban hat fiatalember – a STO Union és a Candid Stammer nevű együttesek tagjai –, és alig hetven perc alatt, egy szellemes és ügyes történelmi gyorstalpaló keretében eljátszotta a XX. századot.

Színpad nem volt. A közönség egy óriási ovális asztal körül ült, melynek közepe üres volt, és körülötte néhány szék szabadon maradt a játszóknak. Akik néha átpendültek a széles asztalon, be középre, majd vissza közénk – és ennyiben nagyjából ki is merült a színpadi akció. Maradt a dikció: Nadia Ross és Jacob Wren (amúgy mindketten játszottak is) laza és többgenerációs családörténetet szabdalták epizódokra és szerepekre, s mintegy mellesleg végigszaladtak a csöppet sem dicsőséges világtörténelmen.

Bár... éppen ebből a szempontból a közép-kelet-európai közönség olykor összekacsintott a széles asztal felett: „ahogy azt Möricka elképzeleli”, ugye. Az Amerikából, pontosabban Kanadából nézve az egyén szempontjából igen izgalmas fordulatok az emberiség szempontjából többnyire érdek-

telenek, míg a mi nézőpontunkból éppen fordítva van. De mégsem a történelmi hűség, illetve a történelmi izgalom és nem is a filozófiai mélyenszántás minősítette a torontói produkciót. Hanem az úgynevezett non-fiktív avagy minimálszínház sokszínűsége, a szerepjátszás és -váltás, valamint a játszó személyek villódzó kapcsolatának játékosága. Lendület volt, szellem és kecs – csupa profi erény. Gondolom, nem kevés ilyen színházi csapat futkos Kanada-szerte, mint ez, amelyik most eljutott a fesztiválra; s gondolom azt is, hogy Kanadát igazán nem színházi nagyhatalmi szerepe miatt szeretjük, ha szeretjük. Éppen ezért igen lehengerlőnek találtam a társulat szakmai színvonalát, a produkció egyszerűségét és nagyszerűségét.

Már a címe is mesei a Forced Entertainment nevű sheffieldi együttes produkciójának: *And On the Thousandth Night* – az ezredik éjszakán. Stílusosan éjfélkor kezdődött, és reggel hatig tartott az előadás, melyben nyolc színész – négy férfi, négy nő – a színpadon álló székekre ült, és mesélt. Minden mese így kezdődött: „volt egyszer egy...” – és akkor király, koldus, komputergrafikus, kutya, örömlány jött (mármint a szövegben), mikor ki lett a mese hőse. Az előadás dramaturgiáját a mesemondás változtatása adta: ki-ki félbeszakíthatta az előző mesét, és belefoghatott a sajátjába, amelyet a másik persze ismét félbeszakított, így olykor csak a harmadik-negyedik körben kerekedett ki egy-egy történet, ha ugyan... Az egész éjszaka a spontaneitás jegyében látszott telni, mintha a színészek kényük-kedvük szerint vágtak volna egymás szavába. De nem: pontosan megcsinált, kidolgozott volt minden rögtönzészzerű közbeszólás, legyintés, előrenyomulás. A mesélők éppúgy csábítók, mint Seherezáde; olykor olcsó, túlon túl is szégyenszínházias jelmezben, palástban, koronában jöttek előre, máskor egy-egy blézer kifordításával báli belépőt öltöttek. Mindvégig kapcsolatban maradtak egymással, a sok egyéni játék valójában nagy ensemble-produkció volt. A történetek a valódi meséktől korunk legrémesebb történeteig, olykor obszcén anekdotáig terjedtek, a közönség tetszése szerint járkalhatott ki s be – s bármennyire későre járt is, nem kíváncsított otthagyni az előadást, amely, ha úgy tetszik, betöltötte hivatását, éppen azt, amit hajdan *Az ezeregyéjszaka* meséi.

Egy córdobai színház előadásában három munkanélküli valahai portás mesélt. Nem túl régen még felhőkarcolók, elegáns lakóházak kis fülkéjében ültek, s úgy érezhették, a legvalódibb élet részesei és tanúi, most pedig állástalanul csavarognak az utcán.

Valóban az utcán. A közönség ugyanis egy kiállítóterem üvegfalú, utcára néző terében ült, a szereplők pedig egy forgalmas

kölni utcán – mikroporttal – játszottak. A helyi közönség már a színházi tér rendkívüli-ségén is elámult – a hosszabb emlékezetűek viszont felidéztek a megoldás hagyományát, többek között a Squat Színház New York-i produkcióját.

Kétségtelenül szórakoztató az ártatlan utcanépet kukkolni – olykor szórakoztatóbb is, mint Stefan Kaegi meglehetősen banális történetei a házak lakóinak életéről.

Ami a helyszín eredetiségét illeti, hát egészen biztosan a São Paulo-i Teatro da Vertigem vitte el a pálmát: *Apocalypse 1, 11* című előadásukat ugyanis a kölni börtönben játszották. A minden szempontból brutális produkció állítólag a mai brazil valóságról szól: mindjárt az elején egy csapat tinédzser felgyújt egy braziliai indiánt, majd pedig – és ez ért a börtön – egy börtönlázadást látunk, amelyet a lázadás tömeggyilkosságba torkolló levereése követ. A szöveg teli van bibliai idézetekkel, melyeket olykor extrém látvány ellenpontoz: Szent János apokaliptikus vízióját bacchanália, nyílt színi szexuális aktusig futó tömeghisztéria illusztrálja.

A hatás intenzív: a par excellence színházi éppúgy, mint az, hogy börtönbéli vándorlásunk közben olykor igazi rabok fürkésző tekintetét érezzük magunkon. Majdnem megítélhetetlen, hogy a népes szereplőgárda milyen színészi teljesítményt nyújtott; a rituális betétekben és a látványos tömegjelenetekben – amelyek, mint említettem, súlyos fizikai, testi igénybevételt jelentenek – mindenki szinte képtelenül fegyelmezett és pontos. Nekem ez idézte leginkább a színházat.

KLASSZIKUSOK A POSZTMODERN UTÁN

Nem mintha a posztmodern – nekem, színházban, most – korszakalkotó fogalom lenne, amelyhez viszonyítani önmagában is jelentéssel bíró ügy. Csak éppen elgondolkodtam – az eindhoveni ZT Hollandia *Bakkhánsnők*jét nézve –, mennyire nyomtalanul múlt ki, illetve lényegült át, és épült bele a színházi fősodorba minden, úgynevezett posztmodern megközelítés. Miközben a történetek darabokra estek, a narratívák (nagyok és kicsik) feloldódtak és eltűntek a színpadi laboratóriumokban, rendezők és egyéb interpretátorok mintegy mélyfúrással nyúltak vissza a legősibb színházi formákhoz és a történetek legmélyebb és legegyszerűbb jelentéséhez. Az pedig, hogy úgy konstruálnak, hogy közben, teszem azt, dekonstruálnak – majdnem közhely.



A Bakkhánsnők a holland Johan Simons rendezésében

Johan Simons például majdhogynem revüt rendezett a *Bakkhánsnők*ből; Euripidész minden bizonnyal ráismerne ugyan, és kedvét lenné a dionüszoszi kórus mulatozásában, de aligha lenne elégedett Pentheus kisszerű halálával. A dionüszoszi élvek, a szíriai asszonyok kórusa, az élő zenekar, a szép táncok – Johan Simons alkotótársa ismét Paul Koek – mögött a háttérben, jól eldugva, leperreg azért a szomorú történet. Kellemes látvány a szemnek.

Nagy várakozás előzte meg Oskar Koršunovas és a vilniusi színház bemutatóját (európai bemutatóját!), melynek egyik producere maga a fesztivál volt (a másik a Salzburgi Ünnepi Játékok Fiala rendezők projektje). A nagy várakozás azt jelenti, hogy több mint félig megtelt a duisburgi színházterem, és ennek – mármint a „jó háznak” – mindenki örven-



Oskar Koršunovas vilniusi Oidipusz királya

Thomas Aurin felvétele

dezni látszott. (Általános jelenségnek tűnt, hogy a „civil” közönségnek halvány sejtelmek sem volt arról, miféle színházi nagyságok jönnek-mennek a négy városban – semmi tumultus nem volt a jegyek körül, és ahol mégis, ott a szakma, a külföldi és hazai színházi beltenyészet gerjesztette.)

Szophoklész *Oidipusz királya* Koršunovas rendezésében egy óriási játszótéren játszódik. Sötétszürke fémből épült minden, a hatalmas mászóka, a körhintaként is működőképes mérleghinta, a homokozó. Gyerekek alakítják a Kórust, pontosabban hidrokefál, szürke fejű, csukott szemű gyerekeknek öltözött színészek; van vezetőjük is (ő hozza majd Apolló üzenetét) – olyan az egész, mint egy óvodai kiscsoport, csak éppen baljós, tragikus, szomorú, rémületes. A színpad elején, lábát a zenekari árok fölé lógatva egy öregember ül; sokáig azt hittem, ő lesz majd Teiresziasz, de nem. Fiatal, ruganyos, elegáns férfi jön be a gyerekek közé, öltönyben, nyakkendőben: ő Oidipusz. Játsszani kezd a gyerekekkel.

Akik a következő jelenetben Miki egérré változnak – csak az egérben vagyok egészen biztos, bár a design leginkább valóban a Walt Disney-figurákra emlékeztetett. A Kórus kántálja a szöveget, Oidipusz fogadkozik, hogy megbünteti a gyilkost; egy nagy mackó jön be, ő tanácsolja, hogy meg kellene kérdezni Teiresziaszt – nagyjából zavartalanul pereg Szophoklész története, a játszótér díszlet remekül működik, az ártatlanság és őszinteség auráját vonja Oidipusz köré

Az antwerpeni Het Toonelhuis Lear-parafrázisa: L. King of Pain



Phil Deprez felvétele

Remek a világítás; a betonszürke olykor színesre vált, világító zöld vagy világító rózsaszín lesz a tér. Az összes játszótéri berendezés jól dolgozik: a mozgásokat a hinta diktálja vagy kíséri, és a hátsó körfüggöny előtti mászóka (szintén a fény segítségével) olykor fenyegető négyzethálóként magasodik a játszó fölé. Rengeteg effekt hangolja görögösre az előadást, Koršunovasé amúgy is intenzív látvány- és zajszínház, most is van dob, füst, dörgés, villámlás.

Iokaszté és Oidipusz gyengéden szeretik egymást – a homokozó adja ennek a mély összetartozást, igazi barátságot is mutató kapcsolatnak a keretét. Ismét az ártatlanság, a tisztaság, melyet a túlméretezett arányú játékgépek tesznek idézőjelbe...

A rendezőt elsősorban a felelősség kérdése izgatja Szophoklész drámájában. Nem annyira az erkölcsiség – hiszen az ölés, a gyilkosság kívül esik a darab erkölcsiségén is: nem az a kérdés, hogy szabad-e ölni, csak az, hogy apát szabad-e ölni, ezért támadhat Oidipusz habozás nélkül Kreónra. Hanem a felelősséget vállalni kell; ha tetszik, a balhét el kell vinni.

A színpad elején üldögélő öregemberről kiderül, hogy ő az a bizonyos második Pásztor – most pedig a bűnhődés szemlélője. Voltaképpen ő az, aki – szándéktalanul, pontosabban a legjobb szándékkal – előidézte a tragédiát.

A porig sújtott Oidipusz vakon, pucéron játszik, matat, kotor a homokozóban. Előtte, a rádöbbenés hosszúra nyúló pillanatában észveszejtő sebességgel pörög-forog a hintán. A nagy mackó tépett bundában, félig leszakadt karral botorkál körülötte. A Kórus ezúttal öregemberekből áll, nagy, fehér öreg arcok néznek szembe velük.

A vég ismét igen hatásos, valamint szép is, tiszta is. Előtte, Iokaszté halála és az események kulminációs pontja körül némi zavar érezhető az előadás masinériájában, túlszűfolt, zavaros jelenetek követik egymást. Alighanem mindössze arról van szó, hogy a bemutatóra nem készült el teljesen az előadás. Biztos vagyok benne, hogy a majdani közönség a befejezett, kész produkciót fogja látni.

L. King of Pain – ezt a címet viselte az antwerpeni Het Toonelhuis produkciója, a Luk Perceval rendezte *Lear király*-parafrázis. Az egyszerre háromnyelvű – flamand, német és angol – előadás voltaképpen mai történet, éppen úgy, mint Shakespeare *Lear királya*. Az apa rosszul osztja föl örökségét a lányai közt, és az elkergetett legkisebbik lesz kései vigasza, rémséges kálváriája végén.

Szinte teljesen csupasz a színpad, közepén egy nagy, öreg fa áll. Már az előadás elején mindenki bent ül, mai jelmezben vár a kezdésre. Néhányan beszélgetnek, má-

sok elintéznek egy halaszthatatlan telefont a mobilon, a király pedig, papírkoronával a fején, kopott öltönyében közepén üldögél lehajtott fejjel.

Perceval szerint az egész történet voltaképpen egy megbomlott elméjű öregember fantazmagóriája. Egy háromgyerekes családapáé, aki Learnak képzeli magát, és környezete – lányai, vejei – tiltakozása ellenére ennek megfelelően cselekszik.

Igaz, a lányok maguk is átveszik a Shakespeare-dráma koreográfiáját, amennyiben éppen úgy igyekeznek szabadulni apjuktól, mint Regan és Goneril. Ettől az ötlettől kezdve voltaképpen csak megfelelő számú további ötletre és „jópofa”, szellemes kellékre van szükség ahhoz, hogy lepereregjen a történet.

Perceval győzi ötlettel, a színészek tehetséggel – bejártsszák a színpadot, van sörösdoboz, Ferrero-Roché és „Scheiße”; ez utóbbi az öregember testi nyomorát hivatott jelezni. Szép előadás, bár a rugó, amire jár, kissé túl könnyen kiismerhető.

Zárójelben illenék összefoglalni a színházon túli fesztiválbenyomásokat, de hátha zárójel nélkül messzebb jutnak a szavak... A Theater der Welten bizonyára volt rajtam kívül is jó néhány külföldi újságíró – alig találkoztam velük. A szervezők pontos programot, még pontosabb menetrendet nyomtak a vendégek kezébe, valamint az előadásokról (már amelyikről volt) bőszes információt, a kísérő rendezvényekről külön listát. Aztán békén hagytak bennünket. Viszont a fesztiválközpontokban (minden városban volt ilyen, legalább egy telefonszám) minden kérted és gyorsan teljesítettek, a jegyek (többszöri módosításaim ellenére) mindig rendben voltak, az összes előadás képeit két CD-n mindenki megkapta, volt web-oldal németül és angolul, internet, ha kellett, de semmi fölös nyüzsgés. Igaz, csupa profival dolgoznak, és nem tegnap kezdték a fesztiválipart.

A Budapesti Lengyel Intézet szervezte csoportban, a földrajzi felfedezők lelkiállapotában érkeztem a patinás nyugat-lengyelországi nagyvárosba. A pezsgő előadó-művészeti fesztivállal bűszkélkedő ország rendszerváltás idején indult, kiemelkedő fontosságú seregszemléjén – ha informátoraimnak hihetek – magyar társulat még nem járt, rendezvényeiről magyar nyelvű tudósítás még nem született. A Malta Fesztivál nevét a Poznań külterületén duzzasztással kialakított szép tórol kapta, amelynek partján az előadások jelentős részét bemutatták. A rendezvényen a város és az ország előadó-művészetének jelei hagyományosan csakúgy felvonnak, mint a progresszív külföldi társulatok színe-java. A recesszív természetesen a lengyel színházat sem kerülte el, de ez a program gazdagságát láthatóan nem befolyásolta; a minőség egyenetlensége más számlára irandó.

Színház és tánc, akcióművészet és happening, utcaszínház és cirkusz jó arányban kevert választéka jellemzi a Malta Fesztivált: az elmúlt tizenkét év során számos, hazánkban is ismert társulat tette itt tiszteletét. Lettek hazajárók, közönségkedvencek, de volt itt alapos bukás is. A lengyel publikum szélsőségesebben foglal állást, és őszintébb, mint a magyar: ha nem érzi szükségét, illemből se tapsol, ha viszont megjön a varázslat, nem rest állva ünnepelni.

Az ideai fesztivált az érkezésünk előtti napon bekövetkezett, megdöbbentő tragédia árnyékolta be. A frankfurti Antagon theaterAKTion társulata a Malta-tóparti, szabadtéri játszóhelyen tartotta *Quo* című előadását. A hatalmas fém díszletépítmé-

HALÁSZ TAMÁS

Játék és helyei

■ A XII. POZNAŃI NEMZETKÖZI SZÍNHÁZI FESZTIVÁL ■

nyek közt játszódó előadás huszonkilenc éves színésznője, Suzanne Gondolf teljességgel indokolatlanul egy hatalmas, rendeltetészerűen lecsukódó idom alá lépett, és a helyszínen életét veszítette. A fiatal színésznő értelmetlen, rejtélyes halála az idegenkezűség, a technikai mulasztás lehetőségének kizárása után kiváltképp felborzolta a kedélyeket. Az előadás nézői percekig fel sem fogták, mi játszódott le a szemük láttára. A tragédiára a más társulatok fedett és nyitott játszóhelyei övezte, díszkő burkolatos, tóparti Antagon-játéktéren elhelyezett rengeteg virág és mécses, illetve több előadás alkalmi előszava emlékeztetett.

Poznań (az egykori Posen), a patinás lengyel királyi város remek kulisszául szolgál a tarka programokkal csábító fesztivál számára. A városban tartott előadások egy meghökkenítő épület, a CK (Centrum Kultury) Zamek különböző termeiben és udvarain voltak láthatók. Az első világháború előtt épült, nehézkes, monumentális palota II. Vilmos császár rezidenciájául szolgált: az egykori Német Birodalom, illetve az uralkodó politikai jelenlétét, erejét szimbolizálta a lengyel többségű területen, a lengyel nemzeti öntudat egyik hagyományos fellegrábjában, a történelmi Wielkopolska (Nagy-Lengyelország) fővárosában. A határmódosítás után az épület egy ideig a lengyel államfők rezidenciájaként működött. Aztán e szimbolikus és képtelen ötletet elvetve művelődési központtá alakították. A német romantikát és a historizmus további elemeit ötvöző hatalmas épület színjátékra nem igazán alkalmas terei és különleges hangulatú udvara mindenesetre már önmagukban is emlékezetes élményt nyújtottak. A másik városi játszóhely a világhírű Teatr Ōsmego Dnia társulatának (egykori társalapítójuk, Lech Raczak, aki a társulatot 1968-tól negyedszázadon át vezette, 1993 óta a fesztivál művészeti igazgatója) egy elegáns, szépen tatarozott, kereskedelmi központtá alakított épület második emeletén létesített színháza volt, és előadások zajlottak a Teatr Polski, a városi színház csodaszép, száznegyven éves épületében is. A Malta-tavi játszóhelyeket – egytől egyig alkalmi színpadok és „színház”-építmények – önmagukban nem is érdemes felsorolni: jellegüknél fogva a recenziók kapcsán lesz értelme kitérni rájuk.

A bőséges program a legkülönbözőbb élményeket kínálta: a rendezvényeken néhány nap után természetesen már ki lehetett szűrni a „standard” arcokat, a szakma kül- és belföldi jeleseit, de minden pillanatban érezhető volt: a Malta Fesztivál Poznań sajtója. A félmillió város követi, nézi, szereti az olcsó popularitással nem igazán vádolható rendezvény előadásait. A szinte mindenhol állandó telt házak, a lelkes (néha már kellemetlenül tolongó) fiatal tömegek jó érzéssel töltötték el az ember szívét.

LENGYEL TÁRSULATOK

A 2000-ben alakult Usta Usta (Szájból Szájba) Színház, melyet Marcin Liber és Wojciech Winski, a Biuro Podrozy (Utazási Iroda) színház színészei alapítottak, *Cadillac* című vadonatúj előadását hozta a fesztiválra. A meghökkentő társulatnevek, illetve számos szakmai siker (a Biuro Podrozy 1995-ben elnyerte a Kritikusok Díját Edinburghban) egyaránt izgalmakkal kecsegtettek. És ahogy aztán az ilyenkor lenni szokott... A *Cadillac* egy, napjainkban divatos trendhez kapcsolódott. Szellemesnek szánt eszközökkel látatja csúnya, kiüresedett, reklámok agyonnyomta nyomorult kis életünk és korunk árnyoldalait, a gátlástalan show-világ kliséit, az elembertelenedést, a tévé hatalmát, s a többi. Az első pillanatokban a Krétakör NEXXT-je jutott az eszembe, aztán elpirulva kértem magamban bocsánatot Schilling Süsüektől. A *Cadillac* gyatra, meghökkentően semmilyen, hatásvadász akármí, tárgyával nem kezd semmit, egy C-kategóriás amerikai filmhulladék összehajgált szilánkjából építkezik, de azt sem tudni, mi célból.

A színhely a CK Zamek kultúrkastélyhoz kapcsolódó, elragadó étterem tágas udvara, melybe egy látványos, kovácsoltvas kapun tódul be a nép. A nézői tömegek az udvar négyzete körül ülnek-állnak, a térség üres, a csend tapintható, amikor egyszerre felbőg egy motor az alkalmi játéktérhez csatlakozó alagútszerű átjáróban. Az udvarra egy igazi, fekete Cadillac hajt be: a fekete üveg mögött láthatatlan sofőr vadul manőverezik, az udvar megtelik bűdös füsttel, a kocsis reflektorai vakítva szórják a közönségre fényüket. A járműből kiszáll két darab gengszter, egy darab dögös (nek szánt) cicababa és egy darab balek. Ami ezután következik, nagyjából további egy percig érdekes. A rossz fiúk keménykednek, a hölgy csábít, a balek szerencsétlenkedik, majd valamiféle sorsolási esztirád-gálaműsorba torkollunk. A közönség közé pingponglabdákat hajigálnak, majd a hostess menyecske egy olajoshordóból sorsol, és kihúz egy focilabdát, amelyen egy szám látható. A szám természetesen megegyezik a közönség soraiban helyet foglaló balek által birtokolt labdácskákat számával. A nyertes aktatáskányi pénzt kap, hozzá természetesen az álomkocsit, plusz a hölgyet. Aztán lesz némi verekedés, akciófilmbe illő gázolási jelenet, szaladgálás a kocsis összes vízszintes felületein, pisztolypárbaj, álomnyaralás a szexbombával és így tovább. A színlap tévéshow-król és reality show-król értekezik, meg arról, hogy az előadás mindezeknek mákonyos világát tükrözi. Nem tesz az semmi effélét, legfeljebb csámpásan másol, bármiféle tanulság vagy végkövetkeztetés levonásának szándéka nélkül.

A Poriwacze Cia! (vagyis Testrabló) színház *Test* (vagyis *Test*) című előadása szellemes alapötletből indul ki. Színészpárja egy munkahelyi felvételi alkalmassági kérdőív szövegére építette fel játékát. A téma a mai Lengyelországban minimum kényes: országszerte elképesztő méreteket ölt a munkanélküliség, nem egy iparvárosban a tömeges elbocsátások miatt a munkanélküliek a keresőképes népesség harmadát-felét is kiteszik már. A *Test* alapvetően verbális előadás, természetesen lengyel nyelven. Aktuális vonatkozásai miatt azonban még a nyelv értőinek sem egyszerű követniük ezt a kibeszélős, összekacsintós, váltakozó tempójú előadást. A szereplők vaskos, odamondogató szövegei, időnként kivetített aranyköpései már-már a politikai kabarek hangulatára

emlékeztetnek. A mozgásszínházi elemekben (elsősorban pantomimban) bővelkedő játék gyakran ripacszkodássá fajul, ám egy-egy eredeti pillanat, tapintható feszültséggel színre állított helyzet sejtetni enged: végül is minőséget látunk, hőseink pedig tudnának ennél sokkal jobbat is produkálni. Bár lehet, hogy csak az a „baj”, hogy nem vagyunk lengyel munkanélküliek.

A Scena Plastyczna KUL (vagyis a Lublini Katolikus Egyetem Vizuális Művészeti Színpada) a progresszív lengyel színház egyik szent tehene. A Leszek Mądzik által 1970-ben alapított társulat egykor a magyar közönséget is megbabonázta sejtelmes előadásával. Az érzékekkel, az érzékeléssel forradalmi felfogásban játszó együttes mára a fáradtság jeleit mutatja, legalábbis erre utalt a fesztiválon játszott *Całun* című produkciójuk. A közönséget egyesevel, libasorban engedték be a KC Zamek hatalmas márványtermében felállított, misztikus játéktérbe. Az óriási ajtó mögött szinte teljes sötétség honolt. Egyetlen villanykörte fényénél helyezkedtünk el a szadisztikusan, sejtetően szándékosan túl kicsire és nagyon kényelmetlenre kiképzett, nézőtérnek szánt falépcsőn. Körben minden feketével bevonva, az ellenfényben a színpadot csak sejtteni lehetett. Az előadás megkezdése után is. A KUL

A lublini Scena Plastyczna KUL *Całun* című előadása



produkciója kivehetetlen mélységű és szélességű térben zajlott, tucatsnyi néhány wattos, gyertyányi fényt adó lámpa által megvilágítva. Körben pedig soha nem látott, kátrányos sötétség. A tér így végtelenné tágult, s ez némi szorongás után éteri nyugalommal töltötte el az embert. A roppant lassú tempójú és mégis alig több mint félórás látványszínházi előadás alig kivehető, áttetsző, de-rengő tárgy-ember hősei némán, sejtelmes zörej-zene kíséretében játszottak az érzékeinkkel, szinte megállítva a múlt időt. A kibogarászhatatlan sötét, a kivehetetlen, árnyszerű alakok, a történet-és történetnélküliség, a minimálisra szorított vizuális érzékelhetőség különös, fojtogató gyerekkori emlékeket tépett fel az emberben. Félálomban látott-hallucinált, parkettre vetülő fénycsíkok, furcsa formájú árnyékok, megmagyarázhatatlan, finom neszek apró emléktörödékeit idézte fel a lublini társulat. Mást nem tett. És ez talán nem is baj, mert tulajdonképpen elég.

A poznańi Polski Teatr Tańca, ez az 1973-óta működő, professzionális, nemzetközi hírű táncgyűttes a KC Zamek impozáns, komor udvarán játszotta izgalmas előadását. A címe-ként kacifántos szójátékot viselő előadás (magyarul körülbelül *A karnevál és a nagybőjt küzdelme*) seregnyi remek táncossal és zenésszel, rendhagyó scenikával varázsolta el közönségét, ameddig tartott benne a szufla. A tágas térben tömörülő, álló nézők közt felállított hat, kis szobányi méretű posztamensen tarka báli forgatagként jelentek meg a mozgásszínházi moralitásjáték sűrű karakterei. A látványos, tetszetős, divatbemutatói modorban felöltöztetett táncosok szólóban, duóban, trióban adták elő az élet dinamikus, izgalmas mozgássorokba komponált megannyi helyzetét. Csábítva, szeretve, eltaszítva egymást, a tömegben átverekedve magukat vándoroltak dobogótól dobogóig. A furcsa táncchappening a sötét udvar szépen megvilágított, egy méter magas térségein szimultán zajlott, a nézők úgy álltak körül a látványt, mint egy-egy máglyát. Egy, a játékot kihangosított monológgal kommentáló gólyalábás, rizsposos parókájú figura, afféle karneválherceg keringett a tömegben, szertartásmesterként irányítva az eseményeket. Egyszer csak élő zenekar, gyönyörű hegedűslányok csoportja kapcsolódott a játékba; a virtuózan játszó alakzathoz újabb vonósok csatlakoztak: a tér távoli pontjain elhelyezkedő zenészeket egy dobogóról valódi karmester vezényelte. Az összhatás egyre lenyűgözőbbé vált. Egy pillanatban fülsiketítő dobszó hangzott fel, a falakra vetítve a táncosokról élőben készülő filmfelvétel kezdett peregni. Az előadásnak valahol ezen a ponton kellett volna véget érnie. A folytatásban, némi átkötést követően ugyanis harsány, meglepően izléstelen maskarákban tűntek fel a táncosok: síp-pal-dobbal lejtettek a divatshow kifutójává összetolt dobogókon. A látvány sajnálatos, mert a korábbi jelenetek finom egyértelműségét kezdi feleslegesen fokozni. Mintha a Love Parade vagy egy traveszti-felvétel tévedt volna az udvarra. Természetesen mindkettő örömmel fogadandó, indokolt helyzetben. Ez viszont nem az. Kiváltképp ha a játék visszalép fennköltbe: a táncosok egy másik csoportja gólyalábakon, elképesztő jelmezekben tért vissza. Vonulá-suk egy ismeretlen vallás bizarr körmenetének hat. A csillámport szóró, füstölőket lengető, lampionokkal vonuló óriások fáradt és látványos záróképpel fejezték meg a rendkívül igényes, tetszetős táncelőadást.

KÜLFÖLDIEK BUKÁSA

Némiképp a poznańi társulat produkciójára emlékeztetett a közel harminc éve Buenos Airesben alakult Teatro Nucleo *Frankenstein* című produkciója. A Malta-tó partján, egy tágas, díszburkolatú téren játszott produkciót, mint egy utcaszínházi vagy vásári színjátékot vette körül a tömeg. A katonai diktatúra elől emigrációba kényszerült, hosszú ideje Ferrarában dolgozó társulat előadása maga is a vásári színjáték és a hol harsány, hol fojtogatóan komor táncjáték különös elegye volt. A produkció címsze-



Az „új cirkusz” irányzat képviselője, a *Kayassine* című előadással fellépő francia Les Arts Sauts

replője, a már-már abszurd angolsággal folyamatosan kommunikáló rémprofesszor egy jókora dobogóval és egy (szószék és talán húsdaráló bizarr nászából született) tribünszerű építménnyel tagolt térbe hívta teremtényeit. A hat, áttetsző (hulla)zsákba csomagolt, menedzsereleganciával felöltöztetett nő és férfi kiborgként éledt fel a Mester érintésére. A tulajdonképpen pofonegyszerű előadás nagy része a hatok és Frankenstein látványos-jópofa feketerevűjére épült. A teremtények tehetséges tánca, szellemes parádéja, teremtőjüket dicsőítő, rockkoncerttől fajuló esztrádműsora, majd lázadása, különös álmok, némi „gótikus” (lepraorvosok hírhedt, bizarr csőrmaszkjaival, kódexminiatúrákról ismert jelmezekkel díszített) látomásfüzér – ez és ennyi a Nucleo populáris, jól fogyasztható produkciójának gyorsmérlege. Az argentin–olasz csapat szenvedélyesen pörgő, remek és mutatós táncosszínészeinek sokoldalú tehetsége levette lábáról az embert: játékok könnyű nyári szórakozásnál több, komoly jelentést hordozó művészi munkánál kevesebb volt. Köztelességével, dinamizmusával sikeresen takarta el a meglehetősen gondolati űrt.

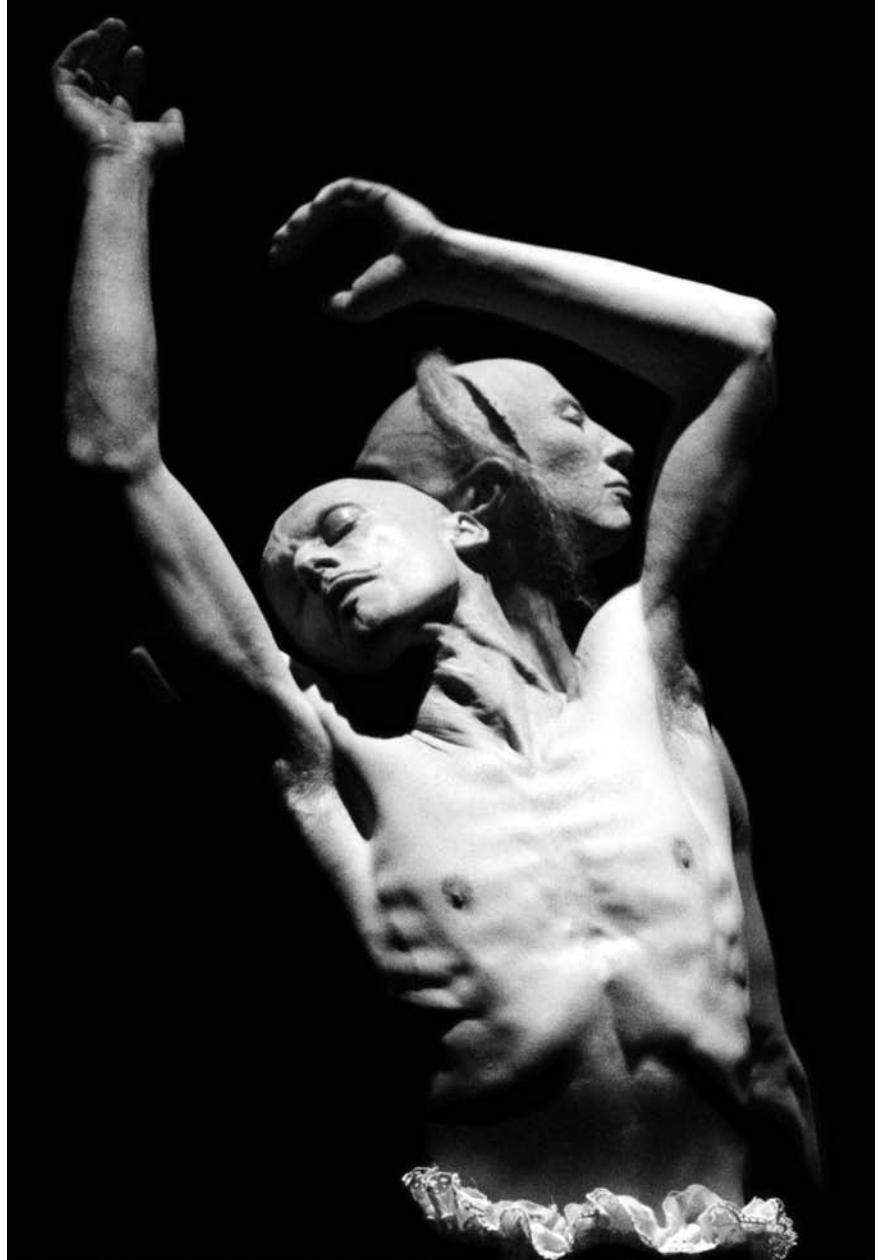
Szellemes, de voltaképpen igencsak kézenfekvő gesztussal a távoli névrokon, Málta szigete egyik színházi műhelyét is meghívta az idén a Malta Fesztivál. A szépségesen kacifántos nevet viselő Gruppi ghall-Inkontri tal-Bniedem (Emberi Játzmák Csoportja) klasszikus esete volt a színházi (és színházmenedzsmenttől eredő) blöffnek, sokunk őszinte bánatára. Színtársulatot látni a fél Budapestnyi területű, háromszázévezres szigetországból valószínű-

leg egyszer adódik az ember életében. Színlapjuk szerint a formáció egyben színházi laboratórium, komoly elméleti műhely is. Az *Id-Descartes* című produkció leírásában Dylan Thomastól Dalin át Rembrandt-ig hivatkozásként felsorolják fél Európa (ez már eleve gyanús). A szöveghez izgalmas képmellékletet a hangszerekkel telezúfolt színpad. Ehhez képest hallottunk egy Descartes szövegeiből összeállított hosszadalmas monológot angolul, olaszul és a különleges hangzású máltai nyelven, amelyet egy elképesztően magamutogató, kínosan ripacszkodó, kidolgozott testét főmútorban mutogató, pátoszban úszó, érett férfiember mondott el egy szinte teljesen üres, parkettás teremben. Az egész produkció olyan lesújtóan gyenge, hogy az ember egyenesen megsértődik, aztán elszalad felejtetni.

Szemtanúi lehattunk egy másik, igaz, sokkal monumentálisabb bukásnak is: a holland Lunatics társulat, nevéhez hűen, látványos holdbéli tájat épített a Malta-tó partjára. A több tonna szétterített homokban próbáló színészek már napközben felcsigázták a kirándulók érdeklődését. Az előadás díszletei fokozták a várakozást: a tó festői háttéré előtt gigantikus méretű parabolaantennák mozgatható sora, az előtérben egy állatbőrökből és faágakból épített magaslesszerű képződmény vonzotta a tekintetet. Az off-programban szereplő (tehát ingyen látogatható) produkció kezdetére óvatos becsléseink szerint is öthatezer néző töltötte meg a játékeret körbevevő, teraszos domboldal minden négyzetcentiméterét. A Lunatics látványos színpadán ezután bő egy óráig nem történt semmi. A *Mad Max* című kultuszbutaság világát idéző holdbéli meskete hősei, visongó-nyivákoló úrlényei kedélyesen futkároznak a kietlen tájban, néha egy kis pirotechnika, majd feltűnt néhány, a fent idézett mozifilmszériából egy az egyben átlapott, zajos jármű, és nagyokat farolt a homokban. Az egész produkció annyira bárgyú és semmitmondó, viszont láthatóan annyira nem két fillérből hozták létre, hogy az embernek összeszorult a gyomra, ahogy állt egy három méter magas mellvéd tetején, térdig egy szerencsétlen bukszusban (mert a tömeg tényleg leírhatatlan volt, bár erőteljesen szívárgott elfelé). Abban pedig, ha egy kisvárosnyi ember nem tapsol, van valami leírhatatlanul nyomasztó.

A KÉT NAGYÁGYÚ

A Malta-tó partján, saját sátrában lépett fel a fesztivál két nagyágyúja, a francia Les Arts Sauts és az orosz–német Derevo társulata. A franciák lenyűgöző cirkuszszínházát tavaly nyáron a budapesti Felvonulási téren megcsodálhatta a hazai közön-



La Divina Commedia – a Derevo együttes előadása

ség is. A légtornászok alapította társulat az elmúlt években Magyarországon is remek együttesek által reprezentált „új cirkusz” irányzat kiemelkedő képviselője. Hatalmas, hófehér buborék-sátrukban egyszerre kilencszáz néző követheti speciális nyugagyakban heverve *Kayassine* című, lélegzetelállító parádéjukat. Az előadás drágakőként színházi foglalatba helyezett cirkuszi produkciók füzére. Az emberi teljesítőképesség végső határain mozgó, ellenállhatatlan műsort különös, ígöző melankólia járja át, kontrasztot teremtve a testek lobogásával. A gömbhéj bordáin, egy, a földről a magasba emelkedő, hatalmas fémépítményen, lengőtrapézon, karabinereken játszó művészeti varázslatban az akrobatákon kívül operaénekesek, komolyzenészek is részt vesznek. Az akrobaták azonban néha átrándulnak más műfajokba is: az ember nem hisz a szemének, amikor egyikük például néhány virtuóz szaltót követően átkúszik egy húsz méter magasban függő plexilapra, majd nem kevésbé virtuózan eljátszik egy szót a nagybögön. A néző dermedten kapja kezét a szája elé egy-egy hihetetlen ugrás után, de időnként azon éri magát, hogy egy kötélen mozdulatlanul függő test, egy kimerevített, kifeszített mozdulat ejti rabul a figyelmét. A *Kayassine* populáris előadás: a maga nemében tökéletes és támadhatatlan.

A hazai közönségnek már többször nyílt rá módja, hogy (Budapesten és Szegeden) láthassa a Malta Fesztivál kedvenceit, a Derevo társulatát. A mozgás és beszéd, a megrendítő látványszínház és a kaján, vaskos burleszk, a kegyetlenség és a líra egyedi ötvözetéből dolgozó műhely 1988-ban alakult. Vezetőjük, Anton Adasinszkij színész a leningrádi underground zenei és színpadi világának elszántjaiból verbuválta csapatát. Az együttes tíz évvel ezelőtt vívta ki első rangos külföldi elismerését, azóta előadásaikkal Európa szinte valamennyi rangos fesztiváljának, játszóhelyének közönsége találkozhatott. A Derevo társulata töretlenül őrizni látszik valami mágikus tüzet, amelynek Európa e keleti vidékein volt szokása fellobbanni a (közel)múltban. Világuk – számos más, térségbeli társulattól eltérően – nem ürült ki, nem vált érdektelenné, sem önisméltóvá – bár, ahogy mondani szokás: ők is „egyetlen mesterművön dolgoznak egy életen át” –, valahogy mindig keríte-

nek tűzrevalót. A társulat jelenleg saját játszóhelyén, Drezdában dolgozik, de (azóta Szentpétervárra lett) hajdani székhelyén is működik; néhány évvel ezelőtt a Szkéné Színház Zsidó Színházi Fesztiváljára éppen Izraelből érkeztek, akkor ott dolgozott a Derevo egy része.

A Derevo poznańi előadása, a *La Divina Commedia* a tóparton felállított (egy lengyel trupptól kölcsönzött) hagyományos cirkuszi sátorban zajlott. Az építmény közepén levő, jó öt méter átmérőjű kerek forgószínpadhoz négy (egyenként száz nézőre méretezett) kényelmetlen-nosztalgikus, fapados cirkuszi tribünt egymástól elválasztó négy járás csatlakozott. A ponyva és a nézői tribün közti folyosón, illetve a színpadra-manézsba vezető, szintén takart járosokban jött létre a csoda. A mindösszesen négy szereplő úgy száguldozott a rejtekutakon, mint egér a sajtban: villámgyors, percenkénti jelmez-, smink- és kellékváltásaik azt az illúziót keltették, mintha legalább tucatnyian dolgoznának az előadásban. A szinte a szomszédban látott Les Arts Sauts-féle *Kayassine*-ra szépen rimelő produkció az úgynevezett „új cirkusz” eszköztárának számos jegyét viselte magán. Dante mindenestre aligha ismert volna rá főművére. A Derevo lenyűgözően bizonyította: látványosság és érték, szűkös költségvetés és szárnyaló fantázia egyáltalán nem oltja ki egymást. Négy kopasz és (az együttes hagyományához híven) teljesen simára borotvált testű színésze, két atletikus férfi (egyikük az alapító Adasinszkij) és két, lágyságot és keménységet egyszerre magában hordozó, androgün női jelenés éppen csak követhető tempóban celebrálta ezt a legalább egy tucat produkcióra elegendő csodával teletszólt munkát. Egyszerre játszottak „csupán” fizikai megjelenésükkel, humorukkal, hangjukkal és gesztusaikkal; hol minimalista némajátékot, butó-táncot idéző színi meditációt láttunk, hol vérbő komédiát, stílusparódiát. Találkozhattunk közönségbevonó, nézőmegénekelgető, szimpatikus popularitással, már-már öncélú, de végtelenül hatásos szcenikai elemekkel, kabareéból kölcsönzött gegekkel is – és mindezt villámgyorsan, megnyugtatóan ellenpontozták a játszó test mélységes szépségével. Az *Isteni színjáték* pogány, már-már samanisztikus külsőségek között előadott töredékei, bűvös vándorok, aranyzarvú, pelerines női sátán, a takarásokba rejtett szélgépek kavarta, flitteresős, túlvilági szélvihar misztikumát önálló betétekkel tagolták. Egy jelenet során a mozgásba lendülő forgószínpadot keretre akasztott függönnyel vágta ketté: azonnal leesett, s a Színház fonák világába kaptunk betekintést. A kör egyik fele a színpad, ahol alkalmi társulat gügye mesejátékot mutat be (efféle színházból ugrott ki 1988-ban a társulatvezető Adasinszkij), a másik fele pedig az öltöző lett, civil csaták, hisztik, túlélési játszók terepe. A színpadon ártatlan nyuszikára célzó vadász a másik térfélre rohanva hakniját mobilon szervező rámenős ripacs lesz; az erdő apróvadjai, mikor jelenésük nincs, egymással vetélkedő, haj- (paróka-) tépő, féltékeny művésznők. E mindössze tízperces, virtuóz jelenet tempójával, szellemességével különösen kiragyogott e bölcs és embert próbáló, ellenállhatatlan előadásból.

A Sary Ryneken rendezett látványosság



Halász Tamás felvétele

A pusztulás- és építésmítoszok fesztiváli sorát ünnepélyes (kultur)politikai eseménnyé avanszált utcaszínházi előadás zárta le. A poznańi Asocjacja Kółka Granistego, ez az 1996 óta a fesztiválon minden évben szimbolikus utcai látványossággal jelentkező társaság reneszánsz parádékkal bővílte el a város népét. A Sary Rynek, az óváros lélegzetelállító szépségű, természetesen reneszánsz főtere és az annak közepén magasodó, valószínűtlen pompájú városháza szolgál számukra felülmúlhatatlan díszletül. Poznań városa idén Európa-plakettet kapott: ennek átadása előzte meg az alkalomra szerkesztett utcai parádét. A főtéren meseországi hangulat: a városháza lépcsőin testvérvárosok polgármesterei, köztük a helybeli is hihetetlen arany hatalmijelvény-melldíszben, az épület emeleti árkádjai alatt cilinderes-pelérines fúvószenekar, díszgyenruhák, beszélők, a felvonulás idején kenyérszítás (a poznańi polgármester maga is osztogat), majd pénzeső (hatvan fillér értékű, verdefényes egygroszysok ezrei repülnek aranyként csillogva a tömegbe). Maga a felvonulás impozáns és megindító: hatalmas, emberi kéz vontatta ezüstpegazusok (a nyergükbe kapaszkodott cilindres zenészek újra meg újra fanfárt fújnak) gördülnek a hatalmas, gyönyörű téren, éttermek vidám teraszai között, háttérben a város ősi kulisszája, a menet élén gólyalásbas, tarka figura egy szelzsákszerű, hatalmas, vörös kezű eredet, a menet végén az egyesült Európa hatalmas, csillagos lobogóját hordozzák. Menetük egy ponton a halál fekete pegazusával találkozik. A lovon ijesztő jelmezbe öltöztetett gyerekek – mint megannyi kis krampusz –, előttük gólyalásban a koponyamaszkos, fekete ruhás Halál menettel (némi odinos áthallás...). A két tábor rituálisan összecsap, a Halál ledobja rongyait, kiderül: gyönyörű, fiatal nő. Az élet, a haza, Európa győzedelmeskedik, körben pénzeső, polgármester kenyérral, s a többi. Az egyik teraszon az elmúlt napokban már sokszor látott, főtéri pantomimes mutatványos: büszke arcú, talpig velencei reneszánszba öltözött és szoborszerűre sminkelt fiatalember ül és sörözik. Nem megy a bolt, kis időre lejátszották a Sary Rynekről. Most ingyen is hagyja magát fotózni.

Poznań remek fesztiválja egyedi különlegesség, egyre fontosabb szintérnek számít Európa kulturális építményében. Évek óta komoly rang meghívottként vagy az off-programban itt játszani. A rendezvény szervezettsége, tarkasága megnyerő, a város népe büszkén azonosul vele, eseményeit lelkesen követi. Az idei kínálat viszonylagos vérszegénysége érezhetően nem más, mint múló tünet, a világszerte érezhető válság sajnálatos begyűrűzése. A vasfüggöny nagy hullámokat vetve most süllyed el véglegesen, és a válság már közös.

KÉRI JÓZSEF

Egy magyar állampolgár Budapesten

■ BESZÉLGETÉS A 85 ÉVES JURIJ LJUBIMOVVAL ■

– Jurij Petrovics, amikor 2001 márciusában a Taganka Színház Budapesten vendégszerepelt, a Petőfi Csarnok előtt ugyanaz a kép fogadott bennünket, mint Moszkvában, a Taganka előtt: tömeg, jegy után érdeklődők hada. Azok között, akik szerettek volna bejutni az előadásra, magyarokon kívül szép számmal voltak oroszok az egykori Szovjetunióból, illetve itteniek is. Az érdeklődés ön iránt és színháza iránt továbbra is igen jelentős.

– Én inkább azt mondanám, hogy ez az érdeklődés mintegy a korábbi időkből maradt meg.

– Merre járt a Taganka legutóbbi budapesti vendégszereplése óta?

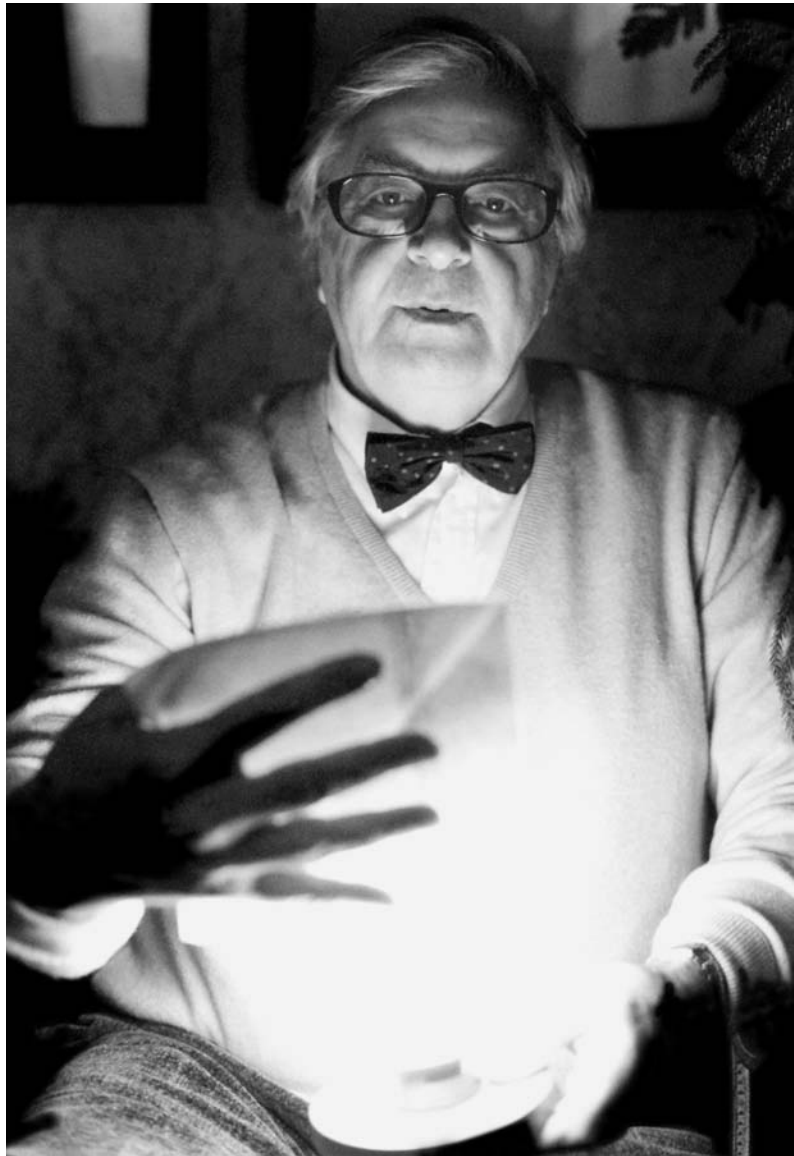
– Közvetlenül előtte Avignonban vendégszerepeltünk, ahol díjat nyertünk. Utána Finnországban, Csehországban, az Egyesült Államokban jártunk. Az USA-ban júniusban, közvetlenül a nyári szünet előtt ugyanazt az előadást mutattuk be, amelyet Budapestre is elhoztunk, a *Marat/Sade*-ot ott hatszor játszottuk.

– Az Egyesült Államok mely városaiban vendégszerepelték?

– A Yale Egyetem hagyományos színházi fesztiválján léptünk fel. A nézők ebben a New York közelében lévő kisvárosban is különböző nemzetiségűek, többek között oroszok voltak. Amerikában, különösen New Yorkban elég népes az orosz kolónia.

– A Taganka hívei, tisztelői külföldön kiegészülnek az ott élő oroszokkal és orosz ajkúakkal, akik a kilencvenes években hagyták el hazájukat, és telepedtek le a világ különböző részein.

– Igen, ez így van. Ha a számadataim hitelesek, az utóbbi tíz évben mintegy tízmillió ember vándorolt ki Oroszországból, közülük sokan jól ismerik a színházat, és nosztalgikusan vonzódnak mindenhez, ami orosz. Szeretik hallani az anyanyelvüket, és érdekli őket a jelenlegi orosz színház. Kissé szomorúan kell megállapítanom, hogy a színházra most ugyanabban az értelemben van szükség, mint annak idején. Elsősorban a saját színházamra, a Tagankára gondolok. Nem is olyan régen még jóslatok hallatszottak arról, hogy feleslegessé fogunk válni, hiszen minden megváltozott, ma már mindent el lehet mondani. Ez illúzió. A változások rendkívül lassúak, s ezért óriási szükség van az olyan színházra, mint a miénk. Sokan, különösen az akkori rendszer magas beosztású csinovnyikjai – de egyszerű nézők is – úgy tartották, hogy ez politikailag ellenzéki színház, és színpadáról olyasmi hangzik el, amit hangosan esetleg csak otthon, a konyhában lehet kimondani, vagy valamelyik „ellenséges” rádióadásban lehet hallani. Úgy gondolom, ez nem egészen igaz. Az én színházam a maga idejében elsősorban a szocreál kánonját törte meg. Megmutatta, hogy lehet más témákról is beszélni, olyanokról, amelyek közelebb állnak az emberekhez, és amelyekről csak egymás között, a szélsőséges kommunista rezsim retorziójától félve mernek szuttogni. Ma viszont mindent elárasztanak az esztelen táncok, a bohóckodás, a tömegszórakoztatás, a „művészeti” és televíziós esztrád, hogy elvonják az embereket a mindennapi élet bonyolult problémáitól. Ez az alantas vonaglás, ez a tartalmatlan rikácsolás a vidámságnak



ugyanazt az illúzióját kelti, mint a heroin vagy más hasonló méreg befecskendezése. Úgy gondolom, nem véletlenül terjed ez a járvány az egész világon, különösen Oroszországban, ahol korábban sok dologról, többek között a kábítószeresetről, az AIDS-ről, a bűnözésről stb. egyáltalán nem beszéltek. Mindez hirtelen ránk zúdult. Most jutott tudomásunkra, hogy ezek a jelenségek tragikus méreteket öltöttek.

– Tehát a színháznak továbbra is az a feladata, hogy felhívja a figyelmet a társadalom megoldatlan problémáira?

– Igen, de csakis esztétikai szinten, abban a sajátos stílusban, amellyel minden színháznak rendelkeznie kell, s amely egyben az arculatát is meghatározza.

– Ez a kötelezettség független a helyzettől, a feltételek változásától?

– A körülmények megváltoztak, de elnézést kérek, a fejekben nemigen van változás. Az emberek ugyanazok, és naivitás volna azt hinni, hogy valami miatt hirtelen mások lettek. Az ember természete szerint általában konzervatív, a változások csak hosszabb időszak alatt, lassabban tükröződnek a tudatában.

– Tehát a követendő eljárások is a régiéek?

– Nem. Megváltoztak a formák, megváltozott a tempó, megváltoztak a ritmusok, megváltoztak az életkörülmények. Sajnos nem a javulás irányába, vagyis nem azért, mert az életünk jobbá vált. A vívmányok – a televízió, az internet stb. – annyira elterjedtek, hogy a színháznak meg kell keresnie a helyét ebben a megváltozott világban. Ehhez pedig a megvalósítás más formáira van szükség. A színészeknek felül kell vizsgálniuk a játékokban használt eszközöket, a rendezőknek pedig más ritmusokat, a színházi tevékenység új kifejezési formáit kell felkutatniuk.

– Milyen darabokat készül bemutatni ezeknek az új eszközöknek a segítségével?

– Nos, ezért hoztam el Budapestre a *Marat/Sade*-ot. Bár ez a darab nem mai, de nagyszerűen van megírva, és megdöbbentően időszerű. A világ drámairodalmának az a sajátossága, hogy az idők változásával egy-egy mű újra és újra rendkívül aktuálissá válik. Mindig arra törekszem, hogy olyan új formákat találjak, amelyek – meggyőződésem szerint – jobban megfelelnek a mai néző gondolkodásának. Ezért ha a mai vezető elit valamely tagjáról azt mondják, hogy régi módon gondolkodik, számomra ez azt jelenti, hogy nem képes megérteni az élet új törvényszerűségeit. Az ilyesmire nagyon érzékeny vagyok. Ha megnézzük az úgynevezett „poszt-szovjet térség”, vagyis a hajdani kommunista blokk országait, azonnal szembeötlik, hogy mindegyikük ugyanazon betegségben szenved. Csak a betegség súlyossági foka más, attól függően, hogy az adott ország meddig tartozott a blokkba: minél rövidebb ideig, annál könnyebben kigyógyul a betegségből. Ez az én személyes megfigyelésem. Elég sokat utazom, jártam Csehországban, Lengyelországban, Bulgáriában, Magyarországon és Észtországban. A kép többé-kevésbé ugyanaz. Észtországban a Moszkvai Színházi Világfesztivállal kapcsolatban jártam. Ezt a rendezvényt amolyan színházi olimpiának is neveztük. Nagyon örültünk, amikor Moszkva helyt adott a szervezők kérésének, és sikerült megrendezni egy méreteiben eddig példátlan színházi szemlét. Két hónapig tartott, és különböző országokból hetven társulat vett rajta részt. Nagyszerű lehetőség nyílt arra, hogy a színház különböző formái felvonuljanak – a mozgásszínháztól a bohóctréfáig, sőt az utcai karneválig, de Franciaország révén még a lovas színház is képviselve volt. Az eseményen három előadással vettem részt. Az *Apokalipszis* című misztériumjáték Martinov zenéjére, bibliai témára, férfi- és fiúkoros részvételével készült, az észtekel közösen. A zene a gregorián, a bizánci korál, valamint az óorosz énekek elemeit is felhasználta. A zeneszerző a *Jelenések könyve* szövegére írta meg a művet; ő kért fel a rendezésre, emlékezve rá, hogy annak idején a milánói Scalában megcsináltam Bach *Máté-passióját*. Az olaszok akkor azzal kerestek meg, hogy tudnék-e az oratóriumnak misztériózus jelleget adni. A zene teljesen rabul ejtett, ezért elváltam a munkától. Martinov, akivel hat előadást csináltunk együtt a Tagankán, valószínűleg ezért kért fel az *Apokalipszis* megrendezésére. Bár én győzködtem, hogy erre nincs szükség: elég, ha a kórus és az énekesek egyszerűen csak ott állnak, és énekelnek. Számomra ez a munka új, az eddigiektől eltérő területek megismerését jelentette. Arra törekedtem, hogy ne rontsam el a zenét. Azt

mondtam, Isten segítségével megcsináljuk: a felnőtt énekesek majd igyekeznek, a gyerekek meg úgyis Istentől kapták zenei tehetségüket. Biztosan meghallják szövegünket: legyünk jóindulatul egymás iránt az apokalipszis eme zavaros és furcsa idejében.

– Ez az előadás kimondottan a fesztiválra készült?

– Igen. Látványos zenés előadás született, amely elnyerte a római pápa és a moszkvai pátriárka áldását, a megvalósításhoz anyagiilag az észt kormány és a Moszkvai Polgármesteri Hivatal járult hozzá. Kétszer nyílt lehetőség bemutatni Észtországban és kétszer Moszkvában. Nálunk a bemutatóra a Vörös Presznyán, a nemrég újjáépített lengyel katolikus templomban került sor, nem is olyan messze attól a háztól, ahol Vlagyimir Viszockij élt és meghalt.

– Szerepeltek más rendezései is a fesztivál programjában?

– A *Jevgenyij Anyegin* és a *Színházi regény* Bulgakov műve alapján.

– A Színházi regényről elismerő vélemények jutottak el hozzánk. Budapesten nemzetközi konferenciát tartottak Bulgakovról, és az orosz résztvevők beszámoltak az ön rendezéséről. Hozzá kell tenni, hogy Bulgakov nagyon népszerű nálunk.

– Bulgakov mindenütt népszerű; hála istennek mindenütt ismerik és tisztelik. Ez kései kárpótlás az író tragikus sorsáért. A *Színházi regény*hez egyébként nemcsak a Bulgakov-mű szövegét használtam fel, hanem Sztanyiszlavszkij leveleit és Nyemirovics-Dancsenko néhány megfogalmazását is – az előadásban mindketten szerepelnek –, s az egészből több elem kombinációjával zenés színpadi alkotás kerekedett ki. Munka közben a következő tréfás jelszót találtam ki: „A Művész Színházról mint kályhától indulunk el, és magunkon nevetünk” – vagyis ironizálunk a mesterségünkön, a foglalkozásunkon, reményeink fellebbezésain, kiábrándulásainkon. Mondhatni, ez egy keserűen szatirikus színpadi alkotás.

– És a *Jevgenyij Anyegin*?

– Az előadás ugyanolyan vidám, mint Puskin verses regénye. Ugyanolyan maró, ironikus és könnyed, mint amilyen maga Alekszandr Szergejevics volt, jó adag szarkazmussal és humorrallal megspékelve. A közönség szívesen fogadja.

– Ez is zenés előadás?

– Az én előadásaim mindig zenések. Hol kisebb, hol nagyobb mértékben. Az *Anyegin*ben megtalálhatók az operalibrettó és a verses regény közötti polémia bizonyos elemei. Csajkovszkij és Martinov zenéje érdekes módon fonódik össze.

– Melyek a legújabb munkái Moszkvában?

– Paszternak *Doktor Zsivagó*jának a felújítása, kedves megboldogult barátom, Alfred Snitke zenéjével, és Goethe *Faustja*. Nem lesz könnyű dolgom. Én nem engedhetem meg magamnak, hogy huszonkét órán át játsszunk. Nem hiszem, hogy lehetséges nálunk a két részt két napon át kétszer tizenegy órát játszani. Peter Stein, a nagyszerű német rendező ezt megtehetette. Ő azonban Goethe német rajongóinak készítette előadását, azoknak, akik tisztelettel viseltetnek a költő minden sora iránt. Úgy gondolom, Oroszországban, de a világon máshol is ennél sokkal tömörebb, egyetlen este keretében lezajló előadást kell rendezni. Ehhez ki kell választani egy bizonyos vonalat. Én megtettem, azonban bizonyos nehézségeket így sem kerülhettem el. Goethe nagyon szereti Görögországot, és csodálatosan érzi a görög mitológiát; mégis először ezt a vonatkozást szerettem volna kihagyni, mert ez hatalmas részt tesz ki a műben. A szép Helénára és más mítoszokra gondoltam. Mivel azonban ez nem sikerült, lakonikusnak kiválasztottam Faust törekvéseit: a szépség és az élet értelmének keresését, ami mindig foglalkoztatja, s amiért az Isten egyáltalán megbocsát neki.

– Itt van még a megfiatalodás problémája, amely ugyancsak aktuálisnak tűnik...

– A lombikembert nem Faust, hanem pedáns, lelkiismeretes famulusa, a tudós Wagner fedezte fel. Manapság az ember lehetséges klónozásával összefüggésben az egész világon viták zajlanak,



Marat/Sade

Koncz Zsuzsa felvételei

és természetesen én sem tudtam kikerülni ezt a témát; ha miniatűr méretekben is, de meghagytam ezt az epizódot. Már az is nagy élmény volt, hogy a nagyszerű Paszternakfordításban többször újraolvastam a *Faustot*. Számomra ez nem egyszerűen fordítás, hanem önálló műalkotás. Ahogy Paszternak írja: „A költő a fordításban nem rabszolga, hanem vetélytárs” – vagyis versenyre kel a mű alkotójával.

– Ez is zenés előadás?

– Igen. Ahogy már mondtam, minden előadásom kisebb vagy nagyobb mértékben zenés.

– Nagyszerű zeneszerző barátokkal működött együtt előadásainak létrehozásában. Például Egyiszon Gyenyiszovval vagy Alfred Snitkével, akit a Doktor Zsivago felújítása kapcsán említett. Most új név jelent meg: a Martynov. Hogyan talált rá?

– Inkább ő talált rá saját magára, nem pedig én őrá. Nagyon tehetséges, sokoldalú

művész. Minden zenei műfajban otthonos, legyen akár modern, akár klasszikus. Nagyon megnyerte a tetszésemet az a zene, amelyet az *Apokalipszishoz* írt. Ezért gondoltam, hogy a *Faustot* is vele viszem színpadra. Emellett a *Szókratész* premierjére is készülünk. Ezt az előadást már Delphoiban és Athénben bemutattuk, Szókratész halálának kétezzer-négyszázadik évfordulójára. Az UNESCO a 2001-eszt Szókratész évének nyilvánította. Ez emlékeztetett bennünket e nagy ember mondására: „Tudom, hogy semmit sem tudok.” Ennek a bölcs mondásnak azonban van egy másik része is, amelyről mindenki elfelejtkezik: „De mások még ennyit sem tudnak.”

– Ön arról is ismert, hogy maga állítja össze előadásainak szövegválogáját.

– Így van. Több darabomon Konsztantyin Kedrov költővel együtt dolgoztam. Kedrov a *Novije Izvesztyija* című újság kulturális rovatát szerkeszti. Mi voltak

az elsők Oroszországban, akik a Világköltészet Napja alkalmából megszervezték színházunkban a Világköltészet Estjét. Ezt a napot is az UNESCO kezdeményezésére tartják meg minden évben. A Tagunkán már másodszor láthatta a közönség. Gyakran rendezünk költői esteket. Ehhez a színház létrehozása óta tartjuk magunkat, s a jövőben sem szeretnénk lemondani róluk.

– Miként lehetséges, hogy a moszkvai világfesztiválon Magyarország nem volt képviselve?

– Mint a rendezvény egyik művészeti vezetője nagyon szerettem volna, ha Magyarország is képviselteti magát. Magyar feleségem, Katalin törekedett rá, hogy a részvétel kérdése megoldódjon. Sajnos azonban rendkívül nehéz volt a magyarokkal megállapodni. Másfél évvel az „olimpia” előtt levelet írtunk Rockenbauer miniszter úrnak, a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma vezetőjének, de semmi-

lyen választ nem kaptunk. Azután egy másik levelet is küldtünk körülbelül egy évvel a fesztivál előtt; erre ugyancsak nem jött válasz. Tudom, hogy az ilyen részvétel jelentős anyagi ráfordításokkal jár. Mi a magunk részéről ésszerű határok között sokaknak segítettünk, ha hozzánk fordultak. Szerettünk volna magyar együtteseket, esetleg modern baletet látni a rendezvényen. Az önök kulturális vezetése azonban nem támogatta a kezdeményezésünket. Ahogy nálunk mondják: „nem értek rá válaszolni.” Ön tudja, hogy Magyarországgal nekem valahogy nincs szerencsém. (Persze színházi dolgokról beszélek.) Mindig le kellett küzdenem valamilyen, néha nem is csekély nehézséget. Budapesten például csak Aczél György segítségének köszönhetően sikerül megrendeznem a *Don Giovannit*. A *Koldusoperát* Budapesten dolgozó honfitársaim hazaküldött jelentései miatt, a rendkívüli siker ellenére, levették a műsorról, azonban a *Don Giovanni* végigjárta egész Európát, és tizenöt évig volt műsoron. Ugyanakkor a budapesti Operaház egyetlen alkalommal sem hívott meg, hogy az előadást felfrissítsen. A moszkvai világfesztiválra vonatkozó felhívásunkra meg a miniszter nem válaszolt. Akkor mi a különbség? Úgy látszik, ez a dolog nem érdekelte. A magyar minisztérium talán csak abban érdekelte, ami nagy szenzációt keltet. Biztosan ezért gondolták, hogy a párizsi Magyar Kultúra Napjai szenzációt jelentenek a franciák számára. Ami a moszkvai fesztivált illeti, ott a világ legjobb és legérdekesebb előadásai és rendezői adtak egymásnak találkozót. Nagyszerű lett volna, ha az önök színháza is részt vesz rajta. Azt gondolom, hogy ennek a kudarcnak sajnos politikai oka van, és ez ellen semmit se lehet tenni. Egyébként megértem, hiszen 1956-ot rendkívül nehéz megbocsátani az oroszoknak. Természetesen a nép nem bűnös, de a vezetők bocsánatot kérhettek volna.

– *Borisz Jelcin bocsánatot kért.*

– Én magam is bocsánatot kérek, mert nagyon jól tudom, milyen helyzet ez, és megértem, hogy különösebb szeretetet várni az oroszok iránt lehetetlen.

– *Ön mint magyar állampolgár családjá körében most Budapesten tartózkodik; azonban nem mondható, hogy pihenne.*

– Egész idő alatt a *Fausttal* és Dosztojevszkij *A félkegyelműjével* foglalkoztam.

– *Az utóbbival is terve van?*

– Szeretném bemutatni, de csak abban az esetben, ha sikerül elkészítenem a színpadi változatot. Ezt még nem tudom biztosan megmondani. Egyelőre nem volt elég időm rá.

– *Úgy gondolom, elég jól ismeri országunkat, rendszeresen találkozik a magyar kultúrával, a kulturális élet személyiségeivel. Mi keltette fel leginkább az érdeklődését?*

– Sajnos, nem sok mindenről tudok beszámolni. Törőcsik Marit láttam *A nagybácsi álma* című Dosztojevszkij-darabban, Vasziljev rendezésében. Azután láttam őt Garas Dezsővel együtt is a *Száz év magány* című előadásban, ezek alapján szereztem általános benyomásokat a magyar színházról. A benyomásaim elég régiiek.

Nagyon szeretem a magyar költészetet, például József Attilát. Büszkén mondhatom, nekem is részem van abban, hogy olyan kiváló költők fordították oroszra verseit, mint Bella Ahmadulina vagy Andrej Voznyeszenszkij. Emlékszem arra az irodalmi estre, amelyet a moszkvai Magyar Nagykövetségen rendeztünk a költő emlékére. Ezen hangzottak el az említett fordítások a Taganka nagyszerű színészeinek előadásában. Így bizonyos tekintetben a magyar költészet népszerűsítői közé sorolhatom magam. Nálunk, a színházban is szívesen megrendeznék egy magyar költői estet. Ehhez azonban kevés az információ a rendelkezésre álló fordításokról.

– *Remélem, sikerül eljuttatnom önhöz a magyar költők verseinek kitérő orosz fordításait. Léteznek ilyenek. Azonban a magyar nemzeti drámairodalomnak is vannak figye-*

lemre méltó alkotásai. Elég csak Az ember tragédiáját és a Bánk bánt említeni.

– Egyszer valamikor szóba került *Az ember tragédiájának* megrendezése a Nemzeti Színházban, de eredmény nem született. Többet aztán nem tértünk vissza rá.

– *Nem tudom, találkozott-e jeles drámaírókkal, Örkény Istvánval, akinek darabjait külföldön is gyakran játszották.*

– Igen, nemcsak hallottam róla, de azt hiszem, személyesen is találkoztunk. Nemrég beszélgettem Garas Dezsővel. Mivel egyikünk sem beszéli a másik nyelvét, sajnos csak a feleségem és a fiam közvetítésével társaloghattunk. Elég rosszkedvű lett, amikor elmondtam neki, hogy fővárosi vezetőkké váló találkozásaim során felmerült: szívesen látnák, ha ennél vagy annál a társulatnál megrendeznék valamilyen darabot. Garas szerint az ilyen nem konkrét ajánlat. Igaza is van. Ezek az általánosságokban tartott beszélgetések semmi jóval nem végződnek. Konkrétan kell beszélni határidőkről, pénzeszközökről, társulatról, amely érdekelt a vállalkozásban. Másként, sajnos, nem valósul meg az elképzelés.

– *Arra is gondoltam, hogy a saját színházában rendezhetne magyar darabot.*

– Egyetérték. Ehhez azonban össze kell szednem a fordításokat, át kell gondolnom, és el kell készítenem a színpadi változatot.



Szókratész

Csak ezután tudom megmondani, hogy megcsinálom-e avagy nem.

– *Sohasem gondolt arra, hogy Örkény valamelyik darabját megrendezze a Tagankán?*

– De igen, gondoltunk már rá. De ismét elmondom, hogyan gondolkozunk mi. Ezen a világon elsősorban magamra számíthatok. Ez így volt egész életemben. Ha *A félkegyelműt* vesszük, nem látom igazán azokat a színészeket, akik el tudnák játszani a főbb szerepeket. Ha hiszek az előadás azon formájában, amit elképzeltem, nekikezdek a munkának. Ha viszont nem vagyok kész valamire, akkor légvárról van szó. Légvárakat épít az egész világ. Légvár az is, hogy minden ember jól fog élni, ugyanakkor továbbra is mindenki rosszul él. És így tovább...

– *Ez vonatkozik Örkényre is? Csak emlékeztetni szeretném, hogy Örkénytől Tatjana Voronkina kitűnő orosz fordításában megvan a Tóték, a Macskajáték és a Rózsakiállítás is...*

– Olvastam őket. Rendben van. Majd találok rá időt, hogy újraolvassam ezeket a darabokat; akkor majd könnyebben tudok válaszolni az ön kérdéseire. Az, hogy van e darabok között olyan, amely szomorúságot sugároz, nem baj. Van éppen elég vidámság a televízióban. A tévé-vidámság az egész világot elárasztja.

– *Nálunk nagy figyelem kíséri azokat, akik érdeklődnek a kultúráink iránt.*

– Én nemcsak érdeklődtem, hanem dolgoztam is önkönl.

– *Legnagyobb alkotói sikereit mégsem Magyarországon, hanem odahaza és Nyugat-Európában aratta.*

– Külföldi munkáim során azt kérik, hogy orosz darabot rendezzek. Ez azért van, mert az orosz drámairodalmat és az orosz valóságot ismerem a legjobban. Ugyanígy azt gondolom, hogy a magyar drámairodalmat az önök rendezői és színészei ismerik és értik jobban. Lehetséges, hogy valamilyen magyar anyag alapján valami fontosat tudok megfogalmazni a saját színházamban. Ennek érdekében azonban mindent pontosan ki kell számítanom, hogy érdeklődést váltson ki. Brechtet úgy tudtam megrendezni, hogy már negyven éve műsoron van, s mindig telt házak előtt. Ez azt jelenti, hogy bizonyos mértékig propagandistája vagyok Oroszországban. Úgy, ahogy önkönl, Magyarországon Dosztojevskijé, Mozarté vagy Brechté.

– *Ön továbbra is figyelemmel kíséri mindazt, ami Oroszországban és a világban történik, de ha jól értettem, nem tölti el különösebb optimizmussal mindazt, amit lát.*

– Sajnos kevésbé vagyok optimista. Sőt azt is mondhatnám, elképeszt, hogy a „posztszovjet térség” új felállása, a Szovjetunió, a birodalom és a hozzá kapcsolódó komplexumok szétesése milyen fájdalmasan megy végbe, s hogy ez a folyamat elhúzódik. Ennek fő oka véleményem szerint az, hogy ez a furcsa, tisztességtelen rezsim nagymértékben elfojtotta, elnyomta az emberek személyiségét, és arra kényszerítette őket, hogy kétarcúak legyenek, hogy la-
vírozzanak a túlélés érdekében. Ez alól a személyiségre nehezedő nyomás alól rendkívül nehéz felszabadulni. Én ezzel magyarázom az „átmeneti” időszak betegségeit. Számomra az a legszomorúbb, hogy Oroszországban nem tudatosodott teljes mértékben, mennyi gonoszságot művelt, hogy sok országnak és persze elsősorban magának mennyit ártott – például azzal, hogy több tízmillió számra pusztította el saját állampolgárait. Hiába, az emberek még nem érezték meg, hogy változtatni kell az államról, a világról, önmagukról vallott nézeteiken, és hogy a vezetők hibáztatása mellett a bűnök egy részét talán magukra vállalhatnák. Az elmúlt évek eredménye pedig elég kevés, mondhatni, elhanyagolható. Bár azután, hogy önkönl jártam néhány nagy bevásárlóközpontban – olyanokban, mint a Duna Plaza, az Europark –, úgy láttam, hogy minden annyira reménytelen. Később aztán megtudtam, hogy mindezt külföldi cégek építették, hogy Magyarország képes volt idevonzani a külföldi tőkét. Úgy látszik, önkönlnek nagyobb szerencsájuk van a külföldi beruházókkal, mint nekünk Oroszországban.

Ezek az objektumok pozitívabb benyomást tettek rám, mint az utcai megfigyeléseim, például a kéregetők és a kukákban kotorászók. Ilyet azonban odahaza is látni, és sajnos Angliában, Amerikában, Franciaországban is. Németországban ritkábban. A skandináv országokban azonban gyakorlatilag nem létezik ez a jelenség, mert ott a szociális védelem sokkal magasabb színvonalú. Jelenleg az információ terjedésének szintje olyan magas, hogy majdnem mindenről értesülünk – kivéve vezetőink fű alatti játékeit. Egyéb adatokat egyszerűen nehéz lenne eltitkolni. Ezért azokat az erőfeszítéseket, amelyek a korábbi totalitárius rendszerhez való visszatérésre irányulnak, egyszerűen hülyeségeknek tartom. Semmiféle eredményre nem vezetnek, s ez feljogosít némi optimizmusra.

– *Szeretném megköszönni, hogy elküldte nekem az Egy öreg fecsegő elbeszélései című könyvét. Örömmel olvastam, és szeretnék gratulálni önnek a könyv megjelenéséhez. Ezt nem önről írták, hanem ön írta mindarról, ami önrel történt, s ezért ez fedi leginkább a valóságot.*

– Ez valószínűleg így van. Nem is törekedtem rá, hogy minél gyorsabban megjelenessem a könyvet. A fiamnak és a feleségemnek írtam. Elsősorban Péter fiamnak, mivel én öreg vagyok, ő meg akkor, amikor elkezdtem írni, egészen kicsi volt, egyáltalán nem gondoltam arra, hogy ennyi ideig „elallok” ezen a világon. Azt szerettem volna, hogy az emberek az általam elmondottak alapján alkossanak képet rólam, ne pedig mások elbeszéléseiből. Ez a könyv alapvető küldetése, s ehhez kellett megtalálnom a megfelelő formát. A formaalkotó tevékenység egyébként sem idegen tőlem. A színház elsősorban a formaalkotás művészete. Ha nem találjuk meg az adekvát formát ahhoz a műhöz, amit a színpadon be akarunk mutatni, akkor semmit sem tudunk elérni. Ezért azt vallom, hogy a Taganka nem politikai színház. Mégis, ha ez a színház nem lázadt volna fel azok ellen a megcsontosodott formák ellen, amelyek az akkori idők orosz kommunista színházát jellemezték, akkor nem lett volna akkora sikere. Az emberek valami teljesen újjal találkozottak, s nemcsak a szöveg tekintetében: új ritmusokkal, effektusokkal, térbeli megoldásokkal. Mindez érdekes volt, ezért nem lehetett jegyet kapni az előadásainkra. S ezért figyeltek fel alkotótevékenységünkre más országokban is. Abban az időben nagyon sok külföldi országba hívtak rendezni.

– *Amióta visszatért Moszkvába, nagyon sok erőt és energiát kellett a Tagankára fordítania, hogy a korábbi légkör és színvonal visszatérjen. Mára konszolidálódott a színház?*

– Hadd mondjam el: újra megjelentek a jegyzérek a Taganka környékén. A társulat ismét sokat utazik külföldi vendég szereplésre. Meghívások érkeznek fesztiválokra, fórumokra Olaszországtól Japánig, Amerikától Hongkongig. Megszépült az épület is. Lassacskán minden évben valami újat csinálunk; javítunk, kiegészítünk.

– *Már felépített egy színházat, most még egyet akar építeni?*

– Lehet, hogy így lesz. Úgy fest, hogy befektetők is akadtak, és Moszkva vezetése, a „moszkvai kormány” is támogatja. Erről azonban korai beszélni addig, amíg el nem kezdjük a munkát. Amit korábban felépítettem, áll, és nem kell szégyenkezniem miatta. A Taganka új épületén kívül egyébként még egy színházat létrehoztam, mégpedig Bolognában – a Nap Színházat. Több előadást is rendeztem benne. Később azonban meghalt az olaszországi pártfogóm, Enrico Berlinguer. Halála után aztán a mi moszkvai kommunistaink nyomást gyakoroltak az olaszokra, és nekem el kellett hagynom Olaszországot.

– *Jurij Petrovics, hála istennek kissé ismerem önt, moszkvai tartózkodásom során szinte minden rendezését sikerült megnézniem. Mindemellett nagyon sok újat tudtam meg a könyvéből, s azt hiszem, ezzel mások is így lehetnek.*

– Ha a könyv érdeklődést vált ki, annak én csak örülök. Jó lenne önkönl is teljes terjedelmében megjelentetni, vagy legalább epizódokat publikálhatnának belőle.

NÁRAY ISTVÁN

A végeken

■ KISVÁRDA TIZENNEGYEDSZER ■

Egy év alatt sok minden történt a fesztivál háza táján. Mindenekelőtt a város önkormányzata (netán polgármestere? vagy a Művészetek Háza igazgatója?) kurtán-furcsán, búcsú- vagy köszönő szó nélkül szelnek eresztette a Várszínház művészeti vezetőjét, Horváth Z. Gergelyt, aki egy évtized alatt igen sokat tett azért, hogy a Határon Túli Magyar Színházak Fesztiválja stabil anyagi és szakmai alapokon működjön. Így aztán az idei találkozóra két tanácsadó – Darvai Nagy Adrienne és Szűcs Katalin – válogatta ki az előadásokat, kérte fel a Budai Katalin, Fodor Tamás, Fullajtár Andrea és Morcsányi Géza összetételű zsűrit, valamint határozta meg a szakmai programokat (a kortárs magyar irodalomról, illetve a szórakoztató színházról tartott beszélgetést, író-rendező találkozót, az előadások szakmai értékelését, a fiataloknak szóló workshopot, amely a XVII–XVIII. századi színháztársárról szólt).

Terveiknél már számíthattak a sebtében elkészült kamarateremre is, amelyről azonban kiderült: fehérre festett, ablakokkal megtört falaival, fényes parkettájával, fixen beépített pódiumával színházi előadások tartására alkalmatlan. Ahhoz, hogy ebből a teremből stúdióprodukciók fogadására alkalmas tér legyen, meg kell oldani a világítást (beleértve a fényvisszaverő felületek megszüntetését) és a szellőzést, a vezérlőpultok elhelyezését, a mobil, emelkedő nézőteret, a járásokat.

A szakszerűtlen beruházást látva – s a kezdetek óta alig változó szálláshelyzetet, a kismértékben javuló műszaki feltételeket figyelembe véve – ismételten megfogalmazódik a tizenégy év alatt többször fel erősödő kétely: valóban Kisvárdra a fesztivál legmegfelelőbb helyszíne? Hiszen a város vezetői mintha egyre kevésbé pártolnák a rendezvényt, a lakosság pedig látványosan szavaz: évről évre kevesebben kíváncsiak a komolyabb produkciókra, csak a Várszínházba szervezett könnyedebb, szórakoztató előadások vonzanak telt házat. S az idén megtörni látszott a hazai szakma nehezen felszított érdeklődése is; a kritikus-céh tagjain kívül alig lehetett más – és a fellépő színházakkal munkakapcsolatban nem lévő – magyarországi színházi emberrel találkozni. Ennek persze a Budapesttől mért s mindig felemlegetett nagy távolságon kívül az időpont is oka lehet, hiszen a találkozóra a POSZT után, június második felében került sor. Talán ez a körülmény erősítette fel azt az eddig is tapasztalt jelenséget, hogy az együttesek menetrendszerűen érkeznek, éjjel díszletet állítanak, délelőtt próbálnak, este játszanak, majd az előadás után vagy másnap haza-, illetve továbbbúcsúznak. Jó, ha a társulatok néhány tagja eltölt még pár napot a városban.

Mindezek után mégsem temetni, hanem dicsérni szeretném Kisvárdát. Tavaly is el-

ismeréssel írtam a szervezők és lebonyolítók rutinos, zökkenőmentes munkájáról, az idén sem tehetek mást. A bábéladásokkal együtt huszonegy színház harminc produkcióját lehetett látni, ezeknek azonban csak egy része indult a versenyben; éjjel a kamarateremben főleg kabaréműsorok vagy előadóstek, a szabadtéri Várszínházban pedig elsősorban a nagyközönség érdeklődésére számot tartó szórakoztató darabok mentek. A műsor műfajilag és a színvonalat tekintve egyaránt igen változatos – másképpen fogalmazva: heterogén – volt. Ezúttal csak a szimptomatikus teljesítményekről, illetve néhány kitűnő előadásról szeretnék írni.

Egy évvel ezelőtt már felhívtam a figyelmet arra, hogy a fesztivál tanúsága szerint a határon túli színházaknál generációváltás folyik. Ennek most még határozottabb jelei mutatkoztak, ami nemcsak a megjelent társulatok átlagéletkorán mérhető le, hanem mindenekelőtt azon, hogy számos kiemelkedő előadás rendezője s közreműködői igencsak fiatalok, nemegyszer éppen csak elvégezték a főiskolát.



Balázs Attila (Tanár) és Tokai Andrea (Tanítvány) A leckében (Temesvár)

A határon túli színházművészeti iskolák – a szervezők és a színházak időnkénti értetlenkedése ellenére – a fesztivál rendszeres résztvevői, bár produkcióik megítélésekor még akkor sem illik a repertoárszínházaknál alkalmazott szigorú mércét alkalmazni, ha egyébként teljesítményük kielégítő, hiszen művészi szempontok mellett pedagógiaiakat is számításba kell venni. Igen tanulságos a három oktatási intézmény produkcióiban is megnyilvánuló tevékenységét folyamatosan figyelemmel kísérni. A Marosvásárhelyi Színházművészeti Egyetem – a budapestihez hasonlóan – az ortodox tanmenetek minden előnyét és hátrányát ötvözi, a kolozsvári Babes–Bolyai Tudományegyetem keretében működő Színházművészeti Tanszék munkája inkább a színházi stúdiókéval rokonítható, míg az Újvidéki Művészeti Akadémián a kreativitást és a nyitottságot középpontba állító képzés folyik.



B. Fülöp Erzsébet a marosvásárhelyiek Példás történetében

Konc Zsuzsa felvétele

A vásárhelyiek két előadással szerepeltek: Rusznyák Gábor rendezésében *Romeó(k) és Júlia(k)* címmel mutatták be Shakespeare tragédiáját, míg Kovács Levente dékán irányításával improvizációs gyakorlatot készítettek a *Szentivánéji álom* mesterember-jeleneteiből – à la Csányi János. Ez utóbbit csak lányok játszották, ennek következtében a figurák és a helyzetek jócskán eltértek (s nem pozitív értelemben) Shakespeare-étől, de a Csányi János-féle verziótól is. A *Romeo* – a címből sejtethetően – a Shakespeare-darabból készített helyzetgyakorlatsort gyúrta előadássá. Ebből következően – főleg az első, „vígjátékibb” részben – a jelenetek jellege, a kidolgozás mélysége és stílusa igen különböző. Keveredik bennük a realista helyzetmegoldás és a blődli, a civil szituációk cselekménybe emelése és a csupán szövegfelmondás szintjén lejelzett epizód. A kezdő jelenet tipikus főiskolás életkép, amelyben a szereplők saját személyükben vannak jelen, s még a bálban is az a lényeg, hogy ki hogyan oldja meg a szerelmi jelenetet, azaz sok *Romeo* és sok *Júlia* rohangál fel-alá a színpadon, s próbál különböző álimprovizációkat csinálni a megadott témára. A fiatalok csak fokozatosan találják meg szerepüket vagy szerepeiket, s közülük végül dundi, pipogya *Romeo* és erőszakos *Júlia* választódik ki. Az egészre az eltartás, az önreflexió a jellemző, mintha az előadás résztvevői nem hinnének a mű erejében és igazságában. Ez az idézőjeles szemlélet nálunk nem újdonság: a közelmúlt tatabányai *Romeója* és a főiskola másod-, illetve negyedéveseinek *Szentivánéji álomja* egyaránt rokonságot mutat a marosvásárhelyiek előadásával.

Az újvidéki harmadéves színinövendékek is éltek a szerepsokszorozással, méghozzá kétféleképpen. José Triana műve, *A gyilkosok éjszakája* bizonyos tekintetben párdarabja a sokszor játszott *Cselédeknek*, de itt a fiatalok a felnőtték társadalmával szembeni frusztráltságukat igyekeznek „kijátszani” magukból. Hernyák György osztályába öten járnak, ezért a háromszereplős darab figuráit valamilyen – az alkotók számára feltételezhetően logikus, de a darabot jól ismerő halandó számára is néhol nehezen követhető – szisztéma szerint szétdarabolták. Puritán tér, néhány bútor, semleges világítás határozta meg azt a szegényes scenikai keretet, amelyben a színészek rendkívül intenzív, totális színházi jelenléttel teremtették meg a valós és képzeletbeli, illetve a megelevenített személyeket és szituációkat.

A kolozsvári végzősök olyan darabot választottak, amely áttételesen személyes helyzetüket modellálja. Egressy Zoltán *Kék, kék, kékje* a cirkusz világában játszódik, de az ottani zárt közösség kilátástalan sorsa sok szempontból hasonló a színészosztályához, amelyet

mint együtttest mindenki ígéretesnek tart, de közösen mégsem tudnak elhelyezkedni – egyénileg is csak páran –, azaz ilyen értelemben jövőjük ugyanúgy nincs, mint a vándorcirkuszosoknak. Az ilyen típusú darabok értelmezésének kulcskérdése, hogy a bemutatott művészegyüttes tehetséges-e vagy sem, mert ettől függ, hogy sorsuk rosszra fordulását jogosnak vagy igazságtalannak tartjuk-e. A kolozsváriak értelemszerűen nagyon tehetséges cirkuszi truppot mutatnak be. Szilágyi-Palkó Csaba tanár-rendező pontosan bontotta ki a szereplők közötti viszonyokat, de egyrészt a darab dramaturgiai problémáin nem sokat tudott javítani, másrészt – egyes szerepek és színészek életkori meg nem felelése miatt – néhány figura vázlatos marad. Az előadás mégis lehengerlő sikert aratott, s ennek egyik titka, hogy a rendező terjedelmében és súlyában is megnövelte a „cirkuszi előadás az előadásban” részt, s ebben a hallgatók biztonságosan és jól kivitelezett, helyenként bravúros számok sorát mutatták be.

Két másik kortárs magyar darab is átértelmeződött attól, hogy határon túli közegben szólalt meg. Szabadkán Tasnádi István – eredetileg a Bárka Színház nyitó előadásának készült és a társulat tagjainak személyiségét és improvizációit figyelembe vevő – *Titanic vízirevűjét* igazították a helyi

körülményekhez, bár Hernyák György rendező túlságosan tisztelte az inkább kanavásznak, mint kanonizálendő irodalmi műnek tekinthető szöveget. Mégis nagyon mulatságos, nagyon keserű és nagyon jó előadás született. A siker egyik forrása, hogy a darab problematikája a Vajdaságban valóban aktuális, a másik pedig az egyseges és hatásos együttes teljesítmény. Az Európába való menetelés Szerbiában, s azon belül a Vajdaságban még groteszkebb, még kilátástalanabb, mint hazánkban, a kisközösségek és az egyének önbecsapása ott is kínos realitás, a maffiavilág uralma pedig véres valóság. Különösen az előadás első fele megrázó, amikor a falu mindennapjai elevenednek meg. Karakteresen öltöztetett, kitűnő típusok lépnek a megfeneklett hajó fedélzetére – ahová még egy zenekart is felültetett a rendező (díszlet- és jelmeztervező: Gadus Erika) –, a színészek pedig enyhén karikírozva, nagyszerűen ábrázolják a kisszerű lét megannyi szituációját. Nagyon erős alakítás Törköly Levente Babetta Bélája; ahogy a *Nincsen apám*-at elmondja, az egyenrangú Hunyadi László bárkabeli, sokunknak felejthetetlen szaválásával. Ebben a verzióban Bugár Mara csak lecsúszott vidéki díva – ez ugyan némi dramaturgiai bonyodalmat okoz, de a körülmények ismeretében érthető döntés. Mint ahogy az is, hogy a hajóról elkergethetetlen Pakura bácsi – nem mellékesen Szilágyi Nándornak köszönhetően – metaforikus figura lett, s darabzáró madárröptetésébe a kisebbségi létben élő közösség panaszja és reménysége sűrűsödik.

Egészen másképpen formálódott át Németh Ákos műve, a *Müller táncosai*, amelyet a Bukarestben frissen diplomázott Béres László állított színpadra. Egy piskóta alakú dobogó két oldalán ültek a nézők, s a rendező a szereplők közötti viszonyokra csupaszította le a nagyváradi előadást. Az ismétlődő helyszíneken játszódó, apró jelenetekre tagolt történetet nehezen lehetett követni a semleges térben, hogy mikor, hol, kik vannak éppen a színen, talányos volt; ráadásul három sötét öltönyös, mezítláb, különböző szerepekben megjelenő férfi jelenetei voltak a legexpresszívebbek, ám az ő megjelenésük is a rendezés elvontságát, általános értelmét erősítette. A román rendezőiskola szellemében a produkcióban a képek, a metaforikus megoldások domináltak (díszlet- és jelmeztervező, koreográfus: András Lóránt). Nem véletlen a múlt idő használata, mert a nagyváradi színház új vezetősége több szereplő szerződését nem hosszabbította meg, így – a jelek szerint – a produkció sorozata néhány évad végi előadás után megszakad.

Az erdélyi színházak többsége rövidebb-hosszabb átmeneti időszak után ismét keresi a kapcsolatot a román rendezőkkel, s

néhány helyen hosszabb távú együttműködés kezd körvonalazódni. Például Gavril Pinte már többedik előadását készíti a szatmári, illetve a csíki társulattal, ám rendezései nem tanuskodnak a román színházművészet sokszor emlegetett magas színvonaláról. A fesztiválon látható két klasszikus mű – Gozzi: *Turandot* (Csíkszereda), Molière: *Scapin furfangjai* (Szatmárnémeti) – színre állításából az derült ki, hogy Pintét a dráma hidegen hagyja, csak arra kell neki, hogy geometrikus térbeli mozgásalakzatait valami köré szervezze. A szereplők között így eleve nem jön létre kapcsolat, hiszen legtöbbször csak a színpaddal párhuzamosan menetelnek jobbról balra és balról jobbra.

A román rendezőkar extrém alakja, Victor Ioan Frunza és a temesvári színház közötti együttműködés már többéves, bár igazából úgy kellene fogalmaznom, hogy a rendező és két állandó színésze (Balázs Attila és Demeter András) talált egymásra. Idei fesztivál-előadásuk, *A lecke* is elsősorban azt mutatja, hogy Frunza és Balázs (Tanár) egy nyelvet beszél, valamint azt, hogy a Frunza-előadások lényegét mindig az Adriana Grand tervezte látvány fejezi ki legjobban. Az alkotók a nézőket szűk iskolapadokba ültetik, a padsorok között hosszú, csipkés estélyi ruhába öltözött pedellusnő járkal, és kápói szigorral utasítja rendre a néző-nebulókat. Az osztályban a katedra helyén van a játéktér, amely tulajdonképpen miniatűr tanterem: tábla, tanári asztal s egyetlenegy iskolapad. A nézőkkel szemben szinte az egész hátteret egy olyan hatalmas kredenc foglalja el, amelynek fiókaiból különféle szemléltetőeszközök éppen úgy előkerülhetnek, mint hatalmas konyhakések, s amelynek rekeszei nemcsak a meggyilkolt tanítványok katonásan sorakozó iskolatáskáit rejtik, de könnyedén elnyelik a megölt tanítványt is. Az igazi csodát a tükrös középső rész, illetve a kredencfelső két oldalsó szekrénykéje tartogatja: a tükör átláthatóvá válik, a szekrénykék ajtaja magától kinyílik, s mögöttük egy hegedűs és egy zongorista tűnik fel, vagy



Szélyes Ferenc (Apa) és Katona László (Srác) a marosvásárhelyi Csirkefejen

iskolai rajzok stílusában festett városi életkép látható, vagy eső veri az üveget, s végül e másik világból próbál kitörni a megölt Tanítvány. Ionescónak ez az elkoptatott opusa Frunza és Grand felfogásában szürreális vízió. Ahhoz képest, ami képben megjelenik, az előadás színészi megjelenítése alig több, mint a megszokott Ionesco-interpretálások zöme, ez persze nem kisebbíti Balázs Attila, Tokai Andrea és Magyarai Etelka fegyelmezett teljesítményét.

A tizenegyedik kisvárdai fesztivált végül is három kiváló előadás teszi emlékeztetéssé. Barabás Olga keveset rendez, de munkáira mindig érdemes figyelni. Ezúttal a marosvásárhelyi Ariel Ifjúsági és Gyerekszínházat képviselte az az előadás, amelynek szövegkönyvét a rendező írta Defoe *Moll Flanderse* alapján. Bár a *Példás történet* középpontjában egyetlen személy áll, a keretes mese – amelyben a kalandor hősnő visszaemlékszik zaklatott életére, tizenégy férjére, féltestvérével folytatott viszonyára, kurválkodásaira, lopásaira, amerikai kalandjaira – mégsem tekinthető monodrámanak. A múltidézésben Mollnak négy partnere van: két Férfi, a Nő s egy nehezen meghatározható feladatkörű Lány. Mindannyian több szerepet játszanak. A Nő és a férfiak személyesítik meg Moll Flanders történetének valamennyi szereplőjét, míg a Lány amolyan mindenés: ha kell, szolgálólány, máskor öltöztető, s ő énekl a Darvas Ferenc által megzenésített Emily Brontë-verseket.

Az ő figurája nyomatékosítja a produkció másképpen is hangsúlyozott színházi jellegét. A kétszintes színpad üres, a háttérben angol romantikus festők modorában készült tájképkulissza látható. Minden szituáció és helyszín a színészi játékkal és játékban elevenedik meg, rafinált kapcsolatba kerül a narráció és a megjelentetés; a rendezőnek sikerül elkerülnie a puszta illusztrációt. Berekméri Katalin a Nő, Puskás Győző az egyik Férfi és Újhelyi Kinga a Lány szerepeiben alázatosan és precízen szolgálják a főszereplő önfeltárukló színjátékát. Katona László alakítása meglepetés; ő játssza a Moll Flanders életére sorsdöntő hatással lévő Férfit. A magas, szelíd arcú, szinte gyerekesen vagy kamaszosan ártatlan kinézésű színész egészen különleges átalakulásokra képes, mozgása bravúros, tud hideg és kegyetlen, elomlóan gyöngéd, kiszámíthatatlanul szeszélyes és férfiasan férfiatlan lenni. (Képességeinek sokoldalúságáról a fesztivál egy másik előadásában, a marosvásárhelyi színház amúgy felejthető *Csirkefejében* is tanújelét adta: főleg azokban a jelenetekben, amelyekben Szélyes Ferenc [Apa] partnere lehetett, a Srácról a mű eddigi előadásaihoz képest is újabb, összetettebb és fájdalmasabb képet tudott adni.) Megjelenése önmagában hangsúlyozza azt a kontrasztot, amely Moll Flanders és imádva gyűlölő partnere között feszül, ugyanis a szerepet egy hozzá képest filigrán(nak látszó) színész, B. Fülöp Erzsébet játssza, aki ebben az összetett és sokszínű szerepben érett, mindent tudó, felszabadultan, pontos váltásokkal játszó, egy figurában számtalan alakot megmutató nagy művészként mutatkozott meg. Az előadásban nincs semmi áthallásos üzenet; a rendező s társai „csak” kemény emberi sorsokat állítanak elénk együtt érzőn, humorral és szeretettel. Örömszínház.

Bocsárdi László groteszk „hihetetlen története” is tartalmaz örömszínházi elemeket, egészében mégis inkább nyomasztó látomás az emberi bornírtságról, manipulálhatóságról, a transzcendencia iránti igényről. Tadeusz Słobodzianek *Ilja próféta* című profán misztériumjátékában – amely egy, a XX. század első évtizedében Fehéroroszországban megtörtént eset nyomán született – keverednek a szertartásszínház és a vásári színjátás, a paródia és a tételdráma hatáselemei. Három szálon indul a cselekmény: parasztek egy csoportja találkozik Rothschilddal, a bialystoki

zsidó kereskedővel, akit ördögnek néznek, s félelmükben a csodatevő híru Ilja profétához indulnak. Ezzel egy időben a falusiak másik fele egy boszorkánynak hitt asszonyt cipel Iljához, hogy őrje ki a nőből a rontást. Mindeközben természetesen megjelenik maga a próféta is két szent asszonya körében. Mivel a parasztek második Krisztusnak tekintik Ilját, arra az elhatározásra jutnak, hogy „hozzáségítik” őt a feltámadáshoz, ezért elindulnak hozzá, hogy keresztre feszítsék, útközben kiosztják egymás között a bibliai történet szerepeit, sőt egy szalmabábu segítségével el is próbálják a szertartást, de amikor a gyilkos tette sor kerülne, Ilja a megtérített bűnös asszony sugallatára mindenkit feloldoz, s ki-ki mehet haza, hogy végezze munkáját. A dráma (ál)népies és minimalizált szövege pár szavas, állandóan ismétlődő dialógusokból áll; ez a forma leginkább állapotot jelöl, s csak kismértékben szolgálja a folyamatok épülését. A szereplők elrajzolt típusok, a szituációk csupán egy-egy helyzet körvonalait rejtik, tehát az előadás létrehozóinak értelmezési szabadsága igen tág. A darab nagyobbik felét kitevő groteszk keresztút megjelenítése az előadás stílár kulcsa, ugyanis e jelenetsornak egyszere kell(ene) – ahogy ezt Grotowski megfogalmazta – szentnek és profánnak lennie.

Bocsárdi László rendezése a profán felé billen. A centrális játékter közepén díszes, kör alaprajzú sátor áll, amelyben, ha a nézőtér felőli fala nyitott, elsősorban a belső helyszínen játszódó jelenetek láthatók, míg a sátor körüli köröcikk a külső jelenetek bemutatására szolgál. A sátor mindenekelőtt Ilja házat jelenti, míg az előtte lévő térfél a vonulásoké, a keresztúté. A szereplők, mintha a próféta mint középpont körül forgó ringlispil alakjai lennének, úgy fordulnak be jobbról vagy balról a színre, s jelenetük végeztével tűnnek el a másik oldalon. A kezdő jelenetben négy paraszt (Váta Lóránd, Nagy Alfréd, Diószegi Attila és D. Albu Annamária) alszik egymásra dőlve a sátorban álló lócán. Egyikük lecsusszan a földre, s mint a dominósor, dől utána a többi. Almukban összegabalyodnak, egyetlen nagy halmot alkotnak a bamba képű, szedett-vedett öltözetű alakok. Almukat a háromkerekű motoron érkező, bőr fejfedőt viselő Rothschild zavarja meg, aki vásári portékáit – szentképek, csecsebecsék, a marxizmus nagyjainak színes fotói stb. – szeretné rájuk tukmálni. A zsidó szerencsétlenkedik, a parasztek-

Keresztút az Ilja profétában



ról pedig kiderül: egytől egyig korlátoztak, társalgásuk néhány sztereotíp kifejezés szajkózására szorítkozik, mozdulataik szögletesek. Az alváskoreográfia ellenállhatatlanul komikus, a felébredő és a zsidóval, valamint annak portékáival riadtan, ugyanakkor kíváncsian ismerkedő figurák pedig torzságuk ellenére is bájosan bumfordiak. Ez a bájos bumfordiság lengi át az előadást. Úgy nézünk a groteszk passiót, mint naiv festők képeit. Könnyen átlátjuk a kompozíció lényegét, ám minél hosszabban szemlélődünk, annál több furcsa részletet, tárgyat, embert, jelenetet fedezünk fel. Az igazi élmény a részletekben rejlik. Abban, ahogy Pálffy Tibor hosszú télikabátban és mezítlábasan, egy kakast simogatva elénk varázsolja Ilját, aki élvezi is a parasztprófétaságot, de retteg is a lepleződéstől, s pánikba esik, miután megtudja: a falusiak keresztre akarják feszíteni; ahogy Nemes Levente és B. Angi Gabriella szívszorító kettőse kézen fogva, egymást támogatva végigbotorkálja az előadást; ahogy Benő Kinga, Bartha Boróka és Ferenczi Gyöngyi szorosan bekötött fejű szent asszonyai Ilja ellen láznak, elfojtott indulataik elszabadulnak, s a próféta új asszonya (Péter Hilda) miatti féltékenységükben csaknem gyilkossá, azaz bűnössé válnak; ahogy Szabó Tibor, mint egy mondókát, lázasan hadarja-ismétli, hogy az általa alakított Rothschild csak névrokona a milliomosnak, de csupán rá kell nézni: ebből a kelet-európai selma és jószívű, ügyetlen, ám a jég hátán mégis megélő vándorke-reskedőből soha nem lesz gazdag ember.

Az előadás terjedelmi és dramaturgiai középpontjának tekinthető keresztút is tartalmaz számos figyelemre méltó részletet, az egész mégsem válik kellően súlyossá. Az ötlet megszületése, az előkészületek, a szalmabábbal végzett próba s a mindezt összekötő vándorlás hangvételére és megjelenítésére leginkább a hosszadalmasság, a túlbeszéltség és a monotonitás jellemző, amely logikusan következik az egyöntetűen primitívnek mutatott figurák leegyszerűsített ábrázolásából. Ebben az előadásrészben érződik igazán, hogy mennyire hiányzik a profánság mellől a szentség. Az, hogy a keresztút eljátszásakor ne csak a bumfordiság jelenjen meg, hanem – ha pillanatokra is – azt érezzük: itt valóban vérre megy a játék, ezek a szereplők időlegesen átélnek azokat a szerepeket, amelyeket alakítanak. Ez persze legalább kettős csavart jelentene. A produkció két táborra osztja a közönséget, vannak rajongói és elutasítói, ami azt mutatja: nagyon erős és hatásos.

Ugyanezt el lehet mondani az Újvidéki Színház *Pác* című előadásáról is, amely első pillanatban istenkísértő vállalkozásnak tűnik, hiszen Hamvas Béla monstre és legendák övezte esszéregényéből, a *Karneválból* készült. Gyarmati Kata és Mezei Kinga azonban nem az epikus mű dramatisztikájára vállalkozott; a regény motívumaiból szuveren színpadi alkotás született.

Varázsos világba csöppenünk. Mintha egy mesekönyv-illusztráció elevenedne meg a színpadon: barnára pácolt deszkákból összerótt, jobbra-balra dőlő falú, különböző nagyságú és formájú ablakokkal és ajtókkal ellátott házak parányi teret fognak körül, amelynek közepén az egyik szélén magas, a másikon alacsony, támlás pad áll, rajta a nézőnek háttal nyolc, hosszú, fehér, bojtos hálósípkás férfi ül. Olyanok, mint mesebeli manók vagy álombeli lények. Embermasszát alkotnak; együtt mozdulnak, kúsznak, másznak a padon, egyszerre szólnak arról, hogy „az angyal minden ember életében legalább egyszer megjelenik”, s arról, hogy meg kell találnunk önmagunkat. A tömegeből kiválik a Bormester, és elindul, hogy megkeresse másik énjét, s így valóban és teljesen önmaga lehessen. A darab olyan vándorlástörténet, amelyben a főhősre egy torz világ groteszk figurái akaszknak, akik egyedi problémáikkal, szerelmükkel, barátságukkal igyekeznek eltéríteni őt szándékától. Megismerési folyamat tanúi vagyunk: a Bormester a világgal ismerkedve önmagát ismeri meg. S ahogy szenvedéstörténete kiteljesedik, megjelenik alteregója, fiatalabb énje, aki ugyanúgy keresi lelkének másik felét, mint a főhős. Találkozásuk megnyugvást és beletörődést hoz számukra. Tudatosodik bennük, hogy egymás nélkül nem léteznek, ugyanakkor utazásuk véget ér,



theater.hu – Illovszky Béla felvételei

Szorcsik Kriszta a Pácban

hiszen többé már nem hajtja őket semmi magasabb rendű vágy: ketten bújnak egy hatalmas zsákba, bekötik magukat, s elvegyülnek a földön csúszó-mászó, vegetáló többi zsáklény között. Ismét a massa tagjai lettek, de most már együtt.

Mezei Kinga már a Sziveri János műveiből szerkesztett *Szelídítésekben* igazolta, hogy nemcsak színészként, de rendezőként is halatlanul invenciózus, és alkalmas arra, hogy társait együttessé kovácsolja, s velük közösen gondolkodva hozza létre előadását. Mostani munkája jóval összetettebb, sokrétűbb, mint rendezői bemutatkozása volt, a két előadás azonban rokon egymással. Mindkettőt a gondolati, stiláris és az eszközhasználatban megnyilvánuló totalitás, a szürreális látásmód, valamint a zenei komponálás jellemzi. A látvány elrajzoltsága szinkronban áll a színészek groteszk ábrázolásmódjával. Az előadás szerves részét képezi Mezei Szilárd dramaturgiai funkció betöltő zenei hangzásvilága, amely egy fuvolás és a színészek szólatlatnak meg. Nem kísérőzene ez, hanem a színészek ugyanolyan kifejezési eszköze, mint a megszólalás és a mozgás. Emellett a mű felépítése, a mondatok, a mozdulatok, a jelenetek, tehát a motívumok ismétlődése is jobbra zenei szerkezetbe rendeződik. A kétkötetes opus több mint háromszáz alakjából e logika alapján tudta Mezei Kinga és Gyarmati Kata dramaturg harmincra redukálni a szereplők számát, akiket végül is kilenc színész elevenít meg.

Ebben a verzióban értelem szerűen nincs lineáris történetmesélés (mint ahogy végső soron a regényben sincs), a huszonegy jele-

net a Bormester belső, lelki vándorlásának egy-egy állomását villantja fel, valamiféle álomlogikát követve. Ebben a töredezett folyamatban a legtöbb színész több alakban jelenik meg, csupán a Bormester és Hoppy Lőrinc válik egyedivé attól, hogy az előbbit Balázs Áron, az utóbbit Nagypál Gábor játssza. A tolakodó, magánéletének tragédiáival másokat traktáló Hoppy a szó szoros értelmében ráakaszódik, rátapad másokra, mindenekelőtt a Bormesterre, egymásra fonódó kettősük az előadás első felének egyik kifejező s visszatérő szimbolikus gesztusa – mindenekelőtt Nagypál Gábor bravúros mozgástechnikájának és a groteszk ábrázolásra való képességének köszönhetően. A több szerepet játszóik közül darabbeli súlyuk alapján ki kell emelni Csernik Árpádot és Kovács Nemes Andort. Csernik alakítja a diabolikus alakokat, Kovács Nemes pedig a Bormester alteregóját, illetve annak előfiguráit. Csernik nyitó monológja arról, hogy az Igazgató ki is valójában, a dráma problematikájának roppant szuggesztív expozíciója, míg a gnóm Barnabás Maximus bíró Rí-monológjának előadásával a színész frappánsan emeli ki a színpadi mű abszurd komikumát.

A nyolc férfi mellett egyetlen színésznő lép színpadra: Szorcsik Kriszta, aki a darab valamennyi nőalakját megtestesíti. Egy pózna tetején, fehér lepelletakarva kuporog hosszan, mielőtt először megpillantjuk, lassan ereszkedik alá, s nesztelen léptekkel eltűnik a házak között. Olyan, mint egy látomás. Aztán a Bormester életében előforduló lányokat, asszonyokat testesíti meg, minden alakban más, mégis ugyanaz: az ősi Nő. Egyszer biblikus képzeteket felidéző szent, máskor (Puskás Zoltánnal) fergeteges bohóctréfa előadója, megint máskor Abihail, az ellenállhatatlan szerelem megtestesítője. S végül a távolkeleti Ainyu, aki elvárásolja a Bormestert, akitől hiába menekül a férfi, hiába hangoztatja, hogy nem akarja a szerelmet, a lány hanyatt fekszik, fejét félrebillenti, s szeme elhomályosul, de tárgyilagosan közli: ez már az. Szorcsik Kriszta ismételtlen bizonyította: jelentős színésznő. Az ő alakítását nézve már-már elfelejtjük, hogy Hamvas Béla szavaival, melyeket az újdíkiek mottóul választottak: mindannyian ebben a közép-európai pácban vagyunk.

Látva a *Példás történetet*, az *Ilja prófétát* és a *Pácot* még fájdalmasabb a szakma határon belülieket és kívülieket mesterségesen elkülönítő, nem szűnő s tudatlanságból is eredő gögös magatartása, amelyet a kisvárdai fesztiválok sem – sőt, azok a jelenlegi szisztémában éppen nem – tudnak oldani. S ezen az sem változtat, hogy ezek az előadások más magyarországi fesztiválokon is láthatók voltak, s így többen rájuk csodálkozhattak. Mint kuriózumra.

URBÁN BALÁZS

A háborúról békeidőben

■ ZSÁMBÉKI NYÁRI SZÍNHÁZ ■

A Zsámbéki Nyári Színház idei tematikus találkozója a korábbiaktól eltérően nem egy dráma, hanem egy téma köré szerveződött. E téma a háború, amely, úgy tűnik, soha nem veszít aktualitásából, s amely persze a kezdetektől a drámairodalom (következésképp a színház) kulcstémáinak egyike. Az irodalom és a színház természetesen nem a háborút magát ábrázolja, hanem annak emberre, társadalomra gyakorolt hatását. Megérne egy kisebb tanulmányt az, hogy ez a hatás miként jelentkezett a drámairodalomban Aiszkhülostól a kortárs darabokig – azt mindenesetre e tanulmány elmaradása esetén is érzékelhetjük, hogy a XX. század világháborúi óta a harcok hősie, lélekemelő voltának hangsúlyozása jelentősen háttérbe szorult, s egyre inkább az embert fizikailag és lelkileg egyaránt sújtó pusztítás megérzékítése került előtérbe.

A Zsámbékon látott hat előadás kivétel nélkül ezt példázza. Közös bennük az is, hogy (talán a *Johnny fegyverben* kivételével) nem a fizikai, hanem a lelki rombolásról szólnak. Nem kanonikus drámák (újra)értelmezései: a két szabadkai előadás regényadaptáció, a másik két bemutatott alapja frissen született kortárs darab, de Miloš Nicolić és (tudtommal) Barrie Keeffe drámájának is most tartották magyarországi bemutatóját. A háború meglehetősen eltérő módon és szinten jelenik meg bennük: a legkonkrétabb és leginkább körülhatárolható módon az Agota Kristof *Trilógiájából* készült *Nem fáj* esetében, kevésbé körülhatárolhatóan, de a maga fizikai valójában jóval hangsúlyosabban a *Johnny fegyverben* hatalmas monológjában, a mondandó illusztrációjaként, a múltba vetítve a *Szerszámmal a kézben* sodró kavalkádjában, szinte csak utalások formájában, kiindulási pontként szolgálva a Keefe-darab előadásában, metafizikai síkra emelve a *Csontzenében*, s még e síktól is eltávolodva, onnan is elemelve a *Kioldásban*. Variációk láthatók tehát egy témára – egyaránt figyelemre méltó, de nem pusztán stílusosan, hanem jelentőségüket, érdekességüket tekintve is eltérő variációk.

HÁBORÚ – MOST?

Aligha véletlen, hogy a háború a szabadkai bemutatókban jelenik meg legkonkrétabban, a legközvetlenebbül fenyegető módon. Ráadásul a szabadkai társulat előadásait a vélhetően szintén számos személyes tapasztalattal rendelkező vendégművész, a magyar származású, de kamaszkora óta Izraelben élő Han Eldad vitte színre. A *Johnny fegyverben* irodalmi alapja Dalton Trumbo 1938-ban keletkezett, irodalmi díjjal is kitüntetett regénye. Mivel a regényt nem ismerem, csak sejtéseim lehetnek arról, hogy hangsúlyai hogyan változtak meg az előadásban (és persze az eltelt több mint fél évszázad alatt). Johnny története ma mindenesetre kudarc- és szenvedéstörténet. A társadalmi tévképzetek, a hamis hazafias szövegek kudarcáé, s az ezek által manipulált ember szenvedéseie. A lelkesen háborúba induló s onnan lelki-fizikai roncsként, végtagjai nélkül megtérő katona története egyetlen hosszú, fájdalmas monológga sűrűsödik. Az érezhetően gondosan értelmezett szöveget Káló Béla sodró erővel, intenzitással, a különböző tudatállapotok módosulásait pontosan elkülönítve mondja el. Jól megoldottak a váltásai; a feszült pillanatok szinte mozdulatlan intenzitását hol még ezt is fokozni képes mozgássorokba, hol játékosan stilizáló etüdökbe csúsztatja. Érdekes módon az alakítás kimunkáltsága még jobban rávilágít a produkció legproblematisabb pontjára: nagyon átlátható az előadás szerkezete. A néző szinte érzi a háttérben a rendezőt, amint a már fokozhatatlannak vélt feszültséget derűsebb pillanatokkal (például gyerekkori emlékek felidézésével) próbálja oldani. A fokozás-csúcs-feloldás dramaturgiai Szentháromságából épülnek a tematikus jelenetsorok, minek következtében a dramaturgiai konstrukció szinte csupaszon áll előttünk. Ettől az előadás minden erénye ellenére kissé kimódoltnak hat, s ezt erősítik a vissza-visszatérő



Káló Béla, a szabadkai Johnny fegyverben című monodráma címszereplője

rendezői effektek (mint például a szintén kidolgozott, de kis idő elteltével rögvest átláthatóvá váló fényváltások) és a Ruth Eldad által tervezett geometrikus tér. Ezáltal szöveg és színész szuggesztivitása gyengül, s a szakmailag pontos, intelligensen megtervezett előadás nem ráz meg, nem kavar fel igazán.

Kicsit hasonló érzéseim voltak a szintén Han Eldad által rendezett másik szabadkai bemutatón, a *Nem fáj*t nézve. Agota Kristof *Trilógiájának* színrevitele kapcsán ismét el lehetne tünődni az adaptáció problémáin (s egyáltalán azon, hol húzható meg adaptáció és autonóm színpadi szöveg között a határvonal), az azonban bizonyos, hogy Eldadnak sikerült az alapműből önmagában is megálló, a regény ismerete nélkül is érthető és értelmezhető történetet kimetszenie, s e köré építeni az előadást. A történet arról szól, hogy a háború miként nyomorítja meg a lelket, de arról is, hogy nem pusztán a háború az oka mindennek: két, tűzön-vízen át összetartó, háborúban nevelkedő, szüleit elvesztő gyermek fokozatosan eltávolodik egymástól. Az egyik csupán túl akarja élni az egészet, erkölcsi tartását az elkövetett, mind komolyabb stiklik ellenére megőrzi, a másik viszont túllép minden erkölcsi gátláson, s a jobb élet reményében halálba küldi még az apját is. Jobb élet, megváltás, megbocsátás azonban nincs – marad a magány, a szenvedés, az öngyilkosság.

A szabadkai előadás epizódokból építkezik; különösen az első rész használja a pika-reszk dramaturgiáját. Mind komolyabbá váló csinytevések sorozata rajzolja ki a főszereplők éréseinek stációit, a körülöttük zajló események epizódyszerűek. (A második rész azért tűnik kicsit szakadozottabbnak, mert ott ez a szerkezet már nem tartható fenn maradéktalanul.) A két főszereplőt leszámítva a színészek általában több szerepet játszanak,

ezáltal mindenkinek jut egy-egy hangsúlyos, fontos szerep. A mellékszereplők közül kiemelkedik Karna Margit félelmetes, őserőt és ősi gonoszszágot sugárzó nagymamája, de emlékezetes Kovács Frigyes, Vicei Natália, Kalmár Zsuzsa, Katkó Ferenc, Mess Artilla egy-egy epizódja is. A két fiatal főszereplő, Pálfi Ervin és Ralbovszki Csaba pedig természetesen egyszerűséggel, kevés látványos színészi eszközt használva, igen erőteljesen formálja meg a testvérek figuráját. A rendezői-színészi eszközöknek e hangsúlyos puritanizmusa fojtott feszültséget gerjeszt (amit szerencsésen old egy-egy líraibb vagy mulatságosabb jelenet), de az optimálisnál egyhangúbbá, egyszínűbbé teszi a produkciót. Hiányoznak a szélsőségesebb megoldások, melyekre egyébként a regény bőven adna alkalmat (s melyeket Eldad következetesen tompít vagy elhagy), hiányoznak a pianókat egyes csúcspontokon felváltani képes forték. Ugyanakkor ez adja a produkció talán legfőbb szakmai érdekességét: korábban a szabadkai előadásokat éppen ezek a nagyon (néha túlságosan is) erőteljes forték, a szinte szüntelen izzás, a rengeteg mozgás és a néha provokatív jelenetek jellemezték, amelyek ugyan erős hatást tudtak gyakorolni a nézőre (s a magyarországi befogadót végképp megdöbbenhetette a színházcsinálás elemi fontosságának e nyilvánvaló manifesztálódása), de gyakran gyengítették a színészi teljesítményeket, s az árnyalatok teljes összemosisásával paradox módon egy idő után éppen a játék intenzitásából vettek el. Így meglepetést kelt, hogy a társulat magas színvonalon képes produkálni egy teljesen más színházi nyelven is, amely azonban remélhetően nem fordulatot jelent majd, hanem utat, segítséget a heterogénebb színházi stílus felé.

A fesztivál legfelhőtlenebb, leginkább szórakoztató előadását a Sepsiszentgyörgyi Román Színház produkálta. A szerb Miloš Nolicic drámája nyomán készült előadás nem a háborúban, hanem húsz évvel utána játszódik. A *Szerszámmal a kézben* színhelye egy kovácsműhely, bár a sztori alapján a néző más szerszámmal is asszociálhat. János kovács a háború alatt teherbe ejtett egy orosz kovácsnét. Nem tudja azonban, hogy az ő gyermekének apja Ioan, a román kovács, arról pedig egyiküknek sincs tudomása, hogy Ioan felesége az orosz kovács, Ivan gyermekét szülte meg. Egy nap persze minden kiderül, ám a várt leszámolás elmarad, mivel mindenki békében, boldogságban, a múltat felejtve kíván élni.

A tanmeseszerű történetből Theodora Herghelegiu fergeteges örömszínházat rendezett. Majd' minden mondatra jut egy poén; ha a szöveg erre nem nyújt lehetőséget (és gyakran nem nyújt), következnek a színészi gesztusok, grimaszok, a színházi



Karna Margit (Nagymama) Pálfi Ervinnel és Ralbovszki Csabával a *Nem fáj* című Agota Kristof-darabban

helyzetre reflektáló atelier poénok (különösen a ságó és a világosító kerül a színészi molesztálások keresztüzébe), a nyelvi játékok (a román nyelvű előadás gyakran magyarra vált – nem pusztán a kitűnő sepsiszentgyörgyi magyar színésznek, Szakács Lászlónak, de a magyarul kiválóan beszélő női főszereplőnek, Iona Gajdónak köszönhetően is), s akkor még a dal- és mozgásetetéről nem is beszélünk. A rendezőt dicséri, hogy a produkció mindennek ellenére nem esik szét, az ötleteknek, poénoknak megvan a maguk struktúrája (a színészeknek csak látszólag szabad mindent megtenniük), a spontánnak ható színészi-rendezői megoldások érezhetően kidolgozottak. (Csak az interaktivitás nem működik: a felszabadító erejűnek szánt záró ösztánca nem sikerül a publikumot bevonni.) A tanító jelleget üdítően oldja, de nem tünteti el a látványos teatralitás; a sepsiszentgyörgyi előadás kellemes nyáresti szórakozásnak tűnik, de még innen, Zsám-békről nézve (etnikai konfliktusoktól némi-képp elvonatkoztatva) is jóval több annál.

TEREK ÉS HELYSZÍNEK

A találkozó előadásainak többségét egyébként nem a jól bejáratott helyszíneken játszották. A sepsiszentgyörgyi bemutatót a csupán a *Johnnynak* otthont adó művelődési ház kicsiny udvarán rendezték meg, a *Nem fáj*t pedig egy iskola

ternatermében! A második hét három produkciója izgalmas, új helyszínen került színre: a hegytetőn épült egykori laktanyában. A hatalmas terület egyszerre, egymástól függetlenül (és egymást nem zavarva) három előadás lebonyolítását is lehetővé teszi, a gyönyörű erdőbe, ligetekbe ékelődő betonépítmények pedig valóban megindíthatják az alkotók fantáziáját. A három rendező közül kettő érezhetően bele is szeretett a térbe: a *Kioldás* és a *Csontzene* ebben a változatában nem képzelhető el másutt (noha az előbbinek, tudtommal, készül majd közházai változata, de az egészen bizonyosan már egy másik előadás lesz).

Barrie Keeffe *A városban* című darabjának bemutatója azonban kevésbé találta meg tereit az új helyszínen. Holott Bagó Bertalan rendező igyekezett kihasználni a közházai miliótól elütő környezetet, még a polgárőrség gépkocsiját is felléptette. Ám azon a tényen ő sem változtathatott, hogy a zárt szerkezetű, alapvetően statikus, szövegcentrikus színműnek nem ez a természetes közege; a metaforikus bezártságot, a kitörés lehetetlenségét a maga fizikai valójában érzékeltetni képes stúdiósínház valószínűleg erőteljesebbé, feszültebbé tenné az előadást.

A dráma három londoni srácról szól; egyikük, Jan hivatásos katona (nem elhivatottságból, persze, hanem mert szüksége van a zsoldra), s másnap Észak-Írországra kell indulnia. Haverja, Paul, aki ott ragadt a gyárban, búcsúestét szervezne, ám semmi nem jön össze: a hirdetéssel felszedett lányok nem érkeznek meg, helyettük viszont feltűnik a hozzájuk képest sikeresnek mondható, önálló vállalkozásba kezdett egykori iskolatárs, a színes bőrű Louis, aki végül a súlyosan frusztrált Paul tehetetlen dühének áldozata lesz. Keeffe a kétségtelenül súlyos és aktuális problémákat (perspektívatlanság, munkanélküliség, nyomor, rasszizmus) meglehetősen közhelyes és kiszámítható módon dolgozza fel. Ráadásul kevés kitérés pontot kínál a rendezőnek: az egy helyszínen játszódó, nyomasztóan verbális, kötött szerkezetű mű nem alakítható át radikálisan, a kevésbé eredeti szöveg nemigen javítható vizuális effektusokkal, frappáns rendezői ötletekkel. Mivel ezen Bagó Bertalan sem igen tudott segíteni, ehelyett érezhetően a fiatal, főiskolás színészeket igyekezett helyzetbe hozni, vélhetően abban bízván, hogy ha a szöveg kivételes szuggesztivitással kel életre, hiányosságai ellenére is hatni tud. E tekintetben az előadás félsikernek tekinthető. A színészek megjegyzendő, értékes alakításokat nyújtanak. Nagy Sándor pontosan építi fel a frusztráció robbanáshoz vezető fázisait, Kerényi Miklós Máté Jan félelmei és pózai mögött a szereplő eredendő humánusát is megmutatja, Szentirmay Zsolt pedig nem játszik rá a hálás szerep közhelyeire, az ügyeskedő simlis sablonja helyett emberi figurát, egy büszke, öntudatos, érzelmes, de kevésbé empatikus férfit mutat; de

sem külön-külön, sem együttesen nem annyira átütően erőteljesek, hogy a néző ne érezze közhelyesnek (s így némiképp unalmasnak) a színen megelevenedő történetet.

Kovács Kristóf *Csontzene* című drámájáról ellenben nem állítható, hogy zárt szerkezete és dramaturgiája lenne, s így megkötné a rendező kezét. (Aligha tévedek, ha azt gyanítom: darab és előadás létrejött elválaszthatatlan egymástól, a szöveg alighanem a próbák során is alakult, változott.) A történet egy ostromlott városban játszódik, melyet a titokzatos Herceg ural, aki bár maga rendelt hadsereget a védelemre, nemcsak az ellent, hanem a zsoldosokat is távol akarja tartani a várostól. A vesztesre álló háború során azonban a katonák átveszik a hatalmat, s a birodalom a kontrollálatlan gyilkolás, káosz, anarchia területévé válik.

Noha ez az egyetlen darab a találkozó látottak közül, melynek központi szereplői katonák, s szintere a háború, a történet alapvetően metafizikus: nem a harcról, hanem az ölésről, a körötte feszülő érzelmekről, indulatokról, szerelem és erőszak összefonódásáról szól. Helye, ideje éppúgy nem konkretizálható, mint ahogy szereplőinek sincs nevük. Nem pusztán a színlapon nincs, de a szereplők sem használják, mintha tudatában volnának az individuum felcserélhető voltának. („Kapitány: Van neved? Hogy hívnak? / Nő: Nem mindegy?” „Kapitány: Engem csak kapitánynak szólítanak. / Nő: Szép neve van.”) Mintha azonban a szerző nem döntötte volna el, hogy lemondjon-e a szereplők hús-vér emberként való ábrázolásáról vagy sem. Helyenként úgy tűnik, csupán a lendületesen változó helyzetek és események sodorják a szereplőket, máskor viszont mintha elfojtott tudatalattijuk lépne működésbe. A *Csontzene* eltávolodik ugyan a pszichologikus ábrázolástól, ám a karakterek nemhogy archetípussá, még típusá sem igen tudnak válni. Metaforikus valójuk éppoly kevésbé van, mint pszichéjük (mivel hol egyik van, hol másik). Így a drámában a szituációk az erősek, maguk a szerepek is egy-egy helyzetben vál(hat)nak fontossá és erőteljessé, és nem koherens felépítettségük révén. Mivel ez vélhetően nem szerzői szándék, s másfelől a *Csontzene* távolról sem erőtlen vagy érdektelen szöveg (hatni tud a lecsupaszított, a maga tómondataival és megrikított névelőivel távolról a Fejes Endre-i nyelvhasználatot idéző, lírát is közvetíteni képes nyelvezet, gondosan kiépítettek az egyes jelenetek gondolati, metafizikai kapcsolódásai, ügyesen megoldottak a jelenetek közötti és jelenetekben belüli stílusváltások), a befogadó hajlamos a problematikus vonásokat az alaposabb kidolgozás, netán az idő hiányával magyarázni. A forma tudatos használata amúgy is dominánsabb a mondandó hangsúlyozásánál (ami a mondandó természetszerűen közhelyes voltából fakadóan egyáltalán nem baj), különösképpen érzékelhető ez a „túlvilági” jeleneteknél. A szellemek megjelenése éppúgy értelmezhető transzcendentális képként, mint egyszerű lázalomként, s így is, úgy is azt a területet jelöli, ahol az emberi erőszaknak már nincs, nem lehet hatalma. Am e példázatoságot

Iona Gajdó és Szakács László a sepsiszentgyörgyi Szerszámmal a kézben című előadásban



elhalványítja, hogy a szerző érezhető élvezettel ellenpontozza a komoly-komor színek világát részben lírai, részben humoros képekkel. Tehetséges, szeszélyes, megragadóan szép részeket is tartalmazó, de több tekintetben megoldatlan szöveg Kovács Kristófé, mely a mindenkori rendezőt komoly nehézségek elé állíthatja, de termékenyen inspirálhatja is.

A Simon Balázs rendezte zsámbéki előadás éppoly (bár nem éppúgy) egyenetlen, mint a dráma. A bemutatót természetesen meghatározza a már leírt tér, melynek adottságait Simon különösen az első részben igyekszik kihasználni. Az egyes jelenetek váltakozó helyszíneken kelnek életre, ráadásul hol zárt helyen, hol a szabadban. A Herceg birodalmának eseményei (a Nő és a Mama folyamatos konfliktusai) zárt helyszíneken játszódnak, melyeknek kapui (s a felettük húzódó dombmszerűség) jelképezik a városfalat, s minél inkább távolodunk a kapuktól, annál többet haladunk a szabadban. Résztevői vagyunk ekkor egy körmenetnek, melyet egy eleinte még szimbolikus szerepűnek tetsző, később mindinkább háttérbe szoruló, végül el is tűnő próféta vezet. Ezáltal a jelenetek is mint stációk értelmezhetők (akár mint a megváltásra váró emberi bűn és szenvedés, akár a pokolra vezető út, akár az Istennel vagy a transzcendens Isten-képpel való szembefordulás stációi). Bármilyen következetesen és pontosan van megépítve az előadás szerkezete, azt az általános befogadói problémát, melyet a „sétáló színház” csaknem mindig felvet, Simon sem tudja megoldani: a sajátos befogadói helyzet meg-megtöri a játékban kialakuló feszültséget, s rendre eltereli a jelenetek elejéről a figyelmet (főként a zárt helyszíneken, ahol gyakran igen sok idő megy el a pusztá ültetéssel). Ez valószínűleg csak nagyon erős jelenetindításokkal vagy kivételesen intenzív színészi jelenléttel (és – bármilyen szemtelennek tűnjék is – a nézői kényelem bizonyos szintű figyelmen kívül hagyásával) lenne áthidalható. S mivel a feszültség folyamatos megtartása létérdeke lenne a drámának, gyakran érzi úgy a néző, hogy a rendező túl nagy árat fizet a sikeresen alkalmazott formáért.

Ennek valószínűleg maga Simon is tudatában van, ezért igyekszik a szöveg más árnyalatainak kiemelésével játékosabbra hangszerelni az előadást. Rögön az első jelenetben, amikor a katonák írtásnak, a színészek élettelen testek helyett tárgyakat hajigálnak a sírgödörbe. Később is sok a játékos tárgyhasználat, a teatralizált effektus (például ilyen a hangsúlyozottan magnóról szóló csecsemősírás). A teatrális játékoságot erősítik a pragmatikus szerepösszevonások, melyeknek némi hátulütője, hogy a szellemalakokat felléptető második részben a néző egy halála után újra feltűnő sze-



Nagy Sándor és Kerényi Miklós Máté a Keeffe-darabban

repló esetén hosszabb-rövidebb ideig töprengeni kényszerül: szellemként megjelenő korábbi figurával vagy ugyanazon színész által játszott másik szereplővel találkozik-e. Az első rész kétségkívül hatásos pillanatai azok, amikor a színészi játék jelzi a váltást, a játék komolyra fordulását, s a könnyed teatralitást mellbevágó pillanatok követik (igaz, nem mindenütt következik be ilyen váltás).

A második részben forma és stílus egyaránt gyengül. Csupán az első jelenet játszódik a szabadban, a többi a zárt rész két elkülönített terében. Lehet ennek magyarázata az, hogy maga a darab is kevesebb helyszínt használ, ám ez nem olyan erős kényszer, ami feltétlenül indukálná a forma megtörését. A szűk térbe szorított játék azonban nem lesz feszebb vagy egyneműbb attól, hogy a rendező vállalta játékos teatralitás is gyengül. A szöveg ugyanis itt a legösszetettebb, itt jelenik meg leghatározottabban a líra és a groteszk humor, amit az előadás a korábbinál jóval hagyományosabb eszközökkel (zenével, táncal, fénytervezéssel) közvetít is. A játék a tradicionálisabb keretek között is gördülékenyen folyik; a stílustörésnek ugyan nincs különösebb hozadéka, de nem is morzsolja szét a produkciót, inkább csak nyilvánvalóvá teszi a szöveg különböző színházi megközelítésének módjait, lehetőségeit. (S mivel ennek prezentációja vélhetően nem tartozott az alkotók céljai közé, a néző megint csak hajlamos az alaposabb kidolgozás, illetve az idő hiányára gondolni.)

A színészek feladata nem könnyű, hiszen nem ábrázolhatják realizisztikusan a figurákat, de az elemeléshez, a szerepek metaforikussá tételéhez kevés írói-rendezői segítséget kapnak. A legszerencsésebb megoldás a jelenlétre, intenzív személyes kisugárzásra építő alakítás lenne, ami viszont a játékok többségének nem igazán sajátja. Ezzel leginkább a Nőt

játszó Széles Zita kísérletezik, hol több, hol kevesebb sikerrel. Azokban a jelenetekben a legerőteljesebb, legszuggesztívebb, amikor a tehetetlenül sistergő, céltalan düh ki-robbanását, a hideg dívamáz elfoszlását, a szeretethiányból fakadó agresszivitást ábrázolhatja. A dívasablonokat valamivel külsőségesebben játssza, de a figura titok-zatosságát meg tudja jeleníteni. A líraibb jelenetekben viszont (ahol pedig lehetősége lenne több színt felmutatni) kicsit tétozóbb, bizonytalanabb az alakítása. A háború áldozatává váló Fiatal katonát alakító Szabó Zoltán éppen ezekben a jelenetekben a legjobb, legtermészetesebb; ám az elv és gyakorlat áthidalhatatlanságának csapdájába szorult fiatallembert a korábbiakban a lehetségesnél kevesebb színnel játssza. A többiek inkább típusokat formálnak: Tóth József (Kapitány) a megfáradt, cinikus, intelligens gazemberét, Egyed Attila (Alvezér) a vad, primitív, de egykori ember-ségét nyomokban még őrző harcosét, Derzsi János (Öreg katona) a sokat látott, az erőszakot természetesnek elfogadó, mindenbe belenyugvó, örök szolgálót, Nagy Mari (Mama) az önsajnálta temetkező, érdekeit foggal-körömmel védelmezni próbáló, hervadásnak indult asszonyét. Pontos és rutinos alakítás valamenynyi – némi hiányérzetet részben a velük járó „désza vu”-érzés, részben a szöveg további potenciális lehetőségeinek elszalasztása okoz. Az epizódszerepek annyiban hálásabb feladatok, hogy eleve csupán néhány színesebb típus felvillantására adnak lehetőséget, amivel a színészek (kivált Máhr Ágnes, Kőmíves Sándor, Gerle Andrea, Fábrián Gábor) általában jól élnek.

Az érdekes, részértékekben gazdag, de egészében problematikus, egyetlen előadás további munkára, elmélyedésre, részbeni átdolgozásra szorulna, ami azonban (miután közhízi változat tudtommal nem készül) legfeljebb jövő nyáron lehet esedékes.

A BEREGSZÁSZIAK KIOLDÁSA

Ebből a szempontból szerencsésebb helyzetben van Vidnyánszky Attila, aki évad közben is alakíthatja, változtathatja majd a mostani bemutatót – ami a beregszászi produkciók esetében megszokott jelenség. A *Kioldás* amúgy is jóval „készebb” (még ha nem is teljesen kész) előadás. „Vázlat egy majdani előadáshoz” – áll a cím és a műfajmegjelölés alatt a színlapon, amit komolyan venni azért csak mértékkel lehet. Nem kizárt ugyan, hogy létrejön majd egy bizonyos „majdani előadás”, ám a jelenlegi, Zsámbékon látott változat sem vázlat csupán. Így aztán a néző e megjelölést is a produkció egyik fontos elemét jelentő teatrális „kikacsintások” közé sorol-

hatja. Elgondolkodtatóbb a műfajmegjelölés. Verebes Ernő ugyanis ezt írta színpadi művének címe alá: „tanulmány egy végkifejlethez”.

A *Kioldás* klasszikus értelemben véve valóban nem dráma: leírások, monológok, párbeszédkelegye. Olvasva is izgalmas, több szinten épülő, kategóriákba nehezen sorolható alkotás, színházi szempontból nem könnyű, de valóban inspiratív, a rendező fantáziájára is sokban hagyatkozó színpadi nyersanyag, amely feltehetően mindenképpen kisebb-nagyobb beavatkozásokra, változtatásokra szorul (ami nem kisebbíti irodalmi értékeit). Vidnyánszky számára, akinek beregszászi rendezései gyakran nem hagyományos drámai szövegekből készülnek, s munkáinak érezhetően csaknem mindig van valamilyen epikus magjuk, feltehetően kifejezetten kézre áll a szöveg.

A *Kioldás* története nem kötődik közvetlenül a háborús tematikához (még ha a legkézenfekvőbb képzettársítások rögvest oda kapcsolhatják is). Tárnya egy természeti katasztrófa, mely tulajdonképpen a cselekmény kezdete előtt bekövetkező végkifejlet. A játék flashbackszerűen perog, és ide torkollik. A színhely egy féktelep, melynek feladata, hogy a visszaszorító prések működtetésével fékezze a föld alatti rugókat, melyek a váratlan földmozgás hatására természeti katasztrófát okozhatnak, s ezt csak az önmegsemmisítés tudja megállítani. A telepen így minden a prések és a mechanikai rendszer karbantartása körül forog, nem pusztán a mérnökök, karbantartók és más munkások napi tevékenysége, de az Oroszországból érkezett titokzatos kutatónő vagy a telepet felvásárolni készülő francia cég kiküldöttjeinek munkája is. Ám ez a természetbe helyezett világ maga a természetellenes művészet: a prések ugyanis (mint ahogy az egy régi tervrajzról kiderül) nem léteznek, az esetleges katasztrófától csak a föld alatti kupola védhet meg, így a hosszú évek óta folyó munka teljesen hiábavaló. Ám kevéssel azután, hogy a főmérnök erre rádöbben, a katasztrófa bekövetkezik.

Ez a játékosan filozofikus, ironikus szöveget csupán a mű felületi része, bár a filozofikus gondolatiság, illetve a társadalomkritikai aspektusokat is befogadó ironia másik két réteget is meghatároz. Az utóbbi a társadalom kis szeleteként jellemzi a telep tizenkét kiemelt munkatársát. Valamennyien monológgal mutatkoznak be, melyeknek nem tartalma, hanem megfogalmazása, retorikája árulkodó. Van közöttük értelmiségi tépelődés (mint Tilla főmérnöké), ostoba politikai frázispufogatás (Korány igazgatóé vagy Térmaró szindikátusi elnöké), mellébeszélő titokza-

toskodás (Maria Szopotnyikováé), közvetlen bennfenteskedés (Jakus Lelléé), s még folytathatnánk a sort. A szereplők alkalmi és tartós szövetségeinek alakulása maró ironiával képezi le a hatalmi-politikai viszonyokat. Fontosabb azonban ennél a filozófiai-metafizikai sík. A valós figurák mellett már a kezdő monológok során bemutatkozik egy szimbolikus alak, a kulcsszereplő, Én, aki többek közt az alábbiakat mondja magáról: „Én vagyok. Egy szereplő, aki mindenkiben ott van. Megjelenek, amikor valaki azt mondja, Én. Én vagyok a mindenkiben ott lakozó, mégis különálló. A közös gerinc, a gerinctelen. (...) Én feláldozhatom magam mindenki helyett. Emiatt főszerep jutott nekem, mégsem gyászol a végén senki sem. (...) Én nem érkeztem sehonnan, mert mindig is itt voltam. Észrevehetőségem azonban változó. Én tökéletes szereplő vagyok, hiszen sosem vagyok önmagam.” Én természetesen nem csak akkor bukkan fel, amikor valaki azt mondja, én: narrátor, szócső, intrikus, transzcendentális lény egy személyben. Ki-be lépked a jelenelekbe, körötte kétértelműekké változnak a szituációk, a mondatok, amelyeknek metaforikus értelme más szereplőknél is megjelenik; azoknál a figuráknál persze, melyeknek ábrázolásmódja nem eredendően ironikus.

Én figurájának középpontba állítása és az egyes szituációk metaforikussá tétele utat nyit a szöveg másik két síkjá elött. Az egyik lírai alapú metaforákkal, metonimiákkal misztifikálja, mitizálja a helyszínt és az eseményeket. Így nyer szimbolikus értelmet a menekvést egyébként nem nyújtó Menhely kertje a vörösfenyővel és a hozzá vezető Porhintés útja, így nyerhet értelmet a Csodák kapuja, így jelenhet meg a keringő három negyedekek Égi, Kéti és Harna. A másik sík az eredendő teatralitást hangsúlyozza, s találékonyan vet fel, csomagol irodalmi formába (természetesen nem új) színházesztétikai kérdéseket. Ezt részben a számos írói „kiszólás” hordozza – melyek (legalábbis a rosszmájú recenzens szerint) néha dicsérendő szerzői önkritikának is helyet adnak („...ezt a kérdést csak az tehetné fel, aki nem figyelt kellőképpen a Csodák kapujáról szóló, jóval előbb elhangzott



Mahr Ági a Csontzenében

eszmefuttatásra. Ez viszont könnyen lehetséges. Különösen azért, mert időközben, mint ahogy most is, sokkal, de sokkal életszerűbb és emberszabásúbb jeleneteknek voltunk és leszünk részesei.”), részben egyes szereplők saját nevükön történő bemutatkozása, de leginkább és legfontosabb módon bizonyos színházi paradoxonok szövegszintű megfogalmazása, sőt egy esetben eljátszatása. A színészek egy ponton szembefordulnak a közönséggel, s a beálló csendben hosszan fürkészik a nézőket. Majd a francia férfit játszó színész e szavakkal folytatja: „Azt hiszem, elég türelmesen néztük azt a színdarabot, amit önök produkáltak itt. (...) Ugyanis szerzői és rendezői utasításra a szerepek egy időre felcserélődtek. Az történt, hogy amíg hallgattunk, önök játszottak. Eljátszottak egy olyan nyugalmat és csendet, mely csupán látszólagos volt. Valójában hatalmas feszültség kerített a levegőben, ezt érezhették is.”

A szöveg jelentős érdeme, hogy szintjei széttartóak, de nem csúsznak szét, logikusan egymásra épülnek, kis pátozzsal fogalmazva: egymásból táplálkoznak. Ami nem jelenti azt, hogy a *Kioldás* egyenletes mű; az egyenetlenségeket azonban a különböző síkok eltérő színvonalú megformálása okozza. Legsikerültebbek (mind nyelvi, mind a történet- és figuraformálás szempontjából) az ironikus részek, ezek színesítik mind a tudományos (vagy éppen áltudományos) leírásokat, mind az elméleti-filozófiai eszmefuttatásokat, melyek ha nem is különösebben eredetiek, de invenciózusan csomagoltak, akárcsak a szöveg síkján is jól működő (bár néha kissé didaktikus) teatrális elemek. A mitizált fogalmak ezeknél jóval sablonosabbak, a fentebb leírt szimbólumrendszer némiképp erőltetettnek hat, a líraibbnak szánt részek halványabbak, erőtlenebbek, kevésbé eredetiek. Ebből a szempontból különösen árulkodó a „keringő három negyedének” szövegbéli behatárolatlansága és a (főként nyelvi) megoldatlan befejezés.



Koncz Zsuzsa felvételei

Felkészülés a beregszásziak *Kioldás* című előadása előtt

Érdekes, hogy e részek a Vidnyánszky Attila rendezte, a szövegnek egyébként minden szempontból érvényes színpadi formát és tartalmat adó előadásban is többnyire megoldatlanok maradnak. Vidnyánszky rendezése a katasztrófát metafizikai káoszként vizionálja. A tér előnyeit mindvégig kihasználó produkció csaknem csendélettel indít: az elhagyott, élettelen táj képét csak a diákat mozdulatlanul vetítő Én ellenpontozza. Azután néhány munkás érkezik ásóval a színre, hogy mindenünnen szemeteszsákokat kotorjon elő. E zsákokból másznak ki a halott szereplők, ekkor adják elő bemutatkozó monológjukat, majd a fertőtlenítést végző személyzet által meztelenre vetkőztetve, oldalt, a silók felé elhagyják a játéktér. A kezdés – túl azon, hogy nagyon erős atmoszférát teremt – rögvessé hangsúlyossá teszi mind a játék groteszk tragikumát, mind a történelem szakrális síkját. E végkifejlet utáni jelenet lassú, kimért mozdulatait, feszült csendjeit a későbbiekben (tehát a végkifejlet előtti jelenetekben) lármás színpadi kavargás váltja fel. A sokszereplős tablókából hosszabb-rövidebb jelenetek válnak ki, de a szín szinte soha nem üres: ha egy párbeszéd például a hozzánk legközelebbi buckán játszódik, valami csaknem mindig történik a hátsó buckán, a szín oldalsó részén vagy a siló tetején. A szereplők folyamatosan képviselik a maguk szólóit: a franciák például már jóval szövegbeli érkezésük előtt megjelennek, s hosszasan futkároznak (francia üdvözléseket kiáltozván) a silók környé-

kén, míg játékbeli szerepük tisztázódik. Én pedig a tér legkülönbözőbb pontjain bukkan fel; ha nem részese az előtérben folyó dialógusnak, a háttérben mindig ott tevékenykedik, figyel. A szerepszólások kavaládja azután a szöveg hangsúlyos pontjain rendeződik, koncentrálódik, mintha robbanást készítene elő – hogy azután ne robbanjon. Ezekon a pontokon ugyanis Vidnyánszky felerősíti a szöveg teatrális sikkeit, sőt újabb viszonyítási pontot is rendel hozzájuk azáltal, hogy önmagát is fellépteti az előadásban.

A rendező a játék két hangsúlyos pontján jelenik meg. Az egyik még a játék kezdete előtti pillanat, amikor szabadkozni kezd, amiért még nem a végleges előadást látjuk. Másodszor kevéssel a már leírt, a színpad és a nézőtér viszonyát megfordító csend előtt lép fel, amikor elmondja, hogy itt nem sikerült az író szándékát megvalósító scenikai megoldást találni, ezért jobbnak látta, ha verbálisan közvetíti a szerzői instrukciót – melyet azután az előadás, ha nem is szcenikailag, de a játékban amúgy tökéletesen megvalósít. (Mellesleg a francia férfi megszólalásával a játék újabb csavart kap: ebben a jelenetben ugyanis az állítólag meg nem érkezett francia színész helyett Rác Zsuzsa és Vass Magdolna játszanak, akiknek eredetileg más szerepet szánt a rendező. Rác megszólalásakor e körülményekről is beszámol, mondván, hogy a publikum ősztlő már az ígért francia színészeket láthatja e szerepekben. Ez az állítás a játék logikájából kiindulva akár igaz is lehet – ősszel mindenesetre ellenőrizhető lesz.) Az előadásban szuggesztív erővel megjelenített metafizikai káoszra így mindig hangsúlyosan reflektál a játék kiemelt teatralitása, szüntelen ütköztetve ezzel realitást és utópiát, valóságot és színházat. Vidnyánszky szokatlan erővel képes a különálló etüdöket, apró jeleneteket is drámaivá tenni; az eredendően epikus mű és az önnön epikus meghatározottságát pillanatokra sem tagadó előadás egyes elemeit, képeit mozaikszerűen illeszti a metafizikus létdráma konstrukciójába, dramatiszálva így a különálló, egymástól elváló etüdöket, félbehagyott monológokat, dialóg-törödelméket – s ezzel természetesen és természetesen teatralizálja az epikát.

A konstrukció természetesen önmagától nem kelne életre; abban, hogy az előadás ennyire gördülékenyen és hatásosan működik, jelentős része van a mindinkább összeforró, mind egységesebb, de a pontos csapatmunka mögött mind több egyéni szint is felmutatni képes beregszászi színészcsapatnak. A korábbi hiányosságok (például a dikció, a prozódia problémái) is fokozatosan eltűnnek (legalábbis halványodni) látszanak, a mozgáskészség magas színvonalra leg többjüknél látványosan érzékelhető, s feltűnően sok a színes és

szuggesztív alakítás. S ezek nem csupán a társulat „idősebb” színészeinek köszönhetőek, akik persze most is igen jók (Trill Zsolt kivételes szuggesztivitása és félelmetes ruganyossága, egészen kiszámíthatatlan mozgáskoordinációja Énként most is jól érvényesül; Kátya Alikina a megírtnál is több arcát mutatja a titokzatos Szopotnyikovának; Szűcs Nelli egyszerre nyomatékosítja és karikirozza Lengő Bea-Lujza nagyon is ésszerű korlátoltságát; Varga Józsefnek hátborzongatóan mulatságos percei vannak az impotens hatalmat megtestesítő igazgatóként; s Tóth László is meggyőzően hozza a vívódó értelmiségi ismerős figuráját), hanem a fiataloknak is. Orosz Ibolya erőteljes színpadi jelenléttel képes érzékeltetni az értelmiségi takarítónő nőies vonzerejét és „elvarázsoltságában” már a másik, szakrális szféra felé mutató arcát; Kacsur András és Kacsur Andrea tartalmasan groteszk párost mutat az opportunista doktor és a nimfomániás nővér szerepében; Rác József pedig igen hatásosan és magabiztosan mozog szerepe különböző síkjai között: a teljesen természetes, „civil” színpadi jelenlétét pillanatok alatt képes finom ironiára, szerepstilizálásra váltani – s a sikerült alakítások sora még folytatható lenne.

A fontos hatáselemek közé tartozik még a színpad mellől, élőben felhangzó gyönyörű ének, melynek segítségével Vidnyánszkynek csaknem sikerül megoldania a szöveg egyik alaproblémáját. Az énekesnő ott helyezkedik el, ahol a színpadi logika szerint a Menhely kertje van; megszólalása, tónusának szinte szferikus volta megidézi valamit a Csodák kapujából – sajnos, annyit azért nem, hogy az erőltetett szimbólumrendszert az előadás természetesen el tudja fogadtatni. A probléma áthidalására a rendezőnek más eszköze nemigen van. Az Égi–Kéti–Harma hármás még csak-csak belesimul a nagy kavargásba (ám nem emelkedik ki onnan, így jelentőséget, sőt jelentést sem igen kap), a szimbólumok pedig nem tárgyasulnak, nem válnak közvetlenül elfogadhatóvá s ekképp jelentéssé (de ugyanakkor nem is teatralizálódnak, vagyis nem a valóságot mímelő színház ironikusan, játékosan kezelendő, hanem a színház megmutatta valóság komolyan veendő elemeihez tartoznak). S a meg-megdőcönő lírát is sablonosabb rendezői megoldások próbálják pótolni, az utolsó jelenetnél például a zenei aláfestés (noha a Verebes Ernő teremtette zenei világ igen közel áll hozzám, az utóbbi időben nem először érzem úgy, hogy az alkotók a zenét nem a tartalom érzéki-atmoszferikus hangsúlyozására vagy ellenpontozására, hanem a tartalmi hiátusok elfedésére próbálják használni). Így aztán a sok-sok teatralizáló szándékú szabadkozás kap azért egy másik értelmet: ezeken a pontokon érzem úgy, hogy még valóban nincs kész az előadás, még van rajta átgondolni-, átdolgozni- való. Hogy ez az interpretáció mennyiben rokon a szerzői intenciókkal, természetesen nem tudhatom, de a beregszászi előadások megszokott utóélete (a produkciók szüntelen alakítása, formálása) azért bizakodással tölthet el. Igaz, erre az esetleges kőszínházi változat elkészítése mindenképpen rákényszerítheti az alkotókat, de talán nem alaptalan az a remény sem, hogy egy némiképp átalakított szabadtéri változatot jövőre is láthatunk Zsámbékon.

Ha csupán Vidnyánszkyék helyenkénti problémái, egyenetlenségei ellenére már jelen állapotában is jelentős előadása jött volna létre, az is értelmet adott volna az ideai tematikus előadás-sorozatnak. De nem lehetett panasz az átlagszínvonalra sem, ráadásul felavatódott egy új, izgalmas, sok lehetőséget kínáló helyszín. A tematikus szervezővel is életképesnek tűnik – vagyis soha rosszabb nyárelőt. Kár, hogy minderről a szakma nagyobb (feltehetően még a hó eleji fesztiváldömpingbe befáradt) része csak hallomásból értesülhetett...

Süvöltik férfiak, nők dühödő részegen az underground slágert Capulet partyján. Dióssy Gábor (Péter) prezentálja a Bizottság-dalt, személyiségéből fakadó bizarr hitelességgel. Hangja összetéveszthetetlenül fakó, kezében gitár. Az alternatív színész és fővároszerte ismert arc előadásában ironikus melankólia tehetetlen dühvel keveredik: „Minek?” Idővel az egész társaság beszáll, és virulens öntalattal üvölti: „Köpní kell!” Céltalan bolyong a jó nép, vonulnak fel és alá.

Az előtérben egymásba szeret Romeo és Júlia.

Vibrálóan idegesek mindketten, kétségbeesett igyekezettel sodródnak egymáshoz. Fél perc, és a csóknál tartanak. Gyorsan élnek! Csakúgy, mint a veronai. A fékevesztett körtáncban ott kavargó mindenki, még a kimért agg, az ősz Montague is. (Úgy látszik, ő is újított egy meghívót az ellenség bulijára, akárcsak fia. Más kérdés, hogy őt – nem tudni, miért – nem akarja „helyben leszúrni” Tybalt, mint a „rohadék Romeót”.) Az önértetes Tybalt – ha éppen nem a balhézással van elfoglalva – nyílt színen öleli Capulet asszonyát, vagyis a nénikéjét. A ház ura azonban nem nehezít a botrányos viszony miatt, a Dajkával vigasztalódik. Azért mellbe taszítja néhányszor „suttyó” unokaöccsét, aki otthonában kötekedne Romeóval.

Harsányak, durvák és boldogtalanok mindahányan. Mit számít, hogy szópárbaj

PERÉNYI BALÁZS

„Már megint itt van a szerelem”

■ SHAKESPEARE: ROMEO ÉS JÚLIA ■

vagy verekedés, szex vagy szerelem, csak történiék végre valami! Ezért robban ki az előadás elején az utcai csetepaté, ahol urak és hölgyek szájálnak egymással közönséges stílusban. Végül körbeállnak egy halk szavú, kötött sapkás alakot, egy békés külsejű fűszívót, és agyonrugdalják a reggie-rajongót.

Az áldozat kapta a vészjósló prológot („Szerelem, mit megjelölt a halál”), az első halott jogán. Később ő lopja ki Capulet kezéből a belépőt, s nyújtja Romeónak és sleppjének. Az eltávozottak a végzet ceremóniamesterei lesznek. Arcuk kisimul, mozdulataik ellágyulnak, megnyugodnak, megbékülnek ellenségükkel, sőt, gyilkosokkal – mint Tybalt és Mercutio –, és figyelmes alázattal bonyolítják a sorsszerű eseményeket. Megágyaznak – szó szerint – Romeónak és Júliának, mérget, tört és más gyilkos eszközt adnak kezükbe. Nem túlvilági elvetemültségből, infernális gonoszságból teszik, a jóakarát vezeti őket. Ők már tudják... Megszabadultak a fásaszó és zajos káoszából, kiszöktek életükből. Az előadás legboldogabb pillanata a tragikus zárlat. Összejönnek a megboldogultak a Capulet-kriptában, átnéz Mercutio és a nyitányánál meglincselt megnyerő fiú is a szomszéd sírboltból. Várja őket Romeo és Júlia, Tybalt és Páris – gondoljunk csak bele: hat jókedvű, huszoneves terem –, aztán önfeledt játékba kezdenek egymással. Láthatatlan autóval száguldanak a semmibe. A semmi volánját Romeo markolja, csak úgy dőlnek a kanyarban nevetve a nemlétezők. A túlvilági autórádióból Lou Reed keserű, sötéten bölcs éneke szól: „Ez egy tökéletes nap.”



**Törköly Levente (Capulet) és
Parti Nóra (Júlia)**

ban. Kár, hogy Menszátor Héresz Attila retentő modoros Mercutiót formál. Úgy beszél, mintha bluest énekelne; nyújtja, facsarja, torzítja a magyar nyelv hangzókészletét: „Mekidözlek a szreleem nevébeem” – mintha Horváth Charlie szólna stadionnyi rajongójához. A színész az összes megnyilvánulásának hangsúlyt kíván adni, szörnyű nyomatékkal tesz mindent, talán ezért lesz a kimódolt személyiség meglehetősen érdektelen. Pedig még beteg is! Mab királynőről szőtt látomását szavalva annyira felzaklatja magát, hogy rohamot kap. Valószínűleg epilepsziás. A maníros Mercutionál figyelemre méltóbb személyiség az örök kiegészítő ember, Benvolio. Kockics Pétert nem nyomasztja a feladat, hogy minden pillanatban „valaki” legyen. Nem akar más lenni, mint ami. Kedélyes cimborra, megértő haver. Jó humorú, eleven alakítás. Tybalt (Janicsék Péter) kigyúrt baseball-sapkás izomembernek szeretné mutatni magát, de könnyen elbizonytalanodik, ha számára érthetetlen, intellektuális ugratással szembesül. Romeo megmagyarázhatatlan szeretetkitörésével nem tud mit kezdeni, látszik rajta, hogy hagyóná a csudába a bunyót, el is somfordálna, ha az izgága Mercutio utána nem vetné magát. Nem rossz ember ez a Tybalt, durva imázsa inkább maszk, mint egyéniség. Halottként gyöngéden segíti sírba Romeókat.

Unokahúga, Júlia inkább izgalmas, mintsem szép, inkább különös kamasz, mintsem érett nő. Dadusával fogócskázik szüntelen. Vagy „verik a habot” – szó szerint, fémedényben –, hogy később jól összekenyjék egymást pajkosan. Ha magára marad, párnáját markolássza feszülten. Parti Nóra visszatérő zavart mozdulata, hogy szoknyát, hálóinget gyűrőget testhez szorított kézzel. Vibráló személyiség, akiért megbomoldulhat egy növadászatba belefáradt férfi, amilyen Romeo. Huszár Zsolt energikus alakítása nem ködfaló romantikust állít elénk, hanem tapasztalt férfiembert, aki a nagy szerelmet hajszolja lankadatlan vehemenciával, ami végre elúzná unalmát. Célratóró és határozott, de összeroppan, ha akadály kerül elé. Lepedőbe burkolózva falhoz lapul és tipródik Lőrinc barátnál, miután a herceg kihirdette szörnyű ítéletét: száműzetés. Mindegy, hogy szenved vagy örül, verekszik vagy csókol, egyaránt fekevesztett lendülettel teszi.

Életérzés-színház a tatabányai *Romeo és Júlia*. A világfájdalomról szól, amely törvényszerűen meglátogat minden gondolkodó, az élet mocskával, a társadalom hazugságaival szembesülő gimnazistát. Shakespeare drámája elbíri ezt az értelmezést, és a nézőterre terelt középiskolások szemlátó mást rezonálnak a dekadens hangulatokra, gondolatokra. Méltányolható az is, hogy az előadáshoz új, köznyelvi, helyen-

Nem lehet csodálni a veronai ifjak életundorát, hiszen a felnőttvilág reprezentánsai visszataszító alakok. Egy nemzedéki dráma torzóját látjuk, amelyből hiányzik az egyik pólus: nincsenek komolyan vehető szülők. Az öreg Montague pipogya alak, aki nejlonzacsi-ban viszi az uzsonnát világfájdalmas gyermeke után. Poroszlav Sándor szürkén játszik egy jelentéktelen figurát. Capulet autokrata maffiózó, alpári vadbarom, együtt szórakozik az ifjúsággal, de ha ellene szegülnek, önuralmát veszve tombol. Törköly Levente ijesztő indulatú Capulet, aki félő, hogy agyba-főbe veri leányát, amikor az nem akar egybekelni Párisal. „Dögölj meg az utcán, mert lelkeemre / Én nem foglak téged megismerni” – fenyegeti a földre taszított Júliát.

Méltósággal megőregedni senki nem tud, nem mer. Júlia anyja rossz ribancként kelletti magát a nála jó húszással fiatalabb Tybalt előtt. Van annyira tapintatlan, hogy lányához támolyog részegen elsiratni szeretőjét. Néhány nap, és Júlia kérőjének a nyakába próbálja varrni magát. Mindegy, hogy rokon vagy vőjelölt, neki fiatal férfi kell, aki mellett jó nőnek érezheti magát. Vlahovics Edit alakítása tovább távolítja a nézőtől az anyát, ripacsériába hajlóan hamisan hozza a nyafka dámát. Kevésbé taszító nő a Dajka, Zborovszky Andrea „cserfes fiatalossága”. Csak cinizmusa ijesztő, amikor azt javasolja Júliának, fogadja el új férjét, hiszen úgysem tud senki első házasságáról, és olyan mindegy, melyik férfit fogadja ágyába: „Romeo hozzá (Párishoz) képest felmosórongy”. Koromlabb ez az érvelés, ha a családfő szeretője mondja, mintha egy kiszolgáltatott, korosodó szolgáló, hiszen világos, hogy ő sem mondott nemet, amikor érdekei azt kívánták.

A bomlott értékrendű világban nem vigasztal a hit, és nem korlátoz a hatalom. Látszik ez Isten és az állam képviselőin. A szent ember, Lőrinc barát (Avass Attila) fekete kardigános, farmeros, kínai tornacipős külön. A természet titkait kutató, bölcs pap napszemüveget visel, és bőszen dohányzik, miközben elzengi hajnalköszöntőjét: „a foltos sötétség, mint egy részeg / Tántorog az új nap, a tűzkerék elől.” Baljában kis növénykét forgat szórakozottan, nehéz nem a vadkenderre asszociálnunk, amikor azt mondja: „Nem szül a világra olyan sarat a föld, / Ami különös célt ne szorgálna majd. / És megszűnik a jó, ha visszaélsz vele, / Mert saját természete ellen fordul.”

A herceg (Molnár Csaba) fád és cinikus figura. Az első tusa helyszínén nikotinéhsége szemmel láthatóan jobban foglalkoztatja, mint a legyilkolt fiatalember; legnagyobb gondja az, hogy tüzet találjon, amivel meggyújtathatná cigarettáját. Hiába demonstrálja rokona, Mercutio halálakor, hogy „Szomorú vagyok, e harcban én is vérzem”, mondandóját a rendőrségi szóvivők bornírt beszédmódorában zárja: „Hogy ez a szörnyűség ne ismétlődhesse meg, / És a világot ne vezérelje más, csak a szeretet, / Meg fogunk tenni mindent, amit lehet. / Tulajdonképpen most mindenki elmehet.” Unott, szaggyatott beszédmódja elárulja, már arra sincs energiája, hogy meggyőzze környezetét: el is hiszi, amit nyilatkozik.

Nem csoda, hogy a veronai ifjak nem lelik a helyüket. Önmagukat se nagyon. Az önutálat unaloműző játékaiknak ceremóniamestere Mercutio. Ő az „érdekes” ember a társaság-

ként közérthetőbb fordítást készített Koltai M. Gábor rendező és Sediánszky Nóra dramaturg. A néző könnyebben felfigyel a romantikus játékhagyományt cáfoló provokatív értelmezésre, ha hiába várja a szállóigévé vált költői mondatokat. Az új fordításban direktebbek és nyersebbek az erotikus élcelődések, trágárabbak és élesebbek a szóváltások. A vitathatatlan irodalmi értékű, kanonizált fordítások helyett készült újabb szövegváltozatok csapdájá, hogy zseniális fordulatokat – muzájából, hogy különbözzenek – szerencsétlenebb frázissal kell helyettesíteni. Sajnos Lőrinc barát retorikusan visszatérő mondata, amivel megfeddi a siránkozó Romeót: „ez sem szerencse?” Mézőly Dezsőnél, lényegesen jobb megoldás, mint a Tatabányán elhangzó: „és te nem vagy boldog?” Mégiscsak túlzás elvárni a gyilkossá lett, száműzött fiútól, hogy még boldog is legyen. Viszont valóban járhatott volna rosszabbul is, és szerencse, hogy nem így történt. Törvényszerű, hogy az elmélkedő és lírai, a hétköznapi nyelvhasználatól leginkább különböző részek sikerültek legkevésbé. Lőrinc barát fentebb idézett panteisztikus eszmefuttatása a természetben feloldódó jóról és rosszról, valamint a mértékről alig követhető, többszöri olvasásra is nehezen érthető. A fordítás érezhetően a tatabányai bemutató gondolatiságát szolgálja, gyakran nyúl hamar avuló szlengkifejezésekhez. Összességében annyira jelen idejű textus, hogy kérdés, használni tudja-e a közeljövő kissé másként gondolkodó előadása, vagy csak egyszer hangzott el színpadon, esetleg csak néhány sikerült megoldását emelik át más szövegekbe. Például mit tud kezdeni vele az a rendező, aki nem szándékozik tehetetlen paprikajancsit faragni a hercegből?

Koltai M. Gábor rendezésében az üzenet áthatja az előadás teljes jelrendszerét, az értelmezés közvetlenül teremti stílus és játékmódot. A tanácstalan nyugtalanságról egy kapkodóan nyugtalan előadás született. Hiába várnánk, hogy egy mondat csak úgy elhangozzék. A szereplők rendre beszáguldozzák a tagolt díszletet (Verecke Rita), sőt a nézőteret is bejártassák. Számtalanszor végigviharzanak az átlósan jobb hátrafutó rámpán, beleugrának a zenekari árokba, fölkapaszkodnak a bal elől falhoz rögzített asztalra, amely egy kicsempézett vágóhídra és kollégiumi fürdőre egyaránt emlékeztető szögletben áll, átölelik a háttér sejtelmes felhómályában álló habszivacs szobrokat (talán a Shakespeare-hősök londoni emlékművének másolatait), megzengetik a Capulet-házba (?) tolt olajoshordót (ipari rock hangszert?). Na, itt aztán nincsen lefúrt lábú szavalás. Mintha nem bíznának a szövegben, mondatról mondatra kimozdulnak, és ha a másik utánuk lép, esetleg megérinti, megragadja őket, már ki is tépik magukat, és viharzanak tovább, esetleg el-

taszítják társukat, vagy csak meghátrálnak, de már utánuk is lép a partner... És így tovább! Az emberi játszmákat folyamatosan lemozogják. A megszólalások mellé sztereotip vagy jelentésem akciót rendelnek kényszeresen. Júlia egyre játszadozik, Romeo és a fiúk félreérthetetlen mozdulatokkal kísérik félreérthetetlen utalásait, vagy férfiasan dulakodnak. Szimbolikus, hogy a Mab-monológot a rendező nem hagyja csak úgy elmondani: Benvolio igen mókásan megjeleníti a „tündérkurva” parányi udvartartásának állatkáit, pókot, mókust és hernyót, van is nevetés. (Később pedig a már leírt idegroham vonja el a figyelmünket a szépen fordított sorokról.) Jellemző, hogy Romeo és Júlia egymásra találására, az „erkélyjeleket” mondataira, a szereplők belső történéseire nemigen tudunk figyelni. Ugyanis a szerelmesek a fejünk fölött a jelenet kedvéért üresen hagyott középső székek (nesze neked nézettségi mutató) támláján egyensúlyoznak ügyesen, hogy középtájt – nyolcadik sor – összeölkezzenek. A mutatóvány lesz a fontos, nem az, amit megmutat. Ebben a kiábrándult Veronában az emberek – ifjak és aggok egyaránt – képtelenek megélni életeseményeiket, kár, hogy úgy tűnik, sokszor a színészekben sem történik semmi. Nincsen rá idejük! Ugyanaz a túlgenerált, heves reakció jellemzi hőseinket, bármi esett meg velük. Ezért sokszor a néző is csak kapkodja a fejét, míg végül elcsigázza őt a féktelen, zakatoló játék.



Parti Nóra és Huszár Zsolt (Romeo)

Csüggesztően hatásvadász az előadás zenei anyaga; olyan, mintha egy „alternatív” fiatal dekadens válogatását vették volna kölcsön, amivel depressziós barátnőjének kedveskedett. Megszólal Marc Almond és a Doors, a Dead Can Dance és Leonard Cohen, Nick Cave és Michael Nyman. Sok a trendi zenék édesbús kavalkádja. Ennyi hatásos motívumot nem bír el egy előadás, megcsömörlünk tőle.

Lehet, hogy az értékvesztett közeg okozza, hogy nem születet meg a valódi dráma. Hiszen ha nincs fenyegető hatalom, és Tybalt pófátlan magabiztossággal léphet a herceg elé, amikor már sokallja a két családra szórt szitkokat, miért roppan bele a száműzetésbe Romeo, ezt az uralkodót csak nem lenne nehéz kijátszani? Ha Romeo az első jelenetben egy – az utcán heverő – holttesten átszökellve siránkozik Róza miatt állati részvétlenséggel – miért érdekelné utána cizellált lelkivilága? Ha Mercutio kissé ellenszenves narcisztikus beteg, egoista bajkeverő, miért rázna meg a halála? Ha Júlia szeles fruska, aki ugyanúgy túlpörög, amikor örülten szerelmes, mint amikor a Dajkával hancúrozik, az igazi megrendülés elmarad! Ráadásul ha elvonják tőle a nagy drámai döntés lehetőségét, hiszen újdonsült férje nem szeretett rokonát, hanem antipatikus anyjának kigyúrt szeretőjét ölte meg, akkor talán mégsem olyan nehéz választania. Érdemes-e három órán át követni egy olyan szerelem sorsát, amely nem emelkedik világformáló erővé, amely csak a belső üresség transzcendens unalmát fedi, akár Tybalt klángögből fakadó hepciáskodása? Érdemes-e a *Romeo és Júliát* olyan városban elgondolni, ahol nem létezhet valódi szenvedély, csak indulatok vannak – vagy a halál végtelen derűje? A szenvedélyes közlésvágy, az egyértelmű olvasat némileg kifosztja a drámát, és igazolja azt a drámaelméleti közhelyet, hogy teljesen értékvesztett világban nem könnyű tragédiát játszani, pedig jobb lenne, ha cáfolná.

WILLIAM SHAKESPEARE: ROMEO ÉS JÚLIA (Tatabányai Jászai Mari Színház)

SZÖVEGVÁLTOZAT: Sediánszky Nóra és Koltai M. Gábor.

DÍSZLET-JELMEZ: Verecke Rita. **DRAMATURG:** Sediánszky Nóra. **MOZGÁS:** Gyöngyösi Tamás. **RENDEZŐ:** Koltai M. Gábor.

SZEREPLŐK: Huszár Zsolt, Parti Nóra, Molnár Csaba, Menszátor Héresz Attila, Janicsek Péter, Zborovszky Andrea, Avass Attila, Kocics Péter, Törköly Levente, Vlahovics Edit, Pavletits Béla, Poroszlav Sándor, Dióssy Gábor.

MÁROK TAMÁS

Élet és halál határmezsgyéjén

■ VERDI: SIMON BOCCANEGRA ■

Verdi *Simon Boccanegrája* leginkább a halálról szól. Pontosabban az élet és a halál között húzódó határmezsgyéről.

Az első kép egyik meghatározó eseménye, hogy Maria Fiesco, Boccanegra titkos hitvese, Jacopo Fiesco lánya meghal. Illetve a lány már a darab kezdetekor halott, ám ez csak a kép hozzávetőlegesen háromnegyedénél derül ki. Boccanegra főképp azért vállalja el a dózse tisztséget, mert azt reméli, hogy ezzel méltó lehet szerelmesére, megkaphatja őt. Amikor azonban ezt a döntést meghozza, annak már nincs értelme, hisz Maria meghalt. Ám mindez csak később, *túl későn* derül ki. Fiesco a Boccanegrával énekelt kettősében elhallgatja a halálhírt, de a tiltott szerelemből született gyermeket kéri Boccanegrától. Az azonban elmondja: a lány évekel ezelőtt eltűnt, nem találja. Kimondatlanul arra utal, hogy valószínűleg nem is él már, mindenesetre ebben az életben, Boccanegra és Fiesco *valós életében* nem léteznek.

A címszereplőt háromszor érinti meg a halál. Kétszer Gabriele Adorno támad rá (sikertelenül), egyszer pedig kancellárja, Paolo Albiani mérgezi meg.

Fiesco másfél felvonáson át „bujkál”, s amikor újra a saját személyében jelenik meg a színen, Boccanegra ezekkel a szavakkal ismer rá: „Kiemelkednek a sírból a holtak?”

Amelia mint eltűnt gyermek kerül meg, ő pedig örökre elvesztettnek hitt édesapjára talál rá.

Gabriele Adorno gondolkodás nélkül megöli Lorenzinót, aki részes szerelmesének elrablásában.

Paolo Albiani saját magát átkozza meg, s e szörnyűség terhétől úgy próbál menekülni, hogy megmérgezi Boccanegrát, aki erre az iszonyúságra rákényszerítette.

Kovalik Balázs számára ez a határmezsgye a legfontosabb a partitúrából. Legtehetségesebb operarendezőnk első Verdi-opusában mindvégig e vékony ösvényen egyensúlyoz. Eredetileg háttérbe szorult a darab másik, nyilvánvalóbb témája, nevezetesen, hogy a hatalom miképp befolyásolja az ember sorsát, egyéniségét, s hogy miképpen változik a hatalom természete attól függően, hogy milyen személyiségű ember birtokolja. Kovalik ezúttal mellőzni szándékozott ennek színpadi végiggondolását, a való élet azonban fölülbírálta őt. A szegedi premier estéjére, április 6-ra esett ugyanis a Medgyessy–Orbán-vita, s az bizony a bemutatót agyon is nyomta: jó fél ház volt csak, a szünet után pedig még kisebb. A vélhetően kevésbé politikus, kitartó nézők jártak jobban, ezt bizvást mondhatom, hisz az előadás után fölvetelről a kormányfőjelöltek vitáját is megnéztem. Ha pedig meggondoljuk a furcsa tény, miszerint a vitát Orbán nyerte, ámde a választásokat mégis Medgyessy, akkor már tényleg a *Simon Boccanegra* kellős közepében vagyunk, amely azon a napon fölért egy kampánycsendésértessel. Hogy azonban ezek a párhuzamok távol álltak a rendező elgondolásától, annak az a bizonyítéka, hogy koncepcióját már évekkorábban Debrecenben megvalósította.

A *Boccanegra* első kérdése, hogy ki is a címszereplő. Operai értelemben föltéve a kérdést: milyen énekes énekelje? Két lehetőség van. Az egyik, hogy Simon tehetséges tengerész, egyszerű hajós, aki navigációs képességeit jól hasznosítva a hatalomban, mintegy felnőtt az államfői feladathoz. Ezt a (gyakoribb) fölfogást képviselte világszínvonalon az utóbbi évtizedek legnagyobb magyar Boccanegrája, Miller Lajos, akinek alakítását hál' istennek hanglemez is őrzi. A karcsú, elegáns, lírai bariton természetesen közvetíti a lelki nemességet, az alak gazdag érzelmvilágát, és persze kevés benne a brutalitás, a nyers erő. A másik lehetőséget legpregnansabban Lawrence Tibbett mutatja meg, akit a harmincas évekbeli Metropolitan előadásain készült felvételekről ismerünk. Tibbett az Előjátékban mint oroszlán tör be a színpadra két kurta mondatával (*Un amplesso... Che avviene? – Öllelek... Mi történt?*). Óriási volumenű, sötét hősbariton zendül meg, s egy pillanat alatt nyilvánvalóvá válik, hogy nagy formátumú, kivételes erejű férfi lépett színpadra, aki a legtöbbre hivatott. Ő nem felnőtt a feladathoz, hanem beteljesíti a lehetőséget, mely természetesen adatott neki.

A szegedi produkció nagy értéke, hogy két teljes értékű címszereplőt talált – ráadásul épp a két ellentétes típusból. Busa Tamás hangja hősi színezetű, ám egyénisége inkább lírai. Bensőségesen közvetíti az alak vívódásait, lánya iránti szeretetét, ennek megfelelően sok hangszínnel, dinamikai árnyalattal énekel. Bede-Fazekas Csaba hetvenedik éve környékén is szálfegyenes tartással, épp hanggal jelenik meg a színen, s voltaképpen mindvégig egyetlen férfias tónust használ. A nyitó képen – ahol Boccanegra körülbelül harmincéves – sikerrel titkolja a korát, a húsz évvel később játszódó felvonásokban azonban látványban, mozgásban, tartásban tökéletesen képviseli az erőteljes államférfit, akit épp hanyatlásának kezdetén látunk. Galambósz haj, nemes fej, büszke tartás – igazi nagyszabású, reprezentatív személyiség, akire mindig muszáj figyelni, akinek a pusztja jelenléte is érdekes. Az intakt bariton ugyanezt a varázst sugározza, ugyanezzel a fenséggel szól. A múlt időt anyyi jelzi, hogy néhány magas piano hangot csak forte képes megszólaltatni. Bede-Fazekas átütő a két nagy összecsapásban Fiescóval, ám alakításának csúcspontja a tanácsstermi nagyjelenet. Itt Boccanegra ereje teljében mutatkozik meg (akárha Bánkot látnánk az összeesküvők között), politikusként fölényesen uralja a helyzetet, népezerként könnyedén lesz úrrá a tömeg ellenséges indulatain, s még pszichológiából is jelesre vizsgázik: Adornónak nagylelkűen visszaadja a kardját, az „alapos gyanúba keveredett” Paolóval meg saját magára mondatja ki az átkot. Ritkán találkozni manapság olyan művésszel, aki mindvégig fölényesen uralni képes ezt a jelenetet hangilag és színészilag egyaránt. És képes közvetíteni a szerző olyan végletes utasításait Paolo lelki megkínzásának jelenetében, mint „con forza terribile” (iszonyú erővel), „con tremenda maesta e con violenza sempre piu formidabile” (rémítő fenséggel és egyre félelmetesebb erővel).



Szendrényi Éva díszlete

A *Boccanegra* eredeti változatát 1857-ben mutatták be, de az első előadások csak gyér sikert arattak. Verdi azonban Arrigo Boitóval közösen 1880–81-ben, tehát közvetlenül az *Otello* előtt átdolgozta a darabot. A tanácstermi jelenetet teljes egészében ekkor komponálta. Az elemzők általában kiemelik, hogy ez mennyivel komplexebb és drámaibb a többi résznél, s hogy ily módon a *Boccanegra* zenéje heterogén. Észre kell azonban venni, hogy nem a két kor szak zenéje válik el ilyen élesen. A Fiescához, Boccanegrához és Paolóhoz kapcsolódó muzsikának mindvégig hatalmas drámai töltete van, korszerű a formája, míg Amelia és Gabriele jelenetei sokkal konvencionálisabbak.

A két nagyszerű címszereplő mellé Szegeden találtak egy fölvilanyozó Fiescót is. Ráczy István az utóbbi években a magyar operaszínpad vezető basszistájává küzdötte föl magát. Ezeket a hasábkon is hírt adtam róla, hogy legutóbb a *Don Carlos*ban Polgár Lászlóhoz mérhető Fülöpöt énekelt. Most Fiesco szerepében épp azt találta meg, amit eddig hiányoltunk nála: az éneklés drámai töltését. Basszusa sötét és áthatolhatatlan, mint a Fiesco-palota lefüggönyözött termei, de ez a gyönyörű matéria végre főnemesi indulattal szólalt meg. *Boccanegra* és Fiesco duettjeiben gigászok csatáznak. Ehhez mérhető összecsapás talán csak a *Don Carlos* Fülöp–Főinkvizítor-kettősében valósul meg. Bede-Fazekas, Busa és Ráczy a zenedráma ünnepévé avatták ezeket kettősöket.

Kovalik nemcsak a *darabot* rendezte meg, hanem az *arról alkotott véleményét* is, ami furcsa mód ezúttal rímél a szereposztásra. Erre már Benedek Mari jelmezei is utalnak. A két ellenfél, *Boccanegra* és Fiesco végig feketében van. Az első képben Simon köpenye alól kilóg fehér inge, de ez a szín később eltűnik róla, csak a végén tér vissza. A hatalmat egy páncélokkel bordázott zubony jelképezi, mely véd – de szorít, fojtogat is. Amelia az átlagos Verdi-hősnőhöz képest sokkal aktívabban vesz részt a cselekmény alakításában. Ő tűzpiros ruhát kapott. A teljesen sablonos tenorfigurát viszont halovány kékbe öltöztetik, és plexirúdból készült kardot adnak a kezébe, vállát műanyag lapokból álló elna-

gyolt antantszój nyomja. A szerelmi kettősben a padlóra heveredik, áriája után a *Boccanegra* szobájában található bordásfal tetején bújjik el. Papírmásé figura, de nemcsak a sztori, hanem a zenei ábrázolás szintjén is. Az első szereposztásban ráadásul egy Belmonte-hang szólaltatta meg, úgyhogy jelenetei végképp elvesztették komolyságukat.

Amelia a Simonnal énekelt kettős alatt pajzsszerű rácsot köt a derekára. Meglehetősen direkt jelzése ez a távolságtartásnak, s a poén, hogy ugyanis a felismerés után leveszi, bizony gyengécske.

Albianinak és Pietrónak a színdramaturgia szerint nemigen maradt más, mint a zöld, némi sötétkéssel keverve.

Kovalik Szendrényi Éva tervei alapján a *Boccanegrát* egy lerobant fürdőszobában játsszatja. Persze érteni véli az ember, hogy a fekete csempékkel borított nagyobb falfelületek holmi gránitszerű fenséget hivatottak jelképezni. De hát az utalás igen távoli, az első asszociáció viszont nagyon erős. A felület nem nemes, és épp eleget éltünk a koszos szocializmusban ahhoz, hogy egy elhanyagolt vizesblokk *ab ovo* rossz érzést keltsen bennünk. Ha ettől el tudunk tekinteni – ami nehéz –, akkor a színpadon sok erős pillanatot kapunk. Újra megcsodáljuk vagy megbosszankodjuk Kovalik azon meggyőződését, hogy darabhangsúlyait nem oda teszi, ahol megszoktuk, és azt a képességét, hogy erős pillanatokot teremtsen ott, ahol nem várnánk.

A rendező alapkoncepciójának megfelelően háromszor hoz színre egy szereplőt, aki a partitúrában nem szerepel: a halott Maria Fiescót. Az első képben kinyitja a Fiesco-palotát, és meglátjuk, amint Simon zokog elhalt hitvese fölött. S miközben ő Mariát siratja, a nép dózsénak kiáltja ki: az emelvény előregurul, a nép kétoldalt örömujjong, Simon ezt a „pokol visszhangjának” hallja. Ez Verdi legnagyobb pillanatainak egyike, olyan, mint az *Otello* harmadik felvonásának vége: egy ember egyszerre ér karrierje csúcsára és magánélete mélypontjára, s e kettő elválaszthatatlan egymástól. Ahogy ott fekszik szemünk előtt a tetem, iszonyú erővel rémít el bennünket e pillanat háborzongató igazsága.



Vajda Júlia (Amelia) és Busa Tamás (Simon)

Másodszor természetesen a nagy Amelia–Boccanegra-kettősben jelenik meg az anya, aminthogy a szövegben és a zenében oly nagyon jelen is van. Ezt a párjelenetet Kovalik végletesen kifeszíti. A kölcsönös fölismerés után nincs semmi összeölekezés, apa és lánya mint eltévedt vándorok bolyonganak a színpadon, miközben a forgó ide-oda viszi őket, mintha a fölismerés, a viszontlátás csak álom, illúzió volna. Az egymásra találás zenéjét a rendező az előzménnyel, az életben való fájdalmas, magányos bolyongással ilusztrálja, s ezzel kiemeli a dráma valós idejéből. Csak a duett legvégén ölelik meg egymást megnyugodva, csak ekkor térünk vissza a reális időbe s térbe.

„Dobja” viszont Kovalik a tanácstermi jelenet nagy fordulátát, amikor Amelia Adorno és Boccanegra közé veti magát, megakadályozva szerelmesét egy gyilkosságban. A lány hátul lép színre, s az eredeti szituáció elvész. Iszonyú nyomaték kerül viszont a záróképre. Paolo önmagát sújtó átka előtt hosszú, fekete papírcsíkok ereszkednek alá a zsi-

nórpadrásról. A kancellár a földön fekvé gyötrődik a dózse szavaitól, s amint megátkozta önmagát, sorban leszakítja ezeket a „sorsnyelveket”, végül beléjük is gubancolódik.

A szobajelenetben Simon háromszor is iszik a méregpohárból. Nem fatális véletlenről van itt szó, hanem a sors törvényszerű működéséről. Mintha Boccanegra szomjazná a halált.

A legérdekesebb azonban a finálé. A színen fehér ruhás emberek fekszenek keresztül-kasul. Az ötlet ismerős a *Turandot*ból, itt azonban más a funkciója. Boccanegra sejtésünknek megfelelően megszabadul a hatalom páncélzubbonyától, ismét nyitott fehér ingben áll előttünk. Amelia és Adorno hatalmas fejdíszekkel áll mereven, messze tőle. „Jó halni így, a te hű karjaidban” – éneklí Simon, amikor azonban föl néz, látja, hogy nem Amelia, hanem Fiesco kezét fogja. Feledhetetlen pillanat. Élete végpontján egyetlen ember van mellette, az, akit halálos ellenségének gondolt, aki elvette élete boldogságát. „Halni sehogyan sem jó, a halál borzalmas” – kiáltja Kovalik. A fehér inges alakok életre kelnek, és kezüket nyújtják Simon felé. A halál kapujában megjelennek az általa megölt emberek lelkei, hogy magukkal vigyék őt. A Pokol szelét azonban elfújja egy angyal. Maria bukkan föl, és végre egymásra találnak a szerelmesek.

Boccanegra *élete* itt véget ér, *sorsa* azonban még nem. Fiesco is fejdíszet húz, a jegyepár mellé áll, bejelenti a népnek Boccanegra halálát és Adorno dózsei megbízatását. Genovát ismét a patriciusok vezetik. Boccanegra elbukott. Hatalom, szeretet, apaság egy pillanat alatt semmivé foszlik. „Látod, Uram, Jézus, ennyi az élet” – éneklí a katolikus temetéseken. Persze ez talán nincs expressis verbis megkomponálva. De félreérthetetlenül kiolvasható a darabból.

Gondolatgazdag *Boccanegra*-rendezését Kovalik Balázs sokjelentésű fináléval koronázza meg. De nem ötletpetárdákkal, hanem átgondoltan egymás mellé rakott üzenetekkel, amelyek nem Verdi ellenében, hanem őt kibontva és továbbgondolva zárják le a remekművet.

VERDI: SIMON BOCCANEGRÁ (Szegedi Nemzeti Színház)

DÍSZLET: Szendrényi Éva. JELMEZ: Benedek Mari. KARMESTER: Bartal László. RENDEZŐ: Kovalik Balázs.

SZEREPLŐK: Bede-Fazekas Csaba/Busa Tamás, Rácz István/Gábor Géza, Vajda Juli/Rálik Szilvia, Urbán Róbert/Kóbor Tamás, Réti Attila/Andrejcsik István, Gábor Géza/Altóry Tamás, Piskolti László.

Révész Róbert felvételei

SÁNDOR L. ISTVÁN

Banális vágyak, könnyed csalódások

■ BARTA LAJOS: SZERELEM ■

Gondos, szép előadás született Nyíregyházán. Tóth Miklós rendezése úgy mutatja meg a Szerelm erényeit, hogy nem hamisítja meg a jellegét. Nem készített belőle magyar Három nővért, pedig a két mű között meglévő tematikai rokonság erre is csábíthatta volna. Barta Lajos darabjának főszereplője is három lánytestvér, akik a provinciális vidéki viszonyok között fokozatosan leszámolni kényszerülnek illúzióikkal. Mindhárman szerelemre, boldogságra áhítoznak, de amit elnyernek, az csak afféle méltatlan pótlék. Hozományuk nincs, a városszéli nyugdíjasnegyedben (ahol a szüleik házat vettek) társaságuk is alig akad. Böske, a legkisebb – aki tanítónőnek készül – egy katonatisztbe szerelmes. A fiúnak szintén nincs vagyona, legfeljebb a nagymama kauciójára számíthat, amit csak akkor kaphat meg, ha viszi valamire a hadseregben. Közbejön azonban az első világháború, az ezredet áthelyezik, majd kivezénylik a frontra. A fiú megsebesül, majd meghal, így Böskének – akit a halálos ágyán mégiscsak elvesz – csupán annyi marad, hogy egy életen át gyászolja őt. Lujza, a középső lány a frissen fölfedezett költőbe szerelmes, aki hamarosan a fővárosba költözik, és ott szép fokozatosan megfelelkezik első szerelméről. Csak az újabb verseskötetét ajánlja neki, s ez afféle „irodalmi özvegyé” teszi a lányt: gyászolja az elvesztett nagy szerelmet; ennek az érzésnek a bűvöletében fogja leélni az életét – mint egy eldugott falu „regényes” postamesternője. Nelli, a legidősebb már-már vénlánykorba ért. Neki nincsenek illúziói. Csak egyetlen szándék mozgatja: mindenképpen férjhez akar menni, hogy kiszabaduljon a szülei házából. Ezért szemeli ki magának Komoróczyt, a sápatag, körülményeskedő adótitkviselőt, akit azonban a lány rámenős, „robusztus modora” elriaszt. Inkább a fiatalabb Szalay lányok bűvölik el: előbb Böskének, aztán Lujzának teszi a szépet. De mindketten csak ugratják, s amint komolyabbra fordulna a dolog, azonnal kikoszarazzák. Komoróczy többszörösen le van sújtva, de – miután nem sikerül belehalnia a bánatába – végül mégiscsak kiegyezik Nellivel...

Talán e rövid szinopsziszból is nyilvánvaló, hogy mi az, ami a Szerelmet a Három nővértől elválasztja. Barta Lajost – miközben a reményteljes fiatalság elvesztésének nagy témáját járja körül – valójában csak a színek érdeklik, s nem az árnyalatok. Többnyire az érdekességeket igyekszik megragadni, s nem az ellentmondásokat. Így nem ad igazi mélységet a szituációknak és a szereplőknek; az egyes alakok jellemzésében ugyanazt a néhány motívációt variálja, ahelyett hogy az újabb helyzetekben újabb árnyalatokat bontana ki személyiségükből. Bár meggyőzően vázolja fel a provinciális kisvárosi világ jellegzetességeit, ennek az életformának a kilátástalanságát nem meri sugallni. Elsősorban azért nem, mert lényegében őt is, akárcsak a tizes, húszas évek magyar polgári szerzőinek többségét, a feloldás vágya mozgatja; a happy end kényszere alól egyikük sem tudta felszabadítani magát. A közönség elvárásainak mélyeséges tisztelete viszont épp azoknak az illúzióknak a megvédésére ösztönzi őket, amelyekkel a Csehov-darabok leszámolnak; egyikük sem vállalja, a mikszáthi örökség nyomán, annak ódiáját, hogy alapjaiban kérdőjelezze meg azt az értékrendet s világszemléletet, amelyre olvasóik (nézőik) többsége az életét építette. Ezért marad Barta Lajos műve is (akárcsak Szomory *Hermelinje*, Szép Ernő *Vőlegénye*, Molnár Ferenc *Liliomja*) csupán egy nagy mű ígérete. Ezért tekinthető a *Szerelm* is inkább csak tragikus színekkel (s lírai árnyalatokkal) átszőtt megértő komédiának, mint kesernyés, kíméletlen tragikomédiának.

Miközben Tóth Miklós rendezése megerősíti a darab erényeit, kibontja sokszor csak vázlatosan jelzett emberi mélységeit, észbe sem jut meghamisítani a művet. Pedig akár el is hagyhatná a happy endet hozó negyedik felvonást. Az előadás szerkesztése utal erre a lehetőségre: az első jelenetben, akárcsak a harmadik felvonás utolsó képében, az öregek múltba visszarévedő, fiatalságot elcsúsztató szavait halljuk. Ráadásul a rendező mindkét részletet kiszakítja a realista jelenetépítkezésből, s afféle vízióként, a semmiből

felsejlő emblematikus képként értelmezi őket: a történet mottójaként és sejtelmes lezárásaként. Az egymásra rímeltetett jelenetek azt jelzik, hogy így is kerek lenne a történet, de ettől a szereplők sorsát némileg nyitva hagyó, sejtelmesebb, kesernyesebb lezárástól mégiscsak eltekint a rendező, s folytatja a „mesét” Nelli és Komoróczy egymásra találásáig. Ez a megoldás egészében is jellemzi az alapanyaghoz való viszonyát: adottságként kezeli a mű jellegzetességeit, de igyekszik ezek mögé tekinteni, mélységet, többértelműséget adni nekik.

A rendezés – bár utal a mű realista gyökereire – nem köznapi életképek sorozataként értelmezi a darabot. Ezt az elmozdulást jelzi a díszlet. Zeke Edit nem illúzióeltelő helyszíneket rendezett be. A fémvázaz szerkezet csupán a játéktér koordinátáit jelzi, a kint és a bent megkülönböztetésében segít. A színpad csak a legszükségesebb bútorokkal van berendezve, de ezek a játék hangsúlyos pontjait is kijelölik. Így tágasabb, egyúttal absztraktabb tér jön létre, mint amilyenre a szöveg utal. Ez megerősíti a játéktípusok közti átmenet lehetőségét. Az előadás ugyanis a realizmustól fokozatosan a groteszk játékosság irányába tolódik el. (Feloldva ezzel a darab lényegi ellentmondását: a komédiává könnyített valóságbrázolásnak az összetett hangulatokat teremtő humorral ad ismét mélységet.) Bár a jelenetszervezés eleinte nagymértékben épít a realista hagyományra (elsősorban az apró részletek kidolgozásában, az emberi motívációk jelzésében, a dilemmák, döntések, fordulatok megmutatásában), később egyre több groteszk megoldás születik – elsősorban azért, hogy a rendező kinagyít, megerősít bizonyos disszonáns mozzanatokot. Így mindaz, ami a darabban csak furcsa, az előadásban már-már bizarrnak látszik.

Erre a legjobb példa a negyedik felvonásnak az a jelenete, amikor a halni vágyó Komoróczy magához hivatja a temetkezési vállalkozót, hogy megrendelje saját halottbúcsúztató szertartását. A darabban csak a helyzet különös, a szöveg lényegében Kocsárd

igazgató-tulajdonos korrekt üzleti ajánlatát tartalmazza. Mindebből azonban Tóth Miklós rendezése bizarr szertartást bont ki: a temetkezési vállalkozó babakocsiszerű szerkezettel érkezik, de a kosár helyét kicsinyített fekete koporsó foglalja el. Amikor az ajánlatra tér, Kocsárd (Gyuris Tibor) leemeli a koporsó fedelét, és kicsinyített makettekkel illusztrálja, hogy milyen szertartást kínál a kuncsaftnak. Így Komoróczy meg is szemlélheti, elképedve körül is járhatja a saját maga számára megrendelt temetést.

Az előadás egészét ehhez hasonló játékoktettek szövik át, amelyek rendre groteszk hatásokká fordítják át a szöveg utalásait. Ezek időnként rendkívül egyszerűek, máskor meg részletesebben kidolgozottak, sokszor motívumok is épülhetnek belőlük. Az előbbire példa az a jelenet, amikor Nelli (Gosztola Adél) meg akarja pofozni a Komoróczyt ugrató Böskét (Kuthy Patrícia), de a lány elhajol, így a vizitáló adótiszt arcán csattan a pofon. (Ez hosszú időre el is dönti, hogy Komoróczy – Horváth László Attila – hogyan viszonyul Nellihez.) Vagy említhetjük Böske és Lujza (Horváth Réka) bizalmas beszélgetésének lezárását is. „Belerúgok ebbe az egész buta erkölcsi világrendbe...” – mondja Lujza, s valóban rugdosni kezdi az egyik széket. A húga követi őt, „világpusztító dühében”, amely nem több, mint iskolás lányok tehetetlen lázadása a pedellus szigora ellen. A részletesebben



Csorba Csaba felvétele

Szabó Tünde (Szalay mama), Hetey László (Szalay papa), Gosztola Adél (Nelli), Kuthy Patrícia (Böske) és Horváth Réka (Lujza)

kibontott, motívummá szervezett ötletekre példaként a cseléd lány alakjának átértelmezését említhetjük: a jelentéktelen, funkciótlan szereplőből néma, gyermeken eszelős figura születik, aki gyakran kulcsszerepet játszik a jelenetek groteszk humorának megteremtésében. A Szalayékhoz betérő ifjabb Biki (Szabó Zoltán) előbb a cseléd lánnyal (Kövér Judit) játszik, az asztal alá kergeti, civódik vele, mint kutya a macskával. (Ez a játék a fiatal költő infantilizmusát is egyértelművé teszi.) A vizitbe érkező Komoróczy nem talál senkit a lakásban, csak a cseléd szunyókál összekuporodva a fotelben. Az adótiszt előtte hajol meg szertartásosan, de a felriadt lány sikongatni kezd, mint aki kísértetet lát. (Ez az „entrée” megalapozza Komoróczy jellemzését is.)

A nyíregyházi bemutatót meghatározó groteszk színpadi játékoság összetett minőséget teremt a darab sokszor különálló összetevőiből. Barta gyakran érzelmességre hajló, szecessziós szövegének tragikomikus árnyalatai kibomlanak azáltal, hogy az érzelmesebb situációkat is némi humor színezi át. (Ilyen például Böske és a Katonatiszt – Róbert Gábor – kapkodva lebonyolódó, szeleverti találkája.) Ugyanakkor a komikus helyzeteknek is van feszültséggel teli, drámai töltetük. (Például Komoróczy kétszeri kikoszarzásának: az adótiszt mindent megpróbál, hogy feltartóztassa, az ellenkezőjére fordítsa egyre nyilvánvalóbbá váló kudarcait, de szánalmas erőfeszítései csak még nevetésesebbé teszik.)

Az előadás sikerében meghatározó szerepe van a nagyszerű színészi alakításoknak, mindenekelőtt Horváth László Attila remek Komoróczyjának. A figura minden ízében kidolgozott: testtartása és mozdulatkoreográfiája éppúgy, mint beszédmódja. Minden jelzés arra a komikus távolságra utal, amely az alak önértékelése és a többieknek róla kialakított véleménye között húzódik. Miközben egy kicsi, tétova embert látunk, a testtartása méltósággal teli, már-már pökhendi. Mozdulatai többnyire kimértek, mulatságosan szertartásosak, de gesztusai gyakran megtörnek, félbemaradnak – jelezve, hogy Komoróczy

nem nagyon tud mit kezdeni az előre nem kalkulálható helyzetekkel. Ujjai gyakran mutatnak figyelmeztetően a magasba, vagy éppen görbednek le, hogy az asztalra mért koppintásokkal adjon hangsúlyt a szavainak, de mindez inkább csak sajnálni való erőfeszítésnek tűnik, ami arra irányul, hogy e csupa közhelyes szólamból, üres pózokból összeférelt figura súlyos egyéniség látszatát keltse. Hasonló szerepet töltenek be az adótiszt beszédét szüntelenül megakasztó „há”-k és „hó”-k: mintha fölnyenes tanárt hallanánk, aki folyton mások turpisságait igyekszik leleplezni, miközben csak saját belső bizonytalanságát palástolná. De Horváth László Attila játéka együttérzést is ki tud váltani: érzékelteti, hogy mindezt az önállatásra azért van szüksége az adótisztnek, hogy ne kelljen szembenéznie élete szánalmas ürességével, kilátástalanságával.

A Szalay lányok megszemélyesítői is emlékezetes alakítást nyújtanak. Horváth Réka szélsőséges hangulatok közt hányódó Lujzát formál, aki egzaltáltságra éppúgy hajlik, mint önpusztító melankóliára. A színész nő plasztikusan vázolja fel azt az utat, amelyet a lány a teljes lét áhításának mámorától a teljes lemondás önáltató menedékéig megtesz. Gosztola Adél Nelli egy markotányos nő rámenősségével igyekszik palástolni sérülékenységét, kiszolgáltatottságát. Kuthy Patrícia Böskéje a fiatal mámoros felelőtlenségével forgat fel mindent maga körül, hogy végül ő veszítse a legtöbbet. Gyönyörű alakítás Szabó Tünde érzékeny, bölcs Szalaynéja: aggodalommal figyelni lányai sorsát, tudja, hogy semmit nem tehet értük, de belül ő maga is mindent megszenved.

Miközben a színészek (és a rendező) megértő humorral ábrázolják a köznapi figurák banális vágyait, közhelyes illúzióit, ezek szétesésében, az állandó családásokban az egyszerű élhető élet szomorú kilátástalanságát is érzékeltetik. A felsejülő emberi tragédiákat azonban a groteszk játékoktettek komikussá színezik át. Így az előadás szüntelenül azon a keskeny peremen egyensúlyoz, amely elválasztja a mélyen megrendítőt a menthetetlenül nevetésgestől. Ez teszi a produkciót igazán emlékezetessé.

BARTA LAJOS: SZERELEM (Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza)

ZENE: Kazár Pál. **DRAMATURG:** Góczán Judit e. h. **DISZLET-JELMEZ:** Zeke Edit. **RENDEZŐ:** Tóth Miklós.

SZEREPLŐK: Hetey László, Szabó Tünde, Gosztola Adél, Horváth Réka, Kuthy Patrícia, Horváth László Attila, Róbert Gábor, Szabó Zoltán, Gyuris Tibor, Csorba Ilona, Kövér Judit.

ZAPPE LÁSZLÓ

Túlságosan mély

■ SPIRÓ GYÖRGY: FOGADÓ A NAGY KÁTYÚHOZ ■

Spiró György az utóbbi években bonyodalmas, túlkomponált és túlírt regényekkel és tömör, világos szerkezetű színdarabokkal hozta zavarba híveit és ellenfeleit, tisztelőit és utalóit egyaránt. Most írt egy túlbonyolított színművet, ami – enyhén szólva – zavarba hozza a nézőt, de talán pontosabb, ha azt mondom, az ember hülyének érzi magát a nézőtérén. Úgy érzi, értenie illenek, amit lát, de mégsem érti, sőt élveznie is kel-lene, de valahogy az se jön össze. Harsányan kellene kacagnia, hasát fogva kellene röhögnie, de legföljebb egy-egy kaccantás bukik ki belőle olykor. Nyilvánvaló a vállalkozás formátuma, remeknek tetszik az alapeszme, s egyik-másik ötlet is pompás, a néző mégsem tud beleilleszkedni a darab világába, nem tud azonosulni senkivel és semmivel. Az az érzés gyötéri, hogy valamikor, talán az előadás elején, esetleg még korábban nem figyelt eléggé, elmulasztott valamit a darabot nézve-hallgatva, vagy műveltségében van valamilyen alapvető hiány, ami nélkül ez a játék érthetetlen és élvezhetetlen. Magabízóbb néző persze úgy is gondolhatja, hogy a kiváló író mulasztott el valamit, amitől esetleg összeállhatna a Bárkában látható, formájában örült ötletek hatalmas görgetegének tetsző mű.

Merthogy látszólag nagyon is egyszerű és világos a szisztéma. Spiró fogta Szigligeti Ede *Liliomfiját*, és behelyezte a bemutató korának feltételezhető valóságába. Elképzelte Kányai uram fogadóját 1849 telén valahol a nagy magyar Alföld kellős közepén, távol minden ember lakta helytől, folyamatos hófúvásban, ráadásul olyan furcsa hótörlesztők között, amelyek csak befelé engedik a vendéget, kifelé nem. Számtalanszor hallhatjuk ugyanis, hogy innen márciusig senki sem távozhat, miközben folyamatosan érkeznek az újabb és újabb vendégek, még pandúrjárőr is belátogat. Sőt a fogadó egész működése a nagy kátyúra alapozódik, amelyet gondosan karbantartanak, naponta mélyítenek, hogy az utasok biztosan elakadjanak; a pórul járt utazókat pedig állandó figyelőszolgálat vigyázza, nehogy elkerüljék valahogy a Nagy Kátyúhoz címzett intézményt. Az aggályos néző fönnakad ezen a logikátlanságon, az esze megáll, és az előadás végéig úgy marad. Holott tudhatná, hogy épp az ilyen képtelenségeken alapszanak a nagy szatírák, tudhatná, hogy ezt a csapdaként működő csapszékét nagy szimbólumnak kellene fölfognia, hogy ebben a világévi vendéglátóipari egységben nemcsak a vígjáték precíz szerkezete, nemcsak a reformkori magyar irodalom teljes jellemklisé-készlete morzsolódik föl, de a nagy nemzeti illúzióhalmaz is fog-ságba esik és megsemmisül.

Az író szándéka nyilvánvalónak tetszik: a szabadságharc bukását követő véres megtorlás valóságának súlya alatt szétporladó vígjáték töredékeiből nagy nemzeti szatírákat szeretne alkotni, amely természetesen nemcsak a XIX. századi, de akár az 1956 utáni megtorlás és konszolidáció élményét is földolgozza, sőt még a legutóbbi, békés rendszerváltás jellemprobájára is utalhat. Abszurdításán tehát nem kérhető számon a szabályos bohózati abszurdítás, amikor is szigorúan logikus eseménysor vezet képtelen eredményre. Itt a bohózati elemek, figurák és cselekménykli-sék egyaránt elszabadulnak, önálló életre kelnek, maguktól kez-denek működni. Kiváltképp az átöltözések veszítik el logikus értelmüket, helyüket, funkciójukat a cselekményben. Új funkciót, új értelmet, új helyet azonban csak ritkán nyernek. Az például remek ötlet, hogy Liliomfi, azaz Szilvai Gyula bujdosói álarcképpen saját arcát viseli, s nagybátyja akkor ismer rá, amikor felölti bo-zontos álszakállát, parókáját. Ennek mély értelme is lehetne, hiszen ha Liliomfi nemcsak mint reformkori romantikus vándor-színész, hanem a szabadságharc bujdosó tisztjeként is álarcot viselt, akkor ez azt is jelentheti, hogy nagy színjáték volt az egész

reformkor forradalmastul, szabadságharcostul, és a bukás után, a bujdosásban elérkezett az igazság pillanata, levétnetnek az álcák, megmutatkoznak az igazi arcok. Csakhogy úgy tetszik, az így le-lepleződő igazi személyiségek lényege ugyancsak az alakoskodás, a változékonyság, az okkal, ok nélkül üzött folytonos átalakulás. Itt ugyanis mindenki mindenkinek mindenkit besűg, mindenki mindenkit figyel, következőképpen mindenki rejtőzik mindenki elől. Így aztán a személyiség csereberélése valóságos mániává lesz: nemcsak valamilyen okból vagy céllal bújnak egymás bőrébe, cserélnek ruhát, parókát a szereplők, hanem néha csak úgy, talán játékszenvedélyből, elvégre színészek lennének vagy szeretnének lenni, ha lehetnének.

E feltételezhető alapgondolat belső komplikáltsága önmagá-ban talán még nem robbantaná föl a darabot, nem tenné kétszer hosszabbá az elviselhetőnél. Súlyosabb bajnak tűnik, hogy a szerző mintha egyetlen vad ötletének, szöviccének sem tudna ellenállni. Lehet persze, hogy amit a Bárkában elmondanak, csak töredéke mindannak, ami írás közben Spirónak eszébe jutott, a néző számára azonban sokkal több a kibírhatónál. A burjánzó öt-letfolyondárban szinte elvész a cselekmény, s ha a néző olykor úgy érzi, rájött valamelyik fordulat értelmére, akkor is marad benne némi bizonytalanság: hátha mégse úgy van. Nehéz eldön-teni például, vajon Kamilla kisasszony – akiről melleleg kiderül, hogy a gazdag pesti Schwarcz elbitangolt felesége – azért bukkan föl olykor párizsi fókaszállítónak álcázva, hogy bemutatkozásnál minden alkalommal elsüthesse a nevéből kreált szöviccet: Leon Camé, azaz Kaméleon, vagy azért, hogy ily módon tudakozódjon Szilvai professzor szexuális szokásai felől, vagy mindössze arra való az egész, hogy Csoma Juditnak bravúros átöltözésekre adjon lehetőséget. A darab lényegéhez mindenképpen legföljebb annyi köze van, hogy ez is egy abszurd epizód, amilyenből millió akad még. Túlburjánzó rátét az idősebb férfiak általános feleségiszony-nya is. Alapjában jópofa ötlet egy olyan vígjáték parodizálására, amelynek lényege a szabványos párkeresési idill. A nagy párke-reső kergetőzés azonban részint elsikkad a számtalan egyéb mo-tívum között, részben pedig az író ebben a vonatkozásban nem annyira a szatirikus túlzás, inkább a leleplezés módszerét vá-lasztja. A nagy, színdarabmozgató, tiszta érzéseket önmagukban is hamisaknak látjuk, így némiképp fölöslegesnek látszik még azt is hozzátenni, hogy és lám, milyen feneketlen gyűlöletbe fognak rövidesen átfordulni.



Kovács Vanda (Mariska), Kardos Róbert (Liliomfi), Varga Gabriella (Erzsi), Czintos József (Kányai) és Balázs Zoltán (Gyuri)

Koncz Zsuzsa felvétele

Keszég László rendezése elvész a darab dzsungelében. Valószínűleg képtelenség is volna rendet teremteni a kulturális-történelmi utalások sokaságában, egységbe fogni a szerzteágazó és sokszor logikátlan cselekményt, s főképp a sokféle stílust: a bohózat-paródiát, a társadalmi-történelmi szatírat, a blódlit. S főképp nem sikerül megfogalmazni a mindenoldalú gúnyolódás mögött a fájdalmat, a megrendültséget, holott valami ilyesmi is mocoroghat a darab mélyén. Árvai György díszlete, Szűcs Edit ruhái a népszínművilág karikírozására nyújtanak lehetőséget. A színészek általában érzékelik a játszott figurák kétértelműségét, kétértékűségét vagy éppen kétszínűségét, ezt azonban nem mindig sikerül igazán érvényesíteniük a túlbonyolított szövevényben.

Az előadást Gázsó György és Csoma Judit játéka tartja nagyjából életben. Gázsó megformálja az időződő, fontoskodó, kis tehetségű, ám nagy szorgalmú professzort, a tudományos karrieristát, aki igen jól megvan a körülötte dúló történelem nélkül, s éppen ezzel görbe tükröt is tart a hősi időknek. Csoma Judit vastos vonásokkal rajzolja meg Kamilla kisasszony enyhén szólva durva jellemét, kaméleoni átalakulásai pedig egyszerűen átejteti a gyanútlan nézőt. Kardos Róberten látszik a parodizáló igyekezet, a színész Liliomfi és a bujdosó Szilvai Gyula jellemének magát azonban nemigen találhatja. Szikszai Rémusz Szellemfi-, az az Petrovics Péterként elsősorban a verseivel hiába kérkedő Petőfi-epigon felszínes és álságos érzelmeibe fojtja az örök balek sérelmeit. Czintos József kicsit a fölfelé nyal, lefelé tapos képletre

egyszerűsíti Kányai fogadós alakját, Gados Bélának viszont szerencséje van: az idős Schwarcz figurája valóban nem több, mint a túl hazafias asszimiláns karikatúrája. Kovács Vanda (Mariska), Varga Gabriella (Erzsi) és Balázs Zoltán (Gyuri pincér) a történelmi mellékszereplők természetes életét élik a színpadon, Mészáros Tibor mint ifjabb Schwarcz pedig a megtestesült történelmi pofozóbabu.

Van aztán a darabban még egy titokzatos figura (Horváth Krisztof). Csak némán ül, néha egyik zugból a másikba megy át. Mondják róla, hogy az aradi kivégzéseket tartalmazó lapszámot olvassa. Titkosrendőrnek túlságosan titokzatos; hogy eltűnése után a bujkáló Petőfinek kiáltják ki, annak meg túlzottan mély az értelme ahhoz, hogy fölfoghassuk. Pláne az addig törtétek nyomán.

SPIRÓ GYÖRGY: FOGADÓ A NAGY KÁTYÚHOZ (Bárka Színház)

ZENE: Márkos Albert m. v. **DRAMATURG:** Merényi Anna m. v. **DÍSZLET:** Árvai György m. v. **JELMEZ:** Szűcs Edit m. v. **KOREOGRÁFUS:** Kovács Gerzson Péter m. v. **RENDEZŐ:** Keszég László m. v.

SZEREPLŐK: Kardos Róbert, Szikszai Rémusz, Gázsó György, Csoma Judit, Kovács Vanda m. v., Czintos József, Varga Gabriella, Balázs Zoltán e. h., Csujja Imre/Gados Béla m. v., Mészáros Tibor, Horváth Krisztof, Herczeg Tamás, Torma Attila, Ágoston Béla, Benkő Róbert, Halmos András.

NÁRAY ISTVÁN

Színészarok

■ SZABADTÉRI ELŐADÁSOKBÓL ■

A július–augusztus számomra – legalábbis mostanában – az év két színházmentes hónapja. Régebben még a nyári hánikat is megnéztem, ma már szigorúan válogatok. Az idén szerencsém volt, vagy jól szelektáltam, mert olyan előadásokat láttam, amelyeket művészi igényességük kiemel a szezon produkciói közül, s ráadásul mindegyikben pazar alakításoknak örülhettem. Még azokban az előadásokban is találtam színészi remeklést – például Mahr Ágnes és Kőmíves Sándor egyszerűségét és csöndjeit a zsámbéki Csontzene két öregjének a szerepében vagy a Toepfler Zoltán posztmoderneskedő textusán diadalmaskodó Keresztes Tamás fizikai-színészi teljesítményét szintén Zsámbékon, illetve Hevér Gábor és Kardos Róbert elegáns komédiázását A kutya testamentumában, Szentendrén –, amelyek összességükben nem hatottak rám egyértelműen, ám ezúttal csak három előadás néhány alakítását szeretném felidézni.

Elsőnek a Gyulai Várszínház Falstaffjáról szólnék, bár csupán egy dermesztő hideg éjszakán a főpróbáját láttam. Sopsits Árpád a kétrészes IV. Henriket Horgas Péter hatalmas, hordót formázó díszletében játszatta, amelyben a gyors változásokat biztosító elemek mozgatása időnként még akadozott, de a színészek már teljes intenzitással játszottak. A rendező és dramaturgja (Falussy Lilla) alaposan meghúzta Shakespeare monstre művét, de az előadás-verzió így is túlméretezettnek tűnt. A produkció címe Falstaff lett, jelezve, hogy az alkotók a nagy természetű s nagyot mondó korhely sorsát állítják középpontba, ugyanakkor nem tudtak lemondani számos olyan részletről, amelyek ugyan egy krónikás dráma szerves részét képezik, de koncepciójuk érvényre juttatását megnehezítik. Sopsits szándéka azonban így is kiviláglott: figyelme elsősorban a IV. Henrik, Harry, Falstaff és Percy közötti kapcsolatokra, jelenetekre koncentrált. Blaskó Péter halállal küszködő és öröklődési gondoktól nyugtalan királya nem elesett öregember, hanem hatalmát féltő s utódlása érdekében konspiratív államférfi. Fekete Ernő és László Zsolt a Harry és Percy közötti, véres összecsapásba torkolló ellenségeskedés minden fázisát roppant energiával, ugyanakkor visszafogottan, hol szellemes szópárbajban, hol bravúros harci koreográfiával mutatta meg. (Mozgás: Gyöngyösi Tamás.)

A fő- és címszerep Czintos Józsefé, akit az Isten is Falstaffnak teremtetett. Az nem meglepetés, hogy a színész buffó énje a hősködő, gyáva ivócimboraként áradó kedvvel teljesedik ki, de ez alakításának csak egyik oldala, hisz Czintos még a komikus pillanatokban is érzékelteti az alak tragikumát. Természetesen nagyszerű multság, amikor Harryék az éj leple alatt megfutamítják Falstaffot és barátait, majd élvezik, ahogy pohos barátjuk kiszínezve előadja hőstetteit, de ebben a jelenetben is bujkál némi szomorúság. Czintos lényében hordozza azt a kettősséget, hogy tragikus figurái egy kicsit humorosak, a komikusak pedig cseppnyit elkomorulnak. A Herceg barátja handabandázhat, fitogtathatja erejét és hősiességét, mégis elesett és öregedő kisember marad. Czintos elsősorban nem Falstaff gyávaságát hangsúlyozza, hanem az öregségtől, a magárahagyatottságtól való félelmét. Nem a hatalomhoz dörgölődzik, hanem Harryhoz, a haverhoz. S mindenekelőtt életszeretetet hatja át minden tettét, élni akarása magyarázza megalkuvásait és pitiáner ügyeskedéseit. Az alakítás legmeggrázóbb jelenete az, amikor egy pillanatra Falstaff maga is elhiszi, hogy megsebesült a háborúban, sőt azt is, hogy meghalt. Siratja az életet, átkozza a viszálykodást,

mintha egy személyben volna Mercutio a Romeóból és Thersites a Troilusból. S amilyen vehemensen átkozódik, ugyanilyen hévvel ujjong abbéli örömeiben, hogy túlélő lett.

Pár héttel később Czintos József kópés, ravasz, szeretni való dörögő jó ember képében is megmutatkozott: a Bárka Színház nyári produkciójában, A Pál utcai fiúkban Janót, a fatelep tót őret játssza. Ebben az előadásban természetesen a fiúkat megtestesítő kamaszok a főszereplők, tehát azt is mondhatnánk, hogy Czintosra epizodistaként van szükség, de ő nem tud csak háttérfigura lenni. Alázatosan vesz részt a produkcióban, nem tolakszik előtérbe, de ha megjelenik, felfénylik körülötte a levegő. Akkor is, ha csak ül a farakások között, dohányszik, és nézi a kölyköket. Szeretet sugárik belőle. A Falstaffban is, a Molnár Ferenc-átiratban is.

Mint ahogy a Novák Eszter rendezte Ibusárból is szeretet és öröm árad, s ezt az esztergomi székesegyház és vár tövében sebtében kialakított nézőtér sok száz fős közönsége is boldogan nyug-

Falstaff: Czintos József



tázza. A Gyulai Várszínházban bemutatott előadás ugyanis kiszorult az esztergomi Rondellából, ahová sem a díszlet, sem az érdeklődők tömege nem fért be. Pedig ez a huszerett kifejezetten kamaraprodukció: öt színész és a Honvéd Tánccsínház táncosaiból verbuvált kicsiny kar játssza. Igaz, Horesnyi Balázs szellemes díszlete helyigényes, ő ugyanis a tér közepébe óriási játék mozdonyt helyezett, amely Jolánka jegykiadófülkéjét éppúgy magában foglalja, mint a játék más helyszíneit, ugyanakkor természetesen metaforikus értelme van. A festett háttérrel mögött-fölött vonulnak a huszárok, a színpad bal szélén, elől van Anyuska konyhája. A látványban és Darvas Ferenc zenéjében mindennek kettős az értelme: egyszerre jelenti azt, ami és ugyanennek megfricskázását. Novák Eszter rendezése a darab minden eddigi előadásához képest jobban – s alighanem az írói szándékkal összhangban – összecsisztítja a mű két rétegét. A játékosság, az ötletgazdagság, a stílusparódia mögött a szereplőkben valódi fájdalmak, sérelmek, remények és reménytelenségek munkálnak, ettől válik az előadás igazi drámává.

Kettősség jellemzi a színészi alakításokat is. A fiatal Domokos László öreg huszárként látványosan rájátszik az öregségre, de amikor táncolni kell, a figura maszkjában, ám a többi legényhez hasonló hévvel ropja. Lázár Kati nagyon komolyan veszi a lányát féltő Anyuskát, már-már tragikus figurát csinál belőle, de amikor Sárbogárdi Jolán operettjét olvassa, vagy valamelyik szerepében lép fel, győzedelmeskedik benne a komika. Gyabronka József Bajkhállóy Richárd és a hűtlen jegyvizsgáló, Kleisermann Mihály szerepében eleve karikíroz, de a két alakot természetesen másként rajzolja el. Noviváni allűrjei olyan ügyetlenek, amilyenek egy műkedvelő előadás kissé köpcös amorózójától kitelnek, de ezek a kaulauz mozdulataiban is visszaköszönek. Kovács Zsolt Gusztija maga a megtestesült groteszk. Szerelmevallása csetlő-botló bohóctréfa, még ki sem mond valamit, máris visszaszívna, s amiről tudja, hogy nem kéne beszélnie, akaratlanul kibuggyan belőle. Agresszivitás és elesettség, támadás és védekezés, szárnyalás és földhözragadtság keveréke a színész minden megmozdulása.

És aki körül a világ forog: Udvaros Dorottya Jolánja. Fáradt, reménytelen, kialvatlan, elnehezült egyedülálló nőből egy pillanat

alatt primadonnává válik. Elhiteti, hogy Jolánt éjjelente egész huszáregiment harapdálja s gyötri, de azt is, hogy valódi díva. Sőt, egyszerre, ugyanabban a pillanatban jelenik meg mindkettő. Alakításában egymásra kopirozódik az operettszerelem meg a szánalmas flört, érthetővé válik, hogyan szepíti meg egyik a másikat, hisz enélkül elviselhetetlen volna az élet. A színésznő úgy reflektál saját figurájára és játékára, hogy soha nem érezzük a technikát, a műviséget, az „elidegenítést”. Udvaros Dorottyát nézve azon sem csodálkozunk, ha kisujja rebbentésével avagy egyetlen sóhajával a mozdonyt is elindítja.

Kis terek után egy hatalmas: a szegedi szabadtérié, ahol a *III. Richárd* került műsorra. Többször beigazolódott már, hogy a „színház Népstadionja” prózai előadásokra alkalmatlan nagy méretei miatt, az intim jelenlét, az árnyalt szövegmondás és a hiteles gesztusok elvesznek benne, csak a tömegmozgatás, a statikus, élőképszerű beállítások és az operai tablók hatnak. Valló Péter azonban olyan formát talált, amelyben monumentalitás és bensőségeség egyaránt érvényesült. Erényt igyekezett kovácsolni a hely színháziatlan dimenzióiból, s teljesen üres térben játszatta a darabot. Időnként betolnak egy többemeletnyi lelátót, ahonnan az uralkodó és kísérete szónokolhat, de megfordítva a lépcső alatti zugokból börtön lesz. Máskor fél színpad hosszúságú terített asztal köré gyűlik az udvar népe, ám legtöbbször – a szabadban játszódó jelenetekben – autók, motorok és biciklik köröznek a templom előtt. A gyászolók kíséretében – akár egy mai temetésen – nyitott furgon hozza Henrik koporsóját, ezen a kocsin s koporsón zajlik Richárd és Lady Anna nagyjelenete; rang szerint különböző típusú, elegáns, hatalmas limuzinok szállítják a királyi család tagjait, s természetes, hogy Richárd királyként IV. Edwárd kocsját „öröklí”. Buckingham és Richárd egymásnak feszülését autós üldözés képezi le; Richárdot két kocsni csaknem összepréseli, de ő ebből a helyzetből is győztesen kerül ki; a gyilkosok biciklin járnak. A végső csatajelenetben a nézőtér felől motoros kaszkadőrök száguldanak be két oldalról a színpadra észveszejtő berregés közepette, s amerre elhaladnak, petárdákat robbantanak. A háttérben falankyszerűen áll egymással szemben a két tábor, de a kézitusa elmarad, mert azt egyrészt a motorosok fel-alá nyargalászája jelké-

Udvaros Dorottya (Sárbogárdi Jolán) a huszárok karjában





III. Richárd: Kulka János

Koncz Zsuzsa felvételei

pezi, másrészt egy metaforikus kompozíció: a motoros mutatvány közben hol az egyik, hol a másik oldalon egymás után dőlnek ki a harc áldozatai.

Mindebből érzékelhető: a dráma mai közegben játszódik, az indulatok, a viselkedésmód, a manipuláció technikája ismerős, a film és a mikroport használata pedig közel hozza az egyes szereplőket a nézőhöz. Valló plánozik: hatásos nagytotálókban mutatja meg a „Nagy Mechanizmus” működését, és filmes premier plánokban, rádiójátékszerűen felerősített és ezáltal élővé és hitelessé tett szövegmondással a szereplőket. Több kamera veszi a jeleneteket, amelyek közül – mint egy tévés élő közvetítésben – mindig az kerül a Dómot csaknem elfedő vetítívászonra, ami a legtalálób, a koncepciót leginkább szolgálja. Az operatőrök ugyanolyan szereplői az előadásnak, mint a színészek, általuk jön létre az a nyilvánosság, amely mára áthatja az élet minden pillanatát – s nem csak a közéleti szereplőkét. A kukkolás élményét adja vissza ez a technika: a legkisebb sóhaj is visszhangként hallatszik, s a legrejtettebb metakommunikáció is méteresre kinagyítva látható.

E koncepció megvalósulásához persze olyan színészek is kellenek, akik képesek erre a kettős életre, amelyben a gesztusok, a tartás, a mozdulatok, valamint a szó és a mimika különböző információkat közöl ugyanarról az emberről, tetről vagy jelenségről, de a lényeg mégis a különbözőségek egységében rejlik. A sokfelől jött, különböző színházak stílusán nevelődött színészek minden szempontból kiegyensúlyozott társulatot alkottak. Néhányukról azonban kiemelten kell szólnom, ugyanis Vallónak egyes szerepek átértékelésére is jutott energiája és figyelme.

IV. Edwárdot általában öregnek, főleg nagyon betegnek szokták ábrázolni. Bár a betegség Bálint András alakításának is lényeges vonása, az ő királya határozott és erős ellenfél. Ez a szerepfelfogás – s különösen Bálintnak az óriási ebédlőasztalon zajló jelenete – érthetővé és indokolttá teszi, hogy Richárdnak miért kell jelentős erőket mozgósítania a jogos uralkodó ellen. Szervét Tibor a pengeéles eszű, taktikázó manipulátor, a hataloméhes, gátlatlan politikus és a moralizáló értelmiségi keverékét mutatja meg Buckingham szerepében.

A legtöbb előadásban a három királyi asszony alakja összemósodik, nehezen lehet követni, ki miért átkozza Richárdot. Ezúttal nagyszerű trió tette árnyalttá e figurákat. Takács Katalin Erzsébet, Almási Éva Margitja és Töröcsik Mari York hercegnéje nem antik kórus tagjaként jelenik meg a darab kulcsjeleneteiben, ha-

nem pontosan megrajzolt karakterként, akik megbocsáthatatlan sérelmeik miatt kérnek elégtételt, s szállnak szembe a nyomorék trónkövetelővel. Töröcsik Mari visszafogottan, szárazon, alig hallhatóan beszél, de szavai pörölyként csattannak. Almási Éva minden mondata és gesztusa őszintén és igazul egy nagyasszony érzelmi, egzisztenciális és státusbeli kifosztottságáról, ennek a helyzetnek a feldolgozhatatlanságáról szól. Eddig nemigen láttam megvalósulni azt a szerepfelfogást, hogy Richárd kevés valódi ellenfele közé Erzsébet is odaszámítson, de Takács Katalin a kíméletlenül következetes politikus és anyai vagy más érzelmei által zsarolható nő ellentmondásait feltáró, az apró megjelenéseket és a Richárddal játszó nagyjeleneteket egységben láttató, kemény alakítása igazolja ezt az értelmezést. Szerepformálása alapján igaza lehet Richárdnak, aki Clarence-szel való jelenetében azt állítja: minden baj Edwárd feleségének, Erzsébetnek a műve.

Richárd: Kulka János. A tágas tér követelményeinek engedelmeskedve Richárdja valóban nyomorék, fél lábára béna, mankóval vonszolja magát, bal vállát felhúzza, premier plánban vagy superközéliben látott arca mindenre kész elszántságról, a testi hibásoknál megfigyelhető lelki torzulásról árulkodik. Ugyanakkor hangja lágy, beszéde behízsgáló, barátságos. Ahogy Kulka a sárhányón és az autó egyéb kiálló alkatrészein felkúszik-mászik a halottas kocsi, ahol a koporsóra borulva Lady Anna (Ónodi Eszter) zokog, ahogy a pláton és a koporsón egyensúlyozva lerohanja a nőt, fogadja ütlegeit, s provokálja, hogy az asszony a mankóból kihúzott törével ölje meg őt, az egyszerre nevetséges és szánni való, félelmetes és megindító. Kulka Richárdja a hatalom megszerzése érdekében racionálisan gondolkodó és cselekvő férfi. Nem ismer akadályokat, s még akkor sem veszíti el tartását, amikor más rég pánikba esne, mert józan ésszel tudni lehet: nincs tovább. De ezekben a pillanatokban nem működik a józan ész. Richárd már nem a maga ura, hanem a körülmények kiszolgáltatottja. Kulka alakításában Richárd halála nem egyértelmű bukás. Már csak azért sem érezzük annak, mert aki utána jön, az semmiben sem mérhető a nehezen minősíthető, de vitathatatlanul formátumos Richárdhoz, s ettől a dzsipen érkező, békéről szónokoló, Elvis Presley-öltözötű Richmondtól még annyi jó sem várható, mint nem éppen békét teremtő elődjétől.

Czintos, Udvaros, Kulka – külön-külön láttam őket, de visszaemlékezve e szeszélyes nyárra, képzeletemben egymás mellé kerülnek. Hála e triásznak és társaiknak számomra az idén nem is volt nyári szünet.

Summary

The present issue opens with three contributions concerned with world theatre. Tamás Koltai, having participated at two international festivals, writes on the performances of Mozart's *Don Giovanni* and Puccini's *Turandot* seen at Salzburg and on Wagner's *Tannhäuser* as presented at Bayreuth. Judit Csáki was present at the 2002 Theater der Welt festival where the performances were distributed among multiple venues of four cities: Köln, Düsseldorf, Duisburg and Bonn. Another interesting international theatre festival – the twelfth of its kind – took place at Poznań; the account is by Tamás Halász.

We publish a longer conversation with outstanding Russian director Yuri Lyubimov, who talked to József Kéri about the tendencies and tasks of present-day theatre, about his recent works and about his new projects, notably Goethe's *Faust*.

Two accounts of Hungarian summer festivals open our column of reviews: István Nánay was present at the XIV. Kisvárdai Festival, a meeting place of Hungarian ethnic minority theatres operating in the neighbouring states, while Balázs Urbán saw this year's Zsámbék Summer Theatre, where the six productions of the program were all centred on war as their principal subject. Further reviews are by Balázs Perényi, Tamás Márok, István Sándor L. and László Zappe who write on Shakespeare's *Romeo and Juliet* (Tatabánya, Jászai Mari Theatre), Verdi's *Simon Boccanegra* (Szeged), Lajos Barta's *Love* (Nyíregyháza) and György Spiró's *The Inn of The Big Pot-Hole* (The Ark).

István Nánay is also the author of a contribution featuring some remarkable feats of acting seen in several summer productions.

Playtext of the month is *The Fourth Gate*, a new work by Péter Kárpáti.

ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS

Egy évre 3000 forintért fizethető elő a SZÍNHÁZ.

Előfizethető a Budapesti Postaigazgatóság kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél és a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR)

Budapest, VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest, e-mail: hirlapelofizetes@posta.hu; vidéken a postáknál és a kézbesítőknél.

Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102-02102799-00000000, illetve a SZÍNHÁZ szerkesztőségében (1126 Budapest, Németszőlgyi út 6. III. 2., tel.: 214-3770) személyesen, valamint telefonon vagy átutalással (10402166-21624669-00000000)



Szeretnénk Önt is olvasóink táborában üdvözölni, egy viszonylag szűk, ám rangos szellemi kör tagjai között. Szerzünk, 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: 7400 Ft, fél évre: 4200 Ft, negyedévre: 2240 Ft

Megrendelem az **ÉS**-tpld.-ban
.....időtartamra.

Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekket.

Név:.....

Cím:.....

.....

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



2002/7.

**NÉPI KULTÚRA –
MAI FÉNYTÖRÉSBEN**

- Reflektorfényben a sepsiszentgyörgyi társulat:
- Elemzések az Ilja profétáról és A csodáról
 - Beszélgetés Bocskári Lászlóval
 - Pálffy Tibor színészi alakítása

Nagyítás:

- Barbárok – Közép-Európa Táncszínház
 - Kritikai vita az előadásról
- Kritikák Gergye Krisztián koreográfiáiról, Szabó Réka új előadásáról, a Compagnie Ixkizit Joel Borges budapesti vendéjátékáról, Blixa Bargelt krakkói rendezéséről

Kapható a City Press és Relay hírlapüzleteiben

Előfizethető: eseli@axelero.hu
www.ellenfeny.hu

Szerződtesse le OTTHONÁBA a SÚGÓT egész évre!

Avagy csomagoljon, hogy csomagolhasson!

Fizessen elő a Sűgóra vagy hosszabbítsa meg előfizetését, három csomag közül választhatja ki az Önnek leginkább megfelelőt!

1. csomag
Szabó Illés: Mária gyűrtje 770 zsidó Exodus-kaland, szerelem, tragédia a második világháborúban és napjainkban. Kiadja az Utplus-ház

2. csomag
Minden hónapban otthonába küldjük a budapesti Sűgót, Kelet- és Nyugat-Magyarország regionális Sűgóját, illetve különszámait. Új előfizetőink könyvet kapnak ajándékba és megyerhetik a Sűgót, egy utazást 2 fő részére (repülővel, szállással, ételtásslal) az Isztambull Nemzetközi Zenei Fesztiválra, a Fisher Iván vezette Fesztiválenekar kíséretében! Sorsolás: 2003. március 3. **Ár: 3100 Ft**

3. csomag
Minden hónapban otthonába küldjük a budapesti Sűgót és különszámait. Új előfizetőink könyvet kapnak ajándékba! **Ár: 2400 Ft**

3. csomag
Minden hónapban otthonába küldjük Kelet- és Nyugat-Magyarország Sűgóját. A csomag előfizetői közt sorsolásra kerül sor, a nyertesek kétfős meglátást kapnak a 2003 Sűgő Csiga Díj-táadó glóra, amelyhez budapesti szállást biztosítunk. Sorsolás: 2003. március 3. **Ár: 1000 Ft**

A Sűgő előfizethető a www.sugo.hu-n.

Név: _____

Foglalkozás: _____

Levélcím: _____

1. csomag 2. csomag 3. csomag

Címünk: 1535 Budapest, Pf. 914.

Kérem felbélyegzett, megcímezett válaszborítékomban küldjenek csekket!