

NÁRAY ISTVÁN

# A végeken

■ KISVÁRDA TIZENNEGYEDSZER ■

**E**gy 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 – Darvay 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 felerősödő 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 felnőtt 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 szcenikai 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 legexpresszívabbak, 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 színpad-síkkal 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 szurreális 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 tizennegyedik 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, tizennégy férjére, féltestvérével folytatott viszonyára, kurválkodásaira, lopásaira, amerikai kalandjaira – mégsem tekinthető monodramának. 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 pusztai illusztrációt. Berek-méri 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 úzze 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-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 stílári 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 dominó, 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 sztereotip 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 szoroson 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 szalmabákkal 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 kövacsolja, 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 elrajzoltága 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 Aiszkhülosztól 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