

A polgármester és családja (Járó Zsuzsa és a hiperaktív lányok) csak a közhelyes és kételyek nélküli tenyeres-talpas vidékiséget hozzák, pedig Hlesztakovnak a három nővel való (aki mégiscsak kettő) alapvetően szexuális viszonya összetettebb játékot igényelne. A hölgyek ugyanis nem a revizornak, még csak nem is az álrevizornak, és főleg nem pusztá számításból ajánlkoznak fel. Magával az igazi Hlesztakovval kokettálnak, mert vonzódnak hozzá, megkívánták. S minthogy a nőknél – a hivatali alkalmazott Kondorosiné (Gonda Kata) is ugyanilyen szintelen – nem jelenik meg ez az erotikus vonzódás, Lengyel Tamásból sem jön elő ez a sokdimenziós Hlesztakov.

A darabot ismerő néző számára a polgármester és a slepp közötti viszony is összetettebb annál, mint amit a politikai revü felszínre tud hozni. Ljapkin-Tyapkin bíró (Hevér Gábor), Seftcsikov kórházgondnok (Kerekes József), Oktonovszkij iskolaigazgató (Józan László), Dobcsinszkij és Bobcsinszkij ingatlanosok (Molnár Áron és Szabó Zoltán), a postamester Spekin (Lajos András), a rendőrök (Fábián Szabolcs és Mózes András), az összes többi szolgát játszó Géczi Zoltán és az uszodaigazgató (Karácsonyi Zoltán, nála érezhető csak, hogy belső története van a szerepnek) lényegében egymással is a polgármesteren keresztül érintkeznek, mindannyian a polgármesternek vannak közvetlenül alárendelve. Nincs itt hatalmi-hivatali hierarchia. A polgármester velük veszi körül magát, képletesen és a színpadon, térben is körben tapadnak rá a polgármesterre, velük zárja el a saját szemé elől a külvilágot. A polgármester dönt, a (köz)szolga végrehajt. A gogoli

fiktív városka társadalma nem tagolt, az utasítások útvonalai a minimálisra vannak rövidítve – és ez okozza a bukást, nincsenek közbülső láncszemek, ahol feltűnhetne, hogy egy hír vagy egy utasítás téves; mert csak az a hír, amit a slepp elmond a polgármesternek, és csak az az utasítás, amit a polgármester ad a fullajtárjainak. Ez egy kerek világ, ahol zavart okoz bármi, ami idegen.

Ennek a városnak nincsenek polgárai, csak vezetője van, hivatalnokai és szolgálói. A polgárok kívül vannak. Vagy sehol. (Vagy a nézőtérén?) Az uszoda bezárt, nem jár oda senki, a medencében sincs víz. A templom nem épült fel. A kórház üres, majd az anyatermészet otthon meggyógyít mindenkit.

A Bodó-féle rendezésben azonban mintha a végjátékban sem menne végbe a fordulat. A néma jelenet utáni toldalék ennek a világnak a pusztulását jövendöli, nem a változást vagy a polgármester és az embereinek vezeklését. A hivatalnoki-alkalmazotti sereget játszó színészek nem tudják megmutatni, honnan jönnek, vagy hová tartanak ezek a figurák. Nemcsak a polgármesternek, hanem a rendezői önkénynek is alá vannak vetve, engedelmesen szórják a poénokat a precízen kiszámított pillanatokban. Karikatúrák, akikben sosem fogunk magunkra ismerni, ahogy a régiek sem ismertek magukra a nagyrozsdásiakban.

Mindenki csak a helyzet(ek)en röhög, még a közönség is. Magán senki nem képes, csak a polgármester. Hegedűs D. Gézáé az egyetlen, igazi, összetett színészi teljesítmény és belső történet az egész színházban – nagyon egyedül van.

Sebestyén Rita

# Ha színre lép a láncfűrész

A VIKTOR, AVAGY A GYERMEKURALOM KOLOZSVÁRON

Silviu Purcărete egész pályája és munkássága hasonló egy pikareszk regényhez: a térképen éppen úgy csavarog, mint a nagy klasszikus művek között, amelyeket aztán minden kánonnak fittyet hányva visz színre. Szabad és szertelen, belső összefüggéseiben mégis mindig koherens előadásai születnek. A *Gianni Schicchi* után – amelyben a színház prózai színészei adták elő az operát olaszul – most visszatért a kolozsvári társulathoz, hogy színre vigye a *Viktor, avagy a gyermekuralom* című Roger Vitrac-darabot. A szöveg a dada mozgalom kellős közepén született, nem sokkal ezután Vitrac a szurrealistákhoz csatlakozott, és ezt finoman érzékelteti is a rendezés: a vélet-

lenszerű mozaikosságot egyértelműen a szürreális álomképek felé tolja; sőt ennél is továbblép, és még lazán összefüggő történet-hálót is dob a színpadi cselekménysorra, ahogy egybefűzi két kisgyermekes polgári család nappali és éjszakai történetmozzanatait két meghökkenítő, arcul suhintó részben.

Boncasztal vagy high tech zsúrkocsi a színpad előterében – a kolozsvári stúdió-előadásban a látvány közelsége még zavarba ejtőbb. A fémes tilitolin fekszik buggyos fekete rövidnadrágban, karikás-beesett szemekkel, kicsit pocakosan, teljes fizikai valóját döbbenetes természetességgel vállalva Dimény Áron, aki a ma kilencéves Viktort játssza. A padló szemfény-

vesztőn négyzethálós, a falak érzéki csalódást keltőn vékony csíkosak, és a színpad mélye felé félúton két, klasszikus ívűnek tűnő szobor áll papírba csavarva, mintegy jelezvén az átmeneti állapotot. Álom és rémálom ez az egy nap: Viktor születésnapja, majd a rákövetkező éjszaka. Vagy egyáltalán nincs itt gyermek, vagy mindenki az: a polgári csevej mögül feltörő indulatok, vágyak, félelmek meglepetésszerű hullámokban öntik el a színt, majd kissé visszahúzódnak, hogy a felszínen finoman képződő társalgási szituációk vékony, törékeny burka annál nagyobb feszültséget keltessen. A kettős beszédűtől, elfojtástól, a zavartól és a kimondatlan félelmektől terhes világ egyszerre készül összeomlani és felrobbanni minden pillanatban.

A felnőtt férfi színész hangja, testtartása, a cseléd-lányt kínzó első jelenete – amikor is a szinte üres szí-

szemből megkínzott, agyonfojtogatott kisfiú tekintete mered ránk.

Ennek a gyermeknek a születésnapjára terelődik tehát össze két háromtagú család zsúrozni, tortát vágni és semmitmondón csevegni, miközben egyre kevésbé kontrollálható a valós, ellentmondásos és kaotikus világ, amely előbb a két gyerek, majd az epizód szereplők – a bélgázoktól űzött elegáns látogató, az örült apa, a tábornok, a cseléd, a szobalány és a doktor – által valósággal áttör a polgári belső falain.

A délután kellemes társasági eseménye mögé exponált rémálomvilágot a díszlet és jelmez – Drahoş Buhagiar egyszerre expresszív és kifinomult munkája –, valamint a játékmód egyszerre hozza. A teljes előadás a szinte semmi cselekmény mögé építgeti a tudat (alatti-fölötti) rétegeit, meghökkentő, mégis vala-



nen földhöz vágja a család kínai vázáját, majd a cselédre fogja az okozott kárt – pokoli gyermeket, vagy még inkább: pokolban élő gyermeket exponál. Dimény Áron játéka a legveszélyesebb minimalizmus; önmagát hordozza és képviseli direkt módon, minden szerepépítési technika, stíl vagy manír nélkül. Egyszerűen átengedi magán a történeteket: részt vesz, sodródik, reagál, de egyetlen percre sem oldódik fel abban a kényelmes lehetőségben, hogy színpadi figuraként lófráljon ebben a legbelsőbb félelmeink dzsungelét életre keltő rémmesében. Jelenléte igazától függ az előadás súlya, és – legalábbis a bemutatót követő első előadásán – ő mindvégig hordozza is e súlyt. Hozzá viszonyítjuk majd a fecsegős-maníros társasági életet és a szeretőt tartó, gyermeket kínzó, szeretetlen felnőttek szakadékait is. Több alkalommal fordul a közönség felé: a fáradt és indulatos negyvenéves férfi

melyest összefűzhető módon. A csaknem üresen kongó térben a plafon egy hatalmas, mélykék, gomolygó felhőkkel, villámokkal háborgó égbolt. A mennyezet ugyan nem nyílik meg, de legalább a meghasadt mennybolt képe ott díszleg rajta – jelzésértékűen és ironikusan egyszerre. A kezdeti üres szalonban megjelenő asztalnyi torta, az azt merev pózban körülülő, kényszeredett vigyorú két család összképe az *Alice Csodaországban*-t idézi; a tobzódó-tékozló Charleston-stílibe öltözött szereplők pedig szinte megbotlanak a társasági feszengésben. A szende cselédlány – Varga Csilla hol elnyomott anyányi, hol nagyon is pattogós, erőteljes figurája – titokban éppen úgy a ház urával enyeleg, mint a Viktor születésnapjára vendégségbe érkező házaspár női tagja, Teréz. Vindis Andrea kellemes, kívánatos női figurája odaadó szeretője a bársonyos modorú Károlynak, ugyanakkor tehetetlen düh-



FENT: Vindis Andrea, Szűcs Ervin (Antal),  
Bogdán Zsolt (Károly), Albert Csilla

BALRA: Dimény Áron (Viktor), Albert Csilla  
(Eszter) és Vindis Andrea (Teréz)

JOBBRA: Dimény Áron a címszerepben

rohamaiban véresre veri lányát, a hatéves Esztert. Károlyt felturbózott, zengzetes orgánnummal játszotta Bogdán Zsolt; szinte karikatúrája önmaga férfias kisugárzásának, ahogy alfahímként minden nőtényt magától értetődően becserkészve komótosan végigsétál a terepen, és a legutolsó pillanatig képes megőrizni a jovialis, békés modor mögötti rettenetes figura comme il faut-látzatát. Feleségével, a sápadtan boldogtalan Emiliával – Kató Emőke játszotta – szinte semmi nem köti össze azon a fennhangon ismételtetett konszenzuson túl, hogy a gyermek megértésre és türelemre vágyik, de azért végigasszisztálják a hatéves Eszter bántalmazását is, keresztülnéznek saját fiukon is, majd amikor

Bíró István: felvételei

már semmiképpen sem lehet létezését figyelmen kívül hagyni, a második részben, az éjszakai jelenetben valósággal mérgezőes kínhalált mérnek rá.

A bélgörccsöktől kínozott Ida Montremart megjelenése előtt nyílik meg a hátsó fal. A szinte érzékelhető huzat mintegy a tudat és a reáliák gátjait nyitja meg a végtelenséget ígérő színpadmély kettészakadt csíkos falán keresztül. A híres, szerencsés, gazdag, boldog házasságban élő nőt Kézdi Imola játszotta: zavart feszengését, társadalmi kitaszítottságát kontrollálhatatlan bélgáz-eregetése okozza, ráadásul egy nem teljesen jól szövött dramaturgiai szálból felsejlik, hogy ő nem is a háziakhoz jött, hanem a cselédhez, aki talán Károly feleségének hazudja magát. Nehezen megragadható szituáció, a szerep is bizonytalanul csúszkál benne, csak Kézdi Imola riadt, rebbenékeny figurája tartja össze a testének kiszolgáltatott nő epizódját. Bíró József pamfletje is ebben a részben csattan: a tábornok örülten kiabál, elegáns, kék uniformisba bújtatott derékig érő törpe alakja Buñuel- és Fellini-filmszkeccsnek hat egyszerre, ahogy irreálisan túlhábzó boldogságában minden kislány- és női segget markolászva vidítja a háziakat.

A kikapós, roppanós szépasszony férje (Szűcs Ervin) pedig örült – ami elsőre talán nehezen megfoghatóan tűnne ebben a felfordulásban. De nem így van. Helye pontosan abban a regiszterben van, mint a gyerekeké: ő az, aki érzi és látja a játszmányt, eszméletlen módon szenved tőlük, de a nagy konszenzust feltörni nincs ereje-hatalma. Örült tehát, aki mindent tud és mindent lát, de sem változtatni, sem elviselni nem képes. Örült, aki a Larousse enciklopédia bizonyos szöveghelyeire robotként üvölti a pontos meghatározásokat, aki feltépi ingét, hogy a testére vetett titkos szövegek fényre érjenek. Ha nem lenne örült, lehetne ő a rend, vagy a forradalom, vagy a le-



hetőség valami nehezen megfogható normalitásra. Szenttori üvöltése, átszemléltése, kétségbeesett fájdalma az előadás egyik legszebb áriája – bár az opera csak az előadás második részében kezdődik.

De előtte még Albert Csilla hatéves Eszter-figurájáról kell szót ejtenem. Dimény Áron kilencéves Viktorjához hasonlóan ez a masnis, piros ruhás, térdzoknis

kislány is kevésbé szerethető. Nagy szemekkel, leállíthatatlanul ecseteli az ő anyja és Viktor apja közötti szerelmi jelenetet, még akkor is, amikor már ütlegetik érte, mintegy jelezve, hogy inkább az ő kis lázadása ez, mint ártatlan gyerekszáj, inkább kis betartás, aljaskodás, a felnőttek eszközeinek ügyes használata, mintsem ártatlan tudatlanság. Egyik kezének hüvelykujja a szájában, másik keze a bugyijában matat rendületlenül; a bántalmazott gyerek minden kapaszkodóját idegesítően arcunkba tunkolja. Szinte paradicsomi boldogság tölti el, amikor anyja végre annyi figyelemre méltatja, hogy megveri, ujjáról lenyalogatja az orrából kipiszkált vért, s elégedetten szörcsög. Közben rendületlenül foglalkoztatja a szexualitás, ép-

zet. A kortárs opera mint műfaj az előadás végéig megmarad; tulajdonképpen kifakadnak, valóságos hangot kapnak a nappal eltakart gondok és érzelmhegyek. A gyermek Viktor többször összegörnyedve jön a szülői háló küszöbére enyhülésért könyörögni, teste fájdalmát csillapítani, de legfeljebb további gyógyszert (vagy mérget) kap, mintegy wedekindi gyermekelvezetés-képpen.

A zene és az álombeliség irracionális paradox módon hirtelen összerántja a helyzeteket; víziókat teremt magyarázatok helyett. Vasile Şirli kortárs zenéje keresztülfolylak az éjszakán; alapot ad, de nem tolatkodik előtérbe. A műfajváltáshoz, ugyanakkor a fő motívumok megtartásához tökéletesek az atmoszferikus recitativók, ráadásul a jelek szerint a színészek – különösen Kató Emőke – énekesi adottságait kifogástalanul hasznosítják.

Az éjszaka felbolydul, és áradnak a képek egymás után: az orvos és a szobalány ugyanazon férfi színész – Molnár Levente – alakításában már olyan szélesre tágítja befogadói engedékenységünket, hogy mintegy az előadás világának természetes szöveteként elfogadjuk: az iszonyat, az ide-oda csúszkáló identitások, lehetőségek, képzetek játéka ez. Eszter kétségbeesésében menekül ide, paradox módon anyja itt, szeretője hitvesi ágyában keresi a lányt. Mindeközben már annak is ritmusa van, ahogyan a kilencéves kisfiú betegsége előretör, ahogyan újra és újra megjelenik, könyörgőn, rosszat sejtetőn. Végül az agonizáló Viktort anyja és apja ágyába fektetik, anyja szinte hideg fejével és szívvel felügyeli haldoklását, még beszélget is az apával róla.

A második rész során előkerül, sőt, valósággal külön szerepet kap a láncfűrész. Károly tartja magasra győztesen, miközben arról énekel, hogy megszabadulna a feleségétől. Olyan vészterhes az opera atmoszférája, olyan messzire vezetnek a kibomló helyzetek, olyan elviselhetetlenek a szereplők és életük, hogy óhatatlanul halálos kimenetelt várunk. Várjuk, hogy a csehovi puskához hasonlóan töltse be szerepét, és öljön az a hatalmas, hangos, félelmetes eszköz. De nem lenne szürrealista fricska az egész, ha végül nem a hatalmas hitvesi ágy egyik lábát metszené el a láncfűrész a teherré vált feleség nyaki ütőere helyett. A geg szinte koldanán bennünk a görcsös feszültséget a nevetésben – amikor aztán tényleg aratni kezd a halál. Másképp és gyorsan és meglepetésszerűen: pisztolyból, „kis technikából”. A nappal elnyújtott kínzatásai után váratlanul kirobban az éjszaka gyilkolószó szenvedélye. Majd üres csend. A cseléd marad életben, kis kabátját összehúzza magán, viszi a cókmojkját, továbbball.

Salvador Dalí és alkotótársa, Buñuel végig itt kísért az előadás alatt. Egyetlen, nagyon erősen áthallásos jelenetben konkrétan bevillan Az andalúziai kutya, amelyben egy klasszikus borotvapenge emberi szemgolyót metsz ketté. Az előadásban fennakad – nyilván – a mozdulat, de a kontrollálatlan, gyermeki énr jellemző ösztönös kegyetlenség, az élet határainak ilyen kitarító és fájdalommal teljes próbálgatása mindvégig ott marad. A szexualitás, a csonkítás, az álomképek, a megvert, megerőszkolt gyermekek, a zsarnok apák a XX. század első évtizedeiben kurrens témái Dalinak és Buñuelnek egyaránt – mint ahogy általában a szür-

A rendezőről: Silviu Purcărete már pályája kezdetétől, a nyolcvanas évektől fogva olyan társulatokat emel az érdeklődés középpontjába, mint a Piatra Neamţ-i, a constantai, a Râmnicu Vâlcea-i és a craiovai. Majd a már régóta komoly szakmai elismeréseket kivívott szebeni és a kolozsvári magyar színháznál is dolgozik. Rendezései gyakran megfordulnak az Avignoni Fesztiválon, de Edinburgh-ban, Tokióban, Várnában, Melbourne-ben, Glasgow-ban is – és itt néhányat emeltem ki csupán. 1996-ban Limoges-ban színházigazgató lesz, majd két évre rá fiatal színészek képzését is elindítja ugyanitt. Vonzódik a klasszikus, nagy toposzokhoz: Aiszkülosz, Euripidész, Plautus, Seneca, Shakespeare darabjai rendszeresen szerepelnek repertoárján, és merészen átírja Boccacciót (*Dekameron* - 1993, Râmnicu Vâlcea), Rabelais-t (*Pantagruel sógora* - 2003, Szeben), Ovidiust (*Metamorfózisok* - 2009, Szeben) és Goethét (*Faust* - 2007). Jarry, Wedekind és Beckett darabjaival is nemzetközi sikereket ér el, és Európa több operaházában is rendezett már. Fekete humornál több az a kíméletlenséggel átítatott játékkedv, amit színre visz. Szinte klasszikusan, nagy élvezettel, hömpölygő folyamoktól sodorva mesél történeteket, miközben olyan színpadi fenegyerek-húzásai vannak, mint például az ötven főből álló, nagy bőrdöngökkel felszerelkezett kar a *Danaidákban* (1995, Râmnicu Vâlcea) vagy a *Faust* változó helyszínei.

pen olyan kifacsart és titkos módon, ahogyan a szülők űzik, és éppen annyira természetellenesen, hogy személyében és vágyaiban tünete lehessen ennek a teljes káosznak. Viktor néha figyel rá – elvégre társak ők a kiszolgáltatottságban, a leszűkített horizontban –, néha cinkosának tekinti, és néha egyszerűen átlép rajta – aszerint, ahogy a kapcsolatokat ő maga is megélhette. Kettősük kétségbeesítő és gyakran taszító. Visítják és öklendezik a világba fájdalmukat, szeretet-éhségüket, önzésüket, alig felfedezett, máris agyonkínzott testüket. Az ő félig álombéli, alig tudatos üvöltésük folytatása az előadás második része, amely egyszerűen egyfajta kortárs opera.

Az éjszakai hálószoba díszlete egyetlen hatalmas franciaágy, a hátsó fal mostanra teljesen eltűnt; talán nagy kertre nyíló franciaablakot jelez a hiány. Mindenesetre a kék generálfényben végtelen háttér tátong. A bizonytalan világba vetettség érzetét fokozza egy sárga fényspirál, amely ott izzik szelíden, mintegy hipnotikusan a távolban. Az eddig sápadtságába hullt Kató Emőke mint Károly felesége kifinomult és érzékeny operai recitativókkal szólal meg. Hirtelen kinylílik a szerep; a törékeny, érzékeny feleség testet kap, és olyan szépséget, amitől Károly menekülhetnékje végképp indokolhatatlanná válik – és hát persze ettől jó, ettől gazdag és szürrealitásában is életteli a hely-

realista gátszakadásnak is. Ebben az előadásban viszont nem a toposzok ismételtetése, hanem a hozzájuk való viszony a lényeges: az azóta eltelt csaknem száz év, amely pontosan és alaposan kimerítette és beteljesítette a fékevesztett fantáziálást. És valószínűleg ez az oka annak, hogy ez az előadás talán a megszokottnál is nehezebben fogadható be. Mert nem kézenfekvő, lineáris, könnyedén követhető a történet, mert nehéz megkedvelni az ösztönlétekből és kispolgári képmutatásból összegyúrt szereplőket, mert még a gyerekek is a végletekig irritálóak, kegyetlenkedők, és önösen tetszelegnek tulajdon megkínzott testükben-lelkükben. Nehéz feladni az ok-okozati össze-

függések utáni nyomozást, nehéz annyira szabaddá, nyitottá válni, hogy a kép–ritmus–zene–jelenlét önjogán írhasse be magát érzeinkbe. És ha mégis befogadtuk, akkor nehéz feldolgozni azt, amit mindez sugall nekünk. Talán jó kapaszkodó a tömérdek aszociáció; a látvány hideg, de okos szépsége, kommunikatív jellege, a zene, sőt, a teljes előadás zeneisége, belső ritmusa. A döbbenetesen magas szintű színészi összjáték. Talán ezekben gyönyörködve megbocsátjuk az előadásnak, hogy egyszerre szélsőségesen, játékosan és kíméletlenül szembesít bennünket azzal, ami felbugyog saját magunkból és a társadalmunkból. Mert ezt minden értelemben véve jól teszi.

Kutszegi Csaba

# Tanulj meg, fiacskám, szerepet cserélni

SZÍNHÁZI EGYETEMEK MISKOLCON 2014

Végleg lezárult az időszak, amikor a kezdő, ambiciózus, fiatal (és nem kezdő, és nem fiatal) koreográfus négy-öt VHS-videokazettával a hóna alatt nekivághatott az életművének (értsd: néhány külföldön felvett kurzus anyagából annyi mozdulatot tudott *elsajátosítani*, amennyi bőven elegendő volt egy több évtizedes hazai karrierhez). Ma már nem lehet villogni külföldön összecepegetett lépésekkel, mert a világon mindenhol tudnak kortárs-táncolni. És nemcsak a táncosok, hanem legtöbb helyen a színinövendékek is. Érdekes ellentmondás: világszerte ugyan csekély számú réteggözönség látogatja a kortárstánc-előadásokat (ezt kár lenne tagadni), a műfaj mégis – leginkább a negyven év alatti generációk kulturális tudatában – széles körben meghonosodott (és erre büszkék lehetnek a művelői).

A vilniusi Litván Zene- és Színművészeti Akadémia hallgatói úgy birtokolják a kortárstánc-technikát, mint ha egész életükben táncoltak volna. A négy lány és az egy fiú csinos, jó alakú, jó mozgású, testükön mégis látszik, hogy nem kiképzett táncosok, ennek ellenére produkciójuk több mint korrekt: mozgásuk koordinált, technikás, a mozdulatok ívét, tartalmát, lényegét hiánytalanul megragadják.

A tánctechnika, ha külső vagy belső igény van rá, hamar elsajátítható, de ettől csak erőteljesebben merül

fel a kérdés, hogy vajon az alkotók képesek-e használni is. Avagy: születnek-e a kortárs tánc terjedéséhez hasonló gyorsaságban eredeti alkotások is a műfajban? A vilniusiak *Mindennek ellenére* című előadását nézve egyértelmű a válasz: nem. De ez nemcsak Litvániára, hanem az egész glóbuszra jellemző: a mozgásforma (és a vele járó életérzés, világnézet) általánossá vált ugyan, de az önállóságra törekvő műfaj megrekedni látszik. (Viszont nagyot lendít a színházművészetben, hogy a színházi szemléletbe világszerte bevonult – és itt nemcsak a megkoreografált mozgásra, hanem általában a szellemiségre is gondolok.)

A *Mindennek ellenére* (az új-zélandi Tony Vezich koreográfiája) igényesen megkomponált, naiv-bájos tucat kortárs mű, „Litvánia történelmét és a táncosok saját élményanyagát” dolgozza fel huszonhat percben, amelynek lényege, hogy „a táncos megküzd önmagával, és végül meghaladja saját korlátait”. (Az idézetek a műsorfüzetből származnak.) No comment. Minden régióban mindenkinek joga (pátosz nélkül: és kötelessége is), hogy a kortárs művészetet a maga éppen meglévő tudásszintjén, a rendelkezésre álló eszközökkel birtokba vegye. Pláne a képzésben...

A fesztivál első napján, a vilniusiak után hatalmas ugrás a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetem Zsótér Sándor rendezte *Hamletje*. Itt közbevetem,