

2002. FEBRUÁR

XXXV. évfolyam 2. szám

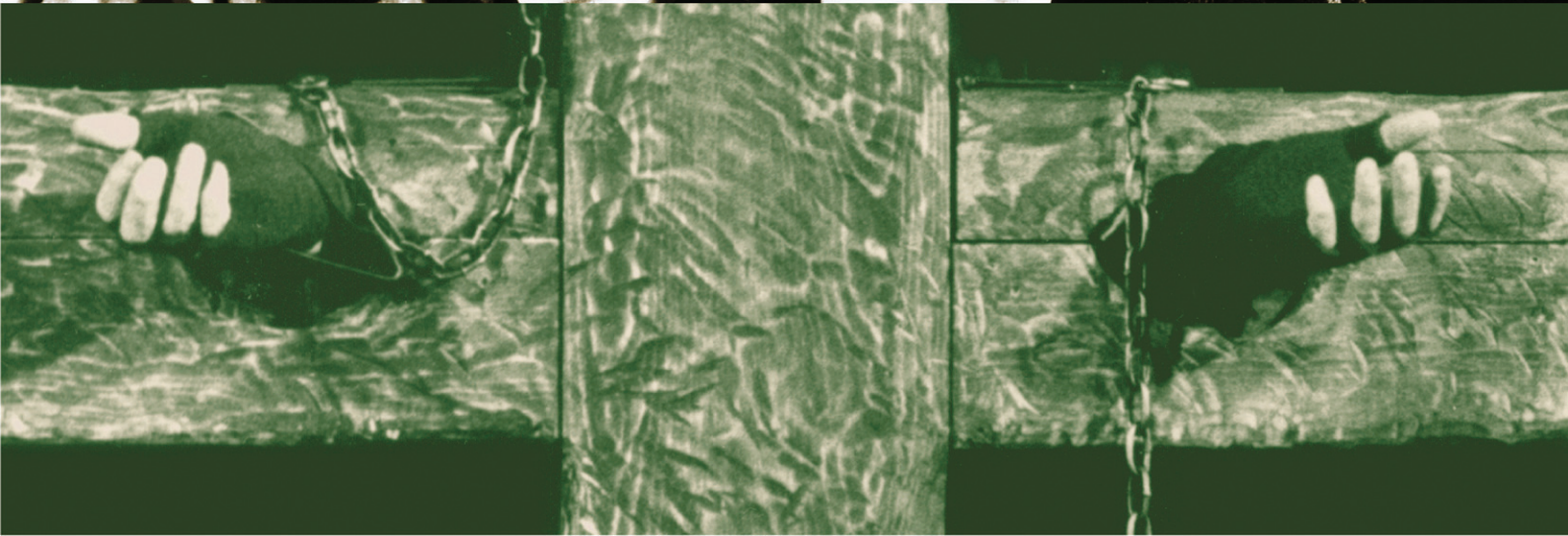
# Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT



*Lear  
király*



# Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA  
XXXV. évfolyam 2. szám ■ 2002. február

## OCTOPUS

- Tompa Andrea: EVILÁG ..... 2  
*Weöres Sándor: Szent György és a Sárkány*
- Török András: NAGY SZAVAK EGY MINIMALISTA DÍSZLETRŐL ..... 6  
*Khell Csörsz színpadtere*
- Kovács Dezső: AZ ELSŐ SZÁZ ÉV ..... 7  
*Inganga: Töröcsik Mari*

## LEAR KIRÁLY

- Koltai Tamás: ŐRÜLT VEZET VAKOT ..... 9  
*Shakespeare-bemutató a Vígszínházban*
- Nánay István: HIÁNYOZNAK A MESTEREK ..... 12  
*Beszélgetés Tompa Gáborral*

## KRITIKAI TÜKÖR

- Tarján Tamás: KUCSÉBEREK ..... 19  
*Shakespeare: Téli rege*
- Szántó Judit: TAKARÉKON ..... 21  
*Gerhart Hauptmann: Patkányok*
- Zappe László: A LEHETETLEN MEGKÍSÉRTÉSEI ..... 23  
*Füst Milán: A feleségem története; Darvasi László: Störr kapitány*
- Urbán Balázs: JÁTÉK ..... 26  
*Forgách András: Vásott kölykök*
- Csont András: ÁLLAT AZ EMBERBEN ..... 28  
*A kutya, akit Bozzi úrnak hívtak*

## RÖVIDEN

- Karsai György: ÉRTELMEZÉS NÉLKÜL ..... 30  
*Goldoni: Mirandolina*
- Koltai Tamás: COVER ..... 30  
*Ken Ludwig: Káprázatos hölgyek vagy amit akartok*
- Csáki Judit: SOK Á SOKBÓL ..... 32  
*Egressy Zoltán: Portugál*
- Urbán Balázs: BÜCSÚ ..... 32  
*Alex Koenigsmark: Agyó, kedvesem!*
- Tompa Andrea: KÁROLY-IDÓK ..... 34  
*Mrozek: Károly*
- Stuber Andrea: TÁRSSZERZŐ: A SZÍNÉSZ ..... 35  
*Hašek-Burian: Svejik*

## TÁNCSZÍNHÁZ

- Kutszegi Csaba: OTTHONT ADNI A TÁNCMŰVÉSZETNEK ..... 36  
*Beszélgetés Török Jolánnal*
- Farkas Boglárka: BEAVATÁS A CIRKUSZ VILÁGÁBA ..... 38  
*Parallelepipedon*
- H. Orlóci Edit: A POROND NÉGYSZÖGESÍTÉSE ..... 39  
*Táncvarázslatok a cirkuszban*

## VILÁGSZÍNHÁZ

- Király Edit: A TELJESSÉG: LETTÁR ..... 42  
*Peter Stein Faust-rendezése*
- Nánay Bence: A PINCÉR KÖZBESZŐL ..... 44  
*Harold Pinter: A szoba; Az ünnepség*
- A 2001-ES ÉV (XXXIV. ÉVFOLYAM) TARTALOMJEGYZÉKE ..... 46

## DRÁMAMELLÉKLET

Forgách András: VÁSOTT KÖLYKÖK

**A CÍMLAPON:** Tordy Géza (Lear) és Lukács Sándor (Gloucester) a Vígszínház előadásában

Koncz Zsuzsa felvétele

Koncz Zsuzsa felvétele



PATKÁNYOK

Waller Péter felvétele



MIRANDOLINA

Schiller Kata felvétele



FEHÉR LÁSZLÓ KÉPE A TÁNCSZÍNHÁZ GALÉRIÁBAN

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS

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

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

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

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

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

Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők.

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központja (ÜLK)

Belföldön és külföldön előfizethető: Budapesti Postaigazgatóság kerületi

ügyfélszolgálati irodáinak, a hírlapkézbesítőknél és a Hírlap-előfizetési Irodában

(HELIR) Budapest, VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest,

e-mail: hirlapelofizetes@posta.hu; vidéken a postaknál 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,

és a Nemzeti Kulturális Alapprogram, a Soros Alapítvány és a

Fővárosi Közgazdálkodási és Kulturális Bizottsága támogatásával készül.



A lap megjelenését és a kultúrát támogatja a Pannon GSM.

Megjelenik havonta.

XXXV. évfolyam

HU-ISSN 0039-8136

TOMPA ANDREA

# Evilág

■ WEÖRES SÁNDOR: SZENT GYÖRGY ÉS A SÁRKÁNY ■

A hányszor eddig az *Octopus* avagy *Szent György és a Sárkány* históriája színpadra került – és ez mindent egybevetve összesen négyszer történt meg –, az előadások megítélése a Weöres-műből indult ki, mintha a cikkírónak-kritikusnak előbb azt kellene eldöntenie, hogy mit is tart e verses drámáról, ahhoz, hogy aztán a belőle készített másik művet, a színházi előadást mérlegelhesse. A Weöres-dráma megítélésében kétféle szempont érvényesül: az irodalmi és a színpadi. A mű – és ezúttal szándékosan kerülöm a műfaji besorolást – szinte kezdettől fogva (de a kezdet, sajnos, az ősbemutatóval kezdődik, és nem az alkotás publikálásával; a cenzúra miatt arra még néhány évet várni kellett) nagyra becsült darabja a magyar irodalomnak; nemcsak költői, nyelvi világa, hanem tematikus és műfaji polifóniája is kivívta az ítések elismerését. Am éppen ezzel a polifóniá-

val gyúlik meg a *színpadi szempontú* értékelők baja. Jó dráma-e az *Octopus*? Amit „az Irodalom” oly nagyra tart – a műnemek egymásba csúsztatását, a szabálytalanságokat, a drámatípusok keverését (misztériumjáték, mesejáték, történelmi és/vagy politikai dráma, lélektani dráma akár), a tematikus szálak szerteágazását, egyfajta középpont-nélküliséget –, azzal a színpadnak kell majd megkínálnia. Az a színház, amely ezt az irodalmi anyagot fétisnek, szentnek tekinti, minden bizonnyal vakvágányra kerül. E műnek társalkotó kell, aki képes ebben a szerteágazó tematikus és műfaji labirintusban saját utat találni-vájni és majdan a néző kezébe adni az Ariadné-fonalat. Mert e többszólumú műnek – hogy hasonlatomnál maradjak – több kijárata van, s hatalmas terjedelmű szövege pedig szigorú dramaturgiai aszkézissel kezelendő.

Bertalan Ágnes (Isbel hercegnő), Kiss Eszter (Lydia) és Nagy Ervin (Lauro)



Zsámbéki Gábor harmadszor ostromolja ezt a művet: az 1972-es kaposvári ősbemutató is az ő munkája, egy 1994-es főiskolai előadásban is színre vitte, és most, az ősbemutató után majd' három évtizeddel a Katona József Színház teljes társulatával hozott létre nagyszabású előadást. (Rajta kívül csak Ascher Tamást érdekelte ez a mű; az ő előadása 1979-ben a Nemzetiben volt. A *nem játsszás* bizonyára nem visz közelebb e bonyolult pushoz.)

## TÉR ÉS DEKORATIVITÁS

Zsámbéki két munkatársával – Khell Csörsz díszlet- és Szakács Györgyi jelmeztervezővel – esztétikailag pontosan definiált, rendkívül következetesen felépített látványvilágot teremtett. Megkockáztatom: a mostani produkciónak erőssége a díszlet és a jelmez (valamint egy-két remek kellék). A kromatikus harmóniával létrehozott látvány rendkívül dekoratív. Az ovális alakú arénaszínpadot a nézők két oldalról ülik körül (a Katona olasz színpadából mobil tér keletkezett – némi csalással, mert az eddigi nézőtér most is többszöröse a színpadon lévőnek, a kettő közötti szintkülönbséget pedig nem sikerült eltüntetni, mivel – mint majd később kiderül – a sülyesztőre szükség volt). Az arénajelleget tovább hangsúlyozza a két rövidebb tengelynél elhelyezett, még a színpadhoz tartozó lépcsősor, amely már az első jelenetben is lelátóként funkcionál. A színpadot türkizkék, csillogó, homokszerű műanyag törmelék fedi, belőle elliptikus, végtelen spirális fém lépcsősor vezet fölfelé. A díszlet ovális-spirál formájának ritmikus ismétlődése önmagában is esztétikus.

Ez a spirális-spirituális díszlet szinte kijelöli a mű stilizált, szimbolikus világát. Az előadás színeit pedig a díszlet türkizkék homokja és Szakács Györgyi jelmezeinek szereplőcsoportokra osztott tónusai határozzák meg. A piac népe – hal- és precarás, kereskedő – egyszerű anyagokból készült, pasztellszínű ruhákat visel, míg az uralkodó Cannidas király kissé tépett palástja a pasztellt a homok kékjével keveri; a Zöld Herceg pedig nevéhez illően finom zöld gyolcsba van öltözve. A fekete ruhás Inganga királynő udvarhölgyei vörös, lila, narancs árnyalatú selymeket hordanak; a türkizsínű homokban úgy szikráznak e színek, mint egy mediterrán vagy kaukázusi festő képein. (Szent György jelmezéről egyelőre tudatosan nem ejtek szót.)

A tér sokfelől megközelíthető: járható a két rövidebb tengely mentén, de az uralkodók, udvarhölgyek és Octopus tanácsosai a színpad egyik hangulatos pontján, a „nagy” nézőtérrel szemben jönnek be. A két nézői tér valóban nem azonos, a játék gyakran „a” nézőtér felé fordul; a látszólag mobil színpad, az aréna valójában az olasz színházi tér felől van rendezve. Ez abból is látszik, hogy rendezőileg továbbra is érvényesül a „takarás” fogalma, az aréna-tér nem eredményezett változást a szereplőmozgatás „olaszos” reflexeiben: a jelenetváltások – és Weöres írt belőlük bőven – nehézkesek, a ki-bejárások szinte civilek. Zsámbéki csak olykor él a nem játszó szereplő benn tartásának lehetőségével, ez a ritkán alkalmazott megoldás azonban mindannyiszor jól funkcionál: a tanácsülés után például Inganga „alszik el” a színen, mialatt egy másik jelenet folyik a színpadon, és szinte csak Szent Györgynek (Fekete Ernő) sikerül úgy kimenie az utolsó jelenetben, hogy az színészileg is hangsúlyos legyen; tétova távozásával *párhuzamosan* egy újabb jelenet folyik. A második felvonásban Zsámbéki egyre gyakrabban él a jelenettagoló zene e térben kissé konvencionálisnak tűnő eszközével.

A díszletötletet a tervező és a rendező együtt olvashatta ki a szövegből, főként Inganga, a százéves anyakirálynő monológjából: a fészek, melyet épített, „függ, mint szakadékon partifecske odva / két végtelenség kis keskeny határán / a tenger és a pusztaság között / pálmája leng, olaja, szőlője töpped / mit kéklő Sirtis öble

bőve öntöz”; „jaj nekem, mi lesz / e félig-posvány félig-sivatag / parti homok-turásból” – kérdezi majd Inganga. A tengerpart, homok, kéklő öböl ugyanúgy e tér valós jelentései, mint a „két végtelenség kis keskeny határa”, amely mintha a két nézői térfél közé szorítotttság *metaforája* lenne.

A színpad fölötti lépcső használata a legizgalmasabb: ide csak kiemelt szereplők merészkedhetnek. Ezen járnak az udvarhölgyek: csábosan nyúlnak el rajta, és fonják körül Szent Györgyöt; ezen jön le a vészjósoló Uttaganga királykisasszony, a féleszű trónörökös; Batrach itt győzi meg Drinust, hogy vegye át a hatalmat; a lépcsők közötti réseken kikukucskálva ők veszik észre a szerelmeskedő testvérpárt; Drinus, az új önjelölt zsarnok innen intéz beszédet a néphez.

A főeny-, homok-, tengerpart-jelentés számos jeleneten át bomlik ki; a türkizkék homokot folyton lapátolják, buckákat és dűnéket alakítanak ki belőle (a második felvonásban e jelentés kissé túl van magyarázva-használva), temetnek és temetkeznek bele, szórják és seprik, testükre és arcukra tapad.

A legmeglepőbb – és az egyik legszebb – pillanat, amikor ez az egész díszlet egyetlen mozdulatra felbillen, és elnyeli a rémálmai-val küszködő Lauro herceget; a színpad kék homokja pedig lassan, surrogva lefolyik a nyílásba. A tér lecsupaszodik, a türkizkék szépséget kopár padlat váltja fel.

## SZÍNHÁZI NYELVEK

E spirituális térben azonban realiztikus játék kezdődik, amelyben jellemeik és helyzetek bomlanak ki, annak ellenére, hogy a „történelmi dráma” konkrét történetiségére való hivatkozásokat a szövegben megnyirbálták (így is maradt belőlük bőséggel, ám ezeket nem kíséri igazi rendezői figyelem). A Töröcsik Marival kiégszült társulat e színházi nyelvet remekül beszéli – szó szerint is: e nehéz, verses szöveg élvezetesen, érvényesen, konvencióktól és versmondó maníroktól mentesen hangzik el. A teljes társulatot felvonultató előadás karakterekben gazdag, sok jó, humoros vagy drámai szituációval telített. Töröcsik jelenléte – igaz, övé a legjobbban megírt szerep: Inganga a legárnyaltabb-legösszetettebb figura – mindvégig feszültséggel teli, még ha „alszik” is. Alakítása minden percében kiszámíthatatlan, önmaga ellentéte, és annak is a cáfolata; ami ellentmondás egy emberben létezhet, azt ő mind képes életre kelteni.

Ezt a játéknyelvet Zsámbéki előadása sokáig megtartja, de minél beljebb halad a nyolckarú, szerteágazó történetbe, a rendező maga is egyre kevésbé használja. Talán mert mind alkalmatlanabbnak találja mondandója megfogalmazására. Először a testvér szerelmespár vérfertőző, gyönyörű jelenetében mond le a realizmusról: Horváth Csaba koreográfus segítségével a jelenet érzéki, ám *metaforikus* ábrázolására vállalkozik, ez a metafora azonban realiztikus szituációból bomlik ki lassan, észrevétlenül és szépségesen. Lauro húga kezét fogva vetkőzteti le a lányt, mintha e mozdulatban kettejük akarata egyszerre érvényesülne, a szerelmi egyesülés végül szinte anyagtalannal levitalássá válik. E látomásban az erkölcsi rosszhoz esztétikai szépség társul.

Am a tavaszünnepe és az Octopus megjelenésével az előadásnak – érthetően – nyelvet kell váltania; sem a rituálé, sem a Sárkány, Hydra vagy Dög (ki minek látja és nevezi) nem teatralizálható a realizmus eszközeivel. A rendező meg akarja mutatni Szent György (illúziótlan) csodatevését, amikor a béna Drinust jární kényszeríti, és azt is láttatni akarja, ahogyan a szörny felfalja rituális áldozatát. A színpad homokját feszes fehér lepellet fedik be; az áldozat, Isbel eltűnik a lepel egyik nyílásában, hogy aztán a színpad végképp elnyelje őt. Ugyanígy „falja fel” a színpad-Hydra a lány megmentésén-megvásárlásán fáradó Batrachot és Drinust.



Nagy Ervin és Bertalan Ágnes

A jelenet kivitelezése nem teremt színházi illúziót; az „elnyelés” *technikai* lebonyolítása – a lepel kifeszítése, a lány belépése a nyílásba – túlságosan hangsúlyos ahhoz, hogy az illúziót mint új valóságot elfogadhassuk (ellentétben például Lauro halálával: ott nem a technikára figyelünk, mely „meglepetésként” ér, hanem a jelentésre). A tavaszünnepejéjszakáján, amely igazi rituális színházi jelenetbe torkollhatna, a szereplők gyenge, alig kivethető maszkokat öltenek, és arcukat a homokba temetik: sem pogány, sem szerelmi rituálé nem születik; a rendező szemmel láthatóan sietteti az előadást, és kevés figyelmet szentel a szertartásos világteremtésnek.

Számos stilizált jelenetben viszont a hangsúly nem a technikai kivitelezésre és illúziókeltésre kerül, hanem a hangulat pontos képi vagy akusztikus megfogalmazására: ilyen, amikor az udvarhölgyek szépen visszhangzó fürdőjében, a kék selyembe öltözött lányok lassú mozgásával párhuzamosan valaki egy kancsóból kiönti a színpad kék homokját, miközben a spirállepcsőn halad felfelé; vagy a Sárkánynak feláldozandó Isbel és Miron főpap (Bertalan Ágnes és Haumann Péter) nagyszerű kettőse, mialatt négy fehérbe öltözött lány halk, éteri hangokat csal ki valamiféle fémrudakból – visszhangos csarnokban lennének? vagy egy nem valódi világ küszöbén?

Ugyanakkor Zsámbéki nem mond le végleg a maga választotta színházi nyelvről, hanem minduntalan visszatér hozzá. Az előadás nem mitikus, szimbolikus látomást épít, hanem visszatér a realiztikus világba. Mintha abban a bizonyos labirintusban a történet hol a szépséges mese, hol a rituálé, hol pedig a történelmi példázat vagy éppen a politikai színház felé venné az irányt.

## MERRE TART?

Az utolsó jelenet arról győz meg, hogy Zsámbéki Gábort egy ideje már a politikai színház érdekli. A Weöres-mű alkalmat kínál ehhez. De míg a politikai színházhoz eljutunk – és Zsámbéki ezt a „kijáratot” jelöli ki a műben a leghatározottabban –, még számos mellékutat kell bejárunk egy mesei-dekoratív vagy szimbolikus-spirituális világban, hogy aztán a történet realiztikusan megfogalmazott, lélektanilag ábrázolt szereplői és helyzetei közé vissza-keveredjünk. A hatalmas irodalmi anyag polifóniáját a rendező a maga teljességében szeretné megszólaltatni, ám ez a teljesség éppen az ellen dolgozik, hogy saját mondanóját pontosan kijelölhesse, és a nézőt következetesen végigvezethesse rajta. A politikai példázatnak Zsámbékinál realizmusra, lélektanra, színpadi csöcselékre van szüksége, s nem az *egész előadást átfogó, szimbolikus látomásra*. (E „nép” kissé megtévesztő az előadás végén: halott figurák térnek vissza pasztellszínbe öltözve.)

Az előadás minden jelenete, amely zsarnokokról és zsarnokönjelöltekről szól – a kijózanodni egyetlen percre sem képes Cannidas király (Lengyel Ferenc), az alkalmi zsarnokjelölt, Drinus (Lukács Andor) és végül a zsebzsarnok Bardanes (Rába Roland) –, rendezőileg jól fogalmazott példázat, alaposan kidolgozott figurákkal. (Egyedül Mironról, a Sárkány főpapjáról – Haumann Péter – nehéz eldönteni, hogy miféle álarcot visel: a „Dögben” való hite oly erős, hogy ártatlan ostobának tűnik; csak a szűz feláldozása, testi közelsége tölti el Erősz és Thanatosz szenvedélyével.) A „régvi világ” összeomlása, Inganga halála a rendezőt nem érdekli; e halált mindössze azzal jelzi, hogy a fiú felborítja a széket, amelyben anyja ül, a jelenet megoldása súlytalan, akárcsak Cannidas király öngyilkossága (valamint más halálok színpadi megoldása is – Isbelé, Miron főpapé, melyet mindössze egy arca borított kendő eltépedése jelez, Drinusé és Batraché). Szent György rendezőileg súlytalan (és talán annak is szánt) figura e zsarnokokhoz képest (is); jelmeze, bár semleges szeretne lenni, inkább jellegtelen. Egyetlen fontos jelenete bensőséges imája, melyet mikrofon segít-

ségével szinte fülünkbe suttog: Zsámbéki ebben az egyetlen pillanatban engedi közel a nézőhöz a szereplőt. Nem az ő sorsa, hiábavaló heroizmusa érdekli a rendezőt. Nincs megváltásezmény – nincsenek sem megváltók, sem eszmények. Romlott világ van, amelyben még a szépséges lányok is részegen okádnak, mint a disznók. A bűn e világ minden zezugát áthatja, szinte minden szereplőjének tulajdonsága, még a legártatlanabbé is. Szent György tétován megy ki a színről, sorsa megoldatlan, elnagyolt. Nem ő, hanem a világ sorsát megpecsételő új zsarnok a fontos: a féleszű királynő és a hatalmát biztosító ügynök, Barnades.

Zsámbéki Barnades szerepét Rába Rolandra osztotta, ugyanarra a színészre, akivel hasonló politikai üzenetet közvetítő Tartuffe-jét játszatta. Ez a szereposztás egy előadás keretein túlmutató jelentést hor-

doz. Az octopusi tanácsosi palástot levető Barnades egyszer csak ott áll a színpadon egészen mai, e térben szinte civilnek ható öltözetben, és a weöresi demagógiát – amely a gyengeelméjűséget ártatlanságnak és égi bölcsességnek nevezi, a fizikai szükségletet (Uttagangának pipilnie kell) a „kristály-keblű gyermekasszony” szüzi egyszerűségének titulálja – fenyegető molière-i mondatokkal játszatja egybe. Nemcsak a szereposztás, de a két előadás rokonítása is tudatos rendezői „életművet” takar.

Uttaganga (Csákányi Eszter) ma már nem babaarcú, ártatlan trónörökös-kisasszony, mint az 1972-es ősbemutatón volt (Pogány Judit alakításában), hanem visszataszító, kiszámíthatatlan értelmi fogyatékos. Idióta, akit egy hazaszeretetet szajkózó zsarnok irányít. Harminc év után egy megváltozott világról Zsámbéki kegyetlenebbül, reményvesztettebben, illúziók nélkül és tárgyilagos cinizmussal fogalmaz – evilági nyelven.

### WEÖRES SÁNDOR: SZENT GYÖRGY ÉS A SÁRKÁNY (Katona József Színház)

**DRAMATURG:** Fodor Géza, Ungár Júlia. **DÍSZLET:** Khell Csörsz. **JELMEZ:** Szakács Györgyi. **MASZK:** Szabó C. Mária. **KOREOGRÁFUS:** Horváth Csaba. **RENDEZTE:** Zsámbéki Gábor.

**SZEREPLŐK:** Fullajtár Andrea, Lukáts Andor, Bodnár Erika, Kocsis Gergely, Szabó Győző, Elek Ferenc, Lengyel Ferenc, Nagy Ervin, Ujlaki Dénes, Rezes Judit, Töröcsik Mari, Pelsőczy Réka, Ónodi Eszter, Kiss Eszter, Bertalan Ágnes, Csákányi Eszter, Fekete Ernő, Kun Vilmos, Bán János, Varga Zoltán, Haumann Péter, Rába Roland, Dévai Balázs, Tóth Zoltán.

Tóth Zoltán (Polgár), Ujlaki Dénes (Athanás) és Kun Vilmos (Mauritius)

Koncz Zsuzsa felvételei



TÖRÖK ANDRÁS

# Nagy szavak egy minimalista díszletről

**N**émi zavarral vetem papírra e sorokat. Úgy érzem, hogy amit megfigyeltem, és amit most leírok Khell Csörsz díszletéről, annyira kézenfekvő, hogy fontoskodás egyáltalán megfogalmazni. Mindez, mondanom sem kell, érénye a díszletnek: nyilvánvalóan, erőlködés nélkül van jelen az előadásban, mint a levegő. A Katona József Színház Szent György és a Sárkány című előadása sokak szerint több szempontból is korszakos jelentőségű: fordulat a társulat életében (ha nem is az a fajta, amelyet Fodor Géza 2000 őszi emlékezetes hírlevélbeli dolgozata helyezett kilátásba), s fordulat a magyar színjátszásban is.



Kocz Zsuzsa felvétele

E rövidke *laudatio* egy díszletet kíván ünnepegni, amely ritkán látott magasságokba emelt egy tünékenynél is tünékenyebb műfajt. Végtelenül eredeti formavilágával nem pusztán szolgálja az előadást: olyannyira szerves része, hogy annak sikere elképzelhetetlen lenne nélküle.

Khell Csörsz díszlete különös teljesítménye az ezredvég magyar művészetének, párja alig van. Csak a vizuális művészeteknél maradvá: talán Jovánovics mártírelékműve a 301-es parcellában, Fehér László újabb képei vagy Nádas Péter új regénye, amely a Holmiban bontakozik ki lassanként, a szemünk láttára. Ám míg azok maradó anyagból vannak, s meg is maradnak: ugyan mi a díszlet? Ráadásul egy olyan, amelynek anyagai is különösek:

- az ülésrend;
- a színpad két oldalán egy-egy emelvény;
- spirálisan felfelé haladó „út”, mely felülnézetben önmagába záródó ovális pályát ír le;
- nagy mennyiségű kékesfehér kő(nek látszó) zúzalék;
- maguk a szereplők;
- úri villák kertjéből ismerős, felakasztható, kagylószerű karosszék;
- néhány, lombfűrészsel sután aszimmetrikusra vágott hólapát;
- lyuk a színpadon;
- rugalmas fehér vászon, két hasítékkal;
- billenő mechanizmus mint alkalmi színpadgépezet;
- végül, de nem utolsósorban: a függöny hiánya mint a matematikából ismert „értékes nulla”.

Különös anyagok különös egyvelege, melyek tucatnyi helyen kapcsolódnak a darabhoz, annak szavaihoz, életérzéséhez. Kibontják, értelmezik, megvilágítják, olykor éppenséggel ellentétezzék az elhangzó mondatokat.

A darab sikerének egyik titka a természetes, *prózai beszédmondás*. Aki nem tudja, ki a szerző, s hogy egy részben verses darabhoz váltott jegyet, az a nézőtérén aligha tudja meg. (Ha valaki nem vette volna észre, a szöveg sokszor erősen emlékeztet a *Bánk bán* laza jambizálására.) Ehhez a nagy mutatóványhoz a díszlet is hozzájárul, hiszen vers a legtöbb magyar ember számára még mindig az, ami kötött, ami rímel, amelynek teátrális megfelelője a hagyományos színház, melyben akkor látjuk a cselekményt, amikor a függöny engedi. A *Szent György*-előadás a kukucskaszínház ellentettje: a nézők kétfelől ülnek körül az előadást. A megszokott képszerű élmény helyett ez az előadás plasztikus, azaz körbejárható, mint egy szobor. A néző persze a helyén ül, de a rendezés állandóan forgatja a színészek tekintetét: hol hátat fordítanak, hol nekünk

Khell Csörsz díszlete

játszanak. Mintha egy bonyolult rendezői keverőpult avatkozna be minduntalan az előadásba. Vagy csak képzelgünk? Ez az improvizáció termékeny terepe?

A díszlet hatása akkor is megkerülhetetlen, ha a mítosz áttetszőségének titkát keressük. A cselekmény a mitikus múltba vezet minket, a kereszténység forrásvidékére, Afrikába, ahol a helyi pogány kultúra, a római hitvilág és a lassan felülkerekedni látzó kereszténység küzd befolyásért és hatalomért. Ennek a múltnak nemcsak jelenét, hanem közelmúltját is megtapasztalhatjuk, elsősorban Inganga, a százéves anyakirályné nagymonológiájából. Nos, az időtlen, áttetsző, anyagatlan díszlet segít abban, hogy a néző egyenesen az emberi szívekbe és lelkekbe láthasson – nincs, ami elébe állana: tér, bútor, fal, ajtó. Tekintetünk mindenhová behatolhat. Díszlet alig van, de az a kevés minimalista elem mégis minden játékterületet megteremt a cselekményhez. Gondoljunk csak a mennybe (?) vezető úton való leskelődés és rejtőzés stilizált, de játékkal jól hitelesíthető alkalmaira, vagy arra, mennyire nem hiányzik a szegény emberek kunyhóinak fizikai jelenléte. A díszlet szikársága első pillanatban meglepő. A mese a szöveg alapján ugyan tarka forgatagot kívánna meg, de amint elkezdődik a játék, a díszlet vérbeli játéktér voltát nem lehet kétségbe vonni. A szövegmondás, a mozgás, a fények mind egységes egészet alkotnak. Hogyan is lehetne másképp eljátszani ezt a darabot?

A harmadik, talán legfontosabb összevető: amikor a díszlet a rendezés lényegét, a hangsúlyos titoktalanságot jeleníti meg. Maga Weöres darabjának műfaját misztériumjáték-szerűnek határozta meg, melyet

feldúsított az Erzsébet kori színművek laza, sokszereplős szerkezetével. Nos, ez a misztériumjáték mai beavatásként hat, ahol a változásokkor sincs függöny, nincs szaladgálás és ki-be hurcolás. Van viszont a földön heverő kavicsréteg játszi és poétikus át-meg átrendezése. A feltűrt (összesen talán mázsányi) kavics hol ülőke, hol domb, hol beleszűrt nád ágyása, hol – amikor kilátszik alatta a fémek „altalaj” – út, mely megszabja a szereplők lépteit. Minden helyzetben kifogástalan játéklehetőséget nyújt, sőt, a játéktér lassanként önálló alakot ölt, mint az afrikai mesebeli helyszín saját szelleme. Az áttűnések gyorsak, kidolgozottak, karakterük felúton van a tréfás könnyedség és a lábujjhegyen járó szertartásosság között; igazi események, hatásuk egyre nő, mellékes intermezzókból lassanként drámai hatóelemekké válnak. Ehhez kétségtelenül hozzájárul a lapátolás hangja; szépen komponált etűdök két hangra: kavics a kavicsra, illetve kavics a fémek síkárólódik.

Az előadás egyenesen, szépen, hitelesen pereg, néha neki-nekiiramlik. Már-már azt érezzük, így ér véget, amikor igazi meglepetés következik, egy pont, ahol egyértelműen a díszleté a főszerep: beszakad a föld. A néző szája tátva marad. Kétség sem fér hozzá: a teátrális trükk a maga harsányságában hibátlanul működik. Még ezt is lehet, még ezt is szabad ebben az előadásban. Ez nem cirkuszi produkció, ahol a bohóc kimódoltan a kényelmesen kibélelt fenekére esik. Itt valóban beszakadt a föld, és megrendült a közönség. Ez utóbbi ráadásul csak azért történhetett meg, mert az előbbi történés szoros, bár áttételes összefüggésben van az előadás addigi (a díszlet felől nézve) csendes-poétikus menetével. Attól szöveg ilyen harsányan ez a megjósolhatatlan effektus, hogy nincs előzménye. Ekkor viszont a világrend kiakad, és az előadás egy ideig ebben a kiakadt mederben folyik, míg nem a színpad síkját egy ponton visszapatintja az egyik szereplő. De akkortól már nem olyan a világ. A beszakadás katartikus élménye drámai hangsúlyt kölcsönzött az előadásnak, a misztériumjátékot hirtelen egy pillanatra a katasztrófafilmek álom- és valóságvilágába repítette. Tegyük hozzá: finoman és pontosan, ahogy ehhez az előadáshoz illik: megbillent a színpad fémborítású teteje, pontosan annak az oválisnak a tengelyében, amelyet a spirális út a színpad fölé ír.

Növekvő érdeklődéssel figyeltem-figyelem, ahogy az elmúlt húsz évben a díszlet – az egykori suta háttér, majd kezes szolgálóleány – Magyarországon is egyre inkább alkotóelemmé, sőt, -társá válik. Ez a folyamat korántsem egyenes ívű, jól emlékszem sok nagyot akaró, tolakodó színpadképre. És ki tagadná, hogy eleve baj, ha a díszlet jobb, mint az előadás egésze, ha előtérbe nyomul, és magára vonja a figyelmet?

Mint nem szakmabeli, nem tudhatom, került-e már színre ehhez hasonló megoldás. Tudhatni, hogy minden volt már a világ színpadain, s minden elmúlt előadás szabad préda... Azt sem tudom, mennyi része van a díszletben a rendezőnek, illetve a rendezésben a tervezőnek. A tervezőt nem ismerem, de a bemutató után nagy kedvem támadt megismerni. Az nem lehet, hogy csak a látványhoz és az anyagokhoz ért ennyire...

Zárásképpen álljanak itt további nagy szavak. Egy olvasó Bohumil Hrabalhoz írott levelét parafrázálva: „Kossuth-díjat Khell Csörsznek! Ez most a becsületes emberek jelszava.”

KOVÁCS DEZSŐ

# Az első száz év

■ INGANGA: TÖRŐCSIK MARI ■

**K**étkerekű kordén gurítják be a manészbába, s az elagott, törékeny, madárcsontú anyóka Silene város anyakirálynéjának színes gönceibe burkolózva kérlelő-követelő-dzö-felcsattanó hangon azonnali parancsokat kezd osztogatni. Az ellen a kapuknál, a barbár rómaiak éppen lerohanják Silenét, a gonddal, vérrel, verítékekkel egykor fölépített nemes város ebek harmincadján. Cannidas király, Inganga ügyefogyott, gügye fiacskája bort nyakal, a vízisárkánynak szánt szüzet hajkurássza, vagy a pórnéppel hadakozik éppen. A királyi kordé szemmagasságából nézve az elfuserált államügyeknél előrébb való a meggyötört test kényelme, a szüntelenül félrecsúszó lábpihentető vánkos, amit az ügyetlen, léha Barbara nem képes rendesen megigazítani, meg a hasogató köszvény, amitől ma erősebben sajognak az elsatnyult csontok, mint más napokon.

A Katona József Színház Szent György-fantáziájában Törőcsik Mari bibliai ósanyafigurát mintáz Weöres Sándor remekművű anyakirálynéjából, mi meg ott lenn,

a nézőtérén, illetve a színpad két oldalán üldögélve eltöprenghetünk, hogyan lényegül át egy aprócska, megtörtnek látszó test az elpusztíthatatlan életerő hordozójává. „A színek fémessé szépülnek, szavakból paloták épülnek” – mondja a szerző a színházról, s már csak arra kéne választ találni, hogyan is épülnek föl ama bizonyos katedrálisok Törőcsik Ingangájának ajkán.

Weöres anyakirálynéja roppant költői erudícióval és műgonddal megformált, igen sokrétegű, polifon nőalak: a termékenység, az élet s a szüntelen újjászületés törékeny nagyasszonya. Törőcsik Ingangája rozzant dédmama és vajákos matróna, aki utolsó leheletéig őrzi hatalmát, s manipulálni akarja környezetét. Méhkirálynő, az apró sejtekből felépített-összerakott kaptár létrehozója és fejedelme. Királyi stallumot visel, de hétköznapi énye, biológiai léte fölébe kerekedik a társadalmi rangnak.

Törőcsik a weöresi figura lényegét ragadja meg, amikor felmutatja a halál közelében lubickoló, bölcs, kortalan asszony ironikusan sóvár érzékiségét. Ingangája játékos szellem: utolsó percéig játszik, s a siron túlról is képes megtréfálni környezetét; hogy szenved,





Koncz Zsuzsa felvétele

#### Fullajtár Andrea (Nella) és Töröcsik Mari (Inganga)

inkább csak sejtjük, mint tudjuk. Kikacagja gyarlóságait, finom kis asszonyi, anyai és uralkodói praktikáit, az elsatnyult madártest esendőségét és a lopakodó halált. Pusztulásában is dörzsölt manipulátor: finom, apró szurkálások a lányok – „a libák” – felé, vehemens féltékenységi futamok szenilis zsörtölődésnek álcázva, a test kínjai és megörzött, töredékes gyönyöre az emlékezésben és az érintésekben, a tapintás élvezete, ahogy kócos férfifürtök között matathat, a hidegjelős didergés csillapítása parázzsal telt tálkából csent meleggel – „élednek zsábás, pókos ujjaim” –, a pipafüst fanyar íze a szájban és az éjszaka borzongató hűvöse a felhevült bőrön.

Van egy jelenet, amelyben magasra függesztett hintácskában imbolyog, és síron túli, elhalóan vékony hangon beszél környezetéhez. Ha lehet, még a szokásosnál is jobban összekuporodik. Maga alá húzza tagjait, mint egy tört szárnyú madár. Szinte már nincs is teste, csak a hangja él, de az vitorul eleven. Mikor lefektetik, úgy hever az összelapátolt kék homokdombon, mint összegyűrt rongycsomó. Máskor furmányos öregasszony, népmesei hős, mindannyiunk dédmamája, aki hihetetlen történeteket regél a múltból. Meséket sutorog szerelmes dedunokájának, Laurónak meg a csacska libafalkának, miközben messzi távolról szemléli önmagát, azt, aki egykor volt, s aki mára gyerekké fogatkozott. De a tört testben ép lélek lakozik: Töröcsik Ingangája megőrizte vitor derűjét, benső tartását, vehemens érzékiségét és humorát. Pehelysúlyú, ölbe kapható kölyök-pópa. Vátszott gyerekként csimpaszkodik Lauróba, máskor pöfékelő törzsfőnöknő vagy rebbenő tekintetű kendős nénike Huszárik *Szindbád*jának búcsújáró szentjei közül. Öniróniába burkolt sóvárgással éli újra egykori pompás és gazdag életének emlékképeit, a perzselő szerelmeket, a szexus kalandjait. Szereti magához közel tudni és megérinteni a fiatal testeket. Végsőkéig ki akarja élvezni az élet maradék érzéki adományait, valahogy úgy, ahogy azt Petri utolsó verseiben megírta: „ajándék minden reggel, délelőtt, / kiélvezem a maradék időt, / mint ingyenc a húsos cubákokat / – csontig lerágom végnapjaimat” (*Búcsúzás*).

A száz viharos évből szikár életbölcsélet párolódott: Töröcsik Ingangája pontosan tudja, hogy az élet nevű valamit – még ha királyi is – nem kell olyan halálosan komolyan venni. Komótosan sercint cseréppipája mellől, és tárgyilagosan kommentál: szikár, érzelemmentes, kijelentő mondatokban beszél szenvedésekről, a test gyönyöréről, a homokon várost építő szenvedélyről. Második felvonásbeli monológja megrendítő: nem a test romlása, elhasználódása és megfogyatkozása az igazi veszteség számára, hanem az egykori nemes eszmények, a küzdelmes, teremtő évek, a cselekvő élet gyümölcseinek semmibe hullása. A pokol külső és benső köreinek megtapasztalása, amelyekről beszélni sem akar. Annak a tudása, hogy amit tett, az már az új világban fabatkát sem ér.

Az érzéki vágyak emléke és a frivol, nyers szabadszájúság élteti Töröcsik Ingangáját. Becéző szavai gúnyosan, fájdalmasan csattannak. Öniróniája részvételteli és esendő. Kiszolgáltatottságában is tekintélyt parancsoló: hol hamuszín arcú vénasszony, hol kipirultan dévaj, rajongónő. A cseréppipa füstjébe burkolózó ádáz figyelem, a szétzúllott udvar szeszélyes, türelmetlen, öreges egzeciroztatása, a haláltudat és az életbölcsélet egyidejűleg rajzolják ki előttünk Töröcsik bravúrosan megformált királynéjának arcélét, aki egyedül „szívja az egész silenei gyehennát”. Az öregség második gyerekésg: angyalian kópés öröm villog az egykori vaskezü királyasszony tigrisszemei mögül.

Ez a villódzó, archetipikus nőalak, Töröcsik százéves királynéja attól lesz olyan titokzatos, hogy megformálja látszólag nem csinál semmit. Egyszerűen csak jelen van. Szöszmötöl, fészkelődik, pöfékel, csettint, kaján mosoly dereng a szája szögletében, összeszűkül szemmel hunyorog. Néha meg az öszövettségi ősanák reszelős szarkazmusába oltott kislányos bakfischangján elejt egy keresetlenül frivol mondatot: „Ne kapkodj, kisfiam, jól célozok, melléd köpök, ne félj!” – Weöres drámai poézise gyöngyözve zubog Töröcsik ajkán. Szikáran kattogó tómondatok és szongító tirádák, ringatón előszolozmázott titkok és rituális töredékek, érzelemmentes tónus meg játékosan bujkáló, szenttelen ironia, a dolgok kimondása, minden fakszni nélküli megnevezése: Töröcsik Mari az úgynevezett eszköztelen színjátszás magasiskoláját mutatja be előttünk.

Ákárcsak tíz éve, egy másik ősanyszerpben, a szolnoki *Száz év magány* Ursulájaként. A jeges konszolidáció évtizedében Weöres megírta e pompás nőalakban az összes pusztuló és elpusztított eszményt. Töröcsik most azt is eljuttassa – csillogó alakítása átlibben évadokon, rezsimeken, gödrökön –, milyen az, amikor már majdnem minden elveszett.

KOLTAI TAMÁS

# Őrült vezet vakot

■ SHAKESPEARE-BEMUTATÓ A VÍGSZÍNHÁZBAN ■

**E**gy vagy két nappal azután, hogy a Vígszínház Tompa Gábor rendezésében bemutatta Shakespeare Lear királyát, nyolcvanhét éves korában elhunyt Jan Kott, akihez mérhető színházi teoretikus nem volt a múlt század második felében. A szarrágó elméletirókkal szemben Kott a színházból és az életből indult ki; Shakespeare-tanulmányai megkerülhetetlen, új társadalmi és esztétikai világeképben foglalták össze a drámaíró műveit. Elmélet és gyakorlat egymást kölcsönösen megtermékenyítő hatásának szép példája, hogy Kott Peter Brook Titus Andronicus-rendezése láttán írta meg első Shakespeare-esszéjét, később pedig Brook volt az, akit Kott Lear király-tanulmánya inspirált a tragédia színpadra állítására. Sem azelőtt, sem azóta nem volt hasonlóan termékeny kapcsolat teória és teátrum között. Megkockáztatom, hogy belátható időn belül nem is lesz. A ma (még) divatos cseenevész elméletek és a gondolathiányos, ingerszegény előadások egy siralmasan satnyuló kor szomorú dokumentumai.



Eszenyi Enikő (Bolond) és Tordy Géza (Lear)

Brook *Lear*-rendezése éppen negyvenéves; a Royal Shakespeare Company előadását a stratfordi premier után két évvel Budapesten is láthatták, akik elég korán születtek, és elég korán keltek föl ahhoz, hogy jegyhez jussanak. A letaglózó élmény múltán jóval később mertük csak beismerni, hogy ez a „kegyetlen és igaz Shakespeare” (Kott aposztrofálta így Brook *Titusát*) nem csupán a színházról alkotott fölfogásunkat rendítette meg, hanem öncsaló módon szilárdnak hitt világeképünket is. A lengyel esztéta azáltal, hogy Beckettet, *A játzsma vége* metafizikai bohóctréfáját kopírozta a *Lear királyra*, kiemelte a darabot a XIX. századi eltorzított hagyományból, a színpadon siránkozva kóborló vattaszakállú, őrült agg melodramatikus meséjé-

ből, és fölfedezte Shakespeare-ben az illúziótlan reneszánsz létfilozófust. Brook pedig, megértve a fordulat lényegét, szuverén, a korábitól merőben eltérő színházi nyelvet talált az emberi véghelyzet, a bizonytalanná vált egzisztencia végigelemzéséhez és ábrázolásához. Kettőjük ujjlenyomata azóta ott van minden *Lear*-előadásban.

Tompa első áttekintésére is nagy formátumú rendezésének szembevetendő összetevője a filozófiai igény és a szerepekben lévő tartalmak minél gazdagabb, bonyolultabb, sűrített megjelenítésére irányuló színészi kifejezés. Ezzel a lehető legnehezebb feladatra vállalkozott, mint aki bízik benne, hogy gyógyírt talál a magyar színház két legsebezhetőbb pontjára. Az egyik a filozófiai gondolkodás teljes hiánya. Van nyersen, durván a hétköznapi valóságra utaló, groteszken, ironikusán, olykor költőien aktualizáló színházunk (hál' isten, hogy még van), van a hétköznapi valóságra való utalást zsigerből elutasító, expresszív-érzéki, antiintellektuális fizikai színházunk (hál' isten, hogy már van), de nincs a valóság racionális és szenzuális tapasztalatait magasabb fokon teatralizáló és szublimáló, a gondolatot színészi és képi gesztusokká stilizáló színházunk (mint amilyen a közelmúltban nálunk járt vendégszínházak közül például a Nekošiusé vagy a Barbáé). Ezzel függ össze a másik, említett hiány, amely a színészi munka mibenlétére vonatkozik. A magyar színész nem a szerep és saját tartalmainak fölfedezésén, összeszikkasztatásán s e szikra által saját alkotóenergiáinak föllobbantásán dolgozik, hanem a „figurát” keresi.

Ha megtalálta, „megcsinálta”, akkor elkezd „színesíteni”, s mivel általában későn találja meg, későn – többnyire a bemutató után – „készül el” vele, a színezés folytatódik az előadás-folyamatban. Ezért mondják a mi színészeink, hogy ők csak valamikor a tizenötödik előadás táján érik el optimális formájukat, ami maga az abszurditás, soha egyetlen külföldi színésztől nem hallottam hasonlót (pedig kérdeztem).

A világszínházban edzett Tompa most nem adaptációs terápiát gyakorolt a magyar színházon, nem korábbi rendezéseit ültette át, hanem magasra tette a léceket. *Lear királya* mindaddig a legizgalmasabb magyarországi rendezése, annak ellenére (vagy tán éppen azért), mert jelentős eredményei mellett pontosan mutatja a magyar színészet korlátait; ezáltal segít a tisztánlátásban.

Az előadásban minden makulátlan, ami vendégként érkezett: a díszlet, a jelmez, a zene és a dramaturgia. (A „négykezes” fordítás elemzése meghaladja e dolgozat kereteit.) Both András tiszta fényekkel feszített, világos színpadán – felüdülés a sok önmutogatóan pucér, piszkosfekete színházi fal után – olykor fémes, olykor fahatású, jókora kubuszok siklanak hangtalanul. Ez lényegében elvont, üres tér, még ha a változatosan elrendeződő térszűkítő hátsók olykor realiztikusan működnek is; például asztalként szolgálnak a katonáknak, „falak” közé szorítják a Lear lányok között hezitáló Edmundot, vagy átlós irányban támasztékot nyújtanak a párbaj két kisebb csoportjának. A díszlet artistikus világítása bizonyos festőiséget kölcsönöz a képeknek – a francia táborban Cordelia otalma alá került, karszékeiben élétan fekvő Lear előtt leheletszerűen ellibben egy teljes horizontot takaró túll –, de az artistikum sohasem keresett, sohasem szépelgő, mindig a situációból fakad. Az előszínpadon jobb- és baloldalt szétszórtan elstilizált, szinte a talajba taposott „becketti” cipők-bakancsok, anélkül, hogy „kiabálnának”, a menekülés, a számkivetettség és a genocídium XX. századi ikonográfiai jelei.

A kivételes tehetségű jelmeztervező, Dobre-Kóthay Judit egyszerre dekorál és öltöztet, s közben elkerüli a modernné stilizált történeti ruhák, illetve a fantázia-divatbemutatók közhelyeit. Az előadásban először a viseletek figyelmeztetnek a stílus-egység hamis kánonjának föloldására. A játékok úgy kezdődik a bírodalomfelszátással, mint egy mese az *Ezeregyéjszákából*. Vagy mint egy keleties szőnyegjáték Brooknál. Könnyű, türkiz fátylakba öltözött, mezítláb lányok, turbánnal a fejükön térdepelnek az országhárpit előtt, amit majd a tépőzár mentén hasít szét a jó király, hogy a megérdemelt országrészeket útra való sálként akassza helyes feleletet adó gyermekei nyakába. Regan és Goneril még a botrány után is úgy hajtogatja a maradék országot,



Hegedűs D. Géza (Kent) és Méhes László (Oswald)

ahogy szárítás után a lepedőt szokás. Halkan, szinte cserfeszen döfik fullánkjaikat hűgukba a mesebeli rossz lányok; majd csak akkor öltönek tornyos vörös parókat és bőrszerköt, amikor vérmes amazonokká válnak. Végül csillogó köpenyben indulnak (férfit) hódító csatába. A száműzött Cordelia karddal, vértben, derített fényben és sípcsondig ködgomolyban álló Szent Johanna-sziluettként tér vissza, és mint a felszabadítási front szöke copfos, fekete trikós, terepruhás partizánja harcolja vissza apját az ellenségtől. Katonazubbonyok, csizmák, bakancsok. Hosszú, sötét felöltök. Világos színű, könnyű, gyűrött, nyáriás köpenyek és zakók az átmeneti béke enyhületében.

Az eklektika értelme nem az időutazás, hanem a helyzetek asszociatív tartományának kibontása. Az országfelosztás keleti mese. A portyázó, durva katonákat a Bolond bohóctréfa-fellépéssel szórakoztatja. Kent a kalodában: a keresztre feszítés replikája. A Bolond hátán hordott széke megmarad a Bolond „eltűnése” után – ugyanezen a széken vakítják meg Gloucestert. A vihar az akusztikusan előidézt szélnek nekifeszülő pantomim, a földön lóbuszülésben kuporgó Learrel, aki nem igyekszik túlordítani az orkánt, hanem csöndesen maga elé mondott, kihangsúlyozott belső monológban közvetíti a lélek megbomlását; a jelenet feszültsége a mozgás és a mozdulatlanság – a pantomim és az ikonografikus tartás – ellentétéből fakad.

Tompa rendezői világa szokatlan a mi „homogenitásában” sokkal egységesebb, ötletet és effektust nyomató, a bonyolultabb gondolatot „energikusan” lecsapoló színházunkhoz képest. Az pedig végképp ritka, hogy intellektualitás és mitologizálás, racionális elemzés és képszerűség ilyen természetes egységbe szerveződjenek. Az előadást a színpad háttéréből indító zenészek – ütősök – egyfajta ritualitást kölcsönöznek a játéknak; kis ideig úgy tűnik, mintha törzsi szertartás adná meg az alaphangot, de aztán kiderül, hogy az időnként látható, időnként láthatatlan muzsikások a realiztikus helyzetelemzés teatralizáló ellenpontjai, ugyanolyan gesztikus jelekként működnek, mint a látványelemek. Vagy a folyamatos előadásív erőltetése helyett mindig újrainduló jelenetépítés.

A színész lenne hivatott egységbe foglalni az eklektikát, ahogy azt a hasonló, szuverén rendező uralta színházban – például az említett Nekrosius- és Barba-előadásokban, a *Hamletben* és a *Mythosban* – láttuk. Csakhogy Tompa nem számíthat a magyar színészsikolára, ilyen nem lévén. (Nem tanintézetre, hanem készségek, szakismeretek, munkamódszerek alkalmazására, magyarul a mesterség művelésére gondolok.) A Vigszínház társulata – hogy úgy mondjam – onnan fogalmaz, ahonnan tud. Mindenki máshonnan. A saját iskolájából. A saját rutinjából. A saját intuícijából. A saját minőségéből.

Nincs közös nyelv, amely közös nevezőre hozná az eltérő minőséget; egyszerűbben szólva az előadás színészilag lyukacsos.

Kétségtelen, hogy (Garas Dezsőn kívül) ma országosan Tordy Géza az egyetlen, akitől formátumos Lear várható, s ez önmagában jellemző a színészi állapotokra. Tordy egyszer már nagyszerű Lear volt egy egészen más, romantikusabb és érzelmi tónusokban gazdagabb előadásban. Lényegében áthozta onnan az alakítását. Nem is tehetett mást, ő pontosan ez az impulzív, szenvedélyes alkat, a maga emocionális szélsőségeivel, a katonai szilajságával, az öregember mokányosságával (amit egyébként Paul Scofield copyrightolt a Brook-rendezésben). Learje ereje teljében van, energiák feszítik, harsányan kacag saját bon mot-ján, miszerint mászik a sír felé; a szerepről vallott fölfogás egyezik azzal a szándékkal, amely Tordy tudósítását foglalja magában saját telivér színészetéről. Ez a színészi ösztön ma már igen ritka, a régi nagy „bölényeké”, szerencsésen lefedve az alkati szikársággal, ami szükséges is a hagyomány modernizálásához. Tordy végső fájdalomművoltése is hiteles, csak a meghasonlott lélek ábrázolásában nem elég árnyalt – erre kevés az „egy-vegtében” színészet –, bár ez részint partnerei hibája is.

ció, filozófiai kommentár: hátán cipelt székkével kajánul megismétli a kalodába zárt Kent helyzetét, vagy botjára tűzött kalapjának sutto-gva „közvetíti” a történeteket. (A kalap majd „tovább él” Lear fején, miután a Bolond eltűnt.) Eszenyi úgy dolgozik a szerepen, mint szobrász a szobrán: anyag-szerűen. Addig formálja minden kis részle-tét, amíg meg nem felel a kívánt belső tar-talomnak. Itt levesz belőle, ott hozzátesz, arányosít, figyeli a hatást, s mindezt úgy, hogy az eredmény spontán, természetes és könnyed legyen. Eszenyi a szakma igazi formaművésze – gondja van arra is, hogy amikor Lear kitisztult aggyal fölismeri Cor-



Koncz Zsuzsa felvételei

#### Borbiczki Ferenc (Cornwall) és Lukács Sándor (Gloucester)

Az előadás másik színészi véglete Eszenyi Enikő, aki Cordeliát és a Bolondot játssza. Eszenyi maximálisan tudatos színésznő, aki minden helyzet, minden mondat mögött tartalmak sokaságát fedezi föl, s ezeket spontánnak ható eszközök segítségével a főlírára is hozza. Cordeliaként stúdiószínházi intimitással munkálja ki a jelenlét nüanszeit, minimálmimikával reagálja le a történeteket, mindvégig Learrel tart néma kapcsolatot, amikor apja áruba bocsátja a kérők előtt. Az adásvétel tárgyaként görcsbe rántja a megaláztatás és a szégyen. Az első adandó alkalommal a Francia király (Kaszás Gergő) mögé menekül, aztán rémülten tiltakozik, amikor a férfi le akarja szüretelni önzetlen választásának gyümölcsét, és nagy boldogan a karjaiba kapná. Bolondként chaplini kellékekkel dolgozik: sétatob, csörgős keménykalap, bő nadrág, nadrágtartó, kacska járás. A katonák között mutatványt hajt végre, leül közéjük, botját elhajtja (valaki kezébe), lebukik az asztal mögé, nagy kés-sel tojást vág ketté, a két fél tojást a mellette ülők homlokára ragasztja – illusztrálja a szöveg tojás-metáforáját. A vihar-jelenetben akrobatikus bukfeneket vet, sodródik a „szélben” a mozdulatlanul ülő Lear mellett. A cirkuszi attrakció mindvégig bölcsélet, morálprédiká-

deliát, megkomponáltan és jól hallhatóan belezokogjon Tordy vállhajlatába.

Van néhány egyenes lefutású, erősen in-tonált, önsúlyától markáns alakítás. Min-denekelőtt Hegedűs D. Géza Kentje: egy introvertált, csaknem mogorva, kevés be-szédű jellem, aki svájcisapkát és pedellus-köpenyt ölt, hogy szolgálként szolgáljon. Szinte az előadás mottóját hordozza: egy olyan világban, amely a hízelgőknek, kép-mutatóknak és pófátlanoknak áll, a legele-settebb ember álcája jár a hűségesekeknek és igazmondóknak. Ahogy póztalanul átöltözik a háttérben, konok nyugalommal szenved

el a kalodát, rituális eltökéltséggel lenyeli az ellenség kezébe jutva áruló levelet, s a végén erejét megfeszítve kihúzza a színpadról az áldozatok ravatalát – hová vajon? saját magát is föld alá temetni a halottakkal? –, az nemcsak kietlen képek sorozata, hanem egy ember makacs lázadása is a világ kietlensége ellen.

Kontrapunktja Méhes László nyegle, alattomos Oswaldja, a született szolga, aki kellő távolságból folyton konkra les, legyen az pénzeszacskó vagy szexuális alamizsna. Utóbbit Igó Éva Reganjától kapja. Igó és a Gonerilt játszó Börcsök Enikő nem genetikai gonoszok; ők szintén csak kihasználják a helyzetet, de nem maguk idézik elő. Két, egymással is rivalizáló fiók-Lady Macbeth: az ölükbe hullott lehetőség hívja elő rosszabbik énjüket; a színészi intenzitás elsősorban a pasztikus szövegmondásban és néhány gazdaságosan alkalmazott gesztusban érvényesül. Érdekes, bár egészen más fogantatású Seress Zoltán alakítása. Akárha laza tárgyalási színműben játszana, puhán, hangsúlytalanul, szobahangon intonálja Albany fejedelmet mint valami pipogya polgári férjét; ebből növeszti föl pusztán nagyobb verbális nyomatékkal, de továbbra is a jelenlét súlya nélkül az erőre kapott főrendet.

Az előadás kényes egyensúlya a Gloucester–Edmund–Edgar háromszögben billen föl. Legkevésbé Lukács Sándor Gloucestere okolható miatta; ő egyfajta életidegen, sztoikus értelmiségi, akinek rendkívül csekély az érzelmi amplitúdója – ebben Lear ellentéte –, s a sorsba beletörődőek fájdalmas nyugalomával fogadja apai csalódását is, szemé világának elvesztését is. A baj az, hogy a családi dráma nem katartikus. Kamarás Iván Edmundja megmutatja ugyan kimunkált felsőtestét, látványosan cáfolva a fattyúk silányabb minőségéről hirtel szöbeszédet, de meg is elégszik ennyivel, a saját karakteréről való összes benyomását fizikumára bízva, ami kevés ehhez a formátumos machiavellistához. Egy könnyed beszédű, csinos szofista; Edmund ennél valamivel több, s szellemi arca is van, nem csak teste. Szarvas József Edgarja igazi kudarc. Szemüvegben bukkan föl egy csapóajtóban, ami értelmiségire utal (Brook óta gyakran játsszák a valóságban rosszul tájékozódó filozofnak), de ezt semmi sem igazolja, legföljebb az, ha rövidlátó. Egyáltalán nincs aurája, hadarásából kevés szót érteni (talán erre céloz Gloucester is, amikor egy idő után bátorítóan megjegyzi: „most jobban beszélsz”). A zavarodott, üzött fiú pszichofizikai-intellektuális szenvedéstörténete tökéletesen idegen tőle; meg sem érinti az örület és a nincstelenség kényszerű kettős fedezékében (a fájdalmasan aluljátzott „tárgyalási jelenetben”) kifejlődő megfigyelői pozíció, amely Edgar sorsának lényege, s amely az élet megpróbáltatásaitól rémült vakvezetőből száj-Herkulest csinál.

Ezt a fölismerést bontja ki – szerencsére a műegész tágabb horizontján – az előadás teljes apparátusa. A vakság metaforája – amelynek megtapasztalása a lét peremére, az örületbe és a semmibe vezet – egyszerre jelenik meg mint kietlen metafizikai igazság és mindennapi életkényszer. „Örült vezet vakot” – mondja Lear Gloucesternek az önreflexió kivételesen világos pillanatában. És hozzáteszi: „ez korunk métyele”. Shakespeare-nek megint egyszer igaza van.

## SHAKESPEARE: LEAR KIRÁLY (Vígyszínház)

**FORDÍTOTTA:** Visky András (Tompá Gábor szövegváltoztatának, Forgách András és Vörösmarty Mihály fordításának felhasználásával). **DISZLET:** Both András. **JELMEZ:** Dobre-Kóthay Judit. **ZENE:** Josif Hertea. **MOZGÁS:** Gyöngyösi Tamás. **MASZK:** Varga-Járó Ilona. **DRAMATURG:** Visky András. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Pozsgai Rita, Putnoki Ilona. **RENDEZTE:** Tompa Gábor.

**SZEREPLŐK:** Tordy Géza, Kaszás Gergő, Oberfrank Pál, Borbiczki Ferenc, Seress Zoltán, Hegedűs D. Géza, Lukács Sándor, Szarvas József, Kamarás Iván, Lázár Balázs, Méhes László, Kenderesi Tibor, Kőmíves Sándor, Eszenyi Enikő, Rajhona Ádám, Salinger Gábor, Börcsök Enikő, Igó Éva.

**A** kolozsvári Állami Magyar Színház igazgató-főrendezője hatodszor rendez Magyarországon. A szolnoki Camus- és Beckett-előadások (Félreértés és Godot-ra várva), a gyulai Székely János-ös-bemutató (Mórok), valamint a művész és a pesti színházi reprimé (Molière: Tartuffe; Mrozek: Tangó) után most a Vígyszínházban Shakespeare Lear királyát vitte színre. Miközben itt, Pesten dolgozott, odahaza, Kolozsváron az általa vezetett színház körül heves, szélsőséges indulatoktól sem mentes viták zajlottak. Fárasztó, nehéz hetek után, kiélezett helyzetben ültünk le tehát, hogy a próbákról, a darabról s természetesen a kolozsvári fejleményekről beszéljünk.

– Néhány jelenetet láttam már a Lear királyból, s ennek alapján azt érzem, hogy – ha szabad így fogalmaznom – kissé németes, kemény, hideg előadás született, s a szürke, üres tér és a jelmezek láttán nehéz eldönteni: mikor játszódik. Peter Brook hajdani híres rendezését a kereszténység előtti időbe helyezte, te inkább a közelmúltba. Régióta készülts erre a darabra. Miért éppen a Vígyszínházban állítottad színpadra?

– 1984-ben kellett volna megrendeznem a Bulandra Színházban Victor Rebengiuckal. Az ottani Bulgakov-előadásomat azonban a cenzúra ízekre szedte, ezért megfogadtam, hogy amíg az az igazgató ott van, be nem teszem oda a lábam. 1990-ig kellett várnom, amikor Ion Caramitru vette át a színházat, s megkérdezte, mit akarok rendezni. Mondtam: a Lear Rebengiuckal. Ebben maradtunk, de néhány nap múlva visszahívott, hogy jön Ciulei, ő is ezt a darabot választotta, és neki nyilvánvalóan nem mondhatnak nemet. Liviu Ciulei azonban nem kezdett neki a Learnek. Ugyanez a szituáció lejátszódott két évvel később, Silviu Purcărete igazgatósága alatt, majd jött Virgil Oğășanu, aki rávett, hogy a bukaresti uniófesztivál nyitó előadásának megrendezzem a Woyzecket. Utólag örülök, hogy elvállaltam, mert úgy érzem, az volt a legsikerültebb Woyzeck-előadásom. Más lett, mint a többi.

– A vödörceplő játék azért megmaradt?

– Az előcsarnokban felállított üvegvitrin, amelyben Woyzecket mint kiállítási tárgyat lehetett szemlélni, meg az értelmetlen tevékenységet kifejező vödörös játék megmaradt, de más díszletet terveztünk, és nagyszerű színészek játszottak benne. Nem mintha Visky Árpád Sepsiszentgyörgyön vagy Bicskei István Újvidéken ne lett volna remek. Végül Rebengiuc lett az igazgató, aki közölte: Ciulei végleg lemondott a Learról, tehát szabad az út. Ekkor viszont Cătălina Buzoianu bemutatója csúszott másfél hónapot, ezért nem kezdhettem el a próbákat, ugyanis Barcelonába szólított egy szerződés. Halasztottunk egy évet. Közben elvállaltam a kínai védelem forgatását, de a vágás elhúzódott, ezért most én kértem haladékot, Rebengiuc azonban ehhez nem járult hozzá. Végül a díszletemben, az általam tervezett szereposztással Dragos Galgociu készítette el az előadást, amely megbukott. Durva, izléstelen összehasonlítgatásokkal teli kritikák jelentek meg, Rebengiuc lemondott.

– Így nem rendezted meg a Lear királyt Rebengiuckal.

– Igen. Na már most Marton László nem tudta, hogy foglalkoztatott a Lear, de azt igen, hogy Belfastban nagy sikerű Godot-t rendeztem, s más Beckettet is színre vittem. Felajánlotta, hogy csináljam meg a Lear királyt, amely – mint Kott óta tudjuk – rokon a Becketttekkel, kiváltképp A játszma végével. Marton Lacival baráti kapcsolatban vagyok, nagyon tiszteltem benne, hogy üzemszerűen működő színházát megpróbálja nyitottá tenni, s olyan rendezőket is meghív, mint Zsótér Sanyi vagy Szász János. Ezzel együtt tudtam, hogy a Lear nagyon kockázatos vállalkozás, hiszen olyan repertoárszínházi körülmények között, amilyenekben a Víg dolgozik – több mint huszonöt darab van műsoron, mindenki minden este játszik vagy a saját színházában, vagy máshol –, a két hónap próbaidő irreálisan rövid, tehát nem lehet igazán elmélyülni e nehéz dráma problematikájában. Ugyanakkor érdekes kihívásnak éreztem, hogy az eredeti elképzelésemtől – amely a Brookéhoz hasonlóan a kereszténység előtti pogány világban játszódott volna – nagyon eltávolodtam.

NÁRAY ISTVÁN

# Hiányoznak a mesterek

■ BESZÉLGETÉS TOMPA GÁBORRAL ■



Tompá Gábor

– Azt nyilatkoztad, hogy apokaliptikus víziókat látod a műved.

– A dráma annak a világnak a leképezése, amelyben élünk, tehát abban az értelemben apokaliptikus vízió, amennyiben a totális széthullást, a világvége-szindrómát foglalja magában. Ezt a víziót csak felerősítette bennem is, másokban is mindaz, ami szeptember 11-én és utána történt. Ez az apokalipszis azonban a szenvedéstörténet végét is jelenti, s ezt mint új jelentésréteget találtam meg a Learben. Mindezeket túl az is inspirált, hogy a Vígszínházban sok jó színész dolgozik.

– E mű sikere azonban attól is függ, hogy ki játssza a címszerepet.

– Tordy Gézának ismerem néhány munkáját, és legutóbb a *Bűn és bűnhődés* rendezése közben láttam fölvilanni benne azt az érzelmi gazdagságot, azt a lobbanékonyt és indulatot, ami szerintem kell a Learhez.

– Ez a dráma – a többi Shakespeare-műhöz hasonlóan – különböző stílusok együttese. Középkori egyházi színtétel keveredik a *commedia dell'arte*-val, rémdráma a pszichológizálással, nem beszélve a tragédiát átszövő sötét, már-már abszurd komikumról. Hogyan lehet ezeket egységé gyúrva megmutatni?

– Nagyon nehéz. A *Lear* rendezése stílár csaták sorozata. Nem az a probléma, hogy miként jelenítjük meg a vihart, hanem az, hogy gondolatilag hogyan tudjuk egységessé ötvözni ezt a sokféle

színjátéktípust. Egyetlen más művel sem volt ilyen keserves a felkészülési folyamat. Többször azt hittem, hogy kitaláltam az egészet, s minden részlet világos, aztán másnap ócskának, sablonosnak láttam a megoldást, és elvettem. Ugyanez történt a díszlettervekkel is. Both Andrással először egy bonyolult díszletet alakítottunk ki, amely nagyszerűen működött, de később kiderült róla, hogy redukálni kell. Egyre több feleslegessé vált részletet hagytunk el, míg végül olyan, tisztán teatrális megfogalmazáshoz jutottunk el, amely egyszerre monumentális és tágas, konkrét és elvont. Az olyan jelenetek elemzése vezetett el bennünket idáig, mint amilyen például a világirodalom talán legtisztább színházi szituációja: Gloster és Edgar kettőse. Ebben minden – az, hogy hol vagyunk, és mi történik – azon múlik: elhiszi-e a két színész a helyzetet. Minden Shakespeare-műben és minden stilisztikailag kényes előadásban ugyanaz a forma lehet nagyszerű és – ha nem tesszük hitelessé – kínos.

– A darab szövegét hallva az az érzésem, mintha új fordítást használnátok.

– Visky Andrással, állandó dramaturg társammal a meglévő magyar szövegek fölhasználásával és Forgách András fordítása alapján – valamint az angol eredetivel állandóan összehasonlítva – új szövegváltozatot készítettünk. Úgy éreztük, hogy Shakespeare nyers, kemény és korszerű szövegéhez képest a magyar fordítások zöme finomkodó. Shakespeare például azt írja, hogy degenerált fattyú, de a magyar szövegekben mindenütt sokkal enyhébb jelzőt találunk. Mi természetesen a degenerált szó mellett döntöttünk. Próbáltuk megőrizni a verset, a vers és próza keverékét, bár lehet, hogy a jambikusság itt-ott csorbul. Összevontunk jeleneteket, néhol jelentősen rövidítettünk. Az olvasópróbára igyekeztünk végleges változatot készíteni, de a próbák során tovább dolgoztunk a szövegen is. A *Lear királynak* rendkívül gazdag a jelentéstartománya, amelyből egy-egy előadás csupán töredéket tud felmutatni. A történetet egy keresztény allegóriára próbáltam felfűzni, amely a hamis, hazug értékeket valló világ poklát, a szenvedést, az örület és a bohócság purgatóriumát, valamint a megtisztulás és megbocsátás paradicsomát – egyben az élet utolsó stációjának, a halál előszobájának állomását – foglalja magában.

– Elképzeléseidet hogyan tudtad elfogadtatni a társulattal, amely a hagyományosnak vélt vígszínházi stílustól eltérő színházi nyelvet többnyire némi fenntartással szokta fogadni?

– Izgalmas próbák voltak, ugyanakkor akadtak módszerbeli különbségek. Én például nem szeretem a markírozó próbát. Nálam a rendelkezőpróbán a helyzeteket fejtiük meg, és ezeket a helyzeteket egy idő után élesben ki is próbáljuk. Azt a halogató próbát, amelyet Magyarországon tapasztalok, nem tartom jónak. Sokan azt mondják: ők csak azt szeretnék tudni, hogy honnan hova menjenek, aztán majd később megcsinálják a jelenetet. De mikor? Hiába emlékszik valaki arra, hogy honnan hová megy, ha soha nem születik meg a helyzet. Ha viszont megvan a helyzet, akkor mindegy, hogy valaki a térbeli helyzetén akár egy-két métert is változtat, a lényeg az ez már nem érinti. Persze több iskola találkozott, volt, aki az első naptól kezdve teljes erőbedobással dolgozott, de nagyon sokan hosszasan csak markíroztak.

– A profizmus teljes félreértése, amikor a színész azt mondja: ha szükség lesz rá, majd hozom a figurát.

– A világ számos színházában megfordultam, s állíthatom: ez a módszer a múlté, ilyen mentalitással már alig lehet találkozni. Ugyanakkor igaz, hogy a színészi tehetség nagyon gyorsan képes az egyik módszerről a másikra átállni. Emlékszem, hogy Csiky Bandi – amikor először kezdtünk együtt próbálni – hihetetlenül gyorsan váltott. Nemrég jött Szatmárról, ahol ugyan évekkal azelőtt sokat dolgozott Harag Gyurival, de később kialakított magának egy lejegyzős módszert, amely nagyon hosszadalmassá – bár alapossá – tette a felkészülést. Az *Iván, a rettentőben a feltalá-*

*– Miskolcon, Csizsár Imre rendezésében előadásod Reganja, Igó Éva játszotta ezt a két szerepet – Major Tamás Learje mellett.*

– Shakespeare korában is így játszhaták. Dramaturgiailag logikus, hogy akkor lép a színre a Bolond, amikor Cordelia nem szerepel, azaz a darab középső részében. A Bolond nemcsak azért tűnik el, mert – nem éppen színházi szakkifejezéssel élve – küldetése lejárt, hanem azért is, mert szerepe asszimilálódik Learében, azaz a király az ő gondolkodásmódját veszi át. A Bolonddal megfogalmazódik az a bűntudat vagy lelkiismeret-furdalás, amely

úgymond, átöltözést, egy másik, azt hiszem, elfogadható színházi konvenciót használlok. Kent Lear környezetében a leg-hűségesebb ember. A hűségnek azonban nincs motivációja, ha van, akkor érdeké válik. Ezért a hűséget nagyon nehéz színésziileg megmutatni; Gézától végig azt kértem, hogy első megjelenésétől kezdve mindig természetes maradjon, s ne „alakítson”. Kent álrühában is ugyanaz marad, aki azelőtt volt, s Lear másodszor is felfogadja. Gyönyörű! Nem ismeri föl, de megint megtetszik neki, mert különös, mert más, mint a többiek, s titka van. Azért örülök, hogy elvállaltam a *Leart*, mert rendkívül sok minden megvilágosodott bennem a művel kapcsolatban. És még mennyi minden van hátra! Hányszor beszélnek a szereplők a legbestialisabb, mégis a legemberibb módon! Amikor például megvakítják Glostert, azt kérdező tőle: „Látod már a bosszút?” Ez szörnyű, ugyanakkor hétköznapien abszurd. Különböztetni a látni ige rengeteget szerepel a szövegben, s ez is milyen zseniális. Vagy van Edgarnak egy gyönyörű mondata, amelynek értelmére csak a próbák vége felé lettünk figyelmesek. A megvakított Gloster azt mondja Edgarnak, hogy jobban beszél, amire a fiú azt feleli: „Ugyan, semmi nem változott meg, csak a ruhám.” Ekkor döbbsentem rá, hogy neki nem szabad elváltoztatott hangon beszélnie, mert ő mindig Edgar. Ezek gyönyörű emberi dolgok. Remélem, sikerül őket megmutatni. E nélkül bármilyen forma és stílus csak mutatvány.

*– Az, hogy Shakespeare-be egy kis Beckettet oltottál, elsősorban nem a konkrét megoldásokban érhető tetten, inkább egy gondolkodásmód érvényesítésében.*

– A beckett-i abszurd színjáték egyik kulcsa a gondolati pontosság. Nem mintha másnál nem így lenne, de itt különösen. És az éles gondolati váltás. Nem szabad folyamatokat építeni, ami persze nem könnyű. Az a színész, aki sztanyiszlavszkiji iskolán nőtt fel, és érzelmi folyamatokat akar ábrázolni, ilyenkor bajban van. A próbákon többször kellett hangsúlyoznom: egy nagyon intenzív érzelmi hófokra nem feltétlenül úgy jutunk el, hogy előzetesen minden lépéssel folyamatosan azt építjük. Ez az életben sem így történik. Örjögünk, veszekszünk a gyerekünkkel vagy a feleségünkkel, de cseng a telefon, és megkérdi egy OTP-alkalmazott, hogy hogyan akarjuk lekötni a valutánkat – vele természetesen nem örjögök. Az az érzésem, hogy a naturalizmus éppen nem a valóság hű ábrázolása. Annyi dolog van az életben is, amelyre nincs rögtön logikus válaszunk. A magyar színészek többsége azonban mindent az agyával akar megérteni, ami nem mindig sikerül persze. Az abszurd színház titka, hogy nagyon éles váltások vannak benne. A munka során felmerült,



Eszenyi Enikő (Bolond) és Tordy Géza (Lear)

lót játszotta, a próbákon mindig füzettel a kezében járt. Egyszer azt kértem tőle, hogy tegye le a füzetet, és próbáljunk ki valamit. Ettől kezdve elfelejtettük a füzetet. Lehet, hogy rossz az, amit elsőre csinál az ember, de csak ebből a rosszból lehet kiindulni, ezt lehet javítani, ebből lehet faragni. Akkor derülhet ki valamiről, hogy nem jó, ha ki- próbáljuk. Ezért oly gyönyörű szó a próba. Ilyen értelemben voltak feszültségek a vigszínházi munkában is, ugyanakkor úgy érzem, hogy többen jó irányba mozdultak el. Eszenyi Enikőnek például kezdetben egészen más elképzelése volt a figuráiról, mint nekem, de érveimet lassan megértette és elfogadta, s közösen jöttek létre a megoldások. Ő Cordeliát és a Bolondot egy személyben alakítja, ami nem új gondolat...

aztán Learben kezd működni. Összetartozásukat azzal is hangsúlyozni akartam, hogy amikor a Bolond kilép a darabból, beckett-es, csörgős keménykalapját átadja Learnek, aki ettől kezdve ezt viseli. Eszenyinek a két szerepben különböző jelmeze van ugyan, de nem próbáltam őt elmaszkírozni. Remélem, nem fogják azt gondolni, hogy Cordelia otthon maradt, és átöltözött Bolondnak, hiszen Eszenyi játékában szépen elkülönül a két alak.

*– A Kentet játszó Hegedűs D. Gézá-t a nyílt színen öltöztetted át, pontosabban egy svájci-sapka felvételével meg kabátjának kifordításával jelzed a hűséges nemes álrühába bújását.*

– Nevetséges volna, ha álszakállt megparókat adnék rá, ezért amikor egy másik jelenettel szinkronban megmutatom az,

hogy a Bolond elmebeteg. Nem, mondtam, ő másképp, más logikával látja a világot, s épp ezért a váltásai fantasztikusak. Az asszociációi. Beckett is, Ionesco is zenei struktúrát alkot, *A kopasz énekesnő*ből például egyetlen mondatot sem tudtam húzni. Shakespeare-ből lehet, sőt kell is húzni, bár Brook szerint az egész elszegényítése nélkül egyetlen szót sem lehet belőle kihagyni.

– *A premier előtti órákban tehát nyugodtan ereszted útjára az előadást.*

– Azt hiszem, az előadásnak megvan a színészi logikája, amelyért meg kellett küzdenünk, s nem tudom, mennyi marad meg belőle. Ha a színészek megnyugszanak, ez talán ki fog derülni. Jó lenne, ha a laza pontosság érvényesülne. Marowitz írja a naplójában, hogy Brook a *Lear*ből közvetlenül a premier előtt tartott egy laza, szenciósan működő összpróbát, ehhez képest a bemutató hihetetlenül görcsös volt. Elfedődtek, egymásba folytak a részletek. Ha egybemossuk a gondolatokat, akkor az egész illusztratív válik, akkor Goneril és Regan csupán gonosz és Cordelia csak jószágos lesz. Holott épp ezt nem akarjuk. Cordelia ugyanolyan makacs, mint az apja, a világot sem mondana mást, mint amit gondol, s a másik két lány is sok mindenben hasonlít Learre, persze más-más módon. Nekik is sokban igazuk van, hiszen ott randalíroznak az öreg száz emberével, nem lehet őket ellátni stb. Ilyen szempontból is próbáltuk megközelíteni a darabot, hogy mindenki igazsága kiderüljön. Ettől persze a lányok még nagyon kegyetlenek és szörnyetegek maradnak, de nem úgy, mint Szörnyella.

– *Gyakran hallani tőled, hogy a magyarországi színház – brooki értelemben – halott színház. Megállapításodat a vígszínházi munka után is fenntartod?*

– Általánosságban véve – noha rengeteg előadás születik – e véleményemet ma sem tartom nagy túlzásnak. Régóta beszélgetünk mi ketten arról, hogy mi a különbség a magyarországi és a nem magyarországi színházi látásmód meg stiláris fogalmazásmód között. Továbbra is azt tapasztalom, hogy a magyar színház leginkább a naturalista fogalmazáshoz szokott, és nehéz másfajta kifejezőmódot magáévá tennie. De nem is ez az igazi probléma, hanem az előadások gondolatgazdagságának a hiánya. Ugyanakkor szomorúan állapítom meg, hogy a romániai színházi élet is kicsit elfásult. Persze hogy vannak jó előadások itt is meg ott is, de nagyon ritkák. Azért örülök, hogy például Sepsiszentgyörgyön az utóbbi években Bocsárdi Laci és Barabás Olga rendezésében olyan előadások születtek, mint az *Alkésztisz*, a *Don Juan*, a *Peer Gynt* vagy a *Vérnász*, mert ezek gazdag tartalmú előadások voltak. Lehet, hogy vitathatók, de megfogalmaztak valamit a világ-

ról. Én ebben az értelemben tartok egy előadást szegénynek vagy gazdagnak. Egy nagy bukás is lehet gazdag. A színház nem adhatja fel azt a szerepét, hogy „tükröt tartson mintegy a természetnek”.

– *Ezt akkor is így gondolod, ha divatos filozófiák szerint a valóság megismerhetetlen, legföljebb véletlenszerűen tükröződő üvegcserepek léteznek, de tükör az nincs?*

– Olyan megkerülhetetlenül nagy kérdések vannak, mint a halál, a vakság, a tisztánlátás, a tisztaság, a hűség, a kapzsiság...

– *Lehet ma tisztán látni?*

– Lear sem lát tisztán, csak miután megőrül. Gloster pedig akkor, amikor megvakul. Ugyanúgy, mint Pozzo. Ezért is nagy színház Shakespeare-é meg Becketté. Náluk ugyanis a nagy metafizikai kérdések a legintimebb emberi szinten is megjelennek.

– *Jan Kott vonta meg híres párhuzamát a Lear király és A játszma vége között. Te nemcsak rendezted e Beckett-darabot, de játszotad is Hammot.*

– Szívesen megcsinálnám úgy, hogy nem kell közben játszanom.

– *Miért?*

– Tulajdonképpen két próbával kellett beugranom. A szöveg nem jelentett problémát, az a próbák alatt beült a fülembe. Az volt a kérdés, hogy ha nem játszom el Hamm szerepét, akkor elmarad a bemutató, ugyanis ha megváltozott szerepemben újrapróbálok a darabot, az többhetes halasztással jár, de egyrészt engem más munkáim külföldre szólítottak, másrészt a következő produkciótól sem vehettem el ennyi próbaidőt. Az első előadások alatt döbbsentem rá, hogy a szerep szerint a kukában meghaló anyámat a saját anyám játssza. Szörnyű érzés volt. És amikor üresen szálltak el mondatok, és rájöttem, mit is mondtam, de semmit sem lehetett visszacsinálni... Aztán a felrémlő képek! Azt mondom például, hogy az éjjel belepillantottam a mellembé, és egy nagy bibit láttam, ám ekkor csukott szemem előtt – mert végig behunytt szemmel játszottam, azt hiszem, így becsületes – megjelent egy szál füstölt kolbász. Mit kerestem ott ez a hülye kép? Különbözik imádom a darabot, tizenhatszor játszottuk.

– *Pesti rendezésedet ki sem tudod pihenni, s karácsony után nem sokkal már Freiburgba mész. Mit csinálsz ott?*

– *A Három nővér*t rendezem a Stadttheaterben, illetve a 2002–2003-as tanévben induló nemzetközi rendezőiskola szervezését végzem mint programigazgató.

– *Tudomásom szerint korábban arról volt szó, hogy Barcelonában indítasz rendezőosztályt. Miért nem így történt?*

– Valóban, az ottani egyetemen, miután egy negyedéves osztálynak megrendeztem a *Kényeskedőket*, felajánlották, hogy vezessek rendezőosztályt. Ez annyiban módosult, hogy kialakulóban van egy Frei-

burg–Limoges–Barcelona-tengely, ami azt jelenti, hogy ezekben a városokban működne az az iskola, amit említettél. Barcelona különben nagyon szép város, ahol a színház iránti hivatalos és pénzügyi lelkesedés progresszióban van. 2001 őszén öt új színház nyílt meg a volt olimpiai falu területén, és oda költözött a Lliure és a főiskola is. A Lliure – amelyben néhány éve rendeztem, s amelynek *Kvartett*-produkcióját az első uniófesztivál alkalmából Budapesten is lehetett látni – most két hatalmas termet kapott, ezzel azonban elvész a régi hely kínálta variálható tér, annak egyedülálló varázsa, saját közönsége. Még Írországból tapasztalható az, hogy a színházból nem kivonják a pénzt, hanem új színházakat telepítenek. Freiburgban egy nagyszerű csarnokból már kezdik kialakítani az iskola központját. Ebben a nemzetközi rendezőkörbe olyan tehetséges hallgatókat ven-nénk fel, akik legalább két európai nyelvet beszélnek. A szervezés elég hosszadalmas folyamat, s ha tanítani is fogok, akkor oda kell költöznöm. Eddig három-négy olyan embert kértem fel, akit rendkívül jó rendezőpedagógusnak tartok. Elsősorban Radu Penciulescut, aki Svédországban él, és noha már lemondott a színházról, és visszavonult – hetvenévesen egyedül neveli a tizenhárom éves kislányát, de a nyaratok a Pireneusokban lévő házában tölti –, nagy örömmre elvállalta, hogy egyfajta szellemi meghatározója legyen ezeknek az intenzív kurzusoknak. Az már biztos, hogy Marthaler, George Banu és Simone Barney is tart majd mesterkurzusokat.

– *Ha 2002-ben elmész Freiburgba, emellett különböző városokban eleget akarsz tenni rendezői kötelezettségeidnek is, hogyan fogod igazgatni a kolozsvári színházat?*

– Ez a probléma régóta foglalkoztat, s megoldását csak bonyolítják az utóbbi hetek otthoni eseményei. Ha személyes érdekeimet nézném, rég le kellett volna mondanom az igazgatásról, amelyben ma kevesebb örömet lelek, mint néhány évvel ezelőtt. Éppen ezért egy ideje próbálok megtalálni azokat a fiatalokat, akik elfogadják és képesek képviselni, sőt tovább építeni azt a hagyományt és szellemiséget, amelynek gyökere Harag György színháza volt, s amit igyekeztem életben tartani. Sajnos a nálam legalább egy évtizeddel fiatalabb generáció tagjait nem sikerül tartósan bevonnai a vezetésbe. Bizonyos fókig megértem, hogy nem szívesen vállalnak ilyen feladatot és felelősséget, mert a színházvezetés még akkor is egyre hálátlanabb feladat, ha a színház művészi szempontból tökéletesen működik. Olyan adminisztratív terhet ró az emberre, amely gyakran ki- fullasztja a művészi energiákat, elvonja az erőt és időt a rendezéstől. Az áldatlan gazdasági helyzettel is nagyon nehéz megküzdeni. Az állam Romániában is kezd ki-





Hegedűs D. Géza (Kent) és Eszenyi Enikő

vonulni a színházakból. Az eddig tizenegy színházat – tíz nemzetit és a miénket – szubvencionáló minisztérium most kettőt, a marosvásárhelyit és a craiovait átadja az önkormányzatoknak. Ez utóbbi döntés meglepett, hiszen a Craiovai Nemzeti Színház Európa-szerte a legismertebb és legsikeresebb román színház. Ebből a változásból persze nem biztos, hogy az illető színházaknak hátrányuk származik, hiszen Bukarestben az új polgármester, a volt közlekedési miniszter jóvoltából az önkormányzati színházaknak nőtt a költségvetésük, a Bulandráé például ötven százalékkal. Ettől függetlenül az állami színházak költségvetése jelentősen csökken. Nekünk például 2001-ben harminc százalékkal volt kevesebb a szubvencion, mint egy évvel korábban. Ha a kolozsvári Magyar Színházat a városi önkormányzat égisze alá utalnák, lehet, hogy be kellene zárni az intézményt. Amióta a legkitűnőbb erdélyi gazdasági igazgató, Csulak Sándor nyugelombba vonult, az ő feladatköre is lényegében az igazgatóra hárul. Szerencsére kialakult és megerősödött az a művészeti titkárságnak nevezhető fiatal mag, amely a színház mindennapi ügyeit ma már operatíván képes intézni.

– *Köztudott, hogy két intézmény dolgozik egy épületben, s a Magyar Opera és a Magyar Színház között nem épp felhőtlen a viszony.*

– Ez igaz, de nem személyes szinten, hanem a napi adminisztratív ügyek intézésé-

ben, például amikor össze kell hangolni a próbák és az előadások rendjét. Ezek az elmentétek is felörlik az embert. Úgy gondolom, tizenegy év a színházigazgatói székben hosszú idő.

– *Minden színház életében vannak rövidebb-hosszabb korszakok, amelyek egy-egy vezető személyiséghez kötődnek, s amelyek elmúltával vagy csupán elfáradásával felmerül a kérdés: hogyan lehet e periódusokból továbblépni, hogyan tud a társulat megújulni.*

– Az elmúlt négy-öt évadot Kolozsváron Vlad Mugur rendezései határozták meg. A nagyszínpadi *Lourcine utcai gyilkosság* és *A velencei iker* éppen úgy, mint a stúdiószínházi *Cseresznyés kert* és a *Székek* megerte az ötvenedik előadást, utolsó munkájáról, *Az így van (ha így tetszik)* című Pirandello-darabról pedig rendszeresen kiszorulnak az érdeklődők. Színházvezetői sikeremnek tartom, hogy meg tudtam győzni őt arról, hogy hozzánk jöjjön, holott jóval kevesebbet tudtunk neki fizetni, mint más romániai színházak. Megszerette a társulatot – amelynek megfiatalítására és építésére szintén büszkén gondolhatok –, és örömmel volt közöttünk. Halála után valóban át kell gondolnunk, hogy miként lehet az általa meghatározott szintről továbblépni.

– *Az elmúlt hetekben példátlanul szélsőséges támadások indultak a színház ellen. Jancsó Miklós színész – akinek szerződését 2001-ben nem újítottad meg – ironikusan, Sebesi Karén Attila – aki régebben volt a színház tagja –*

*indulatosan sorolta fel a Szabadság című napilapban azokat a kifogásokat, amelyek nem először hangzanak el a repertoár hiányosságairól és egyoldalúságáról, az igazgatói egyeduralomról, a társulat kiszolgáltatottságáról, a stúdió-előadások eluralkodásáról, végső soron mindarról, ami elriasztja a kolozsvári nézőt a színháztól. A cikkekhez pró és kontra többen hozzászóltak, s olyan állítások kaptak nyilvánosságot, miszerint a színház vezetése magyar-talan, nemzetellenes és modernkedő műsort tukmál a nézőkre, akik ezért nem látogatják az előadásokat. Az is elhangzott, hogy az igazgató mondjon le.*

– 1991–92-ben már indult hasonló támadás. Nagyjából ugyanazok a kultúrhóhérok állnak ezen akció mögött is, mint akik az előzőt gerjesztették, csak most összefogottabbak s még radikálisabbak, és szélsőséges RMDSZ-aktivisták is állnak mögöttük. Éppen ezért nehéz most a helyzetem, azaz nagyobb a felelősségem a színház és a társulat iránt, hogysem egyszerűen lemondjak. Muszáj-herkulési helyzetbe kerültem. Ha a társulat magját képező színészek úgy ítélik és igénylik, hogy együtt folytassuk a megkezdett közös utat, akkor ott kell maradnom. Most, amikor sikerült megfiatalítani a társulatot, bekapcsolódtunk az európai vérkeringésbe, és bizonyos előadásainkkal sorozatos hazai és nemzetközi elismeréseket érünk el, nem szabad megengedni, hogy a támadássorozat hangadói és a hozzájuk hasonló szélsőséges

erők átvegyék a színház irányítását. Új korszaknak kell kezdődnie, de nem a visszalépés korszakának.

– *A társulat magja kiállt melletted, erről tanúskodik a november 24-én megjelent nyilatkozata is. Ugyanakkor Csomafay Ferenc, aki hosszú éveket volt a színház fotója, elég riasztó adatokat közölt: 1991-ben és az 1999–2000-es szezonban egyaránt 111 előadásra került sor, de míg egy évtizede 37 100, addig az elmúlt évadban csupán 11 074 nézőt regisztráltak. Egy másik forrás szerint a bérletesek száma egy évtized alatt 3099-ről 571-re csökkent. Ez a nézőfogyás – ha az adatok helytállóak – aligha indokolható az általános regressziós tendenciákkal.*

– Semmiképpen nem vitatom, hogy keresnünk kell a közönség megszólításának módjait, de ez a kampány nem a tényekről szól. Ha azokról szólna, akkor az előadás-és nézőszám, a bevétel és a szakmai eredmények tekintetében mélyebb, legalább az erdélyi magyar színházakat átfogó elemzésre lenne szükség. Akkor lehetne komoly diagnózist felállítani, ha összehasonlítanád az erdélyi társulatok működését, mert láthatnád, hogy alig akad együttes, amely több évadon keresztül műsoron tud tartani produkciókat; hogy egyre inkább sorozatban kezdenek játszani a színházak, s nem abban a repertoárrendben, amelyben mi; hogy egy Shakespeare-darabnál is csupán nyolc-tíz előadásra telik meg a háromszáz férőhelyes szatmárnémeti színház; vagy hogy tavaly nekünk jóval nagyobb bevételünk volt, mint az operának, amelynek az elmúlt években egyre kevesebb a bemutatója és a közönsége, ugyanakkor a mi színházunkat támadó körök az opera működését nem kifogásolják, sőt, ezen intézmény igazgatója ott van a bennünket elítélő nyilatkozat aláírói között.

A bérlok számának csökkenése nem aggaszt, mert azt tapasztalom, hogy a nem bérletes előadások jobb házakkal mennek, noha ezek között – mint ahogy a bemutatók között is – valóban több a stúdió-, mint a nagyszínpadi produkció. Az elmúlt évadban – különösen a Harag Emléknepok után – a nagyszínházban éppen úgy, mint a stúdióban egyértelműen nőtt a nézőszámunk. (A *Romeo és Júlia* sorozatban telt házzal megy, a stúdió-előadásainkra pedig rendszeresen nem férnek be az érdeklődők.) Azt senki nem állítja, hogy nincsenek gondjaink, nincs egyfajta válság, de az előadásainkat leginkább látogató diákság és fiatalság körében sokan abban vetélkednek, hogy ki hányszor nézi meg a Mugur-rendezéseket vagy régebben *A kopasz énekesnőt*, a *Csirkefejet*, *A képmutatók celszövését* és legutóbb Brian Friel *Forditásolóját*. Kolozsváron is megcsappant az értelmiség létszáma, megváltozott az etnikai összetétele, ilyen körülmények között egy nyolcszázötven férőhelyes színházat

megtölteni sokkal nehezebb, mint néhány évvel vagy évtizeddel ezelőtt. Ma már nem Kolozsvár a legnagyobb magyar város, Marosvásárhelyen például több magyar él, mégis az ottani színház – de a többi erdélyi is – ugyanezekkel a gondokkal küzd.

Azon is el lehet gondolkodni, hogy akik állandóan a közönség, közösség, nép és nemzet nevében szónokolnak, milyen alapon nevezik azt a repertoárt nemzetellenesnek, amelyen rendszeresen szerepel Madách, Katona József, Molnár Ferenc, Füst Milán, Szép Ernő, de Spiró, Örkény, Parti Nagy Lajos is vagy Shakespeare, Molière, Goldoni, Pirandello, Beckett, Ionesco, Mrožek, Camus. 1991–92-ben azt is leírták, hogy Örkény és Spiró nem elég magyar szerző. Ha valamire vagy valakire kimondják, hogy nemzetellenes, akkor tudni vélik, hogy mi a nemzeti, akkor a magyarságon belül vannak fokozatok – magyar,

bomlott, az olvasási szokások gyökeresen megváltoztak, a színházba járás téje is módosult, nem annyira átpolitizált, mint hajdan volt. Műsorunkban változatosságra törekszünk, és repertoárunkból a kívánt műsorrétegek közül csupán a népszínmű hiányzik.

– *A vitában ezzel kapcsolatban is sokan hivatkoznak Haragra, hogy bezzeg ő megrendezte a Nem élhetek muzsikaszó nélkült.*

– De hogyan! Erről és a kolozsvári közönség egy rétegéről írta Gyuri, hogy az előadás csupán egy picit különbözött a darab szokásos népszínműves színreviteleitől, s máris csak huszonöt előadást ért meg, szemben a hagyományos marosvásárhelyivel, amely kétszázas sorozatban ment. Édesapám is mondta, hogy Kolozsvárnak van egy iszonyúan konzervatív, fundamentalista magja, amely az egyetem visszaállítását is csak úgy tudja elképzelni, ahogy az öt-



Tordy Géza és Szarvas József (Edgar)

Koncz Zsuzsa felvételei

magyarabb, legmagyarabb –, tehát vannak magyarságmérő műszerek. Ezek aggasztó jelenségek. S azt még aggasztóbbnak tartom, hogy az úgy nevezett vitában megszólalók közül sokan eleve nem járnak színházba, tehát csak ilyen-olyan hírek, hallomások alapján mondanak véleményt előadásokról, a színház egészéről, s olyan időket próbálnak visszahozni – s ez nem csak a színházra érvényes –, mint a Janovics Jenő-féle évi negyven bemutató korszakát. Ez egyszerre nevetséges és félelmetes. Én művészszínházi programot képzeltem el, s most is azt gondolom, hogy a színháznak a magas kultúrára való nevelés egyik eszköze kell lennie. Az értékrendszer fel-

ven évvel ezelőtt működött. Az idő azonban nem áll meg. Bárkinek a véleményét tiszteletben tartom, de amikor tényként állítanak be valótlanságokat, s ebben egy napilap partner, és elkötelezi magát egy színházellenes kampány mellett, amelynek eredménye a magyarok magyarok elleni uszítása, az Corneliu Vadim és a Nagy-Románia szellemét idézi.

– *A „vádak” között az is szerepel, hogy az opera és a színház vezetői kölcsönösen följeleltetik egymást a minisztériumban, illetve hogy te a kampány írásaira adott válaszodat nemcsak magyar, hanem román sajtótermékeknek is leadtad, s ezzel kivitted a vitát a román közvélemény elé.*

– Ami a román sajtóban megjelent, az annak a közleménynek az ismertetése, amelyet én a Szabadságban megjelentettem. Ami a színház és az opera viszáltyát illeti, abban pedig van egy csúsztatás. A konfliktus lényege az, hogy az évek során az alkotási feltételek ellehetetlenültek, mert a két intézmény nem hangolja össze a mindennapi programját, illetve a közös költségek vállalását. A zenekar és az énekesek a mi próbáink és előadásaink alatt is gyakorolnak vagy korrepetálnak, gyakran előfordul, hogy ugyanarra a területre mindkét társulat igény tart, az épület működtetése, fenntartása, korszerűsítése viszont a mi színházunkat terheli, az opera természetesen veszi, hogy mindennek csak haszonélvezője, s nem járul hozzá a költségekhez. A legkirívóbb az volt, amikor a színpad padozatának felújítását kerek percc elutasították arra hivatkozva, hogy szerintük erre a munkára nincs szükség, s a költségvetésükben különben sincs ilyen célra pénz – ami egyszerűen nem igaz. Eleinte barátilag, majd levelezés útján próbáltam elérni, hogy olyan írásos megállapodás szülessen, amely mind a két intézményre nézve kötelező. Amikor saját hatáskörben nem tudtuk egymással dűlőre jutni, én Caramitru minisztersége idején valóban a minisztériumhoz fordultam, hogy mint felső fórum írásban tegye kötelezővé a közös szabályokat. Kelemen Hunor, az akkori államtitkár helyi egyeztető megbeszélést kezdeményezett, de írásbeli megállapodás akkor sem született. Tehát semmi nem változott, holott a két intézmény csak szigorúan egyeztetett időbeosztás szerint tud dolgozni. Egyeztetni azonban az opera láthatóan nem akar, ehelyett egyesek ezt a nézetkülönbséget is megpróbálják átpolitizálni.

– *December 8-án rendeztek egy színházbarát fórumot, amelyen felhívást fogalmaztak, ez 18-án jelent meg a Szabadságban. Ebben már fejeket is követelnek, mindenekelőtt persze a tiedet. Az aláírók között számos – eddigi megszólalásaik alapján feltételezhetően idősebb – tanár mellett több helyi RMDSZ-tisztségviselő, illetve egyházi személyiség neve szerepel. Ez erősíti az átpolitizáltság gyanúját.*

– Középkori boszorkányüldözés zajlik 2001 decemberében. Éppen ezért tartom szükségesnek, hogy megszólaljon az értelmiség.

– *Megjelent a lapban egy közlemény, amelyet olyan értelmiségiek írtak alá, akik kiállnak a színház jelenlegi művészi irányvonala mellett.*

– Becsületükre váljkék, hogy megszólaltak, ha nem is olyan mértékben, ahogyan ebben a szituációban kellene, ugyanis ez a kampány azokat az időket idézi, amikor ideológiai bizottságok a párt nevében elítélték például Pintilie *A revizorát*; megbélyegeztek előadásokat vagy művészeket azzal, hogy népellenségek, pártellenségek, szocializmusellenesek, kozmopolita befolyás alá kerültek – vagyis a cenzúra visszaállításának veszélye fenyeget. Ezt a boszorkányégetési ceremóniát Bulgakov tökéletesen megírta *A képmutatók cselzsövésében*. Szerencsére ez az „Oltáriszentség Társaság” csupán behatárolható kisebbséget jelent. Ilyen hangokat azonban Magyarországon is hallok. Elképesztő, amikor jelentős közszolgálati tévék vezető emberei bin Ladent meleg szemű, szimpatikus férfinak aposztrofálják, akitől most az amerikaiak jól megkapták, vagy Göncz Árpádról kijelentik, hogy egyetlen önálló gondolata sem volt, s külföldi útjain nem tudom, kiknek a bábjaként rőfögött. Franciaországban Le Pen pártja nem tud bekerülni a parlamentbe, Romániában pedig huszonhárom százalékot ért el a Nagy-Románia Párt. Persze tudjuk, hogy a szavazók egy része nem feltétlenül meggyőződésből, hanem csalódottságból, kétségbeesésből szavazott rájuk. A kelet-európai országok némelyikében bizonyos körök valami furcsa nyájszellemet próbálnak meghonosítani vagy visszahozni, s úgy látom: legalábbis Kolozsváron fennáll annak a veszélye, hogy ismét eluralkodjék a kiegyezés utáni provincializmus, amely végül is újra elszigeteli ezt a térséget Európától. Lehet, hogy ez a kampány ezt is célozza.

– *Mint rendezőt nagyra tartanak, de Tompa Gábort, a színházvezetőt bírálják. Műsorpolitikádat, megkérdőjelezhető rendezőidet, nem Mugurt...*

– De éppen őt, például a Kolozsvári Nemzeti Színházban bemutatott *Hamletjét* mint az elretentő színház példáját említik, holott ez az utóbbi évek legkorszerűbb és legizgalmasabb előadása. S az sem egészen igaz, hogy engem mint rendezőt nagyra értékelnének, hiszen az egyik vád ellenem éppen az, hogy igazgatóként a rendezői álmaimat akarom megvalósítani. Az elmúlt évtized bemutatóinak ha tizedét rendeztem én, volt évad, amikor egyetlen bemutatóm sem volt. S egyetlen szezon kivételével soha nem fordult elő, hogy csak három-négy premierünk született volna, ahogy állítják, hanem hatot-nyolcat, olykor tízet is tartottunk. Nagyon nehéz folyamatosan neves rendezőket hívni akár Magyarországról, akár Romániából, akár más országokból. Természetesen előfordultak bukások, melléfogások, középszerű munkák, de azért Árkosi Árpád legjobb előadásai közül legalább kettőt – *Az imposztort* és a *Rendőrséget* – Kolozsváron rendezte, jó volt a *Máli néni*je is, és sokak által vitatott *Bánk bánja* szintén nagyon érdekes elképzelésen alapult. Mózes István *Bab Bercije* vagy Czeizel Gábor *Leander és Lenszirom* című gyerekelőadása egy egész színházszerep generációt indított el, amely aztán az *Operettnek* meg *A képmutatók cselzsövésének* a törzsközönsége lett. Vlad Murgur olyan európai méretű mester volt, mint Ciulei, Penculescu, Esrig és Harag. De említhetem Frunzát és érdekes *Vízkereszt*-előadását vagy David Grantot, a belfasti Lyric Theatre volt művészeti vezetőjét, aki Friel *Fordításokját* vitte színre, továbbá David Zindert s másokat.

– *Két pered van. Jancsó Miklós és Sebesi Karén Attila rágalmazás és becsületsértés miatt jelentett fel.*

– Ez *A mizantrópot* juttatja eszembe: Oronte ír egy rossz szonettet, és beperli Alceste-et. Majd az ügyvédek egymás között elintézik az ügyet. S nem biztos, hogy az igazság győzedelmeskedik. Ma is aktuális Philinte kérdése: „Egyetlen bírónál sem tetted tisztelenedet?”

– *Zárjuk le ezt a fájdalmas témát. Mindazonáltal megjegyezném, hogy bár Kolozsváron megtörtént a társulat fiatalítása, az új generációban mégsem látom azt az átütőerőt, mely felhőtlen optimizmusra adna okot. Ez a társulat ugyanazokkal a gondokkal küszködik, mint a többi.*

– Ezt nem egészen így látom, bár van benne igazság. Ez elsősorban oktatási probléma. Már a bukaresti főiskola sem az, amelyben én végeztem. Nagyon sok minden szétesett, felhígult, Darie óta nincsenek igazi rendezőegyeniségek. Az erdélyi főiskolákból hosszú ideje nem került ki olyan erőteljes színész, mint amilyen például Szorcsik Kriszta vagy Mezei Kinga Újvidéken, akiknek világlátásuk is van. Bogdán Zsoltéké kivételesen tehetséges osztálynak számított, de nálunk Dimény Áron, Orbán Attila évfolyama is jó volt, s a még fiatalabbak közül például Varga Csillától, ha technikáján dolgozik, nagyon sokat várok. Olyan nagy egyéniség, mint hajdanán Csiky Bandi vagy Keresztes Samu volt, most valóban nemigen található. Ez részben pedagógia, részben emberanyag kérdése, de az utóbbi években biztató munka folyik a főiskolákon. S annak nagyon örülök, hogy hosszú évek húzódozása után Bogdán Zsolt is tanítani kezdett.

– *Beszélgetésünk során hangodba némi kedvetlenség vegyült. Ez a fáradtság jele, vagy mélyebb oka is van?*

– Liviu Ciulei, amikor életműdíjat kapott, és Bukarest díszpolgárává avatták, rövid beszédében feltette a kérdést: vajon érdemes-e egyáltalán ezt a tragikus, mulékony művészetet művelni?

Emlékszel, amikor kolozsvári *Tangó*-előadásomon találkoztunk, Harag Gyuri még élt, de már beteg volt? Bennünket tulajdonképpen Gyuri szellemisége hozott össze. Aztán Vlad Murgur is elment, s rájöttem, hogy mennyire hiányoznak a mesterek. Nem szégyellem, hogy mindig voltak olyan eszményképeim, akik metafizikai vibrálást jelentettek a színházi levegőben. Lesznek még, kellene egyáltalán ilyen mesterek?

TARJÁN TAMÁS

# Kucséberék

■ SHAKESPEARE: TÉLI REGE ■

**V**oltaképp csak egy kucséber – vándorló csecsebecse- és sorsjegyáros – szerepel a darabban: a csavargó Autolycus, főállásban hol szolgál, hol tolvaj. Mészöly Dezső ködös-deres levegőjű fordítása nevezi kucsébernek, a munkájához kapcsolt margójegyzetben is élvezve az anakronisztikus szó használatát (hiszen a kifejezés csupán 1840 körül költözött át hozzánk a németből, William Shakespeare a Magyar Színház előadásában szenvedélytörténetnek titulált műve pedig 1611-ben keletkezett). Kosztolányi Dezső vásárost ír átültetésében; az angol eredeti pedlart (házaló, kufár, pletykafuvarozó). Bede Fazekas Szabolcs játéka az elvetemültséget és a kisipari bölcselkedést a gengszterarcú kedélyesség mögé fogja, s a figurában szétszívárogat valami mámort, ami végül is valamennyi Shakespeare-alkotásnak a sajátja. A keretjáték szerint talán amolyan mesterember ő – nem Szent Iván éjén, hanem téli napfordulókor –, aki az előcsarnokban már látott hatalmas kétágú létrával a színpadra hág, megdöngeti a vasfüggönyt: a kinyíló ajtóban fekete, arctalan csipkehölgy reflektor röntgenezte porfátylat perget; s ekkor, a közvetettség nyersebb, illetve líraibb tudatosítása után kezdődhet az este.

Reszkir kucsébernek a próba szerencse hazárdórt mondják, örült kucsébernek az értékeit pojacáskodva, cirkuszosan eltékozló ostobát. S nem örült kucséber-e Leontes, Szicília királya, aki ok nélkül támadt féltékenységében a saját áldott feleségének és a legjobb barátjának a bujálkodását fantáziálja, életeket olt ki, sorsokat tesz tönkre (a magáét is), országát zilálja szét, jó királyból tépett idegzetű zsarnokká szállva alá? Nem kucséber-e az indokolatlanul megvádolt, menekülni kényszerülő testvéri barát, Polixenes, aki

tizenhat évvel később, Bohémia királyaként álszakállt ragasztva sündörög a fia nyomában, s ádázul nekiront, amiért egy tehetős pásztor lányának merészel hevesen udvarolni? (A gyönyörű leány nem más, mint Perdita, Leontesnek a vaksorsra bízott, tengerpartra kitett, mára felserdült gyermeke.) Nem reszkir kucséber-e Antigonus, aki a megtébolyult uralkodó ellen egy emberként lázongó szicíliai udvart képviselve a háborodott parancs végrehajtását választja (erkölcsi büntetésül mindjárt elszenvedve a maga halálát egy medve karmai között)? Kaszás Attila az eltűzött pszichológizálás okozta látletszerűséggel, kissé darabosan éli meg, dolgozza ki a férj, az apa: a magánember közemberi minőségében érdekesebb és súlyosabb morális megháborodását. Mozdulatlan-sága, ikonikus magára maradása beszédesebb, mint járkálása, tombolása: ahogy az asszony elárvult himzörámáján ügyetlenkedik... ahogy vezeklésül magát zárja nője börtönébe... ahogy örökre szétharapja a mosolyát. Mihályi Győző nem sok alakító érdeklődést mutat Polixenes iránt, gyér ötletei helyett a szavak utolsó szótagjainak lenyelésével irányítja magára a figyelmet. Csurka László a némajátékok kommentárjával ad súlyt annak a ténynek, hogy a megrohadó hierarchiában az Antigonus típusú megtestesült becsület és józanság is köteles a nyilvánvalóan rosszat cselekedni. (E figura ellentette – mert a *Téli regé* kompozíciójában mindenestül a tükörelv kettőzve sokszorozó metódusa a domináló – a derék és jelentéktelen Archidamus, akinek monológszerű drámasummázatában Izsóf Vilmos kivirul mint arisztokrata hírharang: még most is mesélne, ha el nem sodorják az események.)

Vidnyánszky Attila nívós rendezése egyszerű képe és télies, fél-sötét temperáltsága ellenére eklektikus és kissé rébuszos teljesítmény. Maga a létra is – bár sajtáságos fel-le „tükörtárgy” – félig-meddig idegen elem a díszlet bizarrul elnagyolt asztala, székei, kerekcsillárja, a levegőbe vont szürreális ketrecei között. Minden kellék megokolható egy másikkal – például a létra mint a szobor Hermione piedesztálja rimel a korábról tudatosan bent felejtett festőállvány háromszögének ürességével –, ám a látvány artiztikuma és jelentésvilága diszperz. Jagoda Miroszláv díszletkollekciónak a kitért (tükört)ajtájával szárnyas oltárként ható rácsos börtöncella érvényesül a legjobban, viszont a szárnyak négy festményét – mindegyiknek van képzőművészeti előképe – nem könnyű

Mihályi Győző (Polixenes), Ruttkay Laura (Perdita), Kállai Ferenc (Juhász) és Sipos Imre (Camillo)



értelmezni. Így azt sem, ha női nemi szerv és egy árva spermium stilizált jelbeszédét egy ijesztő sarló vágja ketté. Ez a színes graffiti kiállítási objektumként függetleníti magát. A csupa egészből álló, mégis fragmentumosan szétszórt látványterv, a tér több túltöltött és számos hiátusos pontja arra készíti Vidnyánszkyt, hogy a gyákorta szimultán térkezelésben esetlegességeknek, kimódolt és halovány hatáselemeknek is engedjen, holott épp a sötét-szép világítási effektusokba olvadó, sokszor félálomi fényezésű impulzusok az erősségei. A forgószínpad sürgésének ösztökélése ezen éppen úgy nem segít, mint az infantilizáló játéktárgyak bevonása, behozása. Igaz azonban, hogy míg, mondjuk, a kis vitorlás körbehajókázása fölöslegesen, rosszkor ironizáló szépelgés, a darabban oly fontos bürgék falapokból és vattapamatokból való kiképzése remek (birkanyírásünnepkor a báva jószágokat víg megtépéssel, vilámgyorsan fosztják kétdimenziós furnérrá).

Míntha a díszlet a szereplők különböző köreire is kihatna. Kállai Ferenc (Juhász, akit Perdita atyjának hisznek) és ifj. Jászai László (Mufurc, a fia) „bürgeközben” játszanak, groteszk, csavaros maflasággal léteznek, a szerepkörvonalakra rakják föl a testes humor színeit. Ha Kállai ránt egyet a subáján, avval a közönség érezhető szeretetét is szorosabba húzza, és kitekintés nélkül is mindjárt visszapislantja a szeretetet a publikumnak. Kállai a kö-



Fábián József felvételei

#### Kaszás Attila (Leontes) és Kubik Anna (Hermione)

zönségnek, Jászai Kállainak játszik. Kell is ez a vidító ikerülés – melybe Bede Fazekas Autolyca is bele-belelopja magát –, mert a második rész nagyobbik felére, Perdita és Florizel turbékolására nem sok jutott a rendezői leleményből. Csoda, hogy Rancsó Dezső fakó széptevőjét azonnal ki nem kosarazzák; Ruttkay Laura helyett is inkább a téli koloritból – a fehér, a fekete, a fáradtzöld, az avarbarna színvilágából – kiütő piros jelmez tündököl. Az elemeknek kitett csecsemő felnőttként történő meglevenedése felejthetetlen: a piros huzatú mőzeskosár kelméje alól oly csodaszerűen emelkedik, kel ki e Vénusz, hogy csak hálával gondolhatunk a technikájával segítőkész süllyesztőre.

Az udvari népek a közömbösebb díszletelemeknek alávetve elég érdektelenek, viselkedésük, reflexióik osztatlanok vagy érzélgősek. Balla Ildikó festményektől ihletett szerény jelmezei megfontoltan kerülnek a feltűnést. Egyedül Leontes tölgylevelesen cakkozott zekéje emlékezetes, ha Kaszás megrázza magát, egy vadász ugrik, és az indulat erdejé hullámszik. A bohémiai helyett kaukázusi ruhatár szokatlanabb, ám ez sem reveláló. Amiként maga az elgondolás sem: Vidnyánszky a darab tematikusan északi, zordon (szicíliai!) féltékéjéhez a derűsebb délit (eredetileg csehét!) ezzel a – főleg a zenében kamatozó – módosítással tapasztotta, lévén Hermione a

cár leánya, tehát Perdita a cár unokája (hogy az elmozdítás dramaturgiai illy sima-e, az igencsak kérdéses).

A *Téli rege* tudvalevően hemzseg a kérdésektől. Provokatív módon nincs magyarázat már a szicíliai király féltékenységének mértéke sem. Kaszás ugyan a rendező intésére hitelesen és jól kitarított pillanatban játssza el, hogy ha a féltékenység be akar ütni, akkor beüt, és kész – de a későbbiekben nem csupán féltékenységi drámát látunk, hanem a boldog élet és az uralkodáshoz való jog elszalasztásának drámáját, ehhez pedig érzelmi és erkölcsi kifejtések kellene, egészen addig, hogy a (talán) halálba küldött királyné tizenhat év utáni (valószínűsíthető) „feltámadásakor” a rege átválthat-e mesébe, azaz a kizöklent időt visszatolhatja-e medrébe a megbocsátás. Shakespeare, már szinte letéve a lantot, stratfordi nyugállományából – egy sorral alighanem utal is otthoni békült horgászgatásaira – nem kíván válaszolni a dilemmákra, legfeljebb olyan magvakat hint el jambusaiban, amelyekből a színház mindig kisarjaszthat válaszokat. Mivel a *Téli rege* Shakespeare-je már lassacskán kifele ment a létből, e mű válasza, ura: az Idő. Ahol az Idő regnál (és hol, vagyis mikor nem...?), ott nem szükséges rajta kívüli megfontolás, érvelés. Vidnyánszky az egész művet az időn belülről iktatta: nem az „Idő mint kórus” harmínckét sora szólal meg eseményáthidaló funkcióval a szenvedélytörténet keretében, a negyedik felvonás elején, hanem az Idő nagy játékában tárul fel a szenvedélytörténet. Az átlényegítés színházi aranykulcsa az, hogy a Hermionét játszó Kubik Anna játssza az Időt is. A második rész kezdetén fekete csipkéből sejtelmesen kivetkőzve, ében botját varázspálcaként forgatva, fehérbohócként ragyogva Énekes István pompás clown-koreográfiájára járja el az Idő táncát, majd ahogy az egész játék megkezdésére is jelet adott, alkalmasszerűen a színen maradvá dirigálja a folytatás egy részét is. A (néma)film és a kabaré is bekéredzkezik a moralitás, a vásári színjátszás, a diák-színház és a modernizált hagyományos kőszínházi megjelenítés eszköztárát vegyítő produkcióba. Ahogy Kubik a haláltánc bohócériáját ropja, az vissza- és előre vetül az élő-holt Hermionefigurára. Az előadás legelevenebb színfoltja amúgy is a királyné volt: a kelepcebe került asszony kelepceket kerítő hangsúlyjaival, az ártatlan rab pantomimjével – és a legszebb jelenet az lesz, midőn Hermione és Leontes egymás elaszalódott arcát gyúrná fiatall, ha az emberhús plasztilinje a kiszárító hosszú évek után megengedné ezt. A passzív jelmez(ek) fölött Kubik arca premier plámban jön közel, hogy a madonnaorca békéje és a boldogtalan megöregedés botránya is tökéletesen ráíródjék – idők az Időre. Kubik Anna megvesztegetően győzi, hogy embert és jelet – és egyikből sem csak egyet – felváltva nyújtson.

Egyenletlenségeivel, lanyhulásaival, tisztázatlanságaival is jó munka a Magyar Színház új Shakespeare-je. Itt különösen jó. A végén Kubik-Hermione-Idő csúfondárosan a nyelvet nyújtja legyőzője és legyőzöttje, Leontes felé. A létracipelés esetlegességével kezdett játék visszaér a kétértelmű, „tükrös” talányosságba. Pontból – pontba.

Vidnyánszky bebizonyította, hogy az Időnek van nyelve. S a rideg és kacajos karneválban az Idő a legnagyobb kucséber.

#### WILLIAM SHAKESPEARE: TÉLI REGE (Magyar Színház)

**FORDÍTOTTA:** Mészöly Dezső. **DÍSZLET:** Jagoda Mirosláv. **JELMEZ:** Balla Ildikó. **DRAMATURG:** Gecsényi Györgyi, Víz Éva. **KOREOGRÁFUS:** Énekes István. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Trimmel Ákos. **RENDEZŐ:** Vidnyánszky Attila.

**SZEREPLŐK:** Kaszás Attila, Mihályi Győző, Sipos Imre, Csurka László, Rancsó Dezső, Izsóf Vilmos, Kállai Ferenc, ifj. Jászai László, Jegercsik Csaba, Bede Fazekas Szabolcs, Szatmári Attila, Szűcs Sándor, Gyürki István, Friedenthal Zoltán a. n., Kubik Anna, Ruttkay Laura, Varga Mária, Hegyesi Leo Zajzon/Laczó Péter/Penke Bence, Bíró Szilvia, Tóth Bernadett, Fornwald Andrea a. n., Sallai Nóra a. n.

SZÁNTÓ JUDIT

# Takarékon

■ GERHART HAUPTMANN: PATKÁNYOK ■

Mint az meglehetősen ismert: a *Patkányok*, Hauptmann közelepsi pályaszakaszaának reprezentatív alkotása, a mai német színházak egyik kedvelt s visszatérő műsordarabja 1911-es bemutatóján, Otto Brahm Lessing-Theaterjében megbukott; a kor legnevesebb kritikusai, így Alfred Kerr és Franz Mehring szedték ízekre. Az egyik legfőbb kifogás a két cselekményvonal túlon túl laza, szervesen illeszkedése volt, s bizony ez a kérdés mindmáig egyik fő nehézsége a színreviteleknek. A tragikomédia – ha a rendezés össze nem forrasztja – érzékelhetően tragédiára és komédiára esik szét. Az összefüggés a felszínen logikusnak látszik, hiszen Harro Hassenreuter, a kvietált színidirektor és jelmezkölcsonzó mint a cselekményben fontos szerepet játszó padlás tulajdonosa és Johnné munkaadója családjával egyetemben óhatatlanul is szemtanúja és kommentátora lesz a „lenti” tragédiának – de miért éppen ők? A „fenn” és „lenn”-nek ezt a konfrontálását bármilyen más munkaadóval meg lehetett volna oldani; sőt a dráma totalitásának szempontjából a „fenn”-re tulajdonképpen nincs is szükség – a *Henschel fuvaros* is megvan mellékcselekmény nélkül. Túl szimpla és drámailag nem túl gyümölcsöző az a válasz, hogy a nyárspolgári bohém Hassenreuter szerepeltetésével Hauptmann megcáfolhatta azt az éppen a színidirektor szájába adott ókonzeratív tételt, miszerint egy egyszerű takarítónő nem alkalmas tragikus hősnőnek; ám ez a nézet 1911-ben többé nem volt virulens, s a német dráma egy egész vonulata már a gyakorlatban is megcáfolta. Egy másik, ezzel összefüggő lehetőség, hogy Hassenreuter a maga sekélyes idealizmusával s ettől nem idegen lapos pragmatizmusával a fennálló rend, adott esetben a magabiztos bismarcki Németország üdvözítő voltát hirdeti, s a status quónak ezt a fellengzős apológiáját ássa alá a dráma tragikus vonulata; ehhez képest azonban túl sok helyet foglal el a Hassenreuterhez lazán kapcsolódó intrika, Walburga lánya és Erich Spitta meglehetősen konvencionálisan megoldott szerelmi története, megterhelve az öreg Spitta közhelyes zsánerfigurájának – vidéki tiszteletes a bűnös nagyvárosban – felléptetésével (ez a szereplő a Radnóti Színház előadásából szerencsésen kimaradt).

Az aktuális előadások választhatják azt a megoldást, hogy eleve túlteszik magukat a dilemmán, s főleg a kitűnően megírt Hassenreuter-figurának és aurájának kiaknázására összpontosítanak; a mindig hálás atelier-jelleget ez esetben alátámasztja Alice Rütterbusch, a kikapós szubrett, valamint az ugyancsak zamatos (ám a jelen előadásból ugyancsak kihúzott) Nathanael Jettel udvari színész kerek epizódfigurája; ezt a szívének láthatóan kedves színházi vonulatot stafirozta ki Hauptmann két további, itt meg nem jelenő figurával, Hassenreuter két színinövendékével is. Lehetnek másfajta receptek is a probléma kezelhetővé tételére; 1989-ben a Burgtheaterben például Peter Palitzsch a Hassenreuter családot a szó szoros – fehér-aranycirádás – értelmében páholyban ülő voyeuröklé degradálta. Ám a legtermékenyebb – és számos módon érvényesíthető – színpadi megoldás valószínűleg az, amely egy nagyon erős drámai atmoszféra megteremtésével a teljes szereplőgárdát, a teljes cselekményt bevonja a „patkányokkal” jelzett és jelképezett általános bomlásba, széthullásba, rothadásba, ami természetesen nem jelentheti a változatos színek és effektusok semlegesítését. Annyi bizonyos, hogy a patkányokat, a hozzájuk való viszonyt vagy inkább a patkányok viszonyát öhozzájuk minden szereplőnek el kell játszania.

Valló Péter rendezésében egy további, kevésbé szerencsés megoldást intonál. Furcsa hangúlyeltolódásnak leszünk tanúi, amely különösen az első három felvonásban dominál: a húzások következtében a tragédia, a Johnné körüli események háttérbe szorulnak, s mintegy a John házaspár válik a Hassenreuter-történet epizódistájává (a pompás Johnné–Piperkarcka-, valamint a Johnné–Bruno-jelenetekben például benne reked a teátrális szusz); ugyanakkor pedig az ekként önállósuló Hassenreuter-vonulat a társalgási dráma könnyed, helyenként már-már semmitmondó hangnemében jelenik meg; Hauptmann erős, akár poén-



Schell Judit (Johnné) és Schneider Zoltán (Bruno)

nak is kijátszható megfogalmazásai, amelyek Hassenreuter és Spitta ellentétes világnézetét tömörítik, belevesznek az általános szövegmondásba. Hassenreuter alakítója, Szombathy Gyula – amint az már *A kripliben* is megfigyelhető volt – eredményesen küzd önnön manírjai ellen, csak még nem találta meg azokat az eszközöket, amelyek tartalmasabban tehetnék jelentékennyé az általa játszott alakokat. Mellékbolygói közül a villanásnyi időre megjelenő Alice Rütterbuscht Parti Nóra élethűen skicceli fel, de már Walburga és Spitta sokkal súlyosabb szerepében az amúgy átütő tehetségű Hámori Gabriella és Lengyel Tamás a molière-i szerelmeseknél is jelentéktelenebb (bár az helyeslendő, hogy Valló a sokak által Hauptmann szöcsövének tekintett Spittát egyértelműen komikus-groteszknak, afféle Petya Trofimov-rokonnak



Köncz Zsuzsa felvételei

Lengyel Tamás (Erich Spitta), Gubás Gabi (Paulina), Szombathy Gyula (Harro Hassenreuter), Széles Tamás (Schierke), Moldvai Kiss Andrea (Sidonia Knobbe) és Hámori Gabriella (Walburga)

látatja), Martin Márta Hassenreuternéjének pedig még aca sincs; ezt mintha a monstruózus terjedelemnek kellene pótolnia.

Az előadásból sajnálatos módon hiányoznak a patkányok, vagyis az átütő atmoszféra. Ennek megteremtésében fontos szerep várható a játéktérre, ám Menczel Róbert semleges padlásdíszletéből a rendező – néhány nem túl eredeti geggel – csak a színpadi jelmezeket használja ki (lásd például *A messinai menyasszony* helyébe iktatott *Tell Vilmos*-részletet vagy Walburga és Spitta jegyespárrá való átkosztümirózását); a titkokkal, rejtőzködésekkel terhes, kísértetek és patkányok járta helyszín nyomasztó hangulata hiányzik.

A „lenti” világnak, Johnnének és környezetének ilyen körülmények között önmagáért kellene szólnia, ám úgy tetszik, Valló Péternek erről a depresszív és felzaklató beltenyészetről sem volt igazán erős, karakterisztikus víziója. Schell Judit (Johnné) és Szervét Tibor (John) markáns jelenléte természetesen ilyen körülmények között is érvényesül; szép pillanataik még azt is érzékeltetik, hogy szuggesztívebb rendezői irányítás esetén a két szerep ideális gazdákra lelhetett volna. Adott esetben azonban Schellnek nincsenek démonjai, s nem keríti hatalmába a hamis tudat sem, amelynek pedig Johnné alakja szinte archetipusos megtestesülése; szerepfelfogása túl szenttelen és józan, helyenként szinte intellektuális; a megszállott, beteges árnyalatok, az egzaltáció s bizonyos primitívség kezdettől hiányoznak belőle, ezért a figura összetettsége nem érvényesül kellően, és sorsa sem kellően felkavaró; Szervét Tibor pedig – rá nem jellemző módon – ebben a körüljárható, nagyszerűen jellemzett figurában inkább egyes helyzeteket játszik, semmint egységes képet adna erről a derék, tulajdonképpen jóindulatú, de a konvenciókat, a kispolgári erkölcsi kódexet egészen a könyörtelenségig tisztelt emberről. Igaz, hogy ezzel a két takaréklángra állított, már-már brechtiesen elidegenítő interpretációval sikerül a témában adott melodráma veszélyét elkerülni; viszont a melodrámaival együtt a tragikum is elsikkad.

Johnék mellékbulgói közül a legnagyobb – rendezői és színészi – mulasztás Schneider Zoltáné, aki Bruno Mechelke emblematis, sötét és romboló patkányfiguráját bursikóz, kedélyes pernahajderré lényegteleníti. Pauline Piperkarcka ugyancsak elsőrendű jelentőségű epizódszerepét Gubás Gabi korrektil, de kétdimenziósan oldja meg, s ugyanez mondható el Moldvai Kiss Andrea üresen hisztériázó Sidonia Knobbjáról, valamint Stefanovics

Angéla túlkoros, a kis proliány koraérett romlottságát csak jelezni képes Zelmájáról. Széles Tamás Schierke rendőrének energiája rámegegy a kínosan eltúlzott brutalitásra. A maga szerényebb funkciójában tulajdonképpen egyedül Kocsó Gábor (Quaquaro) nyújt destruktív sunyiságában hiteles, az előadást egy fontos színnel árnyaló alakítást.

A nem túl kedvező csillagzat alatt született produkciónak a befejezése is hiányérzetet kelt. A Johnné üldözését kísérő nagy zenebonában elsikkad a mű egyik legtragikusabb, legmegrendítőbb mozzanata: a korábban annyi figyelemmel és gyengédséggel övezett kisgyermeknek, a patkányok legártatlanabb áldozatának magárahagyatottsága, a sorsa iránti teljes közöny.

Bár az előadás így is negyed tizenegyig tart (igaz, ezen a merőben fölösleges második szünet elhagyása segíthetne), mégsem közvetíti a dráma teljességét, amiről a sokszor ártalmasan erőszakos húzások, valamint a megfelelő hangsúlyok hiánya egyaránt tehetnek. Így az amúgy is benyolult cselekmény nehezen követhető, amit a premier estéjén jól mutatott egyes súlyos, a cselekmény mélyrétegeibe világító célzások nézőtéri visszhangtalansága. (Gondolok például Hassenreuter megjegyzésére, miszerint irigyli Johnnét békés, nyugodt, minden tragikumtól mentes életéért, vagy John hátborzongatóan naiv kijelentésére, miszerint a gyereklopást inkább az ő „anyusáról” lehetne feltételezni.)

Az alkalom elszalasztása annál sajnálatosabb, mivel a sikerhez – akár a rendező, akár a főszereplők s néhány epizódszereplő személyét tekintjük – tulajdonképpen minden feltétel adva volt. Ám erre a színházi estére Jouvét Istene nem szállt le a közreműködőkhöz.

## GERHART HAUPTMANN: PATKÁNYOK (Radnóti Színház)

**FORDÍTOTTA:** Parti Nagy Lajos. **DÍSZLET:** Menczel Róbert. **JELMEZ:** Benedek Mari. **DRAMATURG:** Morcsányi Géza. **ZENE:** Melis László. **RENDEZŐ:** Valló Péter.

**SZEREPLŐK:** Szombathy Gyula, Martin Márta, Hámori Gabriella, Lengyel Tamás, Parti Nóra, Szervét Tibor, Schell Judit, Schneider Zoltán, Gubás Gabi, Moldvai Kiss Andrea, Stefanovics Angéla f. h., Kocsó Gábor, Széles Tamás.

ZAPPE LÁSZLÓ

# A lehetetlen megkísértései

■ FÜST MILÁN: A FELESÉGEM TÖRTÉNETE; DARVASI LÁSZLÓ: STÖRR KAPITÁNY ■

Szinte elképzelni sem tudom, hogy véletlen, ha egyszerre két helyen, két műhelyben, két fejben ugyanaz az egészen abszurd eszme ver gyökeret. Most, úgy látszik, mégis ez történt. Tatabányán és Kaposváron alig néhány hét különbséggel bemutattak valamit, amit Füst Milán *A feleségem története* című regénye ihletett. A vállalkozás nem azért képtelen, mert Füst Milán történetesen írt néhány darabot is mindarról, amit *A feleségem* történetében éppen regény formában dolgozott föl. És nyilván nem véletlenül, hanem nagyfokú poétikai tudatossággal. Noha Füst Milánnak egyetlen műve sem került életében színpadra, azért ő nagyon jól tudta, mi színpadra való, és mi nem. Azóta persze jelentősen megváltozott a színház, alaposan elmosódtak a műfaji határok, sokkal több van megengedve a színpadon, mint korábban, akár azokban az időkben is, amikor Füst Milán műveit írta.

*A feleségem* története azonban nemcsak megformálását, de lényegét tekintve is színre alkalmatlan anyagnak tetszik. A történet sok ágát-bogát le lehet nyesni, szereplőket el lehet hagyni, össze lehet vonni, szövegeket más szájába lehet adni. Azt azonban aligha lehet a színpadon visszaadni, hogy ez mégiscsak egyetlen ember vallomása. A regényben úgy jön létre totális világábrázolás, hogy csak azt tudjuk, amit Störr kapitány, ez a holland eredetű világpolgár-tengerész tud. És a történet szempontjából tulajdonképpen az a fontosabb, amit nem tud. És csak a legfontosabbakat nem tudja: milyen ember a felesége, és valóban megcsalja-e. Az asszony távozása utólag igazolni látszik minden korábbi gyanút, de az is feltehető, hogy éppen a gyanakvás készíteti menekülésre. Korábban minden tény, ami a gyanút igazolná, kétértelmű, s csak a gyanakvó lélek értelmezése teszi egyértelmű bizonyítékká. Störr kapitány a féltékenységi paranoia pontos kórképét adja, tulajdonképpen attól függetlenül, hogy csalja-e az asszony, függetlenül attól, hogy a felesége könnyelmű és könnyűvérű kis párizsi nőcske-e, vagy nagy filozófiai műveltségű kékharisnya, vagy éppen e kettő bármilyen arányú keveréke. Lényegében mindegy, hogy gyanakvásának van-e alapja, vagy nincs.

A féltékenység, az önmagába forduló s aztán mindent a maga beteges képzelgése szerint magyarázó lélek remek rajza azonban csak akkor tűnik a regény lényegének, ha hagyjuk magunkat beugratni a címtől. Ha azért, mert a könyv fedelén az áll, hogy *A feleségem története*, az asszonynak túlzott jelentőséget tulajdonítunk benne. Holott a mű valójában még csak nem is Störr kapitány féltékenységének a története. A lényeg bizonyára sokkal mélyebben van, és talán a lélek egzisztenciális megrendülésének nevezhetnénk. Störr kapitány, miközben folyvást magáról beszél, folyton magával szeretne tisztába jönni, igazán lényegeset talán egyszer mond magáról: „– Láttál már malacot? – kérdezte tőlem egyszer ugyancsak az apám. – No? Puha kis jószág, s kézbe veszik idegenek, akik meg akarják enni, persze hogy visít akkor. És ez a te dolgod is a földön – biztatott engem nagyon barátságosan az öregúr.

Igen, ez az én dolgom, és ez a lelkemnek a dolga. Mert hogy az embernek nem jó itt, abban sohasem kételkedtem. Nemcsak a véleményem ez, a véremben van ez a vélemény. Hogy keserves tréfa ez a világ, s hogy embernek lenni gyalázat. Mert visszaélés van itt az ember lelkével, amely adatott néki, mert becsapták itt és hitegettek, ígértek neki mindenfélét. Hogy is kell ezt kifejezni? A léte fontosságát, az örökkévalóság igényét hordja magában, s mi a sorsa? Félelem és futás, az életveszély rémülete s a lét első percétől fogva – meg lehet ezt érteni valakinek? Hogy ezt a kölcsönkapott kis tüzet állandóan a kialszás fenyegetse? S mit tartsak a többiről? Magamba gyűjtöm az emlékeket, mint az akkumulátor, egy részét mégis elveszítem, a másik átalakul, átforgul a távolság és idő, s az egészről nem tud senki. Szóval ez az én történetem, amiről senki sem tud, és magam sem hiszem el a végén.”

*A feleségem* története tehát, amely tulajdonképpen Störr kapitány története, illetve még csak az sem, hanem az ő önmagáról való meglehetősen hézagos tudásának története, „amelyet maga sem hisz el a végén”, lényegében tehát alighanem pusztán a léleknek erről a visító fájdalomról, szorongásáról, a megsemmisüléstől való félelméről szól. S ez színpadon bizonyára lényegileg megjeleníthetetlen. A fizikai halálfélelmet persze meg lehet írni, el lehet játszani. De a lélek megsemmisüléséről való rettegést? A megismerés bizonytalanságától való félelmet? Azt, hogy homályban tapogatózunk, keresünk valami bizonyosságot, s közben ez a különben sem sok reménnyel kecsegtető matatózás bármikor megszakadhat, anélkül, hogy bármire jutottunk volna? Störr kapitány önmagából táplálkozó, önmagát gerjesztő féltékenysége csak megjelenési formája, tárgyi szimbóluma az ember magabizartságának, annak, hogy nincs bizonyosság, hogy képtelenség önkörünkből kilépni, s a másiktól, de éppígy saját magunkról is valami bizonyosat tudni.

Störr kapitány meglehetősen bizonytalan tudatán belül maradni, s ugyanakkor valami alapvetőt megfogalmazni a világról, a létezésről – ez az, ami a színpadon valószerűtlennek tetszik. E nélkül is lehet persze párbeszédet, jeleneteket kiemelni, írni a regényben fellelhető anyagból, szövegből, eseményekből. Lényegében ez is történt mindkét esetben. A tatabányai színlapon ugyan az áll, hogy Füst Milán: *A feleségem története*, míg a kaposvári az, hogy Darvasi László: *Störr kapitány*, ám a regény lényegéhez mindkét földolgozás hűtlen. Igaz, nem egyforma mértékben.

Furcsa, bár alighanem szerencsés választás, hogy egyik átdolgozó sem kísérli meg a legnyilvánvalóbbat: a regényhez hasonlóan Störr kapitány elbeszéléseként megjeleníteni a történetet a valaha roppant formabontónak tetsző, de mára divatjamúlt narrátoros megoldással. Ez ugyan demonstrálná, hogy amit látunk, hallunk, az egyetlen ember tudása az eseményekről, tehát azok korántsem az objektív valóságot mutatják, továbbá több lehetőséget is nyújtanak ahhoz, hogy a kapitány vélekedései, elmékedései megszólaljanak, azt azonban így sem lehetne megoldani, hogy a tényszerűen



pontos leírások, elbeszélések lényegi bizonytalansága megjelenjék. Störr kapitány elbeszélésében ugyanis nem a tények bizonytalanok, esetleg álomszerűek vagy képzelgések, hanem az értelmezésük. S ahhoz, hogy ez kiderüljön, a kapitánynak színpadi szempontból alighanem elviselhetetlenül sokat kellene beszélnie, ráadásul alig maradna idő az értelmezettek megjelenítésére.

Indokoltnak tetszik hát, hogy mindkét átirat megjelenített cselekménysort próbál kiválogatni, illetve alkotni a regény szövevéből. Galambos Péter, a tatabányai előadás rendezője Faragó Zsuzsa társaságában megpróbál a regényből színpadra menteni mindent, amit csak lehet. Az eredmény természetesen paradox. Többet tesznek színpadra a szűkségesnél, de kevesebbet az elégségesnél. Módszerükkel ugyanis a történet mindenképpen egy szerelemi-féltékenységi drámává, egy se veled, se nélküled típusú szerelmi huzakodássá redukálódik. Két egymásnak rendelt, egymást szerető ember képtelen kijönni egymással. A kapitány imádjá az asszony élveteg, lusta könnyelműségét, de ugyanez folyvást ingerli is, és éppen ezért féltékeny rá, a féltékenység pedig riasztja, taszítja az asszonyt, és végül hűtlenséget generál. A Horváth Lajos Ottó és Tóth Ildikó által eljátszott házaspár történetének nagyjából ez a lényege. A tehetetlen igyekezet egymás felé egyre nagyobb szakadékokat támaszt közöttük. Minden sikertelen közeledési kísérlet csak fokozza a távolságot. A romló házasság egy, a hősnek vélt kapitányba szerelmes rajongó kislány karjaiba kergeti a férfit, csak hogy érzelmi bizonytalanságában vele sem jut semmire, a döntő pillanatban a leányzóból kitör a polgári erkölcs – később férjhez is megy egy hozzá illő fiatalemberhez, akinek gyermekeket szül. Mellesleg a kapitányt elkapja egy fordulóra barátjának a szeretője is, bár feltehetőleg csak azért, hogy egy kétes gazdasági ügyletbe beleszássék. Mindez hosszú, bonyodalmas és megoldatlan ballasztokkal terheli meg a két ember kapcsolatáról szóló fővonalat.

A játéktér mindehhez a szecesszió tekervényes-cirkalmas világát keveri a szürreális valóságútlansággal. A különböző helyszíneket egybekomponáló színpadon esztétikusan görbülő formákban a tenger hullámzása jelenik meg. Viszont simán átsétálnak egy ablakon, amelyen olykor kinéznek, és elmondják, mit látnak lenn a téren. A barát többször is a szekrényből jön ki, vagy oda távozik. A regényben egy alkalommal valóban szerepel egy

Horváth Lajos Ottó (Störr kapitány) és Tóth Ildikó (Lizzy) a tatabányai előadásban



Tamásy Andrea felvétele

szekrényajtó mögötti gardrób vagy mosdó, csak hogy ami ott teljesen valóságos, legföljebb kissé komikus, az itt nemcsak szürreális, de értelmetlenül az. Kevés ahhoz, hogy a valóság megfoghatatlanságát, értetlenségét érzékeltesse.

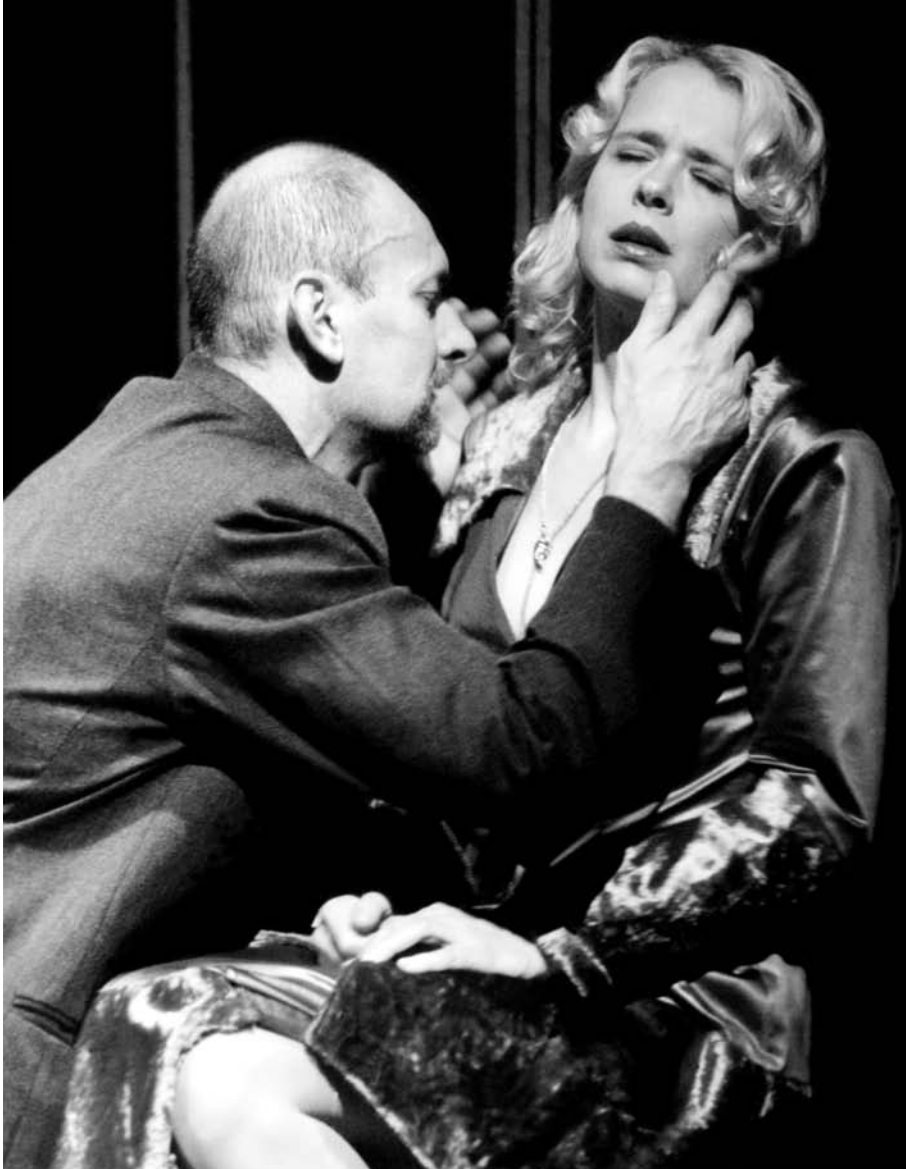
Az előadás sok remek színészi megoldásnak, sok szép pillanatnak a temetője. A bágyasztó unalomból olykor arra eszmél a néző, hogy – főképp Tóth Ildikó és Pokorny Lia jóvoltából – gyönyörű dolgok történnek a színpadon. Mindketten színpompásan, érzelmgazdagon ábrázolnak szövevényes, belső ellentmondásokkal, szeszélyekkel telt és terhelt asszonyi lelkeket. Résztvétel és ironiával, egyszerre belülről átélve és kívülről láttatva produkálják a kapitányt szinte örületbe kergető váltásokat. A jellem talányait hitelesítve, a logikatlanságokat elfogadhatva jelenítik meg ezeket a csodásan köznapi, mégis esztétikai értékű formált figurákat. Horváth Lajos Ottó becsületére legyen mondva, hogy győzi leereagálni őket, tartja velük a tempót. Aligha ő tehet róla, hogy a kapitány figurája végső soron nem mutatkozik többnek egy féltékeny férj-baleknél, illetve egy átejett üzlettárs-baleknél. Quintus Konrád becsülettel abszolválja az elegáns-könnyed házi-barát sémáját, Safranek Károly viszont ismét előveszi régi modorosságát, amelyet mintha már levetkőzött volna: ismét zárt szájjal préseli ki magából a szerepet, mintha az erőszakos, gazdag, erkölcstelen barát alapjában véve rettentően szorongana valamitől.

Darvasi László nem csak a színlap szerint írt önálló művet *A feleségem történetéből*. Ez valóban másik történet. Más a címszereplővé előléptetett Störr kapitány, más a jelenetek hangolása, és egészen más a kifejelet, sőt a lényeg, talán a mondandó is. Darvasi mindenekelőtt jól poentírozott, színházban élvezhető jeleneteket írt. A száradelő – merthogy a regény ugyan valamikor a harmincas években íródhatott (1942-ben jelent meg), de világa korábbi, a századforduló, a szecesszió kora – érzelmes pszichologizálását ironiával átítatva, a kaposvári színház stílusára jellemző leplező-lemeztenítő-átvilágító módon írja szcénákká. Nem a kapitány önmagáról való tudását próbálja párbeszédbe szedni, egységes, erőteljes színi cselekménnyé formálni, hanem megkísérli azt a fizikai-lelki valóságot ábrázolni, megérezkíteni, ami a lelkiző-lelkendező önvalomás mögött van. A kapitány gyomorbaja sokkal fontosabb tényező itt, mint a regényben, ráadásul nem pusztán materiális motiváció bizonyos lelki folyamatokhoz, hanem humorforrás is. A kapitány gyomorbaja komikus. Komikus a tűz a tengeren úszó hajón, groteszk az egyik utas (Szula László) nyílt színi öngyilkossága. Kodor, a barát fő vonásává a cinikus-humoros halálvárás válik, nem nagy gazdasági ügyletre, nem a részvényesek

átejtésére készül, hanem egy jelmezbálra, ami aztán a darab végén danse macabre-ba torkollik. A nőekkel kevesebb a bonyodalom, nincs annyi szála, fordulata a kapitány hozzájuk fűződő viszonyának, az ábrázolás lényegre törőbb, egyszerűbb, a kapcsolatok kevésbé bonyodalmasan talányosak.

A kaposvári előadást nézve az az érzése is támad az embernek, mintha nem annyira a darabhoz választották volna a játszókat, hanem inkább a rendelkezésre álló színészeknek íródtak volna a szerepek. Gyuricza István kapitánya nem olyan komplikált lélek, mint Füst Miláné vagy akár Horváth Lajos Ottóé. Ő inkább csak ámul az élet bonyodalmain, egyszerű, kissé spröd lelke számára megfoghatatlan fordulatain. Gyuricza régóta specialistája az erőteljes, baltával faragott férfi figuráknak, ha nem is olyan drabális, mint amilyennek a kapitány önmagát leírja. Most sem léptetik ki szerepköréből, olyan embert ábrázol, aki durván, erőből oldja meg problémáit – a regény cselekményéből az itteni átiratban ezek a motívumok kapnak nagyobb szerepet –, és valósággal lebénul, ha olyan helyzetbe kerül, ahol ököllel nem boldogul. Általában persze a nőekkel jár így. Csapó Virág a korai halál felől fogalmazza meg az asszonyt, inkább jellemzi filozofikus bánat, mint könnyelmű kacérság, belső, lelki törekenysége mintha inkább az elmúlás előérzetéből, mintsem a nőiség rejtélyeiből táplálkozna. Nyári Szilvia múltó kamaszbetegségnek mutatja Miss Borton rajongását, szerelmét a kapitány iránt. A jelmezbálon Kleopátrának öltözve mintha az igazibb, harapósabb lényét mutatná már. Hunyadkürti György a gazdag rákbeteg barát szerepében erőteljesen, színesen, hátborzongató vidámsággal vetíti előre a halál árnyékát. Kelemen József kissé túlkarikírozva jeleníti meg az elegáns-puhány Dedint.

Varga Zsuzsa számára szinte főszereppé íródott egy szobalány figurája, aki nem is szerepel a regényben. Ez a szobalány előbb csak vicces poénokat idéz volt barátaitól, akiknek szemlátomást minden helyzetre volt odaillo citátumuk. Ezek a mind abszurdabb szövegek aztán egyre kísértetiesebben csapnak le minden jelenetet, futtatnak groteszk humorba minden akciót, minden érzelmi megnyilvánulást. A végén persze az is kiderül, hogy ő is a kapitány titkos imádója. Varga Zsuzsa ingyeneknek való finom, blazírt humorral adja elő a csattanókat, pontosan adagol azonosságot és változatosságot megfogalmazásukban. Némedi Árpád ugyancsak nyilvánvalóan neki írt szerepet kapott a záró haláltánc során: egy inast alakít, akire a végső föl-bomlás, a részeg szétmállás bohóckodó megfogalmazása hárul. Az utolsó jeleneteknek ő lesz a főszereplője, ő foglalja össze a kapitány történetének lényegét.



Símarafotó

#### Gyuricza István (Störr) és Csapó Virág (Lizzy) a Darvasi-darabban

Az előadás ugyanis, amelyet Bezerédi Zoltán sodró ritmusban, remekül poentírozva rendezett meg, Tóth Richárd koreográfusi közreműködésével kísérletet tesz arra, hogy színházi módon túllépjen a kapitány elbeszélésén. Egy haláltáncátlényegülő álarcosbál persze mindenképpen egészen másfajta félelmeket jeleníthet csak meg, mint amelyek a regényt átszövik. Ahogyan pedig eljuttassa a kaposvári együttes, inkább tetszik bravúros látványosságnak, pompás színművészeti bemutatónak, mintsem a halál rideg-tárgyilagos, borzongató ábrázolásának. Valójában ez is inkább röhejes paródia, mintsem az elmúlás fölötti megrendülés.

Znamenák István díszlete lényegében megidézi a századforduló korát, de nem a tengerből, hanem a hajóból indul ki. Szögletes terek, szegecselt tartók jellemzik, az ipari szecesszió racionális-praktikus látványvilága ez. Az előadás száz év távolából tekint vissza arra a korra.

#### FÜST MILÁN: A FELESÉGEM TÖRTÉNETE (Jászai Mari Színház, Tatabánya)

ÁTDOLGOZTA: Galambos Péter és Faragó Zsuzsa. JELMEZTERVEZŐ: Kárpáti Enikő. ZENESZERZŐ: Vedres Csaba. SZCENIKUS: Asztalos Adrienn. A RENDEZŐ MUNKATÁRSA: Bakos Éva. DÍSZLETTERVEZŐ-RENDEZŐ: Galambos Péter.

SZEREPLŐK: Horváth Lajos Ottó, Tóth Ildikó, Pokorny Lia, Safranek Károly, Quintus Konrád, Molnár Adrienn.

#### DARVASI LÁSZLÓ: STÖRR KAPITÁNY (Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

DÍSZLET: Znamenák István. JELMEZ: Szűcs Edit. RENDEZTE: Bezerédi Zoltán. SZEREPLŐK: Gyuricza István, Csapó Virág, Varga Zsuzsa, Nyári Szilvia, Kelemen József, Hunyadkürti György, Ébl Helga, Szula László, Tóth Richárd, Tóth Béla, Végh Zsolt, Nagy Viktor, Karácsony Tamás, Némedi Árpád, Szvath Tamás, Kalmár Tamás, Sebesi Tamás.



URBÁN BALÁZS

# Játék

■ FORGÁCH ANDRÁS: VÁSOTT KÖLYKÖK ■

Szamosi Zsófia  
(Elisabeth) és  
Balázs Zoltán  
(Paul)

Csabai István  
felvétele

Az autonóm színdarab vagy adaptáció problematikája mindig erősebben merül fel, ha drámaíró (vagy drámákat is alkotó író) hoz létre közismert regényből színpadi szöveget. Elméletileg számos oldalról körüljárható a kérdés, s valószínűleg nem könnyű konszenzust találni az autonóm dráma létrejöttének feltételeit illetően. Megjelölhető ekként az egyéni szöveginterpretáció új kontextusba helyezése (ami persze csak a valóban közismert művek esetén járható út), egy kiragadott cselekményszál (akár alaplától független) újraírása, a különböző műnemek eltérő nyelvének át- vagy éppen egyébe formálására (például a narráció dialógussá alakítására) tett kísérlet, de tulajdonképpen akár ezeknél „kevesebb” is, például egy történet magvának biztos dramaturgiai érzékkel történő drámává formálása. Am a teoretikus igyekezet, mely adott esetben az adaptáció autonóm drámává válását (vagy épp ennek ellenkezőjét) próbálja bizonyítani, még mindig nem számol a tényleges bemutató körüli gyakorlati problémákkal, melyek a kérdést gyakran minden elméleti okfejtést felreszörve oldják meg: a szöveg megalkotását indokoló rendezői ambícióval, az azt megvalósító társulati munkával vagy éppen – hogy a legprózaibb esetet nézzük – az alaplóművek még élő szerzőinek (esetleg a közelmúltban elhunytak örökösének) a színház számára felettébb terhes jogdíjigényével.

Forgách András néhány évvel ezelőtt bemutatott García Márquez-adaptációja után most Cocteau leghíresebb (bár attól tartok, manapság kevésbé olvasott) regényét fogalmazta újra. Míg a García Márquez-szöveg elválaszthatatlannak tűnt az azt életre hívó színpadi produkciótól, a *Vásott kölykök* bármikor, bárhol előadható, autonóm szövegnek érződik. Hogy autonóm dráma vagy színpadi adaptáció-e, jelen esetben kevésbé érzem fontosnak: akár ennek, akár annak tekintjük, ugyanazon erényeket és problémákat mutatja.

Ami az olvasónak és a nézőnek egyaránt a legfeltűnőbb: a szöveg nyelvi virtuozitása. A Forgách-darab hősei hamisítatlan cocteau-i nyelven beszélnek. Igaz, a *Vásott kölykök* nem párbeszéd-

mentes próza, s maga Cocteau is többször feldolgozta dialogikus formában; hangjátékot is, forgatókönyvet is írt belőle, melyeket az átdolgozók használhatnak és használnak is (és nem tudom, mit köszönhet Forgách a hivatkozásként feltüntetett Toepler Zoltán-féle verzióknak), ám a források egybe dolgozásával kialakított nyelvezet megkonstruálásához azért nem kevés írói invenció szükséges. Forgách – miközben (az említett szerzői változatokhoz hasonlóan) némileg egyszerűsíti a történetet, s a szereplők közül csak a legfontosabbnak érzetteket tartja meg – finoman elemeli, ambivalenssé teszi a cselekményt. Nem alakítja dialógusrészekké a szereplőkről a leírásokban adott információkat, s nem választja el didaktikusan a valóság, az álom és a fantázia területét. A mindenkori rendezőnek ezzel lehetőséget ad e szituációk (akár a szerzői intenciótól független) értelmezésére éppúgy, mint a reális és szurreális, való és képzelet szülte világok el nem választására, tudatos összemosására. Vagyis miközben nagyon hitelesen kelt életre egy alkotói világot (főként hangulatában, nyelvben illúziókeltően megidézve azt), lehetőséget teremt akár igen különböző stílusú, más és más rendezői eszközökkel élő előadások létrejöttére.

Kevesebb támpontot ad azonban ahhoz, hogy miként és mennyiben jeleníthető meg hatásosan a színpadon ez a sajátos varázsú, de nem minden írói modortól mentes, több elemével a század eleji francia irodalom közhelyeihez tapadó cocteau-i világ. Hogy azok számára, akik egyáltalán nem vagy kevésbé rajonganak a század sajátos, sokoldalú, a francia irodalomra és filmre azonban inkább személyiségének öntörvényűségével, mintsem műveivel ható alkotójáért, tud-e mondani valami igazán megkapót, eredetit az önmaguk köré saját, fantasztikus világot költő, álmodó s e világ és egymás foglyává váló, minden kitérés kísérletük ellenére széttéphetetlenül, mindörökké összetartozó testvérek története. Azok a támpontok, melyeket a szöveg mind tartalmi, mind formai tekintetben a hatásos színpadi megjelenítéshez nyújt, szorosan kötődnek az alaplómű logikájához. Ilyenek például

a szerepösszevonások: a Mama-Mariette-Hölgy (a vonaton), valamint Dargelos és Agathe szerepének összekapcsolása. Az utóbbi a fontosabb, hatásosabb, egyben a problematikusabb: az a fajta kikerülhetetlen stilizálás, melyet a nő játszott a férfiszerep mindenképpen indukál, más irányú (s főképp más befogadói reakciókat kiváltó), mint a költői világ szövegben megjelenő (a főszereplők világmódolásában is tükröződő) stilizáltsága. Hasonló kérdést vetnek fel a hangsúlyos pontokon (a Michaellal való találkozásnál, illetve a végkifejletnél) repetitív variációkként megelevenedő jelenetek is: invenciózusan tágitják a kulcsjelenetek (s ezáltal az egész szöveg) interpretációinak lehetőségét, elvben lehetővé téve, hogy a befogadó valóságot és álmat akár többször is felcseréljen. Azért csak elvben, mert valószínűleg kikerülhetetlen, hogy az előadásban valamilyen erőteljes rendezői gesztus ne értelmezze ezeket – ami pedig éppen az eredeti módon megteremtett ambivalenciát fogja megsemmisíteni.

Lehet persze úgy gondolni, hogy az író feladata „csupán” a cocteau-i világ autentikus drámává transzformálása – a befogadóra hatást gyakorolni már a mindenkori rendező dolga (a mű létrejöttének körülményeiről mit sem tudó recenzensnek pedig nem illő boncolgatnia, hogy az író mennyiben könnyíti meg a rendező feladatát). A darabot Szolnokon színre állító Réczei Tamás leginkább a szituációk finom, (mindkét) szerzőhöz hű kibontásában jeleskedik. Még a Forgách-szövegnek is erőteljesebben iktat ki a szövegből mindent, ami a realitáshoz tapad, gyengíti a tragikus végkifejletre utaló dramaturgiai szálakat (így például elhagyja Paul méregmániája explicit megnyilvánulásainak jelentős részét), s az egész első részben (mely terjedelmileg több mint kétharmada a másodiknak) a szituációk önfeledt játékoságát hangsúlyozza. A játék színeit fokozatosan komorítja el, mindvégig lebetgetve az esetleges szerencsés feloldás illúzióját. Noha érezhetően pontosan végigemlezi a szituációkat, igyekszik megőrizni azok ambivalenciáját: nem törekszik arra, hogy valóság, fantázia és álom birodalmát élesen elválassza. (Különösen érezhető ez a Mama jeleneteinél, ahol e világ és túlvilág, való és képzelet kivált sikeresen kapcsolódik össze.) Igaz, jól látható választóvonalat húz a szituációk vélt közérthetősége érdekében, amelyen a repetitív jelenetvariációk megjelenítése valószínűleg már túl lenne, így ezeket egyszerűen elhagyja. Ezenkívül ügyesen kezeli a fényeket, tud határozott színpadi atmoszférát teremteni.

Am mintha inkább a játék egészéről (illetve néhány kiemelt részeről) volna határozottabb elképzelése, mint az egyes jelenetekről. Az előadás néhány hatásos rész között gyakran dögög, leül, rendezői bizonytalanság, néhol tanácstalanság érződik, legfeltűnőbbben a realiztikus megjelenítés és a stilizálás arányain. Erre mutat a díszlet és a jelmez éles eltérése: Menczel Róbert tere persze nem is lehet konkrét, realiztikus, hiszen a szobaszínház piciny teréből igen nehéz lenne pályaudvart, vonatot, tengerpartot stb. varázsolni. Tervező és rendező mégis mintha kicsit kényszeredetten stilizálná a helyszíneket, az eltérő szintű és színvonalú ötletek nemigen kapcsolódnak össze. Néhány szín (például a vonat) amolyan „szegény színházi” módon, a legegyszerűbb színpadi használati tárgyakból áll össze, máskor látványosabban működik az alkotói fantázia. A tenger például plexi téglatestekbe eresztett, színes fényekkel megvilágított víz – ennek az absztrakciónak azonban később nincs folytatása. A palota megjelenítése ugyanis újabb ötletre épül: a második részre színpad és nézőtér elhelyezkedése megfordul; a játéktér lépcsőzetesen (aréna alakban) emelkedik a nem emelkedő nézőtér felett. (Túl azon, hogy a szünetről később visszaérkező s a hátsó sorokba kényszerülő nézők helyzete aligha irigylésre méltó, színpad és nézőtér viszonyának látványos megfordítása azért sem igazán szerencsés, mert szimbolikusan olyan fordulatot sejtet a színpadi ábrázolásban, melyet az előadás természetesen nem igazolhat.)

Az eltérő módon, de szándékában következetesen absztraháló díszlettel szemben Debreczeni Ilona illúziókeltő ruhákat tervezett: a tarkabarka, nyítt pulcsik, csíkos és felemás zoknik vagy Michael híres, hosszú, lobogó sálja autentikus egyszerűséggel idézik meg nem pusztán a regény, de a harmincas évek egyik jellemző francia filmtípusának (nem Cocteau filmjeinek) világát. Ez a kettősség érezhető egyébként a tárgy- és kellékhasználaton is: a stilizált térelemek természetesen nem naturalista módon veszik birtokba a szereplők, az apróbb kellékek azonban néha igen erősen előtérbe tolnakodnak, általában a direkter komikus hatás kedvéért: Paul nagyon is valóságos ételt lötytyint Elisabeth képebe, Gérard rövid burleszkjelenetet mutat be a bőröndökkel.

Komolyabb problémát jelentenek a mindvégig érezhető tempógondok. A bejöveteleket és távozásokat gyakran inkább pragmatikus okok határozzák meg, mint az adott szituációk súlya, ereje. Cocteau és Forgách szavai néha bőségesebben áradnak a kelletténél; a darab néhány problematikusabb pontját pedig a rendezés sem tudja megoldani. (Ilyen például a nyitó jelenet, mely a hangjátékváltozatban a helyén lehetett, de színpadon aligha hatásos.) A második részben a megjeleníteni kívánt atmoszféra sem igazán erőteljes; az alapszituáció kétségtelen mesterkélttségét fokozza a színpadi műviség.

Az egyes jelenetek eltérő intenzitása mindezen túl a sok részértékeléssel bíró, de némiképp egyenetlen színészi alakításokból is ered. Balázs Zoltán alkata szerencsésen fedi Paulét, könnyedsége, természetessége az első részben kivált kamatozik. Jól él az önreflexió mindig hálás eszközeivel, s egészen kitűnőek a váltásai: mind a „felébredései”, mind tudatos, nővérét és a többieket megdöbbeneti szándékozó hangulat- és hangnemtávolságai. A második részben viszont művibb, manirosabb eszközökkel él, mielőtt következtében az őszinte szenvedés vérszenes közel kerül a szenvedéshez. Fordított a helyzet Szamosi Zsófia Elisabethjével: a színésznő alkata érettebb, „felöltöttebb” az optimálisnál, így az első részben a szerep bizonyos hangsúlyai óhatatlanul kissé eltolódnak. A második részben viszont egészen kitűnően jeleníti meg a pusztító szeretetvágy elhatalmasodását, s erőteljes szuggesztivitással teljesíti be a tragédiát. Chován Gábor rokonszenves lendülettel formálja Gérard kevés lehetőséget kínáló szerepét. Huszárik Kata Dargelossal keveset tud kezdeni: korrektül letudja a szerepet. Agathe-ként azonban egészen szép, tiszta eszközökkel dolgozik, a második részben megindító pillanatai is akadnak. Császár Gyöngyi elsősorban a Mama talányos alakjában van jelen erőteljesen: eszköztelenül, alig néhány gesztussal tud igen szuggesztív lenni. Mariette-et és a vonaton utazó Hölgyet kicsit konvencionálisabban játssza; igaz, maguk a szerepek is azok, de a három figura (mint archetípus) talán jelzésszerűen összekapcsolható lenne. Dian Róbert Michael kis szerepében finom önironiával adja a más világból (talán egy korabeli filmből) érkezett milliomost.

A távolról sem érdektelen, de meglehetősen egyenetlen előadás az adaptációhoz hasonlóan nem ad egyértelműen pozitív választ a cocteau-i világ színi megjelenítésének fontosságát és hatásosságát firtató esetleges kérdésekre. De (miként a szöveg is) sejteti, hogy a feladat megoldható.

#### FORGÁCH ANDRÁS: VÁSOTT KÖLYKÖK (Szolnoki Szigligeti Színház)

JEAN COCTEAU AZONOS CÍMŰ REGÉNYE NYOMÁN, TOEPLER ZOLTÁN VÁLTOZATÁNAK FELHASZNÁLÁSÁVAL. DÍSZLET: Menczel Róbert m. v. JELMEZ: Debreczeni Ildikó. A RENDEZŐ MUNKATÁRSA: Kónya Gabriella. RENDEZŐ: Réczei Tamás.

SZEREPLŐK: Balázs Zoltán e. h., Szamosi Zsófia, Chován Gábor e. h., Huszárik Kata, Császár Gyöngyi, Dian Róbert/Réczei Tamás.



Bozzi: Verebes István

Tumbász Hédi felvétele

korholandónak, hogy az ügyvéd ragaszkodik a törvényekhez, és azon van, hogy érvényt szerezzen elvitathatatlan jogainak. A szentimentális, emberbaráti morál és a legitimitáshoz foggal-körömmel ragaszkodó „értelmes önzés” etikája kerül itt elmentérbe. Ami egy működőképes dráma alapjaként tökéletesen elfogadható lenne, ha egyrészt Bozzi, másrészt a vele ellenláb-  
bas oldal legalább a dadogásig jutna a színpadon. Nincs így: a többiek – Angelo, a gengszter, akit csak egy dolog éltet, hogy filmet forgasson a rablott pénzből (nem tiszta hülyeség vajon e motiváció?!), Julia, a csinosnak mondott drámai szende, Pietro, a darabban a rezonőr-narrátor szerepét ellátó, alig rezonáló cégtáblafestő – mind papírmásé figurák, akik még az operettvilágban megkívánt életerővel sem rendelkeznek. Ráadásul Bozzit meg is rágal-mazzák a librettisták, amennyiben ráfog-ják, hogy makacsul vonakodik kiadni a szomszédban lakó Julia örökségét. Ez a darab belső logikája szerint hazugság: Bozzi, a törvényesség fanatikusa képtelen lenne egy ennyire illegitim lépésre. Marad tehát a mese, de annak is a legrosszabb, hiszen semmiféle költészettel, szívmengető lírával nem rendelkező fajtája, no meg a meg-váltástörténet: a gyermeki szeretet érvény-teleníti a Bozzit ért rontást. A kis Filippo pusziya feloldja az átkot: a kíméletlen ügyvéd nem csupán kutyaszőrét, de szőrös szí-vét is levedli egyidejűleg.

A szentimentális-morális-filantróp ér-telmezés mellett azonban adódhat egy más-féle, kissé nyersebb interpretáció is. A színpad felett futó angol feliratokon egyszerre csak megjelent egy szó: „homeless”. Rec. megdermedt, aztán teoretikus képességeit igénybe véve fölolvastotta magát, és arra jutott, hogy e kifejezés akaratlan kibeszé-lése a darab egyik lehetséges értelmezésé-nek. Hiszen a megátkozott, egykor sikeres ügyvédként regnáló, később kivert kutya-ként tengődő Bozzi nem más, mint szeren-csétlenül lecsuszott egzisztencia, egy haj-léktalan, akibe mindenki belerúghat, ha éppen arra szotytan kedve. Itt megnyílna a lehetőség a szövegek rejtettebb – mondjuk így –, mélyebb rétegeinek kibá-nyászására. Ám ezt a ma színházilag igen termékenynek látszó értelmezést még csak jelzésszerűen sem ábrázolják a Bozzi meg-valósítói. Igaz, ez meghaladná a dolog ke-reteit. A dolog pedig a felhőtlen szórakoz-tatás.

A Bozzi kiötlőit és színpadra hurcolóit a bemutatókor, 1976-ban feltehetően egyet-len dolog mozgatta, az ugyanis, hogy pará-dés szerepet kínáljanak Bozzi megformáló-

CSONT ANDRÁS

# Állat az emberben

■ A KUTYA, AKIT BOZZI ÚRNAK HÍVTAK ■

A Bozzi úr egyike Békeffi István és Fényes Szabolcs legrosszabb darabjainak. A mű-faji megjelölés – „édes-bús családi musical” – némi kigúvadt szemű töprengésre készítette Recenzenst, aki különösen a „családi” jelzót találta értelmezhetetlennek. Persze darabról alig beszélhetünk, a kiinduló szituáció – Bozzi, a gonosz ügyvéd és a neki kiszol-gáltatott szegény honfitársak ellentéte – még csak elfogadható lenne, ám a többi szál, a mellékszerepek kidolgozása elmaradt, a szövegek egy teljes trehányág jeleit mutatja, a dalszövegeken semmi sem látszik G. Dénes György egyébkénti zsenialitásából, és Fényes Szabolcs mesés melodikus invencióját is csak egyetlen szám mutatja, a „Küldök né-  
ked egy nápolyi dalt”, de ezt eredetileg nem a Bozzihoz írta. Ha komolyabban a körmére nézünk a librettónak, akkor előtűnik, hogy még az alaphelyzet is felületesen oda van kenve: dr. Eduardo Bozzi megátkozott rosszasságát mintegy becsületszóra kell elhinnie a nézőnek, ebből ugyanis voltaképpen semmi sem jelenik meg. Hacsak azt nem tekintjük

jának, akit akkor történetesen Latinovits Zoltánnak hívtak, és aki akkoriban súlyos színészi-emberi válságban tengette életét. Most Verebes Istvánt láthatjuk ugyanebben a szerepben. Kétségtelen tény, hogy vannak úgynevezett egyszemélyes darabok, amikor a főszerep oly parádés, s az erre a főszerepre felkért, a mintegy a testére-lelkére irt szerepben föllépő színész oly jelentős, vagy az adott pillanatban oly népszerű és karizmatikus, hogy minden recenzenti finnyáskodás kényeskedésnek és bárgyú okoskodásnak bizonyul. Ha a színész ragyogót alkot szerepében, akkor tökéletesen igazolja az egyébként talán problematikus vállalkozást, akkor a többi közreműködő – néha persze fogcsikorgatva – elfogadja, hogy pusztán statiszták a sztárnak, akkor a sztárt illető siker sikeressé teszi a mellékszereplőket is, a darab hiányosságai érdektelenné válnak, és a felcsattanó tapsorkánban a produkció minden résztvevője üdvözl.

Ha azonban azt látjuk, hogy a darab egyszerűen nincs megrendezve, ha egyetlen poénon sem lehet nevetni, ha a táncosok nem kaptak megfelelően koreografált mozgássorokat, ha az énekes számokból semmit sem lehet érteni – így egy magyar nyelvű előadásban elengedhetetlen segítségünk az angol nyelvű vetített felirat lesz –, ha a világitás értelmezhetetlen, ha a járásek esetlegesen és funkciótlanok, ha az egész előadás tempótlan és stílustalan, ha a mégoly remek színészek is, mint Kézdy György vagy Rudolf Péter, rendezői értelmezés híján folyvást a nézhetetlen határán imbolyognak – akkor ideáltípusok esetében mindez nem más, mint szükségyszerű fogyatékhalmaz, mely arra hivatott, hogy még jobban a fénybe tolja a csodás és mindenkit lenyűgöző főszereplőt.

Am ha a feltétlenül asztalra pakolt főszár éppoly rossz, mint a körítés, akkor ez oly mértékben legyengíti a produkciót, hogy a végén a nézőnek beleképrázik a szeme a hülyeség és a hányavetiség emez arcátlanul táltal csimborasszójába. És persze nyegleség, a közönség bálmulatos lebecsülése és lenézése van e jelenség hátterében; vagy nem, inkább beszédes előterében. Amit Verebes István főszereplés címén művel, az egyszerűen gyalázat, ugyanakkor mai magyar szellemi állapotunk tökéletesen árulkodó tükre. Hiszen itt nem kevesebb történt, mint hogy egy valaha jelentékeny tehetségű színházi ember leadta magát szellemi értelemben nem létező, kereskedelmi nézettségű „sztárokhoz”, „tévés személyiségekhez”, és ezzel aztán végképp beadta a spirituális kulcsot. Hogy mennyire végzetesen és – legalábbis feltehetően – megreparálhatatlanul, az Rec. számára a december 25-i előadáson derült ki napnál világosabban. Hogy alig ismeri a szöveget, hogy énekelni-táncolni egyáltalán nem tud (a műsorfüzetben hihetetlenül öntetszorgó-ön-sajnáló, de persze önironikusnak szánt szavakat mond a fárasztó táncpróbákról, melyeken nyilvánvalóan semmit sem sikerült elsajátítania), hogy sem mozgása, sem intonációja nem felel meg semmiféle mércének – ez voltaképpen nem is meglepő ennek az immár „arccal a reklámbevételek felé” jelszó bűvöletében álló pályának a végén. De mégis arcpírító az a laza színjátszás címen végigvitt nyegleség, amit ez a nadrágrepedésig önelégült ember művel. És amikor látja, hogy nincs sikere, amikor tapasztalt színházi négy lábúként (ezúttal nem kutya, hanem róka!) tökéletesen érzékeli, hogy megbukott, hogy nagyképű flegmáskodását, a bejárópróbán sem elfogadható markírozását látva alig verődik össze néhány tenyér, akkor – a jól bevált magyar sértődöttség szerint – durcáskodni kezd, felemelt féllábbal mintegy lepisíli a közönséget és az egész nagy „gebaszt”, aztán vállvonogatva hátramegy a kasszához, miközben partnerei tanácstalanul találgathatják, hogy ez most a tapsrend ironikus kifordítása vagy valami idióta improvizáció. A néző pedig elfordítja fejét, és szégyelli magát; ám szégyene lassan dühbe csap át, amikor elolvassa a műsorfüzetnek csúfolt szórólapon azt az információt, hogy a december 1-jei bemutatót színházra állították: ...és akkor egy nyolc (!) tagból álló névsor következik. Mi ez, valami ostoba vicc, az élenjáró szovjet kollektív

vezetés dalszínházi formája?! – töpreng a ruhatári csata után Rec., és nem talál választ, csak még egy tény: e rendezői konzíliumhoz két rendezőasszisztens is társult. De hát tudjuk: egy átütően rossz produkcióhoz sok átgondolt tehetségtelenség szükséges.

A Budapesti Operettszínház ezzel az előadásszerű olvasópróbával eljutott évadja eddigi mélypontjára. A *Marica grófnő* sok tekintetben problematikus, de helyenként mégis igazi színházat hozó előadása, a *Funny Girl* még problematikusabb, de sok értéket is felmutató (Békés Pál fordítása, Margitai Ági és Molnár Piroska üde komédiázása) bemutatója után a Rec.-nek a *Bozzi úrtól* elakadt a lélegzete. Jobb helyeken az ilyen bukást egyszerűen leveszik a műsorról, hiába hörögnek a szponzorok, persze csak pianissimo, hiszen a fiaskó nekik sem érdekük. Na de akkor mi lesz a sikeres Verebessel?

## FÉNYES SZABOLCS-BÉKEFFI ISTVÁN-G. DÉNES GYÖRGY: A KUTYA, AKIT BOZZI ÚRNAK HÍVTAK (Budapesti Operettszínház)

DÍSZLET: Kentaur. JELMEZ: Parádi Gabriella.

A DECEMBER 1-JEI BEMUTATÓT SZÍNPADRA ÁLLÍTOTTA: Rogács László, Kerényi Miklós Gábor, Duda Éva, Kállai István, Silló István, Böhm György, Németh Zoltán, Maklár László.

SZEREPLŐK: Verebes István, Rudolf Péter, Kékkovács Mara, Kézdy György, Szabó P. Szilveszter, Kishonti Ildikó, Papadimitriu Athina, Arányi Adrienn, Balogh Bodor Attila, Erdős Borcsa, Tallós Andrea.

**ellenfény**  
kortárs tánc-és színházművészet

2002/2.

**Legendás alakok, mai játékok**

**Kárpáti Péter-bemutatók  
(Nick Carter, Pájkás János, Harcsadal)**

**Boszik Yvette: Dadaisták**

**Kritikák új előadásokról**

**www.ellenfeny.hu**

Előfizetés:  
Telefon/fax: 33-78-398  
e-mail: eseli@axelero.hu

## 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, Némethyölgvi út 6. III. 2., tel.: 214-3770)  
személyesen, valamint telefonon  
vagy átutalással (10402166-21624669-00000000)

KARSAI GYÖRGY

# Értelmezés nélkül

■ CARLO GOLDONI: MIRANDOLINA ■

A *Mirandolina* szélsőségesen kiélezett konfliktusra épül: Goldoni a megrögzött nőgyűlölő lovag – a *Férfi* – és a tűzrölpattant, minden férfit magába bolondító fogadósnő – a *Nő* – örök harcának világirodalmi toposzát öltözteti a komédia jelmezébe. A karakán, életét tiszteletet parancsolóan felépítő, önállóságára joggal büszke *Nő a vagyok, aki vagyok* alapállásából kiindulva leckézteti meg a *macsó* férfivilágot. Dehogyan csak a lovagot! Minden körülötte forogó férfi megalázott pojácává silányul, s feltétel nélkül behódol eszének, amelyet szépsége mindössze bearanyoz, de nem helyettesít. Hiszen ha elegendő volna a hódításhoz a női szépség, a nyers szexuális vágy felkeltése – s ennek szájbarágására Goldoni nagyon komolyan odafigyelt –, akkor az önmagukat nagyúri dámáknak hazudó színésznőknek egy szinten lehetnének *Mirandolina*-val. De hát erről szó nincs, e két szélsőségesen közönséges, ribanc jellegű *actrice* tökéletesen ellenpontozza *Mirandolina* jellemét. Ami pedig igazán drámaivá teszi a *Nő* és a *Férfi* közötti harcot, az éppen ennek a ribanc=nő sablonnak a *mirandolinai* cáfolata. A megvetően büszke, fölénytől eltelt *Férfit* tökéletes pszichológiai érzékkel forgatja ki önmagából a *Nő*. *Mirandolina* ugyanis tudja, hogy a büszkeség megtöréséhez a büszkeség felkeltésén át vezet az út (lásd a kérdéshez Hermann István *A komédia vége* című



Walter Péter felvétele

Hegedűs Zoltán (Ripafratta), Danyi Judit (Mirandolina) és Bori Tamás (Fabrizio)

KOLTAI TAMÁS

# Cover

■ KEN LUDWIG: KÁPRÁZATOS  
HÖLGYEK VAGY AMIT AKARTOK ■

Nehezen hihető, hogy a kaposvári Csiky Gergely Színház Ken Ludwig-világpremiert tartott (a műsorfűzet szíves közlése), és hogy – egyáltalán – szemenszedett bulvárdarabot tűzött műsorára. A *Káprázatos hölgyek vagy amit akartok* vérkommersz, s nem a legjobb fajtából. Egy amerikai bulvárt nehezen vesz be a gyomor a legendák Kaposváran, kivált az enyém, minthogy nekem a kaposvári színház elmúlt három évtizede nem legenda, hanem a magyar színházi reneszánsz végignézett és végígirt, legszebb fejezete. (Éppen a Ludwig-premier tájkán volt harminc éve, hogy az évfordulókra – helyeseltetően – kevéssé érzékeny teátrum bemutatta korszakindító előadását, Zsámbéki Gábor *Sirály*-rendezését.)

Belátom, változnak az idők – de, ugye, nem kell, hogy el is legyenek tőle ragadtatva?! Ludwigra nyilván van mentség. Az egyik bizonyára az, hogy cselekményébe bele van fércelve egy gyöngye *Vízkereszt*-fonál, s a Shakespeare-vígjáték a színház nemrég még játszott, amúgy az előadás minőségéhez képest kevéssé méltányolt műsordarabja volt. (Igaz is, miért nem rendezte azóta a *Vízkereszt* színpadra állításával debütált Kelemen József? Ha a nimbuszát

féltik, közlöm, hogy nem lett nimbusza; ha őt magát, miért ne kaphatná meg a művészi siker után a művészi bukás lehetőségét?) *Vízkereszt*ből maradt hideg sültből kiállt a Ken Ludwig-asztal. Babarczy László rendezte. Másnak kellett volna ugyan rendeznie, de végül Babarczy ugrott be. Nem először. Kaposváron ma Babarczy a *cover*. Beugró rendező.

A *Káprázatos hölgyek* cselekménye elhanyagolható. Két színész nőnek öltözve, a távolra került nővéreknek adva ki magát próbálja megkaparintani a család pénzét. Több ismert kasszadarab jár hasonló srófra, ezek vissza-visszatérnek a nemzetközi bulvárrepertóárra. A magyar előadások általában azzal tűnnek ki, hogy ízléshiányosak. Úgynevezett sztárok (többnyire gyöngye iparosok) árulják ki bennük olcsó eszközeiket. A kaposvári produkciónak az a tétje – s az *elfogadható* mentsége –, hogy bebizonyítja: lehet másképp is. Ízlésesen. Szakmailag perfekten. Színészekkel.

Anger Zsolt és Keszég László ugyanolyan választékosan játssza a két nőimitátort, mint bármilyen más szerepet. Már a prolog is – Shakespeare-recitálás közönség előtt – mentes a durva paródiától. A nő szerepbe beleviszik férfikarakterük adottságait. Keszég elmélázó, későn kapcsoló, halvérű Jackjéből nyugodt, föltűnésmentes, kissé trumpli fiatalasszony lesz, aki hanyagul kezeli nőiségét. Anger impulzívabb Leója eleve testesebb és teltebb „művésznő”: ad magára, ügyel a tartására, de gesztusai továbbra is belülről jönnek (például „kifelé” jár, ahogy maga a színész is). Mindkét alakítás azért mulatságos, mert komoly, még a lepleződés és az átöltözés pillanataiban is, amikor oda-vissza cserélik személyazonosságukat (és nemüket), hogy párhuzamosan feleljenek meg fölvetett szerepüknek és a frissen megismert lányok ellen

szép tanulmányát Goldoniról). Mirandolina célja ebben az értelmezésben nem a Férfi megszerzése, hanem megleckéztetése. Egyetlen pillanatra meg nem érinti a lovag egyénisége, férfiassága; a már legyőzött, szépségének behódolt ellenfél csak arra jó, hogy közönyös mosoly kíséretében besorolja lepkegyűjteményébe, hódításainak képeskönyvébe.

A kecskeméti Katona József Színház előadását Kerényi Imre jegyzi. Van egy tűzrőlpattant(nak ható) Mirandolinája (Danyi Judit), egy teljesen fád, de időnként (színészi) indulatokat felvillantani képes Ripafratra lovagja (Hegedűs Zoltán), és kész. Amint előadás után mellettem ülő kiváló – elsősorban vidéki színházakban rendező – barátom búsan elmélázva megjegyezte: hiába, no, színészek nélkül nem lehet színházat csinálni. Hát igen, itt akár be is lehetne fejezni e színházi fiaskó ismertetését, ha nem érezném szükségét, hogy legalább részlegesen vitába szálljak a fenti, egyébiránt a lényegre tapintó kritika megfogalmazójával. Ugyanis nem ilyen egyszerű a dolog. Miért van az, hogy a Győrben egykoron tényleg remek Hamlet–Ophelia kettős – Hegedűs Zoltán és Danyi Judit – Goldoni vígjátékában inkább esetlenségével, modorosságaival tűntet? Hiszen itt is vannak jó és nagyon jó pillanataik: például amikor Mirandolina hideg fejjel eldönti, hogy elcsábítja a lovagot, vagy amikor a lovag blazírtságmáza szétpattogzik a két léhűtő (az őrgrof és a gróf – Kiss Jenő és Vitéz László) szerelmi vádaskodásainak hatására. Ám ezek csak pillanatok, előadás, koherens szerep- vagy szituációértelmezés nincs. A baj ugyanis nem a színészekkel, hanem a rendezői koncepció hiányával van. Nem szól ez az előadás sem Mirandolina önállóságáról, sem a női csábító hatalmáról, de nem szól a lovagról – göggyéről, jellemváltozásáról – sem. Ugyanígy csak sablonközhelyek pufognak a mellékszereplők – színészilag legtöbbször sajnós kínosan megoldatlan – fellépéseikor (Kiss Jenő manírjai és érthetetlen izgulása [!] a parányi térben hamar lelepleződnek, Vitéz László egyszerűen pojjá válik a veszi Albafiorita gróf szerepét, Magyar Évának nincs egyetlen őszinte hangja, mozdulata, mindent játszik, de azt nagyon). Veress Dóra Ortensia színésznője és Bori Tamás Fabriziója valószínűleg egy

jobb *Mirandolina*-előadásban is megállná a helyét. Egyetlen igazán eltalált figuraalakítás van az előadásban: a lovag mellett őrző-védő smasszerré értelmezett Szolgaé – Szívós Győzőnek a kínálkozó túlzásoktól óvakodó, távolságtartó játéka átgondolt, szép munka.

A színpadkép zavaróan kaotikus (minimáldíszlet: Mira János), egyszerre Mirandolina fogadójának szobája, esetleg szobái, vagy éjszakai lokál – talán az utóbbira utalnak a nézőtér első sorától mintegy harminc centiméterre elhelyezett bárszékek és a közjük tett, ki tudja, milyen célú asztalka; derékig érő, kopott, piros palánk veszi körül, amelyen háromoldalt (nehezen kezelhető) két-szárnyú ajtók nyílnak mindenféle lépcsőkhöz (vagy újabb helyiségekhez, hiszen például itt vasal Mirandolina). Mindvégig nincs eldöntve, reális avagy stilizált térben játszódik-e a dráma. A jelmezekről (Velich Rita) – Mirandolina nagyon jól eltalált, egyszerre csábító és ha kell, szigorú tükröző ruhájától eltekintve – mindvégig nem tudtam eldönteni, vajon szándékolta kopottak, némelyik itt-ott szakadt is, vagy ez is csak figyelmetlenség. Igaz is, figyelmetlenség (ne kerteljünk: trehánytság): ha már ott van egy igazi sakktabla, igazi, rendesen felállított bábukkal, a pindurka térben, ahol minden testközlemben történik, miért nem lehet Kiss Jenőnek megmondani, hogy nyitó lépésként ne ugorjon királynőjével a parasztok feje fölött a tábla közepére, mert erre nem lehet értelmes lépéssel reagálni? Így Vitéz László válaszhúzása csak annyit jelent, hogy még ő sem látott életében sakktablát, ami persze nem baj, csak éppen Goldoni szövege ellentmond ennek. Hiába, a rossz előadás a részletekben is lelepleződik.

#### GOLDONI: MIRANDOLINA (Katona József Színház, Kecskemét)

FORDÍTOTTA: Magyarósi Gizella. DRAMATURG: Gyergyádesz László. DÍSZLET: Mira János. JELMEZ: Velich Rita. A RENDEZŐ MUNKATÁRSA: Saád Katalin. RENDEZTE: Kerényi Imre. SZEREPLŐK: Kiss Jenő, Vitéz László, Danyi Judit, Veress Dóra, Magyar Éva, Bori Tamás, Szívós Győző, Horváth Ferenc



Keszég László (Jack Gable) és Anger Zsolt (Leo Clark)

indított szerelmi ostromnak. A női gesztusok a női pszichét követik – ennyiben „sztanyiszlavszkiji” a két árnyalt karikatúra. És épp a kvázihitelesség miatt „shakespeare-i”, amikor az egyik ostromolt fiatal lány (frivol *Vízkereszt*-párhuzam) beleszeret az „androgün” kényszertranszvesztita női énjébe.

A kaposvári profizmus működik az olyan apróságokban, mint a vonatjelenet videón vetített, szaladó tájképe és az előadás gusztyos kiállítás. A színészi rutin elég Spindler Béla Malvolio-utánzat apafigurájához, Kocsis Pál mafla fiújához és Sarkadi Kiss János álszent papjához. Lázár Katinak nem gond egy blikkfangos nagy-néniepipód (valószínűleg Molnár Piroskának sem a másik szereposztásban). Német Mónika és Balla Eszter viszont még nem sajátította el a szakma alapjait, ami a *Vízkereszt*-epilógót is lerontja; a kaposvári műhelyben a színésznevelés régen jobban ment. (Német Mónikát Gryllus Dorka kettőzi.)

Mindamellert Kaposvár a kommersz jobban tudja a kommersz színháznál. Ezért a tanulsáért *egyszer* érdemes beugrani a bulvárba. Ha csak cover, akkor jó.

#### KEN LUDWIG: KÁPRÁZATOS HÖLGYEK VAGY AMIT AKARTOK (Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

FORDÍTOTTA: Szöllősy Judit. DÍSZLET: Paseszky Zsolt m. v. JELMEZ: Cselényi Nóra. ZENE: Hevesi András. RENDEZŐ: Babarczy László. SZEREPLŐK: Anger Zsolt, Keszég László, Balla Eszter, Spindler Béla, Kocsis Pál, Gryllus Dorka/Német Mónika, Sarkadi Kiss János, Molnár Piroška/Lázár Kati.



CSÁKI JUDIT

# Sok a sokból

■ EGRESSY ZOLTÁN: PORTUGÁL ■



Miskolczy Róbert felvétele

Amikor Sátán a színpad jobb oldalán fekete bőrszerkóban, fején bukósissakkal *túlságosan* részegen üldögél, és micimackós bögréjét magasra nyújtva, dülöngélve követeli az utántöltést, az emberben megképződik a gyanú: ez itt *sok* lesz.

Retek, a kirúgott rendőr karján óriási pálmafa-tetoválás virít – túl nagy pálmafa.

Csipesz térdig érő virágos sortja, zoknijai, papucsai, de még a baseball-sapkája is rendben van – a trikón a Michael Jackson, az túl sok.

Ez a „túl sok” sorvezető Szerémy Zoltán rendezésében – a szegedi *Portugál* nemcsak erről szól, hanem ezáltal szólal meg, ez a legfőbb kifejezési eszköze. És nem mondhatni, hogy a koncepciózus elrajzolás, a stilizáció a rendezői közelítés lényege. Megtörténik.

A falusi életkép meglehetősen soványka cselekménnyel párosul – a betoppanó idegen, aki a maga (amúgy eléggé tétova) módján felkavarja az állóvizet, s távozása után már semmi sem ugyanolyan, mint volt korábban –, s ez is meglehetősen archetipikus. Ráadásul kevés fordulatot, akciót tartalmaz; marad tehát elsősorban is az életkép mint olyan.

Igy volt ez a Kamra előadásában is annak idején; tüchtig és részletező tabló keletkezett számos remek alakítás révén, amelyek egyébként éppen nem egyenként, hanem együtt adták ki ezt a fentebb említett „túl sokat”. Szerémy Zoltán színész-rendező is a színészi alakításokat tolja előtérbe – csak kevésbé bízunk abban, hogy sok kicsi sokra megy. Ezért aztán vagy elengedi őket, vagy mennek maguktól is, sokfelé.

Czirják Csilla (Masni) és Sarádi Zsolt (Bece)

URBÁN BALÁZS

# Búcsú

■ ALEX KOENIGSMARK: AGYÓ, KEDVESEM! ■

A fanyar, kesernyés, mégis optimizmust, életigenlést árasztó cseh humor nem pusztán az anyaországban népszerű; Hrabal szeretni való antihőseinek vagy Hašek derék katonájának csetlés-botlásai szívünkhöz nőttek. De ez nem jelenti azt, hogy ami cseh és humor, feltétlenül remek és örök életű. Koenigsmark majd' két évtizedes darabja méltán aratott nagy sikert a nyolcvanas években; szellemesen, alig burkoltan allegorikus formában képezte le korának – nem pusztán Csehszlovákiára vonatkoztatható – hatalmi struktúráját. A hangsúlyozottan jelen idejű parabola nálunk (ahol a parabola általában veretes történelmi drámát jelentett) kivált üdítően hathatott. Ám az évek teltek, más rendszer és más hatalmi konstrukciók jöttek, s az allegória érvényét veszítette.

Kérdés, hogy kezdhet-e valamit a színház egy központi mondandóját elvesztett, így óhatatlanul kissé megkopott szöveggel. Ha vannak a darabnak önmagán túl-növő, mitikussá váló hősei, nyilvánvalóan igen. Ha az allegórián túl semmi nincs,

bizonyosan nem. Az *Agyó, kedvesem!* alighanem határeset. Mitikus (vagy potenciálisan azzá váló) figurái bizonyosan nincsenek, s Koenigsmark humora távolról sem oly friss, eleven, mint Hrabalé vagy Hašeké. Mégsem mondható, hogy minden kikopott volna belőle: részint maradt számos eredeti, szeretetre vagy éppen utálatra méltó karakter, részint maga az allegória is továbbgondolható, továbbvihető, kisebb-nagyobb dramaturgiai változtatásokkal akár új tartalommal telíthető. Znamenák István rendezése főként azért kelt csalódást, mert úgy tűnik, meg sem kísérelt a parabola újragondolását. Leginkább az egyes szituációk kidolgozására koncentrált, de nem jelentésszerű, csupán mulatságossá igyekszik tenni azokat; eredeti játékötlek híján azonban ezt az erőfeszítést sem koronázza igazi siker. Az egyes poékonkon lehet ugyan derülni (például azon, hogy a zenekar tagjai mindent jókora spéttel értenek meg, még azt is, hogy a szaunában azért van annyira melegük, mert nem vetkőztek le), de az ötletek

száma igen kevés a produkció (több mint háromórás) tiszta játékidéjéhez képest. A szándékos komótosággal kibontott szituációk, a figurák visszatérő szóhasználat mellett kialakított gesztus- és mozgássorok, a precízen felépített többszereplős szimultán jelenetek (a háttérben is mindig történik valami), minden, érezhetően belőlük fektetett munka és energia ellenére, általában hosszadalmasnak, vontatottnak, gyakran meglehetősen laposnak tűnnek. Mintha Znamenák túl sokat gondolna a megkopott humorú szövegről; azt, hogy a színészi energiáktól meg-elevenedő karakterek eredeti gondolat és rendezői koncepció hiányában is lendületet, sodrást adhatnak a szövegnek. Ám az előadás ezt a legkisebb mértékben sem igazolja.

Igaz, az alkotói energiák sem látszanak izzani. Mindenki korrekten, pontosan elvégzi a maga feladatát, de ennél többet nem nyújt. Valcz Gábor látványos, idillt és műviséget egyaránt sugárzó díszlete vizuálisan többet ígér a végül megvalósuló színpadnál. Cselényi Nóra választékosan ízléstelen ruhái között akad néhány ihletettebb darab (például Huleš rózsaszín öltönye). A színészek ugyan precízen kidolgozzák az egyes figurákat, de sem a szerepkonvenciókhoz, sem önmaguk korábbi alakításaihoz képest nem hoznak újat. Farkas Ignác dörzsölt, gátlástalan, a hatalom gyakorlásába már belefáradt, de ahhoz mégis ragaszkodó Čulíjka, Kiss

A tér – Csík György tervezte – meglehetősen egyszerű: a falusi kocsmá pultja a bal oldalon, középen a bejárat (a lengőajtó külön is rengeteget játszik) és egy asztal, jobboldalt Sátán asztala, mögötte a WC. Kevés mozgatóssal átalakul tóparttá, és a végén még a céllövölde is kikerül a megfordított söntésből. Ez igen takarékos.

Akárcsak a Kocsmárost alakító Kocsis György játéka; ő alighanem abból indult ki, hogy ez afféle moderátorszerep, közvetítő a különféle felek között, ezért aztán elegendő, ha jelenléte pontos, korrekt, realiztikusan természetes. Némileg archaikus aurája – mármint a szerepformálása – alaphangja lehetne az előadás egészének, hiszen a dráma végső soron erre buzdít leginkább: a naturalisztikus megjelenítésre.

A másik pasztellszerep maga a „portugál”, a betoppanó városi, a Bece. Aki éppen közegidegenségével lökhetne egyet a darabon – ha Sarádi Zsolt a maga csendes módján nem illeszkedne túl gyorsan és simán a falusi mintavétel tagjai közé. De kis idő elteltével már otthonosan kiszolgálja magát a pultnál, rutinosan elegyedik szoba a többiekkel, és nem „másként”, városiként” vagy akár kissé misztikus idegenként csábítja el Masnit, a kocsmáros lányát, hanem egyszerű fiatalemberként – semmi varázs, semmi varázslat.

Masni sem a furcsa fiút, az égből pottyant ajándékot szereti meg benne, hanem a vágyott menekülés-szabadulás egyetlen lehetőségét. Czirják Csilla nagyjából egységes alakítása szinte eltűnik a rengeteg harsányság mögött.

Mert személyre szabott betétek, afféle jutalomjátékok akadnak szép számmal. Janik László például nemigen talál elég lehetőséget Sátán többnyire néma és mozdulatlan, díszletszerű üldögélésében, ezért aztán rendre fejfel löki ki a lengőajtót, majd egy egész fazék bort magába dönt. Sokszor magára vonja a néző figyelmét, éppen azzal, hogy nem néma, és nem mozdulatlan.

Müller Júlia Jucika, az Asszony. (Szirtes Ági érkezését hatalmas csörömpölés és káromkodás előzi meg a Kamra előadásában, pár másodperc az egész, afféle refrénje az alakításnak.) Müller Júlia minden egyes belépést – keresztülesést a lengőajtón – ugyanúgy nyújt el, pedig ez az asszony nem egyfolytában részeg, csak egyfolytában alkoholista. Minden megszólalás előtt nagy lélegzetvétel, két oktávval magasabb intonáció – stilizálás is lehetne, ha nem fordulna karikatúrába. A férjét, Csipeszt játszó Jakab Tamás hozzá képest szolidan adja a türelmes és nyegle férjet, csak a csetlés-botlást játssza túl. Galkó Bence a kötött sálak és a fradijelmez kijátszása közben rendre elveszíti a Papot; az iszogatók poénjait nemcsak ismétli, hanem fokozza, a nézők öröme, a figura kárára.

Korognai Károly a kirúgott rendőr. Valóságos diktátor, kápó – semmi más, csak harsány agresszivitás. Ő is „túl sok” – és társaival együtt elbillenti ezt az amúgy korrekt produkciót.

### EGRESSY ZOLTÁN: PORTUGÁL (Szegedi Nemzeti Színház)

**DÍSZLET:** Csík György. **JELMEZ:** Tresz Zsuzsa. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Lévai Ágnes. **RENDEZTE:** Szerémy Zoltán.

**SZEREPLŐK:** Czirják Csilla, Sarádi Zsolt, Kocsis György, Korognai Károly, Müller Júlia, Jakab Tamás, Janik László, Cseh Zsuzsa, Galkó Bence.



Pezzetta Umberto felvétele

**Tánczos Adrienne (Elén) és Farkas Ignác (Čulik)**

Ernő esetlenül ügyeskedő, alapjában véve talán jó szándékú, de a hatalomért áruházi is képes, „trónkövetelő” Eduardja, Zalányi Gyula szervilis, de lefelé szívesen taposó Huleša, Balogh Tamás patkánylétet megtestesítő Házmastera, Tallián Marianne önző és csak látszólag gyámoltalan Blumovája, Szegezdi Róbert nonkonfor-

mista, tehetségét aprópénzre nem váltó, de azzal élni sem tudó Laškája, Pap Lujza reménytelenül kitorni próbáló Soňkája, Wellmann György gyermekeivel takarózó, gyermeklelkű Štěpánekje, Andics Tibor a körülötte történekből keveset felfogó Šechtlje, György János ostobán gyáva Nebeskýje, Mester Edit boldogtalanságát al-

koholba fojtó, elhasznált Čulikovája, Tánczos Adrienne szókimondó, tartását még őrző, de az „anyai útra” már rálépett Elénje egyaránt kidolgozott, korrekt, de relatíve szűk színészi skálán mozgó, az optimálisnál fakóbb alakítás (eredetibb, színesebb pillanatai talán csak Kiss Ernőnek, Szegezdi Róbertnek és Tánczos Adrienne-nek vannak).

Így aztán lassan leperog egy szakmailag vállalható, meglehetősen érdektelen előadás, melynek fő tanulsága nem az egykor sikeres szövegek műlékonysága, hanem az, hogy e szövegeknek új jelentést, bemutatásuknak valódi értelmet találni igazi rendezői-színészi invenció, kreatív alkotómunka nélkül aligha lehet.

### ALEX KOENIGSMARK: AGYÓ, KEDVESEM! (Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg)



**FORDÍTOTTA:** Varga György. **DALSZÖVEG:** Eduard Bass. **ZENE:** Hajdú Sándor. **DÍSZLET:** Valcz Gábor m. v. **JELMEZ:** Cselényi Nóra m. v. **RENDEZTE:** Znamenák István m. v.

**SZEREPLŐK:** Farkas Ignác, Mester Edit, Tánczos Adrienne, Kiss Ernő, György János, Andics Tibor, Wellmann György, Tallián Marianne, Balogh Tamás, Pap Lujza, Zalányi Gyula, Szegezdi Róbert, Köves Dóra.

*A kritika a zalaegerszegi színház 2001. december 3-i Thália színházi előadása alapján készült.*

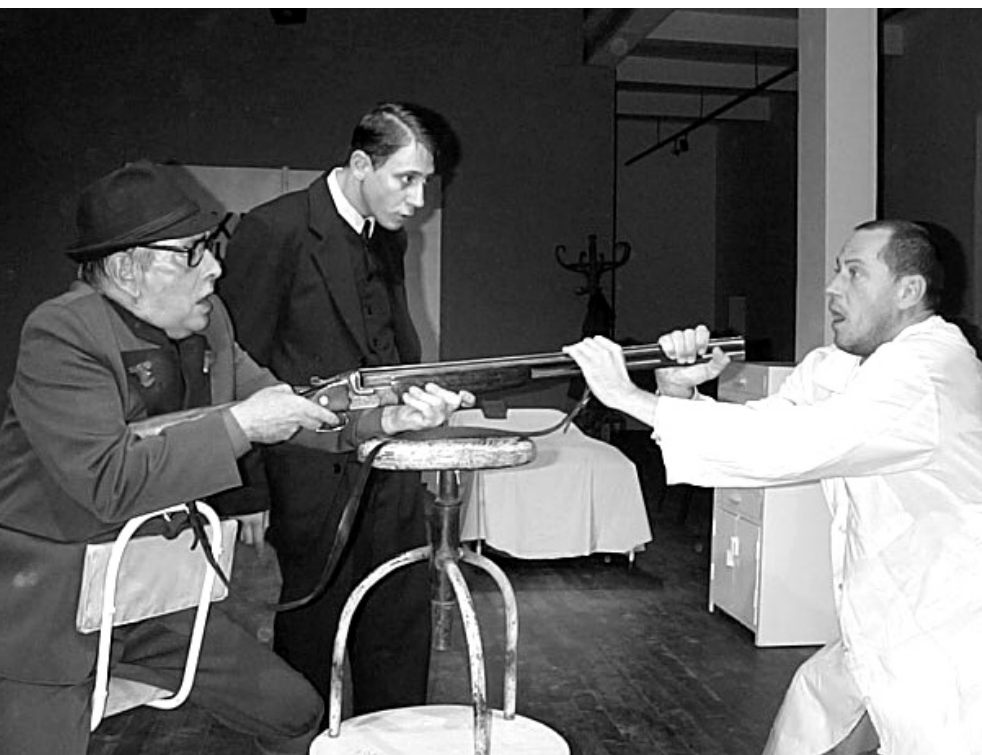
TOMPA ANDREA

# Károly-idők

■ MROŽEK: KÁROLY ■

A színpadon kopottas orvosiszoba-kellékek: nagyon ismerős világa egy elmúlt vagy elmúlóban lévő időnek. Az asztalon néhány könyv (köztük felismerem a Bolsaja szovjetszkaja enciklopedgyija tizenhetedik kötetét). Két kellék is van, amely valahogy nem illik ebbe az SZTK-naturalizmusba. Az egyik furcsa tárgy a bejáratnál a közönséget fogadó óriás bábu. A másik a hatalmas szemészeti betűtábla, amelyen a világ legkülönbözőbb ábécéinek betűi

mára maszkírozták; bizonyára így, ilyen konkrét utalásokkal, élő vagy friss halott diktátornak álcázva játszották sokáig ez(eke)t a színpadi műv(ek)et – bár az is meglehet, hogy a színészeknek maszkra vagy felerősített-teatralizált jelzésekre sem volt szükségük ahhoz, hogy a néző beleértse, amit minden este bele akart érteni: saját és kollektív félelmeit. Később alig játsszák (amatőr együttesek, főiskolák vizik színre) ezt a kevés szereplős, kis-



Csíky András (Nagyapa), Dimény Áron (Unoka) és Bíró József (Szemorvos)

sorakoznak: latin, arab, kínai, tibeti, héber, görög, cirill. A túlméretezett tábla első látásra komikus ezekkel a betűkkel; ha ennek alapján kapnánk szemüveget, mindenki szódásüveglencsékkel járna – találgatom. Valahogy így kezdődik a kolozsváriak előadása, Mrožek *Károly*a Tompa Gábor rendezésében.

A hatvanas évek első felében bemutatott *Károly*ban – akkoriban illetett két-három Mrožek-egyfelvonásost együtt színre állítani az est teljessége kedvéért – az erőszakot megtestesítő Unokát Hitler-for-

színpadi igényű darabot. A *Károly* legutóbb Újvidéken bukkant fel: ott mintha nem a színház tűzte volna műsorára e művet, hanem a véres délszláv történelem – „magától” aktuális lett.

Ám mi van akkor, ha nincs egy ilyen – belátom: színházon kívüli – kontextus, amely „működtetné” e drámát: nincs diktatúra, amelyben csak úgy oda lehet érteni, és momentán háború sincs? Egyszerűbben azt is kérdezhetném: mit kezdjen napjaink színháza ezzel a darabbal? Most bizonyára nem a hatvanas évek történel-

mileg konkretizáló helyzetei kínálják az értelmezést. A félelmek arctalanabbak lettek, a diktátorok kevésbé felismerhetőek.

A kolozsváriak előadásában az orvos csúnya SZTK-szemüveget, rózsaszín inget, szürke nadrágot és papucs cipőt hord, mint elődei ezelőtt néhány évtizeddel és akár kortársai is éppen most, egy *k-európai* rendelőben. Az érkező Unoka sötét öltönyt, mellényt, tükörfényes cipőt visel, arcát simára borotválja, jól fésült és felnyírt – a yuppie-nemzedék képviselője ő. Nagyapja pittoreszk vadászruhában hunyorog a színen.

Tompa három remek színészre bízta az előadást: a játékos, kedves, szűkszavú, de ingerlékeny Csíky Andrásra (Nagyapa), a jeges tekintetű, kimért Dimény Áronra (Unoka) és Bíró József, az izgága, megalkuvó, bőrét mentő Szemorvosra. Ám épp vele, az orvossal kell megtörténnie az ártatlan ember drámájának: őt gyanúsítják meg azzal, hogy ő lenne Károly, a le-puffantandó ellenség, mire ő ártatlan vádlottból szinte észrevétlenül árulóvá válik. A rendező az orvos lepaktálását azzal jelzi, hogy a realista rendelőlől átlépteti a hatalmas betűtábla mögött rejlő szimbolikus térbe, melynek tükörfalai vannak, és a közepén vörösre lakkozott fa nő. A Szemorvos mézárólegénnyé változva véres köpenyben telefonál; a színész az eddigiekhez képest új, édeskés, bizalmaskodó hangon ajánlja fel a hóhéroknek a soron lévő Károlyt. A metafora didaktikus, az egyik térből a másikba (egy rosszul záródó ajtón keresztül) való átlépés pedig motívátlan marad. A kezdetben – legalábbis a jelmezek és a tér által – jelzett idők, a darab új, érvényes olvasata, a szoc. orvos és a yuppie konfliktusa, az egymást leváltó világok-attitűdök-nyelvek (nem én beszélek mindenáron ezen a realista-szociológiai nyelven, hanem az előadás) – mindez éppen csak hogy feldobott labda marad. És ami e naturalista térben „idegen” elem volt, alig nyer értelmezést: a betűtábla nem több végig nem vitt ötletnél, az óriás báburól kiderül, hogy egy le-puffantott, jobb híján való Károly. Hogy miért jött el ismét a Károlyok ideje – Tompa nem mondja el.

**MROŽEK: KÁROLY**  
(Állami Magyar Színház,  
Kolozsvár)



**FORDÍTOTTA:** Kerényi Grácia. **DÍSZLET-JELMEZ-RENDEZÉS:** Tompa Gábor.

**SZEREPLŐK:** Csíky András, Dimény Áron, Bíró József.

*A kritika a kolozsvári színház november 7-i, Thália színházi előadása alapján készült.*

STUBER ANDREA

# Társzerző: a színész

■ HAŠEK—BURIAN: SVEJK ■

A XX. századi irodalom egyik kedves találós kérdése, hogy vajon hülye volt-e Svejk, vagy csak úgy csinált. Efölött bárki vitát nyithat önmagában, aki elolvassa Jaroslav Hašek regényét. Mármost színpadon leegyszerűsödik a helyzet. Ott Svejk, a derék katona klasszikus kabaréfiguraként működik. A műfaj egyik alaptípusát testesíti meg: a jámbor balekot, aki szó szerint veszi, amit mondanak neki, s ebből következően mindig mindent félreért. Az ő grandiózusz lükesége a bonyadalmak szervezőereje. Ez a hülyeség jóhiszemű, nyíltszívű és lefegyverző, így jelenetről jelenetre boldog véget garantál hősünk számára annyi balszerencse közt.

A színpadi Svejk el-eltávolodik az eredeti regényalaktól. Már csak azért is, mert rendre újabb és újabb emberek szólnak bele abba, hogy milyen legyen. Hašeknek az elmúlt évtizedekben vagy tucatnyi magyar társszerzője akadt – írók, dramaturgok, komponisták és dalszövegfelelősök –, akik mind újabb vonásokat rajzoltak fel a nagy, közös Svejk-képre. A legfőbb társszerző maga a színész, aki eljuttassa a bezupált prágai kutyakereskedőt. A címszereplő csak a legritkább esetben olyan tömzsi, kerek képű, borostás, tüsi hajú fickó, mint amilyennek Svejket ismerjük. (Nota bene: talán egyáltalán nem kell olyanoknak lennie. Hašek ugyanis a regényben nem írja le hőse külsejét, Josef Lada híres rajzait pedig nem láthatta – azok az ő halála után születtek.)

Bakai László Svejke – a veszprémi Petőfi Színház *Svejk*-előadása cakompakk a címszereplő Bakaié – valahogy átszűrte magán a múlt század számos komikusának jellemző vonását. Az alakításban mintha benne rejlene Chaplin ruganyos aktivitása, Fernandel bárgyú arckifejezése, Mr. Bean idétlen nyakatekertése, vagy hogy itthon maradjunk: helyenként még Salamon Béla rafinált blazírtága is. Figuráisan Bakai úgy állítja elő az alakot, hogy minden részletében groteszkre veszi. Sajátos testtartásban játszik: akárha vállfával együtt húzta volna fel az ingét. Talán ennél is továbbmegy. Egy egész, képzeletbeli állófogast tart magán a ruhája alatt. Két könyökét hátravonja, vállal közé befeszíti a fejét, melyet mintha gumiból készült Hitler-maszk fedne. (Persze nincs álarc a színészen, csak olyan az arca, amelyet akar.) Kis bajuszt, lenyalt frizurát visel, visszatérő mozdulattal simogatja a haját. Az alakítás alaphangja olyan, mint amikor Mikó István amerikai rajzfilmet szinkronizál. De százféle más hangot is használ Bakai, egymástól teljesen eltérőeket, például ahogy felidéz egy-egy szereplőt Svejk múltjából. (Egyébként nagyon pontosan intonálva, kifogástalanul beszél, ami ritka manapság. Minden szavát tökéletesen érteni még akkor is, amikor tele a szája virslivel.)

Svejk tehetsége abban áll, hogy elveszti a háborút azok számára, akik harcba küldik. Bakai Svejke azonban nem vesztes típus. (Még ha egy pillanatra összeszorul is a torkunk, amikor az előadás végén a hadba vonuló Lukášt és tisztiszolgáját csatazaj, robbanások döreje és villanása kíséri.) Bakai színészi diadalt ül. Lehengerlően komédiázik: halmoz és herdál. Amikor kap egy lavór vizet, abba zoknistól lép bele, majd lehúzza magáról, és kimossa a zoknit, hogy később avval kezdjen csapkodni maga körül, és még ki tudja, hány bőrt húz le – tetszetős képzavar! –



Ilovszky Béla, felvétele

Bakai László (Svejk) és Kőrösi Csaba (Lukáš)

egy zokniról. Minden jelenetvéget nagy, feltűnően kitett slussz-poénnal zár; a nyílt színi átdíszletezés alatt vidám indiánszőkelésekkel közlekedik a sötétben. Bakai ugyanis fékezhetetlenül élvez az előadást. Játékköröme oly elsöprő, hogy mindannyian behódolunk neki. A csupán statisztának látszó partnerek – Szakács László magas nyomású Katz lelkészé, Kőrösi Csaba pöffeteg Lukáš hadnagyként vagy a több nőalakot elegánsan megformáló Bajcsay Mária – és a nézők egyaránt.

Alapjában véve késztermékekkel állt elő a veszprémi színház biztosra menő új vezetése. A rendező Tömöry Péter egyszer már megcsinálta Bakai Lászlóval ezt a *Svejket*, 1989-ben Zalaegerszegen. Valószínűleg Bakai Svejke az egyetlen, nyilvánosság előtt mutatkozó közszereplő, aki ugyanolyan maradt az elmúlt tizenkét évben.

## HAŠEK—BURIAN: SVEJK (Petőfi Színház, Veszprém)

SZÍNPADRA ALKALMAZTA: Pándy Lajos. DÍSZLET: Perlaki Róbert. JELMEZ: Laczó Henriett. ZENE: Tucsnai András. RENDEZŐ: Tömöry Péter. SZEREPLŐK: Bakai László, Szakács László, Kőrösi Csaba, Palásthy Bea, Ferenczy Csongor, Bajcsay Mária, Benczédi Sándor, Joós László, Baj László, Kanda Pál, Tóth Loon, Keresztes János.

# Otthont adni a táncművészetnek

■ BESZÉLGETÉS TÖRÖK JOLÁNNAL ■

2001 tavaszán hozták nyilvánosságra a döntést: megalakult a Nemzeti Táncszínház, a Magyar Színház kamaraszínházaként működött Várszínházat a szükséges átalakítások után megkapják a táncosok. Bár szakmai körökben tapasztalható volt némi fanyalgás is – tudniillik az amúgy is nehezen megszerezhető támogatások rendszerében egy újabb játszóhely üzemben tartása csak rontja az anyagi gondokkal küzdő műhelyek életésélyeit –, a december 1-jén és 2-án lezajlott „színházszentelő” táncgálakon felsorakozott a magyarországi táncművészet valamennyi jelentős irányzatának színe-java, ékes bizonyosságául annak, hogy a szakma valóban örömmel fogadja az intézmény megszületését.

A Nemzeti Táncszínház ügyvezető igazgatója, Török Jolán tizenöt évi hivatásos előadóművészi működés után, 1980-ban lett a Magyar Táncművészek Szövetségének munkatársa. Ugyan- ebben az évben alakult meg Galambos Tibor művészeti vezetésével a Táncforum, ahol ügyvezetői feladatot kapott.



Török Jolán

– Mikor fogalmazódott meg először, hogy önálló táncszínházra van szükség?

– Ha belelapoznánk a Táncszövetség régi irataiba, azt tapasztalnánk, hogy a megalakulás, az ötvenes évek közepe óta nem telt el év, hogy valamilyen levélben vagy dokumentumban ne szerepelt volna: a szakmának kőszínházra van szüksége.

– Az elmúlt években többféle hír röppent fel arról, melyik színházban találnak otthonra a

táncművészet képviselői. Melyek a közelmúlt leginkább sikerrel kecsegtető kísérletei?

– Amikor a Thália Színház felújítása elkezdődött, Megyeri Lászlóval közösen pályáztunk olyan koncepcióval, amelyben a befogadott produkciók nagyobb része táncelőadás lett volna. Sajnos a szakma nem lépett fel egységesen, így a minden táncos műfajnak otthont biztosító elképzelés nem tudott megvalósulni.

– Felmerült az is, hogy a Magyar Színház Hevesi Sándor téri épülete lesz a táncszínház...

– Amikor egyértelművé vált, hogy a Thália Színházzal az együttműködés nem jön létre, egyre több fellépést szerveztünk az akkori Nemzetiben, a mostani Magyar Színházban. Tudni lehetett, hogy – ha változó helyszíneken is – épül az új Nemzeti Színház, és kulturális körökben szóba került: ha felépül, a táncszakma megkapja a Hevesi Sándor téri épületet. De – mint közismert – más döntés született. A kulturális kormányzat illetékesei megkérdezték bennünket: el tudnánk-e fogadni a Várszínházat. Szövetségünk vezetősége úgy döntött, hogy el tudjuk fogadni, ha a színházterem és a refektórium mellett nyári játszóhelynek megkapjuk a várudvart is. Itt 2002 júniusára egy tizenkét-szer tizenkét méteres színpadnak kell felépülnie úgy, hogy a nézőtér és a színpad szükség esetén befedhető legyen, tehát eső miatt ne maradjon el előadás. Nyáron ezen a helyen tudjuk játszani a nagy teret, nagy díszletet igénylő darabokat.

– Miért nem sikerült ilyen hosszú ideig megfelelő megoldást találni?

– Színházat senkitől senki nem akart elvenni. Most a struktúrában változás történt: a Nemzetiből Magyar Színház lett. A kamaraszínházukat elvették ugyan, de a főépületükön belül megcsinálhatták a stúdiójukat.

– Július 6-a, a táncszínház hivatalos megalakulása óta terjed az a hír, hogy a táncosok csak átmenetileg kapták meg a Várszínházat, mert ha a Sándor-palota körül kormányzati negyed alakul ki, visszaveszik. Van alapja a híresztelésnek?

– Természetesen én is hallottam erről, és utána is jártam. Nincs erről szó. A kulturális minisztériumban megnyugtattak: nem fektettek volna a színházba ennyi pénzt, ha később el akarnák venni.

– Ezt a színházat a valamikori ferences, majd karmelita kolostor templomából építette II. József azért, hogy a királyi vár és a közeli kormányépületek hivatalnokai igényes szórakozást találjanak. Ezek szerint remélhetjük, hogy a hagyományok e tekintetben is újjászületnek? Milyen kínálatot várja majd a közönséget a Nemzeti Táncszínház?

– A Táncszövetség hosszú évtizedeken át lobbizott ezért az épületért. Huszonegy hivatásos társulat tagja a szövetségnek, elsősorban ők fognak a színházban fellépni. A szövetségi tagság a szakmai színvonal garanciája. Van művészeti tanácsunk, tagjai: Bozsik Yvette, Kiss János és Novák Ferenc. Először az együttesek ismert repertoárjáról kértünk ajánlatokat, de mindenki előtt – szövetségi tagságtól függetlenül – nyitva az ajtó, legyen az most alakuló együttes vagy önálló előadó. Az egyetlen komoly követelmény egy új

vagy általunk nem ismert művel kapcsolatban az, hogy szinopszist, zenei anyagot és ha van, videofelvételt kell előzetesen beadni, hogy a művészeti tanács véleményét formálhasson. Ha a tanács elfogadja, a darab műsorra kerül.

– Kész darab játszásánál csak honoráriumot kell fizetni. Új mű bemutatása azonban több pénzbe kerül. A Nemzeti Táncszínház képes premiereket is finanszírozni?

– Igen. Pályázatokat írunk ki, és a jelentkezők műveiből szeretnénk saját repertoárunkat kialakítani. Olyan darabokból, amelyeknek a technikai megoldásai, a díszletei ide készülnek. Már hónapokkal ezelőtt kiírtuk az első pályázatot, a beadási határideje december 1-je volt. Két színházi, egy refektórium és egy gyerekeknek szóló darabot készülünk az évad során bemutatni. Ez azt jelenti, hogy márciustól júniusig mindegyik hónapra jut egy premier.

– Az összes kiadást képes fedezni az állami támogatás?

– Nem. Minden lehetséges bevételre szükségünk van. A színházterembe kétszázharmincan férnek be. A jegybevétel – a viszonylag olcsó jegyárak miatt – a felépő együttesek költségeit sem tudja fedezni. Üzleti tervünkben külön keret van arra, hogy a jegybevételt akkora összegre egészítsük ki, amennyibe az elkészült produkció került. Rendszeresen pályázunk. Központi költségvetési intézményként a Nemzeti Kulturális Alapprogramhoz nem nyújthatunk be pályázatot, de pályázunk a Fővárosnál, turisztikai forrásokból, és megkeresünk cégeket is. Ha ez a Táncforum keretében sikerült, miért ne sikerülne ilyen infrastrukturális háttérrel is?

– Decemberben majdnem mindennap volt előadás a színházban. Az új év viszont több mint kéthetes szünettel kezdődik. Hogyan oszlanak meg a játéknapok a továbbiakban?

– Gyakorlatilag minden napra tervezzük előadást, de már látjuk, ezt ekkora műszaki személyzettel nem tudjuk megvalósítani. A befogadó színházba minden nap más együttes érkezik, a munka reggel nyolctól este tízig megállás nélkül folyik. Vállaltuk, hogy teljesítjük a kötelező előadásszámot, de ehhez vagy a műszaki dolgozók létszámát, vagy a túlórakeretet növelnünk kell.

– Meddig van készen a műsoruk?

– Február végéig. Ha a művészeti tanács elbírálja a beérkezett pályázatokat és jelentkezéseket, összeállítjuk a műsort június végéig. Azt már tudjuk, hogy április 21-e és 29-e között itt rendezzük meg a második táncvilágfesztivált, és június közepén Győrbe költözünk az országos tánctalálkozóra.

– A színházépületben több játszóhely és egyéb művészeti esemény rendezésére alkalmas helyiség van. Gondolom, mindegyikhez valamilyen elképzelés társul.



Schiller Kata felvételei

## A kiállítóterem

– Az aulában működik a Premier Galéria. A táncelőadásokon mindig jelen van a képzőművészet is, azt mondhatjuk: állandó társunk. Az a célunk, hogy a színházlátogató már a belépéskor művészi miliőben érezze magát. A hely és a viszonylag tágas tér kínálja a lehetőséget: a képzőművészeti kiállításokat rendszeresen táncprodukcióval lehetne megnyitni. A galéria melletti folyosón fotókiállítás nyílt *Mozgásban – Jelenkori fotógaléria a Nemzeti Táncszínházban* címmel. Azt tervezzük, hogy itt állandóan fotókiállítás lesz mindig változó anyaggal. A büfénket családias hangulatú találkozóhelyként szeretnénk működtetni, ahol lehet könyvbemutatókat, beszélgetéseket szervezni. A spontán eseményeket is szívesen fogadjuk, volt olyan előadás, amikor éjjel egy óráig maradtak a vendégek – köztük természetesen sok ismerős, barát –, akik a fellépő művészekkel beszélgettek. A refektórium nyolcvan–száz férőhelyes kamaterem, kitűnő helyük lesz itt az alternatív előadásoknak. A várudvarban, a nyári színpadon az első előadást július közepére tervezzük (ekkorra reméljük, hogy elké-

szül a nézőtér, a színpad és a technika), és szeretnénk folyamatosan játszani augusztus végéig. Természetesen számítunk a turistaforgalomra, de emiatt nem kell feltétlenül a szórakoztató műfajnak vagy a folklórnak dominálnia. Régóta tapasztalom, hogy a klasszikus és a modern balett egyformán kelendő árucikk a szórakozásra vágyó külföldiek körében. Turisztikai szakemberek tanácsára a műsorszerkesztésnél figyelünk arra, hogy a hét azonos napjain mindig hasonló műfajú programot kínáljunk.

– A tárgyi feltételek itt adottak, de nem kis feladat a színházat egész évben majd' mindennap megtölteni étellel. Jut emellett energia és kapacitás a külföldi kapcsolatok ápolására is?

– Nagyon szeretnénk rendszeresen külföldi együtteseket fogadni. Ezt a közönség és a szakma egyaránt igényli. De a legfontosabb az, hogy minden magyar táncművész valóban otthonának érezze ezt az épületet.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:  
KUTSZEI CSABA

FARKAS BOGLÁRKA

# Beavatás a cirkusz világába

■ PARALLELEPIPEDON ■

**A** jó cirkusz és a jó színház, bárhogy is nézzük, eksztatikus élmény és sűrített léttapasztalat. Röviden erről szól a Sámán Színház legújabb előadása.

A Millenáris Teátrum felkérésére készült Parallelepipedon című előadásban Magyar Éva rendező-koreográfus újra a porondot hívja műsá-jául. Mintha a cirkusz mint műfaj megkönnyítené a világreprezentációt rendezői részről és a néző munkáját befogadói részről. Az előadás egy romantika korabeli üveggömb, amelyben kellő távolságból szemlélve megjelenik a világ. Szereplői színészek, bohócok, artisták és a sánta és kegyetlen cirkuszigazgató.



Margitai Ági és a „cirkuszi népség”

Koncz Zsuzsa felvétele

A darabot Karinthy *A cirkusz* című novellája ihlette. A szövegben az elbeszélő, az előadásban a főszereplő – Margitai Ági – járja végig a cirkusz világát a kulisszáktól a „bohóciskolán” át a porondig. „Szívszakadva vágytam a cirkuszba”, hogy „végre eljátszhassam a szívemben dédelgetett melódiát” – mondja Margitai Ági a kezdőképben. A „cirkuszigazgató” azonban nem adja

olcsón a megnyilatkozás lehetőségét: „leereszkedő jóindulattal mondta, hogy a hegedülés így magában egészben véve parallelepipedon. Én rögtön értettem, hogy ez azt jelenti, hogy nem nagyon bízok a sikeremben.” A hegedűt elveszi, és hősünket beavatja a cirkusz világába: „hogy fogalmam legyen, miről van szó, mi kell a közönségnek.” Hosszú, kegyetlen tréning után a főhős a

közönségnek hátsó felét mutogató, magából bolondot csináló, esetlen bohócként áll a porondon, és végre – bár a vágyottól eltérő módon – mégis megtörténik a csoda: „lassan és remegve játszani kezdtem a melódiát, amit régen, régen, régen hallottam egyszer zengeni és zokogni a szívemben.” A szimbolikus hegedű többször elvétetik, Margitai Ági újra és újra egy másikat, mind kisebbet húz elő bohócruhája alól. „Aztán sokára, végre-végre ott álltam a színpadon – de már ekkor az arcom keskeny és ráncos volt, és be volt festve, mint azoké, akiket először láttam.”

Az egyszerű, szentimentális történetben a rendezés mesteri kézzel elegyíti a komikumot a tragikomikummal, az érzelmességet a szatírába hajló iróniával. Az előadásmód virtuóz, a koreográfia ötletes és kidolgozott. Magyar Éva a főhőssel együtt létezik a színpadon, annak lelkét, belső énjét vagy akár őrangyalát alakítja. Csodálatosan érzékeny és érzéki kettőjük duója a darab elején, és hasonlóképpen emlékezetes pillanatokot szerez további munkájuk az előadás folyamán. A „cirkuszi népséget” fiatal táncosok alakítják: a balerinát vagy műlovarnót (Bata Rita), a naivát vagy éppen medvét (Hajós Eszter), a dámát, aki lehet bűvész vagy mágusnő (Deák Varga Rita), az erőművész-állatidomárt (Barna Gábor Botond) és a kalandor Don Juant (Lipka Péter). Táncban, mozgással és gesztusokkal mutatják be a cirkusz mindennapjait, a tanulást, a munkát, az előadást és az előadás utáni csendet. Szabó Réka igen jó alakítást nyújt cirkuszigazgatóként, techni-

kája és színészi jelenléte magával ragadó; virtuóz az átváltozó-művész szerepében is. Tölle Judit kellékei erősítik az előadás hangulatát. Velich Rita jelmeztervező kitűnően válogatott ruhái és a darabhoz készített jelmezei mellett gyönyörűséges „nagyszínházi” kosztümöket is felvonultat. A cirkuszi díszlet (Horesnyi Balázs) ajtóival, függönyeivel, „kirakat-pódiumaival” a célnak megfelelően funkcionál; a diszkrét festett és izzófűzérral díszített faácsolat tetején – valódi cirkuszhoz illőn – ott a zenekar. Monori András zeneszerzőnek és muzsikustársainak (Farkas Zoltán, Kerek István) Balanescut idéző zenéje mintegy életre kelti a színpadot és a figurákat.

Az előadás nem akar több lenni annál, mint ami: cirkusz, vagyis élményeit szuggesztíven bemutató színház.

#### SÁMÁN SZÍNHÁZ: PARALLELEPIPEDON (Millenáris Teátrum)

**ZENESZERZŐ:** Monori András. **ZENE:** Farkas Zoltán, Kerek István, Monori András. **JELMEZ:** Velich Rita. **DÍSZLET:** Horesnyi Balázs. **KELLÉK:** Tölle Judit. **FÉNY:** Pető József/Szabó Péter. **ASZSZISZTENS:** Suhai Anna. **DRAMATURG:** Radnai Annamária. **RENDEZŐ-KOREOGRÁFUS:** Magyar Éva.

**SZEREPLŐK:** Margitai Ági, Barna Gábor Botond, Bata Rita, Deák Varga Rita, Hajós Eszter, Lipka Péter, Magyar Éva, Szabó Réka.

H. ORLÓCI EDIT

# A porond négyyszögesítése

■ TÁNCVARÁZSLATOK A CIRKUSZBAN ■

**A** harmadik évezred első tavaszán és őszén Táncvarázslatok a cirkuszban címen láthattuk a Nemzeti Táncszínház és a Fővárosi Nagycirkusz (FNC) közös produkcióját. Bár a szórólap olyan szenzációs élményt ígért, amelyet mindenkinek látnia kell, az alkotók egy nagyon is jól definiálható célcsoport igényeit vették figyelembe. Mint az olvasó bizonyára sejtí: gyerekelőadásról van szó.

Furcsa érzés kétezer gyerek közé csöppenni, különösen az FNC proxemikailag sajátlagos terében. Kezds előtt pár perccel a római játékok atmoszféráját idézte az ütemes skandalás, hogy „kezdődjön! kezdődjön!” Az indulat és a hangerő érzékelése nyomán az ember elmélázhatott a gyermeki ártatlanság premisszáját megkérdőjelező Freudok (Sigmund és Anna) vagy Golding (*A legyek ura*) mély bölcsességén. Talán rettenetesek, talán angyalok, az biztos, hogy karácsony havának környékén szemünk fénye rendszerint a legszelebb nyilvánosság érdeklődési körének középpontjába kerül. Az is biztos továbbá, hogy a gyerekek, a jövő társadalmi folyamatai letéteményesének a szórakoztatása-művelődése, vagyis „edutainment”-je a mindenkorinál sokkal nagyobb és állandóbb odafigyelést igényelne és érdemelne.

A gyerekcultúra egy szelete, a cirkusz olyan alapvető viselkedésformákat mutat be és feltételez, olyan játékszabályok körvonalait adja meg, amelyek az elsődleges szocializációban meghatározó fontosságúak. Képzelnünk el egy olyan világot, amelyből kiveszett a cirkusz, majd néhány perc összpontosítással vegyük számba azoknak a kifejezéseknek akár tucatjait, melyek okafogyottá, értelmetlennek válnának. Olyan érzelmi intenzitású, átvitt értelmű szavak, szóképek válnának semmivé (a nekik megfelelő emóciókkal egyetemben), mint például a „kötéltánc” vagy a „zsonglörködés” vagy a „(lepedő)akrobata”, és ki-ki hosszasan folytathatja a sort.

Néhány szó erejéig talán érdemes kitérni a cirkusz társadalmi presztízisének kérdésére. Míg a klasszikus balett (követve és leegyszerűsítve Norbert Elias gondolatmenetét) a francia udvar és a fényes arisztokrácia elkülönülésének demonstrálása céljából jött létre, addig a körülbelül száz évvel későbbi Philip Astley „Amphitheatre of Arts”-a, vagyis az első cirkusz a polgárság igényeinek kielégítésére szolgált, s eredetileg lovaglásoktatásból fejlődött ki, nagymértékben a sznobéria szolgálatában. Astley londoni és párizsi épületének berendezése és díszítettsége felért az operaházak gazdagságával, és csaknem egy évszázadon keresz-





Potor Kata, Novák Péter és Makovinyi Tibor

tül a cirkusz a nagyszínházakhoz hasonlóan elegáns és divatos helynek számított. Ma már nehéz elképzelnünk, hogy a XX. század elején Picasso és más avantgárd alkotók nagyon gyakran, hetente akár többször is elmentek a Cirque Medranóba, akár csak a többi világváros művészei, arisztokráciájának és nagypolgárságának bohémabb tagjai a Renzbe (lásd Thomas Mann *Buddenbrookját*), a Carréba vagy Budapesten a Wulffba, majd a Beketowba. Hogy Erzsébet királyné közismert ló- és cirkuszmániáját ne is említsük.

Nem lehet azonban elhallgatni azt sem, hogy a cirkusz társadalmi megítélése a baletthoz viszonyítva mindig is nagyon ellentmondásos volt, nemcsak a kis vándorcirkuszkócerájok silánysága, hanem a műforma szublimátlansága, partikularitása, vulgáris testközelisége, kiemelten pedig az állatidomítás és a bohóckodás miatt. Egy szó, mint száz, a cirkusz végül az alsóbb néposztályok, a tömegszórakoztatás intézményeként szí-

lárdult meg, hogy aztán a XX. század utolsó negyedére a legkifejezettebb gyerekkulturális intézménnyé alacsonyodjon (ha hatalmi pozícióból nézzük) vagy lényegüljön át (ha a naivitást értékorientációnak tekintjük). A tradicionális cirkusz a romantikus és a groteszk konnotációival ma is változatlanul irritálja-vonzza mind az akadémikus, mind az avantgárd művészek egyes mértéktartó és mértékadó köreit. A „miért” kérdésre itt nem tudok megfelelni; azt hiszem, nagylélegzetű, diszciplínált vizsgálatokat érdemelne a témakör.

A manézs az újkori cirkusz kialakulásában meghatározó lovaszámok miatt lett kör alaprajzú (és a szabvány szerinti tizenhárom méter átmérőjű): a korai cirkuszműsoroknak hozzávetőleg kétharmada lovas produkció volt, és ez az arány az 1870-es évek után, a levegőszámok megjelenésével egy időben változott meg. A kör alaprajzú játéktéren megszerveződött előadás a legszembetűnőbben különbözik az összes többi művészeti ágtól. Ez a térforma szinte automatikus természetességgel jön létre a megszokott hétköznapiból kizökkentő események, mondjuk, a bal esetek köré csoportosuló bábészkezők alakzataként, sőt mintegy evolúciósan is: például a páviánok reggeli tanácskozásuk során ezt a formát veszik fel. Hogy milyen érdemi befolyása van az átélte tapasztalatok kognitív és érzelmi minőségére a térfelhasználásban bekövetkező váltásnak, azt kiválóan mutatja a porosz utas oktatási rendszer osztálytermi elrendezésének átalakítása. A padosorokkal szemben elhelyezett katedra a tanárból szinte törvényszerűen rigid, autoriter személyiséget farag, mert a kommunikáció csak rajta keresztül valósulhat meg: akarja, nem akarja, ő az, aki irányít, fegyelmez, dönt. A körben elhelyezett asztalok viszont valamennyi résztvevő számára biztosítják a kölcsönös figyelmet, illetve a beleélés lehetőségének elemi feltételeit. A kerek asztal körül szükségszerűen demokratikus a légkör.

A dobozszínház egyrészt elkülönült individuumokat feltételez a nézőtéren, másrészt a szereplők izolációját a magasított emelvényen. Az artistáknak nincs lehetőségük tiszta frontális megmutatkozásra, ritualizált pózokkal, a kiállítások és komplementek ívelt körbehúzásával, nagyobb mobilitással kell megakadályozniuk azt, hogy a hátsójuk kerüljön a látótér fókuszába, minden oldalról ki vannak téve az árgus tekinteteknek, nincs lehetőségük visszahúzódnia a kulisszába, a takarásba. Talán ezért is természetes, hogy oly gyakran mosolyognak, mely viselkedésformának csak egyik változata az úgynevezett „játékarcs”, a másik az alárendelődés, a behódolás gesztusának kísérője.

Korniss Péter felvétele

Nincs persze itt mód a mozdulatok különböző típusainak szisztematikus számbavételére, de ehhez hasonló elemzések lennének hivatottak kiépíteni egy olyan topológia fogalmi kereteit, amelyben a művészeti kölcsönhatásokat és penetrációkat osztályozva meghaladhatóvá válhatna az akadémikus esztétika, illetve a posztmodern szövegorientáció uralta diskurzuskör. Ebből a szempontból a *Táncvarázslatok* akár állatorvosi lónak is tekintethetjük.

Mindenki, aki az analógiás (tehát nem digitális) művészeti nyelvet vagy éppen a testnyelvet használja fel közvetítőként, észleli vagy érzékeli, hogy anakronisztikus tevékenységet folytat, és ideálok utóvédharcait vívja az uralkodó információs adás-vételi formák mindent magukba olvasztó diadalútjának ellenében. A néptáncnak sincs túl nagy perspektívája a globális faluban, legtekintélyesebb képviselői is rákényszerülnek tehát arra, hogy jogos önvédelemként olyan segédeszközök és lehetőségek után kutassanak, amelyek a túlélési esélyeket növelik. A gyerekek a cirksut élvezik, lehet vele próbálkozni. Nagyon jó helyen kereskednek, a cirksut ugyanis bő kétszáz évvel ezelőtt, már megszületésekor a videoklip technikájának megfelelően szerkesztési elvvel dolgozott, és az első pillanattól kezdve magához idomította és beolvasztotta a számára emészthető társ művészeti formákat, a táncot, a néma képletet, megtalálta a legmegfelelőbb zenei formákat.

Az autonóm művészetekkel szemben a cirksut óriási előnye, hogy nincs semmiféle etalon, amelynek alapján a hitelességet számon lehetne kérni a produkciókon. Az egyes zsánerek (a műfajok) azonban alapvetően meghatározzák annak a sztereotípiatárnak a körét, amelyből ki lehet választani a megfelelő előadásmódot: az óriáskigyóhoz szinte törvényszerűen egzotikus kosztüm-zene-tánc, a lasszóhoz „cowboyosság” dukál stb. Más esetekben, például a zsonglőrnél a választott rekvizitek határozzák meg a stílust: a gentleman zsonglőr szivardobozzal, keménykalappal dolgozik a húszas-harmincas évek hangulatát idézve, a tempó zsonglőr általában latin-amerikai zenére, az erő zsonglőr csupasz felsőtesttel, az esetek többségében előkerül az *Aida* Bevonulási indulója... És persze a komikum megjelenési módjának típusai is jól osztályozhatók.

Jól artikulált alapsémák ezek, melyeket a gyerek (és gyermeki énünk) élvezettel azonosít be, a cirksut számot szemiotikai megközelítésben (P. Bouissac) a népmesékkel rokonítja. Az egyes műsorok összeállításánál évszázados hagyományokat alkalmaznak, ám a divatigényeket

maximálisan kiszolgálva. Kérdés, hogy ez a munkamódszer összeolvasztható-e szervezen a néptáncnak egészen másfajta értékorientációjával. Kicsit az urbánus-népies ellentétet kellett a *Táncvarázslatok* című előadásnak feloldania, és a zenei anyagot illetően egészen jól sikerült a kompiláció: a Radetzky-mars és a Fucik-féle Gladiátor-induló harmonikusan olvadt be az archaikusabb dallamkincsbe.

Érdemi részét tekintve színészek, táncosok, artisták produkcióiból állt össze a műsor, és pedig így, külön-külön. Kitűnt ez akkor is, sőt akkor leginkább, amikor valamennyien egyszerre tartózkodtak a manézsban. A legbiztosabb munkát természetesen a néptáncosok hozták, két profi együttes, a Honvéd és a Budapest; a legtöbb szakmai és egyéb hibát pedig az artistaszámokban találtam. Nemcsak technikai hiányosságokra, igénytelenségre gondolok, hanem olyasmikre, mint a világítástechnika kihasználatlansága, némely kosztüm rondasága (különösen a táncosok izléses-szép ruháival egybevetve), meg még olyan apróságokra is, hogy miért kell egy matinén a bűvésznek hosszú percekig keresztül cigarettavariációkat előadnia.

A gyerekelőadáson fellépő színészeknek nagyon nehéz dolguk lehet, a Nagycirkuszban pedig a kriminális hangtechnika mellett kiváltképp. Megoldhatatlan feladatnak bizonyult a kör belakása (hogy ne mondjam, négyesítés). A színpadon a fontos események a középpontban zajlanak, de a cirksutban minden középen van. Én például lemaradtam annak realizálásáról, hogy X időponttól kezdődően álomról volt szó. A felvonulatot népszokások értékeit, illetve hitelességét nem tudom megítélni. A szórólappal szerint ugyanis itt meglevenedtek „a kárpát-medencei magyar népszokások legszebb és leglátványosabb változatai a decemberi regöléstől a júniusi Szent Iván-éji tűzgrásig.” A gyanúmat csak egyetlen mozzanat keltette fel: az, hogy túl sokan és túl hosszán, ráadásul túlságosan exponált helyeken, vagyis a műsor lelegején és legvégén jelentek meg a tűznyelők, pontosabban a tűz-hányók vagy -okádók. Ez a motívum a legtöbb cirksut-műsorban is előkerül: a hirtelen beálló sötétséget óriási hangorkán, sikítás, fütty, lábdobogás kíséri, és a tűz a legatavisztikusabb borzongásokat kelti. De „népi” motívumként lehet-e vajon rekonstruálni? És szükség van-e rá? Nem őszintébb-e a cirksut borzongás ideológiamentes csupaszasága? A finálé után még – hab a tortán – tűzijáték is következett. Majdnem olyan olcsó, mint az augusztus 20-i.

## TÁNCVARÁZSLATOK A CIRKSUTBAN (Fővárosi Nagycirkusz)

**FORGATÓKÖNYV:** Foltin Jolán–Novák Ferenc. **ZENE:** Rossa László. **DRAMATURG-SZÖVEGÍRŐ:** Kárpáti Péter. **KOREOGRÁFUSOK:** Zsuráfszki Zoltán, Stoller Antal, Szűcs Elemér.

**KÖZREMŰKÖDNEK:** az Állami Artistaképző Intézet növendékei, Budapest Táncegyüttes, Gázsa Zenekar, Bekecs együttes, Honvéd Táncszínház.

**SZEREPLŐK:** Novák Péter, Makovinyi Tibor, Potor Kata.



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

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

Előfizetési díj egy évre: 7894 Ft, fél évre: 4200 Ft, negyedévre: 2240 Ft

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

Név:.....

Cím:.....

.....

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

KIRÁLY EDIT

# A teljesség: leltár

■ PETER STEIN FAUST-RENDEZÉSE ■

Úgy tűnik, a szövegűség a legradikálisabb felforgató gesztus a kortárs színházban. Bizonyított erre Peter Stein Faust-rendezése is, pontosabban annak fogadtatása. Hiába járt be a most első ízben teljes terjedelmében színre vitt Faust másfél év alatt három várost – az expószínhely Hannover után kilenc hónapig játszották Berlinben, majd szeptembertől négy hónapon át Bécsben –, és hiába tölti meg hétvégéről hétvégére a nézőteret, a sajtó egy része visszafogott, más része fanyalog: akinek nem nagyon muszáj látnia, maradjon inkább otthon.



Christian Nickel (Plutosz) és Aom Flury (Kocsis)

Más volna a helyzet, ha a rendező alapjaiban forgatná fel a drámával kapcsolatos elképzeléseinket; ha – mondjuk – Faustot nő játszáná, esetleg hermafrodita, ha a szerepeket bábuk alakítanák vagy gyerekek, netán hajléktalanok, vagy ha a menny pirosra volna pingálva, és ráadásul előadás közben az összes környékbeli gyár szirénája megszólalna, azaz ha a rendező kellő eréllyel demonstrálná: valami eszébe jutott a darabbal kapcsolatban. Peter Stein mindezt nem tette, hanem a szövegegészet választotta rendezése vezérfonalául. S ezzel nehéz pályára állította saját vállalkozását. Hiszen a restaurátori gesztus mögött óhatatlanul fölremlik a tisztelt közönség legfőbb ellensége: a remekmű dögunalma.

A *Faust* kétségkívül egyik jeles példája azon drámai emlékműveknek, amelyeket – akár csak a köztéri ércszobrokat – időről időre megkoszorúznak, hogy azután szépen, észrevétlenül tovább szürküljenek a mindennapokban. Erre predesztinálja nemcsak szerzőjének

személye, de az a mód is, ahogyan Goethe, aki jószerivel élete minden korszakában létrehozott egy-egy *Faustot*, a kész *opus magnumot* egyenesen az utókorra hagyományozta, és néhány hónappal a halála előtt a nyomtatott első részt az épp befejezett kézirat másodikkal együtt lepecsételve még önmaga elől is elzárta. De ami az irodalmi művet örökbecsívétette, korántsem öregbítette színpadi jó hírét. S bár a dráma történetfilozófiai magja mélyen beépült a XIX. század irodalmi képzeletvilágába, laza dramaturgiája, furcsa figurái és absztrakt viszonyrendszere annál kevésbé illettek a XIX. századi színpadra. Pedig a *Faust* nem a magas kultúra gyermeke, ahogy nem volt az sem a XVI. századi népkönyv, sem Marlowe tragédiája. Goethe, meglehet, kora irodalmi és filozófiai magaslataira emelte az ördöggel paktáló professzor kényszerű történetét, ám népszerűvé bizonyosan nem tette.

A nyomtatott papír és a színpad szükségletei közötti megdöbbentő távolságot mi sem fejezi ki jobban, mint hogy még a kor színházi konvencióihoz könnyebben adaptálható első rész is több mint húsz évet pihent, míg végre 1829-ben, Goethe nyolcvanadik születésnapján a weimari színház – az ünnepi kötelességnek engedve – megtartotta az ősbemutatót. Majd ismét több mint húszéves pauza következett az újabb premierig. A két részt együtt 1876-ban mutatták be először, igaz, úgy meghúzva, hogy alig lehetett ráismerni. De miért lett volna az előadás betűhű, amikor a vonatkozó közkeletű színházi nézet szerint még a szerző sem hitt abban, hogy műve előadható? Hiába bizonygatják alapos irodalomtörténészek, hogy valójában Goethe merészebben gondolkodott a weimari színháznál, a farsangi fölvonulás kavalkádjába igazi elefántot képzelt, az Égei-tenger sziklás öbleiben játszódo jelenet színteréül pedig valódi édesvízű tavat, továbbá hogy ha előadhatatlant mondott is, úgy árnyalta: „szinte” – amikor szórakoztatásról van szó, kit érdekel a filológia?

Pedig a szövegűség lehet akár a legradikálisabb értelmezési kísérlet motorja is. Nem ez volna az első eset a német színház történetében, amikor egy rendező egy elhanyagolt vagy elfelejtett darabváltozat előbányászásával újratertem egy színházi hagyományt. Ezt tette Peter Zadek például, amikor a nyolcvanas években előszedte Wedekind *Lulujának* ötfelvonásos „monstre” változatát, és ezzel hirtelen feledhetővé tette a *Pandora*-darabnak a századforduló színpadi (és mindenekelőtt cenzori) igényeire szabott különféle változatait. De *monstre* tragédia és *monstre* tragédia között is van azért különbség!

A *Faust* minden tekintetben az emberpróbáló drámai szövegek sorába tartozik,

hiszen a több mint tizenkétezer soros drámát nehéz volna egy jól sikerült este részeként elkönyvelni. S míg némely agyonidézett sorát jóformán lehetetlen újramondani, addig más szövegrészei mitológiai szótár nélkül gyakorlatilag emészthetetlenek. Az egészzet előadni pedig valódi – s persze ennyiben is a *Faust*hoz méltó – istenkísértés.

Aki pedig kísért, annak semmibe nem kerül mindjárt egy egész sor különböző rendű és rangú mellékszenczióról gondoskodnia. S itt nem csak a sokat hangoztatott költségekre, az elképesztően bonyolult színpadi masinériára gondolok, vagy arra, hogy Stein az előadásra külön vándortársulatot verbuvált, amely főként egészen fiatal színészekből és egy-két hírességből áll; nem is a tizennégy óra tiszta játékidőre, amely szünetekkel együtt huszonkét óra; hanem legfőképpen arra, hogy ugyan mikor volt a kedves nézőnek módja megtapasztalni az idő mértékeként a verssort, ráadásul mindjárt ezresekben számolva, szünetekben lapszálon böngészve, vajon a négyezredik sor táján járunk-e, vagy túl vagyunk a félidőn is? És ugyan mikor és hol nyílt ugyanennek a kedves nézőnek alkalmá arra, hogy pult alól kapjon maradék *Faust II.*-példányokat, mert a helyszínen ingyen osztogatott narancsárga fűzetekből már a második nap nem lehet eleget kitenni az asztalra: nincs az a mennyiség, ami el ne fogyna. Az emberek a szünetekben a *Faust* második részét bújják.

Szögezzük le: van is miért.

A drámai szöveg, amely itt másfél nap alatt színné, hanggá, lendületté és színpadi erőtérré lesz, képzeletbeli világok kapuit nyitogatja. Titokzatos gazdagsága furcsa összevisszaságban tárul a néző elé. Peter Stein nem próbálta e szövevényt belemélyíteni valamely hagyományos drámai keretbe, mindent színpadra állít; a darab zárványait, rejtélyes világszilánkjait, boszorkányszombatjait, kora némely túlbuzgó esztétáján gúnyolódó, a mai néző számára jegyzet nélkül fölfejtethetetlen tablóit éppúgy, mint *Faust* és *Mefisztó* örökzöld szópárbajait, s miközben láthatóvá teszi a dráma szabálytalan körvonalait, tulajdonképpen tizennégy órában újrajrja egész hegy- és vízrajzát. Térképet rajzol, és nem megvalósítási tervet. Kontinenseket építmények helyett. Ami pedig kirajzolódik, nem a nagyszerű egész, hanem megannyi jelentőségteljes töredék, rébusz, amely titokban megfejtésére utal, drága diribdarab. Ebben a drámában a történelem nem a cselekményben elevenedik meg, hanem beleírja magát a színterekbe. Ennyiben valóban helytállóan tűnik Goethe diktuma, hogy tudniillik a *Faust* rom. A rom pedig Walter Benjamin megfogalmazásában ugyanazt a szerepet játssza a dolgok világában, mint az allegória a gondolatokéban:



Ruth Walz felvételei

### A második rész záróképe

mindkettő magán hordja az elmúlás kézjegyét. S e szignatúra éppúgy megkívánja az értelmezést, mint a megjelenítést.

A figurák jelenetről jelenetre kénytelenek számukra ismeretlen alakok és alakzatok értelmét megfejteni, miközben maguk is minduntalan új gúnyát öltenek. Jellemük azonban nem fejlődik, lélektani realitásuk nincs. Archetipusok inkább, amelyek különböző korokban és összefüggésekben más és más alakban lépnek színre. A színen nem valóságos jellemek és helyzetek követik egymást, hanem allegorikus rejtvények. Stein sokféle lehetőséggel él, hogy kifejtse mondandójukat. Persze nem küld valódi elefántot a színpadra, és az Égei-tenger sem tó, csak egy mozgójárda, a kar pedig mozdulataival jelzi: ő most delfinraj benne. A Ferdinand Wögerbauer, Stefan Mayer és Moidele Bickel által tervezett látvány fantasztikus, ámde takarékos, a képek rejtjelek, és a drámai szöveg révén árulják el értelmüket. Olykor egyenesen a színpadon, így például abban a jól ismert jelenetben, amikor *Faust* dolgozósobájában a pudliból, pontosabban a négy lábú helyén fel-fúvódó fekete göngyölegből kibújik, ami *Faust* szóhasználatában a pudli magvának minősül, vagyis az ördög. A magvas eb annak a világszemléletnek ideomatikus foglalata, amely még minden jelenséget valami maradandóhoz rendelt.

*Faust* sem csupán valaki, egy egyetemi tanár, hanem „egész ember-lény”. Azzá teszi, hogy az egész emberi világ megtapasztalásának vágya hajtja. A „Mutasd a fát, mely naponta kizöldül!” kívánsága persze e tapasztalatéhség képtelen öncélúságára is utal. E vágy a drámában ama teret és időt átszelő mozgás formáját ölti, amelynek közkeletű neve utazás. Csakhogy ellentétben a XIX. század felfogásával, amely az utazást egyenlővé tette a tér horizontális meghódításával, *Faust* vándorlása egyszerre archaikusabb és modernebb; magában foglalja az alászállást-főlemelkedést és a képzeletbeli világokba helyezett kalandozást is. Hiszen *Faust* egyaránt leszáll az Anyákhoz és a görög mondavilágba.

A fausti utazás ezért nem drámai egységet, hanem szériákat produkál, amelyeket legföljebb *Faust* személye fűz egésszé. Minden felvonás, minden szín csupán állomás e nagyszabású útiterében. A teljesség itt leltár, a leltározás pedig a legköltőibb teendő. A leltár elemei Stein rendezésében a revű, az esztrád, illetve a látványszínház tradíciói mentén szerveződnek sorra. A revű mint rendezőelv azonban nem rangsort, hanem változatosságot ígér, és Stein valóban sokféle eszközzel dolgozik. Váltakoznak a színpadi technikák, stílusok, tradíciók. Drámai monológot revű követ, azt karnevál, a karnevált pedig párbeszédmontázs, majd kórusrész. Ami itt bizonyítottatik, nem több, és nem kevesebb, mint hogy a *Faust* – talán éppen különös, nem klasszikus arányai miatt – pompásan előadható a modern színház kínálta eszközökkel.

Az előadás két legszembevetőbb sajátossága a tér és a társulat mozgatása. A színpadi tér nem kínál egyetlen kiüntetett néző-avagy középpontot, hanem folyamatosan osztódik és újrászerveződik, hol kukucskáló színházra, hol arénára, hol pedig felvonulási útvonalra emlékeztet. Változik a szín, és ezzel párhuzamosan mozog a néző is. Némelykor a játéktér fokozatosan egymásba csúsztat két drámai helyszínt, máskor a néző azon kapja magát, hogy tömegjelenethez statisztál. Ezt a mozgalmasságot két nagy csarnok teszi lehetővé, amelyek a nézőtribünök ide-oda tologatásával alakíthatóak. A tér és a néző mozgása pedig mintegy leképezi a darab korokon és földrajzi távolságokon átívelő szerkezetét.

Ugyanezt a problémát kell a szereplők csoportosításában is megoldani. Mert miként működhet az a színpadi helyzet, amelyben bizonyos figurák tér- és időbeli útjaik során mindig ugyanazok maradnak, míg mások csupán jelzéseként tűnnek föl a színen? A *Faust*

két középponti figurája, Faust és Mefisztó például afféle antropológiai konstans; a világ úgy vonul el előttük – vagy fordítva: ők rohannak úgy végig a világon –, hogy az alig változtat rajtuk; az ördög végül pontosan úgy foghatja szaván Faustot, ahogy az a paktumban előíratott. A kérdés Goethe számára nyilvánvalóan nem az volt, hogy miként teremthető meg jellemüknek a polgári drámában előírt egysége, hanem hogy milyen alakváltoztatban építhetők be a különféle játékszínek stílusközegébe. Ezért kell a germán Mefisztónak rút Porkisszá változnia a görög mitológia világában.

Nos, Peter Stein társulata éppoly gyorsan ölt új alakot, mint az a színházi tér, amelyben játszik. A karból minduntalan kiválnak szereplők, megnevesülnek, Margitot vagy Mártát játszanak, majd betagozódnak a karba megint. Változik a képlet a darab két legfontosabb szerepénél: Faustot és Mefisztót két-két színész játssza. S minden jel szerint nem pusztán a darab hosszúsága okán. Az elv roppant egyszerű: az idős Faust szerepében Bruno Ganz látható, a fiatalban Christian Nickel. Így a Margit-tragédiában nem egy idősebb férfi okozza a fiatal nő tragédiáját, hanem egy vele egykorú. Csakhogy kettőjük szétválasztása a részletekben már nem megy ilyen könnyen. Christian Nickel is színre lép ősz fejjel, és Bruno Ganz is elmond egy monológot Margitról, ha a lány nem lép is fel e színben. De föltűnik e fausti páros másutt is, így az udvari farsangon Bruno Ganz jeleníti meg Plutót, a gazdagság istenét, Christian Nickel pedig tékozló fiát, a költészetet. A Heléna-felvonásban Ganz megint csak Faustot, míg Nickel a fiát, Euforiont alakítja. Kár, hogy a két színész fajsúlyja oly különböző. Bruno Ganz szemmel látható fáradsága ellenére is nagy alakítást nyújt, míg mellette a tombolóan fiatal Nickel bizony sápadt.

Nem így a két Mefisztó! Az ő viszonyuk semmiképp nem ragadható meg az idős-fiatal, apa-fia dichotómiával. Robert Hunger-Bühler és Johann Adam Oest alkata merőben különböző. Kettőjük egymás mellé rendelése azonban igazi nagy rendezői húzás. Míg az előbbi démoni és gépies, addig Oest csodálatos pojáca. Az ő puhány-ragacsos mozgé-

konysága helyezi a komédiási trillákat arra a fantasztikus alap-alapra, amelyet Hunger-Bühler robusztus és rideg játéka teremt meg. Kettőjük közül Hunger-Bühler az intellektuálisabb, ő tud úgy tagolni szavakat, hogy azok egyszerűben új jelentést nyernek, Oest viszont könnyedebb. A két Mefisztó nem választható el egymástól, mert nincs egyetlen felvonás sem, amelyet bármelyikük egyedül játszana végig. Úgy lépnek színre, mint egyazon princípium különféle alakváltozatai, s így végső soron ugyanazt példázzák, amit a társulat többi szereplője, csak még szembeötlőbben: a drámai figurák itt nem egyének és nem is alakok, hanem ismétlődő konstellációkban színre lépő alakzatok.

A *Faust* 2001 végével feltehetőleg rövidebb-hosszabb időre ismét a színpadi lomtárba kerül. Stein óriási seregszemléje, amely összehozta az Iffland-gyűrű jelenlegi viselőjét, Bruno Ganzot egy halom főiskoláról frissen kikerült színésszel, talán legendává lesz. Annyi azonban bizonyos, hogy a *Faust*-interpretációk ezentúl máshonnan indulnak majd el.

NÁNAY BENCE

## A pincér közbeszól

■ HAROLD PINTER: A SZOBA; AZ ÜNNEPLÉS ■

**K**ulturális szempontból San Francisco Amerika egyik legeurópaibb városa, de itt is érvényes az amerikai színházra jellemző kétarcúság: egyfelől a kis pénzből összehozott avantgárd, kísérletező kedvű, de gyakran amatőrnek ható előadások, másfelől a drága s nem túlzottan magas színvonalú, általában zenés-táncos szuperprodukciónak. Az európai színjátszás (egyelőre még) valahol e két véglet között helyezkedik el, Amerikában viszont nagyon kevés produkció található a paletta közepén. Ez alól még San Francisco sem kivétel.

A színházi élet polarizálódásának talán az a legnyilvánvalóbb oka, hogy nagyon kevés színház rendelkezik állandó társulattal. Ez többé-kevésbé érthető, hiszen kevés színház engedheti meg magának azt a luxust, hogy egész évben fizessen egy társulatot. Másfelől, ha minden egyes produkciónak nyereségesnek kell lennie, az gyakran a minőség rovására megy, de mindenképpen a konzervatív játéktípus irányába viszi el a színházakat, míg állandó társulatnál nem tragédia, ha évente egy-két produkció megbukik, ezért itt nagyobb tere van a kísérletezésnek.

Az A. C. T. (American Conservatory Theatre) a hatvanas években Amerika igen kevés állandó társulattal rendelkező színházai közé tartozott, de a nyolcvanas évek elején kénytelen volt feloszlalni csapatát. A befogadó színházzá alakult A. C. T. a város szívében, a Union Square mellett, a híres *cabl car* útvonalától néhány lépés-

nyire, igen felkapott helyen található – ez is hozzájárult ahhoz, hogy a színház repertoárja commercializálódott.

Tavaly az A. C. T. újra társulati színház lett, igaz, egyelőre csak négy taggal. Az időközben eltelt két évtized alatt gyakorlatilag nem maradt professzionális társulati színház Amerikában, ott tehát ez a nálunk természetes formáció igazi különlegesség.

Az A. C. T. szezonjának nyitó előadása – Harold Pinter két egyfelvonásosa – egyértelmű üzenetet hordoz: nem a közvetlen profit, hanem a művészi színvonal számít. Persze nem kell önzetlen művészetpártolásra gondolni; művészi színvonal helyett talán hosszú távú profitot kellett volna írnom.

A nyitó program – el kell ismerni – telitalálat. Az első és az utolsó Pinter-darab: *A szoba* és *Az ünneplés*. Az előbbi kopár, szűk, klausztrófóbb, titokzatos világa és az utóbbi csillogó, ugyanakkor szánalmas rongyrazása ugyanazoknak a Pinter-alapképleteknek nyújt hátteret. E két egyfelvonásos így, együtt a Pinter-életmű keresztmetszetét adja, s éppen különbözőségük miatt a drámairóra jellemző legfontosabb sajátosságokat emeli ki.

Pinter számára *A szoba* 1957-ben a kiugrást jelentette, ma azonban már a későbbi Pinter-drámák paródiájának hat: az író minden manírja megjelenik benne, méghozzá sűrített, kiélezett, eltúlzott formában. Pinter színműveit gyakran olyan Hitchcock-filmhez szokták hasonlítani, amelynek utolsó tekercse elveszett. Ha ezt a véleményt elfogadjuk, akkor *A szoba* leginkább olyan filmhez hasonlít, amelyből a tekercseknek több mint a fele hiányzik, s még véletlenül sincs kettő, amely egymás után következne.

*A szoba* szinte leplezetlenül parafrázeálja Beckett *Murphy* című korai regényét: a főhősnek a külvilágtól való félelmet s a szörnyű, de mégis védettséget nyújtó bezártságot. Ezek az elemek Pinter egész életművén végigvonulnak, de soha olyan explicit formában nem érvényesültek, mint itt, ahol a külvilág, az ismeretlen a lehető legkonkrétan – mint a szobán kívüli tér – jelenik meg.

Hasonlóan erős, szinte eltűzött az a mód, ahogy ebben a drámában Pinter az emberi kapcsolatokat ábrázolja. Nála a kapcsolat mindig hatalmi játszmát jelent: uralkodást a másik személy felett, illetve totális kiszolgáltatottságot. Esetleg mindkettőt. Pinter figuráit vagy megalázzák, vagy ők aláznak meg másokat. Gyönyörűen demonstrálja ezt *Az eltűnt idő nyomában* pinteri átirata, amelyben a Proustnál szemlélődő, a kapcsolatokon mindig félig kívül maradó Marcelt a hatalmi játszmák éltetik.

A szobában is ezt az alapképletet látjuk. Bert hallgat, újságot olvas, tudomást sem vesz Rose-ról, aki viszont folyamatosan beszél, és kiszolgálja Bertet. Rose retteg a férfitől, ez a rettegés hatja át száználmas monológját. Bert viszont újra és újra megalázza a nőt. Szükségük van egymásra: Rose-nak a rettegésre, Bertnek pedig arra, hogy valakit megalázhasson. Ez a pinteri alapképlet szinte mindegyik későbbi drámájában visszaköszön, de soha nem ennyire lecsupaszított, vegytiszta formában.

*Az ünnepést* – a londoni bemutató után – most először állították amerikai színpadra. Az A. C. T. még a hatvanas–hetvenes évek aranykorában jó kapcsolatokat épített ki néhány – leginkább brit – drámaíróval. Ez magyarázza, hogy például Tom Stoppard vagy Pinter új darabjainak amerikai bemutatója rendszerint itt s nem a színház amerikai fővárosában, New Yorkban látható.



### Jelenet *Az ünnepésből*

*Az ünnepés* minden tekintetben ellentéte *A szobának*. Megkésztet derű lengi be: illúziótlan világvégi nevetés. Két házaspár házassági évfordulót ünnepel egy elegáns vendéglőben; újjazdagok, s nagyon részegek. A szomszéd asztalnál egy harmadik pároska ül: a féltékeny, de hihetetlen érzelmi igényű Russell és a valaha férfitaló, mostanra kissé lehasznált Suki, akiről kiderül, hogy régebben viszonya volt a mellettük dorbézoló Lamberttel.

A párok ugyanúgy kínozzák egymást, mint a korábbi Pinter-drámákban: az író a legkisebb kétséget sem hagyja afelől, hogy az ember és ember közötti kapcsolat nem lehet fájdalommentes. Míg azonban ezt a felismerést a korai művekben tragédiaként ábrázolta, itt illúzióvesztett, rezignált félmosollyal teszi ugyanezt. Persze, egymást kínozva is lehet néhány jó órája az embernek. Nincsenek igazi konfliktusok, konfliktuskezdemények vannak csak, melyek aztán maguktól elsimulnak. Russell bizonytalan és kissé kényszeredett féltékenységi jelenete is hamar kollektív ivásba megy át. Suki bájai nem érnek meg egy összecsapást.

Kézenfekvő a kései Pinter és a kései Jancsót párhuzamba állítani. Mindketten a komor, könyörtelen korai művektől érkeztek el a csúfondáros, semmi reményt felmutatni nem tudó, de ugyanakkor ezen csak kacagni képes időskori opusokig. Minden, ami a korai művekben tragikus volt, megmaradt, de ezeket a mozzanatokkal valahogy már nem

vevessük olyan komolyan. Van valami duchamp-i ebben az attitűdben: „nincs megoldás, mivel nincs probléma.” Egyszerre látjuk a figurák és a helyzetek reménytelenségét, s azt is, hogy ez a reménytelenség végső soron egészen élhető.

Az A. C. T. előadásában ennek a kettős, lebegtetett hatásnak nyoma sincs: kabarét látunk, melyet néha megakasztanak oda nem illő – pinteri – elemek. A rendező – Carey Perloff, aki a színház igazgatónöje is – minden lehetséges eszközt megragadott a közönség szórakoztatására. Ez *Az ünnepés* esetében kevésbé zavaró – legfeljebb a mű bonyolultságából vesz el –, *A szobát* viszont súlytalanná tette. Ha már az első percben azon nevetünk, hogy Rose (Diane Venora) fél Berttől, akkor a kapcsolat – s a dráma – érdektelenné, tét nélkülivé válik. Ha Bert (Marco Baccelli) valóságos dúvadként jelenik meg, az szintén a Rose–Bert-kapcsolat (vagy inkább játszma) lényegét trivialisálja.

*Az ünnepés* hálás alapanyag, nehéz elrontani. Egyaránt működik kabaréjelenetszerű nagy berúgásnak előadva és hat beckett-i figura minden reményen és fájdalomon réges-rég túl levő öntemetéseként. Vagy – s szerintem ez lenne a Pinterhez leginkább hű előadásmód – akkor is, ha ötvözik e két megközelítést. Az A. C. T. a kabaréverziót választotta.

A díszlet a leghíresebb San Franciscó-i étterem enteriőrjét idézi. Ez *A szoba* szűk tere után jólesően szellősnek hat. Az előadás legnagyobb értéke a színészi játék. Mindenekelőtt jól alkalmazzák a talán legjellemzőbb pinteri hatáselemet, a jelentőségteljes hallgatást. S ez nemcsak *A szoba* elfojtott, elharapott, szavak után kapkodó csendjeire igaz, hanem *Az ünnepés* hallgatásaira is, amikor egyszerűen nincs mit mondani.

*Az ünnepés* sok jó szerepe közül a leghálásabb a Pincéré. Ő talán a darab legpinteribb figurája. Mindig közbebeszél, gyönyörű monológokat kerekít nagyapjáról, aki egyebek között T. S. Eliot, Al Capone és Ferenc József kebelbarátja volt. A monológok persze senkit nem érdekelnek, senki nem is figyel rájuk, de ezek a hazugságból és önámításból szőtt történetek kétségbeesett menekülési kísérletek az egyedül-létezés, s ennyiben a dráma többi szereplőjének magányát is visszatükrözik.

Persze ezek a monológok ugyanakkor komikusak is. S talán ez a dráma legfontosabb sajátossága, amely az A. C. T. előadásában csak a Pincér (Gregory Wallace) jeleneteiben vált érzékelhetővé: a legkeserűbb jelenetek is mulatságosak. Egyszerre beckett-i komorságúak s bohózszerűek. Egyszerre sírunk és nevetünk. És ez döntő változás a korai Pinterhez képest.

# A 2001-es év (XXXIV. évfolyam) tartalomjegyzéke

A Színkritikusok Díja 2000/2001 10/2

## CIKK, TANULMÁNY, ESSZÉ

■ BÓKA B. LÁSZLÓ Zacc a kávéban ( <i>helyzetkép a Színművészetin</i> )	5/2
■ CSÁKI JUDIT Vajúdnak a hegyek I. ( <i>A fővárosi igazgatói pályázatok első fordulója</i> ) II. ( <i>A fővárosi igazgatói pályázatok második fordulója</i> )	1/2 2/2
■ CSONT ANDRÁS Az értelem keresése ( <i>Botho Strauss: Kalldewey, Farce, Kamra</i> )	3/7
■ FÁBRI PÉTER Intézet, ami egyesület, avagy egyesület, ami nem intézet ( <i>Az ITI-ről</i> )	6/46
■ FODOR GÉZA Még mindig a Kékszakállúról ( <i>Kovalik Balázs rendezése után</i> )	9/7
■ FORGÁCH ANDRÁS Színházi típusú találkozások I. II. III. ( <i>A POSZT válogatójának naplója</i> )	6/2 7/2 8/2
■ JÁKFALVI MAGDOLNA Kunst és haus ( <i>A Katona József Színház</i> )	10/22
■ KOLTAI TAMÁS Muzikális hibrid ( <i>A Miskolci Operafesztiválról</i> )	9/20
■ MEGYERI LÁSZLÓ Ha engem a főpolgármester felkérne... ( <i>hogyan legyek a Thália Színház igazgatója, akkor...</i> )	3/45
■ NAGY ANDRÁS Mi és a teendők ( <i>Az ITI-ről két év múltán</i> )	4/46
■ NÁNAY ISTVÁN Fesztiválról fesztiválra ( <i>Kisvárdá – Pécs</i> )	9/25
■ STUBER ANDREA Víg esztendő ( <i>Évadükör</i> )	9/30
■ SÜTÖZ ANDRÁS Rosszul játszik ( <i>Az átépített egri színházról</i> )	2/30
■ TARJÁN TAMÁS Színház a maga helyén ( <i>A Radnóti-ról</i> )	8/15
■ TOMPA ANDREA A szövegalkatás módjai ( <i>Kortárs drámafesztivál Budapesten</i> )	11/8

## KRITIKA

■ BATTÁ ANDRÁS Ma is remekmű ( <i>Petrovics Emil: C'est la guerre, Magyar Állami Operaház</i> )	4/7
■ CSÁKI JUDIT A régi siker farvizén ( <i>Schwajda György: Himnusz, Új Színház</i> ) Tanult színház ( <i>Goldoni: Két úr szolgálja, Szolnok</i> ) Kritikán aluli ( <i>Alan Bennett: Hölgy furgonban, Madách Kamaraszínház</i> ) Az öröm játéka ( <i>Anthony Shaffer: Mesterdetektív, Merlin Színház</i> ) Csak vagyunk ( <i>Peter Handke: Az óra, amikor semmit nem tudtunk egymásról, Katona József Színház</i> )	1/26 2/21 3/20 4/24 7/42
■ CSONT ANDRÁS Kiskapu a Paradicsomba ( <i>Büchner: Leonce és Léna, Új Színház</i> )	2/8

Rendező kerestetik ( <i>Puccini: Manon Lescaut, Erkel Színház</i> ) Mezítlábás lelkek ( <i>Bartók Béla: A kékszakállú herceg vára, Magyar Állami Operaház</i> ) Marica és a furcsa lány ( <i>Kálmán Imre: Marica grófnő, Budapesti Operettszínház és Szolnok; Styne–Merill–Lennart: Funny Girl, Budapesti Operettszínház</i> )	5/15 6/18 12/18
■ FUCHS LÍVIA Libikóka ( <i>Egyfelvonásosok, Budapest Táncszínház</i> ) A harmadik C. ( <i>Coda, TransDans</i> ) Mandarin – Bartók nélkül? ( <i>A csodálatos Mandarin, Közép-Európa Táncszínház</i> )	3/29 5/42 7/35
■ HALÁSZ TAMÁS Leváltott szavak ( <i>Kocsák–Barbaj: Az ember tragédiája, Magyar Állami Operaház</i> ) Porcukor a gépezetben ( <i>Prokofjev: Romeo és Júlia, Győri Balett</i> ) Hát igen, az életünk ( <i>Virtuális Édenkert, Dream Team Színház</i> ) Döntetlen ( <i>A párbaj, Andaxinház</i> ) Két együttes, hat koreográfia ( <i>Táncsterek a MU-ban</i> ) Újak és újabbak ( <i>Fiatal koreográfusok estje</i> ) A rém álma ( <i>Nero, szerelmem, Nyíregyháza–Közép-Európa Táncszínház</i> ) Második nekifutás ( <i>Szarvasok háza, Sámán Színház</i> )	1/29 2/25 3/31 5/43 6/36 8/31 11/18 12/32
■ HEGYI RÉKA Isten kegyeltje ( <i>Peter Shaffer: Amadeus, Szatmárnémeti</i> ) ■ HELMECZI HEDVIG Nyugodtan, szomorúan, okosan ( <i>Márai Sándor: Kaland, Miskolc</i> ) ■ HIZSNYAN GÉZA Dühöngő agresszivitás ( <i>Molière: Tartuffe, Komárom</i> ) ■ KARSAI GYÖRGY Mi lesz a kigyómarta hőssel? ( <i>Szophoklész: Philoklétész, Zalaegerszeg</i> ) ■ KISS GABRIELLA Kezdetben volt a kép ( <i>Bertolt Brecht: A szecsuanai jóember, Vígszínház</i> ) ■ KOLOZSI LÁSZLÓ Ír krémlikőr ( <i>Marie Jones: Kövekkel a zsebében, Pesti Színház</i> ) ■ KOLTAI TAMÁS Nézd legott komédiának ( <i>Bozay Attila: Az öt utolsó szín, Magyar Állami Operaház</i> ) Izgi ( <i>Harold Pinter: A születésnap, Radnóti Színház</i> ) Kukorica Janus ( <i>János vitéz-variációk Kaposváron és a Katona József Színházban</i> ) Agyagléggömb, avagy átok a divatra ( <i>Witold Gombrowicz: Operett, Kaposvár</i> ) Szentivánéji zene ( <i>Britten operája Szegezen és Shakespeare darabja Marosvásárhelyen</i> ) Mab röppült át fölöttünk ( <i>Shakespeare: Romeo és Júlia, Atlantisz Társulat</i> ) Ne öl!j ( <i>Változatok a Bűn és bűnhődésre, Vígszínház és Budapesti Kamaraszínház</i> ) Ír út ( <i>Brian Friel: Philadelphia, nincs más út, Kaposvár</i> ) „Szenvedsz, Ámen elvtárs?” ( <i>Jeles András: Szenvedéstörténet, Kaposvár</i> )	5/29 8/46 11/24 1/14 12/12 12/25 1/27 2/16 3/23 4/27 5/23 6/30 7/17 8/44 12/22
■ KOVÁCS DEZSŐ A ripacs gyönyöre ( <i>Thomas Bernhard: A színházcsináló, Kamra</i> )	1/12

Sötét és vörös ( <i>John Webster: Amalfi hercegnő, Bárka Színház</i> ) Gyurikának még sokat kell tanulni ( <i>Pintér Béla: A sehova kapuja, Picaro–Szkéné Színház</i> ) Író a toronyban ( <i>Szomorai Dezső: Hermelin, Új Színház</i> ) Bébézés ( <i>Garaczi László: Csodálatos vadállatok, Zsámbék</i> ) Neonkeringő ( <i>Sarah Kane: Megtisztulva, Trafó, Kortárs Művészetek Háza</i> )	3/16 4/38 5/38 10/36 11/22
■ KÖRTVÉLYES GÉZA Hagyományhű korszerűség ( <i>Csajkovszkij: A hatttyúk tava, Magyar Állami Operaház</i> )	8/29
■ KUTSZEGI CSABA Civil a pályán ( <i>62 nap – Halálútnapló, Természetes Vészek Kollektíva</i> )	12/28
■ LŐRINC KATALIN Marguerite, Violetta és a többiek ( <i>Kamélias hölgy, Pécsi Balett</i> ) A „királyi” balettből a MU-ba ( <i>Paradicsom?, MU Színház</i> ) Csömör után ( <i>Lakoma, Compagnie Pal Frenak</i> ) E-tánc ( <i>e-motion, Mándy Ildikó és társulata</i> ) Csak vörös ( <i>Kék, vörös, KompMánia–Szkéné</i> ) Bartók-életrajz balettszínpadon ( <i>Concerto, Magyar Állami Operaház</i> )	2/24 4/34 5/40 7/44 11/20 12/30
■ MÁROK TAMÁS A kék nyakkendős herceg kanapéja ( <i>Bartók Béla: A kékszakállú herceg vára, Szegedi Szabadtéri Játékok</i> )	10/37
■ NÁNAY ISTVÁN Alantasok, gyász! ( <i>Heller–Mohácsi: Megbombáztuk Kaposvárt</i> ) És mégis, mégis... ( <i>Alkonyodó, Közép-Európa Táncszínház</i> ) Mrožek és Rózewicz ( <i>Özvegyek, Debrecen; Édenkert, Krakkó</i> ) Üldözöttek passiója ( <i>Visky András: Tanítványok, Debrecen</i> )	3/13 4/31 11/11 11/26
■ PÁLYI ANDRÁS Honnan a gonosz? ( <i>Mickiewicz: Ösök, Beregszász</i> )	7/27
■ PERÉNYI BALÁZS Halott színház temetőben ( <i>1003 szív, avagy töredékek egy Don Juan-katalógusból, Mozgó Ház Társulás</i> )	12/19
■ SÁNDOR L. ISTVÁN A káoszba hullott világ terhe ( <i>Akutagava–Müller Péter: A vihar kapujában, Nyíregyháza–Thália Színház</i> ) Egyszerű emberek ( <i>Arthur Miller: Pillantás a hídról, Pécs</i> ) Lebovics átváltozásai ( <i>Kornis Mihály: Halleluja, Nyíregyháza</i> ) Eredeti másolat ( <i>Csiksomlyói passió, Madách Színház</i> ) Háromból egy ( <i>Gorkij: Éjjeli menedékhely, Új Színház, Győr, Pécs</i> ) „Halállal vemhes szigorúság” ( <i>Szophoklész: Antigóné; Janusz Glowacki: Antigóné New Yorkban; Roman Sikora: Takarodj, Antigóné, Zsámbék</i> )	2/11 6/27 7/30 8/35 10/30
■ STUBER ANDREA Kilincs nincs ( <i>Békés Pál: Tévé-játék–, Debrecen</i> ) A halott asszony visszatér ( <i>Euripidész: Alkésztisz, Ódry Színpad</i> ) Fekete – igen, fehér – nem ( <i>Füst Milán: Boldogtalanok, Békéscsaba</i> ) Szegény gazdagok ( <i>Molnár Ferenc: Olympia, Játékszín; Márai Sándor: Kaland, Piccolo Színház</i> ) Ki nő ki? ( <i>Spiró György: Az imponzor, Sopron</i> )	1/10 3/25 4/18 5/36 6/25

Vissza a természetből! (Michael Mackenzie: <i>Előhívás, Bárka Színház</i> )	7/32
Szürke (Szép Ernő: <i>Völegény, Kaposvár</i> )	12/22
■ SZÁNTÓ JUDIT	
Egy bolond nap Orgonéknál (Molière: <i>Tartuffe, Katona József Színház</i> )	1/8
Habent sua fata (O'Neill: <i>Amerikai Elektra, Budapesti Kamaraszínház</i> )	2/12
Tetten ért mokusmadár (Ibsen: <i>Nóra, Vígszínház</i> )	3/18
Bolondok gondolája (Ben Jonson: <i>Volpone, Radnóti és Thália Színház</i> )	4/12
Jasszok ég és föld között (Molnár Ferenc: <i>Liliom, Ódry Színház és Krétakör Színház</i> )	5/33
A tetszésen túli színház (Euripidész: <i>Bakkhánsnők, Kamra</i> )	6/28
Középszer (Ödön von Horváth: <i>A Szépkilátás, R. S. 9</i> )	8/42
A francia Kean (Eric-Emmanuel Schmitt: <i>Frédéric, Budapesti Kamaraszínház</i> )	11/28
Fókuszban a fordítás (Martin McDonagh: <i>A kripli, Radnóti Színház</i> )	12/6
Alceste a senkiföldjén (Molière: <i>A mizantróp, Új Színház</i> )	12/27
■ SZÚCS KATALIN	
Thália papjai a szépszéken (Bormemisza Péter: <i>Magyar Elektra, Eger</i> )	1/22
■ SZÚCS MÓNIKA	
A földre hullott angyal és a többiek (Éjfél maraton No. 1–7., <i>Ladányi Andrea és együttese</i> )	11/14
Kutyák, istenek, emberek (Háy János: <i>A Gézagyerek, Debrecen</i> )	12/5
■ TARJÁN TAMÁS	
Ricsi (Shakespeare: <i>Harmadik Richárd, Karinthy Színház</i> )	1/17
Öntetés (Raymund Fitzsimons: <i>Edmund Kean, Thália Színház</i> )	4/15
Mérgesgáz (Thomas Bernhard: <i>Nyugállomány előtt, Budapesti Kamaraszínház</i> )	4/25
Édesbú (Tennessee Williams: <i>Üvegfigurák, Madách Kamaraszínház</i> )	6/32
A kommersz, ha csale (Füst Milán: <i>Máli néni, Radnóti Színház</i> )	7/33
Majd csak lesz valahogy (Boguslaw Schaeffer: <i>Kacska, Thália Színház</i> )	8/47
Majd a moziban (Egressy Zoltán: <i>Kék, kék, kék, Bárka Színház</i> )	11/29
Kis ibolyák, első követei a jó tavasznak (Mácsai Pál–Guelmimo Sándor: <i>Mi újság, múlt század?, Madách Kamara Színház</i> )	12/9
■ TOMPA ANDREA	
A birsalma szaga (Örkény István: <i>Tótek, Pesti Színház</i> )	2/20
A régi és új igazgató esete a színházfenntartóval (David Hirson: <i>La bête, Kecskemét</i> )	3/21
Horror poeticus (Zalán Tibor: <i>Halvérfesték, Stúdió K.</i> )	4/20
Szó/kép (Peter Shaffer: <i>Amadeus, Komárom</i> )	5/30
Összeform-e? (Arthur Miller: <i>A salemi boszorkányok, Zalaegerszeg, Krétakör Színház</i> )	7/20
Kívül, belül (Briusov: <i>Tüzes angyal, Budapesti Kamaraszínház</i> )	7/42
Bizet a fülbe (Georges Feydeau: <i>Bolha a fülbe, Új Színház</i> )	10/26
■ TÓTH ÁGNES VERONIKA	
Tündérvilág és rántothús-szagú realizmus (Carl Orff: <i>Carmina burana; Bartók Béla: A fából faragott királyfi, Szegedi Kortárs Balett</i> )	10/40
Álommások (Diva: <i>Alom, L. A. Dance Company</i> )	12/35
■ URBÁN BALÁZS	
A legenda és a konzerv (Csányi János: <i>A játék, Bárka Színház</i> )	1/20
Gyűlöl, de szeret (Molière: <i>A mizantróp, Kolozsvár</i> )	2/15
A másolat módosulásai (Jean Genet: <i>Cselédek, Pesti Színház</i> )	3/27
Vállalkozók, maffiózók, áthallások (Brecht–Weill: <i>Koldusopera, Katona József Színház</i> )	4/10
Jutalomjáték? (Peter Shaffer: <i>Amadeus, Szolnok, Szatmárnémeti</i> )	5/26
Modern klasszikus? (Katona József: <i>Bánk bán, Kecskemét</i> )	6/23

A nap és az árnyék (Molière: <i>Don Juan, Kaposvár</i> )	8/46
Ír és más clownok (Szeredás András–Fodor Tamás: <i>Marcello és Camillo, Stúdió K.</i> )	12/18
■ ZALA SZILÁRD ZOLTÁN	
Kortársunk, Rigoletto (Verdi operája az Erkel Színházban, Pécs és Miskolcon)	5/18
■ ZAPPE LÁSZLÓ	
Civilizációs kellékek erdejében (Shakespeare: <i>Szentivánéji álom, Debrecen</i> )	1/19
Évfordulós bemutatók (Vörösmarty Mihály: <i>A bujdosók, Térszínház; Csongor és Tünde, Magyar Színház</i> )	2/18
Leporolható? (Katona József: <i>Bánk bán, Eger</i> )	4/17
Legenda a kitaszítottágról (Tolsztoj–Kozovszkij: <i>Legenda a lóról, Veszprém</i> )	6/34
A tan és a mese (Lessing: <i>Bölcs Náthán, Pesti Színház</i> )	7/25
Ki az erősebb? (Goldoni: <i>Mirandolina, Zalaegerszeg; Két úr szolgálja, Nyíregyháza</i> )	8/40
Lényegében igénytelen (G. B. Shaw: <i>Sosem lehet tudni, Madách Színház</i> )	12/24

### INTERJÚ

■ BÉRCZES LÁSZLÓ	
Befejezetlenül (Beszélgetés Johan Simonsszal)	K/27
■ BÓTA GÁBOR	
Az archaikus és a giccs elegye (Beszélgetés Pintér Bélával)	4/40
■ DOROGI KATALIN	
Tánc és kenyer (Beszélgetés Robert Northszal)	2/27
■ J. GYÖRI LÁSZLÓ	
Verdi és a fémlétra (Beszélgetés Györi Györggyel)	9/2
■ KOLTAI TAMÁS	
Hagyományok és szélsőségek (Beszélgetés Zsámbéki Gáborral)	K/1
Kivonulás vagy bevonulás? (Beszélgetés Halász Péterrel és Jeles Andrásal)	11/2
■ KOVÁCS DEZSŐ	
Most kedvező a csillagok állása (Beszélgetés Eszenyi Enikővel)	8/12
■ KUTSZEGI CSABA	
Apám és anyám is értse (Beszélgetés Seregi Lászlóval)	8/24
Albérloként az Operában (Beszélgetés Horváth Csabával)	9/16
■ LAKOS ANNA	
Egy autodidakta pályája (Beszélgetés Roger Planchonnal)	K/12
A források körül (Beszélgetés Cătălina Buzoianuval)	K/23
■ LÓRINC KATALIN	
Ünnep sirámokkal (Beszélgetés a negyvenéves Pécsi Balettről)	1/36
■ NÁNAY ISTVÁN	
Születésnapodra (Beszélgetés Regős Pállal)	6/41
Író, tanár, rendező, színész (Beszélgetés Gosztonyi Jánossal)	7/12
A koreográfus-rendező (Beszélgetés Horváth Csabával)	7/38
■ PÁLYI ANDRÁS	
Operett-e az Operett? (Beszélgetés Rita Gombrowiczsal)	4/29
■ TOMPA ANDREA	
Egy amerikai (dráma) Kelet-Európában (Beszélgetés David Hirsonnal)	3/33
A civil színész (Beszélgetés Eimuntas Nekrošiuszal)	K/8
Időben (Beszélgetés Lev Dogyin munkatársaival)	K/43
Stílus és nagytakarítás (Beszélgetés Jorma Uotinenel)	12/37
■ TÓTH ÁGNES VERONIKA	
Ma más nyelvet beszélünk (Beszélgetés Kovalik Balázssal)	9/12
■ TÖRÖK TAMARA	
„Megjött a mozi” (Beszélgetés Stefano de Lucával)	3/35
Színház, képekkel (Beszélgetés James Macdonalddal)	K/34

■ UNGÁR JÚLIA	
Permanens forradalom (Beszélgetés Thomas Ostermeierrel és Marius von Mayenburggal)	K/30
■ VÁRADI JÚLIA	
Centrumban a Nap (Beszélgetés Klaus Emmerichhel)	K/38
■ VARGA SÁNDOR MÁRTON	
Harapás nélkül nincs művészet (Beszélgetés Barbay Ferencsel)	1/32
■ VIRÁG KATALIN	
Játék volt az életem (Beszélgetés Avar Istvánnal)	4/2

### SZÍNÉSZEK, SZEREPEK

■ HALÁSZ PÉTER	
Évek Kari Györgyivel Vajdai Vilmos menyországa (Techno-variété a Trafóban)	3/40 7/45
■ NÁNAY ISTVÁN	
Színészi pillanatok (Stohl András, Murányi Tünde, Magyar Attila, Bandor Éva, Keresztes Sándor, Molnár Erika és Lázár Kati alakításairól)	10/44

### MAGYAR SZÍNHÁZTÖRTÉNET

■ BÉKÉS FERENC	
Minden hígul (Beszélgetés Ruttkai Évával – 1985-ben)	10/28
■ BÉRCZES LÁSZLÓ	
Hunyász (Hunyadi László [1951–2001])	11/31
■ Egy barátság naplójegyzetei (Mensáros László levelei Heimann Ildikóhoz)	1/40
■ GOTHÁR PÉTER	
T és H (Temessy Hédírrel, de inkább Neki magáról)	8/22
■ NÁNAY ISTVÁN	
Töredékek egy színészberről (Soltis Lajos [1950–2000])	2/33
■ NOVÁK ESZTER	
Add tovább... (Prókai Annamária [1963–2000])	2/32
■ RAJK LÁSZLÓ	
A megismételhető csoda (Vayer Tamás emlékére)	9/46
■ SAS GYÖRGY	
Nyolcvan év (Bozóky István születésnapjára)	3/39
■ TARJÁN TAMÁS	
A Nemzet plebejusja (Sinkovits Imre [1928–2001])	3/2
■ TROKÁN PETER	
A horgászok temették el (Hankó Attila [1961–2000])	2/35

### VILÁGSZÍNHÁZ

■ BÉKÉS PÁL	
Lakoma után (Hangok, Theatergroep Hollandia)	K/25
■ CROYDEN, MARGARET	
Az a bizonyos ösvény (Beszélgetés Peter Brookkal)	12/2
■ CSÁKI JUDIT	
Enyém, tied, övé (Csehov: <i>Cím nélküli darab, Malij Tyeatr, Szentpétervár</i> )	K/39
■ EÖRSI ISTVÁN	
A színházról és a pálinkáról (Az uniofesztiválról)	K/48
■ FARKAS BOGLÁRKA	
Robbanás (Greco–Scholten: <i>Double Points, Trafó, Kortárs Művészetek Háza</i> )	9/42
■ FEKETE VALI	
Zingaro, avagy a szabadság mítosza (Lovak, emberek, ritusok)	5/45
■ FORGÁCH ANDRÁS	
Lángoló trón, dermesztő hideglelés (Shakespeare: <i>Hamlet, Meno Fortas, Vilnius</i> )	K/5
Vérben fürdő Liliom (A 38. Theatertreffen)	11/32
■ HALÁSZ TAMÁS	
Fiat pisces (Repülő hal: A szentek fíradtsága, Vera Sander Art Connects)	4/35



## Summary

The issue opens with two groups of contributions centred on two important new productions. The first is *Saint George and the Dragon*, a poetic-philosophical play by the great poet Sándor Weöres, presented at the Katona József Theatre. We publish a review by Andrea Tompa, the analysis of Csörsz Khell's set design by András Török and the appreciation of actress Mari Torócsik's Queen Inganga by Dezső Kovács. As for the second production, Shakespeare's *King Lear* at the Comedy Theatre, we offer a review by Tamás Koltai, while István Nánay talked to guest-director Gábor Tompa, arts manager of the Kolozsvár/Cluj Hungarian State Theatre (Romania).

Other reviews of the month are by Tamás Tarján, Judit Szántó, László Zappe, Balázs Urbán and András Csont; they write on Shakespeare's *A Winter's Tale* (Hungarian Theatre of Pest), Gerhart Hauptmann's *Rats* (Radnóti Theatre), two adaptations of Milán Füst's novel: *The Story of My Wife*, the first at Tatabánya's Jászai Mari Theatre, the second – an autonomous version by László Darvasi – at Kaposvár, András Forgách's play inspired by Jean Cocteau's *Les Enfants terribles* (Szolnok) and Szabolcs Fényes's musical comedy, *The Dog Who Was Called Mr. Bozzi* (Operetta Theatre).

A group of short reviews follow: György Karsai, Tamás Koltai, Judit Csáki, Balázs Urbán, Andrea Tompa, and Andrea Stuber saw for us Goldoni's *The Mistress of the Inn* (Szolnok), Ken Ludwig's *Leading Ladies* (Kaposvár), Zoltán Egressy's *The Portuguese* (Szeged), Alex Koenigsmark's *Good-Bye, My Darling* (Zalaegerszeg), Sławomir Mrożek's *Karol* (Hungarian State Theatre, Kolozsvár/Cluj) and Hašek's *Svejk* as adapted by E.F. Burian (Veszprém).

In our sections devoted to modern dance Csaba Kutszegi talks to Jolán Török, manager of the newly established National Dance Theatre; Boglárka Farkas saw *Parallelepiped*, a production by the Shaman Company at the Millenary Theatre, while Edit H. Orlic reviews *The Magic of Dance*, a coproduction by the National Dance Theatre and the Municipal Circus.

In our column on world theatre, Edit Király reviews director Peter Stein's famous version of Goethe's *Faust*, while Bence Nánay saw two plays by Harold Pinter – *The Room* and *Celebration* – at San Francisco's American Conservatory Theatre.

In a supplement we publish the complete index of our 2001 issues.

Playtext of the month is one of the plays reviewed in this issue, i.e. *Les Enfants Terribles* by András Forgách, based on Cocteau's novel.

### HELYESBITÉS

Előző számunk *Nagy őszi mozgássorozat* című cikkének a *Cyber gésákról* szóló részében egy mondat tévesen jelent meg. A helyes szöveg: Csabainál a tömzsi, apró termetű s mai szemmel esetlennek tűnő ruhákat viselő Stein és Toklas sudár, modell alkutú bombázó.

■ IRMER, THOMAS A modernség múzeumában (Peter Stein <i>Faustja</i> Berlinben)	4/43	■ URBÁN BALÁZS A lét elviselhetetlen mindennapisága (Örkény István: <i>Macskajáték</i> ; Csehov: <i>Ivanov</i> , <i>Divadlo Na zábradlí</i> )	9/35
■ JÁKFALVI MAGDOLNA Az én Planchonon (Csehov: <i>Hattyúdal</i> , TNP, <i>Villeurbanne</i> )	K/10	■ VISKY ANDRÁS A bölcsesség színháza (Vlad Mugur)	9/47
■ KOLTAI TAMÁS Termelési dráma (Shakespeare: <i>A vihar</i> , RSC, London)	K/32	<b>SZEMLE</b>	
Hang és kép ( <i>Taorminai villanások</i> )	9/44	■ GAJDÓ TAMÁS A meghallgatott ember (Bérecs László: <i>Talált ember</i> – Kovács Lajos)	6/47
Chips with everything ( <i>Salzburg 2001</i> )	11/38	■ Vélemények a Katonáról (Thorsten Mass, Ivica Borban, Eli Malka, Stefano de Luca és Helga Stöhr-Strauch a Katona József Színház előadásairól)	K/46
Biciklik – és mennyi szerelem! ( <i>Dogyn Sirálya és a Tízparancsolat a palemói üniófesztiválon</i> )	12/41	<b>INFORMÁCIÓ, VITA</b>	
■ KOZMA RYTOH GYÖRGY Egy tolmács jegyzetfüzetéből ( <i>A tel-avivi Kámeri Színházról</i> )	K/17	■ ALBERT MÁRIA A Tavasz Fesztivál programjáról (Beszélgetés Zimányi Zsófiával)	3/48
■ 90-es évek: illúziók és realitás ( <i>Andrea Valean–Goran Stefanovski–Nenad Prokić Kelet-Európáról</i> )	2/41	<b>DRÁMA</b>	
■ KRÁL, KAREL Egy rendező emlékére ( <i>Petr Lébl</i> )	9/38	■ BÉKÉS PÁL Tévé-játék–	I.
■ LELKES PÉTER Grazi jelentés ( <i>Esterházy Péter: Búcsúszimfónia</i> )	2/22	■ BEREMÉNYI GÉZA Shakespeare királynöje	X.
■ MÁRTON LÁSZLÓ Levél a szerkesztőnek ( <i>Marius von Mayenburg: Paraziták, Schaubühne, Berlin</i> )	K/28	■ EGRESSY ZOLTÁN Kék, kék, kék	III.
■ NAGY ANDRÁS A lence (Carlo Gozzi: <i>Turandot, Bulandra Színház, Bukarest</i> )	K/19	■ GARACZI LÁSZLÓ–TOEPLER ZOLTÁN Brahms és a macskák	XII.
■ NÁNAY ISTVÁN Ideje a békecségeknek ( <i>Izraeli Kibuc Együttes: Aide Memoire</i> )	9/40	■ KÁRPÁTI PÉTER Mr. Carter, avagy végső leszámolás dr. Quartzcal	II.
■ NOVÁK JÁNOS Svéd út ( <i>Északi gyerekszínházak az ezredfordulón</i> )	12/44	■ LILLO, GEORGE Elmerick, vagy az igazság diadala (Fordította: Mann Lajos)	IX.
■ REMBOWSKA, ALEKSANDRA Hét nap Budapesten ( <i>Az üniófesztiválról</i> )	K/50	■ LITVAI NELLI A lovaggá ütött vándor	IV.
■ SZÁNTÓ JUDIT Haszon nélkül, élvezet nélkül ( <i>Hanoch Levin: Rekviem, Kámeri Színház, Tel-Aviv</i> )	K/14	■ VARSA MÁTYÁS Tin és Puttó Li-Potban	V.
■ TARJÁN TAMÁS Brecht-filter ( <i>Brecht: Galilei élete, Düsseldorfer Schauspielhaus</i> )	K/35	■ VISKY ANDRÁS Tanítványok	XI.
■ TOMPA ANDREA Személyesen ( <i>Aranymaszk fesztivál, Moszkva</i> )	11/45	<b>DRÁMABEVEZETŐ</b>	
■ ÚPOR LÁSZLÓ És mi, angolok hova álljunk? ( <i>Londoni esték</i> )	2/37	■ MANN LAJOS George Lillo és az „Elmerick”	IX.
		■ TOMPA GÁBOR Pontosság és remény ( <i>Támpontok Visky András drámájának értelmezéséhez</i> )	XI.

# SAJÁT SÚGÓ

EGY ÉVEN  
KERESZTÜL  
OTTHONÁBA  
KÜLDJÜK  
A SÚGÓT ÉS  
KÜLÖNSZÁMAIT!

Minden új előfizetőnknek\*  
- és olvasóinknak akik meg-  
hosszabítják előfizetésüket -  
egy CD-t adunk ajándékba.

Egy évre  
**2400Ft**

FEBRUÁRI  
ajándék CD



EXKLUZÍV  
kiadás

## Ráadás a Milánói Scala-ban!

És hogy ne maradjon el a ráadás sem, előfizetőink sor-soroláson vesznek részt, ahol egy milánói utazást (4 nap, 3 éjszaka, repülővel) nyerhetnek.

A ráadás ráadására 2 db belépőjegy a világhírű Milánói Scala előadására. Sorsolás: 2002. június 13-án.

\*a 2001. december 20-a után befizetett előfizetésekre érvényes

Név: .....

Foglalkozás: .....

Levélcím:

Címünk: 1535 Budapest, Pf. 914  
Kérem, felbélyegzett, megcímezett válaszborítékomban küldjenek csekket!