tulajdonképpen véget is ér azzal a fölismeréssel, hogy minden önfeláldozása fölösleges volt, s férjét józanul, teljes meggyőződéssel hagyja el immár véglegesen.

Az előadás utolsó szakasza inkább a férj tragédiájáról szól. Udvardy a veszekedés után a rendetlen szoba közepén ébred fel kábulatából: Róza, a szolgáló összepakolta holmiját, és menni készül, kisfia az asztal alá bújt félelmében, és ráadásul be is pisilt (az átdolgozók ötlete!), a megjelenő Brandt (Honti György) pedig közli Udvardyval, hogy a hadsereg polgári átalakítására vonatkozó javaslata miatt vizsgálat indul ellene. Udvardy előtt szép lassan minden bezárul. Anna is csak a gyermekéért jön vissza, s a férfi elkeseredett könyörgése csak fokozza férje iránti hűvös megvetését. A dráma belső törvényei szerint mindez már elegendő oknak látszik az öngyilkossághoz, amelyet ügyes rendezői ötlettel a színen és mégis - ha lehet így mondani - a színfalak mögött hajt végre a hős, amikor a szekrénybe bújva húzza meg a ravaszt.

A Katonák győri változata három központi szerepre és jól eljátszott karakterfigurákra épül. Bár igazán árnyalt és megírt jellem csak egy van - Annáé -, az átalakítás ezzel egyenrangúvá igyekszik emelni Udvardy és Marjay szerepét is, s a férj-feleség-„házibarát" triót helyezi a középpontba. Mivel a Horváth Lajos Ottó által játszott férj figurája az eredeti darabban sem teljes személyiség, a féltékenység, rapszodikusság, idegesség mellett „fel kell tölteni" néhány újabb vonással. A legjobban az látszik, hogy Horváth nem savanyú, szerencsétlen flótásnak értelmezi Udvardy alakját, hanem olyan erőteljes, ám hasadt lelkű embernek, aki rosszul választott hivatást, és ahelyett, hogy más foglalkozás után nézne, a katonaságot akarja a maga képére formálni reformjavaslataival. Az alak igazán az előadás vége felé kezd körvonalazódni, amikor a gyöngyöző homlokú Horváth felvillantja tragikus árnyalatait.

Marjay Besenczi Árpád „jóvoltából" bonvivánként lép a szobába. Lehetne persze ez az alakítás is egyfajta stílusimitáció (mint feltételezésem szerint az egész produkció), de ebben a nagyrészt realista előadásban túl gáláns, túl *dolce* ez az operettes figura, Besenczi és Ráckevei kettősei ezért néha Jávor-filmek jeleneteit juttatják az ember eszébe. Besenczi a nagy szerelmi vallomás során is elmulasztja, hogy az esendő ember vonásait mutassa fel Marjayban; sokkal többet mond el tűnődő tekintete, mikor tudatosul benne az, hogy szerelmének nemcsak férje, hanem egy kisfia is van.

Az arcjátékot, pontosabban az arcjáték kifejezőeszközeit a filmes tapasztalatokkal is rendelkező Ráckevei Anna meri leginkább alkalmazni. Nála a beszédes részekkel azonos súlyúak a néma elfordulások, a tétova rándulások, a megfeszülő és kisimuló arcvonások üzenetei. A két másik színésznél könnyebb dolga van annyiban, hogy szerepe eredetileg is jobban kidolgozott, az azonban már az ő érdeme, hogy a karakter több regiszterét nemcsak megszólaltatja, hanem egységes személyiséggé is ötvözi. Gondjaiban elmerülő anya és háziasszony, férjét szeretni akaró feleség, de a házasság napi önfeladásai után nőként saját boldogságát is keresi, amikor Marjay bókjait szemlesütve elfogadja. Egyszerre küzd önmagáért és önmaga ellen, amikor a házasság fenntartását, egyszersmind saját boldogulását is akarja. Az állandóan kisírt szemű, artikulálatlanul hebegő asszonyból eszméletre térését követően kiürült, érzelmileg megfagyott ember lesz. Ráckeveinek finom eszközökkel, sőt, néha kifejezetten eszköztelenül sikerül Anna összetett jellemét meggyőzően egységbe fogni.

Ügyes karakterek egészítik ki a játékot: a Simon Géza által alakított zsörtölődő apa népszínműves figurája, Döbrentei Sarolta talpraesett cselédlánya, és ne felejtsük ki a Ferikét alakító Balazsits Bálintot sem, aki sok gyermekszínésztől eltérően nem programozott robotként vesz részt az előadásban, hanem gyermek létére meglepő természetességgel alakít - egy gyereket. Ezek a különböző minőségű és főként különböző *stílusú* alakítások a kiváló rendezés és társulati munka eredményeképp sodró lendületű, egységes előadást hoznak létre, amelyben elhanyagolhatóak a szerepfelfogások kisebb-nagyobb eltérései.

Honti György rendezése a tömörített cselekményt végig jó ritmusban tartja. A veszekedések, feszült pillanatok észrevétlenül csúsznak át derűsbe, hogy aztán újabb felhők gyülekezzenek a család életének egén. A váltásokhoz két fontos dramaturgiai eszköze van. Az egyik a már említett rádió, amely mindig a megfelelő pillanatban szólal meg. A pattogó indulók kiválóan vezetik le a szituációkban felhalmozódó érzelmi feszültséget, és végül komikumba oldják a darab csúcspontján a férj és Marjay dulakodását is. A családi tragédia kellős közepén Marjay egy életveszélyes kardcsapástól megtántorodva nekiesik a rádiónak, amely a Radetzky marsot kezdi harsogni. Ettől az egész veszekedés burleszkjelenetté válik, s ez vélhetően inkább a rendező véleményét tükrözi a helyzetről, minta szituáció valódi tartalmát. Fontos dramaturgiai eszközt jelentenek a helyzeteket minduntalan megszakító véletlen megérkezések, belépések is, melyek nem oldják fel a szituációk feszültségét, inkább csak késleltetik a kirobbanást. Anna és férje egyik veszekedése éppen hogy bensőséges házastársi együttlétté válna - erre mindkettejüknek nagyon nagy szüksége is volna ám berobog a testes apa, s máris szétpattan az érzelmi szappanbuborék. Marjay szerelmi vallomását háromszor szakítja félbe a zsörtölődve távozó és megérkező apa. A mármár mesterkélten sok véletlent valószínűleg a cselekmény tömörítése okozza, ám a zaklatott ritmus nagyon is megfelel a családi-hivatali kötelességek és a lelki élet zavarai közt őrlődő emberek ábrázolásának.

A rendezés azért figyelemre méltó, mert következetes koncepció alapján élő, lélegző előadást teremtett. A rendező a régi anyag fölösleges modernizálását elkerülte, és stilisztikai tudatosságával bizonyította, hogy uralja a „klasszikus" színházi nyelvezetet is.

Thury Zoltán: Katonák (Győri Nemzeti Színház Padlásszínháza)
A szöveget átigazította: Horváth Lajos Ottó, Honti György. *Díszlet:* Füzér Annamária. *Jelmez:* András Judit. *Konzultáns:* Faragó Zsuzsa. *Rendező:* Honti György. *Szereplők:* Simon Géza, Ráckevei Anna, Horváth Lajos Ottó, Besenczi Árpád, Döbrentei Sarolta, Balazsits Bálint/Guttléber Gergő, Honti György.

KÉKESI KUN ÁRPÁD

A ZSOMBOR VIRÁGAI

FEDERICO GARCIA LORCA: YERMA

A kecskeméti Katona József Színház Lorca-bemutatójának értelmezéséhez kiindulópontként szolgálhat Yerma és Victor szán-tóföldi találkozásának jelenete. Az alig pár perces részlet megkapó képpel indul: a fehéren izzó horizont előtt aranyló búzamezőben világoskék ruhás, szőke nő áll kerékpárját tartva. Látszik, hogy szinte megbénítja a távolból közeledő férfi énekhangja, majd izzadságtól fénylő, izmos, barna felsőtestének és átnedvesedett trikójának látványa. Egy pillanattal később Yerma (Szilágyi Enikő) örömteli meglepetéssel üdvözli Victort (Debreczeny Csaba), és a két gyerekkori ismerős a búzakalászok közé ül beszélgetni.

Yerma: Szilágyi Enikő

Játék indul a kezekkel: Victor kiprovokálja, hogy Yerma az arcához érve megmutassa azt a helyet, ahol úgy látszik, mintha megégette volna magát, aztán mély sóhajtással elhúzza a fejét. Hirtelen egymásra, majd a földre pillantanak, és tekintetükből kiolvasható a lemondás, vagyis az egymás iránt érzett vágy elfojtásának kényszere. Yerma arcvonásai lassan megkeményednek, gyereksírást hall, és kétségbeesetten mered a távolba, miközben belép Juan (Ilyés Róbert), a férje. Ez a térre és színészekre vonatkozó vizuális jelek alapos kidolgozottságáról tanúskodó jelenet szinte emblematikus módon foglalja össze mindazt, ami a Lendvai Zoltán által rendezett *Yermát* egyrészt játékstílus és előadásmód, másrészt pedig a drámaszöveg értelmezésének tekintetében jellemzi.

Az említett jelenet nyilvánvalóvá teszi hogy az előadás vizuális jelei szemantikailag konkretizálják mindazt, amit a verbális jelek csak homályosan fejeznek ki. A színpadi látvány összetett szépsége úgy kerül egyensúlyba a kimondott szavak drámaiságával, hogy a gesztusok, a mimika, a díszlet, a világítás és a színészek térbeli helyzetének jelei teszik konkréttá azt, ami a szövegen túl (vagy a szöveg mögött) feltárható. Ebből következik, hogy az előadás a pszichológiai realizmus hagyományaihoz kapcsolódik: különös hangsúlyt kapnak a némajátékok és a lelki történések apró rezdülésekben kifejeződő megnyilvánulásai. Ezt példázza a nyitó kép, amelyben a színre lépő Juan óvatosan eloltja az alvó Yerma mellett égő gyertyát, megmossa egy lavórban az arcát és hónalját, aztán pedig akarata ellenére felébreszti a feleségét azzal, hogy kihúzza alóla fehér ingét. Továbbá visszatarthatatlan feszültségről árulkodik az, ahogyan Yerma lábujjai remegnek a férjével való veszekedés és a Victortól való búcsúzás jeleneteiben. A színészi játék egyébként minden szereplő esetében színvonalasnak mondható, ugyanis az előadás elementáris szintje mindvégig precízen kidolgozott, és aprólékos részletezéssel teremt meg egy önálló életet élő színpadi világot.

A szimulatív valóságillúzió létrehozásában elsődleges szerepet játszik Bagossy Levente díszlete, amely atmoszférateremtő jellegénél fogva képes bevonni a nézőt a Yerma fülledt és elfojtott erotikával terhes világába. A szociális keretek zártsága és a természeti környezet nyitottsága közötti ellentétet mutatja meg a vasfüggöny helyét elfoglaló barna téglafal (benne fémzáras ajtó és kovácsoltvas kapu), illetve a mögötte elterülő búzamező. A fal előtt játszódnak a Juan házában történő jelenetek, többnyire egyenletes fehér fénnyel megvilágítva, és ezáltal szinte tapinthatóvá válik az a klausztrofóbiás légkör, ami Yermát odáig ragadtatja, hogy férje szemébe mondja: „Te vagy az a fal, amelyen szét kell zúznom a fejemet!" A szabadban játszódó jeleneteknél a fa-lat felhúzzák, így emelkedő sorokba rendezett kalászkötegekre nyílik rálátás, amelyet a színpad mélyén lepedővásznak által keretezett háttérfüggöny, azaz hol éjszakai kékségben, hol hajnali lilaságban, hol pedig nappali fehérségben fürdő látóhatár zár le. Ez az erős hangulatiságot árasztó tájkép gyakran a bent játszódó jelenetek közben is látható az ajtónyíláson keresztül, és hívogató szépsége révén valósággal magához vonzza a néző-t, feltétel nélkül elfogadtatva vele az illúziót. A benti és kinti világhoz hasonló ellen-tét figyelhető meg egyébként Doina Levinta ruháin is, hiszen a férjes asszonyok (Maria, Nevetős Öregasszony) öltözetét a sötét színek (például a fekete pöttyös lila ing) határozzák meg, szemben például a társadalmi konvenciókat elutasító Dolores lány (vagyis a Második Fiatalasszony) tarka öltözetével vagy a mosóasszonyok fehér ruhadarabjaival.

Az autonóm színpadi realitás szimulációjához a díszletelemek szuggesztív jellegén túl nagyban hozzájárul még a - sztanyiszlavszkiji színház tradíciójára visszavezethető - jellegzetes elfoglaltságok megmutatása. Itt említendő meg a Második Fiatalasszony (Pribék Nóra) evése és cigarettázása, az Első Asszony (Réti Erika) almaevése, a mosóasszonyok (Naszlady Éva, Varga Izabella, Molnár Adrienne, Mérai Katalin) borivása, Juan borotválkozása, a több jelenetben is a háttérben futkosó gyerekek labdázása, vagy az, ahogyan a Doloresnél (Nyakó Júlia) játszódó jelenetben a színpad bal oldalán fekvő férfi felkel, a jobb háttérbe megy vizelni, majd visszafekszik a helyére aludni. Az atmoszférában ott bujkál továbbá egyfajta elfojtott erotika, amely legfeljebb csak a mosóasszonyok jelenetében tör a felszínre. Itt válnak sejtelmesen izgatóvá a kioldott fűzők, a meztelen karok, a leengedett hajfonatok és az egymásra fröcskölt vízcseppek. Az erotikus feszültség persze soha nem robban ki explicit módon, de a háttérből folyamatosan motiválja, azaz egyre drasztikusabbá teszi Yerma viselkedését. Ebből a szempontból karakterisztikus még

Yerma és Victor napbarnított bőrszíne is, szemben például Juan fehér bőrével, hiszen Yerma ki is mondja: „Amikor összeházasodtunk - más voltál. Most fehér az arcod, mintha nap se érne." Az előadás ilyen apró részletekben is következetes naturalizmusa azt vonja maga után, hogy a drámaszöveg szürreális vagy lírai dimenziói nem kapnak vizuális kifejezést. A Nő és a bikaszarvat viselő Hím (nász)tánca helyett például olyan táncot láthatunk, amelyben szőke hajú, fehér ruhás lány hajladozik egy gólyalábakon mozgó férfi két karjának meghosszabbításaként szolgáló fekete külsejű és vörös belsejű „zászló" között. Ezen túl a dramaturgiai beavatkozásoknak köszönhetően kimaradnak a szövegből egyes énekes-költői betétek (a mosóasszonyok, illetve Yerma és a templomba menő asszonyok kórusa), emiatt az előadás ellentétes utat jár be, mint például Novák Észter tavalyi Vérnász-rendezése. Ott a szöveg erőteljes líraisága kapott hasonlóan erős vizuális kifejezést, itt viszont a feltűnően attraktív látványvilág telítődik valamiféle költőiséggel, talán abból a (műsorfüzetben is idézett) lorcai megfontolásból kiindulva, hogy „a látható valóság, a világ és az emberi test jelenségei sokkal több árnyalatot tartalmaznak, sokkal költőibbek, minta képzelet". *(Képzelet, ihlet, menekülés,* 1928.)

Az egyébként szöveghűnek mondható előadás dramaturgiai munkái azt eredményezik, hogy az egyes jelenetek nem különülnek el élesen egymástól, és például a három évvel az előző után játszódó harmadik jelenet (a dráma második felvonásának első jelenete) minden átvezetés nélkül kezdődik el a mosóasszonyok énekével, miközben Yerma és Juan kimegy a háttérből. A szituációk változását és az idő múlását tehát színpadilag semmi sem jelzi, csupán Juan mondja ki a következő jelenetben (amely időben nem sokkal a harmadik után történik), hogy több mint öt éve házasok már Yermával, míg az első két jelenetben még nem sokkal több mint két éve. Tehát a jelenetek szinte átúsznak egymásba, és ezáltal feszes színpadi konstrukció jön létre, amely meghatározóvá válik a drámaszöveg értelmezésének szempontjából is. (Talán csak a zarándokjelenet lesz érthetetlen, mivel a Dolores-jelenet egyértelmű folytatásának tűnik.) A Lendvai Zoltán-féle *Yerma* ugyanis nem szürrealisztikus elemekkel tarkított balladaszerű történet, hanem hangsúlyozott sorstragédia. Egy olyan nő tragédiája, akinek gyengédsége öntudatlanul is gyilkoló keménységgé változik, azon egyszerű tényhatására, hogy nincs a férjétől gyereke.

A Yermát alakító Szilágyi Enikő minden mozdulatával érzékelteti azt a változást, amely valamikor a második jelenetben játszódik le benne. Előtte még csupa törődés, illetve ragaszkodás: állandóan öleli és csókolgatja a férjét. Juan tartózkodó viselkedésével szemben persze már gyengéd erőszakosságnak is tűnhet Yerma kedvessége, amely lassan elszántsággá és komorsággá merevedik. A fordulatot a szántóföldi jelenet hozza, amennyiben ekkor vallja be a Nevetős Öregasszonynak (Máthé Eta) és önmagának, hogy még nem érzett szexuális vonzalmat a férje iránt, valamint nyilvánvaló lesz a Victorral folytatható potenciális viszony lehetetlensége. Továbbá ekkor következik be legelső összetűzésük Juannal, amelyben Yerma átkozódni kezd. A negyedik jelenetben már nyílt veszekedés tör ki kettőjük közötti, és itt válik feltűnővé a változás

Nászhalál)-tánc (Szoboszlai Gábor felvételei)

Yermának Mariával (Varga Szilvia) szemben tanúsított viselkedésében. Immár teljes a reménytelenül gyermekre vágyó nő egzaltáltsága a kétgyerekes anya nyugalmával szemben, míg az első jelenetben Yerma hatalmas örömmel fogadta a még csak terhes Mariát: azonnal leültette, a hasát simogatta, és vidáman megajándékozta egy kosár enni- és innivalóval.

Az első felvonás négy jelenetének tehát határozott íve van, amely érzékelhetővé válik a Yerma és Juan, illetve Yerma és Victor között játszódó jelenetekből is. A házaspár első párbeszédének intim hangvételét finoman ellenpontozza felvonás végi vitájuk, amelynek csúcspontján Juan hatalmasat csap az ajtóra. Yerma és Victor három dialógusa a frivol évődés, a kiábrándító lemondás, végül pedig a rezignált búcsúzás hangján szólal meg. Ezzel szemben a második felvonás Yermája inkább a fizikai és érzelmi öregséghez közeledő, küzdelmeibe belefásult, de kényszeredetten hinni akaró nő. Erre utal csapzott haja, fekete ruhája és még pillanatokra sem felengedő görcsös arckifejezése. Yerma itt kerül közel ahhoz a felismeréshez, amelyet az Első Asszony fogalmaz meg, és amellyel szinte már csupán ösztönösen viaskodik: „Ebben a világban csak az a fontos: hagyjuk, hogy az évek vigyenek bennünket." Az utolsó jelenetre válik teljessé Yerma elszáradásának folyamata, ami explicite is kifejezésre jut abban, ahogy felkiált: „Elhervadok!", illetve ahogy Juan kedveskedő viselkedése ellenpontozza az ő kétségbeesését. Ebben a jelenetben a férj már nem dühöng és nem féltékenykedik, hiszen Yerma és a Nevetős Öregasszony párbeszédét kihallgatva bizonyságot szerzett felesége hűségéről. (Ilyés Róbert egyéb-ként hallatlan visszafogottsággal játssza Juan dühkitöréseit is, abból a jellemvonásból vezetve le a figurát, hogy „nincsen akarata".) Inkább a korosodó emberek nyájassága jellemzi hanghordozását, amint bevallja Yermának, hogy ő valójában soha nem is akart gyereket. Felesége után nyúló szerelmes gesztusát Yerma kemény szorítással viszonozza: a nő néhány pillanat alatt, szinte öntudatlanul fojtja meg a férjét. Igy a lényébe keményedett ösztönös vágy kiélhetetlensége szükségszerűen taszítja Yermát a tragédia felé, és ez a második felvonásra mindinkább egyértelművé válik, mert ahogy saját maga meg-fogalmazza: „A víz nem fordulhat vissza, a tele-hold nem kelhet fel délben."

Mindazonáltal a rendezésben, színészi játékban és szcenikai megjelenítésben abszolút korrektnek nevezhető előadás felveti azt a primitív, ám korántsem elhanyagolható kérdést, hogy mi köze lehet a nézőnek egy gyerektelen nő szenvedéseihez. Az aktualitás naiv kérdését valószínűleg az indukálja, hogy Lendvai Zoltán „autotextuális rendezése" (Patrice Pavis fogalma) egy teljességgel zárt poétikai konstrukciót hoz létre, és ezzel a passzív szemlélő pozíciójába kényszeríti a befogadót. A nézői értelmezés produktivitását blokkolja a szimulatív valóságillúziót teremtő pszichológiai realista játékstílus, amelynek kidolgozottsága ugyan az előadás fő erénye, de hatásmechanizmusát tekintve mára meglehetősen (színháztörténetileg pedig jócskán) maradivá vált. (Alkalmazhatóságának rutinszerűségére jó példa, hogy egyes főiskolai vizsgarendezések - mondjuk, a Révész Ágota-féle *Viharos éjszaka* - a színpadi kisrealizmus hagyományos eszközeinek valóságos tárházát nyújtják.) A drámaszöveg mögöttes értelmének kibontására és vizuális megkomponálására törekvő rendezések emiatt gyakran válnak illusztratívvá, sőt képeskönyv jellegűvé: ismeretterjesztő szerepük elvitathatatlan, de kevés intellektuális élményben részesítik a nézőt. Azaz beleesnek a nyugati színház azon csapdájába, hogy- Derrida nevezetes Artaud-tanulmányának szavaival élve pusztán „kíséri[k], szolgáljá[k], díszíti[k] a szöveget, a verbális szővetet, a logoszt, mely a kezdetekben *kimondja magát."* (Kiemelés a szövegben.)

Továbbá a színpadi látvány szépségét és komplexitását szem előtt tartó rendezés figyelmen kívül hagyja, hogy egy színházi előadás-szöveg létrehozása a drámaszöveggel folytatott jelenbeli dialógus eredménye. Az aktualitás tehát nem a díszletben, a jelmezben vagy a színészi játékban történő maivá tétel eredménye, hanem annak előzetes, vagyis az értelmezésben történő megfogalmazása, hogy vannak-e olyan élő kérdéseink, amelyekre a drámaszöveg válaszként szolgálhat. Izgalmasan újszerű előadások általában akkor születnek, ha a befogadóban is meg-fogalmazódnak, és az előadást interpretálva választ nyernek azok a kérdések, amelyek a rendezés olvasatát mozgat(hat)ták. Nem elegendő te-hát pusztán arra hagyatkozni, hogy a szöveg „kimondja magát", hanem a cél - ahogy Gadamer éppen *A szép* aktualitásáról írott tanulmányában megfogalmazza -: „art, ami van, lenni hagyni. A lenni-hagyás azonban nem azt jelenti, hogy csupán megismételjük, amit már tudunk. Nem valami ismétlésélmény formájában, hanem *magának a találkozásnak a hatására hagyjuk lenni azt, ami volt, annak a* számára, *aki vagyunk."* (Kiemelésem tőlem.) A kecskeméti *Yerma* esetében azonban ez a találkozás elmarad, és feltételezhető kérdésirányát (vagy annak hiányát) tekintve problematikus, hogy mennyire más ez a produkció, mint például a Madách Színház majd' harminc évvel ezelőtti nevezetes előadása Psota Irénnel a címszerepben. Véleményem szerint ugyanis nincs veszélyesebb annál a (szakmai berkekben közhelyesen hangoztatott, ám meglehetősen terméketlen) előfeltevésnél, miszerint az idő halad, de a klasszikus művek érvényessége változatlan. Hiszen ha ezt elfogadnánk, akkor még az is megkérdőjelezhetővé válna, hogy aktuális (vagy aktualizálható)-e egyáltalán a szép, ugyanis nem tennénk mást, mint megpróbálnánk „kireflektálni" magunkat a jelenből, végső soron pedig az időből.

Ezredvégi színházkultúránkban mindenesetre (alapos megkésettséggel) tendenciózus kísérletek történnek a kanonikus drámaszövegek globális, nem pedig strukturális transzformációjára, a totális reprezentáció felnyitására és a polgári illúziószínház rögzült formációinak kibillentésére. Ez a fajta „színházi fundamentalizmus" (Fodor Géza fogalma) persze csak a realista tradíció abszolutizálása és a befogadói, illetve kritikusi előfeltevések gyakran deklarált konzervativizmusa felől tűnhet provokatívnak, és válhat kárhoztatandóvá. Nem arról van szó ugyanis, hogy az „átírók" egyeduralomra tettek volna szert, és gátolnák az egészséges színházi pluralizmus kialakulását, hanem arról, hogy a színházi szakma és közvélemény egésze előtt megkerülhetetlenné vált az (újra)értelmezés kérdése, illetve a színpadi reprezentáció mimetikus (realista) zártságából fakadó kiüresedés problémája. Jelen esetben lehet, hogy a lorcai drámaszöveggel való radikális rendezői bánásmódot gátolhatja például a kecskeméti színházi közönség igénye vagy a városvezetők néhány ortodox nézete, de semmiképp sem az alkotókat foglalkoztató kérdések megválaszolásának vágya. Minden szépsége ellenére a *Yerma* azért válik holt (vagy néma) szöveggé, mert a rendezés arra hagyatkozott, hogy a szöveg „kimondja magát", de látszólag semmiféle releváns kérdése nem volt, ami hozzájárult volna ahhoz, hogy a dráma a színpadon „lenni tudjon". Igy az előadás nem csatlakozik olyan más kecskeméti produkciókhoz, amelyek élő kérdéseik által a kortárs hazai színház előremutató tendenciáit erősítették az utóbbi években. Persze igazán sajnálatos volna, ha a kecskeméti színházat vezető triász (minden fenyegető botrány ellenére) nem azon az úton haladna tovább, amelynek legfontosabb állomásai ez idáig az *Ahogy tetszik,* illetve a *Leonce és Léna* voltak. Hiszen ahogyan Yerma is megfogalmazza: „Az eső addig esik a sziklára, hogy az megpuhul, és zsomborbokor nő rajta, amiről az emberek azt mondják, nem jó semmire. 'A zsombor semmire se jó', de én látom, amint sárga virágát himbálja a szélben."

Federico García Lorca: Yerma (kecskeméti Katona József Színház)

Díszlet. Bagossy Levente. *Jelmez* Doina Levinta.

Rendező Lendvai Zoltán

Szereplők: Szilágyi Enikő, Varga Szilvia, Máthé Eta, Vágó Katalin, Pribék Nóra, Naszlady Eva, Varga Izabella, Molnár Adrienne, Mérai Katalin, Nyakó Júlia, Jablonkay Mária, Kovács Martina, Réti Erika, Vlahovics Edit, Ilyés Róbert, Debreczeny Csaba, Huszár Zsolt, Fandl Ferenc, Zelei Gábor, Tárnai Attila.