SZÍNHÁZ

Kőháti Zsolt: Színházművészetünk helye és helyzettudata
Nyikolaj Zsegin: Egy színház, amelyet látni kell • Nánay István: Goldoni-panoptikum Győrött • Hermann István: Utánérzés – lázadás – költészet • Major Tamás: „Shakespeare rendetlen, mint az élet" • Pályi András: A színház és ami helyette van • Rajk András: A szabadság illúziói
Koltai Tamás: Peter Brook Csehovja

1981
Október

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XIII. ÉVFOLYAM 10. SZÁM
1981. OKTÓBER

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
1054 Budapest V., Báthory u. 10.
Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél.
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 300,- Ft, fél évre 150 Ft
Példányonkénti ár: 25, - Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, Postafiók 149

Indexszám: 25.797

81.2149 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

HU ISSN 0039–8136

A címlapon:
Jelenet a Nyári kalandozások
című Goldoni-vígjáték győri előadásából
(Matusz Károly felv.)

A hátsó borítón:
Dagmar Schauberger A szabadság illúziói
című előadása (Holland Fesztivál)

TARTALOM

KŐHÁTI ZSOLT
Színházművészetünk helye és helyzettudata (1

játékszín

NYIKOLAJ ZSEGIN
Egy színház, amelyet látni kell (4)
NÁNAY ISTVÁN
Goldoni-panoptikum Győrött (8)

Nyári játékok

FORRAY KATALIN
Plánumok Egerben (10)
NÁDRA VALÉRIA
Verejtékes szórakoztatás (13)
BALOGH TIBOR
Játsszunk Petroniust! (14)
BODÓ LÁSZLÓ
Az Antigoné Pécsett (16)
SZŐDY SZILÁRD
Jupiterrel osztozni (17)
BUDAI KATALIN
Antik malacságok (19)
SZEKRÉNYESSY JÚLIA
Hosszú, zenés nyár (20)

fórum

HERMANN ISTVÁN
Utánérzés - lázadás - költészet (25)

műhely

MAJOR TAMÁS
„Shakespeare rendetlen, mint az élet" (30)

négyszemközt

CSÍK ISTVÁN
Beszélgetés Jánoskúti Mártával (34)

világszínház

PÁLYI ANDRÁS
A színház - és ami helyette van (37)
RAJK ANDRÁS
A szabadság illúziói (42)
KOLTAI TAMÁS
Peter Brook Csehovja (46)

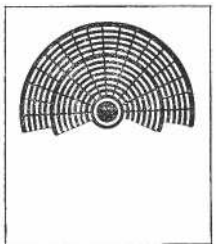
drámamelléklet

KORNIS MIHÁLY Büntetések

KŐHÁTI ZSOLT

Színházművészetünk helye és helyzettudata

(1945-1949)



Divatba jött a nosztalgia. Mindig olyan-kor adódik ez, ha van már *mire* vissza-emlékezni. Íme tehát: nem okvetlenül negatív jelenségről van szó. Felnőtt már több nemzedék is a felszabadulás óta, apák és anyák az 1945-ben születettek. Számukra a negyvenes s az ötvenes évek fordulója, a - nem is olyan könnyű, ám nekik mégiscsak az egyetlen - gyerekkor termi manapság a nosztalgiaigényt; a filmművészet legújabban már a hatvanas évek elejét vonta a nosztalgia varázsszíneibe.

Nosztalgiák szövevényében élünk, mihelyt napi dolgainkból fölütjük a fejünket. S ha már nosztalgia: legyen a szocialista építés közelmúltjáé az elsőbbség a nosztalgiában is! A Fürst Sándor utca falain háborítatlanul él a negyedfél évtizede zajlott történelem: az MKP jelszavait olvashatjuk a trolibusztól. Innét a gondolat, hogy érdemes lenne végigkutatni: mit hozott ez a néhány évtized a magyar kultúrában, a színház-művészetben?

S ha már meglódulnak a gondolatok, akkor előbb-utóbb fogódzó is kerül a továbbpergetésükhöz. Nagy Péter írása a Népszabadság 1981. augusztus z-i számában, *Kell-e a színész?* címmel; reflexiói a nyugdíjba készülő Bessenyei Ferenccel a júliusi Tiszatájban megjelent beszélgetéshez. Itt - egyebek között, Bessenyei rossz közérzetének okát és indokait kutatva - a színházi előadás összetevőiről fejti ki véleményét *Nagy* Péter. Színmű, színész és rendező kölcsönhatása nála egyszersmind értékrendet fejez ki: „Mit jelent az a hármasság, s ezen belül a sorrend? Jelenti mindenekelőtt azt, hogy a drámai mű a döntő: az írói munka, írói szó és képzelet határozza meg a színpadi munka többi részét. Hogy mi az írói mű mondanivalója, s azt hogyan, milyen eszközökkel lehet aktuálissá, élővé tenni - ez a színészi és rendezői munka dandárja, döntő része. De ez nem mehet a mű ellenében, nem boríthatja fel *az* írói koncepciót anélkül, hogy *az* egész mű-vészi munka súlyos károsodást ne szenvedne." Vagyis az irodalom primátusánál vagyunk (ismét, vagy még mindig).

Hogyan volt ez a felszabadulást követő időszakban? E meg-ítélésnek milyen fázisai, árnyalatai fedezhetők fel? Hogyan illeszkedett - a rangsor melyik fokán - a magyar kultúra, mű-vészet egészébe a színházművészet? Milyen elképzelések voltak a művészet ágainak kölcsönös feltételezettségére, kölcsön-hatására vonatkozólag? Nagy Péter 1981 nyarán kelt írása „nem utolsósorban" említi a színházat, s „mint egyik legnagyobb tömeghatású művészetnek" tulajdonít fontos társadalmi szerepet. Ez a művelődéspolitikai megítélés valamiféle folytonosságát sejteti. Érdemes lesz megvizsgálni az előzményeit.

Nem kevésbé termékenyítők Bessenyei Ferenc észrevételei a szóban forgó - Pálfy G. István készítette - interjúban. Egyik leghangsúlyosabb gondolata így hangzik: „Ma a politika akarja intézni azt, amit régen a művészet tudott - sokszor kény-szerűségből - a maga feladatának." Igaz ez így? Mert szín-házi intézményrendszerünk bírálatát már x973-ban megfogalmazta Földes Annának: „Tudom, hogy az a színházi struktúra, amely a felszabadulás után létrejött, akkor haladást jelen-tett, a magyar kultúra és a színészek érdekét is szolgálta. Megteremtette a stabil társulatokat, és ezzel együtt a létbiztonságot. De azóta, ugyanez a felépítési elv színházi kultúránk eleven és organikus életének gátjává lett, és egyre jobban meg-fojtja a színész ambícióit is." Kétségtelen a belső logikai ív a két nvitatkozat között, de vajon ez a logika egyszersmind a történelem objektív logikája volt-e?

Magyarán: arra vállalkozunk az alábbiakban - két „folytatás" erejéig hogy latolgassuk: mennyit „nyomott" a magyar színházművészet a felszabadult ország társadalmában, köz- és szellemi életében? Hol és milyen volt a helye, s miként tükröződött ez önnön helyzettudatában? A tagolás kézen-fekvő: 1945-1948, 1949-1956, 1957-től napjainkig. Vázlatos és kiegyenlítetlen áttekintés lesz ez; szándéka szerint elgondol-kodtató és vitára késztető. Főként az elején a dokumentumoké az oroszlánrész, hiszen a cikkíró személyes élményei a színházzal kapcsolatban a második periódustól számítódnak, s ezek is az, akkori életkori sajátosságainak megfelelően: gyermek- és ifjúsági előadásoktól meghatározottak...

I. „Nagy átalakulás legelején állunk

Lukácstól való az alcímként használt idézet: 1947-es előadásá-ban jelentette ki *(Szabad vagy irányított művészet?).*

Minden igazolta ezt a megállapítását. Joggal mondhatta el nyolc évvel később, a Thália megalapításának 50. jubileumán: „a felszabadult nép Magyarországon új drámát, új színházat, új színészetet teremtett magának", és szemléletesen foglalhatta össze a változásokat egyetlen művészpálya - a jól fizetett operettszínészből Gogol- és Moliére-hősök parádés megtestesítőjévé fejlődő Rátkai Mártoné - tanulságainak a fölvillantásával.

A romba döntött ország talpraállításának folyamatában, a szellemi élet területén látszatra mintha furcsa „munkamegosztás" volna érzékelhető a proletariátus két pártja, az MKP s az SZDP között: mintha a kommunisták a szellemi tevékenység anyagi alapjait raknák le, a szociáldemokraták meg ezalatt tartalmi kérdésekkel foglalkoznának. A Szociáldemokrata Párt a XXXIV. kongresszusán (1945 augusztusában) igen részletes és konkrét tervet dolgoz ki a „sajtónak, filmnek, rádiónak, színháznak, művészetnek, tudománynak és iroda-lomnak" a maradéktalan felhasználására, a dolgozó tömegek szellemi felszabadítása és az új embertípus kialakítása érdeké-ben. Követelik ezen a kongresszuson „a rádió, a film, képzőművészeti kiállítások, színházi előadások és hangversenyek demokratikus, a nagy tömegek számára hozzáférhető és a dolgozókat nevelő alkalmazását". Ám az amatőrmozgalommal kapcsolatban az is kiderül, hogy a határozott megfogalmazásnak van az MKP-val rivalizáló jellege is: „A munkás-osztály szervezeteinek, köztük elsősorban a Szociáldemokrata Pártnak feladata a munkáskultúrszervek, kultúrcsoportok, dalkarok, szavaló- és mozgáskórusok, színjátszó csoportok, irodalmi és zenei szemináriumok, képzőművészeti ki-állítások életre hívása."

A Magyar Kommunista Párt azonban nem tétlenkedik. Két-

ségtelen, hogy a legfontosabb politikai és gazdasági, hatalmi kérdésekre koncentrál, de a kultúra s a művészet érdekeit sem téveszti szem elől. 1946. június 24-i irányelvei (a községpolitikai program előkészítéséhez) józan konkrétsággal célozzák a megrongált kulturális intézmények - múzeumok, könyvtárak, színházak - helyreállítását, rendeltetésüknek való vissza-adását, de legalábbis állagmegóvását. Ebből a szemszögből vizsgálva a helyzetet, az SZDP - imént tárgyalt -1945-ös akció-programja meglehetősen „előreszalad", amikor a színházat mint magánvállalkozást teljességgel helyteleníti, másrészt demokratikus pártok és tömegszervezetek hatáskörébe utalná. 1945 és 1948 között igenis meg kellett engedni, hogy - hozzáértő, politikailag legalábbis nem reakciós - színházi vállalkozók, bérlők, koncessziósok vegyék kézbe az ügyeket, tartsák el önmagukat s az ország színészeit (nagy gonddal kellett el-osztani ekkoriban a nehéz testi munkásoknak rendszeresített, de a színészek számára is korlátozottan biztosított élelmiszer-jegyeket; idős színészek testületi örökbefogadását kellett megszervezni stb.). Ekkora terheket az állam még nem vállalhatott át, még némi ideológiai-színvonalbeli engedmények árán is érvényesíteni kellett a kultúra áru jellegét; a köztulajdonba vétel erőszakos sürgetése a szellemi konszolidáció, kibontakozás folyamatát is zavarta volna.

Másrészt az MKP is súlyának megfelelően foglalkozott a kultúra dolgaival: a központi vezetőség politikai bizottságának - már érintett- 1946 nyarán kelt irányelvei az iskolán kívüli népművelés kibontakoztatását ekként szorgalmazták: „Háziipari, mezőgazdasági, egészségügyi tanfolyamokat kell rendezni, népfőiskolákat, munkásakadémiákat kell létrehozni, népkönyvtárakat, olvasóköröket alapítani, támogatni kell a munkásszínjátszó egyesületeket, dalárdákat stb."

Egyenes út vezet innét az 1947 szeptemberében tett javaslatig, melyben a kommunista párt az 1848-as polgári forradalom és szabadságharc közelgő centenáriumára Kossuth-díj alapítását kezdeményezte. (A művészet területéről 1948. március 15-én tizennégyen részesültek a magas kitüntetésben, köztük három színész: Major Tamás, Somlay Artúr, Bajor Gizi. S ha tekintetbe vesszük, hogy a tizennégy művész-díjazott között posztumusz kitüntetettek is voltak - József Attila, Bartók Béla, Derkovits Gyula -, a magyar színház-művészet korabeli - igen magas - megbecsüléséről fogalmat alkothatunk.)

A Magyar Kommunista Párt harcolta ki azt is, hogy 1948. január 1-vel a színiakadémia főiskola rangra emelkedjék.

De még pontosabb lehet a kép a felszabadult ország színházművészetének társadalmi rangjára vonatkozólag, ha kézbe vesszük a Magyar Művészeti Tanács keretében működő Színművészeti Szaktanács 1946-47-es jegyzőkönyveit (melyeket a Magyar Színházi Intézet könyvtára őriz).

Szinte hibátlan az együttműködés az állami irányítással, a Kultuszminisztériummal; adott esetben a kormány más minisztériuma is partnerként szerepel (itt már több a zökkenő); sőt: a köztársasági elnökig nyílik az út. S persze kiterjedt az „oldalági" kapcsolatrendszer is (Magyar Színészek Szabad Szakszervezete stb.). 1946 végén Hont Ferenc egy magas szintű munkabizottság létrehozásáról tájékoztatja a szaktanácsát: a Kultusz-, a Pénzügyminisztérium, a Magyar Művészeti Tanács, az illetékes művészeti szakszervezet, a Színpadi Szerzők Egyesülete képviseltette magát benne, s a szakterület legfontosabb elvi-gazdasági kérdéseiben döntött ez (a művészeti tanács színházi szaktanácsából Major Tamás szerepelt itt).

Ennek a testületnek - melyben Somlay Artúr, Kárpáti Aurél, Major Tamás, Both Béla, Várkonyi Zoltán, Marton Endre, később Ront Ferenc szerepelt leggyakrabban, de Gobbi Hilda is jelentékeny részt vállalt - mindenekelőtt arra volt gondja, hogy a fővárosi és vidéki színházak minél zavartalanabbul működhessenek. Számtalanszor kellett személyi ügyekkel foglalkoznia, s nem restellt a Pénzügyminisztériumnál protestálni, az újjáteremtődő magyar színházművészetért szót emelni, vitatva egy ottani döntés helyességét: „Nem lehet ugyanis az állam érdeke, hogy az igen magas közterheket viselni képtelen színházak bezárjanak, és így pont a leghatásosabb eszköz váljék semmivé, amely hivatva van a tömegek nevelésére és a demokrácia érdekében a szórakoztatáson keresztül, tehát a legnépszerűbben és ezért a leghathatósabban munkát ki-fejteni" (az 1946. október 17-i jegyzőkönyvből).

Gyakran dönt a szaktanács nívódíjak, magas művészeti színvonalú -- s ezért adókedvezményre s más támogatásra számítható - előadások tárgyában; afféle zsűri szerepét játssza, ha hozzá fordulnak (némely esetben viszont önnön illetékességét kérdésesnek látja - például amatőr produkciók megítélésé-ben). Figyelemre méltó az a jegyzék, amelyet - 1947 elején - „irodalmi színvonalú" darabokból állít össze, normát teremtendő s a színházak műsorpolitikáját befolyásolandó.

Shakespeare, Moliére, Ibsen, Shaw, Csehov, Madách, Katona művei mint általában fontos műsorelemek szerepelnek itt, s a hosszú jegyzék végén - aláhúzva - ez a záradék áll: „*Természetesen a felsoroltakon túl a világ drámairodalmának klasszikusai.*" Érdemes ideiktatni a részletesebb programjavaslatot is, hiszen - látni való később - a fővárosi színházak műsorán szinte valamennyi csakhamar szerepel is az ajánlójegyzék művei közül. Tehát: *A sevillai borbély, Figaro házassága* (Beaumarchais), *A zalameai bíró* (Calderón), *Özvegy Karnyóné, Tempefői (Cso*konai), *A bor* (Gárdonyi), *Dollárpapa* (Gábor Andor), *A revizor, Úrhatnám kovács* (Gogol), *Jegor Bulicsov, Éjjeli menedékhely* (Gorkij), *A legyező, Két úr szolgája* (Goldoni), *A bunda* (Hauptmann), *Tiszazug; Isten, császár, paraszt* (Háy Gyula), *ötödik had-oszlop* (Hemingway), *Krétakör* (Klabund), *Ludas Matyi, Sári bíró* (Móricz), *Holló a hollónak* (Osztrovszkij), *Veszélyes forduló, Az ismeretlen város, Váratlan vendég* (Priestley), *Viharos alkonyat* (Rahmanov), *A sasfiók, Cyrano de Bergerac* (Rostand), *Ármány és szerelem, Tell Vilmos* (Schiller), *Orosz emberek* (Szimonov), *A csendháborító* (Szolovjov), *Hullámzó vőlegény* (Tamási Áron), *Az új módszer* (Roger-Ferdinand); *Kocsonya Mihály házassága.*

Ahol pedig nem a lista szellemisége érvényesül a műsorpolitikában, nem késik a figyelmeztetés. Elmarasztalásban részesül a Belvárosi, a Víg s a Pesti Színház tevékenysége (a Belvárosi Színház például a Molnár Ferenc: *Játék, a kastélyban*, Bourdet: *Rab lélek*, Láng György: *Akik túlélték* darab-választásból körvonalazódó törekvése miatt).

Se szeri, se száma a jobbnál jobb kezdeményezéseknek. Különösen jelentős, amit a vidéki színészet föllendítése érdeké-ben tervez a színművészeti szaktanács. Both Béla, Somlay Artúr s mások helyzetelemzései, javaslatai nyomán versenyszerű mozgalom indul; a Magyar Színház épületét jelölik ki vendégjátékok számára - itt nincs ugyanis önálló társulat -, s elképzeléseik szerint Szent István hetében (augusztus 20. táján) lennének a döntők a legjobb magyar színielőadások vetélke-

dőjében. Fölmerül Botb Béláék eszmélkedései során a „nemzeti vándorszínház", az önálló rádiószínház-együttes gondolata, a szabadtéri előadások újraindítása a Margitszigeten, sőt: 1948-ra még a szegedi szabadtéri játékok - „mint közép-európai szellemi olimpiád" fölelevenítését is tervbe veszik (az is marad még jó időre). Csak egyetlen példa az ötletek áradására. 1848. március 15-e centenáriumán a Nemzeti Szín-ház drámapályázata lenne az egyik fő program; valamennyi színház „egy-egy szabadságtárgyú darabot" vinne színre, a Nemzetiben új betanulásban játszanák el a *Bánk bánt,* a *fő*-város utcáin hamisítatlan „happening"-hangulatban idéznék föl a történelmi eseményeket stb. Legalább ennyire csábító, amit egy Duna-völgyi találkozó - budapesti „kultúrhét" - keretében terveznek: a Nemzeti a *Csongor és Tündét* játszaná, a Madách Musatescu darabját, a *Titanic keringőt,* a Városi Színházban a Jugoszláv Népi Együttes lépne föl, a Vígszínház *A Dunánál* címmel tartana matinét.

Mint érdekesség érdemel figyelmet - s a múzsák testvériségét bizonyítja Gobbi Hilda elgondolása: a legki-válóbb előadóművészek közreműködésével a legértékesebb magyar költészetet hanglemezre venni, hogy távoli falvakban is élvezhessék a színpad s a líra kitűnőségeit.

Elméleti fronton sem szünetel a munka. Hont Ferenc buzgalma folytán 1946-47 fordulóján a Színiakadémia kebelében létrejön s hamarosan a műsorpolitika kialakításában is segítséget nyújt a Színháztudományi Intézet. Filmfelvételeket készítenek elő híres színészek híres alakításairól stb. A színművészeti szaktanács lelkiismeretesen őrködik azon, hogy a Síniakadémia mielőbb s a legmegfelelőbb tanárok segítségével neveljen utánpótlást a színpad s a film számára. Both Béla harmadévesekkel nekiáll, hogy kidolgozzák a *Bánk bán* dramaturgiai elemzését. A centenárium esztendejére tervezik, hogy elkészül a rendezői utasításokkal ellátott tanulmany, melynek alapján bárhol eljátszhatják a magyar drámairodalom első számú remekét. Tervbe veszik *A színház szociológiája s A színházi fogalmak enciklopédiája* című alapművek megíratását; Kárpáti Aurél, Hont Ferenc tollára és irányítására méltó fel-adat. Egy központi dramaturgiai intézet felállításának a gondolata pedig már a tervek túlburjánzását, művészetpolitikai torzulásveszélyét is jelzi (még akkor is, ha központosítás szükséges a későbbi decentralizáláshoz). Foglalkoznak a színikritika helyzetével. Céljuk, hogy életre tornásszák a napilap-kritikusok szakosztályát, többször elemzik a Színház című - szerkesztőit váltogató - folyóirat tevékenységét.

S itt érkezünk az egyik fontos koordinátához azzal kapcsolatban, hogy a magyar színészet, színházművészet milyen helyet töltött is be a kulturális életben. Nos: a színművészeti szaktanács nemcsak a tánc- és mozgásművészet felett „bábáskodik" (igen korrekt módon, szakértők bevonásával s az érintett művészeti ág érdekeit szem előtt tartva), hanem film-ügyekben is nyomatékkal hallatja szavát. Nem zavartalan persze ez a kapcsolat. A Filmdramaturgiai Bizottság össze-tételére vonatkozó javaslatában a színművészeti szaktanács helyet igényel önmagának: „Miután kétségtelen, hogy egy filmalkotásban színészeknek legalább 20%-ban részük van, a szaktanács kéri, hogy az öttagú bizottságban egy helyet részükre biztosítsanak. Ha az írók a két helyhez ragaszkodnak, akkor a filmesek három helyéből kérik egy színművész tag részére a bizottságban való részvétel biztosítását." Apróbb-na gyobb csetepaték Gertler Viktorral, Keleti Mártonnal jelzik a művészet „szabadságharcát" a kulisszák mögött.

A pártdokumentumokban, a vezető ideológusok - mint Lukács., Révai - felszólalásaiban, beszédeiben, cikkeiben az „irodalom és művészet" összefoglaló megjelölés szerepel - valószínűleg szovjet példára ; a marxista kritika feladatainak 1949-es összegezése is kizárólag az *irodalomkritikára* vonatkozik. Az irodalom tehát bizonyos értelemben vezető művészeti ágnak számít, már csak azért is, mert - épp az említett ideológusok - a legszívesebben innét veszik példáikat, hogy *per analogiam* utaljanak más ágak hasonló problémáira. De egyáltalán nem bántó a megkülönböztetés, s a színház - láthattuk - a művészeti ágak presztízs-sorában legalábbis a második (önnön helyzettudatát tekintve pedig nemegyszer az első). Az irodalom a legtöbbre taksált regény műfajában még nem-igen produkált jelentőset, a líra jelentkezett a legkiválóbb eredményekkel s a leggyorsabban a felszabadulás után. Ekkoriban a magyar filmművészet az első - bár igen nagy lépések-nél tart (Radványi Géza 1947-es *Valahol Európábanja* után 1948 a fordulat éve e tekintetben is: Bán Frigyes *Talpalatnyi földjével* kezdődik alighanem a felszabadulás utáni - egyszersmind az igazi -. magyar filmművészet időszámítása). A zené-ben, képzőművészetben némi zavar mutatkozik, nehezebb a kibontakozás; irányukban fogalmazódnak meg hamarosan a legtürelmetlenebb kultúrpolitikai megállapítások. Igen elő-kelő tehát a magyar színházművészet pozíciója.

Nem írott malaszt még a múzsák testvérisége, bár az „áthallások" szerepét sem szabad eltúlozni. Somlyó György ekkoriban, 1948-as egyik előadásában figyelmeztet a művészeti ágak kölcsönhatásának jelentőségére. E szellemben állapítja meg nagyon helyesen, „hogy a színházi előadás egyetlen, teljes egész, amelyben konkrétan, tehát a valóságban *szétválaszthatatlanul* jelenik meg író, rendező, dramaturg, színész és még sok másnak a munkája; a néző *(s* így a kritikus) előtt mindig ezeknek a különböző munkáknak az egysége jelenik meg, ezeknek a munkáknak az összessége az, ami hat ránk, amit tehát kritikánk tárgyává kell tenni". Bölcs szavak 1981-ben is.

Persze ott rejlik már az efféle mégközelítések mögött is az egyéni teljesítmény s bármely kiugró összetevő lefokozásának a szempontja, miként a *III. Richárd s* más előadások tűrhetetlen átpolitizálása sem ritka 1948 táján a színikritikában, hogy aztán a színházi gyakorlat még hevesebben „igazolja vissza" az ilyen törekvéseket.

A Magyar Dolgozók Pártjának 1948 nyarán kelt programnyilatkozatában már voltaképpen tematikai előírás s az optimizmus normája szerepel a művészet, a művészek orientálása céljából; a mereven értelmezett nevelő feladat kerül előtérbe.

Államosítják a színházakat is - ez a fővárosban nem jelen-tett nagy gondot, hiszen három kivételével állami kézben voltak korábban is -; a széles skálájú, a hagyományokat helyesen értelmező repertoárral, régi és új tehetségek egész sorával büszkélkedhető magyar színházművészet új korszakba lép. Ellentmondásos szakaszba - de hát a kezdetek sem voltak zavartalanok -; ezek az ellentmondások éppúgy a korábbi kezdemények méhében rejlettek, mint a tovább gazdagítható eredmények forrásai.

(Folytatása a következő számunkban)

játékszín

NYIKOLAJ ZSEGIN

Egy színház, amelyet látni kell

Nyikolaj Zsegin, a moszkvai Tyeatr című folyóirat vezető munkatársa, az egyik legkiválóbb szovjet színikritikus gyakran jár Magyarországon. A magyar színház régi barátját és legjobb ismerőinek egyikét tisztelhetjük benne. Már több írását publikáltak, véleményét mindig tanulságosnak érezzük. Alábbi tanulmánya, amelyet némi rövidítéssel közlünk, a Tyeatr szeptemberi számában jelent meg.

Van-e ma Budapesten olyan színház, amelybe okvetlenül el kell menni, hogy helyes képet kapjon az ember a színházi Budapestről, a színházi útkeresések karakteréről?

Igen, van ilyen színház Budapesten. Ez nem kísérleti stúdió, bár a kísérletezés szelleme messzemenően sajátja a szín-háznak; ez nem a lázadó avantgardisták fiatal csoportja, nem a hagyományok lerombolója, hanem egy szolid színházi vállalat, amelynek háta mögött mintegy százötven év áll. Egyszóval, a Nemzeti Színház. Legutóbbi moszkvai vendégszereplése alkalmával, 1977-ben ez a színház bemutatta történelmi kutatásainak alaposságát - amelyek professzionalizmusukkal elismerést vívtak ki -, de nemigen törődött azzal, milyen mértékben érinti mindez a mai életet, annak követelményeit és problémáit.

Azóta jelentős változások történtek a színházban. A rendezői stábba - tudvalevő, hogy mindig itt kezdődnek a változások - új, fiatal emberek érkeztek vidékről. (Mellesleg, mindegyikük a budapesti Színházművészeti Főiskolán végzett.)

Úgy mesélik, hogy néhány éve Budapesten egy furcsa jelenségre lettek figyelmesek: a szolnoki és kaposvári premierekre jártak a budapesti színházértők. Bár hagyományosan ennek pont a fordítottja szokott megtörténni. Ebből a megfigyelésből le kellett vonni a szervezeti következtetéseket. És három évvel ezelőtt három fiatal rendezőt hívtak meg a Nemzeti Színházba: Székely Gábort Szolnokról, Zsámbéki Gábort és Ascher Tamást Kaposvárról.

Most a Nemzeti Színház nemcsak a legnagyobb tiszteletnek, de a legnagyobb népszerűségnek is örvend. Van egy nem régi magyar szokás: az évad végén a kritika megítéli az év legjobb előadását, legjobb alakítását, legjobb darabját. És az 1980-as év legjobb bemutatója (ahogy erről a SZÍNHÁZ-ból értesültünk) a Nemzeti Színház előadásában Osztrovszkij *jövedelmező állása* lett.

Erről az előadásról majd később szó lesz, most előbb arról, hogy a megújulás szelleme, amely ma nagyon érezhető a Nemzeti Színházban, megnyilatkozik egy olyan sajátságos jelenségben is, mint *a Budapest-Orfeum* előadása, amelynek létre-jötte elképzelhetetlen lett volna régebben. Aligha illett volna ahhoz a tiszteletreméltó, öreg színházhoz, amilyennek azelőtt ismertük, hiszen az *Orfeum,* ahogy nálunk mondják, a káposztáskertben született. A Nemzeti három színésze, nem tekintve távolabbira, a színészklub egy estéjére egy retrószerű műsort állított össze, a régi varieté paródiáját (a valaha legnépszerűbb kabaré, a Budapest kabaré műsorából vett dalok, versek, szkeccsek alkotják az 1907-1941 évek tükrét). Aprólékos kutatómunkát végeztek. A klubban olyan sikere volt a be-mutatónak, hogy nyilvánvalóvá vált: az előadást okvetlenül meg kell őrizni, talán egy kicsit „befejezni" és a közönség elé vinni.

Mi az előadás sikerének oka? Az, hogy valakinek eszébe jutott az a szerencsés ötlet, hogy retrót csináljanak? De hát újdonság az ma még valakinek? Nem vált-e már a retró divattá, bevált fogássá, amely üldöz minket a színházban, a moziban, a festészetben, grafikában és a formatervezésben? A dolog úgy áll, hogy a magyar művészek megtalálták saját hangjukat, saját megközelítésüket. A múlthoz való fordulás természetesen nem nélkülözi náluk az iróniát, de nem igyekszenek a mai eredmények magaslatáról lenézni rá, ahonnan a múlt olyan kicsinek, olyan egzotikusan csúnyának, karikaturisztikusan esetlennek tűnik, hogy csak mosolyogni lehet rajta. Mintha ez nem a *mi* múltunk lenne. *Az Orfeumban a mi* múltunkra emlékeznek, és ez különös melegséget, ha úgy tetszik, különös líraiságot kölcsönöz az előadásnak. És egyszeriben nagyon is érthetővé válik, miért vált be, miért nyert teljes polgárjogot ez a retró a modern ipari környezetben.

Kis kabarézenei együttes: pianíno, klarinét, nagybőgő és ütőhangszer. Természetesen ez nem az a modern szuperütőhangszer; nem, ez valahol a többiek háta mögött telepedett le, alig látni, s ő egyáltalán nem is akarja, hogy rá figyeljenek, becsüli a zenét, s csak annak ritmusát, taktusát emeli ki - semmi egyéb. Minden illedelmes, minden a kitűnő ízlést, a ki-tűnő modort bizonyítja, maga az *Orfeum* primadonnája - Császár Angéla - is, akiben megvan a kötelező charme és a kabaréban nélkülözhetetlen „ördög vigye". Ugyanakkor egy cseppnyi sincs az idegbizsergetésből, semmi, ami egy picit is illetlen lenne, ami akár halványan hasonlítana a sztriptízre (ezt a borzalmas szót akkor még nem is ismerték). Nem, ami-kor lehúzza fekete kesztyűjét, és könyékig lemezteleníti kar-ját, a primadonna biztos abban: ez elegendő, hogy bennakadjon a lélegzet a lenyűgözött, de teljesen illemtudó férfiközönségben. Korrektek, jólneveltek, kifogástalanok partnerei is, a romantikusan melankolikus hős (Benedek Miklós) és a komikus-együgyű (Szacsvay László).

Az előadás nézőinek java része a javakorabeliekből áll, akiknek egyik-másik kuplé életük egy részét, talán fiatalságukat idézi fel emlékezetükben... Retró? - Nem, ez bizony sokkal több annál, mint amit általában e szón értenek.

Egyesek azt mondják, kár, hogy a Nemzeti Színház, amelynek hivatása a lét legsúlyosabb kérdéseit megválaszolni, lereszkedik a tréfáig, a paródiáig; ez befolyásolhatja reputáció-ját. Valószínű, hogy ezek a félelmek feleslegesek. Gondoljunk csak arra, hogy az öreg MHAT (Művész Színház) korifeusainak részvétele a Bőregér kabarében Moszkvában egyáltalán nem csorbította a színház reputációját. Ami pedig a mai magyar Nemzeti Színház repertoárját illeti, sok tekintetben példásnak nevezhetjük. És nem kizárólag azért, mert műsoron van Shakespeare és Moliere, a nemzeti klasszikusok és a kortárs drámairodalom, Osztrovszkij és Gogol, hanem azért, mert a szín-ház színpadán minden tekintetben kiváló megformálásban jelennek meg. (Sajnos, csak az első részét láttam a shakespeare-i *IV.* Henriknek Zsámbéki Gábor rendezésében - a második rész egypár nappal később ment, s ekkor már időm lejárt. Meghagyom az előadásról szóló beszámolót egy másik kritikusnak, akinek nagyobb szerencséje lesz, megnézheti az

egész darabot. Csak annyit mondok, hogy alkalma lesz megismerkedni az egyik legkiválóbb Falstaffal. Csodálatos ebben a szerepben az együttes korifeusa, Kállai Ferenc.) A vidám *Orfeum* pedig nem veszélyezteti a Nemzeti reputációját. A veszély általában egészen más oldalon szokott jelentkezni: amikor Shakespeare bágyadt, Csehov csak ellenérzést vált ki, Osztrovszkij unalmas és végtelenül távoli.

Osztrovszkij *Jövedelmező állása* talán valóban az év legjobb bemutatója. Csak azért mondom, hogy talán, mert túl keveset láttam ahhoz, hogy összehasonlítást tehessek. De az, hogy ez a rendezés - telitalálat, kétségtelen. Az előadás elválaszthatatlan az elmúlt évtized rendezői útkereséseitől, sok mindent köszönhet nekik, elsősorban az intonáció őszinteségét, azt a hevületet, amellyel a „fiatal ember", a hetvenes évek szín-házának ehhez a hagyományos témájához nyúl. Ugyanakkor nem lehet nem észrevenni azt a távolságot, amely ezt az elő-adást elválasztja az előző korszak rendezői útkereséseitől. Azokban a darab gyakran eszközként kezeltetik, a színpadon el-veszíti önértékét, engedvén a gyakran túl energikus rendezés nyomásának - itt Ascher Tamást maga a darab, annak tartalma, a cselekmény mozgása, a jellemek felülmúlhatatlan felépítése érdekli.

A szovjet kritika nemegyszer írt arról a veszélyről, hogy „színházasítják", sőt „esztradizálják" Osztrovszkijt színházaink. Az utóbbi időben sokszor jelentkezett egy sajátságos „Osztrovszkij-kód": egy ponyvatarkaságú, vidám hangvételű Osztrovszkij ; egy feltételes világ, ahol színes kendőikkel házasságszerzők nyüzsögnek, szakállas, vad kupecek dühöngenek a villogó rézszamovárok vagy a pillogó mécsesek előtt. Olykor mindez táncra libbent, és körhintaként forogni kezdett valamilyen francianégyes, polka vagy a „Kaaalinka" dallamára. Festett hohlomai faholmik s egyéb népművészet kísértett. De ezen a mesés színházi világon egyre gyakrabban áttetszett a rendezés határozatlansága, amely nemigen tudta, mit kezdjen a reális, egyáltalán nem dekoratív emberi, lelki világgal, annak reményeivel és szenvedéseivel, aminek költője és pártfogója volt Osztrovszkij.

A magyar előadás ezt az igen elterjedt „Osztrovszkijkódot" teljesen elveti; csak zavarná a kölcsönös megértésnek azt a hangulatát, amely azonnal kialakul a színpad és a nézőtér között.

Igen, Balkay *Géza* Zsadovja tökéletesen beleillik a múlt század csinovnyik-Oroszországának konkrét környezetébe, abba a viszonylatrendszerbe, amely a színházban alaposan és világosan kirajzolódik. Ugyanakkor a lehető legkisebb a távolság köztünk és Osztrovszkij hőse közt. (És természetesen ez nem attól van, hogy Zsadov mai öltözetben jelenik meg. Ez ma már nem új fogás, aligha változtat valamit azon, hogyan viszonyulunk a fiatal hőshöz. Ugyanilyen lenne, ha a múlt század közepének divatja szerint öltözne.) *A színház az* irónia minden árnyalata nélkül beszél róla, mint egy közeli ismerős-ről, aki kiváltja együttérzésünket, a végén bánatunkat is. „Szegény Zsadov" - ez lehetne a címe annak a történetnek, amelyet a budapesti Nemzeti Színház elmesél nekünk. Az együttérzés a jellemző intonáció ebben az előadásban, s természetesen nincs szükség arra, hogy minden pillanatban eszünkbe juttassák: a cselekmény több mint *száz* éve és kétezer versztányi távolságra játszódik. Semmi hangsúlyozott régi moszkvai egzotikum, semmi kacsingatás ebbe az irányba; nincs semmi, ami elállhatná utunkat Osztrovszkij hőséhez.

Ugyanakkor az előadás hű a darabhoz. A rendező is, a színész

Balkay Géza Osztrcvszkij Jövedelmező állás című **vígjátékában (Nemzeti Színház)**

is jól tudja, hogy Vaszilij Nyikolájics Zsadov nem hős, aki leleplezi a társadalom hibáit, ahogy oly gyakran ábrázolják. Ehhez a szerephez ő igencsak következetlen. Leleplez, és nyomban - mondhatni lépést sem téve - fizetésemelést kér. És kitől? A nagybácsikájától, vagyis azok egyikétől, akiket épp az imént oly hévvel leplezett le.

Ascher Tamás rendező hű a darabhoz akkor is, amikor megengedi magának azt a „megbocsáthatatlan szabadosságot", hogy egy egész jelenetet talál ki, amelyet Osztrovszkijnál nem találhatunk meg. (Nem, egy szót sem tesz hozzá, minden a legnagyobb tapintattal történik - a legtisztább pantomim formájában.)

Ebben a kis epizódban Zsadovot útja legelején látjuk, mondhatnánk a startnál, a „kék" vagy - még helyesebben - a „rózsaszín" korszakában. A bácsikával már végzett, teljesen szabad, független és ráadásul viszontszeretik! Szegény szobácskájában a szegénységet észre sem venni, olyan tavasziasan napfényes, világos.

...Reggel van. Zsadov kidugja fejét a takaró alól... jaj, úgy látszik, megint elaludt! Vizet locsol a korsóból az arcára, és sietve öltözködni kezd. Nagyon, nagyon siet… Sehogy sem talál a kabátujjba... Csak gyorsan, gyorsan, egyetlen perc se vesszen el a társadalom javára végzett munkából, a könyveknek szentelt időből. Ott vannak, várnak rá az asztalon a század élenjáró eszméi...

Milyen szép Vaszilij Nyikolájics e percben! Ez *az* idillikus „Zsadov reggele'"-kép, amelyet kitűnően és helyénvalóan írt meg a rendező, tulajdonképpen arról szól, milyen szépen kez-

dődött minden, milyen kiváló képességekkel rendelkezik hősünk, milyen kevés az, amire szüksége van. Megőrizni és továbbvinni mindazt, ami kedves neki: ezeket a falakat, a fényt odakinn, és természetesen egyetemi meggyőződését, azt, amire joga van, mint az égre a feje felett.

És ez az, amit nem bocsátanak meg Vaszilij Nyikolájicsnak. Ezért kell neki a legdrágább árat fizetnie.

Igen, Balkay hőse nagyon naiv (nem naivabb, mint Osztrovszkijé). Valamit legalább megérezhetett volna, előre láthatott volna!

Lehet, hogy Vaszilij Nyikolájicsnak nem kellett volna elhagynia ezt a csendes kis zugot, nem kellett volna elmennie a kedves Polinához? De akkor nem Zsadov állna előttünk, hanem valaki más. .. Szerencsétlenségére Zsadov szerelmes. Hevesen, önfeledten szereti Polína Kukuskinát.

Kukuskinéknál pedig teljesen meztelenek a falak.

Mint már mondottuk, Aschert nem vonzza a történelmi zsánerkép stílusa, nem találjuk meg a könyökünkön kijövő tárgyakat, nincs sem kanári, sem geránium az ablakban, sem keresztek, sem templomtornyok az ablakon túl. Vagyis a színház nem erőlteti a régi moszkvai élet festői ábrázolását, sokkal fontosabbak számára a szociális szempontok, mivel Osztrovszkijt elsősorban az általános emberi problémák kutatójának, szociális pátoszú drámaírónak tartja. Egy adott pillanatban Ascher előadásában teljesen nyilvánvalóan érezhetővé lesz Brecht hatása. Valóban, Osztrovszkij egész hagyatékából éppen *a Jövedelmező állás az* a darab, amely - mint kifejtett szociális kutatás - erre alapos okot szolgáltat. Brecht hatása a szociális egyértelműségben, a végigmondásban, a fény és ár-nyék élességében látszik. Azt, hogy Visnyevszkij háza a szociális létra teteje, nem a berendezés pompája fejezi ki, hanem lakonikusan, egyetlen vonással ragadja meg e lakosztályok és lakóinak szociális lényegét. Húsz asszony csúszkál föltűzött szoknyával a földön, hogy a parkett fényes, ragyogó legyen. Es ez nem egyszerűen a „terem takarítása" című zsánerkép, hanem a brechti elidegenítés egy tipikus fogása.

...Kukuskinék házában pedig teljesen csupaszak a falak, bár itt egy polc, rajta három baba, Polina és Julenyka örömtelen gyermekkorának szemtanúi. Nagyon egyszerű bútor. Festett bútor. Nyomor nincs, de jelen van a takaros szegénység. És Feliciáta Geraszimovna telve energiával, ügybuzgósággal, hogy elhelyezze a lányait, vagyis túladjon rajtuk, akik-nek nincs hozományuk. Számára ez létkérdés. Máthé Erzsi hősnője mindezt az illem okvetlen megtartásával kendőzi. Feliciáta Geraszimovna tiszteletben tartja az erkölcsi szabályokat, s Juszovval (Agárdi Gábor) az üzlettársak hivatalos hangján, teljes egyetértésben tárgyal. . . Csak az a fontos, hogy az alkalmat el ne mulassza. Szerencsére „ez a bolond Zsadov... maga jött, maga tette hurokba a nyakát".

És ugyanakkor milyen őszinték, milyen hevesek Zsadov és Polina ölelései! Az amúgy is eléggé egzaltált Zsadov Polina láttán teljesen elveszti a fejét. Nem, a színház nem enged meg magának ironikus hangot. - Szeret. Valószínűleg először, ami önmagában is természetes és csodaszép! S Polina - Szirtes Ági - , a kedves és egyszerű Polina, úgy tűnik, méltó az ilyen szerelemre. Anyja Ieckéiből nem tanult. Szerencsére a szívére hallgat, s a szíve jó...

Jó, egy ideig.

Igen, Polináról külön mondanivalója van a színháznak. Az a helyzet, hogy a színház nemigen bízik a természettől jó szívben. Az ilyen szív nem tud ellenállnia külső körülményeknek. A jóságon kívül még valami más alapra is szükség van... A neveltetés adta meggyőződésre, de abban Polina Kukuskinának, mint tudjuk, egyáltalán nem volt része.

Egy éve sem éltek boldogságban Zsadovval, amikor ki-buktak Polina különös tulajdonságai, amelyekről férjének fogalma sem volt.

Minden, emlékszünk, a kalap miatt kezdődött.

Szerény elragadtatás, csendes öröm, Polina ingadozása, hogy elfogadja-e nővére ajándékát - hagyományosan ezek az érzelmek játszanak szerepet ebben a jelenetben. Mindez általában meghatja a nézőt; hát hogyne éreznénk együtt Polina ártatlan örömével, amelytől eddig meg volt fosztva?

Nem ez, egyáltalán nem ez történik a budapesti előadásban. A csendes, szégyenlős Szirtes-Polinából a kalaptól valami vad hang, belülről jövő kiáltás szakad ki. Majd hogy az esze el nem megy. Nincs az az erő, amely elragadhatná tőle ezt a kalapot. S számunkra, mint valószínűleg Polina számára is, ez teljesen váratlan. Egy ilyen felfedezés semmi jót nem ígér hősünk számára. Mindenesetre úgy tűnik, igen keveset ért el Zsadov „a tisztes szegénységről" tartott prédikációival. Ezzel a Polinával aligha lehetséges a béke és a megértés a finálében, amit a szerző ígér. Nagyon nehéz lesz ezt elhinni. Minket valami más, sokkal élesebb, dinamikusabb kibontakozásra készítenek elő. Ez van beprogramozva Polina és Zsadov jellemében, ahogy a Nemzeti Színház színpadán eljátsszák.

Mint már mondtam, a pantomimjelenetben, amely - úgy tűnik - nagyon fontos a színház számára, azt hangsúlyozzák, hogy Zsadov szokásaiban, viselkedésében, egész külsejében még egyetemista. Nagyon heves, impulzív, elragadtatott. Kész túl sokat ígérni. A színház a továbbiakban sem tér el a szerzőtől, aki Dobroljubov szavaival „a darab közepén... elkezdi leereszteni hősét arról a piedesztálról, amelyen az első jelenetekben áll, s az utolsó felvonásban határozottan alkalmatlan-nak mutatja arra a harcra, amelybe belebocsátkozott".

A színház megtartja iránta teljes szimpátiáját. Úgy tűnik, minél meggondolatlanabb, minél kevésbé praktikus, minél boldogtalanabb Zsadov, annál inkább hajlandó a színház együtt érezni vele. Mit lehet tenni! A pályára talán egy sikertelen játékos jött ki, ma végleg peches napja van, de hát akkor is a mi csapatunkból való !

Akármilyen gyenge legyen is Balkay-Zsadov lelkileg, akármilyen következetlen is, az egyetemi meggyőződés a számára nem csak puszta szó. Éppen ez az, hogy Vaszilij Nyikolájics fiatalságának eszméitől búcsúzván kiabál. Fáj letépni őket, összenőttek. Lerángatja a kabátját, letépi ingét, mintha önkínzásra készülődne. Ez a jelenet, Zsadov kapitulációja, a rivaldánál játszódik. Mögötte felsorakozik az erős, mindkét lábbal a földön álló, feketébe öltözött csinovnyikok sora. S ami-kor Zsadov kiabálva, görnyedve, mintha belső fájdalom kínozná, lerángatja magáról régi öltözékét, majd felhúzzák rá az újat, a remekbe szabott és varrott öltönyt - pont olyanná válik, mint azok.

Bizony, sokba került Balkay-Zsadovnak az a lépés, amelyre az életkörülmények s nem utolsósorban a felesége taszította.

Meg kell mondani, hogy a rendező a színpadi metafora, jobban mondva a szimbólum eszközéhez ritkán nyúl, meg-tartja ezt az eszközt a téma mozgásának legfontosabb, döntő momentumai számára. Itt a színpadi szimbólum a legnagyobb emocionális feszültség pillanatában jelenik meg, Vaszilij Nyikolájics „nagy kapitulációjának" pillanatában. Zsadov itt nem hibás, nem elhamarkodott lépést tesz, hanem egy elkerül-

hetetlen, a dolgok logikája által előkészített lépést, ami erősebb akaratunknál. Osztrovszkij darabja nem hősről szól, hanem egy egyszerű, becsületes emberről, aki *vagy* éhezik, vagy meg-hajlik a gazdag nagybácsi előtt, s akkor oda a becsület.

A következő jelenetben, mint ismeretes, a magából kifordított, megtört Zsadov állást, minél jövedelmezőbb állást kér.

A rendező továbbra is együtt érez a hőssel, ugyanakkor brechti következetességgel kutatja az alapokot, s számára rend-kívül fontos a szociális determináció, ami meghatározza a viselkedés motívumait. Ebben nem ismer pardont, félhangokat, amelyek különböző magyarázatra adnának lehetőséget. Az előadásban Polina taszítja Zsadovot az önmegtagadás útjára, nem annyira azért, mert a rokonai „kitanították", miként a darab finálójában ő maga mondja bűnbánóan. Az ő saját, „Kukuskina-lényege", neveltetésének és környezetének reális körülményei törtek benne felszínre.

Ha csak „kitanították" volna, s Polina lénye más lenne, vagyis ha Zsadov fiatal felesége férjének odaadó barátja is volna, aki kész az áldozatokra választottjáért, akkor el kellene ismernünk, hogy Zsadov polgári önfeláldozása félreértésből történt. Erre semmi alapos oka nem volt, s Zsadov túlságosan nagy árat fizetett egy lényegében családi félreértésért - semmi több. De a helyzet az, hogy a „félreértésnek" társadalmi jellege van, amit a fiatal házasok nem kerülhetnek el; az ifjabb Kukuskinát igen könnyű volt „kitanítani", s Julenyka iskoláját a műveletlen, „elrontatlan" Polina - hogy úgy mondjuk - levelezőként végezte el, pillanatok alatt szedte magába a fiatal Belogubovék életfilozófiáját. Ez egészen más, mint Zsadov absztrakt és testetlen prédikációi, amelyek iránt Polina nemcsak sükettté vált, de idegesítették is. „Bolond vagy, komolyan bolond!" - szakad ki őszintén a lelkéből szóló kiáltás Poliná-ból Zsadov szent vallomására az állampolgári kötelességekről és élenjáró eszmékről. A lelke még tele van Julenyka reális fejtegetéseivel arról a kézzelfogható, csábító világról, amelytől az ember lélegzete eláll. A selyem susogásának, a bársony nehezének, a kirakatok csillogásának világával. Ebben a világban található a vásárlások boldogsága, a holnapi új szerzések vágya... S hogy Polina erről lemondjon, mikor egyszer már kipróbálta, ha csak a legcsekélyebb mértékben is? Minek a nevében? Talán a férje ideáljainak nevében, amelyek az ő számára érthetetlenek és gyűlöletesek ? Azt mondhatják, hogy valójában ez a Polina szerető, jószívű teremtés. De hisz pont most láttuk, milyen szenvedést okozott Zsadovnak az ő jó-szívű, szerető felesége.. .

Így lép be egyre hangosabban az előadásba a fogyasztói élet-stílus motívuma, amely lényeges az alapgondolat megértéséhez. Ez a motívum Zsadov szempontjából az árulás motívuma. Az ütés, amelyet hősünk nyílt sisakkal fogadott volna az ellenségtől, váratlanul hátulról éri. (Érdekes, hogy a meg-vesztegetés témája, a darab legfontosabb témája nem aktuális a magyar változat számára.) Szirtes Ági Polinájában nem ébred fel a „jó szív". Ez a Polina, amikor kinyílt a szeme arra a számára új életre, amelyet a nővére és mások élnek, kinyílt a szeme a vásárlások és a szerzések perspektívájára megveti a megalázó szegénységet, határozott és agresszív lesz. S ha már rá tudta bírni a férjét, hogy fejet hajtson a bácsika előtt, akkor nem fog félúton megállni, s a döntő pillanatban hibát elkövetni. Amikor Zsadov a nagybácsi termeiben hirtelen magához tér, és mintha mi sem történt volna, újra vádaskodni kezd, majd győzedelmesen, mint régen, felveti fejét, és a kijárat felé indul, akkor az ajtóban váratlanul újra kedves Polinájának szívós

Máthé Erzsi és Szirtes Ági a **Jövedelmező állásban (Iklády László felvételei)**

mancsai közt találja magát, aki otthonosan, minden ceremónia nélkül előreráncigálja és meghajlásra kényszeríti. Ez a meghajlás igen különösnek sikeredik, felesleges, értelmet-len és céltalan, nem is a nagybácsinak szól ez a meghajlás, ha-nem „úgy általában", mert sem Zsadov, sem Polina nem veszik észre, hogy Visnyevszkij természetellenesen lógó fejjel ül a karosszékben, tulajdonképpen már nem él (Osztrovszkijnál a szélhűdés a másik szobában éri Visnyevszkijt), nincs ki előtt meghajolni, senki nem juttat jövedelmező állást, Polina minden igyekezete teljesen hiábavaló volt. És ebben az értelemben az előadás finálója hű a darab szelleméhez és értelméhez.

Valóban, a „győzedelmes finálé" zavarba hozta a rendezőt. Ugyanúgy, mellesleg, mint ahogy már száz évvel ezelőtt zavarba hozta Osztrovszkij egyes kortársait, többek közt Dobroljubovot, Csernyisevszkijt és Piszemszkijt. „Nekünk úgy tűnik, a komédia egységesebb és művészi értelemben teljesebb lenne, ha ezzel a krízissel érne véget" - tartotta Csernyisevszkij. Piszemszkij is hasonló véleményét fejtette ki a szerzőnek írt baráti levelében: „A darab végével sem értek egyet: Zsadovnak nem győztesként kellene kikerülnie, hanem el kellene esnie. A komédia mondanivalója szerintem többrétű és mélyebb lenne."

Zsadov a magyar előadásban, ahogy a darabban mondják, „megbotlott, de nem esett el", Polina viszont tovább játssza a szerepét. S vele a színháznak, mint már láttuk, külön elszámolnivalója van, külön kifogásai vannak ellene. Nem kis mértékben felelős a történtekért, s így nincs számára elnézés szenvedélyéért a kalapok és ruhák iránt, amelyeket Szirtes-Polina szeretne, amelyekre vágyik, amelyekért eleped, bármibe kerül is. S ez a szenvedély, ez az életfelfogás aggasztja a színházat.
Túl drágán kell néha megfizetni a kalapokért és a bársonyért, túl nagy a tárgyak és rongyok reális veszélye. S erre a veszélyre a színház egyenesen mutat rá, összeköti a lelketlen, tartalmatlan élet veszélyével. Természetes, hogy a darab új oldalait mutat-ja, új felhangok hangzanak fel benne. Osztrovszkij, aki mély és józan realista volt korának ábrázolásában, közeli és kívánatos beszélgetőtársnak bizonyult a mai kor embere számára.

Még egy szempontból kiváló ez az előadás. Sajátos módon oldotta meg azokat a még mindig fel-felbukkanó kételyeket, hogy nem túlságosan nemzeti-e az orosz valóság nagy krónikása, nem túl távoli-e a más nyelvű kultúráknak. Ezek a kételyek élnek, és talán nem utolsósorban vétkesek azért, hogy Osztrovszkij nevét ritkán lehet felfedezni külföldi színlapokon.

Osztrovszkij, akit a magyar színház úgy mutat be, mint a társadalmi kérdések mélyre hatoló kutatóját, nem talált ellen-állásra a magyar nemzeti tradíciók részéről.

Gyakorlatilag a vezető budapesti színház újra felfedezte a nagy orosz drámaíró darabját. De fiát azért klasszikus a klasszikus, hogy ez a lehetőség mindig meglegyen.

Szeredás Ágnes fordítása

NÁNAY ISTVÁN

Goldoni-panoptikum Győrött

Nehéz évadja volt a győri Kisfaludy Színháznak. Igazgatóváltás, a művészeti vezetésben beállott változások, a műsorterv többszöri kényszerű felborulása kritikus helyzetbe hozta a társulatot, a színház és a közönség kapcsolatát. Ez a bizonytalan helyzet határozta meg a legtöbb bemutató színvonalát, részben a Goldoni-trilógia alapján készített *Nyári kalandozások* című produkcióét is. Hirtelen jött bemutató volt ez a komédia, eredetileg ugyanis Genet *Paravánok* című darabját próbálta a társulat Szikora János vezetésével. Különböző szempontok érvényesülése miatt végül is ez a bemutató ezúttal elmaradt, és helyette részben a társulat foglalkoztatása, részben a folyamatos működés fenntartása érdekében igen rövid idő alatt hozták létre a Goldoni-művet.

Alighanem ezek a praktikus szempontok is okai lehetnek annak, hogy a rendező határozott és újszerű Goldoniképe nem bontakozhatott ki teljes egészében.

Goldoni a nyaralókról, a nyaralásról mint a társadalmi képmutatás megnyilvánulásainak kitűnő alkalmáról több darabot is írt, közülük az 1760 körüli években született három művét trilógiává szerkesztette. Mindegyik darab önállóan is kerek egész, de együtt a három a komédiától a tragédiáig ívelő szerkezetben átfogó képet ad egy társadalom lényegi hazugságairól. Az ebben a trilógiában megszólaló Goldoni nem a közkedvelt bohókás komédiák írója, nem a commedia dell'arte megújítója, hanem a kesernyés hangú drámaíró. A szomorú hangú Goldoni Strehler húsz-huszonöt évvel ezelőtti Goldoni-rendezései - és az 1954-es Nyaralás-bemutató - óta egyre nagyobb helyet foglal el a világ színpadain. Hazánkban az 1975-ös vígszínházi előadás után (rendező: Lengyel György) *a* Nyaralás-trilógia most Győrbe jutott el.

Szikora János eddigi munkái alapján érthető, hogy Goldoninak ehhez a művéhez vonzódott. Ő ugyanis rendezéseiben előszeretettel kutatja az emberi kapcsolatok természetét, különösen a szélsőséges helyzetekben megnyilvánuló kapcsolatokét. Ezért nem véletlen az sem, hogy a trilógia középső darabjára, a *Nyári kalandozásokra* épül az előadás, és az első *(Nyaralni mindenáron),* illetve a harmadik *(Hazatérés a nyaralásból)* csak néhány jelenet vagy epizód erejéig kapott helyet benne.

Az első rész alaphangja a csaknem bohózati könnyedségű komédiáé, ez a darab a készülődés, a bonyodalmak érlelődésének állapotát mutatja meg, a második darabban a nyaralóhelyen kialakult viszonyok hamisságát, hazugságát ábrázolja az író, míg a harmadikban a viszonyok többnyire megalázó megalkuvások árán lezárulnak. A második rész tehát olyan, mintha egy folyamatnak csupán egy szeletét mutatná meg, amely azonban magában hordja a kezdetet és a véget is, azaz igazi drámai alaphelyzet rejlik benne.

Az előadást nem az új színházban, hanem a régi, ütött-kopott helyiségben, a Kisfaludy Színház kamaratermében játsszák, s ez az előadásnak sajátos ízt ad - ebben a lekoszlott teremben ugyanis a társadalmi hazugságokról szóló darab kontrasztosabb, erősebb hatású, mintha ugyanezt a csillogó-villogó új épületben láthatnánk -, ugyanakkor technikai nehézségeket is okoz.

Rajk László színpadának középpontjában egy elkopott mélyedés található, amelybe innen is, onnan is kis csatornák vezetnek. A jobb előszínpad falánál Szent Sebestyén-szobor, bal oldalon egy üres keret. Az első rész jelenetei felváltva az előszínpad bal illetve jobb térfelén játszódnak, a függöny síkjában a szín-pad le van határolva egy fekete kortinával. Az éppen játszó térfelet, mint egy revüszínpadot, villogó fényfolyam határolja le. Amikor véget ér az első darabból szerkesztett előjátékféle, felmegy a kortina, és mögötte újabb szobrok tűn-nek fel, hátul egy fuvolázó szatírfej, bal oldalon egy Danaida. Mindhárom szobor szökőkútként is működik, a szatír fuvolájából, a Danaida korsójából és Sebestyén egyik nyíl ütötte sebéből permetezik a víz bele a csatornákba, s az előadás végére a középen levő mélyedés is félig megtelik. Ez természetesen jó néhány játékötlet forrása lesz (mosdások, zsebkendők kicsavargatása, belehuppanások stb.). A fehér háttérfüggöny kékes fénnyel van megvilágítva. Ez a látvány - mindenekelőtt a fényhatások miatt - hidegséget, racionalitást sugall, ugyanakkor - főleg a szobrok és a játékos vízsugarak miatt - ironikus is. Az iróniát fokozzák a jelmezek. A szereplők végletesen eltúlzott ruhaköltemények-ben jelennek meg, a darab cselekménye szempontjából is lényeges „mariage-ok" vagy Rosina, a szegény lány csengettyűs ruhája a század eleji színházi avantgarde legjobb próbálkozásait idézi. De a ruhák anyaga silány, nincs összhangban a ruhák szabásával, formájával.

Azért kell ennyit időzni az előadás képi kereteénél, mert Szikora rendezéseiben mindig kulcsszerepük van a látványelemeknek. A díszlettervező és a jelmeztervezők - El Kazovszkij és Kováts Nóra - már képben is kifejezik azt az ellentmondásosságot, amelynek aztán a szereplők cselekvéseiben, megnyilvánulásaiban kell(ene) sűrítetten megjelenniök.

Szikora a szereplőket úgy mozgatja, mintha egy megelevenedett panoptikum figurái lennének. A legtöbb szereplőnek sztereotip mozdulatai, gesztusai vannak : a hordószoknyájú özvegy előre-hátra ringva jár, az oldalt kiszélesedő szoknyájú lányok csak oldalazva tipegnek, az ostoba fiatalember, Tonio szeme állandóan fennakad, s hogy „normális" ki-nézésű legyen, újdonsült feleségének legyezőjével mindig egyet a fiú fejére kell ütni és így tovább. Az egyénítő gesz-tusokkal, mozdulatokkal szemben a mozgásokra a teatralitás jellemző. Ugyan-akkor a rendező egyenletes lassú tempót diktál. A teatralitás és a lassítás az egész színpadi játéknak valami idegenséget ad, a legőszintébbnek szánt mondat is hamissá válik, s az előadás lényege, a hazugság még jobban felnagyítódik.

Ebben a közegben néhány kulcs-epizódnak kellene megteremtenie a komédia és a tragédia Goldonira jellemző kettősségét, így például egy szer-tartásos ebéd spagetticsatává fajulásának, egy kávéházi felfordulásnak, egy botrányba fúló „színház a színházban" előadásnak, egy kártyacsatának, amely a hazugságokat elkeseredetten leleplező táncmulatságba torkollik. Ezeknek - eb-ben a rendezői megközelítésben - szigorúan megkoreografált, pontos ritmusú, fokozódó feszültségű, a jelenségek, az emberi helyzetek és jellemek abszurditását is érzékeltető jeleneteknek kellene lenniök.

Nem véletlen e sok hangsúlyos feltételes mód! Ugyanis az általam látott előadásban világosan és élesen kettévált a szándék és a megvalósulás. Félreérthetetlenül kiderült a játék szervezéséből, a vizuális és akusztikus elemek gondos

megtervezéséből, egynémely színészi alakításból az, hogy ebben a vállalkozásban nemcsak a sokak által porosnak, bugyutának, játszhatatlannak ítélt Goldoni-színház megújítására, a klisékké merevedett Goldoni-játékmód mai szellemű és tartalmú újjáalakítására tett kísérletről van szó, hanem annak a Szikora által következetesen járt útnak a folytatásáról is, amelynek során mindenekelőtt a színészi játék, stílus, létezésmód lehetőségeit, határait igyekszik tágítani, újrafogalmazni. Ugyanakkor ezt az előadás - külső, főleg technikai fogyatékosságok, illetve színészi kedvetlenség, következetlenségek miatt csak részben igazolja.

Szikora keserűvígjáték-szemlélete elsősorban a figurák értelmezéséből alakul ki. Nem a bőségesen kínálkozó helyzetkomikumra építi az előadás hatásrendszerét (bár természetesen ez sem hiányzik), hanem megkeresi az egyes figurák legjellemzőbb tulajdonságát, s azt erősíti föl már-már túlzó mértékben. Ezáltal a lélektani hitelesség követelménye felől közelítve látszólag elszegényített figurák közötti kapcsolatok, indulatok is kevésbé lesznek árnyaltak, ám annál inkább előbukkan e kapcsolatok és indulatok alapjellegzetessége és valódi tartalma. Igy a figurák és a szituációk álságát egyaránt képes megmutatni a rendező.

Ehhez természetesen a színészeknek is végletesen elrajzoló eszközöket kell használniok. S ahogy a Nádas-darab, a *Takarítás* esetében egyfajta teljes színészi kitárulkozás lehetőségét is keresték a színészek és a rendező, ez esetben egy másfajta, az előbbinél kevésbé befelé forduló, de nem kevésbé intenzív és önmegmutató játékmódra volt szükség. Olyanra, amely nemcsak a szerep, de a színész civil énjének alaptulajdonságait is fel-színre hozza és megmutatja. Ezt a játék-módot nem mindenki tudta egyformán elsajátítani, vagy nem mindenki vállalta teljes szívvel és őszintén. Az előadás egyenetlenségei is jórészt a színészek feltűnő stiláris különbözőségéből adódtak.

Ugyanakkor nem hagyható figyelmen kívül az sem, hogy a színpad technikai kompromisszumra kényszerítette az alkotókat. A kompromisszumból persze igyekeztek erényt kovácsolni, de újra és újra észrevehetővé váltak a masinéria zökkenői, hogy másra ne utaljak: az ebédjelenetben a színpadszéles asztal felállításának, illetve visszahelyezésének nehézkességére vagy az előjáték szcenikai megoldására. Az előjáték ugyanis

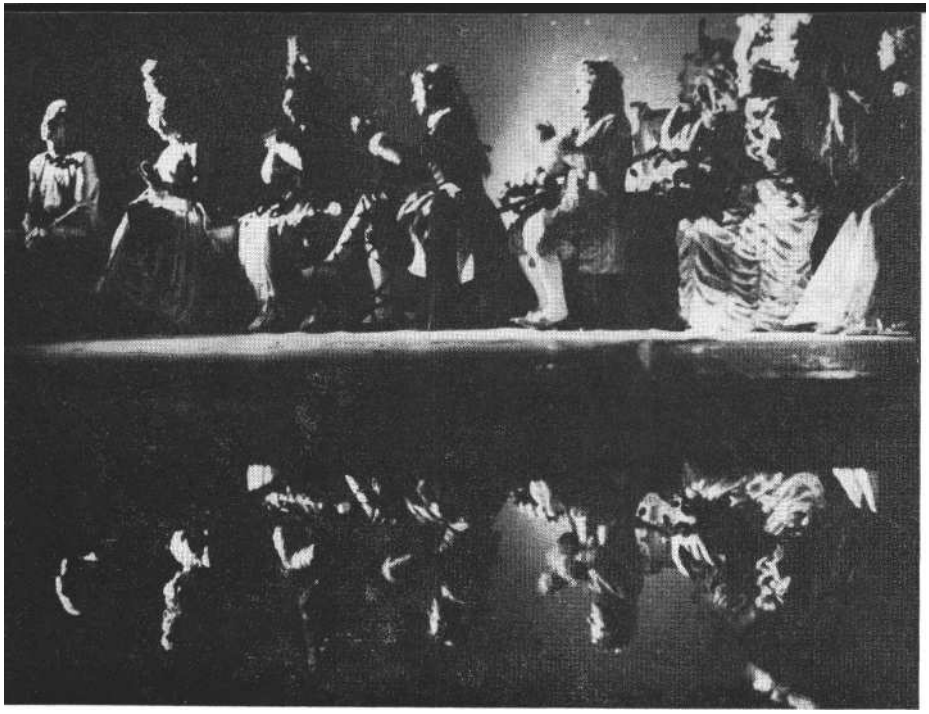
Bajcsay Mária és **Baranyai Ibolya Goldoni** Nyári kalandozások című komédiájában (győri Kisfaludy **Színház)**

osztott, csupasz előszínpadon játszódik, a két térfelet külön-külön lehatároló villogó lámpasor a legegyszerűbb jelzése az eltérő helyszíneknek, ugyanakkor nyilvánvalóan szegényes megoldás, vala-mint az imigyen kialakított tér sem teszi lehetővé a gyors jelenetváltásokat. Á bevezető jelenetek a szereplők és az alap-szituáció gyors bemutatására lennének hivatottak, ám az itt és ott, a jobb és a bal oldalon játszódó epizódok csak döcögve követik egymást.

Ezek a jelenetek különben koncentráltan jelzik a színészi munkával kapcsolatos igény és a szereplők felkészültsége, feladatvállalása között felsejlő ellentmondást, ugyanis a színészeknek egy-egy villanásban kell a figurák későbbi életét is előre vetítő, markánsan jellemzett képét felrajzolni. Ez csak keveseknek sikerült, aminek részben a színészi, rész-ben a játékmesteri munkában rejlő okai egyaránt vannak.

Az viszont teljes egészében színészi probléma, hogy például - és itt ismét hangsúlyozom, hogy az általam látott, a széria vége felé tartott előadáson - az első jelenetek ritmusát, ívét, hangulatát, a partnerek kibontakozási lehetőségét alapvetően megszabta ifj. Újlaky László kedvetlen, tempótlan, sótlan jelenléte. De nem ez volt az egyetlen jele a színészi kifáradásnak, pontatlanságnak, nem szeretem játéknak. Idézhetném a jeleneteket átkötő szolgafigurák civil kívülállóságát, lassúságát, minek következtében a közzene és a játék, az átdíszítés és a jelenetek indítása sehogy sem akaródzott összehangolódni, vagy az olyan fontos jelenetet, mint a spagetticsatává váló ebéd, amely bár szcenikailag és szerkezetileg kitűnően megoldott, a pontatlanul végrehajtott koreográfia miatt erejét veszti és így tovább.

Az előadásra egy sajátos kettősség jellemző: a darab felépítéséből is adódóan az előadás nagy jelenetekből, tömbökből áll, ám ezek a tömbök - reggeli, ebéd, kávéház, színház, kártyacsata - még sincsenek lezárva, a rendező lebegteti a jeleneteket, a szereplők például nem kimennek a színről, inkább eltűnnek, mintegy észrevétlenül lesz üres a szín-pad. Ez a kettősség a színészi játékban is kettős jelzésrendszert igényel, egy-egy mondatnak, gesztusnak hallatlanul megnövekszik a súlya, a jelentősége, gyakran ezeken a momentumokon áll vagy bukik a lebegtetett Stílus megszületése. Például a végső táncmulatság befejezéseként Sabina, a férjet kereső özvegy így kiált fel: Elég! Ez a felkiáltás feltételezi, hogy előtte úgy felpörögtek az események, olyan nagy a kavarodás, hogy azt csak egy erős indulati töltésű gesztussal lehet félbeszakítani. Ám a táncmulatság inkább a tiszta kapcsolatok elérhetetlenségének, a megalázó, mégis vállalni muszáj kompromisszumokba való belenyugvás hangulatát árasztja, s ha a hagyományos pszichologizáló színházi megközelítésben gondolkozunk, semmi sem



A győri Goldoni-előadás záróképe (Matusz Károly felvételei)

Nyári játékok

FORRAY KATALIN

Plánumok Egerben

A Csalódások a Líceum udvarán

indokolná Sabina kitörését. De Martin Márta felkiáltása őszinte és kétségbeesett, s éppen ez ellenpontozza a társaság általános lehangoltságát, spleenjét, manírjait. Egyben persze az előadás befejezésére is jelt ad ez a kiáltás, tehát egyszerre több funkciójú színészi jelről van szó. Mindegyik funkciójában akkor lehetne azonban teljes értékű, ha az előadás minden részlete, minden egyes szereplő ugyanilyen módon hordozná a gesztusok, megszólalások többértékűségét.

Hogy milyennek képzelhette el a rendező ezt az előadást, azt két színész alakítása körvonalazza. Bán János játssza az ütődött Toniót, az örökös orvostanhallgatót, akit férjül vesz a szegény sorú Rosina. Az amúgy is magas Bán emelt talpú magas szárú cipőben jár, ruhái kinőttek, fején örökösen kalap van. Bán Toniója nem bolond, csak infantilis. Vigyorog mindenen, ha valamit kérdeznek tőle, megkukul, a szemei fönnakadnak. Ám ha számára fontos dologról van szó, evésről, ivásról, kártyáról, rögtön felnőtt módjára tud viselkedni. A normális és az infantilis állapot közötti állandó vibrálás a lényege Bán János alakításának, megmutatva azt is, mennyire ellentmondásos ennek a figurának a viszonya saját magához éppen úgy, mint a környezetéhez. Tóth József viszont Guglielmo lovagot játssza, aki Giacintába szerelmes, de Vittoriát kell elvennie. A két lány között alig van különbség, az egyik nyafogó, a másik nyafka, egyformán öltöznek, egymást múlják felül abbéli igyekezetükben, hogy férjet szerezzenek maguknak. Tóth József halálosan komolyan veszi a lovag érzelmeit, s ezáltal válik komikussá és szánnivalóan tragikussá egyszerre. Nem egy érzelemkitörés karikatúráját játssza el a színész, ennél bonyolultabb utat választ: az érzelmeinek kiszolgáltatott s ezért cselekvésképtelen férfi hányódásait ábrázolja, s ezzel pontos képet rajzol a korunkban is oly gyakori jelenségről, a hagyományos férfiideál megkopásáról.

Mellettük Martin Márta Sabinája elsősorban az özvegyasszony komikus vonásait erősíti fel, Sipka László groteszken tragikus alakká formálja Filippót, a joviális öregurat, Bajcsay Mária Rosina olcsó túlzásokra csábító szerepében mértéktartó elrajzoltsággal él. A többiek jobbára az előadás érzékelhető hangvételétől különböző módon idegen hangot ütnek meg.

Szikora János - úgy tűnik - következetesen alakítja - az intenzív műhelymunkán és az együttes játékon alapuló színházi stílusát, és gyűjti maga köré az ezt a stílust vele együtt kibontani kész társakat. Minden előadása egy-egy lépés a maguk választotta, a magyar színházi életben nem túl elterjedt gyakorlat megvalósításában. A munkájuk természetéből, a permanens kutatás, kísérletezés jellegéből adódóan vannak látványos eredményt hozó lépéseik, s vannak kevésbé látványosak, ám egy együttes életében alighanem az előzőnél nem kevésbé meghatározók is. Érzésem szerint ez a Goldoni-előadás az utóbbit példázza.

Goldoni: Nyári kalandozások (győri Kisfaludy Színház)

Fordította: Nagy Magda. *Rendezte:* Szikora János. *Díszlet:* Rajk László m. *v. Jelmez:* El Kazovszkij m. v. és Kováts Nóra m. v. *Szobrász:* Szaló Margit. *Dramaturg:* Morcsányi *Géza. „ Mozgás:* Angelus Iván. Asszisztensek: Óri Rózsa és Mózes István.

Szereplők: Sipka László, Csombor Teréz, Újlaky László, Németh Nóra, Angster László, Tóth József, Németh László, Szolnoki Tibor, Dévényi Ildikó, Martin Márta, Baranyai Ibolya, Bajcsay Mária, Bán János, Pálfai Péter, Kiss László, Varga Judit, Mózes István.

Vígjáték. Sokszor ez a műfaji megjelölés elegendő a színháznak nézőcsalogatásra, a nézőnek meg felmentést kínál a továbbgondolkodás alól, engedi kikapcsolódni. Nem mintha nem tudná, hogy a vígjáték egy tőről fakad a drámával (amit illik komolyan venni), de mégiscsak könnyebb csokoládébevonattal lenyelni a keserű pirulát. Eddig ez rendjén is volna, de rendszeressé válása idővel elfelejteti a kellemetlen ízű gyógyszert, és marad a csokoládémajszolgatás. Színész és rendező tehát kénytelen a szemre roppant hálásnak tűnő feladattal úgy is meg-birkózni, hogy művészete legjavát adva a szórakoztatás mellett tanítson, amit sokszor visszautasít a „csak vígjátékra" jegyet vásárolt néző. Becsempészni az okulást, hű maradni a szerzőhöz, korrigálni mai ízlésünkhöz a darabot, mindezt könnyeden kacagtatva - körülbelül ez a minimális kívánalom a vígjáték színre állításakor. Mennyi többletet jelent, vagy jelent-e ezt egyáltalán, nyáron, nem színháznak szánt környezetben játszani, elsősorban a nyaralók igényeit kielégíteni - ezt csak az előadások színvonalával lehet mérni.

Egerben az Agria '81 rendezvénysorozat keretében Valló Péter rendezésében két darabot láthatott a közönség: Kisfaludy Károly *Csalódások* című vígjátékát a Líceum udvarán mutatták be, Fekete Sándor *Lenkey tábornok* című történelmi drámáját a Várban tartották idén is műsoron. (Az előadásról beszámolót olvashattak 1980. novemberi számunkban.)

..Egy plánumom van: tegyük ezt a történetet vígjátékká! Legalább ha némelyeket mulatunk, lesz jutalmunk annyi csalódásért" - mondja a *Csalódások* befejezéséül Lombai uradalmi inspektor. Nem kétséges : egy plánumgyártó nem maradhat vesztesen a színpadon, még akkor sem, ha a tények makacsul ellene fordulnak. Nem ismerheti el vereségét, ezért a feje tetejére kell állítania az eseményeket, vagy ha ez sem sikerül, neki kell tótágast állnia. A lényeg csak az, hogy a plánumból ne engedjen, igazodjon a valóság az ideákhoz. Csakhogy az élet, még a színpadon is csupa csalódás

- mármint annak, aki átéli. A csalódott könnyezik, a szemlélő mulat. És ezen még a happy end sem változtat, sőt! Lombai téved, ha utolsó szavaiban tényleg elhiszi, hogy minden félreértés visszafordítható. A tisztázódott helyzetek, a kibékülések nyugalmat jelentenek, de a csalódásokat meg nem történtté tenni nem lehet, az ezekből adódó feszültségek igazán nem oldhatók fel. *A Csalódások* erős vígjátéki hatása elsősorban nem az eseményekben keresendő. A félreértések láncolata laza, szétszakításuk nem okozna gondot egyik szereplőnek sem. A háttér-ben azonban olyan erők adnak hitelt a történetnek, mint az átalakuló nemesi osztály rajza, a nemzedéki ellentétbe gazdasági-társadalmi kérdéseket bele-szövő, azt nemzeti méretűvé kiszélesítő ábrázolás és néhány kitűnően jellemzett egyéniség. Ezek felvonultatása már ön-magában véve is elegendő az események megtámogatására, különösen, ha szem-ügyre vesszük a jellemek között feszülő párhuzamokat, ellentéteket.

Kisfaludy drámáiban sokszor meg-figyelhető, hogy „furcsa párokat" szere-peltet, akik voltaképpen furcsa ellentéteket tükröznek. A szereplők tulajdonságai párjukkal szembeni különbözőségükben testesülnek meg. Az előadásban ennek hangsúlyozásával még képtelenebbnek tűntek Lombai házassági tervei. Az ízlés és gondolkodásbeli különbözőségek ellenére gyámleányát Mokánnyal éppúgy összeboronálná, mint Elemirrel. Elemir fennköltsége és Mokány hétköznapisága Lidin keresztül is taszítja egymást, pedig kettejük párosa keresztmetszetét kínálja a reformkor birtokostípusának. Hozzájuk csatlakozik - a valóságban erőteljesebben, az elő-adásban inkább illusztrációként - a tabló teljessége kedvéért, a pénz nélküli, nemesi névvel büszkélkedő, vagyonért házasuló Kényesi. Mellesleg Kisfaludy elnéző jóindulata szinte egyedül a hozományvadász szemléletet illeti kritikával ; a külföldet majmoló sznob mulatsága tárgya, nem több. Az organizátor Lombai szítja - ha nem is egymás, de a másik érdeke ellen - az érdekeltekben a tüzet, hogy aztán ki-ki vérmérséklete szerint reagáljon az újabb váratlan fordulatokra. Kényesi, ha lehet még negédesebben igyekszik pöffeszkedni, Mokány mintegy kiszáll az eseményekből, Elemir pedig gráciával, ám szomorkásan készül hinni és hitetni gyorsan támadt új vonzalmát. Az ifjú Elek és Lidi, bár úgy tűnik, köröttük forog minden bonyodalom, ki-maradtak az előadásból. Szerepük főleg a játék mozgalmassá tételében van. Jelen-eteik üresjáratok, kitöltik az időt. Lé-nyegében ezt a feladatot kapta a szín-padon Lina is, a vidéki élettől irtózó, városi szórakozásra vágyó fiatal özvegy. Merevsége, keménysége még bizalmasá-val, Vilmával szemben sem enged fel, mintha szavai ellenére, abszolút kívül-állóként figyelné mások (és saját) sorsá-nak alakulását.

Élettel, lendülettel teli alakként képzelte színpadra Valló Péter Lina társal-kodónőjét, Vilmát és a környéken lakó gazdag vénkisasszonyt, Lucát. Vilma, aki talpraesettségével, józanságával kirí a társaságból, ösztönösen is rátalál a hozzá legjobban illő párra, Mokányra.

Kettőjük drámai súlya csökkent a szín-padon, mert nem teremtődött könnyen kitapintható ellentét köztük és a többi pár között. Nem kapott nyomatékot, hogy egyedül ők nem csalódtak a szerelemben, vagyis egymásban, elsikkadt, hogy kapcsolatuk ereje az őszinteség-ben, önmaguk vállalásában rejlik. Visel-kedésük természetessége üdítően hatott.

Luca kisasszony temperamentuma, lenyűgözően heves vágyakozása egy szenvedélyes (vagy akármilyen) szerelem után, bár komikus, mégis egy ponton tiszteletet érdemlő. Őszintén tárulkozik ki mindenki előtt, a kapcsolat-teremtés elementáris igényével fordul környezete felé, de képes legyőzni még saját magát is azzal, hogy nem minden

Kisfaludy Károly: Csalódások (Agria Játékszín). Elemir gróf: Reviczky Gábor

Tímár Éva (Luca) és Balkay **Géza** (Elek) **a Kisfaludy-darabban (MTI fotó-llovszky Béla felvételei)**

áron (azaz énjének megalázásával) keresi a társat.

Az Egerben bemutatott *Csalódások* sokban alátámasztotta a vígjátékíró Kisfaludyról kialakult elképzeléseket. Kellemes, szórakoztató kikapcsolódást nyújtott, de bebizonyította azt is, hogy hagyományos módon közelítve a darabhoz, ezek nem biztosíthatnak maradandó színházi élményt. Érdemes lenne (és valóban az is) a belénk rögzült Kisfaludy-képet, ha ideiglenesen is, de félretenni, hogy friss szemmel, az értelmezési, irodalomtörténeti, színpadi szokásoktól mentesen fedezzük fel bennük szűkös vígjátékirodalmunk ma is élvezhető értékeit. Jogos és illő Valló Péter elképzelése a Csalódásokról, csak mintha szántszándékkal került volna minden nyelvi és jellembeli bukfencet, pedig ilyenek jócskán akadnak. Látványcentrikus rendezése szemet gyönyörködtető, de eltávolít Kisfaludytól. A Líceum udvarán felállított színpad igen széles, de rendkívül keskenynek tűnik, különösen a hatalmas épülethez képest. A mélység nélküli színpadon egymás mellett játszódnak a jelenetek, mintha egy kisvendéglő kerthelyiségének bokszait látnánk. A vendégek, inasok egy-egy csoportja valamilyen foglalatossággal többnyire színen van, és ezzel rendkívül meg-osztja a figyelmet. (A muzsikusok diszk-rét jelenléte a háttérben cseppet sem zavaró, sőt kellemes aláfestés.) Ez vonatkozik a meglehetősen gyakran be-poroszkáló két négylovas hintóra is, különösen, hogy lovat még csak-csak lát a közönség, de bőrpapucsba bújtatottat, gondolom, egészen ritkán. (Itt kell megjegyezzük, hogy idén rendkívül rossz, mondhatni minősíthetetlen volt az előadás technikai részének kivitelezése, mind a Várban, mind a Líceumban. A nézők érzékenységét kevésbé zavarná néhány csupasz mikrofon, mint az „elrejtett", torzító, gyakran csupán a mellékzörejeket és nem a beszédhangot rögzítő szerkezetek.)

A derűs színpadkép (Éberwein Róbert munkája) elrendezését, tagoltságát lehetett követni az előadás szerkezetében is. Egymás mellett sorjáztak a jelenetek, mintha egy szépen díszített, kihajtott mesekönyvet tártak volna a nézők elé, anélkül, hogy azt valaki lapozta volna.. . Élvezetessé a színészi munka tette az előadást. Sajnos ugyan többféle megközelítéssel, más-más stílusban, de a *Csalódások* világát hitelesen idéző alakításokat láthattunk. Az igazán adekvát koncepciót, vagyis hogy Kisfaludy szavait be kell tartani, komolyan kell venni a szerep adta fonákságokat, mert vígjátékká csak utólag válik - ezt egyedül Reviczky Gábor állította elénk.

Reviczky játékának erényei - a könnyedség és az elegancia mellett - abból a komolyságból fakadtak, mellyel a néző számára komikus figura felé fordult. Az önnön varázsában igencsak bízó gróf, aki természetesnek veszi, hogy minden apró jel hozzá szóló hódolat, óhatatlanul nevetséges, amint elhiszi a fiatal Lidi vonzalmát. Reviczky azonban szánnivalóan becsapott, nem mulatságos, mert szó szerint veszi, amit el kell mondania. Sodródik, ahelyett, hogy alakítója lenne az eseményeknek. Alakítása túlmutat a darab egészének rendezői értelmezésén, azáltal is, hogy eljátssza a figura egyik, általában figyelmen kívül hagyott jellemzőjét, a különcséget is. Kisfaludy nem sokat törődött ebből a szempontból egyénivé tenni Elemir alakját, annyira nyilvánvaló volt korában - a darab keletkezésének évszáma 18z8 -, *hogy* egy olvasgató, jószágát maga irányító nemes, csakis „bolond gróf" lehet. (A tipikus, illetve az idealizált földesúr Mokány volt - aki hosszú időre mintául szolgált irodalmunkban a becsületes, jó gazda, néha mulatozó földesúrnak.) Reviczky kezében a könyv nem csupán jelkép, különbözőségének jele, hanem oka távolságtartásának, vagy mondhatjuk úgy is, kirekesztettségének.

Tímár Éva és Szombathy Gyula (Luca és Kényesi) fergeteges pár lehetett volna. Mindketten hatalmas vitalitással, kritikus, de jóindulatú szemmel, fölényes biztonsággal játsszák el azt a stílust, ami Luca és Kényesi jellemzője. Tímár Éva egy szuszra vágyakozik, kér, követel, ábrándozik; epekedő, boldog majd győzedelmes mosolyai, kitűnő arcjátéka, mozgásának humora szinte főszereplővé teszik. Szombathy Gyulának volt még ereje újat adni ebben az általa már nemegyszer játszott szerepkörben. A falusias Magyarország világfija könnyedén alakította a mesterkélt modorú Kényesit, hangsúlyozva viselkedésének nevetségességét.

Szemes Mari (Vilma) és Huszár László (Mokány) közvetlensége, természetes modora, sokszor kellően visszafogott játéka miatt volt rokonszenves. Inke László (Lombai inspektor) a plánumgyártó szerepét nagy kedvvel alakította, de határozottan nem tudta eldönteni, milyen stílusban játsszon.

Balkay Géza (Elek) és Szirtes Ági (Lidi) csupán egy kedves, de gyakran unalmas fiatal párt keltett életre. Miklósy György viszont Tamás kertészként színfoltot teremtett rövid szerepéből. (Kár, hogy a színlapon nem szerepel a Lína inasát, Pétert alakító főiskolás neve - játéka miatt igazán megérdemelné.)

A Líceum udvarán hangulatos, a színészi játéknak köszönhetően élvezetes előadást láthattunk. De nyári igényeink elbírtak volna egy tartalmasabb, Kisfaludyhoz közelebb álló interpretálást is.

Kisfaludy Károly: Csalódások (Agria '81)
Rendezte: Valló Péter. *Díszlet:* Éberwein Róbert. *Jelmez:* Jánoskúti Márta. *Zenei munkatárs:* Komlósy Zsuzsa. *A rendező munkatársa:* Dobák Lívia.
Szereplők: Reviczky Gábor, Szombathy Gyula, Tóth Éva, Inke László, Balkay Géza, Szirtes Ági, Tímár Éva, Huszár László, Szemes Mari, Miklósy György.

NÁDRA VALÉRIA

Verejtékes szórakoztatás

A Madáchba oltott Thália vadhajtása Szentendrén

Rosszul kezdődött az estém Szentendrén. Tele volta[m] jóindulattal azon a fülledt, nyári estén, amikor a városka játéktérré alakított főtere felé közeledtünk egy kocsikaraván közepén. Esni biztosan nem fog, hideg üdítőitalok miért ne lennének ott, ahol ennyi ember fordul meg, és ha parkolni is sikerül, mit kívánhatnék még? Sikerült parkolni, és nem kezdett szemerkélni az eső. Viszont egy pohár tiszta vizet sem lehetett kapni, nemhogy üdítőt. Tikkadtan ültem be a nézőtérre, azzal biztatva magam, hogy az előadást figyelve elmúlik a szomjúságom. A játéktéren *habzó*, hideg söröket láttam, mintha csak bosszantani akarnának. Kiskoromban egyszer az is előfordult, hogy egy színházi estén a kínzó fogfájásomról is megfeledkeztem. Talán most is így lesz valahogy.

Elkezdődött az előadás, és a habzó sörök után csacsifogat, majd kisvasút következett. Hogy a csacsi- (de lehet, hogy póni-) fogat mitől járt, azt könnyen felfogtam. Nem így volt ez a kisvonattal. Begurult, nem húzta ló, de mintha motorja se lett volna. Talán két ember van benne, és egy titkos, általunk nem látható lyukon néznek ki, úgy irányítják a játékvonatot. Ehhez viszont túl nagy volt. Amíg ezen töprengtem, kezdetét vette a játék. Szomjúságom csak nem akart szűnni. Talán ha majd belelendül-nek, nem érzem ennyire, biztatgattam magam. Nagy nehezen kezdett felvázolódni az előadás: Csiky Gergelybe oltott Szakonyi Károly, Madách Színházba oltott Thália, valamint egyéb színházak. A legerősebbnek kétségkívül a Thália Szín-ház vadhajtása bizonyult.

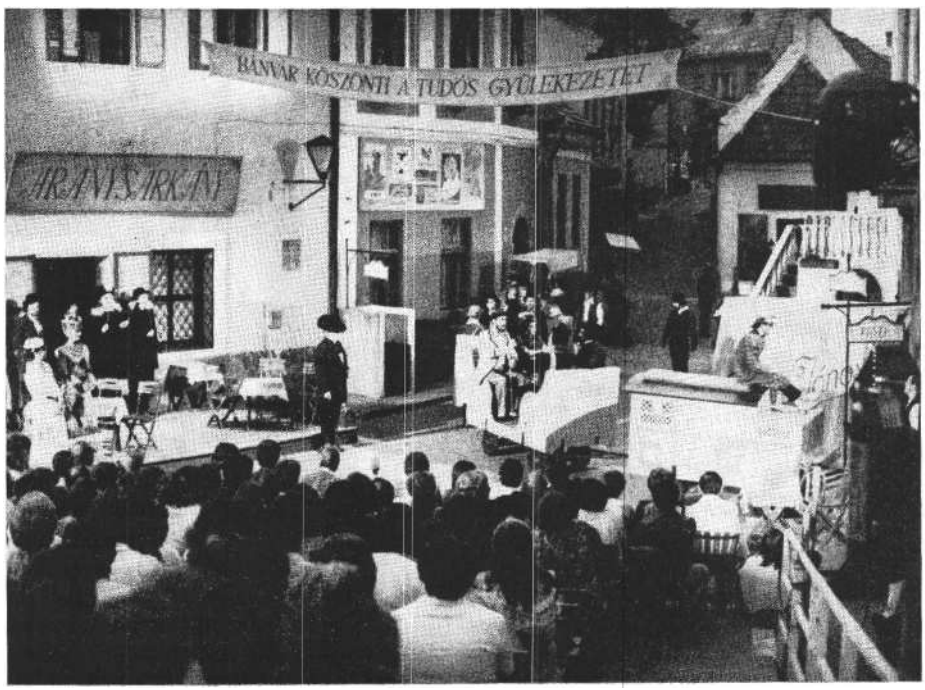
Mukányi, a jóindulatú, műveletlen vidéki birtokos címekre, kitüntetésekre vadászik. Felesége, a bájos és butácska vidéki szépasszony szintén vadszik: tudniillik szerelemre. Két ártatlan nevelt lánykája nemkülönben, csakhogy ők férjre. Az összes többi szereplő is vadászik; ki hozományra, ki pénzre. A Szentendrén egybegyűlt nagyérdeműt ez az összevissza vadászgatás volna hivatott a tikkadt nyári estéken elszórakoztatni. Szünet - részben az átdolgozó Szakonyi, részben a rendező Lengyel *György* jóvoltából - nincs. Elmenni előadás köz-ben nem lehet, a faalkotmányról rend-kívül nehéz volna feltűnés nélkül lemászni, és legyünk őszinték, nincs is nagyon hová. (Hűsítőt inni úgysem lehet sehol.) A néző tehát fenti okoknál fogva párnájához szegezve várja, hogy végre elszórakoztassák.

Sunyovszky Szilvia mint Mukányi ifjú s az illendőség határáig kikapós felesége palóc tájszólással próbálja helyén tartani a közönséget. Mukányi Bódog szerepé-ben, sőt főszerepében Szabó Gyula, gyanítom, legfőképpen saját magát igyekszik mulattatni a tőle - sajnos - immár gyakran megszokott eszközökkel. A darab helyett számtalan apró, az összefüggésektől és a szituációtól független kabarétréfát játszik el, cirkuszba illően harsány, rikító, még ebből a szembeötlően heterogén stílusú előadásból is ki-rívó eszközökkel. Karikatúra jellegű mimikája, gesztikulációja, a pillanatnyi sikert mindenáron kicsiholni akaró ötletei (például amikor az „Engem csak a majom érdekel" című sláger dallamára énekli-mondja a szövegét) magán-számszerű bohóckodássá fajulnak, és ami a legfőbb baj: inkább lehangol-nak, mint felderítenek. Tőle jobb-ra" és balra felfeltűnik valami a Vár-színház, a József Attila Színház, a Madách Színház szórakoztatási stílusából.

Hogy mindez nem áll össze, kit érdekel? Úgy tűnök, a rendezőt sem. Vala-hol az elején elvesztette karmesteri pálcáját, és az előadás végéig sem találta meg. A komikum kedvéért például a tehetséges Cseke Péter sörköpő kúttá változik. Sunyovszky Szilvia és a lányok: Bajza Viktória és Rátonyi Hajnalka bicikliznek, vagy ahogy a darabban mondják a kétértelműség kedvéért: „teker-nek". Mindenesetre kikerekeznek a színről. „De jó nekik" - gondoltam, mi-közben magam elé engedtem egy apró termetű fiúcskát, aki a harmadik sorból természetesen rosszul látott, lévén Szentendrén a legjobb hely a „kakas-ülő".

Csigalassúsággal telt az idő. A nappali forróság alig akart szűnni. Az egyik tömegjelenetben egy fölékesített táncosnő nyilván megbotlott a macskakőben, és hatalmasat esett. Partnere ügyesen ki-húzta a belátható terepről. Akcióba lépett a darabbeli igazság bajnokának szerepében Kalocsay Miklós, de szomjúságomat ez sem enyhítette. Pedig ami körülötte zajlott, kemény konfliktus volt. Egy intrikus, gazdag, nagy hatalmú szépasszony (Moór Marianna) hálójából kellett kivágnia magát, hogy a sokkal szegényebb, együgyűbb, ám ártatlan leányzót vehesse feleségül. A hisztérikus szépasszony férjét alakító Horesnyi László komolyan vette a darabot, sőt úgy tett,

Kisvonat a szentendrei Mukányi-előadásban (Iklády László felv.)



mintha szerepe is volna, amit eljátszhat. Sajnos, ezzel egyedül maradt.

Szórakozás, valamint üdítő italok híján a közönséget időnként a feje fölött elhangzó kiáltások verték föl álmos kábultságából. *A Mukányi* előadásain a kis tér házainak lakóit megfosztották lakásuktól, színészek telepedtek be, és amolyan kisvárosi módra át-átkiabáltak egymásnak. Miről, miről? Hogy érkezik a tudósdelegáció. (Ezt egyébként elolvashattuk egy transzparensről is, amely díszletként függött a színpadon.) Hogy utcabál lesz a városban. Ezt is láttuk a saját szemünkkel, még mielőtt kikiáltották. Vajon hol lehetnek ilyenkor a lakók, ezen töprengtem, hogy addig se kelljen vízre, szódára, tonikra vagy hasonlókra gondolnom. Eközben a nézőtérre vezető utcácskába halkan, finoman, de szívósan begördült egy fehér Lada. Nocsak, a fogat és a kisvasút után ez is bejön a játéktérre? Aztán rájöttünk: csak haza-érkezett valaki. Egy lakó. Az előadásban ez idő alatt „purgálni" kezdték Mukányit. Később - igen ötletesen - berúgtak a tudós urak. Csinálni kezdte a maga kis kabinetbohóckodásait (néha valóban mulatságosan) Gyabronka József. Teltmúlt az idő. A produkció sehogyan sem akart véget érni, a néző szomjúsága sem csillapult. Ilyen tehát, gondoltam, egy könnyű nyári szórakozás. Olyan könnyű, hogy szinte már nincs is.

A szórakozás alapjául szolgáló mű Csiky Gergely és Szakonyi Károly közös gyermeke. Az eredeti vígjáték pontosan százegy éves. Darabnak ilyenformán még nem lenne túlságosan öreg , ha... ha nem számított volna már születése pillanatában is irodalmi és dramaturgiai aggastyánnak. Az a kép ugyanis, amit Csiky Gergely *a* Mukányiban egy vígjáték keretei közt felrajzolt (vélekedjék erről az irodalomtörténet, ahogy akar), mélyenszántó társadalomkritikának éppen nem nevezhető. A legpontosabb ki-fejezés *az* akkori *Mukányira,* főképp a boldog vég felől tekintve, hogy felszínes és átgondolatlan. Erről a darabról lefújni nem lehetett a port, mert rákövesedett. Hacsak nem akart volna vele egy író komolyan kezdeni valamit. *A Mukányi* ugyanis igazán nem tartozik az érinthetetlen remekművek közé. Ha valakinek korszakalkotó mondanivalója van vele, nyúljon hozzá bátran, szedje szét, rakja össze kedve szerint. Az átdolgozásból éppen ezt hiányolom: az alkotói szándékot, azon a minimális szerkesztői-dramaturgiai munkán túl, hogy a négy felvonást eggyé dolgozzák össze. Mit akarhatott Szakonyi Károly elmondani *a* Mukányival? Most, 1981-ben? A látottak alapján nem tudok rá válaszolni.

Ha legalább a rendezői munka segített volna. Lengyel György azonban, hogy igazán könnyű nyári szórakozást teremtsen, még attól a kevés tartalomtól is megfosztotta ezt a vérszegény vígjátékot, ami benne volt, vagy inkább benne lehetett volna. Ez a hűsítő limonádénál többnek semmiképp sem nevezhető mű Lengyel György mixelésében egy jóval korábbi „drámaírói iskola" meglehetősen együgyű ízeit kölcsönözte magának; hősei közül kit dádázó, kit ejnye-bejnyéző, kit pedig végül megjutalmazó komédia lett. Igy hát ahelyett, hogy fiatalodott volna *a Mukányi,* öregedett vagy hatvan évet.

Ez a Szentendre főterére komponált darab nem való a Szentendrei Teátrumba; leginkább sehová sem való. Fárasztó és hiábavaló erőlködés írónak, rendező-nek, színésznek s akiért mindez történik: a közönségnek is.

Csiky Gergely-Szakanyi Károly: Mukányi (Szentendrei Teátrum)

Rendező: Lengyel György. *Díszlettervező:* Götz Béla. *Jelmeztervező:* Mialkovszky Erzsébet. *Koreográfus:* Ivánka Sándor. *Maszk:* Bajkai István. *A kísérőzenét szerezte és összeállította:* Novák János.

Szereplők: Szabó Gyula, Sunyovszky Szilvia, Oláh Zsuzsa, Bajza Viktória, Kéry Gyula, Moór Marianna, Kalocsay Miklós, Cseke Péter, Maszlay István, Csikós Sándor, Horesnyi László, Lontay Margit, Gyabronka József, Szerednyei Béla, Rudolf Ödön f. h., Borbiczky Ferenc, Karczag Ferenc f. h., Phillipovics Tamás f. h.

BALOGH TIBOR

Játsszunk Petroniust!

Az efezuszi özvegy története a Miniteátrumban

Debrecen utcáin szerény plakát hirdette: a Megyei Művelődési Központ alkalmi társulata bemutatja Petronius: *A síri nő, avagy az efezuszi özvegy* című „poétikus drámáját" Christopher Fry feldolgozása alapján, Hubay Miklós keretjátékával. Azt a változatot, amellyel a Dunaújvárosi Bemutatószínpad is szép sikereket ért el, Valló Péter rendezésében.

A darab ismert keretfikciója szerint, valamely vándorszínész-kompánia készül színre vinni a férjét a sírbolt mélyén, koporsója mellett gyászoló, halálra szánt, majd egy római katona által hamarosan megvigasztalt özvegy történetét. A szerző (Szegi László), az igazgató (Sziki Károly), a primadonna (Bessenyei Zsófia) és a szubrett (Deák Éva) alakítja a dráma szerepeit, illetve csak alakítaná, ha a próbák nem szakadnának félbe minduntalan a szerző és a színészek konfliktusai miatt. Áz utolsó összetűzés azután egészen tragikus véget vet a történetnek: a szerző váratlanul azonosul darabbéli szerepével - azaz: tényleges hullává lesz. A keretjáték és az alap-sztori a színészek kettős szerepén keresztül kapcsolódik egymáshoz, s a külső és a belső személyes viszonylatok olykori konfrontációja vagy máskori összefonódása révén olyan komédia születik, amely az emberi cselekvés többféle értékvonatkozását képes egyszerre láttat-ni; vagyis: tükrözni tudja a morál sokarcúságát.

Pinczés István rendezése gondosan megőrzi a darab szintjei közötti egyensúlyt és kapcsolatot. Nem akarja, hogy - akár negatív, akár pozitív tanulsággal szolgáló - erkölcsi tanmesévé egyszerűsödjön a történet, de engedi is érvényesülni a példázat mindkét értelmezési lehetőségét: teret nyit az asszonyok „síron túli hűtlenségén" való megbotránkozás-nak és az új szerelemért hozott hatalmas áldozat iránti hódolatnak. (Az özvegy átadja férje holttestét - felakasztás céljából - szerelmesének, az ifjú római katonának, akitől gaz hozzátartozók elloptak a légyott idején egy őrizetére bízott, ki-végzett férfit.) A rendező igazi feladatát azonban nem az erkölcsi tanulságok mér-

téken túli hangsúlyozásában látja, ha-nem annak a polifóniának a reprodukálásában, amely egyesítve szólaltathatja meg az adott drámai szituáció résztvevőinek *valódi* és *szerepjátszó* hangjait, amelyben a szó egyidejűleg jelenti önmagát és önmaga fordítottját, egyszerre tud v
kosan komikus, hátborzongatóan morbid, elegánsan ironikus és találóan parodisztikus lenni. E polifónia megteremtéséhez az alaptörténet és a keretfikció kapcsolatára épülő stílusjáték nyújt lehetőséget. Pinczés István társulata a XIX. századi vándorszínészek modorában mutatja be a darabot.

A debreceni előadás három színtéren játszódik. A Művelődési Központ egy keresztfolyosójának bejáratánál Sziki Károly (a direktor) mécslánggal beégetve kezeli a jegyeket, s közben üdvözlő baráti szót vált az érkezőkkel, a nagyérdemű nézőnek kijáró legmélyebb tisztelet hangján. A folyosón átvonuló tömeg a nézőtéri ajtó előtt kényszerül újabb megállásra. Itt clownarcú zenész-lány toppan elé, s számos hangszere egyikén eljátszván néhány taktust, engedi megszólalni a nem éppen szűk-szavú direktort, hogy az bemutathassa társulatát és ismertethesse az eljátszandó művet. A közönség e rövid előjáték révén már a nézőtérre lépés előtt ráhangolódik a dupla szerepjáték stíluskettősségére, s ettől kezdve végig résen van. Maga a nézőtér amelynek meredek emelkedésű lépcsősorain foglalhat helyet - negyedkörívnyi amfiteátrum-cikkely, kiképzése az ókori játszóhelyeket idézi, és ezáltal (az antik formák és a modern anyagok kontrasztja következtében) autentikus helyszínül szolgál az anakronisztikus és inadekvát megjelenítést egyesítve stílus- illetve morálparódiát teremtő előadás számára.

A közlésfikció szerinti próba kezdete és a képzeletbeli író öngyilkossága közötti történések a kriptának berendezett, rendkívül kicsiny méretű színpadon zajlanak, szoros közelségben a közönséggel. A tér szűkössége, a kevés járás nagy megpróbáltatásnak tette ki mind a rendezőt, mind a színészeket. Feladatukat mégis annyi leleménnyel oldották meg, hogy a nézőnek az a benyomása támadt, mintha a darab előadásához éppen ez volna az optimális terület. Mellőztek minden díszletet (egy sátorponyva takarja el a bejáratul szolgáló s éppen a színpad fókuszában elhelyezkedő, neo-funkcionalista alumíniumajtót), a bútorzat egy zsámolybál és a tágas, külön

Sziki Károly és Deák Éva A síri **nő, avagy az** efezuszi özvegy című **darabban** (debreceni Miniteátrum)

bejáratú, nyugatra néző koporsóból áll, és kellék is alig van. A hely- és helyzetváltoztatás lehetetlensége azonban gyakorta kedvez a színészi játéknak, mindenekelőtt azért, mert segít az intenzív kifejezési formákhoz való eljutásban.

Bessenyei Zsófia érett színésznőre valló arányérzékkel váltogatja hangját: olykor a társulat primadonnájának fölénytudatával szól ki szövegéből, majd hangsúlyozott teatralitással, széles gesz-tusokkal, a normálison túl nyomaté: kosított intonációval játssza a gyászát magába fojtó, a halálra csöndességgel készülő özvegyet, hogy a megjelenítés hamissága által leplezze le a gyász konvencionális rítusai mögé rejtezett emberi képmutatást, s a kapcsolatteremtésben előírt fordulatok mögött engedje föl-sejleni a biológiai ösztönök keltette sanda szándékokat. Szerepformálása a groteszk iránti fogékonyságról, humorérzékéről minden korábbi alakításánál inkább tanúskodik. Partnere, Sziki Károly (a direktor, Tegeus, a katona szerepében) az előadás szellemi szintjének meghatározója, a közönség érzékenysége szerinti változtatásokra, improvizációkra bármi-kor kész játékmester. Megőrizte a Kroetz Felső-Ausztriájában kikísérletezett mozgásokat, *a János királyban* először megcsodált fanyar-ostoba fintorokat, *a Repülési kísérlet* játékának dinamikáját, s élve a nyári kürülimények adta társalkotói szabadsággal, eddigi legjobban fölépített alakítását nyújtotta. Deák Éva szerepe úgy íratott meg, hogy
bár ő édesgeti a kriptába a katonát --hamar háttérbe kell húzódnia. Dynaniené szolgálójaként, asszonya jellemének fonákját kell megmutatnia: hangsúlyozottan érzéki, indulatai leplezetlenek, érzelmei kifejezése nem árulja el pontosan halott urához fűződő egykori kapcsolatát, s ez a szeretetet, részvétet, erotikus nosztalgiát ötvöző, vulkanikus szenvedély teszi bizonytalanná hűsége erkölcsi értékét. Játéka az egymást követő elő-adások nyomán vált egyre fölszabadultabbá. Szegi László, aki a társulat szerzőjének, a halott férj „életrekeltőjének" szerepét játssza, rezignált bölcsességgel, hisztérikus önbizonyossággal, majd a hullafoltos arcáról sugárzó növekvő csüggedéssel irányítja darabja próbáit a koporsó kémlelőnyílásán keresztül követve nyomon az eseményeket.

A Miniteátrum, amelynek létezéséről talán már a Művelődési Központ épületének tervezője is megfeledkezett, egészen színvonalas előadással nyitotta meg „kapuit" a nyári színházi hagyományokkal nem rendelkező Debrecenben. *A síri nő az* igényes szellem s a színházhoz szokott szem mulattatására való komédia, amelynek teljes élvezéséhez nem kevés figyelem szükségeltetik. Máskülönben a többszólamúság, a szerzők e frivol játéka a néző erkölcsi- és stílusérzékével meghallatlan marad, s veszendőbe megy a színészek példásan áldozatos munkája.

Petronius: A síri nő, avagy az efezuszi özvegy (debreceni Kölcsey Ferenc Művelődési Központ, Miniteátrum)

Christopher Fry *feldolgozása alapján,* Hubaiy MikIós *keretjátékával. Rendezte:* Pinczés István.

Szereplők: Bessenyei Zsába, Sziki Károly, Deák Éva, Szegi László.

BODÓ LÁSZLÓ

Az Antigoné Pécsett

Komplex amatőrszínházi kísérlet

A Pécsi Nyári Színház júliusban a Tettyei Játékszínen bemutatta Szophoklész *Antigonéját.* A bemutató a Pécsi Amatőr Színpad négy évvel ezelőtti előadásának (melyről a SZÍNHÁZ [1]97[8]/5. számában jelent meg méltatás) továbbgondolt, továbbfejlesztett változata, s az amatőr komplex színház sikeres kísérlete. A rendező, Bagossy László megtartotta a korábbi előadás két fő jellemzőjét - az újraértelmezést és a dekorativitást -, és gazdagította a nyári színház profilját jelentő tánccal.

Bagossynál Kreon nem beszűkült látókörű, monomániás zsarnok, hanem a népe által demokratikusan választott, elhivatott vezető, akinek végig kell járnia a maga által kijelölt utat. Kreon tör-vényei a népért íródtak a nép egyet-értésével, s a testvérharcban meggyötörtek békéjét hivatottak megteremteni. A korábbi előadás továbbgondolását jelzi, hogy most a törvények meg-tartásának-megváltoztatásának dilemmája már nem egyedül Kreon gondja, ha-nem az őt választó népé is.

A nép megjelenítése a görög drámákban általában nehézséget jelent, a kórus szerepeltetése mindig az előadások kényes pontja. Bagossy korábban felosztotta a kórust, s a fontosabb mondatokat egy-egy szereplőre osztotta. Ezzel azonban a kollektív bölcsesség jelenléte gyengült meg, amint erre annak idején a kritika is rámutatott. A négy évvel ezelőtti előadáson a kórus szövegé-nek „kinyilatkoztatott bölcsesség"-jel-lege gyengült ugyan, de Kreon szubjektivitása ezáltal még inkább felerősödött, s ez az alaptétel - Kreon választott vezető - ellenébe hatott.

Ez az ellentmondás oldódott fel azáltal, hogy most Bagossy a maga valóságában behozta a színpadra a választók tömegét, a népet, a férfiak és nők seregét, amelynek érzelmeit, véleményét, akaratát a tánc eszközével fejezték ki a Baranya Együttes tagjai.

Annak idején Bagossy másik újítása az volt, hogy nagyméretű drapériákkal jó értelemben vett látványosságra törekedett. A drapériát köztudottan csak a modern színházművészet degradálta a görög drámák esetében a főhősök dekoratívan redőzött ruhájává. Bagossy a nagyméretű drapériákat térképző, az előadást értelmező funkcióval látta el, s a szabadtéri előadásban is megtartották e szerepüket.

E három összetevő - Kreon átértelmezett figurája, a tánc és a látványosság - hatásos előadássá kovácsolódott össze. Ha úgy tetszik, komplex színházzá: dráma, tánc (és vele a zene), látvány együttesévé. Ez a komplexitás nemcsak meg-ismerteti a nézőt régmúlt emberek sorsával, hanem át is életi vele ezeket a sorsokat, s főképpen lehetőséget teremt arra, hogy a régi példázat által ráismerjen saját korának ellentmondásaira.

Az előadást a Baranya Táncegyüttes nyitja a királyválasztást, a királyavatást jelképező tánccal. Itt valóban a nép akarata, véleménye nyilvánul meg Vidákovics Antal koreográfiájában, Kircsi László görögös hangzású - de soha nem „görögössé" váló - zenéjében. A későbbiekben az előadás kulcspontjain önálló szerepet is kap a tánc, például megjelenítik Antigoné és Haimon szerelmét. Ám a zene és a tánc mindig harmonikusan él együtt a prózával, s nem tördeli szét az előadást apró epizódok füzérévé.

Az egységesen jó tánckarból kiemelendő a „táncos"-Antigoné, Sztrunga Magdolna, a prózai szereplők közül pedig Güth János érdekes felfogású, erőteljes Kreonja. (A rendező többet törődhetne a színjátszók beszédkultúrájának fejlesztésével, mert néhány szereplőt leszámítva a többségnél e téren - különösen az antik szöveget hallgatva - vannak hiányosságok!)

Bagossy minden rendezésében arra törekszik, hogy a kétdimenziós színpadot térré tágítsa, azaz több síkon folyik nála a játék. *Az Antigoné* előadásán - kihasználva a tettyei romok adottságait - folytonos, jól bejátszható tér állt az együttes rendelkezésére, Bachmann Zoltán díszletei jóvoltából. A tér kitöltésé-ben, a szereplők, illetve a drapériák mozgatásában Bachmann Gábor segített tanácsaival. Uherkovics Ágnes jelmezei nem voltak hivalkodóak, éppen ezért jól szolgálták az előadást.

A színpadi komplexitás nem a divat szülötte. Az előadás arról győzi meg a nézőt, hogy az amatőröknek nyújt igazi nagy lehetőséget a komplex színház, benne kioltódnak az amatőrség hiányosságai, és felerősödnek, összeadódnak erényei. A pécsi kísérlet alapján azt mondhatjuk, hogy a rokon művészeti ágak amatőr együttesei együtt nagyobb feladatra vállalkozhatnak, mint külön-külön. Tudjuk jól, az amatőrök komplex színházára nem minden alkalommal és nem mindenütt adódik lehetőség. Nem mindenütt adottak ehhez a személyi feltételek sem. A Pécsi Nyári Színház jó alkalom volt e vállalkozás létrejötté-re. A komplex amatőrszínház azonban elképzelhető másutt is, keresni kellene az együttesek együttműködésének hason-ló útjait!

Jelenet a pécsi Antigonéból (Tettyei Játékszín) (Körtvélyesi László felv.)

SZŐDY SZILÁRD

Jupiterrel osztozni

Kleist Amphitryonja Egervárott

A feladat nehézsége lehetett - sejtésem szerint-annak oka, hogy az Amphitryon-téma színi feldolgozásai közül Merő Béla és társai nem Plautust és nem Moliére-t, hanem a ritkán színre kerülő, a témának nem elsősorban a vígjátéki vonulatát kiaknázó Kleist-variációt választották.

Ez a dráma - Thomas Mann szerint „a világ legszellemesebb, legbájosabb, legmélyebb, legszebb színdarabja" - bizonyos dramaturgiai beavatkozások után lehetőséget ad arra, hogy arról a bonyolult lelki, ezen keresztül társadalmi felhangú kérdésről szóljon, milyen rettenetes szenvedés és szorongás, a tébolyig, a skizofréniáig terjedő roppanás következhet be a személyiség bizonytalanná tételéből, az én kiforgatásából, kifosztásából a kifosztó és kifosztott számára egyaránt.

Az egervári előadás a kleisti drámát szinte abszurdőssé avatja anélkül, hogy erőszakot tenne rajta. Kleistet - bizonyára - elsősorban a romantika fegyver-tárába illő érzelmek (és a józan ész) zűr-zavara, a szenvedés skálájának vonz-ereje, a doppelgánger rejtelmessége érdekelhette a történetben. Ezen felül a józan állampolgár is számot vet a hatalomnak való kiszolgáltatottsággal, ennek határaival, illetve ez esetben határtalanságával. Izgatja a hatalom emberi vonása is, mivel Jupiter is szembekerül tetteivel, valójában vereséget szenved Alkménével szemben, hiszen az nem őt, hanem Amphitryont, akinek képmásában jelent meg, fogadta el sajátjának, még akkor is, amikor a tökéletesebb, mert isteni variációjában meglévő Jupiter-Amphitryont választja valódinak. Végső soron a dráma kicsengése keserű - de vígjátéki - belenyugvás : „Un partage avec Jupiter n'a rien qui déhonore", azaz „Jupiterrel osztozni nem megbecstelenítő", még akkor is, ha Jupiter e mondatot, „Zeus a házadban örömét találta", némi filozofikus malíciával egészíti ki :

„Amit bennem magadnak elkövettél
Öröklétemben nem árt teneked."

Merő Béla értelmezésében másról van szó, olyannyira, hogy az előadásban e kitétel nem is hangzik el. A történet Kleist szerint alakul. A thébai vezér győzelmes távolléte alatt Jupiter - a vezér képében - felkeresi Alkménét, Amphitryon feleségét. Kíséretében van Merkur, aki Sosiasnak, Amphitryon szolgájának a képét ölti magára. A megkettőzött szereplők egyre bizarrabb szembesülése során keltett bonyodalmakban tárul fel a „szenvedések története". Az előadás végkicsengése egyértelműen súlyos: Alkméné félistennel - Herakléssel - terhes, de Ámphitryon számára ez önmaga és A kméné elvesztését jelenti. Nem az isten által „felszarvazott férj" marad a színen, hanem a hitét, világát vesztő, kiürült, keserű, fájdalmas ember. A kiszolgáltatott, szorongó ember, a tehetetlenség fájdalmával.

Ez az értelmezés azért lesz meggyőző, mert a rendező a dráma logikáját követve, a drámában - és ezen belül elsősorban a jellemekben - rejlő, mindvégig kitapintható szálak értelmezésével, e motívumok felerősítésével jut el ehhez a végső kicsengéshez. Végső soron a dráma egészéhez mérten a „hűtlenség" hűséggé válik.

A dráma - amennyiben a vígjátéki értelmezést tartjuk dominánsnak - egyik kulcsa bizonyára a Jupiter-Amphitryon, Merkur-Sosias *figikai,* testi azonossága, hasonlósága. Ezt követeli a plautusi, moliére-i felfogás, de a hasonló shakespeare-i motívumok (Viola-Sebastian, a két Dromio) is. Merő erre - a Kleist-dráma szövegéből kibontva - nem törekszik. Sőt, Alkméné és Charis, de Ámphitryon és Sosias megtévesztése is azért sikerül, mert Jupiter és Merkur, „jobb, mint az eredeti". Mindkettő az ember „égi mása". Sinkó László -- ha a külsőségeknél maradunk - szebben formált Amphitryon, mint Szoboszlay Sándor, Újlaki Dénes daliásabb, erősebb Sosias, mint Hollósi Frigyes. Ez a dráma, illetve az előadás belső feszültségét szolgálja - nem a néző megtévesztését, illúzióba ringatását, ugyanis a néző „beavatott" már az expozíció szakaszában, Merkur és Sosias első találkozásakor.

Ezt az „ötletet" Merő következetesen az előadás szolgálatába állítja, ezért lesz az egyik csúcspont az, amikor Alkméné (Szilvássy Annamária) nem a „valódi" Amphitryont, hanem Jupitert választja ki a két „férj" közül sajátjának. (És úgy tűnik, hogy ez az a kulcs, amit nem talál Jupiter, amikor azt kutatja, hogy Alkméné vajon Amphitryont - a férjet - vagy Jupiter-Amphitryont -a szeretőt, azaz őt magát fogadja-e el.)

A „szatírjáték"-vonalban is ezért lesz duplán mulatságos, amikor Charis mindenképpen Merkurt akarja tetten érni a valódi Sosiasban. Végül is Sosias emberi gyengéi döbbentik rá arra, hogy igazi férjével beszélt.

Az előadás jellemépítése is elsősorban az eltérő vonásokat hangsúlyozza. Jupiter végül is azért leplezi le magát, mert nem tud szabadulni a magára vett Amphitryon-bőrtől, nem tudja saját isteni mivoltát (emberi más voltát) elismertetni Alkménével. Ha úgy tetszik, ez az ő belső tragédiája. Amphitryon emberi fensége sem tud isteni fensőséggé válni

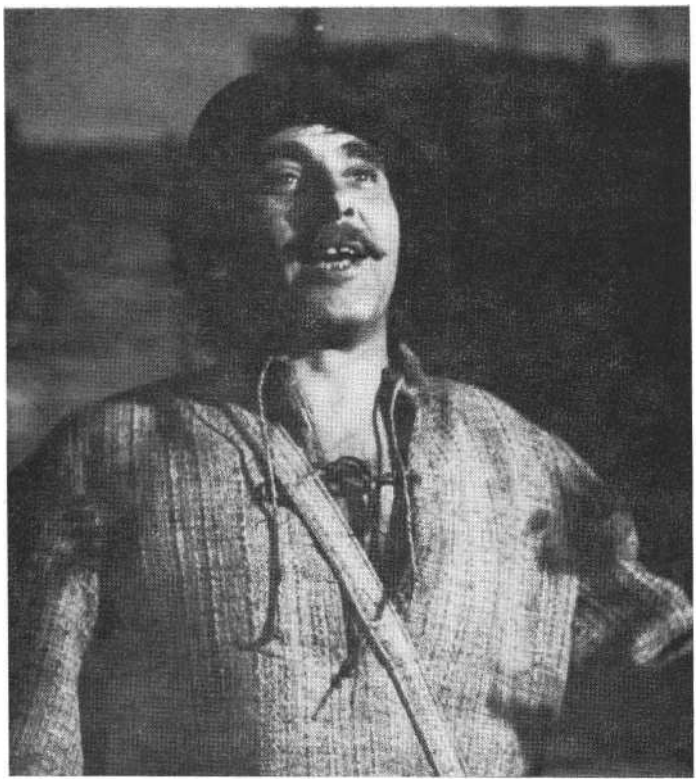
gyarlóságában lesz tragikus hős. Sosias szineváltozásainak is emberi motívumai vannak - azt vallja urának, ki enni ad neki. Merkur sem tud úgy távozni a színről, hogy alaphiúságát ne elégítené ki - elmondja Sosiasnak, hogy

„egy isten pháholta el úgy,
hogy hősi énekbe kívánkozik".

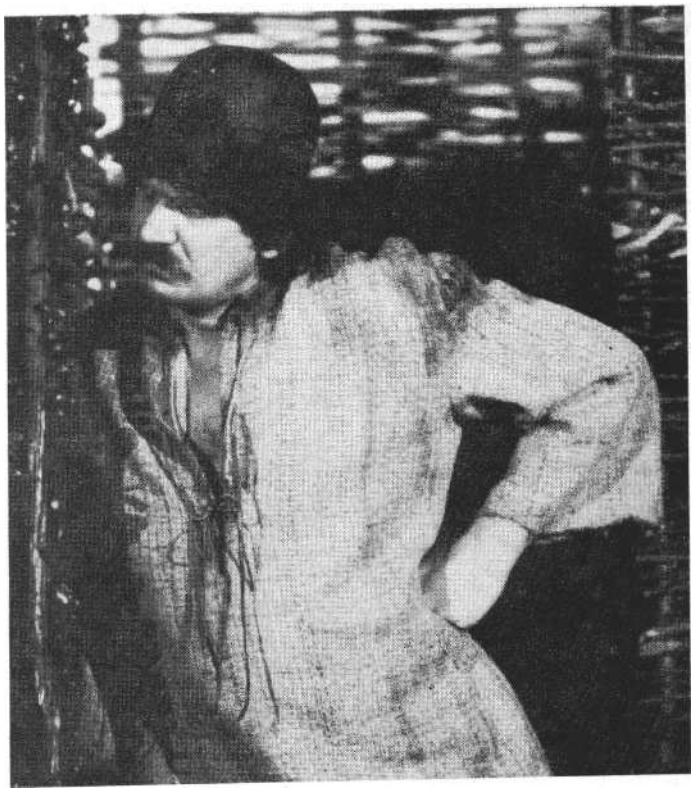
Pontosan értelmezett, rendezőileg következetesen végiggondolt dráma valósul meg az előadásban. A néző végigkövet egy kegyetlen történetet - amely mégiscsak - játék, derűt is sugárzó - vígjáték. Ennek nem utolsósorban a jó színészválasztás is oka.

Sinkó László Jupiterként a figura több rétegét játssza el úgy, hogy a fő hangsúly az alapdilemmára esik. Az isteni hatalom képviselője saját csapdájába esik.. Nessus-ingként ég rá Amphitryon bőre, nem tud szabadulni tőle. Pedig azt kívánja, hogy önmagáért szeressék. A fenséges önteltségtől a megalázkodásig, az önsajnálatig jut el játékskáláján, miközben végig érezteti a magányosság és a valódi éhkeresés félelmét. Részgyőzelmeit ironikus felsőbbséggel nyugtázza, de bizonytalansága újabb és újabb kétségeket támaszt valódi helyzete felől. Végül is kénytelen belenyugodni „isteni voltába". A mennydörgéses, villámló ki-nyilatkoztatás már belenyugvás a dolgok természetétől függő, abból következő szerepébe. Fölényesen és szorongva diadalmaskodik, de ez a diadal - vereség. Az erkölcsileg vesztes Amphitryon emberi fensége megtörve is szebb, mint az ő isteni fenségessége - Sinkó maradéktalanul ezt sugallja.

Szoboszlay Sándor Amphitryonja - különösen a második részben - csillantja fel a nemes pátoszból és emberi kiszolgáltatottságból összetett, bonyolult, az



Sosias (Hollósi Frigyes)...



...és Merkur (Újlaki Dénes) Kleist Amphitryonjában (Egervár)
(Zóka Gyula felvételei)

önhitt hiúságtól a teljes önmagavesztésig ívelő utat bejáró összeroppanó hőst. Érdekes módon a folyamat leghitelesebb pillanatai nem a Jupiterrel való szembesüléskor születnek meg; a világ sarkából való kifordulása a Hermes-Sosiassal való jelenetében érződik legteljesebb lehetetlenségében. A zárójelenetben a szinte szöveg nélküli jelenléte a dráma értelmezésének kulcsa. A sűrített pillanat kitartása dicséri igazán a színészt.

Alkméné jelentősebb pontja a drámának, mint ahogy ez Szilvássy Annamária alakításából kiderül. Dekoratív szépsége, lenyűgöző ártatlansága, uram bocsá, butasága sugárzó. Az a felismerés, hogy nemcsak történnek vele a dolgok, hanem részese is a történtek-nek, hiányzik ebből a nőalakból. Nincs súlya sem a Jupiterrel való, Jupiter vergődését tükröző nagyjelenetben, sem a „szembesítésnél", amikor nem az igazi Amphitryont választja. Ritka az a pillanat, amikor szerves része a játéknak, pedig ez az előadás *együttes* játék.

Hollósi Frigyes (Sosias) és Újlaki Dénes (Merkur) motorja az estnek. Nem a „hálás" (buffo) szerepek miatt, mint ahogy Molnár Piroska (Charis) sem szerepsémát valósít meg. Az ő vállukon nyugszik a dráma „szatírjáték"-vonulata, a dráma fonákja, amely sokszor alaphangja az egésznek. Hollósi darab-indító monológja ennek az alaphang-ütésnek remeke. Ahogy elpróbálja küldetését a képzelt Alkméne előtt - a figura egyik rétegének telitalálata. És a tragikum is vele jelenik meg a Merkurral való első jelenetében. Ezt még fokozni tudja - már-már a tudathasadás szint-jén - az Amphitryonnal való következő jelenetében, amikor hírt ad küldetése kudarcáról. Természetes és logikus minden váltása, hiszen megőrzi önmagát a legképtelenebb helyzetben is. Molnár Piroska Charisa egyszerre tartalmazza az archetipikus jegyeket és a helyzeteket kihasználó, azokra természetes gesztusokkal reagáló, természetes eszű, leginkább a realitás talaján maradó embert. Villanásai, váltásai remek ritmusúak, ugyanakkor az együttes játék keretén belül marad. Mint ahogy Újlaki Dénes is egyszerre tudja a hús-vér vagányt és a vagány-istent érzékeltetni. Azt, aki a leginkább eszköz az egész felfordulásban, aki magáért a játékért élvezi koboldságát. Ő a homo (deus?) ludens - vesztenivaló nélkül.

A dramaturg (Duró Győző) szerepe kettős volt; a lezárás egyértelmű - az egésztől nem idegen - újrafogalmazása, illetve a tömegjelenetek - szintén a darab egészét nem sértő - kihagyása. Mindkét feladatát jól oldotta meg.

Székely László díszlete szcenikailag is (pontos és hangsúlyos mozgásokra adott kitűnő játékteret) és stilárisan is telitalálat. A vesszőfonatos fal és a deszkakapu (tetején emelt térrel) a történet korát sugallta. (Amikor az istenek a földön jártak, a királyok bizony birkák legeltetésével foglalkoztak!) Egyben semlegesítették az egyébként erőteljes építészeti teret is. Hruby Mária jelmezei a dráma megírásának korára utaltak. A katonák egyenruhaszerű öltöztetése egyáltalán nem az ókort célozta, a civil ruhák sem voltak egyértelműen korhoz kötöttek. A harmadik idősíkot, a mát az előadás egésze, a darabértelmezés, valamint Simon Zoltán izgalmas effektusú zenéje adta.

Thomas Mann Kleist Amphitryonjáról szóló tanulmányát a következő sorokkal zárja: „Milyen jó lenne, ha egy eszes, érző szívű, ép érzékű és ép szellemű fiatal rendező egyszer újonnan átérezné, átgondolná a magasztos mű páratlan szépségeit, megszerezné rá az időt és a módot, hogy értékéhez méltóan előadassa, olyan színészekkel, akik a megfelelő testi adottságokkal rendelkeznek, és fogékonyan és engedelmesen követnék rendezőjük lelkesedésből fakadó pontos utasításait. Ha ilyen előadásra készülnek, tudassák velem. Messziről is odautazom, hogy láthassam."

Nos, úgy érzem, hogy ezt a Thomas Mann-i eszményt igyekezett megközelíteni az egervári előadás. Ha „megfelelő idő" és több lehetőséget nyújtó „mód" lett volna rá (ismerve a nyári előadások objektív lehetőségeit) bizonyára közelebb kerültek volna hozzá.

Heinrich von Kleist: Amphitryon (Egervár)
Fordította: Szabó Lőrinc. *Dramaturg:* Duró Győző, *mozgás:* Dölle Zsolt, *zene:* Simon Zoltán, *jelmez:* Hruby Mária, *díszlet:* Székely László. *Rendezte:* Merő Béla.

Szereplők: Sinkó László, Szoboszlay Sándor, Szilvássy Annamária, Molnár Piroska, Újlaki Dénes, Hollósi Frigyes, Molnár Árpád, Bácskay Péter, Miszori Jenő, Gelencsér Pál.

BUDAI KATALIN

Antik malacságok

A Lüszisztraté Gorsiumban

A sokadik tác-gorsiumi bemutatót végigülve (agyonfőve, széllel csapkodva, moszkitókkal háborgatva) most, a legutóbbinál, Arisztophanész *Lüszisztraté*jánál vált elodázhatatlanná a régóta motoszkáló kérdés megválaszolása: vagy a szent nagy művek avultak el mai ízlésünk számára, vagy ez a bizonyos ízlés süllyedt olyan mélyre, hogy az antikvitásban sem lel többé örömet.

Példák és ellenpéldák sorjáznak: Gábor Miklós emlékezetes Oidipusza vagy Szemes Mari tévés Médeiája, a közelmúltból a táci *Plutosz* stb. Az ízlésficamra, a hevenyészett megvalósításra a két évvel ezelőtti vidám színpadi Plautus-előadás vagy a táci *Hetvenkedő katona* idézhető ide (nem véve most figyelembe a kőszínház - nyári romok közti adottságok okozta eltéréseket).

Általános érvényűen tehát nem dönthető el a kérdés; az egyes előadások-nak kell újra és újra bizonyítaniuk, van-e rájuk igazán szükség, érdemes volt-e elővenni a klasszikus anyagot. A kevés számú sikerre vitt görög-római dráma és vígjáték azért maradt emlékezetes, mert a rendezés, a színészi játék elmosta az évezredek közti tudati, élet-módbeli különbségeket s a *velünk kötös* jegyekre hívta fel a figyelmet, az „áthallásokra" koncentrálva hozta közelünkbe egy régi kultúra kincseit.

Ahol azonban ez nem történik meg, ott száraz tiszteletadás vagy alpári vigadozás lesz a dologból. Az utóbbi minősítést már *a Lüszisztratéra* is értem. Az alaphelyzet közismert: Spárta és Athén háborúskodásának az asszonyok vetnek véget ügyes fortéllyal. Míg áll a harc, „nincs puszi" (a darabban így mondják, elégedjünk meg mi is ennyivel).

A gond számunkra is aktuális, talán jobban, mint valaha a történelem folyamán, csak a megoldásra tett javaslat, sajnos, világméretekben kivihetetlen. Éppen a kérdés ma égető mivolta miatt meglepő, hogy a rendező, Bohák György, szinte kiirtotta ezt a rendkívül fontos gondolati magot. Hiába Pécsi Ildikó a főszereplő Lüszisztraté, ha olyan körítésben jelenik meg, hogy asszonyi bölcsessége háttérbe szorul, elszigetelődik az ugrabugrálástól, olcsó poénkodástól. Így éppen a játék mozgatója válik kevésbé jelentőssé, s ezzel a tartalom is mellékvágányra fut: a nemi megtartóztatás kínjainak ábrázolása eltereli a figyelmet a kiváltó okról.

Egyáltalán nem bűn s nem szorul a közművelődési szakemberek gyomlálására, ha sokan a földre huppanáson, pikáns bemondásokon, női idomokon és férfihencegésen tudnak őszintén szórakozni: de a fentiek tálalásán múlik, humor vagy idétlenkedés lesz-e az eredmény. Esetünkben inkább az utóbbi. Való igaz, hogy a klasszikus alapszöveg is malac a javából: de hangsúlyokon, gesztusokon múlik, mennyire marad *csak, az.*

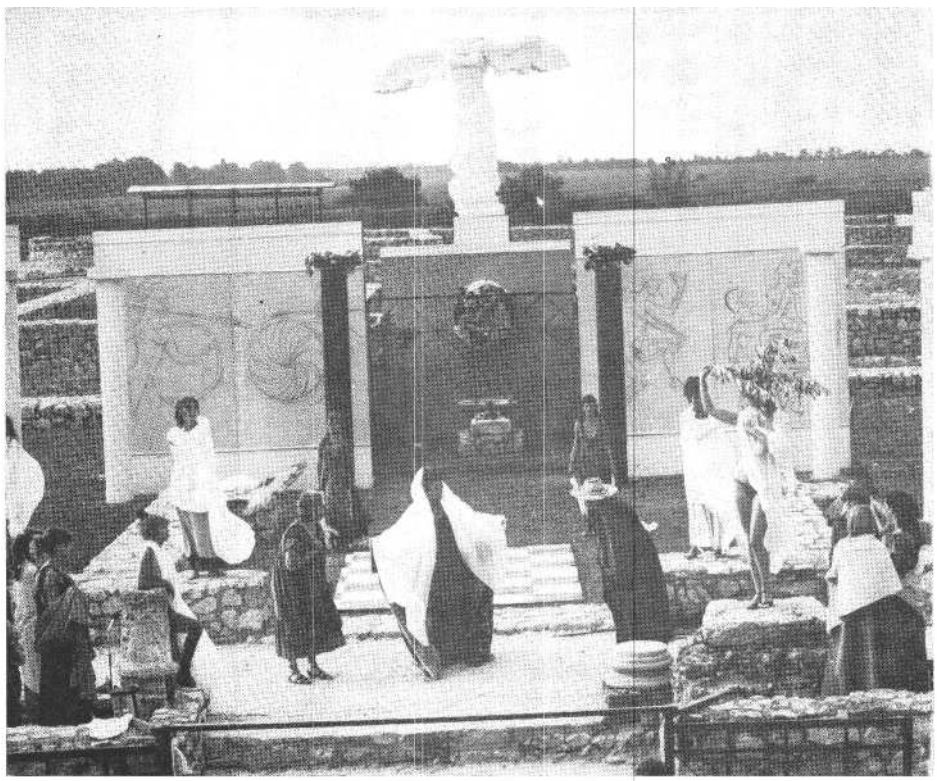
A már dicsért Pécsi Ildikó, aki talán a klasszikusok mai megjelenítésének legjobb értője, egyedül áll tiszta és nemes, ámde pajzán és játékos gondolataival a fenékriszálók tömkelegében. A ravaszdi hölgyek ugyanis: Voith Ági, Sunyovszky Szilvia, Bajza Viktória, Kállai Bori, Csongrádi Kata a főbb szerepekben, instrukció és valódi játéklehetőségek híján bájaikat mutogatják, igaz, hogy jókedvvel.

A kiszolgáltatott hímneműek: Szabó Gyula, Maros Gábor, Dózsa László, Koltai János, Korcsmáros Jenő pedig kényszeredetten csinn-bumm cirkuszolnak. Megfoghatatlan, miért kell öregnek eljátszani a nőéhségben szenvedő athéniakat, illetve ennyire ragaszkodni eb-ben a szöveghűséghez; vagy állítottak volna Maros helyett mindenképp hitelesebb küllemű színészt a Pallasz Athéné templomát ostromlók vezéréül.

A legszebb magyarországi római kori fennsíkra betelepszik hát egy férfi és női énekkar (a Primavera kórus tagjai), a helyi kamarazenekar (Hirsch Bence vezetésével), koreográfussal (Barta Judit) és Kossuth-díjas zeneszerzővel (Petrovics Emil). Ez a lista garantálhatná a minőséget, de most nem teszi. Balszerencsés módon az énekkar alkotja a tánckart is, ezért az egyébként látványos (Hruby Mária szép ruháiban igen mutatós) csoportos mozgáskompozíciók enyhe karlengetésekben és sasszékban ki is merülnek.

A lányok ellentétben az őszre púderezett, kedvetlen és szégyenlős férficsapattal - élvezik a szereplést, sajnos, a kelleténél jobban is. Csak az anyaszívek melegednek fel ilyen mértékű műked velősdi látványán. Pláne, ha a csemete (rokon, barátnő) ki is mosolyog, ki is

Jelenet a gorsiumi Lüszisztratéból (MTI fotó-Szabó Imre felv.)



bólogat a sorból. Amúgy is hosszadalmas, funkciótlan a kar ilyen gyakori megszólaltatása. Noha az egész játékidő alig másfél óra, a felénél már feszengünk. A koreográfusi munka hiányosságai a szólótáncoknál a legfeltűnőbbek - ezek inkább csak vonaglások. Csongrádi Kata a karvezetői szerepben élénken ráng, de ha megszólal, a maradék illúziónk is elszáll, hogy itt színielőadást látunk: önmutogató nyári „kis színes" ez a humortalanabb fajtából.

A zeneszerző 1960-ban, a Horvai István rendezte miskolci előadáshoz írt - s a későbbi kamaraoperája alapját képező - színpadi zenéje szinte felismerhetetlenül átalakítva, leegyszerűsítve s méltatlanul megszólaltatva hangzott el.

De még az igazi, nagy, belevaló orgia is hiányzik belőle. Pedig a várakozásunkat csigázza - sőt, a malackodást belénk is sulykolja - Koltai János színes papírmasé kópéarca és profán vázaképrészletei; no meg a végén a toplessben olajágat hurcoló fehérszemély. A felhőtlen, vidám, egészségesen erotikus játék helyett az idén nem kaptunk egyebet, mint erőltetett malackodást.

Arisztophanész: Lüszisztraté (Tác-Gorsium) Fordította: Devecseri Gábor. *Rendezte:* Bohák György. *Zene:* Petrovics Emil. *Díszlet:* Koltai János. *Jelmez:* Hruby Mária. *Koreográfus:* Barta Judit.

Szereplők: Pécsi Ildikó, Voith Ági, Sunyovszky Szilvia, Bajza Viktória, Csongrádi Kata, Kállai Bori, Vándor Éva, Szabó Gyula, Maros Gábor, Dózsa László, Farkas Antal, Korcsmáros Jenő, Koltai János.

Helyreigazítás

Augusztusi számunk 3z. oldalán tévesen jelent meg A. királyasszony lovagja című kaposvári előadás díszlettervezőjének neve. Victor Hugo színművének díszletét Szegő György tervezte. A művésztől és az olvasóktól elnézésünket kérjük.

Szeptemberi számunk Politikum - vendégségben című cikkünkből sajnálatosan kimaradt a nagyváradi színház debreceni vendégjátékán bemutatott Mazilu-darab címe: *Stílbútor és fakereszt.*

SZEKRÉNYESY JÚLIA

Hosszú, zenés nyár

Évek óta folyik a fárasztóan elvont és egyben közhelyszerű vita arról, hogy mit adjon a színház a nézőnek a nyáron. Vérmes tragédiát, komor önismereti drámát avagy csupán holmi csacskaságot. Jelen sorok íróját azzal bízták meg az idei nyári évadban: nézzen utána annak, mi mindent fogyaszthat a néző abban a műfajban, melyet mókának, vidámságnak és kacagásnak nevezünk. A feladat végtelenül kellemesnek ígérkezett. Végre nem kell szembesítenünk Euripidészt Kálmán Imrével, végre nem kell megoldanunk a közművelődés sarkalatos problémáit, nem kell átugranunk művelődési és művészeti szakadékokon, sőt még az árkok betemetésén sem kell fáradoznunk. Örültünk tehát a forró nyárnak, s könnyen hittünk a mindenható-nak vélt színházi rókák hatásos bemondásainak, melyek szerint júliusban és augusztusban kizárólag aranyos, könnyen emészthető zenés darabokat szabad játszani. E rókai bölcsesség szerint a legminimálisabb komoly szándék is sikertelenséghez vezet e kánikulai napokban. A zenés gondtalanság viszont maga a színház. A tétel tetszetős. A kritikus feledi a téli gondokat, és a középkori poétával együtt zengi: Félre, könyvek, doktrínák, / hív az édes dáridó! / kivirul az ifjúság, / szűzi csokrát szedni jó, / vénhez illik a komolyság, / neki már csak az való! (Szabó Lőrinc fordítása).

A nehéz, sőt néhanapján nehézkes drámák nézője e pillanatban arra várt, hogy most aztán eljönnek az édes dáridó percei. Eddig ugyanis végigszenvedte a megvalósítás tökéletlenségének kínját - mert hinnie kellett a mondanivalóban. De ennek ezennel vége: soha többé boldogtalan mélyértelműség, jöhet a nemes egyszerűség, a kipróbáltan nagyszerű humor, a nyári felszabadultság, továbbá a könnyű játék szakszerűsége, mely állítólag mindenféle tragédiai ügyetlenségnél többet ér. Elvileg ez igaz. Gyakorlatilag a képlet persze sokkal szomorúbb. Manapság szórakozni éppoly emberpróbáló feladat, mint drámailag felmagasztosulni. Úgy tűnik, az üdítő vidámságot végképp elűztük berkeinkből. Sajnos, helyette nem maradt más, mint a nyálkás szomorúság, a nyugdíjas vidámság, sőt a kellemetlen olcsójánoskodás.

A június elejétől augusztus közepéig tartó szép tartós nyári időszakban a zenés színház igen változatos műfajú volt. Kisvárdától Pécsig, valamint Szegedtől Győrig láthattunk mindenfélét: a nagyoperettől a rockoperáig terjedt a demokratikus divatskála. Beszámolónk hét produkciót kíván taglalni. Azért csak ennyit, mert pusztán azokat a zenés műveket vettük tekintetbe, melyek szigorúan e műfaj határai között maradnak. Nem térünk ki tehát a vígoperákra, továbbá azokra a darabokra sem, melyek élénkítő kíséretként használják a zenét, kor- illetve hangulatfestésként. Ez utóbbi megszorítást azért sem érdektelen hangsúlyoznunk, mert a mostani nyári évadban, éppen úgy, mint korábban, az úgynevezett komoly darabok jó része egyszerűen képtelen volt muzsikaszó nélkül élni. Az évtizedek óta lenézett, megvetett dallamok - kuplék, slágerek és egyéb olcsóságok - jelentek meg mondanivalóképző elemként a történelem és a társadalom sorskérdéseit boncolgató színművekben. E helyeken persze mindig idézőjelben igyekeztek előadni ezeket a könnyű dalbetéteket. Aki nem vette észre a művészien elhelyezett macskakörmöt, az primér módon szórakozott, aki pedig igen, az áttételesen. De akármi is történt, mégiscsak az idei nyár egyik jeles cselekedetének tarthatjuk például azt, hogy a Zerkovitz-dallamok végre elkövetési helyükön szólaltak meg, ezúttal a pécsi nyári színházban. Éppen ideje volt a *Csókos asszony* felújításának: hisz enélkül már lassan azt kellett volna hinnünk, hogy az oly sokat gyalázott komponista pusztán azért írt könnyed dallamokat, hogy ezekkel a nehéz léptű és nehéz lélegzetű drámai mondanivalók-hoz adjon trambulint.

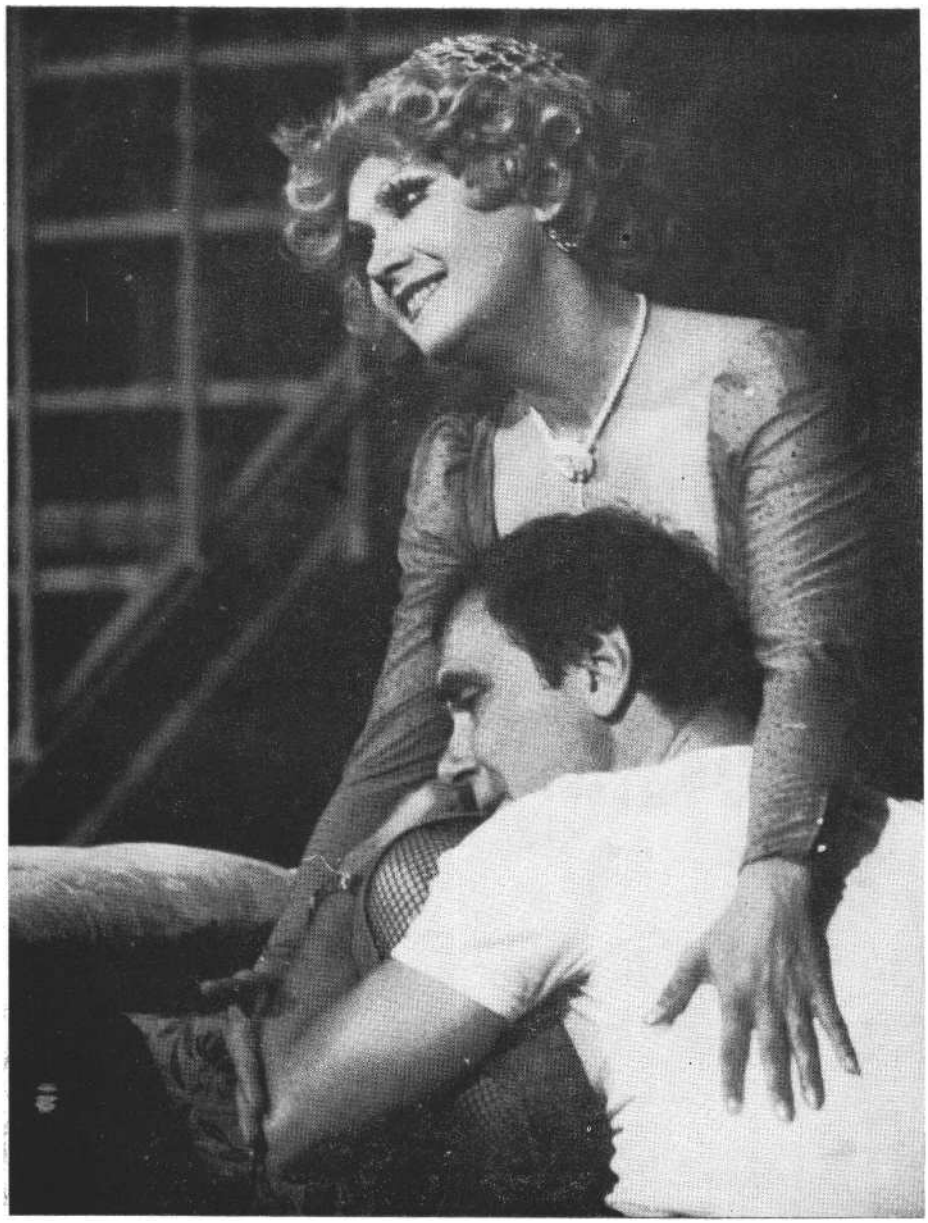
A támogatás lehet kölcsönös: hol a megbízhatóan népszerű zene segíti a prózát, hol pedig a zenés színház kapaszkodik kockázatmentesen sikeres történetekbe, klasszikus tekintélyű darabokba. Az idén mindegyik próbálkozásra mondhatunk példát, sőt e kísérleteket összehasonlíthatjuk a régi és közelmúltbeli eredeti próbálkozásokkal is. Azokkal a zenés darabokkal, melyek önálló történetre igyekeztek épülni. Az idei hét előadást ezek szerint a következőkép-

pen osztályozhatjuk. Láttunk két sokat próbált nagyoperettet: a *Cigánybárót* és a *Víg özvegyet.* Élvezhettük a kevésbé előkelő rokont: *a Csókos asszonyt.* Két elő-adás tűzte ki célul azt, hogy klasszikus prózai művek válláról integet a néző-nek: az egyik volt a *Csongor és Tünde* musicalváltozata, a másik pedig a Csapodár *madárka* játékos megzenésítése. Zenés nyári színpadjainkról a legfiatalabb zenés műfaj, a musical sem hiányzott. *Az Irma, te édes* képviselte a veteránokat, *a Sztárcsinálók* pedig e műfaj hazai képződményeit.

Á Víg özvegy illetve a *Cigánybáró* előadásként sem mondható újnak. Ez az a két mű, melyet a régi, jól bevált sikerek közé sorolunk. Már a darabcímek is telt házakat vonzanak, Lehárt és Strausst mindig kedveli a közönség: unalmas békeidőben éppúgy, mint a terroristák és neutronbombák veszélyeztette hisztérikus világban. Ilyenformán e művek pontosan megfelelnek a kategóriának : a repertoár nélkülözhetetlen darabjai. Nyilván e tényből is következik, hogy az utóbbi időkben mintha kissé visszaélnénk ezekkel a biztos tippekkel. A mód-szer, a megközelítés különbözhet, a nagy-operettet mégis legalább olyan nehéz játszani, mint a klasszikus tragédiát. Azért, mert mind a két műfajhoz kivé-teles művészi egyéniségek kellenek. Olyan színészek és énekesek, akik tökéletes színpadi érzékkel bírnak, tehát személyes jelenlétükkel képesek betölteni az egész játékteret és lebilincselni a teljes és változatos összetételű nézősereget. A *Cigánybáró* illetve a *Víg özvegy* előadásából az efféle átütő színészi jelenlét hiányzott. Pedig mind a két előadás látványosságra, grandiozitásra tört. A *Cigánybáró* szegedi előadása például időtartamában majdhogynem wagneri méretű volt. A tobzódás szinte királyi : hát-térben az elmozdíthatatlan Fogadalmi templom, kétoldalt Jókai illetve Strauss szobra, középen nehézkes díszletek. Á szereplőgárda díszes nevekkel ékes - Ilosfalvy Róbert, Mészöly Katalin, Melis *György,* Jablonkay Éva -, még az epizódszerepekben is olyan művészeket láthatunk, mint Barta Mária és Kovács János, a táncbetétek impozánsak - általában az egész előadás fényűzőnek mondható. Minden megvan, csak az a csipetnyi robbanóanyag hiányzik, amitől valamelyest felszikrázhatna az egyébként kitűnően teljesítő művészek tehetsége. Hasonlóképpen sima protokolljelleggel zajlott le a budapesti margitszigeti szín-

Zempléni Mária, Jablonkay Éva és Ilosfalvy Róbert **a Cigánybáróban (Szegedi** Szabadtéri Játékok) (MTI fotó-Ilovszky **Béla** felv.)

Jelenet a Víg özvegy margitszigeti előadásából (MTI fotó-Ruzsonyi Gábor felv.)



Galambos Erzsi és Tordy Géza az Irma, te édes című zenés komédiában (MTI fotó-Horvát Éva felv.)

Jelenet Zerkovitz Csókos asszony című operettjéből (Pécsi Nyári Színház) (MTI fotó-Kálmándy Ferenc felv.)

pad *Víg* özvegy-előadása. A címszereplő Pitti Katalin minden tekintetben azonos az operarajongók álmával: szép, karcsú, remekül énekel - kellemes színpadi jelenség. Glaváry Hannája mégis oly jelentéktelen, oly szürke, mintha kimért és meggondolt énektanárnőt alakítana, nem pedig huncut és számító özvegyet. A méltóságteljesen unalmas operettelőadás apró, feledhető kellemetlensége az a gyerekesen aktualizáló vidámkodás, mely elsősorban Agárdi Gábor nevéhez fűződik.

Viszonylag ritkán láthatjuk színpadon Zerkovitz-Szilágyi *Csókos asszony* című operettjét. E középfajúnak nevezhető operett, mely nem elég befutott ahhoz, hogy operaénekesek celebrálják, eddig valóban learatta mindazt a gyalázkodást, mely e bányarémnek kikiáltott műfaj-nak dukált. A jól tájékozott modern ér-telmiségiek tudatában élő furcsa képzetek szerint: nemzeti nagy létünk nagy temetője már régen nem Mohács, ha-nem egy-egy Zerkovitz-dal. Ha félreteszszük az efféle ezoterikus szamárságokat, igen jól szórakozhatunk a *Csókos asszony* pécsi bemutatóján, melyet Szegvári Menyhért rendezett igen ügyesen, igen találékonyan, s melyhez Tóth Sándor készített testhezálló koreográfiát. A ki-tűnő szereplőgárdából elsősorban Vári Évát, Faludy Lászlót, Bregyán Pétert, Péter Gizit és Mester Jánost kell kiemelnünk. Dicséret illeti az egész kollektívát: az este szünet nélküli - ez majdnem szó szerint értendő - és lankadatlan élvezetben telt el. Igazi zenés nyári este volt. Némi komoly tanulsággal persze: e könnyed műfaj talán legbiztonságosabb üzeme éppen a pécsi színház. Szándékosan használjuk *az üzem* szót. E műfajban is nagyon kevés az, ha csak a lelkesedés élteti a produkciót. Gyakran el-feledjük a közhelyet: egyszerre kell zenélni, táncolni és énekelni. Ha közben poénok csattannak, az sem hátrány. A pécsi színház társulatának adottságai e tekintetben figyelemreméltók. A jó lehetőséget semmiképpen sem kellene elszalasztania a színháznak : az operettjátszási hagyomány továbbfej-leszthető, kivált ha olyan tánc-szaktudással társul, mely e színházunknak köz-ismert jellemzője. Érzésünk szerint ez a város lehetne az, ahol egészséges és ható-képes musicalműhely alakulhatna ki.

A Csókos asszony előadása ezt *is* sugallja. Ebben a valóban butuska operett-ben ugyanis számos olyan elemet fedez-hetünk fel, mely inkább a musicalre

jellemző, mint a két világháború közötti operettre. Humort például. És fordítva: musical is lehet operettesen édeskés. Mert egészen sajátos módon, e nyáron úgy tűnt, hogy például *az Irma, te édes* sokkalta avíttabb, kispolgáribb, mint Zerkovitz Béla műve. A. Breffort-M. Monnot zenés komédiája, melyet a Városmajori Színpadon láthattunk, szinte teljes mértékben nélkülözte a komikumot. Nehezen értjük ma már, egykor mi-ért volt ez a mű oly pikáns, mi több, forradalmi. Irma édeskés története, amely arról regél, hogyan lesz a kis kokottból kismama, ma már enyhén szólva meg-mosolyogtató. Illetve még mulatni, szórakozni is lehetne rajta, ha a mostani elő-adás valamelyest is iróniával kezelné ezt a hazug mesét. Ehelyett azt tapasztaljuk, hogy itt afféle rosszleányregényt látunk, megbolondítva némi divatja-múlt alvilági romantikával. A lélektelen előadáson még az oly jeles színésznevek sem segítenek, mint Tordy Gézáé, Galambos Erzsié és Balázs Péteré.

A beszámoló végére maradtak azok a művek, melyeket új magyar zenés darabokként üdvözölhetünk. Legelőször Vörösmarty Mihály *Csongor és Tündé*jének rockmusical-változatát láthattuk a székesfehérvári Bányató Víziszín-padon. A színművet Moravetz Levente dolgozta át, az előadást is ő rendezte. A zenét pedig Bolba Lajos szerezte. Semmi elvi kifogást nem emelünk a vállalkozással szemben. Sőt épkézláb ötletnek tartjuk Vörösmarty rockosítását. Ha tényleg erről lenne szó. A *Csongor és Tünde* nem áll ellen a modern megközelítésnek. De azért a modern jelző sohasem lehet a szinonimája a hányavetiségnek, a kidolgozatlanságnak, a könnyűkezűségnek. A rockzene egyik nélkülözhetetlen alapfeltétele az erősítés - de úgy tűnik, ezt a tényezőt sokan félreértik illetve félreismerik. Az erősítők azért mégsem oly jótékonyak, hogy mindenféle zenei és művészi fantáziátlanságot, ötlettelenséget feledtessenek.

A szabadtéri színházak sohasem nélkülözték a népművelői szempontokat. Mindig új és új területeket hódítunk meg - legalábbis nyáron - a színház és az irodalomtörténet nagyobb gyönyörűségére. Az idén országunk északkeleti csücskébe is behatolt a színház. Kisvár-dán önálló társulattal újabb várszínház létesült. A kritikus lelkes, de mindazon-által vegyes érzelmekkel fogadja e kezdeményezést. Mert egyfelől csodálatos a kisvárdai várrom, a népművelői szán-

Herczeg Csilla és Szakácsi Sándor a Csongor és Tünde zenés változatában (Székesfehérvári Nyári **Színház)** (Mönich László felv.)

Kovács Nóra Ruzante: Csapodár madárka círnű népi komédiájában (Kisvárdai Várszínház)

dék is dicséretes. Csakhogy gyakorlatilag az is hátrányos e kisvárdai vállalkozásra nézve, ami elméletileg előremozdítható. Helyes az, hogy itt elsősorban a helybeli közönségre építenek. Ez a színházilag ínséges terület megérdemli azt, hogy legalább nyáron önálló társulata legyen. Ezt tehát egészséges de-centralizációnak is mondhatnánk. Csak hát nálunk a művészet mégiscsak fővárosi. Vidéki központ sem élhet meg budapesti visszaigazolás nélkül. Kisvárda pedig messze van, nehezen, sőt keservesen közelíthető meg. Részint ennek köszönhető, hogy a kisvárdai új nyári színház eddig szinte teljes visszhangtalanságban működött. Amiről a művészek nem tehetnek, de mégsem válik előnyükre. Igaz, hogy csupán első évadjukat tapossák - a társulat tapasztalatlan, és a darabválasztás sem volt a legszerencsésebb. Igazuk volt a fiatal művészeknek - Kovács Nóra, Tahi József, Mikó István, Barbinek Péter és Halasi Imre maroknyi csapatának -, amikor reneszánsz komédiát választottak. Csupán abban voltak fantáziátlanok, hogy *a Csapodár madárka* című Ruzante-darabot tűzték műsorra. E műfajban számtalan szöveg áll rendelkezésünkre, nyilván lehetett volna mást is találni. De sajnos a manapság szokásos, rossz színházi mechanizmus itt is éreztette hatását. Évekkel ezelőtt valakinek fel-tűnt ez a Ruzante-darab, s azóta unos-untalan *Csapodár madárkát* játszanak színházaink. Azt hisszük, a darabválasztók lehetnének ennél kissé csapodárabbak is. Az előadás persze ügyes, kedves, és ami nem kis dolog manapság, még *ízléses* is. Kielégíti a közönség - egyébként jogos - vaskos vágyait. A malackodást némi emberi hitellel és kellemes kísérő-zenével tálalja. A fiatal társulat megérdemli a bátorítást - megjegyzésünk csupán ennyi: a kezdeményezés jó, de azért ne hatódjanak meg túlságosan saját hősiességüktől. A művészet nemcsak népművelés. Szomorú lenne, ha csak ez lenne.

Az igazi, tőrőlmetszett modernséget ezen a nyáron a *Sztárcsinálók* című rockopera volt hivatva képviselni. Várkonyi Mátyás és Miklós Tibor műve merészen csatlakozik a jó pár éves nyugat-európai divatokhoz. De az utóbbi fél évszázadban már megtanultuk: nem panaszkodhatunk a sokszorosan titánérzett művek hallatán. Elmúltak már azok a bájos idők, amikor szorosan követtük a divatokat. Amióta gyorsult a közúti és légi közlekedés, azóta arányosan lassultak a szellemi áramlatok behatolási sebességei. A Jézus Krisztus Szupersztárnak már a lemezfelvételei sem érdekesek hazánkban, ettől a zenétől ma már egyetlen józsefvárosi házmester-né sem izgul fel. (Személyes megjegyzés: felvilágosult lakóbizottsági tagok újabban már a punkzene ürügyén sem tesz-nek feljelentést.)

Mindezek ellenére a mű még jó is lehetne, esetleg vérforralóan szórakoztató. Miért ne legyen nekünk is rockoperánk ? A gumipitypangtól a norvégiai ezüstrókáig már annyi mindent akartunk meghonosítani, hogy az efféle kezdeményezéseken a jólnevelt néző nem csodálkozik. A zeneszerző, Várkonyi Mátyás mindent megtett azért, hogy tomboló ritmusokkal élénkítse és ékesítse a jól ismert történetet, a hivalkodóan aktualizáló versezeteket, A szöveg hatalmas erőfeszítésektől terhes : minden megtörténik azért, hogy a mű a divatos nyegleség és a tetszetős vagánység látszatát keltse. A csacskaságok persze így is csacskaságok maradnak: akár szleng-ben mondjuk el őket, akár vezércikk-stílusban. Néró császár régen bevált története ezúttal csupán színes háttér. A keresztények kivégzése revüjelenet -- de annak sem túl látványos. A rockszínház lelkes társulatának még sokat kell fejlődnie. Maradéktalan élvezetet egyedül a társulat vendégművésze, Milagros Desdunes nyújtott: a művésznő tánctudása, reméljük, példamutató.

Zerkovitz-Szilágyi: Csókos asszony (Pécsi Nyári Színház)

Rendezte: Szegvári Menyhért. *A zenét átdolgozta:* Hevesi András. *Díszlet:* Langmár András. *Jelmez:* Vágvölgyi Ilona. *Koreográfia:* Tóth Sándor. *A rendező munkatársa:* Liziczky Gizella. *Vezényel:* Nagy Ferenc, Hevesi András.

*Szereplők: U*hrik Dóra, Bregyán Péter, Vízi György, Vári Éva, Mester István, Faludy László, Péter Gizi, Cserényi Béla.

Cigánybáró (Szegedi Szabadtéri Játékok)

Zenéjét szerezte: Johann Strauss. *Szövegét Jókai Mór novellája nyomán* I. Schnitzer *írta. Fordította:* Szinetár György, *átdolgozta:* Tarbay Ede. *Versek:* Fischer Sándor. *Rendezte:* Horváth Zoltán. *Díszlet:* Varga Mátyás. *Jelmez:* Márk Tivadar. *Koreográfus:* Barkóczy Sándor. *Karigazgató:* Molnár László. *Vezényel:* Pál Tamás.

Szereplők: Ilosfalvy Róbert, Zempléni Mária, Jablonkay Éva, Melis György, Vámossy Éva, Mészöly Katalin, Katona Lajos, Réti Csaba, Gyimesi Kálmán, Kovács János, Gémesi Imre, Jankovits József, Gyürki István, Barta Mária, Mentes József, Jachinek Rudolf, Szabó István, Pongor Ildikó, Hegedűs Zsuzsa, Erdélyi Sándor.

Sztárcsinálók

Zeneszerző: Várkonyi Mátyás. *Szövegkönyvíró:* Miklós Tibor. *Koreográfia:* Éva Reinthaller és Lothar Hanff. *Rendező:* Kovácsi János. *Az operát hangszerelte és vezényli:* Várkonyi Mátyás. *Díszlet:* Lovas Pál és Bogyó Barna. *Jelmez:* Tordai Hajnal. *Koreográfusasszisztens:* Stimácz Gabriella. *Rendezőasszisztens:* Kutschera Éva. *Zenei vezető:* Várkonyi Mátyás.

Szereplők: Kováts Kriszta, Eszményi Viktória, Füsti Molnár Éva, Kárpáti Denise, Szolnoki Tibor, Szakácsi Sándor, Harmath Albert, Usztics Mátyás, Benkóczy Zoltán, Csuha Lajos, Makrai Pál, Sörös Sándor, Széki József, Bordán Irén, Balogh Bodor Attila, Borbély Sándor, Várkonyi Szilvia, Bata János, Homonyik Sándor, Imre István, G. Szabó Sándor, Rovó Teréz, Simorjay Emese , Varga Rita, Fekete Viktória, Laklóth Aladár, Kováts Dóra, Lukácsi József, Tóth Szabó Szilvia, Nagy László, Prókai Annamária, Seres Gabriella, Nagy Ildikó, Kulcsár Lajos, Harmath Imre, Török István, Milagros Desdunes.

Csongor és Tünde (Székesfehérvári Nyári Színház, Bányató Víziszínpad)

Vörösmarty Mihály *színműve alapján átdolgozta* Moravetz Levente. *Rendezte:* Moravetz Levente. *Zene:* Bolha Lajos. *Díszlet:* Csányi Árpád. *Jelmez:* Harák Judit. *Koreográfia:* Szirmai Béla.

Szereplők: Szakácsi Sándor, Herczeg Csilla, Dőry Virág, Korcsmáros György, Hűvösvölgyi Ildikó, Thirring Viola, Szigeti András, Simon Péter, Józsa Imre, Sebestyén András, Varjú Olga f. h.

A. Breffort-M. Monnot: Irma, te édes (Városmajori Színpad)

Fordította: Úngvári Tamás *és* Mágori Erzsébet. *Versek:* Blum Tamás. *Rendezte:* Seregi László. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Kemenes Fanny. *Koreográfus:* Pethő László. *A rendező munkatársa:* Deák Rózsa. *Vezényel:* Bolba Lajos.

Szereplők: Galambos Erzsi, Tordy Géza, Balázs Péter, Vogt Károly, Tauz Lajos, Kokas László, Varga Tibor, Henkel Gyula, Makai Sándor, Mucsi Sándor, Börzsönyi Mihály, Magasházy István, Kiszely Lajos.

Víg özvegy (Margitszigeti Szabadtéri Színpad)

Zenéjét szerezte: Lehár Ferenc. *Szöveg:* V. Leon *és Z.* Stein. *Fordította:* Mérei Adolf. *Átdolgozta:* Gáspár Margit. *Rendezte:* Seregi László. *Koreográfus:* Péter László. *Díszlet:* Csányi Árpád. *Jelmez:* Kemenes Fanny. *Karigazgató:* Sapszon Ferenc.

Szereplők: Zenthe Ferenc, Ötvös Csilla, Bende Zsolt, Pitti Katalin, Leblanc Győző, Korcsmáros Péter, Horváth József, Vághelyi Gábor, Pelle Erzsébet, Begányi Ferenc, Erdős Melinda, Németh Gábor, Számadó Gabriella, Agárdi Gábor, Móricz Éva, Szakály György.

HERMANN ISTVÁN

Utánérzés - lázadás - költészet

Jegyzetek az évad néhány magyar darabjáról

Évek óta rendszeresen összegzi az évadok magyar bemutatóit, a magyar darabok és előadások tendenciáit Hermann István. Ezeket az összegző írásokat mindig örömmel közöljük, még akkor is, ha egyes megállapításaival, következtetéseivel nem mindenben ért egyet a szerkesztőség.

Hermann István idei összefoglaló tanulmányának számos részmegállapításával, sőt bizonyos szemléletbeli kérdésekkel is lehet vitatkozni. A magunk véleményét a tárgyalt darabokról, illetve az évad művészi tendenciáiról közölt írásainkból kiolvasható s az alábbiaktól nem csupán árnyalatokban eltérő nézetkülönbségek jelzik. De hisszük, hogy a polémiára késztető írások jó szolgálatot tehetnek a színházművészet fejlődésének.

Minden dráma - ha jó dráma - lázadás. Lázadás a fennálló viszonyok, szokások, érzésvilág és reflexek ellen. Azért dráma és azért van konfliktusa, hogy ezt kifejezze. Mindez igaz, csakhogy a drámához még valami hozzátartozik, legalább olyan elengedhetetlenül, mint a rebellió. Az öreg Platón azt mondta egyszer, *hogy* minden igazán nagy emberi tevékenység alapja az, hogy csodálkozunk. Ha a lázadás a csodálkozásból indul ki, akkor nem veszíti el frisseségét. A csodálkozás, vagy mondhatjuk úgy, a naivitás legalább annyira drámaalap, mindenesetre a naivitás egyik formájában, mint a lázadás. Mert a lázadást csak a naivitással való együttélése avathatja költészetté. És a költészet pedig drámai költészet is. S ha a költészet hiányzik, megmarad a lázadás, akkor leölhetnek ötven embert is nyílt színen, akkor kiabálhatnak és sírhatnak, nevethetnek és kiszólhatnak a színpadról, mindez pusztán a kabarétréfa vagy a kabarétragédia erejéig hat.

Semmiképpen nem akarom elmélettel megtölteni ezeket a hasábokat, de ennyit előre kellett bocsátani ahhoz, hogy megértsünk valamit az évadból. Ennek a szezonnak egyik fő jellegzetessége az volt, hogy igen kevés említésre méltó esemény jegyeztetett fel. Nagy viták voltak - bár hamar elültek - a *Vihar* népszínházbeli rendezéséről, mely javított kiadása volt Vámos László régebbi Madách színházbeli rendezésének. Be kell vallanom, hogy a kritika érzésem szerint túl szigorúan ítélte meg ezt az előadást, még akkor is, ha sok minden nem volt benne egészen új a régebbi színházi rókák számára. Mert végeredményben a *Vihar* mégiscsak azt jelentet-te Vámos színpadán, hogy a bölcsesség, a tudás képes leküzdeni még saját naivitását is, csupán a meghaladás mértéke kérdéses. A régebbi rendezés hittel, illúzióval és optimizmussal azt hirdette: Prospero tudásával, könyveivel végül is hatalmat szerez s igazságot oszt. Az az ember, aki valamikor könyveibe temetkezett, és elfeledkezett arról, hogy a tudás hatalom is, most már tudja ezt az igazságot. Az új szemlélet a rendezésen belül egyetlen ponton tör elő, de ez visszahat az egész előadásra. Most a varázsló ugyanúgy eltöri pálcáját, mint a régi előadásban. Ugyanúgy meg van róla győződve, hogy már mindent helyrehozott, csak éppen a rendezés nincs erről meggyőződve. Az eltört pálca, melyre már nem volt szüksége Prosperónak, most Vámos színpadán Caliban kezébe kerül. S lehet, hogy Caliban csak ezen a szigeten fog uralkodni. Csak itt fogja használni a varázspálcát De ha egyetlen sziget van, ahol Caliban használhatja, ha egyetlen hely van, ahol az embertelenség nyugodtan uralkodhat, akkor veszélybe kerül az egész világ.

Lázadás ez? Lázadás az ellen, hogy a varázsló eltörje és eldobja a pálcáját. A törött pálcákat nem szabad eldobni. Az igazság még akkor is, ha már nem igazság egyes vonatkozásokban - nem elvetendő dolog; ha egyes tételekre nincs szükségünk, akkor azok a tételek még mindig tartalmazhatnak valamit, aminek a szellemére szükségünk van. Különben nem Prosperóé lesz a pálca, hanem Calibané, és hiába házasodnak össze Mirandáék, hiába hajóznak vissza a szülőföldre, Arielt elbocsátották már, de Caliban makacsul és rendíthetetlenül ott áll a maga helyén - ugrásra készen , s kezébe veszi nemcsak a pálcát, hanem az uralmat is.

Shakespeare költészetével lázad Vámos az ellen a lehetőség ellen, arniről nem szabad megfeledkeznie a föld egyet-len Prosperójának sem. Aki már egyszer bebizonyította, hogy ő Prospero, csak akkor maradhat meg annak, ha egy pillanatra sem véti el a ritmust és az ütemet, ha soha nem feledkezik meg arról: egyetlen elvétés is Caliban kezébe adhat mindent. S lehet, sőt bizonyos, hogy ennek az előadásnak voltak árnyoldalai. De ez a gondolat mindenesetre átsugárzott rajta, s tanulságosabb volt, mint sok úgynevezett mai dráma gondolatvilága.

Egy fontos gondolat ismétlésének hatott Goldoni *Két úr szolgája* című darabjának előadása is, melyet a Nemzeti Színház hozott színre a darabhoz méltatlan körülmények között (de mit lehetett tenni, amíg nem nyílt meg ismét a Katona József Színház). De ez a darab - érzésem szerint - ezúttal alig volt több, mint valamiféle bravúrdarab, melyben a problémákat szinte elfojtotta a jól megcsinált darab és a jól megcsinált rendezés. Pedig a *Két úr* szolgájának igazi problémái és igazi ellentmondásai van-nak. Nemcsak Suka Sándor vagy most Márton András parádés szerepe ez a dráma, hanem valódi dráma, ahol igazában a reneszánsz szolgaszerep, a Scapinek szerepe kerül új megvilágításba. Talán éppen azért is nevetünk az egészen, mert a szolga Truffaldino egyszerre két úr szolgája-ként hihetetlenül okos és hihetetlenül ügyes, de két urat egyszerre nem lehet szolgálni. Ebben a darabban benne van az a lehetőség, hogy megmutassa: a mai két urak szolgái milyen nehéz feladatot vesznek a vállukra, és mennyire lehetetlen helyzetbe kerülnek, mert maga az a lehetetlen, hogy az ember két urat szolgáljon. S talán még lehetetlenebb, hogy ne önmagát szolgálja. A szolga-helyzet - társadalmi probléma. Az ön-magát szolgává tevő ember helyzete még inkább az. Persze azoké is, akik szolgává teszik. Mindez valahogy olyan halványan tükröződött át a különben mulatságos színpadon, hogy alig volt érzékelhető. Talán a genius loci hiányzott, talán az igazi lehetőségek átgondolása; vagy talán a sok színpadi ötlet jelentett olyan többletet, ami az átgondolási lehetőségeket korlátozta.

Mindezt azért mondtuk el, mert szüle-

tett egy mai magyar darab, amelyet igen tehetséges szerző, Bereményi Géza írt, és mely megkísérli a shakespeare-i mélységet valahogy ötvözni a commedia del' arte játékos ötletvilágával. Ez pedig nem más, mint egy Hamlet-átirat, *a Hal-mi, avagy a tékozló fiú. A Hamletet* már játszották frakkban is, cilinderben is, bőrruhában is, fekete bársonyban is - farmernadrágban nálunk még nem. Most megszületett az a lehetőség, hogy farmernadrágban is el lehessen játszani, és Bereményi nagyon szellemesen veszi észre, hogy ehhez csak a kísértetet kell eltüntetni a Hamletből, be kell állítani a *Hamlet* problémáját az elvált szülők gyermekének hullámhosszára, és ebben a pillanatban *a Hamlet* mai történet. Remek ujjgyakorlat. Minden bejön. Csakhogy minden másképp jön be, mint ahogyan bejöhetne, vagy mint ahogy a Hamletben drámai feszültséget teremt. Itt semmi sem teremt drámai feszültséget.

A fő ok persze az, hogy Bereményi csak lázadó. Csodálkozni nem tud és nem mer. Nem is csodálkozhat, hiszen mindaz, amit el akar mondani, ma már senki előtt sem csodálatos. Mert minden-ki tudja, hogy vannak fiatalok, s különösen elvált szülők gyermekei, akik nem találják a helyüket a társadalomban. Csakhogy ezek a fiatalok már nem akarják az időt helyretolni, abszolút mértékben belenyugszanak abba, hogy kimozdult az idő - oh kárhozat. A folytatást nem is-merik. A kárhozatot elmondják, ezt el-mondja Bereményi is. Ezt elmondom én is. S elmondja mindenki az utcán. De drámai hős csak akkor lehet valaki, ha megpróbálja helyretolni a kimozdult időt. Ha ez nincs, Hamlet-Halmi egy-szerűen játékszerré válik, a sors játék-szerévé. Az egykori apa megjelenik, mivel meg kell jelennie, de nem azért, mert Bereményi naiv, hanem azon kettős tudatos okból, hogy megjelent *a Ham*letben is, és megjelenik külföldről haza-térőben is minden olyan apa, aki vissza óhajt emlékezni arra: neki fia is volt.

A bravúr egészen kétségtelen. Minden úgy van, mint a Hamletben, csak picit másként. Csakhogy a bravúr révén el-vész a költészet, elvész a lélektan. Annak idején Lessing még Voltaire-rel kapcsolatban mutatta be azt, hogy milyen nagy a különbség Voltaire kísértetei és a Shakespeare *Hamletjében* szereplő kísértet között. Az egyik esetben a kísértet puszta színpadi masinéria, melyben Voltaire maga sem hisz. A másik esetben a kísértet valódi szereplő. Most a szereplő Bereményinél valójában kísértetszerű, mert egyáltalán nincs megrajzolva sem a figura, sem pedig az, hogy egyáltalán hathat-e Halmira. Mindezt helyettesíti valami, ami történetileg és ténybelileg igaz lehet, de művészetileg ma már a túlságosan könnyű megoldás. Tudniillik politikai ellentétekkel, 1956 előtti magatartás-különbségekkel oldja meg azt, amit Shakespeare a hatalomvággyal, a mindenre való tekintet nélküli célratöréssel és a szerelmi konfliktussal. Shakespeare megoldása több egymást keresztező érzelem összeütközése, Bereményi megoldása egyszerű séma.

De a legnagyobb baj mégiscsak az, hogy Halminak nincsenek gondolatai. Hamlet azért olvas, mivel szeret olvasni, és mikor Polonius megkérdezi tőle, hogy mit olvas fenséged, olyan karikatúrát rajzol Poloniusról, ami párját ritkítja. Ha valaki Halmitól megkérdezné, hogy mit olvas és miért olvas, akkor Halmi képtelen volna karikírozni a kérdezőt. Pedig mindent megtesz Bereményi az analógia kedvéért, az analógia támogatja őt, segíti, kihúzza a pácból, még nyelvi leleménye is van, s mégis valahogy olyan siváran omlik össze az egész szín-pad, annyira érdektelenné válik, hogy végül is utánérzés jellege marad az egész estének.

Az utánérzés a naivitás teljes fölbomlása. Nyílt fölbomlás, mert egy mai életanyaghoz már egy más dráma érzés-és gondolatvilága alapján közelítünk, a cselekményt semmi sem írja elő, csak a régi dráma, nincs alak, akiről elmondhatná az író azt, amit annak idején Tolsztoj mondott Anna Karenináról: Én szerettem volna visszavezetni a családjához, de Anna nem akart. Hamlet dróton rángatja Halmit, Bereményi pedig Hamletet; a marionettbábu jelenik meg, aki kétszeres közvetítéssel mozog. Mintha a platonizmus éledne újjá, még egy Platónnal megfejelve, a tükrözés tükrözésének a tükrözése játszódik le.

De mégsem hiábavaló az ujjgyakorlat. Mert ujjgyakorlatnak tekintjük Bereményi *Halmiját,* ügyes technikai ujjgyakorlatnak, s ebben az esetben még az idézet idézetei is hasznosak lehetnek a továbbiakban. Csak fel kell ismernie Bereményinek is, hogy az ujjgyakorlatban, az utánérzésben nincs több, mint a gyakorlás, s fel kell ismernie a színháznak is, hogy az ilyen gyakorlatozásra joga van. Még a közönséget is be lehet vonni ebbe a gyakorlatba, csak egy pillanatra se higgye, hogy a színházi ujjgyakorlatnál többet kap. Ha nem hiszi, akkor van kibontakozás, ha viszont elhiszi, hogy itt ebben az utánérzett utánérzésben több van, mint ujjgyakorlat, akkor csak el fog mélyülni a lázadás tehetetlensége és a tehetetlenség lázadása, akkor csak kárhoztatni fogja az időt, de egyetlen olyan gondolatot sem szülhet ki önmagából, mely hivatva volna az idő akár valamelyest való helyretolására is. Ez a lázadás - a Bereményi-féle - önemésztés, látszatlázadás, üres lázadás, iránytalan, s ezért céltalan és tartalmatlan.

A Halmit a József Attila Színház társulata mutatta be Óbudán a San Marco utcában. A József Attila Színházban láthattunk egy újabb Maróti Lajos-darabot is. Maróti, úgy látszik, lassan a színház háziszerzőjévé válik, hiszen *Érdemei elismerése mellett* című „közélet-rajza" még mindig műsoron van. A *Pályamódosításnak* több szempontból is örülni lehet. Egyrészt azért, mert végre valaki vígjátékkal próbálkozik, mégpedig amolyan szabályos vígjátékkal. Továbbá ez a vígjáték nem kosztümös, nem helyeződik az űrbe, nem sci-fi tehát, hanem a mai magyar életről szól. Éppen úgy, mint ahogy *közéletrajza (Érdemei elismerése mellett) is.* Mindezen örvendetes mozzanatok mellett azonban Maróti darabjának van egy számomra feltétlenül ellenszenves tulajdonsága. Nem az, hogy Marótinak vannak közéleti ismeretei, s nem is az, hogy tökéletesen ismeri immár a vígjátéki fordulatok technikai alapjait. A probléma az, hogy ezekből a fordulatokból, valamint a közéleti sémákból építkezik, és darabjának nagy része nem nyújt többet, mint ezeknek a sémáknak ide-oda forgatását.

Az ügyesen forgatott sémák, ha még ügyesebben forgatják őket, jól megcsinált darabot eredményezhetnének. Vagyis lenne egy mai Feydeau vagy esetleg egy mai Sardou. Maróti valószínűleg nem is tudja annyira megforgatni ezeket a sémákat, de nem is akarja. Igy is szerepel nála egy Góth Gábor nevű egyetemi tanár, intézeti főigazgató és a felesége. Szerepel továbbá adjunktusnője, Margó, aki mi lehetne más, mint a tanár szeretője. S mi mást ábrázolhat a vígjátéki sémák szerint Maróti, mint ezt a szerelmi háromszöget s ennek fölbontását, s még a felbomlásnak is sematikus meg-oldást ad, hiszen Margó feleségül megy Sir Lionel Commonwelth skót professzorhoz, aki az intézet tudományos mun-

káját kíséri figyelemmel, s ezért tesz látogatást Magyarországon.

Az újdonság eddig pusztán az, hogy két takarítónő veszi át az antik kórus szerepét, a kórus szokásos bölcsessége nélkül. Maguk a takarítónők is némi iróniával állíttatnak színpadra. És ha csupán a fentiekről szólna a darab, akkor nem is találtunk volna benne semmi értéket. A vígjáték szokványos fordulatait lehet csavarni és csűrni is, lehet belőlük komikus helyzeteket kifacsarni, de már Maróti előtt mindent kifacsartak, már minden közismert. S a legnagyobb baj az, hogy minden - egy pontig - a szokvány szerint zajlik, nincsen benne semmi fantasztikusan extrém, minden megtörténhet - nem a szükségképpeniség szerint, hanem az életben - közhely-szerű az egész. Csakhogy a darab alapproblémája valami egészen más. Ezek a közhelyszerű elemek színezők, vagy ha helyesebben akarjuk kifejezni magunkat, sápítók csupán, mert a darab mögött, sőt a darab szélén, s egy-egy pillanatra a centrumba tolakodva szerepel egy motívum, mely már az igazi vígjáték felé mutat. I la a motívum hordozóját - most Hubayt, egykor Hubermannt - be akarnám mutatni, akkor legalábbis oly módon kellene leírnom, mint ahogy Rejtő Jenő leírja Piszkos Fredet. Majd-nem hihetetlen és elképzelhetetlen, mégis Pesten és a magyar történelemben el-képzelhető *ez az* egyszerre ásatag és jelenlévő egykori állítólagos tudós, középiskolai tanár, akire a legnagyobb tudományos jövő várt, s aki ugyanakkor lezüllött sipista, valahol a városrengeteg mélyén élő és meghúzódó pesti link és szegényember. Egyszóval mindez együtt, ez az egykori Hubermann.

Miért válik Hubermann olyan fontossá? Azért, mert egyszer leközölt - középiskolai értesítőben - egy dolgozatot, melyre alkalmilag valaki hivatkozott, s innen ismerte meg Góth az úgynevezett Hubermann-tételt, amelyre kutatást és kutatóintézetet alapított. A közép-iskolai értesítő példányai nem lelhetők fel többé, szegény Hubaynak fogalma sincs már a tételről - tudománnyal több mint negyven éve nem foglalkozott -, de természetesen annyi esze azért maradt, hogy az adott helyzetet kihasznál-ja. S hozzá kell tenni ehhez, hogy ezt a figurát kísértetiesen állítja elénk Harkányi Endre, aki megjelenésében, gondolkodásában egyszerre groteszk és félelmetes.

A darab tehát sajátos vegyüléke, ke verese vígjátékinak és sémának, nagy ötletnek és szokványfordulatoknak. De az, hogy ott van a nagy ötlet a mélyén, hogy végig a Hubermann-tételről van szó, s e Hubermann-tétel létének vagy nemlétének igazolásáról, mégis-csak állandóan fölöleszti a darabot. Ami-kor már unjuk a szokványt, hirtelen megjelenik vagy Hubermann, vagy a tétele, és kiderül az: létezik a magyar tudományos életben olyan kutatás, amely tévedésen alapul. Erre a tévedésre, illetve a kutatásra rendszeresen fizet az állam, ennek a kutatásnak lehetnek nemzetközi eredményei, a munkának lehet világszerte tekintélye, ugyanakkor a ki-induló tétel lehet olyan, mint a Hubermann-tétel. Hogy itt miről van szó, vajon olyan esetről-e mint a pythagoreusok következtetése, mely szerint a legtökéletesebb formák a geometriai formák, közöttük is a legtökéletesebb a gömb, a föld a legtökéletesebb égitest, tehát a föld gömbölyű - vagy pedig egy-szerű szélhámosságról -, azt nagyon okos módon lebegésben hagyja Maróti is. Ugyancsak lebegésben hagyom azt én magam is, hogy vajon midőn éppen Hubav unokája kutatja ki, hogy a Hubermann-tétel nem létezik, s végül magunk sem tudjuk, hogy ezt az álláspont-ját fenntartja-c vagy sem - ez a víg-játék sematikus mozzanataihoz vagy pedig a vígjáték igazán vígjátéki mozzanataihoz tartozik-é?

Mindenesetre anélkül, hogy mérleget óhajtanánk vonni erről a darabról, a legbiztatóbb benne az, hogy Marótinak eszébe jut a teljesen groteszk, a teljesen lehetetlen, ami valóban a vígjátékíró legnagyobb erénye. Hiszen Tartuffe és Orgon egyszerűen nem létezhetett a valóságban, ilyen méretű és ilyen át-látszó álszenteskedés semmiképpen nem érhette el a célját a hétköznapokban, éppen úgy, mint ahogyan Orgon sem számíthat arra, *hogy* valaki is hétköznapi realitásnak tartsa figuráját. A vígjáték ott vígjáték, ahol a hihetetlenségbe bele-megy, s a drámai anyag még a leghihetetlenebbet is, a legszéthullóbbat is össze tudja tartani. Itt ez az összetartó erő nem az igazi. Más eszközökkel építkezik, mint a vérbő vígjátéki anyag. *Az* egyik része tehát pusztán utánérzés. A másik része már lázadás, s helyenként súrolja a költészet lehetőségeit is. S most már a sor Marótin van és a színházon, hogy vajon egészében a költői vígjáték felé megy-e, vagy beletikkad a szokványelemek is-mételgetésébe és váltogatásába.

Néhány esztendővel ezelőtt a modern sémaforgató vígjátékokat, talán azért, mert az egyikben egy IKKA-ból, tehát külföldi adományokból élő néni is szerepelt, IKKA-daraboknak neveztem cl. Azonban az ilyen típusú darab nemcsak vígjátékban létezik. Van egy téma, amely valahogy a tragikus fenséget és pátoszt leheli magából, s melyet már a háború alatt nem kevés költői hitelességgel ki-próbált Camus, s ez pedig a hatalomé. Az ő *Ostromállapot* című drámája arról szólt, hogy a hatalom mint hatalom el-idegenült, és ennek következtében az embereknek az elvont hatalom ellen fel kell venni a harcot. Camus nyomán azután számtalan hatalom-darab jött létre, újra drámai hős lett már Camus-nél Caligula, azután sokaknál New (a magyar irodalomban is bravúros módon például Hubay Miklósnál), s ezt követték a többi, a hatalmat elátkozó darabok. Eleinte - a maguk részéről helyesen - az államhatalmak mindenütt tiltakoztak az ellen, hogy az ilyen „hatalom-darabokat" színre hozzák és ünnepeljék, s követelték azt, hogy mégiscsak árulják el a színházak, miféle hatalomról van szó, és pontosan mit támadnak. Azután a későbbiekben már mindenki megszokta a hatalom-darabokat, mindenki tudta, hogy itt elvontan fogják szidni a hatalmat, az államhatalmak is teljesen bele-fásultak, abszolút diktatúrák is megunták a tiltakozásokat. S ekkor már olyan divattá váltak ezek a hatalom-darabok, hogy ha bármely szerző bármely egyéb témával színházi dramaturgia tájára tévedt, azt mondták neki: jó, jó, ez most nem aktuális, írjon valamit a hatalomról.

Persze mindez nem azt jelenti, hogy napjainkban nem lehetne a hatalomról írni, csak ne hatalom-darabot. Mert az már tökéletesen sematikussá válik mind gondolatilag, mind eszközeiben. Aki pedig mégis a hatalomról ír, annak nagyon félnie kell attól, hogy bele fogják suvasztani drámáját a szokvány-hatalom-darabok skatulyájába és hangulatába. Mindezt azért is mondtam el, mert a József Attila Színház - melyet nem lehet eléggé dicsérni a modern magyar dráma támogatásáért - Páskándi Géza *A koronatanú* című darabját hozta színre, mely-nek főhőse a zsarnok Domitianus.

Páskándival kapcsolatban e sorok írója arra a vallomásra kényszerül, hogy Páskándit mint dialógusszerkesztőt, mint szellemes embert és mint ötletes drámaírót mindig nagyra értékelte, s

mindig sajnálta azt, hogy Páskándi megmaradt az előbb említett értékeknél, és sohasem vált egészében drámaköltővé. *A koronatanú* című dráma ezt az „előítéletemet" még inkább igazolja. Tudniillik a hatalom-darabok között egyáltalán nem helyezhető el *A koronatanú,* mert ismét egy egészen briliáns ötlet emeli a szokványdráma fölé. Ennek az ötlet-nek a vivőereje azonban Páskándinál viszonylag csekély.

Páskándi Domitianusa ugyanis tudatosan különbözni óhajt a Caligula és a Nero típusú zsarnokoktól. Ezek ostoba zsarnokok voltak. Ezek másnak hitték magukat, mint amik. Az egyik megpróbálta a lovát is konzullá tenni, a másik pedig cirkuszban lépett fel költeményeivel. Domitianus nem őrült, nem is játékos, ő az első, aki racionális zsarnokságot óhajt teremteni. Persze a racionális zsarnokság is zsarnokság, amint egy inkvizítor esetében voltaképpen mindegy, hogy jó vagy rossz geometer, úgy egy zsarnok esetében is mindegy, hogy okos vagy őrült. Páskándinak még ebben is igaza van. Aminthogy igaza van abban is, hogy a zsarnokot még felesége sem szeretheti, mert a zsarnoknak már nem maradhat emberi érzése és emberi kapcsolata, s abban is igaza van, hogy a zsarnok szükségképpen el kell hogy űzze a filozófusokat, mert a filozófus és a zsarnok szükségképpen ellentétbe kerülnek egymással.

S az az egyetlen ellentmondás, amely végigvonul a darabon, hogy Páskándi meg akarja írni a racionális zsarnokságot, mely végső soron mégiscsak közönséges despotizmus, ezzel szemben csak a közönséges despotizmust képes megírni. Nem elég kegyetlen önmagához, mármint Páskándi. Ő tudja, hogy a despotizmus csak a despotizmussal lehet azonos, de be kell mutatni a fel-színi különbséget. S ennek a bemutatási szándéka nem olyan erős, mint lennie kellene, így azután itt is gyilkosságsorozatot kapunk, itt is azt a képet kapjuk, hogy Domitianus magára marad, és végeredményben az egész darabot tekintve mégiscsak létrejön az úgynevezett hatalom-dráma. A racionalizmust ugyan mint igényt kimondja Domitianus, egy-egy cselekvési mozzanata is van, ami okosnak, racionálisnak tűnik, de legfeljebb csak furfangos. Egészében megint az történik, mint Páskándinál oly sokszor: a nagyszerű ötlet hamvába hal, semmiféle kibontakozási lehetősége nincs, és a hatalom-drámák mechanizmusa kitölti, eltölti és feltölti a darabot, éppen úgy, mint ahogy a vígjátéki sémák mechanizmusa sokszor feltöltő-anyag volt Maróti darabjában. Nehéz dolog valamit tanácsolni kritikai távlatból színháznak és szerzőinek. De mégis megkockáztatom: telket lehet feltölteni, de darabot nem, ha a darabban feltöltő-anyag van, akkor az salak, és a darabot magából a darabból, a jó alapötletekből kellene kibontakoztatni.

Az évad általános képe azt mutatja, hogy a dramaturgiai munka nem vala-mi előrehaladott színházainkban. A jó ötleteket sokszor hagyják feltöltőanyaggal kiegészíteni vagy pedig teljesen fésületlen darabokat tálalnak a közönség elé. Ezek közé tartozott például tavaly Hernádi Gyulának a *Lélekvándorlás* című egyfelvonásos-csokra, és az idei évadban Csurka Istvánnak a József Attila Színházban bemutatott *LSD* című drámája. Mindkettőben megvan az alapötlet, de hiányzik a kidolgozás. *Az LSD* annyi feltöltőanyaggal dolgozik, hogy szinte minden benne van, ami az életből elleshető, színpadra tehető vagy színpadon elmondható. Szerepel benne távfűtéses házgyári lakás, de tüzelőszállítás is; Erdélyből áttelepültek és mindenféle, *egy* lakásba összegyűjthető emberek, akik sok mindenről beszélnek, de a beszéd-nek semmiféle összefüggése nincsen, egyetlen emberi alak nem rajzolódik ki, a konfliktust sehol sem találjuk, és végül az egész este unalomba fullad. Kár pedig ezért az ötletsorért, hiszen ha a szerzőnek türelme van akár csak egyetlenegyet is kidolgozni, dramaturgiailag megvalósítani, végigvinni belőlük, akkor az egésznek nincs utánérzés-- ebben az esetben Csurka saját darabjai utánérzésének - jellege, hanem az egész valamiről szólna. Így nem szól semmiről, és szükségszerűen bukásra ítéltetett, még akkor is, ha a színház és a szereplők mindent megtettek a menthetetlen darab megmentéséért.

Persze létezik olyan drámai műfaj - ezt is a történelem alakította ki -, amely rettenetesen ziláltnak tűnik, amelyben csak szavak halmozódnak fel, ahol minden dialógus tulajdonképpen monológ, és ahol a monológok egymásba átmentése valami furcsa hatást kelt, ami félig drámai, félig színpadi és félig irodalmi. Ilyenkor beszélünk irodalmi avantgarde drámáról, mely azzal fizet a dialógus elvesztéséért, hogy azután a dialógus elvesztése helyén dialógusformájú monológok mégiscsak valamiféle költészetet adjanak. A Nemzeti Színház játékszínbeli produkciója ezekre a két háború közötti, ma már meghalt expresszionista darabokra emlékeztet. Ezek a késő expresszionizmus legkésőbbi hajtásai, melyek mélyén valahonnan kölcsönzött gondolat parázslott, de nem izzott, lázadt, de nem csinált forradalmat, utánérzett, de érzéseket nem kel-tett. Mindezt Kornis Mihály drámájával, *a* Hallelujával kapcsolatosan említjük meg, mely ezekre a szándékosan fésületlen Struwel Peter-dramaturgiájú, két háború közötti avantgarde drámákra emlékeztet, s egyetlen bizonyos van az egész darabban, az, hogy Lebovics nagypapa valamint unokája sorsáról van szó, akik valamilyen módon egymásra utalva egy bérház meglehetősen egy-szerű, mondhatnánk szegényes lakásában élnek, és különböző látogatókat kapnak időről időre. Ezekről a Lebovicsékról még azt is megtudjuk, hogy a nagypapa ahhoz a réteghez tartozik, melyet boldogult emlékezetű Hitler Adolf nem szeretett, s ezen kívül csupán azt, hogy a nagypapa idejének nagy részét úgy tölti, mint a Goncsarov-regény hőse, s unokája ugyan nem fekszik állandóan ágyban, de sohasem akarja meg-tanulni a leckét.

Mindez nem akadályozza meg azt, hogy a színpad időnként vonattá alakuljon, majd visszaalakuljon bérlakássá, lehetővé teszi, hogy egyes szereplők, mint például Sinkó László és Bodnár Erika, egyszerre három-négy szerepet is eljátsszanak, hogy mindig igen sok ember nyüzsögjön a színpadon, különösen akkor, ha egyiknek sincs mondanivaló-ja. Mindez születhetett az „ezt nektek" indulatából is, meg abból az indulatból is, hogy a szerző tudja: valamilyen módon lázadni kell, mert különben nincsen dráma, de fogalma sincs, hogy milyen módon lázadjon, s azután abból, hogy nem tudja, mégis drámát kerekít. Persze ha egy szereplő több szerepet játszik, abban mindig lehet színészi bravúr, de abból még egyetlen színház sem lett színház, hogy a színészek kiválóak, hogy a rendező a maximumot hozza ki belőlük (Zsámbéki Gábor rendezte a dara-bot), hogy Márton András, aki a síró-nyivákoló kisfiút már több változatban eljátszotta, most ifjú Lebovicsként még egyszer és újra meglep ezzel az értelmes, de ugyanakkor pillanatonként megijedő kisfiúalakkal, aki sokszor már nagyfiú a darab folyamán.

A közönség egy része tudja, hogy itt

valami lázadás óhajtana lenni, és halálos izgalomba jön azt várva, mikor lesz már lázadás. De a lázadás nem jön el, illetve még a lázadás sem jön el, s így azután csak várakozás marad. A közönség másik része sokkal szkeptikusabb, mert nem lázadást vár vagy lázadozást, hanem darabot. Ez a rész türelmetlen, és így mégiscsak kialakul valami feszültség, de nem a színpadon, hanem a nézőtéren, ahol egyesek, mikor meghallják a szereplők szájából kibukó trágár szavakat, úgy érzik: most jön a lázadás.

De a lázadozásnak is a kezdetéig jutnak el, hogy azután minden eltűnjön, kihaljon. Ez is azok közé a darabok közé tartozik, melyeknek nincsen vége, hanem csak úgy elhalnak, megszűnnek. A végén szünet is lehetne, a szünetben vége is, pedig a szerző valóban képes néhány vonással valamit földobni a szín-padra, csak képtelen ezeket a vonásokat folytatni, összeállítani - vagy a dramaturgia volt képtelen rá, vagy pedig mind a kettő. *A Halleluján* kívül még egy új magyar darabot hozott a Nemzeti Szín-ház ebben *az* évadban: Sütő András *A szuzai menyegző* című drámáját.

A szuzai menyegző vitathatatlanul az évad legjobb darabja volt. A pesti közönség már ismerte Sütő Andrást, több műve, elsősorban a *Csillag a máglyán* alapján, amely a Madách Színházban kivételes drámai erejével két egykori barát, Calvin és Servet szembeállításával, valamint Servet kivégzésével, tehát az intézményesült eszmék kényszerpályájának bemutatásával aratott sikert. Sokan még a Nemzetiben bemutatott *Káin és Ábel* után, valamint a Kleist-regényből drámává átköltött *Egy lócsiszár virág-vasárnapja* után is úgy vélekedtek, hogy Sütő András dramaturgiai útja egy ki-emelkedő mű létrehozása mellett néhány szépen megírt, de nem igazán drámai művet fog produkálni. Azonban ma már világos: Sütő valódi drámaíró. Elsősorban azért, mert gondolati anyaga elég ahhoz, hogy költői drámát teremtsen, s ennek következtében *A szuzai menyegző is* valódi drámai erővel rendelkezik. Mi kell tudniillik a drámai erőhöz?

Mindenekelőtt megtalálni egy témát, amelynek van benső feszültsége, és amelynek van érintkezése a mai élet fő problémáival is. Ez az anyag *A szuzai menyegző* közismert története. Nagy Sándor elrendeli, hogy katonái vegyenek feleségül perzsa lányokat, s egy nagy menyegző keretében intézzék el a legyőzöttek ellenállásának lehetőségét. A hellének és a perzsák ilyen módon összeolvadnak, a parancs végrehajtása után közös hellén-perzsa családok lesznek, és Nagy Sándor nem csupán a gordiusi csomót vágta át, nem csupán csapatokkal menetelt Perzsia felé, hanem egyúttal biztosította azt is, hogy hellén és perzsa emberek többé nem lehetnek ellenségek.

Maga az anyag két szempontból is aktuális. Először általánosságban, hiszen a legyőzöttek vagy a kisebbség problémája számos országban égető ellent-mondások szülője, és majdnem mindenütt kísérlet történik arra, hogy a kisebbségeket mesterségesen számolják fel. Van olyan ország, mely a kisebbségek felszámolása érdekében erőszakos esz-közöket használ, van olyan ország, amelyik preferálja az asszimilálódást, és van, amely különösen előnyösnek tartja a győztesek vagy a többségiek, a legyőzöttek *vagy a* kisebbségiek összeházasodását. Vitathatatlan az, hogy a kisebbségek asszimilálódása mindenképpen megindul, és mint folyamat nehezen tar-tóztatható fel. Azonban azok a mesterkedések, melyek ha nem is közvetlenül, de közvetve mégis hasonlítanak Nagy Sándor ötletéhez, olyan ellentmondásokat szülnek, melyeknek tragikus összeütközései szinte szükségszerűek. To^{v}ábbá aktualitása még ennek a darabnak az is, hogy éppen Perzsiában játszódik, ahol valóban végrehajtották a nagy modernizálási kísérletet, de ennek eredménye a sah elűzése és egy torzult fejlődés lett. A modern vagy a hellén kultúrák valóban magasabb rendű kultúrák, mint a siita mohamedán vagy a régi perzsa kultúra. De a kultúrák elvi magasabbrendűsége erőszakos eszközökkel a visszájára fordul, s ebben a pillanatban már létrejöhet olyan ellenállás, melynek tartalma az, hogy mégiscsak a Perzsiában belülről létrejött kultúra a magasabb rendű. S ez igen sokszor ismétlődik meg a történelem folyamán, sőt az is előfordulhat, hogy önmagában véve alacsonyabb rendű kultúra győzi le a magasabb rendűt, mégpedig nemcsak helyi történelmi, hanem világtörténeti értelemben is, mint ahogy a germán törzsek adott pillanatban a római kultúrán is képesek voltak úrrá lenni.

Mindezek a gondolatok ott forronganak elméletileg és végső fokon eldöntetlenül, gyakorlatilag és első fokon mégis eldöntötten *A menyegzőb$_e$n*. S ez a vibráció az eldöntött és el nem döntött megoldások között maga is hozzájárul ahhoz, hogy a gondolati anyag drámai izzást tudjon kapni. S ami Sütő legfontosabb érdeme, hogy mindezt nem utánérzésszerűen, hatalom-dráma-szerűen mutatja be, nem csupán lázadóan, hanem valóban költőien is. Nagy Sándor például egyáltalán nem lép a színre, és Ruszt József igen finoman érzékelteti Nagy Sándor jelenlétét, illetve jelen nem lét. Az uralkodó mindig ott van láthatatlanul is a színpadon. S a darab főhőse nem más, mint Nagy Sándor legjobb barátja, a hellén harcosok igazán hellén szellemű képviselője, egy ember, aki valóban a görög kultúrán nőtt fel, és nemcsak felnőtt rajta, hanem gondolatai is ezt a kultúrát tartalmazzák.

A kérdés az, hogy a hellenizmus a valóban humanista hellén kultúrát viszi-e el Perzsiába és az egész Közel-Keletre, vagy pedig a hellenista kultúrát. A kettő között óriási a különbség. Parmenion, Nagy Sándor barátja a valódi hellén kultúra képviselője, s egyáltalán nem ért egyet a nagy hadvezér és uralkodó mód-szereivel. Ugyanakkor viszont beleszeret Éannába, az utolsó perzsa ellenálló, Bétisz lányába. A darab itt ezen a ponton már inkább a megszokott eszközök-kel dolgozik, amennyiben nem a nagy történelmi figurákat, hanem a „fenn-tartó elemeket" állítja középpontba. Ez epikai színezetet ad *A szuzai menyegző* egyes részleteinek. Túl könnyen intéződik el Bétisz sorsa is.

Mégis Parmenion maga hordozója a hellén szellem és a hellenizmus szelleme világtörténeti ellentétének. A hellén szellemnek egyáltalán nem volt problémája az, hogy vajon mi történik a görögök által leigázott emberekkel, hiszen Trója leigázása után a megmaradottakra a korban comme il faut rabszolgasors várt, és a görögök, a görög szigeteken, saját városállamaikban éltek. A hellenizmus vetette fel azt a problémát, hogy vajon a meghódítottak és a hellén világ, a hellén kultúra milyen viszonyba kerül-jenek. A hellén kultúra magasabbrendűségét Parmenion is tudja, csakhogy azt is tudja, hogy ez a kultúra a hódítástól, a leigázástól teljesen idegen. Megpróbál görög kultúremberként viselkedni, megpróbál kitérni Nagy Sándor parancsa elől, és erről meggyőzi szerelmét is, de hiába, ez nem sikerülhet. A hellén kultúra már csak hellenizmus formájában van jelen, a hellén kultúra átalakult, és Parmenion szükségszerű és nagy

tragikus tévedése az, hogy lehetséges a hellén kultúra fenntartása a hellenizmus történelmi keretei között. Ezért ő maga a kultúra világtörténetének alakjává válik, míg már Éanna is legfeljebb kiszolgálója ennek a gondolatnak, végszavazója, noha az ő szövege gondolatilag és költőileg is megfogalmazott.

Mindezek alapján *A szuzai menyegző* ugyan nem tartozik a hibátlan alkotások közé, de mégis megdöbbentően drámai. Drámai elsősorban azért, mert - s ebben Ruszt József rendezése is csaknem szerzőtársi helyet kér - a szereplők nagy része teljesen gondtalanul és problémátlanul hiszi és tudja, hogy a hellenisztikus parancsokat nemcsak végre kell hajtani, hanem végre is lehet hajtani. Parmenion mindebben nem hisz, és éppen Parmenion gondolkodása és változatlanul görög szelleme hozza létre a tragédiát, amely egyszerre tragédiája Parmenion szerelmének, a hellén kultúrának és a hellenizmusnak is.

Az évad darabjai tehát sajátos pályát és görbét írnak le az utánérzésektől a lázongásig és a lázadás költői bemutatásáig. Csak Sütő Andrásnak sikerült nagy részben és igazában költőivé emelnie a lázadást, mégpedig azért, mert nála világtörténeti alak és világtörténeti probléma szerepel a színpadon, világtörténeti ellentmondásokkal és világtörténetileg - valamint konkrét történetileg - feldolgozható konfliktussal. Az, hogy még Sütő darabjában is ennek a konfliktus-nak alárendelődő elemek, ezt a konfliktust építő elemek vannak anélkül, hogy önálló és magában véve nagy jelentőségű gondolatiság és történeti szerep képviselői lennének, igaz ugyan, de mégis az alapkérdés evokatív hatása oly nagy, hogy a néző nem tudja magát kivonni alóla. S hadd említsem meg, hogy ebben a rendezőn kívül igen nagy szerepe van egy művésznőnek, Szirtes Aginak, aki mintha a színpadon átvette volna az igazi görögség és a Sütő által megrajzolt hellenizmus konfliktusának minden terhét, és elsősorban belőle sugárzik ennek a drámának igazi töltése.

Többféle szempontból ítélhető meg az a sok kísérlet és az a néhány balsiker, melyről említést tettünk. A legfontosabb tanulság pedig az, hogy írók és színházak egyaránt kötelesek napjainkban a dramaturgiai fegyelmet megszilárdítani. Nem kívülről és nem utólag, hanem mint *A szuzai menyegző* mutatja, bensőleg és már a munka folyamatában.

MAJOR TAMÁS

„Shakespeare rendetlen, mint maga az élet"

A legfőbb brechti tanács az, hogy Shakespeare-nek ezt az idézőjelbe tett rendetlenségét ne szégyelljük, sőt örüljünk neki, használjuk fel, hiszen ez alatt a látszólagos zűrzavar alatt csodálatos rendet, kompozíciót találunk. Mik is ezek a rendetlenségek a shakespeare-i műben? Elsősorban azt kifogásolják, hogy nem tartja be az arisztotelészi szabályokat, sűrűn váltogatja a színhelyeket, ugrál térben és időben. Az Othellóban még csak Velence és Ciprus szerepel, de az úgynevezett gyöngébb darabjaiban, a *Lear király* utáni *Szeget* szeggelben, *a* Periklesben, *Téli regében, Cymbeline-ben* már a helyszínek :ugrásai is nagyobbak és többfélék. Ezért hányják a szemére sokan, hogy nem tudta összefogni a darabjait.

Következő rendetlenség az időegység be nem tartása. De a shakespeare-i idő-ről külön fejezetet kell írni. Nála az idő sohasem reális, és mégis nagyon reális - vagyis nem naturalista, hanem drámai idő. Hiába kíséreljük meg, hogy meg-fejtsük, mennyi idő alatt érhetett el Othello a végveszedelemmel fenyegetett Velencéből Ciprusba. Drámai idő alatt ért el. Ugyanígy felemlíthetnénk példának a *Coriolanust* vagy akár *a Szentiván ji álmot,* amelynek erdőjelenetei egy éjszaka alatt játszódnak le, de ezalatt Puck körüllovagolja a Földet.

A történelmi drámákban még érdekesebben alakul az idő. Egy-egy darab nem is egy emberöltőnyi időt foglal magába, mert az egyik dráma életben maradt szereplői átviszik a stafétabotot a következő drámákba, e nélkül nem is lehetne ezeket folytatni. A főszereplő viszont az új darabban továbbélve viszi tovább a cselekmény fő vonalát. *A II. Richárd*ban, *a IV. Henrikben, az V.* Henrikben, egészen a *III. Richárdig* lépnek át a szereplők a régi darabból az újba - sőt Shakespeare olyan hamisítást is elkövet, hogy Margit királyné sokkal tovább él, mint ahogy a történelem szerint élt, azért, hogy jelen lehessen, szerepelhessen *a III. Richárdban,* és megátkozhassa a főhőst.

Van az idővel való játéknak, a meghosszabbított időnek még egy furcsasága, főleg utólsó darabjaiban. Meg kell várni az új generáció felcseperedését, hogy befejezhessük a darabot. Igy van ez a *Téli regében,* de a *Periklesben* is. Ezek emberöltőnyi ugrások, és ilyenkor Shakespeare kénytelen - azt kell mondanunk, hogy hála istennek kénytelen - konferáló szövegeket beiktatni a darabba. Így konferálja végig a *Periklest* Gower, és ennek köszönhetjük a *Téli rege* csodálatos Idő-figuráját is.

Vannak az idővel kapcsolatban szinte megfejthetetlennek látszó kérdések is Shakespeare-nél. Ilyen például az *Athéni Timonban az* a rész, mikor a szolgák elmennek, hogy legalább egy kis részét behajtsák annak a pénznek, amelyet Timon kölcsönzött barátainak. Ezeket a jeleneteket évszázadokon át nem tudták megfejteni az esztéták.

Sempronius :
... Próbálta volna Luciust, Lucullust! Elég vagyonos Ventidius is. . .
Szolga:
... Jártunk náluk is.

Kitalálták azt, hogy innen hiányzik három jelenet. Pedig nem hiányzik semmi más, csak egy gongütés, mert Shakespeare itt azt akarta bemutatni - cirkuszi módon - közönségének: hogyan tagadja meg adóssága kifizetését az egyik, a másik, a harmadik úr; méghozzá a becsületesség látszatát is megóva. Ez a három kis jelenet tehát három cirkuszi szám, és a látszólagos időzavart egy-egy gongütéssel kell megoldani. Valójában Shakespeare darabjaiban maga az idő is relatív -- a szereplők szubjektív érzelmei szerint múlik. Ennek talán legcsodálatosabb példája II. Richárd börtönmonológjában található:

„Időm elvertem én, most ő ver engem.
Most órájává tett meg az idő:
Eszméim percek, melyek nyögve szegzik
Szemem külső lapjára számukat,
Míg ujjam mutatóként vándorol
Feléjük, könnyeim letörleni.
Most, uram, minden óra, mely elüt,
Hangos sóhajjal kondul el szívem
Harangján: sóhaj, könny s nyögés mutat
Időt, percet, órát s az én időm
Csak Bolingbroke vad gyönyörébe
száguld,
Míg én, bolond kakukkja, itt verem."
(Somlyó György fordítása)

* *A Téli rege* új kiadásához írt kommentárok bevezetőjének első részét augusztusi számunkban közöltük. (*A* Szerk.)

A látszólagos rendetlenség oka tehát: a gyakori váltás, „ugrándozás" helyszín-ben és időben. De van egyéb baj is: a stílusbeli rendetlenségek. Néha száz-nyolcvan fokos fordulatokkal váltják egymást a különféle stílusok; vers és próza, lírai részek és bohóctréfák, izgalmas krimirészek és színhelyleírások. De ezen túl is: Shakespeare olyan „rendetlen", hogy nem elégszik meg egyetlen cselekménszállal, hanem egyidejűleg legalább két - de sok esetben több -- drámai szállal dolgozik. Ráadásul olyan „betétek" is vannak darabjaiban, amelyek stílus szempontjából a szó klasszikus értelmé-ben meglehetősen zavarosak. A 1 *íz*-keresztben például az egyik szál a szerelmi dráma; a másik Malvolio beugratásának a vonala, amelyet Mária írt, szerkesztett, tervezett, rendezett. Aztán váratlanul megjelenik a színen egy foglyul ejtett kalóz, aki csodálatos, tragikus szavakkal szavalja el monológját a hűtlenségről. Ez a monológ arról szól, hogy a bajba esett jó barátot hogyan tagadja meg gyáván pártfogoltja. A monológot nyilván-valóan - a téma komolyságához illően -tragikusan kell elmondani. De mi - a beavatott közönség - tudjuk, hogy a hűtlen fiatalember valójában *lány,* Viola, akinek kétségbeesése a többi partner megrökönyödésére -- komikus hatást vált ki. De ott, ebben a monológban a mondanivaló komolysága mégis igazi. Tehát ilyen „stíluszavarok" is vannak Shakespeare műveiben.

Mint már említettem, Shakespeare egyes darabjaiban a szereplők maguk írják a cselekmény egyik vonalát, vagy legalábbis a dráma egyik részletét. Különösen érdekes példa erre az *Othellóban*

Jago. A megsértett Jago, aki helyett mást neveznek ki hadnaggyá, bosszúszomjában először megfogalmaz - úgy is mondhatnánk - egy szinopszist: a mórt utálom, tehát bosszút kell állnom rajta. Majd később, mikor Cassiót leitatja, és a hadnagy hangos duhajkodására Othello felriad - Jago elmondja harmadik monológját, melyben már nemcsak megírja, de részletesen ki is fejti, sőt meg is rendezi a színdarabot: felállítja a csapdát, és ebbe a csapdába Othello bele is lép. Itt nem az a kérdés tehát, hogy mi történik majd, hanem az, hogy a bekonferált - nagyon izgalmas - cselekvések megtörténnek-e, és ha megtörténnek, *hogyan* történnek meg. A *Vízkereszt ben* a darab Malvolio-vonalának szerzője: Mária. Mária zseniális tehetsége, jókedve, rendezői képessége alkotja meg a színdarabnak azt a részét, amellyel az életet szerető, a kedélyt, a vígságot, a fantáziát, általában a költészetet kedvelő emberek bosszút állnak a puritán Malvolión, aki viszont ezekkel a szavakkal búcsúzik : „ .. bosszút állok én az egész bandátokon!" (Sajnos ez a jóslata be is válik: Shakespeare halála után - az erősödő puritánok hatására - betiltják a színjátszást, bezáratják a színházakat.)

A színdarabot sok esetben tehát a szereplők írják, és erre több példát is sorolhatnánk. Például a *Lear* királyban Edmund szintén előre bejelenti magasra törő szándékát, és annak megvalósítására minden lehetőséget megragad a Lear által létrehozott zűrzavarban. Ezeknél az előre bekonferált jeleneteknél (ilyesmi történik a *III.* Richárdban is) az a különösen érdekes, hogy a konferáló túl-teljesíti eredeti tervét, vagy más formában teljesíti. *A Lear* királyban például Edmund közli a nézőkkel, hogy majd egy beszélgetést fog inszcenálni, melyet apja kihallgathat - de nem így történik. (Egyébként ez a jelenet valóban le is játszódik, de nem a *Lear* királyban, ha-nem *az Othellóban,* ahol Othello végig-nézi a számára kigondolt jelenetet, melyet Jago játszik el Cassióval, és ahol Jago néha fölemeli hangját, hogy a féltékeny Othello azt a szöveget hallja, amelyet kell. A többi -- a zsebkendő lobogtatása

pantomim.) Edmund tehát nem az előre bekonferált jelenetet játssza. Miért? Nincs rá ideje. A történet olyan fordulatot vesz, hogy Edgart azonnal el kell távolítania - így Edmund új jelenetet rögtönöz. Ezek a szereplők zseniálisak; tudják azt, amit egyébként minden Shakespeare-színésznek tudnia kell: tud-nak rögtönözni, képesek minden alkalmat megragadni, hasznukra fordítani, és ezzel az előre bekonferált jelenetek izgalmát is tovább fokozni.

Bizony, van itt rendetlenség bőven!

Brecht tanácsa az, hogy szeressük, becsüljük, fedezzük fel ezeket a „rendetlenségeket", és ne szégyelljük őket - mint ahogy a színházak napjainkban is teszik -, hanem használjuk ki, használjuk fel a látszólagos zűrzavart. Ne próbáljunk benne rendet teremteni. Ez a rendetlenség teszi Shakespeare darabjait oly hallatlanul életszerűvé. Még egy fontos javaslata van Brechtnek: helyezzük el Shakespeare darabjait a társadalomban, vagyis ne valamiféle általános szépet keressünk benne, ne valami általános költészetet hozzunk színpadra, mert a drámák igazi feszültségét, valódi konf liktusát mindig a társadalmi összeütközések hozzák létre. Ezek az összeütközések viszont társadalmi magatartást, társadalmi gesztusokat követelnek. Például, ha *a Lear királyban* a Kentet játszó színész nem veszi tudomásul azt, hogy az istentől felkent királlyal szembeszállni szentségtörés, ehhez halált megvető bátorság kell, akkor egyszerűen csak vég*szóra* deklamál, kiabál, veszekszik. (Ugyanez a viszony a *Téli regében* is Camillo és Leontes között.) És hogy a helyzet még bonyolultabb legyen, a szereplők - a történelmi darabokban különösen rangban is emelkednek a darab folyamán, így hatalmi viszonyuk is változik. A rangban való emelkedés gyakran új nevet is, jelent, így lesz Macbethből - a boszorkányok jóslata szerint: Glamis thánja, Cawdor thánja, végül király. A *Lear királyban* a hatalmát vesz-tett Gloster egészen más viszonyba kerül Albannal és Cornwall-lal, mint hatalmának elvesztése előtt volt, sőt Goneril és Regan társadalmi rangja is emelkedik férjük rangjának növekedésével. Ha ezeket a függőségeket nem tisztázzuk, a drámai helyzetek tisztázatlanok marad-nak, a szituációk nem lesznek igaziak. Ugyanígy, ha a *Téli regében* Camillo nyugodtan mondja a szép szöveget Leontesnek, akkor abban nem az urát féltő, a születő rögeszméktől kétségbeesett, hű szolga haláltmegvető bátorsága szólal meg, aki *életében először* kénytelen ura hirtelen, esztelen döntésével szembeszáll-ni. Ennek a rögeszmének - az őrült féltékenység rögeszméjének - a születése egyben a zsarnokság kezdetét is jelenti. Talán még nem késő meggyógyítani az őrjöngő fejedelmet: hiszen féltékenységi tébolyával együtt az addigi társadalmi rend is felbomlik, a szeretett uralkodó kegyetlen diktátorrá válik, és birodalmát katasztrófába taszítja. Ha a rendező és a színész erről megfeledkezik, akkor - mint már mondottam - a szereplők csak végszóra deklamálják a szöveget (a „szép" szöveget), és a jelenetek nem-csak társadalmi, de lélektani feszültségüket is elveszítik.

Ha megfeledkezünk a társadalmi hierarchiáról, akkor az úgynevezett álruhás-jelenetek is elveszítik feszültségüket. A *Lear* királyban például társadalmilag a lehetetlenséggel határos, hogy az álruhába öltözött „közember" Kent kapcsolatot találjon a királlyal; ugyancsak szinte reménytelen a helyzete Edgarnak, mikor a csatába készülő Albannal próbál szót váltani. Mindkettőjüknek óriási találé-

konyságra van szüksége, mindketten a legjobb lélektani pillanatot választják ki, hogy magukra vonják a figyelmet. Alban például feldúlt lelkiállapotában, a csata előtt szóba sem állna a rangban mélyen alatta álló, közembernek öltözött Edgarral, akinek nemcsak minden kétségbe-esett szuggesztivitására szüksége van, hogy kapcsolatot tudjon teremteni, de szavainak titokzatosságával is fel kell keltenie Alban érdeklődését.

Nagyon sokan felháborodnak az első pillanatban, amikor meghallják azt, hogy mi a shakespeare-i dramaturgiát cirkuszhoz, a cirkuszi dramaturgiához hasonlítjuk. Mint már említettük, a cirkuszban a bohóc előre bejelenti, mit akar csinál-ni: csapdát állít partnerének, és amikor a feszültség a legnagyobb, a partner bele is esik a csapdába, a közönség pedig azért izgul, hogy sikerüljön a bohócnak a mutatvány. Soha nem felejtem el a Rivels-cirkusz egyik előadását, ahol is egy nagy család tagjai elhatározták, hogy hidat építenek, egymás vállára állva, saját testükből, mert anélkül nem lehet él-ni. Óriási, megható lelkesedéssel fognak neki a munkának, és mikor a híd már-már felépül, az építők ujjonganak - hátranéznek, és a híd összeomlik. Nagy a sírás, a kétségbeesés, de utána mindig újra meg újra megpróbálják, elölről kezdik. Ezt a példát azért mondtam el, mert a shakespeare-i színházban is keveredik - mint minden valóban humanista színházban - a nevetés a fojtogató sírással. Az igazi cirkuszi bohócban mindig van valami megrendítő. Kitűz ő is valami célt, amit el akar érni. Amikor látszólag sikert ér el, ujjong, amikor csődbe megy a szándéka, akkor sír. Es milyen érdekes, a közönség általában akkor könnyezik, mikor a bohóc ujjong, és akkor hajlandó nevetni, mikor a bohóc sír. A klasszikus dramaturgiából az ilyenfajta megoldások teljesen hiányoz-nak. Mégis, mikor nevettet Shakespeare? Bertolt Brechtnek van egy nagy-szerű mondása: „Én csak nevetni tudok azon a színházon, amelyen nem lehet nevetni." Az ilyenfajta nevettető jelenetekre a klasszikus színjátszás szabályai értelmében kénytelenek vagyunk azt mondani: stílustalanok.

Nézzünk egy példát. A szerencsétlen, vak Gloster *a Lear* királyban találkozik a koldussal - persze azt nem tudja, hogy a koldus valójában saját, kitagadott, csavargó fia. A fiú észreveszi, hogy a szerencsétlen öreg kétségbeesésében öngyilkos akar lenni, és hogy eltérítse szándékától, cirkuszi tréfát játszik vele. Ez a cirkusz természetesen nagyon szomorú dolog, hiszen Edgar nem tartozik azok közé a szereplők közé, akik Shakespeare-nél csapdát szoktak állítani. (Vannak olyan szereplők, akik nagyszerűen értenek a komédiázáshoz, ravaszak, ügyesek, szuggesztívek - vagyis kitűnő színészek. Ilyen Jago az *Othellóban,* Edmund a *Lear királyban,* ilyen III. Richárd. Edgar nem tartozik közéjük. Edgart a halálos kétségbeesés teszi találékonnyá, sőt még bocsánatot is kér a közönségtől azért, hogy cirkuszt kell játszania szerencsétlen apjával. Nyilvánvaló, hogy a színpad ebben a jelenetben: cirkuszi porond. (A shakespeare-i csapdajeleneteknek közös sajátossága az, hogy feszültségük óriási, olyan nagy, mint ami-kor a cirkuszban a trapéz akrobatái a halálugrásra készülnek; szinte hallani a dobszót.) Mi itt a veszély? Az, hogy a szereplőt az áldozat felismerheti, rájöhet, hogy be akarják csapni. Shakespeare zseniálisan kezeli ezeket a feszültségeket. „Mikor leszünk a hegy tetején ?" - kérdezi Gloster. „Most hágunk fel, nézd, hogy erőlködünk." „Úgy tetszik, ez sík föld." ... Gloster hajszál híján le-leplezi a csapdát, Edgar kétségbeesetten küzd, hogy ez ne történhessen meg. Milyen eszközöket használ? Megnyújtja, kiszélesíti a teret, elrohan, és a hangjával távolságot jelez, előreszalad a másik irányba, és hangjával mélységet teremt - csupán a hangjával állítja fel a doveri sziklát. Szédülést imitál, csakis a hangjával:

„Nem nézhetek tovább, nehogy fejem
Megszédülvén, s elkáprázván szemem,
Hanyatt-homlok lebukjam."

Aztán az apját a porond szélére vezeti (elég egy húsz-harminc centiméter magas emelkedés, ahol érzékeltetni tudja vele, hogy egyetlen lépés és lezuhan. Ezután az öreg, aki utolsót fohászkodik, meg-áldja fiát és leugrik. Az egész közönség látja, hogy a fűrészporba hull, húsz-harminc centiméternyi magasságból. Baj, ha itt nevet a közönség? Nem baj, mert ez a nevetés a megkönnyebbülés nevetése - különösen, ha Edgar ráadásul előreszalad a színpad szélére, és a közönségtől bocsánatot kér, amiért kénytelen volt ilyen komédiát játszatni apjával, hiszen azért tette mindezt, hogy meg-mentse. Ezen is lehet nevetni, és az apja szövegén is, aki a fűrészporban fekszik:

Gloster:
De hát leestem-é?
Edgar:
Csak e meszesnek rémséges fokáról. Nézz bár föl: az édes torkú pacsirta is Elvész ott fenn a szem elől, s nem
hallható
Nézz fölfelé.
Gloster:
Hajh! nincs szemem...

Ezeken a mondatokon gyakran nevet a közönség, itt tehát óriási a stíluskavarodás, de ez mégis egy magasabb rendű, megrázóbb színház, mint az, amely csak egyfajta érzést kelt. Esztéták, rendezők gyakran naturalista logikával vizsgálják Shakespeare darabjait, és így megközelítve bizony sok logikai ellentmondást találnak benne. Ezek a látszólagos logikai ellentmondások is hozzátartoznak a shakespeare-i rendetlenséghez.

Mint már említettük, a szereplők gyakran előre bekonferálják, mit fognak csinálni, milyen csapdát állítanak fel partnereiknek, azután egészen mást játszanak, mint amit előre elterveztek. A csapda ennek ellenére rendszerint sikerül. Hol itt a logika? A logika ott van, hogy ezek a szereplők remekül tudnak rögtönözni, nagyszerűen fel tudják használni a véletlenül kialakult szituációkat. A Shakespeare-színésznek sohasem szabad végszóra beszélnie, mindig rögtönöznie kell, mindig minden játéklehetőséget fel kell használnia. A shakespeare-i jelenetek megkívánják, hogy a színésznek a partnere szövegei alatt is legyen „belső monológja", amellyel válaszol annak beszédére, és nem csak szavakkal, hanem mozdulatokkal, gesztusokkal is. Mondhatnánk: elektromos kapcsolatnak kell lennie a szereplők között. Ennek a kapcsolatnak köszönhető, hogy a veszélyt, a felismerés veszélyét - például az előbb idézett jelenetben - Edgar azonnal lereagálja.

Gloster:
De úgy tetszik nekem,
Hangod megváltozott, s jobban beszélsz
És jobbat, mint előbb.
Edgar:
Csalódol; én miben sem változám,
Csak öltözetemben.
Gloster:
Mégis, mintha jobb
Beszédű volnál most.

Aki pedig azt a kérdést teszi fel, hogyan lehet, hogy az egyes szereplők nem ismerik fel az álruhába öltözött és magát más figurának játszó partnert - hiszen röviddel azelőtt még más körül-

mények között együtt voltak -, annak csak egy mondattal tudunk válaszolni: ne jöjjön színházba! A shakespeare-i dráma tudniillik semmiféle ilyen naturalista nyomozást nem tűr meg. Aki beül a színházba, annak el kell fogadnia a játék szabályait: vagyis azt, hogy ha valaki más alakban jelenik meg, azt nem ismerik fel - különösen, ha az író ezt még mesteri módon valószínűsíti is. Az álruhát öltött szereplők majdnem mindig azért öltenek álruhát, hogy megakadályozzák az egyre jobban előre-rohanó tragédiát vagy az elhatalmasodó őrületet; majdnem mindig szinte lehetetlen feladatra vállalkoznak, de mindig az észretérítés, a gyógyítás érdekében. *A Lear királyban,* mikor Kent elszánja magát új szerepére, minden zsenialitására szüksége van, hogy maszkját el is fogadtassa, hiszen a felzaklatott idegállapotban levő Lear ráförmed : „Ismersz engem, fickó?" Itt mindig kell lennie egy pillanatnak, amikor a játék majdnem megáll, mert a partner eszébe jut, ösztönösen felvillan: mintha ezt a hangot már hallottam volna. A Shakespeare-előadásokban rendszerint átsiklanak ezek fölött a pillanatok fölött, pedig a színészeknek ezeket a feszültségeket - amikor hajszálon múlik, hogy felismeri-e partnere az álruhás szereplőt - nagyon komolyan kellene venniük.

Shakespeare darabjain nagyon sokat lehet nevetni, és legtöbbször azokon a jeleneteken, amelyek éppen a legmegdöbbentőbben leplezik le az emberi hiszékenységet, butaságot, kapzsiságot, a hatalomra törekvés eszköztelen vadságát, sőt ripacskodását. Gondoljunk például arra, milyen mulatságos az a jelenet, amelyben III. Richárd nem akarja elfogadni a koronát, és - nem is egyszer - visszautasítja. Richárd itt jó partnerra talál a szintén hatalomra törő, elszánt és cinikus, tehetséges és gátlástalan Buckingham személyében. Shakespeare odáig fokozza a jelenetet, hogy a legfeszültebb pillanatban Richárd faképnél hagyja partnerét, akivel együtt ugratja be a londoni népet. El lehet képzelni, mekkorát nevetett a közönség, látva, hogy a megkövült Buckingham egyszer csak ott marad egyedül - hogy Richárd aztán annál boldogabban jöhessen vissza és folytathassa a játékot.

Érdemes persze közelebbről megvizsgálni, mitől olyan megrázóak valójában ezek a cirkuszi jelenetek. Mért olyan hasznos ma is abszurd humoruk ? Mibe avatják be a közönséget? Két dologba: először is abba, amit a szereplő saját terveként bekonferál, másodszor a saját jelenébe, saját korába; abba a korba, amely tele van lázadással, összeesküvésekkel, babonákkal, följelentésekkel, állandó veszéllyel. Mi pedig, a mai kor nézői, saját korunk jelenébe is be vagyunk avatva, amely gyakran megdöbbentően, rendkívüli módon hasonlít arra a shakespeare-i „cirkusz"-ra.

A Sárgarézvásár („Messing Kauf")

Ez a cím azt jelenti, hogy a kereskedő, amikor sárgarezet vásárol, és megvesz egy egész fúvószenekart, akkor őt csak a réz súlya érdekli: kilóra vásárol, és hogy az egyes hangszerekben, kürtök-ben, trombitákban, harsonákban milyen művészi lehetőség rejlik, a dallamok milyen végtelenségét lehet velük megszólaltatni, ezt a rézpiacon nem érté-kelik.

Elméleti írása ez Bertolt Brechtnek, de a Berliner Ensemble az ilyenfajta értekezéseket is színpadra vitte, hogy a szerző módszereit világosabban mutassa meg.

A Sárgarézvásár előadása úgy kezdődik, hogy egy elegáns színész lép a függöny elé, engedelmet kér, hogy az elő-adás előtt közöljön valamit a közönséggel: „Hölgyeim és uraim! Önök, akik ide jegyet váltottak, ezt azzal a meggyőződéssel tették, hogy színházba jönnek. Lelkiismereti kötelességem felvilágosítani önöket, hogy amit itt látni fognak, az nem színház, nevezzük inkább „szánhíz"-nak (Theater Thaeter). Nem akarjuk, hogy bárki becsapódjék, ezért aki ezen bejelentés után nem akar itt maradni, annak a kassza visszafizeti a jegy árát." Erre a végszóra a jegyszedők erélyes mozdulattal, hangosan félrehúzzák a bejárati függönyöket, és csaknem minden előadáson akad nyolc-tíz néző, aki elhagyja a nézőteret. Ezután a színész folytatja: „Mi ebben az épületben csak vendégek vagyunk - a függöny mögött egy másik társulat előadása zajlik. Hogy addig se unatkozzanak, amíg sor kerül ránk, felhúzzuk a függönyt." Valóban fel is húzzák, és amikor a függöny felgördül, csodálatosan szép díszletet látunk. *A Hamletet* adják éppen, és Horatio szavai hangzanak a színpadon. A Brecht-színház vezető művészei ott fekszenek holtan, pompázatos klasszikus jelmezek-ben. Horatio, majd Fortinbras gyönyörűen - szinte énekelve - deklamálja a szöveget, az égbolton felhők úszkálnak, ágyúk szólalnak meg, dobok peregnek, és végül legördül a függöny. A nézőtéren ülő közönség beugrik, valóban tetszik neki ez a minden hatást kihasználó, gyönyörűséges jelenet. Nagy taps - de ebbe belevegyül a magnóra előre felvett tetszésnyilvánítás is. A színészek meghajolnak. A kedvenceket fölerősödő taps fogadja, Laertes nyeglén és sértődötten hajol meg, épp csak belép a színpadra, hogy minél előbb kint legyen. (Ezt a szerepet a színészek rossz, hálátlan, úgynevezett szerződésbontó szerepnek nevezik szerte a világon.) Már mindenki meghajolt, csak a címszereplő nem. Valószínűtlenül hosszú ideig kell várni a megjelenésére. De a közönség érzi, tudja a késés okát: a művész, aki minden érzésével, idegeinek minden rezdülésével élte át órákon keresztül nehéz szerepét, nyilván kifáradt. A várakozás alatt a taps egyre erősebb, és amikor meghatott mosollyal az arcán szinte betámolyog, hogy fogadja a nézők elismerését, a mélyen érző közönség tombolni kezd.

A Sárgarézvásár előadása ezután kezdődik. Mikor a függöny újra felmegy, hihetetlenül mozgalmas kép tárul szemünk elé. A díszletmunkások széjjelszedik a díszletet, nagy lendülettel, sietve - hiszen a világ minden színházában gyorsasági rekordot állítanak fel az előadás végén, mert már alig várják, hogy megihassák pohár sörüket. A trógerek, szuffiták le és fel mozognak, a világosítók egymással versengve szedik le a reflektorokat, és ebbe a mozgó zűrzavarba lép be Eckehard Schall, a színház egyik vezető művésze, szemüveggel az orrán -- ő játssza majd a filozófust : Brechtet. Ügyetlenül topog ebben a kavarodásban, és „véletlenül" beleesik a nyitott süllyedőbe - természetesen esés köz-ben szaltózva. A kétségbeesett munkások megdöbbenve állják körül a süllyedő gödrét, amikor Schall ismét meg-jelenik - lentről, mosolyogva -, kezében tartva a Hamlet-koponyát, melyet egy elegáns mozdulattal átnyújt a kellékes-nek. Vita kezdődik el. Részt vesznek benne: a színház dramaturgja, két vezető művésze (egyikük a Hamlet anyját, Gertrudist játszó Gisela May), és néha a díszletmunkások is közbeszólnak. A színész megkérdezi a filozófust, hogy tetszett-e az előadás? A filozófus azt válaszolja: „I lát… tetszett." „Miért mondod így? - kérdezi a színész. - Tetszett vagy nem tetszett?" „Mondom, hogy.. . tetszett." „Hát ezt nem értem." „Mind-járt megmagyarázom - feleli a filozófus. - Tudjátok, hogy én nagyon szeretek

színházba járni. A múltkor nagyon megörültem, hogy szabadtéren játszottatok egy Shakespeare-darabot - végre egy olyan előadás, ahol rá szabad gyújtani. És tudod, mi történt? Képtelen voltam rágyújtani." „Miért?" - kérdezi a színész. „Mert annyira a hatásod alá kerültem, hogy egy pillanatnyi időre sem tudtam a szuggesztivitásodtól megszabadulni." „Ennél nagyobb dicséretet nem is mondhattál volna. . ." „Nem egészen - feleli a filozófus -, tudniillik az ilyen előadásokon az ember megrendül, megindul, a színész hatása alá kerül, és ezt az élményt viszi haza magával, amikor távozik a színházból. De hogy a szerző miért írta meg a darabot, vagy esetleg hogy a darabban nem látszódik világosan a cselekvés, azt észre sem veszi, azt nem tudja meg az előadásból. Vagyis ezzel az előadással nem azt a hatást érjük el, mint amelyet Shakespeare el akart érni vele, mikor megírta a dara-bot."

Felvetődik tehát a kérdés : mégis, hogyan kell játszani Shakespeare-t? Vegyünk egy példát: *a Lear királyt.* (Vehetnénk más példát is, de erről a darabról már többször is ejtettünk szót.) Shakespeare nyilván azért írta meg ezt a dara-bot, mert - ugyanúgy, mint a Brecht-színház - meg akarta változtatni saját korának emberét, gondolkodásmódját. Nem tudta megérteni azt az őrületet, amely az emberiséget fenyegette a reneszánsz kori nagy felfedezések után. Hiszen végeredményben kora emberének a fejlődő tudomány, a világ kitágítása birtokában minden lehetősége megvolt az értelmes, szép életre. Felfedezték Amerikát - éppen Shakespeare egyik pártfogó-ja alapítja meg az Erzsébet királynő tiszteletére elnevezett Virginia államot. (Virgo = szűz, és Erzsébet királynő szűzen halt meg.) Körülhajózták a Jó-reménység-fokot, megtalálták - ha nem is arra, amerre Columbus kereste - az Indiába vezető hajóutat, megalakult a Kelet-Indiai Társaság, az új fűszerekkel megváltoztatták az étrendet, például tartósítani tudták a húst. Az ember érezte, hogy valóban birtokba veheti a világot, végre megvetheti lábát a földön. De ugyanakkor a bekerítések során a gyapjútermelés, birkanevelés miatt földjeikről elűzött parasztok munkátlanul és kétségbeesve csavarogtak az országutakon, amikor a legszigorúbb törvényekkel tiltották a csavargást - akit elfogtak, arra bélyeget sütöttek vagy felakasztották. Ugyanakkor mindennapo sak a vallási viták, és a vallási mezben megjelenő új törvények egyre zavarosabbak. Terjed a puritanizmus, és egyre nagyobb a háborús veszély. A Spanyolország által még mindig fenyegetett szigetországban sorozatosak az összeesküvések, lázadások. Mindez ellentmond annak a világképnek, humanitásképnek, humanitásnak, amelyben a reneszánsz kori ember reménykedett. Mindez legalább olyan lehetetlen és abszurd volt, mint korunkban. E miatt az abszurditás miatt váltja - gyakran teljesen váratlanul - a legdrámaibb jeleneteket egy-egy bohóctréfa, és *a Lear* királyban nem azért énekel a Bolond az első viharjelenet után egy - ma úgy mondanánk - *protest songot,* mert - ahogy Ben Jonson vélte - nem tudta a szerző a cselekményt tovább folytatni, hanem azért, mert a képtelen embertelenséget már csak akasztófahumorral lehet le-leplezni :

Bolond:
...jóslatot mondok, mielőtt elmennék; Míg pap sok jót mond, s tesz keveset, A szaladhoz serfőző önt vizet;
Ha majd szabónak úrfi gyámja lesz, S máglyán nem hithagyó, kurafi vesz, Ha bíró minden ügyben jól ítél,
S lovag, nemes adósság nélkül él,
Ha nyelven többet pletyka nem repes, S a zsebmetsző tolongást nem keres, Ha pénzén uzsorás földet mivel,
S kerítő, kurva templomot emel: Akkor lesz Albion
Zavarral teljes hon,
Es oly idő jön, aki még megéri,
Hogy fő divat lesz lábbal mendegélni.
(Vörösmarty Mihály fordítása)

Tehát Shakespeare ilyenkor szándékosan állítja meg a cselekvést, éppen úgy, mint Brecht. Ez az abszurd játék hiányzik az irodalomcentrikus színház deklamáló előadásaiból.

Bertolt Brecht tehát olyan színházat kívánt a XX. században, amelyik megváltoztatja a világot. A marxizmus alapján, tudományos alapon alkotta meg színházát, de ez a forradalmi játékelmélet, amely megbolygatta a kor egész színházi világát, még ma is hihetetlen ellenállásba ütközik. Pedig ha valaki tiszteli a tradíciókat, és haladó módon viszonyul azokhoz a színházakhoz, amelyek szenvedéllyel teljesítik hivatásukat, akkor az Brecht. De minden színház akkor teljesítheti csak hivatását, Shakespeare-től, Moliére-en át Csehovig, *ha meg akarja változtatni a világot.*

CSÍK ISTVÁN

Beszélgetés Jánoskúti Mártával

A tervező hatalmas mappájában egymás mellett lapulnak a rajzok, vázlatok: egy koncepció alakulásának, fejlődésének, megvalósulásának állomásai. Érdekes út - *az Őfelsége komédiása* jelmezeinek útja, története - rajzolódik ki, egészen a bemutatóig. Az a folyamat, amelynek során az első, Moliére és Bulgakov korának jellegzetességeit ötvöző ruhákon fokozatosan csökkennek a tizenhetedik századra utaló vonások, és egyre nyíltabban, direktebben jelennek meg a harmincas évekre, a „személyi kultusz" ellentmondásos korára mutató jelzések. A kritikák jelentős része azonban éppen ezért a közvetlen megközelítési módért marasztalta el a jelmezeket, és pontosan azt az összetett, áttételesebb jellemzést kérte számon a tervezőtől, ami az első vázlatokban megfogalmazást nyert.

- Most könnyű lenne arra hivatkozni, hogy lám, én eleve úgy gondoltam; ez azonban nem lenne igaz! - válaszol-ja a ki nem mondott kérdésre, kissé indulatosan, Jánosk úti Márta. - A színházi előadásoknál nagyon csalóka dolog külön-külön vizsgálni egy-egy részteljesítményt! Nem elég a jelmezek fejlődését-formálódását vizsgálni; legalább ennyire fontos, vagy sokkalta fontosabb, hogy ez a fejlődés hogyan kapcsolódik az előadás egészének kialakulásához! Mert mi is történt tulajdonképpen? Az, hogy úgy éreztük - mi, a produkció részesei, valamennyien -, hogy Moliére személyes drámája akkor lesz általánosítható, ha benne eljátsszuk Bulgakov személyes drámáját is. De abban is megegyeztünk, hogy bármennyit írtak, bármennyit beszéltek már azokról a bizonyos „személyi kultuszos" évekről, az emberek, főként a fiatalok még mindig nem értik, nem ismerik eléggé, hogy mi is történt abban az időben ... Minden ezzel kapcsolatos információt lényegesnek tartottunk! Félreértés ne essék, nem azt akartuk bebizonyítani, hogy erről szól a darab, csak annyit szerettünk volna elér-ni, hogy a nézők feltétlenül rádöbben-jenek: erről *is* szól . . . De nem voltunk bizonyosak abban, hogy ezt a célt, az eredeti elképzelések alapján, sikerül félre-

érthetetlenül elérni! Ezért kerestük azokat *az* elemeket, amelyekkel *egyértelműen* orientálhatjuk majd a nézőt, és megtaláltuk - a jelmezekben is .. . Lehet, hogy a félelmeink indokolatlanok voltak, lehet, hogy ha kevésbé egyértelműek a ruhák, maga a mű is szélesebb, gazdagabb értelmezést kaphatott volna, én azonban vállalom a megvalósult ruhákat, hiszen saját, legjobb meggyőződé-sem alapján terveztem meg őket. Válla-lom, még akkor is, ha azt mondják, „elrontottam" a saját terveimet!

- *Nem vagyok bizonyos abban, hogy a mai tizen-, huszonéveseknek az a csizma. az a fehér zubbony mond valamit .. .*

- Lehet; bár valamit, bizonyos vagyok benne, nekik is mond! De nemcsak ró-luk van szó. Az idősebbek, akik gyermekfejjel vagy fiatalon átélték ezeket az éveket, ugyancsak kíváncsiak! Ezt bizonyítja egyébként az előadás eddig megtett útja, élete is.

- *A közelmúlt másik, nagy visszhangot kiváltó munkája A* sanda bohóc *jelmezeinek tervezése volt .. .*

- Nagyon szerettem ezt a figurát, a Füst Milán elképzelte Goldnágel Efraimot, és ha nem is sikerült egészen úgy színpadra idézni, ahogy elképzeltük, ahogy elképzeltem, most sem tagadhatom meg tőle szeretetemet. Ez a feladat azért volt különösen izgalmas, mert a kisregény lebegő, abszurdan groteszk világa egészen sajátos stílust igényelt a színészektől is. A jelmezeknek, ruhák-nak - azon túl, hogy egy színes, kavargó, folyton-folyvást mozgásban levő közeg attrakcióihoz kellett légkört teremteni -, olyan feladatuk is volt, hogy könnyebbé tegyék a színésznek megtalálni e különös stílus eszközeit. Az öltözék fogódzót is jelentett; alighanem ebből adódtak munkánk bizonyos következetlenségei.

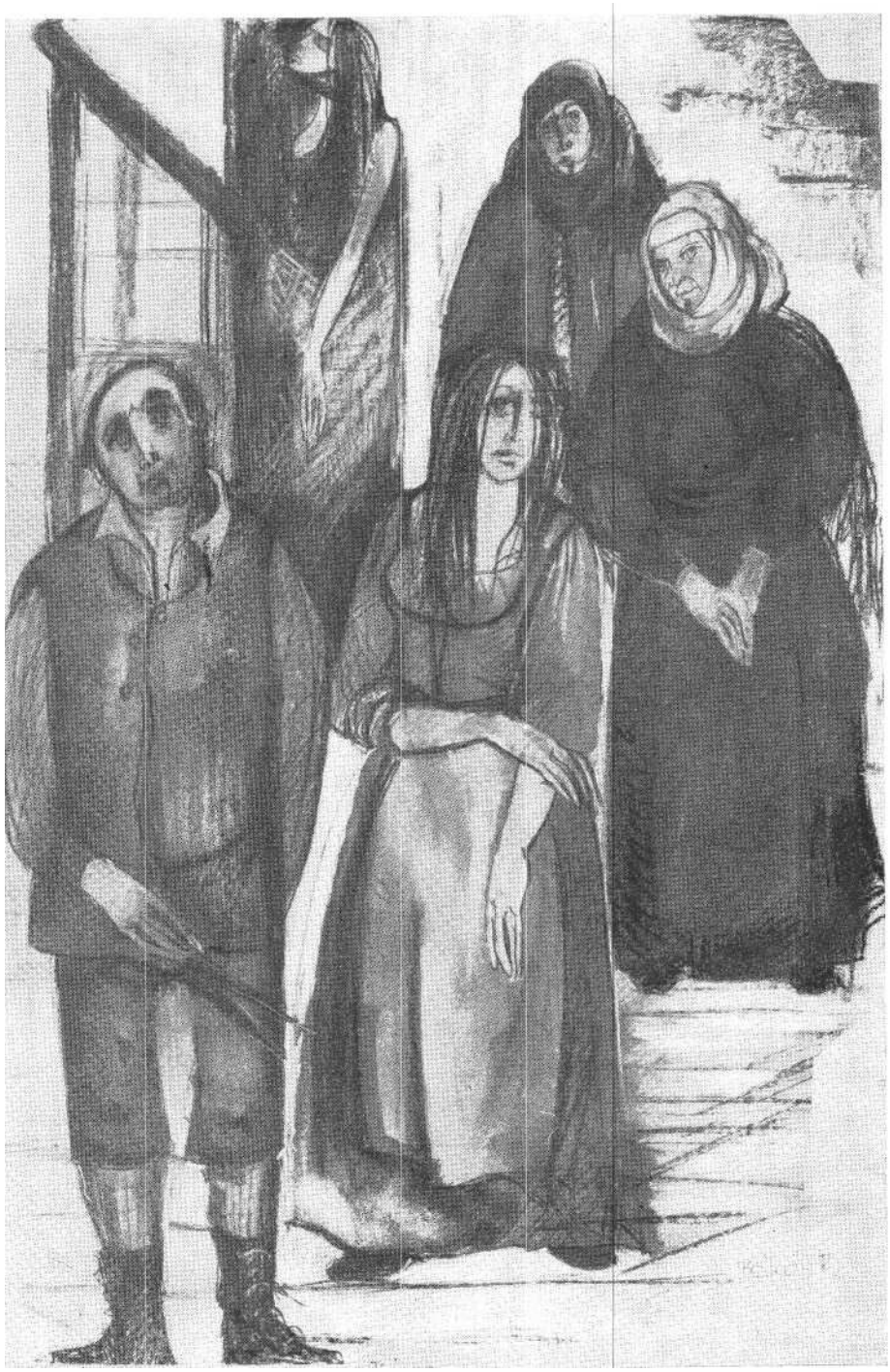
- A sanda bohóc *néhány jelmezét alaposan megtépik az előadás során. Efféle tépheto ruhákat kellett, tervelnie, például, az* Operett *szereplői számára is. Mit jelent a tervező szempontjából egy-egy ilyen feladat?*

-- Mondjam azt, hogy lidércnyomást? Azt hiszem, minden jelmeztervező rémálma az olyan darab, amelyben a szereplők egymásnak esnek, és tépik, szaggatják egymásról a ruhát! Es nemcsak azért, mert eleve úgy kell tervezni, hogy az összetépett ruha, leszaggatott öltözék egy másfajta esztétikumot képviseljen, másfajta dramaturgiai funkciót töltsön be, mint a makulátlan, eredeti jelmez - ez, önmagában még izgalmas és vonzó feladatot is jelenthetne hanem azért is, mert az ilyen feladat fokozott igénybevételt jelent az anyagoknak, és fokozott felelősséget, nagyobb szakértelmet igényel a műhelyektől. Olyan, tőlünk nagyrészt független tényezőknek vagyunk tehát kiszolgáltatva, amelyek állandó Damoklész-kardjaként lebegnek a fejünk felett!

- *Milyen tényezőkről van szó?*

- Nagyon sokan, nagyon sokszor elmondták előttem is, hogy bizonyos munkákra nincs már szakember; a díszlettervezők számára is örök gondot jelent, hogy a régi, aranykezű mesteremberek lassan kiöregednek, a hajdani gárda eltűnik, és nyomasztó, betölthetetlen űrt hagy maga után. A jelmeztervezőket ez a siralmas helyzet még lehetetlenebb helyzetbe hozza, hiszen a krinolinokat, a középkori, hegyes orrú, puha cipőket, csizmákat nem lehet jelzésekkel helyettesíteni! Már ma is alig-alig van, aki ezeket megcsinálja, és a Tisza Cipőgyár legújabb modelljeit mégsem adhatom Goldoni vagy Shakespeare hőseire . . Állítom, hogy a magyar színházi élet legnagyobb gondája nagyon rövid időn belül a jól képzett technikai személyzet hiánya lesz; a tizenkettedik órában vagyunk, hogy a még meglevő szaktudást megmenthessük. Mert élnek még, ha nem is sokan, azok a mesterek, akiknek a keze alatt, afféle régi, céhes módszerekkel, meg lehetne tanulni a szakmát.

Nincs, aki megtanulja?



Jánoskúti Márta jelmezterve Edward **Bond Fej vagy írás című drámájár:ak vígszínházi előadásához (Bodócs** Istvánné felvétele)

– Inkább azt mondanám: intézményesen senki sem gondoskodik arról, hogy legyen! Vannak, ma is vannak a szakmának olyan megszállottjai, akik nem sajnálják rá az időt és fáradságot, hogy ötször-hatszor szétfejtve és össze-rakva egy-egy sajátos ruhadarabot, el-lessék elkészítésének fortélyait; de kevesen vannak. Egyébként is az az igazság, hogy nem is várhatjuk el tőlük, hogy a napi feszített munka, a háztartás és a gyerekek - hiszen többnyire családos asszonyokról van szó - mellett efféle szakmai továbbképzésre áldozzák az éjszakáikat. Persze, az is igaz, hogy a színháznak sincs már meg az a presztízse, tekintélye, varázsa, ami valamikor a legjobb kezű , legjobb ízlésű mestereket ide csábította. Valamikor a cipészek versengtek a színházi megbízatásokért, hiszen óriási vonzerő volt és nagyszerű reklám egy-egy népszerű, híres „sztár" lábára cipőt csinálni. Most nekem kell a nyakamba venni a várost, körül-udvarolni a munkába már belefáradt, idős embereket, hogy vállalják el, ugyan, vállalják már el ezt a néhány cipőt. S ha valamit elront, vagy egyszerűen félreért, és ennek következtében tönkre-megy az egész elképzelésem, akkor is jó képet kell vágnom a dologhoz, mert tudom, hogy holnap is kell a szín-háznak cipő, és nincs más, akihez fordulhatnék! Mert miért is vesződne egy szövetkezet, vagy akár egy magánkis-iparos a mi színházi bolondériáinkkal, amikor más, sokkal egyszerűbb munkákkal játszva többet kereshet! A Vígszínház, tapasztalataim szerint, jobb helyzetben van, mint a többi társulat, a gazda-sági vezetés is rugalmas, megértő, segítőkész - sőt, gazdasági igazgatónk egyik kezdeményező és szervező egyénisége a jelenleg éppen tervezeti stádiumban le-vő mentőkezdeményezéseknek - de még itt is, így is a munkánk nagyobbik része az efféle házalás, anyagbeszerzés...

– *Anyagbeszerzés?*

– A színházi műhelyek csak azokból az anyagokból dolgozhatnak, amelyeket a kereskedelemben kapni lehet, illetve azokból se mindig, mert nem biztos, hogy a számunkra létfontosságú anyagokat nem kapja-e meg már előttünk egy maszek butikos . . . Egy kicsit sarkítva a kérdést, valahogy úgy áll a dolog, hogy normális körülmények között az ember kitalál valamit, megtervez egy ruhát, és megvásároltatja hozzá az anyagokat; a jelenlegi körülmények között viszont, ha el is képzelünk valamit, először körülnézünk, mi az, ami kapható a piacon, és ahhoz igazítjuk az elképzeléseinket. Külön gond és örök bosszúság volt a műszálas anyagok hihetetlenül széles körű térhódítása; ezek az anyagok egyáltalán nem, vagy alig-alig festhetők, sok esetben tehát, ha faktúrájukat, esésüket tekintve meg is felelnének, le kell mondanunk róluk. Nem kevésbé kínzó, állandóan visszatérő probléma hogy az egyes anyagok a divat hullámzása vagy a gyártó szeszélye következtében egy-két hónapon belül kifogyhatnak, egyszer s mindenkorra eltűnhetnek a boltokból, sokkal hamarabb, mint ahogy egy sikeres darab lefut a színház műsorában. Az elkopott ruhákat, kirojtosodott jelmezeket újra kellene csináltatni, de - itt a bökkenő - az eredeti anyag már nem hozzáférhető . . . A másféle anyag pedig megváltoztatja az előadást is; megalkuvás a tervező, a rendező, a színész számára egyaránt!

– *Nem jelenthetne bizonyos segítséget, ha a színház azokat a ruhákat, kiegészítőket vásárolná fel, amelyeket évtizedek óta őrizget naftalinba csomagolva az idősebb generáció?*

- Dehogynem! Különösen a kiegészítők, táskák, övek, csipkék, legyezők, napernyők, sétapálcák és a többi tekintetében . . . Most még volna lehetőség is rá, talán az utolsó lehetőség, hiszen lassan elmegy közülünk az a generáció, amelyet még arra tanított a szükség és a két világháború, hogy minden kis fodrot, csipkét, minden zsebkendőt gondosan megőrizzen, hátha jó lesz még valamire . . . De, sajnos, itt is határt szab-nak a lehetőségeink - a pénzügyi keretek! Díszlettervező kollégáimat gyakran a guta kerülgeti, amikor azt látják, hogy a régi, szanálásra kerülő városrészekből a házgyári lakásokba költöző családok hogyan kótyavetyélik el, faanyagként, a jellegzetes bútorokat, hogyan vernek szét egy-egy ebédlőt, hálószobát, amire talán már a jövő évadban lenne égető szükség - de hiába. A raktár kicsi, vásárolni csak egy-egy konkrét produkcióhoz lehet.

– *Mi **lehetne** a megoldás **ebben** az áldatlan helyzetben?*

– A legjobb megoldás, azt hiszem, az lenne, ha vissza tudnánk állítani a szín-ház hajdani varázsát, társadalmi szerepét. Bizonyos vagyok benne, hogy az a gyárigazgató, vagy az a boltvezető, aki szereti a színházat, segítené a munkánkat, megkönnyítené a dolgunkat, hiszen erre most is akad példa, nem is egy! Akkor a tehetséges, fiatal szakemberek is szívesen jönnének megtanulni a régi mesterek fogásait . . . Ez azonban túlságosan is távoli cél. Közvetlen, konkrét segítséget jelentene, ha csak afféle tűzoltómegoldásként is, ha megkezdődne vég-re a színházi műhelyek számára közép-szintű szakemberek képzése, mondjuk, a képző- és iparművészeti szakközépiskolákban. Ilyen elképzeléseket feszeget az a tervezet is, amelyet már említettem. Az anyagok beszerzésére, kikészítésére, festésére pedig valamilyen központi szervet kellene létrehozni.

– *Olyan létesítményre gondol, mint amilyen a Német Demokratikus Köztársaságban vagy - például - Pozsonyban működik?*

– Igen! A pozsonyi műhely azért is ideális, mert szükség esetén régi technológiákkal képes előállítani egyes anyagokat, és az igények szerint, sajátos textíliák szövésére is vállalkozhat. A pozsonyi példát rendkívül vonzónak tartom azért is, mert ez a műhely - helyzetéből adódóan - rendkívül rugalmas, a szín-ház életéhez közvetlenül kapcsolódó munkára képes. Természetesen tisztában vagyok azzal, hogy egy ilyen, központosított, mindennel felszerelt üzem nem olcsó mulatság, de létrehozása előbb-utóbb megtérülne, hiszen a szegénységünkből fakadó rögtönzéseink is igen sokba kerülnek ám!

– *Mivel magyarázza, hogy színházi életünkben éppen most, amikor a látvány jelentősége egyre inkább előtérbe kerül, a színházi élmény eme meghatározó elemét szolgáló műhelyek ennyire háttérbe szorultak?*

– Részben azzal, hogy a tervezők s a műhelyekben dolgozó régi szakemberek eddig, ha hihetetlen nehézségek árán is, de valahogy mindig meg tudták oldani feladataikat. A rögtönzések, szükségmegoldások, problémák és gondok nem „jöttek át" a rivaldán, csak a színházi emberek idegeit ették . . . A szükség egyébként néha nagyszerű ötleteket, kétségbeesetten zseniális megoldásokat sugall, mégis jobb lenne, ha nem a szükség, hanem a lehetőség inspirálná a rendezőt és a tervezőt . . . No de ezt csak úgy, zárójelben. Visszatérve az eredeti kérdésre, alighanem az is szerepet játszik ebben, hogy nálunk a verbális színháznak, a kimondott szónak túl sokáig volt egyedüli tekintélye, és ennek túl szívósak a hagyományai .. .

– *Gondolom, ez a kérdés gyakran szóba kerül a Képzőművészeti Főiskolán is, **ahol***

jelmeztervezést tanít. Beszéljen erről a munkájáról is

- Nem hiszem, hogy erről a témáról sok újat tudnék mondani , azok után, hogy a SZÍNHÁZ-ban a közelmúltban megjelent Szinte Gábor tanszékvezető nyilatkozata. Ami a saját munkámat illeti? Jelmeztervezést tanítok, de nem azzal a céllal, hogy *csak* jelmeztervezőket neveljünk: tervezőket szeretnénk képez-ni, és a hangsúly ebben az esetben a megnövekedett igényeket követni tudó, *komplex tervezői szemléleten* van! Nem steril körülmények között oktatunk, hanem szoros kapcsolatban a hétköznapi gyakorlattal, a színházi valósággal. Ezért remélem, hogy végzős tanítványaim számára sem jelent majd valamiféle stressz-hatást, ha kikerülnek a főiskola falai közül. Igyekszünk úgy tanítani őket, hogy idejében megismerjék és megértsék, milyen közegbe kerülnek, és úgy neveljük őket, hogy minden erejükkel igyekezzenek majd jobbá tenni ezt a közeget.

E számunk szerzői:

BALOGH TIBOR
a Színházművészeti Szövetség munkatársa

BODÓ LÁSZLÓ
a Dunántúli Napló munkatársa

BUDAI KATALIN
újságíró

CSÍK ISTVÁN
újságíró, az Ipari Minisztérium Sajtó- és Propaganda Osztályának csoportvezetője

FORRAY KATALIN
újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

HERMANN ISTVÁN
az ELTE tanszékvezető egyetemi tanára

KOLTAI TAMÁS
újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

KŐHÁTI ZSOLT
újságíró, a Filmkultúra főszerkesztője

MAJOR TAMÁS
színész, rendező, kétszeres Kossuth-díjas

NÁDRA VALÉRIA
újságíró, a Magyar Televízió munkatársa

NANAY ISTVÁN
újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

PÁLYI ANDRÁS
újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

RAJK ANDRÁS
újságíró, a Népszava főmunkatársa

SZEKRÉNYESY JÚLIA
újságíró, az ES munkatársa

SZÓDY SZILÁRD
a Művelődési Minisztérium főelőadója

NYIKOLAJ ZSEGIN
szovjet színikritikus,
a moszkvai Tyeatr munkatársa

PÁLYI ANDRÁS

A színház - és ami helyette van

Az idei Holland Fesztivál margójára

Amikor Antonin Artaud a harmincas évek derekán leírta azóta színházi körök-ben már-már szállóigévé lett hasonlatát, hogy a színész legyen olyan, akár a máglyára küldött szent, aki még a lángok közül is élő jeleket ad, elsősorban a színház társadalmi-közösségi hatásképtelensége ellen tiltakozott. Úgy érezte, hogy a pszichológiai színház kétségbe-esetten azon igyekszik, bevezesse az ismertbe az ismeretlent, vagyis feloldja és letagadja a mitikust, ahelyett, hogy megidézné. Azóta fordult a kocka. Divatba jött a máglyáról jeleket adó szent, divatba jött a mitikus erők megidézése, a lélektani igazságok elutasítása, s nemegyszer a szakmailag elmélyültebb munkát folytató együttesek és alkalmi csoportok egymással versengve azon igyekeznek, hogy az ismertet bevezessék az ismeret-lenbe. Azaz divatba jött a titokzatosság, a közönség meghökkentése, sőt, divatba jött a közönség meghökkentésének divat-ja. Jobb esetben ez öniróniát jelent, rosszabb esetben cinizmust. E folyamat kezdete a hatvanas évekre tehető, de akkor még erőteljes és valóságos mű-vészi megújulást ígért, színháztörténeti jelentőségű eredményeket gyümölcsözött (Grotowski, Living Theatre stb.). A hetvenes évek végére azonban, úgy tűnik, az „új avantgarde" - átmenetileg? - ki-fulladt, a produkció és a mutatvány primátusa a színházban egyre döntőbb súllyal álproduktivitást és önmutogatást jelent.

Az a Nemzetek Színháza fesztivál, melyet 198o tavaszán rendeztek meg Amszterdamban, minden impozáns sok-színűségével, mobilitásával, szabados-ságával végül e kórkép jellegzetes tükrét tárta elénk. E bemutatósorozatot, ahogy erről a SZÍNHÁZ 1980/9. számában több írás is tudósított, a színházi élet peremvidékén jelentkező törekvéseknek fórumot adó ún. „Bolondfesztivál" keretében rendezték meg. Mellette a Holland Fesztivál tavaly még megőrizte hagyományos „komolyságát" és tradicionalizmusát. Idén már a Holland Fesztiválra is betörtek a „bolond" szelek: a program több olyan produkciót hirdetett, melyekét csak bajosan lehet szín-házi előadásnak nevezni, inkább *olyasvalaminek, ami a színház helyett van.* Ennek megállapítása önmagában még nem kíván értékelés lenni, inkább bizonyos tünet regisztrálása. A színházi kísérletezés, miután egészséges hevülettel megpróbálta lebontani azt a falat, mely az élet és a színház között emelkedett, el-jutott a puszta színszerűség, a színházi jelleg kérdésessé tételéig. Nem biztos, hogy mindaz színháznak nevezhető, ami manapság egy színházi fesztiválon látható, lehet, hogy inkább csak ihletében, kiindulópontjában teátrális. Esetleg rendhagyó, furcsa, játékos tükör, amelyben, ha tetszik, a világ többé-kevésbé de-formált, tanulságos vagy tanulság nélküli képét pillanthatjuk meg. Elmond-ható ez az idei Holland Fesztivál bemutatóiról is, noha ugyanakkor meg kell jegyeznünk, hogy nem láthattuk az összes fesztiválpremiert, sőt azt is, hogy a Holland Fesztivál hagyományos profil-ja szerint elsősorban zenei és zenés szín-házi seregszemle, s azok a prózai elő-adások, melyekről itt beszélünk, a fesztiválprogramban inkább kiegészítő szerepet töltenek be. (E sorok írója például nem volt jelen az Állami Bábszínház Bartók-műsorainak amszterdami bemutatóján.) Az egyhetes ízelítő, amiről viszont számot adhatunk, megengedi, hogy néhány széljegyzetet fűzzünk napjaink színházi forrongásainak margójára.

Hamlet, vagy amit akartok

Alighanem az amerikai illetékességű, de párizsi székhellyel is rendelkező Stuart Sherman hozta a fesztiválra a „legbolondabb" produkciót. A műsor-füzet arról tudósít, hogy Sherman 1978 óta minden esztendőben részt vett egy-egy előadással a Holland Fesztiválon. Ezeket nem láttam, sőt visszhangjukat sem ismerem, tehát csupán idei vállalkozásáról szólhatok, mely a *Hamlet - variáció egy témára* címet viselte, s az új színházi törekvéseket pártoló, jobb napokat is megélt Mickery Színház kis termében került színre. E *Hamlet-variá*cióban adva van hat színész (részben hazaiak, azaz hollandok, részben kül-földiek), hat koponya, hat fakard (vagy inkább fatőr), hat faajtó, mely kérdéses pillanatban sarka körül megfordítható, az ajtókban mélyedés, ahová a tőröket be lehet dugni. E kellékek nagyjából elegendőek is Shermannek, hogy variációit végigjátssza: a hat színész egyen-ként megáll a maga ajtaja előtt, különféle

Egy kép A szabadság illúziói **című előadásból**

szertartásosan semmitmondó mozdulatokat tesz, a fatőrt bedugja az ajtóba, mely aztán megfordul, s kiderül, hogy az ajtón átdugott tőr túloldalt nyilván e célra megfelelően kilyukasztott és felerősített kockákba mélyedt, s most a kockákat további szertartásos mozdulatokkal le lehet emelni. Stb. stb. Hogy mi köze ennek a *Hamlethez?* Nem kevesebb, hogy mind a hat színészhez tartozik egy-egy kazettás magnetofon, melyekről az akció közben Hamlet monológjának monoton angol nyelvű felmondása hallatszik...

Így megy ez pontosan huszonhárom percig. Türelmesen szemlélődöm (talán ez lenne Sherman célja ?), annál is inkább, mert sajtójeggyel jutottam be a terembe, ami annyit tesz, hogy nem kellett pénzt adnom a belépőért. De amikor a következő huszonhárom percben a legminimálisabb változtatás és értelem nélkül megismétlik a produkciót (gondolom, pusztán azért, hogy legalább megközelítse időtartamában az egy órát), akkor nézői mivoltomban megsértődöm, s efféle szentenciát gyártok: a semmitmondásnak is megvan a maga határa. Mélyebb bölcsességre Sherman *Hamletje* nem inspirál.

Circus Lumiére

Az a csoport, mely David Gale és Hilary Westlake irányításával egy londoni külvárosi vasúti kocsiszín helyiségében működik, s Amszterdamba „Circus Lumiére" elnevezéssel érkezett, bizonyos tekintetben tipikusnak nevezhető. Jelenlegi, bohócszámokból összeállított műsorukat egy esztendeje játsszák, nagy sikerrel. A sikernek, nyilatkozták a fesztiválújságban, igen örülnek, ám a szájuk íze mégis keserű, mert ezt megelőzőleg hét esztendőn át különféle „intenzív produkciókkal" jelentkeztek, és senki sem figyelt oda rájuk. De korántsem csak a várható siker kedvéért izgatta őket a cirkusz műfaja, hanem mert úgy érezték, az extrém szituációk iránti vonzalmukat kedvükre kiélhetik benne. Szövetségre léptek hát a wimbledoni Művészeti Akadémiával, s velük közösen készítették el új programjukat.

Az ember társadalmi szerepjátszása érdekli őket, azok a pótszerek, amivel a hétköznapok kisembere megpróbálja „megoldani" a kor problémáit, melyeket többnyire se átlátni, se elemezni nem képes. Ahhoz, hogy a bohóctréfák kellőképp üljenek, nincs szükség a közönség „beavatására", nincs szükség előtanulmányokra, nincs szükség absztrakt gondolkodásra. A Circus Lumiére fiatal bohócai nem törekszenek ezen az estén egyébre, mint hogy a publikumot megnevettessék, s a groteszk-extrém helyzetekben megmutassák azoknak a hamis hétköznapi mítoszoknak a fonákját, melyek a nyugati társadalmat áthatják.

Úgy remélik, hogy a közönség nemcsak nevet rajtuk, hanem egy-egy pillanatra cl is szégyelli magát. Ha ezt elérik, nem dolgoztak hiába. De elérik-e? Őszintén szólva, azon az éjszakai előadáson, melyen - egyébként zsúfolt nézőtér előtt, s ez itt ritkaságnak számított! - végignéztem a Circus Lumiére bohócszámait, nem voltam biztos abban, hogy túl sokan elszégyellték volna magukat. Tény viszont, hogy láttam öt tehetséges bohócot, akik meggyőztek fizikai és szellemi erőnlétükről, már-már azt is mondhatnám, virtuozitásukról, ha maga a cirkusz, ez az egyébként nagyon is színészi eszközökre apelláló cirkusz nem lett volna igen változó színvonalon mozgó mű-sor. Elhivatottságuk se az olcsó viccektől, se az ízetlen tréfáktól nem óvta meg őket. A közönséggel azonban tagad-hatatlanul találkoztak.

S azt hiszem, ez a leginkább tipikus történetükben. Ha azt mondtuk fentebb, hogy divatba jött a művészi (művészieskedő) rejtélyesség, az ismert közhelyeknek ismeretlen titokzatosságba csomagolása, akkor azt is hozzá kell fűznünk, hogy a közönség egyre fásultabb a sok banális áltitokkal szemben, sőt egyre kevésbé figyel oda azokra az „intenzív produkciókra" is, melyek tehetséges emberekről lévén szó, némi figyelmet mégis érdemelnének. Mi más marad, mint a cirkusz? Ez legalább siker. Vagy álsiker?

Majakovszkij

Persze divatba jött a sematizmus is. Vagy ahogy errefelé mondják: az agit-prop művészet. A hangsúly ezúttal a közérthetőségen és a társadalmi problémák didaktikus ábrázolásán van. Csak semmi összetettség, semmi bonyolultság, sem-mi áttételesség. Ha a „nép" nem tud felemelkedni a „művészethez", mert az érthetetlenné vált, akkor a „művészetnek" kutyakötelessége leereszkednie a „néphez". Bármennyire mások is a társadalmi gyökerek és körülmények, mégis elmondható, hogy Európa innenső felé-ben mi már korábban kijártuk ezt az iskolát, s így a keletről érkező meg-figyelő a lelkes sematikus „agit-propos" programokat eleve idézőjelben hallja. Pedig a művészet társadalmi hasznosságának kérdése tagadhatatlanul a nyugati értelmiség akut problémája. Minden jel szerint ebből indult ki az a haarlemi „alternatív csoport" is, mely Majakovszkij alakját idézi fel egyórás elő-adásában.

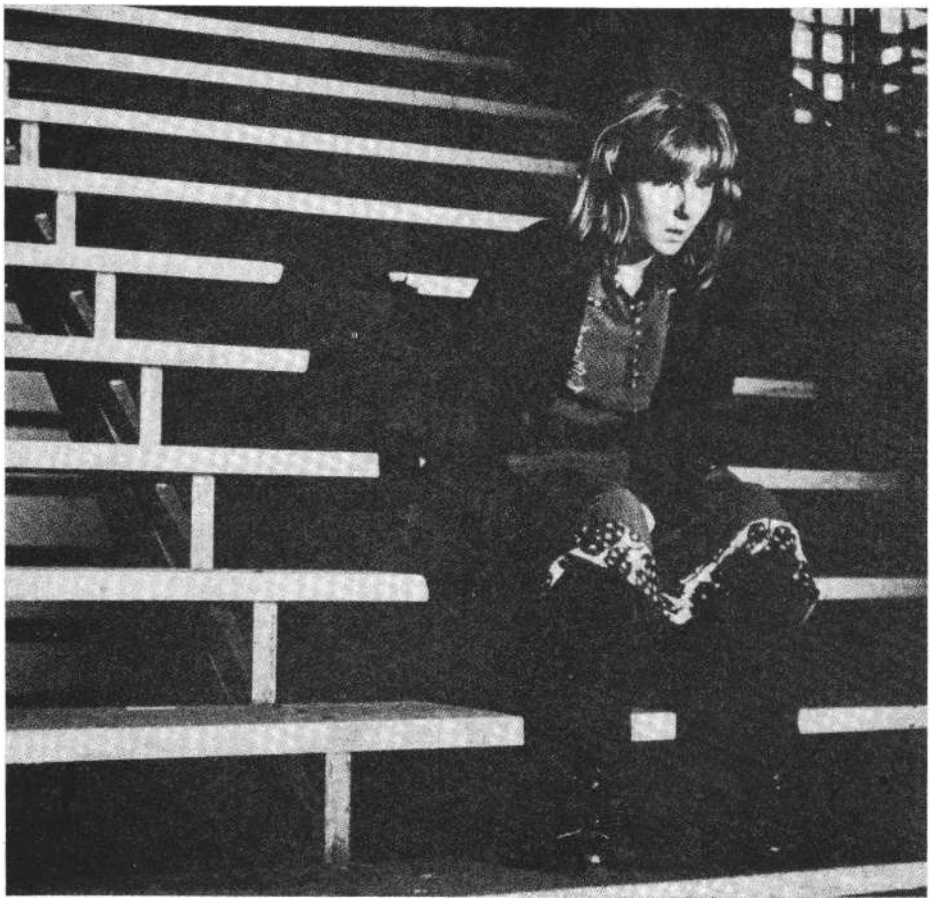
„Mi történt Majakovszkijjal?"-olvassuk a plakátokon, a műsorfüzetben. Az előadásban is többször elhangzik ez a kérdés. De maga a produkció mégsem annyira Majakovszkijra kíváncsi, mint inkább azokra az összefüggésekre, melyek Majakovszkij kapcsán társadalom és művészet viszonyáról elmondhatók. A mozaikszerűen és szimultán cselekvésekből építkező előadás egybefonja a költészet társadalmi hatékonyságáért és megbecsüléséért harcoló poéta közéleti megnyilvánulásait, Majakovszkij-darabok és versek részleteit egy szerelmi-háromszög-történettel s a költő öngyilkosságával. Milyen elégedetlenség fűtötte hát - a haarlemi előadás szerint „a szovjet forradalom parádés lovát", aki maga is az „agit-prop" művészet mellett tört lándzsát, mégsem volt hajlandó lemondani a költészet nyelvi-formai forradalmáról? Sőt, ellenkezőleg, a két forradalom, a művészi és a társadalmi el-választhatatlanul összefonódik érvelésé-ben, amikor harciasan szembeszegül azokkal, akik úgy vélik, a költőnek közérthetőség címén - le kell ereszkednie a tömegekhez. Alighanem ez a mag az, ami ma a haarlemi „alternatívok" számára a legfontosabb üzenet Majakovszkij történetében.

Kár, hogy maga az előadás sem színészileg, sem kompozíció és látvány tekintetében nem eléggé meggyőző. Pedig a fesztiválprogramból arról is tudomást szerezhettünk, hogy igen elmélyült és kiterjedt műhelymunka előzte meg a bemutatót. Az előadás résztvevői kilenc munkacsoportban dolgoztak, s egymástól független variációkat készítettek a felvázolt témára. Míg az egyik csoport a futurista asszociációs módszert kamatoztatta, addig a másik Mejerhold biomechanikus tréningjéből indult ki, ismét egy másik zeneileg dolgozta fel a maga képzettársításait, s ismét másik csoport „akusztikus dekorációkat" készített (amin azt kell értenünk, hogy az előadással párhuzamosan a teremben el-helyezett televíziós képernyőkön video-felvételeket látunk). És így tovább. A sokféle megközelítés azonban - az eredeti szándékkal ellentétben - nem állt össze szerves egésszé, s inkább egy formális ötletekkel agyonzsúfolt Majakovszkij-emlékműsorra hasonlít.

Mária Magdaléna

Ki ne érthetné meg ezek után Jan Decorte brüsszeli rendezőt, amikor fenn-hangon kijelenti: „Nem akarok modern színházat csinálni, nekem nagy szövegekre van szükségem." Decorte azzal alapozta meg jó hírét, hogy néhány esztendeje már rendezett Rotterdamban egy különleges Rosmersholm-előadást, s most mintegy az Ibsen-mű előzményeként I l ebbel *Mária Magdalénáját* vette elő. A múlt század közepén írt dráma a XVIII. századi német irodalom kedvelt motívumát, a polgárlány elcsábításának ese-

Mauler húsgyárost hordszéken hozzák (A vágóhidak Szent Johannája)



Szent Johanna: Therése Affolter

tét dolgozza fel, s alighanem igaza van Decorte-nak, amikor hisz abban, hogy e múlt századi „nagy szöveggel" élő színházat lehet teremteni, mert a brüszszeli bemutató után előadása igen éles és szélsőséges kritikai visszhangot váltott ki. Talán az sikerült neki a leginkább, ami a legkevésbé látványos: Hebbel Klárájának történetét, aki szembekerül az „én fölött álló" kispolgári mentalitással s az önmaga által felállított erkölcsi xenddel, egyesek több mint száz esztendő után is a „kellemetlen" és a „felháborító" jelzőkkel illették.

Decorte arra törekszik, hogy ez a háromórás családi dráma, melynek fókuszában egy könnyen sírásba menekülő kislány áll, egyszerre váltson ki a publikumból viszolygást és sajnálatot. Gondosan kidolgozza a polgári erkölcs összes banális kliséjét, s mindent megtesz, hogy színészei hihetően motiválják a hajlíthatatlan családfő, a beteges és megszállott anya, a tékozló fiú vagy az elcsábított polgárlány könnyen sematikusnak is tűnhető alakjait. Decorte *a Mária Magdalénával* hitet tesz a lélektani ábrázolás időszerűsége mellett, és szembefordul a divatos „agit-prop"-pal, de mindvégig társadalmi összefüggésekben gondolkozik, és jelenleg is valóságos társadalmi gondokat fogalmaz meg Hebbel mai szemmel talán már kissé romantikus meséjében. Kitűnő partnerre lelt az NDK-beli vendégtervező, Gero Troike személyében, aki nem használ trükköket, nem ügyeskedik, hanem arra törekszik, hogy a néző valóban lássa, amit látnia kell. „A színház ne legyen illuzionista, legyen átlátszó" - vallja Decorte, s a tervező valóban nem rejti el a reflektorokat, elárulja a színváltozás kulisszatitkait, mégis néhány tárggyal és atmoszférikus világítási effektusokkal minden illuzionizmusnál szuggesztívebb levegőt teremt a történet erőteljesen kontúros figurái közé.

A Mária Magdaléna amszterdami fogadtatása nem volt oly viharos, mint a brüsszeli, s ebben annak is része lehetett, hogy Jan Decorte rendezéséből, minden méltányolható erénye és értéke ellenére hiányzott az az átütőerő, amire pedig szüksége lenne, ha valóban arra törekszik, amit egy nyilatkozatában vall: hogy a közönséget - a húszas évek népszínházi mozgalmainak mintájára - meg lehet és meg kell újítani. A brüsszeli rendezőt kritikusai előszeretettel nevezik „posztmodernistának", s valóban felfedezhető előadásában, hogy az avantgarde irányzatok vívmányait igyekszik ötvözni a hagyományos színjátszási formák iránti vonzalmával. Valószínű, hogy nem ő az, aki! csodaszert talál a fentebb jelzett színházi válság megoldására, de egy estére újra elhiteti velünk „a *nagy* szövegekre" épülő színház létjogosultságát. S ez sem kevés.

Játszik a börtön

Dagmar Schauberger előadása, *A szabadság illúziói az* ellenkező végletet képviseli. Schauberger egy estére elhiteti velünk a tisztán képi asszociációkkal dolgozó látványszínház létjogosultságát. Ha ugyan egyáltalán színháznak nevezhető, amit csinál. Alkonyati derengő fényben beengedi a nézőket egy Amszterdam külvárosában álló, használatonkívüli börtönbe, s két órán át barangoltat bennünket az elhagyott épületben, újra s újra felcsigázva az érdeklődésünket képi fantáziájával.

Hogy mik ezek a képek? Hol olyan terembe vetődünk, ahol a rabok levetett és felhalmozott, penészedő ruhadarabjai tornyosulnak, máskor végig kell néznünk a sivár cellákat, melyekben a rácsos ablakon kibámuló mozdulatlan alakok merednek; hol pedig luxus módon terített lakodalmi asztal köré kerülünk; a börtönudvaron, melyet elárasztott a víz, egy képzeletbeli zenekar megvilágított székei és kottaállványai, egy énekesnő hosszú pallón haladva a víz fölött Schubert *A pisztráng* című dalát énekli, míg a vízben döglött pisztrángok úsznak stb. stb. Ami a legfőbb erő ebben a produkcióban, az nem egyéb, mint az asszociáció dramaturgiája. Úgy tűnik, olyan alkotó műve ez, aki pontos belső iránytűvel rendelkezik, aki egyetlen pillanatra se enged a hatásvadász látványosság csábításának, s így mindvégig hiteles marad. Önvallomás és önfeltárulkozás ez a kompozíció, akár egy költemény vagy egy zenemű. Kontemplatív szín-ház, melynek megvan a maga világszín-házi rokonsága (elegendő talán az amerikai Robert Wilsonra, a nyugatnémet Pina Bauschra vagy a lengyel Tadeusz Kantorra utalnunk). S mert kontempla-

tív színház, minden, ami kiolvasható belőle, nagymértékben függ a befogadó szubjektív szempontjaitól, állapotától, gondolatvilágától. A külvilág és a börtön, a szabadság és a rabság, a nyomor és a fényűzés képei egymásra kopírozva itt elsősorban sokkírozni akarnak, belső konfrontációra kényszeríteni a nézőt: hogy megmérjük magunkat és a bennünk élő valóságképet. Hogy befelé forduljunk, mintha meditációs gyakorlaton vennénk részt.

Aki elmegy megnézni *A szabadság illúzióit,* nemigen tudhatja, miféle (anti ?) színház várja. Mégsem jut eszébe senkinek, hogy sarkon forduljon, és otthagyja az egészet.

Szent Johanna a börzén

„Mindig és minden színházi alkotó számára az a legfőbb veszély, ha a magánszférába menekül. Az a kísértés, hogy a színpadot személyes problémáink megoldására használjuk föl - és az a kísértés, hogy mindent, amit a közönség nem ért, zseniálisnak tekintsünk. Mert ezáltal épp az vész el a színházból, ami az emberek - a színészek és a nézők - közti eseménynyé tehetné, közösségi élménnyé. A szín-ház átvitt értelemben lehet az erkölcsiség klinikája, de senki onániáját vagy autoterápiás kísérleteit nem szolgálhatja" - olvashatjuk a hamburgi Der Spiegel egyik tavaly őszi számában Claus Peymannak, a bochumi Schauspielhaus intendensának nyilatkozatát. S e sorok nemcsak azért kínálkoznak ide, mert végül is Peyman színháza (ha nem is Peyman rendezése) jelentette az idei Holland Fesztivál igazi színházi szenzáció-ját, hanem azért is, mert a kiváló nyugat-német színházi ember e néhány mondattal a lényegre tapint, s épp ahhoz szól hozzá, amit legaktuálisabb gondként a fentebb röviden ismertetett színházi elő-adások felvetnek. A bochumiak *A vágó-hidak Szent Johannáját* hozták Amszterdamba, rendhagyó és szuggesztív, a Brecht-kánon szerint vitatható, mégis tagadhatatlanul Brecht szellemében született előadásban, s elsöprő sikert arattak. A titkuk nem más, mint a legősibb színházi igazság: nem felejtették cl, hogy a színház mindenekelőtt élő kapcsolat, s minden, ami játék és gondolat, csak ebből az élő kapcsolatból, színész és néző találkozásából születhet. S ha ez a találkozás létrejön, szinte beláthatatlan lehetőség nyílik a színpadi játék és gondolat kibontakozása előtt.

Színpadról ezúttal persze csak átvitt értelemben lehet beszélni. Az eredeti bochumi előadást egy volt gyár hatalmas szerelőcsarnokában játsszák, amelyből a tervező Karl Kneidl monumentális és fantasztikus játékteret teremtett. A fesztiválbemutató külön érdekessége - ami több is, mint érdekesség -, hogy a dráma, mely témáját az 1929-es chicagói marhabörzén kitört válság történetéből meríti, a napközben ma is eredeti funkciója szerint működő amszterdami börzén kel új életre; ez önmagában is fel-erősíti Alfred Kirchner mindenféle erőltetett és didaktikus aktualizálástól mentes rendezésének időszerű hangsúlyait. A bejáratnál sokszorosított lapokat nyomnak a nézők kezébe, melyen a darab rövid tartalmi kivonata olvasható, s ezen mindjárt fel is kérik a közönséget, hogy mivel az előadás a terem különböző pontjain játszódik, kövesse a színészeket. Ülőhely nincs. A bejárattal szembeni hosszú, folyosószerű emelvényen: a darabbeli börze, megszámlálhatatlanul sok telefonkészülékkel. A terem jobb végében az üdvhadsereg emelvénye, baloldalt lehangoló iparvárosi hangulatot árasztó csövek és kémények ez a szegények helye. Középütt a vágóhíd óriás platója, mely kis híján összeköti az üdv-hadsereg feketekalaposainak posztját a szegények városával. Itt, a nyomorvidék felé eső végén a vágóhidat több méteres vasállványzat-torony zárja: e torony csúcsán álmodja majd meg Johanna, hogy a szegények forradalmának vezére lett. A börzével szemben: Mauler húskirály szobája szintén emelvényen. A börzeháború többi szereplőjét - Cridle, Graham, Meyers és Lennox húsgyárosolcata nézők közt egyébként elvegyülő statiszták hozzák a vállukon, luxuskivitelű hordszékekben: az egész húscsata, ami-ről a darab szól, mintegy a nézők feje fölött zajlik. És természetesen a kenyerüket vesztett, rongyos munkások feje fölött, hisz ők a közönség sorai közt tűn-nek fel, közülünk szólalnak meg, s itt jelenik meg Johanna is, amikor az üdv-hadsereg feketekalaposaként dalolva megérkezik, hogy levest osszon a nyomorgóknak. Az általános sztrájk leve-résekor a terembe betörő katonai roham-osztag természetszerűleg a sztrájkolókat és a nézőket együtt tereli kordon mögé, s a közönség mint tömeg egyébként spontán reakcióiban is jól „statisztál", csődületet teremt és felsorakozik az indulót éneklő Johanna mögé, bámészkodik, és hangos tetszésnyilvánításra ragadtatja magát. Ráadásul az amszterdami előadás a Holland Fesztivál és a NOS televíziótársaság közös produkciójának számít: valamennyi előadáson ott van a tévé kerekeken guruló óriáskameráival és kézikamerákkal dolgozó „riportereivel", akik többnyire a leglátványosabb pillanatban ugranak oda a főszereplők orra elé, hogy megörökítsék a drámai pillanatot, szétlökik a tömeget, világítanak, utasításokat adnak egymásnak; ez nem játék, hanem valódi fel-vétel (a későbbi tévéadást több szalagról vágták össze), de számunkra, akik részt veszünk e monumentális börzeszínházban, ez is játékká lesz. Mint minden: a Koopmannsbeurs (hivatalos neve szerint Kereskedelmi vagy Arutőzsdének fordíthatnánk) századfordulón épült vörös téglás, impozáns tartóoszlopokon nyugvó tömbjétől az önmagukat alakító nézőkig.

Alfred Kirchner értelmezésében sokkal naturálisabb és romantikusabb *A vágóhidak Szent Johannája,* mint ahogy azt egy brechti példázatról gondolnánk. Brecht Johannája az üdvhadsereg jószívű térítőjeként érkezik a vágóhídra, ezzel a vallomással: „Dobbal és zászlóval menetelünk mindenhová, ahol elharapódzik a nyugtalanság és erőszak fenyeget, hogy emlékeztessük az embereket a Jó-istenre, akit elfeledtek, s lelküket visszavezéreljük ()hozzá." A marhabörze mechanizmusa azonban úgy fojtja meg e kései Jeanne D'Arc szent elkötelezettségét, hogy az elhivatott lány maga se veszi észre kudarcát. Brecht kíméletlen logikával mutatja meg, miként válik Johanna eszközzé a húsgyárosok kezében, és árulja el a szegényeket. Kirchner, anélkül, hogy a cselekmény fő vonalát megváltoztatná (inkább csak összevonásokat és tömörítéseket hajt végre a darab szövetében), nem engedi meg Johannának, hogy kihunyjon belőle a hit. De ez a hit az előadás végére már nem az üdv-hadsereg vallásos demagógiájából táplálkozik. Épp ellenkezőleg. A forradalom bukása utána legmélyebb keserűséggel törnek fel a brechti szavak e szent tüzű, megtört Johannából:

Ezért, ki odalent azt mondja még,
létezik egy isten,
Ki láthatatlan marad s mégis megsegíti őket:
Annak fejét addig verjék a falba,
Míg belepusztul.

Eredetileg Johanna tüdőgyulladásban hal meg, noha tisztában vagyunk azzal, hogy a börze mechanizmusa tiporta

agyon. A mondat, mely a lány tüdőgyulladására utal, itt is elhangzik Snyder hadnagy szájából, ám a súlyos beteg Johanna, aki ekkor már a szegények „negyedét" jelző csövek és kémények közé húzódik vissza, még egyszer felemelkedik, szót kér, és vádat emel az embertelenség ellen. S miközben a nép kigúnyolja az „áruló" Johannát (aki egy levél kézbesítésének elmulasztásával hozzájárult a forradalom bukásához), sortűz dörren, a lány holtan rogy össze. A gúnyos hozsannázás gyászmenetté alakul, a munkások vállukon viszik ki a teremből Johanna tetemét.

Therése Affolter csodálatos színész. Olyan, aki életét és vérét adja a színházért. Olyan, aki első dalától utolsó jajáig rabul ejt, aki ellenállást nem tűrő érzelmi azonosulásra kényszeríti a nézőt, akit messziről csodálunk, akár egy csillagot, s akinek szürke, egyszerű arcáról, ha a börzeszínház nagy tolongásában egyszerre „négyszemközt" találjuk vele magunkat, olyan sugárzás érint meg, hogy el kell kapnunk a tekintetünket. Ha van mitikus erejű színész - artaud-i értelemben: a máglyáról élő jeleket adó szent -, akkor ő mindenképp annak nevezhető; mintha lelkünk mélyén élő őskép inkarnálódna benne. És mégis, mondhatnánk, nem egyéb, amit tesz, „csak" fegyelmezett, átgondolt, aprólékos részletességgel kidolgozott alakítás. Egy emberi történet, mely itt, ezen az estén számunkra mindenekelőtt találkozás. S persze játék és gondolat. Szerves egység. Tézis helyett az élet maga. De ha élet, hát a maga teljességé-ben az: értelemmel és érzéssel belülről átvilágított vallomás az ember hitéről és kiszolgáltatottságáról, nagyságáról és nyomorúságáról. A társadalmi igazságtalanság leleplezése - mint elementáris erővel hozzánk szóló, személyes igazság.

Sok mindenről szólni lehetne még A *vágóhidak Szent Johannája* kapcsán, elsősorban a bochumi együttes több kimagasló színészéről, a nagyszerű ensembleről, az óraműpontossággal működő produkcióról, lélek és technika egységé-ről, Hansgeorg Koch magával ragadó, kitűnő zenéjéről, Karl Kneidl karakteres ruháiról és így tovább. De végül elégedjünk meg azzal, hogy igazat adunk a bochumi intendáns, Peyman szavainak: az a színházi este, mely valóban élő találkozás, az egyedüli perdöntő bizonyíték a színház életképessége mellett. És *A vágó-hidak Szent Johannája* ilyen este volt.

RAJK ANDRÁS

A szabadság illúziói

A Holland Fesztivál rendhagyó előadása

Az 1981-es Holland Fesztiválon módom volt az átlagosnál hosszabb időt tölteni, szélesebb áttekintést nyerni színházi, zenei és tánceseményeiről. A valóban gazdag, kitűnő és képtelen újdonságokról egyként tájékoztató anyagból mégis csak egyről szólok itt, mert rendhagyó és nagyszerű. Színháznak akkor is nehezen nevezhető, ha komolyan veszem az unalmassá kopott szólást, hogy színház ott van, ahol játszani kezdenek. Itt ugyanis nem kezdenek játszani - hagyományos értelemben legalábbis nem. Egészen más történik tizennégy jelenetben. No de mégis mindig is csak a stílusazonosság-nak, a tónus egyöntetűségének voltam a híve (annak feltétlen!), a merev műfaji meghatározásoknak nem. Az elnevezés magában semminek nem kölcsönöz értéket.

Lehet, hogy „happening", amiről az alábbiakban beszámolok - bár teljesen másféle dolgokkal találkoztam eddig (például a fesztiválon is) e nekem gyanús címszó alatt. Hogy csak egy alapvető eltérést említsek, a továbbiakban részletezett hatások között improvizációnak sem álságos, sem valóságos formájáról szó sem lehet. Ellenkezően: a huszonöt estből álló előadássorozatot elképesztő szellemi és technikai előkészület tette lehetővé.

Bármilyen mélyre ássak az emlékezetemben, nagyobb hatást rám még színházszerű művészi eseménysor nem tett. (Tadeusz Kantor híres *Halott osztálya* közelíti meg az élményfajtát - és ez nem véletlen. Kantor éppúgy, mint ennek a most taglalt előadásnak a létre-hozója és rendezője, Dagmar Schauberger, a képzőművészet, a látvány felől közelít, lévén eredetileg festő. Mindketten kivételes fontosságot tulajdonítanak a sajátos hangi, zenei effektusoknak.)

Legyen szabad kivételesen szubjektív lejátszódásában ismertetnem a magában is kivételes esetet - az élmény lehetséges visszaidézése kívánja így. A nyomtatott műsorból egyes előadásokat tudatosan, másokat ösztönösen jelöl az ember a tapasztalni érdemesek közé. Nehéz is volna másként, hiszen manapság gyakran a tudatosan jelölt előadásoktól is teljesen mást kapunk, mint ami írva vagyon. (Csak a hangversenyek képeznek kivételt, ahol egy Berlioz *Te Deum* egy Colin Davis, egy Concertgebouw Orchester neve egyben garancia a programra.) Egyszerűen nem tudom például, mit akart közölni kivágott papírmasé-hasábjaival és ki nem vágott üvegkockáival, monoton Shakespeare-idézeteivel és bújócskajátékával egy bizonyára derék angol nyelvű ad hoc társulat, *Hamlet* címen. Azt pedig tudom - a sok pózolásra és visszaélésre alkalmat adó Shakespeare-nél maradva - hogy az a happening, amelyet a brüsszeli Koninklijk Conservatorium diákjai civilben, *Cymbeline* címen, Jan Decorte rendezésében összehoztak, semmitmondó és halálunalmas.

Ez utóbbi előadást, töredelmesen bevallom, otthagytam. Ebből következően viszonylag korán az utcára kerültem, és azon töprengtem, hogy ha már így esett, miként kerülhetnék túl még ezen az estén egy másik ilyen, hasból kijelölt eseményen. Volt egy címem: *Illusions of Freedom* (A szabadság illúziói); a többékevésbé ígéretes ismertetés alapján esett rá a választásom. Jegyem ugyan egy későbbi napra volt, de gondoltam, majd csak bejátszom magam. Ha egy kicsit el-kések, az sem szerencsétlenség - vélekedtem, lévén az előadás épülete, a „Huis van Bewaring", vagy négy kilo-méterre a töprenkedés helyétől.

óriások az Örzés Házában

Ilyen feltételezésekkel utaztam ki a város perifériájára. Szerencsém volt. Ott derült ki, hogy a kezdés nem a korábban meghirdetett kilenc, hanem tíz óra (Amszterdamban júniusban ilyenkor még kora alkonyat van -- s ennek témánk szempontjából van jelentősége.)

Volt időm körülnézni - és csodálkozni. A *Folklorisztikus Játékok Intézete* provizóris felirattal ellátott barátságtalan kapu, és a látható épületrész sem a felirat-nak, sem valamiféle színháznak nemigen felelt meg (a teljes épület, innen közelítve, csak később ötlik szembe). Hollandul nem tudok, s a program említett meghatározásából - „Huis van Bewaring" - nem ismertem fel ezeknek a szavaknak a jelentését. Egy roppant méretű (elhagyott) börtön kapujában állottam. (Utólag etimologizálva nagyjából a németből kikövetkeztethető: Haus de Bewahrung - az Orzés Háza.)

Tízkor nyílott a kapu. Kellő magya-

rázkodásom után beengedtek mintegy hetvenedmagammal. (A később történők menete, ritmusa, technikája megmagyarázta ezt a csekély létszámot.) Szűk udvarelőtérben találtuk magunkat, amely a természet sok kellemével volt ellátva, berendezve: parkocska kavicsos pávasétánnyal, pávával, tenyérnyi tavacska, fehér pad. Csupa olyasmi, ami az életet kellemessé tenni hivatott. Annál váratlanabb - ezt a szót többször kell majd említenem - hogy a padon egy ápolatlan férfi fekszik, hosszú fekete télikabátban. Meglehetősen tanácstalanul álltunk, nem ismervén ácsorgásunk okát.

A férfi moccant. Ekkor világlott ki, hogy termetre szinte óriás. Nekem a címet és a tartalmat juttatta eszembe: *Hogyan lett az ember óriás?*. De mindjárt kérdőjellel, hogy vajon az lett-e csak-ugyan? A kérdőjelet leverő külleme okozta, horgasztott feje, bús haladása e kert ismeretlenbe továbbvezető kis kapu-ja irányába. És mi önkéntelenül mentünk utána - egyszerűen azért, mert ez volt az egyetlen cselekvési lehetőségünk, kijutni a parkocskából, amely a kellemek ellenére mind szorongatóbbnak érződött.

Fokozódó élménysorunk tizennégy jelenetéből az elsőt mondtam el ezzel. Igyekeztem kifejezni vele és benne ennek a sajátos estének a tónusát, kifejezésrendszerét. Frappáns változatossága, hangulat-előidézésének, eszmetársításainak a módja, meghökkentő gondolat- és fantáziagazdagsága azonban indokol, sőt, szükségessé tesz néhány további kiemelést.

A kertből, az óriás vezetésével immár nyilvánvaló börtönudvaron át vezetett az utunk. Balról egyforma, jeltelen fekvő kőtáblák (sírok?), jobbról terepszínű öltözékek és sisakok szegélyezték a betonjárdát, olyanformán, ahogy a megfeszített rabszolgák keresztjei a Via Appiát, a levert Spartacus-lázadás után. Bejutottunk a roppant börtönépület kerengőjébe. Igencsak homályos alkonyati volt eddigre a megvilágítás. Jobbra-balra-előre-hátra vaslépcsők vezettek a három emelet függőfolyosóihoz -- egyelőre azonban láncok akadályozták a tovább-haladást.

Bankett és hegedűhang

Visszhangos dörej szakította félbe a mind feszélyezőbb várakozást, amely most már határozott bezártságérzéssel párosult. Távolból, a földszinti folyosé vége felől komor, kabátos csapat csupa további óriás - sziluettje tűnt fel. A csoport minden tagja bőröndöt cipelt, benne, érezhetően mindene, életének tárgyi maradéka. Egy helyen megálltak. Koppanások jelezték egyformán előretartott tányérjaikon, hogy élelmezésük ről történik kegyetlen „gondoskodás".

Amint a csapat, négy irányból, a lépcsőfeljárókhoz közelített, ismeretlen erő hatására, hideglelős csörrenéssel leestek a láncok. A börtönalkony mély szürkeségében végképp fekete óriások lassan haladtak felfelé az emeleti cellák megvilágított ajtóinak az irányában. rezve most már ennek a megrendítő akciónak a mechanizmusát, követtük lassan a menetet. A mi utunk is a nyitott cellaajtók előtt vezetett. Benn meredten és kiszolgáltatottan álltak az óriások, eltérő pózokban. Egyikük-másikuk a bőröndjén, kifelé bámulva az állítólag szabad világ irányába. Mellettük a tányérjuk a földön. Más cellákban már csak az érintetlen tányért találtuk és a kabátot, amelyből a tulajdonosát nyilván kirángatta valamely névtelen erőszak, valahová.

Pompásan kivilágított terembe értünk. Középütt dús bankettre terített asztal nyúlt végig, terhelten a gazdag eszemiszom kellékeivel. A penészes plafonról velencei üvegcsillár lógott a hosszúhosszú bankettasztal fehér-arany-ezüst pompája fölé. Egyetlen teríték előtt egyetlen borotválatlan vendég ült, mellette tépett, elszennyeződött meghívója - tekintete az elérhető csalóka gazdagságon túl az elérhetetlent kereste.

Csaknem teljes volt már a sötétség, ahogy a függőfolyosók három szintjén elosztva ismét a börtön belvilágába jutottunk. Alul, a kerengőben, frakkos eleganciában egy hegedűművész (Yigal Zimmermann) állt - oly mereven, hogy szinte nem tudhattuk, él-e, vagy csak hajdanvolt életére, szépségére és tartalmára emlékezünk? A fénypászma, amely egymagában végigvilágította a földszintet, az ő húszméteres óriásárnyékát fektette végig a nyers köveken.

A bénult, néma képet életteli zene moccantotta meg. És ekkor moccant a holtnak hihető hegedűs is szobormozdulatlanságából, csatlakozva az orgonahang kísérte bariton-szoprán-alt (Wouter Klein, Anne Haenen, Rhonda Liss) láthatatlan hármashoz. Engem, magyart, Radnóti Miklós költészetére, abban is az A *la recherelie* szó-zene csodájára emlékeztetett ez a szótlan művészet.

Dagmar Schauberger
A szabadság illúziói című **előadás rendezője**

Halott pisztrángok

Vándorutunk a szabadba vitt, ahol még mindig derengett némi utolsó nappali fény. A börtönudvar egészét víz borította. A vízben, egy félbemaradt *vagy* sosem megkezdett koncert maradványa-ként, teljes hangverseny-felszerelés állott. A kottatartók fölött égtek a lámpácskák, a zongora fedele feltámasztva. Mint ami még szólt az imént. A monstrum börtönépület sötéten magaslott a háttérben, a legfelső emelet egyetlen cellaablaka világított. Előtte függött valami, ami a homályban, ebből a távolságból, emberalakra emlékeztetett.

A leghomályosabb zugban, egybe-terelt embercsoport sötétlett. Vélhettük e sosem volt vagy elhallgatott hangverseny megfélemlített muszikusainak. Vagy a publikuma? Vagy mi vagyunk a publikum, akik gyalulatlan fapallókon lépdelünk a víz szélén? Egy lánc az utunkat állja.

Szemben velünk, eddig fel nem fedezett vas függőajtó (nem berendezés! - a börtön eredeti ajtaja) húzódott fel fenyegető robajjal egy kis idő múltán. Elragadóan szép, egész lényében elegáns nő (Anno 1 Haenen) jött elő mögüle, egészen a víz széléig haladt egy pallón. Hosszú estélyi ruha volt rajta, villogó fehér, Schubert Pisztráng-dalába kezdett, a daléneklés magas színvonalán. A vasajtón keresztül kiáradó fényben ekkor tűnt szembe, hogy a tompaszürke vízfelületen pisztrángok úsznak. De halott pisztrángok - hassal felfelé.

A falnál szorongó, zsúfolódó embercsoport, mintegy a dal hívó szavára, egyedeire bomlott. Tagjai surrogó, nehéz léptekkel igyekeztek a vízben az éneklő, szép nő irányába, vánszorgásuk azonban nem ígérte, hogy képesek eljutni odáig. Félúton, háromnegyed úton valóban fáradtan megálltak. Hosszú, fekete kabátjukat levetették és a vízre fektették, mintha tulajdon testüket temették volna.

A fényes ajtónyílásban feketébe öltözött alt (Rhonda Liss) jelent meg a fehér szoprán mögött. *Az* eleven pisztrángdal zenei kontrasztját énekelte, mondhatni a halál hívásával kényszerítve hátrálásra a fehér énekesnőt és a háttal egymás mögé sorolódó, kabátjuk fosztott emberárnyakat.

A jelenet „kódája" egyenesen döbbenetes. A pillanatban, amikor az utolsó alak is behátrált az ajtón, ez utóbbi robajjal lezuhant, az egyetlen világos cella-ablak elől öngyilkosan a vízbe zuhant az addig utolsó szálon ott függött ember-alak, a béna koncert lámpái kialudtak, zajtalan sötétség borult mindenre, majd a sötétben csörrenve leesett mellettünk az utunkat eddig záró lánc.

Az így szabaddá vált úton talán az a pontos, ha így mondom -: visszabotorkáltunk a börtönbe. A most már csaknem teljes sötétben copfos kislány ült az egyik vaslépcső alján. Félreérthetetlenül egy gyerekzsúr habos öltözetét viselte, kedves arcán még kis bohóc „krumpliorr" is látható volt. Mellette nagy gombolyag fonal. Amikor mind ott voltunk a közelében, felemelte a pamutgömböt, s ahogy gombolyította le, lépdelt lassan előre a maga „rajzolta" fonalúton.

Végképp magunkévá téve ennek az előadásnak a sajátos jelzésrendszerét, követtük ennek a bizonytalanba induló életnek a fonalát. A kislány ilyen módon felvezetett és szétosztott bennünket a függőfolyosókon, ahol a nyitott cella-ajtók fényhasábjai igazítottak el a sötétben. Amikor mindenki „a helyére került", a kislány leült maradék kis gombolyagja mellé. Rekviem hangvételű zene szólalt meg (Peer Raben kompozíciója). Innen is, onnan is, négy oldalról sejtelmesen közelítettek ismét a szürkés-fekete óriások, saját mementójukként haladva egy középütt elhelyezett, belülről megvilágított virághalom felé.

Dagmar Schauberger

Másnap kora délelőtt, első dolgomként, felhívtam a rendezőnőt: szeretnék beszélni vele. Már a hang fiatalsága felettébb meglepett. Személyes megjelenése még inkább. Dagmar Schauberger bármely szépségverseny igényei szerint nagyon szép, fiatal nő (harmincöt éves) - a szép nők sematikus jellemvonásai-nak tökéletes hiányával. Természetessége, kellemes készsége, lágy szigora, magatartásának kényszerítő ökonómiája nem „stílus", hanem életvitel. Humánus, filozofikus lényében nyoma sincs szakmai beszűkültségnek. Külső nyugalmában mindennek ellenére nyugtalan és nyugtalanító vonás érződik, amely szükségképpen azt is nyugtalanná teszi, aki kapcsolatba kerül vele.

Örül annak, hogy sikerült hatást kiváltania, de a szó szoros értelmében úgy kell folyton visszarángatni a szűkebb témához, mert folyton az „egészről" beszél. Az „egész" színházról, az „egész" emberről, világról, emberiségről.

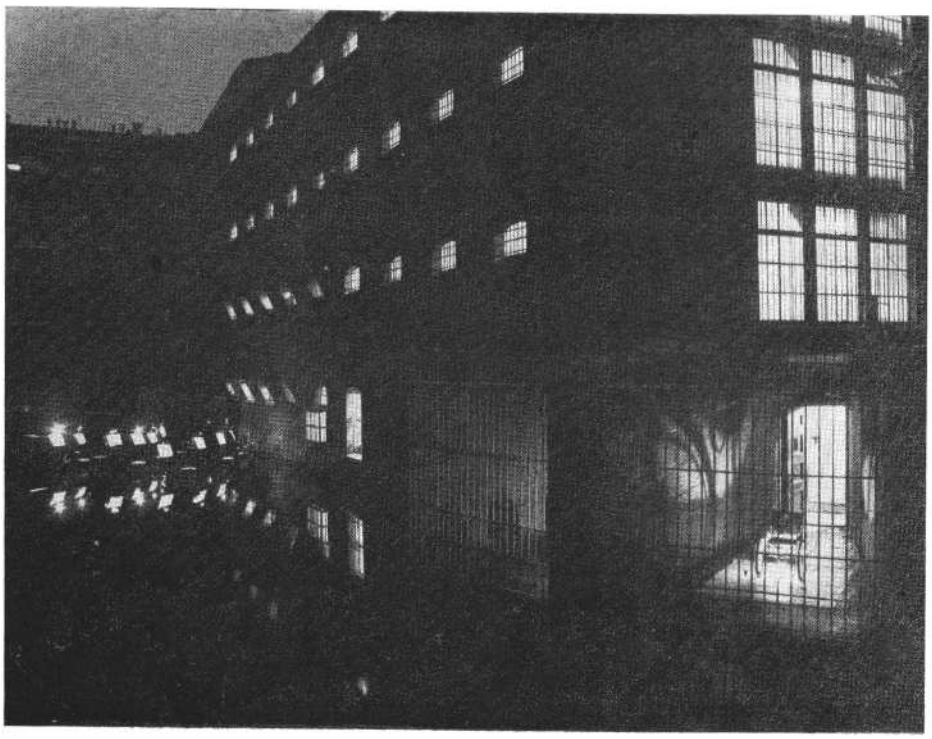
– *Nagyon meglep az ön kora.A* szabadság illúziói *láttán meggyőződésem volt, hogy olyan ember csinálta, akit közvetlen élmények terhelnek a század első felének iszonyataiból.*

– Vulgáris művészetelképzelésnek tartom, hogy csak az lehet képes lényegek érzékelésére és érzékeltetésére, aki *de facto* jelen volt valamiben, átélt vala-mit; hogy élményszerzés céljából „el kell menni" valahová. Miért ne érthetném én a század első felét, amikor élem a másodikat?! Miért ne érthetném a skizofrént, akkor is, ha magam - bár nincs kizárva, hogy tévedek - nem vagyok az? (Amint később kiviláglott, ez a megjegyzés átvezet Schauberger aktuális problémavilágába, mert, mint vérbeli művészt, már az foglalkoztatja.)

– *Hogyan jött a gondolatra, hogy ebben az üres börtönben létrehozza ezt a jelenetsort?*

– Véletlen volt, hogy egy barátom, 1979-ben, bevitt ebbe az üres épület-monstrumba. Hallatlanul a hatása alá kerültem, és rögtön éreztem, itt meg tudnék valósítani egy kifejezésrendszert korunkról; olyant, amelynek a hatása alól a néző-hallgató - lett légyen bárhonnan való - nem vonhatja ki magát. Azt is tudtam, hogy a fény és a hang lehet a legfőbb segítőm, miután ezek hatását nem tudomásul vesszük, nem felfogjuk, hanem érzelmileg átéljük. A néző-hallgatók ilyen módon kényszerülnek szembesülni önmagukkal, és nem vehetik semmibe fellépő aggodalmaikat. Először Sztravinszkij *A katona halálának* az adaptálására gondoltam, de azután hamarosan szűknek éreztem ezt. Az is elég ha-mar meggyőződésemmé vált, hogy a „szabadság" történelmi, politikai, szociális, filozofikus, tudományos, etikai és individuális fogalmának kell a közép-

Koncert - muzsikusok nélkül



pontban állania. Előbb ez a szó egymagában volt a cím. *A szabadság illúziói* azonban jobban megfelel ennek a fikció nak és - akárhogy veszem - a helyzetnek is, bárhol a földön. Ami effektusaimat illeti, megmondhatom, sokat tanultam a nácik frenetikus tömeghatásaiból. Úgy vélem, ügyem érdekében ehhez jogom van. Hátha jó ügy érdekében is lenyűgöző hatás alá vonható az ember?!

- *Két éve, Hamburgban, a Nemzetek Színháza eseményeinek a részeként látta egy remek szcenikai kiállítást (a SZÍNHÁZ hasábjain beszámoltam róla) - érzek bizonyos rokonságot az ott látottak és az ö hatóeszközei között.*

- Joggal érez. Kar] Ernst Hermann és Erich Wonda, akiknek a kiállítását látta, azonos színházi iskolából kerültek ki velem. Az évtized előtti Bréma, Peter Stein, Zadek, Fassbinder akkori működési helye adott indítást nekünk. Így vagy úgy, a nagyszerű Wilfried Minks tanítványai vagyunk. Wondával Brémában együtt is dolgoztunk.

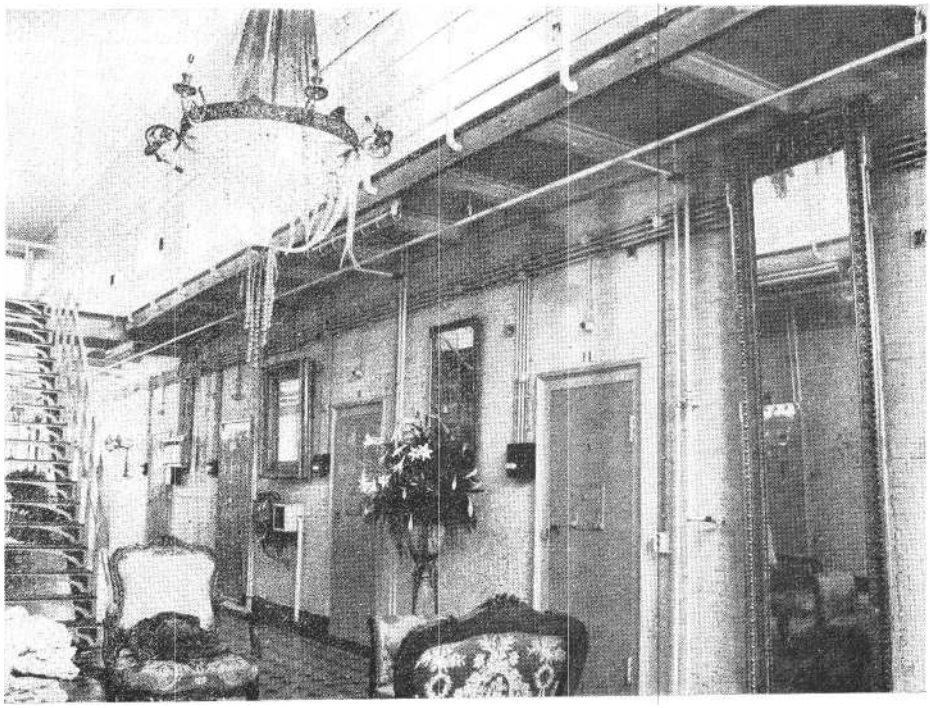
- *Mondjon akkor már valamit egész pályájáról.*

- Apám fizikus, anyám kritikus - magam gyermekként nem érdeklődtem különösebben a színház iránt. Elég korán kezdtem festeni, de akkor sem törekedtem efféle irányba. A képeimre azonban többen is azt mondták, hogy nem képek, hanem színpadképek.

Ami azt illeti, sok helyütt, sokakkal dolgoztam. Osztrák lévén működtem Bécs több színházában. Voltam asszisztens a salzburgi ünnepi játékokon. Brémáról szóltam már, ott Peter Steinnel is munkálkodtam, Fassbinder akkori filmjeiben szintén közreműködtem. Berlin, Hamburg után a frankfurti opera-házban rendeztem Gounod Margaretejét. Kivált a holland sajtó részesített nagy elismerésben. Évek óta Hollandiában dolgozom, főként Rotterdamban. Gondolom, ennek köszönhetem elsősorban a hollandok bizalmát.

Egy év előtanulmány

Miután ennek a mostani előadásomnak az ideája körvonalazódott bennem - folytatja Schauberger - és miután egy rendezőkollégával végképp nem jutottunk egy nevezőre, egyedül elvonultam egy évre egy osztrák faluba, és ott előtanulmányokat folytattam. Tanulmányoztam a lélektant, rengeteg újságot, napi híreket, kivált, ami az úgynevezett környezetvédelmet, pontosabban kör-



Vasajtók biedermeierben

nyezetünk ijesztő és szisztematikus tönkretételét illeti.

- *Hogyan tudta végül is perfektuálni ezt a hallatlan összetett és költséges ideát?*

- Szívós rábeszéléssel meggyőztem azokat, akiktől segítséget remélhettem. Nagyban erősítette időnként lanyhuló hitemet az emberben, hogy megkaptam a segítséget. Az ön cikkénél alighanem hosszabb volna azoknak a sorolása, akik segítettek, egyének, vállalatok, köztük elsősorban a fesztivál maga és a lelkes amszterdami Mickery Színház. Bizalmat és anyagiakat előlegeztek nekem, amikor megismerték szavakba foglalva eléggé semmitmondó elgondolásomat. Rendkívül ritka dolog, hogy külföldi művész ilyesféle kezdeményezése ekkora és ilyen segítséget kapjon. Csak megköszönni tudom. Ugyanígy a művészeknek, akik egyetlen kérő körlevelemre jöttek, gázsit sem kértek, hittek bennem, holott nem is ismertek. Munkás segítőimet is sikerült magammal ragadni - 'co ooo gulden-nyi (mintegy másfél millió forintnyi) munkát végeztek el szinte semmi pénzért a börtönnek és a környékének a berendezésénél, kiképzésénél, vízzel borításánál, elképzeléseim megvalósítása érdekében.

- *Remekműnek tartom, amit létrehozott. De vajon racionális dolog-e, érdemes-e ennyi értékes művészi- és munkaenergiát belefektetni valamibe, amivel huszonötször hetven emberre lehet hatni, egyetlen fesztivál nyarán?* - Művészi alkotást - ha ennek ítéli *A szabadság illúzióit* - nem lehet ilyen megfontolás szerint sem létrehozni, sem megítélni. Örülnék persze, ha érdemesnek bizonyulna arra, hogy ugyanitt megismételjék - hiszen egyebütt nem lehet, nem érdemes, nem azonos önmagával. Valamiféle rögzítése hasonlóképpen képtelenség, mert megszűnik a közönség intenzív, mondhatni aktív részvétele, ami lényegi része az egésznek. De buszonötször hetven embernek művészit, igazat mondani érdemes, százszor ezer embernek semmit vagy hazug dolgot mondani pedig nem volna szabad.

Sajnos, napjainkban túl gyakori az utóbbi. Egészében erősödik bennem a szándék, hogy felhagyok a színházzal, amelyben szaporodik a mesterkélt, az unalmas, a hazug elem. Kezdeni akarok magammal valami értelmeset, emberhez méltót. *A szabadság illúziói* már ennek az elhatározásomnak a kezdete volt.

– *Gondol-e a művész felelősségére, amikor abbahagyásról beszél? És mégis mihez kezd?*

– Éppen hogy a felelősségre gondolok. Arra egyelőre kevésbé, hogy mihez kezdek? Tisztességgel és szerényen meg fogok élni a képességeimből - anyagiak

egyénileg soha nem érdekeltek. Mellesleg egy színházi dolog érdekelne most is. Lars Noren svéd író *Forstenlikker* (A térden álló) című darabja. A mű némileg skizofrén, de roppant mély igazságokat hordoz. Ha valahol ezt meg-csinálhatom az elképzelésem szerint, akkor szívesen vállalok munkát annál a színháznál. Ha így lesz, kíváncsi leszek majd a véleményére.

Ennyit mondott a fiatal szcenikus és rendező, aki pályám kimagasló élményével ajándékozott meg, és akit - remélem, nem hagyja abba, bár sajnos (ennyiben sajnos) ijesztően következetes jellemnek látszik - éveink kivételes színházi emberének vélek. Kíváncsian várom, vajon igazol-e a jövő? Annyi bizonyos, hogy őt eddigi munkája és kivált *A szabadság illúziói* messzemenően igazolják.

Következő számaink tartalmából

Kőháti Zsolt:
Színházművészetünk helye
és helyzettudata II.

Major Tamás:
A shakespeare-i szöveg működése

Nánay István:
A szabadtér ellentmondásai

Észsiás Erzsébet:
Gyulai Nyár - tanulságokkal

Pályi András:
Sardou rehabilitálása?

Róna Katalin:
A színész hangszere a beszéd

Földes Anna:
Áldozatok és áldozatvivők

Gerold László :
Vitát indító fesztivál

Bonifert Mária:
Merre tart a spanyol színház?

KOLTAI TAMÁS

Peter Brook Csehovja

A Cseresznyéskert előadásáról

Brook először rendez Csehovot. *A Cseresznyéskertet,* Párizs egyik északi kerületében, az általa vezetett Nemzetközi Színházkutató Központ (CIRT) előadásainak állandó színhelyén.

A színház tehát azonos az utóbbi években megszokottal: a romjaiban tartósított Théâtre des Bouffes du Nord, habarcsfoltos falaival, szürkés-piszkos gipszstukkóival, a megszüntetett szín-pad helyét a nézőtér síkján folytató kőpadlóval mint játéktérrel, amely elöl eléri az enyhén emelkedő, fapados széksorokat, hátul mélyen benyúlik az üresen ásító színpadnyílás fenékfaláig. A társulat viszont nem azonos az immár egy évtizede Párizsban együtt dolgozó nemzetközi csoporttal; alkalomra szerződtetett színészekből, főleg franciákból áll, az előadás nyelve is francia, a dráma fordítója Brook egyik állandó munkatársa, Jean-Claude Carriére. (Ami az *eredeti* nemzetközi csoportot illeti, az együtt dolgozók köre meglehetősen képlékeny, sokan menet közben csatlakoznak, mások bizonyos idő után kiválnak. Az egykori „alaptagok" egyikével, az *Athéni Timonban, Az* ikekben, *az Übüben* látott japán Yoshi Oidával a kölni Világszínház '81 fesztiválon találkoztam, ahol egy meglehetősen kínos egyszemélyes produkciót mutatott be.)

A díszlet: maga a lepusztult környezet. Brook mintha egyre inkább metaforikusara használná a Bouffes du Nord színház konzervált omladékait. Azt hihetnénk, hogy a *Cseresznyéskert* előadási tradícióihoz ez kevésbé illik, mint az itt látott korábbi produkciók bármelyikéhez. Hajlamosak vagyunk hiányolni az orosz vidéki ház otthonossá-gát, a századvég berendezési tárgyait, a *Cseresznyéskert* „gyerekszobájának" hangulatát. A tér azonban üres. Csak a pad-lót borítja egyetlen hatalmas perzsa-szőnyeg, rajta kívül az összes bútordarab egy paraván (később egy másik is kerül mellé), és az a fehér lepellel letakart szekrény, amelyhez Gajev a darabbeli ódát intézi. Néhány zsámolyszerű, alacsony ülőalkalmatosság található még a színen, de ezeket is kisebb perzsaszőnyegekkel takarják le. Az eredeti második felvonásban - a két és fél órás előadás egyébként *szünet nélkül* zajlik - fölcsavart perzsaszőnyegeken mint kivágott fatörzseken egyensúlyoznak végig a szereplők, majd a földre fekve, nekitámasztják a fejüket.

Szőnyegjáték. Az elnevezés a csoport afrikai útjáról ismerős. Annak idején, ahol terepjáróikkal megjelentek, szőnyeget terítettek le, egyszerű játékokat improvizáltak az összeverődött bámészkodóknak, és az így létrejött díszlettelen-kelléktelen, darab nélküli előadást *carpet* playnek keresztelték. A *Cseresznyéskert* „szőnyegjátéka" sok tekintetben visszaidézi ezt az emléket, a nulláról indulást, a színház lényegének a legegyszerűbb emberi kapcsolatokban való megtalálását. Aki figyelemmel kíséri Brook legutóbbi munkáit, nem lepődik meg a *Cseresznyéskert* üres terén, nem hiányolja a díszleteket, és nem kérdezi meg, hogy mitől fáj elbúcsúzniuk a dráma szereplőinek, ha az előadás nem hozza létre az érzékszerveinkkel közvetlenül fölfogható tárgyi világot, a „couleur locale" naturális valóságát. Mindez nemcsak a Bouffes du Nord sebhelyes hodályában nincs jelen; hiányzott Stratfordban is, amikor néhány évvel ezelőtt „hazalátogatott" Angliába, hogy a Királyi Shakespeare Társulattal megrendezze Shakespeare *Antonius és Kleopatráját.* Ott is csak paravánok voltak. Nem a játszási viszonyok kényszerítik tehát Brookot, amikor csak jelzi a szereplők tárgyi hitelességgel megtámogatott társadalmi környezetét, ha-nem a maga szellemi fölfogását tekinti elsődlegesnek, s ehhez szabja a viszonyokat.

A színház egyre inkább mélységes erkölcsiséget, az emberi lét legalapvetőbb, filozófiai síkra terelt kérdéseit jelenti Brook számára, emberi léten az ontológiai létet, az emberi nem lényegét értve. S a választ a kérdésekre magában az emberben, a leghétköznapibb emberi viszonyokban, a járulékaitól megfosztott „személyiségben" keresi. Ezért épít kizárólag a színészre, ezért satírozza el a színész mögött a hátteret, a használati tárgyakkal jellemzett környezetet, a valóság megtévesztő - mert formális eszközökkel könnyen rekonstruálható - felszínét.

Aki ezek után azt hiszi, hogy Brook „történelmietlen", „modernizált", „csehoviatlan" *Cseresznyéskertet* rendezett, az mélységesen téved. Olyannyira, hogy magam is, aki Krejca, Hanuszkiewicz, Ef-

rosz, Horvai István, Zsámbéki Gábor kitűnő - s egymástól nagyon különböző

Csehov-előadásait látva gyakran leírtam, hogy nincs hiteles Csehov-stílus, csak hiteles Csehov-értelmezések vannak, most meginogtam ebbeli hitemben.

Először gondoltam arra színikritikusi pályám során, hogy akadt valaki, aki az „eredeti Csehovot" rendezte meg. *Úgy,* ahogy Csehov megírta. (Ezt a lehetőséget is fikciónak tartottam eddig. Talán mert a legjobb Csehov-előadások is más-fajta élményt, adtak, mint a magam olvasmányélményei.)

Hogy mi történik Brook színpadán, azt a legteljesebb mimográfiai beleéléssel is vajmi nehezen tudnám leírni. Ama kevés külső cselekmény ugyanis, amely bizonyos számú narratív - elmesélhető -- játékelemet tartalmaz, az előadást alapvetően meghatározó belső történésekhez kapcsolódik. Önmagában semmit sem mond például, hogy a nehezen mozgó Firsz (Robert Murzeau) a szabadban játszódó jelenet hátterében, a földön ülve, ólommozdulatokkal elő-húzza zsebkendőjét, kiteregeti, orrot fúj, majd gondosan összehajtogatva *újra* zsebre teszi. Ez a kevéssé eredeti fizikai cselekvéssor, a mozgás koreográfiája csakis a magatartásba simulva, a figura emberi hitelének részeként kapja meg a funkcióját. Hasonlóképpen nincs különösebb jelentősége annak, hogy Jasa inas az utolsó fölvonásban tálcán hordozza a pezsgőt a szereplők után, majd amikor azok sietősen továbbmennek, mindig iszik egy kicsit a poharakból, s végül az üveg is kiürül, amiből időn-ként utánatöltögetett.

A szerepet játszó Maurice Benichou egyik gesztusa itt alkalmasnak mutatkozik arra, hogy rajta - mint valami modellen - megkíséreljük megragadni a szerepfölfogások lényegét. Benichou ugyanis elnéző mosollyal széttárja a kezét, amikor az üres üveget mutatja a pezsgőt kérő Gajevnek, és közben fejével finoman a többiek felé int, mintha ők itták volna meg az üveg tartalmát. Ez akár „gag" is lehetne, mint ahogy korábban az lehetett volna az inas titkos italfogyasztása; még a jellembe is „bele-férne", hiszen Jasában úgyis van valami pimasz fölényesség. De a gesztusból nem válik „attrakció", mint ahogy az italozás cselekvéssora is jeltelenül játszódott le; egyik sem „játékötlet" volt, amire a színész még rájátszhatott volna, ha akar. A valóságban ez is „beleágyazódott" a

Brook Cseresznyéskertje a párizsi Théâtre des Bouffes du Nord-ban (Varja: Nathalie Zell, Anya: Anne Consigny, Gajev:Michel Piccoli)

figurákba, s a „figura" maga is ambivalensebb lett a megszokottnál, mert ez a Jasa nem kívül hordta a pökhendiségét, a színész nem aggatott magára külön gesztusokat, nem beszélt „foghegyről", nem játszotta az előkelőt, egyszerűen disztingvált és halk volt, amilyennek egy inasnak lennie kell, de ebben a halkságban érződött valami idegenes fölény, s kitetszett belőle, hogy ez *az* ember inas létére nem ereszkedik le ahhoz, ami körülötte történik.

Maurice Benichou, ez az alacsony termetű, sötét bőrű, keleties arcú, nagyszerű színész nem egy pimasz inast játszott, hanem valakit, aki társadalmilag alacsonyabb szinten áll, de minthogy ezt nem éreztetik vele, sőt egyenrangúként kezelik a patriarchális környezetben, ő maga öntudatlanul is kívülállásával „áll bosszút" azért, amiért nem torolhatja meg a gazdái által lekezelt cseléd megbántottságát. A szivarra gyújtás elegáns mozdulataiban, a zakó nélküli elengedettség ritka pillanataiban amelyek azért megmaradtak feszesnek, „készenlétinek" - mindez benne volt.

A szerepértelmezésnek ez a modellje az egész előadásra érvényes. A szereplőket egyszerre látjuk kívülről és belülről, egyazon gesztusban érezzük őket meghatónak és nevetségesnek, s ezzel megoldódik a csehovi komikum sokat vitatott fölfogása. Létrejön valami hőn áhított és soha meg nem valósított kiegyenlítődés, a jellem csodálatosan érzékeny egyensúlya, amelyet igazán „csehovinak" érzünk. Megszűnik az örökös belső kényszerünk, hogy a szentimentális Csehov-fölfogásra bohózattal kell felelnünk, de a szenvtelenül harsány, kegyetlenül „kritikai" értelmezéstől vissza kell térnünk a melodrámához, majd újra el kell rugaszkodnunk a túlzásba vitt érzelmektől a hideg kívülállásig... A szélsőségekbe menekülés kényszerét, a Csehov-színjátszásnak ezt a reménytelen circulus vitiosusát oldja föl Brook *Cseresznyéskertje.*

A beleérző és távolságtartó, komplex ábrázolásmódnak tökéletes példája Michel Piccoli, aki Gajevet játssza. Nyilvánvaló, hogy ő a legjobb színész az együttesben, övé a legjobb alakítás. Gajeve nyájas bohém. Örökös derűje, a mosoly, amely nem hervad le az arcáról, egy alapjában szomorú emberé. Lényé-nek finom, graciőz teatralitása rejti azt a bizonyos csehovi komikumot, amely sokkal inkább szeretetreméltó, mintsem

Jacques Debary (Szimeonov-Piscsik), Niels Arestrup (Lopahin), Natasha Parry (Ranyevszkaja) Nathalie Zell (Varja) Brook Cseresznyéskertjében

megvetendő. Amint kissé oldalazva az öreg szekrény mellé lép, hogy enyhe öniróniával beszédet intézzen hozzá, és fél lábon állva, előrehajolva lehúzza róla a leplet, anélkül, hogy eltakarná a közönséget képező társaság előtt, abban nincs semmi bohócos, semmi szószátyárkodó fontoskodás, semmi üres póz, csupán a holt tárgyakat átlelkesítő emberi melegség, a játék iránti tisztelet és nosztalgiával lefátyolozott kedély.

Semmi kétség: együttérző szeretettel szemléljük.

S nemcsak őt. A Ranyevszkaját játszó Natasha Parry (Brook felesége) gyöngéd nőiessége is fölkelti szimpátiánkat, noha a személyiség sugárzása, amely Piccoli esetében átragyogta a szerepet, kisebb. Az előadás Lopahinjában (Niels Arestrup) sem fedezzük föl a gyakran meg-szokott faragatlanságot; talán csak mozdulatainak darabosságában őrzi a paraszti ősöket, s abban, hogy választékos öltönyéhez nem a legmegfelelőbb színű cipőt viseli. Szerelme Varja (Nathalie Zell) iránt őszinte és viszonzott, nyoma sincs az érzelmeket leplező, gátlásos piszkálódásnak, a rosszul elsülő tréfálkozásnak; egyszerűen a belső gátlások akadályozzák meg, hogy ez a két ember szavakban is eljusson a kölcsönös vallomáshoz, a többiek gyöngéd együttérzésétől kísért szerelem kibontakozásához.

Ritkán éreztem ennyire Csehov-előadásban, hogy a cselekmény *megtörténik* - belül, a szereplőkben, a „szövegalattiban". Brooknál minden belső történés-nek hitele van, minden apró mozdulat, gesztus *igazzá,* áttetszővé, magától értetődővé válik. Sarlotta Ivanovna (Michele Simonnet) valóban, a szemünk láttára megcsinálja a bűvészmutatványokat: láthatatlanul összecsomózza a színes kendőket, nyulat varázsol cilinderből, kártyalapokat húz elő a társaság tagjaitól. Brook számára a csehovi dráma igazsága nem a szereplők fölött álló, elvont igazságként létezik, nem is a helyzetükből levont objektív, „társadalmi" igazságként, hanem bennük magukban, egyéni létük gazdagságában és korlátoltságában - s e paradoxon lényege, hogy szelíd, belenyugvó rabokként élnek személyiségük börtönében. Nincsenek tehát látványos drámai pillanatok vagy kitörések, amelyekben a lélek „megmutatkozik". Lopahin épp csak egy kicsit euforikus - enyhe részegsége fölött -, amikor bejelenti a cseresznyéskert megvásárlását; épp csak keringőzni kezd jókedvében; épp csak feldönti a paravánt, amely mögött ott állnak a csodálkozó vendégek csoportjai. Szó sincs duhaj kedvről, szó sincs a tudatalatti újbirtokosi dölyf feltöréséről. Lopahin néma bocsánatkéréssel fejezi be a jelenetet, amire tulajdonképpen nincs is szükség, hiszen senki sem neheztel rá, senki sem veti meg tettéért, a cseresznyéskert elvesztésének hírét ugyanazzal az értetlen, ideges mosollyal fogadják, mint korábban Lopahin jóindulatú figyelmeztetéseit vagy a felparcellázásra vonatkozó javaslatait. Mintha nem is róluk volna szó.

Brook csupa hagyományos elemet használ az előadásban, amelyek - talán a környezet szokatlanságától - nem a megszokott hatást keltik. Ismerős a jelmezek színének azonos tónusa - például a fehér -, amiből csak Ranyevszkaja ruhái ugranak ki egy-egy vörössel vagy melegbarnával. Ismerős az érkezések-indulások lírai hangulata, a színpadon kívüli (nézőtér mögötti) zajok, beszélgetések, nevetések hanghatásaival. Ismerős a harmadik felvonás finom zenei aláfestése (zenekar nincs, a keringődallamok csak beszűrődnek odakintről).

Talán egyetlen szokatlan effektus van, de az lenyűgöző. Az eredeti negyedik felvonás - a búcsú - előtt a díszítőmunkások elölről hátrafelé futva fölhajtják a hatalmas perzsaszőnyeget. Marad a csupasz kőpadló. Most derül ki, hogy a kietlen környezetet a szőnyeg mégis puhává, otthonossá tette. Szőnyeg nélkül élettelenné válik a tér. Az öreg Firsznek nem kell végigtapogatnia az ajtókat - nem is tudná, a tér nyitott és hatalmas -, enélkül is érzi, hogy hideg, halott hodályba zárták. Amikor tehetetlenül leül karos-székébe, hogy megadja magát sorsának, *a Lear* Glosterjére emlékeztet - a csata közben némán a földön gubbasztó alak-ra az üres színpadon.

Mindig a legegyszerűbb a legméltóbb a színpadon. Áhítattal vegyes megrendüléssel néztem Brook *Cseresznyéskert*jét, az emberi érzések tiszta harmóniáját, azt a már-már földöntúli humanizmust, amelyet a világból megmentünk általa, „boldog órák szép emlékeképen". Nem tudom, hogy a világ csakugyan ilyen-e, nem tudom, hogy a színház ma megengedheti-e magának ezt az éteri tisztaságot, a megbocsátó szeretetnek ezt az apoteózisát.

Brook *Cseresznyéskertje* talán már egy boldogabb világból, a XXI. századból való.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THEATRAL
Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Zsolt Kőháti:

La place de notre théâtre et la conscience qu'il en a

En 1945 la societé hongroise a entamé le chemin d'une transformation révolutionnaire. A l'aide des critiques de l'époque, des discussions poursuivies dans la presse et d'autres documents Zsolt Kőháti examine dans son étude la situation de notre art du théâtre et l'idée que celui-ci avait de cette situation de 1945 usqu'à 1949, année de la nationalisation des théâtres.

Nicolas Jégine:

Un théâtre qu'il faut voir

Le compte-rendu du critique soviétique, publié dans le numéro de septembre de « Teatr », revue théâtrale de Moscou, décrit les résultats atteints par la nouvelle direction artistique du Théâtre National de Budapest.

István Nánay:

Une galerie de figures goldoniennes à Győr

A Győr János Szikora a porté sur la scène la seconde partie de *La Trilogie de la Villégiature* de Goldoni, avec quelques modifications dramaturgiques et dans une conception stylistique inédite. La chorégraphie de la mise en scène est minutieusement élaborée; malheureusement sa valeur se trouve diminuée par l'inégalité de l'intensité dans le jeu des acteurs.

Katalin Forray:

Des projets rusés à Eger

A Eger la réalisation par Péter Valló de *Déceptions*, comédie classique du XIXème siècle par Károly Kisfaludy, n'a pas trompé l'attente: sans aspirer plus haut, elle offrit un agréable divertissement pour une soirée d'été.

Valéria Nádra:

Un divertissement laborieux

La comédie *Mukányi* de Gergely Csiky ne fait pas partie du fonds le plus durable de notre patrimoine dramatique. Au « Teatrum » de Szentendre sa reprise se servant d'une nouvelle adaptation de Károly Szakonyi offrit au public estival un divertissement grinçant et laborieux.

Tibor Balogh:

Jouons Petronius!

Au Minithéâtre estival de Debrecen on a joué, dans l'adaptation de Christopher Fry, une comédie antique de Petronius: *La Femme lugubre ou La Veuve d'Ephèse.* La mise en scène de István Pinczés s'est distinguée par sa polyphonie convaincante.

László Bodó:

Antigone à Pécs

Le Théâtre Estival de Pécs a présenté *Antigone* de Sophocle dans la mise en scène de László Bagossy en tant qu' « expériment complexe du théâtre amateur ». L'expériment peut en effet se qualifier de complexe car il réussit à renforcer les vertus du théâtre amateur, tout en effaçant ses carences.

Szilárd Szödy:

Partager avec Jupiter . . .

A Zalaegerszeg le public d'été a pu voir *Amphytrion* de Kleist, dans une mise en scène ambitieuse et sympathique de Béla Merő.

Katalin Budai:

Cochonneries antiques

Le théâtre de plein-air fonctionnant parmi les ruines romaines de Gorsium a présenté *Lysistrate* d'Aristophane, remplacant l'érotisme sain et exubérant du texte antique par des cochonneries forcées et de mauvais aloi.

Júlia Szekrényessy:

Un été trop riche en musique

Une discussion fatigante, stérile et abstraite se poursuit depuis des années pour définir un répertoire idéal des théâtres d'été. En faisant le bilan de cinq spectacles musicaux créés en été 1981, notre critique cherche à établir la frontière entre ce qui est louable ou au moins acceptable et ce qui, tout simplement, corrompt le goût du spectateur.

István Hermann:

Une poétique de révolte et d'épigonisme

Dans ses notes marginales commentant les nouvelles pièces hongroises de la saison passée, le critique conteste et leur idéologie et leur structure dramatique. Il estime que théâtres et auteurs devraient également raffermir la discipline dramaturgique des textes et cela non de l'extérieur ou postérieurement comme il arrive souvent, mais de l'intérieur et déjà au cours du procédé de travail.

Tamás Major:

« Shakespeare est désordonné comme la vie elle-même »

L'auteur, metteur en scène de plusieurs représentations shakespeariennes intéressantes et fortement discutées des dernières décennies, se penche aussi avec passion sur la recherche shakespearienne. Son étude est étroitement liée à ses commentaires au sujet du *Conte d'hiver*, publiés dans notre numéro d'août 1981.

István Csík:

Conversation avec Márta Jánoskuti

Dans cet interview la costumière du Théâtre de Comédie parle de son travail, de ses projets et de son « art poétique » au sujet des costumes.

András Pályi:

Le théâtre – et ce qui le remplace

Notre collaborateur, rendant compte du programme théâtral du Festival de Hollande, y relève tout particulièrement la *Sainte Jeanne des abattoirs* de Brecht, présenté par le Schauspielhaus de Bochum. Il s'agit là non seulement de la sensation du Festival mais aussi d'un des spectacles les plus suggestifs des dernières années.

András Rajk:

Les illusions de la liberté

Un autre évenement du même Festival de Hollande a été *Les illusions de la liberté*, composition visuelle de Dagmar Schauberger, à laquelle notre critique consacre une attention distinguée.

Tamás Koltai:

Le Tchékhov de Peter Brook

La création la plus récente du Théâtre des Bouffes du Nord de Paris, *La Cérisaie* est la première mise en scène tchékhovienne de Peter Brook. C'est rare de sentir dans une telle mesure dans une représentation de Tchékhov comment l'action se joue dans le « sous-texte » et à l'intérieur des personnages – voici l'opinion de Tamás Koltai qui ajoute que cette *Cérisaie* de Brook vient peut-être d'un monde plus heureux, et constitue déja un message du XXIème siècle.

Ára: 25,– Ft