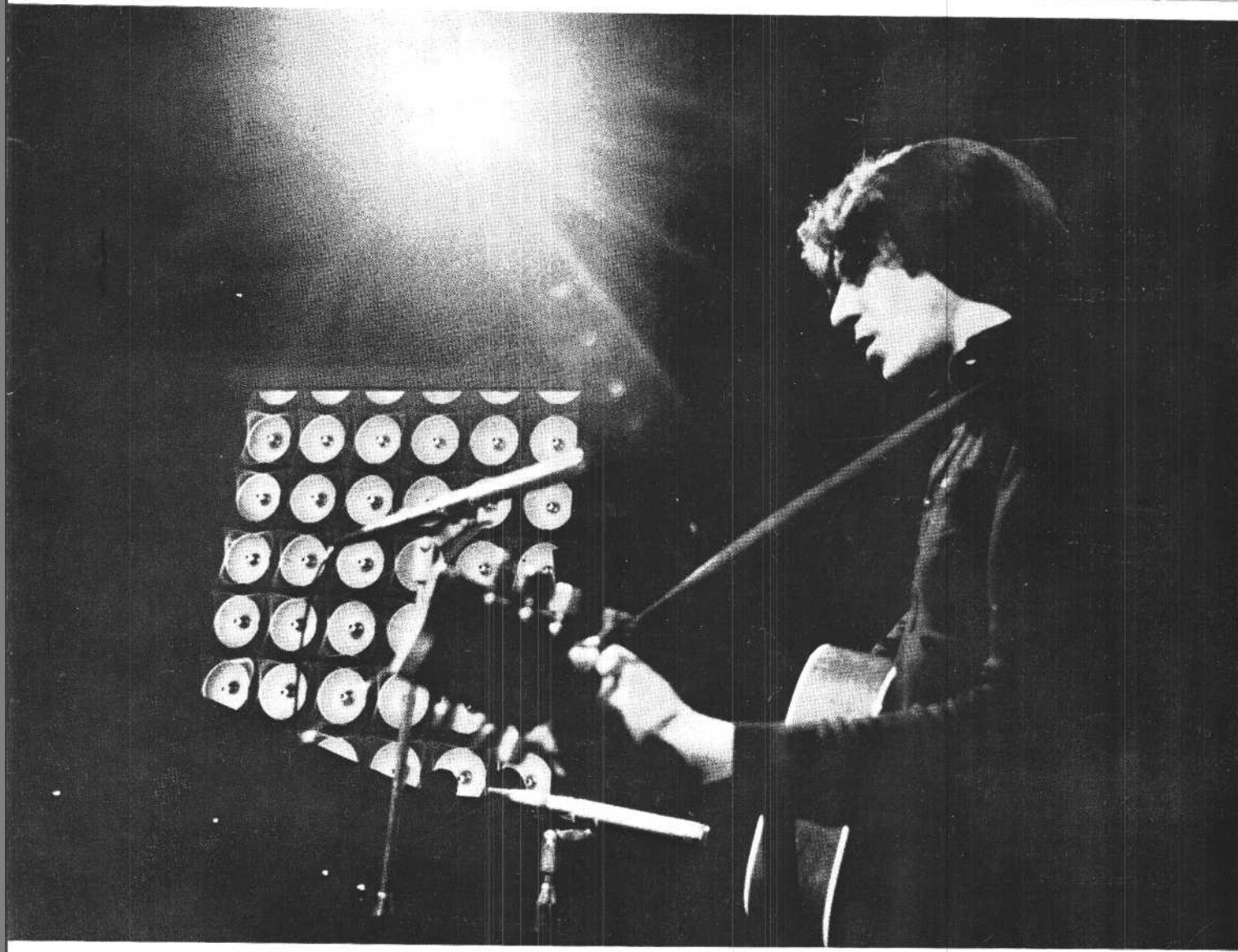
SZÍNHÁZ



Boldizsár Iván: Egyensúlyi helyzet avagy tájkép csata után
K. Rudnyickij: A realizmus: a kor kihívása • Nánay István: A jövő nézőiért! • Szántó Judit: Egy előadás bírálata – egy ügy védelme • Iszlai Zoltán: Vampilovból – elégtelen • Kerényi Grácia: A daloló uborkától az egyszemélyes színházig
Pályi András: Álmok a színházról

1980
Január

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XIII. ÉVFOLYAM 1. SZÁM
1980. JANUÁR

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 240,- Ft, fél évre 12 ,- Ft
Példányonkénti ár: 20,- Ft
Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, H - 1389 Budapest. Postafiók 149

Indexszám: 25.797

79.3064 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató
IHU ISSN 0039-81361

A borítón:

Jelenet Cseh Tamás **előadóestjéből** (Korniss Péter felv.)

A hátsó borítón:

Kaján karikatúrája a Madách Színház Én, Bertolt Brecht című előadásáról

TARTALOM

BOLDIZSÁR IVÁN
Egyensúlyi helyzet avagy tájkép csata után (1)

KONSZTANTYIN RUDNYICKIJ
A realizmus: a kor kihívása (2)

NÁNAY ISTVÁN
A jövő nézőiért! (5)

játékszín

SZÁNTÓ JUDIT
Egy előadás bírálata - egy ügy védelme (9)

GÁBOR ISTVÁN
Vonó Ignác (13)

RÓNA KATALIN
Dániel az övéi közt (15)

ISZLAI ZOLTÁN
Vampilovból - elégtelen (16)

KROÓ ANDRÁS
Egy ember, aki kihívja az isteneket (23)

KŐHÁTI ZSOLT
Shakespeare a gumiasztalon (24)

arcok és maszkok

KERÉNYI GRÁCIA
A daloló uborkától az egyszemélyes színházig (27)

fórum

PÁLYI ANDRÁS
Álmok a színházról (31)

négyszemközt

FÖLDES ANNA
Kaján Színház (35)

világszínház

JULIAN RIA
Új angol drámák (39)

szemle

Lengyel lapok a Vígszínházról (44)

SZ. J.
Ödön von Horváth-szimpózium (45)

KISS ISTVÁN - RÉVY ESZTER
Valódi vagy álproblémák? (47)

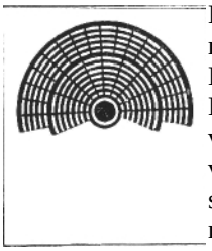
drámamelléklet

BARNA RÓBERT: **Dilettánsok; Szegény Kriszti**

ÉBERT TIBOR: **Kázmér és Olivér**

BOLDIZSÁR IVAN

Egyensúlyi helyzet avagy tájkép csata után



Ez a cím majdnem olyan szinopszis-szerű, mint Ivo Bresan Paraszt Hamletjéé, amelyet Babarczy László rendezett a nyáron Bogláron. Tulajdonképpen. minden benne van, egy csipetnyi sóval. A magyar színházi világra gondolok, természetesen a cím első sorában, és még természetesebben a másodikban is, a nagy lengyel filmre célozva. Mert csata után nem idill következik, hanem tájkép: egyensúly, amelyben élni és alkotni lehet, művész és közönség jól érzi magát.

A csata az a nagyidai ostrom volt, amelyet színházi vitának neveznek. De amint Nagyida, e keserves önmarcangolás, jelképe ezernyolcszáznegyvenkilencnek, úgy, fordított látcsővel nézve, a mi vitánk ha nem is jelképe, de egyik megnyilvánulása volt a művészi-írói társadalom, kissé talán az egész társadalom megoldásra váró kérdéseinek, nemzedéki és elvi (itt az *és* rokonértelmű szavakat jelöl) különbségeinek, egyet-nem-értéseinek, valódi viszályainak és hamis tudatainak.

A SZÍNHÁZ szerkesztőségében mi egy-egy szám megjelenése után tudtuk meg, hogy beleszóltunk a vitába. Közvetlenül alig tettük, legföljebb utólag egy-két ilyen bevezető cikkben. Közvetve gyakran: kritikában, drámaelemzésben, a rendező és az írói színház viszonyának taglalásában, a világ-színpadra való utalásban vagy a túlságos színpadi utalások megkérdőjelezésében. Tizenkettedik éve újra meg újra leszögeztük, elpanaszoltuk, fel-feljajdulva, hogy a magyar színházművészet nem foglalja el azt a helyet a nemzet tudatában, a társadalom tudatának formálásában, az egyén életének megrendítésében és felderítésében, tehát emberi, *azaz* humanista, vagyis szocialista megváltoztatásában, mint amire tehetsége hivatottá teszi.

Amikor 1968-ban az a megtisztelő felszólítás ért, hogy segítsek létrehozni egy lapot, azt, amely most az olvasó kezében van, nem kérettem magam, de e keserédes pohárról előre tudva, és ezért vonakodva, Gyulai Pált, Kölcseyt, Vörösmartyt, Bajzát olvastam a színházról. Bajza Józsefnek 1838-ban írt Magyar játékszíni krónikájában találtam egy bekezdést. Kimásoltam. Lehetséges, hogy utólagos beleképzelés, de e néhány sor hatására vállaltam pályámnak e legkevésbé hálás, ám a mai tájképben körülnézve mégis érdemes feladatát. Ezért is vettem be mottóm egy részét az 1979-es színházi világnapra írt köszöntőmbe:

„Mit akarunk mi színházainkkal? Nem egyedül mulatságot, gyönyörködtetést; nekünk magasabb célokat kell hozzáköt nünk: nyelvet, nemzetiséget. Figyelmet kell tehát fordítani, a legnagyobbat, honi íróink termékeire."

Könnyű volt leírnom ide mottómat: itt van előttem azóta is az íróasztalomon. Ma mértékegységnek használom, a mán az idei szezont értve: ezért merek egyensúlyi helyzetről beszélni. Annak a vitakorszaknak vége. Ám nemcsak a személyi változások zárták le, azok inkább levezették még a tavalyi idényben. Nem szeretnék a szükségből erényt csinálni - azazhogy kell szeretnem, mert Magyarországon élvén elkerülhetetlen is, jól is esik - de a Nemzeti, a Népszínház-Várszínház-Bárszínház körüli személyi bonyodalmak, chassé-croisék végül is leszívták a viták személyi mérgét. A sebek azóta behegedtek, maradtak az elvi, az eszmei, a művészi, a drámai, a rendezői, a. színészi kérdések. Ezekre kellett, és most már lehetett is felelni. Vállalva az általánosítás kockázatát: jól feleltek. Nem is általánosítás ez, hanem e szezon éghajlatáról szóló meteorológiai jelentés a magyar színházi világ táj-képe felett.

A színpadokon ugyanis az utolsó hónapokban jó dolgok történnek. Jó dolog elsősorban az, hogy a színház önmagára talál. Megpróbálom ezt még pontosabban kifejezni, ha ugyan-azokkal a szavakkal is: a színház megtalálta önmagát: jó darabokat jól játszanak. „Jót s jól: ebben áll a nagy titok." A magyar színpad eddig is értett ehhez, de - a Kazinczy-epigramma metaforáját fölhasználva - sokszor rosszul hoztuk meg az áldozatot. Volt füstje, de nem szállt az égnek. Nem vált a valóságnak olyan égi másává„ ami betölti a légkört, az éghajlatot felderíti, és a bemutató másnapján megérzik ezt az emberek.

Jó dolog nem egyszerűen azt jelenti, hogy minden előadás sikeres. Ezt állítani borzasztó volna, csak az lenne borzasztóbb, ha volna, aki valóban mondja, sőt el is hiszi. Jó dolog az, hogy egyensúlyba került főváros és vidék, vidék és főváros. Hogy a színházi világ már nem vitatudatos, hanem elő-adástudatos, hogy a színibírálatokat nem arra figyelve olvas sák, hogy a kritikus melyik vitaoldalhoz húz, vagy melyikhez csapják oda. De mindez az előző korszak hordalékjelensége, még ha pozitív előjellel is.

A valódi jelenség az, hogy az utóbbi hónapokban színpadi előadásainkban minden este *vagy* majdnem minden este újjá-születik minden embernek, majdnem minden embernek, önki fejezési vágya. Egyre többször érzi meg mint egyszerű néző, mint vájatlan fülű közönség, hogy a színpadon szakrális esemény játszódik le. Megérzi, hogy a művészek nagyon komolyan veszik önmagukat, tehát ő is nagyon komolyan veszi önmagát. Az előadásban többet lát meg, mint „mulatságot, gyönyörködtetést".

Azon az úton vagyunk, hogy a magyar színházművészet visszanyerje helyét a nemzet tudatában, szerepét a társadalom formálásában, hivatását a néző életében.

Ez az egyensúlyi helyzet. Érdemes vigyázni rá. Ám ha az ember túlságosan vigyáz, az egyensúly megmerevedik, és ez van olyan rossz, mintha felborulna.

KONSZTANTYIN RUDNYICKIJ

A realizmus: a kor kihívása

Ha egymáshoz hasonlítjuk Budapest és Moszkva színházi életét - s nekem eb-ben az évben alkalmam nyílott ilyen összevetésre - rögtön szembeötlenek bizonyos rokon vonások és hasonlóságok. Nem nehéz észrevennünk ezek sorában, hogy a magyar és a szovjet drámaírásban olyan folyamatok mennek végbe, amelyek, ha nem is egészükben, de legalábbis sok vonatkozásukban, megegyeznek, azonos irányba mutatnak. Elegendő csak Gelman azon színműveire gondolnunk *(Egy, értekezlet jegyző-könyve, Visszacsatolás, Mi, alulírottak),* amelyek az utóbbi esztendőkben jelen-tősen megváltoztatták színpadi művészetünk légkörét, vagy azon fiatal szerzők, Alekszandra Szokolova, Alekszej Kazancev, Ludmilla Petrusevszkaja, Viktor Szlavkin darabjaira, amelyeket mind gyakrabban, mind izgalmasabban állítanak színpadra rendezőink, és amelyek immár határozott hangot, irányt kép-viselnek repertoárunkban, s máris rá-jövünk, hogy az említett művek szoros szellemi kapcsolatban vannak a legerőteljesebb magyar színpadi szerzők alkotásaival. Említhetném példaképpen Ör*kény* István, Szakonyi Károly, Hernádi Gyula, Csurka István nevét, akik - véleményem szerint - kiváló írók. Műveikben nemcsak a kiélezett és agreszszív (sokkoló) színpadi megoldások iránti vonzalom nyilatkozik meg, hanem egyfajta nagyon határozott eszmei pozíció is, s ennek ma különösen nagy perspektívája van.

Itt kell megjegyeznem egyébként, hogy számomra az Almási Miklós által előterjesztett, a mai magyar drámát elemző referátum nagyon meggyőzőnek, nagyon alaposnak tetszett. Távol áll tőlem az önhitt szándék, hogy bármivel is kiegészítsem Almási pontos tárgyismeretre támaszkodó eszmefuttatását. Már csak azért sem tehetem, mert én nem rendelkezem ilyen tárgyismerettel. Annak azonban, hogy összevessek néhány, a magyar és a szovjet drámákban egyaránt föllelhető motívumot, megvan a maga értelme, különösen akkor, ha ez-által lényegi, alapvető dolgok tárulkozhatnak föl.

Elsősorban arra a bátor, nyílt társa-dalmi és nemzeti önvizsgálatra gondolok, amely érezhetően erősbödő tendenciaként van jelen az utóbbi időkben a színpadokon, s kelt nagy közfigyelmet mind Magyarországon, mind a Szovjetunióban. A szovjet és a magyar drámaírók megalkuvás nélkül lépnek föl a mai társadalomban tapasztalható rend-ellenességek ellen, az olyan idült betegségekkel szemben, mint amilyenek pél-dául a nemzeti gőg vagy a magamutogató, hazug álpatriotizmus. A színháznak ez a csillapíthatatlan, harcos pozíciója társadalmi és esztétikai vonatkozásban egyaránt örvendetes és hasznos. Sőt, azt mondanám, hogy az adott esetben az esztétikai és a politikai vonatkozás egybeesik. Országaink politikájáról-- akár a külpolitikáról, akár a belpolitikáról van szó - a sajtó az utóbbi időkben hiteles valóságérzékkel tudósít. A gazda-sági-társadalmi helyzet józan, tudományosan pontos és alaposan átgondolt, minden létező komplikációt és ellent-mondást figyelembe vevő elemzésére való törekvés arra ösztönöz, hogy egyenesen nézzünk szembe a valósággal, egy pillanatra se forduljunk el némely kevéssé vonzó jelenségtől, hanem ellenkezőleg: figyeljünk rájuk állhatatosan, kitartóan.

Az idő felgyorsult. Megváltozik, szét-töredezik, átalakul a megrögződött élet-forma, s a törésvonalak mentén nem-egyszer föltárulkoznak-elővillannak azok az éles ellentmondások, amelyek korá-bban a mindennapi megszokás leple alatt észrevétlenek maradtak. Másfelől viszont ebben a felgyorsult időben minden terü-leten - a gazdaságtól a szellemi szféráig - követelően jelentkezik a szociális lét stabilizálása, az élet új, szilárd és meg-bízható elveinek kialakítása, ésszerű szabályozása és tartós rendezettsége iránti igény.

A színpad az adott körülmények között teljes nyíltsággal közvetítheti és kell hogy közvetítse az igazságot. Más szóval: az idő realizmust követel, de nem „rózsás", nem megédesített, hanem - éppen ellenkezőleg - abszolút becsületes, agresszív realizmust. A társadalom és a nemzet, a társadalom és a nép szellemi egészségének a legjobb bizonyítéka az, ha a művészetekben jól és tisztán hallható az igazság hangja, az, ha a művészet bátran él az önbírálat fegyve-rével. Nos, ezért tartozik legörömtelibb budapesti élményeim közé Csurka Ist*ván: Házmestersirató* című darabjának vígszínházi előadása, Horvai István ren-dezésében. Csurka István igen tempera-mentumos, gazdag tehetségű író, s ami rendkívül ritka, csalhatatlan színházi ösztönnel, meglepő színpadérzékkel ren-delkezik; ezt bizonyítja a dráma fölépí-tése, bravúros lendülete, minden egyes - hol keserű, hol humorral teli - össze-ütközése, végszava. Ami pedig a legfőbb : Csurka úgy alkotja meg színműveit, hogy bennük a való élet drámája sűrűsödik-koncentrálódik, forr és pezseg, a való élet drámája árad belőlük a nézőtérre.

Több minden tetszett nekem a Víg-színházban. Egészében véve hallatlanul tehetséges, friss, életképes színház ez. Tetszett a Marton László rendezte eredeti, politikus-poétikus, zenés ifjúsági revü, *a Harmincéves vagyok.* Tetszett egy másik rendező, Valló Péter munkája, a lengyel Gombrovicz *Operett* című szeszélyes-különös, régi darabjának szín-padra állítása. Ebben az előadásban is-mertem meg a társulat sok színészének a virtuozitás fokáig kiművelt mesterség-beli tudását. S mégis, Horvai István Csurka-rendezése látszik számomra a legfontosabbnak. Nemcsak azért, mert kitűnő alakítást nyújt benne Tábori Nóra, Szabó Sándor, Tahi Tóth László, Hernádi Judit és Koncz Gábor, hanem legfőképpen azért, mert érezhető benne az az állhatatos törekvés, hogy a legszorosabb közelségbe kerüljön a mai, való élettel, hogy ne hagyja figyelmen kívül az élet legcsekélyebb, de jellemző apróságát, egyetlen hiteles részletét sem.

Budapesten több rendező és színész beszélt meleg szavakkal a Sztanyiszlavsz-kij művészete iránti elkötelezettségéről. Horvai tettekkel bizonyította ezt. Így aztán ésszerűnek és természetesnek tar-tottam meghívását a moszkvai Művész Színházba, Csurka István *Eredeti hely-*színének megrendezésére. (Nálunk a da-rab *Mozi* címen fut.) A Horvai rendezte moszkvai előadás nagy vitákat váltott ki. E viták utórezgései mostani konfe-renciánkig is elértek. Úgy gondolom, az efféle viták az adott esetben elkerül-hetetlenek. Először is azért, mert Csurka darabja eredendően polémikus természetű, azzal a szándékkal íródott, hogy összeütközéseket, nézeteltéréseket pro-vokáljon. Másodszor pedig azért, mert Horvai egy olyan színházban rendezte Csurka darabját, ahol azokhoz a követel-

* Felszólalás a magyar és a szovjet színházi szakemberek 1979. május 24-én Moszkvá-ban tartott szakmai tanácskozásán.

ményekhez, amelyeket annak idején könyörtelenül diktált és írt elő Sztanyiszlavszkij, ma sajnos, távolról sem mindig igazodnak. Ez meglátszott az előadáson is. A tömegjelenetekben Horvai még érvényt tudott szerezni rendezői akaratának, de Jevgenyij Jesztyignyejevet, a kiváló komikust már nem volt ereje rábírni, hogy a főszerepet valamivel komolyabban, több drámaisággal formálja meg. Jevgenyij Jesztyignyejev ellenállt a rendezőnek, s evvel alaposan elrontotta az előadást. Horgai itteni munkáját - ennek ellenére is - egészében sikeresnek tartom. Nagy-szerűen dolgozott a keze alatt Alekszandr Kaljagin, nagyon jó volt Böröcker szerepében Oleg Jefremov, dicsérni lehet az Erzsébet szerepét alakító Angelina Sztyepanovát. Az előadás - Alekszandr Gelman új darabja, az Oleg Jefremov rendezte *Mi, alulírottak* mellett - szerves részévé vált a mai moszkvai Művész Színház repertoárjának.

Amikor azt mondom: a kor követelménye a realizmus, akkor ezt úgy gondolom, hogy napjaink realizmusának stilárisan sokszínűnek, s - még egyszer hangsúlyozom - agresszívnek (sokkolónak) kell lennie. Ezért a legerőteljesebb (legaktívabb), olykor a groteszkbe hajló színpadi kifejezésre való törekvés több, mint szükségszerű. Bizonyítják ezt véleményem szerint szovjet rendezőink más *magyar* szerzőkkel történt színpadi találkozásai is, az olyan előadások, mint például Örkény István: *Macskajátéka* a moszkvai Mosszovjet Színházban vagy Szakonyi Károly: *Adáshibája* a leningrádi Bolsoj Dramatyicseszkij Színházban.

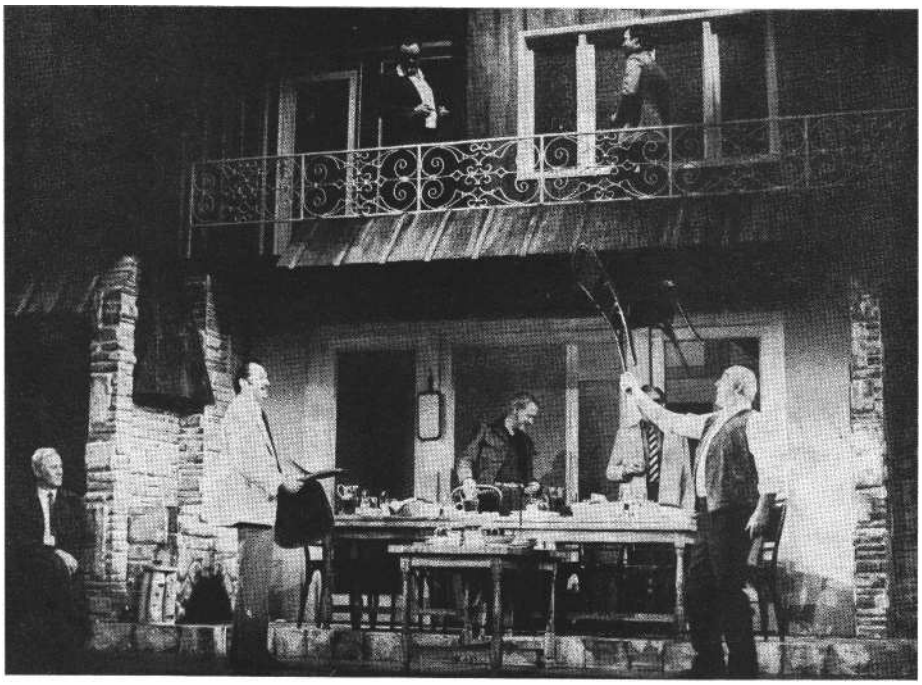
Örkény komédiája Inna Dankian rendezésében - mindenekelőtt Irina Kartaseva (Erzsébet) és Ludmilla Saposnyikova (Giza) csodálatos kettőse jóvoltából -- groteszk és ugyanakkor tragikomikus feszültséggel telítődik. Én nem nevezném „elégikusnak" ezt az előadást. (Bár azt hiszem, az „elégikus komédia" kifejezést a színház sem minden irónia nélkül használja.) A darabban a komédián átsüt a szenvedés, a nevetésbe fájdalom vegyül. *Az elégia* látszat, elérhetetlen álom csupán: mögüle elsöprő erővel tör fel-színre az író közvetítette gondolat; arról, hogy mennyire sivár a hontalanság, bárha anyagilag teljesen biztos létet is kínál, s mennyire teljes életet biztosít a szülőföld még akkor is, ha az otthonlét fáradságos munkával, kényelmetlenségekkel teli.

Georgij Tovsztonogov rendezése (Szakonyi Károly: *Adáshiba)* szintén kétségbevonhatatlanul érdekes munka. Külön szót érdemel Zinaida Sarko alakítása Bódog feleségének szerepében, és a fiatal színésznő, Nyemcsenko játéka (Saci). Leginkább az ő szerepformálásuk segít megértenünk a rendezői szándékot: mindketten feltétlenül, sőt naiv együgyűséggel igazságosak, továbbá van bennük valami alig kitapintható hajlam a hiperbola, az általánosítás groteszkbe hajló szélsőségei iránt, s nem riadnak vissza a határozott (kategorikus) ítélkezéstől sem.

Tábori Nóra és **Hernádi Judit a Házmestersirató** című **Csurka-darabban (Vígszínház)**

Egy egészen kis társulat, a Szovjet Színházművészek Szövetségének Irodalmi Színháza tett kísérletet arra, hogy megbirkózzék Karinthy Ferenc *Buda-pesti tavasa* színrevitelének bonyolult feladatával. Szerény pincehelyiségben, a nézők szoros gyűrűje övezte szín-padon folyik az előadás, és megint csak expresszív, markáns, feszes ritmusú játékot látunk.

Ámde a kiélezettség nem öncél, és önmagában nem biztosítéka sem a pontos valóságérzékelésnek, sem a közönségre gyakorolt nagy érzelmi hatásnak. Olykor éppen fordítva történik: az író - s nyomán a rendező és a színészek - bármi áron a kiélezettségre törekszik, de eközben elszáguld a valóság mellett, s beleesik a - goromba effektusokkal megalkotott, szívszaggató melodráma lehetőségét kínáló - rutin csapdájába. Remélem, nem sértődnek meg magyar kollégáim, ha elmondom: evvel a jelenséggel nemcsak Moszkvában, de olykor Budapesten is találkoztam. Néhány magyar darabban és színpadi adaptációban olyan konfliktust exponál az író, amelyet legjobban „a motiválatlan gyilkosság" kifejezésével jellemezhetnék, A „gyil-



Jelenet Karinthy Ferenc Házszentelő című színmüvének Thália színházi előadásából (Iklády László felvételei)

kosság" itt egyfajta impulzusként, az egész előadás mechanizmusát működésbe hozni és mozgásának hullámzó dinamikát kölcsönözni képes erőként értendő. Ám ha a „gyilkosság" motívumai kétségbevonhatóak (sőt, esetleg hamisak), akkor a keletkező feszültség nem életszerű, hanem fals, mesterkélt. Ez a hamisság egyébként tüstént és el-kerülhetetlenül rányomja bélyegét a díszletezésre és a színészi játékra is. El-riasztó példaként talán Karinthy Ferenc: *Házszentelő* című darabjának Thália színházi előadását említeném. Buda-pesten sok emelkedett hangú nyilatkozatot hallottam erről az előadásról. Mondták, hogy Karinthy Ferenc kitűnő író. Én ebben egy pillanatig sem kételkedem. Mondták, hogy *a Házszentelő* témája hihetetlenül aktuális, hogy a kérdésfölvetés nagyon bátor. Ezt is szívesen elhiszem. Csak egyet nem hiszek el, azt, ami a színpadon történik. (Mellékesen jegyzem meg, maga a színpad is olyan, akár egy kirakat: a bútorzat új, sohasem használták, a ruhák pedig mint-ha csak éppen most kerültek volna ki a szabó keze alól.) Kazimir Károly mindent frontális beállításban rendez, úgy, hogy a színészek folyvást a nézők felé fordulnak, ami számukra természetesen kényelmes. Ebben a beállításban azonban nincs és nem is lehet életszerűség, annál kevésbé, mert a rendező úgy helyezi a színpadra a színészeket, mint próbababákat a kirakatba. Összességé-ben az egész produkció egyetlen vonatkozásban bír jelentőséggel: ritkán visszatérő lehetőséget kínál arra, hogy saját szemünkkel láthassuk: milyen is volt a színház hosszú éveken át, Sztanyiszlavszkij jelentkezése előtt.

Jellemző apróság: a darab legjobb teljesítményt nyújtó színésze, a tehetséges és temperamentumos Inke László, az előadás folyamán kezébe fog egy kaszát. Az általa megformált hős szeret kaszálni, ez a hobbyja. Ám amikor a kasza a kezébe kerül, rögtön látjuk, hogy most érinti először ezt a „félelmetes" szerszámot, hogy nemcsak kaszálni, de kaszát kezében tartani sem tud, fogalma sincs, hogyan nyúljon hozzá. Sztanyiszlavszkij az efféle apróságokra mindig odafigyelt, s a hasonló balfogásokat nem tűrte. A köznapi élet nem ismeréséről árulkodó apróságok a mai színpadon nemcsak archaikusnak tűnnek föl, hanem egyenesen nevetségesek. És ezek a balfogások mind egy eredőre vezethetők vissza: a kimódolt szituációra, a „motiválatlan gyilkosságra".

Ugyanez a helyzet Sarkadi Imre: *Elveszett paradicsom* című elég régen íródott, s most a Kis Színházban is bemutatott darabjával kapcsolatban. *Az Elveszett paradicsom* alapkonfliktusa nézetem szerint egyszerűen fantazmagória. Egy idegsebész abortuszműtétet hajt végre, aminek következtében egy fiatal-asszony meghal. Szinte hallom ellenvetésüket: minden megtörténhet. A vígjátékíró Nyikolaj Erdman egyik hőse jegyzi meg evvel kapcsolatban: „a világon talán még szakállas nővel is találkozhatunk. Én azonban nem arról be-szélek, ami előfordulhat, hanem arról, ami *van."* Bármit elképzelhetünk, tetszés szerint, akár koponyalékelést végző fogászt is: a fantázia nem ismer határokat. Sarkadi Imre játéka a képzelettel azonban, úgy érzem, nem válik hasznára a Kis Színháznak, annak ellenére, hogy a szerepeket a kitűnő adottságú fiatalok mellett olyan nagy tapasztalatú művészek játsszák - s csaknem mind kitűnően - mint Ivan Ljubeznov. Mindazonáltal az előadásból az sem derült ki számomra, mikor, milyen időben, hányas években játszódik a cselekmény. Ennek oka nemcsak a régies, nehézkes dramaturgiában keresendő, hanem mindenekelőtt abban, hogy a kimódolt konfliktusok s a belőlük kibontakozó történetek törvényszerűen távolítják el a cselekményt bármiféle konkrét tér-idő meghatározottságtól. Ami történt, akármikor megeshetett: tíz vagy húsz éve, esetleg ma is: tetszés szerint. Következésképpen mindez *csak a* színpadon játszódhat le, a való életben soha.

Visszakanyarodva gondolatban magyarországi élményeimhez, el kell mondanom, hogy némely esetben az volt az érzésem, mintha valamelyest előtte járnánk magyar barátainknak. Magyarországon is történnek kísérletek a termelési dráma újrateremtésére. Láttuk Miskolcon Nyilassy Judit rendezésében Juhász István: *Máz* című darabját. Nézetem szerint a termelési témát elég könnyedén és felszínesen kezelik, nem érzik a benne rejlő közösségi és erkölcsi lehetőségeket. Tartok tőle, hogy azt a bátor realizmust, amely mondjuk a Gelman-műveket és szovjetunióbeli színrevitelüket jellemzi, a magyar színház még nem érte el a termelési tematikában. *A Mázt* nézve engem személy szerint az előadás némiképp felszínesen optimista hangoltsága zavart leginkább. Alig kezdődött el a darab, s a szereplők túlontúl üde hangja, behízelgő mosolya máris azt sugallta számomra, s nyilván a többi néző számára is : ne nyugtalankodjak, minden jól fog végződni.

No de! Először is, ki állította azt, hogy a színházban nem kell nyugtalankodni? Másodszor, miért gondoljuk, hogy a realizmus mindenképpen szerencsés befejezést követel? A happy end fogalma nem nálunk született, hanem Hollywoodban, s a realizmushoz semmi köze. Mi tökéletesen megvagyunk happy end, erőltetetten üde tónus és megnyerő, behízelgő mosolyok nélkül is. A színész nem pincér: a megnyerő modor nem lehet erénye. És végül, harmad-sorban, a pozitív hős ajkán névjegykártya gyanánt viselt bájmosoly, őszintén szólva, inkább gyanakvást kelt. S nem is annyira a hős jó szándékában kételkedünk, mint inkább a puszta, reális létezésében. Az ilyen mosoly - Sztanyisz-

lavszkij kifejezését használva: „sablon" - nem művészre, hanem iparosra vall.

Miközben őszintén osztozom Önök-kel az említett hiányosságok miatti elégedetlenségükben, azt is legalább ilyen őszintén el kell ismernem, hogy a szovjet színház sok hasznos dolgot tanulhat meg a mai magyar színháztól. Senki előtt sem titok: nekünk ma nincs olyan szatíraírónk, mint Csurka István. A mi vígjátékaink elsődlegesen szórakoztató jellegűek és fölötte együgyűek. Igaz, maga Puskin mondta egyszer: „legyen a költészet együgyű". Úgy vélem, még-sem volna szabad e műfaj lehetőségeivel visszaélnünk. Az utóbbi időben azonban még azok az írók is, akik kétségkívül rendelkeznek vígjátékszerzői adottságokkal (Eldar Rjazanovra, Emil Braginszkijra gondolok), túlontúl békésen siklanak tulajdon ötleteik simára csiszolt felszínén. E tükörsík felület látni engedi ugyan az író kellemes mosolyát, de mit sem mutat meg a felszín mögött rejlő igazi életből.

Kialudt, kiveszett nálunk az érdeklődés a színházi paródia iránt is, annak ellenére, hogy volt idő, amikor a szovjet színház nagy mestereket tudott magáé-nak e műfajban. Végtére Csurka: *Eredeti helyszínje is,* bizonyos fokig, csípős, szellemes paródia, ami pedig Hernádi Gyula *Hasfelmetsző* Jackjének Jancsó Miklós rendezte népszínházi előadását illeti, úgy gondolom, az tökéletes példája lehet annak, miként képes a lénye-gében igénytelen, de nagyon szellemes és árnyalt paródia a képzelőerő hatalmas tartalékait felszabadítani, ha tehetséges rendező él vele. Tudom, némelyekre sokkolóan hat Jancsó előadása, akár fél évszázaddal ezelőtt Brecht *Koldusoperá*jának premierje Berlinben. De szerintem, akik e kompozíció eredeti rendezői megformálását, azt a művészetet, amely így tud elegyíteni cirkuszi, sport- és pantomimelemeket - Jobba Gabi, Tordai Teri, Major Tamás és Madaras József elragadó játékára gondolok, vagy annak a pofonnak a fontosságára és erejére, amelyet Jancsó és Hernádi a mai, erotikával és erőszakkal átfűtött, kommercializált filmgyártásnak szán - a maga érdemei szerint képesek értékelni, azokat az előadás nem összezavarja, hanem megörvendezteti.

Ha elvonatkoztatunk mind a vígjátéktól, mind a paródiától, s egyáltalában a vidám műfajtól, akkor is úgy tetszik, sok dologra megtaníthatnának bennünket magyar barátaink. Színházaink repertoárján a mai napig nem szerepel ahhoz fogható darab, mint amilyen Gyurkó László tizenkét esztendővel ezelőtt írott csodálatos tragédiája, a *.Szerelmem, Elektra. A* mi drámaíróink valahogy félnek az antik témáktól, sőt saját történelmi múltunkhoz is kevésbé szabadon, kevésbé magabiztosan közelítenek magyar kollégáiknál. Csupán Leonyid Zorin és Eduard Radzinszkij fogott sokat ígérő kísérletekbe a történelmi dráma terén. S itt van még a korszerű átértelmezését egyre jobban sürgető szatíra is, amely - bármi keserű beismernünk - egyelőre fehér folt színházi térképünkön.

Ezért jelentett oly nagy örömöt, s vált a magyar klasszikusok, a *Bánk bán, Az ember tragédiája* és a *Tigris és hiéna* bemutatásával egyenértékű, fontos eseménynyé szellemi életünkben *a Szerelmem, Elektra* sikeres premierje a rigai Lett Nemzeti Színházban és az Alma Ata-i Kazah Akadémiai Színházban.

Ismeretes, hogy néhány éve kirobbanó sikerrel játszotta *Az ember tragédiáját az* Észt Vajnemöjnen Színház. Volt alkalmam látni ezt a monumentális, szenvedélyes előadást, Epp Kaidu rendezésében. Most a minszki Orosz Színházban állította színpadra Madách darabját - a neves költő, Leonyid Martinov átültetésében - egyik legtehetségesebb rendezőnk, Borisz Lucenko. *A Bánk bánt* Kemerovóban játsszák, a *Tigris és hiénát* egy azerbajdzsáni kisvárosban, Sokiban, a Kaukázus hegyei között. Mai magyar szerzők művei vannak műsoron az északi Sziktivkárban, a déli Ashabadban, szerte az országban tehát. Számos előadás élénk érdeklődést vált ki s végződik nagy tapsviharral. Szeretném, ha ennek a meleg fogadtatásnak legalább a visszhangja eljutna Budapestig.

Mindezeken túl, hinni szeretném, hogy ez a fesztivál, amely most befejeződik, nagy hasznára válik a szovjet színháznak. Csak azt kívánhatom, legyen a hamarosan kezdődő budapesti Szovjet Drámaszemle legalább ennyire hasznos magyar kollégáink számára, s legalább ennyire érdekes a magyar közönségnek.

Rég volt az, amikor Sztanviszlavszkij e szavakat mondta: „A népek kölcsönös megértését leginkább elősegítő nyelv: a művészet nyelve." Segítsünk egymásnak, hogy közös színpadi nyelvünk mind világosabb és kifejezőbb legyen!

Fordította : Balogh Tibor

NÁNAY ISTVÁN

A jövő nézőiért!

Nemzetközi gyermekszínházi találkozó Kaposváron

Fesztiválgazdag korunkban, amikor minden napra jut - nem is egy - találkozó, szimpózium, tanácskozás, és egyre devalválódik a szakmai összejövetelek rangja, jogosan merül fel a kérdés: van-e létjogosultsága hazánkban egy színházi fesztiválnak, ráadásul nemzetközinek és gyerekszínházinak? Van-e Magyarországon elég elfogadható színvonalú gyerek- és ifjúsági színházi produkció, amely - a lehetséges külföldi vendégegyüttesekkel együtt - egy műfaj helyzetéről hitelesen tudósít-hatna? Vannak-e olyan lényeges elméleti és gyakorlati megbeszélnivalók, amelyek indokolhatnak egy fesztiválközegben és fesztivál apropóján szervezett szakmai tanácskozássorozatot?

Legalább ezekre a kérdésekre kellett már akkor jó előre felelni, amikor a Somogy megyei Tanács - a Kulturális Minisztérium támogatásával, illetve az Állami Ifjúsági Bizottság, az ASSITEJ magyar központja, a Magyar Úttörők Szövetsége, a Népművelési Intézet, az AITA/IATA magyar központja és az Országos Pedagógiai Intézet közreműködésével - szervezni kezdte az első kaposvári nemzetközi gyerekszínházi találkozót. S a szervezők feleltek is: a találkozó mintaszerű technikai lebonyolításával, valamint azzal az ígérettel, hogy szabályos időközönként a találkozót Kaposváron rendszeresítik. De e kérdéseket - meg számos mást is - a találkozó után is meg kell válaszolni, s nemcsak a szervezőknek, hanem a szakembereknek is.

A kaposvári találkozó azon ritka fesztiválok egyike, amelyet témájának időszerűsége és fontossága egyaránt indokolttá tett. Ma a gyerekszínház komplex problematikája nemcsak a színházi kultúra, de az iskolai oktatás, a személyiségnevelés szempontjából is kulcsfontosságú. Éppen ezért elengedhetetlenül szükséges volt, hogy a hazai, meglehetősen szegényes gyerekszínjátszás helyzetét reálisan felmérje a színházi szakma és mindazok, akiknek valamilyen formában közük van vagy lesz a gyerekek színházi illetve színházzal történő nevelésé-

hez. Erre szolgált a kaposvári találkozó, amely egyfelől rendkívül sikeres volt, másfelől rendkívül elkeserítő.

Sikeresnek tekintem a találkozót, mert minden válogatási probléma, látszólagos esetlegesség ellenére is pontos, hite-les képet adott a magyar gyerekszínházi tevékenység pillanatnyi helyzetéről, s erről nemcsak a produkciók művészi színvonala árulkodott, hanem a szakmai tanácskozásokon, a színház és a nevelés kapcsolatát feszegető zárókonferencián elhangzottak is. És elkeserítőnek találtam a találkozót, mert ez a kép igen szomorú, ráadásul a szervezők nagy-vonalú és áldozatos erőfeszítései ellenére is alig voltak jelen a színházi, illetve a partner szakmák képviselői, a tapasztalatszerzés, -összegzés és -feldolgozás lehetőségeivel azok sem éltek, akiknek erre módjuk és szükségük lett volna.

Ez az érdektelenség meg a produkciók zömének alacsony színvonala azonban csak jelenség, a gyerekszínházi munka megalapozatlanságának következménye. A kaposvári találkozó legnagyobb pozitívuma éppen az, hogy a koncentrált összkép kényszerűen megfogalmaztatta a gyerekszínházak - és a színházi struktúra - számos lényeges gondját, s ez remélhetőleg elősegíti a további szín-házi fejlődést.

Mindenekelőtt egyértelműen és félreérthetetlenül kiderült: semmiféle rangja, presztízse nincs ma Magyarországon a gyerekszínházi tevékenységnek. Sem a kulturális vezetésben, sem a helyi fenntartók szemében, sem a színházak művészei körében. Ez elsősorban a gyerekszínházak feladatának, funkciójának, lehetőségeinek fel nem ismeréséből adódik. Ahogy ezt néhányan a vitákon megfogalmazták: vagy egyes megszállottak már-már magánkezdeményezésére jöttek létre a gyerekelőadások, vagy erős központi sugallatra, de akár így, akár úgy, egyik esetben sincsenek biztosítva a szükséges feltételek sem az anyagiak, sem a művészetpolitikai koncepció tekintetében. A gyerek- és ifjúsági előadásokat ma ugyan már elvárják - főleg vidéken -, de a legjellemzőbb rájuk az esetlegesség. Esetleges a darabválasztás, az anyagi fedezet, a művészi kivitel, és ennek megfelelően az esetlegesnél is esetlegesebb a művészi-pedagógiai hatásuk.

Míg a Szovjetunióban, az NDK-ban, Bulgáriában, sőt még Csehszlovákiában is gyerekszínházi hálózat áll az ifjú nézők szolgálatában, addig Magyarorszá gon a kétmilliós Budapestnek egy, azaz egy életveszélyes épületben vegetáló gyerekszínháza van, s a vidéki színházak a legnagyobb nehézségek közepette évente egy - kivételként néhány színházban két - bemutatót tudnak kiszorítani költségvetésükből, emberi energiájukból. A Budapesti Gyerekszínháznak évek óta az a legnagyobb problémája, hogy nem tud megfelelő felkészültségű társulatot kialakítani, mivel a gyerekszínház presztízse oly alacsony, hogy oda csak végszükségben szerződik színész. De a vidéki színházak legtöbbjében is büntetés-nek tekintik a színészek, ha gyerekdarabba osztják be őket, így nem csodál-ható, hogy az előadások zöme harmad-negyedszereposztásban, félvállról véve kerül színre. S nemcsak a színészek tekintik alacsonyabb értékű munkának a gyerekelőadásokat, hanem a rendezők is! Meg a fenntartó és irányító szervek, azok is, amelyek a kaposvári találkozó közreműködői és támogatói voltak. Ezt fejezte ki beszédesen a kaposvári részvétlenség !

Egyébként nem véletlen, hogy Kaposvár volt a színhelye a gyerekszínházi találkozónak. Itt ismerték fel ugyanis először a gyerekszínház fontosságát, és egyedül itt váltak az egész színházi munka egyik meghatározójává a gyerekelőadások. Babarczy László, a színház igazgatója elmondta, miért tartják olyan lényegesnek a gyerekeknek *szóló* munkát. Amikor több mint egy évtizede Zsámbéki Gáborral Kaposvárra került, két út állt előttük: vagy azt a fajta „vidéki" színházat folytatják, amely ebben a városban is meghonosodott, *vagy* valami más, gondolkodtatva szórakoztató, mondanivalójában és formájában egyaránt korszerű színházzal kísérleteznek. Ahhoz, hogy ezt a második utat válasz-szák, el kellett kezdeniük az erre a szín-házra nyitott közönségük nevelését. S a gyerekkorban kezdték. Azok, akik az első gyerekdarabok nézői voltak, s évente egy, majd két, többnyire nagyon igényes előadást láthattak, ma az egyetemi-főiskolás bérletek tulajdonosai, s a színház legfogékonyabb nézői lettek. Ők alkotják a színház törzsközönségének jelentős részét, az ő visszajelzéseik jelentik a színház egyik legfontosabb művészi orientációs pontját. Ám ez a fajta hosszútávú közönségnevelés egyedülálló hazánkban.

Ehhez nemcsak átgondolt művészetpolitikai koncepció szükséges, hanem megfelelő műsorpolitika, művészi szín-vonal is, és nem mellékesen egy tiszteletreméltó szemlélet érvényesítése. E szemlélet szerint a gyerek nem kis felnőtt, de nem is fejlődésében visszamaradt lény, hanem értelmes, életkori sajátosságainál fogva a világot másként, a felnőttekétől némileg eltérő módon befogadó ember, akivel éppen úgy meg kell és meg lehet beszélni a világ dolgait és személyiségének gondjait-örömeit, ahogy más, mondjuk felnőtt emberrel. Tehát nem lehajolva hozzá, nem gügyögve, nem szájbarágós-dedós módon, hanem értelmesen, egyenrangú társnak tekintve, de a másságát is figyelembe véve. Ennek a szemléletnek lassan már klasszikussá váló példája volt a találkozó vitathatatlanul legjobb produkciója, a kaposváriak *Pinokkió* kalandjai-előadása. Aser Tamás mélyen humanista rendezése, Pogány Judit törékeny és szemtelen, kiszolgáltatott és találékony, s mindenekelőtt kíváncsi, a világra rácsodálkozó, azt megismerni vágyó főhőse, a többiek tökéletesen kidolgozott figurája, elsősorban Csákányi Eszter Táltos Tücsökje, Gőz István Macskája, Lukáts Andor Rókája és ifj. Mucsi Sándor Meggyesorrúja, Pauer Gyula modern színvilágú díszletei és jellemző jelmezei, a gyerekek és a színészek tökéletes együttjátszása a legmagasabb mércével mérhető művészi összhangot teremtett. Ez esetben a gyerekelőadás és a legjobb felnőttelőadások között sem a résztvevő művészek rangja, sem a feladattal szembeni alázata, sem a munkájuk eredménye tekintetében nem tapasztalható különbség.

Ez a szemlélet azonban a magyar gyerekszínjátszásban kivétel. Az előadások többsége a nézőt lekezelők közé tartozik. Ennek szélsőséges példája volt Lovass Edit rendezésében a békéscsabai Jókai Színház produkciója, Köves József *Nyakigláb, Csupaháj, Málészája,* amely mint egy állatorvosi demonstrációs ló, a gyerekelőadások minden betegségét magán viselte a népmesét bugyutává silányító, dramaturgiai képtelenségektől hemzsegő írói anyagtól, az igénytelen versektől és zenétől, a giccs-gyanús képzőművészeti kerettől kezdve az átgondolatlan, a gyerekek aktivitását rendre rosszul hasznosító, a teret kihasználatlanul hagyó, a szituációkkal mit sem törődő rendezésig, az illusztratív színészi játékig, a play back énekig, s mindezeket tetézte a képtelen pedagógiai hatás, a bosszúra nevelés motívumának felerősödése. Mindezt abban a

békéscsabai színházban, amely régóta és sok gyerekelőadást tart, tehát elvben ott is adva volt a tervszerű nézővé nevelés lehetősége, ám ez elválaszthatatlan a színház általános működésétől. A legszomorúbb az, hogy - ha nem is ilyen töménységben - ugyanezek a hibák jellemzik a legtöbb vidéki színház gyerekelőadásait, éppen ezért volt nagyon fontos - a valós helyzetkép szempontjából hogy éppen ezt az előadást láthattuk. Azaz nem a békéscsabai társulatot éri csak a szemrehányás, amiért nem gondosabb a gyerekelőadások előkészítése.

Mert például érheti szemrehányás a Budapesti Gyerekszínházat is, hiszen a nemrégiben lezajlott drámapályázat egyik díjazott darabját, Juhász István *Egy szívdobbanás fele* című furcsa játékát sietve, dramaturgiai, rendezői, színészi megoldatlanságokkal vitték színre, s ezért a mai kamaszkorú fiatalokról szóló, időszerű színművet hol a szentimentalizmus, hol a sekélyes kabaréhumor veszélye fenyegeti. Vagy míg a színház operavállalkozásában Mozart kis remekének, *a Gabriel és Gabriella* címen játszott *Bastien és* Bastienne-nek zenei, rendezői, szcenikai, énekes-színészi megoldása mindenben mintaszerű, addig a Sarkadi Imre-novellából készült Tamássy Zdenk ó-mű, a *Vendégek* minden szempontból megoldatlan, méltatlan a színházhoz.

A találkozó külföldi vendégegyüttesei is csalódást okoztak, a moszkvai Állami Zenés Gyermekszínház csakúgy, mint a lipcsei Theater der Junge Welt vagy az aquilai Teatro Stabile. Egyedül a prágai Bolondok pantomimegyüttes előadása jelentett kiemelkedő élményt gyereknek-felnőttnek. Ez a háromtagú együttes komolyan veszi a gyerekközönségét is. A kaposvári gyerekek számára lényegében ismeretlen volt a pantomimikus mozgásszínház formanyelve, az első pillanatokban kissé zavarta is őket, hogy nem hangzik el szó a szín-padon. Később azonban a groteszk, a fekete humortól sem idegenkedő játék minden rejtett poénját, gondolatát rend-kívül pontosan „fogták", tökéletesen értették az előadást, együtt éltek a szereplőkkel. Ez az előadás - akárcsak a kaposváriak *Pinnokiója* - többek között azt bizonyította, hogy a gyerekek világa éppúgy tele van szorongató élmények-kel, mint a felnőtteké, s erről nem beszélni, ezt nem ábrázolni botorság lenne, ám tudni kell a keletkező feszültségeket, esetleges szorongásokat feloldani.

Mindkét előadás élt a riasztó effektusokkal, de azokat azonnal - többnyire a humor eszközével - fel is oldotta.

A külföldi együttesek kiválogatása láthatóan esetlegesen történt, éppen ezért messzemenő következtetéseket sem a külföldi gyerekszínjátszás színvonalára, sem ennek tükrében a hazai színjátszás megítélésére vonatkozóan nem lehet tenni. Tudunk a Szovjet-unióból, sőt még a moszkvai színházból is olyan előadásokat, amelyek a Kaposváron bemutatott darabnál jobban reprezentálhatták volna a szovjet gyerekszínházak jó törekvéseit; hiányolhatjuk több szocialista ország gyerekszínházát csakúgy, mint számos, a kelet-európai hagyományoktól eltérő gyakorlatú, magas szintű nyugati együttest. Éppen ezért az itt és most látható külföldi előadások alapján semmiképpen nem az a következtetés vonandó le, hogy nincs is olyan nagy baj a hazai gyerek-színházakkal., hiszen alig jobbak a külföldiek.

A kaposvári találkozó egyik legfontosabb bemutatója három amatőr együttes bemutatkozása volt. Nemcsak azért, mert művészi élmény tekintetében sem-mivel sem maradtak alatta a hivatásos színházi produkciók többségének, ez a már említettek miatt különben sem tűnne egyértelmű dicséretnek. Hanem mindenekelőtt azért, mert híradást ad tak a szakembereknek arról, milyen valós problémák foglalkoztatják azokat a gyerekeket, akik életük eseményeit színházi előadássá dolgozzák fel, illetve milyen színházi eszközrendszerrel fejezik ki magukat a színpadon. S ha innen nézzük a színházak gyerekelőadásait, megdöbbentő a korszerűtlenségük. Mennyivel élőbb, keményebben megfogalmazott a gyerekek magányérzete, társtalansága, szeretetvágya, iskolai és családi konfliktusai a KISZ Központi Művészegyüttes Úttörő Irodalmi Színpadának improvizációs játékában, mint akár Spiró György halovány *Hajrá, Samu!-jában* vagy Juhász István már említett *Egy szívdobbanás* felében. Milyen magától értetődően váltanak szerepet a hajdúhadházi általános iskolások a *Tol*diban, vagy a sárbogárdi gimnazisták a *János vitézben,* vagy a KISZ-esek, míg a színházakban bonyolult átöltözéses manőverekre van szükség egy szerepkettőzésnél is. Milyen perszifláló, gunyoros a gyerekek szemlélete, milyen egy-szerűen tudnak egy-egy tárggyal egész világot felépíteni, érzékeltetni, s mennyire hiányzik mindez a gyerekelőadásokból. Csak a miskolci Nemzeti Szín-ház *Ludas* Matyi-előadásában (Schwajda György darabját Szűcs János rendezte) lelhetők fel a diákos játék elemei, nem véletlen, hogy az egyik legnagyobb közönségsikere ennek volt; a nézők otthon

Jelenet Juhász István Egy szívdobbanás fele című darabjából (Budapesti Gyermekszínház) (Iklády László felv.)

Pogány Judit (Pinokkió) és Lukáts Andor (Róka) a kaposvári Csiky Gergely Színház Pinokkió kalandjai című előadásából (Fábián József felv.)

érezték magukat, mert a libák szemszögéből megmutatott történet - némi dramaturgiai következetlenség ellenére is - a gyerekek saját helyzetét, vágyait, kompenzációit mutatta meg, s a létrákból, néhány tárgyból összeállított színpad, az alig egy-két kellékkel jelzett szerepcserék, az ismerős népi mondókák és dalok formailag is saját közeget jelentettek.

Ahhoz, hogy a gyerekszínház megtalálja helyét, feladatát, elengedhetetlen az, hogy szembesüljön a gyerekek életével, önkifejezésmódjával, gondolkodásával - s ezt segítették elő most az amatőrök. Elképzelhetetlennek tartom, hogy néhány év múlva, amikor többé-kevésbé általános lesz az iskolákban, sőt már az óvodákban is a drámafoglalkozás, azaz a gyerekek társas kapcsolatait, viselkedését, fellépését, kifejezésmódját színi eszközökkel is igyekeznek alakítani, amikor a hátrányos helyzetűek gátlásait a színház varázsával is próbálják oldani, a színházak ugyanúgy és ugyanazt játsszák, ahogy és amit ma. (Ezek a mód-szerek nemcsak a gyereknevelésben, de a nyelvtanulásban, a felnőttoktatásban, a kötetlen közművelődési alkalmaknál is használhatók, jó pár helyen alkalmazzák is őket.) Tehát előreszaladóban van a főleg a gyerekek nevelésében felhasználandó dramatikus oktatás, ugyanakkor ókonzervatív állapotokat tükröz a gyerekszínjátszás.

Talán furcsa, hogy az előzőekben már az óvodások színházi nevelését említettem. Ez azonban nem túlzás és nem is csupán terv. Levente Péter például évek óta próbálkozik azzal, hogy az óvodáskorúak számára színházszerű foglalkozást tartson. Levente Péter természetesen nem színházi előadást mutat be, hanem tulajdonképpen komplex nevelési foglalkozásokat vezet, amelyek-ben ének, zene, vers, pantomim, fantáziajáték, megszemélyesítések, szituációsjáték-kezdeményezések szerepelnek. A gyerekek pillanatok alatt „veszik a lapot", partnerek lesznek, aktivitásuk fantasztikus, akár tényleges mozgásos aktivitásról, akár „csak" figyelésről, feladatmegoldásról van szó. Számukra természetes, hogy a semmi bármi lehet, hogy az üres térben egy-két mozdulattal minden megteremthető. Nincs sem képzeletbeli, sem valóságos távolság színész és néző között, mindketten játszók, pontosabban együtt játszók, azaz a színház lényegét közelíti Levente Péter - egyelőre hangsúlyozottan kísérleti - foglalkozása.

Mindezek után megkockáztatom: a gyerekszínjátszás *ügye* már túlnő a szín-házművészet egy részterületén. Hiszen azzal, hogy a színházi eszközök bevonulnak a nevelésbe, megváltozik vagy meg kellene hogy változzék a színházak társadalmi funkciója, legalábbis rész-ben. Hogy hogyan, milyen módon, milyen irányban fog ez a változás bekövetkezni, az egyelőre nyitott kérdés. De a változásra fel kell készülnie a szín-házi világnak. Egyrészt szemléletváltozásra lenne szükség, hogy például még véletlenül se fordulhasson elő olyan eset, amely nyolc-tíz érdeklődő és a fel-nőtteknél is illedelmesebben viselkedő hetedikes gyerekkel esett meg, amikor egy esti előadáson gúnyos és sértő megjegyzésekkel illették őket a felnőtt nézők és a színházi alkalmazottak - csak azért, mert gyerekek. Másrészt nyitottabbnak kellene lennie a színházaknak, rugalmasabbnak a színházi struktúrának. Megint csak egy példát említek. Hány olyan kitűnő színészduó vagy trió alakulhatna a magyar színházakban is, amely a prágai mímesekhez hasonlóan - de nem kis munka árán! - önálló, sajátos stílust és műfajt teremthetne, ezzel színesíthetné a magyar színházi életet, ugyanakkor mozgékonyságánál fogva olyan helyekre is eljuthatna, ahová nagyszínházi produkció aligha. Nem önállósult minitársulatok elburjánzására gondolok, hanem egy-egy színház keretében dolgozó és működő, viszonylagos rendszerességgel fellépő társulásokra, amelyek éppen szakmaiságuk folytán lehetnének például a gyerekelőadásokat tartó hakni-brigádok kiszorítói is.

A gyerekszínházi tevékenység legnagyobb hiányossága ugyanis az, hogy az ország jelentős területén a gyerekek egyáltalán nem látnak élő színházat, jobb esetben a rádió vagy a televízió közvetítései révén találkoznak a színház valamiféle halvány lenyomatával. Az az elképzelés, miszerint a színházzal nem rendelkező körzetekben színházbarátköröket hozzanak létre, amelyekben a tévé és a rádió által közvetített előadásokat megbeszélik, gyökereiben színházellenes.

A színház azért olyan lényeges és elengedhetetlen a kisgyerekkortól a felnőttkor végéig, mert olyan közösségi művészet, amelynek személyiségformáló, önfelszabadító hatása túlmutat egy-egy színházi est közvetlen élményén, szétsugárzódik, megsokszorozódik, közösség- és egyéniségalakító tényezővé válik. A színház sajátosságából adódik, hogy minden olyan kérdésfeltevés, amely a színház és a pedagógia kapcsolatát bolygatja, mondván, hogy a gyerekszínházban a színháznak alá kell magát vetnie a pedagógiának, a didakszisnak, eleve hamis. A gyerekszínháznak - a pedagógiai tudást és tapasztalatot nem elvetve - a maga művészi sajátosságai szerint kell hatnia a nézőre, azaz a színház nem a pedagógia meghosszabbítása!

Éppen ezért oly nagy a színházak felelőssége, és mindennél nagyobb a gyerekek számára szóló színházé. Ezért nem lehet gügyögni a gyerekeknek, ezért nem szabad hamis értékrendet sugallni a színpadról, ezért nem szabad tisztázatlan, fésületlen gondolatokkal a közönség elé állni. Mindennek megfogalmazását, tudatosítását segítette a kaposvári találkozó, s már ezért érdemes volt megrendezni. S a gyermekszínházi munka fejlődése érdekében ezért szükséges, hogy folytatása is legyen.

SZÁNTÓ JUDIT

Egy előadás bírálata - egy ügy védelme

Szép Ernő Patikája Győrött

Drámairói virágkorában Szép Ernő a naturalizmus és a társalgási dráma kánonja szerint méretett meg, és gyengének találtatott. Ifj. Szász Károly például ezt írta épp a Patikáról: „Életkép ez legfeljebb, de az élethűséget oly rettenetesen hosszadalmas mesterkéltséggel, cirkalmasan, sok ízléstelenséggel csinálja, hogy az az embert felbosszantja." Később származása miatt szorult ki a köz-tudatból, majd 1945 után, a dogmatizmusnak, a sematikus irodalomszemléletnek lett könnyű prédája a költő, aki halála előtt már könyöradományokért esengett. Ha mindezek ellenére aggastyánkort él meg, még megélte volna, hogy fölfedezik, sőt, Füst Milán mellett modern drámaírásunk legfőbb előzményét, modern színjátszásunk egyik legalkalmasabb gyakorlóterepét fedezik fel írásaiban. Az kevésbé lepte volna meg, hogy értetlenkedők most is akadnak - de erről később.

A ma már klasszikus színházi estként emlegetett, 1972-es kaposvári előadás - Ascher Tamás rendezése - óta a *Patika* bámulatos modernsége mit sem csorbult, legföljebb természetesebb, magától értetődőbb lett. Felfedezése idején egyesek fölvetették: nem csak mi látjuk-e bele ezekbe a darabokba a mi életérzésünket, vajon Szép Ernő szándékosan vagy csupán ösztönösen volt-e ilyen modern? Azt hiszem, ez a kérdés mellékes. Működése idején bizonyára minden író kor-szerű akar lenni (ha archaizál, ha harcol a kor divatjai ellen, ezt is egy mélyebbnek vélt korszerűség érdekében teszi), és ha Szép Ernő fellépése idején Bródy, Herczeg, Molnár Ferenc voltak is a reprezentatív drámaírók, ez volt az izmusok, az avantgarde művészetek virágkora is - kinek-kinek számára az volt a levegőben, amit tüdeje a legjobban igényelt. A magyar drámatörténet tragédiája, hogy az ismert körülmények miatt iskolát nem Szép Ernő, nem Füst Milán, nem Déry Tibor, nem Szomory Dezső teremtettek, és így mai színházunk őskereső portyái során csak késedelmesen bukkant rá ezekre a pályákra, amelyek visszhang híján önmaguktól is elkanyarodtak, és homogén életmű helyett csak maroknyi remekművel állnak szolgálatunkra.

A drámaíró Szép Ernő modernsége - pontosabban sajnos csak *a Patika, a Vőlegény, a Lila ákác* modernsége - egyszerre stiláris és tartalmi. Mélyértelmű filozófiai tirádáknál, súlyos lélektani analíziseknél, pátoszos hitvallásoknál vagy sima, csillogó társalgási szekvenciáknál ma sokkal közelebb áll hozzánk az ő levegős, játékos, ironikus stílusa, amelyben a fellengzősség, a Szomoryt idéző stílromantika is idézőjelbe teszi önma-gát. Balogh Kálmán II. felvonásbeli monológja például drámairodalmunk egyik csúcsteljesítménye, amely akár egy Csehov-drámában is helyet kaphatna. Mert ez a fiatalember valóban boldogtalan, az író valóban szánja; egy élet, egy generáció, egy társadalmi réteg tragédiája sűrűsödik az ilyen sorokban: „Istenem, a kapu nem volt becsukva, és mégse lehetett oda bemenni." De aztán ugyanez a fiatalember azt mondja: „A Gyöngy-tyúk utcában laktam, nagyságos asszony kérem, ott könnyeztem." És válaszul a fentebb említett aggályokra: nincs író, aki véletlenül használja a Gyöngytyúk szót, amikor Pacsirtát is írhatna. Mint Ivanov, mint Ványa bácsi, mint a Prozorov lányok: bűnösök is ezek az áldozatok, legalábbis a saját tragédiájukban bűnösök, az önsajnálat, a tehetetlenség foglyai, akik csökönyösen csak abban az értékrendszerben keresik-követelik helyüket, amely kirekeszti, tönkre-teszi őket. Stílus és tartalom itt már át-fedi egymást, egy olyan átfogó groteszk szemléletben, amelyet az öngyilkosságát elvető Ványa bácsi híres „Puff!"-felkiáltásával szokás jellemezni. És *az az* elidegenedés, a szavaknak az a devalválódása, az a bizonyos egymás mellett való elbeszélés, amelyek a későbbiek során gyakran patronná vagy öncéllá válnak, ezek-nél a nagyon becsületes és nagyon szomorú íróknál még a realizmus legszervesebb eszközei. Egy felvonáson - egy csodálatos felvonáson - keresztül' az éj meghitt csendjében beszél egymáshoz két ember, és soha meg nem értheti egy-mást, mert akárcsak Mrożek hősei, emigránsok ők is, az életből szakadtak ki, amelyet egyszerűen képtelenek fölfogni, és a legegyszerűbb szavak is mást jelentenek számukra. A „boldogság" fellengzős általánosság a patikussegédnek, és tartalmatlan betűsor a patikusnénak; még a megszólítás, a ritmikusan vissza-térő „nagyságos asszony" is himnikus fohász az egyik ajkán, komikus, tolakodó otrombaság a másik szemében. És világkép, hozzánk nagyon közeli világkép van még a falrengetően mulatságos szerzői utasításokban is, melyek ugyan-akkor az adott szereplő szemszögéből halálosan komolyak: Pap Ferke „búsul" és „nagyon ingatja a fejét", a patikus „hörög a megsemmisüléstől".

Móricz ebbe a világba egy nagyszabású, kitörni akaró hőst vetett bele, akinek útja csak tragédiába torkollhat. Csehov és kisebb formátumú, a magyar dráma balvégzetét nyögő követője, Szép Ernő nem mutatnak fel ilyen hősöket; Gorkij, mikor megteszi, kívülről, más környezetből hozza be őket. Ma Szakhmáry Zoltánt is csak tragikomikus hősként tudjuk felfogni. Aki nem látja, hogy a közeg, amelyben él és amelynek alapvető törvényszerűségeit ő maga is elfogadja, nem alkalmas a belülről való, „békés" átalakításra, csak tragikomikus figura lehet. Szép Ernő - ösztönösen vagy tudatosan, mindegy - Balogh Kálmán személyében pontosan a mai látásmódunkhoz és ízlésünkhöz simuló tragikomikus hőst teremtett, aki át akarja poetizálni Laposladányt, és a kaszinóban kártyázó részeg notabilitásoknak az ifjúságról, a boldogságról, a reményről szónokol. És ami a három nővérnek Moszkva, az Balogh Kálmánnak Pest. Bár a patikussegéd élt Pesten, ugyanúgy nem ismeri a várost, mint a Prozorov lányok Moszkvát. Ugyanúgy csak saját romantikus álmait vetíti bele, és Laposladány igazi természete éppúgy rejtve marad számára, mint a fővárosé.

A Patikát még hosszan lehetne elemezni, egy azonban bizonyos: amennyire ízig-vérig a magunkénak érezzük, annyira lényeges eleme iróniának és fájdalomnak, lírának és groteszknek sajátos vegyüléke. Nem azért, mert Szép Ernő, a rátapadt irodalmi klisé szerint, „gyermeklelkű", naiv lírikus volt, hanem mert - ösztönösen vagy tudatosan, mindegy - Csehovhoz hasonlóan ő is ráérzett, hogy a groteszk kegyetlenebb, megsemmisítő erejű válfaját nem lehet alkalmazni akkor, ha az adott helyzet nem teremt alkalmat reális kitörésre, ha az adott feltételek belülről való megváltoztatása csak illúzió lehet. (A kívülről való változtatás az ő horizontján is kívül esett.) Ezért a *Patikát* sosem lehet a groteszknek azon a skáláján eljátszani, mint egy Majakovszkij-szatírát vagy, mondjuk, *az Adáshibát,* amely-nek hősei reális lehetőségek mellett mennek el vakon. Ezt a darabot úgy

kell tolmácsolni, mint Örkény vagy Csurka groteszk játékait, melyekből még akkor sem hiányzik a líraiság, ha mai társadalmunkban játszódnak, pontosan azért, mert az írók érzik és érzékeltetik a figurák szituációjának csapdajellegét. (Örkény lonesco és Kafka mellett Giraudoux-t is elődjének tartotta.) Líráról természetesen aligha lehet szó a laposladányi kaszinólakók esetében, akik remekül érzik magukat a pocsolyában, akárcsak Bódogék a tévé mellett; de a pocsolyában fuldoklóknak kijár a költészet humanista gesztusa akkor is, ha csapkodásuk komikus és visszás.

Ascher Tamás kaposvári rendezésének épp az volt a revelációja, hogy a groteszk és a líra, az irónia és a szánalom kettőssége az előadás egészén végigvonult. És e kettősség szándékos kiiktatása a győri előadásnak, Maár Gyula rendezésének legfőbb, meghatározó hiányossága.

Egy adott szöveg hangsúlyainak eltolása persze szuverén rendezői előjog; a vállalkozás önmagában semmiképp sem minősíthető, csakis az eredmény minősítheti. Mégis, a tapasztalat az, hogy csupán az arányok módosíthatók meggyőzően, alapvető elemek elhagyása ritkán gyümölcsözik, mivel ha írói szöveg az alapanyag, akkor ez az alapanyag nem biztosít fedezetet az egyik elem mindent elsöprő hegemóniájához, és az előadás szerkezete felbillen. Épp a legjobb modern Csehov-előadások bizonyítják: Csehovot szabadon lehet ironikusabbra, keményebbre, kritikusabbra hangolni - egy bizonyos határig, addig, amíg az író gyengédsége, együttérző fájdalma is szóhoz juthat még. Ez az álláspont természetesen olyan kritikustól származik, akit Peter Zadek valóban szenzációs és sokkírozó *Othellóa* máig sem csillapuló ellenszenvvel töltött el. Az a véleményem: a humanizmust nem érdemes kihagyni a nagy humanistákból, hiszen épp elég ma a dehumanizált, csak sokkírozó drámai szöveg ahhoz, hogy aki ehhez a látásmódhoz vonzódik, megtalálja a maga hordozórakétáját. Ez ugyan csak elméleti álláspont, amelynek a színházban csak addig lehet létjogosultsága, ameddig a gyakorlat meg nem cáfolja. De a gyakorlat ez idáig eléggé következetes. Peter Zadek jó előadást csinált, csak - szerintem - nem Shakespeare-t játszott. Maár Gyula sem játszotta el Szép Ernőt, de az elő-adás sem jó, aminek nemcsak az az oka, hogy Maár kevésbé formátumos rendező Zadeknél, hanem az is, hogy Szép Ernőbe azért mégiscsak kevesebb fér, mint Shakespeare-be.

A Patika, ha csak elidegenítjük, ha csak groteszkre játsszuk, érdektelenné válik, mert mind cselekménye, mind jellemábrázolása ellenáll ennek a kizárólagosságnak. Ha Balogh Kálmán csak egy mutáló hangú, idétlen ifjonc, akkor irreális megnyilvánulásai csak az első felvonásban mulattatnak, utána már csak ismétli magát. *A Patika* elsősorban nem egy magatartást persziflál, hanem egy történetet mesél el, melyben ez a magatartás különféle fázisokon megy keresztül. Maár Gyulánál ez a történet elmosódik, ürüggyé válik a magatartás leleplezéséhez, és ezzel a dráma lényege, hatóereje csorbul. Az első felvonás jár a legjobban, hiszen a laposladányi bennszülöttek ábrázolásához valóban a groteszk harsányabb-kegyetlenebb színei illenek, és Balogh Kálmán hasonló tónusú exponálása is még az újszerűség erejével hat. Itt a rendező valóban sok ötlettel, erőteljesen emeli ki a számára fontos színeket, és a laposladányi panoptikumot szuggesztíven állítja elénk. Ám a remekmívű második felvonás váltásai, hullámzásai már nemigen érdekelték a rendezőt. Két ember helyett egy kakas meg egy liba feszül itt egy-másnak, holott nem véletlenül vált itt az első felvonás mozgalmasabb tömegjelenete intim duettre: ez az a két ember, aki mégiscsak megér egy felvonást, akire hosszasabban is oda lehet figyelni. Laposladány áldozatairól van itt szó, akik megpróbálnak kontaktust teremteni, de nem képesek megérteni se ön-magukat, se egymást. Bármilyen tompult, ostoba asszony is a patikusné, szívszorító is, ahogy életében először megpróbál önmagába ásni, és képtelen egy csacska iskolai élménynél többet előkotorni; és nem vitás, hogy homályosan érzi, élete legnagyobb eseményét éli ezen az éjszakán: beszélget egy másik emberrel. Óriási szakadék fölé dob a két szereplő pár centis, foszladozó anyagú hágcsót - ez a meddő próbálkozás, a tétova, ügyetlen közeledési kísérletek és a riadt elzárkózások, szükségszerű félre-értések váltakozása teszi ezt a felvonást egyszerre mulatságossá és megrendítővé, egyszóval: tragikomikussá. Ha azonban a rendezés csak két statikus attitűdöt illusztrál: az egész egyhangú szószaporítássá válik, avítt szecessziós ömlengéssé.

A legrosszabbul Győrött a harmadik felvonás jár, amely tudniillik teljes egészében elmarad. Ez a felvonás, igaz, kétségkívül gyengébb az előzőeknél, mégis, ha a drámát egy történet, egy cselekmény elbeszéléseként értékeljük (amire minden írói mű rászolgál), akkor szervesen hozzátartozik az előzményekhez: itt adatik elő Balogh Kálmán leépülése és beilleszkedése. A fiatalember nem lázad többé: eggyé olvad a fővárosból jött laposladányi patikussegéd szerepével, kialakította a megfelelő kontaktust valamennyi szereplővel, és az illendően tisztelt principálisné helyett a cselédlányt viszi ágyba, ahogy ez státusához dukál. Itt joggal fokozódhatna a groteszk hangvétel keménysége, még-sem mellőzve az író fájdalmas sóhaját: kár ezekért a sárba fúló életekért.. .

Maár Gyula mindebből csak a nagyvilági nőkről szőtt álmokat és a cselédlánnyal való összebújást tartotta meg, az utóbbit is elszegényítve. Az eredetiben Kálmán és Kati dialógusa groteszknek és költőiségnek ugyanazt a „patika"-finomságú arányát őrzi, és a kis cseléd romlottsága egyszersmind valami üdítő természetességet és ugyan-akkor fájdalmasan naiv manipuláltságot is rejt magában; itt Kati, minden verbális teketória nélkül, egyszerűen megnyergeli az ámuló ifiurat. A kaposvári előadás módot adott rá, hogy ebben a kis szerepben Pogány Judit összetett, izgalmas kabinetalakítást nyújtson; Seres Gabriella viszont nem tud mit kezdeni a brutális váltással, ahogy az első felvonás szürke, fakó alázatából most minden átmenet, minden jellemárnyalás nélkül kell átváltania a viháncoló hetéra durva egyértelműségébe.

De ami ennél fontosabb: ebben a változatban megbillen a dráma rendkívül tudatos és pontos szerkezeti egyensúlya, hiszen nem véletlen, hogy a mozgalmas első felvonásra következő intim második felvonás után ismét egy mozgalmasabb, a laposladányi életből nagyobbat markoló harmadik következik. A győri előadásban már pusztán ez a formai aránytalanság: két totálisan el-ütő jellegű rész egymáshoz fércelése is kielégületlenül hagy, a drámát nem is-merő nézők szemében pedig az írót kompromittálja.

A harmadik felvonás híján a dráma a normális játékidőnél jóval rövidebbre is zsugorodik. Mindeme hiányérzetek oldására a rendező most íróként is fellép. Nem tudom, mi volt e döntés primer

oka: az eredeti szöveggel való elégedetlenség vagy az igény egy önálló képi vízió megfogalmazására. Mindenesetre, a Szép Ernőtől származó lezárás (pontosabban Kati győztes ostroma) után önálló leleményű élőkép következik, némi saját, rendezői szöveggel. A szín-pad falai leomlanak, és a megnyúlt térben a szereplők tovább élik életüket néhány társadalmi grádiccsal följebb, frakkban, estélyi ruhában, elegáns környezetben, előkelő címeket viselve. A külsőségek, a megjelenési formák változnak: a néptanítóból professzor úr lesz, a postamesterné csiklandós lelkendezés helyett dámához illő idegösszeomlásban vonaglik, a patikusné fekete nagyestélyiben és sötét spleenben szenveleg, a postamester pedig, miután rájönnek, hogy csal a kártyában, agyonlövi magát, ahogy a felső tízezer körében szokás. Anti a lényeg nem változik: fölösleges emberek tenyészetével van dolgunk. A vízió tehát kitágítja a dráma metaforáját -- csak az a kérdés, hogy minek ? Elmondana ugyanennyit maga a darab is - ha a rendező szóhoz engedné. Ha meg úgy érezte, *hogy a* darab ilyen, a szerzői filmekből kölcsönzött mankóra szorul - akkor kár volt eljátszani. Itt ugyanis nem a totális színház bevonásáról, a filmes látásmód érvényesítéséről, a dráma eszköztárának gazdagításáról van szó, amit üdvözölni is lehetne, hanem a mű tovább- és átírásáról, ön-álló kiegészítéséről, ami egyben a dráma kontesztálását is jelenti. Csakhogy az eredmény nem győz meg e kontesztálás jogosultságáról, legföljebb arról, hogy a rendező fogyatékosan vagy önkényesen olvasta a drámát.

A tabló végén Balogh Kálmán a rivaldához lép, és monológját visszaismételve végül eljut a zárómondatig: Balogh Kálmán vagyok - Szép Ernő voltam. Eközben reflektor vetül a költőnek mindvégig a falon lógó portréjára (ez a Szép Ernő instrukciójában szereplő Szél] Kálmán-portrét helyettesíti, ami legalább illik a darabhoz). A műsorfüzetből szerencsére kiderül, hogy kit ábrázol az arckép, valamint az is, hogy az idézett mondat Szép Ernő fanyar-szomorkás bemutatkozási formulája volt. Mégis: a párhuzam keresett, és nem tud az evidencia erejével hatni, kivált nem slusszpoén formájában, már csak azért sem, mert az átlagos magyar néző vajmi keveset tud Szép Ernő személyéről és életéről. Hamletet esetleg lehet azonosítani Shakespeare-rel (ha muszáj), német nyelvterületen, mondjuk, a homburgi herceget is Kleisttel az, hogy Maár Gyula szerint Balogh Kálmán egyenlő Szép Ernővel, még ha van is benne igazság, a közönség számára sem Balogh Kálmán, sem Szép Ernő megértéséhez nem ad hozzá; ez az ötlet az előadás magánügye marad.

Az egyoldalú rendezői koncepció legkevésbé az epizodistákat, a boldog laposladányiak megelevenítőit károsítja, hiszen az őket felvonultató első felvonás az előadás legmeggyőzőbb része. Igaz, a szöveg meghosszabbításai messzebbre mutatnak az itt látott ártalmatlanul groteszk állóképnél. Nem kell hozzá belemagyarázás, hogy például a krakéler Pap Ferke és a zsidó Borgida „bűrkabát" - konfliktusába borzongató perspektívákat érezzünk; ezt a perspektívát azonban a rendező, feltehetően a téma diszkrét agyonhallgatásának hazai hagyományát követve, nem nyitja meg. Mégis tény, hogy Maár Gyula itt jó lehetőséget teremt a hatásos komédiázásra, és már a színészen múlik, mennyire tud élni velük. Mester János elegáns, puritánságában hatásos Postamester, ura mellett e felvonás fénypontja Baranyai Ibolya. Most már bizonyosnak látszik, hogy amit Harag György a *Viharban* kihozott belőle, színészi egyéniségének szerves részévé vált. Szélsőséges jellemábrázolása egy percig sem erőltetett, mert két sajátos paradoxon élteti: ezt az alapvetően hazug figurát nagy színészi őszinteséggel, ezt a modoros nőszemélyt sodró természetességgel játssza, vagyis képes elhitetni, hogy nem ő karikíroz, hanem maga a figura két lábon járó hús-vér karikatúra. Patassy Tibor túl robusztus a rozoga és szenilis nyugdíjas néptanítóhoz, Áts Gyula pedig jó mozzanatok között elszürkül, elfogódottá válik. Paláncz Ferenc képességeit ismerve az a gyanúm, őt a rendező fogta vissza, attól tartva, hogy ha Pap Ferke igazán mer mulatni, még netán rokonszenvessé válhat, holott Szép Ernő nagyon pontosan kirajzolja e mulatozás felszabadító jellegének visszás, illuzórikus voltát. Maár számára az a lényeg, hogy Pap Ferke ügyetlenül, groteszken mulasson; pedig itt el lehetne menni odáig is, hogy Pap Ferke szépen, szakértelemmel és épp ezért fenyegetően, veszélyesen mulat. A többiek rendezőileg a helyükön vannak, színészileg azonban nem tudják betölteni a helyet.

A koncepció alapvetően a két főszereplő, Törőcsik Mari és ifj. Újlaky László játékát minősíti. Mint már jeleztem, a problémák az első felvonásban még nem ütköznek ki; a patikusné lagymatag, unott lamentálása és a patikussegéd idétlen követelőzése, ha egy-oldalúan is, de exponálni tudja a két szereplőt, és az adott terjedelemben még mulattató is. A baj az, hogy a második felvonásban a két jellem semmit nem színesedik, nem árnyalódik. Mivel Maár az általános szituáción belül nem dolgozta ki számukra az átmeneteket, a váltásokat, nem tehetnek mást, mint hogy alapattitűdjüket variálják, de hát ez a lehetőség egy ilyen terjedelmű dialógus esetében túlságosan szűknek bizonyul. Kivált ifj. Újlaky László küszködik, mert nem tehet mást, mint hogy az első felvonásban még roppant mulatságos, jól eltalált gesztusait és hang-színeit - a nyafogást, a megemelt, majd elfúló sipítozást, a toppantást, az izgága nyúlkálásokat fokozza, de úgy tűnik, maga is érzi, hogy ez egyre erőltetettebb lesz, ilyenkor aztán leáll, kis ideig markíroz, aztán kezdi elölről. Törőcsik Mari sokkal higgadtabban és rutinosabban ápolja az attitűd mozdulatlanságát. Helyzete könnyebb: a lényéből sugárzó ideges, intellektuális feszültség eleve ellentmondásban van a figurával, s az így támadó vibrálás némiképp feledteti, hogy a rendezői felfogás erőszakosan rekeszti benn a libában az időnként kitörni próbáló hattyút. Vagyis a figurának Törőcsik saját, a darabtól független színészi egyénisége kölcsönöz némi súlyt és feszültséget, de ez az előadás szem-pontjából véletlen, és így igazából nem is kamatozik. A színésznő inkább csak manírjaiból, rutinjából vesz elő egyet-mást az alakítás és a lassan kaptató jelenet -- felfrissítésére, és bár az avatatlan szemlélő is megérezné, hogy ezen a színpadon ő képviseli a legfajsúlyosabb értéket, a patikusné mégsem vonul be Törőcsik Mari jelentős alakításai közé.

Egy szó mint száz: Szép Ernő újrafelfedezése csak addig gyümölcsöző, amíg valóban Szép Ernőt fedezzük fel.

Írásom befejező része publicisztika, amely látszólag csak lazán kapcsolódik az előbbiekhez.

Lássunk először is néhány idézetet.

„Néha e századbeli elődeink művészete távolabbinak, idegenebbnek tetszik, mint egy ezeréves szerzőé... Ezek

az elődök... sohasem lesznek klaszszikussá. Mert ők holnap is, ma is tegnapiak, és ezen nem segít az idő... ezekért csak akkor szabad visszanyúlni, ha nincs már kötelezettségünk más értékek bemutatására. S ha teszik, akkor is úgy érdemes tenni, ha mindez a közönséghez szól… Úgy tudjuk, hogy Örkény - közismert - *Tótékja* helyett került a műsortervbe Szép Ernő *Patikája.* Csak azt nem, hogy miért."

„Lehet jó ügyet szolgálni úgy is, hogy porosodni hagyjuk azt, ami fölött eljárt az idő, ami olyannyira tegnapi, hogy a mának semmit sem mond... Így felejti el ezt az előadást a közönség is. S nem sokat veszít vele."

„...a hazai színjátszásnak jóval nagyobb az adóssága, a lemaradása a kor-társ drámairodalommal és szerzőkkel, mint akár Szép Ernő nemzedékével szemben. . . A színház a pillanat művészete... de ez nem predesztinálhatja arra a színházat, hogy a ló másik túlsó oldalán letűnt világok szimbólumrendszerét, fizikai tényhálózatát, pszihéjét vigye a mai néző elé, aki már merőben más szimbólumrendszerben, fizikai tényhálózatban, más pszihéjű világban, tárgyi környezetben él, a letűnt világ tehát számára érdektelen s nem egyszer érthetetlen."

Az első két idézet Ascher Tamás kaposvári Patika-rendezésének helyi visszhangját tükrözi. A bírálók leleményesen éltek a dráma címéből fakadó élclehetőségekkel; Troszt Tibor *Patika - üres tégelyekkel* című kritikája (első idézetünk) a Somogyi Néplap 1972. november 29-i számában jelent meg; míg Buni Géza 1972. december 6-án a Zalai Hírlapban tette közzé *Fogfájás elleni cseppek - avagy fejfájást okozó monológok* című bírálatát (második idézet).

A harmadik idézet hét évvel később kelt. P. M. szignóval jelent meg a Kisalföldben, a győri Patika-előadásról, *Vita egy értékítélettel* alcímen.

Mi itt a fővárosban hajlamosak vagyunk azt hinni, hogy ha egy-egy szín-ház (produkció, rendező, szerző, esetleg színész) nagyrabecsülésében egyetértünk, akkor ezt az állásfoglalást országosan ha nem is osztják, de legalábbis számításba veszik. Úgy látszik, keveset olvassuk a helyi sajtót. És így nem mér-legeljük kellőképpen azt a tényt, hogy a helyi közönséget viszont elsősorban a helyi sajtó befolyásolja. Aki csak egy lapra fizet elő, az a helyi napilapot választja. És ha időnként értetlenül szemléljük egy általunk magasra tartott színház, egy általunk lelkesen fogadott előadás korántsem egyértelmű helyi pozícióját - nos, e kritikák olvastán okosabbak lehetünk.

Mielőtt magának Szép Ernőnek somogyi, zalai és Győr-Sopron megyei értékelésével foglalkoznánk, érdemes megfigyelni az idézett kritikákban visszatérő érvmodelleket. I. A színház Szép Ernő kedvéért más, fontosabb, aktuálisabb értékekről mond le, a *Tótéktól* a modern hazai és külföldi dráma-írás sok más alkotásáig; 2. a közönség fagyosan, közönyösen utasítja el a szóban forgó produkciót. Az első érv-típus ismerős. Sokszor találkozunk olyan változataival is, melyek azt nehezményezik, hogy az illető nemzeti drámairoda-lomból avagy X. szerző életművéből miért épp ezt a művet kellett elővenni? Nos, egyfelől a kritikus könnyen be-szél, hiszen nem kell garanciát adnia rá, hogy egy másik darabbal a színháznak nagyobb szerencséje lenne (sőt, még arra sem, hogy ugyanő az általa reklamált bemutatót majdan üdvözölni fogja). Más-felől a színháznak műsorpolitikai tanácsokat adni igen kényes és felelős elvi kérdés, amely csak az összes körülmények alapos és teljes ismeretében vethető fel, nem pedig tetszetős mellék-mondat formájában, egy adott produkció lejáratása érdekében. Továbbá köztudott, hogy ma, a rendezői színház korában periférikus művekkel is lehet nagy horderejű üzenetet tolmácsolni, és remekművek vagy úgynevezett „nagy adósságok" bemutatásával is jöhet létre érdektelen, semmitmondó színház, tehát a darabválasztás abszolút fetisizálása némiképp a színházfelfogás elmaradottságára vall. Az „ezerfejű Cézárhoz" való hódolatteljes fellebbezés pedig úgyszintén demagógiagyanús, mert ha ugyanez a közönség ugyanilyen fagyosan fogad egy olyan művet, amely a kritikus számára kedves vagy fontos, a kritikus vagy megrója értetlenségéért (ez a ritkább eset), vagy mélyen hallgat a néző magatartásáról mint lényegtelen mellékkörülményről.

És csak most jutunk el Szép Ernő értékeléséhez, ami persze már kényesebb kérdés, elvégre a szabad véleménynyilvánítást csak helyeselni lehet, és kollégáink eltérő nézeteivel legföljebb csak vitatkozhatunk. Az is csak empirikus, esetleges jelenségnek tűnhet, hogy az adott esetben a polarizálódás egyértelműen főváros és vidék között megy végbe (hadd ne idézzem most a kaposvári Patikával foglalkozó felhevült, valósággal boldog fővárosi bírálatokat, legnevesebb kritikusaink tollából - távolról sem szeretném a tekintélyi érvelés látszatát kelteni). Ki mondja azt, hogy elvi kérdésekben, egy-egy író (színház, rendező, irányzat) megítélésében csak a fővárosnak lehet igaza? És mégis : van valami gyanús e magabiztos elutasításokban. Ha ugyanis a véleményformálás szabadságát nem is vitathatjuk el egyetlen kritikustól sem, a tájékozódás és tájékoztatás kötelezettsége, úgy gondolom, együtt jár ezzel a joggal. Szép Ernőt elítélni nem lehet úgy, hogy előbb szembe ne nézzünk Szép Ernő „divatjával", pontosabban a groteszknek, az iróniának, a dupla látás-nak, a fanyar költőiségnek térhódításával a világszínházban csakúgy, mint nálunk, és amely jellegzetességeket a dráma szövege éppúgy tükrözi, mint a két, szóban forgó előadás (az utóbbiak erényeit egyébként az említett kritikák paradox módon elismerik - igaz, meg-lehetős felszínesen, nehogy kapcsolatot kelljen teremteni a szöveg és a mégis-csak rajta nyugvó produkció között). A kaposvári kritikus Örkényt próbálta kijátszani Szép Ernő ellen, ám csak családi viszályt kavarna, hiszen ha Örkénynek van elődje drámairodalmunkban, úgy épp Szép Ernő az.

Az idézett kritikák, az ilyen összefüggéseket mellőzve, mintegy rácsodálkoznak Szép Ernőre: ki lehet ez az alig ismert, századeleji figura? Mit keres a ma színpadán? Hiszen „ez a világ, ez a fizikai tényhálózat, ez a pszihe" „le-tűnt a ló másik túlsó oldalán", ámbátor ez a renitens ló Aiszkhülosztól Brechtig már jó néhány fizikai tényhálózatot át-dobott a maga másik túlsó oldalára, és mégis megesett, hogy a színpadnak sikerült ezt a tényhálózatot visszaráncigálni a négylábú innenső, felénk mutogatott felére (ha jól értem a P. M. választotta metaforát). Ilyen sikernek számít köz-megegyezés szerint nemcsak a kaposvári *Patika,* hanem Szép Ernő drámáinak néhány további előadása is, a főiskolás Vőlegénytől a Madách színházi *Lila ákácig.* Egyszóval: e tények ismerete hiányzik az idézett kritikákból, amelyek csak akkor győzhetnének meg a maguk álláspontjáról, ha leszámolnának a Szép Ernő körül kialakult - jogos vagy jogtalan - mítosszal, és azon a mérlegen

mérnék meg a szerzőt, amelyet a mai színházi gyakorlat alkalmaz. Ezzel nemcsak saját hitelüket erősítenék meg, hanem közönségüket is lojálisan tájékoztatnák, elvégre a közönségnek is vannak jogai azon túl, hogy megbuktathat értékes kezdeményezéseket; például módot kaphat rá, hogy két álláspont között szabadon dönthessen.

A kaposvári előadás idézett bírálatai ma már belekerülhetnének azokba az antológiákba, melyek a jelentős alkotások értetlen kortársi fogadtatásának mulatságos bizonyítékait gyűjtik össze, el-végre Ascher Tamás rendezése azóta is hivatkozási alap, megújuló színházi életünk egyik alapműve. Azonban a Szép Ernő értékelésében vallott, hét év távolságra is impozánsan azonos álláspontok megítélése független a két előadás színvonalkülönbségétől, hiszen bármilyen kifogásunk volt is Maár Gyula rendezése ellen, az nyilvánvaló, hogy ő is abból indult ki: Szép Ernő a legnemesebb értelemben modern, nekünk való szerző.

„A Patika híján van azoknak az általános emberi mondandóknak, divatos kifejezéssel élve üzeneti pontoknak amelyek átsegítenék a darab megírás óta eltelt közel hat évtizeden a meg-értés, a befogadás, a helyeslés, a siker melengető irányába" - írja P. M. Az el-múlt évtized könyvkiadása, színházi gyakorlata, szaksajtója ilyen „üzeneti pontok" sokaságát fedezte fel *a* Patikában
csakúgy, mint az író egész életművében P. M.-nek, ha nemcsak azért űzi szakmáját, hogy *ex cathedra* véleményt nyilvánítson, hanem azért, hogy a színház és a közönség iránt egyszerre lojálisan informáljon is, vitába kellett volna szállni a szóban forgó „üzeneti pontok" általános értékelésével, és érvre érvvel felelve eljutnia a maga konklúziójához

Az alázatos, defetista provincializmus köztudottan fékezője a mozdulásnak
A gőgös provincializmus se sokkal hasznosabb. Kivált akkor, ha az ilyet szemlélettel bírált intézmények épp ki törőben lennének a provinciából.. .

Szép Ernő: Patika (győri Kisfaludy Színház Kamaraszínháza)

Rendező: Maár Gyula. *Díszlet:* Melle András. *Jelmez:* Torday Hajnal.

Szereplők: Ifj. Újlaky László, Törőcsik Mari, Áts Gyula, Baranyai Ibolya, Mester János, Patassy Tibor, Paláncz Ferenc, Perédy László, Sipka László, Bobor György Nádai Pál, Seres Gabriella.

GÁBOR ISTVÁN

Vonó Ignác

Fejes Endre drámája Veszprémben

Kétségkívül Kazimir Károlyé az érdem, hogy fölfedezte: Fejes Endre novella- és regényhőseiben, történeteiben rendkívül sok drámai elem található. *A Rozsda-temető* volt *az* első átütő, nagy siker a Tháliában és vidéken is, majd ezt követte *a Mocorgó, a Vonó Ignác, a Csere-pes Margit házassága, a Jó estét, nyár, jó estét, szerelem* színpadi bemutatója, a Fejes-művekből készített televíziós játékról ezúttal nem is beszélve.

Fejes Endre csaknem valamennyi történetének van egy földrajzilag pontosan körülhatárolható, a térképen be-jelölhető helyszíne: Budapest egyik legrégibb kerülete, a Józsefváros. Itt élnek Fejes Endre hősei, és közöttük mindenekelőtt az a félig lumpen munkás-ember, aki ponyvaregényekből, vezér-cikkekből, félművelt tisztviselők, le-süllyedt értelmiségiek odavetett szavaiból, saját ködképeiből állomvilágot sző önmagának. Ezek az emberek nem szívesen vállalják önmagukat, nem szere-tik sem azt az életet, sem azt a munkát, amire sorsuk készteti; helyette a hazugságok légvárait építik föl, azt a különös *vagy* különc egyéniséget álmodják meg, akik szeretnének lenni. A mássá levés szenvedélye Fejes Endre hőseinél nem egyszerűen menekülés a munkásélettől, hanem lírai vágyakozás arra, amivé az ember egy fejlettebb tudati szinten változhatna. Tragédiájuk viszont abban rejlik, hogy ezt az álomvilágot csak hazugsággal, énjük megtagadásával érhetik el; Fejes arra figyelmeztet, a szocialista társadalmi rendnek még jobban meg kellene teremtenie a lehetőséget arra, hogy mindenki képességei arányában valósítsa meg önmagát. A társadalom perifériájára szorult emberek iránti felelősség hatja át Fejes történeteinek minden sorát, ez a felelősségvállalás juttatja végső soron hőseit olyan katasztrófákhoz, amelyek a valóság és az áhított látszat konfliktusából vezetnek oda.

Ábrándokat kerget Vonó Ignác, a mindössze tízoldalas Fejes-novella hőse is. Az első világháború lövészárkában zöld szemű asszonyról ábrándozik, amíg ábrándozásai közben egy „jó szemű golyó" át nem lövi a csuklóját. És Vonó Ignác így találja meg a szerencséjét: kacska kezével a háború utáni munkanélküliségben állást kap az OTI-ban, sovány fizetségű, de ruhával és biztos kenyérrel járó altiszti állást.

Józsefvárosi albérlete mellé zöld szemű asszonyt ugyan nem kap Vonó Ignác, csak főbérlőt, az iszákos özvegy Mák Lajosnét, akinek szókincse csöngetős mozikban vetített filmek, füzetes regények szövegéből, pacsuliszagú agglegény lakók odavetett mondataiból áll össze sebesen pergő szöveggé. Hősét Fejes - groteszk fintorral - az áhított zöld szemű asszonnyal akkor *hozza* össze, amidőn a megváltozott társadalmi helyzet éppen nem ezeknek az idilli szerelmeknek kedvez. Vonó Ignác ábrándja is, mint egyéb Fejes-regényekben és - drámákban, csak hazugság árán valósul meg. Egykori főnökétől, a felszabadulás után deklasszálódott OTI-tanácsostól, Del Pietro Antaltól aranyholmikat vásárol meg, amelyek egy véletlen ismeretség alkalmával azt a látszatot keltik, mintha sajátjai lennének. És innen már csak egy lépés az ősöktől szerzett fel-vidéki birtokig - amit a kommunisták természetesen elvettek tőle -, a hajdani nagy dáridókig, amikor az üveg sört úgy itta meg Vonó Ignác, hogy közben el nem vette az üveget a szájától.

És ekkor, a mai rendszerben kerül be hazugsága révén Vonó Ignác abba az „úri" társaságba, amelyről valaha csak álmodni mert. De élete ettől kezdve csupa rettegés is: vajon mikor lepleződik le. És az hamar bekövetkezik: özvegy Mákné villamosra száll, fölkeresi Virág Tekla, a valahai zárdaszűz franciaerkélyes lakását, és a fényes társaság jelenlétében sokat elfecseg Vonó Ignác lumpenmúltjáról. Az 1956-os ellenforradalom ugyan azzal a kétes reménnyel kecsegtet, hogy elvett birtokait - a soha nem létezett felvidéki Vonó-földeket - visszakapja, a félelme azonban, hogy most minden hazugsága napvilágra kerül, valósággal eszét veszi. Csak a szovjet ágyúk dörgése *hozza* meg számára a reményt: visszaállhat a valóságos rend, és ő ismét az a Vonó Ignác lesz, akinek már nem kell ezt az ostoba szerepet játszania.

A lényeges társadalmi kérdéseket érintő, a vegetálás üres létformáját nagy felelősséggel ábrázoló és bíráló történetet Fejes Endre a novella alapján feszes

Dobos Ildikó, Demjén Gyöngyvér és Szoboszlay Sándor Fejes Endre Vonó Ignác című színművének veszprémi előadásában (Puskás felv.)

drámában dolgozta föl. A négy évtizedet átfogó cselekményben hőseit a tőle megszokott különleges tömörséggel jellemzi. A párbeszédek, monológok mögül elsüllyedt világok bukkannak elő. Életformákat testesítenek meg és hordoznak ezek a szövegek, a beszűkült világú OTI-tanácsosé, a fantáziák köd-gomolyában élő Vonó Ignácé, a szerelmes szívű, de szeretetét a legközönségesebb szavakkal palástoló Mák Lajosnéé, a szemérmetes Virág Tekláé és a többieké. „Európa alszik. Elfeledték a magyart" - mondja az elszegényedett tanácsos mélabúsan, nem sokkal 1945 után a Bástya sörözőben. Pontosan az ő szavait ismétli meg szorongatott helyzetében Vonó Ignác, amikor az úri társaságban sörivási tudományával kérkedik, noha tudni való, hogy az igaz magyar ember nem iszik sört. És ugyanebben a sörözőben a pincér néhány mondata is tökéletesen jellemzi a megváltozott társadalmi rendszert, amelyben a valóságos értékrend még nem alakult ki teljesen. A pincér egyaránt szaktársnak szólítja az egykori altisztet és az előkelő származású tanácsost, majd önérzetesen közli velük, hogy „tessék megfigyelni, bármilyen furcsa, nekem is csak két kezem van". És ezután mondja ezt a néhány szót: „Málinkó türelem, máris hozom", amiben benne van az oroszból fölszedett új szó, meg a régi pincér maradék udvariassága. De ugyan-így elemezhetnénk Mák Lajosné és Virág Tekla mondatait is, azt bizonyítandó, hogy Fejes Endre egyetlen kifejezésében is benne lüktet az élet, változó szokásaival és rendjével, pontos nyelvi naturalizmus és légies líra nemes ötvözeteként.

A. *Vonó Ignácot* tíz évvel ezelőtt a Madách Színház Kamaraszínháza mutatta be, Kerényi Imre rendezésében, a főbb szerepekben Garas Dezsővel, Kiss Manyival és Mensáros Lászlóval. Előadták a darabot 1977-ben Miskolcon is, most pedig a veszprémi Petőfi Szín-ház tűzte műsorára.

A jelentős művek sajátossága, hogy értéküket az idő csak érleli. A bemutató óta eltelt évtized a Vonó Ignácnak is jót tett; fényei nem hogy megkoptak volna, ellenkezőleg, most még jobban csillognak. Pétervári István rendezésében a dráma hangsúlyai némiképpen eltolódtak a komédiától a tragédia felé, de ez érthető is. A közben eltelt idő még jobban bizonyította ennek a hazug ábrándokból szőtt talmi életformának a csődjét, zsákutcáját, és a Jó *estét, nyár, jó estét, serelem* ismeretében különösen rádöbbenhettünk arra, hogy saját bőréből senki sem bújhat ki büntetlenül. Noha a *Vonó Ignác úgy* fejeződik be, hogy a dráma hőséből bugyborékolni kezd a röhögés - ez a szerző rendezői istrukciója -, a néző mégis azt érzi, hogy ez a nevetés csaknem olyan, mint a *Hét krajcárban az* édesanya sírós-könnyes nevetése. Pétervári rendezése azt érzékelteti a befejezésben, hogy Vonó Ignác számára vége ugyan a hazug világnak, de vége annak az életnek is, amelyben egy jószagú volt apáca édes úrnak szólította, amikor őt úrnak is nézték, és visszavisz innen az út a kétudvaros házmesterné pállott szagú földszinti szobájába.

Neogrády Antalnak gyorsan mozgatható, szűkszavú jelzésekre szorítkozó, de a korok változásait jól jellemző díszletei között, Hruby Máriának minden divatáramlatot és életformát pontosan rögzítő kosztümjei segítségével a rendező feszes ritmusban, lényegre törően állította színpadra Veszprémben a *Vonó Ignácot.* Noha az általam látott - nem sokkal a premier utáni - előadáson még érezhető volt, hogy a színészek nem birtokolják teljesen a szöveget, és pél dául Vonó Ignác és Mák Lajosné pengeélességű polémiái nem eléggé peregnek, a későbbiekben a szereplők összeszokottsága és a szöveg jobb ismerete valószínűleg sodróbb tempójú produkciót hozott létre. Az azonban föltétlenül Pétervári István érdeme, hogy a szituációk rendkívül pontosan közvetítették a Fejes ábrázolta kort.

A címszerep pregnáns karakterét Szoboszlay Sándor rendkívüli intelligenciával ábrázolta. A fejlődésnek hatalmas ívét rajzolta meg az ellőtt csuklójú bakától az OTI-altiszten és csöndesen ivogató albérlőn át az úri világba becsöppent „felvidéki földbirtokos"-ig. A figura gyors váltásait is pontosan és hitelesen érzékeltette Szoboszlay, az utolsó jelenetben egy pillanatra és egyetlen gesztussal visszasüllyedve korábbi altiszti énjébe. A magyar irodalom házmesternéinek legkiválóbbikát alkotta meg Fejes özvegy Mák Lajosnéval, annak minden sunyiságával, savanyú illatával, szeszimádatával, szerelemsóvárgásával, veszedelmességével és demagóg frazeológiai készlettárával együtt. Dobos II-dikó ezt a roppant összetett szerepet kezdetben kissé visszafogottan, inkább az olcsó közönségességet árasztva ábrázolta, és a figurának Fejes Endre magaslatában járó különös költészetét csak később, a feladattal már jobban azonosulva tudta közvetíteni.

A többi közreműködő közül Demjén Gyöngyvér alakítása emelkedett ki Virág Teklaként; a szemérmes apáca útjának végigkövetése a beléje nevelt zárdai szellemtől a szexuális fölszabadulásig különösen jól sikerült. A többiek jobbára csak egy-egy jól megírt Fejes Endre-szerep kliséjét hozták, belső tartalom nélkül. Nem egészen értette meg Del Pietro Antal szövegének többértelműségét Kenderesi Tibor; olyan markáns figurát kellett volna megalkotnia, amelyet látványosabban utánozhat az altiszt. Külsőséges eszközöket használt Győrffy László gróf Csatáry Istvánként.

Fejes Endre: Vonó Ignác (veszprémi Petőfi Színház)

Díszlettervező: Neogrády Antal. *Jelmeztervező:* Hruby Mária. *Rendező:* Péteryári István.

Szereplők: Szoboszlay Sándor, Dobos Ildikó, Kenderesi Tibor, Demjén Gyöngyvér, Győrffy László, Tóth Titusz, Losonczy Ariel, Vajda Károly, Éltes Kond, Dévai Péter, Árva László, Darás Léna, Pergel János, Orosz Klára.

RÓNA KATALIN

Dániel az övéi közt

Illyés-bemutató az FMH-ban

Az igazán jó komédia hátterében nem ritka a föl nem oldott keserűség, a kegyetlen igazság. Az igazán jó komédiai előadás után gyakorta telepszik a nézőre halvány szomorúság. A filológusok már régen fölfedezték, hogy a komoly irodalom, még ha a komédia ruhájába öltözik is, többet, keményebb gondolatokat mond el a világról, mint amennyit két-három felvonásnyi nevetés kívülről mutat. E több szólamú komédiák amelyekben csak a színpadi helyzet mulatságos, a lényeg megrendítő - mindenkor próbára teszik a színházat. Létre tud-e hozni olyan előadást, amelyben megteremtődik a komikum és a tragikum magától értetődő kettőssége, egyben egysége? S ha a színpadi mű ráadásul történelmi játék, amely a múlton keresztül kíván szembesíteni a jelennel, csak fokozódik a drámai többszólamúság.

Dániel a övéi közt, avagy: A mi erős várunk - így hangzik Illyés Gyula eredendő magyar komédiájának a címe. Eredendő, tehát mélyről, a gyökerektől fakadó. Ismét egy drámai alkotás, része annak az irodalmi vonulatnak, amely a kialakult nemzetképet a valósággal kívánja szembesíteni, összekötve a jelen felelősségtudatát a múlt igazságával. Azon drámák sorának egyike, amelyek a gyökerek valóságát, az eredetek hiteles forrásait kutatják. S komédia, mint azt a szerző előszavában leírja, amelyet úgy kell eljátszani, „hogy a nézőknek időnként fagyjon ajkára a nevetés".

Illyés drámája ily módon teszi próbára színpadi megformálóit. Sajnos, Vadász Ilona rendezése inkább azt szemlélteti, milyen is az az előadás, amelyben nem sikerül létrehozni a többszólamúság egységét, amelyben egyetlen szólam tör elő, és ez az erőtlen vígjáték.

Illyés színpadi helyzete egyértelmű. Az ifjú protestáns prédikátor Angliából hazakészül. A 17. századi, három részre tagolt magyar földre igyekszik. Honfitársai hívják haza, s belső parancsnak, hazafiúi szónak engedelmeskedik. Vele tart tanítómesterének, Jeromos vikáriusnak a lánya is, és velük érkezik a fivér, a fiatal angol építész, aki hazájából szemlélve elhiszi, hogy a távoli országban majd templomot építhet. Magyar-országon Dánielt Nyulas Ezekiel uram, a gyulafehérvári gubernátorság várományosa fogadja, de ott van a szerelmes, egykori játszópajtás, ott a nádasba bujdokolt nép képviselője és a ház hű szolgálója is. Kezdődhetnek a bonyodalmak: a szétszaggatott országban nincs pénz templomra, a népet nem lehet ki-csalogatni a mocsárból, de még a szerelmesek is félreértik egymást. Végül a vígjáték szabályai szerint úgy tűnik, minden jóra fordul: paticsból ugyan, de fölépül a templom, a szerelmesek is egymásra találnak. Ám minden mégsem sikerülhet e visszájára fordított világban. Hiába áll a templom, a templomszentelőre várt gróf helyett csak követe érkezik. A gróf ugyanis időközben politikai megfontolásból visszatért a katolikus egyházba, s a magyar töryények szerint birtokainak lakói is az ő vallását kötelesek követni. A templom fölszentelése tehát elmarad. Az angolok, kivéve Dániel hitvesét, riadtan visszatérnek a maguk civilizált világába. Dániel és övéi pedig maradnak, hogy a nádasban vívják meg sajátos magyar harcaikat.

Az írói gondolat, a drámai igyekezet világos, még akkor is, ha egy pillanatig sem állíthatjuk azt, hogy *a Dániel az övéi köt* megközelíti Illyés Gyula legjobb színpadi műveit. Mintha csak különálló jeleneteket látnánk, amelyek nem állnak össze szerkezeti egésszé. Illyés formabontó technikája okán hol a vikárius szemével kell néznünk az eseményeket, hol a hősök szájába adott belső monológokból tájékozódunk, hol saját szemünkre, fülünkre bízza a dráma, hogy mit látunk, mit hallunk meg a történetből. Ugyanakkor a darab cselekményéből kimaradtak a valóságos összeütközések. A megjelenített helyzetekből csak elbeszélés útján tudjuk meg azokat a drámai küzdelmeket, amelyek a háttérben talán valóban lezajlanak. A nézőt a komédia kész szituációk elé állítja. Higgyük, a színfalak mögött, *a* ház kapuján túl folynak küzdelmek. S a főhős lelkében is vihar dúl, az vezeti el a végső döntésig. Mi pedig közben gyönyörködjünk a bohó szerelmesek játékában, a tévedések, a szerelmi félreértések láncolatában.

Annak idején a Gyulai Várszínház előadása a szatirikus hangot érvényesítve, komédiai keretbe ágyazott társadalmi játékként vitte színre Illyés Gyula művét. Abban az előadásban megfogalmazódott a komédián átsütő nyers történelemszemlélet, s ha nem is tudta kiküszöbölni a dramaturgiai hibákat, min-

Jelenet Illyés **Gyula** Dániel az övéi közt című színművéből (Fővárosi Művelődési Ház) **(Iklády** László felv.)

denesetre hangsúlyozta a vitathatatlan és egyértelmű illyési gondolatot, bizonyítva, hogy értő rendezés mit tehet a drámáért.

A Fővárosi Művelődési Ház színpadán bódult szerelmesek szaladgálnak föl s alá, tévedés tévedésre halmozódik, mintha nem is a korabeli Magyarországon állna Ezekiel uram háza, mintha nem is a nádasból jönnének elő a menekültek, hanem valahol az Óperenciás-tengeren is túl játszódnék a cselekmény. Az ironikus mosoly helyébe hódító mosoly, a fanyar mondanivaló helyébe víg-játéki mulatság lép ezen a színpadon. Vadász Ilona meg sem kísérli megközelíteni Illyés gondolatvilágát. Biztos kézzel süllyeszti történelmi anekdotává, nép-színműves kedélyeskedéssé a darabot. S ha néhol mégis torkunkra fagy a nevetés, annak semmiképpen sem az írói szándék megközelítése az oka, hanem, hogy nem tudjuk, sírjunk-e vagy kacagjunk a rendezői félreértés, még inkább értetlenség e kétségtelen példáján. Vadász Ilona helyenként egy mézeskalács-vígjáték álomvilágát képzelte a színpadra. Rebekát fodros szoknyájában, egyfonatú copfja fölött magasodó pántlikás pártájában, s legfőként a szerepértelmezés teljes tévedésében akárha Rákosi Jenő is megirigyelhette volna.

Nehéz eldönteni, teljesít-e valamiféle feladatot a *Dániel az övéi közt* előadása. Illyés gondolatairól a legcsekélyebb mértékben sem győz meg. Igazán nem is szórakoztat, ahhoz túlságosan nehézkes. Komédiázás helyett inkább kedélyeskedik.

S ha már a mondanivalót hangsúlyozó rendezői elgondolás hiányzott, legalább arra törekedett volna Vadász Ilona, hogy színészeit helyes, szép szövegmondásra ösztökélje. Ha a dialógusokat legalább értjük, talán kevésbé zavart volna az előadás koncepciótlansága.

Csányi Árpád jellegtelen díszletei, Schäffer Judit - tőle szokatlanul - nem egységes stílusú jelmezei is arról tanúskodtak, ők sem tudták pontosan, miféle rendezői elképzelést szolgálnak. Ez azért különösen szembetűnő, mert ők ketten voltak a gyulai előadás sikeres tervezői.

S igazán nem irigylésre méltó helyzetükben mire jutottak a színészek? Sinkovits Imre az angol vikárius alakjában elsősorban a gondos szövegmondásra ügyelt. Így aztán az ő szavai legalább érthetően, szépen zengenek. Jeromosa furcsa értetlenséggel, bölcs kedvességgel szemléli az ismeretlen magyar világot, ám szerepformálásából ennél többre nem telik.

Ronyecz Mária játssza a csípős nyelvű szolgáló, Képíró Bori szerepét. Az előadás legélénkebb perceit szerzi erőteljes, vérbő alakításával. Tökéletes beszédtechnikája ezúttal is a legjobb színpadi megoldássá emelte teljesítményét.

Oszter Sándor Dánielt igyekszik életteli hőssé formálni. Az ő helyzete a legnehezebb, hisz valójában már az eredeti műben sincs pontosan körvonalazva Dániel szerepe. Valójában neki kellene közvetíteni az írói mondanivalót, ám belső küzdelméről inkább csak beszél, mintsem alkalma nyílnék rá, hogy el-játssza. Ebben az előadásban nem marad számára más, mint a szerelmi félre-értésből adódó komédia, amelyben Oszter Dánielje esetlenül mozog, miközben helyét keresve minduntalan a hős szerepköre felé próbál továbblépni. Ha eredménytelenül is, de mégis megkísérel valamit érvényre juttatni Dániel hitéből.

A többiek alig gyürkőznek Illyés Gyula szövegével. Beszédhibával, hadarva, a szavakat keresve, a mondatokat törve pedig aligha marad erő fölszabadult játékra. Őze Lajos Ezekielje a humor felől közelít, Farkas Zsuzsa Deborah szerepében színtelen, Vörös Eszter Rebekája a teljes színpadi félreértés áldozata, Raksányi Gellért Nádi Péter alakjában meggyőző. Balkay Géza angol építésze mintha megérezte volna az illyési elgondolást, ám a színpadi közeg ennél többet nem tett számára lehetővé.

Dánielt Illyés drámájában övéi hitük erős várával fogadják. Megértetik vele, hogy ha nincs más, paticsból is fölépülhet egy templom, csak az a fontos, hogy álljon. Ám élhetünk a gyanúval, hogy a Fővárosi Művelődési Házban látott előadás még a paticsnál is gyöngébb anyagból épült. Így lett a *Dániel az övéi közt* színrevitele az igazi dráma erős vára helyett erőtlen színház.

Illyés Gyula: Dániel az övéi közt (Nemzeti Színház a Fővárosi Művelődési Házban)

Rendező: Vadász Ilona. *Díszlet:* Csányi Árpád. *Jelmez:* Schäffer Judit.

Szereplők: Oszter Sándor, Farkas Zsuzsa, Vörös Eszter, Ronyecz Mária, Sinkovits Imre, Őze Lajos, Balkay Géza, Raksányi Gellért, Versényi László, Tarsoly Elemér.

ISZLAI ZOLTÁN

Vampilovból - elégtelen

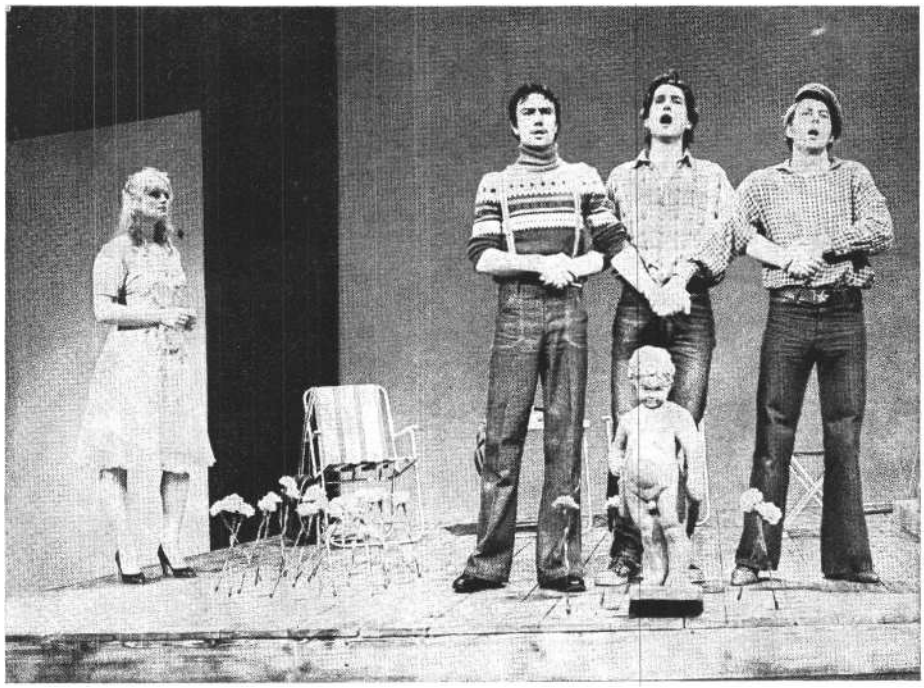
Nincs már Magyarországon előadatlan színdarabja az irkutszki születésű Alekszandr Vampilovnak, aki 1972 nyarán, motorcsónak-kiránduláson belefulladt a Bajkál tóba. Ezzel - két hónappal harmincötödik születésnapja előtt - befejeződött az egyik legígéretesebb tehetségű szovjet színműíró pályafutása. *A Ház, rétre nyíló ablakokkal* (Dom oknami v polje) című 1964-es zsengéjét leszámítva (amit hazájában, Kisinyovban 1974-ben vittek színre) mind az öt egész estét betöltő darabjának megvolt az itt-honi bemutatója; igaz, eléggé kavart sorrendben.

Az 1965-ös *Búcsúzás júniusban* (Proscsanyije v ijunye) premierjét csak 1979. október 19-én tartották meg, a kecskeméti Katona József Színházban. (Magyar *nyelven* mégis ezt a darabját lehetett először látni 1972 decemberében, Kassán, a Területi Színházban, Beke Sándor rendezésében.) Az itthoni rendezések sora 1973 márciusában indult; Vampilov két „leggogolosabb", szatirikus egyfelvonásosával, a Vígszínházban. Mind *a Kaland a főmettőrrel* (Isztorija sz metránpazsom), mind a *Húsz perc az angyallal* (Dvadcaty minut sz angelom) színre állítása Horvai István nevéhez fűződik. Ő készítette el, s szintúgy Elbert János kitűnő fordításai alapján 1974 júniusára *Az elsőszülött* (Sztarsij szin) televíziós adaptációját, Feleki Kamillal a főszerepben. Érdekes megjegyezni, hogy két fiatal színész, Egri Márta és Kern András itt találkozott először Vampilovval mint szerzővel, öt évvel megelőzve - más szerepeikben - legutóbbi színpadi föllépéseiket. Kuriózum még, hogy a leningrádi Színművészeti Főiskola P. Vlagyimirov osztálya kerek egy hónappal a tévévetítés előtt az Ódry Színpadon már eljátszotta nálunk az eredetileg 1967-ben írott és 1969-ben Irkutszkból útjára indult darabot.

Az 1972-ben írt utolsó, szerkesztésé-ben Gorkijra és Csehovra egyaránt utaló (címével Alain Resnais *Marienbadja* felé is vágó) *A múlt nyáron történt* (Proslim letom v Csulimszke) című alkotását Nemzeti Színházunk mutatta be, Nagy András

László rendezésében, Bodnár Erika és Sinkó László főszereplésével.

Ezután közel félévtizedes snitt következett, hacsak nem számítjuk az újabb szűk körű Horvai-vállalkozást az 1978-as veszprémi felolvasószínpadon - ahol formálisan megtörtént *A vadkacsavadászat* (Utyinaja ohota) első „felvezetése", mígnem 1979. szeptember 28-án megvalósult a hivatalos, Oleg Jefremov rendezte vígszínházi premier.



Vampilov: Búcsúzás júniusban (kecskeméti Katona József **Színház).** Mátray Márta, Bregyán Péter, **Szirmai** Péter és Kovács **Zsolt**

Öt év távlatából elég nehéz eldönteni, melyik volt vagy lehetett a 79-es színreállításokat megelőző legsikerültebb bemutató. Bennem a televíziójáték kel-tett maradandó illúziót. Itt éreztem leginkább plasztikusnak bizonyos vampilovi sajátságokat: a hiteles köznapiságot, az emberközelséget, az atmoszférát és főként az író képességét a helyzetek teremtésére, kiélezésére, végigjátszatására.

A két egyfelvonásossal már volt bajom; könnyedebbnek, felszínesebbnek találtam a játékot, minta tartalmát, illetve a mondanivalót. Ezért adtam igazat Sziládi Jánosnak, aki a SZÍNHÁZ-ban (1973/6. sz.), talán szigorúan, szinte előre panaszkodott valamiféle kényelmetlen érzetről, ami - mint most már egyre biztosabb , úgy látszik, az első menet-ben végig kell kísérje a Vampilov-előadásokat Magyarországon.

A Nemzeti *Múlt nyáronja* Horvainál rutintalanabb rendezőt avatott. A rendezés ennek megfelelően fölöslegesen modoros volt. (A díszletelgondolás ormótlan: akadályozta a mozgást a színpadon.) Bodnár Erikának, Sinkovits Imrének és Pápai Erzsinek mégis módot adott arra, hogy elénk állítsanak néhány hihető légkörű alakot. (Más kérdés, hogy Bodnár Erika esetében hajmeresztő szereposztótévedés tanúja lehettem. Meg annak is, hogy ahány színész, annyifelé játszott, kizökkentve ezzel stílusából, jellemrajzilag tisztázatlanná téve a leginkább együttesre komponált - finom tükörképekkel és lelki egyezésekkel operáló Vampilov-konstrukciót.)

A kritikusok már jobban odafigyeltek az előadásra, mint a korábbi bemutatóknál. Kórusban elemezték (porrá) Csányi Árpád díszfunkcionáló színpad-képét. Dorgálták kímélettel - az ifjú rendezőt. Fölvetették a (szerintem erőszakolt, mert történetileg-szociológiailag indokolatlan) Sarkadi-párhuzamot.

És megint csak Sziládi, rajta kívül pedig Koltai Tamás meglehetős nyomatékkal rámutatott: színházaink a maguk másodlagosan szuverénkedő módján egyre kevésbé képesek eljátszani reális indíttatású, a sémáknál bonyolultabb karakterekkel dolgozó, középfajú színművet.

Különösen megsínylették a szimbolikus, didaktikus (sőt: nyilatkozattal dokumentálhatóan: parabolisztikus) célzatú és szándékú rendezés ötleteit A *múlt nyáron...* emberi viszonylatai és természetesen eltompultak a társadalomkritikus hangsúlyai is.

Ezek után nem mondok merészet, ha feltételezem : nemcsak *A vadkacsavadá*szattal kapcsolatos szovjetunióbeli viták bizonytalanították el a kezdeményezéseket a két fennmaradó mű előadására. Kicsinyhitűség is bénította a potenciális színrehozókat. Vajon meg tudunk-e érteni és értetni, el tudunk-e fogadtatni -- előbb a színészekkel, majd a közönséggel - olyan darabokat, melyek egyik lényeges meghatározó jegye a levegő, s hátterük olyan - még a moszkvaiaknak és leningrádiaknak sem elég ismerős -- társadalmi és életközeg, amit vulgárisan „szibériai provincializmusnak" kell neveznünk. Méghozzá a fogalomnak nem a pejoratív, hanem az elismerő, megkülönböztető, esetleg nosztalgikus értelmében.

De ki az a rendező nálunk, aki - majdhogynem órásmesteri - aprómunkával, az ilyesmi eljátszásában mind gyakorlatlanabb színészek megdolgozásával, a szokásosnál sokkal gondosabb előkészületek révén mintegy „földlabdástul" átülteti színpadjainkra ezt a mienkétől elütő vidéki tenyészetet, s fölismerhetően átmenti számunkra Vampilov művészi specifikumát (amit a nagyobb gesztusokkal dolgozó Suksinnál különben érezni vélünk): a jellemekből kibomló kollektív sorsanalízist, az egyéni drámák mindennapos ütközéseiből adó-dó (a véletlenen morálisan túlemelkedő) társadalmi késztetést - általában a léthezkötöttséget, ahogy meghatározza az író egyik legjobb ismerője, A. Gyemidov.

1979 őszéig kellett várni, amíg erre megint két rendező vállalkozott. Kecskeméten Tömöry Péter, Budapesten a legilletékesebbnek tetsző nagy szovjet vendégművész: Oleg Jefremov. Gyürkőzésük elégtelennek bizonyult. Hogy miért? Arról szól a következő beszámoló.

*

A kecskeméti Katona József Színházban a nézőt fölhúzott függöny fogadja. A színpad nagy részét betölti a nézőtér felé ferdülő deszkadobogó. Rajta egy még kisebb dobogót látunk. Erről csak az első nyíltszíni változásnál tűnik ki, hogy a rendezőnek speciális elképzelése van vele. A kis dobogó ugyanis -- kicsap-ható lábaira állítva, az első részben két-szer lesz asztal és egyszer -- lapjára fektetve temető; amennyiben hanyatt döntve még egy-egy keresztirányú deszkát hajtanak le az égnek fordított lábakról

Az asztal funkcióba helyezése koreográfiával történik (mozgásszínház-ihletettség). A műveletek végrehajtására van is megfelelő számú mellékszereplő: egy tanulócsoport.

A második részben az asztal eltűnik. (Pedig már hozzászoktunk, hogy a szí-

nészek mindig csinálnak vele valamit.) Helyette teret nyernek az ólomhegyű piros műszegfűk. Ezeket - az asztaltáncoltatásban addig részt nem vevő - főhős, Koleszov (Szirmai Péter) vagdossa bele a színpadba; szünet után. Mutatványa ügyes, de a vége felé már idegesítően lassuló. A jelzett díszletelem után - ami nem szimbolizál semmit, csak használják - így kapunk jelképes szcenikai motívumot.

Koleszov tudniillik nemcsak növénynemesítő, alpesi fűtenyésztő biológus (hivatásjelkép), hanem szíve kertjében virágba borult a szerelem is. A szerelmet, valamint egy maszek virágkertész kispolgári ízlését manifesztálja egy a dobogó közepére állított Ámor (vagy Mannequin Pis ?) szobrocska is. Ennek kobakjára - az érzelmek hervadtával egyidejűleg - bánatosan félrefittyent bőrsapkáját húzza az átmenetileg erkölcsi alkuba bocsátkozó Koleszov.

A földbe szúrt piros szegfűkből („Gazdálkodás, Horatio...") ezután ki-telik a búcsúzó egyetemisták virágcsokra. A nézősereg elégedetten konstatálhatja: a virág(kés)dobálásban nemcsak a fő-hős, hanem valamennyi mellékszereplő gyakorlott.

Érdekes még a kis közjáték holmi kopottas futószőnyeggel, amit a ferde dobogóról a zenekari árokba gurítanak, majd adott alkalomkor - már nem a szereplők, hanem a díszletezők - az ugyanazon árokban elhelyezett forgatható fahengerre rácsavarnak. A szőnyegspulnizás is jelkép: az aranjuezi szép napok ünnepélyességének végét ekvilibrálja. Egyúttal még jobban eltereli a figyelmet arról, hogy a szereplők miket mondanak.

A szöveget (Gál Sándor precíz, jól mondható fordítását) meggyomlálta Tömöry Péter, aki Darvas Ferenc rutinos zenéje kedvéért - meg nyilván a közönségvonzás érdekében - sok dalbetétű, „zenés komédiára" alakította át a prózai vígjátékot.

A dalszövegeket is Tömöry szerezte - posztoperetti és prepopzenei mélyrétegekből - igazán nem feltűnő műgond-dal, hanem diákos incselkedéssel. (Például: „Csak áll, csak áll egy lány a késő délután. Ki is ez a lány, s ki tudja, mire vár..." Vagy: „Meghalt, mert meg kellett dögöljön a madár" Vagy: „Fehér medvék, fehér medvék, magányos, ritka állatok. Fehér medvék, fehér medvék, tinéktek nincsen párotok." Vagy: „A búcsúzás, akár a kés, az érzésekbe belevág" stb.)

Végül érdemes megemlítenem, hogy (diapozitívről) háttérvetítés kíséri a színváltozásokat. A vetített hátterek elég észrevétlenek maradnak, mert többnyire teljes a fény a színpadon. Csak a finálében döbbentem rá, hogy ezek a diák is részei a - véleményem szerint rámutogatós és magyarázgató jellegű - rendezési felfogásnak, mely ingadozik az idézőjelbe tétel és a hatásvadász kinagyítás módszerei és eszközei között. A patetikus zárójelenetet szerintem ha-tározottan megkérdőjelezi az „életbe induló" fiatal pár összehajló és felnagyított sziluettjének rákopírozása a kezd háttér nyírfaerdejének vetítővásznára.

*

Amit elmondtam, egy csöppnyit ironikusan hangzik. A gunyorosság arra szolgál, hogy ne kenje el, hanem lehetőleg híven, áltudóskodás nélkül tükrözze kétkedéseimet.

Tömöry Péter - bizonyára hosszas. töprengést, tervezgetést kívánó - szcenikai-dramaturgiai plusz (mínusz) munkáját alaposnak, ám egyben hiábavalónak tartom. Aki ismeri a darabot (magyarul olvasható a csehszlovákiai Irodalmi Szemle 1972/10-es számában), annak hamarosan feltűnik, mennyire kiüresedettek, mennyire nem teljesek Kecskeméten a Vampilovnál még alaposan „kibeszélt" (igaz: túl is beszélt) jellemfestő és helyzetteremtő dialógusok.

Elmaradt rögtön az elején az a pergő riposztozó párbeszéd, amiből kiderül, hogy Koleszov milyen szeretetreméltón és „slágfertigen" évődik a professzor-lány Tányával az autóbuszmegállóban Olyannyira, hogy nemcsak azt értjük meg, miért szeretnivaló vezéregyéniség a kollégiumban a fiú, hanem konkrét viselkedésmintákat is látunk az ifjú pártól, melynek analógiájára alakul majd később kettejük - két szuverén egyéniség - kapcsolata. A szellemes, kerekre formált párbeszéd virtuális helyét foglalj el már az első képben két zeneszám (Minőségileg ugyanolyanok, mint amilyenekből idéztem föntebb.)

A második - kollégiumi-esküvői - képben a rektor és Koleszov sötétben folytatott konfliktusának kirobbanását „előjelző" purparléja esik áldozatul húzásnak. Helyette - mellesleg jól megszervezett - mulatozási szcénákat é: egy „rendőrviccesre" vett milicista szimatolásait vehetjük észre, ha akarjuk A negyedik képben lép föl Koleszov mint kérelmező a professzorék lakásában Mielőtt azonban megjelenne, az író néhány replikával bemutatja a „rektori papucsban", elárulva, hogy családja

Esküvői kép a Vampilov-darab kecskeméti előadásából

nőtagjait miként kezeli otthon. Ehelyett - dramaturgiailag darablassító helyen -- a rendező elénekelteti vele a professzordalt, ami halványan emlékeztet Zsupán Kálmán belépőjére is Johann Strauss Cigánybárójából.

A második részben mintha kissé alábbhagyna a zenének helyet csináló, szövegkurtító buzgalom. Itt már csak Koleszov időleges kenyéradója, a harácsoló, kapzsi Zolotujev kénytelen sokoldalú önfeltárása helyett groteszkül szklerotikus táncot lejteni, s lőtt varjú-ként lógni Koleszov diákkollégáinak karján. Ami rémítően mulatságos. Csak éppen külsődleges színpadi ítéletvégre-hajtás a jellemtelenségért; nem illik ehhez az önbüntetően ostoba és ellenszenves vampilovi alakhoz.

A még sorolható félrefogások ellenére Tömöry Péter, azt hiszem, nem értette félre a darabot, amely - lecsupaszítva - arról szól, hogy az értékes, a morális tartással és életcéllal vértezett embert csak ideig-óráig készteti megalkuvásra a gazdasági kényszer, bénítja a családi előítéletek rendszere, illetve tartja sakkban az elöljárói, hivatali hatalom. Kár, hogy ezt a - nem teljesen új, de szépen kidolgozott és diszkréten didaktikus -- társadalmi-emberi igazságot operettesítve adták elő a kecskemétiek. Ettől az előadás a műnél primitívebb darabot sejtet. És - akár hihetetlen, akár nem - amolyan 19$_5$5-57-C hangulatú, magyarosan sematikus ízeket-kozmákat kapott.

A szereplők közül előnyös megjelenésével kitűnt Szirmai Péter. Ideális alkatú Kolja Koleszov. Fél évtizedre visszamenőleg veri („kenterben") a magyar színpadokon eddig előfordult összes központi Vampilov-hősöket. (Tahi Tóth-Zilovon kívül Lukács-Boszigint és Sinkó-Samanovot). Ez az a férfitípus, akiért egyformán lelkesednek a kollégák és a barátnők. Mert érzik rajta valami többrehivatottság, ami sohasem kimutatott szellemi fölénnyel és behízelgő viselkedéssel párosul. Kritikus nyugalommal szemléli környezete kicsinyességét és kisebb-nagyobb mániáit *vagy* gonoszságait. Ha nem mondanák el róla a darabban, akkor is biztos lennék benne: gyerekkorától egyedül kellett megállnia a lábán, hogy húszéves korára kiküzdhesse a független döntés készségéhez elengedhetetlen akaraterőt és önbizalmat.

Tahi Tóth László Vampilov Vadkacsavadászat című színművében (Vígszínház)

Koleszov figurájába illik Szirmai kidolgozatlan és darabos színpadi mozgása is; amihez azonban mindenkor nem kellene ragaszkodnia. Énekelni a közepesnél gyengébben tud, de itt ez a fogyatékossága is „bejön": úgy fest, mintha elegáns távoltartással, elnéző fejcsóválással kezelné a reá mért nótákat és tánclépéseket. Tehetségéről jobban meggyőzött volna, ha betéve tudja szerepét, s ha venné magának a fáradságot, hogy percekig egyfolytában figyel-jen nőpartnereire.

Szerelmét, a rektorlány Tánya Repnyikovát Mátray Márta alakította igyekezettel. Egészséges, köznapi lánynak formálta meg. Ha lett volna elég ideje szavakban elemezni érzelmi változásait, talán még hús-vér alakká is változtathatta volna. Igy azonban kötelességteljesítő szereplő maradt. Ügyesen énekelt, keveset táncolt, ki-be sietett és rokonszenvet keltett maga iránt - személyes tulajdonával: nagydarab érzelmességével.

Major Pál a tőle megszokott, átgondolt és kifejező gesztusrenddel érzékel-tette a professzor lármásan önsajnáló és csöndben hatalmaskodó lényét, tehetségre féltékeny közepességét s begyakorolt machiavellizmusát. Külön érdeme, hogy nemcsak szavakban, de gőgösen méltóságteljes magatartásával is tudtára adja Koleszovnak (és a nézőnek): jó lesz, ha vigyáz: az előrejutáshoz az ő és a hozzá hasonlók megalkuvásainak szolgai követése áll csak módjában. Mert adott és változhatatlan a helyzet, mert előre kiszabottak a lehetőségek.

A rögeszmés maszek virágkertészt, Zolotujevet - aki azt hiszi, hogy mindenki megvesztegethető, csak elég nagy összeggel kell „megsérteni" - Kölgyesi György játssza el, nem sok invencióval. Kulcsszerepe van - mert Koleszovot katalizálja -, de hálátlan is ez a szerep. Vampilov ebbe csomagolta - igaz, fonákul - közvetlen társadalmi didaktikáját, az ilyen típusokat megsemmisítően elítélő, majdnem állatmesei igazságot szolgáltató végső tanulságot: aljas és korrupt üzletelő, erkölcseinket pénzzel piszkító harácsoló, le veled!

Koleszov fő barátai, Bregyán Péter, Gáspár Antal és Andresz Katalin zavaros szerelmi háromszögben próbálták élettel megtölteni rövid fellépéseiket. Repnyikovné Gurnik Ilonának jutott. Mindent túljátszott; szerepfölfogásából valami alapvető - gyaníthatóan rendezői eredetű -- félreértésre következtetek.

A jelmezekről Tömöry Péter a jól informáló - de homályos nyilatkozatokat is közlő - műsorfüzetben azt írta, hogy „sajátos *couleur localt* tudatosítanak", Ha Gyarmathy Ágnes jelmeztervező úgy hiszi, hogy a szedett-vedettség couleur locale, téved. Jelmezei ettől függetlenül hol jók, hol bohózatiak, hol egyszerűen ízléstelenek.

Így jelentkezett művészileg degradált Vampilovval a kecskemétiek előtt a túltengően ötletes Tömöry Péter és együttese, akik valószínűleg nem olvasták Szergej Borovikov mérsékletre intő tanulmányát *a Nas szovrermennyik* 19783. számából. Borovikov azt mondja: „Vampilov drámát írt, nem szcenáriumokat."

Társadalmi dráma, nem pedig ide-oda vagdosható, hangsúlyaiban eltolható, tetszés szerint kurtítható szöveggyűjtemény *A vadkacsavadászat* is, Vampilov legtöbbet vitatott, színpadra későn került munkája. A kézirat 1967-ben író-

dott. Megjelent három év múlva az Angara-almanach hatodik számában. Kötetbe először 1975-ben került. Az író válogatottnak nevezett, de lényegileg összes szépirodalmi műveit - még töredékben maradt bohózatát, *a Hasonlíthatatlan Nakonyecsnyikovot* (Nyeszravnyennij Nakonyecsnyikov) is - tartalmazó gyűjteményében adta közre a moszkvai Isszkusztvo kiadó.

Első bemutatóját Rigában tartották; az Orosz Drámai Színházban R. A. Kac rendezte. Leningrádban - ahol a két Tovsztonogov előzőleg több Vampilov-darabot vitt sikerre - még nem volt előadása. Moszkvában Oleg Jefremov főszereplőként állította színre, a Művész Színházban, 1978 decemberében, körülbelül másfél évtizeddel öregítve a fő-hőst, az alkoholista és önsorvasztó Zilovot, aki csak távolról hasonlít az író mindig küzdőtöprengő-jobbat akaró központi hőseire.

A viták is arról folytak és folynak, hogy valójában ki ez a Zilov, meg arról zajlanak, hogy érdemes-e színpadon megjeleníteni mint olyan típust, melyet selejtként különít ki magából (ha egyáltalán létrehozta) a hatvanas évek végé-nek szocialista társadalma.

Kétségtelen ugyanis - miként B. Rudnyickij leszögezi a *Voproszi literaturi* 1976/1o-es számában -, hogy Vampilov „szituációiban... nem feltételes színházi figurák élnek és cselekszenek, hanem teljességgel reális, tüstént fölismerhető, cáfolhatatlanul konkrét, mai emberek". *A vadkacsavadászat* abszolút főszereplője tehát ilyen valóságból vett figura, noha példaképnek nem lehet állítani.

Zilov tetőtől talpig negatív hős: Vampilov legkeményebb bírálatának megtestesítője. A szociális és humánus eszmék számára nem kötelezőek. Társadalmon kívüli modern felesleges embernek képzeli magát. Két lábon járó amoralitásként vagy - ahogy Szergej Borovikov már említett tanulmányában kimondja: parazitaként próbálja meg-úszni az életét. Lázadozásai jellemgyöngeségéből, eszménytelenségéből adód-nak. Noha látszatra van bennük (némi) logika: spontán és rutinos önrombolása egyfajta tiltakozásnak tűnhet fel kicsi-nyes környezetével, a kispolgári óvatoskodók, helyezkedők, hatalmaskodók díszes társaságával szemben.

Zilov gyáva és vakmerő egyszerre: nem elvi alapon, erkölcsösen utasítja el környezete senkiemberkéit, hanem látványos skandalumok révén, demonstrációkkal. Ugyanakkor nincs hozzá ereje, hogy vállalja undora konzekvenciáit, és megfontolt döntés után szakítson társaságával, ami persze egyebek mellett azzal járna, hogy lemond a tőlük kapott kisebb-nagyobb előnyökről. Például a tizennyolc négyzetméteres, kellemes garzonlakásról, no meg arról a nézőközönségről, amely még kíváncsi a cirkuszaira, s azt is eltűri tőle - vala-miféle bámész szadomazochizmussal -, hogy tevékeny önsorvasztása közben egyenként és összességükben kigúnyolja, unosuntalan megalázza és lepocskondiázza őket.

Vampilov - s ezt A. Gyemidov 197 5-ös alapvető tanulmánya is hangsúlyozza - nem tekinti a darabjában szereplő társaságot a mai vidéki életmód reprezentánsainak. Életük, „provinciális létük" így szigetként különül el az igazi értékek és a cselekvő emberek világától. (Őket képviseli *A vadkacsavadászat* két hősnője: Galina, a feleség, meg Irina, a még tiszta és naiv, tehát elámítható szerelmes leány.) De hogy ilyen szigetek vannak - s hogy rajtuk megterem-nek a Zilovok -, azt a kiváló életismerő, tendenciákra figyelő és figyelmeztető író le nem tagadhatja, mert nem engedi meg az erkölcsi pozíciója.

Ebből az alapállásból következik Vampilov távolságtartó viszonya hőséhez, aki - ahelyett, hogy kiemelkedne belőle - elmerülni igyekszik kicsinyes élete ingoványában, mert már nem ismer semmiféle magasabb, élni segítő erkölcsi eszményt. Csupán - ideges és megalapozatlan csodavágyással a romantikus menekülést keresi a természetbe, messianisztikusan várva az évi szabadság eltöltését az áhított, mert önigazolást ígérő vadkacsavadászaton. Hogy kacsavadásznak éppoly szeszélyes és megbízhatatlan, mint férjnek, szeretőnek, barátnak vagy munkatársnak, azt nem látjuk a darabban megjelenítve. De pontos leírást kapunk róla a főpincér Gyimától, aki kellemetlenül éleslátó, bénítóan józan és könyörtelen barát.

A moral insanityben szenvelgő Zilov belső drámája abban keresendő, hogy nem hajlandó bevallani lényének aszocialitását, s leplezni próbálja gyöngeségét is mérhetetlen önzése érvényesítésére. Ezért lesz belőle „szenvedő egoista", emiatt zárja ki magát önként az életből. Mindössze természetvágyát, e divatos áleszmét dédelgeti hobbyként. Zilov örökösen sajgó lelkét a valódi ideálok hiánya üresíti ki, ez pusztítja le érzéseit, készteti állandó üres színjátékaira.

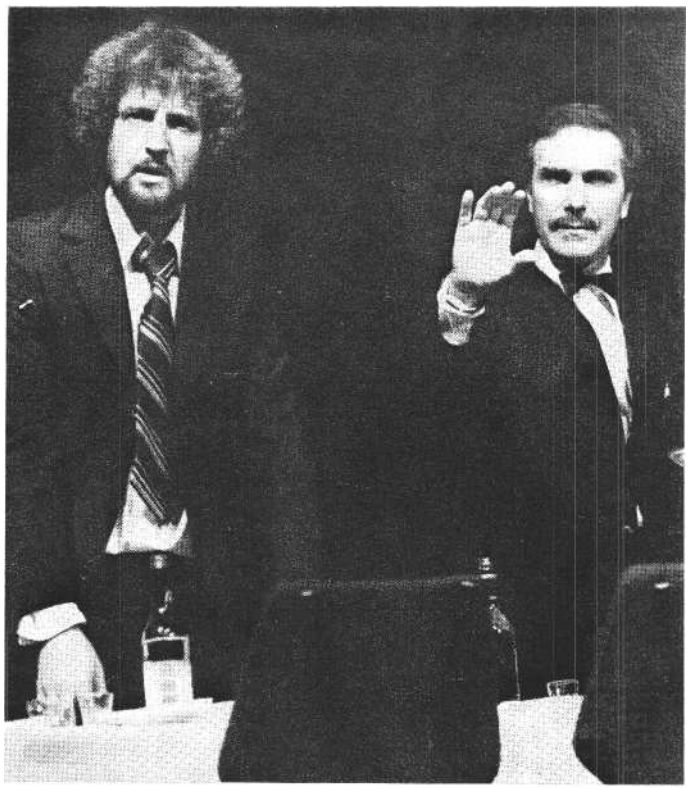
Bonyolult és ellentmondásos főszereplőjét színpadi életképsorozaton, helyzetgyakorlatokon át mutatja meg a nézőknek Vampilov. A háromfelvonásos darab első képében típuslakást látunk. Az ablakon át borús időt, az ágyon a másnapos és az állkapcsát fájlaló Zilovot, aki sört iszik. Aztán fölemeli a kagylót, telefonál pincérbarátjának, Gyimának, biztosítja arról, *hogy* nem halt meg, bolond lenne ilyesmit csinálni a vadászat előtt. Majd érdeklődik a pincértől, hogy nagy cirkuszt rendezett-e előző este a vendéglőben. Megállapodnak: úti készültségben várja Gyimát, és leteszi a kagylót.

Ekkor lép be egy kisfiú. Átadja az otrombán tréfás barátoktól származó temetési koszorút. Először Vitya Zilov is viccnek tartja az egészet, de végül magába száll. Elkezdi foglalkoztatni a halál gondolata, és belemerül visszaemlékezéseinek sorozatába.

Az első visszaemlékezésben behatóan megismerkedünk a Nefelejcs kisvendéglővel (másfél hónappal a vadászat előtt). Föllépnek a társaság tagjai, nevezetesen Szajapin, a felesége ügyességében bizakodó kolléga; Vera, a könnyűvérű, ide-oda csapódó lány és Kusak, a szórakozni vágyó, de a kicsapongásban járatlan hivatali főnök. Megígérik, hogy valamennyien elmennek Zilovékhoz lakásszentelőre.

A második visszaemlékezés a házszentelő eseményeiről szól. Megismerkedünk a feleséggel, Galinával. „Csodálkozom - mondja a világba élő Vera Zilovnak -, hogy ilyen feleséget kaptál magadnak." Tanúi lehetünk, miként szökik el a léha Vera a begerjedt főnök udvarlása elől a házibuliról. A következő - folytatólagos - visszaemlékezés előtt Zilov közbevetett telefonjait halljuk: idétlenül tréfálkozó barátait keresi, aztán megint átmegyünk emlékképbe.

A műszaki információs szemle szerkesztőségében Zilov hamis cikk leadására buzdítja Szajapint. Majd pillanatok alatt beleszeret a főiskolai felvételre jelentkező s véletlenül hozzájuk betévedt Irinába. Randevút beszél meg vele; lelkesedését csak az hűti kissé, hogy felesége telefonon értesíti róla, gyereket vár. A felvonás végén, megint a jelen időben, Zilov lakásán gördül le (a drámában) a függöny.



Tahi Tóth László (Zilov) és Tordy Géza (Gyima)

Szegedi Erika (Galina) és Tahi Tóth László (Zilov) a Vampilov-darab vígszínházi előadásában (Iklády László felvételei)

Ugyanott indul a második felvonás. Hősünk egy téves telefonálóval szellemeskedik, majd harmadszorra merül bele emlékeibe. Galina leleplezi, hogy nővel látták a városban. Közli vele azt is, hogy elvétette a gyereket, és hogy „egyetlen szavát se hiszi el". Megpróbálják fölelevenítení szerelmük kezdetének perceit. De kiderül, hogy Zilov a legfontosabb mondatokat már elfelejtette.

A közjátékban elered az eső. Zilov újból a pincérrel beszélget telefonon. Ezután lepleződik le Kusak előtt a ha-mis információkkal folytatott üzelme, és derül ki egy táviratból, hogy meghalt az apja, akit - puszta kényelmességből és hanyagságból - már négy éve nem látogatott meg. A vendéglőben folytatódó jelenetből megtudjuk: valószínűleg a temetésére se fog odaérni, mert Irinával randevúzik a Nefelejcsben, amiről a felesége is értesül, s ezért végképp elhagyja. A második felvonás végén - a jelen időben -- döbben rá Zilov, hogy végül Irina sem fog kitartani mellette.

A harmadik felvonásban Zilov lemondja Gyimának a vadászatot. Átvesz egy táviratot, melyben barátai részvétüket nyilvánítják elhalálozása alkalmából. Itt kezdődik az utolsó visszaemlékezés a Nefelejcsben. Ez a nagy beolvasás estéje.

Zilov összehívja társaságát a vadászat előtti búcsúvacsorára. Még érkezésük előtt felönt a garatra. Ilyen állapotban éri Gyima - rendkívül ellenszenves, de Zilovra átvitt értelemben mégis érvényes - magyarázata arról, hogy ő va dásznak se jó (idegesen lő, és a célzásnál reszket a keze). Ettől is issza le még alaposabban magát, „számol le" barátaival, kergeti cl utolsó mentsvárát, Irinát is magától, és kapja a vérig sértett pincértől, ami kijár. Gyima szabályosan - egyben alattomosan -- leüti.

A barátok hazaszállítják lakásába. Itt folyik Ie e semmirevaló, az életből önmagát kirekesztő, élőhalott és zavaros látomásokkal küszködő Zilov utolsó viszolyogtató alakítása: játszadozása a barátok rossz tréfájából is származó veszélyes „ötlettel", a színpadiasan előkészített öngyilkossággal.

A valódi halálra azonban nincs szükség. A valaha volt Zilov úgysem létezik. A főszereplő közvetlenül nyílt-színi idegrohama után elindul vadászni; megint megúszta.

A darab vázlatának rövid - kihagyásos - átnézetéből világos: annak ellenére, hogy helyzetmagyarázó emlékezéseket fűzött egybe, teljesen reális, köz-napi történetsort, nem pedig álomvidéket járat végig hősével Vampilov. Lélektanilag logikusan juttatja el Zilovot az öngyilkossági kísérlethez vezető lelkiállapotba. Szabályos és célirányos a jelen és múlt idő váltogatása is a cselekmény kibontásakor. Afelől sincs kétségünk (ha a színművet alaposan elolvassuk), hogy mennyire kiszámított --az interferáló jelen és múlt idejű jelenetekben - a pszichológiai motívumok fokozatos felhalmozódása, amely a keserű, majdnem tragikus végkifejlet végső eredője és indítéka,

Vampilov ezer szállal köti erőtlenül vergődő antihősét a napi valósághoz. Jelleme lehetetlenségét, lényének társadalmonkívüliségét a realitásból fakadó erkölcsi szabályokkal szembesíti. Irreális viselkedését és a valóság fölött lebegő életvitelét az elfogadott társa-dalmi normák esztelen tagadásaként, irracionális - és nevetséges - lázongásként szatírával ábrázolja.

A vadkacsavadászatban - iróniával átszőtt, mégis halálos komoly darabjában - arra figyelmeztet, hogy a szocialista társadalom is kitermelhet olyan fölösleges embereket, akik nem hajlandók szembenézni a társadalmi együttélés kemény követelményeivel és igazságaival. Egyoldalúan bontják föl a humánum íratlan kollektív szerződését, amihez a legjobb képességű embereknek sincs joguk, amit ki-ki a lehetőségei szerint kell hogy vállaljon és teljesítsen.

Az élet közege ugyanis nem a romantika (a vadkacsavadászat), hanem a realitás. Terepe pedig nem a nádas, de az erkölcsi alapon nyugvó közösség és társadalom.

Oleg Jefremov a Vígszínházban ellendítette magát a korhoz és földhöz kötött vampilovi darabfelfogástól. Alaphangként a romantikus nosztalgiát szólaltatta meg. Általánosítható szimbólummá nagyította fel, lényegi jelentésűvé puffasztotta a mellékmotívumot. Jóllehet „a hit hiányának tragédiájáról" beszélt nyilatkozatában, szcenírozásával erősen

aláhúzta az egyetlen álhitecskét, amihez Zilov gyermetegen ragaszkodik: a nyári kacsavadászatot mint megváltást és menedéket. Jefremov igazságnak fogadta el a vágyálmot. Úgy állította be a dara-bot, hogy Zilov csupán azért semmire-kellő, mert nem lehetett - átvitt értelem-ben - vadkacsavadásszá. Értsd: nem teljesíthette ki önmagát.

Erről a félrevezető rendezői elképzelésről tanúskodik a bemutató előtt adott rádióinterjúja is. Ebben irónia nélkül beszélt arról: itt mindent átleng a vágy a jelképes vadkacsák után. Azzal, hogy egy jelképrendszer centrumába helyezte, Oleg Jefremov jelentő-sebbé fújta fel a széllelbélelt Zilovot. Eltompította a szerzőnek főhőse ellen irányuló kritikáját, és Zilov több monológjának kiiktatásával nem engedte eléggé szóhoz jutni önleleplező kicsinyességeit sem. Különböző átvágásokkal a drámai szituációk feszültségét is le-csökkentette a rendező, miként ezt meg-győzően elemezték közvetlenül a premier után a napilapkritikák.

A vadkacsavadászat „ibsenizálásából" létrejött egy különös paradoxon. Azáltal, hogy Zilov jelképrendszerben botorkál, és nem kisszerű viszonyai között kapkod, még kisszerűbbé, még érdektelenebbé válik. A konkrétból az elvontba tolt kritikai mondanivaló is „halvánnyá betegedett"; elfoszlott a kontúrjait vesztett, megkuszált jelenetek között.

Az előadás csak azokon a helyeken erősödik föl és nyer kitapintható körvonalakat, ahol tömörebb volt az írói szöveg (terjedelmesebb a jelenet), ahol áttörte a sok mindent lírailag egybe-mosó sietősnek tetsző - rendezést egy-egy markánsabb színészi alakítás, ösztönös rájátszás, földhöztapadóbb szerepértelmezés.

Fehér Miklós díszlete - mely hordozza a szimbolikát - először érdekes. Aztán kiderül róla, hogy folyamatos játszásra alkalmatlan. Nem is beszélve arról, hogy a díszlet is semmibevétele az írói elképzelésnek. Vampilov tudniillik - akárhogy forgatjuk - nem rezgő nádasban, hanem típuslakásokban, kisvendéglőkben és hivatalokban szerette volna játszatni, végig életből ellesett szereplőivel a köznapi cselekményeket.

A színpadi nádasban alig lehet járni. Fölöslegesen kell benne hurcolni berendezési tárgyakat. A nádlevelek csörögnek. A szereplők eltűnése és feltűnése a bugák közt, illetve körül hamarosan csináltnak, modorosnak tetszik. Nem éppen véletlenül: a darab így is ellenáll a szimbolikus operai csúsztatásoknak és elvonatkoztatásoknak.

*

Vityka Zilov iszonyúan nehéz szerepé-nek eljátszását Tahi Tóth Lászlóra bízta a rendező. Vibráló, nyughatatlan, áttekinthetetlen, megfoghatatlan „szeszit" látunk személyében a színpadon. Megéli a figurát. Jobban szeretnénk, ha eljátszaná kárhozatos tulajdonságait. Ennek a - nem elég érthetően artikuláló - Zilov-nak az a baja, hogy közel sem hétpróbás. Hiányzik mögüle az a sok eleve kilátástalan kitörési kísérlet, nincs meg benne az a rosszra való hajlandóság, aminek következtében nemcsak szánalmas, hanem - mert egyeseket el tud kápráztatni - önveszélyességén túl közveszélyes a figurája.

Tahi Tóth kissé ütődöttnek, gyengeelméjűbbnek mutatja be Zilovot. Elhibázottan kabarézik például az öngyilkossági kísérlet kulcsfontosságú jelenetében. Nem győzi erővel az azt megelőző „címkiosztó" vendéglői botrányokozást sem. Ha egy embernél több van mellette a színpadon, érthetetlenül jelentéktelenné válik, el-eltűnik. Időnként mintha nem érdekelné meg-oldandó színészi feladata. És hát - sajnos - ebből a nagy tehetségű, még mindig fiatal színészünkből is hiányzik a vivőerő, ami ma már egyre inkább csak a hatvan év körüliek sajátja.

Szegedi Erika Galinát játssza, érett játékkultúrával, feledtetve színészalkatának meleg szépségét, intim robbanékonyságát, aszkétikusan lemondva női vonzóerejéről. Reménytelen félmosolyai, abbahagyott gesztusai, félbeszakított fellobbanásai és néhány kétségbe-esett, panaszos kiborulása pontosan tükrözi, hogy mennyire kicsinálta őt hat év alatt Zilov, milyen enerválttá, cselekvésképtelenné tették a viszonzatlan érzelmei, s mennyire csalódott abban a hitében, hogy a hűség és kitartás értéke megbecsülésre találnak. Ha nem Szegedi Erika volna Tahi Tóth mellett
színpadon, hanem súlytalanabb színésznő, Zilov még ködösebb alak lenne az előadásban. Valamennyi kritikával ellentétben én Hernádi Judit Irináját elfogadhatónak érzem. Igaz: Irinája nem légies. Nem valamiféle röpdöső tündér naiva. De valószínű, hogy az ilyen - érzékiségtől ment, átszellemült - jelen ségekre már nem figyelnek föl a Zilov típusú széptevők. S főleg nem képzelgik azt, hogy támaszuk lehet bizonytalan jövőjükben. Hernádi Judit „meghosszabbítása" Szegedi Erika Galinájának. Számomra megtestesítette a strapabíró, butuska jó bolondot, aki - elvakulva a szerelemtől - egyelőre még érdekesnek látja az ócska lemezeket daráló férfit, és meggondolatlan elszántsággal igyekezne, hogy támogassa életviharai kavargásában.

Egri Márta hiteles Verát alakított mindvégig. Mint ahogy Andai Györgyi is elemében érezte magát az ostoba főnököt ravaszul csábítgató érdekfeleség rövid szerepében. Bárdy György ennek a főnöknek csak a hülyeségét érzékeltette pompázatosan. A keménységét, ütőképességét eltitkolta. A barátok szerepében Szombathy Gyula és Kern András versengés nélkül mutatkozott egyformán jelentéktelennek.

Gyima pincér kulcsszerepét Tordy Géza játszotta, félelmetesen. Érzésem szerint csak ő értette meg igazán, mi a feladata: puritán eszközökkel, erőltetett belső tartással kellett elénk állítania Vityka Zilov rossz jellemű kontrasztját, a „nyugodt vadászt", kinek kezében céljai eléréséhez bármi eszközzé válhat. Ezek a Gyimák, ha egyszer puskavégre kapták, sohase szalasztják el - szánalomból, érzékenykedésből, bizonytalanságból - a konkrét zsákmányt.

A kacsát sem persze, ami után hiába bámulnak vágyaik borús egébe a szélvadászok, a felnőtté soha nem váló, emberlétre felelőtlen Vityka Zilovok.

Alekszandr Vampilov: A vadkacsavadászat (Vígszínház)
Fordította: Elbert János. *Rendező:* Oleg Jefremov. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Jánoskúti Márta.
Szereplők: Tahi Tóth László, Bárdy György, Kern András, Szombathy Gyula, Szegedi Erika, Egri Márta, Andai Györgyi, Hernádi Judit, Tordy Géza.

Alekszandr Vampilov: Búcsúzás júniusban, (kecskeméti Katona József Színház)
Fordította: Gál Sándor. *Dalszövegek.* Tömöry Péter. *Zeneszerző:* Darvas Ferenc *Díszlettervező:* Gyarmathy Ágnes. *Jelmez tervező:* Füzy Sári. *Karmester:* Fuchs László *A rendező munkatársa:* Tucsni András. *Ren dező:* Tömöry Péter.
Szereplők: Szirmai Péter, Mátray Márta Bregyán Péter, Andresz Katalin, Major Pál, Gurnik Ilona, Kölgyesi György, M Horváth József, Kovács Zsolt, Gáspár Antal, Ragó Iván, Morva Ernő, Rácz Ka talin, Szennyai Mária, Egyedi Klára, Goda Márta, Héjjas Ilona, Csengery Erzsébet Putnik Judit.

KROÓ ANDRÁS

Egy ember, aki kihívja az isteneket

Egy nagy lehetőségeket magában rejtő témát és egy szerény eredményeket felmutató drámát vitt színre a Radnóti Miklós Színpad, amikor Grigorij Gorin: *A gyújtogató* (eredetileg: *Felejtsétek el Hérosztratoszt!)* című munkáját műsorára tűzte. A mű nem ismeretlen magyar színpadon, mert a kecskeméti Katona József Színház 1974-ben már játszotta a darabot, sőt a Huszonötödik Színházban vendégszerepelt is a produkcióval.

A téma kemény drámai magot tartalmaz. Félig történelmi, félig mitikus indíttatású cselekményében együtt van minden, amiből valódi konfliktusok árán, igazi, nagy formátumú hősök részvételével tragédia születhet. A történet nagyjából közismert: időszámításunk előtt 3 56-ban Epheszoszban egy Hérosztratosz nevű piaci árus felgyújtotta Artemisz templomát. A szentély százhúsz évig épült, és a monda szerint az istennő maga vezette a mesterkezek munkáját. Mikor az épület elkészült, oly fenséges volt, hogy a világ hét csodája között ünnepelték. A „mese" részben történelem, melyről korabeli és későbbi szerzők munkáiból értesülhetünk (például Strabon Geographika: „Artemis templomát először Kersiphrón építette, az-után valaki más megnagyobbította. Mi-kor azonban Hérostratos felgyújtotta, más nagyszerűbbet építettek..."), részben mondává szublimálódott nyers-anyag. Példázat az emberről, aki miután sehogyan sem tudott híressé válni, nem átallotta hírhedtté tenni magát, csak hogy elérje a halhatatlanságot.

A gyújtgtató írója azonban nem érte be a példázattal, hanem a példázatról készített példázatot. A valóságos eseményeket feldolgozó dráma köré komponált egy keretjátékot, önálló narrátor-hőssel. Megteremtette „az embert a szín-házból", a huszadik századból, aki így plusz szereplőként végig jelen van, mint maga mondja, azért, hogy keresse „az események logikáját". Csakhogy ez a kommentátor nemcsak a történet síkjában, de a történelem terében is mindentudó. S noha többször hangoztatja, nem szól bele az eseményekbe, a valóságban nagyon is beleavatkozik. Olyannyira, hogy a drámai játék megoldását is - *Auctor ex machina - ő* szolgáltatja. Ilyen mérvű „alkalmazott felhasználást a dráma nem bír el, szerkezete a legnagyobb megterhelés, ez esetben a megoldás pillanatában megbicsaklik. Gorin az önnön erejéből, az események logikája következtében egyre magasabbra kapaszkodó Hérosztratoszt csak úgy tudja elgáncsolni, hogy mikor az fertelmes bűne elkövetése után magát híressé, sőt: lassanként csodálttá, irigyeltté tette, felléptetni a huszadik századi embert, aki a védtelen és legyőzött főbírónak, az emberi jogrend képviselőjének kezébe varázsolja elkobzott kardját, amivel az legyőzheti a másképp győzhetetlennek látszó Hérosztratoszt.

A Radnóti Miklós Színpad művészei Gáspár János rendező irányító munkájától vezetve sok helyen csiszoltak a kettős példázat durvaságain. Elhagyták az elő- és utójáték mottógyűjteményeit (bár az is lehet, hogy csak a fordító ötletét vetették el), lényegesen kurtábbra fogták az Ember kommentárjait. A keretjátékban szerepét igyekeztek a képmutogatóéra csökkenteni, aki pálcájával a figurákra bök és azt mondja: emlékezzünk reájuk. Az események szolidabb logikája érdekében kihagyták azt a jelenetet, amelyben a narrátor kilép inkognitójából, és belép az eseményekbe, maga is Hérosztratosz halálára szavazva. Ezektől a változtatásoktól jobb lett a dráma, de igazán jóvá nem válhatott, mert a húzásnál itt többre is szükség lett volna. A koncepció szempontjából annak lett volna döntő jelentősége, ha a kívülről jövő megoldást tudták volna óntörvényűvé változtatni. Hiszen a fő-bíró a huszadik századnak csupán *szim-bolikus* segédletével, pusztán önerejéből is legyőzhette volna ellenfelét.

A színpadra állítók a finomítás, a tömörítés mellett több helyen hozzá is adtak a drámához. Ezeknek a többleteknek az értékelése azonban korántsem lehet olyan egységes, mint a lefaragásoké. Mert míg Kriszipposz, az uzsorás figurájából egynémely csekélynek látszó szövegváltoztatással, komikai hangszereléssel, a közönségesebb elemek használatától sem visszariadva kiugróan jó szereplőt formáltak (a megvalósítás már Szigeti András érdeme), Eritából, a leégett templom papnőjéből, a szöveg egy utalásán félrecsúszva, érthetetlen hisztérikát csináltak, akinek az egész játékhoz semmi köze, aki legalább annyira anakronisztikus környezetében, mint a színházi Ember. A tömeg tombolását érzékeltető zene-zaj is kissé időtévesztőnek hatott. Hol úgy hallatszott, mint egy a körülállók kiáltásaival fűszerezett afrikai tamtam, hol pedig úgy, mint egy woodstocki fesztiválon fellépő, tisztelőitől bátorított neoprimitív pop-band.

Es végül, elérkeztünk az előadás értelmezésének legkényesebb pontjához. Gáspár János rendező a darab laposságait úgy próbálta feledtetni, hogy a dráma egyik szálát teljes egészében komédiai tájakon vezette. A játékban két alap-helyszín váltakozik. Az egyik a börtön, ahol Hérosztratosz „sínylődik", ahol a történet véresen komoly, ahol a zseniális gonosztevő és a főbíró párbaja zaj-lik; a másik a palota, ahol a helytartó és felesége szenveleg, vágyódik, fél és kíváncsiskodik. Az előadásban gyakorlatilag mindaz, ami ezen a második helyszínen Thiszaphernész és Klementína körül történik, burleszkszerű. Komikus, hogy hangsúlyozottan testesek, hogy Thiszaphernész folyton rágcsál, hogy befolyásolható, hogy gyengekezű. Mulatságos, hogy Klementína hiú és kéjvágyó.

Ez az elképzelés mindaddig tart-ható, amíg a „Palota" csak mint ellen-pont szerepel Hérosztratosz drámájához. A második rész elején azonban, mikor a szálak összefutnak, mikor a fő-bíró leleplezi az álnok és körmönfont Klementínát és a gyilkos zsarnokot, világossá válik, hogy ezek az „új", a dráma szempontjából lényegesebb tulajdonságok összeegyeztethetetlenek a butuskán-furfangos Klementína és a falánk-gyenge helytartó alakjával. Az eredmény: stílustörés.

Ezen még a kitűnő Pécsi Ildikó sem segíthet, Klementínaként. Az ő hangja is elcsuklik, hitelét veszti, amint az átváltást megpróbálja, pedig az ő szerepe annyival könnyebb, mint a helytartót alakító színészé, hogy a fordulat után alig van színen. Az első részben így is a társulat kiemelkedő művésze volt. A nézőben játéka csak azt a kérdést támasztja: vajon nem kár-e egy ilyen nagyszerű színésznőt a *Candide* Kunigundája után másodszor is ugyanolyan szerepbe zárni. Partnere a Thiszaphernészt játszó Huszár László vegyes be-nyomásokat hagyott. Gesztusai, apró színészi megoldásai nem mindig voltak sikeresek. Máltai, hogy talán a rendezői elképzelésnél is nevetségesebbre és kő-

zönségesebbre vette a figurát, még a lehetőségét is elvetette annak, hogy hiteles kényurat formáljon. Igaz, a szerep gyengeségeiért nem hibáztatható. A főbíró (Kleon) Szabó Kálmán megszemélyesítésében némelykor mesterkélt-nek hatott. Alakításának eszköztelen pillanatai voltak a legjobbak. Kriszipposzként a már említett Szigeti András, porkolábként Somhegyi György alakított sikeres betétfigurát. Verdes Tamás mint kommentátor nem lehetett irigy-lésre méltó helyzetben. Lehet, hogy minden manír nélküli, regisztráló jelenléte volt még a legjobb megoldás, amit választhatott.

Hérosztratoszként Csíkos Gábor nyújtott figyelemreméltó teljesítményt. A kezdő jelenet néhány hamis hangja után játéka egyre jobb és meggyőzőbb lett. Törés nélkül, szuggesztíven játszotta *A gyűjtogató* legjobb szerepét. Egyszerre volt gonoszan nagyratörő és elesett; érzékeltetni tudta a mindenre elszánt, kétségbeesetten igyekvő ember jellemének riasztó, néhol azonban bámulatot kiváltó mélységeit is. Játékában benne volt az, ahogyan mások látták őt: volt bátorsága ahhoz, hogy gusztustalan féreg legyen, de benne volt az is, ahogy mások *láthatták* volna: egy ember, aki mert elszakadni az istenektől, aki merte csatára hívni őket.

Ez az a gondolat, amely köré nagy drámát lehetett volna írni. Mert Hérosztratoszban benne volt a lehetőség, hogy Prométheusz, hogy megbecsült Prométheusz legyen. Megjárhatta volna azt az utat, amelyet a tűz hőse járt meg Hésziodosz elmarasztaló ítéletétől Aiszkhülosz és az újabb korok rokonszenvéig. Humanizálódhatott volna, lehetett volna az istenekkel dacoló, *emberszabású* hős, ha nem hiányzik belőle *az aidos, a* becsületérzés és *a diké,* az igazságszeretet.

Grigorij Gorin: A gyűjtogató (Radnóti Mik-lós Színpad)

Fordította: Balog Géza. *Rendező:* Gáspár János. *Díszlet-, jelmeztervező:* Zimmer Judit. *Assziszten:s* Tettinger Éva. ***Zene:*** Novák János.

Szereplők: Verdes Tamás, Huszár László, Pécsi Ildikó, Szabó Kálmán, Csíkos Gábor, Szigeti András, Dőry Virág, Somhegyi György, Moravetz Levente, Zágoni Zsolt, Kun Magda, Korsós Ilona,

KŐHÁTI ZSOLT

Shakespeare a gumiasztalon

Az Ahogy tetszik Pécsett

Nem illendő kifecsegni: mi mindent olvasott cl Konter László, a pécsi *Ahogy tetszik* előadásának rendezője, mielőtt hozzáfogott a munkához; nem illendő már csak azért sem, mert a kritikus véletlenül bukkant a nyomra, kutakodván a Magyar Színházi Intézet gyűjteményében. Az kétségtelen: gondos szám-vetés előzte meg ezt a rendezést. S mivel itthon s a világban szinte mindent kitaláltak már a rendezők, ami az *Ahogy* tetszikről eszébe juthat az embernek, nem célszerű filológiai vizsgálódásba fogni a pécsi Shakespeare-értelmezés előzményeiről - ha jelezzük is majd ennek némely mozzanatát -; azt kell inkább mérlegelnünk : ez az előadás mennyiben hatott a közönségre, s mennyiben volt önmagában következetes művészi-gondolkodói felfogás tükrözője?

A kérdés első felét viszonylag röviden megválaszolhatjuk (bár a rövid válasz roppant fontos tényre utal): telt ház érdeklődik - jóval a bemutató után is - *az Ahogy tetszik új* színpadra állítása, Shakespeare iránt. 1979. november 3-án körülbelül hárman távoztak (mintegy félóra múltán) az előadásról, föltehetőleg túl modernnek, ízlésükhöz mérten túlságosan szokatlannak ítélve a produkciót.

Nyitott függöny várja a nézőt, terem-világításnál már ott gyülekezik a jelmezbe öltözött társulat a színpadon. Laza mozgással „melegítenek", lézengenek, majd a később Hyment alakító (s még egyéb feladattal is megterhelt), zöld trikóruhába öltöztetett, vörös parókás színész (Koronczay László) vezetésével afféle Shakespeare-prelúdiumot adnak elő: *a* Hamletnak *a* színészetre vonatkozó bölcs tanácsait éneklik el, meglehetősen szerény énektudással, és már ekkor nyilvánvaló: a zenei anyag (Papp Zoltán munkája; jelen levő trió működik közre a háttérben) alkalmatlan a szöveg megtámogatására, új mi-nőség szintjére való átemelésére.

A közönség érti, hogy miről van szó, mi a szerepe ennek az előadásrésznek (ha nem tudja is: honnét valók az elhangzó idézetek). Majd kialszik a nézőtéri világítás, a színészek kitakarodnak a színpad előteréből, színpadi fények gyúlnak, s kezdődik Shakespeare *Ahogy tetszik* című vígjátékának 1979 őszi előadása, Szabó Lőrinc fordításában, Pécsett, Magyarországon.

Végig ugyanaz a szín (a tervező is Konter László); zöld anyaggal bevont, lépcsőzetesen emelkedő „járás" visz a háttér fehér drótkalitkái felé (ide húzódnak mint valami „emberkerti" ketrecekbe az előadás végén a szereplők). Időnként megmászni való fémrudak ereszkednek alá, sőt: egy egész - cirkuszias - vázrendszer válik láthatóvá, ennek tetején ődöng majd a Hyment játszó színész, oldalán a madárcsicsergést árasztó s később kikapcsolt magnetofonnal, s kíséri figyelemmel - afféle végső mozgatóként, de be nem avatkozóként - az előadást. A hátrafelé emelkedő dobogó-rendszert - mint építési területet a négy-szögű meszesgödrök - rejtett gumiasztalok tagolják: ezekre lehet majd hanyatt esni a meglepetéstől, rémülettől, táncolni egyre magasabb ugrásokkal a monológok és dialógusok alatt, tán a növekvő érzelmi töltést kifejezendő, de még inkább a színészet akrobatikus követelményeit hangsúlyozandó - nyugat-európai s más minták nyomán, némiképp szinte már kényszerűen, s nálunk is már-már konvencionálisan.

Szürkének és fantáziátlannak hat ez a színpadkép a jelmezek átgondolt együtteséhez képest (jelmeztervező vendégművész: Szekulesz Judit). Általában kétféle szín határozza meg a szereplőket, nyilvánvaló utalással az emberi jellem ellentmondásosságára. Csillogó selyem-anyagok dominálnak. A szabásmód pedig keleties: hol karateöltözékben mozognak, verekednek, dzsúdóznak hőseink, hol pedig a bitorló herceg, Frigyes turbánja vagy a darab végén víz-sugarakat lövellő esernyővel betoppanó s mindenféle cifrasággal teleaggatott Jakab meze gyarapítja az egzotikum szín-skáláját. Fontos kiegészítője - sőt: meg-határozója - még e jelmezvilágnak a bohóci karakter hármas megjelenítése. Hymen is része ennek; Próbakő mind-végig fekete trikóban, fehérre mázolt bohócarccal játszik, míg a női alakítóra osztott Jaques selymes fényű, testhez simuló lila mezben, hajat leszorító lila gumisapkában van. Mindehhez járul az udvar stilizáltan franciás megjelenítése (a nőkön kettős, szőke meg vöröses

színű paróka), s ugyanennek vedlettebb, „hippis" változata (lilába játszó hanyag loboncok a fejtetőn, s le-lekerül a paróka egy-egy kiadós vakaródzás vagy szellőzködés idejére) az ardennes-i erdőben, valamint Orlando, Rosalinda és Célia „turistaruhája" (rövid nadrág, könnyed, fél pánton libegő ruhácska stb.).

A gyengébb hatású színpadi teret sikerrel és fantáziamozgatón benépesítő jelmezek is persze a rendezői koncepció tartozékai. Konter László eredményesen iktatja ki az *Ahogy tetszik* elő-adásainak egyik legújabb keletű veszély-forrását, az eklekticizmust (a látvány, a ruhák vonatkozásában talán a Copeauféle francia előadás nyomvonalán haladt). Franciás ízlésre vall továbbá az egész keleties áttételezés; mintha Shakespeare-t - a darab francia neveitől, miliőjétől vezettetve - Montesquieu *Perzsa* levelekjeinek ironikus szellemé-ben rendezte volna meg, ily módon utalva a „perzsa" vonatkozások mindig időszerű s ma is rólunk, nekünk - mai embereknek --- *szóló* érvényére.

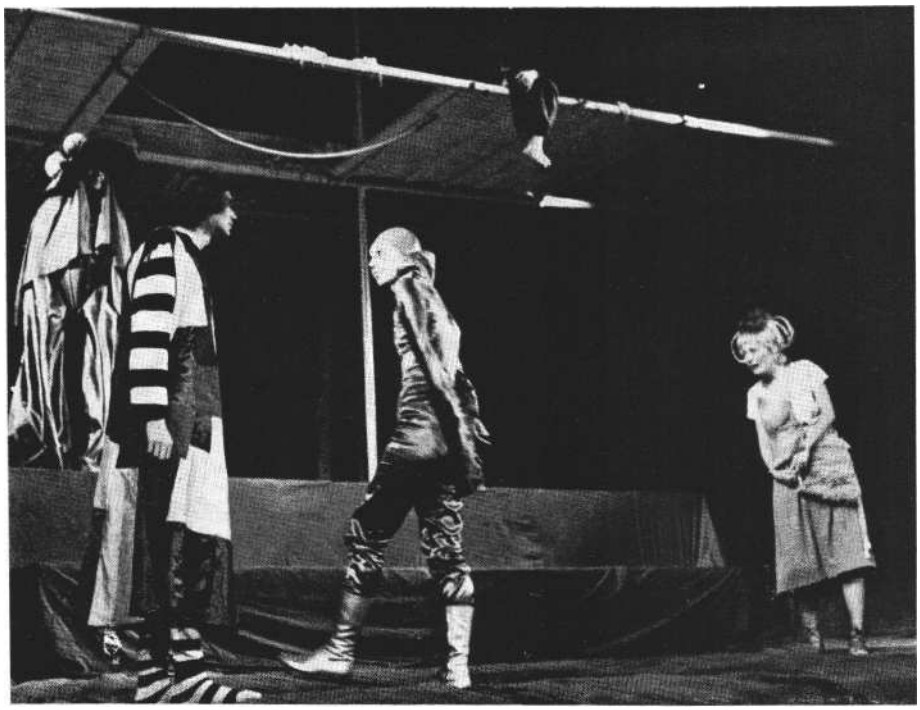
E hosszas, az előadás tárgyi összefüggéseire koncentráló bevezető csak arra kellett, hogy Konter László egészében átgondolt rendezői fölfogásának némely vitatható, általánosabb érdekű elemét szemügyre vehessük. E szem-pontból mérlegelendő a pécsi előadás ötletparádéja, számos hasznos következménye (például az, hogy külön szakember - Pintér Tamás - dolgozta ki a darab mozgásrendszerét).

Az egyik problémasor: stilizálás, irónia - és realizmus, „komolyan vett" társadalmi töltés viszonya az előadáson. Konter László (mint Peter James a Sheffield Crucible Színház 1977-es, Kapás Dezső az Odry Színpad 1979 eleji főiskolás előadásán) összevonta a szám-űzött (vagy idősebb) hercegnek és öccsé-nek, Frigyesnek, a bitorlónak a szerepét (Dávid Kiss Ferenc játssza a kettős szerepet a pécsi előadáson). A hatalom kétarcúságára, minduntalan való megkísértettségére utal közvetlen - didaktikus - módon, s bár Dávid Kiss jól árnyal a korbácssuhogtató hatalmi téboly s a bölcsunott csömör, apolitikusság szélsőségei között, a darab értékrend-szere *veszít az* összevonás folytán. (Például azért is, mert fontos jelenlétét kell a száműzött hercegnek egy ízben föláldoznia, hogy a következő pillanatban mint Frigyes léphessen színre.)

Az még hagyján s jó ízű gegnek hat -, hogy Charles mint afféle agya helyett is csupa izom „élsportoló", egy árva szót is alig tud kinyögni (Kovács László alakítja), s helyette a táskával tüstént kedő, neveltjét serényen masszírozó (Szivler József) beszél, ám az már fölöttébb didaktikus megoldás, amikor Orlando (Tomanek Gábor) és Charles párharca során a rendező egyszer csak „kilopja" Charles-t, s helyébe csempészi a rókalelkű bátyot, Olivért (Horváth István), s még kettejük darab eleji szóváltását is visszajátssza hangszalagról, nehogy elfeledjük: Orlando itt most - mint Toldi - a társadalmi fölemelkedéséért„ nemesi eredetének „realizálásáért" is küzd! S Charles már csak a földhöz teremtett Olivér helyett nyűlik el a padlón, a birkózás végén. Később aztán merőben elsikkad Orlando társadalmi hovatartozásának ez a -- meg-pendített - szólama.

Shakespeare darabja nem kevéssé a pálfordulás, a konvertitaság „elvi kérdéseit" és konkrét változatait is vizsgálja, több mint csipetnyi gúnnyal, felülemelkedéssel. Nos : Olivér pálfordulása (talán mert Célia iránti szerelme idézte elő?) „komolyan véve" adatik el[6], míg a bitorló hercegé, Frigyesé, De Bois Jakab tolmácsolásában fölöttébb gunyorosan. (Lehetséges persze, hogy a két színész Horváth István és Melis Gábor - játékának színvonalkülönbsége sugall ilyen felemás koncepciót. Horváthnál csak a birkózásban tanúsított mozgáskultúra dicsérhető, habár ez sem csekélység.) Mindamellett Jaques viselkedése s távozása az előadás végén - a nézőtéren vág keresztül - szintén arra vall, hogy „az újhitűektől / Sok mindent lehet tanulni" értelmezésében ezen az előadáson valami zavar van. Németh Nóra Jaques-ja (nem tudunk rá példát: játszatták-e valaha is színész-nővel ezt a kulcsszerepet) hanyatt fekve unatkozik, miközben a végső -- kedvező - megoldás (ravasz kompromisszum) zajlik a színpadon, s utolsó gesztusa - már a nézőtérről - dühös legyintés az odafönt történtekre. Holott pedig - ha jól olvassuk (bár erre nincs abszolút biztosíték) - Shakespeare Jaques-ja minden mélaságával együtt is buzgó, telep-helyét szüntelenül változtató rendcsináló, független bölcsesség, s nem efféle mord, epeömléses figura (akivel a fiatal Németh Nóra semmit se tud kezdeni, néhány sikeresebb, derűs pillanata ellenére). Le Beau (N. Szabó Sándor) rózsa-színbe öltöztetett nőimitátora sem az a hős, aki majd jó lélekkel figyelmeztetheti Orlandót: meneküljön, mert a gonosz herceg az életére tör. Vagy a rendezés azt akarná érzékeltetni, hogy a

Jelenet Shakespeare Ahogy tetszik című vígjátékából (pécsi Nemzeti Színház)



Kovács Dénes, Garay Róbert, Németh Nóra és Koszta Gabriella az Ahogy tetszikben (Keleti Éva felvételei)

Le Beau-k csak hasonulva, homoszexuális udvaronc képében vészelhetik át a hatalom dührohamait?

Nem sikerült Konter Lászlónak el-igazodnia, tagolt változatokat kialakítania a darab bohócainak rendszerében. Kétségkívül jól látta ugyan a rendező: e bohócok játsszák a legfőbb szerepet, hiszen olyan világ tárul elő a színpadon, melyben - Próbakő szavai szerint - „már a bolondnak sem szabad bölcsen beszélnie arról, amit a bölcsek bolondul csinálnak". Csakhogy Próbakő (szerepében a pantomimikus mozgású, kitűnő beszédtechnikájú Garay Róbert) mellett ezen az előadáson Hymen is bohócként funkcionál, s méltán a folyvást bölcselkedő két barátnő-unoka-testvér: Rosalinda (Horineczky Erika) és Célia (Hartmann Teréz); nem beszélve Phoebe (Sólyom Katalin) és Silvius (Vizi György), valamint a tenyeres-talpas Juci (a jó humorú Koszta Gabriella megelevenítésében) és Vili (Kozma Pál) kettőseiről.

Rosalinda és Célia szerepében (a látott szereposztásban) Horineczky Erika és Hartmann Teréz jókedvűen komédiázik, cl egészen a ripacskodás ha-táráig. Azonban Horineczky Erika még-sem ideális Rosalinda-alkat, s kettejük jó mozgáskészségét a beszédtechnika súlyos fogyatékosságai árnyékolják (Célia ajkán a „Fortuna néni" „Fortunéni"-nek hangzott).

Megoldatlan volt a befejezés - mely-ben Konter némi elkomorító tovsztonogovi effektussal élt - s Rosalindának az elsötétült színpadra szűrt fényben, háttal a közönségnek, térdepelve elmondott epilógusa (benne a „Ha nő volnék" megfejtendő utalásával).

Mindezek ellenére az előadás hamisí-tatlan vígjátéki hangulatot árasztott, s hozzá: friss szellemben. Tovább vitte az 1968-as egri (rendező: Lengyel György), az 1974-es győri (rendező: Orbán Ti-bor), az 1974-es kaposvári (rendező: Zsámbéki Gábor), az 1979-es budapesti, főiskolás (rendező: Kapás Dezső) előadás hagyományait - márpedig nem csupa kedvező „omen" társult ezekhez.

Nem tévedt a Jan Kott-i nemiségér-telmezés utcájába (hogy ez zsákutca volna, felelősséggel nem állíthatjuk); az ájult Ganymedes-Rosalinda csábos férfiblúzát Olivér a leggyanútlanabb naivsággal kezdené bontogatni. Konter ízlésesen *fölvillanja* csupán az átöltözésekből származó, kényesen izgalmas nemi szerepcserét.

Mintaszerű Jaques „Bolond! bolond! - Bolond van az erdőben" kezdetű jele netének a megoldása, ahol a kellék --óra gyanánt - egy alma, s erre az almára ront rá az éhező - vagy inkább Ádám-nak, szolgájának élelmet kutató - Orlando („Meghal, aki hozzányúl e gyümölcshöz"). - Egyébként is: Orlando és Ádám - úr és szolga patriarchális - viszonyát Konter némi humorral, iróniával jelenítteti meg, Orlando cipeli a fáradt, öreg szolgát, miként Aeneas az apját, Anchisest, Trója lángjai közül menekítve.

Az idősebb herceg szavai - „Úgy van, láttunk boldogabb napokat" -, valamint a jelenetet nyomatékosító tőr-játék az előadás emlékezetesen szép moz-zanataiként maradnak meg bennünk. Stílusosan kezdi Jaques a „Színház az egész világ" híres monológját kínai énekbeszédben (ahogyan Bódy Gábor szólaltatta meg hősnőjét a *Krétakör* televíziós rendezésében), s Orlandóként Tomanek Gábor - a fentebb már tárgyalt következetlenségek folytán nem eléggé tisztázott szerepben is - jól helytállt; mozgásbeli tudása, énekhangja szép reményekre s a családi hagyomány méltó folytatására jogosít. Elismerés illeti Pintér Tamást az ironikus mozgások megkomponálásáért; a szövegtől sugallt illusztratív megjelenítések, parázs kergetőzések, dominószerű eldőlések, az amerikai rajzfilmek és szórakoztató produkciók hangulatát idéző showgegek, látványelemek bizonnyal az ő teljesítményét is dicsérik. Nem első-sorban rajta múlott, hogy a divatos gumiasztal Célia és Rosalinda pár-beszédei alatt s máskor is - a kelleténél többször volt használatban, s inkább a szereplők, semmint gondolatok lökődtek a magasba (s nem mindig az értelmi befogadás magasába), meg hogy az eleven kiskecske túlmekegte néha a mondanivalót.

Shakespeare: Ahogy tetszik (pécsi Nemzet Színház)

Fordította: Szabó Lőrinc. *Rendező:* Konter László. *Díszlettervező:* Konter László' *jelmez:* Szekulesz Judit. *Zeneszerző:* Papp Zoltán.

Szereplők: Dávid Kiss Ferenc, Lukács József, Németh Nóra, Tomanek Gábor Kovács Dénes, Garay Róbert, Horineczk) Erika, Hartmann Teréz, N. Szabó Sándor Szivler József, Melis Gábor, Szalma Lajos Cserényi Béla, Vizi György, Kozma Pál Sólyom Kati, Koszta Gabi, Fülöp Mi hály.

arcok és maszkok

KERÉNYI GRÁCIA

A daloló uborkától az egyszemélyes színházig

Frontátvonulás a Várszínházban: eredettörténet és eredményhirdetés

Nagyon rég volt - vagy tizenhat esztendeje: 1963-ban -, hogy az egyszemélyes, pontosabban: „egyszínészes" színház fogalmával először találkoztam. Lengyelországban, Krakkóban. Danuta Michalowskát néztem-hallgattam meg: a gótikus zsinagógában adta elő Sólem Alóchem *Énekek énekét.* Akkor még ez a műfaj újdonságszámba ment ott is; azóta már mindenütt elterjedt, elmélete is van és szakirodalma, cikkeknek, tanulmányokat írnak róla.

1963-ban... hol is lehettek azok, akik a budapesti Népszínház megnyitásakor, 1978 tavaszán, Nánay István szavaival élve *(A Népszínház első lépései,* SZÍNHAZ, 1978/6.) „önálló műsorral mutatkoztak be", vagyis egyszemélyes színházat teremtettek a Várszínház színpadán: Jobba Gabi, Sándor György, Bródy János, Cseh Tamás ? Jobba Gabi még fő-iskolás se volt, Sándor György epizód-szerepekben kereste saját magát, és Bródy, és Cseh Tamás...

Cseh Tamás akkor már túl volt azon az időszakon, amikor, mint mondani szokta, „egy vacak beatzenekarban" gitározott és énekelt; akkoriban maga költötte angol szövegekkel dalolgatta szerzeményeit saját magának. A szövegkeresés éveit élte: amikor 1965-ben először szólalt meg szomorkás, fojtottan romantikus dalmuzsikája filmen, Bacsó Péter *Szerelmes biciklistái*ban, a szöveg is sajátja volt, egyszerűségével minden megfogalmazás fölös-legességéről vallott: *„Olyan egyedül vagyok ... "*

A szövegkeresés során jutott el az én egyik versfordításomhoz is, Galczynski *Miért nem dalol az uborka* című dalocskájához. Ennek szövege szerint „ha az uborka nótára soha nem gyújt, az ég tán így akarja: szegényke nyilván nem tud. De ha szeretne! Forrón. Pacsirtánál is szebben. Ha éjjelente zöld könnyeket ont a befőttesüvegben. .. Telek és nyarak múlnak, hol nap les ránk, hol felleg: s mi közömbösen megyünk cl nem egy uborka mellett."

Ez volt Cseh Tamás első nem-saját dalszövege. Akkoriban baráti társasá gokban énekelt, ha kedve szottyant rá, még csak azt se mondhatjuk, hogy jókedvében: a jókedv, a vidámság alkatától mindig is távol állt. És bizonyára csodálkozott volna, ha valaki akkor megjósolja, hogy majdan, tíz-tizenhárom év múlva több száz főnyi közönség elé áll ki dalaival, értő-értetlen közönség elé, mely gyakran indokolatlan, harsány kacajjal, de mindig elismerő tapssal nyugtázza szerzeményeit.

Tizenhárom év múlva a Várszínház színpadán a *Frontátvonulás* című műsorban Cseh Tamás nem dalban, hanem prózában sóhajtja el az egyik fôszereplő, Vizi Miklós kívánságát: ,,Istenem, ha én egyszer énekelhetnék az embereknek..." Bereményi Géza szavaival sóhajtja el: Bereményi az, a ki-váló fiatal prózaíró, aki a saját éneklési vágyát, a költészet nagyképű rangjára nem emelt, szégyenlősen romantikus, öniróniával kendőzött nosztalgiáit Cseh Tamásra, Cseh Tamás zenéjére és ének-Iésére-előadására fogalmazhatta meg. Bereményi, a botfülű, gyermekkori sláger- és magyarnótaemlékeit elnéző gyengédséggel ápolgató Bereményi, s egyúttal: a nagy irodalmi-filozófiai műveltségű, nyelvet-stílust fölényesen kezelő Bereményi, a gyakran szürrealista lebegésig emelkedő atmoszférateremtés mestere, Cseh Tamás által tökéletesen kidalolhatta, kidalolhatja magát: nem kell, Galczynski uborkájaként, zöld könnyeket ontania a befőttesüveg-ben…

Cseh Tamás számos vallomásából tudjuk, hogy 1971-ben találkozott „egy körúti csehóban" Bereményivel, és ezzel indult el útjára *ez az új* magyar dal-műfaj: kettejük közös dalai. Ketten együtt alkották meg azt az önkifejezési formát, amit Almási Miklós -- első nyilvános, huszonötödik színházbeli mű-sorukról, az 1974. december 6-án bemutatott *A dal nélkülről* szólván - „A hetvenes évek elejéről való dal-dokumentumok"-nak nevezett (SZÍNHÁZ, 1975/ 9.). Amiben Cseh Tamás nemcsak éne-kelt, hanem megjelenített „egy talányos szerepet, »valakit«, aki Buster Keatonból, Beckettből, cowboyhősből, banális slágermitológiából és valami légiesen tiszta forradalmárhősből" volt összegyúrva; az akkori „harmincévesek birodalmát" tárta fel, melyben együtt él „a köznapi élet banalitása, reménysége, hősvágya", a „kispolgáresúfólással", az öngúnnyal.

Tehát ez volt kezdetben: a dalok, avagy antidalok, az első műsor címe szerint; előadta Cseh Tamás és *az Ad lihitum-együttes,* vagyis még hárman, akik hangszereken kísérték, olykor együtt énekeltek Csehvel: Novák János, Mártha István, Kecskeméti Gábor. Csupán dalok voltak a műsorban, ironikus zenei mottóval, *az Állami Áruház* című film slágerével, Cseh Tamás ezzel kezdte: *Egy boldog nyár Budapesten.* Prózát csak egyszer-kétszer, a Petőfi-dal bevezetőjeként - Almási szerint „ügyetlenül" - meg a *Hosszú tangó* előtt szúrt közbe. A dalok gyakran cserélődtek, a műsor anyaga fluktuált, hiszen már akkor vagy százhúsz dal volt meg, 1975-ben, amikor magyar esteken szerepeltettem Cseh Tamást Ewa Benesz-sel Lengyelországban.

A második műsor, *a Levél nővéremnek* (bemutató: 1976. február I. - március 6.), már határozottan az egységes szín-házi produkció igényével letett fel; két énekes-muzsikus szerepelt benne, Cseh Tamás és Másik János, mindkettejük szövegírója Bereményi volt. Ami létrejött, arról Pályi András találóan állapította meg (SZÍNHÁZ 1976/9.): „Míg a régebbi Cseh Tamás-műsorból a dalok egyes szám első személyben megszólaló hősének személyes, mond-hatnánk, magánjellegű önirónián hallottuk ki, addig *a Levél nővéremnek* alap-hangja a nemzedéki önirónia." De igaza volt Pályinak abban is, hogy a „keret-játék", mely egységbe foglalta az össze-állítást, „néhol túl naivnak, végiggondolatlannak" bizonyult; az egységes műsorrá szerkesztésnek valóban voltak fogyatékosságai, akár az is, hogy kezdet-ben kettős kerete volt, illetve hármas: a levél, a nővéremnek írott, a presszó, ahol a beszélgetés folyik, és még, legkülső hagymahéjként, egy utca is, ahol járnak-kelnek az emberek. Azért mondom, hogy „kezdetben", mert a Cseh Tamás-Bereményi-műsoroknak, avagy - produkcióknak továbbra is, mindmáig megmaradt az a sajátosságuk, hogy belső anyaguk változik, hullámzik, a szerzők egyes elemeket kicserélnek bennük, javítanak (vagy akár rontanak) rajtuk. Következik ez a dalok vagy műsorok életének több sínen haladásából is; mert egyrészt voltak, vannak az estek - „egy-két este, ami nincs megnevezve", a *Désiré megnémul* című szívszorító dal szerint -, a Cseh Tamás-estek a színházban Huszonötödik Színházban, Népszínházban -, meg az Egyetemi Színpadon, Műegyetemen, kollégiumokban, kul-

túrházakban, klubokban, Budapesten és szerte az országban; másrészt voltak, vannak a lemezek, elsőnek a Másik Jánossal közös *Levél nővéremnek* - amit Thurzó Gábor értékelt *Közhely-breviárium* című cikkében (Élet és irodalom, 1977. VIII. 6.) -, azután az *Antoine és Désiré* mint már önálló Cseh Tamás-lemez, majd, harmadiknak, az 1979-es *Fehér babák takarodója;* és ezek a sínek hol párhuzamosan futnak, hol keresztezik egymást, hatnak egymásra, alakítják - belekalkulálva a közönség reagálását is - az egész műsort és az egyes dalokat, az előadás anyagát és módját egyaránt.

Mert Cseh Tamás időközben, a prózát hajdan, Almási szerint, ügyetlenül előadó, nem csupán kitűnő énekes-komikussá vagy tragikomikussá, hanem jó prózai előadóvá is vált. Abban az időben, amikor klubokban - főleg az Osvát utcai Új Tükör Klubban - éne-kelte *a Désiré és Antoine-t* (a műsor vár-színházbeli bemutatója 1978. február 13-án volt), ez a két véletlen ötletből született figura - *A z ócska cipő* szülte őket, az első, 1971-ből való Bereményi-Cseh Tamás-dal - kezdett feltöltődni, izmosodni, egyre több reális vagy szürreális helyzetben mozogni, olyannyira, hogy - nehogy bárki is véletlenül egy az egyben azonosítsa velük, a szerzőpárossal - szükségesnek látszott fiktív élet-rajzuk megírása, előadása is: Désirét valójában Balogh Dezsőnek hívják, Antoine-t Tóth Antalnak... és így tovább. Így kezdett Cseh Tamás éneklés közben, egyes dalok közt, Bereményi-prózát is mondani, és így tűnt el mellőle, lassan, a zenekíséret utolsó kép-viselője, Novák János is. Mire az első várszínházi szezon véget ért, mire a műsorból lemez lett: Cseh Tamás egyedül maradt a színen, a színpadon. Á saját akaratából - és Bereményi akaratából - maradt egyedül, az alakuló új mű-faj belső törvényei szerint.

Az 1978/79-es évadban Cseh Tamás *a Fehér babák takarodója* című műsorral állt ki a Várszínház - meg az Egyetemi Színpad és más előadótermek - pódiumára, az 1979/80-as évadban a *Frontátvonulással.* Interjúszövegeiből tudjuk, hogy a két téma egyformán, egyszerre foglalkoztatta őket, a szerzőket, már 1978 nyarán; szinte véletlenül került a *Fehér babák takarodója* előbb sorra. Most, a *Frontátvonulás* bemutatója után visszanézve, kimondhatjuk: talán nem baj, hogy így történt, hogy a *Fehér babák takarodója* volt a kísérlet - nem a legjobban sikerült kísérlet - és *a Frontátvonulás az* eredmény, az igazolás, a mű. Cseh Tamás, az énekes, dalszerző és előadó egyszemélyes szín-háza.

Mire volt kísérlet a *Fehér babák takarodja?* Arra, hogy egy határozott tematikai szálra fűzzék fel a dal-láncszeme-ket, hogy sikeres régi dalokhoz jobb vagy rosszabb újakat illesszenek, hogy valamilyen viszonylag zárt, *a Désiré és Antoine-nál* szorosabb kötésű, kerek egész jöjjön létre. Á műsor első változatában - az Egyetemi Színpadon 1978. október 9-én tartott előadáson - nem volt a dalok közt összekötő szöveg, és többségük eléggé nyomasztó hatást tett az ifjúság igényesebb részéből verbuválódó közönségre: az az érzelmi elsivárosodás, amiről a Cseh Tamás megjelenítette lírai hős vallott, ez a boldogságot hiába kereső, mert a szerelem, a házasság lényegéről, a másik emberért érzett felelősségről mit sem sejtő férfifigura nem kelthetett rokonszenvet az eszményekre vágyó fiatalokban. A szerzők ezért szükségesnek látták a korrekciót, az etikus szemlélet távlatának megteremtését, s erre megint csak a már bevált két parodisztikus hős, Désiré és Antoine volt a legalkalmasabb. Így szüle-tett meg a kerettörténet; ők azok, ők beszélgetnek, velük történik mindaz, amit a dalok elmondanak... ők váltogatják a csajokat, vagy kötnek megalkuvó házasságot, őket mardossa a bűn-tudat ifjúkori komiszságaikért, ők nem tudnak lényegében semmit, nem csupán a szerelemről, hanem azokról a nőkről sem, akikkel sorsuk vagy a véletlen összehozta őket - legföljebb kereszt-és vezetéknevüket, esetleg társadalmi helyzetüket meg a hajuk színét. Igy sorakozott fel a dalokban Soltész Baba, Poremba Éva, Ács Mari, Kós Ildikó meg a többiek. A műsor folyamán el-hangzott néhány szép új (például *a Horváth Anna* vagy a *Takaró alatt),* vagy régi dal is (mint akár a címadó *Fehér babák* vagy a *Tábori lap Karády Katalinnak),* de a túlmagyarázás hevülete, a keretteremtés szükségességének mellék-termékeként, ez utóbbiak esetében inkább ártott, mint használt. Á *Fehér babák* megváltoztatott, új szövege gyengébb lett az eredetinél, és az interpretálás „ez lesz a jelképrendszerünk: a régi lányok azok a nők, akik az életünk-ben voltak, olyan fehér babák ők, mert hogy olyan fehér babákká nemesültek az idők során" -- oktalanul rántotta le Bereményi szövegét a költészet magas-latáról a porba; hisz keletkezésénél hajdan éppúgy jelen voltak Faludy verseinek és Villon-fordításainak az ágyban szemüket rögtön lehunyó gipszbabái, mint a Bálint István-féle *Piros babák.* Még rosszabbul járt a túlmagyarázással Karády Katalin, akiről vajmi keveset tudnak a mai fiatalok, főleg Hitler-ellenes politikai tevékenységéről, Gestapofogságáról nem tudnak; az egyszerű „nagy reakciós volt" kijelentés, akár Désiré szájából, félrevezetően hatott. A tudálékos Antoine néhány tárgyilagos információval helyreigazíthatta volna barátját.

De most, a *Fehér babák takarodójának* bemutatója után egy esztendővel, a *Frontátvonulás* előadásán vagyunk, amit 1979. október 18-án mutatott be a Vár-színház, október z8-án az Egyetemi Színpad, és elmondhatjuk - Désirével, Antoine-nal -: a kísérlet sikerült. Á mű-sor jól felépített, egységes szerkezetű, kényszer nélkül illeszkedik össze a próza és a dal, a keret - megint hagymahéj-szerűen kettős, hármas keret - és a mag, sőt: a reális sík és a szürrealista lebegés is; nincs törés vagy diszharmónia a régi és az új dalok, Cseh Tamás énekes és prózaelőadói stílusa közt sem. Tegyük hát félre magunkkal hozott tudásunkat

– hogy ni csak, ide a hetvenes évek elején keletkezett *Arthur* Rimbaud-dalt építették be, emide Bereményi korai szür-realizmusának kis remekét, *A valóság nevű nagybátyámot* vagy az ugyanabból *az* időszakból való *Érettségi találkozót,*

– most a pécsi *Uránbányászok-előadás* szükségleteire készült *Két-három csomag Kossuth új* változatát halljuk, aminek a dallamát *Egy kitalált személy* című szö-veggel *a Levél nővéremnek* előadásáról és lemezéről ismerjük, *a Még ma este én a hídon* Désiré és Antoine dalai közt szere-pelt, s ez a dal is, ez a gyönyörű dal, az *Emlékszel-e még,* és folytatása, *a Születtem Magyarországon,* valamelyik késői *Désiré és* Antoine-előadáson hangzott fel először, akkor villant fel először ez a helyzet is: a pályaudvar, a vén hadfival, meg a *Hosszú kelet-európai tangót* éneklő dizőzzel: igen, akkor villant fel először a szerzőpáros előtt...

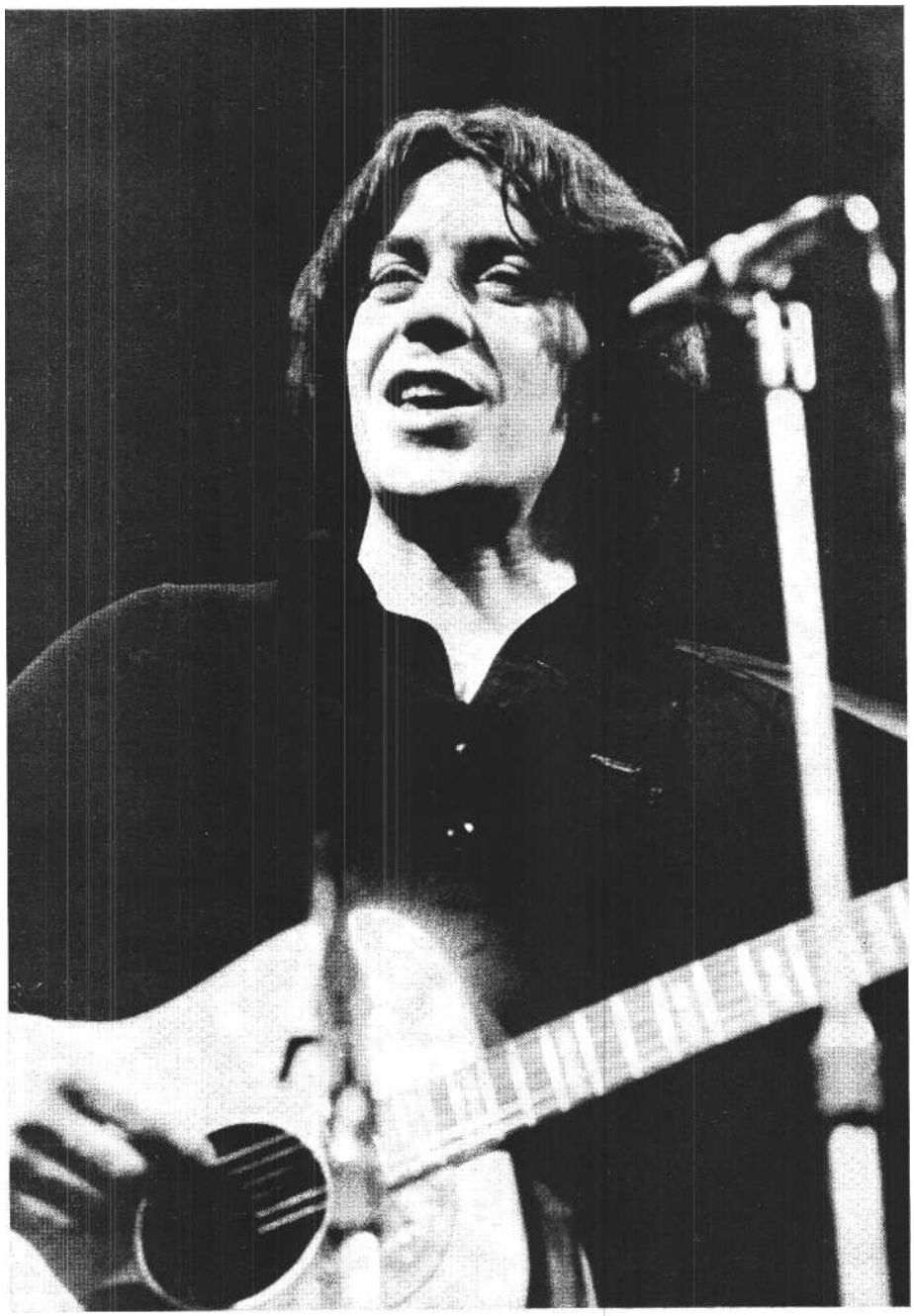
Tegyük félre magunkkal hozott tudá-sunkat, és úgy üljünk be a nézőtérre, mintha nem lenne otthon tele a fiókunk Cseh Tamás-magnószalagokkal, kazet-tákkal és lemezekkel; mintha csak úgy jöttünk volna be az utcáról, hogy meg-

nézzünk egy előadást, egy egyszemélyes-színház-előadást. Mi történik itt?

Mivel nem előre megírt, nyomtatásban olvasható szöveg szólal meg, már-pedig - mint helyesen állapította meg Takács József *„Szöveg" és „produkció"* című vizsgálódása során, még *a Levél nővéremnek* kapcsán (SZÍNHÁZ 1978/12.) - a szöveg itt „a központi szervező erő": legjobb lesz, ha a szöveg fonalán végigkísérjük az előadott cselekményt. Tehát:

„Emberek, emberek!" - kiáltja Cseh Tamás. Ebben a pillanatban Ecsédy ő, két jó barát egyike, aki keresi a másikat, az utcán, a pesti utcán: a Bajcsy-Zsilinszky út és az Arany János utca sarkán. Ecsédy kezében fénykép (Cseh Tamás az üres tenyerét mutatja), úgy kiáltozza: „Nem látták ezt az embert? A barátom, Vizi Miklós! Ez az ember tud valamit. Mi az, amit tudsz, Mik-lós? Merre mentél el?" A kereséssel zaklatott járókelők egy Esti Hírlapból olvassák ki a kerettörténet következő rétegét, melyben, már dalszöveggel, „Vizi és Ecsédy találkozott", felmentek Vizihez, inni kezdtek... éjfélkor Ecsédy sírva fakadt, nők nevét kiáltva s házszámokat, azután Vizi a konyhában töprengésbe esett: „Úristen, hol vagyok, Úristen, miben vagyok ? Hát mikor váltottam menetjegyet, hogy velem egy vonat robog? Mindenhol csak félig vagyok, itt helyettem valaki más vagyok, ez nem is én vagyok." Mérlegelni kezdte életét - nem csinált semmit, majdnem lemondott a terveiről! -, a mérlegre állt: „8i kiló szín hús!" --végül arra lyukadt ki: „Tegyünk egy próbát" - és odalépett a konyhaasztalhoz, fölvett egy poharat, „fölemelte, így" - Cseh Tamás fölvesz a székről egy poharat - „elengedte, és a pohár a levegőben maradt" - Cseh Tamás pohara, természetesen, leesik a földre. De Vizi „tudta, hogy mindenre képes mostantól kezdve" -- s mi, nézők, ekkor sejtjük meg, mi az, amit Vizi, Vizi-Bereményi tud.

Az utcai újságolvasók persze kétkedve fogadják a hírt, de azért tovább olvassák, mi történt: másnap Ecsédy fel-ocsúdva „a házigazdáért kiáltozott, de Vizi sehol sem találtatott; hetekig várta s csak konzerven élt, ki tudja, Vizitől mit is remélt" - ilyen előzmények után rohant ki az utcára, Vizit keresve, és most már ő is „csak félig van", ő is „nem is én". Az újsághír véget ért, s míg Ecsédy a járókelőket lökdösve keresgél, nem is sejti, hogy „azon a sors-



Cseh Tamás (Korniss Péter felv.)

döntő éjszakán Vizi otthagyta a lakását, sietős léptekkel lement az utcára", s a Keleti pályaudvar felé indult, hogy új életet kezdjen.

Talán Bereményi maga sem sejtette még, amikor a Keleti pályaudvar felé irányította Vizi Miklóst, hogy hőse ott nem csupán a műsorfüzetben emlegetett „valóságos panoptikummal", sokféle sorsú és korú emberrel találkozik, és nem is az lesz a poén, amit ugyancsak a műsorfüzet ígér: hogy lekési az expresszt. Vizi Miklósnál az utazás, a vonat eleve jelképes, s mert az az alap-vető közérzete, hogy „vele egy vonat robog", nyilvánvaló, hogy az új élet kezdéséhez el kell utaznia. De a pálya-udvaron nyomban egy különös férfi jön vele szemben: „Fiatalember, maga rokonszenves nekem. Be ne tegye a lábát erre a pályaudvarral Nem olvasott semmit? Szerintem front van, frontátvonulás! Itt ezek az emberek a pályaudvaron mind megbolondultak!" -- és rögtön megtudjuk, hogy a férfi Valóság nevű nagybátyja elutazott: tehát az nem valóság, amit most látni-hallani fogunk.

A frontátvonulás, amibe itt Vizi Miklós belecsöppen, nem afféle köznapi vagy másnapos-fejfájós hangulat: ez a bemutatott embereket a lebegés állapotába emeli (gondoljunk a pohárra), remek kontrasztban a rögzített kisrealista megfigyelések pontosságával. Mert akik itt felvonulnak - mint valamilyen fronton, közhelyszerűen szólva: az élet frontján --, önmagukban nagyon is elhihető figurák, a pénztárosnőtől kezdve a vécésnéniig az öreg hadfiul -- aki Be-reményi prózakötetének, *a Legendárium-*

nak nagyapahősét idézi - Vizi Miklós apjáig, aki ugyancsak *a Legendárium*-beli részeges apa újabb változata. Hogy közben hirtelen bankettezők kerülnek ide, *az Érettségi* találkozó-dallal, meg egy vonatra váró fiú meg egy lány, egy ugyancsak régebbi Váróterem-dallal, abban "az adott körülmények közt nincs semmi meglepő: éppilyen természetes ebben a közegben az aranyruhás dizőz meg a kultúrház-igazgató, aki a „polgári ízlés" ellen harcol, majd leborul előtte. De közben felmerül Viziben a gyanú: vajon indulnak-e innen vonatok egyáltalán ?

Most Bereményi a drámaszerkesztés késleltető motívumát veti be: Ecsédy most jut el, Vizit keresve, a Baross térre, s váratlanul találkozik Sass elv-társsal. Tőle tudja meg, hogy Vizi a pályaudvaron van. Egy jellegzetesen bereményis közjátékot jelenít meg Cseh Tamás: Sass elvtárs konstruktív szövegeit a tátott szájú Ecsédy elkutyásítása követi - cukrot a szájába, *o /alá, o /alá* -, majd Sass elvtárs fölemelkedése, repülése az Astoria-szálló, Sólyom elvtárs, Karvaly elvtárs felé...

Ecsédy közben bemegy, megtalálja Vizit, aki épp ekkor fedezi fel az apját - „Persze, ez a törzshelye! Túlitta magát, nem fogják kiszolgálni" - és ahogy elrohan (mert mindig elrohan, menekülni akar), a vécésnéni erős markai közé fut. Bereményi ekkor látomásteremtő bódulatában a różewiczi nyitott színház szemléletével rokon genezis-szatíráig fokozza az abszurditást - mert hogy is ne jutna eszünkbe a varsói vagy wroclawi *Kotlik az öreg* hölgy-előadás ? a vécésnéni nem csupán azt vallja be, hogy „vonat innen nem megy, itt nincsen forgalom", hanem azt is, hogy ő „a világ mamikája", aki, mert nem volt férje, ki teherbe ejtse, egy pályaudvart szült, beléje utasokat. És jól tudja, hogy „nekik ez kell, indulósdi játék... nem, nem mozdul semmi, csak állnak és hiszik; és közülük egy vagy, fiacskám, Vizi!"

Vizi megint elrohan, be az étterembe, felugrik az asztalra, ismét azt kiáltja: „Emberek!" - és azután: „Valaki nekem itt, ebben a vécében azt állította, hogy innen nem mennek vonatok! Hogy ez egy álpályaudvar! Márpedig én el akarok menni, és gondolom, maguk is! Mondjátok meg nekem ezek után, emberek, bajtársak ... "

Á „bajtársak" szó nyilván véletlenül csúszik ki Vizi száján, de hát a vécésnéni is indulósdijátékról beszélt; a két-féle jelképrendszer, a vasúti és a front-átvonulási, folyton összefonódik. És természetes, hogy az emberek egy csöppet sem csodálkoznak Vizi közlésén, tudják, hogy minden, ami itt, a pályaudvaron történik, időtlen idők óta tart, ha egyforma az élet, akkor időtlen is: a 87 éves öreg ugyanúgy, mint a részeges apa, az érettségi találkozó ugyanúgy, mint a dizőz éneke. Ezen a kulminációs ponton - Vizi az asztalon áll - rohan be Ecsédy, és faggatni kezdi: „Vizi, mit tudsz, mondd el, gyere!" - s ekkor hirtelen egy újabb bukfenc, Ionesco *Lecke*jének második poénja után szabadon, amivel egyszerűen játékká válik az egész: „Ez most már a kétszázadik ilyen, hogy... hogy találkozunk az utcán, úgy csinálunk, mint hogyha találkoznánk - akkor fölmegyünk hozzám, megisszuk a kávélikőrt, konyakot, kevertet. Aztán kimegyek a konyhába, lejövök az utcára. Kijövök ide a pályaudvarra, és úgy csinálok, mintha csodálkoznék, hogy nem mennek vonatok. Te meg aztán le-jössz később, föllármázod a várost... Nem, elég, elég, Ecsédy!" Ecsédy meg-rémül : „Abba akarod hagyni ? Már olyan jól benne voltunk! Mások is élvezték. Mit fogunk csinálni?" Erre Vizi még egyszer megcsinálja, ami kétszázadszor, akárhányadszor is hat: megfogja a poharat, elereszti, s a pohár a levegőben marad.

Itt véget is érhetne az előadás; hiszen érezzük, a szöveg mögött Cseh Tamás és Bereményi vitatkoznak egymással: „Abba akarod hagyni? Már olyan jól benne voltunk! Mások is élvezték..." De nem, hátra van még a finálé, még-hozzá két finálé. Az egyik: Budapest lakossága másnap ritka élményben részesül, ugyanis egy hatalmas mozdony, tele emberekkel, a kémény mellett is lógnak (mögötte persze kocsisor) - mrożeki kép - kiszakítja a Keleti pályaudvar üvegfalát, átrobog a városon, a Lánchíd felnyög dübörgő kerekei alatt, egyik oldalán Vizi, másikon Ecsédy; a Clark Ádám téren tribünön ül Sass elvtárs, Sólyom elvtárs, Karvaly elvtárs s harsány hangszórók hirdetik: „Élje-nek a keleti pályaudvariak, éljenek, akik helyettünk is vártak." Ecsédy együgyű versikével köszönti barátját: „...rímek között pancsikolnék, úgy köszönteném Vizit", majd pompás tűzijáték következik... A másik befejezés: mindezt otthon nézik a tévén, ők, Viziék, majd Vizi átmegy Ecsédy szobájába, „Ecsédy aludt egy asztalon, Vizi odament, belemarkolt a hajába, fölemelte, és beleordított az alvó arcba, hogy: Ha még egy-szer nők nevét kiabálod, meg házszámokat... ennek vége van, érted?" - és itt csakugyan véget ér az előadás, Cseh Tamás szavaival: „Ennek vége van, értik ?"

Az előadás, ami dramaturgiailag is izgalmas - nem véletlenül emlegettem Różewiczet, Mrożeket, Ionescót -, zeneileg is kitűnő - még parodisztikus utalásai is : *a Két-három csomag Kossuth* úgy játszik rá a hajdani *Hamvadó ciga*rettavég-sláger dallamára, ahogy a *Fehér* babák-beli *Takaró alatt a Meseautóra* - és a költészet síkján is jól megállja a helyét. Bereményi, aki az előző műsorban „nők nevét kiabálva" gyakran félkézzel vetette oda az én-es sorvégeket, a rájuk rímelő remény-szerűségekkel, ott érezhetően nem volt szárnyaló kedvében: most ihletetten, remek fantáziával és virtuozitással dolgozott (nézzünk akár olyan rímeket, mint „megoldás-dekoltázs", vagy: „Erőltetett ez a menet, fáradt lehet, ki belement; szép kis menet, egy tönkrement cipőpatent többet jelent"). És hogy az „emberek", akiket ebben a műsorban annyit emleget, valóban érdeklik - nem megy el közömbösen a síró uborkák mellett -, s az irónia-önirónia mögött a nemzetért érzett, nagyon is komoly felelősségtudat rejlik, tanúsítják az öreg hadfi fájón visszhangzó sorai:

Születtem Magyarországon,
nyolcvanhét éves vagyok;
fejemben összekeveredtek a
féldecik s kormányzatok.
Neveltek hazaszeretetre,
hittem az Istenben is,
harcoltam két háborúban,
túléltem - az Istenbe is !
Fejemben egy verkli jár,
mely verkli így muzsikál:
túléltem mindeneket,
kormányt és féldeciket,
egy magyar túlélő
címzetes vitézlő
tönkrement lábain,
de áll önök előtt!
Fiamból idegbeteg lett,
nem bírta a váltásokat,
és elnézem az unokámat:
látom, hogy gyönge alak.
Hogy lesznek ezek túlélők?
Valami itt korcsosul:
kérdezném, hogy száz év múlva
ki tud majd itt magyarul 1 ?

PÁLYI ANDRÁS

Álmok a színházról

Könyvek margójára

„A drámáról valaki azt hirdette egykor, hogy azoknak az irodalma, akik nem olvasnak. Az igazi dráma valamikor ilyen is volt, sőt talán ma is ilyen. Es épp ez az izgató kérdés ma, amikor annyi a sikeres darab, amely sikertelen irodalom - és megfordítva. Pedig a költészet és irodalom a görög színpad nagy dráma-írói óta mélyen gyökerező színpadi hagyomány" - írta Hevesi Sándor egyik szenvedélyes vitacikkében, immár négy évtizede, de írhatná ma is; a színház és a dráma válsága legalább egy évszázada örökös vitatéma, s aligha fog egyhamar kimerülni, mert e válságvita a lényeget érinti, hisz még mindig Hevesi szavaival élve - „az igazi dráma virulásához három tényező szükséges: drámaíró, színjátszás és közönség. Ahol a három közül az egyik hiányzik vagy nem lép föl kellő erővel, ennek maga a dráma adja meg az árát. Az ilyen korszakokat arról is meg lehet ismerni, hogy az igazi drámát a könyvbe száműzik s csak később bocsátják színpadra, míg az igazi nagy korszakokban (Shakespeare, Moliére, Calderón) a legjobb dráma is úgy születik meg, mint színdarab, s csak azután válik olvasmánnyá, vagyis iroda-lommá." A válság tehát épp abban áll, hogy a Hevesi által megnevezett „hármas egység" nem működik szervesen, az író, a színház és a közönség nehezen, sokszor áthághatatlannak tetsző akadályokon át találja meg egymást, vagy jó időre el is vesznek egymás szeme elől. A mai színház - sőt tágabban: a mai művészet - általános gondja ez, mely-nek könyvtárnyi irodalma van, bajos len-ne csak vázlatosan is kitérni rá; több értelmét látom, ha e közismert válság milyenségére figyelünk. Hevesi magát a válságot is bizonyos szerves egység-nek látja: az írók ilyenkor is megírják a drámát, melyet azonban csak késéssel, nemegyszer a szerző halála után fedez fel magának a színház és a közönség. Több példát is említ, melyek közül a legkézenfekvőbb Heinrich von Kleist poszthumusz diadalútja, annál is inkább, mert napjainkban különösen magasra szökött a német romantikus szerző csillaga. Az azonban láthatóan föl se merül Hevesiben, hogy megfelelő színházi érdeklődés híján bizonyos drámák meg sem születnek, s a meg nem írt műveket az utókor se emelheti le a könyvespolcról.

Azért írom le ezt ilyen tapintatlanul és nyersen, mert polcomon szaporodnak a könyvek, melyek lapjain írók, költők színházat álmodnak, ám ezek a könyvek korántsem mindig drámakötetek. Épp ellenkezőleg. Többnyire olyan írókról beszélek, akiket nemigen tartunk számon színpadi szerzőként - és olyan álmokról, melyekkel színházaink eddig nemigen tudtak mit kezdeni. Irodalmi álmok? Ez amolyan színházi fanyalgás. Vagy talán a színháziak többre becsülik a színpadi mesterfogások ismerőit, mint az igazi irodalmat? Ez amolyan írói fanyalgás. Akkor hát miről van szó? Valamiféle reménytelen szerelemről ? Végül is mit keresnek ezek az írók a színházban? Azt hiszem, a lényeget könnyű tömören megfogalmazni: az írók, akikről alább szót ejtek, valami nagyon sajátosat és hiteleset keresnek Thália megálmodott szentélyében - a saját színházukat. S úgy tűnik, épp ezért szorulnak ki színházi köztudatunkból, épp ezért könyveljük el úgy őket, mint afféle „peremjelenségeket", rendhagyó hangütéseket, hasonlóképp, ahogy hajdan *A óriáscsecsemő* Deryjét vagy Szép Ernőt, Füst Milánt, azokat a különcöket, akiknek - mai szemmel nézve - igenis lett volna helye a szín-padon: megújító vérátömlesztést hoztak volna színjátszásunkba.

Érdemes hát levenni a polcról e kor-társ írók könyveit.

Papírszínház

Mándy Iván esete olyan, hogy akár mottóul lehetne választani e fenti fejtegetés elé. Közel két évtizede bemutattak egy Mándy-darabot, *Mélyvíz* volt a címe, ma se tudni pontosan, lezajlott-e a be mutató vagy sem. Legalábbis erről szól az *Alom a színházról:* a regény mely a Magvető Kiadónál jelent meg, premier estéjén kezdődik, az író a sötét utcán álldogál a rendezővel, várja, hogy kigyulladjanak a színház fényei, de a: épület sötétben marad, taxi suhan, gyű lik a közönség, ám hamarosan szétosz lik, a színészek késnek, megérkeznek - é eltűnnek, végül a rendezőt is elnyeli szín ház omladozó fala, a tégladarabok közt egy repedés. A történet végén aztán valóban lezajlik a premier, de az ír(nem jelenik me[8] a színházban: elfelej tették meghívni. Vagy mégis az első premier volt a valódi - és az utóbbi csak álom, a képzelet „kárpótlása"? Esetleg egyáltalán nem volt premier? S miféle darabról van szó? Annyi bizonyos, hogy Mándy egy váratlan pillanatban *sínpadi szerző* lett, majd ugyanilyen hirtelen kiesett Thália istennő kegyeiből. Mit tehetne mást? Megírja regény-ben ezt a különös kalandot. Színházat álmodik magának.

„A szőnyegen kuporogtam, a papírszínház papírdíszletei között. Szoba-belső kartonpapírból. Ebédlőasztal, székek, hátul vörös plüssdívány. Tükrös falióra. Enyhén megremegett az ajtó. Az egész szoba." Természetesen ott a közönség az író háta mögött: „Nem fordultam feléjük, de tudtam, hogy itt ülnek mögöttem, és várják, hogy meg-szólaljon a gong, és kezdődjék az elő-adás." De a papírszínházban minden másképp történik: „A földön csúszkáltam, a díszleteket igazgattam. Hol egy szék dőlt fel, hol egy fa a parkban. A tükör lecsúszott a falról. Utánakaptam egy kétségbeesett mozdulattal. Felborultak a bútorok."

Végül teljesen fölborul a rend:

„A papírbútorok beleragadtak a szőnyegbe. Összeragadt kis gombócok. Már nem is hasonlítottak semmihez.

Valaki fölém hajolt. A fülembe sziszegte.

- Söpörje össze! Miért nem söpri összse?!

-- Mi a címe ennek a darabnak? (Ideges, éles nevetés.) Legalább azt mondja meg!

- Segíthetek? Hol egy seprű?

Egy nő hajolt fölém. -- Mi többé nem találkozunk! Lehetetlenné tette magát!

Összekuporodtam a szőnyegen, Megpróbáltam egészen összehúzni magam. Most mind itt állnak fölöttem. Még egy pillanat, és .. .

Nem tudni, meddig feküdtem így. Senki se volt a szobában, ahogy végre felnéztem.

Két ujjal szedegettem a papírdarabkákat a földről."

S minden stiláris átkötés nélkül még néhány sor: Félig üres étteremben üldögélt a színház igazgatója. Elhagyott porszívó búgott mellette a szőnyegen. Azt nézte mélységes részvéttel." Ez a kép a papírszínház záróakkordja: az igazgatót, az éttermet, a porszívót egyszerre más dimenzióban látjuk, mintha meg-változtak volna a valóság méretei, s a szőnyegen épített papírszínházhoz iga-

zodna minden. A kicsinyítésben ott a nagyítás: a világ játékká válik, de kozmikus játékká, kiszélesednek a perspektívák. Mégis oly sok a szorongás ebben az írói transzformációban: a szerző összegörnyed a szőnyegen a rá hulló szemrehányások súlya alatt, mint-ha a valóság átlényegülése, mely az ő színházában megtörténik, nem akarna eljutni a publikumhoz. Akár úgy tűnhet, Hevesi fentebb idézett fejtegetését regényesíti meg Mándy: a színészeknek, hisz oly elfoglaltak (!), újra s újra nyoma vész a történet lapjain, a közönség értet-lenül háborog és hazamegy - s az egész „felfordulásnak" a dráma vallja kárát: nem születik meg.

Pedig Mándy Iván könnyed léptekkel jár a színházi kulisszák elvarázsolt világában, akár ha habszivacson lépkedne; nem oly otthonos a színház mitológiájában, mint a filmében, de ez most nem is lényeges. A színház mást jelent neki. Egy régi, agyonázott, kopott plakáton fölfedezi a műfaji meghatározást: *élet-kép.* A Mándy-színház nem egyéb, mint életkép. Ebben az életképben kiemelkedő szerep jut a tárgyaknak, a különböző rekvizitumoknak. Az első (sosem volt?) bemutató után a színház sürgetésére a (sosem volt?) darab másod-példányát keresi. Fiókokat rángat ki, szekrényajtókat tép fel. Levelek, feljegyzések, cetlik. Felkap egy papírlapot, megismeri a gépelést. De mégsem. Egy recept, fogínyecsetelés, számlák. Cetli-kupacok a szőnyegen, akárcsak valami havazás után. Egy cédula: „...kérjük, hogy folyó hó ötödikén üvegcséjével jelenjen meg Domby doktornőnél." Az író emlékezetében egyszerre összeállnak a dolgok: „Domby doktornő... De hisz az egy szemész! Táncoltam is vele a Balázséknál. Magas, vörösesszőke lány. Ráhajolt a vállamra. - És még magára mondják, hogy nem tud táncolni! - Egyszer bent is voltam nála a kórházban. Hirtelen felnevettem. Ez a darabom! Hát persze! A másodpéldány! Ecsetelés... üvegcse... doktornő... És a számlák se maradhatnak ki. Ebből kell összeállítani az egészet." Sok holmi. A különféle holmik önálló életet élnek: a hétköznapok rekvizitumai. Eszembe jut a prágai Fekete Színház, ott önállósulnak hasonlóképp a tárgyak. De ott mintegy személytelenül. Mándynál minden holmi, minden darab valóság személyes marad: „Majd Vera előadja, ha kilép a közönség elé. Részletekben nyújtom fel neki a színpadra, mindig csak egy-egy apró, kis részletet. Ahogy a szerepe megkívánja."

Csak legyen Vera, aki a színpadon áll! Vagy inkább: Darvas Lili. O maga az álom. Egy fényes karrier -- Bécs, Berlin és Amerika. Az író is hasonló karriert álmodik magának: előbb Darvas Lilit látja a főszerepben, majd egy berlini színház érdeklődik a darab iránt. Derűs önirónia lengi be a képzelet játékát. Hisz már a történet első perceiben ott a fekete zászló a színházon, mert Darvas Lili meghalt - s félreérthetetlen az a kép is, ahogy Bélát, a rendezőt elnyeli az omladozó fal. Mándy tolla alatt illékony álom a színház, nem fűz hozzá makacs reményeket, nem kerekít belőle mítoszt. Az életkép azonban, melyet megrajzol, maradandó. Minden jelenete oly *színszerű,* hogy nem egészen érteni, miért regény lett ebből az álomból! Történhetett volna fordítva is : egy színpadi álom a regényről. De ahhoz kellene egy színház.

A színpadi jelenlét

Pilinszky Jánosnál olvasom: „A tegnapi horizontális, lapályos színházban mindent megtaláltál, mint a homokra épült házban, csak pincéje nem volt. A szemfényvesztésig *hasonlított,* kivéve, hogy *nem történt meg. A* nézők viszont egyre inkább elvesztek az összehasonlítgatás lázában. Ahogy a darab, ők se voltak többé jelen. Mert hol is játszódott a színmű? *Itt és most a* színpadon vagy *ott és akkor,* amire a darab hasonlítani és amiről másrészt szólni kívánt? Szemével mindenki a színészeket figyelte, miközben figyelme előre-hátra forgolódott. Az igazi baj azonban akkor következett be - s talán egyszerre, talán jóval előbb, mint a színházban -, amikor a »hétköznapi valóság« kezdte sorra elveszíteni állítmányait, jelenlétét, és - legalábbis fél lábbal - átköltözött először a semmibe, majd egyfajta definiálhatatlan *minthába.* Ettől kezdve színház és »valóság« egyként horizontális lapállyá, melléknevekben, főnevekben és határozókban bővelkedő lapállyá, homokra épült házzá változott, az állítmány „pincéje, vertikálisa, *itt és most-ja* nélkül."

Az idézet a költő rendhagyó esszékötetéből való, mely *Beszélgetések Sherpi Suttonnal* címmel jelent meg a Szépirodalminál, s a könyv egy másik paszszusa némileg megvilágítja, mit értsünk azon, hogy „a »hétköznapi valóság« kezdte sorra elveszíteni állítmányait". Pilinszky megjegyzi: „Adorno szerint Auschwitz után nem lehet többé verset írni", mire Sheryl így válaszol: „Ez olyan mondás, aminek a fordítottja éppúgy igaz, ha nem igazabb. Hallgasd csak: »Auschwitz után újra lehetséges a költészet.« Az viszont igaz, hogy Auschwitz megrepesztette az időt. Az-óta lehetetlen nem megkülönböztetnünk azt, ami Auschwitz előtt és azt, ami Auschwitz után volt és lesz még. Ma már jobban értjük Proustnak és Rilkének az artisztikus felszín alatt elhatalmasodó aszkézisét. Nem az önkínzás, az előérzet működött bennük." Auschwitz olyan mondattá tette az életünket - folytatja Pilinszky -, „amiben továbbra is helyet kapnak, sőt megszaporodnak a jelzők, a határozószók, a névelők, a fő-nevek, az egyes és a többes szám - csak *az állítmány nem történik meg.* Ott áll, de nincs jelen." Ez a jelenlétvesztés Pilinszky szerint a mai színház kulcskérdése: „Az abszurd színház - fűzi tovább a gondolatot - talán nem is egyéb, mint az elveszett állítmány visszahódítása volt. Az abszurdban az, ami történik, itt és most történik, csakugyan megtörténik, és kár forgolódnunk, semmivel se érdemes összehasonlítanunk. A baj csak az, hogy az abszurd színház azzal, hogy megtörténik, lényegében már meg is történt, véget is ért." Vagyis míg a „horizontális színház" állítmányait, addig az abszurd színház „jelzőit és határozóit kénytelen »összelopkodni«, hogy legalább félórára-órára a színen maradhasson". A következtetés nem is lehet más, mint hogy „nem annyira új színházról, mint inkább új életformáról kellene beszélnünk".

Sheryl Sutton amerikai néger színésznő, Robert Wilson színházának egyik varázsos, mágikus erejű egyénisége. Pilinszky Párizsban ismerkedett meg vele, s a találkozás alkalmat kínált a költőnek, hogy (fiktív?) párbeszédük regényében mintegy esztétikai eszményként állítsa a mai színház útkeresése elé Wilson kísérletét. Mindez elkönyvelhető szubjektív művészetelméleti fejtegetésnek vagy szuggesztív költői túlzásnak, olvasható úgy is, mint a világhírű, nálunk is sokat emlegetett Wilson-színház értékes „szakirodalma" (s ez esetben *A süket pillantása* című előadás színháztörténeti szempontból is hasznosítható, pontos leírására helyezném a hangsúlyt); de a látomás, mely a Wilson-színház nyomán Pilinszky könyvében kibontakozik, szerves kapcsolatban áll költészetével. A mi szempontunkból most ez a lényeg: Pi-

linszky a Wilson-színház hatására a színpad felé fordul, elkezd darabokat írni. Két évvel a Sheryl-beszélgetések előtt *Végkifejlet* című kötetében meg is jelentek a darabok, jószerivel senki se figyelt fel rájuk (a teljesség kedvéért megemlítendő: a Népszínház egy félresikerült előadásban bemutatta *a Síremléket),* Pilinszky közben megírta a darabok „esztétikáját", a fentebb idézett könyvet. *A Beszélgetések Sheryl Suttonnal,* ha jól odafigyelünk rá, minden szubjektív sarkítottságával és túlzásával, úgy szól a mai színházi életben, akár a lelkiismeret hangja: az új színház - hangsúlyozza Pilinszky mindenekelőtt új életformát jelent.

Ebben az összefüggésben különös hangsúlyt kapnak Sheryl szavai a könyvben: „Színjátszás - a szó szabványértelmében - sose létezett, és sose fog létezni. Az utánzás egy-két állatfaj tulajdonsága és az imitátorok kabarétréfája. A nagy művész legfőbb feladata, hogy újra és újra semmit se tudjon. Csak akkor képes megismételni azt a rendkívüli monológot, amit egy csecsemő folytat egy-egy különálló tárggyal az összefüggések mindennemű könnyítése nélkül." És egy emlék Wilson próbáiról: „Órákon át gomolyogtunk a sötétben - és tréfálkoztunk és megsértődtünk, találkoztunk és elváltunk, ahogy éppenséggel jólesett. Hihetetlen, mennyi ártatlan mozdulatot nem tehetünk meg életünkben, még a legszeretettebb lényekkel se! Még egyedül a szobánkban, még a ki-halt utcán, a szexualitásban, a lépcsőházban, a liftben se! Örökre elbátortalanított vadak, próbák címén elkövettünk a millióból néhány szokatlant. A legszebb volt, amikor egy kislány arcát először egy pillanatra, aztán egy percre, aztán egy egész próba alatt a kezem közt tartottam. Azóta egy életen át szeretném a kezem közt tartani."

Á Pilinszky-darabok megközelíthetetlenek új színészet nélkül. Egyszerűbb nem megközelíteni őket. Mégis ha vala-kiben ambíció támadna, hogy *valóban* megközelítse e darabokat, nem egyszerűen annyi történne, hogy valamelyik színházunk Pilinszky-bemutatót tar-tana. Attól kezdve alighanem kissé másképp gondolkodnánk a színészetről.

Mikrotársadalom

Mintha Mészöly Miklós is valami hasonlón - a színészi jelenlét hitelvesztésén - töprengett volna, amikor A *ahlakmosót írta* bár *darab jóval* korábbi, 1957-es keltezésű. Mészöly hőse elbocsátott színész, akit a színigazgató azzal küldött el, hogy „túlságosan komolyan veszi magát"; Tomi, a hős pedig fogadalmat tesz, hogy csak olyan darabban lép fel, amiben nincs hazugság, amiben „önmagunkra" ismerhetünk. Ilyen darab azonban nincs, Tomi és Anni tehát éveken át koplalva élnek saját kis „világegyetemükben", míg az élet nem rendez nekik különös színházat. Váratlanul beállít hozzájuk egy férfi, azzal az ürüggyel, hogy megtisztítja az ablakjukat, de valójában összebonyolítja Tomiék és a velük egy házban lakó ház-mesterék életét, úgy, hogy „önmagukra" ismerjenek: megcsúfolja magánéletük féltve őrzött tisztaságát, össze-zúzza a családi fészket, azt ígérve, hogy tágasabb és emberibb otthont teremt nekik. Tomiék drámai vétsége a világtól való elzárkózás, de Mészöly nem csinál titkot abból, hogy amit az Ablak-mosó ajánl, még rosszabb: szófacsaró demagógiával ráveszi őket személyi integritásuk feladására. Hasonló morális kérdés áll a másik Mészöly-darab, a *Bunker* középpontjában is, mely egy közelebbről meg nem határozott, időtlen idők óta tartó háború alatt játszódik, egy katonai bunkerben: ez is bizonyos világtól elzárkózás, a katonai egység tagjai jószerivel nem is ismernek más létformát, csak a bunkeréletet, míg be nem tör ide is a külvilág, két öreg paraszt és egy fiatal lány jelenik meg a bunkerben, akik engedélyt kérnek, hogy *az aknazáron* túl elásott hordó zsírt elő-szedhessék. Az éhező öregek és a vonzó női test egyszerre erkölcsi próba elé állítja a bunkerlét hétköznapjaiba belefásult katonákat: akár Eros, akár Caritas sugallatára hallgatnak, megsértik a katonai fegyelmet. Az előbbi darabhoz fűzött jegyzeteiben írja Mészöly, hogy *„de profundis is* lehet az emberre szavazni, s lehet ellene"; a *Bunker* Hadnagya *de profundis az* ember ellen szavaz, ám az egység, melynek ő a parancsnoka, föl-lázad ellene -- s egyúttal a háború embertelensége ellen is.

Mészöly drámáiban az antihumanitás abszurditását írja meg. Abban az idő-ben, amikor ezek a darabok íródtak, a magyar színházi élet még allergikus merevséggel zárkózott el az abszurd színház mindenféle kísértése elől. Az-óta a nyugati abszurdot is némileg másképp olvassuk - sőt alkalmasint játszszuk is de főképp kiderült, hogy többféle abszurd lehetséges. Érdekes fejtegetést írt erről Marta Piwinska lengyel kritikus Mrożek kapcsán. Piwinska hangsúlyozza, hogy a nyugati abszurd az ötvenes évek szülötte, a Mrożek-színház viszont a hatvanas években bontakozik ki; ez az évtizednyi különbség nem megkésettséget jelent, hanem mindenekelőtt azt, hogy más-más talajról sarjadtak. Az előbbi a nyugat-európai értelmiség egy radikálisan gondolkodó rétegének válasza a második világháború rémségére, s mint ilyen elsősorban egzisztenciális kérdéseket vet fel; az utóbbi viszont a társadalmi szatírából ered. Beckett vagy Ionesco mikrokozmoszt alkotnak, Mrożek drámái mikrotársadalmak: ebben a színházban az embert végül is a többiekhez való viszonya határozza meg, s ez a meghatározottság hasonló erővel működik, mint a nyugati abszurdban a természeti törvény, a biológiai determináltság. Mészöly darabjai, melyek az ötvenes évek végén születtek, sajátos átmenetet képeznek az abszurd színház e térképén: egyrészt nyilvánvaló, hogy Mészöly ugyanúgy a világháború által felvetett kérdésekre felel, akárcsak Pilinszky, s korántsem a társadalmi szatíra a kiindulópontja, mint Mrożeknek, másrészt mégis *mikrotársadalmat* teremt darabjaiban, s nem mikrokozmoszt, az embert nála is a többiekhez való viszonya határozza meg.

A Mészöly-színház a továbbiakban nem vethető össze a Mrożek-színházzal, mert kibontakozása elmaradt. Jelen fejtegetésünknek épp az ad aktualitást, hogy Mészöly két darabját a Magvető Kiadó nemrég - jó két évtizeddel keletkezésük után - önálló kötetben kiadta. Időközben a két dráma megjelent folyó-iratban, külföldön - főleg Lengyelországban - több bemutatót is megértek, *s Az ablakmosó* nálunk is színre került éjszakai kísérleti előadásban Miskolcon (még 1963-ban), de a magyar színház nem fedezte föl magának Mészölyt, ahogy annak idején a lengyelek felfedezték maguknak Mrożeket. A lengyel pár-huzam kézenfekvő tanulságot kínál: említhetném a költő Rózewiczet, akinek első darabjai ugyanúgy sajátos színpadi látomások, inkább „verslogikával" építkező drámai asszociációk voltak, ahogy Pilinszky darabjai, csak éppen Lengyel-országban eljátszották ezeket a műveket, többször is, többféle értelmezésben, s Różewiczet ugyanúgy a színház tette immár színjátszási stílust is meghatározó egyéniséggé, ahogy Mrozek se nőtt volna

fel Thália szentélyeinek közvetlen pártolása nélkül.

Mészöly esete inkább az ellenkező előjelű - sajátosan magyarnak nevezhető - folyamatra nyújt példát: a pécsi Jelen-kor decemberi számából megtudjuk, hogy az író *Lassan minden* címmel szín-házi regényen dolgozik, mely a *Film*hez hasonlóan „egy képzelt színház születését és huszonnégy óráját" mondja majd el. Úgy látszik, Mészöly is, akár-csak Mándy, tovább szövi álmát a szín-házról: „Úgy értem ezt, hogy a játék - a szó legtágabb értelmében -- a legnagyobb adományunk, a legérzékenyebb csápunk. Még arra is képes, hogy esetleg megtévesztően ráhibázzon arra a valóságra, aminek a teljes ismerete zárva van előttünk. Azaz játék és valóság között számunkra nincs éles határ, számunkra csak a szimbiózisuk létezik. Ezt a szimbiózist szeretném jobban faggatóra fogni ennek az elképzelt színháznak az ürügyén és segítségével. Feltehetően ezen a határterületen a legmeztelenebb minden" - vallja az író a regényrészlet után közölt rövid interjúban. A jelek szerint tehát Mészöly „meztelen színházából" ugyanúgy könyv lesz, mint Mándy életképszínházából : ahelyett, hogy újabb színpadi mikrotársadalom születne, mely a magatartásformák erkölcsi szembesítésével - ahogy ez *a Bunker* és *Az ablak-mosó* esetében nyilvánvaló - a tágabb értelemben vett (makro)társadalom önvizsgálatának laboratóriuma lehet.

Comedia perpetua

Kissé talán ráadásnak, mintegy függelékként említem itt a *Fiatalok rivaldája* című kötetet, mely a Magvető gondozásában látott napvilágot, s amelyet további hasonló drámaantológiák követ-nek, a fiatalabb nemzedék(ek)nek biztosítva fórumot, s ezzel ablakot nyitva a holnapra. Vajon a fentebb említett gondok és ellentmondások a fiatalabbak sorában is tovább élnek? Jósolni korai lenne. Tény azonban, hogy a gyűjteményben eddig három olyan darabot találtak színházaink (Bereményi Géza, Czakó Gábor és Simonffy András műveit), melyek „emészthetőnek" bizonyultak, a másik három közül kettő (Jász Istváné és B. Turán Róberté) erőteljes dramaturgiai átdolgozást-tömörítést igényelne, így érthető a színházak húzódozása. Van azonban a kötetben egy dráma, Nádas Péter *Takarítása,* melyről elmondható, hogy szerzője saját színházat álmodott. Különös, izgalmas hang, mely első olvasásra nehezen rokonít-ható. Nádas *comedia* perpetuának, meg-szakítás nélküli, egy lélegzetre előadott komédiának nevezi darabját. A Pilinszky-darabok is *comedia perpetuák,* még a *Gyerekek és katonák* is, noha képekre tagolódik; csakhogy Pilinszky csehovi szituációk egy füzérre fűzött láncolatát látja maga előtt, Nádas pedig dallamot hall. *A Takarítás - a* szerzői instrukció szerint - zenei darab, de legalább annyira naturalista darab is. Az író megadja az egyes szereplők hangszínét is - mezzoszoprán, alt, tenor -, de közben nem szabad elfelejtenünk, hogy a színpad naturális szobabelső, ahol a lehető legnaturálisabban nagytakarítás folyik, a padlót sikálják. A mondatok, melyeknek önálló ritmusuk van, vagyis „olyan alapegységet képviselnek, mint a zenében a hangok és a hangsorok", jó-szerivel folyamatos padlósikálás közben hangzanak el.

Sajátos, többféleképp értelmezhető háromszöghelyzet a *Takarítás* alapképlete, melynek során *a con amore* - bensőséges szeretettel - előadott mondatok mágiájával Zsuzsa és Jóska eltesznek láb alól egy öregasszonyt. Nádas a szeretet és a gyűlölet, az önátadás és az önféltés mélyrétegében kutat, azzal a kegyetlen önismereti ambícióval, ami prózáját is jellemzi, s ami lehetővé teszi számára, hogy olyan színházat fedezzen fel, melyhez nem szokott a szemünk. Hasonlíthatnám Becketthez, még inkább Genet-hez - egyébként többnyire az ő műfajuk is *a comedia perpetua* -, de a legfontosabb, hogy a stilizáltság-zeneiség (a dráma szövegaspektusa) és a naturális színészi-emberi jelenlét (a dráma gesztusaspektusa) olyan ellentmondásban és mégis olyan szimbiózisban él, hogy abból sajátos csak-színpadi szimbolika születik, mely nem fejthető meg se a szövegből, se az elképzelt színészi gesztusokból. Ismét egy darab, mely *új színészetet* igényelne, olyasfélét, melyet magam se tudok mással jelezni, mint a Wilson-színház introverziós színészi technikájával, amiből némi ízelítőt kaptunk a Pilinszky-könyv-ben. Nádas új értelmet ad a színpadi naturalizmusnak : számára a színpad *kiemelt valóság.* Ez a színház nem az illúzióra épül, a helyszín önmagán kívül semmit se akar jelenteni; a maszk a mondatok zenéjében keresendő. A Nádas-féle szín-házban a szó eleve szerep - a hagyományos értelemben vett játékot a legegyszerűbb hétköznapi gesztusok helyette-sítik. A stílus és a gondolat elválaszthatatlan, akár egy zenei partitúrában. Ez a darab valóban csak a színpadon születhet meg. Csak megszületik-e?

Az író bevezető soraiban hangsúlyozza, hogy színházi biztatásra írta a darabot, Radnóti Zsuzsa, a Vígszín-ház dramaturgja győzte meg róla, „hogy igazán itt az ideje, hogy darabot írjak". Talán a színházakban is megérik lassan a kíváncsiság aziránt, hogy milyen szín-házat álmodnak az írók? Ez az álom néha furcsa és vakmerő. Néha nehezen kapcsolható a magyar színpad „hagyo-mányaihoz", a közönség beidegződéseihez. Az írói álmok azonban, ha igazi belső erejük van, hagyományt és közönséget teremtenek maguknak.

Következő számaink tartalmából:

Földes Anna:
Mérlegen a Deficit

Szekrényesy Júlia:
Csók és pofon

Tarján Tamás: A
szinész király

Bécsy Tamás:
Egy színjáték három szála

Bajomi Lázár Endre:
Übövölet Szolnokon

Budai Katalin:
Hollók, varjak és a pénz

Pályi András:
Napló szinészekről

Zétényi Lili:
Beszélgetés Kozák Andrással

Nánay István: Közelebb a
valósághoz

négyszemközt

FÖLDES ANNA

Kaján Színház

Kaján Tibort bemutatni nem a SZÍN-HAZ feladata. Kajánról a szavaknál többet mondanak a tiszavirág-életű napi-és hetilapok hasábjain sorra-rendre megjelenő, korántsem tiszavirág-életű karikatúrák. Az a marslakó, aki ifjúkorában sem olvasta a Ludas Matyit (amelynek Kaján 1964-ig munkatársa, oszlopa volt), hírét sem hallotta az Új Tükörnek, és lekéste az utolsó budapesti karikatúra-kiállítást, legpontosabban a tíz évvel ezelőtt közreadott Kaján Lexikonból tájékozódhat

a) Kaján Tibor grafikus tehetségéről,
b) fent nevezett világlátásáról, intellektuális szemléletéről,
c) humoráról,
d) hazájáról,
e) arról a történelmi korszakról, amelyben ez a hézagpótló munka megszületett.

Tekintettel arra, hogy a Kaján Lexikon mindössze 259 ábrát tartalmaz, szerzőjének a színházról vallott nézeteit pedig csak egy függöny „sörénye" alatt könnyező színésznő és egy rivaldaméretű ásításban kitörő színházi kritikus képviseli - legfőbb ideje volt, hogy a Gesammtkunst, valamint az interdisciplináris viták korszakában a karikaturista végre szorosabb kapcsolatot létesítsen Tháliával.

A Fészek klubban megrendezett színházi témájú Kaján-kiállítás tulajdonképpen nem meglepetés: az Új Tükör hasábjain évadokon át nem fotók, ha-nem karikatúrák társultak a kritikákhoz, és a tárlaton a nyomtatásból ismerős rajzok eredetijét láthatják a színház és a karikatúra iránt érdeklődők. Mi az oka, hogy a gyűjtemény mégis *színházi* eseménynek is számít?

Válasz helyett, legszívesebben Örkény István egyik Egypercesét idézném: „Ha sok cseresznyepaprikát madzagra fűzünk, abból lesz a paprikakoszorú.

Ha viszont nem fűzzük fel őket, nem lesz belőlük koszorú.

Pedig a paprika ugyanannyi, éppoly piros, éppoly erős. De mégse koszorú.

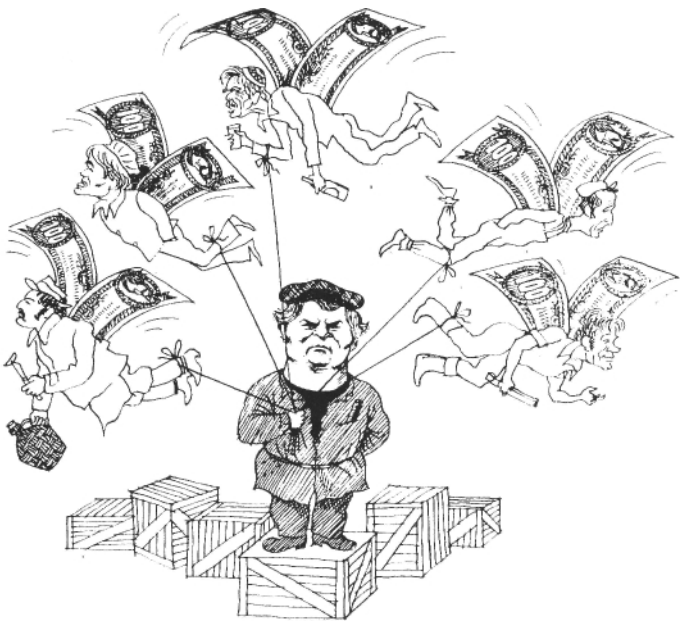
Csak a madzag tenné? Nem a madzag teszi. Az a madzag, mint tudjuk, mellékes, harmadrangú valami. Hát akkor mi?

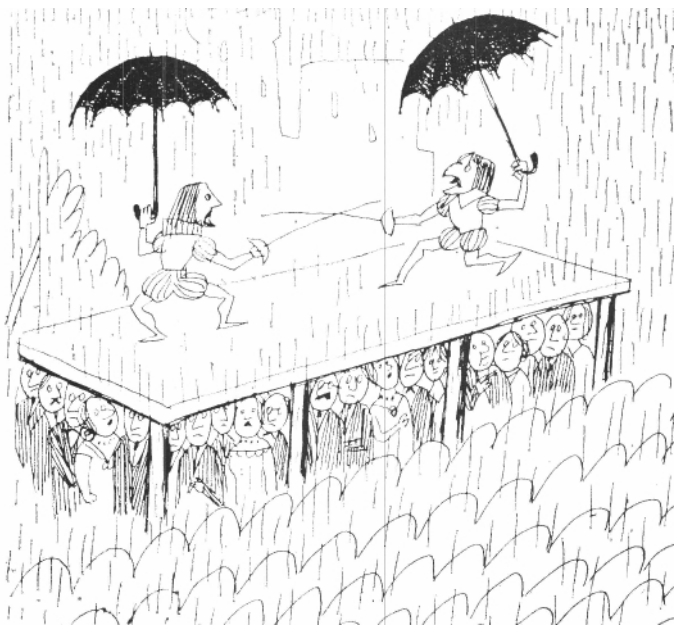
Aki ezen elgondolkodik, s ügyel rá, hogy a gondolatai ne kalandozzanak összevissza, hanem helyes irányban haladjanak, nagy igazságoknak jöhet a nyomára." (Az élet értelme)

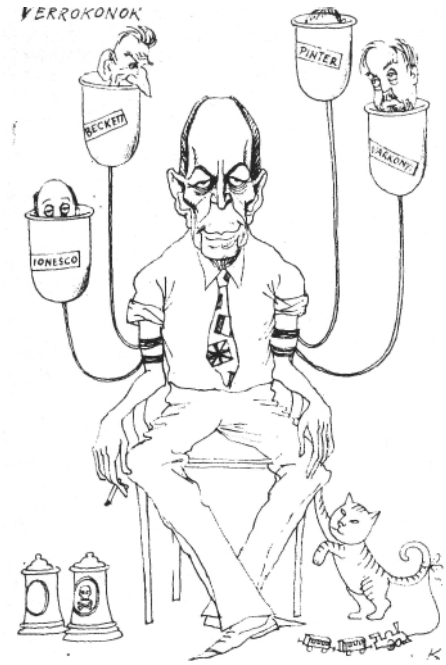
Mivel nemcsak az élet értelme, hanem a Kaján-kiállítás művészi, színházi üzenete is izgatott, először megpróbáltam megkeresni a paprikafüzér megfejtését. Mitől alkotnak ezek az ismerős rajzok együtt egy teljes, újnak ható gondolatrendszert, színházi körképet? Tény, hogy körülbelül ugyanannyit nyernek egymás közelségétől, mint a legjobb kritikusok válogatott köteteiben közölt írások. Mert míg a gyengébb, szürke vagy közepes bírálatok csokorba gyűjtve *telep-* az egységes gondolatrendszerbe tartozó, célratörően elkötelezett írások *erősítik* egymást. Valahogy így van ez Kaján színházi karikatúráival is. De ami még ennél is fontosabb, hogy ezek a színházi témájú rajzok semmiben sem különböznek szerzőjüknek az élet, a valóság más területeit gúnyoló műveitől: ugyanúgy a felszín alatt lappangó lényeget keresik, és ugyanolyan határozott állásfoglalást is tartalmaznak. (Az ehhez szükséges felkészültségről, fantáziáról, a karikaturista gazdagon burjánzó és mégis fegyelmezett egységbe szerkesztett frappáns, vizuális ötleteiről nem érdemes külön szólni. Ez *a con-ditio sine qua non,* s ennek méltatása egyébként is a képzőművészeti kritikusok feladata.) Csakhogy ez a megfejtés éppen olyan hiányos, mintha valaki a paprikafüzérben csak a madzagot fedezi fel…

Ezért kerestem meg a karikatúrák szerzőjét, hogy szóljon ő maga a Kaján Színházról.

Történelem alulnézetben (Thália Színház)







Örkény: Vérrokonok (Pesti Színház)

Hernádi-Jancsó: Vörös zsoltár (Huszonötödik Színház)

- A legfontosabb, amit a rajzokhoz fűznék, hogy soha nem kritikusként ülök be a nézőtérre. Gyermekkorom óta szeretem a színházat, és ez a szerelem máig elkísért. Azt hiszem, felnőtt-ként is az átlagnál nyitottabb, lelkesebb néző maradtam. Gyakran még a rossz előadásoknak is hálás közönsége vagyok.

- Ha nem mint kritikus, akkor mint rajzoló foglalja el helyét a zsöllyében. Eb-ben az esetben ez nem különbség.

- De én elsősorban néző vagyok a színházban. Még csak nem is rajzoló. Néző, talán fogékony néző, akinek tudatában az első perctől az utolsóig „működik" az előadás. És igyekszem is zavartalanul hatni engedni az előadásnak ezt a mechanizmusát. Ez a legtöbb, amit az elkészítendő karikatúra érdekében tehetek. Minél jobb az előadás, annál erőteljesebb ez a szellemi-érzelmi-fizikai hatás, annál jobb a karikatúra.

– *A karikatúra műfajából következik, hogy torzít. Ha úgy tetszik - kritizál. Méghozzá, rossz májúan.. .*

– Tévednek, akik azt hiszik, hogy a karikaturista keresi a rosszat. Az én kritikám sem előre elhatározott bíráló szándék terméke. Rajzolóként legelsősorban a darab, illetve az előadás lényegét keresem. A mondanivalóját, a színészek helyét az előadásban és a rendezés konstrukcióját. Ebben az értelem-ben a karikatúra akár az előadás grafikai eszközökkel készített strukturális elemzésének is tekinthető. Talán még több joggal, mint kritikának. . . Ha jó a karikatúra, kulcsot is kell adnia az előadáshoz.

– *Ilyen kulcs készült például a Kulcskeresőkhöz .. .*

- Pontosan. Itt a darab emblémája is kézenfekvő. De ehhez járul a színészeknek az előadásban betöltött szín-padi funkciója is. Mindaz, amit néző-ként és rajzolóként is az élmény lénye-gének érzek.

– A Hegedűs a háztetőn *esetében például, ha jól érzem, Bessenyeit és Chagallt.*

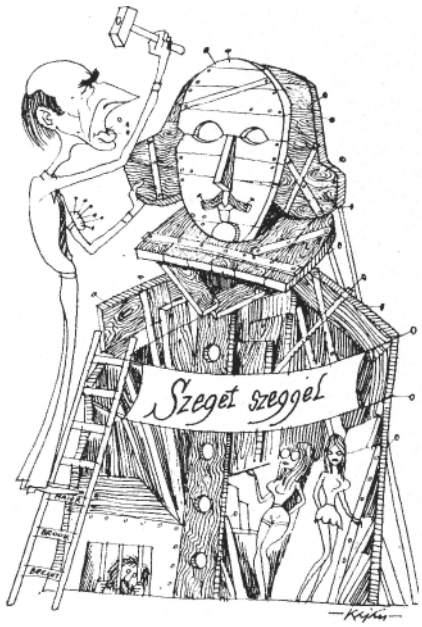
- Valóban. Itt az előadás terhét hordozó, karakterét meghatározó színészi alakítás mellett a színpadi világ chagalli jellege fogott meg. Ez természetesen nemcsak a díszletre, de az összképre, a háztetőn mozgó hegedűsökre, a festői világot benépesítő valóságos és jelképes figurákra is vonatkozik.

– *Amennyire az anyagot ismerem, nem minden rajza ilyen lelkes. Karikatúráinak egy része - igenis kritika.*

- Ezt nem is tagadom. Attól, hogy nem eleve bíráló szándékkal ülök be az előadásra, természetesen még nem rekesztődik ki az előadás hatásából a differenciáló, az értékelő mozzanat. Éppen ellenkezőleg. Az előadásról formált véleményem ugyanúgy megfogalmazódik a helyszínen, a ruhatárban *vagy a* hazavezető úton, mint a többi nézőé. Csak az én megfogalmazásom többnyire vizuális, illetve grafikus jellegű.

– *Ez azt jelenti, hogy szinte az előadással egyidőben megszületik - legalább lejben - a karikatúra?*

– Előfordul. Persze hozzájárul ehhez az is, ami nem titok, hogy többnyire készülök. Előadás előtt vagy után szívesen elolvasom a darabot, különösen, ha magát a szöveget jelentősnek érzem. Csurka vígjátékainál például többnyire sokat jelent számomra a dialógus. De akkor is belelapozok a műbe, ha ismert klasszikusról van szó. Jólesik böngészni a mű vagy a korábbi előadások irodalmában is. Örömet okoz, ha filosz módra tájékozódhatok az anyagban. Van, amikor ez megmarad a színházlátogató kiegészítő játékának, de néha egyetlen



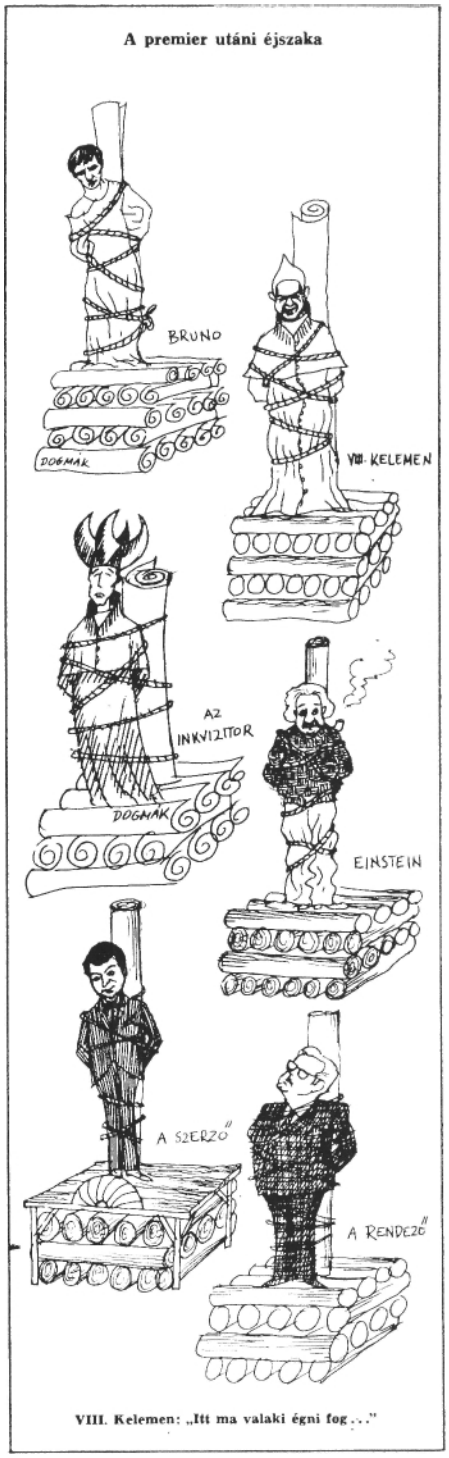
Shakespeare: Szeget szeggel (Nemzeti Színház)

mondat vagy kép alkalmas arra, hogy elindítson egy asszociációsort. Ritkábban fordul elő, hogy csak a papírral szemben ülve találom meg a kulcsot. De ha akkor sem „ugrik be semmi, ha nincs az előadásról rajzi mondanivalóm, akkor nem csinálok karikatúrát. Ez rendszerint a csalódást okozó, jellegtelen, szürke színházi esték után következik be.

– *Vajon összhangban van-e a karika-turista és a kritikus kritikája?*

– Ez attól függ. Én a lapban megjelenő kritikát többnyire csak akkor lá-

KAJÁN KRITIKA



Maróti Lajos: Az utolsó utáni éjszaka (Nemzeti Színház)

KAJÁN KÉPTÁR

KAJÁN KRITIKA

Csiky Gergely: Mukányi (Katona József Színház)

tom, amikor a kész rajzot beviszem a szerkesztőségbe. Előfordul, hogy véleményem pontosan egyezik a kritikuséval, vagy kiegészíti azt. De az is meg-esik, hogy szemben áll vele. A Thália Színház előadásait rajzban nem egyszer szigorúbban bíráltam, mint a szöveg. De az alapelv a lapnál változatlan: a karikatúra önálló grafikus állásfoglalás, és *nem a* közlendő kritika illusztrációja.

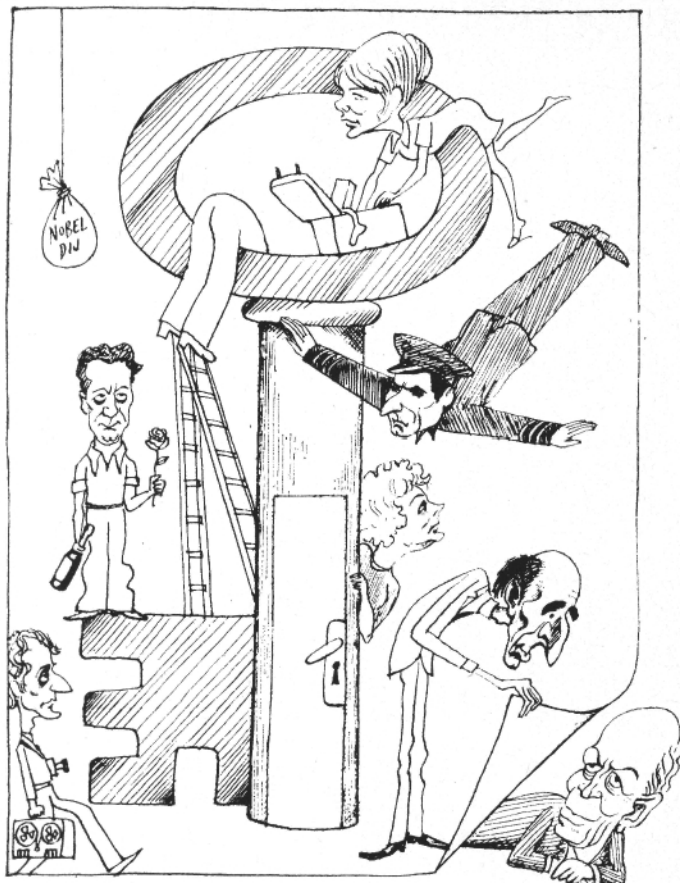
- *Akad a kaján Színházban néhány megsemmisítő bírálat is. A Madách Szín-ház produkciója által ihletett „feldarabolt Brecht"* vagy *a* Gilgames-karikatúra *süllyedő - vagy elsüllyedt? - bárkája... Szín-házi, kritikai közéletünket ismerve nem csodálkoznék, ha haragosa is akadna.*

- Néha magam is furcsállom, sőt hiányolom a visszhangot, a visszajelzést. Mintha a karikatúrák buborékként pattannának szét hétről hétre. Nem mondom, akadnak kivételek. Éppen Kazimír Károly elkérte tőlem az előadásáról készített karikatúra eredetijét, Jancsó és Hernádi is értékelték a nem éppen hízelgő rajzot.

– *Azért vallja be, hogy örül, ha egy előadás témája, stílusa tálcán kínálja a karikíroznivalót ..*

– Nem győzöm hangsúlyozni: tévedés az, hogy a karikaturista keresi vagy

Hegedűs a háztetőn (Fővárosi Operettszínház)



Örkény: Kulcskeresők (Nemzeti Színház)

élvezi a rosszat. Én akkor örülök igazán, ha jó az, amit látok, és tudom is, hogy a jó ügy inspirál. Valami mellé odaállni mindig lelkesítőbb, mint a mindenkit fárasztó közöny. Én azt hiszem, legjobb ötleteim a feszült néző-téri csendben születnek meg.

- Van a Kaján Színház kritikai tendenciájának egy számomra különösen kedves vonása. Hogy ezek a rajzok sokszor nem-csak a rendezést, a játékot, hanem a darabot ihlető társadalmi valóságot vagy a befogadó közeget is bírálják. Gondolok például a Történelem alulnézetben *kapcsán készített karikatúrára, amelyben nem László Bencsik Sándor művét, hanem a történelem-nek az alulnézetből tapasztalt szemléletét, a brigádtagok és a nézők anyagiasságát pellengérezi ki.*

- örülök, hogy észrevette. Mert ha csak módom, lehetőségem, ötletem van, mindig igyekszem kitágítani a karika-túrakritika körét. Ha a színházi rovatban jelenik meg a munkám, akkor is vallom: rajzban (is) arról érdemes szólni, ami fontos. Ami érdekli az embereket, ami húsba v á g…

Helyben vagyunk: Kaján színházi témáit, karikatúráit ugyanaz az intellektuális felelősségérzet, komolyság, társadalmi javító szándék ihleti, mint művészetének egyéb megnyilvánulásait. Lehet, hogy mégis ettől lett az ismerős rajzok együtt látható sorozata -- ismeret-len, meglepetésekkel és felfedezésekkel szolgáló, tapsot érdemlő Kaján Szín-ház?

Agyagtáblák üzenete (Körszínház)

JULIAN RIA

Új angol drámák

Az angol színész vagy nem nyara], vagy buszkalauz. És ha buszkalauz, akkor sem nyaral, mert valahogy össze kell szednie a pénzt ahhoz, hogy elhagyhassa az országot.

A munkanélküliség mind félelmetesebb méreteket ölt, és nagyrészt ez tartja fenn a barbár tradíciót, miszerint az angol színházban nincs nyári szünet. Viszont ahhoz, hogy egy viszonylag kurta cikk keretein belül meggyőző képet adhassunk az angol dráma jelenlegi helyzetéről, az „európai" hagyomány követése tűnt a legcélszerűbbnek. Tehát olyan darabokról lesz szó, amelyeket tavaly szeptembertől idén júniusig mutattak be a londoni színházakban.

A következő dilemma az, hogy hogyan tegyünk eleget bizonyos elvárásoknak. A magyar színházi közvélemény ismeretében, valamint nemzetközi fesztiválokon tett gyakori látogatások kapcsán úgy tűnik, még mindig az a görcsösen beidegződött hit járja: az angol színház a legizgalmasabb a világon. Annak ellenére, hogy közben számtalanszor kikiáltottuk a színház világválságát, az ideológiai és esztétikai kritériumok összegabalyodtak, összekuszálódtak. Ebben a nagy zűrzavarban, úgy látszik, sokak számára egyetlenegy misztikus fogódzkodó maradt: az angol színház! Hát igen! Ott még történik valami!

Helyszűkében nem vállalhatom, hogy érdemben megrendítsem eme tételt, de bevallom, a demisztifikálás vágya nagyon nyugtalanít. Mert milyen alapon ékeskedik az angol színház holtiglan nagy tradíciók foszladozó tollaival? Hiszen drámaírásuk - - túlságosan kevés kivétellel - évek óta ugyanannak a vállveregető liberalizmusnak a langyos vizében vegetál, mint az egész társadalom maga.

Lássuk tehát, mit produkáltak az angol drámaírók ebben az évadban?

Előrebocsátom, hogy az itt említésre kerülő darabokon kívül legalább két-szer ennyi volt és van még színpadon, olyan darabok, amelyek vagy nem férnek vagy nem kínálkoztak e cikk kereteibe. Mert vagy a Nemzeti Színház többnyire átgondolatlan, túlnyújtott felújításai, vagy amerikai musicalek, vagy kocsma- és stúdiószínházak banális, álpolitikus termékei. Az utóbbi kategóriába tartozik a liverpooli Science-Fiction Theatre huszonegy *órás The 'arp* című üres monstrumciklusa is, melyet februárban mutatott be az lnstitute for Contemporary Arts (ICA).

A befutott írókra - egy évad tükré-ben - az jellemző, hogy vagy kiszáradtak, mint Pinter, vagy kiábrándultak, mint Mercer, vagy más földtekéről lövöldözik mérgesnek vélt nyilaikat, mint Stoppard.

A fiatal drámaírók, néhány kivétellel, mint David Edgar vagy Howard Barker, tehetségizk és energiájuk jelentősebb részét a szexuális felszabadítás szolgálatába állítják. Pedig többen közülük, nem-rég még militáns kommunistának vallották magukat. Ez ugyan nem zárja ki, sőt alátámasztja a szexuális egyenjogúságba vetett hitüket, de milyen szegé-nyes diéta az, hogy a társadalom átfogó kritizálása helyett, kiragadnak egy-egy személyesen talán leginkább fájó témát, mint például a homoszexualitást. Fiatal értelmiségiek, ez esetben drámaírók, akik egykor nagy lendülettel vetették magukat az osztályharc mezejére, mikor észrevették, hogy a forradalom még arrébb van egy kicsit, először begubództak, majd magukban és közvetlen környezetükben kezdték keresni azokat az univerzálisnak tűnő témákat, melyek helyettesíthetik az eszmét, és melyeken keresztül, lépésről lépésre, mégiscsak megválthatják majd a világot.

A homoszexualitás - különböző liberális törvények ellenére még mindig tabu az angol polgári közvéleményben, de semmilyen humánus mérce szerint sem olyan égető probléma, mint a faj-gyűlölet, mégis aránytalanul nagyobb darabszámmal képviseltetik. Észak-írországról aztán már ne is beszéljünk: ez a téma csaknem teljesen érintetlen. Michael Hastings *Gloo Joo* című vígjátéka, lagymatagságával együtt az egyetlen olyan darab ebben az évadban, amely felveti a fajgyűlölet angliai problematikáját.

A Gloo Joo (angolul is értelmetlen, arra utal, hogy néger zsidó) egy Meadowlark Rachel Warner névre hallgató nyugat-indiai fiatalemberről szól, akit az angol emigrációs hivatal munkatársai egy reggel felzörgetnek brixtoni lakásában azzal a céllal, hogy mint illegális emigránst kitoloncolják az országból. De ez naiv agyafúrtságával, a telefonon keresztül meggyőz egy rabbit arról, hogy ő voltaképpen zsidó, és megkéri, most azonnal jöjjön ki a repülőtérre, és adja hozzá Irene-hoz, a brixtoni kis munkáslányhoz, aki mellette zokog. Mikor azonban kiderül, hogy a leánynak északír útlevele van, így tehát Meadowlark a házasságon keresztül csak Írországban telepedhetne le, gyorsan visszavonja nősülési terveit. Azonban kisvártatva megérkezik sötét bőrű barátnője egyenesen Jamaikából, aki viszont brit útlevéllel rendelkezik. Vele aztán a rabbi ott helyben összeadja.

A darab igen ügyes dramaturgiai szerkezete (Michael Rudman rendezésében a Hampstead Theatre-ben került bemutatásra szeptemberben) meggyőzővé varázsolja a képtelenségeket, és a sok kacagás közben könnyen elmosódnak a határok: most tulajdonképpen kinek a rovására is csapkodjuk a térdünket? A darab fogatlanságát mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a West End-i szín-házi maffia megszimatolván az anyagi sikert - csúnyán összemarakodott rajta.

Ha nagyon engedékenyek akarunk lenni, azt mondhatnánk, hogy Tom Stoppard új darabjában legalább megpöccenti a sötét bőrűek feletti angol szuperioritás problémáját. A cseh származású író, aki *Rosencrantz és Guildenstern halott, Travestiák* valamint *Tornászok (Jumpers) című* darabjaival felsorakozott a könnyen emészthető, mégis intellektuális „újklasszikusok" sorába (Ayckbourn és Gray mellé), új darabjával, a *Night and Day-vel (Éjjelek és nappalok)* tovább öregbítette populáris sikerét. (Peter Wood rendezésében a Phoenix Theatre mutatta be novemberben.)

Egy fiktív afrikai országban, amit a szerző Kambawének nevez, a gazdag angol származású bányamérnök villájában véletlenül összefut két angol újságíró. Kiderül, hogy ugyanannak a neves vasárnapi újságnak dolgoznak mindketten. Wagner képviseli a szakszervezeti szabályokhoz mindenkor hű, a kollégák közötti szolidaritást tiszteletben tartó embert, míg a fiatal Milne, aki időközben elhabzsolta a kulcsanyagot az idősebb és tapasztaltabb Wagner elől (Kambawében háború folyik, és Milne-nek sikerült interjút készítenie az ellenállási mozgalom vezetőjével), nyíltan bevallja, hogy ki-zárták a szakszervezetből, mivel sztrájk-törő volt a vidéki lapnál, ahol azelőtt dolgozott. Ő különben is köp a szak-szervezetre, neki az újságírás az egyedül fontos. Mikor Wagner dühödt telexben tiltakozik a szakszervezeti szabályok

ilyen súlyos megsértése ellen, a lap főszerkesztője választelexében egyértelműen közli vele, hogy hova dugja azokat a bizonyos szabályokat. A Milne által küldött anyag nyilván túl szenzációs ahhoz, hogy holmi elvi kérdés miatt jégre kerüljön. Végül mindkét „tábor elnyeri büntetését; igaz, az egyik drasztikusabb módon, mint a másik. Milne éjszakai sztorivadászat közben aknára lép, Wagnert pedig Mageeba, Kambawe miniszterelnöke kurta-kemény husángjával alaposan fejbe kólintja, mikor az újságíró látszólag alázatos, valójában azonban vállveregető kérdéseivel ostromolja.

Ruth (Diana Rigg az eredeti szereposztásban), a mérnök okos, szépasszony felesége, aki halálra unja magát, és evégből először Wagnerrel fekszik le, majd Milne-t csábítja el, könnyed eleganciával kapcsolja egymáshoz a darab figuráit. Az előadás valóban igen szórakoztató, de mint általában, Stoppard is megragad a szellemes-cinikus csevegés szintjén. Nem véletlen, hogy több kritikus Shaw-hoz hasonlította.

David Mercer *Cousin Vladimir* című darabja volt (Steve Gooch *Kalóznőkje* mellett) a Royal Shakespeare Company őszi termésének legkínosabb bukása. Egy valaha neves angol tudós (ma ki-ábrándult alkoholista) Bécsbe utazik, hogy feleségül vegye Katját, öreg orosz barátjának, Vladimirnak az unokahúgát. A formális házasság - hogy, hogy nem - Vladimir előtt is megnyitja a legális utat nyugat felé. Míg éjjel-nappal isznak a tudós elegáns londoni lakásában - Mercer meg van győződve arról, hogy mindenki kivétel nélkül elissza az eszét, olyannyi-ra, hogy szereplői whiskyspohár nélkül szinte már színre sem lépnek -, Katja és Vladimir kifejtik, hogy nem találják paradicsomnak Angliát, és visszatérnek a Szovjetunióba. Ez a konklúzió sem a kritikusoknak, sem a közönségnek nem imponált. A legnagyobb baj azonban a darabból áradó elsöprő nihilizmussal volt. Eszmei mondanivalóját így lehetne meg-fogalmazni: itt se jó, ott se jó, csak részegen jó.

Mercer új darabja, a *Than and Now (Tegnap és ma),* melyet a Hampstead Theatre mutatott be májusban, egy yorkshire-i proletárgyerek fejlődéstörténete. Milyen nagy szó is volt - fejtegeti az író -, hogy a fiú a háború alatt egy gazdag és szép nagypolgári lánnyal hálhatott, ma viszont, miután elvégezte az egyetemet, és magát degeszre kereső, jónevű orvos lett belőle, utolérte, sőt el is hagyta a nagypolgári lányt. Ha azért írta meg a darabot Mercer, hogy megmutassa, lám, kezdenek omladozni az osztályok közötti falak, akkor miért van az, hogy a főhős végszava: jó lenne meghalni.

Tévedés ne essék, itt hazugságról, tisztességtelenségről szó sincs. De vajon miért költenek ennyi pénzt abból a kevésből, ami rendelkezésre áll (hiszen sem az RSC, sem a Hampstead nem privát színház) és ennyi energiát nihilista írók önsajnálgató merengéseire (még akkor is, ha nagyon profi módon tudnak merengeni, mint Mercer), mikor számtalan a valódi probléma?

Pinter új műve, *a Betrayal (Árulás),** melyet a Nemzeti Színház mutatott be novemberben, Peter Hall rendezésében, Martin Esslinen kívül mindenkit gyökereiben rengetett meg. Ez az első Pinter az 1975-ben írt *Senkiföldje* óta. (Igaz, hogy már ez sem volt az igazi, de a meg-fáradt szövegben még mindig ott kóválygott Pinter szelleme, amiből a két nagy öreg, Gielgud és Richardson felejthetetlen előadást varázsolt.)

Az Árulás egyetlen nagy találmánya, hogy visszafelé pörgeti az eseményeket. 1977-ben indul, és az utolsó jelenet 1968-ban játszódik. Egy háromszögről van szó: egy feleség és két férj. A férfiak közül az egyik Emma férje (Roger), a másik hét évig a szeretője (Jerry). A miliő természetesen intellektuális: a feleség képtártulajdonos, a két férfi könyvkiadással foglalkozik. A dialógus az unalomig leegyszerűsített, érzelmek és indulatok nincsenek. Egyedül Jerry fakad ki egy alkalommal, mikor arról van szó, hogy ő bár hét éven át minden délután szeretkezett barátja feleségével, hogy van az, hogy Roger nem szólt, amikor - mint ez aznap kiderült - évek óta tud már a dologról?

Martin Esslin azt állítja, hogy Pinter e darabjában elkeserítő képet ad egy olyan társadalomról, melyben napirenden van egymás kölcsönös megcsalása. Valóban olyan fontos, hogy ki kit csapott be? Emma és Jerry Rogert? Vagy Emma és Roger Jerryt? Vagy csak Emma Jerryt, amikor teherbe esett Rogertől? Vagy Jerry Emmát, mikor kijelen-tette, hogy esze ágában sincs elhagyni a családját? Pinternek, Esslinnek meg még néhány hampsteadi entellektüelnek, úgy tűnik, ez fontos. Még az is elfogadható (bármennyire sajnálatos), hogy Pinter, mivel más témája nem akadt, kiírt magából egy fájó élményt. De hogy rögtön ott teremjen egy ügyvéd, aki ezt a személyes élményt törvényerőre kívánja emelni!

„A munkásosztály a társadalom egyetlen potenciálisan progresszív erőforrása. De előbb le kell ráznia reakciós szervezeteit, a Munkáspártot és a Szakszervezeteket. . . Kifejezetten a munkásosztály számára nem lehet színdarabokat írni. Egyszerűen azért, mert nem járnak színházba. Az ember arról ír, amiről írnia kell, s az én darabjaim általában a munkásosztályról szólnak" - mondta egy interjúban a harminchárom éves Howard Barker. (Kerensky: The New British Theatre, Hamish Hamilton, 1977.)

Barker műveit - témájukat és szándékukat illetően - a korai Brenton vagy Harc munkájához lehetne hasonlítani, de mind tehetségével, mind konokul következetes elkötelezettségével többször le-körözte hasonló korú kollégáit. David Edgar mellett, véleményem szerint, ma ő a legjelentősebb fiatal drámaíró Angliában. Első nagy sikerét 1975-ben, a Royal Courtban bemutatott *Stripwell* című darab hozta. Stripwell, a közömbös, középkorú törvényszéki bíró, lelkiismeret-lenül ítélte el emberek ezreit az évek folyamán. A darab végén egyik áldozata agyonlövi. Maró iróniával megrajzolt kitűnő karakterek népesítik be a Stripwell körüli szomorú komédiát: tizenkilenc éves, diplomás, go-go girl szeretője; szenilis, hajdani munkáspárti funkcionárius apósa (akit Barker természetesen még betegsége és öregsége ellenére sem kímél); fásult-savanyú felesége; valamint a fia, aki a dzsungelbe készül, hogy heroint csempésszen be nőstényelefántok nemi szervébe rejtve.

That Good Between Us című darabja, melyet a Warehouse, az RSC stúdiószínháza mutatott be 1977-ben, egy olyan angol társadalmat vetít előre, melyben a munkáspárti kormány mind drasztikusabb biztonsági apparátussal próbálja megfékezni a nyugtalankodó munkásokat. Ugyanitt vitte színre Bill Alexander *a Hang of the Gaolt* (kb. *A fegyház kulcsa).* A middenhursti börtön üszkös roncsai: a mai brit társadalom. Barker a kormány által kiküldött vizsgáló bizottság kihallgatássorozatainak keretébe helyezi a cselekményt. Cooper ezredes, a börtönigazgató elsírja: mennyit küszködött azért, hogy a sivár börtönből paradicsomot varázsoljon. A bizottság vezetője, Jar-

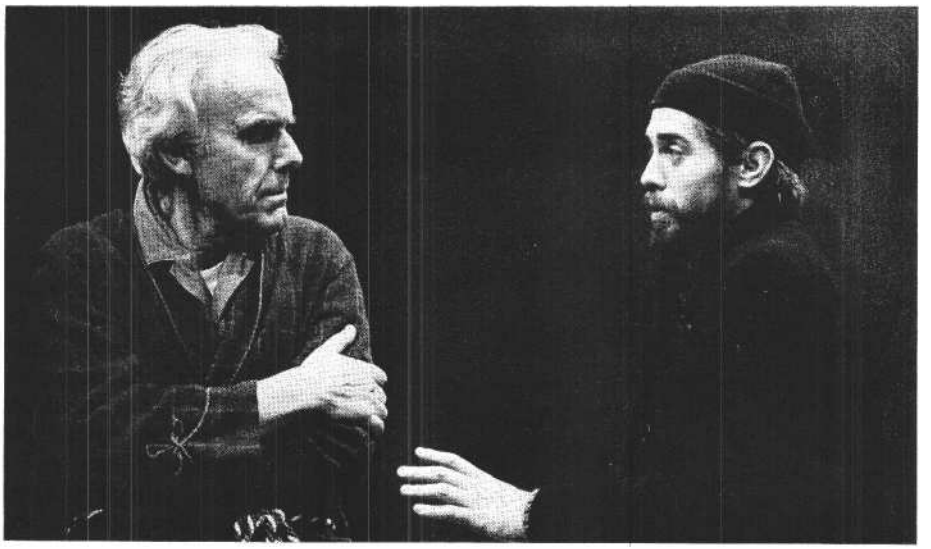
* *Magyarul megjelent a Nagyvilág* ***1979/9.*** *számában.* ***(Szerk.)***

dine kérésére aztán átadja az általa „dicső kormányzásnak" nevezett elmélet receptjét, ami körülbelül így hangzik: az emberi állatot csak ütlegeléssel lehet megszelídíteni. Főleg a fejét kell ütni-verni, és ha vigyázunk arra, hogy a sebek soha be ne forradjanak, az agy permanens ködben tartható. Ezt nem ő találta ki - mondja -, hiszen e gyakorlat kétezer éves múltra tekint vissza, gondoljunk csak a bennszülöttekre. A véres, konok fejeken belül ugyanis ott lobog a szolga-lelkűség parányi lángocskája. Ezt a lángot szerette volna ő - fáradtságot nem kímélve - fellobbantani. De a foglyok ellenálltak. Nem hagyták, hogy meg-váltsa a lelküket.

Az időközben befutott államtitkár megpróbálja lekenyerezni a szocialista elveket valló, könyörtelenül becsületes Jardine-t. Mit szólna a közvélemény, ha kitudódna, hogy Cooper ezredes, miután egész életét az angol felsőbb-rendűség bizonyításának szentelte, most maga alá piszkított ? Hiszen itt van Turk, a rablógyilkos, az ezredes „Péntek"-je, aki szíves örömest magára vállalja a gyújtogatást. És Jardine, a megrendült néző füle hallatára nemesi címerre váltja elveit.

Az évad többi darabja két laza kategóriába sorolható. Az első a beteg ember kiszolgáltatottságának problémáját feszegeti. Brian Clark *Whose Life is it Anyway ? (Hát kinek kell az élete, ha nem az enyém?)* című darabját - igaz, már tavaly márciusban volt a premierje - azért említem, mert még mindig óriási siker. Egy szobrászról szól, aki autó-baleset következtében megbénult, s bár tudja, csak néhány napja van hátra, saját felelősségére el akarja hagyni a kórházat. Orvosa pedig még attól sem retten vissza, hogy jogi beavatkozást kérjen a páciens erőszakos életben tartására. A színész (Tom Conti az eredeti szereposztásban) „nyakig gipszben" csupán arcmimikájával játssza végig a szerepet.

A másik két hasonló témájú darab idegbeteg emberek sorsát tárgyalja, s erényük többek között az, hogy nem egy öntudatos művészről, hanem átlagemberekről szólnak. A fiatal ír drámaírónő, Mary O'Malley darabjának címe: *Look Out... Here Comes Trouble...* (kb. *Vigyázz, jön a doki...). Once a Catholic* című vígjátéka egy észak-londoni katolikus iskola serdülőiről szól, három éve megy a West Enden, zsúfolt házakkal. Nem tudni pontosan, miért... Ehhez képest az új darab előrelépés, mert legalább valami ködös társadalomkritikát tartalmaz, ugyanakkor sajnálatos módon majdnem teljesen nélkülözi előző művének szellemes-gunyoros hangvételét. Modern, állami elmegyógyintézetben játszódik, ahol a betegek szabadon járhatnak ki-be. Magányosságukat, félelmeiket jól ábrázolja a szerző, de az abszolút objektivitás mindenáron való megtartásával és a konfliktusok „ügyes" megkerülésével. Inkább hosszasan beszélteti hőseit asztrológiáról, kóser húsról és mágiáról, de ezt is minden konzekvencia nélkül. Amikor a darab vége felé az orvos és a betegek bolondvicceket kezdenek mesélni egymásnak, felcsillan az álmos néző szeme: végre, jön a csattanó. De nem jön. (RSC Warehouse, november.)



Edward Jewesbury és Nigel Terry Howard **Barker A fegyház kulcsa** című **drámájában (Királyi Shakespeare Társulat)**

David Edgar, aki *Destiny, Our Own People és The Jail Diary of Albie Sachs című* műveivel elkötelezett antifasiszta íróként mutatkozott be, feldolgozta Mary Barnes könyvét, melyet a hajdani szkizofrén asszony pszichiáterével, Joseph Berke-kel együtt írt a hatvanas évek végén.

A Mary Barnes című darabot először a birmingharni stúdiószínház magyar rendezője, Peter Farago vitte színre, és a Royal Court meghívására, februárban sikeres londoni előadássorozatra is sor került. A darab egy kelet-londoni lakásban játszódik: az antipszichiátriai iskola öt képviselője elhatározza, hogy kommunát létesít, és a bevett elmegyógyítási gyakorlattal ellentétben egy szoros közösség keretein belül próbálják majd kigyógyítani Maryt, a negyvenkét éves szkizofrén ápolónőt. Nemsokára konfliktusok lépnek fel: tényleg jót tesznek Maryvel azáltal, hogy a közösség egyenértékű tagjaként próbálják elkönyvelni? Hamarosan rájönnek, hogy nem. Meddig mehetnek el tehát emberszeretetben, megértésben, önfeláldozásban? Az író részletesen ábrázolja a szörnyű nehézségeket, melyeken a közösség tagjai nagy erőfeszítéssel átverekszik magukat, míg a közveszélyes, őrült asszonyt kivezetik a napvilágra. A többi beteggel, akik később kapcsolódnak a közösséghez, kevesebb sikerük van. Vagy azért, mert már túl késő, a betegség visszavonhatatlanul elhatalmasodott, vagy mert képtelenek meggyőzni a hozzátartozókat út-törő vállalkozásuk hatékonyságáról. A kitűnő rendezés mindvégig izgalomban tartja a nézőt, és Patti Love, aki csaknem végig színen van az őrült asszony szerepében, kimerítő emocionális élményt nyújt.

A következő kategória a szexuális felszabadítás témájához kapcsolódik. Mint már említettük, eme „ideológiapótlónak" aránytalan felnagyítása szimptomatikus mostanában a fiatal írók egy részénél. És ezen belül, főleg az írónőknél.

Furcsa paradoxon ez, hiszen a magukat egytől egyig feminista íróknak nevező nők drámatermése éppen azt a nézetet támasztja alá, miszerint a nőket csupán a szex érdekli. Es az is meglepő, mi több, sajnálatos, hogy bár gyűléseken és konferenciákon őszinte és indulatos felszólalásokra képesek, mint ezt néhány hónapja, a Színházi Írók Szakszervezete által rendezett, a cenzúrával foglalkozó kétnapos konferencián tapasztalhattuk, műveik végeredménye (vagy bemutatásuk ára?) tudatos és megalkuvó öncenzúrára vall. Másrészt mintha megragadtak volna valami liberális kritikai realizmus biztonságos öblében.

Pam Gems például, bár tehetséges, szellemes, melegszívű, vizuálisan szépen gondolkodó író, nem lép tovább a fel-színi ábrázolásnál. Ezt láthattuk első, nagy sikerű darabjánál, *a Busa, Fish, Stas and* Vinél (Hampstead Theatre, 1977), amelyre a West End azonnal le-csapott. Ugyanez vonatkozik *Piaf* című darabjára, amelyet a Royal Shakespeare

Patti Love David Edgar: Mary Barnes című darabjában (Royal Court Színház)

Company mutatott be tavaly Stratford-ban, és amely még mindig megy a londoni stúdiószínházban, szintén óriási siker-rel. Túlságosan egyszerű feladatnak lát-szik egy legendás nőalak életének drámává tupírozása, és ki ne hatódna meg Jane Lapotaire csodálatos művészetétől, a nagy énekesnő szerepében. De a darab maga semmi újat nem vet fel, semmi olyan pluszt nem ad, ami a Piaf-mítoszról amúgy is mindent tudó nézőt kicsit elgondolkodtatná.

Míg Pam Gems vesszőparipája a nő-felszabadítás, Caryl Churchill műveiben arra törekszik, hogy egységet teremtsen a szexualitás különböző megnyilvánulási formái közt. Sokan azért kedvelik, mert állítólag tud absztrahálni. Még akkor is, ha eme absztrakció sokszor csupán abban mutatkozik meg, hogy darabjai elő-szavában - mint például a *Traps (Csapdák)* esetében - előrebocsátja: „A darab-ban a hely, idő és cselekmény, valamint a szereplők egymáshoz való viszonya feloldhatatlan. A színpadon kívül más realitás nem létezik számukra. Fogadjuk el őket úgy, mintha összes lehetőségeiket egy és ugyanazon időben ragadnák meg."

Ehhez képest, amit a színpadon kapunk, a következő: Albert elhagyta családját Jack miatt. Aztán nem ment vissza Sylvia miatt. Sylvia most el akarja hagyni Jack miatt. Az eredeti kommuna néhány tagja visszatér, köztük Del, aki valami-kor valamelyik fiú szeretője volt, de most bevallja Christie-nek, hogy megölt egy lányt, mert az nem lelkesedett azért, hogy ő megerőszakolja. Christie, Jack húga, időközben feleségül ment egy törtető kispolgárhoz, aki rendszeresen veri, de Volvója van. Christie megcsömörlik a kispolgári élettől, és rászedi szadista férjét, hogy - a többiekkel együtt - költözzenek vidékre. Az ilyen és hasonló darabok „történelmi háttere" a hatvanas évek végének kiábrándult hippizmusa. A hetvenes évek végén ez már aligha érdekes. Hiszen manapság csak a chelsea-i arisztokrácia partyjain megy körbe a „hasis-joint".

Ennek ellenére Churchillnek a Royal Courtban tavaly bemutatott darabja kitűnő kritikát kapott. A „vissza a termé-szetbe" című mozgalom még mindig népszerű, annál is inkább, mert kiválóan alkalmas arra, hogy elterelje a figyelmet esetleges „balos" kimenetelű konklúzi-ókról. Végül is, a Nemzeti Színház el-képesztő anyagi helyzetében, százezreket költött Howard Brenton meg David Hare hasonló végeredményű darabjaira.

Brenton és Hare, akik a hatvanas évek közepétől az angol kísérleti színház úttörői voltak, még öt évvel ezelőtt is a modern angol drámairodalom reménységeinek számítottak. Brenton tavaly egy szégyenletesen naiv, politikai felké-születlenségről valló darabbal szerepelt a Nemzetiben *(A boldogság fegyverei* - Wea-p*ons of Happiness),* amelyben az angol munkásosztály, más kiutat nem találva, vidékre költözik. Harc pedig jobb híján, Kate Nelligan, a kíváló színésznő és barát „köré" írt egy színjátékot *Plenty (Bőség)* címen. Itt a hősnő, aki a háború alatt a francia ellenállásban munkálkodott, nem találva meg számítását az ötvenes és hatvanas évek Angliájában, visszatér fiatalsága álmaihoz. Ennek meg-felelően a darab utolsó képe virágzó zöld francia mezőn találja, lebegve, szélfútta, tarka nyári ruhában.

Visszatérve Caryl Churchillhez, legújabb darabja, a *Cloud Nine (A kilencedik felhőn)* kibővíti a szexuális harmóniára való törekvés vágyának lehetőségeit. A darab első része a viktoriánus Angliában (illetve a gyarmati Afrikában) játszódik, második felvonása csupán nyolcvan évet ugorva, napjainkban történik Londonban. A Joint Stock nevű együttes, amely a 7:84 mellett az egyik legismertebb, ma-gát szocialistának nevező színházi csoport, először egy kis vidéki színházban, Hullban mutatta be. Márciusban a Royal Court meghívására láthattuk a darabot. *A kilencedik felhőn* egy idézőjelbe tett nagyszabású családi dráma. A családtagok közötti rejtett szexuális összekuszálódást és az ebből fakadó hipokrita magatartás-mintákat vizsgálja, hogy a második részben azután kitegye őket a nyilvánosság elé. Legyünk annyira felvilágosultak a XX. században - mondja a szerző -, hogy legalább családon belül gyakoroljunk toleranciát egymás szexuális kívánalmaival szemben.

Előző műveivel szemben, az írónő ebben a darabban némi humorérzékről ad tanúbizonyságot, és mert jobban ki-használja a színház adta lehetőségeket, az előadás pereg. Csak megint túl sokat akar sűríteni a figurákba. De legalább a szereplők lemondtak arról, hogy prob-lémáik és frusztrációik elől vidékre me-neküljenek tehenet fejni.

Michelene Wandor *Aid Thy Neighbour (Segíts felebarátodon)* című darabját a New End Theatre mutatta be október-ben, Kate Crutchley kíváló rendezésében. A darab Londonban játszódik, és két, egymás mellett lakó párról szól. Mindkét pár nagy dilemmával küszködik. Mary és Joseph gyereket szeretne, de eddig se-hogy sem sikerült. Sandy és Georgie szintén, de nekik objektív okok miatt nem lehet - tudniillik leszbikusok. Mind-két pár a mesterséges megtermékenyítés mellett dönt. De előbb - igaz, hogy nem megy valami könnyen - megbirkóznak előítéleteikkel. Az írónő megmutatja: nemcsak a heteroszexuális házaspárnak kell „lenyelnie" és elfogadnia azt, hogy szomszédaik - számukra eddig aberráltnak vélt - kapcsolatban élnek, de a leszbikus párnak is toleranciát kell gyakorolnia, hogy megérthesse és elfogad-hassa a viszolygást keltő, tipikus-kispolgári-fiatal-házaspár szindrómát. A barátság teljes, csak akkor üti fel a fejét némi féltékenység, amikor Georgie-nak sikerül teherbe esnie, Marynek viszont nem. De Mary ekkorra már olyannyira emancipálódott, hogy ha gyereke nem lehet, munkát vállal, és ezáltal próbálja feszegetni kényelmes-unalmas kispolgári életének falait. Nem világrengető darab, de ebben a témakörben az egyik legvilágosabb, legegészségesebb, elkötelezett, humoros és humánus.

Ebben a kategóriában is David Edgaré az utolsó szó (reméljük, nem a legvégső!). *Teendreams (Bakfisálmok,)* című új darabja, bár a Monstrous Regi-ment nevű, magát véres feministának valló színházcsoport részére készült (társ-szerzője az együttes tagja, Susan Todd), messze túllép a feminizmus fogalmának határain. A cselekmény Frances sorsát követi tizenöt éves korától az 1968-as diákforrongások izgalmas hónapjain át tanári és magánéleti meghasonlásáig, majd vidékre, szüleihez való meneküléséig és szilárd elhatározásáig, hogy viszszatér a „csatatérre", korrigálni próbálja hibáit, és megvalósítja önmagát.

Frances sorsával párhuzamosan fut egyik tanítványának, a tizenöt éves Trishának a sorsa. A kislány öngyilkossági kísérletet tesz. Konfliktusba kerül, mert úgy érzi, Frances elvett tőle valamit, és nem adott cserébe semmit. Frances ugyanis azt állította, hogy az élet nem olyan, mint ahogy azt a Trisha által kedvelt színes magazinok feltüntetik. Azok gazdagságot, luxust, boldogságot ígértek egy nyurga csinos álomlovag ol-

Julian Glover és Sheila Reid David Mercer: Vladimir bácsi című darabjában (Királyi Shakespeare Társulat)

Jane Lapotaiire Edith Piaf szerepében (Királyi **Shakespeare Társulat)**

dalán, s mindezért csupán annyit kérnek, hogy ezt meg ezt a kozmetikai szert használja, és itt meg itt vegye meg legdivatosabb ruháit. Trisha kétségbeesésének másik oka az, hogy legjobb barátnője, Denise elszerette a fiúját. Denise meg, mikor meghallja, mi történt Trishával, keserű dühében randalírozó huligánná válik. Hirtelen ő is nagyon egyedül marad. Aztán ott van Rosie, Frances gyerekkori barátnője, aki tízéves házasság után hirtelen ráébred arra, hogy nem bírja tovább férje önző zsarnokságát. Két kicsi gyerekével nekivág az életnek.

A darab végén csaknem mindenkinek a sorsa a „helyére kerül". Trishából csinos, öntudatos fiatal dolgozó nő lett. Denise összeszedett egy gyereket, és nagyon boldog vele. Rosie is dolgozik, és már nem ragaszkodik olyan görcsösen a gyerekeihez : elengedi őket „fasiszta nagymamájukhoz", hogy kezében a válási végzéssel, Francessel együtt meghódítsa az aznap este Londonban fellelhető összes férfit.

A többé-kevésbé végig párhuzamosan futó szálak megható, optimista egésszé formálják a darabot. Edgar egyike azon kevés fiatal angol íróknak, akik nem irtóznak az érzelmektől. Gyengéden bányássza ki figuráiból felvett magabiztosságuk nyikorgó kérge alól a szeretetre vágyást, a melegséget.

E számunk szerzői:

FÖLDES ANNA újságíró, a Nők Lapja rovatvezetője

GÁBOR ISTVÁN újságíró, a Magyar Nemzet munkatársa

ISZLAI ZOLTÁN újságíró, az Élet és irodalom rovatvezetője

JULIAN RIA kritikus, a BBC dramaturgja

KERÉNYI GRÁCIA költő, műfordító

KISS ISTVÁN mérnök, színháztechnikus

KŐHÁTI ZSOLT újságíró, a Filmkultúra főszerkesztője

KROÓ ANDRÁS egyetemi hallgató

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

PÁLYI ANDRÁS újságíró, a SZÍNHÁZ. munkatársa

RÉVY ESZTER a Fővárosi Művelődési Ház színházi referense

RÓNA KATALIN újságíró, a Hungarian Travel Magazine munkatársa

RUDNYICKIJ, KONSZTANTYIN kritikus, a művészettudományok doktora

SZÁNTÓ JUDIT dramaturg, a Színházi Intézet munkatársa

Lengyel lapok a Vígszínházról

Ez év márciusában a Vígszínház társulata vendégszereplésen mutatkozott be a lengyel fővárosban Örkény István Pisti a vérzivatarban, *Csurka István* Házmestersirató *és Hernádi Gyula* Királyi vadászat *című darabjával. A vendégjáték sajtóvisszhangja, melyről az alábbiakban rövid áttekintést adunk, jó ízelítőt nyújt a Vígszínház varsói fogadtatásából. Érdemes megjegyezni, hogy időközben a* Házmestersirató *már meg is jelent lengyelül a Dialog című folyóirat szeptemberi számában.*

Szürke ember a vérzivatarban címmel Agnieszka Baranowska összefoglaló cikkben méltatja a Vígszínház három produkcióját. Bevezetőben - szabadon, a Teatr Powszechny tolmácsberendezés-emlékeire hagyatkozva - Pisti szavait idézi korunkról, amelyben hősök vagy gyilkosok lehetünk, s amelyet a magyar vendégszínház koncepciója egy darabjának érez. Ez a színház elsősorban a jelenről beszél, a szó lehető legtágabb értelmében. A jelen egyszerű hétköznapjairól éppúgy, mint az átfogó társadalmi problémákról, a politikai életről. Élő nyelven. Történelmi hagyományokkal a háttérben. Mítoszokkal és a velük való szembesüléssel. A vendégjáték három darabja nem véletlenszerű választás eredménye. Örkény, Csurka és Hernádi drámái az aktuális repertoár részei.

Mindhárom szerző sok éve és nagyon komolyan foglalkozik drámaírással. Népszerűségükhöz (és ha lehet így mondani: sikerükhöz) az is hozzájárul, hogy minden vagy majd' minden magyart érintő dologról írnak. Csurka például egy budapesti külkerület jellegzetes típusait, életük hétköznapjait mutatja be. De nem egyéni sorsuk és életük eseményei a fontosak; az író a társadalomról mond ki igazságtöredékeket. Tekinthetjük a *Házmestersiratót* színpadi riportnak az alkoholizmusról, kissé keserű naturalista társadalmi komédiának a magyarok „nemzeti" jegyeiről, amelyben a jelen pillanat ugyanolyan meghatározó, mint az elmúlt évek, a háború, az új rendszer.

Ugyanerről szól, csak egészen más hangvételben Örkény költői groteszkje, amelynek már egyáltalán nincs cselekménye, a történelmi villanások mégis fel tudják idézni a személyi kultusz évei-nek ellentmondásos légkörét, nyugtalanságát és lelkesedéseit. A címszereplő Pisti a szimbólum rangjára emelkedik: szürke kisember ő, amilyennel bárhol, bármikor találkozhatunk - egy mai magyar.

Beszéljünk komoly dolgokról, de ne unalmasan -- ez lehetne a három író és a Vígszínház jelszava. A darabokból árad a humor, amelyet nemcsak azok érthetnek meg, akik ismerik a három dráma tényanyagát. Azok is mulatnak Hernádi *Királyi vadászatán,* akik mit se tudnak az utolsó Habsburgnak, a detronizáció után, a magyar trónért vívott erőfeszítéseiről. Ezek a nagyon magyar darabok érdeklődésre tarthatnak számot Lengyelországban is. Jelentősebb magyar drámákat fedezett már fel lengyel színház azoknál, amelyeket a Víg-színház most bemutatott. De éppen a lengyel színházi élet legfőbb hiány-cikkére jött meg ismét az étvágyunk: a komoly dolgokról pompás humorral beszélő, mesterkézzel szerkesztett darabokra.

Kultúra, 1979. III. 2.

Az ismert és agyoncsépelt mondást - *Lengyel, magyar két jó barát...* adta cikke címéül Roman Szydlowski, aki a Magyar Kultúra Napjai alkalmából sorra veszi a lengyel színházak magyar be-mutatóit, a testvérszínházi kapcsolatok eredményeit, s a terjedelmes íráson belül röviden érinti a Vígszínház vendégjátékát is. (Szydlowski - más helyütt - külön is méltatja a produkciókat.)

Némi képet kaphatunk a kiváló kritikus írása nyomán arról, hogyan vélekednek a magyar színházról általában Lengyelországban. Nem volt kedvező a magyar színház híre, ennek nyilván az volt az oka, hogy nem mindig szerencsésen választották ki a vendégül látott magyar együtteseket - írja. Nem udvariaskodik a cikkíró: megállapítja, hogy eddig egyetlen jó magyar színházat látott, a Bábszínház Mandarin-előadását. A magyar drámaírás és a magyar szín-ház legfrissebb eredményeit illetően: „a többi - néma csend".

A Magyar Kultúra Napjai most végre gazdag információval szolgáltak. A magyar dráma legjavát láthattuk lengyel színpadokon. Mi mégis azt vártuk, hogy

a Vígszínház előadásain „kitűnően megírt" darabokat látunk kitűnő színészek tolmácsolásában. Örkény István *Pisti a vérzivatarbanja,* ez a rendkívül kegyetlen önvizsgálat Várkonyi Zoltán okos-bölcs és ötletes rendezésében sajátos moralitás, szinte egy magyar J*edermann.* Nyersen és őszintén beszél az író nemzete múltjáról és jelenéről, vállalva a legnehezebb szerepet, a purgatóriumét.

Az első meglepetés után jött a második. Csurka István darabjában sincs sem-mi régimódi, pedig ennek a formája sokkal realisztikusabb, mint Örkényé. A dráma indítása Gorkij *Éjjeli menedék-helyére* emlékeztet. Aztán - minden naturalisztikus részletezést mellőzve - számos igazságot tudunk meg az emberről és az ember sorsáról. Az első két este revelációja után a harmadik produkció, Hernádi *Királyi vadászata* csalódást okozott; meglehetősen szokványos darab, a tragikus végkifejlet ellenére közelebb jár az operetthez, mint az igazi drámához.

A Slowo Powszechne név nélküli cikke a Csurka-darabról számol be. Jószerével tartalmi ismertetésre és a színészek felsorolására szorítkozik, majd summázásképpen megállapítja, hogy a darab eleven, izgalmas, hatásos, és ugyanez mondható el a Vígszínház előadásáról,

Slowo *Powszechne,* 1979. III. 14.

Színház Budapestről címmel tudósít az Express Wieczorny a Vígszínház három produkciójáról. Röviden ismerteti a színház történetét, majd szintén meglepetésének ad hangot mindhárom előadás kapcsán. Abban nincs semmi rendkívüli - állapítja meg -, hogy mai szerzők műveivel érkezett a nagy hírű együttes Lengyelországba, ám hogy ennyire mai tudott lenni, ilyen lényegre hatoló, kegyetlenül korszerű, az már különös figyelmet érdemlő teljesítmény.

Express Wieczorny, 1979. III. 9.

Roman Szydlowski másik írása, amely a Trybuna Luduban jelent meg, népszerűbb kifejtése az összefoglaló írásában jelzett véleményének. Örkény művéről a legnagyobb elismeréssel beszél, Różewicz Kartotékjával érzi rokonnak, és emlékezteti őt Jerzy Broszkiewicz *jövök és elmondom* című önéletrajzi ihletésű drámájára is. Csurkával kapcsolatban itt is megemlíti az *Éjjeli menedék-hely* dramaturgiáját követő expozíciót, s kiváló darabnak mondja, amely méltó partnerre talált a rendező, Horvai István személyében. Hernádi művét jóval gyengébbnek érzi az előbbi kettőnél, s az írói stíluszavart a rendező bizonytalansága csak fokozta -- állapítja meg.

Trybuna Ludu, 1979. III. 5.

Hernádi darabjáról hasonló véleményt nyilvánít a katowicei kritikus is, bár sajnálkozik, hogy nincs összehasonlítási alapja. Ugyanis Szilézia fővárosába csak ezt az előadást hozták el a magyar vendégek, így ebből nehéz megítélni a neves együttest. Bár kétségtelen szín-padi erényekkel is rendelkezik, koránt-sem sorolható az európai drámaírás remekei közé. Az előadás egyébként hatásos és magas színvonalú, a színészek megérdemelt sikert arattak Katowicében is.

Dziennik Zachodni, 1979. III. 11

Wojciech Natanson beszámolója inkább csak a darabok ismertetésére szorítkozik. A legtöbb figyelmet ő is a *Pisti*-nek szenteli, az egyetlen groteszk hang-vételű műnek a háromból. Bár ezzel is csínján kell bánni - írja --, a fogalom nem ugyanazt jelenti, mint a lengyel szóhasználatban. A magyar dráma ugyanis csak a századfordulón kezdte meg pályafutását (ezt Ézsiás Erzsébet Teatr-beli cikkére hivatkozva mondja), s így a színpadi groteszk is egészen fiatal műfaj még Magyarországon. Ezért inkább szimbolikus önvallomásnak nevezné Örkény művét.

Csurkát ismét hasonlítják, ezúttal egy lengyel kortársához, Jacek Janczarskihoz. aki hasonló „szociológus-szemüveggel" vizsgálja korunk irritáló, fájdalmas jelenségeit.

A Hernádi--darabnak itt csak rövid tartalmi ismertetés jut, a cikkíró véleménye nem derül ki. Elismeréssel szó viszont a magas színvonalú egységes játékstílusról, amely a Vígszínház művészeit jellemzi.

Życie Warszawy, 1979. III. 7.

(Összeállította : Balogh Géza,

Ödön von Horváth-szimpózium

Az érintett ágazatoknak még századunk végére sem sikerült megegyezniök a drámaíró státusában. Költővel, prózaíróval bízvást foglalkozhatnak zárt körben az irodalomtudományok szakemberei, ám a drámaíró - ha valóban drámaíró - nem befejezett művet teremt, hanem alapanyagot további alkotók: a színházi emberek számára, és ezért róla szólván egyenjogúan illetékesek ez utóbbiak is, rendezőtől színészen át szcenikusig és zeneszerzőig. Mégis, sorra-rendre ülnek össze a drámaírók tanulmányozására is szűk körű irodalmi tanácskozások, melyek a szöveg holt betűinek elemzésére szorítkoznak, és az alkotó halhatatlanságának legfőbb pilléréről: színpadi utóéletéről úgyszólván említés sem történik. (Ami egyébként a tanácskozók lelkiismeretességét is mutatja, hiszen legtöbbjük sajnos szín-házba legföljebb esetlegesen, nem mint „szakember", hanem mint „kultúrember" jár.)

De nem szeretnék igazságtalan lenni: bármint vélekedjenek is az irodalomtudósok szívük mélyén a színházi szakma képviselőiről, újabb időkben ők a gesztust megteszik: a meghívók szétmennek a színházak címére is. Ám a praxis emberei többnyire tartózkodnak a megjelenéstől; elfoglaltságuk - melyhez a tudományos tanácskozások szervesen nem tartoznak hozzá -- éppúgy távol tartja őket, mint a „filoszokkal" szembeni, jogos-jogtalan elfogultság, amellett úgy érzik, nem kenyerük a mindennapi tapasztalatok emelkedett, tudományos általánosítása, amely az esetek egy részében éppenséggel idegen nyelvek ismeretét is megkövetelné (ami a hazai szakmának sajnálatosan szűk keresztmetszete).

Egyszóval a találkozás többnyire elmarad, és a két tábor között csak a kritikusok és a színháztudósok próbálnak hidat verni. Sajnos az utóbbiak - már ahol vannak - gyakran a legmegrögzöttebb filoszokkal versengenek a praxis lenézésében, az élettelen absztrahálásokban vagy a részletkérdések fetisizálásában; az előbbieket pedig mindkét tábor gya-

nakodva szemléli, lévén ők se nem tudományos emberek, se nem gyakorló alkotók. Pedig hát az igazi mégiscsak az lenne, ha a nagy drámaíróknak szentelt kerekasztalok körül egyaránt képviseltetnék magukat valamennyien: irodalmárok, színházi emberek és kritikusok. Meggyőződésem, hogy színesebb, élettelibb, jelenvalóbb lenne tőle az egyetemi oktatás, a szakirodalom, a kutatás, és elmélyültebbek, kitekintésükben, aszszociációs körükben gazdagabbak a színházi előadások; meggyőződésem, hogy az ilyen típusú találkozások nem egy klasszikus képét módosítanák és tennék a nagy embert eleven kortársunkká. Ám úgy látszik, ezek megszervezése a legkényesebb diplomáciai problémákkal is felveszi a versenyt...

Az Esti Hírlap 1979. november 8-i száma például objektív híranyagban számolt be az aznap rendezett Ödön von Horváth-szimpóziumról, megemlítve, hogy „magyar részről, számos más színházi ember mellett A. B. és X. Y. . . is részt vesz a tanácskozásokon". Nos, véletlenül általam is ismert alapos okból, A. B. nem jelent meg, de hasonlóképp cselekedett X. Y. és a számos más színházi szakember is; némettanszékeink professzorain kívül a kerekasztal hazai felén egyes-egyedül Mészöly Dezső, legkiválóbb Ödön von Horváth-fordítónk volt jelen. Igaz viszont, hogy az osztrák színházi szakma sem képviseltette ma-gát, bár az ottani praxis azért szóhoz jutott, egy színháztudós, egy kritikus és egy író jóvoltából.

Mindezzel korántsem akarom lebecsülni a tanácskozás értékét, sőt, hiszen éppenséggel az a véleményem, a legelvontabbnak tetsző részletkutatás ismerete is megtermékenyítheti a gyakorlatot - ha eljut hozzá! Dr. Schmidt-Dengler grazi egyetemi docens például igen érdekesen elemezte *a Mesél a bécsi erdő* és a húszas évek népszerű bécsi úgynevezett „Trivialromanjai" összefüggését. Ennek során ismertetett egy korabeli bestsellert, amelynek hősnője - egyéb-ként Kun Béla egy Bécsbe emigrált munkatársának szeretőjeként - nemcsak a Marianne nevet viseli, de jelleme és életének fordulatai is erősen emlékeztet-nek Horváth nőalakjára. Állítom, hogy egy következő *Mesél a bécsi* erdő-előadás rendezője profitálhatna *e Jazz* című regény elolvasásából, éppen a két igen különböző minőségű feldolgozás motívumazonosságai révén. Jarka professzor, a montanai egyetem osztrák vendégtanára szembeszökő hasonlatosságokat mutatott ki Ödön von Horváth és egy, számomra - bevallom - eleddig ismeretlen orosz származású, Ausztriában letelepült, majd a hitleri terrornak áldozatul esett szerző, Jura Soyfer élet-műve és recepciója között; nem lenne érdektelen megismerkedni az utóbbival! Hellmuth Himmel professzor, ugyan-csak Grazból, a horváthi Volksstück párhuzamos jelenségeit elemezte a monarchia utódállamaiban, így Molnár *Liliomját* és Frantisek Langer *Perifériáját.* Debreceni professzorunk, Némedi Lajos viszont vitába szállt a hagyományos felfogással, amely Horváth kapcsán elsősorban a Volksstück előzményeit kutatja; szerinte a Horváthhoz vezető vonal a polgári tragédia műfajában keresendő, Lessingtől és Schillertől Lenzen és Wagneren át Büchnerig. (Több magyar felszólalóhoz hasonlóan ő is fel-hívta a figyelmet a „Volksstück"-meghatározás lefordíthatatlanságára, a „nép-színmű", „népdráma" kifejezés használata ugyanis nemcsak pontatlan, de megtévesztő is.)

A színházi gyakorlat kérdéseivel elsőnek Kurt Kahl újságíró, egy Horváth-monográfia szerzője foglalkozott. Szerinte túlságosan idilli az a beállítás, mi-szerint az 1945 utáni Horváth-reneszánsz elsősorban Ausztriának köszönhető. Az első osztrák Horváth-bemutatók kísérleti színházakban zajlottak, koránt-sem egyértelmű, tájékozottnak pedig éppen nem mondható kritikai visszhanggal (az egyik vezető kritikus például „a magyar nyelvű eredeti igen gyatra fordításával" vádolta az adott produkciót!; s a németül tudók kedvéért hadd iktassam ide az egyik kritika címét is: „Öd - Öder Ödön von Horváth"). Hosszú évekbe telt, míg az író a nagy színházakban is polgárjogot nyert. Kahl egyéb-ként nem tartja elvetendőnek ezt a gyakorlatot, és a magyar színházaknak is azt javasolta, hogy a látszólagosnál nehezebben emészthető és befogadható szerzőt először kis színházakban próbálják át-töréshez segíteni. Egy rendkívül dinamikus fiatal színháztudós, dr. Ulf Birbauer néhány újabb avantgarde jellegű Horváth-előadást elemzett, igen szemléletesen és rokonszenvesen; ilyenkor mindig frissen fájlalom a magyarországi színháztudományi katedrák hiányát. Másfelől az ilyen felszólalások csak növelik a hiányérzetet a színházi alkotók távolmaradása fölött, hiszen a kritikus, az elméleti ember, bármily ráhangolt is, mégiscsak kívülről nézi és lát-tatja az egyes színházi koncepciókat.

Érdekes szempontot vetett fel a Bécsben élő Kőváry György, aki ezúttal is hű maradt rokonszenves kettős kötöttségéhez. Szerinte Horváth, akinek anya-nyelve magyar volt, nem ír tökéletes németséggel, és stílusában nem egy hungarizmus mutatható ki. („Elromlott a telefon" - írja például, holott ezt a kifejezést a német nyelv nem ismeri.) Ez a filológiai pikantéria persze aligha vigasztalhat meg bennünket azért, hogy Horváth életműve mégsem a magyar drámairodalmat gazdagítja.

Élénk vita bontakozott ki arról, hogy Ödön von Horváth végül is típusában magyar vagy osztrák szerző-e. Itt is, mint más kérdésekben is, tudósaink osztrák kollégáikkal tökéletesen egyen-értékű tájékozottságról és határozott álláspontról tettek bizonyságot. Berczik Árpád szegedi professzor tipikus osztrák írónak ítélte Horváthot, és ezt érdekes módon épp a Mikszáth Kálmán művéből adaptált *Férfiakat Szelistyének!* példáján vezette le: Horváth ebben a vígjátékban megkerül minden specifikus, konkrét magyar problémafelvetést, a történet olyannyira független helytől és időtől, hogy éppígy lejátszódhatnék Harun Al-Rasid, Nagy Péter vagy XIV. Lajos udvarában. Elsősorban osztrák írónak minősítette Horváthot Mádl Antal professzor (Budapest) is, bár hangsúlyozta e státus specifikus jellegét: Horváth is az identitás-zavarral küzdő szerzők közé tartozik, aki „több országban nincs ott-hon"; nem véletlenül mitizálódik írásaiban a pályaudvarok, a szállodák motívuma. Másfelől Mádl Antal érdekes példákkal támasztotta alá Horváth igen erős magyar kötődéseit. (Dósa-töredékének öreg *vakja* például egyértelmű leszármazottja *a Bánk* Tiborcának. Két-gyökerűségére pedig még ironikusan rá is játszott, mint például egy Hatvany Lajoshoz intézett levelében: „Báró úr őméltósága, was sagen Sie dazu ?")

Ezt a vitát új meghatározással gazdagította Paul Kruntorad író. Szerinte Horváth se nem osztrák, se nem magyar, hanem elsősorban jellegzetesen *közép-európai* szerző. A polgárság, melyet ábrázol, tipikusan az a gyökértelen, a politikai hatalomból századokon át kirekesztett, fogyatékos öntudatú közép-európai burzsoázia, amelynek egyes rétegei folyamatosan hullanak alá a kispolgárságba. Ezért olyan népszerű Horváth éppen ma, a polgárság világszerte

fellépő öntudatválságának idején, népszerűbb Brechtnél is, lévén hogy Brecht parabolákban fogalmazza meg azt, ami-ről Horváth rendkívül konkrétan szól.

Végül *szó* esett Horváth fordíthatóságának kérdéseiről. Mivel e témához az osztrák szakemberek nehezen szól-hatnak hozzá (legföljebb őszinte érdeklődésük volt jóleső), irodalomtudósaink viszont, érthető elfogultsággal, elsősorban a szöveghűséget feszegetik, Mészöly Dezső pedig, ugyancsak érthető szemérmességből, nem óhajtotta saját gyakorlatát igazolni vagy épp dicsérni - színházi szakembereimk távol-léte itt különösen fájdalmas volt. A fordíthatóság ugyanis már eleve sem fog-ható fel kizárólag nyelvi problémaként; a legzseniálisabb (és -kongeniálisabb) fordítás sem érvényesülhet a színpadon, ha a színház és a közönség nincs felkészülve tolmácsolására, illetve befogadására. Az egyik osztrák résztvevő megkérdezte: vannak-e a magyar drámairodalomban és színházi gyakorlatban Horváthtal összevethető jelenségek ? Nem kapott rá választ. Ha a kerekasztal nem őrzi szigorúan a protokoll-jelleget (a hallgatóság soraiból senkit nem kértek hozzászólás-ra), szívesen szóltam volna itt Szép Ernőről vagy Füst Milánról csakúgy, mint arról, hogy kezdeményezésük miért maradt visszhang nélkül, ami, többek között, a Horváth-recepció egész későbbi hazai sorsát is befolyásolja. S mindenképp kár volt az alkalmat kihasználatlanul hagyva nem szólni mégiscsak meg-valósult eddigi Horváth-előadásainkról, mindenekelőtt Ascher Tamás kaposvári *Mesél a bécsi* erdőrendezéséről. A legszebb persze az lett volna, ha egy vér-beli magyar Horváth-előadással kedveskedhetünk vendégeinknek, akik őszinte meggyőződéssel osztották meg velünk Horváth „tulajdonjogát".

Színházi embereinknek mindenesetre figyelmébe ajánlom Mádl Antal egy érdekes megfigyelését, amely kapcsolódik Paul Kruntorad Brecht-Horváth antitéziséhez. Szerinte Magyarországon bizonyos „Brecht-fáradtság" lépett fel, és így olyan hézag támad, amelyet a legszerencsésebben a sok szempontból hasonló, sok szempontból viszont előnyösen különböző Ödön von Horváth tölthetne be. Újabb színházi fejlődésünk amúgy is megágyazott egy Horváth-kultusznak, és így nagyon is elképzelhető, hogy ez a szerencsétlen sorsú „idegenbe szakadt hazánkfia" a jövő embere.

KISS ISTVÁN-RÉVY ESZTER

Valódi vagy álproblémák?

Tavaly - mintegy jelképesen - Győrben került sor a Színháztechnikai Napok 4. tanácskozássorozatának megrendezésére. Az idei program három, világosan tagolt témakörre oszlott: 1. a győri Kisfaludy Színház tervezőinek, beruházóinak előadásai a színház tervezési, ki-vitelezési és általános beruházási tapasztalatairól, amit az üzemeltetők tapasztalatainak elemzése és vita követett. 2. A színházművészet és a műszaki munka kapcsolata a technikai adottságok és lehetőségek tükrében. 3. Színháztechnikai berendezések ismertetése, kiállításbemutató.

Tekintve, hogy a tanácskozás legfontosabb témakörét a második program-pont képviselte, ezért összefoglalónk indításául is ezt választottuk.

Egyoldalú kapcsolatkeresés

Már a két évvel ezelőtti gyulai tanácskozáson melynek témája a művelődési házakban lebonyolódó színjátszás problémáinak elemzése volt bántóan hatott, hogy színházaink művészeti vezetői csaknem kivétel nélkül távol maradtak. Pedig nyilvánvaló, hogy az új közművelődési törvény feladatainak végrehajtása, az ide vonatkozó problémák súlya, megoldásuk színvonalbeli és a művészi elképzelést illető kérdései nem kizárólagosan színházaink műszaki szakembereit terhelik.

A győri tanácskozáson még sajátosabb kép alakult ki. A színházművészet és a műszaki munka kapcsolatának egyre halmozódó kérdéssorozata bizonyos vibrációban tartja színházaink belső életét. E jelenség fölött szemet hunyni már nem lehet; a feszültségek feloldozására irányuló törekvések viszont természetszerűleg csak akkor válhatnak akcióképessé, ha ésszerűen kialakított művészi-műszaki koncepciót tükröző közös front állásfoglalását tükrözik. Igaz, Malonyai Dezső előadásában hatásosan kifejtette és bizonyította a rendezők-tervezők-műszakiak munkatársi kapcsolatának fontosságát; Székely László hitet tett a képzett, magas szakmai szín-vonalat képviselő műszaki gárda szükségessége mellett -- különös tekintettel arra, hogy bizonyos szakmákban idestova pótolhatatlan hiányosságok mutatkoznak. Ennek ellenére a nyílt és őszinte, következésképp termékeny vita kialakulását akadályozta, hogy rendezőink közül csupán egyetlenegy jelent meg és tartott előadást tanúságot téve mind jóindulatáról, mind az alapvető kérdésekben való járatlanságáról. Ugyanakkor Dömös Lajos (a Színházak Központi Műtermeinek igazgatója), Gáspár Károly (a MÜDOSZ munkavédelmi főfelügyelője) és Schmidt János (a Fő-városi Tanács VB. Művelődési Intézmények Műszaki Irodájának igazgató-helyettes főmérnöke) olyan vitaindító előadásokat tartottak, melyek kiválóan alkalmasak lettek volna a színházak művészeti vezetőivel közösen kialakítandó művészeti-technikai továbbfejlesztési koncepció kialakítására.

Hogy ez nem jöhetett létre, ezért természetesen az idei Színháztechnikai Napok rendezői is felelősek, ez azonban csupán az érem egyik oldala. A Színháztechnikai Fórum ez évi 2. számának feladatául tűzte ki a szerkesztőbizottság - hagyományaihoz híven -, hogy a Színháztechnikai Napok vitaindító gondolatait kifejtő cikkek a Fórum hasábjain jóval a rendezvénysorozat előtt eljuthassanak a szakosztály tagjaihoz, illetve a meghívott előadókhoz, hogy felszólalásaikat, előadásaikat a vázolt kérdések köré csoportosíthassák. Csakhogy a Színháztechnikai Fórum az MTESZ adminisztrációs nehézkessége miatt - nem jelent meg időben. Igy az-tán ez a jól szerkesztett, színvonalas szakmai folyóirat - mely már több hasonló külföldi szakmai lap létrejöttének ihletőjévé vált - cserbenhagyta a Szín-háztechnikai Szakosztályt.

Színházművészet - technika - adottságok, lehetőségek

Az elhangzottak alapján az alábbi alapvető kérdéscsoportokat emeljük ki, amelyek lényegével a tanácskozás résztvevőinek többsége egyetértett:

1. Rendező-, díszlet- és jelmeztervező hallgatók koncepciózus felkészítése a színházak műszaki berendezéseinek ismeretére, különös figyelemmel az egyes technikai megoldások célszerűségére, gazdaságosságára is.

2. Színházi tárvezetők, szakmai vezetők képzése, utánpótlása fiatal szakemberek köréből. A jelenlegi adottságok arra nyújtanak lehetőséget, hogy:

a) a súlyos munkaerőhiány pótlására, a színházi szakmunka vonzóbbá tétele érdekében a díszítő-világosító-hangosító stb. szakmákat ténylegesen is szakmásítsák.

b) Az osztott vagy második műszak kérdése megoldódjék.

c) A tervezésben (rugalmasság, könnyen szerelhetőség), a kivitelezésben (a súlyos fa- és vaslemezek helyett a műanyagok használata), valamint az anyagmozgatásban (a díszletek mozgatásának megkönnyítését szolgáló berendezések, esetleg alkalmi találmányok) a fizikai munka megkönnyítését, a színváltozások gördülékenységét célzó megoldásokat szorgalmazzák.

3. A rendező-tervező-műszaki vezetők-kivitelezők józan, kollégiális együttműködése eredményeképpen a technikai próbák feltétlen biztosítása.

4. A Központi Műterem rendkívül rossz adottságainak javítására a színházvezetők közös és egységes fellépésére lenne szükség.

5. Felülvizsgálandók a különböző „tiltó táblák" - balesetvédelem, tűz-rendészet stb. - egyes rendelkezései, melyek sokszor gúzsba kötik a könnyebb, rugalmasabb, ugyanakkor az esztétikai igényeket is maximálisan kielégítő díszletmegoldásokat.

6. A színházak felújítási, karbantartási kívánalmaikat a jelenlegi adottságok mellett - a Madách Színház vagy a Vígszínház példájára - évekre előre megtervezhetik a Fővárosi Tanács fennhatóságával. Így minden színháznak meg-volna a lehetősége arra, hogy folyamatosan frissíthesse gépparkját, a technikai újdonságok birtokába jusson.

Kísérletezünk...

A győri Kisfaludy Színház tervezőinek, beruházóinak és üzemeltetőinek előadásai, illetve vitája szintén azt bizonyította, hogy milyen hasznossá, sokoldalúvá válhat egy minden érdekelt fél részvételével megrendezett eszme-csere. Nem kívánunk részletesen be-számolni a pro és kontra felmerült számtalan problémáról, hiszen ezekkel a legkülönfélébb sajtóorgánumban éppen eleget foglalkoztak már. De példamutató-nak tartjuk azt az alkotó, egymás véleményét, tapasztalatait kölcsönösen el-ismerő és tiszteletben tartó légkört, melynek jegyében e viták zajlottak.

Mindemellett három kérdést feltétlenül szükségesnek tartunk feltenni. Az első: vajon nem lehetett volna a tervezés stádiumában ugyanolyan intenzitással hasznosítani a majdani üzemeltetők speciális színházi tapasztalatait, mint most, az előre elkerülhető hibák sorozatainak kijavításáért folytatott nehéz küzdelemben? A második: olyan gazdag színháztervezési és építési hagyományokkal rendelkező ország vagyunk, hogy bármelyik tervezővállalatra rábíz-hatunk egy ilyen volumenű munkát, mi-kor akad hazánkban néhány olyan szín-házépítész szakember, akinek munkásságát nemzetközi elismerés övezi, de akinek alig volt alkalma arra, hogy hazai pályán mutassa be szaktudását? Végül a harmadik kérdés: ha már kísérletezünk a színháztervezéssel, nem luxus-e, hogy a kivitelezéssel is kísérletezünk? Igaz, hagyományok teremtése mindig nagy, olykor súlyos áldozatokat követel. Megfontolandó azonban, hogy jelenlegi gazdasági adottságaink figyelembevételével nem az volna a legegyszerűbb, legpraktikusabb és főleg a legüzembiztosabb meg-oldás, ha egy hazai kivitelező céget profiszintre emelnének a színházépítészet terén, és velük végeztetnének minden színházépítészeti vagy azzal rokon feladatot. (Színházépítészethez tartozó-nak tekintjük ez esetben azokat az épületeket, művelődési házakat is, ahol színjátszásra alkalmas tér kiképzése is kívánalom.)

Itt kell megjegyeznünk, hogy a két évvel ezelőtti gyulai tanácskozás szellemében örvendetes előrelépés is történt - a fenti témakörhöz kapcsolódóan. A Kommunális Beruházó Vállalaton belül létrehozták a magját annak a - remélhetőleg a közeljövőben felfejlődő - csoportnak, melynek joga és kötelessége lesz felülvizsgálni a színjátszás céljaira is alkalmas épületek terveit. A felülvizsgálat nem formálisan, hanem komoly beleszólási joggal értendő.

Technikai berendezések ismertetése, bemutatása

A színháztechnikai berendezéseket gyár-tó illetve forgalmazó cégek, valamint néhány külföldi együttműködő partner jelenléte, részvétele ismét színvonalas, jelentős újdonságokkal is rendelkező részét képezte a rendezvénysorozatnak. A hazai cégek közül feltétlen említést érdemel a KONVERTA-gyár, mely az egyedüli fényszabályozókat gyártó cég ma Magyarországon. Új, programtárolós fényszabályozójuk elismerést váltott ki a szakemberek körében, bár forgalmazási ára magasnak mondható. A KONVERTA- és a PANI-cég - mely több újdonságot is felvonultatott vetítő-gép-újdonságaiból és fényvetőiből - együttműködési szerződése számos előnnyel kecsegtet a jövőben, annak ellenére, hogy külkereskedelmi szerveink meglehetősen óvatosak voltak a szerződéskötésnél. De igen jelentős mozzanat, hogy a jövőben a PANI-cég elismerten kitűnő reflektorai hazánkban, forintért is kaphatók lesznek.

A hazai bemutatók sorában említést érdemel a Cserépkályha és Általános Épületgépészeti Szakszövetkezet képviselőjének ismertetője. (Ez az egyetlen olyan magyar cég, mely hazánkban szín-padgépészeti berendezéseket gyárt.) Küszöbönálló szerződésük a Zillertechnik-céggel - mely szintén szerepelt Győrben világszínvonalú színházgépészeti konstrukcióinak ismertetésével, bemutatásával - azzal az eredménnyel járhat, hogy a KTSZ, amely önerejéből továbbfejleszteni már nem tud, a kooperáció következtében az eddiginél nagyobb hatósugárral dolgozhat.

Érdekes újdonság volt Lengyelország hordozható fényszabályozó és egyéb, kisebb elektroakusztikai berendezései-nek bemutatása.

Mindent összevetve a Színháztechnikai Napok idén talán legpregnánsabban juttatták kifejezésre azokat az erőviszonyokat, kapcsolatrendszereket, melyek jelenleg alapvetően érvényesülnek színházaink belső életében. Egyben viszont azt is kétségtelenné tették, hogy elérkezett az az időszak, amikor a produkciók érdekében meg kell teremteni a valódi együttműködést a művészeti és a technikai szakemberek között.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR Rédacteur-en-chel : MÁRIA CSABAI -TÖRÖK

Résumé

Iván Boldizsár:

Etat d'équilibre ou paysage apres la bataille

Dans le passé récent des changements ont été operés dans la direction artistique dl plusieurs théâtres de la capitalex - change ments qui, dans la profession, ne man quaient pas de soulever des tempętes. Si on s'interroge cependant sur le climat de la saison courante, on petit heureusement cons tater que *notre* théâtre a retrouvé son équi libre.

Constantine Roudnitzki:

Le réalisme est un défi lancé par notre époque

A l'occasion de la semaine du théâtre hon grois organisée dans l'URSS, une discussions eu lieu entre hommes de théâtre soviéti ques et hongrois. C'est á cetre discussion qu'a pris la parole Constantine Roudnitziki dont nous publions ici la conférence. Roud nitzki analyse en premier lieu les paralléles et les divergences dans l'évolution de L Iittérature dramatique (les deux pays et sou ligne les accents différents dans la représen tation d'une méme piece en Hongrie et en Union Soviétique.

István Nánay:

Pour le public futur

Le critique fait le bilan des spectacles hon grois et étrangers présentés â la premiére ren contre des théâtres pour enfants organisée Kaposvár. Il pense que le théâtre destiné aux enfants est bien plus qu'une simple parti constituante de l'art du théâtre pris en sa to talité puisque l'entrée des moyens théatraux dans l'éducation modifie toute la fonctioc sociale du théâtre ou devrait la modifier

Judit Szántó:

Critique d'un spectale - défense d'une cause

Le théâtre de Győr a mis á son affiche *La Pharmacie* de Ernő Szép et par á l'auteur es redevenu sujet á discussions. A l'époque de son activité theátrale, c'est-á-dire au premier tiers de ce siécle, on 1'a jugé selon les critéres du naturalisme et du théâtre de houlevard et par conséquent on a manqué de découvrir dans lui le précurseur du grotesque soeial. Gyula Maár, le metteur en seéne de la reprise en question, n'eut non plus assez de contiance dans le texte qu'il a. mutilé et surchargé d'explications. Dans ul'annexe » de sa critiquc notre collaboratrice s'engage dans une discussion pour réhabiliter la dramaturgit de 1'auteur.

István Gábor:

Ignác Vonó

Cette piéce de Endre Fejes, créée il y a dix ans au Théâtre Madách, ensuite rejouée, en 1977, á Miskolc, a été reprise maintenant á Veszprém, dans une mise en scéne bien enlevée de István Pétervári.

Katalin Róna:

Daniel parmi les siens

Aprés la création au Théâtre du Château de Gyula et la reprise au Théâtre National de Pécs, tette »comédie hongroise originale « de Gyula Illyés est affichée par le Théâtre National de Budapest, mais dans unt représentation indigne de la piéce ront comme de la troupe.

Zoltán Iszlai:

L'interprétation de Vampilov Laisse á désirer

Dans le passé récent on a créé chez nous deux piéces d'Alexandre Vampilov, cet auteur soviétique moderne, décédé dans la prime de 1'âge. Pour la mise en scéne de *La Chasse au canard au* Théâtre de Comé-(ie de Budapest, on a invité Oleg Yefrémov, directeur du Théâtre d'Art de bIoscou„ tandis que la représentation â Kecskemét des *Adieaa:y en min a* été réalisée par Péter Tömöry. En faisant le bilan de 1'oeuvre de 1'auteur, notre critique expríme son mécontentement de ces deux spectacles qui ne font point justice I'art de Vampilov.

András Kroó:

L'homme qui défie les dieux

L'Incendiaire de Grigori Gorine évoque le personnage lágendaire d'Hérostrate. La version moderne du mythe antique a donné lieu, au Théâtre Miklós Radnóti, â un spectacle intéressant.

Zsolt Kőháti:

Shakespeare sur la rable de caoutchouc

Une parade de trouvailles, fondée sur des recherches philologiyues scrupuleuses - vollá comment on peut résumer l'opinion de notre eritique au sujet de la mise en scéne de László Konter qui a réalisé *Comme e l vaus Maira* au théâtre de Pécs.

Grácia Kerényi:

De la concombre qui chante jusqu'au théâtre pour une seule voix

Les programmes de chant et de guitare de Tamás Cseh représentent une version particuliére de l'one man show. L'article évoque les débuts et la carriére du eompositeur-chanteur et cherche á défnir sa position parmi les autres tendances du męme genre.

András Pályi:

Réves sur /e théátre

Est-ce que les théâtres s'intéressent suffisamment aux réves que font les auteurs du théâtre ou bien sont-ce justement les réves les plus hardis, donc les plus stimulants qui sont retus froidement ? A propos de quelques livres récemment publiés, notre collaborateur médite sur la relation entre les auteurs et le théâtre.

Anna Földes:

Le théátre á la Kaján

Anna Földes poursuit ici *une* conversation avec l'exeellent caricaturiste Tibor Kaján qui est l'auteur d'une série continuelle de caricatures sur le théâtre, sous le Erre « Théâtre á la Kaján » (Ie nom signiLie en hongrois « malin »).

Ria Julian:

Nouvelles piéces anglaises

La critique britannique veut dissiper la légende selon laquelle 1'Angletcrre reste toujours le miracle du théâtre contemporain C'est pourquoi elle offre une analyse sévére des nouvelles piéces anglaises de la saison passée' énumérant leurs sujets préféres et le traitement souvent commercialisé de eeuxci.

Écho de presse de la tournée du Théâtre de Comédie en Pologne

Nous publions une sélection des critiques parues á l'occasion de la tournée du Théâtre de Comédie en Pologne, au printcmps 1979.

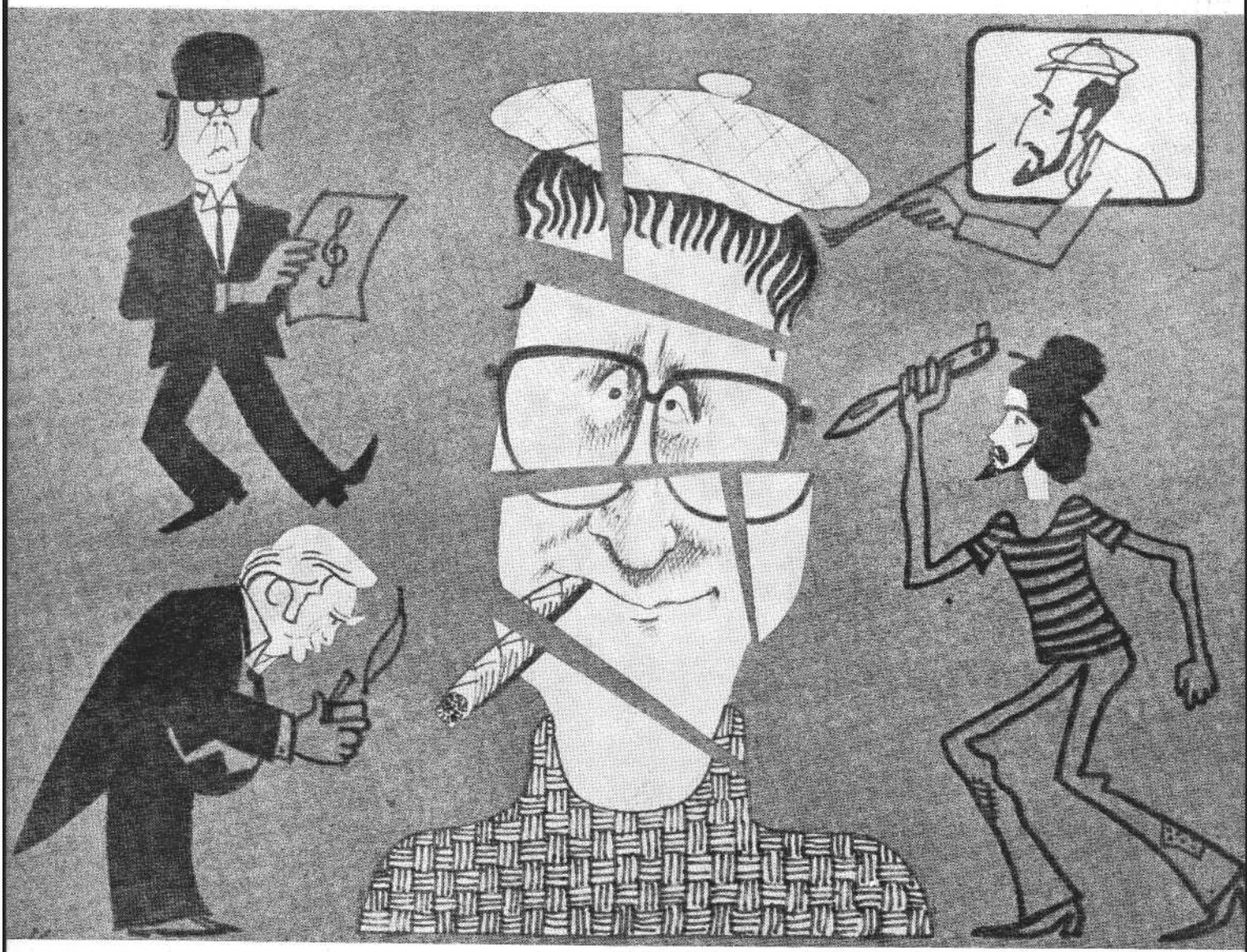
J. Sz.:

Un collogne sur Ödön von Horváth

Le Centre Culture Autriehien de Budapest a invité des spécialistes hongrois et autrichiens â un colloque consacré á Ödön von Horváth.

István Kiss-Eszter Révy:

Problémes au pseudo-problémes?

C'est á Győr qu'ont eu lieu pour la quatriéme fois les Entretiens sur la Technique de Théâtre on a discuté des problémes d'ordre technique du théâtre hongrois contemporain.

Ára: 20,– Ft