SZÍN

Bartók • Vinkó [illegible]

Nánay István: Chicagók • [illegible]

kája a Várban • Boldizsár Miklós: Ezredfordulós [illegible]

Szeptember

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XIV. ÉVFOLYAM 8. SZÁM 1981.
AUGUSZTUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

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

Indexszám: 25.797

81.1094 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Ives magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

HU ISSN 0039–8136

A borítón:

Király Melinda és Markó Iván A csodálatos mandarin győri előadásában (MTI-fotó - Benkő Imre felv.)

A hátsó borítón:

Jelenet P. Bausch, Bartók Kékszakállújára írt balettjéből (Wuppertali Táncszínház)

TARTALOM

KOLTAI TAMÁS
Más nemzetek háza táján (1)

játékszín

KAÁN **ZSUZSA**
Csodálatos mandarinok (6)

KESERŰ KATALIN
In memoriam Bartók (10)

VINKÓ JÓZSEF
Meg kell(ene) csinálni a leckét (11)

TARJÁN TAMÁS
Nemzeti dráma (16)

NÁNAY ISTVÁN
Chicagók (22)

GYÖRGY PÉTER
Tarzan Magyarországon (25)

NÁDRA VALÉRIA
Nyomasztó képeskönyv (27)

KATONA **ZSUZSANNA** Játszva tanítani (28)

RÉVY ESZTER
Politikum - vendégségben (31)

fórum

FÖLDES ANNA
A tribádok éjszakája a Várban (34)

négyszemközt

SZÁNTÓ PÉTER
Thersites Leicával (36)

világszínház

FÖLDES ANNA
Strindberg árnyékában? (38)

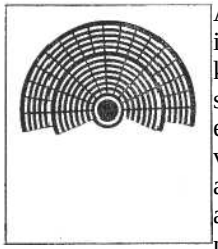
drámamelléklet

Boldizsár Miklós: Ezredforduló

KOLTAI TAMÁS

Más nemzetek háza táján

A kölni Világszínház '81 fesztiválról



Amikor Goethe azt írta, hogy „a világirodalom korszaka van soron, és most kinek-kinek meg kell tennie a magáét, hogy siettesse ezt a korszakot", akkor nem egyszerűen egy új fogalmat alkotott (ti, a világirodalomét), hanem konkrét programot adott a népek kultúrájának kicserélésére. Ez a program máig sem vesztett aktualitásából : „Egyre inkább látom, hogy a költészet az emberiség közkincse, s hogy mindenütt és minden időben száz meg száz emberben megnyilatkozik . . . Azért szeretek én szétnézni más nemzetek háza táján, és tanácsolom mindenkinek, hogy cselekedjék ugyanígy."

A goethei megfogalmazás akár a helsinki záróokrnány „harmadik kosarába" is beleillenék, ha a világirodalom mellé fölsorolnánk a kultúra egyéb területeit. Például *a világszínházat.* Ahogy leírom a szót, meg kell állnom, mert a szóösszetételnek ebben az értelemben nincs folytatása. Van világiroda-lom, van világszínház, de nincs világfilm, és nincs világ-képző-művészet. A nyelvfejlődés eme furcsasága valószínűleg véletlen, de talán részben oka is a világszínház fogalma iránti fenntartásoknak. Azt aligha kell magyarázni, hogy a világirodalom és a világszínház közé nem tehető automatikusan egyenlőségjel. *A világirodalom* a nemzeti irodalmak összessége, „terjedelmi határai" az írásbeliség kezdetétől (sőt, még az-előttről) a tegnap publikált versig húzhatók meg, „lelőhelye" a könyvtár. *A világszínház* a nemzetek színházművészetének jelene, amelybe természetesen belejátszik a sok évszázados hagyomány, de valóságosan csak a közönséggel való találkozás pillanatában létezik, magával a színjáték „megtörténésével" egyidejűleg. Következésképp a világirodalom klasszikusai sem azonos minőségűek a világszínház klasszikusaival, hiszen míg az előbbiek az időben fennmaradt, elevenen ható művek, addig az utóbbiak elmúlt korok elmúlt színházi gyakorlatát őrző, lényegében reprodukálhatatlan minták, amelyek legföljebb nosztalgiát keltenek önmaguk iránt, mint az ókori görög színház vagy az Erzsébet-kori angol színjátszás.

Még nyilvánvalóbb a különbség az eredeti művek tanúságát „ellenőrzés" céljából mindenkor segítségül hívható irodalomtörténet és a másodlagos élményekre, leírásokra támaszkodó színháztörténet között. S ha a világirodalom lelőhelye a könyvtár, akkor hol lelhető föl a világszínház? Ez épp a legfogasabb kérdés, s amennyiben goethei választ várunk rá, mert hiszünk abban, hogy a világszínház is „az emberiség közkincse", akkor azt kell mondanunk, hogy *a nemzetközi fesztiválokon.* Amelyeket hívhatnak Nemzetek Színházának vagy éppen Világszínháznak. Hogy a goethei *világirodalmár* példája nyomán színházilag is szétnézzünk „más nemzetek *háza* táján", arra ezeken a fesztiválokon nyílik a legjobb alkalom.

Kölnben 1981. június 12. és z8. között rendezték meg a Világszínház '8i találkozót.

Mit tehet egy fesztivál?

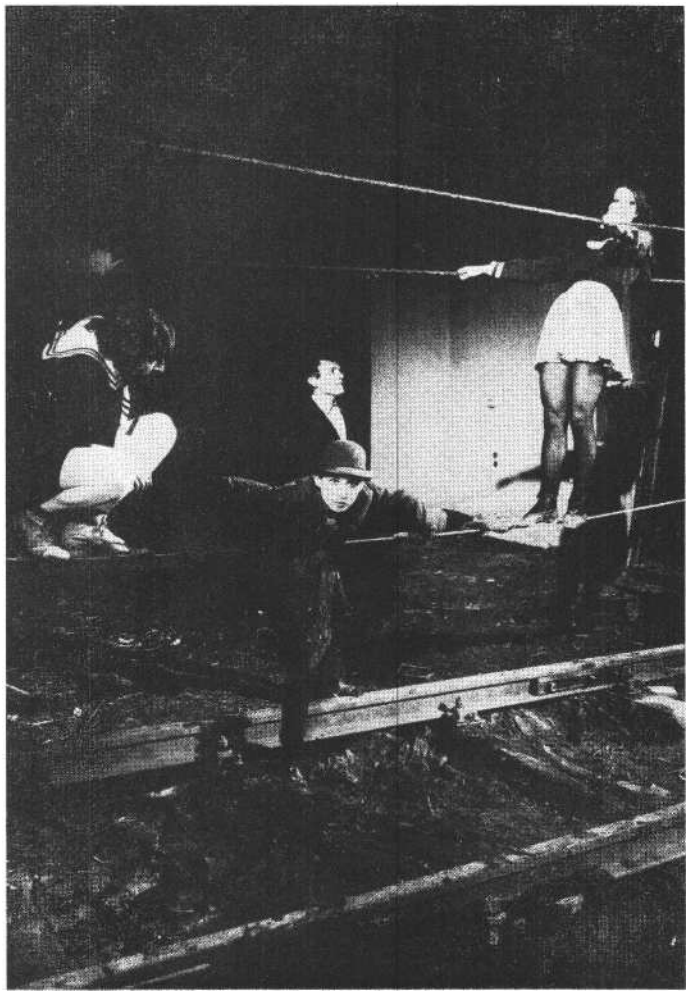
A „világszínház" körüljárását nem annyira a fesztivál elnevezése, inkább a fogalom körül érezhető zavar miatt tartottam fontosnak. Ha ugyanis a világszínházon a világban jelenleg föllelhető valamennyi színháztípust, színházi tendenciát értjük, akkor közel vagyunk ahhoz a követeléshez, hogy egy Világszínház vagy Nemzetek Színháza névvel ellátott fesztiválon ezek *globális tükörképét* kérjük számon. Ami nevetséges képtelenség. A nemzetközi színházi találkozók ilyen értelem-ben nem tükrözhetik a világszínházat, csupán mintákat vehet-nek belőle, példákat statuálhatnak, összehozhatnak egymástól térben és kultúrában távol eső jelenségeket.

Nyilvánvalóan nem mondhatjuk egy-egy ilyen internacionális szemle után, hogy ma ilyen á világszínház. Legföljebb azt, hogy ilyen *is.*

Másrészt hol és mikor van alkalmunk egy helyen és egy időben látni a londoni Nemzeti Színházat és táncoló török derviseket, a Pekingi Operát és Bob Wilsont, jávai wajang árny-játékot és a moszkvai Szatíra Színház Brechtjét? - hogy csak néhányat említsek a kölni találkozó kínálatából.

Egy nemzetközi színházi fesztivál programja mindig támadható, ha az egyéni ízlés abszolutizálásával párosuló minőségelvet kérjük *rajta* számon, és mindig indokolható, ha a ki-

Jelenet Mrozek Gyalog című színművéből **(A krakkói Színművészeti Főiskola előadása)**

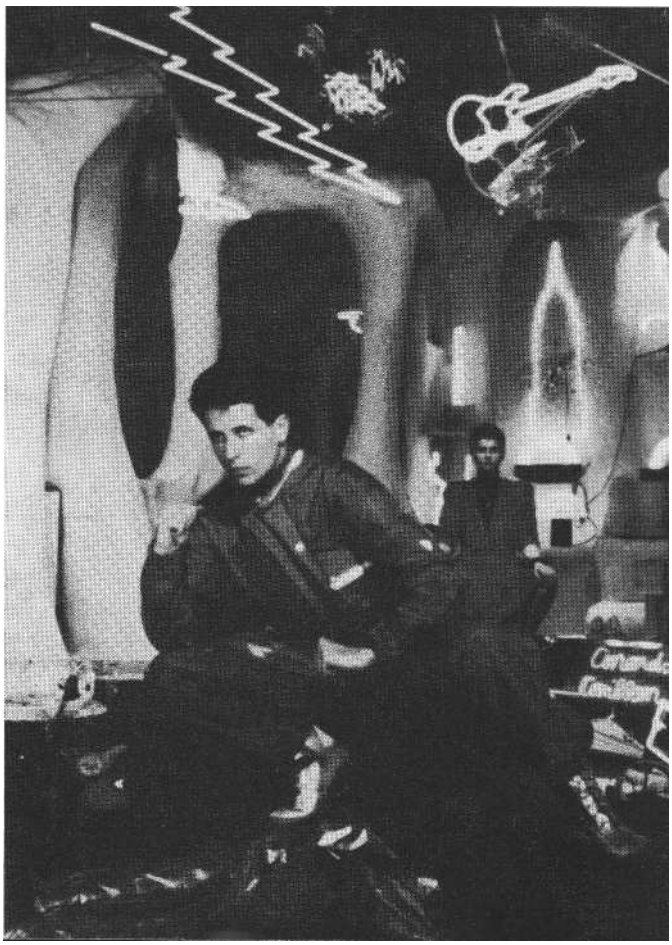


tekintést, a megismerést szolgálja. Az a nálunk elterjedt fölfogás, amely szerint minden fesztivál másodlagos, amelyen nincsenek jelen az európai kultúrkörre támaszkodó, Brook-Efrosz-Strehler-Stein-Planchon fémjelezte irodalmi-rendezői színház képviselői, meglehetősen szűk látókörű, mondhatni provinciális-doktrinér színházi szemléletre vall. Annak a tudatában írom ezt, hogy egyéni ízlésem szerint magam is a fenti márkás nevekkel körülírható színháztípust kedvelem.

Ivan Nagel - szívesebben írom így: Nágel Iván -, aki a két évvel ezelőtti hamburgi Nemzetek Színháza igazgatója volt, lényegében hasonló elvek szerint szervezte meg a kölni találkozót is. Három vonulatra épített: a hivatalos nemzeti színjátszás intézményes képviselőire (ebbe a típusba tartozott Köln-ben a moszkvai Szatíra Színház, a Pekingi Opera, a londoni Nemzeti Színház), az avantgarde együttesekre (legmarkánsabb szószólójuk a New York-i Squat volt) és az egy- vagy legföljebb kétszemélyes színháznak nevezhető szólóestekre, illetve páros színészi produkciókra (a japán Yoshi Oida, a kaliforniai Kipper Kids vagy a Kölnben egymaga föllépő Bob Wilson).

Kissé félve vonom meg a határt az egyes kategóriák között, mert például a londoni Nemzeti Színház kétrészes *Passiója,* pop- és country-hatásokat mutató énekes kísérőzenével, nem sorolható a hagyományos „nemzeti színházi" kategóriába. A Wuppertali Táncszínház esetében, amely magával hozta csaknem teljes eddigi repertoárját, és retrospektív bemutatóival a fesztivál gerincét alkotta, nemcsak azt nehéz eldönteni, hogy „intézményes" színház létére az avantgarde melyik fokán áll, hanem azt is, hogy előadásait jószerint balettnak vagy - mondjuk - táncos elemekkel földúsított szöveges pantomimnak nevezzük-e. Lényegében besorolhatatlan a krakkói (végzős) főiskolások produkciója: Slawomir Mrozek legújabb darab-ját adták elő - címe: *Gyalog - a* neves Jerzy Jarocki rendezésé-ben; maga a mű *az Emigránsok* típusába tartozó (jobb szó híján) realista metafora, nem kevés filozofikus elemmel, s az elő-adás erősen épít is mind a reális alaphelyzetre, mind a metaforára, mind a filozófiára.

Mr. Dead and Mrs. Free (Filmjelenet a New York-i Squat előadásából)



Az egyes előadásokra természetesen visszatérek, most csak érzékeltetni akartam egyrészt a merev kategorizálás nehézségeit, másrészt Nágelnak azt a leginkább elismerésre méltó direktori erényét, hogy nem az egyéni ízlése szerint választ, hanem lehetőleg minél szélesebb skálán igyekszik játszani, még ha ennek egyik nyilvánvaló következménye is, hogy a kevésbé toleránsak fölháborodva utasítják el egyik vagy másik választását. Mindazonáltal nem lehet kétséges, hogy ez a válogatási elv a színházi fesztiválok szervezésének egyik alapelve.

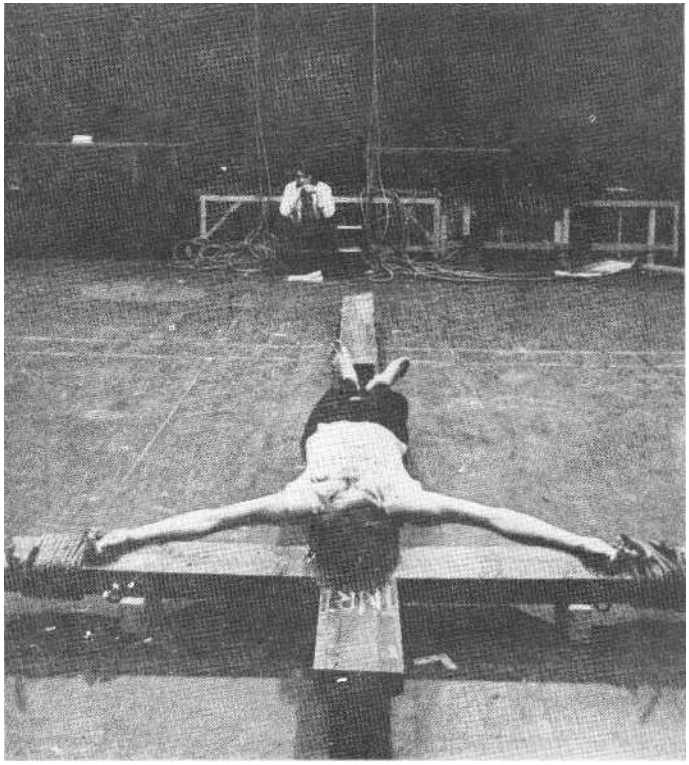
Merre tart a „világszínház"?

A továbbiakban szeretném előrebocsátani, hogy nem a teljes fesztiválról írok, hanem az általam látott előadások közül néhányról. *Az egész* értékeléséhez hozzátartozna több „alapprodukció" is, amelyeket nem láthattam. Például Bob Wilson, a Pekingi Opera, Robert Anton egyszemélyes bábszínháza (amelyet ujjai hegyére ültetett bábokkal játszik egy szobában, esetenként tizennyolc nézőnek), vagy a legszorgalmasabb világjárók egyikeként ismert, rendkívül eredeti glasgow-i Citizens' Theatre, amelynek korábbi produkcióit láttam ugyan Varsóban és idén Velencében, kölni bemutatóiról azonban le-maradtam.

Bizonyos nehezen magyarázható ösztön arra készteti a fesztiválnézőt - bármennyire esküszik is az ellenkezőjére -, hogy mindenáron találjon valamilyen *közös vonást,* általános tendenciát, amelynek segítségével kimondhatja: erre vagy arra halad a „világszínház". A tapasztalat arra int, hogy a leghasznosabb módszer ilyenkor a szélsőségek leválasztása; valahogy úgy, mint a műkorcsolyaversenyeken, ahol a pontozók által adott legalacsonyabb és legmagasabb pontszám automatikusan kiesik. Azt hiszem mindenesetre, hogy sikerült megtalálnom a *legkonzervatívabb előadást* - nemcsak ezen a fesztiválon, hanem néhány éves színháznézői gyakorlatomban. Meglepő, hogy nem egy „intézményes színház" mutatta be, hanem két színész keresett magának erre a kétszemélyes jutalomjátékra társulatot. Vagy inkább intézményt, mert a társulat ők maguk: a nálunk is jól ismert Delphine Seyrig és Sami Frey. A színház: a Saint Denis-i Théâtre Gérard Philipe. Maga a mű nem új, körülbelül másfél évtizede írta át színpadra Henry James novellájából James Lord és Marguerite Duras. Címe: *Vada dzsungelban.*

A színhely egy angol kastély, a „dráma" tulajdonképpen egy férfi és egy nő darabhossziglan tartó párbeszéde a kastély különböző termeiben - az életről. A tét természetesen kettőjük kapcsolata, egy barátság, amely sohasem jut el az érintésig, az érzelmek fölismeréséig, a szerelemig. Pontosabban csak a nő halála után jut el mindeddig, amint ezt a keretjátékból, a cigarettafüstbe burkolózó férfi magányos alakjából megtudjuk. Bizonyára az emberi lélek bonyolult világa az a dzsungel, amelyben lapuló vadként rejtőzik az érzelem, anélkül, hogy idejében kitörne.

A hat képből, prológból és epilógból álló előadás legérdekesebb - bár tökéletesen funkciótlan - „eseménye", hogy a színpad közepére épített kisméretű forgó segítségével képről képre az oszlopos kastély más-más szobáját, csarnokát, termét



A Passio a londoni Cottesloe Színház próbáján...

... és a kölni St. Martin-templomban

látjuk, nem is annyira újnaturalista, mint inkább „régi naturalista" módon. Seyrigtől és Freytől aligha vitatható cl a játék finom cizelláltsága, eleganciája, keresetlen természetessége, ami nem akadályozta meg a nézőket abban, hogy az irgalmatlanul unalmas előadást csapatostul ott ne hagyják az egyes képek közötti szünetekben, mialatt a kopffal megvilágított frakkos zongorista lágy impresszionista zenét játszott.

Ennek az előadásnak nem az volt a baja, hogy konzervatív, hanem hogy megmaradt magánügynek, méghozzá kevéssé érdekes magánügynek. Manapság az az érzése az embernek, hogy az „életről" nem lehet egy angol kandalló előtt ülve hatásosan filozofálni. De talán csak az irigység beszél belőlem; mindenesetre szerencsésnek kell mondanom azt a színházművészetet, amely az ilyesmit megengedheti magának. Mert Mrozek már említett, *Gyalog* című friss darabjában is filozofálnak, és ott is az „életről". A párhuzamot a két előadás között nemcsak a társadalmi háttér különbözősége kínálja, ha-nem az az egyszerű tény is, hogy kettőjükön kívül nem volt a fesztiválon „szabályos színdarab". (1-la ugyan a James-Lord-Duras-féle végtelen dialógus szabályos színdarabnak nevezhető.)

Vonatra várva

Mrozektől természetesen távol áll a naturalizmus. Már az is szokatlan, bár az *Emigránsok,* óta nem példa nélkül álló, hogy egy társadalmilag-történelmileg konkrét helyzetből indul ki, és csak áttételesen - mint látni fogjuk: egészen szokatlan módon - utal vissza a lengyel dráma Wyspiariski-Witkiewiczvonalára, e hagyomány folytonosságára.

A dráma „valahol Lengyelországban" játszódik, I945 elején. A történelmi helyzet világos: a német csapatok már elmenekültek, a szovjetek közelednek. Ebben a pillanatnyi „lég-üres térben" találkoznak a történet szereplői, egyszerre valóságos és szimbolikus alakok. Mindannyian egy irányba „gyalogolnak, valami kietlen helyen, vasúti sínek mentén, egy állomás *vagy* megállóhely felé. Az Apa és Fia. *Az* Asszony és a Lánya. Superius és szeretője, a Hölgy. A Hadnagy, a Tanító, a Hegedűs. Találkozásukban egyszerre jelenik meg saját egyé-ni sorsuk és az a történelmi konfliktus, amelyet társadalmi hovatartozásuknak megfelelően hordoznak magukkal évszázadok óta. (Ez az alaphelyzet az első világos utalás Wyspianski-ra, nevezetesen a *Menyegzőre.)* A „párosok" a maguk valóságos helyzetének megfelelően cselekszenek. Az Apa óvatosság-ra figyelmezteti és erkölcsi intelmekkel látja al a Fiút; az Asszony feketézésből tartja fönn magát és az állapotos Lányt; Superius, az értelmiségi, filozofál, miközben a Hölgy borotválja. Egyszersmind fölismerhetőek bennük a szimbolikus „lengyel karakterek", s mindaz, amit ezek a karakterek a lengyel drámában a romantika óta, jelentenek. Superius egy helyen meg is fogalmazza: ‚Olyan, mintha évszázadok óta gyalogolnánk." (Superius alakjában egyébként magát Witkiewiczet idézi meg Mrozek, miután már korábban, a Prológban *Az anya* című drámájából vett át egy részletet. A Hegedűs ugyancsak szimbolikus alakja pedig utalás Wyspianskira.) Hogy *hová* gyalogolnak, az ebben a metaforikus szférában természetesen teljesen mindegy; „az ő helyzetükben nincs jelen-tőségük az irányoknak" - jegyzi meg erről a darab egyik lengyel kritikusa.

A szöveg ismerete nélkül nem vállalkozhatom a dráma elemzésére. Annyi mindenesetre világos, hogy az összeverődött, vonatra váró (még egy jelkép!) társaság a maga módján végigéli az ismert „lengyel konfliktusokat", akárcsak a Menyegzőben: az osztályok keveredésének kísérletét, a reményeket és illúziókat, a szalmaláng-nekibuzdulást és a másnaposságot, a kiábrándulást. Mindezt Mrozek „lefordítja" a kor konkrét valóságára, kezdve a katonáktól teherbe esett Lányon, a feketepiaci vodkától („eau de Pologne") való lerészegedésen és beszeszelt álomittasságon, egészen az újjáépítés lehetőségének és az amerikaiak illetve a szovjetek jövendő szerepének latolgatásáig. Amikor a Hegedűs játékától, a lengyel nemzeti daloktól, filozofálgatástól, illúzióktól bódult társaság magához tér, megérkezik a vonat - de *megállás nélkül továbbrobog. Az* utolsó mondatot az Apa mondja ki: „Gyalog kell továbbmennünk."

A metafora világos. Mrozek keményen, kritikusan és kijózanítóan beszél, mint mindig. Konkrét illúziók nélkül - mint mindig -, de egyszerre érintve filozófiai és társadalmi kérdéseket. Az említett kritikus megállapítása szerint: „A végzet mintegy megkettőződik: az emberiség történelmének és a nemzet történelmének kettős végzeteként jelenik meg."

Jarocki rendezése egyszerre érzékeli és színházilag meg is jeleníti mind a metaforát, mind a natúrát: az előadás gyakorla-

tilag abban *az agyagtengerben* játszódik, amelyre mintegy ráépült a nézőtér. Természetesen nem hagyományos színházban vagyunk, hanem egy csupasz falú, rideg teremben. A közönség a sárra rakott pallókon közelíti meg a helyét, körülötte gyalogol-nak a szereplők, keményen birkózva a bakancsukra tapadó, ragacsos, mély agyaggal.

Ennek a „színpadképnek" az első síkja a realitás - az 1945-ös tél lerombolt Lengyelországa, maga a puszta vidék -, a „színpadon" a képzeletbeli rivaldával párhuzamosan futó, valódian beágyazott sínpárral, az oldalfalakhoz kifeszített felsővezetékkel. A játéktér sok tekintetben meghatározza *a* játékstílust is; a szereplőknek nemcsak a talajjal kell megküzdeniük (kocsit tolni, elzuhanni stb.), nemcsak a mozgás hitele forog kockán, ha „meginognak", hanem magáé a figuráé is. És erről a „talajról" kell elrugaszkodniuk a metaforikus-filozofikus régiókba, a darab wyspianskis-witkacys világába. Az utóbbi - főiskolás színészekről lévén szó - nem sikerülhetett maradéktalanul. (Hírek szerint Jarocki a varsói Drámai Színházban is megrendezte a darabot, „felnőtt" színészekkel, köztük Gustaw Holoubekkel - az ő esetükben a színészi és a történelmi rutin nyilván hozzájárult az alakítások hiteléhez.)

„Köztes-színházak"

Minden nem hagyományos színháznak az volt a jellemzője Kölnben is - gondolom, mindenhol ugyanaz -, hogy igyekezett szétrobbantani valamilyen beidegződést, megkövült szabályt, konvenciót. A londoni Nemzeti Színház kétrészes *Passiója* volt a „legkonvencionálisabb avantgarde" - ha ez nem fából vaskarika - : lehozta a játékot a közönség közé, s ahogy ez már Ronconinál, Mnouchkine-nál és másoknál is sokszor történt, a néző a szó szoros értelmében *követhette a* cselekményt, ti. a színészek után gyalogolhatott. (A műsorközlő sétáló elő-adásnak, „promenade performance"-nak nevezte a produkciót.) A párizsi Théâtre du Campagnol színészei eltáncolták a drámát *A bál* című előadásukban, amiben az volt a furcsa, hogy bár tulajdonképpen szabályos *táncjátékot* láttunk, amely-ben egyetlen szó sem hangzott el, ennek ellenére színészi alakításokról beszélhetünk, s korántsem azért, mert a szereplők tánctudása nem érte el a profiszintet. Erre a teljesítményre - a fonákjáról - „rájátszott" a Wuppertali Táncszínház, amely-nek általam látott két előadásában a táncos elemeken kívül annyi minden előfordult - prózai megszólalás is -, hogy az már egyenesen a társulat nevében jelzett műfaj provokálásának tetszett. A meghökkentésben mindenesetre a New York-i Squat vitte el a pálmát, noha akinek már két megelőző produkciójukat is szerencséje volt látni, az *a Mr. Dead és Mrs.* Freeben fölfedezhette az ismétlődő motívumokat, s harmadszorra már minden meghökkentés veszít erejéből.

Ez, persze, igazságtalan egy kicsit, mert Halász Péterék (az ő Magyarországról elszármazott együttesük rejtőzik a Squat név mögött) csakugyan valami újjal és eredetivel kísérleteznek, ami komoly rangot szerzett nekik a nemzetközi színházi avantgarde mezőnyében. Játék és valóság, köznapiság és teatralitás összefüggéseit keresik, filmes és színházi elemek egymásra feleseltetésén fáradoznak. Úgy is mondhatnám, hogy a dolgok *replikája* érdekli őket mindenekelőtt. Ezért tartják előadásaikat „kirakatban", vagyis egy olyan - utcára néző - üzlethelyiségben, ahol a fizető közönség belülről, a spontán közönség az utcáról nézi ugyanazt. (Azaz, természetesen, nem ugyanazt. Az egyik a „színét", a másik a „visszáját".) Felhasznált eszközeik is ismétlődnek: korábban fölvett s az előadáson lepergetett *film,* videokamerával valahonnan (egy másik teremből, az utcáról stb.) szinkronban közvetített *élő kép,* színészi akció mint *színházi* elem. Ha ehhez negyedik-ként hozzávesszük az utcáról beszűrődő *natúr életképet,* akkor megkapjuk a Squat teátrumi dimenzióit: a közvetlen és közvetett (közvetített vagy konzerv) valóság különböző formáit. S persze az átmenetet az egyikből a másikba, minthogy az egyes elemek egymásban folytatódnak (a figura „lejön" a filmvászonról; a színész az utca és a „színpad" között közlekedik; valaki az utcán áll, zárt üvegajtó előtt, de a karja egy trükk segítségével belül van stb.), vagy egyidejűleg, egymást erősítve-ellenpontozva-kioltva vannak jelen.

Nyilvánvaló, hogy ez csak forma vagy - még inkább - a valóság megragadására szolgáló komplex alkotói módszer, de semmiképpen sem a tartalom. Épp ezért igazságtalannak tetszhetett, hogy fentebb az újdonságélmény, a meghökkentés egyre fogyó energiájáról beszéltem. Nemcsak azért, mert az új nézőnek minden bemutató új, hanem azért is, mert a Squat használta s az előbbiekben fölsorolt eszközök éppúgy konvenciók (ha új konvenciók is), mint a hagyományos színház által régóta alkalmazottak és bejáratottak. Amennyiben Halászékat megrójuk azért, hogy harmadik alkalommal használnak videokamerát, filmet, és ugyancsak harmadszor játszanak utcára néző üzlethelyiségben, úgy meg kell rónunk minden hagyományos színházat is, amiért három évszázada egyfolytában ragaszkodik a barokk kukucskaszínpadhoz, a kulisszához s a dikcióhoz mint legfontosabb kifejezőeszközhöz.

Valójában a tartalom számít a Squat esetében is, amit a fölsorolt kifejezőeszközökkel kíván közvetíteni. S tulajdonképpen itt kerülök bajba, jóllehet bizonyos motívumokat határozottan azonosítani tudok a - magyar fordításban - *Mr. Halott és Mrs. Szabad* című produkcióban. Értem, hogy Mr. Halott a *filmen* rendőr, akit utcai üldözés közben lelő egy kábítószer-csempész; *az élő játékban* egy dzsungeluniformist viselő katona, akit szintén lelőnek, s miközben sebesülten fekszik (később meghal), bajtársai ki-be járnak az utca és a terem között, időnként elmennek egy dzsippel, majd visszajönnek. Mrs. Szabad, a feleség *a filmen* állapotos (majd a szülést is látjuk totálban, ami meglehetősen drámai, ti. a csecsemő farfekvéses), *az élő játékban* otthonában jógázik meztelenül. (A gyerekmotívum itt is megjelenik egy legalább négyméteres kaucsukbaba „személyében", akinek óriási szemgödreiben mint televíziós képernyőkön a katonai jelenetek alatt újra „közvetítik" a korábban élőben látott jógázást.)

A Mr. Dead és Mrs. Free közötti levelek fölolvasásán kívül - a filmen is, az élő játékban is - néhány rövid szkeccs játszódik le, melyek összefüggését egymással és az alapsztorival, bevallom, nem fedeztem föl. Volt két jó énekszám: egy rock (ha igaz) és egy punk. A Bob Wilson színházából ismert szép, néger színésznő, Sheryl Sutton a filmen is, a valóságban is előadta ugyanazt a kitűnő dalt. Hogy „miről szólt" mindez, nem tudom. Az viszont kétségtelen, hogy az előadás leköti a figyelmet, technikailag rendkívül intenzív (bár ez az intenzitás nem a színészi jelenlétből származik), az egészben van erő, s az (összefüggéseit föl nem tároó) anyag megformálása határozott kézre vall. Hozzá kell tennem, hogy a nyilvánvalóan igen költséges produkció az együttes saját közlése szerint nincs teljesen kész, bizonyos anyagi nehézségek miatt egyelőre befejezetlen. A közönség mindenesetre meglehetősen tanácstalanul állt föl a végén. Nem vagyok meggyőződve arról, hogy ez a hatás idegen a Squat eredeti szándékától.

Mindhalálig tánc

Az angolok Passiójának megértése valószínűleg senkinek sem okozott nehézséget, ami önmagában - úgy gondolom - nem minősíti a produkciót, sem negatív, sem pozitív értelemben. Az előadás az emberiség máig legtermékenyebb kollektív mítoszára, a Bibliára épül. A kétszer két és fél órás játék az Ó-és az Újtestamentumot „dramatizálja", jelenetről jelenetre - Lucifer lázadásától Krisztus keresztre feszítéséig -, XV. századi angol misztériumjátékok, az úgynevezett Yorki és Wakefieldi Ciklus alapján. A középkori, naiv földolgozás távol-tartja a „biblikusság" légkörét, inkább profán-népies hangvételt kölcsönöz a „cselekménynek", amihez jól illik a popzenei kíséret. A popularitást fokozandó, az előadás rendezői

Bill Bryden és Sebastian Graham-Jones - a nézők közé hozza le a játékot. Londonban az új Nemzeti Színház Cottesloe termében, egy tetszőlegesen beépíthető üres térben tartották a bemutatót. A kölni St. Martin-templomnál alkalmasabb „eredeti helyszínt" aligha lehetett volna találni az előadásnak. Az apszisba épített emelvényen játszik a zenekar. Vele szemben, a főhajó torkolatában karzatot emeltek a nézőknek. Egy kisebb oldalsó „páholyon" kívül nincs is más ülőhely, a közönség a kupola alatti „színpadon" együtt járkál az előadással. (Elő-adás közben többször is visszatért az a gondolatom, hogy ez a hely tökéletesen alkalmas lenne *Az ember tragédiája* előadására; talán segítene kiemelni a rárakódott konvenciók közül.)

A cselekmény időnként „megemelkedik", amikor az Úr és Lucifer karszéke vagy az angyali üdvözletet hozó Angyal hidraulikus emelők segítségével a játéktér fölé liftezik, a kupolából karácsonyfadíszekként lelógatott, pislogó-csillogó lámpa-erdő alá (amelyet egyébként konyhai káposztareszelőkből és krumplihámozókból készítettek). A játék élőképszerű, naiv báját az angol színészi profizmus hitelesíti, ami az előadás egyetlen *hagyományosan drámai* jelenetében kamatozik. Ebben a Krisztust a Golgotán végighurcoló katonák végrehajtják a keresztrefeszítést. Minthogy minden „életnagyságban" történik, már a hatalmas kereszt felállítása sem könnyű. A katonák átalakulnak szolid mesteremberekké, és „szakmai" vitákkal kísért tízperces munka során megküzdenek a művelet minden technikai nehézségével, amíg kikísérletezik a lehető legökonomikusabb megoldásokat. Íme, az emberiség *nagy* tragédiáinak árnyékában a történelmi mellékfigurák számára így zajlik a világ. A jelenet kétségtelenül shakespeare-i.

A Passió-játék jelenetei között az angol színészek közép-kori bergomaszka-táncokat lejtettek, amibe a végén bekapcsolódott az euforikusan lelkes közönség is. A tánc több előadáson is a drámai kifejezés *köznyelvi formájává* vált - és nemcsak ott, ahol ezt már megszokhattuk, az ázsiai-afrikai színjátszásban. Az imént már említett Théátre du Campagnol produkció-ja, *A bál,* a francia történelem elmúlt fél évszázadát mesélte el táncképekben, korabeli zenére. A tánc itt a maga természetes környezetében jelent meg - úgy értve, hogy az egyes képek húszas-harmincas évekbeli össztáncot, Franciaország felszabadulását ünneplő karnevált, mai vállalati bulit stb. jelenítettek meg -, de a koreográfia lényege mindig egy-egy dramatizált szituáció volt. Például a felszabadulás utáni állapot eufóriája, az algériai háború időszakának társadalmi konfliktusa vagy a mai hivatali élet szatirikus rajza. A kifejezés eszköze a tánc volt ugyan, de a drámai tartalom *figurákban* jelent meg, még ha szándékosan leegyszerűsített, nyers, *al fresco* stílusban is, a társadalmi indítékú plakátok, közvetlen politikai célzatú agitkák, szakszervezeti csasztuskák modorát *(vagy* mintáját) követve.

Mindezt aligha lehetne elmondani a Wuppertali Táncszínházról. A híres-hírhedt együttes 1973-ban alakult, vezetője, írója, rendezője, koreográfusa a most negyvenéves Pina Bausch. Sokak szerint Peter Stein színháza, a Theater am Halleschen Ufer óta a legjobb, legizgalmasabb nyugatnémet társulat. Kétségtelen, hogy Bausch, miután elvégezte az esseni Folkwang főiskolát, amely az expresszív táncművészet egyik hagyományos intézete, és megjárta az Egyesült Államokat is, pontosan azért mondott le *táncosként a* pályáról, mert idegenkedett az ott tapasztalt mindennapi rutintól. A Wuppertali Opera intendánsának meghívása (Wagner Tannhauserének Bacchanália-koreográfiáját tervezte) segítette hozzá, hogy a városatyák heves tiltakozása ellenére a balett-társulat élére kerül-jön. A heves tiltakozás és az őrjöngő lelkesedés azóta is végig-kíséri előadásait. (Kölnben főleg az utóbbit tapasztalhattuk.)

Kétségtelen, hogy Bausch munkái mindenekelőtt azokat bosszantják föl, akik az együttes nevéből kiindulva balettet vagy legalább tiszta táncot várnak. Az általam látott két elő-adás közül -- *A kapcsolatok udvara, Szüzességlegenda - az* utóbbiban szinte alig volt hagyományos értelemben vett tánc. Húsz színész jelent meg húsz gurítható fotel és dívány társaságában, s a háromórás produkció ritka perceiben szellemes padlókoreográfiát mutattak be a tükrös színpadon, amely az oldalkulisszák mentén dúsan megrakott asztalokkal valamilyen elő-kelő fogadás képzetét keltette.

Hogy a „darab" miről szólt, az a prózai jelenetek segítségével is csak meglehetősen bizonytalanul dönthető el, s legföljebb olyan homályos megfogalmazásokkal írható körül, mint az érzékek kontrollálása és fölszabadulása, mindennapi emberi rituáléink nevetségessége és agresszivitása, erotikus álmaink, játék a szexuális tabukkal, feszélyezettség és a gátlások oldódása. *A kapcsolatok udvara* -- lényegesen több tánccal, egy kultúrházbeli színházteremből táncteremmé alakított helyiség díszletének laza keretébe helyezve - a kapcsolatteremtés lehetetlenségéről szólt, kevésbé enigmatikusan, fantáziadús koreográfiával és kétségtelenül egységes társulattal, amelyben mindenki jó táncos és jelentős egyéniség.

A „Bausch-irodalom" szerint a produkciók címe nem sokat jelent, még akkor sem, ha közismert mű a zenei alapanyag. (Bartók *Kékszakállúja* is a földolgozások között szerepel, de a főszereplő Férfi és Nő időnként széttördeli - megszakítja és újrakezdi - a magnetofonszalagról hallgatott operát.) Tematikailag is nehéz meghatározni az egyes opuszokat. A bemutatók állítólag úgy jönnek létre, hogy Bausch évenként két alkalommal hosszabb tréninget tart együttesének tagjaival, és a közösen kipróbált, improvizált koreográfia bizonyos elemei-nek véglegesítéséből alakul ki az új „világpremier".

Számomra szimpatikus a realista prózai színház és az expresszív mozgás ötvözetét szellemesen, távolságtartó iróniával, nosztalgiazenére megvalósító wuppertali társulat. Lehet, hogy azért, mert egyébként is vonzódom az intellektuális élvezetekhez, a szarkazmushoz, az értelem tárgyilagosságához. Bausch előadásaiban gyakran föl lehet fedezni az elidegenítő effektust - nemhiába vonzódik Brechthez, földolgozta *A kispolgár hét főbűnét, a Happy endet, a Mahagonnyt* -, anélkül, hogy didaktikussá válnának. A wuppertali tánc- és beszédszínház (jobb meghatározást egyelőre nem találok) igazán eredeti módon értelmezi hagyomány és újítás, viszonyát. Új „világszín-házi" tendenciákat keresve, ha európai kuriózumként is, a kölni mezőnyben első helyen őket (kell említeni.

KAÁN ZSUZSA

Csodálatos mandarinok

A Bartók-centenárium idején -- Seregi László szavaival élve - valóságos „Mandarin-dömping" árasztotta el hazánk legnagyobb balettszínpadait. Az Erkel Színházban Harangozó Gyula 1956-os, a magyar balettművészet első autentikus Mandarin-változatát újították fel, Pécsett Eck Imre 1965-ben bemutatott verzióját; az operaházi repertoárról éppen csak lekerült Seregi 1970-es, első megoldása, hogy máris helyet adjon a másodiknak, s végezetül Győrött Markó Iván is megkoreografálta a magáét. Mindez együtt - akárhogy is számoljuk - öt darab, de legalábbis négy, s ha Ha-rangozóét csak néhány alkalomra újították fel, még akkor is három. Eck darabja ugyanis a pécsi Bartók-est két új koreográfiája *(A kékszakállú* . . . tánc-illusztrációja és *a Négy zenekari darab* táncszínpadi átirata) utánmellett, visszakerült a repertoárba.

A klasszikus is érték!

Nem járunk messze az igazságtól, ha azt mondjuk: *A csodálatos mandarin* története úgyszólván a XX. századi magyar balett története. Irreális vállalkozás lenne most nyomon követnünk mindazt a huzavonát, azt az érdemtelen hányattatást, amit ez a mű, immár szín-padra transzponálva, megélt és elszenvedett az 1931-es meghiúsított bemutatóig és tovább: 1941-ig, amikor szinte óraműpontossággal ismétlődött meg a betiltás, „ezúttal az egyház nevében (Oláh Gusztáv). Ez volt az a Harangozó-koreográfia, mely 1945-ben azután *valahol és valamikor, Keletre* „kihelyezve", mégiscsak a közönség elé került, és megérdemelt sikert aratott. Igazi meg-valósulása azonban mégis az 1956-os változat lett, amely már nyíltan vállalhatta Lengyel Menyhért szövegkönyvét, és elődeihez képest a legközelebb jutva Bartók zenéjéhez, annak szellemével, eszmeiségével szinkronban, a kifejező tánc és a pantomim oldott ötvözésével, realisztikus-karakterizáló nyelvezettel végre megteremtődött a cselekmény, a zene és a koreográfia teljes művészi egysége.

E fontos, tánctörténeti jelentőségű pillanatról sokunk csak a korabeli kritikákból vagy Körtvélyes Géza rendkívül alapos, a legapróbb részletekre is figyelő Mandarin-tanulmányaiból értesülhetett eddig, és persze a hitelt érdemlő legendákból, melyek az eltelt negyedszázad alatt ugyancsak gyökeret vertek a szakmai és művészi köztudatban. Még-is: a felújítással kinek kinek a személyes találkozás, illetve a viszontlátás is megadatott; és hogy ez igazi örömöt és nem csalódást hozott, az elsősorban ismét csak Harangozó s betanítást végző özvegye, Hamala Irén érdeme.

Régi adósságot törlesztett hát az Operaház; kár, hogy nemes gesztusa máris a múlté, hogy a betanítás - a televíziós rögzítést leszámítva - kárba veszett, hogy Fülöp Zoltán díszlete máris újból átadhatja magát az enyészetnek. A felújítás ugyanis csupán hat alkalomra szólt.

Mindig is érthetetlen volt számomra, és most a Harangozó-műre (mint egy archív filmre) való rácsodálkozás után különösen az, hogy vajon miért hagyjuk pusztulni nemzeti balett-termésünk-nek legalább ezt az egyetlen kincsét, és miért nem ápoljuk-őrizzük büszkén, mint a jelentős nyugati balettegyüttesek akár a század legjobbjainak, akár saját, nemzeti koreográfusaiknak egy-egy muzeális értékű, harminc-, negyven-, ötven-éves alkotását . . .? Hiszen Harangozó *Mandarin* ját semmivel sem kezdte ki jobban az idő, a stílus-, nyelvezet- és koreográfiai szemléletváltozás, mint mondjuk Anthony Tudor, Serge Lifar, Frederic Ashton vagy Marie Rambert klasszikusnak tartott koreográfiáit. Őszintén szólva Harangozó *Mandarin* ját *egy* általán nem tartom elavultnak a szó poros-pejoratív értelmében, mint ahogy Eizenstein vagy Godard rendezései sem azok. Természetesen látszik rajta, hogy nem ma készült, de értékes, tanulságos szeletét tárja fel a múltnak. Esztétikai pozitívumai ma is létezők: kerek és egységes, sajátos arculata, atmoszférája, stílusa van. Mindezekért pedig (és ez nem is kevés!) ott lenne a helye a repertoárban, mint az ötvenes évek magyar táncművészetének reprezentánsa. Arról már nem is beszélve, milyen ragyogó stílustanulmányul is szolgálhatna a jelen s a jövő táncosainak-nézőinek egyaránt.

Műfajok dialektikája

Igaz, mai szemmel nézve a Harangozó-mű nem virtuóz tánctechnikája, ha-nem inkább színészi-előadóművészi feladatai miatt lehetne próbakő egy-egy művész életében. Születésekor azonban annak a ténynek is köszönhette az egyöntetű, maradéktalan elismerést, hogy valódi *táncmű* volt, a szó szoros koreográfiai-műfaji értelmében. Ezzel Harangozó - úgy hisszük - nem tagadta meg a zeneszerzőt, aki, mint köztudott, *pantomimként* jelölte meg a partitúrát. A tízes évek hazai táncviszonyai és az operaházi divat alapján ítélve Bartók valószínűleg komolyan is gondolta ezt a műfaji meghatározást, mert elképzelhetetlennek tarthatta, hogy zenéjéből vala-ha is például a Gyagilev Együttes mércéjével mérhető táncszínpadi mű szülessen.

Eck Imre 1965-ben viszont - érdekes kísérletként egy modern balettegyüttes számára - éppen azt próbálta ki, vajon jól képzett táncosaival hogyan lehet annyira hű Bartókhoz, hogy még a mű-fajt is megőrizze. A vállalkozás sikerült: szinte a végletekig absztrahált térben, a végletekig leegyszerűsített mozdulatokkal olyan kompozíció keletkezett, mely-ben a tiszta mozgás (Lány) és a tiszta mozdulatlanság (Mandarin) ellentéte jellemet, magatartást, érzelmi-lelki habi-tust fest. A középpontban a Lány és a Mandarin viszonya áll, emellett minden más élmény (az öreg gavallér és a diák) eltörpül, s amely - utólag - egyetlen rohanásnak tűnik. Amikor pedig a hatásában s jelentőségében így felnagyított hajsza végén a Lány „veszi" magára a Mandarin roppant mozdulatlanságát, már bizonyosság, hogy őrizni és élni is fogja ezentúl mindazt az eszményt, amit számára a megváltó idegen képviselt.

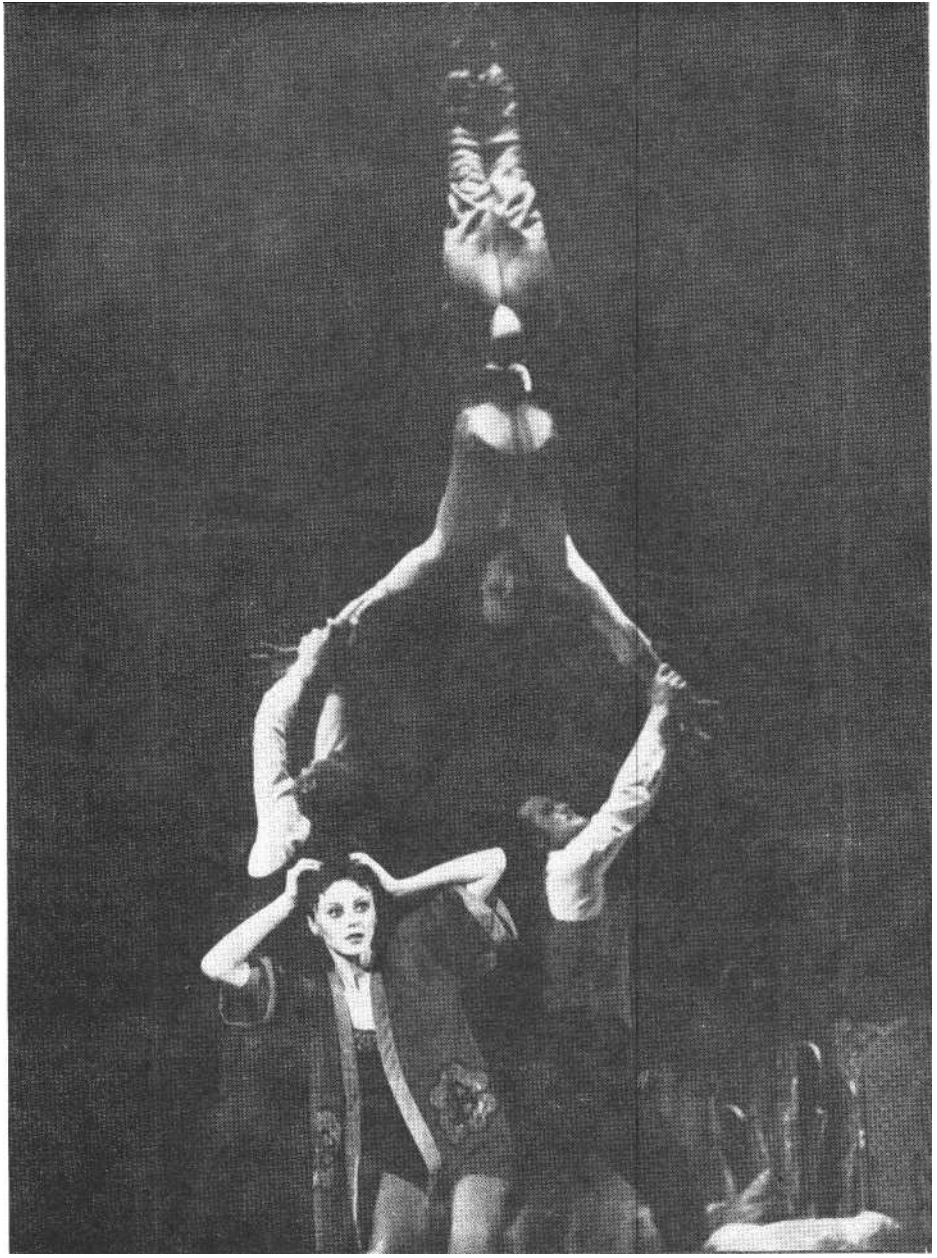
A centenárium alkalmából készült *Bartók-est* záródarabjaként Eck felújította e színpadi művét, mégpedig az eredeti változatban s az eredeti főszereplőkkel. Be kell vallanom azonban, hogy *Mandarinja* jelenlegi előadásai közül eddig még egyre sem jutottam el. Akkor hát milyen alapon mondok róla véleményt? Mentségemre szóljon, hogy keletkezése (1965) után viszont többször is megnéztem, még évekkel később is. És miután meglehetősen emlékezetembe vésődött, talán azt is megtehetem, hogy látatlanban írjak róla. Hogy azt is állítsam: hiteles, érdekes, élő megoldás ez ma is. Sőt, ha Eck hasonló nyelvezetű későbbi műveivel vetem össze (a *Kodály*-szonátával, *a* Moliére-úrral s különösen a Saloméval), még azt is meg merem kockáztatni, hogy ez az ökonomikusan szerkesztett, szigorúan szöveghű

koreográfia az ecki alkotói profil és az egyetemes modern táncművészet jelenéből ítélve már nem is annyira pantomim, mint inkább Eck gesztusszínházának egyik korai, de ma is időálló darabja.

Kitűnő ötletből jó balett

Seregi Lászlóval az elmúlt évad folyamán nem is egy interjút készítettem az operaházi rekonstrukcióról, az együttes és a repertoár sorsáról, a várható bemutatókról. Eközben a készülő, s „utaztatható" díszletekkel megtervezendő, új *Mandarinról* is szó esett, sőt egy alkalommal Seregi a legszemélyesebb, legrejtettebb terveibe is beavatott. Nagy-szerű ötletét továbbra is híven őrizné a baráti-kritikusi titoktartás, ha a szakmai bemutató s a premier láttán érzett csalódás nem késztetne az ellenkezőkre.

Mert hogyan is szólt a koreográfusi elképzelés? „Ahhoz, hogy egy olyan új Mandarint csináljak, ami nem is harangozói, de azzal sem vádolható, hogy »Seregi önmagától plagizált«, rájöttem, csak egyet tehetek. Vissza kell mennem ismét Bartókhoz és Lengyel Menyhérthez, talán még alaposabban, mint az első változat idején, nem elvetve, hanem koncepcióvá érlelve a szövegkönyv egyértelmű, vad naturalizmusát. A dühös színház, a kegyetlen színház, a krimi és a sci-fi korában ugyanis csak akkor lehetek igazán korszerű, ha szó szerint értem és megmutatom a szövegkönyv húsba vágó utasításait. Az olyanokat, hogy a bőr reped, hogy a test nyekken, és a kés hegye a Mandarin hátán jön ki. Véres krimit kell csinálnom, okos, rámenős mai utcalánnyal, dandy-eleganciájú stricikkel . . . Ha jól odafigyelek a zenére, akkor abból is kihallom a nyílt, leplezetlen erőszakot, a valódi összetűzéseket, és észreveszem a markánsnál markánsabb figurákat ... Verekednek? akkor szakadjon, törjön minden; gyilkolnak? - ömöljön a vér, és szennyezze be a bú-tort, a ruhát, a padlót, mint egy mai nyugati krimiben. A maguk riasztó kegyetlenségében, romlottságában és groteszkségében kell megjelenítenem ezeket az alakokat, hogy a befejezés bartóki erejű legyen. Mert ha ebben a környezetben ez a lány át tud alakulni, akkor ahhoz már igazi tisztítótűz kell, 18o fokos lelki-emberi fordulat . . . El tudod képzelni, milyen lesz, amint ez a már-már mezítelenségig tépett ruhájú, vértől, mocsoktól, izzadságtól csillogó testű profi kurva lassan leveszi égővörös



Pongor Ildikó és Dózsa Imre **A** csodálatos mandarin operaházi felújításán (Mezey Béla felv.)

parókáját, és letérdel a halott Mandarin mellé . . . csöpögő, felázott sminkkel, de ragyogó szemmel, végre vállalva önmagát ... ?"

Elképzeltem, és nagyon tetszett. És vártam a bemutatót, de csak a terv nyomait kaptam, egy szelíd szalondrámát a beígért mai grand guignol helyett; egy kompromisszumos megoldást, melyben semmi nem elég hatásos, nem elég megdöbbentő, nem elég kétségbe ejtő, nem elég torokszorító, következésképpen nem elég felemelő.

Lehetséges volna, hogy a maga nyers nagyszerűségében szcenikailag bizonyult kivitelezhetetlennek? Vagy talán a táncosok riadtak meg az elképzelés merészségétől? Esetleg inkább filmvászonra *vagy* képernyőre való ebben a változatban, mint az Operaházat képviselő balettszínpadra?

Felesleges a további kérdezgetés. Beszélni úgyis csak arról érdemes, ami s ahogyan megvalósult: „menő" selyemfiúkká léptek elő a csavargók, a lány alakja, egyénisége is karakterében változott 1970-es elődjéhez képest. Míg Szabolcsi Bence közismert megfogalmazásában az *Elnyomott és .ºuba bocsátott Érzelem,* míg Seregi első verziójában még inkább *Áldozat,* addig itt ma-kacs, agresszív vadmacska, tele indulatokkal, cinizmussal kevert közönnyel és hányavetiséggel. Ennek a lánynak volna ereje, csak akarata és mersze nem, hogy másként éljen. A stricikkel való viszony is módosult. három további utcalány beállításával - a darab elején --új értelmet kap torz, kényszerű együtt-létük. A lány ugyanis a három strici elit magánvállalatában az alkalmazottak egyike, s mivel aznap épp nem keresett semmit, tovább kell dolgoznia, ha akar, ha nem.

Színes, koreográfiailag frappáns jelenetté nő az öreg gavallér látogatása; a leleménnyel felhasznált esernyő állandó kellékké válik, groteszk közvetítő lánccá a férfi reménye s a lány rutinja között. Jelentőségében messze túllép a kalandon a diákkal való találkozás, mely a fiút s a lányt is alaposan kimozdítja

Bretus Mária és Eck Imre **a Mandarin pécsi előadásában (Körtvélyesi László** felv.)

adott érzelmi tengelyéből és őszintén egymáshoz vonzza, miközben finom és pontos pszichikai diagnózist ad mindkettőjükről. Végül pedig hadd szóljunk a *Mandarin* koreográfiai nyelvéről, mely mind a lengyeli szövegkönyvhöz, mind az eddigi megfogalmazásokhoz mérve - telitalálat. Sereginek sikerült a legtömörebb s legkifejezőbb stilizálás: egyetlen kontrapunktikus pózba sűrített etnikumot, egyéniséget és a zenei kisterccel összeolvadó őserőt.

S hogy mindezek ellenére mégis erőtlennek tűnik a darab, és olykor kifárad a szövegkönyv, annak csak egy oka lehet: a cselekmény feldúsítása, a szereplők tiszta portréja, egyszóval e színpadi mű friss szemléletű koreográfiája nem helyettesíti és nem pótolja a bátor és eredeti *rendezést.* Seregi új műve ezért nem robban akkora erővel, mint amit Bartók zenéje ma elbír és megkíván, vagy mint az első verzió, egy évtizeddel ezelőtt.

Mit láttam Győrött?

„Minden nemzedéknek joga és kötelessége, hogy újragondolja és saját eszével érzéseivel újraértelmezze a múlt zseniális alkotásait" - körülbelül ez volt a Győri Balett negyedik balettestje alkalmából elhangzott tv-nyilatkozat lényege Markó Ivántól a Stúdió '81 riporterének. Tulajdonképpen ennyi elég is annak indoklására, hogy az est záródarabjaként bemutatott *A csodálatos mandarin* nem Lengyel Menyhért, hanem Markó Iván szövegkönyvének alapján készült.

Mai nagyváros rakodópályaudvarának parkolóját látjuk, amikor felmegy a függöny. Á csillogó, sima fémfelületekkel borított óriási hangár szögletessége riasztóan szabályos betonrengeteget sejtet, a távoli híd, a befaroló monstrum teherautó pedig a „roppant város" lüktetését. Nyílik az ajtó, az autóból nyolc álarcos ugrik elő; bálákat, zsákokat dobálnak belőle, de máris kiderül: mindez csak álca volt a legfontosabb, a nő miatt, akit elraboltak valahonnan. Miután megoldották a köteleit, és levették fekete harisnyaálarcukat, gúnyosan, gyűlölködve, farkaskegyetlenséggel szimatolják körül. Kézről kézre dobálják, s közben magukat is egyre hergelik. A félelmetes, alvilági banda élvezettel figyeli, szinte tanulmányozza szép, reszkető zsákmányuk halálos félelmét, e láthatóan nem közülük való lány viselkedését. S hogy embertelen játékuk teljes legyen, kábítószeres injekciót adnak neki.

Vörös pír árasztja el a lányt. Egy székre ültetik, elhúzódnak tőle és várnak. Első szólóját - zeneileg *az első csalogatóra* - tehát a széken kezdi. Jól látszik mozdulatain a kábítószer hatása. Önkívületi állapotban lassan moccan, erotikusan, ösztönös nőiességgel. Az egyik bandita megkívánja, és ebben nincs egyedül, de a megerőszakolás ideje még nem jött el. Mindez csak előjáték, lelki terror ezzel a lánnyal, akit mintha saját sorsukért is meg akarnának büntetni. Az egyik fel is rántja a székről, és gúnyos vigyorral tangózni kezd vele (az öreg gavallér zenei részletére), mígnem vala-mennyien megkaparintják egy pillanat-ra, és csúfondáros, megalázó együtt táncolásra kényszerítik. Szinte agyongyötrik, s a menekülésre nincs remény.

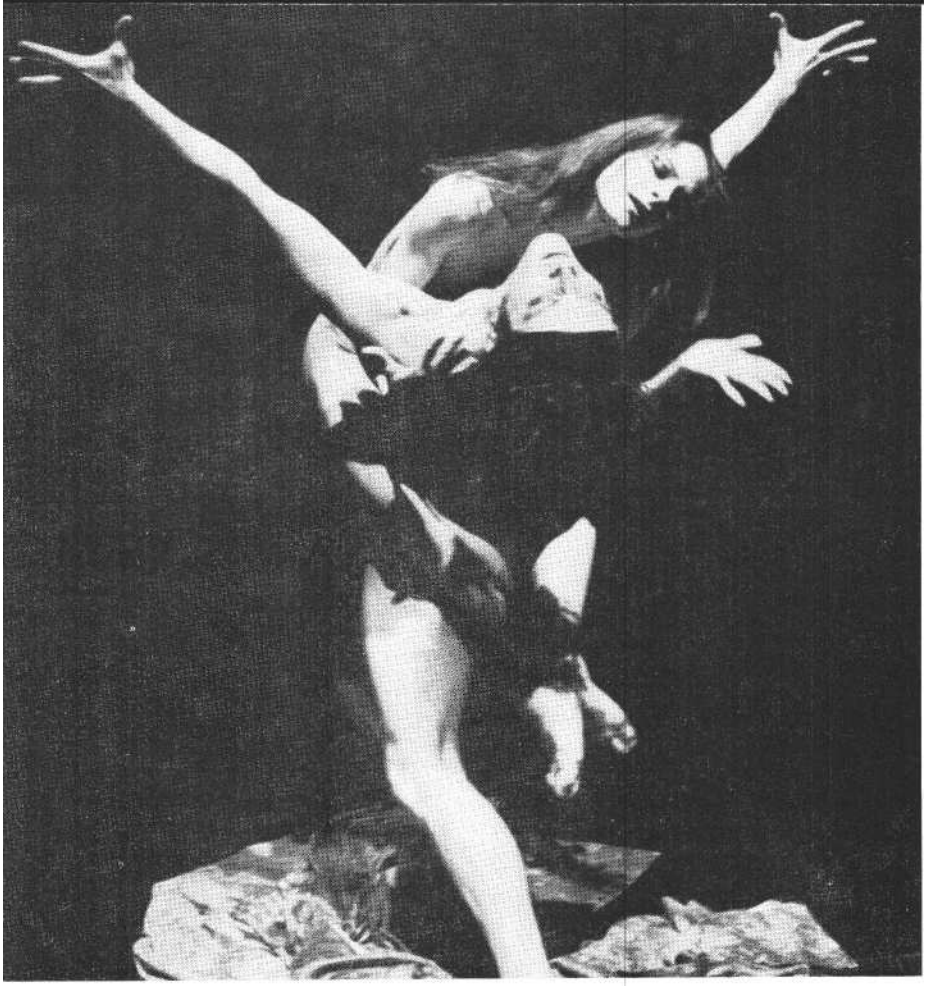
Hirtelen pásztázó fény villan a hídon. Egyikük kikémlel, s míg int, hogy nincs veszély, addig a rablók egy csoportba tömörülve takarják el a lányt bármi és bárki elől. Mivel azonban senkitől sem kell már tartaniuk, a lány végképp az övék, akár szét is téphetnék. Mégis eleresztik, s újra figyelni kezdik, vajon mit csinál. *Á második csalogatóra* indul a második szóló, ezúttal a földön. A lány lassan végiggurul a padlón, minden tag-ja remeg. Egyikük megszánja, vizet ad neki. A lány ekkor - minthogy kábító-szeres mámorában sem felejtette el egyet-len pillanatra sem, hogy fogoly - hirtelen a banditára kapaszkodik: védelmet, menedéket vár. Ragaszkodását az először értetlenkedve veszi tudomásul, de nem zárkózik el tőle. Hajlandó cipelni, tűri, hogy a nő ráfonódjon a nyakára. Érdekes, diszharmonikus pas de deuxjükben (a diákkal való találkozás lírai epizódjára) arcuk és gesztusaik már ár-nyaltabb, összetettebb érzelmi szférába vezetnek. Á fiú szinte megszépül a lány közelségétől, elfelejt erőszakos lenni, arcáról a csodálkozással vegyes szánalom már-már a durvaságot is letörli. Ám e fonák idillnek pillanatok alatt véget vet a banda. Vad, gyilkos kegyetlenséggel nyúlnak társukért. Nekimennek, kis híján akár agyon is ütnék (Bartók művé-ben itt dobják ki a diákot), ha a lány furcsa reakciói nem vonnák el róla a figyelmet.

Á lány ekkor már tudja: minden elveszett. Odakintről nemigen várhat segítséget, a bandától pedig éppen nem. Nem marad más hátra: önmagának kell segítenie önmagán! Es ekkor valami egészen váratlan történik. Lázas képzelete, a kábítószertől nekirugaszkodott fantázia, a megtépett emberi méltóság, a szűkölő félelem és iszony együtt - mondjuk így - fantasztikus tettre készteti: arra, hogy önmagából teremtsen védelmet önmagának, hogy csodálatos védelmezőt teremtsen, hogy - nem túlzás - megszülje a csodát.

Valóban, *a harmadik csalogatóra,* amely zeneileg-lélektanilag a mandarin érkezését készíti elő, hányingert s egy-re erősödő fájásokat érez. A banda értetlenül, viszolyogva nézi rettenetes kín-ját, s amikor verítékezve-őrjöngve letépi magáról a ruháját és levegőért kapkod, már segítenek is rajta. Kapcsolatuk átformálódását jól érzékelteti, ahogyan felemelik és körbeviszik a vajúdót, aki, hatalmas rovarként vergődik a kezük között.

A hangulati és ábrázolásbeli fokozás akkor kulminál, amikor felhangzik a kisterc, a legősibb népi dallamok, mondókák jól ismert hangköze, mely a zenemű közegében a mandarin, „... az ősi, természetből eredő lény zenei szimbólumává" válik, miközben „alig meghatároz-ható átmenetet képez a panaszos sírás, a vágyból feltörő sóhajtás és a zenei dallam között" (Romolya István). A magasba emelt lány összezárt, majd hirtelen szétvetett combjai között ekkor bukkan elő a Csodálatos feje (nevezzük így ezentúl, hiszen ő nem egy kínai mandarin!), s lassú rángásokkal a teste is; végül pedig barnásvörös óriás lepel hullik utána (Lengyel Menyhértnél a Mandarin „selyemkabátja", itt, mint a jövevény jelképes placentája). Á rézfúvók fortissimói mintha az ősrobbanást, az első maghasadást intonálnák. Testük, mint kétfejű, ősi istenszobor; a születés látványa, mint az anyaság, a nőiesség, az asszonyiság diadala.

A lány ekkortól kezdve csak a földön fekvő jövevénnyel foglalkozik. Finom, féltő mozdulatokkal, óvatosan érinti meg, simogatja, törülgeti, majd mikor megfordul és felül, tovább szeretgeti és növeszti. Eközben, mint az anyatigris, védi a gyanakvó banda lopakodva közelítő tagjaitól. Amint megérzi, hogy fordult a kocka, és máris fölényben van, boldog, erőteljes, szédítő táncba kezd. Önma-gát ünnepli, de egyúttal férfivá érleli, harcra serkenti, megsemmisítő támadás-ra lelkesíti, mozgásba hozza képzelete és gyötrelme szülöttét. S íme, a tánc (akárcsak az úgynevezett lánytánc vagy csábtánc a zenében) eléri a hatást: a Csodálatos már áll, sáljába mint oszlopos köpenybe burkolózik, karját feszülten, visszafogott tempóban emeli a szeméig, majd mint a hirtelen kitört vihar, tombolni kezd. Barbár, eksztatikus szólójából félelmetes, féktelen őserő árad, sámánisztikus tánca szinte felperzsel és feléget mindent, ami az útjába kerül. A bandát mintha villámcsapás sújtaná, óriási a



A csodálatos mandarin a Győri **Balett előadásában (Bombicz Barbara és Markó Iván) (MTI-fotó - Benkő** Imre felv.)

kavarodás, és a lehulló bálák egy időre mindent elnémítanak. A pillanatnyi nyugalomban mint nő és férfi találkozhatnak végre. Mint ember az egyetlen, ideális társsal; egyesülésük a lelki és testi szerelem himnusza.

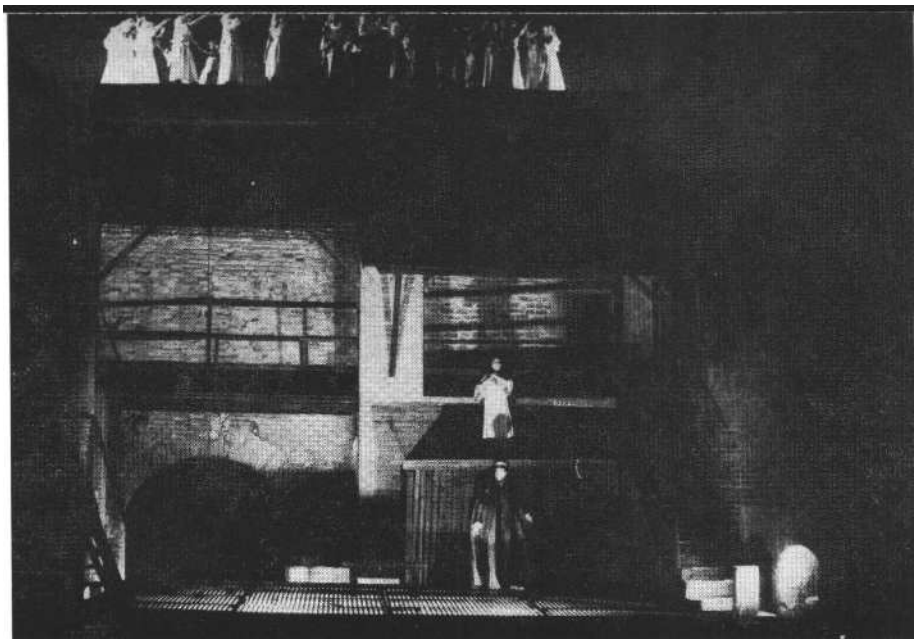
De patkány módra, még kétszer előmászik a banda. A Csodálatos második, majd harmadik szólója egyenes folytatása az elsőnek: férfias kihívás és összességében háromfázisú megsemmisítés, mígnem a nyolc bandita eltűnik, emlékük is szertefoszlik. Ekkor vakító fehér fény világítja meg a lányt, tiszta a reggel. Mögötte pár pillanatra még ott áll s vörösen izzik a Csodálatos, de azután már ő sincs sehol. Á lány mögött ekkor kinyílik a hangár kapuja, akár el is mehetne .. . Neki is iramodik, s a kórus felzengő hangjaira, az előbb még ott érzett Csodálatos helyére áll, még egyszer átéli a szülést, az örömöt, a gyönyört -- és megtalálja a leplet. Magára teríti, s szinte magába roskadva jön előre az ereszkedő reflektorhidak fénye alatt, majd -- a valóságos beteljesülés immár örök hiányát megsejtve - kétségbeesetten felkiált.

Ennyit adott számomra a művel való első találkozás. Markó darabja - az expresszív nyelvezetből és stílusból kinövő szimbólumrendszerénél, humanizmusánál és katartikus erejénél fogva - úgy hiszem még alaposabb, behatóbb tanulmányozást érdemel. Egy azonban máris biztos: Markó megfogalmazása a maga nemében egyedülálló koncepció, amely nem az egyes részletektől lesz zseniális, hanem attól, hogy másságában is egységes és következetesen bar-tóki, amennyiben maximálisan megjeleníti, elmélyíti, sőt, korszerűsíti a zene-mű üzenetét!

Bartók Béla: A csodálatos mandarin (Erkel Színház)
Szövegét írta: Lengyel Menyhért. *A koreográfiát tervezte, betanította és rendezte:* Seregi László. *Koreográfus-asszisztens:* Kaszás Ildikó. Díszlet: Forray Gábor. *Jelmez:* Gombár Judit m. v.
Szereplők: Pongor Ildikó, László Péter, Nagy Zoltán, Balikó István, Zilahi Győző, Lőcsei Jenő, Dózsa Imre, Sebestény Katalin, Janács Evelyn, Gulácsi Ágnes.

(Pécsi Nyári Színház)
Díszlet: Eck Imre. *Jelmez:* Gombái Judit. *Vezénnyel:* Nagy Ferenc. *Koreográfus:* Eck Imre.
Szereplők: Hetényi János, Tóth Sándor, Koronczay László, Bretus Mária, Gallovits Attila, Lovas Pál, Eck Imre.

(Kisfaludy Színház, Győr)
Az új változatot tervezte és *betanította:* Markó Iván. *Vezénnyel:* Sándor János. *Világítás:* Hani János. *Díszlet:* Gombár Judit, Dani János. *Jelmez:* Gombár Judit. *Próbavezető:* Stimácz Gabriella. *Művészeti vezető:* Markó Iván.
Szereplők: Bombicz Barbara, Király Melinda, Ladányi Andrea, Demcsák Ottó, Kiss János, Németh István, Sebestyén Csaba, Szekeres Lajos, Szabó Elemér, Szigeti Tárnoki Tamás, Markó Iván.



A kékszakállú herceg vára a gyulai Várszínházban (MTI-fotó- Ilovszky Béla felv.)

KESERŰ KATALIN

In memoriam Bartók

A gyulai vár ablaktalan, hajdan mindössze egyajtós, komor falai titkokat és történelmi események emlékeit őrzik. Á síkságból kiemelkedő zord épület belseje is rideg, csupasz. Mindössze egy asztalféleség a középen, s ez elég ahhoz, hogy érzékeljük: meg fog elevenedni a vár. Így fogadta a látogatót Gyulán A *kékszakállú herceg vára*.

Mi mindenről tud mesélni egy magyar végvár? Boldog idők és véres események nyomai keverednek benne, egyes emberek élete fonódik össze általa a nemzet sorsával. Gyulán Corvin János és családja töltött emlékezetesen szép éveket, majd 15 66-ban a feladott vár népét irtózatos tusában pusztította el a török. Később császári őrség, sikertelen kuruc ostrom következett, végül különböző családok életének lett színtere az 1904 óta immár lakatlan vár.

Keveset mondunk, ha azt mondjuk: Bartók operája tökéletes helyszínre talált itt a gyulai várjátékok keretében. Mert egyúttal egyszeri, másutt megismételhetetlen légkört is talált, ami egészen új értelmezésre sugallta a bemutató létrehozóit, s ez elsősorban a látványi elemekben követhető nyomon: a helyszín adottságaiban, a nem létező díszletben, a színpadi viseletekben s a koreográfiában. (A rendező : Sík Ferenc, a díszletet Banovich Tamás, a jelmezeket Schaffer Judit tervezte, a koreográfus Novák Ferenc.)

Bartók népzenei és műzenei fogantatású műve, Balázs Béla európai legendakincsből merítő, de magyaros verselésű szövege a mű születésekor, 1911-ben, majd első bemutatásakor, 918-ban a népi és európai ötvözetének példája volt, a szimbolizmus jegyében. Gyulán először tettek kísérletet arra, hogy az opera a látvány tekintetében is vissza-adja ezt az összetettséget, egy új szimbolizmus értelmében. A vár maga a vidék, de tulajdonképpen Európa történelmé-nek egy darabját képviseli. Á viseletek egy sokszínű nép kultúrájából erednek lenyűgöző gazdagságban, de ugyanakkor olyan egyszerű formákkal, melyek egyetemesnek mondhatók. Á vár felsőbb szintjein az opera ajtói mögött fel-táruló látványt táncokkal megelevenítő koreográfia egyszerre idéz történelmet és népet. Miként?

Az „elsőajtó" a kínzókamrába vezet. Judit (Takács Tamara illetve Benei Katalin) az ajtó nélküli falon tapogatózik, s egyszerre megvilágosodik a felső szín, a falak titka: kinyújtott férfiakat emelnek a magasba a táncosok. A második ajtó a fegyveres házba vezet. Gyulán felfegyverzett parasztok sokasága tűnik elénk. A kincseskamra csodája a menyasszonyi pompában: fejdíszben, fehér ruhában, fehér ruhás kísérettel megjelenő mezőkövesdi leány. Á kertet legénycímerrel bevonuló fiúk népesítik be. A herceg birodalma az ötödik ajtó mögött maga a herceg, illetve megnövelt, kibomló, kitáruló óriási köpenye a felső szinten, miközben ő eltűnik a színről. Ez a hatalmas, szétterülő drapéria a kör formájú alföldi suba textilbe ültetett, stilizált, kékes-szürke, derengő mása, egy kis ország maga. A könnyek tava ormánsági fehér gyászban hajlongó alakok káprázatos, de szomorú tömege. S az utolsó terem lakói, a színpadra levonuló „előző asszonyok" a vízkereszti háromkirályok csillagos-csillogó öltözetében jelennek meg. Á mesebeli hármas naivan fejedelmi dísze a mesebeli herceghez méltó. Ilyennel ékesítik fel Juditot is, ki közéjük fog tartozni. Áttetsző, finoman fény-lő kendőt adnak kezébe, legendává szőve eltűnő alakját. Judit saját kendője, szerelmének tanúja a magára maradt herceg egyetlen társa.

A kékszakállú egykor egyértelműen személyes, belső lelki világát megelevenítő szimbolista képek (korábban általában díszletek) korunk érdeklődésének, érzékenységének megfelelően tágabb világot mutatnak. A személyes kincsek, kínok és belső szépségek megelevenítői ugyanis egy nép kincseit, viseletének pompáját, lányainak, szokásainak, táncainak szépségét mutatják, kínjai e nép történelme és szenvedései. A népi kultúra magától értetődő, kézenfekvő kifejezőeszközei tehát, amikkel az elvont fogalmakat érzékeltetni lehet, s olyan egyértelműek, világos nyelven beszélők, hogy bárki megérti őket. (Talán ezért is tűnik feleslegesnek Bartók vérmotívumának vörös kendővel való felidézése az egyes színek végén, hiszen a mozgással és fénnyel a zene legellentétesebb témáit lehet illusztrálni.) A kékszakállú-nak mindez személyes élménye, valódi emlékeinek tárháza, de a szokásos előadások eleve általánosító szimbolizmusával szemben a múltnak konkrétabb, történelemhez, helyhez, időhöz kötöttebb megidézése is. Ettől a képek súlya megnövekszik, s a személyes világ egy közösségével fonódik össze. A férfi feltáruló világa egy valódi, élő ország, amely a záróképben teljességében mutatkozik meg, ragyog fel a várfalakon, körbevonva a mélyben mint sírboltban, kék fényben lenyugvó kékszakállút, aki ilyenformán maga válik múlttá, felfedve, felszabadítva, életre keltve titkait, kincseit. Férfi és nő párbeszéde a megismerés reményétől a feloldhatatlan magányba vezet az eredeti misztérium szerint. Gyulán a megmutatkozás fokozatai olyan beteljesülésbe torkollnak, amelyen - a kékszakállút magába záró várfalak felett - a szabadság erős szele leng át.

Á gyulai előadás a leghűbb volt Bartókhoz, amikor a látvány nyelvén is összekapcsolta a népit, a hazait az egyetemessel, a múltat, az emlékeket a jelennel; s hozzá is adott valamit korunkból: hitet abban, hogy a nép, a „várfalak" életet őriznek és adnak. A kihunyó fényekkel együtt annál szorongatóbban merül fel a kérdés: mit hoz a jövő ennek a népnek, az általa megfogalmazott embernek.

A látványi elemekben végigkísérhető „bartóki gondolat" a kékszakállú alakjában összpontosul (Gáti István illetve Kováts Kolos). Elegáns, szürkéskék köpenyét, fekete kalapját a paraszti viselet ihlette, de a bő köpeny, a fényes kalap egyúttal titokzatos, varázslatos külsőt is kölcsönöz lényének. Az öltözet hideg fénye zárkózottságot, finom motívumai, laza formája emberi szándékot hordoz. Összetett, miként a jellem, s egyszerre magyar és egyetemes, az opera egészéhez hasonlóan. Eltemetkezése kettős jelentésű: az ő segítségével megelevenedő világ veszi körül, az élet; de ha ez a világ ő maga, úgy a reménynek is vége.

Sötétség borul a lenyugvó herceggel a gyulai *várra,* de megelevenedik az est második részének színhelye, a vár melletti tó és környéke, a *Cantata profana* természetes színpada. Keresve sem lehetne jobb helyszínt találni. A díszlettervező itt is, mint minden munkájában, az abszolút tisztaságra törekedett. A román népballada környezetének meg-idézéséhez elegendőnek találta a gyulai természetes adottságokat. Csupán egy hozzátennivalója volt: a puritán építmény a tó közepén. Ez a kórus és zene-kar helye, de a fa oszloperdő felett vonul át a szarvassá váló kilenc fiú, imigyen érzékeltetve a mesés elemet, az átváltozást, s a faszerkezetű falusi házat is idéző támasztórendszer az apa környezete a hídon túljutott, a tiszta forrást megtalált, egy másik, súlytalan, minden mesterséges elemet nélkülöző, képzeletbeli világban otthonra lelt fiaival való párbeszédekor. Az építményt a túlsó parttal összekötő könnyed híd igazi szakadék felett ível, amelyen csak a ruhájuktól megszabaduló, a természetben feloldó-dó fiúk tudnak átkelni. Az így szélesre kitágított színtér egy gondolatsort is közvetít: a mítosszá válás folyamatát a táncmozdulatokkal jelzett egyszerű népi környezettől a szavakban is megformált történeten keresztül a vártorony tetején égő fáklyákkal szarvasalakot fel-idéző kilenc fiú, a szimbólum felragyogásáig. Ez a jelkép a tiszta forrásé, az egész est szokásostól eltérő megformálásának ars poeticájáé.

Noha a színtér kissé szélesre húzott, kicsit zsúfolt az egyidejűleg mozgó, táncoló csoportok kompozíciója, mégis úgy hisszük, a szinte tökéletes Kékszakállúval együtt évente feleleveníthető programja lehetne a gyulai várjátékoknak.

Kornis Mihály: Halleluja (Nemzeti Színház, Játékszín). Agárdi Gábor **(Miksa), Bodnár Erika (Cica) és Márton András (Lebovics)**

VINKÓ JÓZSEF

Meg kell (ene) csinálni a leckét

A Halleluja a Játékszínben

Három nemzedék tehetetlenkedik Kornis színpadán. Miksa, a nagytata, a Boldog Békeidők gyermeke, kilencven-éves aggastyán, akinek a fejében a Kettős Kereszt és a Szent István-korona összemosódik a sarló és kalapáccsal, a Kárpát- Duna Nagyhaza a Csonka-Magyarországgal, a Himnusz és a Gotterhalte az Internacionáléval, s vaksi szemével hiába hunyorog, nem tudja megkülönböztetni Ferenc Józsefet, Horthyt, Kun Bélát és Rákosit. Nem szenilitás ez vagy aggkori érelmeszesedés, csupán a történelem körforgásának reménytelen következménye: hosszú élete során Miksa annyi *ismétlődő* történelmi szituációt élt át, hogy felfejtésükhöz (az ő számára) bőségesen elegendő ifjúkorának néhány tömény jelszava, amelyekhez ragaszkodik is. „Abcug Tisza!" - harsogja tövig égett szivarral a szájában, s elemében igazán akkor érzi ma-gát, ha a Kunz és Társa kereskedősegéde-ként originál TURUL-folttisztítót, IKKA-kakaót, kanadai szaharint és dán vajat árulhat a megrettent mai Nepper-nek.

Fia, a középkorú, gőzhenger-vitalitású Pista tudatában a második világháború szorongásaira ráépül az ötvenes évek világa. Ágyában a személyi kultusz puffatag politikai jelszavai a fogyasztói társadalom reklámszövegeivel kavarognak; hihetetlen zűrzavarban különböző fogalmak élnek itt: bélista és differenciált bér, micisapka és Braun-Sixtant villanyborotva, keretlegények és ávéhások, élelmiszerjegy és hulahopkarika, bakancs és farmernadrág. Ez az Apa (aki az előadásban többféle alakban is megjelenik) nem tudja, mit mondjon, mit KELL mondania, erkölcsi bizonyítvány után szaladgál, öngyilkos lesz, szívrohamot kap, kinevez, kineveztetik, lebukik és lebuktat. Ámultan szemléli a hetvenes évek megváltozott társadalmi struktúráját, zavartan kapkod: „ . . . kisfiam, irigyellek - mondja -, most jön be a Kánaán, mikor a bőség, mikor a mindenki, mikor a szellem - én meg mehetek a tus alá! Pá!"

Á Fiú, Lebovics. Miksa unokája, Pista fia. A harmadik nemzedék. Végig a darabban meg kellene csinálnia a lecké-jét. Ez a feladata. De Lebovics nem tudja megírni a leckét. Nem tud osztani. Nem tudja, hová kell írni a maradékot. Bizonytalan. Kétségbeesett. Támpontokat keres, begubózódik, a gyermekkor pajzsa mögé rejtőzik. Harmincévesnek látszik, de maslit köt és búgócsigázik, körülötte kibelezett játékai: fakockák, vízipisztoly, villanyvonat, gombfoci, tolótetős tolltartó. Lebovics ezekkel játszik, éppúgy, mint az aktákkal, pecsétnyomóval, az emberekkel. Hol pólyás, hol lakásügyi főfütyi, hol úttörő, hol határőr, padtárs és riporter, pattanásos kamasz és nehézfiú. Nem tud, nem akar felnőtté válni. Átalakulásai: *menekülések;* ha döntenie kell, mindig vissza-szökik a gyermekkor védett és tiszta területére.

A három generáció nem érti egymást, kommunikálni nem tud, kapcsolatuk felszínes és deformált. A családot mint legkisebb egységet a történelem megcsonkította, szétzilálta; Lebovics hiába várja egész idő alatt az anyját, a Mama nem jön. A hagyományos értékek fiúk, szülők és nagyszülők között felborultak, Miksát, Pistát és Lebovicsot nem a kölcsönös szeretet és tisztelet, ha-nem a *félelem* tartja össze. Á Nagytata a múlttól fél, az Apa a jelentől, a Fiú a jövőtől.

Miksa félelme a legtárgyiasabb. Ő vitéz

Lábasi Lipót századparancsnoktól fél, „az emberbőrbe bújt fenevadtól", aki Poldi fiát kiköttette. Bizonyos zajokra összerezzen, rémülten rohangál, eltorlaszolja az ajtót, rimánkodik: „Há .. . há ... jönnek!!! ... Csendőr úr ... csak egy kis IKKÁ-kakaó ... se! . . . Mamu, ne üss ... én nem vagyok! Itt nincs senki! Nem laknak! Tessék tovább-menni !"

Pista a Szabványtól, a Végrehajtási Utasítástól, a Stemplitől, a Láttamoztatástól fél; attól, hogy nem ismeri ki magát a Hivatal útvesztőjében, hogy a hirtelen megváltozott körülményekhez alkalmazkodni nem tud, végzetesen lemarad, kihullik. Szorongásai nem morális jellegűek, inkább gyakorlatiak, etikai ön-vizsgálatra egyetlen alakváltozatában sem vállalkozik.

A darab főszereplője, Lebovics a jövőtől szorong. Attól, hogy nem tud beilleszkedni. Alapvető élménye ez legújabb próza- és drámatermésünk hőseinek. Bereményi Kiskatonája éppúgy légköbméterhiányban szenved, mint Csörsz matrózinasa vagy Czakó indulatos figurái. Ugyanaz az identitás-és múltkeresés jellemzi Nádas Péter, Hajnóczy Péter hőseit, mint Halmit vagy Esterházy fiatal számítástechnikusát. Ezek a hősök (a „történelem-szünet", „vákuumlét", „lézengő hős" elcsépelt sablonkategóriái után) következetesebb nemzedéki helyzetelemzés-re, személyes hitelű történelmi-politikai analízisre vállalkoznak, s megpróbálnak szembenézni azokkal a „hiánybetegségekkel", amelyek generációjukat rágják. Az analízis kegyetlen és nemegyszer kegyeletsértő. A közelmúlt feltárásához egységes világnézet, történeti tárgyismeret kellene, hőseink azonban mindezt nélkülözik. Sőt: mintha valami libikókában ülne ez a nemzedék: biztos-nak hitt eszmék elárultatnak, a vélt és a valódi érték naponta felcserélődik. Nem csoda hát, ha Lebovics is *érzelmi defi*citben szenved, s úgy érzi, agyveleje közepében egy vágány áll, amelyen - megállíthatatlanul - két mozdony-igazság robog egymással szemben.

És ebben az értelemben a *Halleluja: közérzetjelentés,* egy egész nemzedék elbizonytalanodásának, érzelmi zűrzavarának a látlelete. Hősének tudatában három (egymástól függetlenül érvényesülő) nemzedéki élmény a meghatározó: a gyermekkor-ifjúkor emlékei, az ötvenes évek közhelyszerű álpolitizáltsága és az új gazdaságirányítás nyomán ki-alakult feszültségek.

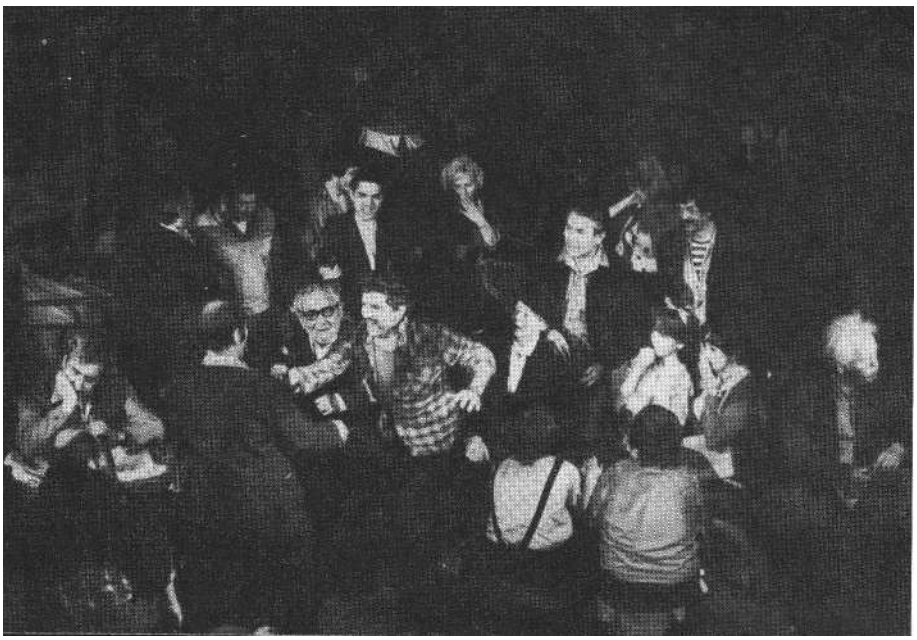
Kockázatos feladatra vállalkozik Kornis, amikor nekilát, hogy megírja korosztálya leckéjét. „Ellenőrzője pecsétes, füzete rongyos", szobájába be-bevillog a KERAVILL lázpiros fénye, és ez idegesíti is őt, ám ugyanakkor büszke is, hogy egy olyan országban él, ahová már bevezették a neont. Ez az ambivalencia végigkíséri a darabot. *A Halleluja* „könyörgés szeretetért" s agresszív düh-kitörés egyszerre, a remény komédiája és blaszfém passió. Kornis tudja, hogy az anekdotikus, formailag hagyományos drámaszerkezet nem alkalmas hőse lélekállapotának kifejezésére, s Örkény és Mészöly, valamint a lengyel dráma felszabadító hatására támaszkodva autentikus drámai formát teremt. *A Halleluja* szakít a drámai cselekményszövés elfogadott szabályaival, nincs egységes konfliktusa, hagyományos értelemben vett szerkezete. Az író látszatra erősen szubjektív formát hoz létre, rapszodikus asszociációs rendszert, ahol bármi bármi-kor bárkivel megtörténhet, ahol a realista dráma okokozati összefüggéseit költői logika, a jelenetváltásokat álomdramaturgia helyettesíti. Itt nincs szabályos helyszín, Lebovicsék lakása iroda, pálya-udvar, házasságkötő terem, hálószoba és utca - tetszés szerint, a valóságsíkok az adott szituációnak megfelelően alakul-nak, miként átrendeződik a színpadi tér és az idő is; a hősök idő nélküli közegben préselődnek egymás mellé, a tér és az idő koordinátái egybeesnek. A darabban (jóllehet legkevesebb harminc év montázsjelenetei peregnek le a szemünk előtt) valójában *mozdulatlan az idő:* többször megkérdezik, többször megmondják; végig *negyed hat van. A Halleluja* egyetlen pillanatnak a színpadi története, akár Golding híres regénye, a *Ripacs Martin,* ahol a hajótörött matrózról (aki egy zátonyra evickélve Robinson módjára megküzd a természeti erőkkel) kiderül, hogy a másodperc tört része alatt meghalt, hiszen még a csizmáját lerúgni sem volt ideje.

A Halleluja úgy kezdődik, hogy Lebovics felhúzza a búgócsigát, és elénekli a John Brown-dal három strófáját, egészen az utolsó szótagig. Ez alatt a hiányzó utolsó egy szótag alatt zajlik le a háromórás előadás, aminek a végén forog a búgócsiga, és Lebovics énekli: „Glóri glóri halleluja / Glóri glóri halleluja" stb. Mindez a sűrítés persze csak akkor lehetséges, ha elfogadjuk, hogy *a Halleluja* egyetlen pillanat alatt játszódik le - Lebovics *képzeletében.*

„Ha minden idő örökké jelen, / Úgy minden idő helyrehozhatatlan" - választ-ja kötete mottójául T. S. Eliot sorait Kornis, s idézetével alátámasztja feltételezésünket: az emberi tudat az, ahol minden idő „örökké jelen" van, s ahonnan az ember kedvére előhívhatja - a tér és az idő szabályai ellenére - öt-, tizen-öt, harmincéves emlékeit. Így lehet Lebovics (aki egytől harmincéves korig bármilyen átváltozásra képes) egyetlen szereplője a történetnek - a többiek mind képzeletében élnek.

Hasonló eredményre jutunk egy másik (talán szokatlan) megközelítési mód felől is. *A Halleluja egy* politikai, egy tár-

A Halleluja „fekete vonat" jelenete



sadalmi és egy metafizikus szintet olvaszt össze. A darab szimbolikáját talán épp e metafizikus szint felől közelíthetjük meg leginkább. Ki ez a Miksa? És ki ez a Demeterné? Es a Nyuszi-Gyuszi, a „legbensőbb én", aki „a legfontosabb az egészben"? Ha követjük Kornis célzásait, különös következtetésre juthatunk. „Én az Úr vagyok, a te istened . . ." - mondja Miksa lekvárt kanalazva, majd Demeternének arra a kérdésére, miért nem imádkozik inkább, röhögve azt válaszolja: „Kinek imádkozzak? Magamnak?!" De Istennek, az Öreg Istennek tekinti őt Lebovics is. Amikor Miksa ráüvölt: „Gyere ide!" - ő a helyén marad, és így duzzog : „Nekem az Isten se parancsoljon!"

Demeterné alakja még összetettebb. *Démétér a* görög mitológiában a termékenység istennője, a füvek, a virágok, a gabona istenasszonya. Alakja azonban többarcúságot mutat; személyében a gabonacsíra, az anyaság-lányság és a Hold szimbolikája egyaránt kifejezésre jut. Kornis komédiájában Demeterné (akit az író utasítása szerint „jól maszkírozott *fiatal* színésznőnek" kell játszani) a darab végén Nyuszi-Gyuszival együtt --vakító villanás közepette - magasba emelkedik, hiába keresve a doktor urat, aki „eddig a Hold utcában rendelt".

E szimbolika legkényesebb eleme Nyuszi-Gyuszi, ez a „három-négy év körüli, fehér bőrű, fehér hajú, csaknem meztelen gyermek", akinek a nyakán rózsaszínű masli és rózsaszín póráz, s akit Lebovics először káposztalevéllel etet, babusgat, simogat, majd félig öntudatlanul megfojt. Ha igaz, amit Kornis nyilatkozott, hogy a Nyuszi-Gyuszi a személyiség „legbensőbb én"-je, az a legtitkosabb belső mag, amely minden ember-ben ártatlanul megmaradt, akkor ez az aktus ugyanolyan elkedvetlenítő, mint-ha Nyuszi-Gyuszi „csupán" az újjászületés (a megváltás) lehetőségét rejtené magában, amit Lebovics elutasít. Mindenesetre itt a folytonosság ugyanúgy megszakad, mint a búgócsiga esetében, ami talán az élet örök körforgását jelképezi; búg-zúg-forog, aztán zötyögni kezd, meg-megakad, s éppen akkor billen fémesen oldalra, amikor Miksa testét a tepsibe rakják, anélkül, hogy bárki észrevenné.

A Halleluja ugyanis az elmulasztott szeretet komédiája is, a közöny és az értetlenség drámája. Lebovicsban hihetetlen szeretetvágy tombol, ugyanúgy, mint Demeternében, Borzasban vagy a Cigányban, aki így kiabál: „Engem ki szeret?! Ki szeret, ki szeret, ki szeret? Könyörgök szeretetért! Nem adtok ... Verjetek agyon!" Lebovics a szeretetházzal fenyegeti a magánytól reszkető Miksát, s közben elfullad minden *zajra,* amiről azt hiszi, anyja érkezését jelenti.

Az Apa: Sinkó László

A Halleluja különös értékét mégsem a kétes szimbólumrendszer s még csak nem is a kellőképp aláhúzott szeretet-himnusz adja. Kornis drámaszemlélete és dialógustechnikája azért meghökkentően újszerű, mert szinte esszenciáját adja mindazoknak a kísérleteknek, amelyek a „fiatal" drámairodalom legjobbjainak munkáiban fellelhetők. Lebovics, mint az a bizonyos ló a biológiatan-könyvben, magán hordja az úgynevezett „lézengő hős" összes jegyét: közösségtudata nincs, múlthiányban, szeretet-hiányban, kapcsolathiányban szenved, apját egy egész darabon át várja, ám amikor ez az apa megérkezik, kiderül, nem tudnak egymással mit kezdeni, hasznos cselekvésre képtelen, óriáscsecsemő, aki elutasítja a felnőtt szerepet, hiszen retteg a hierarchikus megkötöttségektől, a kényszerű mechanizmusoktól. A társadalom modelljét ő is igyekszik leegyszerűsíteni a család modelljére, ez a család azonban bizonytalan, biztos világképet nem nyújt a világban való eligazodáshoz.

Es Lebovics nem tud a világgal mit kezdeni. Közismert tény: a nyolcvanas években minden eddiginél reménytelenebb a kommunikáció, nyelvünket elborították a sablonok, a közhelyek, a hivatali-zsurnalisztikai szaknyelv kliséfordulatai. Kornisnak esze ágában sincs javítani ezen a „romhalmaz"-nyelvezeten, ellenkezőleg, hangyaszorgalommal felkutat minden nyelvi hulladékot, s mint valami kukaszótárt a nyakunkba borítja: kifacsart szállóigét, Biblia-idézetet, aszfalt-argót, graffitit, hivatali borzalomszlenget, untig csépelt slágertöredéket, klotyó- és padköltészetet, sírfeliratot, kiszámolósdit, mozgalmi nótát vagy éppen agyonismételt népdal-vagy operettrészletet. És az író sajátjának tekinti ezt a városi keveréknyelvet; *„ez az* én anyanyelvem - mondja ezen beszélek. Budapesten születtem". Majd rögtön hozzáteszi: „Budapest - vérfürdőváros".

Á feszültséget többnyire nem is a váratlan gondolattársítások, a meghökken-

tő és nemegyszer triviális rigmusok, hanem sokkal inkább a látszatra ártatlan mondókák mögöttes politikai-érzelmi tartalma adja. Az író szándékosan zúdít ránk őrületig elkoptatott politikai tabukat, amelyek évtizedekig birizgálták a tarkónkat, s most egyszerre üresnek bizonyulnak és szétpukkadnak: „Tegnapelőtt uthner én dönök / Tegnap uthner te dönsz / Mauthner Ödön." Vagy: „Oda lett a rend a béke - taknyán csúszik Árpád népe." Ez a nyelvi játék egy-fajta bakugrásos dialógustechnikát igényel; a gondolat és annak megfogalmazása elcsúszik egymásról, felfeslik a lap-pangó tartalom. Kornis ügyesen kés-lelteti a találkozást, bizonyos (közismert) poénokat elhallgat, más rigmusoknak csak az első vagy a második felét mond-ja ki, néha ümmög egy-két szót, s a nézőre bízza a rejtvény megfejtését. Ez a technika hihetetlenül kitágítja a szöveg holdudvarát, szabad asszociációs sort teremt: a publikum nyelvi játszótársává válik, azt gondol hozzá az elhangzottak-hoz, amit akar. Talán ez a nyitottság adja a Kornis-féle dialógusnak azt a lebegését, ami olyannyira a sajátja.

A dráma kohójában ez a hordalék-anyag persze nem egyformán ég. Bizonyos elemek hamar lángra kapnak, másokat hiába nyaldos a szituáció tűznyelve - ellenállnak. Kornis ugyanis számolatlan ontja a poénokat (néha egészen alpáriakat), az ismétlésekre nem figyel, s egy-egy ötletért - ahogy mondani szokás - nem a komédiáját, de még az anyját is eladja. Ez a tobzódás nem használ az eredeti szándéknak, a meghökkentve-nevetve gondolkodtatásnak, amely a nyelvi leleményt s magát a kornisi dialógustechnikát nem célnak, hanem pusztán eszköznek tekintette.

A Nemzeti Színház játékszínbeli előadása (Fodor Géza dramaturg és Zsámbéki Gábor rendező jóvoltából) jótékonyan enyhített e már-már unalommal fenyegető szó- és poénáradaton. Zsámbékiék alaposan meghúzták a szöveget, a gyengébb vicceket, bemondásokat kihullajtották, a szereplők számát (főleg szerepösszevonásokkal) csökkentették. Megváltoztatták a darab szerkezetét is; az előadásban mindkét rész egy-egy hatásos tömegjelenettel ér véget, az első a násznép bódult fogócska-kavalkádjával, a második a fekete vonat apokaliptikus tömegnyomor-víziójával, illetve a hullaszállítókkal, akik „csontig csupaszítják az ágyat". E két tablót az előadás kulcsjelenetének szánta a rendező, s Magyarországon ritkán látható infernót hozott létre. Zsámbéki e statisztaszegény világban valódi figurákkal (jellegzetes násznéppel, közömbös lakótársakkal, nyírségi ingázókkal) töltötte meg Lebovicsék szobáját, de olyan ijesztő hatással, hogy a Játékszín parányi színpada néhány pillanatra a Pokol bugyrához hasonlított: lélegzett, lüktetett, mint valami amőba.

A „Fekete vonat" az elmúlt évad lidérces látomása volt, zenei mestermű, ahol a batyuk, bőröndök, szerszámosládák és a különböző utasok (az idős tanyai tanítóházaspár, az izzadt kispolgárcsalád, az ingázó cigányok, az újságárus, a szörpárus) megkomponált egysége másodpercekre a néző torkára fagyasztotta a nevetést, hogy azután sisteregve újra felbugyogjanak a részletek, és megelevenedjék ez a Jarry Agyatlanító Masinériájára, Zola emberfaló Patkányfogójára, Bosch tátott szájú szörnyeire emlékeztető „életkép", és a sok, egymás testén tapadó-hempergő ember egy szempillantás alatt ugyanúgy eltűnjön, ahogy jött: be a szekrénybe, ki az ajtón, le a zenekari árokba.

Zsámbékit (aki ezzel a két beállítással, akár Horvai a *Házmestersirató* utolsó jelenetében, provokálóan felfokozta a darab aktualitását) láthatóan jobban érdekelte a darab társadalmi, mint a politikai vagy metafizikai síkja. Számára a *Halleluja* mai tudatunk nak *a keresztmetszete,* ahol a *Csárdáskirálynő* összekeveredik *a Fel vörösök,* proletárokkal, *s* ahol a történelem különböző rétegekben rakódik egymásra. A rendezőt nem a kronológiai tisztázás, hanem az időbeli össze-függések rejtett rendszere érdekelte, a múlt nyomása, ami búvópatakként behálózza gondolkodásunkat. Lebovics a sztálinizmus megkerülhetetlen (ám máig feldolgozatlan) időszakában volt úttörő, a konszolidáció éveiben kezdett dolgoz-ni, s a fogyasztói társadalom keretei között élte át a tudat és létforma konfliktusát. Életét hamis sémák, közhelyes frázisok, régről ittrekedt édes-bús nosztalgiák irányították, s most ez a pillanatnyi szembenézés minden bizonytalanságát, tehetetlenségét felöklendezi. Zsámbéki a tíz-egynéhány szereplőből négy alapvető típust teremt: Miksa, Lebovics, az Apa és Demeterné. A két utóbbi alak összetett figura lesz az előadásban: az Apa inkarnálja az Ipsét, Sóstait, a Szivest, Jakotát, az Öngyilkost, a Neppert, Demeterné pedig (kitágítva a mitológiai kört) magába olvasztja Cicát, Lebovics babáját és Villőt, Lebovics terhes feleségét. A szerepösszevonásokkal Zsámbéki a Pistiből ismert tanulságot erősíti; egyszerre lehetünk gyilkosok és áldozatok, másokat mentők és magunk elárulók, több alakban, egy orcával, ahogy a történelem fordul, aszerint.

Ez a felfogás természetesen négy bravúrszerepet kínál, és még inkább tudatosítja Kornis szándékát: az idő linearitásának nincs jelentősége, lelkünkben *itt és most* együtt él mindaz, ami az elmúlt harminc esztendőben belénk ivódott.

Az előadás Lebovics és Miksa párosán, a duetteken és az áriákon nyugszik. Kornis leleményes dramaturgiai érzék-kel a magyar színházi tradíció két legbiztosabb pillérére épít; kabaré- és operettklisékre alapozza mondanivalóját. Miksa Öregisten és trotty operettbáró egyszemélyben, Gugyerák bácsi és szenilis mágnás: „Szivehem oly tele-tele / Nehem fért ő bele . . . / Behelehe . . ." - énekli révetegen. Kettősükben felfedezhető valami Hacsek és Sajó dialógusaiból éppúgy, mint a nagypapa-unoka páros gügyeségéből. Mindenképpen archepárost alkotnak; fizikai-érzelmi közelségben élnek egymással.

Miksa (Agárdi Gábor) szipákol, krákog, böfészik, vaksin tapogat, rég-múlt időkről, a Monarchia légköréről; naccságos Olga kisasszonyról, Reginárról, szuppécsárdásról, Csekonicsról ábrándozik, tudata mélyrétegéből egymás mellett bukkan napvilágra a flanell lábdunyha, a patentos inggallér, a Meseautó, a Krisztus-függés, amit a gyűrűhintán csinált vízszintes karral a MAC-ban, az SZTK, az OTI, a pengő, a forint és Klein néni, akit a keretlegények a Dunába löktek. Valójában már nem is emlékezik, csak vegetál: toporzékol, ha nem kapja meg idejében borsó- vagy lekvár-adagját, és csámcsog, szürcsöl, leeszi magát. Időnként felemeli mutatóujját, és figyelmezteti unokáját: „Tanulj inkább! Első a kötelesség!" És ez a döntő különbség közte és az Apa között - Lebovics generációjának morális tartásért, használható hagyományért a nagyapák korosztályához kell visszanyúlnia, mert az apák generációja nem tud nyújtani semmit.

Agárdi biztos szakmai tudással, belső sugárzással játssza el ezt a történelemből kikopott, de az élethez és a napi kásaadaghoz foggal-körömmel ragaszkodó vénembert. Szerepformálása fegyelmezett, olcsó hatásokra nem törekszik, a helyzetkomikumokat, poénokat visszafogottan kezeli. Agárdi egész eddigi

színészetének eszenciáját adja ebben a figurában; megérti, hogy a darabban Miksa az egyetlen valódi értékekkel, valódi hittel rendelkező figura, akinek tragédiája az, hogy tudását-tapasztalatait unokájának átadni nem tudja. Miksa - a maga korlátai között - teljes életet élt; kártyázott, szeretett, dolgozott, szenvedett, s most észrevétlenül pusztul el, égő szivarral a szájában, s családtagjai: fia és unokája szenvtelenül hagyják, hogy összeaszott testét fémtepsibe csúsztassák, ingóságait (féltve őrzött fényképeit, részvényeit, szerelmesleveleit) kenderzsákba söpörjék. Ha van a darabban Lebovicsnak tragikus vétsége, akkor ez a közöny mindenképpen az.

A főszereplő kétségtelenül Lebovics. Nem találja a helyét, felnőtté válni nem akar, lehetőségeivel élni nem tud. Sérült és zavaros kissrác, akit kettős stressz szorít: nem tudja megcsinálni a leckéjét, és hiába várja haza a szüleit. Agresszivitása a szeretethiány reakciója: „Ha nem jöttök haza ... - kiabálja vadul -, kinyitom az összes vízcsapot ... és nem csukom be soha, úszni fog a lakás, el fognak úszni a bútoraink, kereshetitek a vagyonunk. Semmink se marad, hahaha. Ha nem jöttök haza, én se jövök haza többet, elmegyek világgá, belépek a honvédségbe, ezredes leszek és megparancsolom, hogy békaügetésben kússzatok fel a negyedikre gyalog, és csókoljátok meg a kezem, és ígérjétek meg, hogy nem mentek el soha többé ..

A darab feszültségét (akár a *Godot*ban) *a várakozás* adja. Márton András alakításában képes ezt a háromórás várakozást fenntartani, minden porcikája, szeme villanása az ajtóra, a csengőre figyel, fokozódó dühe a becsapottság érzéséből fakad: „Elfelejtettek hazajönni!"

A szerep másik jellegzetessége a permanens úttörőlét. Lebovics nem tud szabadulni a vörös nyakkendő élményétől, az a sokk, amely a személyi kultusz évei-nek úttörővilágában érte, úgy látszik, feloldhatatlan. Lebovics, aki az egyik novellában megnyeri a „vörös csütörtök, vérvörös péntek" úttörő-szavalóversenyt, s ezért kéthetes csillebérci nyaralást kap ajándékba, az undortól és a kiszolgáltatottságtól rókázni kezd. A hamis társadalmi gyakorlat átszivárog a gyermeki közösségbe, a nap evőeszköztisztítással, körletcsinosítással és napiparancsokkal telik, a „belül-kopasz-fejűek" - ahogy Prévert fogalmazott - csírájában megfojtják, regulák közé szorítják a gyerek

Lebovics (Márton András) az iskolapadban (Iklády László felvételei)

szárnyaló álomvilágát, összetörik, satuba fogják az egyéniséget. A személyi kultusz úttörővilága így devalválja a dalt, amiben Lebovics hinni szeretne, s a gátlás, ami ezekben az években lelké-ben gyökeret ver- életre szóló. Talán nem véletlen, hogy ugyanez a görcsös igyekezet jellemzi Czakó Gábor tragikomédiájának, a *Mint a mókus...* című drámának a hősét is, és szinte törvényszerű, hogy e gyermeki tiszta hit elrongyolódásával Gyurkovics hőse, Dona Lazaro *(a Magyar menyasszony* végén) régi úttörőnyakkendőjére akasztja fel magát.

Márton András bizonytalan és tehetetlen, úttörőövének csatjába kapaszkodik, s néha arra gondol, mi lenne, ha elfednénk az egészet „egy nagy szorgalmival", vagy mi lenne, ha kisormintázná, esetleg kiszínezné (munka helyett) a füzetet. Furcsa profilja, szögletes gesztusai, suta mozgása mintha csak Lebovicsnak teremtette volna a színészt. Márton vadállatian selymes, sunyi, kissrácosan kedves, kamaszosan ügyetlen, gonosz és penetráns - közben iszonyú félelem tombol zsigereiben, reménykedő várakozás. Lebovics-Márton mindent a szülők megérkezésétől vár; választ kérdéseire, szeretetet, csokit, megértést, magyarázatot - csalódása ezért egyetemes a darab befejező pillanatában, hiszen rá kell döbbennie, apjától semmilyen választ nem várhat, Nyuszi-Gyuszit maga fojtotta meg, s Miksa meghalt. Á kör így zárul be, így jut Lebovics nulláról - há romórás álom-történelem-kavalkád után - nullára.

Az előadás legördögibb jelenete egyébként rávilágít Lebovics tehetetlenségére és manipulálhatóságára. Dakota, a főfejes (Sinkó László) és Ferenczi, a dörzsölt agyú, de pitiáner osztályvezető (Raksányi Gellért játssza a tőle megszokott hitelességgel) társaságában - a „felettes szervekkel való közös egyetértésben" magasabb pesztra helyezi Lebovicsot, aki - noha kézzel-lábbal tiltakozik a kinevezés ellen - megbízható hit és világnézet hiányában „lendületesen alá-írja" az okmányokat. A magasabb poszt agyatlanító-hóhér-mesterség, amire a generációs felfrissítés jegyében beszélik rá a megszeppent fiút: „ ... külön kis birodalma lesz az alagsorban; újracsempézzük a Kikészítőt, szívó-lefolyók a terem *négy* sarkában; nem sajnáljuk a pénzt; már behozattunk Nyugatról székeket is, amiket majd a negyedévenkénti tömegbúcsúztatók alkalmával bekapcsolhat . . ." Kafkai lidércvilág ez, ahol Lebovics a viani Nyúzóverem sintérmestere lesz, hiszen „vállalatunknál a káderutánpótlás elkerülhetetlen".

Erős társadalmi hangsúllyal bírnak a Sinkó László alakította figurák is. Az Ipse, aki micisapkában és viharkabátban végig a darabban erkölcsi bizonyítványért kutyagol hivatalból hivatalba, ugyanannak a Sóstainak az alakváltozata, aki megvesztegeti Lebovicsot, a lakásügyi főfütyit. Ő lesz Öngyilkos,

amikor az idők múltával minden összekeveredik, s már a Lelki Tanácsadó sem tud hathatós tanácsot nyújtani. Sinkó eredeti humorral, rendkívüli karakterformáló készséggel ábrázolja e különböző típusokat, amelyekben valahol mélyen hasonló kétarcúság rejtőzik, s még arra is marad ereje, hogy a betétszámokban felvillantsa egy-egy lehetőség (egy-egy életút) pozitívumait vagy zsák-utcáit. Végső alakját az Apa szerepében nyeri el, itt az eddig játszott összes szerep együttesen jelentkezik, Sinkó valójában összefoglalja a darabot.

Hasonlóan izgalmas Bodnár Erika feladata is. Cica, a „harminc év körüli, csinos, fekete nő", hol csitri, hol érett asszony, hol kamaszlány, hol kurva, nyafog és dorombol, az egyik pillanatban Mata Harinak képzeli magát, a másikban kibukik belőle az átlagnő átlagpanasza, mindez átmenet nélkül, ahogy a szerep - és írója-rendezője - kívánja. Bodnár Erika meglepetés, legalábbis számomra; könnyedén és elegánsan vedlik át Cicából őszülő Demeternébe, „vallásos néniké"-ből szőke hajú terhes nőbe, aki kismamaruhában, klaffogó papuccsal mosott-fáradt-töredezett kör-mű asszonyt hoz a színpadra; vajúdása torokszorító - az egész asszonyi sors tükröződik benne.

Nyilván sokakat irritál Kornis komédiája. S bizonyos túlzások joggal az író szemére is vethetők. Á játékszínbeli előadás azonban meggyőzően bizonyította, *hogy* társadalmunk lényeges kérdéseinek valósághű ábrázolása többféle dramaturgiai és stiláris eszközzel lehetséges, s ha színműirodalmunk és színjátszásunk megpróbál elszakadni az anekdotikus, formailag hagyományosabb (és nem alacsonyabb rendű) drámaszemlélettől, akkor nincs eleve kudarcra ítélve, sőt megnyerhet magának széles közönségrétegeket is. Színmű, előadás és közönség egymásra találásának ilyen ritka pillanata a *Halleluja* előadása.

Kornis Mihály: Halleluja (Nemzeti Színház vendégjátéka a Játékszínben)

Rendező: Zsámbéki Gábor. *A rendező munkatársa:* Thuróczy Katalin. *Dramaturg:* Fodor Géza. *Zeneszerző:* Jeney Zoltán. *Zenei vezető:* Simon Zoltán. *Díszlettervetiő:* Csányi Árpád. *Jelmeztervező:* Schäffer Judit.

Szereplők: Márton András, Agárdi Gábor, Sinkó László, Bodnár Erika, Ardeleán László f. h., Bognár Monika f. h., Gyalog Ödön, Károlyi Irén, Surányi Ilona, Horkai János, Raksányi Gellért, Tarsoly Elemér, Dániel Vali, Sarlai Imre, Zsolnay Zsuzsa, Németh János f. h., Kun Tibor, Szersén Gyula, Versényi László.

TARJÁN TAMÁS

Nemzeti dráma

Hubay Miklós színművei - avagy jegyzetek egy szenvedélyről

Mikor helyezték el a színházban az első pokolgépet?

Aligha azon a *Lear* király-előadáson, amelyet „egy vendégjáték során, más világrészben - sőt: a másvilág határán" játszat Hubay Miklós *Te Imre, itt valami ketyeg* című egyfelvonásosában. Ez a valóságos bomba a színészeket és a publikumot röpíti mennybe: miért éppen a színházzal kivételezne a XX. század végi terrorizmus ? Az egyetlen túlélő, „a talpától a feje búbjáig gézbe pólyált" tanú, az Ellen-súgó ennyit adhat hírül nekünk, a „színház a színházban" *innenső* közönségének: „Csodálatos elő-adás volt! A színészek privát halálfélelmük sokkjai miatt, de a halál félelmét mégis legyőzve - rendkívülit produkáltak. Hogy mi lett velük ? Elmondhatom. Hivatásuk teljesítése közben érte őket a halál, így mind a mennyországba jutottak. Együtt a színház többi dolgozójával . . . Sőt, együtt az egész közönséggel, mert a kivételes művészi élmény mindnyájukat a megszentelő kegyelem állapotába hozta. Ritka dolog, hogy egy egész színház üdvözüljön. Több száz ember - a vértanúság pálmaágával szálljon föl a mennyországba ..."

S közben *itt a színházban* csendesen kezdődik s egyre erősebben hallatszik a pokolgép ketyegése.

Ezt a neszt, ezt a zajt hallja évezredek óta mindenki, aki amfiteátrumban vagy piacon, várkertben vagy kőszínházban színi látványosságba feledkezett. Minden színház - ez tűnik ki Hubay darabjaiból - pokolgépre épül. Az a robbanó alapköve. A színház robbanásveszélyes; ez a nagyszerű benne. A drámaíró pedig, Aiszkhülosz óta, bombákat helyez el a színházban: „... a költő rokona a terroristának. Mindketten fel akarják rázni a világtörténelem közönyös kibiceit." A drámaköltő drámákat robbant, hogy kiszerelje a valóságos pokolgépek robbanószerkezeteit. Pokolra száll - ellenük.

Az 1560-as évek három részre szakadt Magyarországán játszódó *Színház a Cet-hal hátán* című drámában hangzik el: „Színház lesz a csűr, az iskolaterem, a palotaudvar, a vásártér. Európában az utóbbi években megtízszereződött a drámai művek és a színházi produkciók száma ... Minden színház! Minden szín-ház!"

Minden színház - és minden dráma Hubay Miklós számára. A dráma és a *színház* drámájaként éli meg drámáinak tárgyát. Nála a dráma színházában a színház drámáját játsszák. Tematikailag, műfajilag szinte áttekinthetetlenül gazdag eddigi - vaskos kötetekbe gyűjtött - drámaírói életműve, a hőstípusok szerinti csoportosítás azonban világosan, határozottan rendszerez. Két állandó hő-se, alapvető hőstípusa: a drámaíró (vagy költő) és a színész (vagy a szerepjátszó ember, esetleg maga valamelyik szerep). „Katonák, rabok, ördögi kísértetek, szent asszonyok, próféták, táncosok" között a Balassi Menyhárt árultatásáról szóló comoediát író Bornemisza Péter szárnyal: neki, „Angyali Péter-nek" tulajdonítja a szerzőséget Hubay. Új drámai keretbe foglalva nyújtja át a színháznak az egyik legrégebbi magyar drámai emléket, s megfesti mindjárt a talán legelső magyar drámaíró portré-ját is. A kollégáét. Meglehet, irigyelve a modellt: *a Színház a Cethal hátán* hősé-nek megannyi hányattatása, halálveszedelme közt legalább arra lehetősége van, hogy - fejével játszva - comoediáját is eljátszassa. Hubay munkásságának ezen - egyik legsikerültebb darabja viszont, Major Tamás értő rendezése és a kitűnő szereposztás ellenére, kevés elő-adást ért meg a Nemzeti Színházban 1973-ban, s vegyes kritikai fogadtatás közepette merült el az újra nem játszott magyar drámák tengerében. Vajon lesz-e újabb pár száz év elteltével valaki - megszállott drámaíró -, aki újra keretbe foglalja *a keretet?*

Az Istenkísértő, amelynek Szophoklész a hőse, egyáltalán nem is jutott színpad-ra. S már aligha is jut, mert a színházi visszhangtalanság arra késztette az írót, hogy átdolgozza művét. Így keletkezett *a Búcsú a csodáktól* - Apa és Fiú drámája. Athén virágkorának és az athéni dráma virágkorának a drámája.

Nemcsak a mennybement színészek kötnek angyalszárnyakat a *Te Imre, itt valami ketyeg* ajánlott tapsrendjében, hanem Bornemisza Péter, az Angyali is, még itt e földön. Mert így mentheti a bőrét, és mert minden drámaíró színész is. Nem kivétel a kilencvenéves Szophoklész, és tud és szeret játszani az *Egy szerelem három* éjszakájának fiatal költője,

Bálint is. Ők ketten szintén a halál torkában.

Színházat játszanak a Három királyok, ezek a főszereplő-epizodisták Bálint tragédiája előtt és mögött - a legrégibb színjátékok egyikét: „három leszerelt népfölkelő, három szomorú jópofa" betlehemezik, az Antikrisztusra függesztett tekintettel, a negyvenes évek első felében, S mérföldeket lépve a Hubay-drámák terében és idejében, történelmi és kultúrtörténeti tágasságában, játszik lokaszté, nem őt játsszák (jelmeze *a Szfinxé),* színészként illegeti magát „egy abszolút hatalom játékai közt" *Nero,* a hiú ripacs, az „Antikrisztus szupersztár"; játszik a *Tüzet viszek* Soós Imréről mintázott Mátéja; a legkegyetlenebb cirkuszi mulatságban jutott mesterfokra a *Késdobálók* házaspárja; a *Te Imre* ... szereplői *a Lear király* sorait szavalják az ellen-közönségnek, s még a cím megszólított-ja is színész: Sinkovits Imre.

„Micsoda bűnöktől roskadoznak a tragédiák hősei! És mégis, milyen elragadó, vonzó, imádnivaló szinte valamennyi! Elektra - ez a gyilkosságra bujtogató vénkisasszony - mindnyájunk szerelme!" - mondja nem minden szatirikus él nélkül Iophón, Szophoklész fia. Ezzel az író helyett is szól: ezzel a vallomással szereti Hubay Miklós a maga kettős életű, mégis egy, holtomiglan-holtodiglan választott műfaját: a drámát és a színházat.

Újlaky László és Psota Irén Hubay Miklós István **napja című drámájában (Madách** Színház, **1955)** (MTI-fotó)

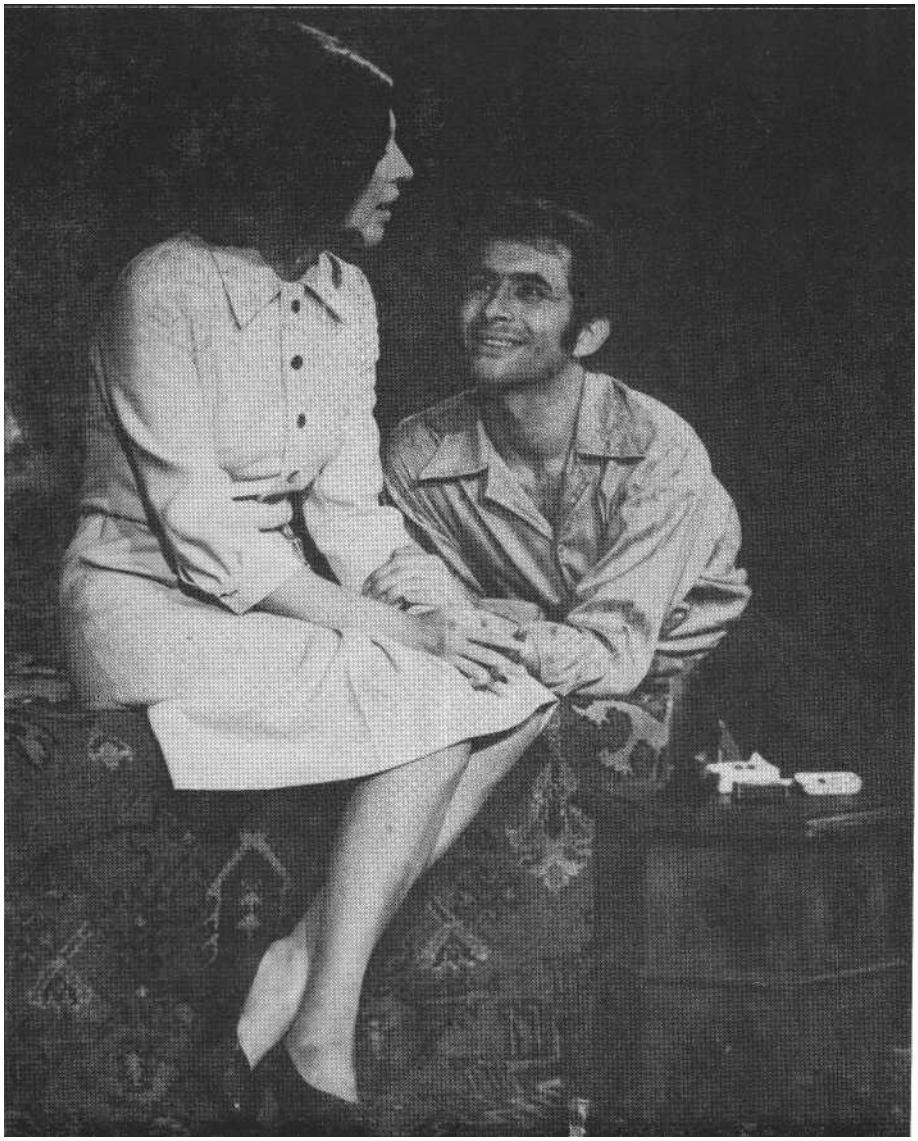
.tizennyolc éves koromtól drámaírónak tekintettem magamat...

Az „eljegyezkedés" a II. világháború előestéjén történt. A pályájára tudatosan készülődő bölcsész első művei már a címükkel is utalnak keletkezésük idejére. Az 1939-ben, huszonegy évesen írott *Európa elrablása* mitologikus párhuzamát nem nehéz a kor kegyetlen valóságára átfordítani. Egy esztendővel később a *Nemzeti színjátszás - drámai magyarság* című tanulmány írásakor a független és folytonos nemzeti kultúra féltése vezette a fiatalember tollát.

Első drámája a hatóságok által még kitiltatott a Nemzeti Színház falai közül, 194z-ben viszont *a Hősök nélkül* már ott jutott színpadra. Tárgya miatt ezt is állandó bizonytalanságban próbálták, s az aggodalom jogosnak bizonyult: csak néhányszor szerepelhetett a műsoron. A korabeli ajánlás szerint „Az első magyar drámát nyomtató székesfehérvári Karádi Pál szándékával" vetette papírra művét az író : amiről ír, életbevágó fontosságú nemzeti ügy. Az idézet így folytatódik: „»Hogy *az* Úristen is egy ideig *az* megérdemlett és elvégzett büntetést elhalassza, és megtartson hazátokban, igaz hitben, reménységben« - ajánlja a szerző e művét »az maradék magyarországbeli vitézlő uraknak ... «" A nagyváradi polgári családból származó Hubay - a címmel is tagadva, illetve tényt állapítva meg - a polgári osztály radikális kritikájára, személyes világnézeti szakításra vállalkozott drámájában. Épp ezért csavar a műfajon is: Isóf János kegyelmes úr története az úri magyar középosztályt bemutató, hagyományos polgári társalgási dráma keretei közt indul, groteszkül kifuttatott happy endje azonban - mint Osváth Béla írta - „nagyon is nyugtalanító. Á győzelemtől és a boldogságtól nemcsak Isóf János krákog, mint amikor valami cigányútra ment, az úri közönség is, hiszen a darabzáró kényszeredett úri-muri a minden roszszat megemésztő szent tűz hősi drámájától is megfosztja a nézőt. Ez a halál-tánc már a végvonaglás."

Hubay genfi ösztöndíja, szerkesztői és külszolgálati munkája megszakasztotta a lendületesen és feltűnést keltően kezdett pályát. Évekkel hazatérte után, 1954-ben és 195 5-ben mutatták csak be azt a két újabb drámáját, amely még szorosan kapcsolódott az elsőnek a problematikájához. Az *Egy magyar nyár* és az *István napja* közül az előbbinek volt inkább sikere. Á teljes drámatermésen belül ma már nincs fontosabb szerepük, a Hubay-kötetekből hiányoznak is, de csak velük és általuk zárult le az elhúzó-dó pályakezdés, s bennük lett végleges a búcsú a polgári világtól. Irodalomtörténeti helyüket Hegedűs Géza túlértékelő gesztussal, a lényeget illetően mégis pontosan így jelölte ki: „... ezt a két drámáját kell összekötő láncszem-nek tekintenünk a fasizmus előtti jó magyar drámai átlag (a Móricz Zsigmondtól Szomoryn, Molnár Ferenc és Herczeg Ferenc legjobb művein át Zilahy Lajos legsikerültebb darabjai-ig terjedő skálával jelezve ezt az átlagot) és az 1957 után kibontakozó, végre megint sokszólamú magyar drámairodalom között."

Hegedűs itt csak a közvetlenül szomszédos láncszemeket említi. De Móricz a Bornemisza *Magyar Elektráját* átigazító Móricz is: személyének említése régi századok drámai emlékeivel teremt kontaktust. Hubay maga is folytonosan visszanéz drámairodalmunk korábbi történetébe. Őrző és közvetítő egyéniség. Megment és újra fölfedez. Drámarekonstrukciókkal járult hozzá a viszonylagosan egységesebb, folyamatosabb hazai drámatörténet kialakításához.



Tímár **Éva és Csíkos Gábor a Tüzet** viszek **kaposvári előadásából**

A hálaáldozat

Közvetlen elődei és kortársai sorsában, drámák sorsában Hubay nemegyszer látta meg a magyar színjátékírókat oly sokszor fojtogató balszerencsét és értet-lenséget. Móricz hatezer gépelt oldalra tehető, mennyiségben Shakespeare, Ibsen, Pirandello teljesítményével fölérő színpadi alkotásait évtizedek óta élesztgeti (kevés eredménnyel), Tamási darabjainak is helyet követelt a játszott művek sorában, a Sarkadi-vitákban mindig az író és az alkotások oldalán állott. Értük személyesen - és általában a drámaíró, a dráma rangjáért, becsületéért küzdött.

Az indokolatlanul félretett újabb drámák rossz sorsában Bornemisza, Csokonai, Katona és mások színműveinek hideg fogadtatását véli ismétlődni. Változatlanul baljóslatú a csillagzat, „verklirefrénként" tér vissza a megnemértés. De a századok óta elporladottakon, a porlepte régi kéziratokon talán könnyebben segíthet a kegyeletes drámarestaurátor. „Hálaáldozatot" mutat be - az _író szavával - a kései céhbeli.

Természetesen Hubay szuverénebb és büszkébb író annál, semhogy megelégedne a szakszerű dramaturgiai munkával. A *Csak tréfát* pusztán újjáírta Madách Imre nyomán, de ez a „fekete komédia" is elrugaszkodik az eredetitől. Károlyi Mihály *Ravelszkijét* adaptálva a magyar nemzeti drámák sorát kívánta gyarapítani, olyan művel, amely onnan valóban hiányzott: a XX. századi forradalmár erkölcsi dilemmáinak ábrázolásával. Az „áhítat és alázat" jegyében dolgozva is olyan darabok keletkeztek így, amelyeket mindkét szerző jogos szellemi tulajdonának tekinthetünk. Évtizedek, évszázadok fölötti a társszerzőség.

A Színház a Cethal hátán viszont egyértelműen Hubay-dráma, a legnagyobb szabásúak egyike - noha ez is hálaáldozatnak terveződött. *A Balassi Menyhárt árultatásáról* szóló *Comoediát* rejti magában. A magyarországi könyvnyomtatás megindulásának 5oo. évfordulóján, [1]973-ban jelent meg a dráma, s akkor játszották a Nemzetiben. Hubay előtt harminc-egy év elteltével nyíltak meg ismét az első magyar színház kapui, hogy azután, legalábbis máig, újra bezáruljanak. (A Nemzeti kamaraszínházában, a Katona Józsefben korábban is adtak már Hubay-darabot, *Csend az ajtó mögött* címmel. 1963-ban: huszonegy évvel *a Hősök nélkül* után.) A kívülálló számára nehezen tisztázható okok is közrejátszhattak abban, hogy a Nemzeti Színház éppen azt az írót nem tudta vagy nem akarta állandó szerzői sorában tudni, akinek kezdettől a nemzeti dráma értékeinek őrzése-mentése s a korszerű nemzeti dráma megteremtése volt a célja. *A Cet*-halban a művészi becsvágy, a sértetlenül ragyogó leletet kiásó régész ünnepélyes áhítata és a mű alakulását segítő figyelemmel kísérő Major Tamás biz-tatása szerencsésen találkozott. S az egyik leggazdagabb Hubay-dráma - mégsem lett siker.

Á magyarázat meglelhető Hubay egy interjú-félmondatában. Bertha Bulcsunak beszél „megálmodott lakásáról": „... úgy jártam vele, mint a drámáimmal, túlméreteztem" (e keserű fél sor logikája szerint az sem lehetetlen, hogy nem az életét írja meg a drámáiban, hanem a drámáit éli meg az életeként ?). *A Színház a Cethal hátán* eleve két dráma. És e kettő is: több.

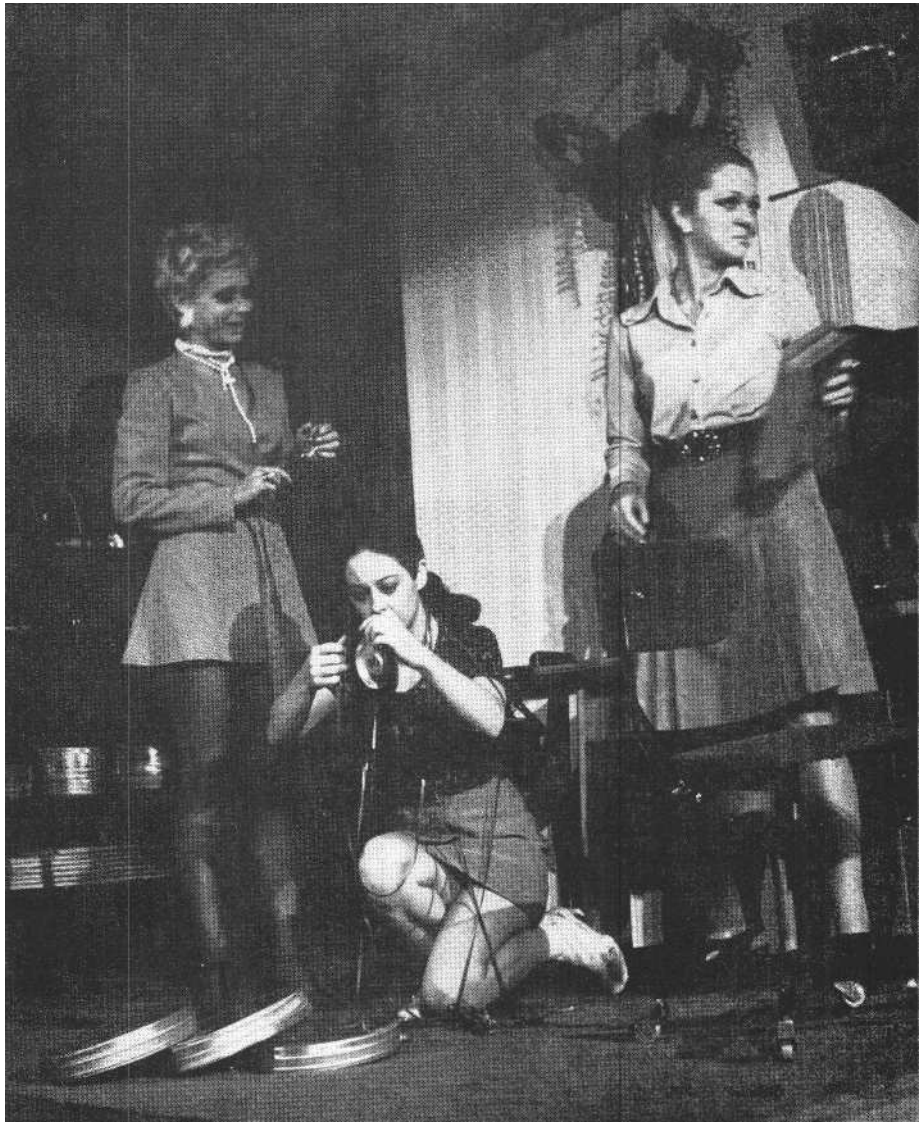
A Comoedia a körülmények kényszeréből és a jellemből egyszerre fakadó permanens hazaárulás tragikomédiája. A három részre szakadt ország helyzeté-nek irrealitása a jellemtelenséget teszi az egyetlen realitássá - Balassi Menyhárt nézőpontjából. A *Comoedia* keletkezésének körülményeit fölvázoló kerettörténet a dráma születésének mindenkori példázata: e műfaj vérben és gyászban fogan. Drámát írni a fölszab-dalt országban? Elég csak élni.

Az „árultatás" Bornemisza általi előadatása *a Hamlet* Egérfogó-jelenetére emlékeztető kétségbeesett gesztus. Annyi különbséggel, hogy a nem volt „magyar Erzsébet-kor" veszély esetén angyalszárnyakat öltő Shakespeare-je színész helyett magára a játszandó személyre is szerepet oszt. Balassi Boldizsár eljátszhatja saját magát. Ez már nem is „színház a színházban" - ez keserű, gyilkos színház a színházbeli színházban.

A dráma erőteljesen kidolgozott jelenetei akár önálló egyfelvonásosok is lehetnének. Oláh Miklós érsek és Angyali Péter replikája például. Itt magasodik föl igazán a barokk díszleteket szellemével, életszeretetével, cselekvő energiájával széttaszító reneszánsz személyiség: Bornemisza Péter mesterien rajzolt figurája. De - noha csak a darab elején járunk - a néző már ekkor is csak nehezen tarthat lépést a zsúfolt világot

gyors iramban bekalandozó íróval. Számára a modellből következő evidencia, hogy a történelmi idő némi elmozdításával az aranydíszes barokk mozgalmasságában kergeti új s új akcióba a reneszánsz embert, akinek „mozgalmassága" belül: a szellem, a lélek, a test föl-ismert képességeiben lakozik; s még a műveltebb nézőnek is a fejét kapkodva kell be- és elfogadnia az átmeneti kor nagyszabásúan konstruált képét, amelyben a csupa arany-drágakő trónus is „kisebb univerzum" a maga nemében. A főpapi díszbe öltözött, főpapi pózba merevedett érsek ül rajta, azaz benne, az alakját rézlemezre véső Pictor kedvéért. Amikor a porkoláb elébe taszigálja az elfogott Bornemisza Pétert, Oláh Miklósnak „főpapi kollégát" kell Laudeturral köszöntenie: a protestáns prédikátor egy rabokat szabadító csíny miatt maga is bitorolja-viseli a főpapi ornátust. Az azonosan öltözött, de vallási meggyőződésben, politikai fölfogásban, életszemléletben, életkorban különböző és szem-ben álló érsek és prédikátor bravúros szín-játéka remek egyfelvonásos. Ám a néző még föl sem ocsúdhatott az említett, iménti csíny-a nyitó jelenet-danteivíziójából. A börtön bűzös bugyra: a korabeli Magyarország „szociológiai összetételében" meglehetősen vegyes lentje; s az itteni homályból, vaksötétből kell pillanatok alatt átlendülnünk az érseki palota ragyogó föntjébe, hol szociológiailag nem kevésbé színes a jelenlevők tablója. Oláh Miklós és Bornemisza Péter; Thurzó Anna - Balassi Menyhárt felesége, előzőleg Drugethné - és Carina, a táncosnő-kurtizán; a cinikus-bölcs Pictor és a simulékony-élveteg két kispap .. . Elég ezt az első és második képet kiragadni: ellenpontozó viszonyuk kitűnő szerkesztőre, avatott drámaíróra vall, aki azonban a tárgya és mestersége iránti szeretetből, szenvedélyből a szükséges matéria kétszeresét-háromszorosát gyúrja a jelenetekbe. S hol vagyunk még a *Comoedia* előadásának sokszoros áttételeitől! (Hasonló gondja sok Hubay-dráma esetében van a nézőnek. Legújabban a *Túszszedőkhöz* szükséges fejben tartani a görög mitológiát meg az antik drámaírók klasszikus szövegeit. De hozzájuk, mondjuk, a Gyurkó-féle *Elektra-variációt* is.)

Nem volt anakronizmus fentebb a „szociológiai" szót használni. Az író maga is tudatosan él - itt is, másutt is - az asszociációsorokat nyitó anakronizmusokkal. Jellegzetes Hubay-instrukció pél-



A „párkák" (Esztergályos Cecília, Jani Ildikó, Hámori Ildikó) az **Isten** füle című **darabban** (Thália Stúdió) **(Iklády** László felvételei)

dául a börtönjelenetben az 5. hang jellemzése: „nemzeti színházi hang, 270 évvel megelőzve korát". A tárgy ezzel a stílushoz közelít: a nemzeti dráma a nemzeti színházinak ismert előadásmódban kel életre egy pillanatra, eljátszva az ötlettel: hogyan játszanák el a *Comoediát* majdnem háromszáz évvel a keletkezése után - és *a Cethalat* vagy százötvennel a megírása előtt? Hubay, szokása és gyakorlata szerint, bőséges megjegyzéseket fűz a meghökkentő vagy nehezebben érthető mozzanatokhoz. A drámaíró az esszéista eleganciájával oldja föl a rejtjeleket. A „Te benned bíztunk eleitől fogva" sorai „eredeti helvét harci ritmusban" zengenek föl, a szerző pedig érzelmekkel érvel: „ . . . a figyelmes olvasó is megdermedhet ekkora anakronizmus hallatán. Mert hogy is énekelhetik a zsoltárt Oláh Miklós küszöbén Szenci Molnár Albert fordításában, amikor a fordító még meg se született? Hogy hogy énekelhetik akkor még-is ? Úgy, hogy ez a legszebb fordítás. Azért." Esszék, tanulmányok ízesülnek a drámákba, s elébük: bevezetőként né-ha kettő-három is. S miként ezek, úgy a dialógusok is nagyvonalú - patetikus vagy ironikus - képzettársításokat indítanak el. Hiszen például a harmadik kép kezdetén elég csak így morfondíroznia a Pictornak : „Rom és hegyorom .. . Meg -- hogy is van? - lobogós hadikopja . . . Ez az: *titi-tá, titi tá-tá . . ."* Arany János alig egy évtizede - 1552-ben - el-esett Szondiját idézi a sor, a taktus, s a balladával futólag azt is : lehetett a Balassi Menyhártétól eltérő út, magatartás. S ez a villanás azonnal beépül a szövegbe, az író visszavált: „Az egész ország ilyen *titi-tá titi tá-tá* lett. Mert közben a magyarok is rájöttek, hogy ők is tudnak verset skandálni. Mint a régi görögök meg rómaiak. Most boldogok. Skandálhatnak." Hubay dialógustechnikájának csapongó, mégis céltudatos szellemességét ennyi is illusztrálhatná - az már csupán ráadás az ötletre, hogy a várból érkező „két buggyos-bögyös leánykát" a Pictor „cinkosan és skandálva" így köszönti: „Libegős hadikurva ..."

A Major rendezte nemzeti színházi előadás harmonikus együttgondolkodással vitte tovább a dráma szálait - s ez a jó produkció furcsa módon éppen ezzel ártott a darabnak. Az utóbbi évti-

Bárdi György, Szakács Eszter, Egri Márta és Kern András Hubay Miklós Néró című darabjában (Dunaújvárosi Bemutatószínpad)

zedben elsősorban Shakespeare-művek színpadra állítójaként becsült Major Tamás joggal és leleményesen shakespeare-izálta a lehetett volna magyar Erzsébet-korban zajló históriát; s engedve másik vonzalmának-elkötelezettségének, brechtizálta is. Inkább Hubaytól, mint e drámájától idegenül. A cselekmény és a stílus ennyiféle oltását viszont már nem bírta el a nagyszabású dráma. (Á díszlet figyelmet és kíváncsiságot percekre lekötő mozgó embergépeiről, a Haraszthy-szobrokról már ne is beszéljünk.) A mindennapos színházbajáró is jól tette, ha többször nézte meg az előadást: így fedték föl magukat a mű rétegei. Igy tűnhetett ki, hogy e drámának - a drámaíró- és színészszereplők interpretációjában - a dráma és a színház a valóságos főszereplője: a kor drámája és a történelem színháza. A dráma és a színház, ami fegyver: história- és jellemformáló erő. Hubay Miklós hite szerint: minden egyébnél hatékonyabb gyúanyag.

Tüzet viszek

Hubay a drámaíróknak abba a szűkebb csoportjába tartozik, akiknek munkásságával kapcsolatban föl sem merül a történelmi tárgy túlsúlyának kérdése. Történelmi drámái is társadalmi drámák: e kettőt is egymásba mintázza. A meghatározás nem is túl szerencsés, pontosabb azt mondani: mai figurái is a mitológiából, a régmúltból érkeznek a jelenbe. Legjellemzőbb, emblémaszerű drámacíme a *Tüzet viszek.* A népdal szájról szájra szállt két szava a mai drámát a drámatörténet első tudatos pillanatával köti egybe. Alakjai Prométheusz hevével élnek, tudva-tudatlanul közös a jelmondatuk. Drámaíró és hőse egyformán tüzet visz.

A jelenben vagy a közvetlen közelmúltban játszódó Hubay-drámák tárgyukat, műfajukat, kedélyüket, stílusukat tekintve igen különbözőek. Természetes az ily alkatú írónál, hogy hol a szükségnek és a szeszélynek engedve, hol egyre tökéletesítő szigorral, hol napok alatt, hol évek munkájával alakítja művét, s hogy minden esély megismerésére vágyva végigpróbálgatja a divatos és nem divatos műfajokat. S a kísérlet, olykor a játék közben a „történelmi" és a „társadalmi" jelző eredeti jelentése elhomályosul: nem írhatók egyértelmű minősítésként a műfaj neve mellé. „Tiszta" társadalmi drámája, vegytiszta történelmi darabja egy-két kivételt leszámítva nincs is. A Nero-ciklus összefoglaló címe, *az Antikrisztus supersztár* éppen úgy kortársunkká teszi az őrült császárt, amiként az *Ok tudják, mi a szerelem* Hektorja sem egyszerűen Berlioz, a nagy zeneszerző. Ezt a kettősséget általában intenzíven fejezik ki a címek is. Így a *Párkák* mitológiai tartalmat hordoz, de egy mai latin-amerikai országban, egy *kötödének* álcázott lehallgatóközpontban bonyolódik (már megint a zsúfoltság ...) *A Színház a Cethal hátán* hálaáldozata Ady oltárán is lobogott (hiszen címe a költő egyik versére rímelt) - és így tovább.

Sok minden izgatja, de művei legmélyén főleg egy kérdés : a nembeli lét és a partikularitás ellentéte. Hősei küldetéses emberek, akik nem képesek kivédeni a közéleti, művészi cselekvés, alkotás és a személyes, családi élet konfliktusait. A célokban, eszmékben - né-ha művekben - kifejtett ideálok s a puszta kifejtésük közben is halmozódó alpári, taszító, kínzó, nevetséges helyzetek ütköznek egymással. Fölöldható-e a partikularitás és a nembeliség disz-harmóniája? Művek: főként *egyfelvonásosok* sora kutatja a választ.

Ez a kamaraműfaj szívügye az író-nak. „Arlequin fekete selyem álarca és benne Oidipusz király két kivájt szem golyója: ez lehetne a műfaj címerében - írja. - Kár volna ezt a címert fejjel lefele fordítani, ahogy a kihalt családokét szokás." E drámaforma szeretete és játszási lehetőségeinek féltése szülte a kamaradarabokat. Itt kevésbé fenyegetnek a mindig heroikussá növelt-misztifikált alkotói vállalkozás veszélyei: a zsúfoltság, az aránytalanság; s nem terebélyesedhet a dialógus fölé az esszéisztikus elem. Itt, ebben lehetett Hubay egyik legsikerültebb művévé a Nero-ciklus nyolc tétele. Arányosan oszlott el az az anyag, amit - nyolc egyfelvonásost - máskor talán két drámába (vagy csak egynek három felvonásába?) szorított volna az író.

A nembeliség és a partikularitás ellentétét - azt is - elemző egyfelvonásosok közül különösképp az *Ok tudják, mi a szerelem* - ez a Hubay-szemszögű *Macskajáték -, az Antipygmalion* - kedvvel, ötlettel írott „anti"-típusú darabjai-nak egyik legjobbika - és *A Szfinx, avagy búcsú a kellékektől* - legszellemesebb mitológiai parafrázisa - emelkedik ki. A nagyobb lélegzetű művek közül a *Késdobálók, a Tüzet viszek* és *a Búcsú a csodáktól* sorolódik melléjük. Az árnyalataiban mindenütt eltérő, de közös válasz bennük *az:* a nembeli életnek *magába olvasztva* kell meghaladnia a partikulárisat. Nem egyszerű és semmitmondó erkölcsi tanácsot osztogat, nem példák tárházával érvel: az értékes nem az értéktelenen, hanem *vele együtt,* sőt esetleg általa *győz.* Szophoklészt például kilencvenedik születésnapja előtt a saját fia, Iophón jelenti föl, az elmebetegek listájára írva a nevét. S a még majdhogy-nem daliás aggastyán, Athén nagyságának szimbóluma olyasfajta őrültekházabugyorba kerül, mint amilyenből Bornemisza engedte szélnek a rabokat. Itt a mélyben a nagy drámaíró néha mint-ha tényleg elmeháborodottnak mutatkozna; de éppen innen látja, és ő látja legtisztábban az Akropoliszt, ami túl-éli majd a város közeli elestét, a perzsa hódítást, az évezredeket, s mindig hirdetni fogja Athén dicsőségét. A kör bezárul - hiszen Szophoklész maga az „élő Akropolisz".

A Búcsú a csodáktól negyedik képé-ben Szophoklész a drámaírói hivatás, a közéleti-politikai szerep - és az „apai hivatás", a családi élet ellentmondásairól elmélkedik. A húszéves Iophón többek között azért is jelentette föl apját, mert nyomasztja őt annak nagysága: elsorvad az apa árnyékában. Az öreg dráma-író a közélet-családi élet antagonizmu-

sának legvégső föloldását latolgatja: „*A* lényeg: *rosszat a rosszra felelni. Ó!* Hát ezek szerint mi is ide lyukadunk ki! *Tovább rontani a rosszat.* Utolsó kísérlet a világ megmentésére. Rosszat a rosszra. Hasonszervi gyógymód. Homeopátia." Ahogy erre a dőlt betűs szedéssel is fölhívja a figyelmet, Hubay itt Sarkadi Imrét idézi, az *Oszlopos Simeon* Kis Jánosát. Teheti: az 1957-es *Késdobálók*kal ő nem egy vonatkozásban mintegy előlegezte az *Oszlopos* Simeonnal fölívelő, *a Deficiten* át máig tartó sort. A társadalmi talajvesztettség magyarázta megromlott, ön- és társpusztító férfi-nő kapcsolat diabolikus ábrázolásai közt övé az időbeni elsőség. (A drámaíró, a művész mint áldozat: ez a gondolat a Sarkadiról írott cikkeiben vissza-visszafáj. Á három évvel fiatalabb pályatárs halála - írja - „olyasmit jelent, mintha megtizedelésen estünk volna át; nem voltunk soha valami sokan, egynek ki kellett hullni a sorból. A többi kilenc úgy ment tovább, azzal az érzéssel, hogy a fekete golyót bármelyikünk húzhatta volna .. . Lehet ezt generációs szolidaritásnak, de lehet bűntudatnak is nevezni".) A *Tüzet viszek* Mátéjának megformálásába, a szárnyalni rendeltetett, de korán alá-hulló népi tehetség ábrázolásába - a közvetett Soós Imre-portréba - talán belejátszhatott a Sarkadi halála által ki-váltott megrendülés is.

Világvégzene

„Egy drámaíró a mesterségénél fogva: dialektikus" - okítja Alkibiadész a Századost a *Búcsú a csodáktól* harmadik képében (Hubay darabjaiban egy dramaturgiai kurzusra elegendő hasonló utalás, magyarázat rejlik: a szenvedélyes, de öniróniával is rendelkező drámaíró nem tagadhatja meg tanári énjét). A Szophoklész-dráma maga is az összegezés, a dialektikus összefoglalás, a szintézis teremtésének szándékával íródott, s más vonatkozásban ugyanez áll a tőle független, de szintén klasszikus indíttatású a *Túszszedőkre* is.

A Búcsú . . . visszhangtalansága joggal bánthatja a szerzőt. A közélet és a családi élet konfliktusa, a család belső diszharmóniájának kérdése, a nemzedéki ellentét és a nemzedéken belüli ellen-tét - Szophoklész egyidős fia és unokája közt -, a szerelem értéke és értéktelensége egyaránt belesűrűsödik ebbe a drámába. Ezt csak a színházi premier(ek) után bélyegezhetnénk túlméretezettnek; mint olvasmány, nem az.

Tímár Éva és Körtvélyessy Zsolt a Késdobálókban (Dunaújvárosi Bemutatószínpad) (Vörös János felvételei)

Bármennyire fontosak az említett rétegek, a darabban mégsem ezek szólnak a legerősebben - azaz együtt mást zengenek ki. E mű életrehívója elsősorban az egységes európai kultúráért, legalább-is a Mediterráneumból szétágazó, év-ezredes kultúráért érzett aggodalom. A mind biztosabban fölismert társadalmi és kulturális válság motiválta többek között a *Párkákat, a Te Imré ...-t is.* Hubay Miklós, a franciás szellemiség vonzáskörében indult, majd az itáliai kultúra bűvkörébe került européer, „a magyar művészet utazó diplomatája" azon kevesek közé tartozik, akik rendelkeznek az Illyés Gyula munkásságában oly sokszor méltányolt példaszerű képességgel. Áhogy Illyés egyszerre Párizsra és Ozorára, úgy lát ő Firenzére és Nagyváradra. Nem is csak, nem is elsősorban a maira, hanem a múltban ködlőre: a reneszánsz Flórencre, Janus Pannonius Váradjára - és Adyéra.

Nem Janus híres verse, *a Búcsú Váradtól,* nem a dráma - és más Hubaydrámák - címe hívja elő a fölismerést: Hubay Miklós valamennyi színműve búcsú. Csodáktól, kellékektől, illúzióktól, reményektől. Búcsú - békétől, élettől, ifjúságtól - az *Egy szerelem három szakája,* melyben nemcsak Melitta szólal meg búcsúdalban: búcsú a többi monológária is. Búcsú - természetesen - *a Finish:* Londonban történik, a XIX. század elején. Búcsú a *Cethal:* a magyar Erzsébet-kor eszményétől. S a Szophoklész-dráma: búcsú az antikvitás, a klasszikus kultúra romolhatatlannak hittremélt csodáitól.

Művészektől. és művektől búcsúzik az egységes európai műveltséget féltő író. A zsarnokság, az inkvizíció, a fasizmus, a terrorizmus barbár erőszaka alkotókból és remekművekből szorítja ki a lelket. A drámaíró számára a társadalmi-történelmi válság, az értékbizonytalanság az alkotás feltételeinek megrom lásában, az alkotások rombadöntésében fejeződik ki. Szophoklész halhatatlan szavai, a „Sok van mi csodálatos, / De az embernél nincs csodálatosabb" hite dadogássá romlik. A „Sok van, mi cso . . . / Sok van, mi cso ... / . , dá-dá--dá . . ." már slágernek sem teszi meg.

Mit szegez szembe - szembeszegez-e bármit az író a kultúra pusztulásával? A társadalom pusztulásával? Az eszmények pusztulásával? A munkásságában utóbb uralkodóvá lett, de már a *Hősök* nélkülből is kihallható tragikus groteszk hangján: a kultúrát. A művészi alkotást; a drámát, a színházat. Szophoklész, ki már halott, a dráma hetedik képében Zeuszként jelenik meg, de tudjuk, a szó addigi értelmében ő már nem istenülhetett meg. Ruhája a korábban erre somfordált Ócskaruha-kereskedő öltözéke - akiben viszont a főistent sejtették, Szophoklész-Zeusz összeláncolt fia-unokája felé kiáltja: „Fiaim! . . . Istenek!" - s mert ezt í kiáltja, mert ő teszi hozzá: „Ti egyedül, igaz istenek!", úgy hangzik ez, mint a mindent legyűrő biztatás. Iophónnak, aki drámaíró fia; és az Unokának, aki a zene megszállottja. Szophoklész, a megistenült ócskaruha-kereskedő - a drámaíró instruálja a meg-láncolt fiatalokat, fiait - színészeit. És a közönség? ,;Ki kiabál? - Én nem hal-lom. - Senki se kiabál. - Az a félnótás bolond vénember."

A drámának vége. S most nem szól a korábban folyton fölhullámzó dallam: a „világvégzene".

A Túszszedők, mely idén került a Gyulai Várszínház műsorára, a látszat ellenére sem túl közeli rokona *a Búcsú a csodáktól* antik történetének. Közvetettebb, kevésbé személyes izzású. De végig izzik, lángol, sistereg ez is. Első része a kivételes erejű Hubay-művek sorába tartozik. Hetedik napja ég, bűzlik Klütaimnésztra máglyája: a férjgyilkos asszonyt gyermekei, a bosszúálló Oresz-

tész és Elektra ölték meg. A sikerittas fiatalok - ítéletükre várva - mit sem él-nek át az „anyánk a halott" döbbenetéből: késükön csak a férjgyilkos vére szárad, nem az életadóé. A „szép" Heléna - itt: a nagynéni - és a nevetséges Menelaosz - az „egyedüli győztes" nagybácsi - a (még) élő képviselői a „letrojt" trójai nemzedéknek. Velük fordulnak szembe Argosz ősi várát is fölgyújtva Oresztész, Elektra és az unokatestvérek. Az erkölcstelen és gyönge hatalom helyébe a terror lép. Melyik a jobb? Kié az „igazság"? - a sorra pusztuló idősebbeké vagy az elpusztíthatatlannak tűnő fiataloké? Az első rész füstös-kormos víziója után Hubay egy még érezhetően nem végleges második résszel, a kompromisszum békéjével fújja el a pernyét. Mint oly sok darabját, igen magasan, roppant intenzíven kezdi ezt is - s ha tartaná is mindvégig a szintet, az is kevésnek bizonyulna: a drámában egy-két jelenet után megszokjuk a tovább nem emelt magas szintet. A kiváló első rész ezért vár, hív maga után - még kiválóbb másodikat. Ezt kell majd megírnia a mindig is szívesen javító, át-igazító, átíró Hubaynak. Akkor szól majd igazán hitelesen a *Túszszedők a* nemzedékek és módszerek harcáról, a történelem mindenkori anyagyilkosságairól, Argosz újra és újra való fölper-zseléséről - a világvégzenéről, ami elnémíthatatlan dallam.

...quia absurdum

Egyformán forró alkotói szenvedély hívja életre Hubay Miklós drámáit, de a sikerületlenebbek és a „csak jók" közül az olvasat és a bemutatók tanulsága biztonságosan emelheti ki a legjobbakat, legfontosabbakat. *A Hősök nélkül, a Késdobálók,* az *Egy szerelem három szakája, a* Nero-ciklus, *a Színház a Cethal hátán, a Te Imre, itt valami ketyeg* és *a Búcsú a csodáktól* állhatja legszilárdabban az idő próbáját. Nem kevés. A maga módján nemzeti dráma mindegyik. Fedezetként Alkibiádész szavaival: „Meg kell tanulnunk emberiségben gondolkoznunk, különben meghalunk."

A Te Imre . . . végén csak a színészek és a publikum mennek mennybe. Á drámaíró nem. Ő Angyali Péterként mindig itt a földön köthet szárnyakat, bukdácsoljon azzal. S írhatja a darabjait: szerelheti szét a bombákat. Bízhat az írott szó és a játszott dráma erejében. A pokolgépes vízió alcímét kölcsönözve: *Credo quia absurdum,*

NÁNAY ISTVÁN

Chicagók

Nem kell felülni a reklámszövegnek: Fred Ebb, Bob Fosse és John Kander musicalje nem a műfaj csúcsa (mint ahogy például a pécsi színház műsorfüzete is állítja), csak tisztes iparosmunka. Ámi persze nem feltétlenül lebecsülendő dolog. A szerzők rutinnal adagolják a szórakoztató darabok rég bevált receptje szerint az izgalmat, a humort és mindenekelőtt az érzelmességet, a prózát, a táncot és az éneket, de attól óvakodnak, hogy túlzottan magvas gondolatokat is megfogalmazzanak. Panelekből építkezik ez a darab is, akárcsak a műfaj többi nagyhírű produktuma; a cselekményszövés, a dialógusok, a zene jól felismerhető sablonelemekre redukálódik.

Mi az, ami mégis élteti e műveket, köztük a *Chicagót?* Először is a tálalás mód-ja. A látványosság, a gördülékenység, a fény- és hangeffektusok gazdagsága, a sztárok jelenléte. Másodszor az a közönséglélektani hatásmechanizmus, miszerint a könnyed szórakozást igénylő néző számára a manipulációs eszközök által kialakított és leegyszerűsített gondolkodásmódnak megfelelő közhelyek valódi igazságként tüntethetők fel, tehát a musicalek álmélységeit a néző hajlamos valódi mélységként érzékelni. Harmadszor és mindenekfölött a reklám, a divat.

A Chicago hazai karrierjét - akárcsak egy-két évvel ezelőtt a *Kabaréét* - sem elsősorban a darab művészi értékei alapozták meg, sokkal inkább a művészeten kívüli, jogdíj, divat és egyéb tényezők. Három színház tűzte műsorára rövid egymásutánban a *Chicagót,* a Fővárosi Operettszínház, a pécsi Nemzeti Szín-ház és a kaposvári Csiky Gergely Szín-ház. A pesti és a pécsi előadásról mint musicalprodukcióról nem beszélhetünk, ezekben ugyanis a próza, a zene, a tánc egyenrangú és egymást dramaturgiailag is kiegészítő, átszövő jelenlétéről eleve lemondtak. Egyedül a kaposvári előadás tekinthető a műfaj reprezentánsának, ami persze azzal is összefügg, hogy csak a kaposváriak rendezője, Ascher Tamás tartotta kötelességének, hogy értelmezze a darabot.

Az Operettszínház vállalkozását nyilván az indokolta, hogy a társulat két olyan jelentős művésznővel rendelkezik Galambos Erzsi és Felföldi Anikó személyében, akik jó értelemben vett sztárjai lehetnének ennek a produkció-nak, a pécsiek választásában pedig a Pécsi Balett főszereplehetősége volt bizonyára csábító. Ám az előadások azt bizonyították, hogy egyetlen összetevő középpontba állítása s a többi elhanyagolása magát a musical lényegét kérdőjelezi meg. Pesten a rendező, Seregi László meg sem kísérelte, hogy az előadást többé tegye, mint jutalomjátékká. Pécsett csupán a műsorfüzet elmélkedik arról, vajon ez az előadás az amerikai nagyvárosról vagy fővárosunk hírhedt hetedik kerületi negyedéről szól-e. A kaposvári előadás viszont minden aktualizálás nélkül, a hangsúlyok és a súlypontok helyes megválasztásával tudott szólni századunk utolsó harmadának egyik legfenyegetőbb problémájáról, a világméretű gengszterizmusról, annak társadalmi hátteréről, végső soron az emberi élet értékvesztéséről.

A darabnak kettős szerkezete van. Látszólag két gyilkosnő áll a középpontban, valójában az őket védő ügyvéd, illetve az a társadalmi mechanizmus, amely kialakított egy nem titkolt narkotizáló funkciójú szenzációhajhászást, amit aztán továbbszít a felkeltett szenzációéhség, s amelynek darabbeli megjelenítői az újságírók. Ahhoz, hogy ez a szerkezet megvalósuljon, nagyon pontosan kell e kétpólusosságot megteremteni. Az Operettszínházban a gyilkosnők válnak főszereplőkké, és szentimentális történetté egyszerűsödik a sztori. Pécsett a tánckar kerül a fókuszba, de csupán arctalan, súlytalan tömegként, ahogy súlytalanná válik a két nő és az ügyvéd figurája is. Kaposvárott viszont éppen ennek a szerkezetnek a megjelenítése hordozza a többletjelentést.

A Fővárosi Operettszínházban - az intézmény nevéhez és jellegéhez híven - operettet játszanak. A díszlet, a jelmezek édeskések és szegényesen pompásak, a játék keretét a mulató környezete adja. Roxie és Velma, a két főszereplő megjelenése felér egy primadonnabelépővel, Billy Flynnt, az ügyvédet játszó színész a bonvivánszerepkörből kölcsönözte megjelenését, játékát, mosolyát, a táncosok arcán az operettek, a balettek elengedhetetlen, minden helyzetben kötelező mosolya, akár csoportos, akár egyéni szerepet játszanak, a darab kórusbetétjeit, kíséretét a zenekari árokba ültetett

kórus énekli, a számok különálló jellegét azzal is hangsúlyozva, hogy minden megszólalásakor a kórus feláll.

A szereplők gomblyukmikrofont használnak, ettől elvben szabadabb lenne a mozgásuk, minta fixen bemikrofonozott színpadon. Ám ezzel a szabadságukkal nem élnek, sőt igen furcsa szituációk is születnek, amelyek nemcsak az operettekből megszokott járások, mozgások itteni lehetetlenségét bizonyítják, hanem azt is, hogy mindenfajta irónia idegen ettől az előadástól. Példaként Billy Flynn belépőjét idézzük, amelynek során az ügyvédet a körülötte rajongó nők levetkőztetik. Á szám koreográfiájának legfőbb szervező szempontja az, hogy az elsőnek levetett kabát hajtókájába tett mikrofon végig a színész szája előtt maradjon. Ám ezt a technikai kényszert nem vállalja fel a rendező, inkább arra törekszik, hogy minél kevésbé legyen feltűnő, észrevehető a kényszeredett tánc indoka.

A pécsi előadásban a börtönjelleg szabja meg a díszletet. A teret mélységben előre-hátra kocsizó, lépcsős díszletelemmel lehet szűkíteni és tágítani, ez egyben a szintén az operettek, illetve a revük világából ismerős belépőkre ad lehetőséget. Itt a mikrofonok egyrészt a színpad középvonalában mélységben, másrészt a színpad előterében középen és kétoldalt vannak, *azaz* csak néhány kitüntetett pontra koncentrálódik a játék, és meglehetősen nagy holt terek keletkeznek a színpadon.

Abból, hogy az előadás főszereplőjévé a Pécsi Balettet tették, számos megoldatlanság következik. A táncosok játsszák ugyanis a kisebb szerepeket, sőt mint kórus éneklik is a számokat. Ez egyfelől felszabadítja az együttest (már-már a fegyelmezetlenség szintjéig), másrészt helyenként műkedvelő szintűvé teszi a produkciót. Teljesen érthető, hogy azok, akik általában csak a tánc eszközeivel fejezhetik ki magukat, most hogy énekelhetnek, szöveget mondhatnak, prózai színházi követelmények szerint figurát teremthetnek, megmámorosodnak a lehetőségtől, és igyekeznek kiélni magukat. Ám sem prózai, sem énekes teljesítményük nem mérhető a többi szereplőéhez, ráadásul táncos mivoltukban is jóval alatta maradnak megszokott szintjüknek. Ehhez azonban a fantáziátlan és rutinelemekből összeállított koreográfia is jócskán hozzájárul!

Az egészre az nyomja rá a bélyegét, hogy ténylegesen nem volt a produkció-

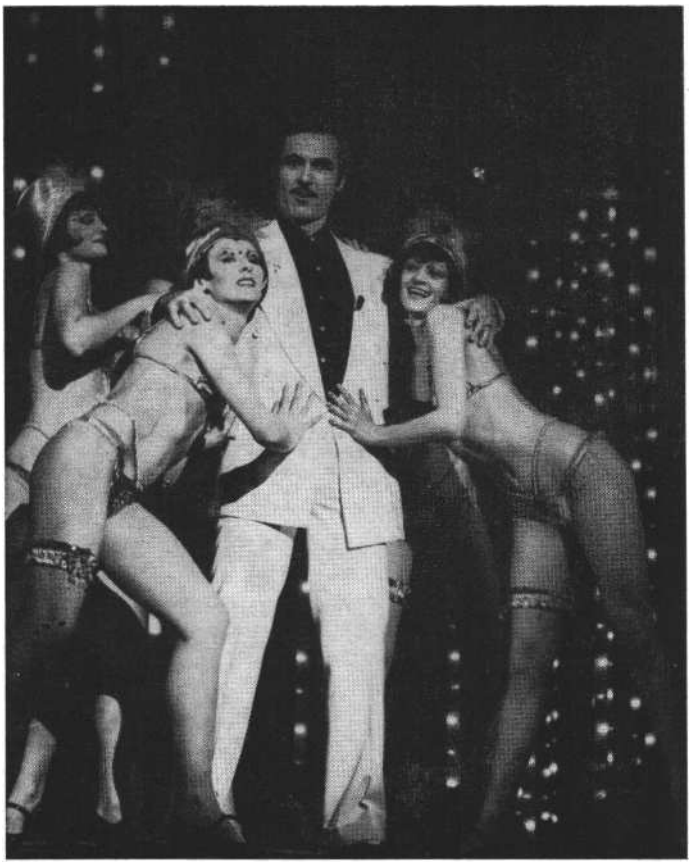
A Chicago Pécsett (Füsti Molnár Éva és Wágner József) (MTI-fotó)

nak rendezője. Bár a koreográfus-rendező Tóth Sándor mellett társrendezői minőségben Molnár Gál Péter is jegyzi az előadást, valójában a koncepció hiánya jellemzi a bemutatót. Jó és kevésbé jó - olykor erőltetett- ötletek viszik előre az előadást, olyan ötletek például, mint hogy az újságírók legegyénítettebb figuráját, Mary Sunshine-t férfival játszatják. Ez önmagában még elmenne, ám amikor a tárgyalásjelenetben annak bizonyítására, hogy a látszat olykor csal, leáll az előadás csak azért, mert a Maryt játszó színésznek végig kell gyalogolni a színpadon, hogy ahhoz a ponthoz érjen, ahol a zsinórpadlásról lelógó kampóval a parókáját leemelik, az ötlet visszájára fordul és az egész előadás ellen dolgozik.

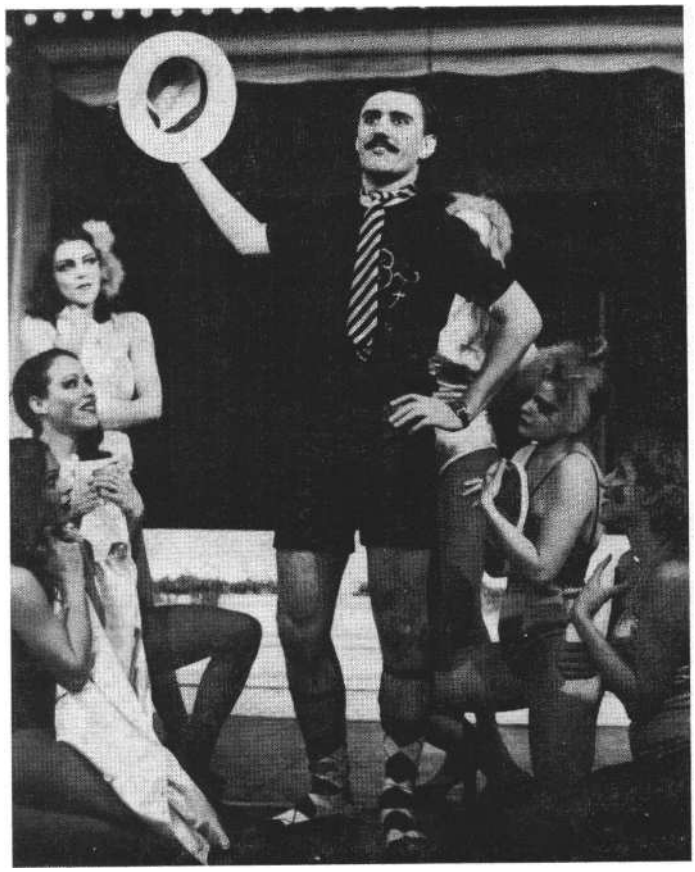
Mindkét előadásra leginkább az jellemző, hogy szétválik a játék, a tánc és az ének, ez utóbbi kettő csak önálló zártszámként szólal-jelenik meg. Kaposvárott viszont a zenés számok nemcsak szervesen beépülnek a játékba, hanem a zenei anyag gyakran alátfestője, színezője, ellenpontozója lesz a játéknak. Dramaturgiai sűrítéssel él a rendező, amikor a máshol önálló számként előadott dalokat például megszakítja, és a strófák között játszat olyan epizódokat, amelyek megelőzik vagy követik a dalokat. Ezáltal több dimenziójúvá válik a dal is, a játék is. Aschernál az ügyvéd és az újságírók hada egyenrangúan fontossá válik a két gyilkosnővel. Ezt egyrészt azzal éri cl, hogy a tömeg nem tömeg mivoltában van jelen, hanem minden egyes tagja egyénített figuraként hangsúlyos, másrészt az ügyvédet nem bonvivánnal játszatja, hanem azzal az Eperjes Károllyal, aki sokkal inkább idézi Bicska Maxit, mint Edvin grófot. A *Koldusoperára* való hivatkozás nem véletlen, néhány kritikus már utalt arra, hogy Ascher darabmeg közelítése magán viseli a brechti szellemet, s ez kétségtelen. Míg a pesti és a pécsi előadás egy az egyben viszonyul a darabhoz, addig Ascher határozott távolságtartással szemléli a történetet. Elidegenít, ha úgy tetszik, s elidegenítésének legfőbb eszköze az irónia. Miközben rendkívül erős drámai pillanatokat hoz létre (például az indító képben), egy gesztussal, egy kitekintéssel - ami lehet egyetlen szereplő vagy az egész kórus megmozdulása - azonnal figyelmeztet is: néző, nem feledkezhetsz bele a játékba!

Ugyanez vonatkozik a másutt szentimentálisra hangolt dalokra is, akár a két asszony, akár Roxi férjének, Amos Hartnak a számára. Ez utóbbi különben jó példa arra, hogy a három előadás színészi megközelítését megvilágítsuk. Pesten a legjobb operetthagyományokból építkezve adja elő az úgynevezett Celofán-dalt a színész (Hadics László vagy Mucsi Sándor), a nézőtéren természetesen előkerülnek a zsebkendők hallva a kisember panaszát arról, senki sem veszi észre őt, nem veszik emberszámba. Ugyanezt a dalt Pécsett a fiatal Vajek Róbert úgy énekli el, hogy a hatás pontosan megegyezik az operettszínházival, de mivel ő ezt a stílust nem beszéli azon a fokon, mint jóval idősebb pesti kollégái, nála állandóan érezni az eszközök tudatos alkalmazását. Ezzel a legpregnánsabban fejezi ki az előadás lényegét: az érzelmesség mögül mindig előbukkan valami hamisság is. Kaposvárott Koltai Róbert Amosa egyáltalán nem sajnálja magát, inkább dacos, emiatt a közönség sem tud meghatódni a számon.

Ugyancsak jól lemérhető az előadások különbsége á Morton mama és a Konferanszié figurájának értelmezésében. Morton mama a női börtön felügyelője, akinek személyén keresztül a gengszteriz-



Billy Flynn (Harsányi Frigyes) az Operettszínházban... (Ikládv László felvétele)



..és Billy Flynn (Eperjes Károly) Kaposvárott (MTI-fotó)

musnak mint egy sajátos szórakoztatóipari happeningnek a természete a leginkább kifejezhető. Ám a figurának ez a sajátossága csak a kaposvári előadásban teremtődött meg. Sem Kishonti Ildikó, illetve Halász Aranka Pesten, sem Péter Gizi Pécsett nem tudott ellenállni a szerepben meglevő direkt komikus hatásoknak, és a figura mélyebb értelmezésével adós maradt. Kaposvárott Lázár Kati játékában egy kápó és egy kuplerájosnő vonásai keveredtek, s amikor egy ilyen alak humorizál, az vérfagyasztó.

A Konferanszié a darab legproblematikusabb szerepe, hiszen csak az epizódok átkötése a funkciója, s ahogy erre szintén utalt egynémely kritikus, *a Kabaré* sikeres figurájának rutinszerű átemelésével került ebbe a darabba. Á pesti és a pécsi előadás nem is tudott mit kezdeni ezzel a szereppel. Az Operettszínházban Kojak-paródiának fogták fel, teljesen funkciótlanul. Pécsett Bárány Frigyes elegánsan és rezignáltan pusztán csak konferál, jelezve, ehhez neki, a szereplőnek és a színésznek semmi köze. (De legalább érteni a szövegét, ami a többiekről nem mindig mondható el!) Kaposvárott Lukáts Ándor az előadás egyik főszereplőjévé tette a Konferansziét, méghozzá úgy, hogy ezáltal a kétpólusú játék hárompólusúvá vált. Lukáts képviselte leginkább azt az elidegenítő hangsúlyt, amely értelmezi a színpadon látottakat. Mindig más alakban, más jelmezben jelenik meg, szövegei nemcsak bejelentések, hanem kommentárok is. Egyszerre van kívül és belül a játékban.

Végül szólni kell a női főszereplőkről. Galambos Erzsi és Felföldi Anikó mindent tud, ami ehhez a műfajhoz szükséges, igényesebb és koncepciózusabb rendezés esetén nyilván nem elégedtek volna meg ők sem a hatásos, ám kevéssé felkavaró jutalomjátékkal. (Nem titok, Felföldi Anikó a rangidős a három Velmát játszó színésznő közül. De míg Vári Éva meg sem mozdul, Básti Juli végigtáncolja, addig Felföldi akrobataelemekkel is teletűzdeli a hajdani varietészámot bemutató dalt. S utána kifulladás nélkül természetesen tud megszólalni!) Füsti Molnár Éva és Vári Éva egyenlőtlen kettőse alapvetően meghatározza a darab hangsúlyeltolódásait. A kezdő Füsti Molnár sem hangban, sem játékban nem tud felnőni a feladathoz, s ez óhatatlanul azzal jár, hogy a rutinos Vári Éva fölébe nő, ami viszont ellentmond a darabnak. Ez nem elsősorban a színésznők hibája, hanem a szereposztás, a rendezői odafigyelés hiányának következménye. Kaposvárott Csákányi Eszter és Básti Juli prózai színészekként teremtették meg a rendezői koncepciónak tökéletesen megfelelő figurájukat. Básti Juli kemény, egy kicsit tragikusra formált Velmája mellett Csákányi Roxija a szerepjátszást hangsúlyozza, ezzel is erősítve a rendezői megközelítés alapelvét. A prózai színész hangsúlyozása a figuramegközelítés komplexitására utal, és semmiképpen nem a színésznők zenei felkészültségét minősíti.

Ha egyidőben több színház játssza ugyanazt a darabot, az szinte kiköveteli az összehasonlítást, ám ugyanakkor minden összehasonlítás egy kicsit igazságtalan is. Hiszen minden színház más körülmények, igények, célok alapján dolgozza fel ugyanazt a darabot, tehát alig összehasonlíthatók a produkciók. Arról nem is beszélve, hogy az összehasonlítás során feltételezzük, hogy összemérhető

minőségek kerülnek egymás mellé, hol-ott erről nagyon gyakran nem beszélhetünk. Esetünkben is ez a helyzet: még ha figyelembe is vesszük a színházak eltérő jellegét, összehasonlíthatatlan minőségek kerülnek itt közös nevezőre. A kaposvári előadás nemcsak egy lehetséges autentikus színpadraállítást jelent, hanem a darab érvényét is kiteljesíti. Míg a pesti és a pécsi előadás még a tisztes színrevitel problémáival sem tudott maradéktalanul megbirkózni. Így teljes a magyar *Chicago*ról alkotott kép.

Fred Ebb-Bob Fosse-John Kander: Chicago (Fővárosi Operettszínház)

Fordította: Prekop Gabriella. *A verseket fordította:* G. Dénes György. *Rendezte:* Seregi László. *Díszlet:* Csányi Árpád m. v. *Jelmez:* Wieber Mariann m. v. *Koreográfia:* Bogár Richárd. *Játékmester:* Hegedűs László. *Karigazgató:* Rónai Pál. *Karmester:* Makláry László m. v.

Szereplők: Galambos Erzsi, Felföldi Anikó, Harsányi Frigyes, Hadics László-Mucsi Sándor, Kishonti Ildikó-Halász Aranka, Medgyesi Mária, Varga Tibor, Csongrádi Kata, Udvarias Katalin, Megyeri Mária, Arányi Adrienn, Kapeller Anasztázia, Henkel Gyula, Tímár Kati-Nagy Annamária, Börzsönyi Mihály, Ladányi Árpád, Tauz Lajos, Csanaki József, Magasházy István, Horváth Dezső, Richter Károly, Mati György, Fogarasi Endre, Papp Kornél, Gyürki Géza.

(pécsi Nemzeti Színház)

Versek: Eörsi István. *Díszlet:* Menezel Róbert m. v. *Jelmez:* Scháffer Judit m. v. *Maszk:* Léka László. *A koreográfus asszisztense:* Uhrik Dóra. *Vezényel:* Hirsch Bence és Papp Zoltán. *Társrendező:* Molnár Gál Péter. *Koreográfus-rendező:* Tóth Sándor.

Szereplők: Bárány Frigyes, Füsti Molnár Éva, Vári Éva, Mester István-Harmath Albert, Vajek Róbert, Péter Gizi, Wágner József, Krasznói Klára, Hőgye Zsuzsa, Tamás Gyöngyi, Uhrik Dóra, Unger Pálma, Solymos Pál, Koronczay László, Zarnóczay Gizella, Melis Gábor, N. Szabó Sándor, Körmendy László, Bauer József, Domján Mária, Kuli Ferenc, Majoros István.

(kaposvári Csiky Gergely Színház)

Versek: Eörsi István. *Díszlet:* Donáth Péter. *Jelmez:* Szakács Györgyi m. v. *Koreográfus:* Geszler György m. *v. Karmester:* Hevesi András. *Rendezte:* Ascher Tamás m. v.

Szereplők: Eperjes Károly, Básti Juh, Csákányi Eszter, Koltai Róbert, Nagy Anikó, Lázár Kati, Simány Andrea, Tarján Györgyi, Tornyai Magda, Pogány Judit, Czakó Klára, Lukáts Andor, Balák Margit, Cselényi Nóra, Kristóf Kata, Rácz Kati, Tapodi Gabriella, Tóth Eleonóra, Győz István, Bal József, Dani Lajos, Hunyadkürti György, Kamondy Imre, Karátsony Tamás, Guttin András, Kisvárday Gyula, Serf Egyed, ifj. Somló Ferenc, Stettner Ottó, Krum Ádám.

GYÖRGY PÉTER

Tarzan Magyarországon

A magyarországi fenevad a Körszínházban

1.

A kritikus zavarban van. Nem szokásom a magyarázkodás, ám most mégis rákényszerülök. A tavalyi évadban a *Thyl Ulenspiegelt* rendezte Kazimir Károly, akkor komoly, némiképp teoretikus hangon próbáltam meg ellenvetéseimet előadni a körszínházbeli produkció koncepciójával s megvalósításával kapcsolatban. (SZÍNHÁZ, *1980.* szeptember.) A teoretikus kifejtésre, az elmélyült elemzésre viszont ezúttal nem látok alkalmat. Lope de Vega művének bemutatója, melyet egy újságcikk nyomán emeltek ki az ismeretlenség homályából, amelyet dr. Luis Martinez fordított, és Páskándi Géza igazított át, már-már lehetetlenné teszi, hogy kellő, tehát a tárgyhoz illő elmélyültséggel értekezzünk a látottakról.

Kazimir Károly ismerten makacs ember, és a nem lankadó, szüntelen kutatási kedv, a folyamatos kísérletezés, amelytől a kritika meg-megújulóan ellenséges hullámai sem veszik kedvét, valóban tiszteletre méltó. Viszont a rutinszerű, fél kézzel odakent, figyelmetlenül megvalósított, kötelességszerűen kísérleti jellegű előadás nem tiszteletet érdemel, hanem iróniára ad okot - amely egyetlen lehetőségünk a tárgyilagosság és az objektivitás megőrzésére.

Kazimir idénre lemondott az epikus, nem színházi fogantatású művek színpadra ültetéséről, keresett egy nem túl jó, nem túl rossz darabot, s ezt akár még engedménynek is tekinthetnénk. Az eredeti szöveget aztán átigazíttatta saját igényei szerint: telerakták szentenciával, aktuális bölcselmekkel, cirkuszi látványossággal, kínos erotikával, üres teatralitással, mindazzal, ami külsődleges és pusztán eszköz. Ugyanakkor elfelejtette kialakítani a szituációkat, elviselhetővé változtatni a dialógusokat, elfelejtette kidolgozni és megvalósítani saját és érvényesíthető koncepcióját. (Bármily furcsa is ez épp Kazimir esetében, aki igencsak koncepciózus rendező.) Elfelejtette, hogy a kísérletezés feltétlenül erőfeszítést igényel, még a hagyományosan könnyednek tekintett nyári évad esetében is.

2.

Maga a mű némiképp ismertetésre szorul, még ha az összes rettenetesen izgalmas fordulatra, bonyolult csavarra nem is térhetünk ki. Az alaphelyzetet vázoljuk, és reméljük, ez elegendő. Uralkodik Magyarországon egy rossz király, ki feleségét felcseréli annak húgára, ki is szebb és királynőibb, mint nővérkéje. (A hölgyek mellesleg az angol király leánykái.) Az elűzött nővért az udvarban természetesen holtnak hiszik, ám ő valójában az erdőbe menekül, s lesz belőle magyarországi fenevad. Különös lény: egyrészt Maugli, másrészt Rousseau vadembere, de főképp Tarzan ő, Kazimir ad arra, hogy e hölgyfenevad ugrásai és verekedései elborzasztóak és minőségiek legyenek. (Piedone jobb formáját idézi fel Voith Ági, amint fél hadseregeket intéz el, hörgések, rúgások közepette, vadul és gyorsan.) Az új királyné, a gonosz húg szül végre egy kisdedet, majd - minő véletlen - kíséret nélkül maradván, leheveredik a fenevad erdejében, oldalán a csecsemő, s az arra tévedő elűzött királynő-Tarzan ez utóbbit elrabolja. Így hát már két fenevaddal van dolgunk, bár a kislány inkább a szerelemmel foglalkozna, mintsem örvendene az örök bujdosásnak, miegymásnak. Természetesen épp erre nevelkedik a száműzött spanyol herceg is - hála a magasságos égnek. Igy elkerülhető a rang alatti házasság, a fiatalok boldogan egymásba szerethetnek. Bonyodalmak és szenvedések itt nem részletezendő sora után fény derül az igazságra, a gonosz húg kolostorba vonul, a férj trónján marad, a fenevad királyné lesz megint, az ifjabb fenevad pedig immáron boldog szerelmes lehet.

Ez az alapanyag, s nincsen ezzel semmi baj. Sokféleképp ki lehetne szabni, éppúgy kitelne belőle egy derűs marhaság, mint egy sötét és fojtott vérdráma, végső soron mindegy, hogy mit viselünk, csak ruha legyen és hordható.

Kazimir sajnos elrontotta a szabásmintát. Egyrészt hordhatónak gondolta a tavalyi divatot: a népi, cirkuszi, látványosan vásári jelleget, a táncos varieté stílusát. (Az utóbbiban, a táncos jelleg használhatóságában majdnem igaza van. Lefegyverző, amint a vadnak álcázott, származására nézve angol, életterét tekintve magyar királyné indián siratót énekel - halálos komolysággal.)

Ám a cirkuszi, vásári látványosságra való törekvés idén - törekvés maradt. A teatralitás sem az igazi, tavalyhoz képest ez is megkopott. De ha a látványos-

Lope de Vega: A magyarországi fenevad (Körszínház). Gór Nagy Mária és Szerencsi Éva (MTI-fotó - Benkő Imre felv.)

ság érdektelenné szürkült, az erotikával sem jártunk jobban. Tavaly különösnek találtuk a nagyoperetti hangütést a németalföldi parasztkörnyezetben, idén érthetetlennek találjuk, miért is kell pár leánykáról lerángatni a pendelyt, miért is kell kivillantani pár keblet - túl azon, hogy a nyári szórakozások nagykönyvében ez is írva vagyon.

Az idei erotika, tánc, vetkőzés stb. funkciótlanságában, szegényességében irritáló volt, a flamencotáncosok kara elszomorítóbb volt, mint amilyen vérpezsdítő. (Egyébként a spanyol folklór volt az este legkínosabb színfoltja.) A folklorisztikus látványok is inkább bódítón unalmasak voltak, mintsem izgalmasak vagy egzotikusak. A kakas-gladiátorviadal elhízott ifjú bajnokai nevetségesek, a féltékenységében szoknyákat tépdeső, rugdosó ifjú fenevad látványa inkább elképesztő, mintsem rémületes. (Ne essék félreértés, Szerencsi Éva és Gór Nagy Mária teljes tehetségükkel próbáltak meg életet verni e holt bolondozásba, mindent beleadtak, és nem ők hibáztathatók azért, ha nem volt mibe.)

A látványos, cirkuszi blődli rossz lett: lassú, széteső, kidolgozatlan, összeillesztetlen jelenetek sora követte egymást: hol halkabban, hol hangosabban, helyen-ként önállósult minden: a színészek ordítottak, a hangszórók recsegtek, a fények nekivadultan villogtak.

Ám - másrészt - Kazimir idén Shakespeare szellemét is felidézte, a történelmi, pszichológiai mélységekre való törekvés jelei is fellelhetők voltak. Á mélységét, az emberi nem elképesztő gonoszságát, a fenti angol szerző emberismeretét nagyobbrészt a gonosz húg volt hivatott felidézni. Nem kívánok részletes szituációelemzést tartani - nagyobbrészt erre lehetőséget nyújtó alkalom sem volt - de az belátható, hogy másfél órás blődli, vademberi mulatság, olcsó folklorisztikus egzotikum után a mélységesen mély emberi lélek gonoszságának ábrázolása egész egyszerűen hiteltelen. A második részben a dramaturgiai izgalmak már elképesztően bonyolultak, izgalomra bőven van ok. A gátlástalan perszóna megkísérli királyhű tengernagyának elcsábítását. Mellesleg a koronát is megmérgezi (sic!), csak ki ne derüljön a turpisság. Ám Magyarország tengernagya ellenáll, a koronatrükköt kilesik, a leleplezés elkerülhetetlen. Egyébként e tengernagyügy a legnevetségesebb. A Horthyra való - alig leplezett - utalásnak semmi értelme, eltekintve a Jancsó-Hernádi-féle V.N.H.M.-mel való konkurrenciától. A gonosz húgot Kánya Kata alakítja, személyességet, indulatot kellene előállítani - a semmiből. Mindez nem megy, mert nem bűvész - mindössze színész. És az illuzionizmus komoly dolog, csak akkor sikerülhet, ha komoly előkészületek, gyakorlatok, munka előzik meg.

E véres történelmi vonulat egyfelől blőd, másfelől töredékeiben pszichológiailag hiteles is. Kazimir eklekticizmusa azonban oly parttalan, hogy meg sem kérdezhetjük, miért is van szükségünk mindkettőre.

Kazimir jelenetről jelenetre beállította a ki-be járásokat, felöltöztették a színészeket, megmondták, ki hol, mikor ordít, hol visít, mikor van tánc, mikor sírás, és ezzel késznek is tűnt minden. Át-ható gondolat, ok, koncepció - nem volt látható.

Ám volt még valami, mert mindez így mégsem elég. Kazimir a színpadot aktuálisnak vélt igazságai hirdetésére is felhasználja. Monologikusan, szervetlenül, témák szerint csoportosítva a következő intelmek hangzottak el.

A csőcselék, és a demokrácia viszonya. (Ennek sem a jelentését, sem a jelentőségét nem értem, aktualitását végképp nem.) *Az európai béke és biztonság kérdése.* (E téma kétszer is visszatért, ezt egyébként értem, jelentőségét látom, jómagam is a béke és enyhülés híve vagyok.) *Az adókérdés.* (Ezt értem, csak súlyát nem érzem.) *Közönség politika, a kritikushoz való viszony. Kazimir közölte: lesz hozzánk egy-két szava.* (Erre nincs mit mondanom. Szerintem a hazai játékszabály úgy áll, hogy a rendező rendez, a kritikus ír.) *Ars poetica a magas művészet és az érthető népi művészet kapcsán.* (Ez mint művészetfilozófiai kérdés nem ide tartozik, mint ideológia, önmentés pedig ízetlen, érdektelen.) És végül: volt *magyarságkarakterológia is. Milyenek is vagyunk, mi magyarok.)* (Ezt elképesztően laposnak, feleslegesnek tartom.)

Mindezzel nem lehet komolyan vitatkozni: mert végig a poén, az anekdota, a felületes társalgás szintjén volt előadva. Nem lehetséges és nem is kell nehéztüzérséggel rontanunk sátrakra.

Mindent egybevéve: az idei nyári játékot felelőtlennek és nevetségesnek, nem nevettetőnek(!) tartom. Veszélyesnek nem. Inkább hatástalannak.

3.

Mit mondjunk a színészekről, akik-ről nem írni tiszteletlenség, s akiken számon kérnünk itteni szereplésüket - lehetetlen. A színészek legnagyobb része ugyanis jó. Jók, de folyamatosan lehetetlen helyzetbe kerülnek. Kiváló - az adott kereteken belül - Gór Nagy Mária és Szerencsi Éva, reprezentatív és méltóságteljes Kánya Kata - de igazi képességeik csak percekre villanhatnak fel. Voith Ági a fenevad szerepében becsületes hittel küzdi végig az előadást, ám lehetséges, hogy ha kevesebb tűzzel és több iróniával alakítja e szörnyeteget - hihetőbb, valószerűbb volna. Kovács István királyként sajnos legtöbbször csak ordít, ami számomra érthetetlen, hiszen enélkül is király maradna. Nagy Gábor elűzött spanyolja kapcsán egy dolgot kell megjegyeznünk. Ez az évek óta háttérbe szorult fiatal színész jobb sorsot érdemel, valódi, igaz szerepeket; reméljük, hogy új színházában, Szolnokon, minderre módja nyílik.

Szirtes Ádámot pedig tisztelet illeti, hogy eljátssza szerepét, hűségesen és becsületesen. Blőd, szenilis, ahogy elvárják tőle. Mintája sajnos a színész kiszolgáltatottságának és a pálya iránti becsülendő alázatának.

Valaha a Körszínház komoly produkciók színtereül szolgált. E régi előadások emléke érthetővé teszi, miért kényszerültünk ironizálni az idén.

NÁDRA VALÉRIA

Nyomasztó képeskönyv

Az elefántember a Pesti Színházban

Mostanában újra nagy divat lett bizonyos mondandóknak az „egészségügy" egyszerre racionális és misztikus köpenyébe való burkolása.

Nem mondhatnánk, hogy merőben új jelenség ez a művészetben. *A tipikus* és *az atipikus* szembeállítása már a felvilágosodás és a romantika idején is kapott ilyen *vagy* ehhez hasonló formát. A civilizáció belső ellentmondásai fogalmazódtak meg egy olyan fikcióban, amely a mindenkori civilizációt megütköztette egy képzeletbeli civilizációnkívüliséggel. Gondolom, nem szorul magyarázatra, hogy miért volt ez a maga korában érthető, ám ma, mai szemmel gyermeteg. Amit a civilizáció megteremtett, nem vonható vissza. Civilizációnkívüliség pedig nem létezik, még akkor sem, ha civilizált szellemünkkel megpróbálunk teremteni,

De ha már ez az ellentmondás művészi formában egyáltalán felvetődött, ahogy a kérdés is, a válasz is Rousseau óta ugyanaz. „Kárára volt-e a civilizáció az emberiségnek? - Igen." Á lényegé-ben egyszavas válasz művészi megformálása a mindenkori társadalom, tudomány és a technika fejlettségétől függött. Voltaire, Rousseau, nálunk Bessenyei a társadalmi emberrel még csak a társadalmon kívüli embert állította szem-be. Az atipikus náluk szociológiai nem-meghatározottságot vagy gyökerében másfajta szociológiai meghatározottságot jelentett, mint a társadalomban élő emberé. Abban, hogy a művészetben az atipikus ilyen formában realizálódott, nagy szerepet játszott történetfilozófiájuk *racionális* jellege.

A romantika, szakítva a racionalizmus merev kötöttségeivel, korlátaival, a miszticizmus felé vette az irányt. Atipikus példaképpé a társadalomnak fittyet hányó őrült zseni vált.

A huszadik századra a felvilágosodás és a romantika atipikus hőse a beteg (fiziológiai értelemben vett) atipikus hősben jelentkezett. A vissza a természethez rousseau-i gondolata a pszichoanalízis izgalmával, orvostudományi féligazságokkal színeződött. A probléma csak az, hogy már Rousseau-nak se volt igaza. A felvilágosodásban a biológiailag teljesen egészséges, csak a feudalizmus vagy a korai kapitalizmus szociális meghatározottságaival nem rendelkező „vadember" került az atipikus hős piedesztáljára, itt viszont a beteg, a biológiailag torz foglalta el ezt a helyet.

Nézzük az ilyetén való megformálást más oldalról: a világ abszurditását már csak úgy lehet művészileg szemléletessé tenni, hogy a *torz* válik tipikussá. Ez az esztétikai közhely az előbbi gondolatmenet megfordítottja. A két állítás azonban csak egyfelé, az utóbbi felé igaz.

Az elefántember szerzője, Bernard Pomerance a kényelmesebb, az egyszerűsítő-torzító megoldást választotta, Tette mindezt olyannyira kommersz megformálásban, amelynek már semmi köze nincs a művészethez. Színpadi iparosmunka csupán. A darab néhol tetszetős, sőt, modernnek hat, csak éppen semmi köze a társadalmi igazságokhoz, a döntő ponton orvostudományi belügy marad. Társadalmi érdeklődésre csak akkor tarthatott volna számot, ha az atipikus hős devianciája alapjában szociológiai meghatározottságú, és ennek következtében vagy ezt hangsúlyozandó pszichikai, fiziológiai is. *Az* arány sem fordítható meg: tehát a deviancia alapjában nem lehet fiziológiai tényező, amelyhez álcázásul némi szociológiai színezőt ad az alkotó. A művészi megformálásnak ez nem lehet útja. Dosztojevszkij vagy

Gáspár Sándor Az elefántember címszerepében (Pesti Színház) (Fábián József felv.)

Thomas Mann hőseinél a torz mindig esztétikai kategóriává képes emelkedni, míg *Az elefántemberben* vagy a hozzá hasonló művekben pusztán biológiai jelentése van.

Pomerance darabjának hőse, John Merrick, aki a századvégi Angliában vegetál emberinek már nem nevezhető körülmények között, kiszolgáltatva „producerének". Mindketten abból élnek, hogy városról városra járnak, borzongatva a békés polgárok idegeit az elefántember látványával, s egyben „meg-adóztatják" őket azért a tudatért, hogy lám-lám, ők milyen normálisra sikerültek. Hősünket valószínűleg elpusztítaná a népharag, ha nem találkozna egy fiatal orvossal, Frederick Treves sebésszel. Az orvost nagyobbrészt szak-mai kíváncsisága, dicsőségvágya, kisebbrészt humanizmusa arra ösztönzi, hogy kieszközölje szerencsétlen páciensének, hogy egész életét egy kórházban töltse. Treves eltökélt szándéka, hogy védencéből pontosan olyan angol urat farag, mint amilyenek ők maguk. Az orvos sikere a kudarca. Fáradozása olyan gyümölcsöt terem, amelyre senki nem számított. A meghökkentően torz testben különleges intelligencia, érzékenység, furcsa lelki, szellemi gazdagság lakik. Az ifjú orvos és a kórház nem kis dicsőségére Merrick az angol társadalom legfelsőbb köreinek a figyelmét is magára vonja. Áz elefántembertől azonban „dicsőségének" tetőpontján megvonják az egyetlen ember társaságát, Mrs. Kendallét, aki mélyen megér-tette és szerette a nyomorék fiút. Mr. Merricket minden lépés, amelyet a civilizáció felé megtett, egyre gyorsuló tempóban viszi közelebb a halálhoz. Frederick Treves egyre világosabban látja műve kétértelműségét: minél sikeresebb különös kísérlete, annál inkább megfosztja Merricket saját legbensőbb lényétől. De ettől - a dolog biológiai vonatkozásaitól eltekintve - hősünket teljesen megfosztani nem lehet. John Merrick lelkétől valójában idegen marad a civilizáció - meg kell halnia. Orvosát egyre kínzóbb kétségek gyötrik munkáját illetően, nyomasztó álmot lát. Almában a világ értékrendje fordított. A torzak számítanak egészségesnek - tipikusnak -, és ő az atipikus. Víziójából felébredve tudja, hogy bűnt követett el az elefántemberrel szemben. John Merrick meghal - a nézőtéren kigyullad-nak a fények.

A nyomasztó képeskönyv fedele bezárult. Nem véletlenül írtam, hogy képeskönyv, gondolom, a rendező, Kapás Dezső is annak szánta. Egy minden valóságos színpadi konfliktust nélkülöző, leginkább novellához hasonlítható mű-vet másképpen nem nagyon lehet elő-adni. A hatvanas években olyannyira divatozó narrátort ezúttal a színpad két oldalán vetített szöveg helyettesíti. A vetített szövegek és képek között a színpad (Rajk László munkája) már-már puritánul egyszerű. Középütt ravatalasztal-fürdőkád-dobogó, szinte ez minden, néha egy-egy szék. A képeskönyv-szerűséget felerősíti a vakító neonkeret, ami bizonyos pillanatokban fényorgonaszerűen működik, összhangban a valóságos orgonával. A vetített írott kommentárok, tanulságok, a harsogó zene, az éles fekete-fehér sugárzás - mindez kevés a drámai hatás eléréséhez. A leegyszerűsített igazságokat kommersz módon közlő írót semmilyen rendező nem korrigálhatja.

Á rendezés, a színészi munka ugyanis mindennek ellenére fegyelmezett, kiegyensúlyozott, egységes, jó teljesítmény. Az elefántember szerepében a fiatal Gáspár Sándor kiemelkedő alakítást nyújt. Több lehetősége volt, hogyan lehet ezt a szerepet rosszul eljátszani. Gáspár Sándor minden buktatót elkerült. Nincs naturalizmus és nincs melodráma. Jó ízléssel és arányérzékkel találta meg azt a módot, ahogy a John Merrickben végbemenő összes finom változást érzékeltetni tudja. Nem akar-ja „eljátszani" a nyomorékságot, nincs szüksége hátborzongató maszkra, mozgásával és hangképzésével *jelzi* mindezt, ettől lesz hiteles, amit a színpadon látunk tőle. Méltó partnere Treves szerepében Hegedűs D. Géza, aki belátta, hogy a darab valójában nem kétpólusú; még nem láttam ilyen mértéktartóan játszani. Játékstílusában egységes, kiegyensúlyozott produkciót látunk, ezért lehet sokak számára megtévesztő.

Bernard Pomerance: Az elefántember (Pest; Színház)

Fordította: Osztovits Levente. *Rendezte:* Kapás Dezső. *Díszlet:* Rajk László. *Jelmez:* Jánoskúti Márta. *Szcenikus:* Eberwein Róbert. *Makett:* Laczó Kálmán. *Világítás:* Vigh József. *Rendezőasszisztens:* Kertes Zsuzsa.

Szereplők: Hegedűs D. Géza, Gáspár Sándor, Kovács János, Béres Ilona, Pándy Lajos, Deák Sándor, Prókai István, Fonyó József, Pap Vera, Márton Kati, Bánfalvi Ági.

KATONA ZSUZSANNA

Játszva tanítani

A Budapesti Gyermekszínház két **előadásáról**

Á budapesti gyerekek nincsenek elkényeztetve színi előadások tekintetében. A fővárosban mindössze két hivatásos együttes működik ezen a területen: a Budapesti Gyermekszínház (általános és középiskolás korosztály) és az Állami Bábszínház (egészen kicsiktől felnőttekig).

Szerencsére ebben az évadban több ún. „magánvállalkozás" és más színházak gyermekbemutatói is enyhítettek az ínséges helyzeten (Józsefvárosi Szín-ház, Thália Színház, Halász Judit, Novák János, Levente Péter gyermekmű-sorai stb). Mivel a Budapesti Gyermek-színház az egyetlen hivatalos prózai és zenés gyermekdarabokat bemutató szín-ház, az ő tevékenységük mindig fontos és aktuális problémákat vet fel a gyermekszínházi előadások színvonalára vonatkozóan.

Idén változatos műsortervet állítottak össze a színház vezetői. Többségében klasszikus gyermekirodalmi feldolgozásokat *(Tom Sawyer kalandjai, Alíz Csodaországban* stb.) illetve mai tárgyú gyermekdarabokat választottak *(Egy szívdobbanás fele, Pintyőke cirkusz: világ-szám!* stb.). Ebben az évadban próbálkoztak első ízben klasszikusnak mond-ható „felnőttdarabok" (Shakespeare: *Romeo és Júlia* című drámájának meseváltozata, Szigligeti: *Liliomfz* című bohózata) színpadra állításával is, több-kevesebb sikerrel. A színház műsorpolitikája inkább a felső tagozatos általános iskolásoknak, a középiskolásoknak kedvez, de a tapasztalat azt mutatja, a látogatók többsége elsősorban a kisebbekből áll. Ez a tény már önmagában is elgondolkodtató, ha ismét felidézzük: ez *az egyetlen* olyan színházi „fórum", ahol gyermekszínjátszásra szerződtetett színészek és szakemberek hivatásszerűen foglalkoznak ezzel a műfaj jal.

De nézzük immár konkrétan két új bemutatójukat: sikerült-e létrehozniuk játszva tanító és tanítva játszó, esztétikai értéket hordozó és a gyermekek világképét, ízlését fejlesztő műalkotást? Szigligeti: *Liliomfi* című darabját és Lewis Caroll: *Alíz Csodaorsságban* című

meseregényének színpadi feldolgozását néztük meg.

Á Liliomfi közkedvelt és gyakran játszott vígjátékunk. Cselekménye sok félreértést, mulatságos szituációt hordoz. Jól megírt, megfelelően motivált jellemek szerepelnek benne, és nincs híján mindenkor élővé, aktuálissá változtat-ható eszmeiségnek sem. Á zsarnok atyák és a szerelmük, hivatásuk szabad megválasztásáért küzdő fiatalok párharca klasszikus és örökérvényű téma. A nemzedéki ellentéteket egy kis társadalomkritika is fűszerezi, s a reformkori Magyarország színház iránti lelkesedését is kiérezzük Szigligeti darabjából. A műsorpolitikai meggondolás nyilván az lehetett (a darab tagadhatatlan értékei mellett), hogy a színház művészeinek lehetőséget adjon igazi karakterek meó formálására, s így művészi fejlődésüket is segítse, támogassa. *A Liliomfa* gyermekszínházi feldolgozása, ha ifjúsági (13-16 évesek) korosztálynak készül, alapjában véve jó elgondolás.

A Budapesti Gyermek színház előadása - és itt valószínűleg következetes színházvezetési szempontok érvényesülnek - „finálával" indít és zár. A színészek a színpadon öltik fel jelmezüket, itt változnak a gyerekek szeme előtt Liliomfivá, Szellemévé, Mariskává stb. Az első dalbetét röviden vázolja a cselekményt. Érthető a szándék: az előadás csak fikció, olyan „életkiváltat", mely szándékoltan valamilyen követendő tanulságot akar megfogalmazni a nézőtéren ülők számára, elidegenítő, értelemre ható effektusként. Ez a „játékszerűség" kétségtelenül pedagógiai célzatú, s míg egy felnőtt-előadásban didaktikusnak éreznénk, itt érvényessége van. A „finálé" minden felvonás elején és végén megismétlődik, dalokkal ki-emelve a látottak, hallottak lényegét. Az előadás látványát egy hatalmasra nagyított krinolin szervezi egységbe, a kellékek stilizáltak, nem a korhűségre, hanem a sokszálú cselekmény különböző helyszíneinek megfelelő, könnyen változtatható, mozgatható játéktér meg-teremtésére szolgálnak. A második fel-vonásban például a fodros szoknya sátorszerűen borul a kocsmában mulatozókra, és ily módon nyújt lehetőséget új helyszín kialakítására. Az előadás vizuális eszközei közül ez a legjobb és a legötletesebb elem. (Díszlet- és jelmez-tervező: Piros Sándor.) Az első felvonásban a szalagos-fodros szoknya a lány-szoba intimitására is utal, de egy kis frics kát is kiérzünk belőle, egy kis ízléses pikantériát. (Bár a díszlet ilyen értelmezése csak felnőtt közönség számára adott.)

Á jelmezek már korántsem ilyen egységesek. Mariska, Liliomfi, Szellemfi, Szilvai, Kamilla korhű, de nem különösebben egyénített ruhákat hordanak, Kányay csak egy köténnyel jelzi foglalkozását. A fogadóbeli jelenetek szereplőinek (Gyuri pincér, Erzsike és a két Schwartz) öltözete nem követi a stilizáció, a jelzésszerűség szempontjait. A kékfestő viselet (Gyuri, Erzsi) jellegzetesen a városi - erősen művi - folklórt idézi fel. Schwartzék pedig a konvencionalitás és a sztereotipizálás törvényei szerint tiroli népviseletben mozognak a színpadon. A jelmezek ily módon sem stílusban, sem gondolatilag nem erősí-tik a díszletek által létrehozott stilizációs egységet, sőt esztétikai zavart és káoszt idéznek elő. Á darab szövegéből keveset húzott a rendező - Bor József -, így csaknem három óra hosszúra sikeredett az előadás. Ez a tény semmiképpen sem írható a produkció javára, ha meggondoljuk : a nézőtéren zömmel hat-tizenkét éves gyerekek foglaltak helyet. Mivel az előadás egyértelműen a szöveget helyezte középpontba, inkább verbális, mint vizuális és auditív eszközökkel élt, a gyerekek figyelme bizony már a második felvonás elején el-elkalandozott.

Á vígjáték egyébként bohózatként, jókedvvel, helyenként jó alakításokkal adatik elő. Liliomfit a jó hangú, jó megjelenésű Balogh Bodor Áttila alakítja, többet énekelve, mint játszva. A második felvonásban a szerepcseréket inkább hanghordozásával és egyéb külsőd-leges eszközzel egyéníti, nem ad igazi karaktereket. Szellemfi (G. Szabó Sándor) kellőképpen vörös orrú, jókedélyű és szemtelen, mélyebb értelmezést a figuráról azonban nem kapunk. Á színészek többségére külsődleges eszközöket használó, konvencionális gesztusokkal élő szerepformálás a jellemző. Csak Perlaky István és Balogh Zsuzsa próbálja gazdagabban árnyalni figuráját, mégpedig úgy, hogy a szerep karikatúráját, paródiáját is eljátssza. Ezt Kamilla esetében a túlhangsúlyozott, harsány maszk és frizura, Kányaynál az alak pocakosra, nagyorrúra, harcsabajuszúra maszkírozása is elősegíti. Á többiek igencsak „komolyan" veszik szerepüket.

Az előadás fontos, szinte leglényegesebbnek feltüntetett összetevője a zene. Á szöveg néhol már követhetetlen túlzsúfoltságát, a félreértett helyzetek verbálisan és cselekményszinten megjelenő sokaságát zenei betétekkel, dalok segítségével próbálják emészthetővé tenni a gyermekek számára. Az „egy mondat, egy dal" dramaturgia azonban nemhogy a jobb megértést, a sokszálú cselekmény kibogozását, az eszmeiség hangsúlyozását nem teszi lehetővé, hanem egyenesen zavar a színpadi történés folyamatában. Lépten-nyomon megszakad a játék, a színészek előrejönnek, mikro-font vesznek a kezükbe, és Illés Lajos né-hol rock and rollos, néhol operettízű zenéjére Horváth Attila meglehetősen bárgyú szövegeit éneklik. A „dalolás" sokszor inkább gátolja a cselekmény folytonosságát, mint segíti, sőt dramaturgiai félreértésekre is okot ad. Csak egy példa: az első felvonás elején Liliomé levelet kap a nagybátyjától, Szilvai professzortól. A későbbiek szempontjából rendkívül fontos, hogy is-merje a néző, mi áll ebben a levélben. A levél ugyanis azt közli velünk, hogy Liliomfit Szilvai ki akarja házasítani, és ezért magához rendeli. Liliomfi azonban - úgy képzeli - mást szeret, ezért megszökik gyámapja elől. A levél tartalma arra is kiterjed, hogy amennyiben Liliomfi nem teljesíti nagybátyja óhaját, elesik az örökségtől. Hogy tehát a későbbiekben megérthessük, miért bujkál Liliomfi Szilvai elől, magának és másnak is ezer galibát okozva ezzel, ismernünk kell a cselekedetét motiváló indítékokat. Az előadásban ez a levéljelenet „levél-ária" formában hangzik el, és a gyerekek inkább figyelnek korosztályuk ritmusos, népszerű zenéjére, mint a dalszövegre, így alapvető láncszemeket hagynak ki a darab eseményeiből. A zene a továbbiakban is sok esetben hasonló hatást ér el, nem kiemel, hangsúlyoz - mint feltehetően szándéka szerint kellene - hanem ködösíti és összezavarja a cselekményt. A zene stílusában is idegen az előadás egészétől. Á korhű illetve „csináltan népies" jelmezek már amúgy is bizonyos stíluszavart idéznek elő, ezt csak tetézi az iszonyú hangosra erősített slágerízű könnyűzene. Egyedül a „finálékban" van helye és érvényessége a zenének, itt még a szöveg is érthetővé válik.

A rendezés még egy, eddig nem említett újszerű eszközzel élt: négy-öt bohóc szerepel az előadásban. A szerelmespárok (Liliomú-Mariska; Gyuri-Erzsi) alteregóiként megjelenő színészek elsősorban technikai segítőtársai a szerep-

lőknek, ők tartják a mikrofonokat. Bár ezek a majdnem néma szereplők elsősorban a dalbetétek miatt kerültek a produkcióba, teljesen együtt élnek, mozognak, gesztikulálnak a főszereplőkkel. Mindazt pantomimikusan eljátsszák, amire a színészeknek nincs idejük, a szövegre koncentrálás vagy az erejüket meghaladó éneklés miatt. Ha Mariskát bánat éri, a bohóclány együtt zokog vele. Ha Liliomfi valami csínyen töri a fejét, a bohócok látványosan szurkolnak neki. Az ő jelenlétük sokkal inkább el-éri azt a hatást, amire a zene vállalkozott. Nem véletlen, hogy a szöveget egy idő után követni nem tudó, a hosszú „prédikálásokat" elunó gyerekek figyel-mének középpontjába ők kerülnek.

A darab eszmeisége - a többszörös félreértések után mindenki boldogan távozik, a zord atyák is megbékülnek, mert lám-lám a fiatalság akarata, kitartása, leleményessége kifogott rajtuk - végül is a harmadik felvonás „finálájában" győzedelmeskedik. Kérdés azonban, hogy a gyerekek számára ez a nemzedéki konfliktus érthetővé válik-e az előadás során? Ahhoz ugyanis, hogy a darab végén együtt örülhessenek Liliomfiékkal és Gyuriékkal, valamiképpen azonosulniuk kellene velük. Ez Liliomfinál még esetleg sikerülhet, Gyuri és Erzsi esetében azonban aligha. (Ez elsősorban a színészi munka hiányosságaira hívja fel a figyelmet.) Másrészt magát a konfliktushelyzetet sem érezheti át igazán a gyerekközönség, hiszen nincs kitől félni. Az úgynevezett negatív jellemek közül egyedül Kamilla válik taszítóvá, Szilvai, Kányay, sőt még a szerencsétlenül járt Schwartz is, egyenesen szimpatikus figurák.

Szigligeti Ede *Liliomfija* színészileg jó lehetőséget teremtett a színház társulatának, de eszmeiségben keveset adott, a komplex esztétikai nevelés szempontjából pedig jelentősen alatta maradt a várakozásoknak.

Lewis Caroll meseregényét nem kell különösebben bemutatni a magyar olvasónak. *Az Alíz Csodaorszságban* gyermeknek, felnőttnek egyaránt kedves emlékeket idéz. Olyan mű ez, amelyre nem túlzás kimondani a klasszikus jelzőt. Fantáziagazdag, sok irányban asszociáltató, mély értelmű, a felnőtt olvasónak talán többet mondó mese az *Alíz Csodaarszágban.* Olyan mese, amely már inkább csak formailag, műfaját tekintve az, sokkal inkább egy szorongó felnőtt groteszk rajza a fantasztikussá torzult világról. Ez természetesen a felnőtt-olvasata a műnek, ám a gyerekek éppen úgy szeretik Alíz történetét, mint mi. Vajon miért? Mert eljuthatnak Csodaországba, ahol zsebórája van a nyuszinak, és a kártyakirálynő az úr. A darab fantasztikuma a gyermekek számára realitás-ként jelentkezik, Csodaországban minden lehetséges, csupán a játékszabályokat kell betartani.

A Budapesti Gyermekszínházban vendégrendező, a lengyel Andrzej Strzelecki állította színpadra a mesét. A díszlet- és jelmeztervező is vendég: Ewa Strzelecka, akárcsak a zeneszerző: Wojciech Gluch. A lengyel művészek egy nagy sikerű varsói bemutató után érkeztek Magyarországra, hogy nálunk is színpadra állítsák az ott színházi eseménynek is beillő produkciót. Az előadás többé-kevésbé hűen követi a mese cselekményét. Álíz álmodik. Álmában kicsi lesz, majd óriás, különböző furábbnál furább figurákkal találkozik, míg megtudja: Csodaországban jár. A Hernyó, a Béka, a Kalapos, a Mormota és a Tapsifüles mind egy-egy tanulságos vagy éppen rejtélyes történetet mesélnek el neki. Alíz meghallgatja őket, együtt játszik, énekel velük, Csodaország lakói maguk közé fogadják. A Kártyakirálynő krikettjátékot rendez udvarában, és erre, noha nem hivatalos, Alíz is elmegy. A krikettjáték azonban szörnyű dolog, a királynő mindenkit le akar fejeztetni, aki kiáll ellene. Sőt! Okkal, ok nélkül halálra ítéli alattvalóit. Alíz nem tűri az igazságtalanságot, kiáll barátaiért. Ezért őrá is halál vár. Kétségbeesetten sikoltozni kezd, és ezzel fel is ébred álmából. Eddig a színpadi történet.

Csodaország hiába a csodák és képtelenségek földje, a „mindent szabad" morálja esztelen pusztítássá fajulhat, ha nincsenek törvények, ha nem tartják be a játékszabályokat. Körülbelül így summázhatnánk a szöveg és cselekmény szintjén elénk táruló események lényegét, üzenetét. Ez a cselekménysor azonban, mint minden történés a csodák birodalmában, motiválatlan, véletlenszerű egymásutánisággal folyik. Epizódokból, láncra fűzött történetekből épül föl, és a prózai műben ez a szerkesztésmód nem is zavaró. Színházi előadásban azonban igen nehéz elkerülni a cselekmény, a történések folyamatosságát veszélyezte-tő széttöredezettséget. Csak igen átgondolt, sok egyéb vizuális és auditív effektus segítségével tehető komplex színházi élménnyé a mese hallatlanul gazdag világa.

Strzelecka díszlete és jelmeze kitűnő. Élénk, sőt erőteljesen színes a színpadkép. Égszínkék ég alatt harsány zöld bokrok, sárga padok, hinta, mászóka stb. A gyermeki képzelet fantáziadús játszótere ez. Itt is „finálával" kezdődik az előadás. Az összes szereplő a színpadra jön, felöltik jelmezüket, és „énekszóval-muzsikával" hívják fel a figyelmet Alíz történetére. A jelmezek találóak, színesek, mulatságosak. Alíz kobaltkék kislányruhát hord, a Hernyó napsárga kezeslábast, a Nyuszi hófehér prémbundát, a Béka zöld tökfödőt és bricsesznadrágot visel. Úgy tetszik: ezek a csodalények egyszerre emberi és állati figurák. A megkínzott, szomorú Sün ruházata például sötét öltönyből, fehér ingből, vékony kis nyakkendőből áll. Csak a „tüske-bökire" nyírott, alakított frizura utal „süniségére". Színben is ragyogó összképet mutatnak a jelmezek, nagyon változó, látványgazdag színpadképet teremtve maguk körül.

Az előadás értékeinek felsorolása sajnos ezen a ponton a végére is ért. Míg a *Liliomfa* esetében a szövegre orientált játékstílus dominált (helytelenül), itt a szöveg a számtalan zenei ötletpoén mögött teljességgel elsikkad (szintén helytelenül). *Az Alíz . . .* meséjében ugyan-is a szöveg nem pusztán a cselekmény és a jellemek (itt ez utóbbiról nem is nagyon beszélhetünk) kibontására szolgál, hanem ezernyi frappáns nyelvi játékot rejt magában. L. Caroll a nyelvezetben bújtatja el a mű mélyebb jelentéseit. Ha a szereplők egy véletlen folytán eláztatják ruhájukat és vizesek lesznek, a Hernyó egyből elmond egy száraz történetet, és minden megoldódik. Avagy hogyan tehet különbséget Alíz a holló és a „rolló" között? A nyelv szabadon variál-ható Csodaországban. A nyelvtani szabályok érvényesülnek ugyan, de a szavak jelentése kitágul, a képtelenségek a nyelvben is tükröződnek. De ez a nyelvi „mindent szabad" öncélúvá is válhat. A Part pour fart nyelvi játék (holló-rolló) paralel fut a királynő értelmetlen tetteivel. A nyelv tehát felidézi, tükrözi és értelmezi az Alízt körülvevő világot. Ezenfelül számtalan nyelvi poén van a műben, amit a gyerekek is élvezhet-nek, élveznek.

Sajnos *ebből az* előadásból a szöveg, a nyelvi lelemények hiányoztak leginkább. A rendező - gondolva arra, hogy Alíz epizódokból álló történetét nem lehet

„csak" felmondani a színpadon - sok zenei és hangeffektust alkalmazott. Az operaáriákat éneklő Hernyó, a jégrevü szólótáncosait parodizáló Alíz, a „kórusversenyek", a blabladalok, a varsói előadásban hatásos és pergő ritmust teremtő ötletek itt sajnos nem érvénye-sülnek, mintha a rendező szándéka és a társulat képessége, lehetőségei nem állnának egy szinten. A harsány, esztrádoperett-revütánczene az abszolút fő-szereplő itt is, bár jóval jelentésgazdagabb, mint a *Liliomúban*. Ázonban az Alízt játszó színésznő (Maday Emőke) énektudása elég szerény. Egyedül a Hernyót alakító színész (Sipeky Tibor) szerez ilyen értelemben kellemes meglepetéseket. Minden dal, minden tánc és zenei betét önálló poénként működik, akár egy cirkuszban vagy kabarében, egymástól teljesen idegen módon.

Az előadás ezáltal nemcsak a gyerekeknek, de a felnőttek számára is követhetetlenné válik. (Netán az eredeti, lengyel előadás szövegéből is húztak volna?) Míg *a Liliomú* esetében a jellemek, a cselekmény bizonyos fokú egysége lekötötte a gyerekek figyelmét, és érthetővé tette számukra a színpadi történéseket, *az Alfa...* előadása jellemek és igazi színészi jelenlét híján, epizódfüzérből álló cselekményvonal mellett és a zenei poénok (melyek értelmezéséhez zenei műveltség is szükséges) szöveg elé tornyosuló zsúfoltsága miatt lehetetlenné teszi a gyermekközönség számára, hogy értse, egyáltalában felfogja a színpadi események lényegét. Nincs egyetlen olyan szereplő sem az előadásban, aki megnyerhetné a gyermekek szimpátiáját. Az Alízt játszó színésznő színészi teljesítménye abban merül ki, hogy megpróbálja túlkiabálni a jóformán állandóan harsogó zenét, de a többiek sincsenek azonos hullámhosszon. Egyetlen jelenet (a második felvonásban: Alíz, a Béka és a Hernyó beszélgetése) nézhető az előadásban, ez is csak azért, mert a szöveg és a játék kivételesen egyensúlyban van. Nem csoda mindezek után, ha a gyerekek mocorognak, beszélget-nek, figyelmüket semmi módon nem köti le a produkció. A második felvonás-ra pedig kiürül a nézőtér.

A „Varsóból meghívott Alíz ..." magyarországi adaptálása, úgy tűnik, nem sikerült. Az ötletgazdagság, a túlpoentírozás az ellentétébe fordult, nem gazdag jelegyüttesekből strukturálódó egész, hanem részeire széteső töredék született Lewis Caroll meséjéből a színpadon. Ehhez nyilván hozzájárul az is, hogy a magyar színészek sem hanggal, sem játékerővel nem tudták követni a rendezés egyébként is túl magas követelményeit.

A Budapesti Gyermekszínház e két előadásából természetesen nem lehet általánosítani a színház művészeti színvonalára, de a nevelési célok pontos megfogalmazásának, a gyermekeket játszva tanító-tanítva játszó játékstílus kialakításának hiánya, az eszközrendszer eklektikussága és igénytelensége sajnos egyértelműen kimutatható e két produkcióban.

Szigligeti Ede: Liliomú (Budapesti Gyermekszínház)

Rendező: Bor József m. *v. Dramaturg:* Juhász István. *Díszlet, jelmez:* Piros Sándor. *Zene:* Illés Lajos. *Versek:* Horváth Attila. *Rendezőasszisztens:* Váradi Ágnes. *Koreográfus:* Somoss Zsuzsa. *Zenei vezető:* Gárdonyt Edit.

Szereplők: Peczkai Endre, Balogh Zsuzsa, Besztercei Zsuzsa, Balogh Bodor Attila, G. Szabó Sándor, Sirkó László, Perlaky István, Maday Emőke, Turpinszky G. Béla, Móni Ottó, Polgár Árpád, Papp Ibolya, Puskás Tivadar, Deme Zsófia, Körösi Éva, Széki Zsófi, Putnoki Attila, Rékai Nándor.

Lewis Caroll: Alíz Csodaországban (Buda-pesti Gyermekszínház)

Fordította: Balogh Géza. *Színpadra alkalmazta:* Andrzej Strzelecki. *Zenéjét szerezte:* Wojciech Gluch. *Rendező:* Andrzej Strzelecki m. v. *Zenei vezető:* Nagy Árpád. A *rendező munkatársa:* Kara Ilona. *Díszlet és jelmez:* Ewa Strzelecka m. *v. Dramaturg:* Juhász István. *Koreográfus:* Tadeusz Wisniewski m. v. *A koreográfus asszisztense:* Erdélyi Hajnal.

Szereplők: Maday Emőke, Kopetty Lia, Szécsi Vilma, Besztercei Zsuzsa, Simorjay Emese, Detre Annamária, Bíró József, Sipeki Tibor, Perlaky István, Ujlaky Károly, Cs. Szabó István, Turpinszky G. Béla, Polgár Árpád, Puskás Tivadar, Rékai Nándor.

RÉVY ESZTER

Politikum -vendégségben

Nagyváradiak Debrecenben

A politikum

Bármiféle elemző értékelés nyitányaként álljon itt az a néhány mondat, melyben Bond klasszikus tömörséggel rögzítet-te a színjátszás és a politika viszonyát egy a Tribunában megjelent interjú alkalmából: „Azt kérni a művészektől, hogy hagyják a politikát a művészete-ken kívül, épp annyira értelmetlen volna, mint azt kérni az emberektől, hogy hagyják a politikát társadalmon kívül. Á politikától idegen emberek csupán hol-mi nyomorult élőlények volnának, a politikamentes művészet pedig csakis jelentéktelen lehet."

Nos, a fenti megállapítás szinte szublimálódott alakjában mutatkozott meg a nagyváradi színház előadásai által nyújtott összbenyomásban. Mindkét elő-adott darab mélységesen politikus, általános emberi-társadalmi és egyénre le-bontott erővonalaiban éppúgy, mint szigorúan személyes, mondhatni intim magán- és együttélési formák kegyetlen, ám minden esetben emberségesen tárgyilagos tükrözésében.

Kezdjük talán a viszonylag fiatalon meghalt Mazilu román és magyar nyelven egyaránt komoly sikereket arató darabjának bemutatásával. Már maga az alaphelyzet sem hagy kétséget afelől: amennyiben az író eltökélt következetességgel képes helyzet- és légkörterem-tő erejének segítségével mondanivalója politikumát szikár célratöréssel érvény-re juttatni, sokkal inkább tragikomédiát láthatunk majd, semmint vígjátékot. Az első jelenetben megismert két szereplő lényegi, szublimált természetét illetően nem lehetnek kétségeink: Góré elvtárs származását tekintve a nép gyermeke, akinek valaha voltak elképzelései a „tiszta emberi" jövőről, bár ezek az elképzelések is eltorzult társadalmi képet mutattak. Arról ábrándozott ugyanis, hogy megmaradhat szürke, minden felelősség nélküli beosztottnak, vállalta, hogy hajlongani fog a főnökök előtt, tudomásul vévé, hogy üvöltözni fognak vele. Ám a sors beavatkozott, kiemelték, aztán ismét kiemelték, addig-addig emelték, míg „káderré" lett, és most már sajnos ő kénytelen üvöltözni a beosz-

tottaival, ő kénytelen kiegyenesített derékkal járni, és ő kénytelen minden módon kibújni a főnökségre hárított felelősség alól. S bár helyzetének eme sok terhét csak azért nem érzi túl súlyosnak, mert elvégre „a nép államának jóléte-ért" küzd, igazán büszke mégiscsak arra, hogy íme, ő, a népi származék immáron feljutott az érvényesülésnek arra a csodálatos pontjára, hogy pókerezhet, ugyanúgy, mint hajdan a bojárok. Sőt! Ugyanúgy veszíthet is igen komoly összegeket.

Ede, a kisszerű, alázatos hivatalnok mérhetetlen korruptságában szinte túl-tesz főnökén; a legplasztikusabban ábrázolt orosz kishivatalnokok figurájára emlékeztet, azzal a különbséggel, hogy bár szerepe bravúros felépítésében a klasszikus hagyományok minden esszenciális vonása fellelhető, ízig-vérig mai, a véres komolyság és a groteszk fonákság borotvaélen táncoló emberpéldánya.

Góré elvtárs ellenlábasa Gerő, a másik bútorgyár igazgatója. Lényegi, emberi vonásai teljesen megegyeznek Góré jellemrajzával, ezért Mazilu csupán olyan jellegzetes helyzetekben mutatja be, melyek Góré életét más oldalról egészítik ki, más oldalról teszik teljessé ugyanannak a létformának kifacsarodott megnyilvánulásait. Lényeges figura még raj tuk kívül Füles, a gépkocsivezető. Ő az egyetlen „valódi" diplomás a társaságban, de műveltségét nem annak érdekében használja fel, hogy a társadalom aktív és hasznos polgára legyen, hanem elbújva a szélárnyékban, igyekszik az életből kihasználni mindazt, ami számára kellemes és hasznos.

Bond darabjának politikuma egészen más világból táplálkozik, ám nem kevésbé nyílt és egyértelmű. Az angol tengerparti kisváros rövidárukereskedője, Hatch - aki egyben a városka parti őrségének parancsnoka is - képtelen szembenézni a városkán belüli hatalmi viszonyokkal, a szorongató kiszolgáltatottságokkal. Csak a tengeren, a tenger felett gyakorolható hatalom segíthetné emberi önbizalomhoz. Csakhogy a tenger nem hagyja magát leigázni. Hatch elméjében megfogalmazódik a megoldás: nem a tenger, nem a kisváros hatalmasságai hibásak a sok-sok nyomorú megaláztatásért, hanem a titokzatos emberek, akik a földiek életét tönkre akarják tenni, vagyis akik más bolygókról, az űrből érkeztek a földiek életét megrontani.

A valóság

Századunkban a polgári és a szocialista irodalom egyaránt szívesen foglalkozik a kispolgár jellembeli összetevőinek, társadalmi viselkedésformáinak bemutatásával. Ezen művekből mind a mai napig - immáron klasszikusként - rendszeresen és nagy szeretettel állítunk színpadra műveket, időről időre azzal a rendezői koncepcióval, hogy e művek örök értékét, vagyis a mai valósághoz is szóló lényegi meglátásait új oldalról elevenítsük fel. Különösen szükségessé teszi ezt a törekvést a közönségnek az a határozott igénye, mely a világiroda-lom nagy klasszikusainak gondolatain kívül saját korának társadalmi problémáira, érdekességeire, feszültségeire is választ keres a színházban. Csakhogy a valóságot a maga teljességében, nem a felismerhetetlenségig álcázva, hanem „élesben" feltárva, valóban az égetően fontos tendenciákat lemeztelenítve vállaló író igen kevés akad korunkban. Ezért érdekes a nagyváradi színház vendégjátékának két színműve, amely ma élő embereknek szólván ma élő, cselek-vő, gondolkodó, érző embereket mutat be, olyan emberközelségben, hogy ki-ki a saját bőrén érzékelheti a társa-dalmi valóságot. Mindkét műre jellemző, hogy nyíltan szembenéz a valósággal, s az innen merített felfedezéseket tisztán és közérthetően tárja fel, tisztában lévén azzal: akkor ad igazán útmutatást, támpontot, segítséget, ha a problémák világosan, emberien, kendőzetlenül hangzanak el.

Az aktualitás

Mazilu darabja írói éleslátásról, felelősségről és szilárd emberi-társadalmi vállalásról tesz tanúbizonyságot. Nem csupán fel-felvetett valami, az embereket aktuálisan foglalkoztató jelenséget, de vigyázott arra is, hogy formálás során ne simítson el minden élt. S mindamellett, hogy műve természetesen romániai talajon fogant, értékéből, meglátásaiból semmi sem vész el a többi kelet-európai szocialista ország színpadán sem. Mazilu pontosan megérezte mindazt, ami politikai-társadalmi szempontból közösen aggaszt valamennyiünket.

Bond művének aktualitása már kissé más típusú. Két főhősének menekülése egy gyakorlatilag feudális kötöttségű, különböző őrületekkel, elfojtott indulatokkal terhes világból, a mi életvitelünk szempontjából érthető bár, csak nem olyannyira közeli, mint a nyugati társadalmakban. A mű alapkonstrukciója azonban, mely egyértelműen felvillantja azt a szörnyű társadalmi mechanizmust, hogy ha nem értünk valamit, ha értelmünk számára homályos, hozzá nem férhető az élet bizonyos szférája, akkor önbutítással, saját mítoszok megteremtésével hajlamosak vagyunk a valóság elkendőzésére, meghamisítására - sajnos, ez jelenünk számára is valóságos létforma. Ha csak a repülő csészealjak létezésére vagy tagadására gondolunk, ha a sci-fi irodalom egy-egy - kétségtelenül kiváló - alkotásának torzított mindennapi beszédtémát képező viszonylataira gondolunk, akkor máris világos, hogy ma éppen úgy hajlamosak vagyunk a napi, pillanatnyilag megoldhatatlan-nak vagy túlságosan súlyosnak tetsző problémáink elől egy másik, feltételezett, félt és rettegett világba menekülni; annak a kérdéseivel, problémáival, jövőjével foglalkozni, semmint azoknak a jelenségeknek kutatásával, megváltoztatásával, melyekben benne élünk, és melyek esetleg olyan nyomasztóan hatnak ránk, hogy a tudatos-tudatalatti menekülésnek ezt a formáját választjuk.

A megvalósítás

A két mű rendezőinek nem volt könnyű dolga. Mindketten félreérthetetlen precizitással és egyértelműséggel adták meg a megszólaltatott művek alaphangját. Ami azonban az előadások egységét, az apró stíluselemek kifogástalanabb összehangolását illeti, a Mazilu-mű rendezője, Szabó József remekelt. Már a játék-tér kialakítása is szerencsés: Szabó ugyanis nem vonta el a figyelmet egyet-len pillanatra sem a mű lendületétől megkövetelt ívek szervesítésétől. Díszlete gyakorlatilag remekül megválasztott bútordarabok változtatásán alapul, mely bútorok önmagukban is megadják egy-egy jelenet karakterhátterét. Az előadás hangvételében soha nem enged az igen apró részletezésbe fulladható karakterizálásnak, ennek ellenére színészvezetése olyan rafináltan össze-tett, hogy minden jellem a színpadon kívüli elő- és utóéletével, jelenével, múltjával és jövőjével tisztán érzékelhető, megfogalmazható. Egy-egy tisztán megfogalmazott tételből építkezik, ám úgy, hogy színészei jellemalkotó munkáját egyfajta esszenciális szintre emeli, amelynek következtében a közönség soraiban egyszerre ismerhetünk fel egy-egy figurában közeli feljebbvalókat, ismerő-

söket, rokonokat, életmódokat éppúgy, mint ahogy ezzel párhuzamosan mindennek a *társadalomra* érvényes összhatását is érzékelhetjük.

A színészi alakításokat tekintve Miske László Góré elvtársát telitalálatként jellemzik Mazilunak a figura szájába adott szavai: „Hát nem csodálatos fejlődés az, hogy én, a népi káder pókerezhetek, mint a bojárok, sőt, mi több, becsület-beli adósságot csinálhatok pókeren, mint a bojárok?!?" Miske színészetén világosan érződik, hogy kiváló karakter- és jellemteremtő technikával rendelkezik, alkalmas arra, hogy ezeket az erényeit adott esetben úgy szublimálja, hogy messze túlmutasson a kétségtelen és letagadhatatlan egyéni jellegzetességekkel felruházott figura egyedi voltán. Ragyogó partnere Ede alakjának megszemélyesítőjeként Hajdú Géza, aki, bár kitűnően szórakoztat, képes meg-vetést, gyűlöletet ébreszteni - persze csak addig, míg saját magunkban fel nem merült a kérdés: vajon nem volt-e az életben olyan helyzet, amikor mi magunk is vélt vagy valóban vállalt gerinctelenségből pontosan ugyanígy viselkedtünk. Ha ez a nagyszerű fiatal színész parodizáló hajlamát vígjátéki szerepeiben olyan mértékben lesz képes le-küzdeni, mint a mostani előadás túlnyomó részében, rövid időn belül az egyik legérdekesebb komiko-groteszk alakok megvalósítójává válhat. Az előadás többi szereplője közül igazán Ács Tibort, Füles megszemélyesítőjét érdemes megemlíteni. A „több életű" diplomás gépkocsivezető morális-közömbös, enyhén cinikus figuráját hazai mindennapjainkban sajnos egyre inkább ismerjük. A két feleség - Lizike és Melánia közül kétségtelenül Rácz Mari volt az érdekesebb, valódi karaktert felcsillantó egyéniség Melánia szerepében. Lizike, holott igen fontos szerepet töltene be férje, Gerő mellett, alakításában túlságosan affektált, túljátszott és igen sok helyen érthetetlen artikulációval lepett meg. Gerő alakítója, Balla Miklós szintén nem tudott Gerőhöz méltó nagyság-rendű figurát megteremteni - a rendezői előrelátás és ügyes egyensúlyteremtés következtében ez nem vált az előadás érezhetően gyengébb pontjává.

Bond darabja, *A tenger* ugyanolyan, hacsak nem nehezebb feladat elé állította a vendégként rendező Seprődi Kiss Attilát, mint a Mazilu-mű Szabó Józsefet. Sajnos, *ez* az előadás, bár egyértelműen értékei váltak dominánssá, mégsem alkotott olyan szervesen kikerekedő egységet, mint a Mazilu-mű előadása. Érzésem szerint ez nem a rendező elképzelésén, hanem sokkal inkább a szereposztáson múlt. Seprődi eredeti elképzelése szerint - ha a látottak értelmezése jó - egyfajta általánosított játékstílust igényelt volna, mely bizonyos pontokon a különféle szélsőségekig éleződhet, ám anélkül, hogy a benne mozgó jellemek maguk fejlődnének, hanem kizárólag a szituációk vonzatának meghatározói alapján. Nos, ez nem sikerült egyértelműen, mert abban az esetben, ha a színészek vérbeli karakter-, illetve jellemszínészek voltak, ez a játékstílus eltűnt, és rövidesen szabályos naturalista esz-közök kerültek előtérbe. (Gondolok itt Gábor Józsefre Evans szerepében, vagy Hollarcutra, akit Miske László személyesített meg, de még bizonyos helyzetekben a Hatch-et játszó Szabó Lajos is engedett a realista-naturalista lehetőségek csábításának.) Talán a legjobban összefogott és a Seprődi Kiss által megütött hangvételre a legjobban ráérző a Miss Rafi köré csoportosult hölgyek társasága volt; közülük is messze kiemelkedően Kiss Török Ildikó, aki félelmetes éleslátással élte át, látta kívülről és illesztette bele az összjátékba saját figuráját. Sajátos, rendkívül kifejező mozgáskultúrája és intellektusa különösen alkalmassá tette a Bond-figurákról kialakult elvárásoknak.

Mindennek következtében a két főszereplő -- Willy Carson: Ács Tibor és Rose Jones: F. Márton Erzsébet - életsorsának a darabon belüli vonalvezetése óhatatlanul jelentéktelenné, fénytelenné vált. Bond művében ugyanis ők az egyetlenek, akik belső, öntörvényű jellemfejlődéssel bírnak, akik a szabadabb, a tisztább jövőt merik választani azzal *a* sejtetéssel, hogy sok esélyük van a kibontakozásra. *Ez az* ív azonban megtörik és eltűnik egyfajta statikusságon, azon, hogy körülöttük mindenki - ok nélkül sokszor - lényegesen többet mozog, játszik, részletez és körülményeskedik, mint amennyit az eredeti játékkoncepció elviselne.

A fenti megjegyzésekkel együtt is rendkívül izgalmas, érdekes előadást láthattunk, és egyértelműen érzékelhettük, hogy Bond műveit nálunk is érdemes lenne színre vinni, mert legalább olyan aktuálisak a világnak ezen a részén, mint bárhol másutt.

Az előadással kapcsolatban csupán egyetlen apróságot említenék meg: bár határozott öröm és érdekesség volt Bond-művet magyarországi színpadon is látni - a színház és az előadás számára, sőt a fenti sorok számára is volt egy olyan zavaró körülmény, mely csaknem az egész előadás életébe került. A Csokonai Színház átépítése miatt a színház a Művelődési Központ színháztermében játszott, melynek klasszikus értelemben vett zsinórpadlása nincs. Nos, a Bond-darab díszlete olyan föl-le, oldalt-előre-hátra mozgatható, a tenger életét ábrázoló matériák rendszeréből áll, melyek üzembiztos mozgatása nélkül az egész előadás alapjaiban változhat meg. Hihetetlenül zavaró volt a közönség számára éppúgy, mint a színészeknek, hogy itt ez a mechanizmus kínnal-keservvel - nem működött, olyannyira, hogy voltak jelenetek, melyeknek folytatása a színészek állandó lélekjelenlétén múlott. Kérdés: szabad volt-e egy rendkívül értékes előadás kimenetelét kétségessé tenni, ismervén ezeket a technikai körülményeket? Bár a kritikus csak annak alapján írhat, amit látott-hallott, ezért igyekeztem a kétségtelen és meg nem másítható alaptendenciákról és értékekről írni, és bele nem mélyedni egyéb konstrukciós kérdésekbe, melyek valóban függvényei és alárendeltjei adott eset-ben a színpadi technikának.

E számunk szerzői:

FÖLDES ANNA újságíró, a Nők Lapja rovatvezetője

GYÖRGY PÉTER az ELTE Esztétika Tanszékének tanársegédje

KAÁN ZSUZSA az Állami Balettintézet tanára

KATONA ZSUZSANNA egyetemi hallgató

KESERŰ KATALIN az ELTE Művészettörténeti Tanszékének tanársegédje

KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

NÁDRA VALÉRIA újságíró, a Magyar Televízió munkatársa

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ, munkatársa

RÉVY ESZTER a Fővárosi Művelődési Ház színházi referense

SZÁNTÓ PÉTER újságíró, a Népszava munkatársa

TARJÁN TAMÁS az ELTE XX. századi Irodalom Tanszékének adjunktusa

VINKÓ JÓZSEF a József Attila Színház dramaturgja

fórum

FÖLDES ANNA

A tribádok éjszakája a Várban

A kritikák margójára

A kritikusi mesterségből elfogultságból? - fakad, hogy adok a kritikára. És mivel a premieren nem sikerült látnom *A tribádok éjszakája* várszínházi előadását, némi aggodalommal, kételyekkel, akár azt is mondhatnám - kötelességszerűen ültem be a nézőtérre.

Egyetértettem mindazokkal, akik szerint Per Olov Enquist darabja, ez a nemzetközi sikerekkel büszkélkedő színmű - feszült és hatásos, kiváló dramaturgiai érzékkel megírt bulvártermék - nem igazán jelentős mű. Svédországban, ahol majd' minden városban sikerrel játszották a hirtelen népszerű íróvá avanzsált újságíró darabját, az érdeklődésbe, a lelkes fogadtatásba a témaválasztás is bele játszott. Stockholmban Strindberg-drámát írni olyan, mint Magyarországon Petőfi alakját idézni: veszélyes, hiszen mindenki elégedetlen, mindenki hasonlítgat, ám mégis mindenki kíváncsi rá...

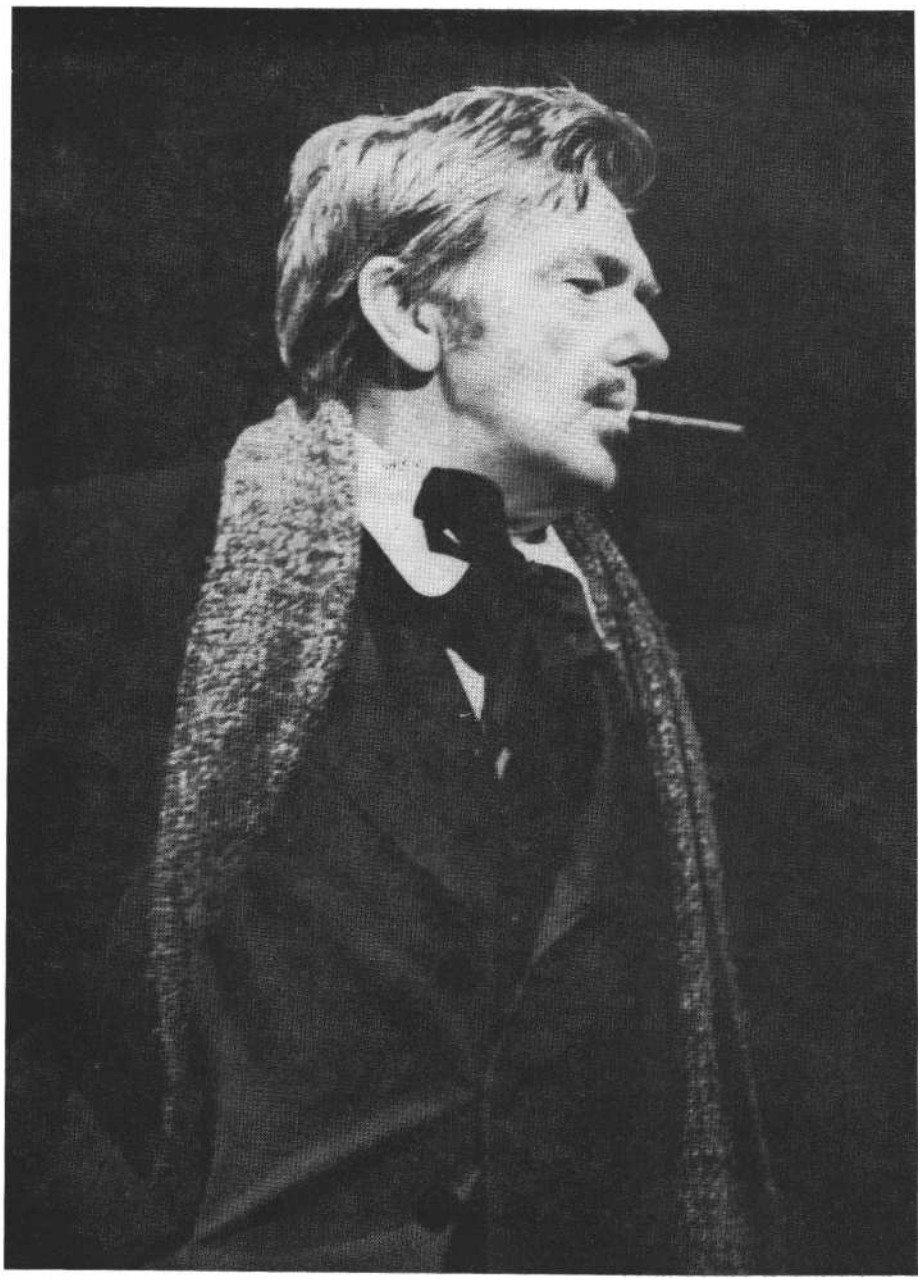
Másutt, ahol Strindbergnek elsősorban a neve és a legendája él, s csak né-hány műve alkotja szerves részét a szín-házi közönség kultúrájának, alighanem önértékén kell hogy elkeljen a dráma. Per Olov Enquist darabja tehát, azt gondolnánk, kisebb eséllyel indult. A valóság azonban az, hogy a darab szokatlanul merész hangvétele, az irodalmi hálószobatitkokat bravúrosan megemelő, intellektualizáló jelenetsora, a színpadra vitt lelki sztriptíz sehol nem téveszt hatást. A nézők mindig és mindenütt szívesen hallgatják, amikor a mondatok kugligolyója ledönti a korábbi illemszabályok és konvenciók bábuit, és a nagy nőgyűlölő legendája pszichológiai valósággá ötvöződik. Olyanok is vannak, akik Strindberg művei helyett élvezik Strindberg titkait. A közönségsikert ezúttal *A tribádok éjszakája* hazai ősbemutatója után a kritika is visszaigazolta. Sokan nagyobb mélységeket fedeztek fel a műben, mint Strindberg hon-fitársai.

A darabot koronázó elismerésben a hazai ősbemutató rendezőjének, Csiszár Imrének talán nagyobb része volt a szokásosnál. Darabválasztását a mű kvalitásainál is nagyobb nyomatékkal igazolta a kiváló színházi teljesítmény - a színészi alakítások rangja.

A miskolci színház emlékezetes előadása után nagyon alaposan meg kellett gondolnia, művészileg indokolnia a második nekifutást annak, aki a váratlan szenzációként ünnepelt előadással versenybe száll. Ha a nézőközönség nem is, a kritika kétségtelenül és elkerülhetetlenül hasonlítgat. Én ennek az elkerülhetetlen versenynek az írásos dokumentumain töprengve ültem be a nézőtérre. Megvallom, sehogy sem tudtam elképzelni, hogy milyen lehet az, amikor a rendező, Ruszt József, „fényévnyi messzeségből" figyeli a hősök küzdelmét, s úgy állítja színpadra Enquist sikerdrámáját - „mintha O'Neill írta volna". Hiszen meglehet, igaza van annak a kollégának, aki szerint Rusztnak és a főszereplő Gábor Miklósnak joga van ahhoz, hogy ne feltétlenül a céltábla közepét vegyék célba, de én már csak többre becsülöm, ha valaki a tízes körbe talál .. .

Különösen Gábor Miklós Strindberg-

Strindberg: Gábor Miklós (Iklády László felv.)



alakításának nem is mindig udvariasan fanyalgó visszhangja szomorított. Hogy íme, nemzedékünk Hamletje, akinek Prospero szerepe nem hozta meg a várt budapesti elégtételt, ezúttal egy rendezői melléfogás áldozata lett. Aki személy szerint nem tehet arról, hogy hatvanon túl egy negyvenéves férfi bőrébe kell bele-bújnia, ám végül is, sajnálatos módon alulmaradt a küzdelemben. „Strindbergje szurkálódik, piszkálódik, bizony hepciáskodik és nyűgösködik, mi több, alakoskodik, színészkedik" - írták róla. Sőt, még ennél szigorúbb elmarasztalást is olvastam: „Gábor eljátszott nekünk egy nagyképű handabandást, aki ócska logikával, érzelmek nélkül (ha mégis próbálkozik vele, hát bizony elég sikertelenül) kísérli meg igazát előadni."

Ezek után érthető, hogy eléggé szomorúan készültem az előadásra .. .

Kritikusi kötelességem teljesítése közben, de már az előcsarnokban ért az első, kellemes meglepetés. Hogy a zsúfoltság miatt ritkán panaszkodó várszínházi illetékesek alig tudtak leültetni, mert ezen a júniusi estén (hétköznap) teljesen meg-telt a nézőtér.

Tudom, hogy a közönség érdeklődése (önmagában) semmit sem igazol. Amikor a miskolci előadást felhozták a Játékszínbe, hetekig szinte lehetetlen volt jegyet szerezni, s a darab, a vendégjáték szinte levehetetlenül került be a repertoárba. Azóta is a siker illata lengi körül a darabot, s mivel még csak néhány hét, hónap telt el az ősbemutató óta, bizonyára maradtak kíváncsiak, akik most kívánnak osztozni *A tribádok éjszakájában* ...

Ruszt József szigorúan bírált, majd-nem egyhangúan elmarasztalt előadásának igazolását azonban nem a siker-ben, hanem a teljesítményben, a színpadi produkcióban találtam meg. Mert a dráma nem lett sem mélyebb, sem súlyosabb, ám számomra éppen Gábor Miklós alakítása bizonyította be, hogy létezik egy másféle, Csiszáréval (pontosabban Blaskó Péterével) egyenrangú megközelítési módja. Ez pedig a darab és a rendező dicséretének is felfogható.

A leglényegesebb különbség a két előadás között, hogy Gábor Miklós nem a férfiassága teljében levő, némileg egzaltált, sértett, verejtékező hímet játszotta el, hanem a nagy írót, aki élete jelen fordulópontjáig mindent az életműnek, az irodalomnak rendelt alá, és most - késve! - döbben rá, mit jelentett és jelent neki Siri von Essen elvesztett szerelme. Kétségtelen, Blaskó Péter Strindbergjénck féktelensége, nyílt színen tomboló érzelmi vihara mindenkit lenyűgözött. Engem is. De mi okunk lenne arra, hogy a megfáradt férfi önmarcangoló kétségbeesését, a vég megsejtését - ami a Várszínház színpadán látható - ne fogadjuk el teljes értékű drámának? A Magyar Nemzet és a Film Színház Muzsika kritikusa elsősorban a főszereplő életkorát vitatja. Az utóbbi arról is ír, hogy egy színész, bizonyos életkorban, csak bizonyos szerepek eljátszására képes, és nem szerencsés Lear királyt harminc-éves, Júliát ötvenéves színésznőre osztani. És ebben teljesen igaza van.

De én még jól emlékszem arra, hogy a negyvenéves Hegedűs Ágnes felejthetetlen szolnoki alakítása után is milyen élményt, izgalmat jelentett a nála talán két évtizeddel idősebb Sulyok Mária Orbánnéja, Örkény *Macskajátékában.*

Kétségtelen, hogy Enquist Strindbergjének életkorát megköti az irodalomtörténet. Csakhogy a színház nem szabadegyetem. Ruszt József egy ember - történetesen egy író - drámáját állította színpadra, és nem a lexikont illusztrálta. Persze ebből a szempontból nyilván előnyösebb helyzete volt, mint bármelyik svéd kollégájának. Itt a közönség elvárásait nem kötik meg annyira korábbi ismeretei, és a rendező bátrabban általánosíthat. De hiszen Ruszt József elsősorban a mű általános tartalmát, emberi igazságát kereste! Nem Strindberg egyszeri históriáját, hanem az író, a nagy ember életének ellentmondását. Hogy mit jelent az alkotás nagy távlataiból, a sikerek csúcsáról lezuhanni - a hétköznapok poklába. Csődöt mondani ott, ahol a nála fejjel kisebbek is elboldogul-nak: a magánéletben. S mivel Rusztnak lehetősége nyílt arra, hogy *A tribádok éjszakája* főszerepét az egyik legintellektuálisabb magyar színészre bízza (sőt, tudtommal, részben az ő kedvéért is választotta előadásra a drámát), elfogadta, hogy Gábor némileg „önmagához hajlítja a figurát", és a korábbi verzió-nál nagyobb súlyt adott a hős szellemiségének.

Gábor Miklós kajánsága, fölényes és fáradt iróniája - véleményem szerint - nemhogy nincs ellentétben a szereppel, de annak lényegéhez tartozik. Ez a parancsoláshoz, verekedéshez szokott, mesterségéből eredően is hiú művész, aki a legszörnyűbb vádakat, tényeket is hangsúlytalan tárgyilagossággal sorolja, valójában saját írói érdekeit is hajszolja darabjának próbáján. Csak akkor omlik össze amikor az előadás várható kudarcának riasztó fényében rádöbben hogy veresége végleges. Hogy a gyűlölt, imádott asszony, első felesége, az új darab főszereplője, akinek emlékét még az idegeiben, zsigereiben hordja, nemcsak szerelmüket, de nő voltát is elárulta. Egy ideig valamiféle szerelmes „héja-nász" zajlik a színpadon, de amikor Siri emberevő vámpírnak nevezi, lenézi és kigúnyolja az írót, kapcsolatuk hirtelen holtpontra jut. A csődnek ezen a meredélyén megint csak igazolva éreztem Ruszt rendezését. Míg a lázas miskolci előadásban a szenvedélyek rabságában vergődő hősök már a dráma kezdetén kijátszották aduikat, ebben a felfogásban, a várszínházi értelmezésben a titkokkal terhes feszültség lényegében töretlen maradt, sőt fokozódott, egészen a tragikus csúcspontig. Amíg Gábor Miklós, Vass Éva (Siri) és Sára Bernadette (Marie) ekszt ázisából, lelki sztriptízéből a néző számára is világossá válik a valaha volt házastársak lelki-fizikai kapcsolatának végérvényes csődje.

A fényképezés előtt Strindberg - az utókorra kacsintva - még kihúzza ma-gát, akart munkakedvvel néz a jövőbe, de a szerep, amit játszik, már nem kár-pótolja az elveszett emberi értékekért. Ez a dráma talán nem ugyanaz, de ugyan-olyan megrendítő, mint azé a tragikus bohócé, akit Blaskó Péter teremtett a miskolci előadásban.

Kritikus kollégáim nyilván joggal bírálták a várszínházbeli első előadások bizonytalanságait, a szövegtudás hiányosságait. Eléggé sajnálatos, hogy a félkész produkciók premierje ma már nem kivételes üzemzavar, hanem megtűrt szín-házi gyakorlat. De én, a június 19-i kész (sokadik) előadást láttam!

Polemikus jegyzetemet is csak azért tettem közzé, mert vallom: a premier-rel - akár jól sikerült, akár balul -- még nem ért véget egy színházi előadás sorsa. Hiszem, hogy nemcsak a *Hamletet* lehet, szabad, érdemes többféleképpen játszani.

négyszemközt

SZÁNTÓ PÉTER

Thersites Leicával

Beszélgetés Jeney Istvánnal

„Védőszínei" olyan közismertek, hogy szinte lelkifurdalásom van, míg elősorolom őket: vézna, törékeny, kisgyerekes termet, védtelenkék szemek vastag üvegű ókuláré mögött, rövidre nyírt, őszbe vegyülő hajzat - egyáltalán: valami védtelen elesettség. S hozzá az a másodlagos zengés nélküli, éles hangú beszédtípus! A védtelenség, és ugyanakkor a győzedelmes, sarokba szorított pimaszság vegyüléke. Gyerekes kappanhang vagy éles dárda, a helyzettől függően. Mondják, direkt csinálja: színpadi helyzetekben oktávnyival magasabbra emelkedik a hangja. Nem tudom .. .

Pályára lépése óta véleményre, döntésre késztető figura. Rajonganak érte fenntartás nélkül, másokat viszont irritál. Előre megmondom, értelemszerűen nem az utóbbiak közé tartozom. Várakozásaimat, várakozásainkat Jeney István az elmúlt évadban mindenki számára elfogadhatóan igazolta is. Pinter *Születésnap*jában Goldberg, a szelídebbik gyilkos. *A Troilus és* Cressidában egészen új Thersites. *A Három testőrben* pedig D'Artagnan, abszolút főszerep. Három embert próbáló alakítás, amelyből voltaképp tán kettő is elég lenne a bizonyításhoz.

A könnyebbik utat választva néhány megfelelően kikeresett jelzővel, ellesett színpadi pillanattal jellemezhetném ezt a három szerepet, s már kész is lennénk a portréval. Válasszuk azonban a bonyolultabbik utat, lévén hogy Jeney nem hétköznapi színész, s sokkal többet tudhatunk meg kivallatásával a szerepről, mint amennyit az újságíró döcögő szavakkal elmondhatna.

– *Pályádon végigkísérnek az idős szerepek. Még szinte az első időből a* Csillag a máglyán *inkvizítora, most Thersites, Goldberg.*

– Szeretek alkatilag extrém dolgokat játszani. A legdurvább dologba is belemegyek, ha annak hitele, csengése lesz a színpadon. Ez a Goldberg például ötvenéves ember. Külsőleg nem tudok hozzá alakulni, annál inkább sem, mert karnyújtásnyi közelségben játszunk a közönséghez. Ugyanolyan ez, mint *A játszma* végében volt. Még a lélegzetre is vigyázni kell. Átizzott, forró előadás. Volt rá egy egész nyarunk, s végül olyan állapotba jutottunk, hogy megnyitottuk magunkat: lássuk, mit tudunk, a darab, a partnerek, a rendező hadd csinálja, ami-re képes. Camus azt mondja: a tökéletesen szabad ember illúzió - kivéve a színészt. És ez így van! A magam részéről ötvenéves, gonosz, végtelenül gonosz emberként létezem a színpadon minden Születésnap-előadásban.

– *Ez a Goldberg nekem valahogy olyan, mint egy kamionsofőr váltótársa. Üldögél a másik ülésen, vakaródzik, kávét főz, netán büdös a lába. Vár az alkalomra, amikor majd ő vezethet, s közben ostobaságokat fecseg. Jóságosan, még atyáskodva is .. .*

- Mindez a csöndes humanizmus álarcában létező szadizmus. Végtelenül kegyetlen, s ezt élvezi is.

- *Még most is átforrósodik a hangod. Szereted Goldberget?*

- Olyan élmény játszani, mint ami-kor az ember belenéz az elektromikroszkópba, és látja a saját vérét. Persze nem a fluidumot, hanem azt a sok apró micsodát, vértestet, sejtet. Ilyen darabos vacak, ami zörög bennem!? Ha elutasítjuk is Goldberget, mindannyiunkban benne van. Néha elgondolkodom: lehet, hogy én is ilyen gonosz vagyok .. . Talán csak nem ilyen szervezetten.

– *Thersites, akiről egyértelműen tudjuk, hogy „mocskosszájú", szintén gonosz? A te meg fogalmazásodban olyan sisteregve gyűlöl mindenkit, aki csak a színpadra lép, hogy az már önmagában élmény. Viszont ellen-tétben más alakításokkal, nem gyáva. Egyszerűen olyan gyönge, hogy pilleként sodródik ide-oda a háborús góliátok leheletétől. De azért hulltában is üvölt, káromol, mocskolódik. Nem öngyilkos dolog ez ?*

- Thersites az egész darabban a legmagányosabb. Ha megfigyelted, senkihez sem beszél. Hozzá szólnak, megszólítják, ő pedig valami hosszú, átkozódó tirádában válaszol. Amikor fölkészültem a szerepre, szokás szerint bejártam az antikváriumokat, keresgéltem a darab régi fordításait, más felfogású magyarításait. Az egyik ilyen múlt század végi kiadásban Thersites „idétlen görög bohócz"-nak említtetik. A köztudatba átment „mocskosszájú görögge" szemben azt hiszem, az előbbi meghatározás áll közelebb a valósághoz. Mocskosszájú, mocskosszájú, de nem ez a lényeg, hanem hogy a többiek szemében bohóc és idétlen. Úgy okoskodtam, hogy ez a Thersites okos ember, mindenkinél több esze van, s éppen az a tragikai vétsége, hogy a hülye ezt még el is újságolja! Egyre egyértelműbb a darab során, hogy nem csinálhatja a végletekig, hogy egyszer majd rosszul végzi. Mert ha valaki hazudik, rágalmaz, az nem érdekes. Be lehet bizonyítani az igazságot. De aki a lényeget mondja, arra mi mást süthetünk rá, mint hogy mocskosszájú?!

– *A* Troilus és Cressida *végig háborúban játszódik. Ugyanakkor, amikor Shakespeare békés darabjaiban hemzsegnek a tetemek, ebben egyetlenegyet találunk - az sem Thersites.*

- Merő tapintat. Az eredeti görög monda szerint lefejezik. Úgy gondolom, ha megéri a békét, bíróság elé állítják. Akárki győzött; a győztes párt bírósága elé. Nem lehet büntetlenül mindenki pofájába kiabálni, hogy a háborúban ilye-nek lesznek az emberek, és hogy nincs segítség. Shakespeare tapintatosan intézi el, a színfalak mögött. Én ilyenkor úgy megyek ki a színpadról, hogy mindig tudom: odakinn tíz sötét ember vár, éles tőrökkel. Már a vége felé éreztetni akarom, hogy egyre fáradtabb, reménytelenebb vagyok: az átkozódás még harsány, a hangom nagy, de egyre fogy. Végül szinte észrevétlen, ahogy kimegyek, noha még odavetem nekik a magamét.

- *A* Három *testőrben te vagy a stréber D'Artagnan. Krakéler, törtető figurácska, aki egy jótanuló szende mosolyával bonyolítja a pompázatos játék szálait .. .*

– Akit ideiglenesen D'Artagnannak neveznek e darab tartamára .. .

– *Igen. Természetes, hogy itt többről van szó. Szeretted ezt az előadást?*

– Különbséget kell tenni. Az előadást nagyon szerettem, noha olyan mérhetetlen fizikai feladatokat rótt rám, hogy majd beleszakadtam. Nehéz ruhában, parókában kellett akrobatikus dolgokat csinálni. Ugyanakkor a gascogne-i lovag alakját nehezen tudtam megfogni. Megszámoltam: a szerepemben öt mondat kivételével az összes felkiáltójellel végződik. Ez persze nem jelent valami végzetesen bonyolult dolgot, jelképet, nem is akarok ilyesmit mondani. D'Artagnan a szövegkönyvben voltaképp egy betöltött űr. Ahhoz, hogy a darab kígyóként megtekeredjen a saját tengelye körül, hogy ne a hagyományos hősi lovagregény legyen, hanem a tehetségtelen karrierizmust, a fafejű törtetést gúnyolja ki, hogy bebizonyítsa Richelieau-ről, XIII. Lajosról, Ausztriai Annáról, Bonacieaux-néről meg a többiekről, hogy épp ellentétei a megszokottnak, ahhoz D'Artagnannak is meg kell változnia.

-Így lesz belőle D'Artagnan mínusz D'Artagnan?

- Körülbelül. Ez az alak mindannak az ellentéte, amit a regényből megismertünk. Na de hát akkor micsoda? Egy mínusz egy az nulla. De ha nem matematikailag nézem: nincs olyan ember, aki-nek csak rossz tulajdonságai vannak. Ennek a pofának pedig szemlátomást csak ilyenjei vannak.

– Szemlátomást? Végül is mi a gascogne-i pozitívuma?

– Á meztelensége.

- No igen, ez sok port vert föl a nézők között. Az egyik jelenetben Milady körüldongja D'Artagnant, vetkőztetni kezdi. Köpeny, kard le, ing is, csizma is, trikó is, már csak egy lovaglónadrág marad. Milady ekkor nekilát a nadrágnak is. A néző dermedten nézi, hogy bizony a nadrág véletlenségből az alsóval együtt csúszik lefelé. Én legalábbis akivel beszéltem, nem tudta eldönteni, véletlen volt-e vagy sem?

- Nem volt véletlen.

- Az elmúlt évadban azokat a darabokat lenne könnyebb összeszámolni, melyekben nem akadt némi pucérság. Az ilyesmi azonban közmegegyezés alapján a szép női testhez kapcsolódik ...

– Ennek a megmozdulásnak nem szépészeti vagy meghökkentési oka volt. A próbák során sokat beszélgettünk Margittay Ágival arról, hogy ennek a D'Artagnannak kell legyen valami emberi oldala is. Egy perc, egy jelenet, ami a gyengeségét, kiszolgáltatottságát sugallja. Sokkal több alkalom nem is volt rá, mint ez az egy. Én javasoltam a meztelenséget; többet nem bírt meg a darab, ez viszont sokat jelent. Igaz, sok szerepben ruhástul is kiszolgáltatottabb a színész, mint ruhátlanul.

- Bármit megtennél a siker érdekében?

-Általában a siker érdekében nem. Csak akkor, ha ezzel elmélyítem, értelmezem a szerep jelentését. Ragaszkodni szoktam a biológiai effektusokhoz, a „valódisághoz". Még Kaposváron, a *Csillag a máglyán* próbái során Zsámbéki azt kérdezte: mit szólnál, ha kopasz lennél? Az inkvizítor szerepében nem akarta, hogy álkopaszan jelenjek meg. Kézzel-lábbal küzdöttem az ötlet ellen, képtelen voltam elfogadni. Azután egyik próbaszünetben kimentem a borbély-hoz, és kopaszra nyírattam magam.

- Csak azért is?

– Hadd örüljön a rendező. Örült is neki. Én meg valahogy akkor kezdtem igazán érezni a szerepet.

- Rendezők számára nem lehetsz túl könnyű ember ...

- Különösen érzékeny vagyok a rendező eszére. Ha nem okos, akkor a különben kézenfekvő dolgokat se hiszem el neki. Szerencsére a pályám során sok okos rendezővel találkoztam. A legjobbak? Zsámbéki, Szőke, Horváth Jenő, Paál Pista.

- Gondolom, azért sok olyannal is találkoztál, akit - akár rendezőt, akár színészt - nem tartottál okosnak. Legalábbis arra következtetek abból, hogy sok helyen meg fordultál.

– A Huszonötödik Színházban kezdtem. Mit szépítsem a dolgot, gyakorlatilag felmondtak. Kölcsönös volt, de a papír az papír. Azzal vigasztalom magam, hogy azok, akik akkor akadályokat gördítettek a pályám elé, ma már a pályán sincsenek. Kaposváron öt évet töltöttem, azután egyetlen délután eldöntöttem, hogy elég volt. Nem a változások, meg hogy ki ment, ki maradt; sok minden összejött, elmentem Kecskemétre. Onnan előnyös ajánlatot kaptam, s így kerültem Szolnokra. Nem olyan sok ez.

- Régi, igazságtalan felosztás, hogy léte-ik okos színész és „jó" színész. Egyértelműen azok közé tartozol, akik módszeresen fölkészülnek, akik nem gesztusokból, utcán ellesett fintorokból, hanem gondolatokból, elemző munkával építik föl szerepeiket. Azt jelentené ez, hogy így pótlod, ami a „jóságból " hiányzik ? Hiszel az ösztönösségben?

– Vermeer majdnem minden képére ráfestett valamilyen jellegzetes alakot. Ez volt az ő copyrightja. De ettől azért még különböztek egymástól a képei. No most: néha úgy érzem, túlságosan egyforma vagyok mindenben, de ez nem csak a copyright, ez valami kívül-állás. Én játszom a szerepet, én gondolkodtam rajta, belőlem jött létre. Mi ez az azonosság? Nem tudom. Ilyenek jut-nak eszembe, hogy a legnagyobb tragédiák alján is akad valami egészséges derű meg hasonlók. Nézd, szóval nem vagyok az a színész, aki állathangokat tud utánozni, meg a kollégákat, és ha maszkba, jelmezbe bújik, nem ismer rá a színházi portás. Magamon át szűröm a szerepeimet. Van ennek viszont egy óriási előnye. Valaki - talán nem is túlságosan nagy jószándékkal - azt mondta egyszer, azért örül nekem minden színház, mert a rendező el tudja velem játszatni saját magát.

- Kintről is, bentről is?

- Valahogy úgy. Minden szavammal, megmozdulásommal egyben kommentálom is magam. Ami nem jelenti, hogy hideg színész lennék. Hiszek abban, hogy a színház jó polgári passzió, annak is, aki nézi, annak is, aki csinálja. A színész eszerint éljen.

– Mai színházi viszonyaink között ez nem mindig valósítható meg.

– Szeretnék olyan előadásokat, ahol a nézőtér ki van világítva. Ez nem valamiféle bamba, ,;demokratikus" kézfogást jelent. Ne csináljunk *úgy*, mintha nem lenne ott ötszáz ember, amikor épp mennydörgünk, megcsalatunk, meghalunk. Nemrég egy barátom bevitt egy műtétjére, ott láttam, hogy az orvos egész idő alatt beszél a beteggel. Vala-hogy így kéne a színházban is lennie .. .

– Hány utcát ismersz Szolnokon?

– Talán ha hármat. Rideg és csúnya város.

Mégis sok fényképet készítettél itt.

– Nem a városról. Olyan dolgokat fényképezek, ahol nincsenek emberek. Fölfedeztem magamnak egy híres fotóművészt, Edward Westont, azt hiszem, az ő munkái állnak hozzám a legközelebb. Elképesztően éles fényképeket csinált addig ábrázolhatatlan képekről. Ökölbe szorított kézről, villanypóznákról, oszló pelikántetemekről. Élesben világította a dolgokat. De hát mit magyarázzam ?

– Tudtommal bőséggel vannak olyan képeid is, amelyek embereket ábrázolnak. A színházi fotókra gondolok.

– Igen. Szinte mióta színész vagyok, fényképezek a kulisszák mögött. Próbákon, előadásokon. Komoly gyűjteményem van, egyszer egy kiállítást csinálni se lenne ostobaság. Néha elővesszem, nézegetem ezeket a képeket. Olyan furcsa, titokzatos: ménnyi színész, ismerős és ma már idegen, némelyik meghalt és így tovább. Mintha a múlt előjönne ...

Jeney valaha csak „okos" színész volt, miközben nemzedékes társai vasfüggönydöngető sikereket arattak. Mostan-ra viszont ő érett be, s mivel minden megsavanyodik egyszer, minden modor modorossággá válhat megállapodván, gondoljunk a továbblépésre is. Thersitesnek szeretet kell, hogy tovább élhessen - nem amit kap, hanem amit ad. Talán kicsit jobb, tisztességesebb görögök, vagy talán alacsonyabb, emberi léptékkel átugorható mérce. Tehetség, okosság, kevesebb hűvös szenvedély. Nem is rossz recept.

világszínház

FÖLDES ANNA

Strindberg árnyékában?

Svédországi színházi napló

Svédországi tanulmányutam minden programja, megbeszélése munkaterv szerint, menetrendszerű pontossággal zajlott. Csak a stockholmi Királyi Drámai Színházba, a Dramatenba tervezett látogatásom ütközött váratlan akadályba. Beszélgetőpartnereim ugyanis a jelzett időben - 1981. március 25-én délelőtt - a színház vezetőivel, sztárjaival és statisztáival együtt, a svéd kultúra munkásainak első szervezett tüntetésén vettek részt. Kart-karba öltve vonultak a Dramaten hatalmas transzparense alatt a belvárosi Sergels-torgra, hogy a kulturális költségvetés megszorítása ellen, a szellemi élet anyagi feltételeinek biztosításáért szót emeljenek. Sok mindenre számítottam tanulmányutam során, de a jelszavakat skandáló színházi, kiadói és könyvtári dolgozók, hangszereikkel felvonuló muzsikusok, kosztümös, clownná sminkelt tüntetők majálisi menete meglep. A Sergels-torgon tartott nagygyűlés szónokát nem értem, de a zeneoktatás képletes koporsója és néhány hasonlóan beszédes dekoráció - félreérthetetlen.

Az esemény, amelynek akaratlan tanúja, részese lettem, némileg új megvilágításba helyezte a nyomtatott forrásokból és személyes beszélgetésekből származó korábbi információkat.

Magamfajta közép-európai kritikus, valljuk be, elég keveset tud a svéd színházi életről. Itthon többen is nekem szegezték a kérdést: vajon mit kívánok egyáltalában tanulmányozni a svéd színházban? Mentségükre szolgáljon: a lundi egyetem egyik docense és egy stockholmi keramikus is felvetette, miért nem inkább szociális intézményeiket vagy a svéd lakáskultúrát tanulmányozom, mi-kor mindkét terület annyival érdekesebb, vonzóbb Svédországban, mint a színház ? Folyóiratainkban időről időre (hat-nyolc évenként) megjelenik egy-egy svéd színházi levél - Angyal Máriáé a SZÍNHÁZ-ban, Kada Júliáé a Nagyvilágban -, a nemzetközi fesztiváli tudósításokban egy-egy bekezdés, de közönségünk Ing-mar Bergman nevén kívül legfeljebb a Shakespeare-rendező Sjöbergét ismeri, és a drámaíró Enquistét. (Az utóbbit is csak *A tribádok éjszakájának* sikere óta.) A mi informáltsági szintünk ezúttal nemigen haladja meg a svéd kollegákét; ők a mi drámairodalmunkból Molnár Ferenc óta legfeljebb Örkény István nevét ismerik ... Amíg Peter Brook legfontosabb rendezéseit *illik* ismerni Magyarországon, Ingmar Bergman még a szakmabeliek számára is szinte kizárólag filmrendező. Színháztörténeti jelentőségű, pályakezdő náciellenes Macbeth-előadásáról alig tudunk, és még a hazai színházi nemzedékváltással kapcsolatos vitákban sem került elő, hogy Bergman például mindössze huszonhat éves volt, amikor rábízták Svédország egyik legrégibb színházának vezetését, és évi kilenc-tíz rendezés erőt próbáló tapasztalataival a tarsolyában érkezett vissza Helsingborgból Stockholmba. Hogy 1963 és 66 között Bergman igazgatóként átalakította a Dramaten struktúráját; elsőként vállalkozott arra, hogy egy öttagú, választott testülettel együtt vezesse a nagy múltú intézményt, ezenkívül tervszerű tevékenységgel megteremtette Stockholm első repertoárszínházát, vezetése alatt megizmosodott és megfiatalodott a nemzeti színház társulata.

Az egyetlen, ami köztudomású nálunk a svéd színházról, hogy optimális anyagi és szellemi feltételek között dolgozik. Hogy a jóléti állam, amely hosszú ideig főként a lottójátékok bevételéből finanszírozta a színházat, irigylésre méltó nagyvonalúsággal támogat minden művészi tevékenységet, ösztönzi a kultúraközvetítőket a műveltségi monopóliumok utolsó maradványainak felszámolására, a művelődéshez való jog érvényre juttatására és a kultúra további decentralizációjára.

Amikor a tüntetőktől feketéllő teret fényképezem, még az is eszembe jut: lehet, hogy mindez jóhiszemű tévedés: egy szerencsésebb korszak közállapotainak képzeletbeli prolongációja? A felvonulók körében a kívülálló hajlik az elhamarkodottan szélsőséges ítéletekre. Azután a beszélgetésekből kitűnik, hogy azért nem az égető gondok, inkább a jövőt illető aggályok fűtötték a szónokot is. És a józan felismerés, hogy a gyorsuló infláció következtében még a korábbival összegszerűen egyező (nem csekély) kulturális ráfordítások sem fedezik 1981 ben legalább a szintentartás költségeit. Ám ha a konzervatív kormányzat - az előterjesztett terveknek megfelelően - még csökkentené is az állami támogatás összegét, a megtakarításnak mindenképpen a kultúra munkásai (és fogyasztói) adnák meg az árát.

- A veszély még a kultúra privilegizált intézményeit is fenyegeti. A költség-vetés leglényegesebb tételei ugyanis változtathatatlanok. Takarékoskodni csak a mobil költségeken, például a színházi előadások művészi kivitelén, a díszleten, jelmezen lehet. Ez azonban már nyilvánvalóan a színvonal rovására megy .. . - magyarázza saját álláspontját és a tüntetésen való részvételének okát Gunilla Palmstierna-Weiss (Peter Weiss felesége), nemzetközi rangú díszlettervező, Ing-mar Bergman állandó munkatársa. De a megszorítások mégsem elsősorban bennünket fenyegetnek, inkább az állami intézményeken kívülrekedt, máris nehéz feltételek közt dolgozó alternatív színházak tagjait és a fiatalokat. Éppen ezért kötelességünk helyettük is, velük együtt is szót emelni az egyetemes művészet és a közönség érdekében. A folyamatot kell megállítani, hogy megvédhessük, amit elértünk.

Hogy szavait, aggályait nem valamiféle elvont filantrópia vagy karitatív szándék diktálja, bizonyítják a számok. Például, hogy i976-77-ben a Svédországban rendezett színházi előadások harminc százalékát a nyolcvanhárom hivatásos szabad csoport valamelyike rendezte (közönségük az ország színházlátogatóinak huszonöt százaléka), ugyanakkor az állami szubvencióban való részesedésük - *a Stage and Society in Sweden* című kiadvány szerint - a színházak támogatására fordított összeg 1,3 százaléka volt. 1978-79-re a szabad színházak mintegy harmincmillió koronát igényeltek az országos nagy-kalapból, s a tényleges juttatás - hatmillió. A helyzet azóta, ha kis mértékben is, de változott. Susanne Lind, az alternatív színházakat összefogó Theatercentrum titkára, már a jelenlegi - három százalékos - részesedéssel elégedetlenkedik, érvei szerint teljes joggal.

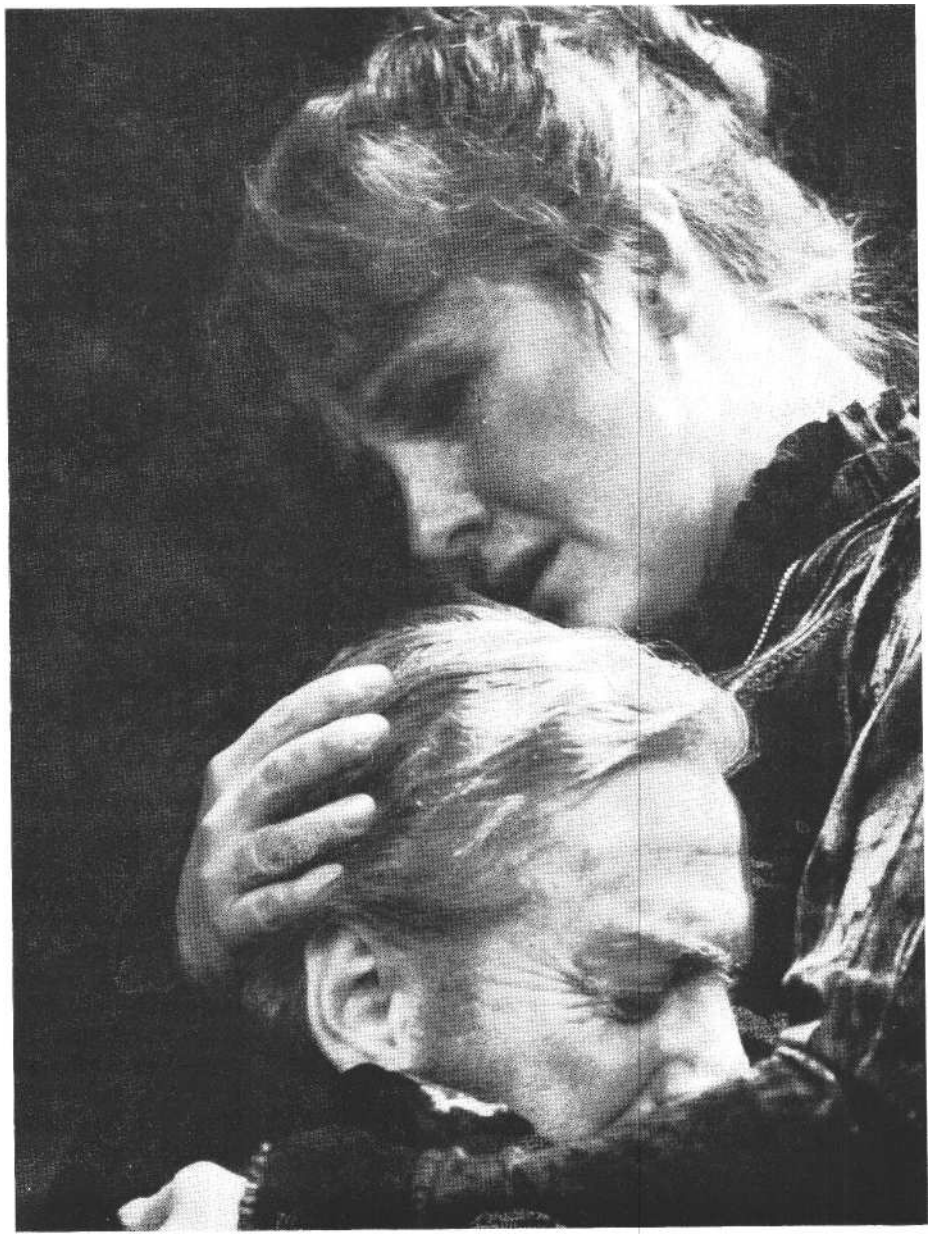
Több oldalról is értesültem róla, hogy egyre nő a munka- illetve szerződés nélkül maradt színészek száma. A szabad színházak együtteseiben éppen ezért - kényszerűségből - sokan dolgoznak a színész-szakszervezet által meghatározott bérminimumnál alacsonyabb fizetésért. A kultúra anyagi feltételeihez tartozik - más oldalról - a közönség érdeklődé-se, a fizetőképes kereslet is. Svédországban a hetvenes években még javában tartott a színházi konjunktúra.

A közönség tehetős rétege ma is habozás nélkül felvásárolja a magánszínházakban játszott pehelysúlyú amerikai komédiákhoz akár a százkoronás jegyeket is. Mégis bebizonyosodik, hogy az emberek a legkisebb recesszió hatására kétszer meggondolják a kulturális kiadásokat. Erről a könyvesboltok és a színházi pénztárak számadása is tanúskodik.

Az 1910 óta működő Skadebanan nevű kultúraközvetítő és közönségszervező, toborzó társadalmi mozgalom országos központjában Rune Rosengren elnök, beszélgetésünk során, két gúlát rajzolt fel a táblára. A homogénnek tartott svéd társadalom szociális tagozódását jelző talpon álló gúla széles alapját a hét-kilenc éves (vagy annál rövidebb ideig tartó) oktatásban részesülő, masszív ötven százalékos réteg alkotja. Az erre épülő negyven százalék - tizenhárom évig koptatta az iskolapadot, míg tizen-hét éves iskolázottsággal (egyetemi, vagy főiskolai végzettséggel) a lakosság tíz százaléka rendelkezik. A színházlátogatás sémáját a mellé rajzolt, fordított gúla érzékelteti: ezek szerint a lakosság-nak az évi tíz színházi előadást vagy kulturális rendezvényt megtekintő hét százaléka a társadalmi gúla csúcsáról kerül ki. Még a lakosságnak évente három kulturális élményben részesülő tizen-három százalékát is túlnyomórészt az értelmiség és a tizenhárom esztendős tanulás után munkába álló, városi munkás- és alkalmazotti réteg alkotja. A társa-dalom nyolcvan százalékának kulturális fogyasztása, színházlátogatása olyan alacsony, hogy statisztikailag nem is mérhető. Operába az adófizetőknek mindössze fél százaléka jár.

Á Skadebanan szervezete saját két-ezer aktivistáján keresztül évente mint-egy kettőszázötvenezer kedvezményes helyet biztosít tagjainak, javarészt olyan üzemi dolgozóknak, akik a Skadebanan közönségszervező, jegyelosztó szolgálata nélkül nemigen jutnának el szín-házba. Á mozgalom tevékenységi körét nemcsak az érdeklődők száma, de a szín-házak által rendelkezésre bocsátott kedvezményes jegyeké is korlátozza. A szer-vezet vezetői különösen azt fájlalják, hogy a nagy sikerekre a színházak nem vagy csak óriási késéssel biztosítanak kedvezményt a tagságnak.

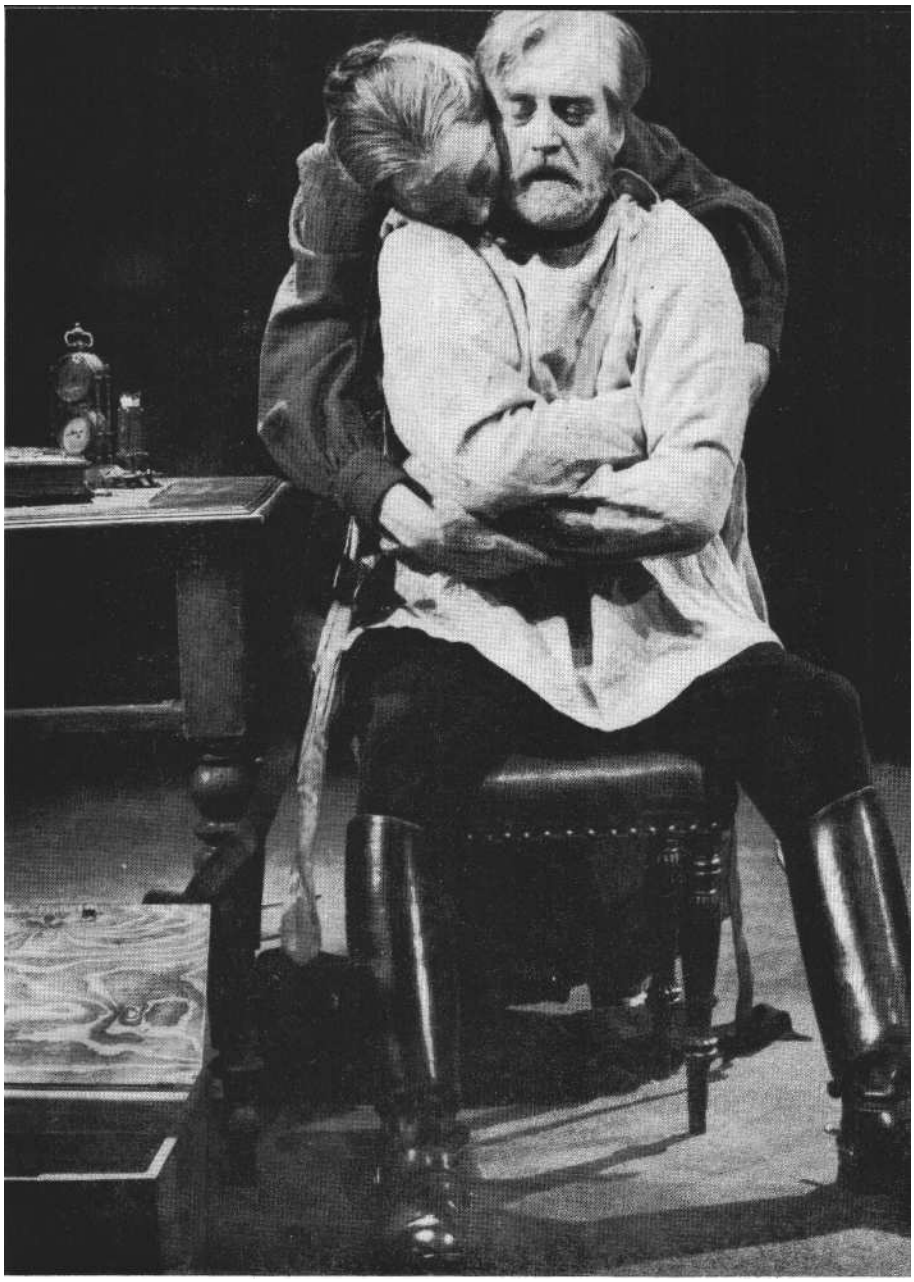
Á színházlátogatók száma az elmúlt évtizedben, az ellentmondások és nehézségek ellenére is, emelkedett. Nem is keveset: egy évtized alatt ötven százalékkal, s ez annyit jelent, hogy már



Gyűlölködök szerelme Strindberg Az apa című drámájában (Stockholm, Stadsteater)

meghaladja az évi hárommilliót. Bízvást mondhatjuk tehát, hogy a minden szinten és minden szervezetben fellépő sürgető elégedetlenség is csak a színházi kultúra egyre mélyebb társadalmi meggyökeresztetését szolgálja. Nem mintha hagyomány nélkül való lenne Svédországban a nemzeti színjátszás: a Dramaten fél évszázaddal idősebb a mi Nemzeti Színházunknál. Ám a színházi kultúra Magyarországon is sokáig joggal kárhoztatott centralizációját Svédországban még éghajlati körülmények is motiválták. A kulturális politika két évtized óta legfontosabb célkitűzése - és eredménye is - az ország színházi térképének átrajzolása: évről évre nő az állami, illetőleg városi szubvencióban részesülő, Stockholmtól távoleső színházak száma. A kulturális politika megingathatatlan alapelve, hogy a színházak állami és városi mecénásai a támogatás fejében nem kívánnak beavatkozni a színházvezetés szakmai kérdéseibe, és semmiben sem korlátozzák az alkotók szabadságát.

A kispénzű közönség számára a kedvezmények széles rendszere teszi hozzáférhetővé a színházjegyeket. A huszonegy évesnél fiatalabb nézők Stockholm állami színházaiban (közvetlenül az előadás előtt) öt koronáért válthat-nak jegyet. Göteborgban minden fiatal



A Kapitány és az öreg dada (Keve Hjelm Gudrun Brosttal) a stockholmi Az apa előadásban

féláron látogathatja az előadásokat. De országszerte jelentős kedvezmény jár nemcsak a diákoknak, hanem az öregeknek, a rokkantaknak is. Rajtuk kívül mindazoknak, akik lemondanak az elővétel jogáról. Az „utolsó perc" belépő tulajdonosai egy mozijegy áránál is kevesebbért, 15 koronáért a legjobb szabad helyeket is elfoglalhatják a nézőtéren. Az ötven százalékos csoportos kedvezmény nemcsak a Skadebananon keresztül jelentkező csoportokat és a szervezett (munkahelyi) kollektívákat illeti meg, hanem mindazokat, akik - akár családtagjaik, vagy barátaik részére - legalább tíz jegyet vásárolnak egyszerre.

Általában azt tapasztaltam, hogy a színházak igen nagy figyelmet fordítanak a maguk stabil közönségére. Az ifjú-sági és gyerekszínházak hagyományosan szoros és tervszerű kapcsolatban állnak az iskolákkal. Az alternatív szín-házak tagjai sokszor hónapokon keresztül együtt élnek nézőikkel, becsábítják és beszoktatják a helybelieket a próbákra, bevonják őket - gyakran statisztaként vagy némaszerepben - a produkcióba. Á hivatalos bemutató előtt rendezett előpremiereken tanulmányozzák a nézők reakcióit, és sokszor még változtatnak is a készülő, születő előadáson. A göteborgi Folkteaterben az együttműködés már közös amatőr-hivatásos produkciókat is eredményezett. Södertäljeben, ahol a színháznak is a város bevándorolt, soknemzetiségű közönségéhez kell szólnia, egy, a vendégmunkások problémáival foglalkozó darab svéd-török koprodukcióban került bemutatásra.

A színházi kultúra demokratizálásának, a Skadebanan mellett, a másik nagy hagyományú szervezete, a mi Déryné színházunkkal némiképp rokon, 1933 óta működő, szubvencionált utazó színház, a Riksteater, amelynek évi százharminc produkciójának négyezer előadása több mint egymillió nézőt vonz. A szín-ház ötszázhuszonöt játszási helyét úgy választja meg, hogy a hátrányos kulturális helyzetben levő nézők minél szélesebb rétegeihez közvetítse a művészetet. Mostanában azonban a Riksteater sajtóreferense, Mireille Bergenström is anyagi gondokról panaszkodik : a költségvetésnek a következő esztendőre tervezett két százalékos csökkenése - az emelkedő benzinárak következtében - körülbelül tizenöt százalékkal kevesebb előadás megtartását teszi lehetővé. A közönség igénye viszont - hála az eddigi erőfeszítéseknek is - inkább növekedő-ben van.

A Riksteater voltaképpen a színház nélküli közönség színháza. A távoli északi települések lakossága rajtuk keresztül ismeri meg a klasszikusokat és a modern darabokat is. Érdekessége a színház felépítésének, hogy esztendők óta külön tagozat működik a süketek és nagyothallók számára. Az idei évad nagy sikerét Strindberg *Júlia kisasszonyával* aratták - három, magát jelek-kel kifejező, süket színész előadásában. Ez a különleges produkció, kritikus kollégáim szerint, az ép hallású közönség körében is óriási érdeklődést váltott ki: a gesztikus színház eszközeit, alig sejtett távlatait dokumentálta. A Riksteater Pionir Színháza a börtönök és elmegyógyintézetek lakóinak játszik. E tagozat műsorpolitikájának alapelve: az egyén és a társadalom viszonyát taglaló, katartikus művekkel ráébreszteni a nézőket a maguk helyzetére. Ezért tűzték műsorra a közelmúltban a *Godot-t, a Koldusoperát* és Osborne *Nézz vissza haraggal* című darabját. Magától értetődően kiveszi részét az utazó színház az ifjúság színházi neveléséből is: a gyerekelőadások és az iskolai tananyaghoz kapcsolódó ismeretterjesztő diákelőadások, a tantestületekkel való együttműködés alapján, korcsoportonként kerülnek bemutatásra.

Strindberg, 1981

Két hónappal a Dramatenben szervezett nemzetközi Strindberg-fesztivál előtt jártam Svédországban. Így sajnos nem láthattam, hogyan játszanak Strindberget Japánban, hogyan kel új életre *a Júlia kisasszony* egykor forradalmian merész, mára kissé poros problematikája Bergman rendezésében, a müncheni Renaissance Színház színészeinek előadásában. Strindberg azonban, a svédek egyetlen, a világirodalomba integrálódott drámaírója ettől függetlenül folyamatosan és némileg talán nyomasztóan is jelen van Stockholm színházi életé-ben. Ha Shakespeare a teremtés fele

Strindberg még svéd szemmel is csak ennél jóval kisebb hányada lehet. Ezért mertem szakmabeli beszélgető partnereimnek sorra feltenni a kérdést: beszélhetünk-e napjainkban Strindberg-reneszánszról, és ha igen, mi a magyarázata

A hajánál fogva előrángatott évfordulóról - Strindberg első nyomtatásban megjelent drámájának centenáriumáról -- senki sem tett említést. A legcinikusabb válasz így hangzott: „Azért rendezünk Strindberg-fesztivált, mert a színházvezetőknek jelenleg nincs ennél jobb ötletük." A legkeményebb - a Svenska Dagbladet színházi kritikusáé; „Azt hisszük, hogy a nyolcvanas években be lehet hozni azt, amit 1908-ban elmulasztottunk!" Többen a svéd származású, amerikában élő Harry Carlsson professzornak *Strindberg, és a mítosz* című könyvére hivatkoztak: ez a sokak által vitatott tanulmány visszaadta a modern színháznak Strindberget. A svédországi, főként filológiai természetű, részletekbe merülő Strindberg-kutatással szemben Carlsson esszéje az embert és az életművet állítja reflektorfénybe, Strindberg darabjainak máig érvényes mitológiáját. Ezért főként azok hivatkoznak rá, akik vallják, hogy a kor és a közvélemény valójában most érkezett el csak oda, hogy az író pokoljáró korszakának keserű és bizarr drámáit megértse, felvállalja.

Az a tény, hogy a svéd színházban senki sem független Strindbergtől - ihlető és bénító egyszerre. Március hónapban legalább hat műve szerepelt a fővárosi színházak repertoárján. (Igaz, ezek közül kettőt a Strindberg-múzeum kamaraszínháza játszott.) Annyi kétségtelen, hogy a svéd drámairodalom jelenlegi apálya idején - elsősorban a nemzeti drámairodalom iránti érdeklődés ébrentartására hivatott Dramaten számára - célszerű mentség a Strindberg-év. A televízió is kapva-kapott az ötleten: amikor kinn jártam, éppen bemutatásra várt az Enquist forgatókönyve alapján készült sokrészes „Strindberg élete" sorozat.

Az új Strindberg-szemlélet, a kritika szerint, Ingmar Bergman 1970-es Idomjáték-rendezésével kezdődött. A rendező, amikor a dráma metafizikus és szimbolista motívumait sem tisztelve, megrövidítette a szöveget, elődeinél tisztábban mutatta fel a költő álmát, a dráma poézisét, és - a mű előadásának történetében először - a nézők érzelmi azonosulásának maximumára törekedett.

A hetvenes években Bergman és Sjöberg jóvoltából majdnem minden évadban megszületett egy-egy, azóta is számon tartott, jelentős Strindberg-felújítás. Az idei évad egymást követő Strindberg-bemutatói közül a kritika a Stadtsteater *Az* apa-előadását emelte *ki. Az* író első házasságának tapasztalatait is szublimáló pszichológiai dráma a svéd színpadok állandó repertoárdarabja, amelyet minden kézikönyv a naturalizmus egyik első remekműveként tart számon. Napjainkban főként az indulatok felfokozott, valószínűtlen szélsőségével hat. Maga a melodramatikus történet, a gyűlölködő feleségnek férje ellen tervezett és szervezett hajszája, a kettőjük párharcát motiváló féltékenység és a fondor-latos asszonyi manipuláció ábrázolása révén kozmikussá tágított nőgyűlölet - nem hoz *igazán* lázba. *Á* darab szövege szerint „két külön majomtól származó" házastársak összezártságának pokla azonban jelen időben is érvényes, létező konfliktusforrás. Mintha Albee is Strindberg köpönyegéből bújt volna elő . . . *A apa* színpadán elementáris erővel és lenyűgöző intenzitással jelenik meg a gyűlölködésben eltorzuló, elfajuló érzelmek elembertelenítő hatása, a lemeztelenített hősök tragédiája, a Kapitányra kimondott ítélet, a téboly vádjának kivédhetetlen kegyetlensége.

Gunilla Palmstierna-Weiss, a vendég díszlettervező meghökkentően tágasra tervezte a Kapitány színpadi otthonát: az ajtókkal, szekrényekkel tagolt félkör komor faburkolata szinte minden fényt kirekeszt a külvilágból. A szereplők sorsuk börtönében, egyfedélalatt, de egymástól riasztóan távol élnek. Laura és a Kapitány között az első felvonásban szinte semmilyen fizikai közelség nincs. Mintha a rendező még a hajdani szexuális kapcsolatot, e két ember találkozásának múltbeli lehetőségét is tagadná. Ebbe a dermesztően hideg atmoszférába még a gyűlölet is melegséget hoz: a szenvedélyek felszított tüze emberibbnek tűnik, mint az élőhalottak dermedtsége. Ami a legmeglepőbb az előadásban, az Laura jellemrajza. Strindbergnek ez a női ruhába öltöztetett démona, Lena Granhagen szerepfelfogásában dekoratív megjelenésű, hideg nagyasszony, és ugyanakkor, a magára erőltetett jelmez alatt, szenvedő asszony is, aki elkeseredésében, tehetetlenségében választotta a lázadásnak ezt a bizarr, következményeiben gyilkos útját. Susanne Marko, a szín-ház dramaturgja szerint, a színésznő szokatlan szerepfelfogásával - Laura fel-mentésével - 'közvetetten a maga feminista meggyőződését juttatja érvényre. Lena Granhagen, aki Ibsen Nórájának szerepében kezdettől tagadta a babafeleség státusát, és a figura megnyomorítottságát, neurotikus vonásait hangsúlyozta, most Laura emberi drámájának elfogadtatásával tudatosan vitába száll Strindberg nőképével.

A Stadtstealter előadásának másik újítása a házastársak gyűlölködésében őrlődő lányuk, Berthe alakjának előtérbe állítása. Strindberg számára Berthe szinte csak a gyűlölködő házaspár közös tulajdona, eleven tárgy, akinek sorsa a szülők harcában válik fontossá. A Jan Makanson rendezte előadás Berthe szerepének felerősítésével, és különösen azzal, hogy anyja helyett az ő hangsúlyos, jelképes színrelépése zárja a drámát, felfokozza a szülők küzdelmének tétjét, jelzi konzekvenciáit, és végkicsengésében még a válási árvák égetően aktuális problémáira is rezonál.

Hivatásos művészek és amatőrök közös próbája a göteborgi Folkteatern színpalán

Johan Karlberg, a **Fria Proteatern Lancelot lovagja Svarc Sárkányában**

Elszántan kerestem a drámát és az előadást a jelenhez kötő szálakat a másik Strindberg-felújításon is. A Dramatenben látott *Húsvétban* azonban semmiféle újító szándékot, de még a drámaértelmezés hangsúlyait sem sikerült felfedeznem. A századunkkal egyidős, világ-szerte sokat játszott dráma, amelynek hálás és a női nemet némileg rehabilitáló főszerepét az író második felesé-gének szánta, a kötelező olvasmányok bágyadt ünnepélyességével terjeng a szín-padon. Még csak nem is zajlik: hiszen az igazi konfliktus a cselekmény kezdete előtt (az apa bebörtönzésekor) robban. Sem a régi családi ügyek fel-hánytorgatása, sem a tébolydából szabadságra érkező tizenhat éves Eleonóra megbocsátható bűne - a virág-lopás - nem teremt igazi feszültséget. A költői megbocsátás és megbékélés e klasszikus drámáját, talán valamiféle lebegő líraiság, a deviancia humanizálása tehetné napjainkban elfogadhatóvá. A Dramaten földön járó naturalista előadása ezzel szemben tág teret ad a bennünk munkálkodó kisördögnek: a szereplők színpadi és valóságos életkorának szemet szúró differenciája már a színlap szerinti családi felállást is valószínűtlenné, hihetetlenné teszi. A Dramaten Elise ugyanis jó ötvenes, ily módon Eleonóra apjának is öreg, a báty szerepében már-már komikus. Idősecske menyasszonyával együtt nem egy, az új élet kereteit éppen megteremtő jegyespár, hanem évtizedek óta együtt unatkozó házasok képzetét keltik. Megjelenésüknél csak játékuk illusztratív, deklamáló stílusa ósdibb.

Az esztétikailag tetszetős, háromszintes díszlet, amelynek legalsó harmada csak a megvilágítás ritka pillanataiban sejlik fel, hogy az otthonok és lelkek rejtekében meghúzódó káoszra figyelmez-tessen - valójában alig játszik. Az elő-adás néhány valóban frappáns szcenikai ötlete, amilyen például a hajdani hitelező óriásira vetített árnyéka, elszigeteltsége következtében nem hat igazán.

Mentségemre szolgáljon, hogy nem csak én unatkoztam a nézőtéren. A Svéd Intézet irodalomszakos könyvtárosa, aki természetesen sokadszor látta a dara-bot, bosszankodva kárhoztatta a rendezés ötlettelenségét és a színészek hol üresen kongó, hol jellegtelenül fakó előadásmódját. A színházból kifele jövet azzal vigasztalt, hogy legalább láttam - hogyan *nem* szabad 1981-ben Strindberget játszani.

Hullámvölgyben a modern dráma?

Nem hiszem, hogy azoknak van igazuk, akik Strindberg nyakába kívánják varrni a svéd drámairodalom jelenlegi apályát. Már csak azért sem, mert a felfelé ívelő hatvanas évek szerzőinek ugyanúgy meg kellett mérkőzniök a strindbergi példával, örökséggel. De hogy valójában miért hiányoznak az igazán jelentős új darabok a svéd színházak repertoárjából, arra vonatkozóan megoszlanak a vélemények.

Karin Mannheimer, a göteborgi tévé szerkesztő-rendezője, aki színpadon A *tribádok* éjszakájának rendezőjeként debütált, íróként pedig egy Svédország-szer-te óriási figyelmet és vitát ébresztő kritikai szellemű pedagógiai sorozattal hívta fel magára a figyelmet, a nemzeti karakter oldaláról közelíti meg a témát.

- Mi, svédek, általában rejtegetjük konfliktusainkat. Ennek következtében a színpadon sem ütközések, inkább állapotok jelennek meg. Az átlagos svéd családban szinte soha nem fogalmazzák meg a problémákat, keveset is beszélnek. A legfontosabbat majdnem mindig a csend fejezi ki. Ennek ábrázolása, érzékeltetése azonban sajátos dramaturgiát követel. A megszülető drámák többsége is strukturálatlan, túlságosan tapad a jelenségvilághoz. A szereplők ugyanúgy kerülik a lényeges konfliktusok kimondását, mint modelljeik. Pedig a társadalomban felfokozott érdeklődés él a mai valóság iránt. Valószínűleg ez magyarázza színpadjainkon a dokumentumdrámák előretörését.

Mats Johanson rendező, a göteborgi városi színház igazgatója szerint a kor-társ svéd szerzők egyelőre nem találták meg az egalitárius társadalom igazi konfliktusait.

- Az osztálytársadalomban részint felszínen vannak, részint könnyebben felszínre hozhatók az ellentmondások, mint egy viszonylag homogén társadalomban. Figyelje csak meg, hogy Bergman a maga filmjeiben jobbára egyéni problémáit, az intellektuális konfliktusok ezoterikus változatát vetíti ki. Többnyi-re szigorúan a morális szférában. A mai svéd átlagembert, a közönséget és a kö-

zösséget is ezzel szemben az foglalkoztatja, hogy hogyan lehet folytatni és fenntartani a jóléti társadalmat a jelenlegi világhelyzetben. Pontosabban: mit és hogyan kell megváltoztatni ahhoz, hogy vívmányainkat - és nemcsak az anyagiakat - megtartsuk. Ezt a problémát a kortársi irodalom egyelőre nem hogy befolyásolni, de követni sem képes.

Csatlós János, a svéd irodalom legjobb magyar tolmácsa, még élesebben fogalmaz :

- Sehol nem olyan nehéz drámát ír-ni, mint egy célt tévesztett társadalomban, ahol sem fellázadni, sem elbukni nem lehet igazán. Ebben a mindent meg-értő, permissive társadalomban hiányoz-nak a nagy célok, és az embert próbáló akadályok is. A konfliktusokat manapság a kollektív szerződés szabályozza. A jelenlegi atomizált erkölcsi atmoszférában bagatellizálódnak és atomizálva jelennek meg a morális konfliktusok is. Az egyetlen izgalmas problémának, és témának is, az általánosan elfogadott életforma elleni lázadást érzem. A legjobb svéd drámaírók, például Delblanc, általában áttételesen, történelmi miliő-ben vetik fel, hogy mi lesz a világgal, az emberiség morális szintjével, ha minden az eddigi mederben folytatódik.

Ingmar Björnstein, a Svenska Dagbladet kulturális rovatvezetője, az ötvenes-hatvanas évek dinamikus, energikus, kritikus-szellemi életét, a kor társadalomtükröző irodalmi törekvéseit sírja vissza.

- Ezekben az években a társadalom ellentmondásai felszínre dobtak egy egész sor fiatal baloldali tehetséget. Ilyen volt Stockholmban Lars Björkman, Göteborgban Kent Andersson. Lehet, sőt egészen biztos, hogy darabjaik nem voltak remekművek. De még a feldúsított szinopszisjellegű drámákban is elegendő gondolati töltés és szenvedély volt ahhoz, hogy a mondanivalót magáé-nak valló ensemble, egy-egy értő rendező vezetésével kiteljesítse. Ily módon születtek Margareta Garpe és Susanne Osten ma már színháztörténetként emlegetett sikerei is, azok a bizonyos - női drámák. A hetvenes évekre az avantgarde kifáradt, eltűnt, vagy beépült a establishmentbe. És mivel nem fúj a szél - nem halad a hajó . . . Ilyenkor jön a biztonsági műsorterv: az igényesebb rendezők Goldoniba vagy Strindbergbe kapaszkodnak, a megalkuvók a kommersz drámák mentőövébe.

Susanne. Marko, a stockholmi Statsteater dramaturgja a jelenlegi színházi gyakorlatban látja a drámaírás (egyik) akadályát.

- Tíz évig tartott, amíg általánossá vált a demokratikus színházstruktúra és színházvezetési módszer. Mire kivívtuk, kiderült, hogy a gyakorlati döntések a színházak választott vezetőségének lassúbb és nehézkesebb tevékenysége folytán még jobban elhúzódnak. A felelősség megoszlik, és a döntések - éppen például a benyújtott darabok ügyében is

személytelenné válnak. A színészeknek a vezetésben való részvétele elvben persze eredmény, komoly lépés a színházi intézmények demokratizálása felé. A gyakorlatban azonban a színészek ízlése többnyire konzervatív, és őszintén szólva jobban vonzzák őket a nagy szerepeket ígérő „bejáratott" remekművek, mint a kockázatos kísérletek. A kortárs szerzők kéziratával természetesen több a gond és a munka, és ezt sem mindenki vállal-ja. Tudomásul kell vennünk azt is, hogy éppen a legtehetségesebb írókat sokszor riasztja a sorozatos átírással járó, mindig fárasztó, nemegyszer megalázó procedúra is. Kedvüket vesztett szerzőktől viszont nem várhatók remekművek, de még épkézláb kéziratok sem .. .

Ha tudnék, sem mernék vitatkozni a témában nálam járatosabb szakmabeliek véleményével. De azért az igazság az, hogy a tenger apály idején is hullámzik, és a meg nem született kortársi remekműveket a színpadon nemcsak klasszikusok és kommersz komédiák, hanem az aktuális témákat megjelenítő társalgási és riportdrámák, a katarzist a felismerés felszínesebb örömével pótló Zeitstückök, utat kereső vagy utat tévesztő kísérletek, drámai formát öltő epikus *vagy* lírai művek, adaptációk helyettesítik. Ezeknek az esztétikai megítélését számomra a nyelvi akadályok nehezítik. Beszámolóm mégsem töltené be vállalt (szerény) hivatását sem, ha nem térnék ki a svéd valóság néhány színpadra idézett aktuális problémájára, és nem jelezném, merre keresik a kor-társ írók a szélcsendben is vihart kavaró társadalmi és morális problémákat.

Jelképes is, jellemző is Kent Andersson darabjának a címe - *a Happyland* (Boldogország) -, amely az általános boldogságból kimaradt, a perifériára szoruló, a belváros vásárlóutcáiban céltalanul csellengő gyerekekre irányítja a reflektorfényt. A darab göteborgi sikere azt bizonyítja, hogy nagyon sokan kíváncsiak a *Boldógorság* határain túli svéd életre is. Statton Göthe *Á síró rendőr* című darabjának hasonlóan jellemző alcíme - *A svéd magány.* A darab témája az életforma zártságában feszengő, a házasságukban is magányos, közép-korú emberek dilemmája: azoké, akiktől környezetük elvárja, hogy rendezett körülményeik között boldogan éljenek. Már csak azért is, mert a jóléti társa-dalomban nem illik boldogtalannak len-ni. Legkevésbé a rend őrének ... Csak-hogy a címszereplő rendőr és a hozzá hasonlók mégsem boldogok. A szegénység helyett új ellenfél támadt rájuk - az unalom. Hiába keres, sőt talál is a dráma hőse egy feleségénél fiatalabb szerelmi partnert s egy, a felszínen lát-

Troilus és Cressida - modern kosztümben (Göteborg, Volksteater)

Jelenet Jevgenyij Svarc a Sárkány című darabjának stockholmi előadásából

hatóval párhuzamos, titkos életet, a kaland és a szabadság veszélyes világában végül csak egy másféle zsákutca várja.

Visszatérő témája a kortársi svéd drámairodalomnak az alkoholizmus. Már Kárpáti Aurél megmondta annak idején, akasztott ember házában kötelet emlegetni - majdnem biztos siker. Én az alkohol pusztításával foglalkozó sikerdarabok közül a legszínvonalasabbat, Márta Tikkanen költői játékát, *A XX. század Love storyját* láttam a göteborgi Folkteater kamaraszínpadán. A közérdekű és aktuális téma - mint mondják - a szerző személyes élménye: Márta Tikkanen író-újságíró egy tehetséges és el-ismert finn író feleségeként maga élte át az alkoholisták családtagjainak poklát. Drámája valójában a szerelmes asszony versben megfogalmazott, és három szereplő között megosztott dramaturgiailag strukturált, részben megzenésített monológja. Vád és önvád, keserves litánia és forró vallomás. A színpadon Tikkanen felidézi a különböző társadalmi háttérrel rendelkező élettársak szerelmi regényét, a boldogságot ígérő találkozást, a szerelmes-viharos együttélést, az értelmiségi nőnek a saját munkája elismertetéséért vívott harcát, majd a férj végzetes szenvedélyének elhatalmasodását. „Ha megüt - elhagyom, ha a gyerekekhez nyúl, szakítok" - fogadkozik a vallomástévő szerelmes asszony, de nincs ereje hozzá. Fogva tartja a szenvedély, az összetartozás, a részvét és a társért, a gyerekei apjáért érzett felelősség.

A színpadon három női szereplő egymás szavába, songjába vágva idézi a hétköznapok apokalipszisét, a szerelmes asszony vergődését, az apától rettegő gyerekek lidérces álmait, a mocsárból kiemelkedni próbáló férfi könyörgését. A poéma hangvétele a lírai intimitástól a rapszodikus kitörések felé halad, és a zenekísérettel előadott songokból fokozatosan magasba csap a szenvedély. Egyetlen pillanatig sem hiányzik a drámának a színpadtól tudatosan távoltartott (igazi) hőse - a férfi.

De ez csak a színpadra áll. Mert megvallom, a kis színházterem zsúfolt nézőteréről számomra nagyon is, fájdalmasan hiányoztak a férfiak .. .

Elutazásom előtti estén láttam a Dramaten műsorán szereplő egyetlen mai svéd darabot, a Bergman-filmekből jól ismert, remek jellemszínész, Erland Josephson alkotását. Erland Josephson színész és rendező, kilenc évig állt a Dramaten élén, és csak megbízatásának lejárta után tért vissza sikeres-nek induló írói pályájára. Új darabjának címét vagy sehogy, vagy csak nagyon szabadon lehet lefordítani. *Oroszlánok - változó életkorban,* esetleg *Oroszlánok - a változás korában,* avagy még sokkal szabadabban, ám talán találóbban: *Káderek kapuzárás előtt. A* háromfelvonásos darab első és utolsó felvonása egy vállalati értekezleten zajlik. Cselekménye nem több és nem kevesebb annál, mint ami az ilyenfajta munkamegbeszéléseken történni szokott. A dialógusok a napi-rend kényszerpályáján zajlanak; az idő előtt érkezők irataikat rendezik, a kis-ember szolgálatkészen nevet a főnök viccein, a titkárnő kávét hoz, egyesek szorgalmasan jegyzetelnek, mások szemmel láthatóan unatkoznak. A bürokratikus nyelven zuhogó szóáradatnak csak a hordalékából villan ki az igazi konfliktus, egy, az értekezletről távolmaradó kolléga problémája. Aminek okáról, gyökeréről a közönség részletesen csak a második felvonás ágyjelenetéből szerez tudomást. Egy hitvesi ágyban folytatott vég nélküli vitából lassanként bontakozik csak ki a főtéma. Kiderül, hogy a nagy-vállalat egyik korábban abszolút megbíz-hatónak, lelkiismeretesnek és pedáns-nak ismert, némileg enervált tisztviselője, hazai fordulattal élve - „bedobta a törülközőt". Rájött, hogy milyen jelentéktelen csavarja lett az életét őrlő, nagy gépezetnek, hogy most már soha-sem fog karriert csinálni, és ami még ennél is elkedvetlenítőbb - már nem is igen akar. Egyetlen valódi vágya - ki-lépni a taposómalomból. Ha jelenlétére senki nem tart igényt, kár is bemennie a hivatalba. Tehát: otthon marad. Felesége hiába próbálja talpra állítani: érvei is, szemrehányásai is lepattannak a férj csigaházáról.

A bükkfanyelven lefolytatott értekezlet után a gyerektelen, egymásra utalt, szerelmes és gyűlölködő házaspár vitája - mint elmondták - újabb nyelvi bravúr. A megemelt, stilizált párbeszédnek nemcsak a tartalma, a formája, hangvétele is éles kontrasztot alkot az előzményekkel. Mivel a darab esztétikai értéke a mikrorealista lélek- és környezet-rajzban és a szöveg nyelvi humorában van - számomra egyik sem volt igazán hozzáférhető.

A harmadik felvonás díszlete is, hangvétele is azonos az elsőével, de ezúttal már a kollégák is állást foglalnak a távollevővel szemben. Mit érdemel az a bűnös, aki fellázadt a teljesítménytársadalom írott és íratlan törvénye ellen? A szerző, aki színházigazgató korában egy életre szóló értekezleti tapasztalatot szerzett, és kénytelen-kelletlen kijárta a bürokrácia iskoláját, földhözragadt realistaként nem tudja vagy nem meri a végletekig feszíteni a húrt: hőse mulasztását végül is a vállalatnál rendkívüli szabadságnak könyvelik el, és lehetővé teszik számára, hogy a cégen belül új beosztásban folytassa azt az életet, amiből egyetlenegyszer megpróbált kitörni.

A néző, akit a ráismerés boldogsága tölt el, fellélegzik. Mert a társadalomban, ahol nem illik boldogtalannak len-ni, nem illik és nem is lehet kilépni a körből. És ezt a nézők többsége rendkívül megnyugtatónak érzi.

Legfeljebb nem születnek igazi drámák...

Az alternatív színház alternatívái

A fiatal színház Svédországban - idestova harminc esztendős. Az ötvenes évek legelején, a korábban is létező diák- és amatőrcsoportok egyszer csak nem elégedtek meg a szűk körű, baráti nyilvánossággal. Ahol csak lehetett - pincékben, klubokban -, kis, néhány főnyi társulatból kísérleti színházakat szerveztek. Ezeket az intézményeken kívül álló, önkéntes társulásokat nevezik azóta is szabad csoportoknak. A spontán mo - galom életképességére vall, hogy egész sor fiatal rendező és színész ezekben a kísérletező kedvű kollektívákban nevel-

kedett, itt készült fel eljövendő szak-mai karrierjére.

Az egyik legrégibb pinceszínház Stockholm óvárosában, Bengt Lagerkvist és Arne Forsberg vezetésével alakult meg. A társulat már a kezdet kezdetén túl-lépte az amatőr színházak megszokott programját és profilját. Színjátszásra képesített és autodidakta tagjai klasszikus drámák merőben újszerű, minden dekórumtól megfosztott, korszerűsített elő-adásával polemizáltak a nagy színházak pszichológiai játékmódjával. Ez a pinceszínház túlélte a válságokat és változásokat, s bár a nemzedékváltás az effajta együttesekben általában eléggé *gyors,* végeredményben az eredeti társulat folytatásának számít a ma működő szabadszínházak doyenje, a szakmai körök-ben is sokra tartott Pistolteater.

A hatvanas évektől fogva a szabad színházak mozgalmát már két forrás táplálta: az egyik oldalon a sikeresebb amatőrtársulatok és diákszínházak vállalkozó szellemű tagjai keresték a boldogulási lehetőségeket, hogy hivatásos művészként minden erejüket és energiájukat a színháznak szentelhessék. A mozgalom másik szárnyát azok az állami és városi színházak társulatából kiváló fiatal művészek jelentették, akik a nagyszínházak tradicionális és kommerciális kötöttségei alól kívántak szabadulni. Ezek között akadtak persze magukat mellőzöttnek érző, sértett színészek is, de a többség a nagyszínházak tehetséges, jól foglalkoztatott fiataljai közül került ki. Oket a hivatástudat és a politikai elkötelezettség fordította szembe a járt utakról ritkán letérő, konzervatívabb anyaszínházakkal. Rendszerint hozzájuk csatlakoztak később a főiskoláról kikerülő, állástalan pályakezdők is.

A szabad csoportok legnagyobb előnye kezdettől a flexibilitás. Hogy otthontalanok lévén, általában színházon kívül, a legkülönbözőbb helyeken - művelődési házakban, vendéglőkben, tornacsarnokokban - léptek fel, felkutatták a meg-ürült pincéket és kihasználatlan klubokat, hogy - főként a színházhoz nem szokott fiatalok számára - „házhoz szállíthassák" a művészetet. Mivel a közönség minden rétegéhez, munkásokhoz, fiatal értelmiségiekhez, a külvárosok népéhez és a bevándoroltakhoz is közvetlenül kívántak szólni, ehhez (a meglevő drámákon kívül) nagyon sok új, az adott csoport számára írott darabra volt szükségük. Nem az irodalom öntörvényű fejlődése, hanem a konkrét társadalmi

Brecht Galileijének **göteborgi főszereplője - Sven Wollter**

igény és a mindennapi színházi gyakorlat hozta létre azokat a hétköznapok problémáiból merített, kollektív színpadi alkotásokat, amelyek a szabad színházak műsorán szerepeltek. A csoportok egy része saját darabírót foglalkoztatott, de még gyakoribb, hogy a forgatókönyv a társulat közös alkotása. Ilyenkor még a színlapon sem szerepel szerző, mert az összegyűjtött dokumentumok és riportok alapján a próbákon alakult ki az elő-adott, gyakran énekkel tarkított szöveg.

Á szabad színházak száma, ereje és rangja is meglehetősen gyorsan nőtt. A csoportok közös elhatározással és állami támogatással létrehozták a maguk érdekképviseleti szervezetét, a Teatercentrumot, amely a kollektív ügynökség szerepét is betölti. Fokozatosan megszilárdult az egyes csoportok közönségbázisa, és ma már elmondható, hogy működésük több vonatkozásban is egyre erőteljesebben befolyásolja a nagyszínházakat. Ez a hatás elsősorban a szervezeti keretek fellazulásában mutatkozik. Mert az évek során az állami szubvencióban részesülő színházak is sorra rákényszerültek arra, hogy kilépjenek a maguk életéből, meg- és felkeressék közönségüket, művelődési intézményekben és iskolákban is játsszanak. A szabad csoportok példája, illetve konkurrenciája, nyilvánvalóan hozzájárult ahhoz, hogy országszerte felszökött a gyermek- és ifjúsági előadások száma. (A fejlődés tempóját és arányát jelzi, hogy a hatvanas években a színházi előadásoknak még csak kilenc-tíz százaléka szólt a gyermek és ifjúsági közönséghez. 1975-76-ban viszont már a helyi, hivatásos színházak előadásának negyven százaléka. És még ez sem jelenti a fiatal közönség telítettségét. A négytizenöt éves népesség szervezett színházi ellátásához - tehát ahhoz, hogy minden svéd gyerek évente két színházi élmény részese lehessen -, a jelenlegi-nél is sokkal több, évi tizennyolcezer előadásra lenne szükség.)

A svéd színház minden szakértője elismeri a szabad csoportok stílusbeli, művészi hatását is. Tény, hogy a fiatal színházak merészebb, dinamikusabb kifejezési eszközei a hatvanas-hetvenes években fokozatosan polgárjogot nyertek az intézményes színházakban. A göteborgi Stadtsteater menedzsere, Mr. Ericson el is mondta, hogy a nagytársulatból önként kivált művészaktíva - a későbbi Angereds színház fiatal gárdája -, mennyire meghatározta a nagyszínház társulatának fejlődését és profilját is. A színházból kiváló fiataloknak erjesztő szerepük volt; és távollétükkel is hozzájárultak ahhoz, hogy megváltozott a rendező szerepe, kollektívebbé vált a próbafolyamat. A nagytársulaton belül is csökkent az odáig hagyományos sztárszellem, teret nyert az új eszmény, a homogén együttes játék, amelyre viszont az egyenjogúak szövetségéből alakult szabad csoportokban még mindig jóval nagyobb lehetőség nyílik, mint a nagy egyéniségekre épülő, hierarchikus felépítésű népes színházi szervezetekben. Á szabad csoportok hatásának tudható be, hogy fokozatosan fellazultak a konvencionális színházi formák, merészebb értelmezésben kerültek színpadra a klasszikusok, és jobban odafigyelnek a közönség véleményére is. Ma is igaz, hogy a független társulások tagjait a közös célok fűzik össze, míg az állami színházakét - a közös státus. Ám ennek ellenére --vagy tán éppen ezért-, egyre határozottabban fogalmazódik meg a göteborgi nagytársulatban is az igény: dolgozzunk úgy, mintha egy szabad csoport tagjai lennénk .. .

Göteborg másik színházában, a Volksteaterban ez a cél folyamatosan megvalósul. Az a hajóépítő munkások több nemzedékének életéről születő kollektív színpadi alkotás, amelynek próbáján részt vettem, tucatnyi hivatásos művész és vagy hatvan, a színházhoz különböző szálon kötődő, lelkes amatőr közös produkciója. Korábban az ilyenfajta szoros és folyamatos együttműködés elképzelhetet-

len lett volna. Most viszont a színház szakemberei (dramaturg, rendező, író) maguk keresték a kapcsolatot a hajó-gyár ABC művelődési köreivel, és a téma forrásvidékénél, a gyári helyszínen gyűjtötték össze a készülő darab valóságmotívumait, a cselekményelemeket, figurákat, hasonlóképpen a diákszínház alkotókollektíváihoz. A produkció létrehozásában fegyelmezetten közreműködő amatőrök, bár jobbára este és a hétvégeken dolgoznak, mégsem vasárnapi vendégek a színházban. Szorosan szervezett keretek között vesznek részt a közös produkcióban. A rendező a helyi csoport színjátszói közül választotta ki azokat, akikben valamiféle típus ideális megjelenítőjét sejti, s akiknek kisebb-nagyobb színpadi szerepet szán. A hajógyáriak másik csoportja a történelmi és szociográfiai anyag gyűjtésében, illetve az előadás technikai feltételeinek biztosításában vesz részt. Az önkéntes díszletezők természetesen ugyanúgy díjazás nél-kül, társadalmi munkában próbálnak, mint a kórustagok, vagy mint a bemutató időpontjára tervezett dokumentációs kiállítás dekorátorai.

Az intézményes és alternatív színház közötti közeledés és kölcsönhatás bizonyítására a svéd kritikusok évadról évadra azt hangoztatták, hogy a szabad társulások előadásai szakmai igényesség, színvonal dolgában is megközelítik a nagyszínházak szakmai szintjét. Mára ez a dicséret érvényét, hitelét vesztette; bizonyos vonatkozásban (esetenként) átbillent a mérleg. Akadnak ugyan ma is, természetesen jó szándékú, amatőrszintű szabad színházi vállalkozások is, ám meg kell mondanom, hogy svédországi színházi tanulmányutam két legizgalmasabb előadását - alternatív színházban láttam.

Meglehet, ebben a rangsorban az is közrejátszott, hogy Benno Besson nagy hírű vendégrendezését, *A vágóhidak Szent Johannáját* nem sikerült meg-néznem - Johanna betegsége miatt ugyanis elmaradt a Dramaten előadása. Kollégám, Claes Hooglan, a svéd rádió színházi kritikusa és Susanne Marko dramaturg megnyugtattak, *hogy* a nagy port felvert, érdekes látványszínház valójában nem tartozik Besson legjelentősebb rendezései közé. A rendező - Marko és mások szerint - ezúttal túl sokat bíz a külsőségekre: a díszlet, a maszk, a testek kavalkádja és a gesztusok dialógusa inkább csak az első félórában nyűgöz le. Később a selyemharisnya-álarcba öltöztetett színészek marionett-stílusú játéka már hiányt ébreszt, nem pótolja tartósan az emberi arc közvetlen varázsát, a színészi mimézist. Az elő-adás végére pedig már némi ellenérzést is provokál Besson drámaértelmezésének vitatható volta. Az a törekvés, hogy a fiatal Johannát is igyekszik - merevségével, deklamációinak ünnepélyességével olyannyira elidegeníteni a nézőtől, hogy eleve meggátoljon bármiféle érzel-mi azonosulást. A svéd kritika kötelező udvarias elragadtatással fogadta az előadást, de többen szóvá tették, hogy a formalista koncepciónak alárendelt színészvezetés, talán a nyelvi akadályok következtében, ezúttal nem éri el a Besson-rendezéseknek a Deutsches Theaterban vagy a Volksbühnében megszokott szintjét.

Az évad kritikai sikereként emlegették többen is a modern színházi világban reneszánszát élő politikus Shakespeare-drámát, a göteborgiak *Troilus és Cressidáját* is. Ez az előadás azonban számomra nem bizonyított mást, mint hogy napjainkban konvencióvá lett a konvenciók tagadása is. A XIX. századi sémákat kiszorító legújabb sémák - amilyen például a hangsúlyos színpadi anakronizmus, a farmeres, szemüveges Shakespeare-hősök szerepeltetése -, ma már sehol sem okoznak igazi meglepetést. A göteborgi előadás látványos forgataga és harsány humora, valamint egy-két színész kiváló játéka most is biztosította a sikert, de Ralf Langbacka rendezése végül is nagyon kevés általánosítható, Budapesten is említésre méltó következtetéssel kecsegtet. Egyedül a nyitókép ragadott meg annyira, hogy az eljövendő *Troilus és* Cressida-előadásokhoz is elrak-tározza az emlékezetem. Egy hatalmasra nagyított, korabeli metszet vetített képével kezdődik az előadás, amit hirtelen vörösre fest egy mindent elöntő véráradat. Amikor a függönyt helyettesítő véres vetítővászon felmegy, a színpadi csata-téren éppen a hullak, emberi maradványok összegyűjtése folyik. Ez a stilizáltan naturalista expozíció hangulatában a drámaiság és groteszk határán bonyolított cselekmény későbbi szakaszaira is rá-nyomja bélyegét. Még az operettvilágot idéző harci sátor, a harcosok tarka strandlabdája, a Shakespeare korába visszavetített diáklázadások stílusos híradófelvétele sem ébreszt bennem olyan felszabadult nevetést, mint a békében született és békében felnőtt diákközönségben.

Térjünk tehát vissza a színházi palet ta színesebbik oldalára - az alternatív színházakhoz.

Köztudomású, hogy a független csoportok tagsága többségében elkötelezetten baloldali. Az egyes kollektívák tagjai általában egyenlő jogokat és kötelességeket élveznek, fizetésük, a színház jövedelmétől függően, fillérre azonos. A színészek (még a főszereplők is), ha elfoglaltságuk lehetővé teszi, magától értetődő természetességgel veszik ki a részüket a technikai teendőkből is: jelmezeket varrnak, világítanak, jegyeket árulnak. Az egyes csoportok világnézete, világlátása általában homogén. Anélkül nem is lehetne elképzelni az együttélésnek és együtt alkotásnak a szabad színházakban megkövetelt, kialakult szoros formáját.

Az Október nevet viselő zenés szín-ház, amely eredetileg a lundi egyetemen szerveződött, de az utóbbi években a kommunista vezetés alatt álló iparvárosban, Södertäljeben talált otthont - jórészt tudatosan politizáló fiatalokból áll. Programjuk a jóléti társadalom következetes, harcos kritikája és egy másfajta alternatíva felmutatása. Vállalt politikai céljaik szolgálatában mutattak be Ibsen *A nép ellensége* című drámáját, Brecht Gorkij-regényéből készült Anya-adaptációját, de a tagság által szerkesztett kabaréműsort is. Legsikeresebb bemutatóikban szerencsésen találkozott az agitatív és a szórakoztató szándék. Az ötvenes években játszódó zenés darabjuk hőse egy ifjúsági zenekar, amelynek a kisváros életében betöltött szerepe és mozgalmas belső élete többrétű lehetőséget kínál a szatirikus állásfoglalásra, a nemzedéki és politikai szolidaritás ki-fejezésére, a társadalmi előítéletek leleplezésére is, s közben tudatosan rájátszik a közönségben élő nosztalgikus érzelmek-re, hangulatokra. Ennek a többszintűprodukciónak rendkívüli sikerét bizonyítja, hogy az előadásnak nem sokkal a bemutató után elkészült a filmváltozata is.

Hasonló eszmei gyökerekből táplálkozik a Brecht-darabok előadása során együttessé érett Fria Proteatern, más nevén Scala-teater programja is. Ők az évad sikerét Jevgenyij Svarc *Sárkány*val aratták. Mondanom sem kell, hogy a Deutsches Theater klasszikus produkciójával, Besson rendezésével a nagy fantáziával és a szegény színház eszköztárával rendelkező társulat nem vette, nem is vehette fel a versenyt. De a nézőteret estéről estére megtöltő fiatal

közönség soraiban csak elvétve ül egy-egy olyan néző, akinek megvan ez a kivédhetetlen összehasonlítási alapja. A társulat tagjai szerint - bár mindent elkövettek, hogy színházuk technikai lehetőségeit tágítsák, és minél ötletesebb, frappánsabb fény- és hangeffektusokkal szolgálják a hatást - alapjában a közönség fantáziájára építenek. Korábbi tapasztalatokból megtanulták, hogy a naturális díszletek terén, a látvány dolgában nem versenyképesek a nagyszínházakkal. Az ő céljuk, mint mondják, a művészi színvonalú agitació; fegyverük az igazság, aminek kimondására minden eszköz jó, ami visszhangot ébreszt a közönség-ben. A rakétaropogás, a váratlan hangok és a fények sokkhatása is a közönség idegeinek megfeszítését, befogadóképességének fokozását szolgálja.

A Scala-teater együttese számára a *Sárkány* motívuma is mást jelent, mint Svarc vagy Besson színházában: a fiatal stockholmi művészeknek, akárcsak a nézőtéren ülőknek is, Hitler is, Sztálin is - történelem. Őket a társadalmi igazságtalanság, az ember gerincét megroppantó és az igazsagot elnémító elnyomás, a szervezett manipuláció és az ellene való tiltakozás lehetősége izgatja. A zsarnokságnál közvetlenebb politikai élményük a kérdéseket nyitva hagyó, a válaszokat meghamisító tájékoztatás, vagy az érdekembereket hatalmába kerítő szervilizmus. Színpadi Sárkányuk sem misztikus, félelmetesen villogó csodaszörny, hanem egy nagyon is ócska, hétköznapi kócszörnyeteg, akinek levágott fejei eltakarításra váró hulladékként hevernek a porondon. A színészek szenvedélye a zsarnoksággal szembeni ellenállás megjelenítése során csap a legmagasabbra. Amikor a Lancelot lovag nevét hirdető „L" nyalókákkal ragasztják tele a színpadot és a fiatal hős mellett tüntetnek, úgy tűnik, hogy a színészek egyetlen intésére a közönség is közéjük állna. Igaz, talán ez is hozzátartozik az alternatív színház illúziójához: a szenvedély, az azonosulás és a tiltakozás lelkiismeret-megnyugtató élménye a jegy árában ben-ne foglaltatik.

Nemcsak a föld forog

Mivel Brechtet és Lewis Caroll matematikaprofesszort, Galileit és a tízéves, Csodaországot járt Alice-t semmiképpen nem sikerült közös nevező alá vonnom, két legizgalmasabb svédországi színházi élményemet a lehető legönkényesebben kapcsolom össze. Azzal, hogy életemben nem forogtam még annyit nézőtéren, mint ezen a két estén. Stockholmban, a Pistolteaterban az egész nézőtér pörgött velem, és a forgószínpadra telepített zsöllyében, akaratomtól függetlenül, a legváratlanabb pillanatokban kényszerültem a forgásra. Csak amikor a széksorokból álló ringlispil megállt és újra szilárd körvonalakat öltött körülöttem a világ, akkor sikerült fölismerni, hogy vajon hol, a színpadnak melyik csücskében és melyik szintjén folytatódik ez a Csodaországba szervezett kirándulás. Göteborgban az Angereds színházban viszont a saját jószantamból változtattam - elegáns forgószékemen - a magam nézői testhelyzetét és látószögét, ha követni kívántam az egyszerre és egymás után féltucat színen és szinten játszódó cselekményt. Természetesen mindkét helyváltoztatási forma külsőséges, a színházi élménynek csak a keretét kínálja. És mégis, a nézőnek a több színpadon játszódó előadáshoz való viszonya ezáltal megváltozik: a néző, aki akarva-akaratlanul közelebb került a cselekményhez, sokszor szinte belecseppen a dolgok kellős közepébe. Saját magamon tapasztaltam, hogy a cselekvés és a figyelem többrétű koncentráltsága, az állandó fókuszváltás és a látvány térbeli változatossága intenzívebbé teszi a gondolati élményt.

Olvastam, hogy Magyarországon a Gyermekszínház egy lengyel adaptáció felhasználásával színpadra állítja Lewis Caroll klasszikus gyerekregényét, *az Alice Csodaországbant.* Anélkül, hogy láttam volna az előadást, megkockáztatom, hogy a Pistolteater *Alice-a* egészen más. Más közönségnek is szól - kizárólag felnőtteknek. Mivel előadás közben kínosan nem emlékeztem a magam gyerekélményére, Budapesten újraolvastam a regényt, és most már teljes meggyőződéssel tanúsíthatom, hogy a színház kollektív alkotása a legkevésbé sem tekinthető adaptációnak. Hazai szóhasználattal élve, talán azt mondhatnánk, hogy az *Alice* - csak a meseregény ihletése nyomán született. A Viktória-kori Angliát persziflálló múlt századi gyerekkönyvnek nem a tartalma, legfeljebb a mitológiája került át mai színpadra, s talán az is inkább csak azért, hogy a felnőtteket saját gyerekkorukra emlékeztesse.

A felnőttek gyűjtőfogalmába ezúttal a svédül nem beszélő kritikust is beleértem: a játék annyira expresszív és érzékletes, hogy szavak nélkül is szinte tökéletesen követhető. A darab üzenete egyértelmű: Alice az érzékeny, családban is magányos, mai svéd gyerekek nevében tiltakozik az agyonhajszolt, a tárgyakért az idő rabságába kényszerült szülők életformája ellen. Csodaországba tett álombeli kirándulása menekülés, szerény kárpótlás a soha végig nem mondott apai mesékért, a szülők hibájából el-vesztett igazi gyerekkorért. A darab társadalombírálata, pedagógiai mondanivalója egy szimplán jelen idejű tantörténetbe is beleférne: a hétköznapok világa éppen elég alkalmat, sztorit kínálna a gyerekek és szülők közötti aktuális ellentétek kifejtésére. Csakhogy az *Alice* nem afféle „szülők iskolája", hanem a művészi eszközök legszélesebb skálájával élő színház. Amelynek komponistái - az eszközök és hatások komplexítása jogosít fel rá, hogy író-rendező, muzsikus és koreográfus helyett ezzel a gyűjtőfogalommal éljek - egyfelől abból indulnak ki, hogy a valóság fantasztikusabb minden fantasztikus regénynél, másfelől bíznak a színpadról záporozó ötletek lélektani fellazító hatásában, a testközelben tapasztalt, érzékletes színészi játékban, a dinamikus zenében, a látvány tarkaságban, de legfőképpen abban, hogy mindez együtt áttöri a fel-nőttek magukra erőltetett méltóságát és közönyét. (És bár ez, az első macska-zene koncert, az első csodák után látszólag megtörténik, az oldódásnak mégis megvannak a korlátai: a cselekmény sodrában a színpadra hívott felnőtt néző olyan zavartan téblábolt a kulisszák között, mintha nem játszani, hanem vizsgázni hívták volna.)

Lewis Caroll bizonyára meglepődne, hogy Alice, miután a csodaitalt elfogyasztotta, megőrzi saját testi valóját, és egy egészen másfajta álomvilágba, más szereplők és más problémák közé kerül, mint a regényben. Csodálkozna, hogy a valóság és a képzelet furcsa cirkuszában rohanó és robotoló felnőttek között akad clown és rendőr, részeges és drogos is, Alice pedig nem változó test-méreteivel, hanem a színpadi óra örökös ketyegésével, a kérlelhetetlen idővel kerül szembe. De valószínűleg jóváhagyná a színpadi változatot, hiszen szatíra ez is, mint a múlt században született eredeti. Csak éppen a mai gyerekek tárgyi környezetét, a pénzhajszát, a fogyasztói társadalom kinövéseit és az emberi értékek áruvá válását persziflálja. Talán csak a cselekmény zavaróan melodramatikus mellékszálát kifogásolná a szerző: a történetre aggatott „szívhez szóló" mese-

Jelenet a göteborgi Galilei-előadásból

elemek nélkül bizonyára még töretlenebb lenne a hatás.

A stockholmi *Sárkány* - nem mérkőzhetett a berlinivel. A Göteborg centrumától tizenöt kilométerre levő „külvárosi színház", az angerediek Galilei-előadása másképpen, de ugyanolyan erőteljesen hat, mint a Berliner Ensemble legendás produkciója.

Az angeredi szabad színház a rokontársulások többségénél kedvezőbb feltételek között dolgozik. A göteborgi Stadtsteater együtteséből látványosan kivonuló fiatal színészek eredetileg *egy* cirkuszsátorban kezdték meg a munkát. A tagok rangja, színészi múltja és az első bemutató (egy Dario Fo-komédia) sikere azonban meggyőzte a göteborgi városi vezetést a vállalkozás létjogosultságáról, és arról, hogy voltaképpen a város lakossága is jól jár, ha majdnem ugyanannyi támogatásból, két önálló színháza lesz. A szubvenció birtokában már csak otthont kellett találnia a színház-nak. Szerencséjük volt, mert baráti összeköttetések révén tudomásukra jutott, hogy a kulturális költségvetés megszorítása következtében félbehagyott angeredi gimnáziumi építkezés során már elkészült (és üresen áll) a leendő iskola aulája. A beruházók és az illetékesek még örültek is, amikor a göteborgi művészek vállalkoztak a bejáratlan épületkomplexum működtetésére. Aligha álmodhat szegény színház ennél optimálisabb játékteret: az ipari külváros szívében, viszonylag könnyen megközelíthető, tágas épület, tökéletesen flexibilis, a színházi szükségletek szerint, premier-ről premierre átalakítható, jókora, amfiteátrum jellegű nagyterem ... S mindez a legmodernebb kivitelben, megfelelő kiegészítő- és kiszolgálóhelyiségekkel, tágas folyosóval, próbatermekkel, mozival, büfével.

A Galilei előadásakor sajátos, görög kereszt formájú deszkakifutópálya osztotta négy részre, pontosabban négy nézőtérmezőre a termet. A közönség széksorai amfiteátrumszerűen, ferde sorokban fogták körbe a pallók metszéspontját. A játék a nagyterem északi oldalán levő tágasabb főszínpadon indult, ám színhelye jelenetről jelenetre, sőt, sokszor egy-egy jeleneten belül is változott. A látótér nyugati szélén kétszintes színpad húzódott, a magasban a kórus helyezkedett el. Hasonló emelt szintű terek, pontosabban balkonok osztották meg a főszínpad játékterét is. De színpadként funkcionált a nézőteret tagoló görög kereszt, a diagonál kifutópálya is. Az ezen zajló jelenetek hangsúlyos fizikai közelsége szinte szereplővé avatta a közönséget is. Mi voltunk a vásári tömeg, és mi játszottuk Galilei perének néma tanúit is. A cselekmény íve szerint folyamatosan változó játékteret a közönség azért követheti, kísérheti mindvégig figyelemmel, mert a praktikus szerkezetű nézőtéri ülőbútorok lehetővé teszik számára, hogy minden erőfeszítés nélkül fordulhasson, megváltoztathassa a maga látószögét. A térélménynek ilyen módon megkülönböztetett szerep juta játékban.

Am az előadás igazi élménye nem ez, hanem Sven Wollter nagyszerű Galileije. Ez a Vajda László darabos-mackós bájával, Bessenyei Ferenc temperamentumával és orgánumával rendelkező fiatal színész, szinte hihetetlen átalakuláson ment keresztül a darab folyamán. Csillapíthatatlan, mohó életvágyában a reneszánsz ember mindent akaró energiája feszül, de első pillanattól érzékelteti a szellemi erőfeszítés örömét, a tudás felelősségét is. Boltíves homloka mögött érzékelhetően súlyos gondolatok kergetik egymást. Wollter színészi formátumából látszólag könnyűszerrel telik a zsenire. Csak az udvari környezetben, díszruhában veszti el ez a svéd Galilei a maga belső biztonságát, amikor öntörvényű saját világából a másikba, a cicomás hétköznapokéba lép. Azután, ahogy a dráma cselekménye halad, a színész maszk nélkül öregszik. A szeme fokozatosan elveszti a fényét, ahogy az őt fenyegető hatalmak legyőzhetetlenségének tudatára ébred. Arcán egyre mélyebbek a redők. Később a lényéből fakadó bizalom és a tapasztalatok által rákényszerített bizalmatlanság között vergődve, elérkezik a nagy próbatételhez. Tanainak visszavonásáról csak a távoli géphang és a mindent betöltő harangzúgás tudósít. Amikor újra látjuk, egy majdnem eszelős, reszkető fejű aggastyán, Galilei élő kísértete jelenik meg előttünk. Ám Wollter skálája ezzel sem merül ki. Élete végén, mikor elárulja a megőrzött tanítások rejtekhelyét, bölcs nevetésében már a hívságokon felülemelkedő fölény nyilatkozik meg, alakja egy pillanatra Michelangelo Mózes-szobrát idézi, de talán csak azért, hogy még keservesebb legyen a néző számára a búcsúképben megjelenített leépülés. Hogy mindenki pontosan értse: Peter Oskarson rendező és Sven Wollter értelmezése minden mentségétől megfosztja a tudomány elveit eláruló tudóst. A Brecht-dráma szövegváltozatai közül is a legkeményebbet választották. Az előadás azt sugallja, hogy nincs a világon olyan tudományos mű, amit csak egyetlen ember írhatott volna meg. Az előadás gazdag műsor-füzete is harcos politikai állásfoglalás az atombomba, a fegyverkezés ellen. De az előadás hatása erőteljesebb és maradandóbb a fényképes agitációnál.

A színház csapata - szándéka szerint - Angered munkásközönségét kívánja bevonni a művészet eszközével is a társadalmi döntésekbe. Az érdeklődés *a Galilei* iránt valóban rendkívüli. Göteborgi színész kollégától és a városi könyvtár igazgatójától is hallottam, hogy hetek óta nem sikerül jegyet szerezniük Angeredbe. De a színház előtt jobbára göteborgi luxuskocsik parkoltak. A társulat tagjai a szünetben kérdőíveken tudakolták a nézők hovatartozását, iskolázottságát, véleményét. A szándék és az eredmény, amely a Brecht-dráma elő-adásában olyan tökéletesen fedte egy-mást, a közönség szociális összetételé-nek megváltoztatását illetően még várat magára. Ez azonban egy jottányit sem von le a művészi és eszmei igények dolgában is következetes társulat érdeméből.

Kéthetes színházi tanulmányutam során leginkább ez az előadás győzött meg arról, hogy a svéd színháznak nemcsak a múltja és a jövője - a jelene is izgalmas. Hogy Strindberg árnyékából a fényre érkeznek a legjobbak.

SZÍNHÁZ

THEATRE

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

Résumé

Tamás Koltai:

En visite chez d'autres nations

A Cologne on vient d'organiser pour la première fois le festival représentatif du théâtre contemporain, sous le titre *Théâtre dans le monde 1981*. En rendant compte de quelques spectacles importants de cette revue internationale, le critique cherche en même temps aussi à définir la notion du « théâtre mondial ».

Zsuzsa Kaán:

Des mandarins miraculeux

A l'occasion du centenaire de Béla Bartók, le corps de ballet de l'Opéra National et le Ballet Sopianae de Pécs ont repris leurs représentations antérieures du ballet *Le Mandarin miraculeux*, tandis que le Ballet de Győr en a créé une version nouvelle, dans la chorégraphie expressive et insolite d'Iván Markó.

Katalin Keserű:

In memoriam Bartók

C'est sous le titre *In memoriam Bartók* que Ferenc Sík a réalisé au Théâtre du Château de Gyula *Le Château de Barbe-bleue* et la *Cantate profane* du maître. Les effets théâtraux vigoureux et insolites de la soirée s'adaptent fort bien aux oeuvres classiques.

József Vinkó:

Il faut (ou faudrait) faire le devoir

Dans la pièce *Alléluia* de l'auteur débutant Mihály Kornis, créée par l'ensemble du Théâtre National, on voit sur la scène trois générations d'une impuissance à peu près égale. Le texte se distingue par une vision sociale sensitive et originale ainsi que par une richesse exubérante du dialogue qui risque parfois de donner dans la verbosité, compromettant ainsi l'esprit pétillant de l'auteur. Toutefois la mise en scène de Gábor Zsámbéki réussit à réduire ce défaut.

Tamás Tarján:

Un drame national

Les Preneurs d'otages, pièce nouvelle de Miklós Hubay a vu le jour au Théâtre du Château de Gyula. A ce propos le critique dresse le bilan des quatre décennies de la carriere théâtrale de l'auteur, recherchant en premier lieu la source de la passion créatrice de cette oeuvre d'une richesse exemplaire.

István Nánay:

Plusieurs « Chicago »

En suite de problèmes de droits d'auteurs et d'accidents de répertoire *Chicago*, le musical d'Ebb, Fosse et Kander a été présenté au cours de la saison par trois théâtres hongrois. Comparée aux représentations spectaculaires mais médiocres du Théâtre Municipal de l'Opérette et du Théâtre National de Pécs, la mise en scène de Tamás Ascher à Kaposvár se distingue par la justice qu'elle rend à toutes les valeurs de l'oeuvre.

Péter György:

Tarzan en Hongrie

Le Théâtre en Rond a créé cet été une pièce quasi inconnue mais d'intérêt national de Lope de Vega, intitulée *La Bête de Hongrie*. Adaptée par Géza Páskándi et mise en scène par Károly Kazimir, l'expérience bâclée qui voudrait par devoir passer pour expérimentale ne prête en somme qu'à l'ironie.

Valéria Nádra:

Un livre d'images déprimant

The Elephant Man, pièce de Bernard Pomerance ressemble surtout a un livre illustré déprimant, dont le caractère par excellence épique reste étranger à tout conflit dramatique réel. La représentation au Théâtre de Pest se distingue pourtant par une mise en scène et une interprétation solides et équilibrées.

Zsuzsanna Katona:

Enseigner en jouant

Les deux dernières créations du Théâtre des Enfants de Budapest: *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll et la comédie classique hongroise d'Ede Szigligeti, *Liliomfi* illustrent assez bien l'absence d'une idée claire des buts pédagogiques que devrait suivre cette compagnie. Par conséquent on y est loin de créer un style qui enseigne en jouant et joue en enseignant.

Eszter Révy:

Un théâtre âpolitique importé

La section hongroise du Théâtre d'Etat de Nagyvárad (Roumanie), invitée par la ville de Debrecen, y a apporté deux pièces: *Meubles d'époque et croix en bois* de Mazilu et *La Mer* d'Edward Bond. Le public de Debrecen a vu deux spectacles précis et disciplinés, offrant à l'esprit une véritable fête.

Anna Földes:

La Nuit des tribades dans le Thèâtre de Château

Sur les traces de la représentation à grand succès de Miskolc, le Théâtre de Château de Budapest a lui aussi mis à l'affiche *La Nuit des tribades* du Suédois Per Olov Enquist. Notre collaboratrice prend le parti de cette réalisation assez mal reçue par les critiques et contestant certaines vues de ses collègues elle met l'accent sur les aspects positifs du spectacle.

Péter Szántó:

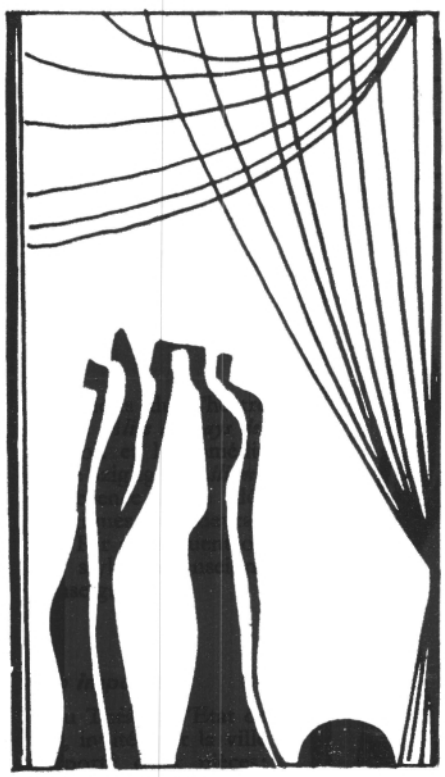
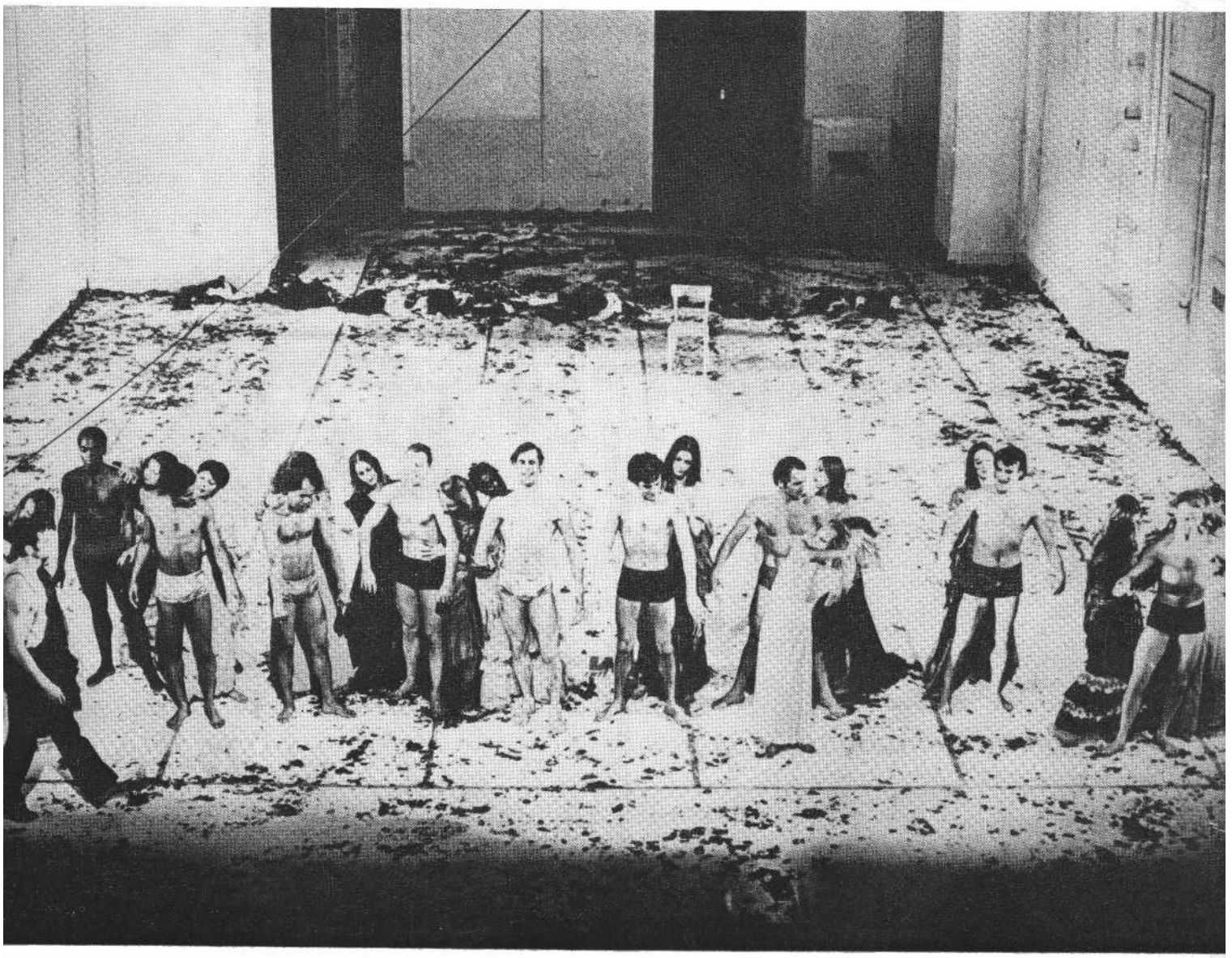
Thersite avec une Leica

István Jeney, le jeune acteur du théâtre de Szolnok s'est distingué récemment par plusieurs interprétations remarquables. Dans cet interview il définit son art poétique et résume les expériences de sa carrière.

Anna Földes:

A l'ombre de Stindberg?

Le journal théâtral de notre collaboratrice résume les expériences d'un voyage d'études en Suède. En rendant compte des événements de l'année jubilaire de Strindberg et de plusieurs autres nouveautés suédoises, elle décrit aussi la structure théâtrale de ce pays scandinave et esquisse, en plus, le fond social des soirées de théâtre.



Ára: 25,– Ft