SZÍNHÁZ

Szántó Judit: A virág hazai • Koltai Tamás: „Szebb az emlék, mint az élet" • Vass Zsuzsa: Krisztus a színpadon Duró Győző: „Pekingi opera" • Földes Anna: TIP-vendégjáték, 1984 • Füst Milán: Máli néni (dráma)

1985
Március

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XVIII. ÉVFOLYAM 3. SZÁM
1985. MÁRCIUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
1054 Budapest V., Báthori 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 vezérigazgató
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 360,- Ft, fél évre 180,- Ft
Példányonkénti ár: 30,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, Postafiók 149

Indexszám: 25.797

85.0312 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

Borítón:
Gáspár Sándor (Alfonz) és Margitai Ági (Máli néni) a Játékszín Füst Milán-előadásán

A hátsó borítón:
Csányi Árpád díszlete a Tartuffe várszínházi előadásához (Iklády László felvételei)

TARTALOM

játékszín

SZÁNTÓ JUDIT
A virág hazai (1)

GYÖRGY PÉTER
Tartuffe, avagy az ifjúság édes varázsa (5)

KOLTAI TAMÁS
„Szebb az emlék, mint az élet" (9)

VASS ZSUZSA
Krisztus a színpadon (11)

SOMLYAI JÁNOS
A lebontott hotel (15)

SZ. J.
Vásárfia Galíciából (18)

vendégjátékok

DURÓ GYŐZŐ
„Pekingi opera" (20)

FÖLDES ANNA
TIP-vendégjáték, 1984 (25)

PÁLYI ANDRÁS
Quo vadis, Irydion? (29)

SZENTGYÖRGYI RITA
Műhely Színház Belgiumból (30)

négyszemközt

BARTA ANDRÁS
Beszélgetés Major Tamással igazgatói működéséről (32)

F. A.
A profizmustól a személyességig (35)

világszínház

CSÁKI JUDIT
Kialszanak a fények? II. (39)

JOAN MELLOAN
Az amerikai regionális színház (43)

szemle

KOVÁCS DEZSŐ
Tanuljunk gyorsan, könnyen Shakespeare-t olvasni! (47)

drámamelléklet

FÜST MILÁN **Máli néni**

SZÁNTÓ JUDIT

A virág hazai

A Máli néni a Játékszínben

A közvélemény számítógépe „kedves-nek" ígérkező esti szórakozást dobott ki, amely bizonyára jól illeszkedik majd a Játékszín új profiljához, a lapok többnyire másodvonalbeli kritikusaikat küldték ki. Akadt dolga a szájpropagandának, míg elterjedt a hír: a körúti szín-padon eseményhez lehet asszisztálni. Jelentékeny magyar ősbemutató, adekvát, korszerű előadásban, középpontjában egy olyan alakítással, amely máris az évad egyik vezető teljesítményeként tartható számon.

Ki tudja, fény derül-e valaha a rejtélyre: miért süllyesztette Füst Milán író-asztalfiókba ezt a húszas évek végén-- harmincas évek elején született komédiáját (bár még ez a keltezés is csupán következtetéseken nyugszik); neki, a sebeit monomániásan dédelgetőnek e mű mellőzése még csak nem is fájt, írásaiban említést sem tesz róla - igaz, ezúttal a mellőzés tőle magától eredt. Vajon eleve nem látott esélyt számára, holott a látszólag sokkal kedvezőtlenebb esélyek-kel induló Boldogtalanokkal *s* később a *IV. Henrik királlyal* nem röstellt kilincselni, utóbbival még külföldön is?

Persze korántsem bizonyos, hogy a *Máli nénire* - ellentétben az előadás egyik bírálójának vélekedésével - feltét-lenül siker várt volna a maga korában. Expozíciója, alaphelyzete a megtévesztésig hasonlít az egykorú nemzetközi piac termékeire, az írógépmesék és meseautók világára, vagyis az akkori, nagyon is szűk, nagyon is körülírt közönségtáborban olyan beidegzettségeket pendíthetett volna meg, amelyek meg-sértése, felborítása aztán nagyon is sérelmesnek találtatott volna. Ha viszont a rendező megpróbál nem tudomást venni a mű igazi karakteréről - melynek érzékeltetésére a korabeli magyar rendezők-nek amúgy sem voltak eszközeik -, akkor *a Máli néni* egyszerűen elszürkül, jelentéktelenné válik. Hiszen kevés ben-ne az exportdráma műfajától elvárt látványosság, színesség, a szereplőket pedig csakis a többértelműség élteti, egyértelműnek játszva - és a szereplők még Molnár Ferencnél is laposan egyértel műek - megszűnnek élni (mint ahogy a Molnár-figurák egysíkúságukban nagyon is látványosan elevenek, legalábbis egyfajta színpadi konvenció és stílus ér-telmében).

Meglehet tehát, hogy Füst Milánnak éppenséggel szerencséje volt; furcsa, ferde szerencséje persze, amilyen egész színházi fejlődésünkhöz illik: *a Máli néni,* bukások emlékétől nem terhelve, pontosan akkor bukkant fel a maga érintetlenségében, amikor a színház tolmácsolni, a közönség érteni és élvezni tudja. Hogy közben az író rég halott, és míg élt, nem válhatott a magyar és az egyetemes drámairodalomnak azzá a jelentős, irányt szabó egyéniségévé, akivé minden meglevő, töredékes jel szerint válhatott volna, az bizony szomorú. Cserébe most, 1984/85-ben van egy nagy színházi sikerünk. Jó lenne legalább most nem lekésni róla, és meg-szívlelni, amit ez a jó fél évszázados modern játék a mának mond, életről, drámáról, drámáról az életben s az élet-ről a drámában .. .

Füst Milán, aki - drámáihoz 1957-ben írt, meglehetős szívszorító előszavában - rezignáltan vallotta magát „kétségtelenül drámai tehetségnek", ugyanitt azt írja: a *Boldogtalanok* után úgy döntött, hogy „abbahagyom a realista drámával való minden kísérletezésemet, annál is inkább, mert a bennem levő démon eb-ben a műfajban nem tombolhatja szabadon ki magát". Aztán eltűnődik: de hát akkor milyen drámai stílust válasszon, hiszen nézete szerint ilyenből összesen csak háromféle létezik: a görögöké, Shakespeare-é, valamint a modern realizmus-naturalizmus; no meg néhány egyé-ni stílus, például a Maeterlincké vagy a Crommelyncké. Ilyen egyéni útra kívánt lépni ő is a *Henrik királlyal. A Máli* néniről viszont itt is megfeledkezik, ha-csak nem rá vonatkozik a következő pejoratív utalás: *(a Boldogtalanok* után) „régebben kísérleteztem még vele (ti. a naturalista drámával) egy ideig, de soha többé nem sikerült fából a vaskarikát megcsinálnom".

Pedig hát sikerült. A fenségestől a nevetségesig csak egy lépés az út - mondják a franciák. A kommersz vígjátéktól a groteszkig még ennyi se - variálhatnánk. Persze, lehet ez a groteszk, ez a lényegi képtelenség (szándékosan nem a művészi kategóriává lett „abszurd" szót használom) szándéktalan, tehát művészietlen (a harmincas évek magyar vígjáték- és bohózati termésé-nek minden sorából csak úgy süt felénk a képtelenség„ a szándékolatlan önparódia). Am ha az író világ- és emberlátásának immanens velejárója, akkor olyan művek születhetnek, melyek az évtizedek múltával egyre modernebbnek tűnnek. Hiszen ez Feydeau XX. századi halhatatlanságának titka is, noha - briliáns technikus lévén -- az ő darabjai egy az egyben is hatásosak és sikeresek; az elmúlt évek hazai Feydeau-kuhusza jól mutatja a kétfajta megközelítés polarizálódását, bár kritikánk általában csökönyösen összemossa őket. Füst Milánt viszont - s ez mesteremberi gyengeségét, írói és drámairói nagyságát mutatja - nem lehet kétféleképpen is jól játszani. Mint már utaltam rá, *a* Máli *néni* kom-

Füst Milán: Máli néni (Játékszín). Gáspár Sándor (Alfonz) és Egri Kati (Tilda)

mersz vígjátékként kezelve abszolút hatástalan és érdektelen lenne.

Adva van tehát egy kellőképp megbolondított, de ezzel együtt is teljesen szokványos vígjátéki alaphelyzet. Egyfelől a méltóságos vezérigazgató a maga hatvan évével, fia, Alfonz, az ifjabb igazgató, valamint Horváth Laci úr, a főkönyvelő ugyanazt *a* lányt szereti: Margitkát, nagyságos Lassányi Margit úrleányt, a csinos titkárnőt, aki ugyan három hódolója közül az utóbbi érzelmeit viszonozza, de ezt, mindkettőjük érdekében, nem meri kimutatni. Másfelől, adva van a vezér leánya, Alfonz húga, Tilda, aki viszont évek óta egy a színen meg nem jelenő festőt szeret, s titkon gyermeket is szült tőle (természetesen egy hosszabbra nyújtott rivierai nyaraláson). Öt ember, öt jellegzetesen egy-korú vígjátéki hős sorsa vár tehát az ex-pozíciótól kezdve megoldásra. De ez az öt ember, noha elsőrendű érdeke lenne, nem tesz semmit helyzete kedvező tisztázására. A dráma végén is ugyanígy epekednének, szenvelegnének, alakoskodnának, ha nem lépne fel a szegény rokon, Novák Ferencné, született Amál, aki ebben a patthelyzetben kitűnő szimattal ismeri fel a lehetőséget önmaga és betegeskedő, szenilis férje szanálására. Amál úgy dönt, hogy az egymást keresztező érdekeket nem leplezni, simítani kell, hanem éppen ellenkezőleg, nap-világra hozni, a végsőkig élezni, s visszavonulási utat sem hagyva a riadozó érintettek számára, terelni őket a mindenkit kielégítő megoldás felé. Mind-ehhez Máli úgyszólván tálcán kapja a katalizátort: a csecsemőt, aki történetesen Tildáé, de ez mellékes, hisz bárkié lehetne, s Máli eszerint is alkalmazza: olyan bravúros ügyességgel forgatja a pályást, hogy sorra mindenki atyának, illetve anyának érzi magát. Bevallom, házi használatra készítettem is egy táblázatot, melyben a szereplők váltakozó tévképzeteit, illetve ezek drámai metszéspontjait igyekeztem pontosan fel-tüntetni, de ennek részleteitől megkímélem az olvasót - nem itt a lényeg.

A konfliktusok végül rendre megoldódnak. A vezérigazgató rádöbben, hogy öreg ember mégiscsak vén ember, és lemond Margitról; fia, Alfonz rádöbben, hogy e zavaros helyzet meghaladja az ő csekély befogadóképességét, s inkább lesz Londonban világfi, mint Pesten megcsalt férj ; Margitka és Horváth úr tehát egymáséi lehetnek, a csecsemő pedig visszakerül hites szülőanyjához,

Margitai Ági a Máli néni címszerepében (Játékszín)

Tildához, aki a csüggedt vezér atyai beleegyezését bírva immár törvényesítheti szerelmét.

De mitől több mindez mérsékelten mulatságos, helyenként saját csomóiba gabalyodó félreértéses helyzetvígjáték-nál ? Részben már attól is, hogy ez a cselekmény, melyben minden kezdeményezés csakis Máli néni kezében van, pontosan kifejezi a figurák bábszerű önállótlanságát, permanens hamis tudatát, helyzetfelmérésre való képtelenségét, ha úgy tetszik, saját sorsuktól való elidegenedettségüket. Félrehallott célzások, ottfelejtett kompromittáló levelek, rosszul időzített betoppanások - mindezek az ősi dramaturgiai kellékek itt visszatalálnak ősi funkciójukhoz, vagyis a szereplők önismeretének és helyzetértékelésének bizonytalanságához; *a Máli néni* figurái nemcsak egymásról, de önmagukról is hajlamosak elhinni bármit, a happy endhez is úgy sodródnak el, hogy fogalmuk sincs, mitől pottyan ölükbe a szerencse, s reagálásaik bizarr egzaltációjában a naturalista vígjáték sémáit feloldja a bohózat ősi abszurditása.

Itt van azután az egykorú színpadi irodalmunkban jóformán egyedülálló nyelvezet kaotikus groteszksége, mely Feydeau-tól Ionescoig ébreszt asszociációkat, miközben ugyanakkor a köznapi miliővel feleselő helyenkénti gunyoros emelkedettsége, ritmizáltsága, váratlan szókapcsolatai leginkább Szomory Dezsőre emlékeztetnek, egy lényeges különbséggel: Füst Milán nyelvezete soha nem ittasul meg önnön szárnyalásától, mindig ökonomikus marad. Igaz, az irónia éppenséggel Szomorytól sem idegen, de ott inkább önmagára, saját alkotói énjére és stílusára irányul, míg Füst Milán mindenekelőtt tárgyát szemléli ironikusan, és hiányzik belőle a szomorys szubjektivizmus, a figurákkal való lángoló azonosulás.

De a mű sajátosan modern felhangjának kulcsa elsősorban mégis a címszereplő pazar, újszerű figurája. Máli néni-nek semmi köze például *a Játék a kastélyban* Turaijához, aki egy egyszeri konkrét cél érdekében fél kézzel, játékosan bonyolít le egy jó szándékú intrikát, s noha okosabb náluk, lényegileg tökéletesen belesimul partnerei világába. Máli néni, az élettelen, bábszerű figurákkal szemben, maga az egzisztenciális manipulátor, aki helyzete parancsára ételemeként éli az intrikát, melynek irányultsága teljesen mellékes számára; ha az válnék hasznára, ugyanilyen szenvtelenül tenné tönkre, hajszolná végromlásba a szereplőket. A Shakespeare-be szerelmes Füst Milán itt egy csipetnyi jágóságot plántált át nőbe, Pestre, XX. századba, sivár polgári miliőbe és persze vígjátékba; de mindezt be- és leszámítva is maradt a figurában valami alapvető malignus öncélúság. Elegendő ahhoz, hogy bár itt Máli „jó"voltából happy end születik, a néző megborzongjon, s homályosan érzékelje a sorsát tőle függetlenül kézben tartó erők jelenlétét.

Megjegyzendő még: amiről a fentiekben szó volt, az így-úgy fellelhető a XX. századi dráma különféle jellegzetes vonulataiban. *A Máli néni* ekképp része ennek az egyetemes fejlődésnek, s ugyanakkor, ettől el nem választhatóan, sajátosan, félreismerhetetlenül magyar. Írásom címét kifejtve: a cigaretta és a csokoládé, mellyel a Rivieráról jött Tilda Margitot szelídíteni próbálja, „kül-földről jött", de a virág, mellyel ajándékait megtetézi, a virág hazai. Piti, kisszerű, vidékies az a magyar társadalmi valóság, melyben bábuk és manipulátorok világszerte ismert típusai szembenéznek; a vezérigazgató allűrjei Nyugat-Európában főportásokat jellemeznek, s Máli néni nyomora se lenne ilyen paprikáskrumpli-szagúan triviális. A gazdagok pénzéből futja arra, hogy ha eszükbe jut, Nyugatra ruccanjanak, csak arra nem, hogy idehaza nyugati stílben éljenek. Füst Milán ezekből az adottságokból megannyi írói találatot csihol, nemcsak a couleur locale erős hitelességét tekintve, hanem például azáltal, hogy a figurák naivitását provincializmusukkal, lehetőségeik szűkösségével, a variációk gyors kimeríthetőségével is motiválja. Ezeknek a szereplők-nek nincsenek titkaik, mert nincsenek mögöttes területek, ahová visszavonul-

hatnának, ahol elrejtőzhetnének. S ez esetben a Játékszín színpadának sokszor zavaróan szűkös méretei, rossz adottságai is szinte erénnyé válnak: Makai Péter színpadképe nemcsak Máli lakásának torz nyomorúságát idézi fel találékonyan, hanem - az irodadíszletben - a magyar kapitalizmus szegényességét, csináltságát, térhiányát is, sőt a figurák említett titoktalanságát is ábrázolni tudja: hiába jelez a felirat vezérigazgatót, igazgatót, hiába vonul üvegfal mögé a főkönyvelő, a szűk térben mindenki mindenkivel permanensen együtt élni kénytelen, s mindent tudhatna egymásról, ha bármit is képes volna megérteni.

S ezzel már a színpadon vagyunk, a Verebes István rendezte kitűnő előadásnál. Verebes, évtizedes kallódás után, váratlanul talált magára, méghozzá több minőségben is, adaptáló-íróként, konferansziéként, gagmanként s újabban rendezőként is (még színészi énje vár újrafelfedezésre). Két játékszínbeli rendezése érett művészre utal, méghozzá pontosan abból a típusból, amely oly égetően hiányzik nálunk: a szórakoztató művek színpadi elmélyítésére, korszerű tartalmaik kimunkálására mutat jelentékeny adottságokat. Meglehet, hogy ez igazi területe, s komorabb, súlyosabb, netán tragikusabb művek hangzásainak előcsiholása már kívül esnék körén, s amennyire a víg játékokat elmélyíti, ezeket elsekélyesítené, bár épp a *Máli néni* arra utal, hogy ez korántsem bizonyos; de még ha így lenne, akkor is csak nyerhet általa színjátszásunk és rendezőművészetünk. Eörsi István hasonlatát kölcsönvéve, ezt a kutat is érdemes egy életpálya során minél mélyebb-re fúrni, merthogy nagy szárazság van vidékén. Es szerencsére úgy látszik: a vígjátékot egyébként meglehetős arisztokratizmussal kezelő kritikánk ezúttal fogékony volt a műfaji definícióktól független igazi értékre, s így elősegítheti, hogy Verebes, megkésett outsiderként, beevezhessen elfogadott rendezőink körébe, méghozzá úgy, hogy közben meg-őrizhessen valamennyit ebből az outsiderségből, amely egymástól olyannyira különböző rendezőink összességétől megkülönbözteti.

Az előadás valóban szerencsés csillagzat alatt született. A felszín érzékeltetése itt nem alibi, futólag, mesteremberileg odakenve azért, hogy a „lényegre" rá lehessen térni. Itt a cselvígjáték is művészileg, üresjáratot nem tűrő precíz ritmusérzékkel van megcsinálva, műgonddal, pompás részletekkel, a maga sajnáltatására vájdlingból tálaló Málitól Alfonz eksztatikus némajátékáig, ahogy leül az imádott lány székére, mintegy szellemileg érintkezve annak gömbölyded fenekével, aztán rúzsát-púderét előszedve, ízlelgetve; vagy Máli végig a fején őrzött formátlan bordó kalapjáig, amely mintegy azt sugallja, hogy ez a figura „vendég" a cselekményben, s egy percig sem kívánja otthon érezni magát az általa mozgatott bábuk világában. Helyükön vannak a klasszikus bohózati vagy épp cirkuszi gagek is: az eredeti szöveg-ben például Máli „kicsi"-nek mondja férjét; a színpadon azt mondja: „ilyen öreg", de kezével alacsonyságot jelez hozzá, mint ahogy jellemző erejű az a fogás is, ahogy a mozgatott tálcán nyújtott szafaládéval a szomszéd szoba felé tereli az alkalmatlan kisöreget. Mindez jól szolgálja az alkalmilag vagy a reklám hatására betévedő, egyesti kikapcsolódásra szomjas néző örömét. Olyan elő-adásról van szó, mely rétegenként tárhatja fel magát kinek-kinek befogadóképessége, nézői érettsége szerint, *de* minden rétegében élményt és értéket nyújt. A legtöbbet persze azoknak, akik hajlandók az előadás magváig hatolni, s megélni a játszma sorsszerűségét is. Akik például élvezni tudják azt az impozáns stílusegységet, melyet Verebes legtöbb színészével el tudott fogadtatni: a minden naturalisztikus pongyolaságtól és pszichológiai igazságkutatástól mentes csináltságot, állandó szerepjátszást, artisztikus lazasággal megoldott kényszeredettséget, amely a játékot helyenként valóban a bábjátékhoz közelíti.

Máli néni: Margitai Ági

És itt van a nagy bábjátékos, Máli néni Margitai Ági, akinek teljesítménye eggyé szervül a rendezői elképzeléssel; úgy létezik a színpadon, hogy -• nem egy, különben érdemes, fontos előadásunkkal ellentétben - játékából sehol nem lóg ki a rendezői instrukció elvarratlan szála. Első megjelenésétől ő a színpadon az egyetlen valóságosan létező személyiség (ami persze még egyáltalán nem minősíti, sőt legföljebb dicséri partnerei játékát). Már citált kalapja alól lopva, de ravaszul villog ide-oda a szeme; attól a perctől, hogy esélytelen kérelmezőként besettenkedik gazdag rokona irodájába, semmi el nem kerüli tekintetét, és semmi le nem térítheti útjáról. De míg bábjai bambán mindenható-nak képzelik, ő nem leplezi a néző előtt, hogy csak stratégiája van, taktikáját az alkalom szüli. Ő csak azt tudja, hogy a status quo nem kedvez érdekeinek, te-hát bedob egy követ, még maga sem tudva, hogy az milyen hullámokat ver. Őszintén ismételgeti: „Hát tudom én?", „Mit tudom én?", de közben ellenőrzi a hullámverést, mert bár azt tudja, hogy az áldozatok akkor tejelnek a legtöbbet, ha boldognak hiszik magukat, de itt el-térő érdekeket kell egyeztetni - vagyis a szerelmeseknek úgy kell révbe jutni, hogy a hopponmaradottak is legalább elégedettek legyenek sorsukkal, s mind egyaránt neki legyenek hálásak, mint önzetlen jótevőnek, anélkül, hogy manipulációiról sejtelmük is lenne. Margitai pompásan érzékelteti, hogy bár egyes fordulatok *az* ő számára is váratlanok, alapjában semmi meg nem lepheti, mert tökéletesen ismeri embereit; ugyanakkor, minden eshetőségre készen tartja az ősi reflexeket, a megalázkodást, a siránkozást, a hízelgést, a szegényember-elvárt bárgyúságot, s ezeket bevetve lendíti át magát a meglepő, de - ő tudja!

Szirtes Ági (Margit), Erdődy Kálmán (Novák bácsi), Egri Kati (Tilda) és Margitai Ági (Máli néni) (Ikládv László felvételei)

- esetleges és következmények nélküli fordulatokon.

További sajátos szín Margitai játékában, hogy ez a nagy és sikeres manipulátor nem élvezi sem a játékot magát, sem a győzelmeket, még az áhított célt: a szaporodó s hízó pénzes borítékokat sem. Mosolytalan komorsága kísérleti alanyai szemében erkölcsi komolyságnak tűnhet - a nézőt nem tévesztheti meg. Kedvetlen, fásult intrikus ő, hiszen nem ráadás-örömöket, nem luxust könyököl ki magának, csak a maga és tehetetlen férje puszta létfenntartását; legföljebb újra és újra bebizonyosodó szellemi fölénye szerez neki valami fanyar, már-már keserű elégtételt: lám, okosabb vagyok mindannyiotoknál, mégis rátok szorulok. Ez egyébként, ha úgy tetszik, az alakítás társadalomkritikai magva: Margitai Ági Málija végig tudatában van annak, hogy őt, a nagy manipulátort is kívülről irányítja, motiválja az a berendezkedés, amely minden esélyt az üresfejűek és manipulálhatók kezébe adott. Ezért, hogy ez a Máli - az egy férje kivételével - minden szereplő iránt tökéletesen közömbös, olyan totális, megvető és bizalmatlan közönnyel, amilyen monolitikus gonoszsággal ugyane színpadon korábban Sarkadi Vinczénéjét eljátszotta. A feladat itt másképpen bonyolult: minden pillanatban szimultán játékra van szükség, mert itt érdeklődést, figyelmet, sőt együttérzést kell mutatnia partnerei iránt, s csak a néző veheti észre, hogy mást mond a szó és mást a gesztus, a testtartás, a tekintet; az odaadóan figyelmes szem nem a jóságos idős nagynénié, hanem az áldozatát éberen leső kígyóé, bárha az áldozatok adott esetben a kígyót épp azzal lakathatják jól, ha életben maradnak. Egyszóval, típusteremtő alakítás, melyben a pontos és sokrétű belső tartalom hibátlan szakmai megvalósításban, műfaj- és stílusbiztonsággal ölt formát. Remélhető, hogy nem marad folytatás nélkül, és a szabadúszóstátust ki-használva több színházunk fog folyamatosan Margitai Ágiban is gondolkodni.

A befogadó színházban rendező Verebesnek külön érdeme, hogy Margitai köré, korántsem rutinszerű, hanem helyenként meghökkentőnek látszó választásokkal majdnem perfekt gárdát szervezett, két szereposztásban is, melyek tagjai közül csak az öreg szolgáló másik alakítóját, Szende Bessyt nem sikerült látnom. Simonyi Magda viszont teli-találat, „kicsiben" ugyancsak típus-teremtő, állandó szeppentségbe merevült mesebeli boszorkány, picire össze-húzódó „nagydarab" (pompás epitheton ornansa szerint), a cselédi létezés élő metaforája, aki csak vedlett haszna-vehetetlenségével jelzi, hogy azért ő konkrétan mégiscsak egy elproletarizálódott nagysága cselédje.

Az újabban az egyeztetés rejtelmei szerint keveredő kiosztások közül az ideális az, amelyben Egri Kati játssza Tildát, Szirtes Ági Margitot és Nagy Sándor Tamás Horváth urat. Egri Kati alakításának értéke leginkább Frajt Edit egyébként finoman és ízlésesen meg-oldott játékával egybevetve rajzolódik ki. A szolnoki vendég színésznő ugyanis megérezte, hogy ez a már huszonötödik évét taposó gazdag úrileány, aki magát vénlánynak tartja, miközben törvénytelen gyermeket rejteget, nem felelhet meg a szép és kissé unott milliomoskis-asszonyok általános kliséjének. Ez a Tilda szögletes, groteszk, gátlásos teremtés, aki pénze és rikító eleganciája ellenére is rosszindulattal acsarkodik a hibátlan mézeskalácsbájú gépírónőre, s alighanem csak azért varrta magát a láthatatlan piktor nyakába, mert másnak nem kellett. A veszély itt az, hogy az így felfogott figura szükségképp okos is, és várható lenne tőle, hogy ő egymaga átlát Máli mesterkedésein; Egri Kati. ennek kivédésére elővesz egy újabb, de az előbbiekből logikusan eredő szint, éppen a női kiszolgáltatottságot, amely elhomályosítja értelmes tekintetét, s őt is a csodaváró nyájba tereli.

Szirtes Áginak eddig talán legmeggyőzőbb alakítása ez a Margit, amely-ben korábbi naivaszerepeinek rész-eredményei gyümölcsöznek. Kifogástalanul értve az előadás stílusát, a cukrozottságot hajtja szenvelgésbe, sőt hisztériába; némi női fifikán kívül - amely csak a fogékony férfiak szemében tüntetheti fel titokzatosnak - semmi fegyvere nincs, a világból, az emberekből csak annyit fog fel, amennyi egy adott pillanatban látókörébe kerül, s ezért nincs magatartási vonala sem, csak pillanatról pillanatra változó reakciói. Vele szemben Papadimitriu Athina talpraesett modern flappere túl okos a figurához. Az ugyancsak Szolnokról meg-hívott Nagy Sándor Tamás a hősszerelmes teljes súlytalanságát játssza el, permanens kótyagos mámorban úszva; bájos jelentéktelensége, kedélye, melynek léggömbjét bárki felfújhatja, s bárki ki-pukkaszthatja, tökéletes manipulációs alannyá s egyben Margitka eszményi választottjává teszi. Hasonló felfogás érvényesítésére tesz kísérletet a másik szereposztásban Trokán Péter is, ám merevsége elárulja, hogy ebben a szerep-körben a hős alkatú színésznek még kevés az iskolázottsága.

Margitai Ági mellett az előadás legperfektebb alakítását mindkét szereposztás Alfonza, Gáspár Sándor nyújtja. Iskolajáték az övé; a tulajdon húga által idétlennek jellemzett ifjabb igazgató már-már commedia dell'arte-szerűen merev, beidegzettségek és reflexek által mozgatott clownfigura, aki már Máli fellépése előtt is tökéletes példája a manipuláltságnak. Gáspár mimikai és gesz-tuskultúrája, képlékenysége, ritmus- és poénérzéke valóban kivételes; alakításának egyetlen hibája, hogy az elmúlt három-négy évben már többször lát-ható volt, különféle szerepek kapcsán.

Most kellene talán intellektuális súlyú figurákkal megterhelni.

Két további (állandó) szereplő némileg kirí az előadás ritka stílusegységéből. A hetvenhét éves - Verebes által a civil nyugdíjas létből szerencsés kézzel kiemelt - Erdődy Kálmán elragadó Novák bácsi, de játékába időnként rég beidegzett öntetszelgés nyomul, a groteszk félelmetesség elhalványul az ,,aranyosság" javára, s elvész a vegetatív létezésnek Füst Milánnál kétségkívül meglevő dimenziója. Bozóky István mint vezérigazgató kissé hagyományos vígjátékokból hozta át a „tisztes őszes halántékot", finoman, sőt csipetnyi lírát és csipetnyi öniróniát is keverve alakításába; ez a figura azonban nincs igazán kitalálva.

S végképp nincs kitalálva - a rendezés egyetlen komoly hibájaként - a „másik Margit" poénlehetőségben potenciálisan gazdag figurája; Hirling Judit szürke s ami nagyobb baj : esetlegesnek ható játékából nyomokban sem sejlik elő valamilyen rendezői elképzelés arról, hogy ki ez a leányzó, hogyan válhatott a gazdag Tilda barátnőjévé s legfőbb bizalmasává, miért kapta ő is Füst Milántól a Margit nevet, s egyáltalán, mit keres ebben a nagyon is céltudatos darabban, amely akkor is céltudatos, ha Verebes Istvánnak - s a vele együtt munkálkodó Bárdos Pálnak és Faragó Zsuzsának - nem csekély dramaturgi munkát is adott. A mester ugyanis az amúgy is bonyolult intrikát játékosan túlírta, a szándékosan áttekinthetetlen időnként zavaróan zavarosra sikerült, s kezdetben a szövegből, később pedig színpadi képmásából kellett kifejteni a kőkemény lényeget. Sikerült. A jó ügyhöz méltó erőfeszítések eredménye egy előadás, amely a műalkotás magától értetődőségével fogadtatja el magát.

Füst Milán: Máli néni (Játékszín)
Rendező: Verebes István. *Díszlet:* Makai Péter. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Irodalmi munkatárs:* Bárdos Pál. *Dramaturg:* Faragó Zsuzsa. *A renderő munkatársa:* Bodori Anna. *Zeneszerző:* Fekete Mari.

Szereplők: Margitai Ági, Erdődy Kálmán, Bozóky István, Gáspár Sándor, frajt Edit-Egri Kati, Szirtes Ági-Papadimitriu Athina, Nagy Sándor Tamás-Trokán Péter, Hirling Judit, Simonyi Magda Szende Bessy, Deme Zsófia.

GYÖRGY PÉTER

Tartuffe, avagy az ifjúság édes varázsa

Hadd kezdjük kivételesen a végén, hiszen Szinetár Miklós rendezése a Várszínházban az utolsó jelenetre van kiélezve, s elsősorban ez, a végső poénra kihegyezett értelmezés az, amely valóban egyénivé, emlékezetessé teszi az előadást.

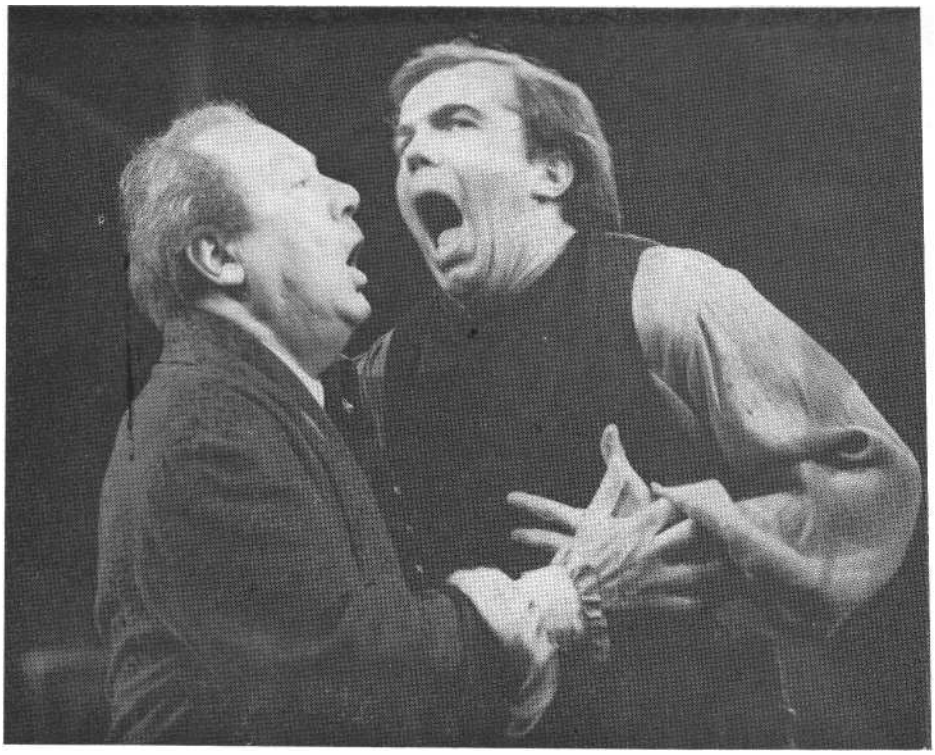
Szinetár értelmezése, a végjáték új megoldása egyszerű és önmagában véve feltétlen hatásos is. Tartuffe-öt itt nem éri utol igazán a végzet. A király a Rendőr hadnagy képében - . talán azt is mondhatjuk: még - megóvja ugyan Orgont, hiszen hű és kellőképp szer-vilis szolga ő, de a rettenet alól épp hogy felocsúdó férfiúnak látnia kell, amint a király emberei hosszasan s békésen poharazgatnak a leleplezettel. A Lojális úr, a Rendőrhadnagy és Tartuffe által előadott hármas némajáték pillanatról pillanatra alakul, minden másod-percében kidolgozott, s végül egyértelmű: Tartuffe előbb megalázottan kushad, hízelkedik, utóbb pedig már egyre magabiztosabban, a nyomás alól szabadultan emelgeti poharát, s csapkodja társai vállát, amint ők az övét. Hiszen - sugallja a jelenet - a király óvatos, s nem óhajtana ilyen jóképű s jó képességű gazemberekről lemondani, végre is a képesség azé, akit szolgál. Ne legyen illúziónk: a hatalom szempontjából nin-csenek felhasználhatatlan emberek. Vala-mire mindenki jó. S Tartuffe *nem is akárki.* Igy, az elmaradt igazságtételt látván, talán meg kellene hogy keseredjék a szánk íze, hiszen ezt, a realitás ismerős ízét akarta Szinetár felidézni, mondván: ne áltassuk magunkat a kelleténél jobban, az igazságosztás nem elsődleges szempont e világban. *Az,* hogy mind-ebből mikor, hol, mennyi igaz - ezt kérdezhetjük, ám a színházra mindebből annyi tartozik, amennyi a színpadon érzékileg követhető, ami tehát: látszik. A kérdés az, *hogy* a koncepció, a cseppet sem felemelő végértelmezés, a szuverénül értelmezett poén miként ízesül az előadásértelmezés egészével, hogyan lesz annak szerves, elválaszthatatlan része. Végül is valóban következik-e mindez az egész előadás hangulatából vagy sem. Része-e mindez a Szinetár által felállított világ *egészének,* vagy bizonyos fokig különállóan maradt morális tanítás, intés csupán.

Van azonban - még mindig a befejező képnél tartva - e poénos végjátéknak még egy utalása, amit, úgy vélem, jól értettem meg. Hiszen ismét a *Tartuffe*-ről van szó. A színház a színházban pesti belvilágában, épp a minap, Spiró György *Imposztorában* ért véget átírással a *Tartuffe,* s ott a darab követelte poénról volt szó. Ott is feltűnnek a hatalom emberei a színházban, kicsit többen, mint illenék s kellenék.

E hatalommal való játék, mely *imposztor* motívumaként tűnt fel, itt valóban méltó parafrázishoz jutott, s végül is így a Tartuffe a hatalomról szóló játékká lett.

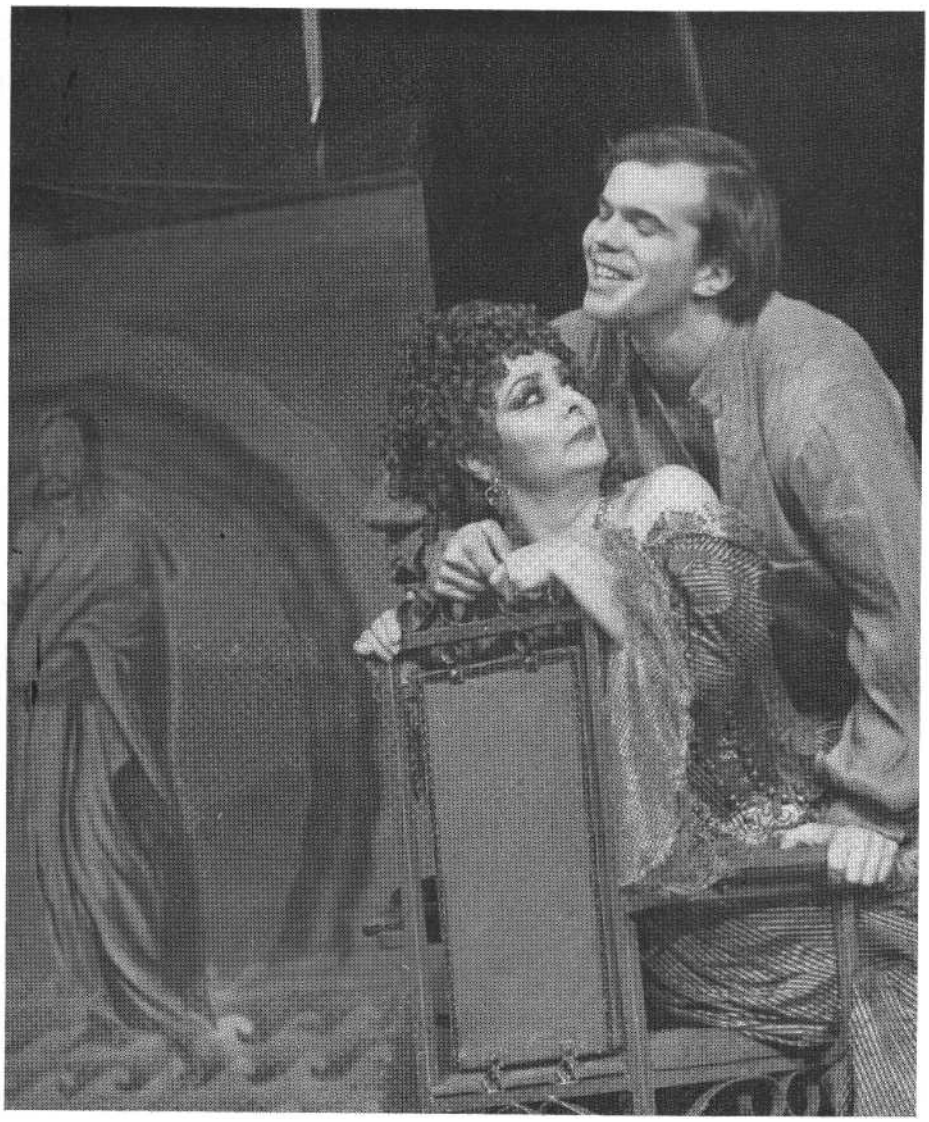
Á . az előadás *egésze* nem indokolja teljes mértékben ezt a megoldást, az összefüggések csak részben követhetők, s ahogy a hibák nagy része „megáll a saját lábán is", úgy az erények sem mindig függenek össze ezzel a befejezéssel.

Szinetár színháza ugyanis elsősorban a dekorativitásra, az ötletgazdag megvalósításra törekszik, szándéka épp annyira a néző elsodrása, mint meggyőzése, erényei így sokkal inkább a kidolgozásban s nem az elemzésben, a végiggondolt, következetes összefüggések-ben kereshetők. Az ötletek felvetésével semmi baj sincsen, sőt, talán több is fel-villan, mint ahányat értelmeznének is a színpadon, vagy mint ahányat lereagálhatnának a nézőtéren. Az alaphelyzet tradicionális hangsúlyai valóban itt is eltolódtak, s új jelentésértelmezési lehetőségek tűnnek fel. Tartuffe itt is - mint az már-már konvenció lett a legújabb időkben - erőtől duzzadó fiatalember. Azaz nem lecsúszott, pályája delelőjén túljutott gazember, hanem reményteljes szélhámos, vonzó gazfickó. Ennek megfelelően Orgonból értelemszerűen nosztalgikus öregember lesz, hiszen Tartuffe kora szerint a fia lehetne. Annyi bizonyos, hogy őt immáron minden erő elhagyta, s a Tartuffe-ön kívüli világ iránti rosszindulatú közönye - melyet az utolsó jelenet oly vészesen igazol - feloldhatatlan. Ezt az Orgont a világból Tartuffe-ön kívül már semmi és senki sem érinti, ő már nem pusztán rosszban van környezetével. Semmi köze sincs hozzájuk, ezért is omlik össze *teljesen, s* így már az átalakított végről sem vesz tudomást, alig érti meg a történteket.



Kállai **Ferenc (Orgon)** és **Bubik** István (Tartuffe) a **Várszínház Moliére-előadásában**

Moliére: Tartuffe **(Várszínház).** Béres Ilona (Elmira) és Bubik István (Tartuffe)



Orgon csak ül, magábaroskadtan, s némán bámulja Tartuffe-öt; megcsalatva és elhagyatva. Elmira számára sem egy-szerű tréfa *ez* az udvarlás, hiszen nem holmi öreg kéjenctől, hanem életerős, kirobbanó fiataltól érkezik. Végre is, idősödő asszonyoktól természetes, ha meghatódnak némi ifjúságtól. Az élet-korok átrendezése tehát valóban átalakítja a színpadot, ám mindez nem több, mint *új,* értelmezéssel *kitöltendő konvenció,* új játékszabály, melynek megfelelően kell és lehet a játékot újrajátszani.

Még az új játékszabályok működése előtt vessünk egy pillantást Szinetár játékterére, a dekorativitást, látványosságot felette kedvelő és hasonló elképzelésre. Ez az előadás is - amint például *az* ugyane térben játszott *Volpone* - nagyvonalú és erélyesen összefogott. Am az elegancia és reprezentativitás időnként épp pótlékként szolgálhat, végig nem vitt értelmezések, hiányok elfedésére. Szinetár hangsúlyozottan ad a ruhákra, világításra, összképre, s a díszlet- és jelmeztervező ezúttal is meg-mutathatják, mit tudnak. Csakhogy az egész tér egy - igaz, roppant fontos - jelenettől eltekintve kihasználatlan marad; a lépcsők és ajtók rejtekei nem igazán funkcionálisak. *Az egész* díszlet igazán csak a csábítási-rejtőzési jelenetben működik. Tartuffe, mielőtt *gyakorlatban meg-*bizonyosodna Elmira szándékának igazságáról, *az egész* teret bejárja. Sorra feltépi a galéria ajtóit, mindenben veszélyt szimatol. Bubik jól játssza el a veszedelmet szimatoló álnok iszonyú feszültségét. Am épp az egész teret kihasználó *egy* jelenet érzékelteti, hogy egyébként mennyire statikusak a mozgások, mennyire a rivaldánál történik minden.

Az is pontosan érzékelhető, hogy Szinetárnak mely szerepről voltak elképzelései, pontos benyomásai, melyek értelmezését befolyásolta az utolsó jelenet koncepciója. Az előadás talán legnagyobb problémája az, hogy világosan látható, mire terjedt ki Szinetár intellektuális érdeklődése, és mire nem. Ezért nincsen igazán mód az egységes stílus érzékelésére, s nem lehet határozottan következtetni a rendezői szándék egészére, arra, amiért, gondolom, érdemes volt átalakítani az életkorokat, átszabni a feltételeket. Úgy vélem, hogy a „mi-ért" oka *a paródiára* való törekvés volt, ez lett volna a kívánt s részben el is ért cél. A paródia volt a centrumban, mely indokolttá teszi az értékrelativizmust, a szkepszist. Az enyhe csúsztatással teli,

helyenként megfogható, helyenként épp csak érzékelhető túlzás modora, mely valóban hatásos lebegtetésre vezethet. A modor így állandó kihívássá válhat, s a néző kétségek közötti „vergődése" igazi élmény alapjává lehet. A teljes és következetesen megteremtett paródia ugyanis *világosan* indokolttá tehetné a végső poént is: hiszen, ha - amint arra Szinetár jócskán utal - itt senki sem az, aki, ha itt mindenki játszik, akkor nin-csen ok a túlzott ítélkezésre, igazság és hamisság eldöntésére nem nyílik mód. Vannak az előadásban olyan szerepértelmezések és jelenetek, melyekben világosan követhető a szándék, az idézőjel iránti következetes igény. Szerencséjére nézőnek és kritikusnak egyaránt, első-sorban Tartuffe figurája az, akin mindez követhető, s az őt játszó Bubik István alakításából sem hiányzik a rendezői el-képzelést megvalósítani képes és azt sajátosan továbbalakító tálentum.

Tartuffe itt ugyanis afféle „tahó", kicsit népies figura, aki komótosan szalonnázik, bicskájával vagdosva a katonákat, melyeket gúnyosan nyújt át az ámuló és rémült Cléante-nak. Eltévedt és megtévedt kalandor ő, vidéki gyerek a fránya fővárosban. Tehát nemcsak az fontos, hogy fiatal, éppoly lényeges a modor is. Hiszen mindezt csak játssza Tartuffe. Csak akkor népies, mikor hazudozik, alakoskodik, s amint önmaga lesz, felhagy az elnyújtott hangsúlyokkal, a kántálással, a zárt magánhangzók fel-idézésével. Mikor igazat mond, azaz szerelmi tébolyban őrjöng vagy dühöng, úgy beszél, mint akármelyikünk, s a mimikri kellékeként viselt zárt, papos szürke mellényét is kigombolja, már rántja is le magáról. Bubik nyak- és fej-tartásával, járásával egyaránt érzékelteti, hogy ők ketten vannak egy személyben, mint Karinthynál Én és Énke. Reánk van bízva a döntés, melyikük az igazi, bár a végeredményben ez mindegy. A kettős játékmód valóban distanciát szül, mindez túllép a helyzeten belül indokolt alakoskodáson: Bubik itt nem-csak Tartuffe-öt játssza el kétszeresen, de mintha az egész előadást is eltolná magától, mondván: „figyelj, amit látsz, az játék, itt semmi sem egyértelműen igaz".

Ugyanakkor ez a Tartuffe kemény, férfias, ha kell, magával ragadó. Elmirán, Béres Ilona alakításán mérhetjük le, hogy mennyire nem üres szólam az ő udvarlása, mily ellenállhatatlan, sodró. Bubik egész alakításából váltásai a leg-

Kállai Ferenc (Orgon), Béres Ilona (Elmira) és **Bubik** István (Tartuffe)

Béres Ilona (Elmira), Kállai Ferenc (Orgon) és Bubik István (Tartuffe) (Ikládv László felvételei)

inkább figyelemre méltók, s talán a remek tempóérzék az, amiben igazán mesteri e fiatal színész, túl a már-már öncélúan bizonyított fizikai állóképességen, karakterformáláson. Semmit sem siet el, s nem is késik cl, alakítása mögött valóban nagyfokú koncentráció és fegyelem érzékelhető. Teljesítménye azért is méltatandó, mert nem pusztán a fiatal Tartuffe „új szabályainak" tesz eleget, hanem maradéktalanul megvalósítja a paródiát, a kettős játékmódot, szerepformálása éppoly gúnyos, mint amilyen erős. Am Tartuffe csak egy ezen az előadáson, s egy megoldott alakítás még nem válasz az egészre, nem válasz a fel-tett kérdésre - a paródia megoldottságára és mibenlétére. A paródiának ugyan-is az lenne a sajátja, hogy mindenki értsen belőle, s ott, hol egyes elemeiben már nyilvánvalóan és kertelés nélkül folyik az irónia, ott már nagyon nehéz helyzetbe kerülhet az a színész, aki úgy-mond „egy az egyben", distancia nél-kül, egyértelműen realista színházban érezvén magát, annak törvényei szerint játszik, bár igen magas színvonalon. Igy aztán a helyzetek olykor suták maradnak, hiszen egyik szereplő már érteni látszik a polifonikus szerkesztést, a distancia sokrétűségét, mások azonban nem válaszolnak ezekre a kihívásokra. Az, hogy ez mennyiben rendezői és mennyiben színészi kérdés, végül is eldönthetetlen, de úgy tűnik, inkább az utóbbiról van szó. Az eklektika jellemzi a többszereplős jeleneteket: többször előfordul, hogy mindenki „mást játszik". Ám az intimebb részeknél az egyensúly helyreáll, s Szinetár szándéka ismét érzékelhetővé lesz.

Így történhetett meg, hogy például Kállai Ferenc - számomra - hiába alakította Orgont saját - kiváló - színvonalán, mégsem volt teljesen jelen, mint-hogy nem vett tudomást az állandó vibrálásról, csúsztatásról. Talán ez lehetett az oka annak, hogy Kállai kicsit önmagát alakította, s felidézte az *Úrhatnám* polgárban meglelt modort, annak minden sajátosságát, nagyszerűségét is. Így aztán nemegyszer mindaz a sajátos hangsúly, kidolgozott technika, ami ott és akkor revelatív volt, itt kevésbé telített megoldásként hathatott. Nem szorul bizonyításra az, hogy Kállai Ferenc milyen képességű és léptékű színész. De ezuttal úgy tűnt, a teljes fegyvertárában előttünk álló színész mintha toporogna, inkább csak készülődne.

Ugyanez történt Hámori Ildikóval is Dorine szerepében. Az általa megformált szolgálólány egy lelkesebb, egyértelműbb világból érkezett, melynek bizonyosságai és evidenciái már távol járhatnak az előadás egészétől. Dorine magabiztos és hangos, holott a végén kiderül, ő éppúgy nem ismeri ki magát már a jelenben, mint Pernelle asszony, akivel egyébként oly hevesen vitatkoznak. Hámori Dorine-jának hevült becsületessége, életereje vákuumba kerül, időnként riasztóan hangossá, zavaróvá is lesz ebben a közegben. Ritka tévedés - ezért is szorulna korrekcióra - a jel-meze, hiszen e kedélyes osztrák dirndli egyszerű stílusvétés. Nagyban akadályozhatja viszont a színésznőt, s elő-segítheti a létrejött eredményt: a nép-színműbeli álnaivitást, túlzott energikusságot. Az ő alakításánál is világosan érezhető volt a már említett zavar: egyértelműbben formálta szerepét, mint-sem azt kellett volna talán. Ugyanígy járt Berek Kati is, ám szerepéből következően ez nem volt feltűnő. Pernelle asszony kívül áll a valóságon, az általa mondottak itt már semmilyen realitást nem érzékelnek, nem érintenek.

A paródia iránti érzékenységről tesz tanúbizonyságot viszont Mácsai Pál Valérként. Mácsai ugyancsak ismeri a Bubik által is beszélt nyelvet, csakhogy nehezebben érvényesítheti azt. Ő is két Valért játszik, csakhogy jóval kevesebb indoka és módja van az alak változásra. Így aztán indoklás nélkül marad, hogy mikor lesz szépelgő bolond s mikor önmaga. Ugyanakkor hozzá kötődik egy apró mozzanat, mely már Tartuffe játékai *előtt* is nyilvánvalóvá teszi a távolságtartást. S kérdés, hogy ez az ötlet bevál ik, fontos-e. Valér Marianne válságos történetét hallgatván, széjjeltépi a kezében hozott műrózsát, majd aztán Doríne okos közbeavatkozására meg-nyugszik, összeszedi a szétszedett mű-virágot, s gyorsan összeilleszti azt.

Jól egyensúlyoz Elmiraként Béres Ilona, s valóban hitelessé teszi a férjétől kissé elhanyagolt s Tartuffe kihívásaira érzékeny, ám Orgon viselkedésétől sértett, megalázott asszony vergődését. Különös megfigyelnünk azt, hogy az évek múltán milyen értékessé válik Béres beszédtudása, érthető, jól formált szövegmondása, mely meglehet, hogy régebben evidens volt, sajnos ma már feltétlen becsülendő értékké lett. Vergődik viszont, s a paródia és realitás között nem leli helyét Rubold Ödön, aki-nek Damisként egyszerre jutott az a fel-adat, hogy enervált és agresszív, túlfinomult és „naturbursch" is legyen, s sajnos, egyik véglet sem lesz meg-győző. Ugyancsak az apróságok sorába tartozik, de őt is nyomaszthatta az az el-képesztő frizura, amely szinte már előre megszabta lehetőségeit. Nagyban hozzá-járult az előadás aránytalanságához Szokolay Ottó Cléante-ja, mert e bús, monoton, tempóváltást nem ismerő, némiképp fennkölt játékmód oly idegen volt, ami már egész helyzetek szétrobbantását eredményezte. Nem hiszem, hogy arról lenne szó, hogy e színész képtelen másként játszani, sokkal inkább *az* lehet *az* igazság, hogy rá már nem jutott figyelem, s az ironikus kettős látásmód világképe Cléante értelmezésére már nem terjedt ki. Amint valószínűleg ezért maradt egyszerű pasztellvázlat Kováts Adél Marianne-ja, aki azt a hibát követi cl, amit szép és jó alakú fiatal színésznők talán jobb, ha nem: azt ugyanis, hogy megmaradt önmagának, szépnek, ártatlannak és hamvasnak. Az alakítás, ereje hiányzott jelenlétéből.

Az átalakított véget Dózsa László Lojális ura nyitja meg, s ebben az eset-ben Dózsa egyébként már-már fékezhetetlen parodizálókedve, hajlama a bohóckodásra helyénvaló volt. A bemázolt arcú, csúszómászó hivatalnok karika-túrája megtelt élettel, s hozzájárult a szinetári elgondolás megvalósításának sikeréhez. Sokkal kevésbé érezte meg mindezt Szersén Gyula, akinek Rendőr hadnagya nem sokkal lépte túl a minden-kori rendőr hadnagyok konvencióját.

Végső soron tehát, minden kitűnő részmegoldása ellenére, Szinetár nem vitte végig az általa elgondolt koncepciót, s így feszültséggel teli, hiteles szituációk váltakoztak megoldatlanabbakkal. Mindez befolyásolta a színészek lehetőségeit is, hiszen nem pusztán egyéni képességeken múlott a paródiában való játékmód követelményeinek megértése.

Csányi Árpád szép, ám kihasználatlanul maradt díszletei csak háttérül szolgálhattak, amint a kisebb stílustévedésektől eltekintve valóban dekoratívak, gazdagok voltak Vágó Nelly ruhái is.

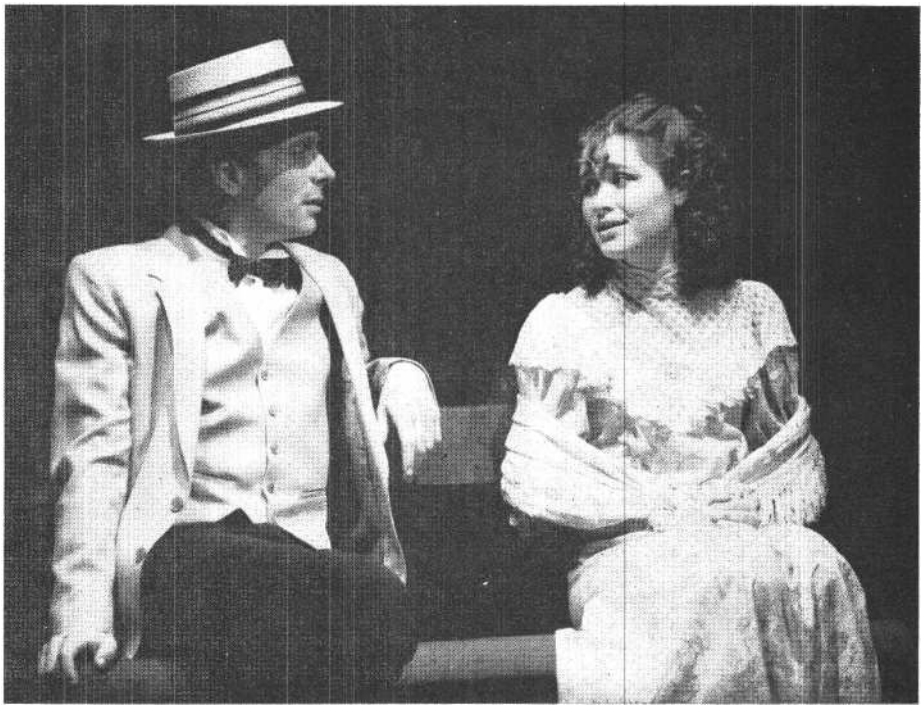
Moliére: Tartuffe (Várszínház)
Fordította: Vas István. *Rendező:* Szinetár Miklós *m. v. Díszlet:* Csányi Árpád. *Jelmez:* Vágó Nelly. *A rendező munkatársa:* Báthory Zsuzsanna. *Dramaturg:* Emődi Natália.

Szereplők: Berek Kati, Kállai Ferenc, Béres Ilona, Rubold Ödön, Kováts Adél, Mácsai Pál, Szokolay Ottó, Bubik István, Hámori Ildikó, Dózsa László, Szersén Gyula, Segesvári Gabriella f. h.

KOLTAI TAMÁS

„Szebb az emlék, mint az élet"

Bálint András Szép Ernő-színháza



Bálint András és Zsiros Ágnes f. h. a Radnóti **Színpad Szép Ernő-előadásában**
(MTI fotó- Földi Imre felv.)

Költői életrajz? Egy költő életrajza? Versmontázs prózai betétekkel és kuplékkal? Kétszereplős pódiumjáték egy színészre meg egy színésznőre?

Egyik sem és mindegyik. Bálint András olyan színházat csinált Szép Ernőből, amelynek a főszereplője Szép Ernő és önmaga. Saját Szép Ernő-énje és Szép Ernő-versekbe, -novellákba, -kisregényekbe vetített lírai arcmása. Ebben a színházban, paradox módon, egyetlen részlet sem hangzik el Szép Ernő darabjaiból. Ebben a színházban Bálint András Szép Ernőt és önmagát játssza, egy főiskolás színésznő, Zsiros Ágnes pedig a „lányokat".

Szép Ernő és a lányok - ez a színház címe. Ahol játszódik: pódiumnyi kukucskaszínpad. Sétatéri pad, lakássarok, kávéházi szöglet, mulatószeparé. Belefér a két világháború és a század botránya, belefér egy feketerigó a Margitszigeten és a hamleti kérdés, hogy miért élünk.

Színhely: a Radnóti Színpad, a világ és a hétköznapok kis világa.

Rendezte: Bencze Zsuzsa.

A játék egy emberről szól, aki a kisgyermek őszinteségével és naivitásával nézi a világot. Szép Ernő naivitása, persze, álnaivitás; tele van fanyar iróniával és reflexióval. Az irónia jó része önirónia. Egy nárcizmusra hajlamos lélek önmagán szűri át a világmindenséget, és sebzetten kénytelen tudomásul venni, hogy méltánytalanság történt vele: ellene törtek ki a világháborúk, miatta van megkülönböztetés ember és ember között, neki szóló merénylet, hogy meg kell öregedni, le kell mondani a szerelem-ről ... és hogy egyáltalán: elmúlik az éet. Bálint játékának egyik nagy pillanata, amikor az önimádat öngúnnyal vegyes paroxizmusában szerelmi vallomást intéz önmagához. A „de szeretem magam!" lázas felkiáltásában valósággal érzéki sóvárgás jelenik meg, amit bujkáló humora ellenére nagyon is komolyan kell vennünk, hiszen nem mást jelent, mint azt, hogy a világ minden jelensége bennünk reflektálódik, belőlünk vált ki fájdalmat vagy örömet, és így végső soron *rólunk szól.*

Szép Ernő költészete ebben az értelemben érzéki benyomások sorozatának lírává rögzített objektivációja. Egy csók éppúgy, mint egy Dunán elhaladó hajó, vagy két, füvet kaszáló néma alak, ahogy 'a *Margitsziget* című versben megjelenik. A pillanat megérzékítése - például a *Szeptember 12.* című vers - adja ennek a költői attitűdnek a varázsát, és ez teszi lehetővé, hogy a színpadon újrateremtődve dramatikus erejűvé váljék.

Az élet iránti sóvárgás és e gyermeki vágy szomorú kicsúfolódása adja e színjáték dramaturgiai keretét. Bálint mint az előadás szerkesztője tökéletes érzék-kel helyezte az élre az *En így szerettem volna élni* című verset, mintegy mottóként és keserű mementóként. Hogy azután laza kronológiában *végigélje a* Szép Ernő-i sorsot.

Három, egymásba oldódó életkor hangulatát építi föl folyamatosan a színész: a fiatalságét, a férfikorét és az öregségét. Három évszám hangzik el mindössze: 1906, 1917 és 1950. A változást csak egy-egy ruhadarab jelzi. Bálint nem szerepet játszik., tehát nem is öregszik. Átél és távolságot tart: a „belső életrajzot" reflektálja.

Könnyű, világos öltöny, betétes cipő, csokornyakkendő, zsirardi kalap - ez a külső kelléktára a Debrecenből érkező „úgynevezett intelligens úriembernek", aki „virtuóz akar lenni". A pesti flasztert *apad* képviseli, a Szép Ernő-darabok -- *a Lila akác, a Május,* az *Aranyóra* - legfontosabb díszlete. A pad a pestiesség - a korzó, a liget, a zsongító élet - Szép Ernő-i mitológiájának színhelye. Az előadásba a sokat játszott darabok helyett *a Lila akác* regényváltozata kerül, ami azért nagy ötlet, mert az egyes szám első személyű elbeszélő „szerepe" lehetőséget ad Bálint Andrásnak, hogy időn-ként kilépjen a történetből és visszalép-jen bele, kívülről nézze Szép Ernőt, aki ezt a „Bélát" játssza, és önmagát, aki a „Bélát" játszó Szép Ernőt játssza.

Ez a többszörös szerepjáték, amit Bálint András hallatlanul finoman csinál, dramaturgiai és színészi *trouvaille.* Azt lehetne mondani, hogy a szerep költői attitűdből születik, ami nem úgy értendő, hogy a színész lirizál, hanem úgy, hogy nem válik teljesen azzá a figurává, akit játszik: egy kicsit mindig önmaga marad. *A Lila ákác* Fiúja - nevezzük az egyszerűség kedvéért mi is Bélának - nem a fiatalságtól „bezsongott" zsúrfiú, hanem annak egy rezignáltabb, intellektuálisabb változata. Bálint az utolsó mondatból vetíti vissza a figurát, abból, ami a tovatűnt ifjúságra és az észre sem vett szerelemre emlékeztet. Ebben az is benne van, hogy az élet, miközben éljük, elszökik előlünk, kipereg az ujjaink közül.

A regény epikussága arra jó, hogy jelezni lehessen az időmúlást„ mégpedig a párbeszédes részek közötti „tárcák" egynémelyikének intarziájával. Bálint ilyenkor előrejön, leül az ernyős lámpával jelzett szobasarok díványára vagy a kávéházi asztal mellé, és elmondja a *Lila ákácba* ékelt kisprózai remekek néhány darabját. A részletekben alvás technikáját: a „plakátalvást" *Az ember tragédiája* szereposztása előtt, amikor az ember már Lucifernél elalszik. Hogy ezek a pár soros szösszenetek mennyivel többek

frivol szellemességnél, azt mutatja a rövid morfondírozás a „buta meglepetés-ről", hogy ő zsidónak született. Az ámulat, ami Szép Ernő lírájában a világ összes jelenségének szól - azoknak is, amelyekről őt nem kérdezték meg -, itt már-már a képtelenségnek kijáró dolgok abszurd humorával színeződik át. Hogy a képtelenségből később tragikus valóság lett, azt súlyossá teszi az a könnyed mondat, „hogy csak nem fogunk ebben az érdekes életben ilyesmivel is foglalkozni?". Bálint András fanyar intellektusa itt távlatot kap, de a laza lebegés „elbírja" a képzettársítást anélkül, hogy a hangulat elnehezülte.

Már itt eldől, hogy ritka színészi bravúrnak vagyunk tanúi. Bálintnak sikerül „virtuóznak lenni" anélkül, hogy technikáját csillogtatná, vagy elmerülne a „szerepben". Mássá változni és önmagának maradni. Minden percben kettős megvilágításba helyezi a szituációt, ezzel megragadva a Szép Ernő-i reflektív líra lényegét. „Azt figyeltem, milyen szomorú vagyok", hangzik az egyik mondat, s a színész csakugyan a pillanatba tudja sűríteni az állapotot, illetve annak kivülről való „leírását". „Látom magam egy fiatal lánnyal táncolni, és ez tetszik nekem", mondja majd később, a második részben. Az önmegfigyelés és annak nárcisztikul bánata - ez a sajátos tükör-reflex - valójában a realitás és a képzelet, a valóság és a látszat ellentéteit foglalja magába. Még pontosabban azt az állapotot, amikor úgy érezzük, hogy élünk, de csak *akarjuk az* életet. „Az én életem nem élet / csak életet játszik" - ez a Szép Ernő-i létezés költői paradoxona az *Életem* című versben. A másodlagos élmény, az „árnyék" lírai valóságát majd akkor ragadja meg igazán Bálint András, mi-kor *A virág szebb* című verset dramatikusan beépíti egy furcsa szerelmi kapcsolatba, amit (vagy inkább aminek az „árnyékát") egy színinövendékkel élte át a negyvenéves író.

Amíg eddig a pillanatig eljutunk, már érzékeny partneri kapcsolat alakul ki Bálint András és Zsiros Ágnes között. A főiskolás színésznő minden sémát el-hárít, még a Szép Ernő-előadásokban egyébként gyümölcsöző „vásott aszfalt-tündér" sémáját is. Leszámol az ezer-arcú színésznő banalitásával: nem a metamorfózisban éli ki magát, nem bájolog és nem hebrencskedik, ehelyett a Szép Ernőnek oly kedves *odaadó ártatlanság* különböző árnyalatait hozza. Tóth Manciként főleg az affektációkat kerüli, a „dinsztelt úr", a „zéderanda", a „sliget" és a „breteg" pestiességei természetesen buknak ki belőle, szófacsaró selypegés nélkül. Nem csípős bakfis ez a Tóth Manci, hanem apró pimaszériáiban is olvatag, „édes kis nő". Nazális - alig észrevehető - hangzóelnyújtásaiban, duzzogó modorában van valami ellenállhatatlan kedvesség és őszinteség. Történetének befejezése után, amikor arról értesülünk, hogy a pesti mulatóból elment „vengerkának" a nagy Oroszországba, újra kijön, fülében az elbeszélésből hallott jókora „butonokkal", vagyis fülbevalókkal, és sírósan, de a szentimentalizmust finoman ironizálva elénekli a butácska kuplét, hogy ha az élet nem volna olyan, amilyen, „nem lettem volna az, ami vagyok". A szerkesztés és az elő-adásmód egyaránt briliáns. (A fülbevaló bizonyára nem az.)

Újabb bravúr, ahogy ketten elmesélik Bözsi kisasszony harisnyagumijának történetét, amely az után játszódik, hogy „megnyílt a császári és királyi világháború". Ez már nem szerepjáték, hanem narráció : egymásnak adogatva a mondatokat, közösen görgetik előre a sztorit. Zsiros Ágnes szegényes kabátba bújik, Bálint tiszti köpenyt kanyarít a vállára, s a narrátorok tárgyilagos modorában jutnak el a történet végéig. Addig, ami a kapualjban a lecsúszott harisnyáját igazgató Bözsi kisasszony s az utána koslató úr (ujján „erőszakos briliáns") histórióját a száraz tényeken túl korrajzzá teszi. Hogy tudniillik „rossz volt a gumi". Ez a mondanivaló. Ez indította el az esetet, ebből kellett végiggondolni a nyomor, a megaláztatás, a kiszolgáltatottság egész poklát. „Rossz volt a gumi." Bözsi kisasszonynak a kapu alatt meg kellett igazítania a harisnyáját, és azután futnia kellett az „erőszakos briliáns" elől. Közben pedig csúszott lefelé a lábán a harisnya. „Rossz volt a gumi ... Abban az időben minden rossz volt." Aki ezt az egyetlen írást ismeri, ismeri az egész Szép Ernőt.

A második részben ódivatú szürke zakóban, szürke pantallóban jön ki Bálint András. Innen kezdve Szép Ernő-portréjában még több a reflexió, még több a rezignáltság. *Az Ádámcsutka* negyven körüli írója és Fazekas Ibolya színinövendék (szépernőül: „színinövény") beteljesületlen, fanyar szerelmi idillje már csak visszatekintés a valódi életre. „Játszom magammal, mint vendég", mondja a színész, ismét csak ki-lépve egy másodpercre a szerepéből, s itt megértjük, hogy ez a szerepből való kilépés is Szép Ernő-i szerep, pontosabban normális állapot, az önmagát egy külső helyzetből szemlélő költő létformája. Újabb kitüntetett pillanat, ahogy a rajongó lánynak értelmezi az említett, *A virág szebb* című verset, amit csak ő érthet meg, akinek szebb az álom a világnál, s aki mélabús nosztalgiával az elmúlt, tovatűnt képzeteket választja a számára már egyre kevésbé vonzó jelen helyett. A reklámozó „brikettverseket" író költő itt kezd lassan kikopni az életből, holott csak a fiatalságától búcsúzik. Bálint gesztusai itt is pontosak - például ahogy egy csók elől kikapja a zsebéből és orrára illeszti a szemüveget.

Aztán már csak a „második, bővített világháború" és a sárga csillag korszaka következik, zárt fekete kabát kerül a szürke öltönyre, s ebben a váratlan pillanatban hangzik el a *Gyermekjáték* című vers, a híres - Karinthy parodizálta - ismételt sorokkal, a szokásos esendő reménytelenség és szentimentalizmus helyett valóságos számon kérő eréllyel, az egész, életnek nevezett méltánytalanságért „beolvasó" fölháborodással. Ez is csúcspont - költői és előadói diadal -: megtalálni egy vers biztos dramaturgiai helyét az életműben és a színházi esten. Pár perccel később a felhajtott kabátgallér s a földre szegezett tekintet, miközben a lódenkabátos lány a brigád nevében új Szép Ernő-műveket sürget, az utolsó évek csöndes tragédiáját, a fokozatos elhallgatást jelzi. Felejthetetlen kép: a „korszak nevében" szégyenkező, némán lehajtott fej. Bálint András e pillanatban átszellemült Szép Ernővé.

Már csak annyit kell tennie, hogy egy valahonnan - a pad mögül - kezébe vett bottal előrejön a rivaldáig, hogy a lassan fölerősödő nézőtéri fényben nekünk szögezze a kérdést: „Mire való mindez?" S hogy feleljen is rá.

Arányérzék, költői empátia, átlelkesített személyiség - ez Bálint András Szép Ernő-színháza. Csak jó színészi közérzettel lehetett megcsinálni.

Ritkán látható, tökéletes színház.

Szép Ernő és a lányok (Radnóti Miklós Színpad)

Az író műveiből *színpadra alkalmazta:* Bálint András. *Rendező:* Bencze Zsuzsa. *Zenéjét összeállította:* Novák János. *Színpadképjelmez: Kiss* Anikó. *Szobrok:* Nagy Judit. *A zongoránál:* Reményi József.

Szereplők: Bálint András, Zsiros Ágnes f. h.

VASS ZSUZSA

Krisztus a színpadon

A Karamazov testvérek Miskolcon

Dosztojevszkij regényeinek dramatizálási nehézségeit a drámaadaptációk hosszú sora mutatja. Az adaptálási problémák valószínűleg e regények epikus sokrétűségéből és eszmei többrétegűségéből adódnak. A sokrétűségre jó példa, hogy *A Karamazov* testvérekből két, egymástól tartalmilag teljesen eltérő drámaadaptáció született a Szovjetunióban: egy Karamazov-dráma és egy *Aljosa test-vér* címen írt gyerektörténet. De szület-tek-e valódi drámák, igényes, a dosztojevszkiji világot megidéző színpadi adaptációk ezekből a „csonka regényekből" ? Ha *A Karaurazov* testvérekből készült dramatizálásokat végiglapozzuk, kitűnik, hogy ezek a drámaadaptációk nem tesznek egyebet, mint a művet egyéb-ként is nagyrészt kitöltő dialógusok egy részét kiemelik a regényből, az akciók nagy részét és a lelki történéseket pedig egyszerűen kihagyják - ha pedig „eljön az ideje", elmesélik a bizalmasnak, aki *A Karamazov* testvérekben nem is lehet más, mint a legifjabb Karamazov fiú, a szelíd Aljosa. Csak hát éppen itt a másik bökkenő: amíg a *Bűn és* bűnhődésben, de még *A* félkegyelműben is nagyrészt a főhősök a cselekmény mozgatói, addig *A Karamazov* testvérekben Aljosa köz-ponti szerepe mindenekelőtt eszmei, a drámai akciók rajta kívül zajlanak (ezért is tűnhet alkalmasnak a legifjabb testvér a színpadi bizalmas szerepkörére). Aljosának központi szerepe a cselekmény-ben csak az Iljusa-történetben, a gyerekek között van, ugyanakkor e szálat jobban megfigyelve kiderül, hogy Aljosa ezekben a részekben is drámaiatlan szerepkörben, a szónok és tanító szerepében van jelen.

Az eddigi adaptációk *nagy* része lemondott Aljosa eszmei szerepének az érzékeltetéséről, és háttérbe szorította az alakot, így magát az eszmét is; a többi „bűnös" szereplőt pedig egymásnak ugrasztotta és pszichológiailag levetkőz-tette. Amolyan lélektani krimikké váltak ezek az előadások, megfeledkezvén a tényleges drámáról, mely az eszme (a jóság, a vallásosság) és a bűnös tett (az apagyilkosság) között feszül.

Dosztojevszkij regényeinek hősei általában tragikus egyéniségek. Ugyan nem shakespeare-i formátumú alakok, nem a lélek, intrika, társadalom és szív boncolgatói vagy megvetői; nem történelmi múltak idézői vagy távlatok emberi körvonalai. Mégsem akárkik: különlegesek, őszinte nagyzolók, igazi gazemberek egyfelől, és vallásos rajongók másfelől, általában egyszerre, egy emberen belül. Fjodor Pavlovics Karamazov gyerekei nem mérhetők mindennapi mércével, mert apát ölnek, és mert az apagyilkosságot nem lehet nem elkövetniük. Ugyan távolról sem mindenen át-gázolni képes személyiségek, de tudásuk van valamiről, melyről a hétköznapi embernek fogalma sincs, s ami őket először cselekvésbe taszítja, majd agyonnyom-ja. Az öreg Karamazovon - aki tud, de van annyira cinikus, hogy nem vesz tudomást semmiről - és Aljosán kívül - aki szintén mindent tud, de akit a vallás megment - a Karamazovok ilyen drámai egyéniségek a műben.

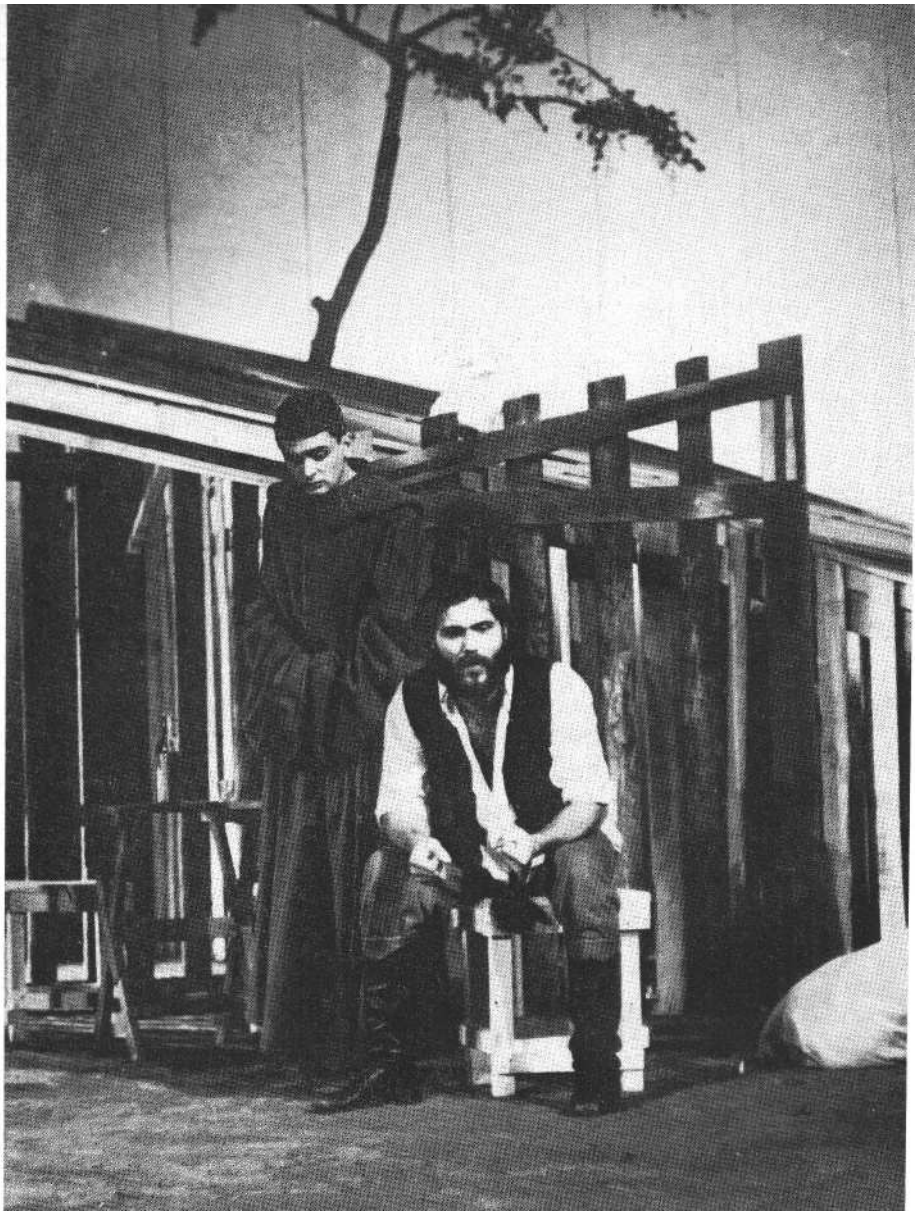
E tudás lényege, hogy nincs isten. Következménye pedig az erkölcsi nihil. E nihil egyetemessége két állapotba torkollhat: az ember totális elnyomásába egy „emberisten" által, vagy a csőcselék uralmába, az értékek teljes megszűnésébe, a minden mindegy, a bármi megtörténhet világtudat állati állapotába. Ivan Karamazov ennek a hitetlenségnek a megfogalmazója. Az öreg Karamazov ennek félig tudatos kihasználója. Dmitrij Karamazov erre érez rá; gyakran eszerint cselekszik, ugyanakkor nem kis erőfeszítésébe kerül, hogy ne eszerint cselekedjen. (Nem ő öli meg az apját, bár őt ítélik el.) Szmergyakov, a fattyú, Iván szellemének bábja e tudat totális kihasználója, e tudat szerint cselekvő lény. Aljosa pedig az önkéntes hit által a tragédia „túlélője". Istennek., vagyis a hitnek végleges kiirtása az apagyilkosság.

Szikora János, a miskolci előadás rendezője - aki egyben a díszletet is tervez-te -, úgy tűnik, hogy az univerzális drámát igyekszik átmenteni a színpadra a maga adaptációjában. A Karamazov-tragédiához hozzátoldja látomások gyanánt a regény „mellékszálait", A kánai menyegzőtől Iván Nagy Inkvizítoráig.

Dosztojevszkij *A Karamrazov testvérek*-ben a keleti lélek és társadalmi berendezkedés archaikus, ösztönszerű, mélyen vallásos sajátosságára építi az új hit lehetőségét, melynek „temploma" a sztarecség. Ennek az újfajta hitnek egy hangsúlyozottan hús-vér ember, Zoszima sztarec a képviselője. Vagyis bármennyi krisztusi jelleget is ad az író Aljosa alakjának, akit sztarece a világba küld testvérei és a többi ember megmentésére, Dosztojevszkij éppen Zoszima sztarec holttestének szentségtöréssszámba menő bűzével, a kolostorban majdnem lázadást okozó hullaszagával hangsúlyozza, hogy nem az isten az, aki megmenti a bűnös világot, mert isten meghalt, hanem az önkéntes hit, az egyéni önfeláldozás, a sztareci gondolkodás elterjedése és vállalása.

Szikorának Dosztojevszkijjel szemben más istenképe van; a rendező Aljosát választja az „új" vallás hittanának istenpéldázatává.

Miskolcon a színpadot teljesen betöltő, fából, lécekből készült és erőteljesen megdöntött hatalmas keresztalakzat látható. Ezen a kereszten, illetve alatta zaj-lik a cselekmény. (A forgószínpad mozgásából következően hol beszűkül, hol kitágul a játéktér, a kereszt a nézők felé lejtve teljesen nyitott színpadi teret alkot, a kereszt szárai közötti és alatti zugok viszont a konkrét belső helyszínek jelzésére szolgál.) A színpadi tér te-hát már önmagában is allegória, példázatértéke van. A cselekmény szenvedésmítosszá válik, az emberi kálváriák egyértelműen isteni, biblikus pátoszt kap-nak általa. Például a kereszt legmagasabb pontján, vagyis a lejtő tetején egy almafa áll. Az első felvonásban öt alma még a fán virít, de a második részben, amikor Szmergyakov „megkísérti" az elutazni készülő Ivánt, az almák sorra lehullnak a fáról, és végiggurulnak a kereszten. Ugyancsak a paradicsomi almaallegóriát alkalmazza Szikora abban a jelenetben, melyben Dmitrij a lakásába csalja Katyerina Ivanovnát (a cselekménynél jóval előbb, még ifjú katona korában). Mikor ezt a történetet Dmitrij Aljosának előad-ja, tulajdonképpen két történetet mond el: egy valóban rnegtörténtet és egy a képzeletében lejátszódót, melyben Dmitrij megerőszakolja a lányt, és még az apja megmentésére ígért pénzt is megtagadja tőle. Dmitrij úgy interpretálja ezt a jelenetet öccsének, mint valami ördögi kísértést, víziót, mely a lány váratlan megjelenésekor hirtelen villant fel. Szikora eljátszatja a víziót, és miközben Dmitrij a lánnyal tusakodik, a mellettük lévő almáskosárból töméntelen mennyiségű alma gurul a színpadra, a kereszt alá. Később az almák közé kerülnek azok a kövek is, amelyekkel a gyerekek kőpárbajt vívtak a kiközösített Iljusával.



Dosztojevszkij: A Karamazov testvérek (miskolci Nemzeti Színház). Mihályi Győző (Aljosa) és Gáspár Tibor (Dmitrij)

A kezdő szín bal szélén, elöl egy téglakockásra festett kút látható, számos bibliai jelenetre utal ez is. Dmitrij e kútból merített vízzel hűti le magát bűnös víziójának lefestése után, Aljosa pedig itt búcsúzik halott sztarecétől látomásában, A kánai menyegzőben.

Az allegóriákként megjelenített víziók és múltbeli történések az előadás eszmei pontjai. Így a Nagy Inkvizítor, Iván „víziója" - Szmergyascsajának, Szmergyakov anyjának megerőszakolása, melyet annak idején az öreg Karamazov követett el -, és a már említettek: A kánai menyegző és Katyerina megerőszakolása. Érdemes mindenekelőtt ezeknek a színpadi vízióknak ikonográfiai kimunkálását elemezni. Feltűnő e jelenetek artisztikussága, majdnem ünnepélyes, festői kivitelezése. Dmitrij víziójában a szétpergő almák festőisége, A kánai menyegző kékzáporos csillogó tüll égboltja, melyet Aljosa önkéntes keresztre feszülése követ (a regényben ekkor csókolja meg az anyaföldet), Iván-Inkvizítor, Aljosa-Krisztus és a nép megjelenítése: Krisztus kívül kék, belül piros köpenye, szépen fésült, hosszan leomló fekete haja és szakálla, a Nagy Inkvizítor ugyanez fehér hajjal-szakállal, püspöki relikviáival, a halott gyermeket vivő emberek fekete csoportja, mellette majdnem szimmetrikus elhelyezéssel a szegény koldusok tógalebernyegeinek tömege - és főként, a regényben koszos, kócos, eszelős Szmergyascsaja kívánatos fiatal szűzi lányként való megjelenítése annak a késő reneszánsz, kicsit szépelgő, retusáló stílusnak a jelenlétét sejteti, mely harmóniába kényszeríti és a Bibliába oltja vissza a létező valóságban erjedő diszharmóniát.

De ugyanilyen megszépítő jelleget kap a gyerektragédia is, Iljusa sorsa. Önmagában a sok gyerekszereplő is hatásvadászó kissé. A rendező ezt a végsőkig fokozza a zárójelenettel, a Törzskapitány siránkozásával és Aljosa szózatával Iljusa kövénél, ahol megígérteti a gyerekekkel, hogy jók és becsületesek lesznek.

Szikora színpadának artisztikussága, tisztasága, szépsége a rendezői koncepció kettősségére, pontosabban törésjel-legére világít rá. A színpad képzőművészeti kiállítása a rendező dramaturgiai munkájával és rendezői értelmezésével nem tűnik adekvátnak. A rendező színpada a szenvedést, a parttalanságában példázatértéket nyerő emberi sorsüldözöttséget mutatná fel. Ebben a kiállításban azonban más az értelme az egyes képeknek, mint ugyanezek hatása. A hatás lírai, tiszta, az értelme viszont drámai lenne, ha e hatás hagyná. A koncepció Iván elméletéből és annak Aljosa által vállalt önkéntes, önfeláldozó tagadásából építkezik. Tulajdonképpen ezáltal távolodik el leginkább Dosztojevszkij világától. Mert bár az előadás a sztarecség lényegének megfogalmazásával indul, annak egésze a nyugati, az Iván által hangoztatott kereszténységből nyeri magyarázatát.

Az emberekért magát feláldozó, és ezzel azokat megváltó Krisztus Iván elméleteként szerepel a regényben, mégpedig negatív értelemben, mint hiábavaló áldozat. Aljosa szerepe a regényben nem ez. A darabban ez áll: „Ha sztarecet választottál, teljes önmegtagadással le kell mondanod a saját akaratodról. Aki ön-ként vállalja ezt a szörnyű életiskolát, abban a reményben teszi, hogy hosszú próbatétel után annyira ura lesz önmagának, hogy végül elérheti a teljes szabadságot, az önmagától való teljes függet-lenséget. Így elkerüli azoknak a sorsát, akik egész életük végéig sem találják meg magukat önmagukban." Aljosa szerepe ebből következően az, hogy testvéreiben is magát keresve azok tiszta karamazovi énjét felszínre hozza, és tisztázza bennük a gyilkossághoz való tényleges viszonyukat. Aljosa tehát egyáltalán nem Krisztus, hanem Karamazov, egy még bemocskolatlan Karamazov, aki nem el-szenvedője a történteknek, az elszenvedők a testvérei, hanem egyszerre belül-ről és kívülről szemlélője; ezáltal és mint sztarecet választott egyén a tragédia egyik mércéje.

Szikoránál Aljosa Krisztussá válik Iván példázatában; A kánai menyegző után pedig felfeszíti magát a keresztre. Ennek fontos eszmei következményei vannak: ami Dosztojevszkij írói realizmusának köszönhetően a regényben a tett misztikus ködéből racionalizált, le-csapolt valóság, az Szikoránál irracioná-

lis következtetés. Ennélfogva, ami drámai erejű vallomás a regényben, az a színpadon prózai kinyilatkoztatás. A rendező megidézi Iván világlátását, hogy aztán színpadi-bibliai vízióival, krisztusi példázatokkal megváltsa azt. Szikora krisztusi vízióinak tisztasága, karctalansága így ellenpontozza a Karamazovok kálváriájának mocskát. Iván szeretethiányával, mely őt arra a kiáltásra készteti a bíróság előtt: „Ki nem kívánja az apja halálát", áll szemben az lljusa-történet gyerekszereplőiből áradó érzelmi tisztaság, amellyel körülveszik a halott gyerek koporsóját. Így kap ikonográfiai jelentőséget az, hogy az öreg Karamazov és a Törzskapitány szerepét Szikora azonos színésszel játszatja el. Szikora nem drámát játszat a színpadon, hanem bűnös és bűntelen víziókat rak egymás mellé, mint egy képes bibliában szokás.

Az előadásban a szereplők megméretetésének kizárólagos alkalmai a víziók. Dmitrij víziója - mint már erről szó volt - Katyerina lvanovna megerőszakolása, mikor a lány - apja megmentésére - pénzért folyamodik hozzá. Dmitrij a valóságban nem követ el bűnös cselekedetet, hanem átadja a kért pénzt, és tisztelettel meghajol a lány előtt.

Iván víziója A Nagy Inkvizítor, aki máglyára küldi a Krisztussá átalakult Aljosát, bebizonyítandó: a nép nem fog ellenkezni, mert a népnek nem szabadságra és szeretetre, hanem rabságra, lelkiismeretének megnyugtatására, szellemi és testi biztonságra van szüksége.

Szmergyakov víziója a saját élete. Ebben az esetben tehát nem igazi vízióról van szó, hanem vízióként megjelenő múltról. Szmergyakov élete bűnök sorozata, melyek az apa, Fjodor Pavlovics Karamazov lelkét terhelik. Anyját, a bolond lányt, egy este, nagy ivókompánia szeme láttára megerőszakolja Karamazov. Kilenc hónapra rá a lány, átmászva a kerítést, Karamazov udvarában meg-szüli Szmergyakovot, de vajúdás közben meghal. Grigorij, a szolga és felesége magához veszi a csecsemőt, és ketten felnevelik. A fattyút Karamazov, miután felnőtt és kitaníttatta szakácsnak, magához veszi, és legfőbb bizalmasává avatja, de fiának továbbra sem fogadja el. Szmergyakov egész élete megaláztatás, egyébként is túl érzékeny, epilepsziás, hitetlen és túlzottan hiú ember.

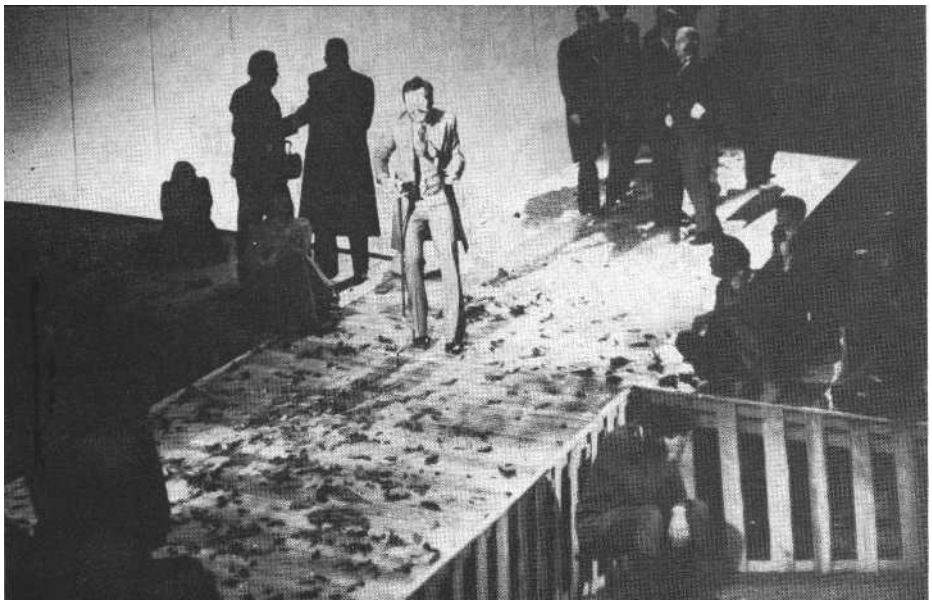
Aljosa víziója A kánai menyegző, amelyben a fiút Krisztusként üdvözli a bibliai násznép és Zoszima sztarec.

A négy vízióból három bűnös, egy pedig ártatlan. E víziók segítségével a rendező a látványban közvetlenül megméretteti az öt Karamazovot. A gyerekek Aljosa kivételével, aki maga a tisztaság - eleve bűnösök - a víziók által azok. Szmergyakov életének megelevenedése pedig az apa univerzális bűnét mutatja fel; eszerint az idős Karamazov nem más, mint az életre kelt immoralitás, aki tettével életre hívta önmaga modern mását, Szmergyakovot.

Gáspár Tibor (Dmitrij) és Molnár Zsuzsa (Katyerina) A Karamazov testvérekben

Az előadás eredetileg három felvonásra tagolódott volna. Az első a sztarecnél tett családi látogatással indul, és A Nagy lnkvizítor-történettel zárul. A második felvonás Szmergyakov „vallomásával", pontosabban Ivánnak a gyilkosságba való beavatásával kezdődik, és Iván összeroppanásáig tart. A harmadik felvonás, mely végül nem vált önállóvá, a rendező nem tartott szünetet, az lljusa-történet önálló rangra emelése lett volna: Koljának, Iljusa osztálytársának Aljosával történő találkozásától lljusa temetéséig zárta volna magába a Karamazov család gyilkosság utáni kálváriáját. Az első felvonás végén Aljosa Krisztussá válik, a felvonás tehát Aljosa szellemi kálváriája azután, hogy a sztarec a világba küldte. A második felvonás a gyilkosságot - kezdetben annak tervét - fogja keretbe, Dmitrij kihallgatásával és Iván lelkiismeret-furdalásával zárul. Ez tehát a „gyilkosok" kálváriája. A harmadik felvonás pedig a gyerekek kálváriája. A rendező valószínűleg azért vonta össze a második és harmadik felvonást, mert érezte, hogy a gyerektragédia önálló rangra emelésével a fő cselekmény teljesen el-vesztette volna jelentőségét, ezáltal lég-üres térbe került volna az amúgy is önállósulni hajlamos eszme.

Bár az első felvonás Aljosa szellemi kálváriája, a rendező nem viszi végig ezt a szálat az első felvonásban: A kánai menyegző víziója, majd Aljosa leborulása az orosz anyaföldre, a fiúból feltörő határtalan szeretet és megilletődés gesz-



Jelenet a miskolci Dosztojevszkij-előadásból (középen: Bregyán Péter Iván szerepében) (Jármay **György felvételei)**

tusa, a színpadi keresztre feszülés a második felvonásba, dramaturgiailag sem szerencsés helyre, a második jelenetbe került. Pedig Aljosa leborulásának rendezői víziója, artisztikuma az ezüstösen kéklő csillagzápor alatt, a tüll égbolt kereszthez közelítésével, a zene vallásos áhítatával és a keresztre feszülés aktusával; megérhetett volna egy felvonásvégi figyelmet, pauzát.

Miért választotta a rendező mégis a drámai sűrítettségű jelenés helyett A Nagy Inkvizítor epikus hömpölygését felvonásvégnek? Alighanem azért, mert Szikora ezáltal nem csak dramaturgiailag, de szellemileg is kiiktathatta a drámaiságot az előadásból. Nála a szellemi kálváriából megszülető szeretetérzés nem válik tetté még jelképes értelemben sem, csak a tiszta szellemiségben, Aljosa krisztusi *hallgatásában* és csókjában van jelen, melyet az őt máglyára küldő Ivánnak ad.

Az előadásnak az ideológiája tulajdonképpen az érzékek szintjén, elsősorban a látványban helyezkedik el. Ez pedig Iván racionális, a logika útján kikövetkeztetett nihilista ideológiájával szemben a tehetetlen és bűntelen szenvedés felmutatásával az univerzális szeretet meghirdetése.:

A előadás legkritikusabb pontja a cselekmény, a Karamazov-történet kezelése. Szikora legutóbbi munkái azt látszanak bizonyítani, hogy rendezéseinek kiindulópontja nem annyira a cselekmény, mint inkább a nézőnek a történethez való viszonya. Vannak történetek, amelyek mechanizmusa a néző számára jól ismert. Ilyenek a love storyk, bizonyos komédiasémák, és ilyen a krimi is. Leegyszerűsítve, alapsémájában *A Karamazov testvérek is* krimi. A történet a mai néző számára különösebb kielégítet-lenség nélkül egyszerűsíthető, a cselekmény dosztojevszkiji többrétegűsége a karamazovi tragédián belül bontakozik ki, így nem bontja meg a keretet. A bonyolultság ezáltal könnyedén krimizálható, hangulati elemmé változtatható. De a krimi a leglényegesebbet, a legbonyolultabbat, a lélektant egyszerűsíti le egy önkényes logika lélektani párlatává!

A rendező kiváló érzékkel talált rá a történetbe beavató s ezáltal az előadás epikusságát és krimijellegét erősítő narrátorra, Tomanek Nándorra. A Karamazov-történet misztikumához és krimi-jellegéhez Tomanek hangja kiválóan illik, mert olyan izgalmakra emlékeztet, melyekben kiskorunkban volt részünk, amikor egy jól ismert, kedves hang be-lekezdett a mesébe, szemünk előtt pedig megelevenedett a világ legizgalmasabb és legrejtélyesebb története.

A rendezés nem hagy nagy teret a színészek fantáziájának. Nem vethető a szereplők szemére, hogy a rendező elrugaszkodását a cselekménytől néhol túlhajtott, harsány naturalizmussal, néhol pedig - a jelképes pontokon - célzatos intellektualizmussal, egyfajta elidegenített maszkszerűséggel ellensúlyozzák. Persze vannak egyértelműen sikerület-len színészi megoldások is. Ilyen a Grusenykát alakító Máhr Ágié, és Molnár Zsuzsáé Katyerina szerepében. Bár eb-ben nem elsősorban ők a hibásak: a női szerepkörök úgy hulltak ki az értelmezés rostáján, mint ahogy az almák hulla-nak arról a bizonyos fáról, a kereszt tetején.

Dmitrij (Gáspár Tibor) tajtékzó őrjöngései, Iván (Bregyán Péter) merev, állandó önkontrollt sejtető mozgása, takarékos, karcos beszéde, Aljosa (Mihályi Győző) türelmes szelídsége, nyílt tekintete, Szmergyakov (Dóczy Péter) cinikus grimaszai, pimaszul mozdulatlan, merev tekintete, az öreg Karamazov (Körtvélyessy Zsolt) kifejezéstelen sze me, a részegesség kissé hajladozó pózával kiegészülve - alakításcsírák csupán, melyek a dosztojevszkiji dráma izgalmaiból csak sejtetnek valamit.

Az alakok „igazi" arca a szerepek rendezői ikonográfiájából tárul elénk. Szmergyakov viaszsárga, ovális porcelánarcából és feketére festett szemealjából, Fjodor Pavlovics Karamazóv ugyan-csak festett, karikás szemeiből és az arcot elfedő hosszú, hegyes szakállából, Ivánnak apjára emlékeztető járásából - sétapálcája, öltözete nyugati értelmiségi-re is utal -, Dmitrij testének medve-egészségéből, borzas szakállából és Aljosa maszk nélküli csupasz arcából, szerzetesi öltözékéből. Az ikonográfiai értelem elég világos: az öreg arcából a legtöbbet Szmergyakov örökölte, a fésületlen orosz szőrzet Dmitrijnek jutott, Iván apja testének beteges, egyre hajlottabb tartását, furcsa mozgását kapta. Aljosa csupasz arcának nyitottsága és testének elrejtettsége pedig a kilépést a „dinasztiából".

Szikora legutóbbi rendezései a néző-ben egyfajta tökéletesség benyomását kelthetik. A rendező a látvány szintjén első pillanattól kezdve megköti a néző érzékeit, és ehhez még színvonalas zenei effektusokkal is szolgál. Látványvilágának következetessége és artisztikuma lenyűgöző és andalító ámulatot okozhat. Ehhez persze az szükségeltetik, hogy a rendező a drámát kirekessze az előadásból. Ezek az előadások ugyanis a jókról és a rosszakról szóló szép mesék csupán, melyekből azonban hiányzik az emberi mélység, a drámai konfliktus. Közönségfogadtatásuk teljesen esetleges: a néző részéről önkéntes hitet követel - ha akarom, hiszem, ha akarom, nem hiszem mindazt, amit a színpadról közöl-nek. Ámulatba ejthet, de minden artisztikuma ellenére is hidegen hagyhat - mint a prédikációk általában.

Dosztojevszkij: A Karamazov testvérek. (miskolci Nemzeti Színház)

Makai Imre fordítása nyomán *színpadra alkalmazta:* Szikora János. *Zenei össze-állítás:* Mártha István. *Jelmeztervező:* Lábas Zoltán m. *v. Díszlettervező:* Szikora János. *Koreográfra:* Devecseri Vera m. v. *Rendezőasszisztens:* Tóth Tibor. *Rendező:* Szikora János.

Szereplők: Körtvélyessy Zsolt, Gáspár Tibor, Bregyán Péter, Mihályi Győző, Dóczy Péter, Csapó János, Molnár Zsuzsa, Máhr Ági, Varga Gyula, Palóczy Frigyes, Mátyás Jenő, Papp Zoltán, Pagonyi Robert, Gyarmathy Ferenc, Sallós Gábor, ifj. Mucsi Sándor, M. Szilágyi Lajos, Varga Tamás, Teizi Gyula, Kulcsár Imre, Ábrahám István, Márffy Vera, Dutkon Mária, Balogh Katalin.

SOMLYAI JÁNOS

A lebontott hotel

A „Vén Európa" Hotel Székesfehérváron

Minden jó drámáról elmondható, hogy színre állításának többféle lehetősége *van*. A probléma akkor áll elő, ha a színre állítás a mű mondandójának csak egyetlen elemével foglalkozik. Ha - szegényítve a szerkezetet is - csakis az értelmezésnek megfelelő szálak, jelenetek maradnak az előadásban. Mert így bár-milyen apró következetlenség - mely más esetben csupán egy adott jelenet súlyát csökkentené - végzetessé válhat. Az egyetlen kérdésre összpontosító értelmezés mellett az egymásra épülő, egy-mást feltételező jelenetek közül egy sem eshet ki. Ha mégis, akkor nem félresiklik, hanem értelmét veszti az előadás. Az egyébként jól sikerült részletek nem állnak össze szerves egésszé.

Ez történt Székesfehérváron Remenyik Zsigmond *„Vén Európa" Hotel* című drámájának előadása során is. A kudarc többek közt azért fájó, mert Remenyik is olyan szerző, akinek ismertsége jóval kisebb, mint irodalmi rangja, értéke.

A cselekményről, röviden: Don Carlos Knöpfle - valahol Dél-Amerikában - egy ócska szállodát vezet. Módszerét a neki kiszolgáltatottakkal szembeni embertelenség jellemzi. A hotel vendégei kispénzű, olykor fizetésképtelen emberek. A visszafordíthatatlan folyamat, melyet az omladozó falú, szakaszonkénti lezárásra ítélt, egyre üresedő szálloda, valamint a vékonypénzű vendégek, a kevés bérű, így jövedelmüket lopással ki-egészítő alkalmazottak jelentenek, tragédiába torkollik. A tragédia okozói még-is - bár nem egyenlő mértékben - maguk az áldozatok. Don Carlos (Andorai Péter) és felesége, az utált, öregedő, idegbajosnak mondott Helén (Törőcsik Mari), Horst Bock, a pénztáros (Hunyadkürti István). A tragédiának része-se még Anna (Görbe Nóra) is, akit - mert fiatal és szép, s mert Don Carlos talán szerelmes belé - Helén egy meg-vásárolt férj, báró Kesselstadt (Szurdi Miklós) segédletével eltávolít a szállodából. Sejtve, de nem bánva, hogy Anna így utcalánnyá lesz. Bockot felfedezett lopásai miatt Don Carlos kirúgja állásá ból. A pénztáros, mivel új munkát sehol sem talál, visszatér. Csak egyetlen nyugodt éjszakát remél és kér, de mert Don Carlos újból kidobja, leszúrja volt kenyéradóját.

Csupán így felsorolva is látszik: miből áll össze a mű gazdagsága, s hogy hányféleképpen hangsúlyozható mondandó-ja. E darabot Remenyik 1939-ben írta. Kétségtelen, hogy ez a dátum, s a dráma címe is hozzájárult ahhoz, hogy ebben a műben, „hotelben" a fasizálódó Európa szimbolikus képét is sejthessük. Mégis, többről van szó. Hisz nincs konkrét utalás *arra az* Európára, másrészt hiába adott a helyszín - Dél-Amerika -, a díszletre, az előadásra vonatkozó szerzői instrukciók azt is sugallják, hogy ami itt történik, nem kötődik konkrét helyhez és időhöz. Általánosítható.

Például a miliő: a szálló azon vendégei, akik ismeretlenek, idegenek marad-nak. Lehetnek szépek, csúnyák, tiszta szívűek, de velejükig romlottak is, akiket az események érintetlenül hagynak, ám akikkel ugyanígy megtörténhetne mindez. Vagy a tragédia kibomlásának folyamata, mely úgy halad a vég felé, hogy újratermelődését is bemutatja. Hiszen a megaláztatás és az ebből is fakadó gonoszság közötti őrlődés, mely Helént jellemzi, elkurvulása után már Annára is jellemző lesz.

Végül a központi mag annak ábrázolása, *hogy* ilyen helyzetben mit okozhat a kiszolgáltatottság, a megmásíthatatlan és gyűlölt egymásra utaltság. Gyűlölt, mert csak elviselhetetlen keserűséget, pusztító kegyetlenséget szül. E kegyet-lenség gyakorlása és elviselése nem egy-formán jellemzi a hősöket. Bizonyos ér-telemben azonban - erőszakos halálától függetlenül - még Don Carlos is szenvedő alanya az egymást pusztító viszonynak.

És a kiút, az erkölcsi ellenpólusa mindennek? Azt a fizetésképtelen vendégből pincérré váló Bondi Albert (Szilágyi István), a darab egyetlen jólelkű szereplője fogalmazza meg: el innen, ezek közül, hogy maradjon még erő azokon segíteni, azokkal élni, kik érdemesek még arra. (Ezen a ponton Remenyik dráma-teremtő ereje halványabbnak bizonyult. Bondi Albert szerepe kissé idegen a mű-ben. Nincs ugyanolyan mélyen kidolgozva, mint a többi figura. Nincs érdemi köze az itt történő eseményekhez, s alig a főszereplőkhöz. Megjegyzései szinte egy kívülálló kockázat nélküli jogtalan ítélkezései.)

Maár Gyula rendezésében Székesfehérváron a hangsúly a kiszolgáltatottságra, a gyűlölt egymásra utaltságra, a bezártságban mind jobban elhatalmasodó kegyetlenségre került. Törekvései így a mű legösszetettebb mondandóját igyekeztek kibontani, gazdagítani. Ha aprólékos munkával is, de egyes szétszórt jelenetekből össze lehetett állítani Don Carlos ijesztően emberi jellemét. Amelyben ezúttal - szándék szerint a műben foglaltaknál árnyaltabban - félelmes kavarodásban volt található, elítélendő, megvetendő, de szánnivaló is. Szánnivaló, mert az előadásból érezhető volt, hogy Don Carlos hatalmi pozíciójának kíméletlen kihasználása ennek az embernek valóra sosem váltható menekülési szándékára és gyávaságára is utalt. Ettől árnyaltabb lett az alakja. Az előadás másik, fentiekkel összefüggő gondolati többlete pedig az, hogy Don Carlost olyan valaki öli meg, aki már maga is végső pontjáig jutott jelleme széthullásának. Éppen ezért ez a gyilkos nem kaphat semmiféle erkölcsi felmentést, még akkor sem, ha áldozata az embertelen, kegyetlen Don Carlos. Am mindezek végiggondolásához kevés és nem következetes támpontot adott az előadás. A megvalósulás egyenetlenségei a gondolat teljes értékű kifejtését nem tették lehetővé.

Maár Gyula mondandója pontosabb ábrázolása érdekében lemondott a szimbolikusság, az általánosíthatóság jelzéséről. A megismétlődés (Anna sorsában) lehetőségének ábrázolása sem sikerült. Mindez így viszont saját célkitűzése eredményességét csökkentette. Az okok egyrészt a darab következetlen rövidítésében, a rendezés apróbb figyelmetlenségeiben, másrészt a színház, a társulat sajátos helyzetében keresendők.

Befolyásolta az előadás színvonalát, hogy ennek a társulatnak ebben a felállásban (és ebben a színházban) nagyon kevés módja volt együtt játszani. Ha ki is alakult a próbák során a szükséges mértékű összehangoltság, azt fenntartani csakis gyakoribb előadásokkal lehetett volna. Nem csupán a játékstílus különbözött, hanem a tehetségek mértéke is.

A. legegyszerűbb példa a statisztéria. A szálló vendégeinek két-háromszori megjelenését elhagyni lehetetlen. Jöttek

is, pontosabban vonultak. Betömörültek a színpadra, és szorosan egymás mellett megálltak. Riadtan. Szinte előre megfogalmazták, hogy minden tiltakozás nélkül elfogadják, magukra nézve természetesnek tekintik a kiszolgáltatott helyzetet. Az a természetesség, mellyel a Videoton Színpad tagjai megjelentek, a rendezői szándéktól független gondolatot fogalmazott meg. Mozgásuk, gesz-tusaik, néhány megjegyzésük túlhangsúlyozott fesztelensége azt a küzdelmet tette érzékelhetővé, mely az önmagukról való más és a valóságosnál kedvezőbb kép kialakítását célozza. Az eredmény: ezek a vendégek feszélyezettek. Am erről szó sem lehetett volna. Csomagjaik voltak, gyerekek ugráltak körülöttük, jól öltözöttek voltak. Vendégek, valamilyen egzisztenciával. Con Carlos is reménykedve, udvarias gesztusokkal fogadta őket.

Bár sok a húzás, de nem elég következetes. Például nyugodtan elhagyható lett volna az a jelenet, melyben a vendégek egyike, egy hölgy időről időre szóvá teszi, hogy zárva a W. C., rossz a W. C. Méltatlankodásai naturalista színezetet adnak a jelenetnek, akkor, amikor a színpadon már az a valóság kezd kirajzolódni, és a drámában terét elfoglalni, mely Don Carlos, Helén, Horst Bock és Anna viszonyát jellemzi. Ahhoz nagyon kevés és kidolgozatlan volt a méltatlankodás, hogy szimbolikussá legyen, valamilyen ellenpontot állítson, vagy azt sugallja: az élet azért megy tovább.

A szálló hétköznapi életének bemutatását szolgálta még néhány apró jelenet, de rendre ellentmondásosan, nemegyszer ügyetlenül. Akkor sem kapunk kedvezőbb képet, ha néhányat a fontosabb szerepek közül vizsgálunk meg.

Kesselstadt báró: Szurdi Miklós. A báró az, aki kellő anyagi ellenszolgáltatás fejében hajlandó feleségül venni és magával vinni Annát. Beteg is, züllött is, cinikus is. Az a viszony, mely kapcsolatát Don Carlosszal jellemzi, ebben az előadásban nem volt pontos. Ennek következtében nemcsak Kesselstadt és Don Carlos szerepe módosult - ez bizonyos fokig még meg is felelt volna a rendezői szándéknak -, de a Bock pénztárosé is. (Persze, ehhez más jelenetek is hozzájárultak.)

A több jelenetében is durva, emberi problémákra süket Carlos Kesselstadttal szemben meghunyászkodó. (Ebben ezúttal - bár nem feltűnően - zavaró volt Andorai Péter és Szurdi Miklós fizikai megjelenésének különbözősége.) A bárónak nincs olyan jelenete, melyben ne az történne, amit ő akar. De Don Carlos megtudja, hogy szerelmét, Annát - pénzért - elveszi majd Kesselstadt. Ez ellen tiltakozni próbál, Kesselstadttal mégsem húz ujjat, bár tudja, hogy a bárónak nincs égető szüksége a pénzre, még kevésbé a házasságra. Don Carlos - az előadásban - gyáván kitért. E gyávaságot azonban már sem a pénz - amit egy vendég fizet -, sem a „rang" nem indokolta. Csupán az ok nélküli gyávaság. Ehhez kellett volna több erő a Szurdi megformálta Kesselstadtban. Segítenie kellett volna hitelesíteni Carlos gyáváságát. Mert enélkül ez a „durva" főnök ezekben a jelenetekben túlságosan is puhány. Ez problémát okozott a későbbi, Bockkal közös jelenetekben is.

Erna Liebig (Nyakó Júlia) szerepével kapcsolatban is hasonlóak a fenntartásaim. Ő is kemény, rendreutasító hangot használ Don Carlosszal szemben. Bár nem fizet, kidobni nem hagyja magát a szállodából, noha ezt a szándékát Don Carlos határozottan közli vele. Természetesen itt is felmerült a kérdés: mi késztette megfutamodásra Don Carlost? Erna Liebig Kesselstadt pártfogoltja, aki vállalja is, hogy rendezi a „kisasszony" számláját. Ez a pártfogó azonban Szurdi szerepformálásában gyengébb lett, semhogy erőt tudott volna kölcsönözni Liebig kisasszonynak.

Ahhoz viszont, hogy a hölgy saját maga legyen erős egyéniség, Nyakó Júlia adottságai bizonyultak kevésnek. Hangja magas és lágy - akaratlanul is tisztább belső világot sejtető. Különösen nevetése volt erőtlen, őszintétlen. Inkább hasonlított a kínjában nevetőre, mint arra, aki gúnyosan kineveti, hogy ki akarják dobni a szállodából. Így az sem hatott elfogadhatóan, mikor magát mentve a másik nagyobb hibájára hivatkozott, mondván, igaz, hogy én kurva vagyok, te viszont egy ócska rabló. Ehhez több gátlástalanság kellett volna.

Horst Bockkal kapcsolatban a képlet első végiggondolásra még igen egyszerűnek tűnik. Adva van a főnöke, egy olyan ember, aki a hatalomban, erőben felette állókkal szemben gyáva. Am éppen ezt a félelmet, gyávaságot kompenzálja a kegyetlenséggel, amit a nála alacsonyabb társadalmi helyzetben lévőkkel szemben gyakorol. De Don Carlos, a látottak szerint, nemcsak a felette állókkal szemben gyáva. Ok nélkül is az. Míg Don Carlos esetében gazdagította az elő-adást, hogy gyáva és esetleg esendő is, az már hiba, hogy emiatt sem lehetett más a pénztáros. Olyan valakitől kellett félnie, aki nem is olyan félelmetes. Hunyadkürti számára nem maradt más fogódzó Bock egyetemes kiszolgáltatottsága és félelme okolására, mint a tény, hogy egy beosztott. De mert az előadásban nincs utalás „konkrét" társadalmi problémára, Bock állásféltését csak tudomásul venni volt módunk.

hunyadkürti szerepformálása - eltekintve utolsó jelenetétől - mégis pontos és igen árnyalt. Azt a teljesen megtört embert játszotta - a fentiek ismeretében csak ezt játszhatta -, akiben már nincs semmi erő és képesség ezen változtatni. Még alárendeltjeivel szemben sem. Hunyadkürti elkerülte a könnyebb, de rosszabb megoldást: Bock nem kicsinyített mása főnökének. A kiadott, keményre hangolt utasításokat egyfajta keseredett fáradtsággal fejezte be. Gyorsan, elhalkulva és leeresztve. Hisz hogyan is lehet valaki szigorú és dörgedelmes, ha már ezerszeresen is megtört? Ha már nagyobb a félelme, mint alattomosságra való hajlama?

Ahogyan Bock, főnöke tiszteletben tartott papagáját leköpte. Bár egyedül volt a színen, nem nézett szét, csak gyorsan, halkan valamivel közelebb lépett a kalitkához, és sietve a bosszúálló gyermek szégyennel kevert diadalával kicsit köpött. Épp csak a nyelve hegyével. Egy villanásnyi öröm az arcon, és mintha mi sem történt volna, máris a pult mögött állt.

Hunyadkürti Bockja lopással való gyanúsítását is hamar elfogadta. Kidobása ellen sem ágált hosszan. Számára természetes, hogy sem a küzdelemhez, sem a tiltakozáshoz nincs sok joga. Így viszont egy jelenet hiteltelen maradt: a kirúgása utáni első, egyben a dráma utolsó jelenete, melyben a pénztáros leszúrja Don Carlost. Ebben a széthullt emberben, a következetesen épült korábbi jelenetek tanúsága szerint, már semmi, de semmi erő nem maradt ehhez. Hunyadkürti vehemenciája itt sok; mintha azzal akarta volna hihetővé tenni a tettet. Egy minden erre utaló előzmény nélküli csendben szívósan növekvő feszültség kirobbanását láttuk. (Az alumínium kés minden döfés és kihúzás után fémesen és könnyedén csörrent egyet. Ez sem használt a jelenetnek.)

Mindezek után érthető, hogy Don Carlos szerepe és halála alig hordozott tragédiát. Andorai alakításában elsősorban a figura félelme dominált. Amikor félelmet kellett ábrázolnia, sikerült is. Például Jose halála. A csapost agyon-ütötte a pincében az áram. Arról, hogy a szerencsétlenül járt a pincében tartózkodott volna, Don Carlos nem tudott. Mégis, mikor kiderült a halállal végződő baleset, rettenetesen megijedt. Andorai Carlosa széles mozdulatokkal a körülötte állókat mind elérni, meggyőzni akarva hangosan bizonygatta, hogy ő erről semmit sem tudott, megmondta, nem mehet oda, ő ártatlan; kapkodó és rémült. Don Carlosnak, ha csak a kegyetlenség jellemezné, nem volna oka ekkora félelemre. Különösen nem alárendeltjeivel szemben. Mégis félt. Talán a következményektől, a vizsgálattól. Andorainak, bár a színen többen voltak, egyedül kellett ezt a félelmet hitelessé tennie. A félelmet valami jelen nem lévő, alig is elképzelhető dologtól. Nagyon jól sikerült.

A hibát Andorai azzal követte el, hogy Don Carlosnak ezt a jellemvonását túlságosan is felerősítette. Igaz, ebben néhány partnere is „ludas" volt. Azok a dialógusai, melyekben a kitörő dühöt, kegyetlenséget ábrázolta volna, rendre meghiúsultak. Mintha maga sem hitt volna ezek hihetőségében. Ehhez azonban már nagymértékben hozzájárultak szövegtévesztései és ebből is fakadó - jelenete ritmusát megtörő - bizonytalanságai. Illusztrálásul csupán egy példa : Carlos elhatározta, hogy átnézi Bock szobáját. Andorai odaállt Hunyadkürti elé, és nyitott kezébe kérte a kulcsot: „Adja *oda a* kulcsot!" Ez az *oda* itt se-hogy sem volt a helyén. A baki meg-zavarta Andorait, s a helyesen hangzó ismétlést: „Adja *ide a* kulcsot", már gyengén mondta. Don Carlos halála nem keltett érzelmi hatást. Halála nem meg-érdemelt, nem értelmetlen, csak fölösleges volt. Általa az előadás végét lehetett sejteni, s nem a tragédia lezárását.

Törőcsik Mari pontosan kidolgozott szerepformálásából, Helénnek Carlos cselekedeteire adott válaszaiból, ezek változásaiból ismerhettük meg legjobban férje természetét, jellemét. Alakításában Helénnek, Helén meggyötörtségének „csak másodlagos" jelentősége volt.

Kezdetben férje parancsolóan fogalmazott kéréseinek megfélemlített alázattal tett eleget. Feszült arckifejezése még-is néha mosolyra váltott. Ez a belső, zavart mosoly a külvilágnak szólt. Helyzetét, szégyenét titkolva megpróbált valamilyen, felsőbbrendűséget sejtető, óvatosan ironikus, gunyoros mosoly mögé bújni. De Helén, a nő, egyvalamiben következetes és bátor volt: Annának távoznia kell. Törőcsik mondat-és szóvégi ereszkedő hangsúlyai ellent-mondást nem is feltételező kijelentések.

E határozottság azon a Don Carlos és mások viszonyában már elemzett dramaturgiai problémán is segített valamit, hogy Don Carlos miért fogadta el azt a számára kedvezőtlen tervet. Itt ugyanis érezhető volt az erő, az eltökéltség. Másrészt e határozottság adott lehetőséget Helénnek, hogy kipróbálja, hol van gyötörtetésének a határa, ki az erősebb. A görcsös, gyors, ugyanúgy ismétlődő karmozdulatok, az erősödő hang fokozatosan telítődött támadó éllel. Helén korábbi félelmét önmaga, szinte akaratlan, hergelésével, bátorításával gyűrte le. s látva, hogy ezek a mozdulatok a másikból már nem váltanak ki veszélyes dühöt, látva, hogy itt már csak vesztesek vannak, nevetni kezdett„ Don Carlos végképp nulla lett. Olyan, akit kár meg-ölni.

Törőcsik szerepe mégsem tudott hatásában maradéktalanul egységessé válni. Átéltsége túlzónak, feleslegesnek tűnt azokban a jelenetekben, melyek olyat követtek, ahol Don Carlos emlegetett gyávasága indokolatlan mértékű és ok nélküli volt. Miután pedig így meg-tört a jelenetek érzelmi, gondolati folyamatossága, a mozdulatok, a mondatok külön életet is éltek. Feltűntek a mondatvégi fennmaradt hangsúlyok, az egyszer-egyszer ok nélkül görbülő, görcsös keménységgel meredő, tiltakozó ujjak.

Megbízható és jó alakítást nyújtott Bencze Ferenc (Eugenio), Ambrus András (Lopez rendőrtanácsos) és Szerencsi Hugó (Lüdecke) szerepében. Igaz, legfontosabb feladatuk az volt, hogy kívül maradjanak a főszereplők közt feszülő viszonyon, és egy-két gesztussal teremtsék meg figurájuk hitelét. Ebben nyilvánvalóan segítette őket rutinjuk is. Megnyugtató volt látni, ahogy Bencze Ferenc Eugeniója néhány félremormolt szóval munkára serkenti a szálló alkalmazottait, ahogyan jött, ment, dolgát tette; ahogy Ambrus András sem gesz-tusban, sem hangsúlyban nem akarta mindenáron közölni velünk Lopez rendőrtanácsos véleményét Don Carlos-ról. Lopez csak egy rendőrtanácsos, aki a szobákat jött ellenőrizni.

Végezetül, hogy teljes legyen a kép, Görbe Nóráról (Anna) és Szilágyi Istvánról (Albert) kell szólnunk. Görbe Nóra olyan ebbe a szállóba nem illő - szende ártatlansággal alakította Annát, hogy kérdéssé vált: hogyan és főképp mikor került ide? Ennek a túlzott tisztaságnak a hatásával Görbe később már nem tudott megbirkózni. Annája attól a pillanattól lett értelmetlen, hogy Kesselstadttal kötendő házasságának tervét elfogadta. Kevés jelenete volt, melyben okát tudta volna adni - számunkra - e házasságnak. Elkurvulását sem hittük.

Szilágyi Istvánnak hálátlan feladat jutott. Néhány megjelenése után a szerepből fakadó indíttatás nélkül kellett „szemébe vágnia" Don Carlosnak, a szálló alkalmazottainak és Helénnek az erkölcsi igazságot. Erre ez az alig kidolgozott szerep nem adott lehetőséget. Nem is volt rá szükség; magunk is meg tudtuk volna fogalmazni. Ugyanakkor Szilágyi hangja, egész színpadi megjelenése sem volt alkalmas arra, hogy ezt a mindenekfelett való erkölcsi igazságot komolyan lehessen tőle venni.

Érdemévé válhatott volna a díszlet-nek (Banovits Tamás munkája) alap-vető jellegtelensége. Pontos, korrekt, szépen megcsinált. Még az is elfogad-ható, hogy - a szerző instrukcióinak ellentmondva - nem tűnik fel, hogy ez egy lerobbant, majd szakaszonként le-zárt szálloda. Így általánosíthatóvá vált volna. De attól a ponttól fogva, ahonnan az előadás vesztett érdekességéből, hite-léből, a „hasznosan" jellegtelen díszlet szokványosnak és innen-onnan már ismerősnek is tűnt.

Ami a hasznos jellegtelenséget illeti, igaz a jelmezre is. Egy kivétellel. Bock pénztáros ruhája, melyben visszaérkezett főnökét leszúrni, túlságosan is jellegzetes lett, Olyan túlzott mértékben kopott és szedett-vedett, hogy csak arra lehetett gondolni, egyéb okok híján ennek a ruhának kell hitelesítenie a gyilkos tettet.

Remenyik Zsigmond: „Vén Európa" Hotel (Vörösmarty Színház, Székesfehérvár) Rendező: Maár Gyula. *Díszlettervező:* Banovits Tamás.

Szereplők: Andorai Péter, Törőcsik Mari, Hunyadkürti István, Görbe Nóra, Nyakó Júlia, Bencze Ferenc, Szurdi ;Miklós, Szilágyi István, Szeret-lesi *Hugó,* Szabó Lajos, Ambrus András, F. Horváth Gyula, *a* Videoton Színpad tagjai.

SZ. J.

Vásárfia Galíciából

Bánk bán-változat Kaposvárott

Hogyan vagy, partizán? avagy Bánk bán címmel tartotta idei első bemutatóját a kaposvári színház stúdiója, „Katona József után, Shakespeare és Theokritosz műveinek felhasználásával". A szereplők a társulat „közkatonáiból", kisebb-nagyobb epizódszerepekben részben már ismert csoportos színészekből kerültek ki, a rendező is csoportos színész, noha az amatőrmozgalomban rendezőként is tevékeny volt: Mohácsi János. Együttesen valami merőben újat hoztak létre, olyat, aminek megszületéséhez pillanatnyilag alighanem csak Kaposvárott adottak a feltételek. Újszerű maga a vállalkozás is, eddig csak külföldi példáit láthattuk, így *a Hamlet* kapcsán: egy meg-szentelt, a rákövült tradícióktól már-már életképtelenné vált klasszikus szöveg egészen radikális, demitizáló meg-faggatását.

Az előadáshoz azonban nem lett volna elegendő az irodalmi-dramaturgiai vállalkozókedv; elsősorban voltaképp az a színházvezetési politika alapozta meg, amely a színházon belüli szükségszerű hierarchiát abszolút rugalmassággal kezeli, s minden közkatonának elérhető közelségbe helyezi a marsallbotot, nem-csak színészi, hanem rendezői „fegyver-nemben" is. Az „alulról" jövő kezdeményezések bátor felkarolása és az érett, „profi" művészi segítséggel-ellenőrzéssel való kombinálása már eddig is számos, a „profi" előadásokba beilleszkedő részteljesítményt hozott - most gyümölcsözik egészében egy komplett előadás formájában. Amely ugyanakkor ízig-vérig stúdiószínpadra való, tehát nem nagyszínpadra termett vállalkozást gyömöszöl ilyen-olyan praktikus okokból stúdiókeretekbe. Itt ugyanis nem a *Bánk bánnak* mint integer műalkotásnak mégoly újszerű interpretációjáról van szó (ez természetesen nagyszínházban is helyénvaló lenne), hanem egy egészen új változatról, amely paradox módon nem a szöveg ellenére született, s mivel a paródia vagy travesztia meghatározás-hoz burleszk-komikus jelentés társul, pontosabb definíciót a „változat"-nál nem is tudnék mondani.

Valóban, a szöveg igen terjedelmes húzásokkal, nagyrészt Katonáé, a kevés számú betoldás pedig kitűnő stílus-érzékről tanúskodik, avatatlan fül nem is észlelné az idegenkezűséget; *a Romeo és* Júliából származó hosszabb átültetés akár Katonáé is lehetne. És azonos a történet is, csak a történet olvasata új ; részben a szöveg egyes lehetőségeinek csíráját bontja ki egyedül lehetséges realitásként, részben a szöveg közismert, sokszor elemzett ellentmondásait oldja fel oly módon, hogy azokat nem elkeni (ahogy Arany János finom tapintattal ajánlotta), hanem részben a groteszkig, részben a horrorig élezi, többnyire nem-csak szellemesen, hanem tartalmasan és elgondolkodtatóan is. A szándék pedig súlyosan komoly; hasonló forrásvidék-ről fakad, mint Örkény István *Kulcs-keresők* című nemzetkarakterológiai szatírájáé.

Katona József drámai hierarchiájának csúcsán a király áll, egy nemzeti király, aki némi megingás után valóban helyzete magaslatára tud emelkedni, s Gertrudistól, ha kényszerűen is, megszabadulván, Bánknak megbocsátván, mint-egy személyében hordozza a katarzist. Ha Endre uralmának immanens karizmáját egy előadás megkérdőjelezi: össze-omlik az egész piramis. Van-e erre jog-cím ? Természetesen van - hiszen, ha a király egy kétes jelentőségű külföldi kalandért, melyben veszíteni, sőt elesni is lehet, hosszú időre ebek harmincadjára hagyja az országot, s a kormány-rudat feleségére bízza, akinek jellemét, hajlandóságát felelős államférfiként mégiscsak ismernie kellene, akkor a karizma már csak üres, tartalmatlan formaság. Midőn a kaposvári előadás végén sikerült üzleti útjáról vidáman lohol haza a király, Kornis Mihály *Hallelujájának* apa-figurájához hasonlóan hatalmas csomagban hozva a vásárfiát szeretett Gertrudisának, egyértelművé válik: e magáncélú vásárfia beszerzéséért kellett védtelenül-őrizetlenül hagyni az országot.

Endre felelőtlen távolléte alatt Gertrudis országlás helyett az udvart egyet-len vége nincs monstre házibuli hely-színévé változtatja. A műsorlap ugyan némi, az előadásra egyébként nem jellemző, diákos polgárpukkasztással fogalmaz, mégis érdemes ideiktatni leírását (mint ahogy ezúttal a cselekmény új-szerű mozzanatait is a megszokottnál bővebben ismertetjük, részben, mert ezek egyben a játék dramaturgiájára, sőt rendezésére is rávilágítanak, részben, mert az előadást kevesen fogják látni, s így a narrációnak tájékoztató funkciója is lehet) : „És bent, a palotában irgalmatlan házibuli folyik. Barátaim - a bulik, a hányadik bulik, Jézusom, így hajnal-tájt; emberfeletti bormennyiségek bennünk és útban belénk, rongyossá politizáljuk a szánkat, szerelmesek vagyunk a végtelenségig az összes másnemű lény-be, szerelem szerelem hátán, sőt hegyén-hátán, azt a hegyet a zsebkendőnknek a négy sarkában is elhordjuk, végig-megyünk az akácos úton, mégis a miénk, mégis a miénk lesz édes galambunk ... Mindegy, miért, mindegy, mi volt sok: a bor, a beleszédülés egymás szemeibe-szájaiba, mi minek ingere; vélt és valódi jogok és jogtalanságok; szavak, ahogyan szavakat szorítanak ki; mindegy. Minden óvatosságunk ellenére tetté csiholódik ma, ami csak a kezünk közé kerül. Mire föleszmélnénk, össze-, sőt összevissza feküdtünk - esküdtünk

táncoltunk: nem számít. Semmi sem számít: magunk vagyunk." És közben a kulcs - Örkény kulcsa - végképp el-vész.

A gazdátlan országban tehát vigad, aki teheti. A végig félhomályban tartott, szellemesen egyszerű, csak épp uta-lásszerűen gotizáló díszlet - ugyancsak Mohácsi munkája - állandó eleme egy jókora ovális asztal; akárkik ülik körül, ki nem fogy róla az ital. Szükség szerint aztán a kupákat félretolják, hogy a mámor egy-egy forrpontján az asztal alkalmi nászok színhelyévé alakuljon. A házi-buli egyre hevültebb, sírva vigadó lég-körében ki szeretkezni akar, ki pedig „békétlenkedni". Mohácsi elgondolásában az összeesküvők nem kívülállók, hanem természetes résztvevői a házi-bulinak, akik borgőzös állapotban egyre óvatlanabbul gyakorolják az ősi jus murmurandit, azzal sem törődve, hogy egyazon asztalnál vigad - igaz, a szunnyadásig nekibúsultan - Ottó herceg is. Az ábrázolat egyik pompás poénja, hogy mikor Petur Simon fülébe súgja a várva várt vendég titkolt nevét, Simon lelke-sültségében fennhangon kiáltja ki, míg-nem az egész asztal harsányan ünnepli Bánk illegális akcióját. S amikor épp mindenkit leterít a mámor, beólálkodik Tiborc, aki elvégre Katonánál is lopni jött; leüti a fel nem ismert Bánkot, s amúgy abroszostul összepakolja az edé-nyeket és az étel-ital maradékát (mint ahogy az utolsó kép során egy óvatlan pillanatban már vinné a becses galíciai portékát is). Sebaj : a veszteségre senki

nem figyel fel. Nemsokára új kupák, új tálak kerülnek elő az e célt szolgáló s látszólag kifogyhatatlan szekrényből a házibuli megy tovább.

Csakhogy másfelől ez a tivornya korántsem holmi kedélyes idill. (Hevesi András komoran duhaj kísérőzenéjének idegborzoló vezérmotívumát legszívesebben idekottáznám.) Gertrudist ugyan vére hajtja a bulizó létbe, de egyben éberen is őrködik, nehogy az kicsússzon ellenőrzése alól; józan emberei ügyel-nek rá, hogy a részeg indulatok ne csaphassanak át józan, éber indulatokba. Az erőszak légkörében maguk a vigadók is bármire kaphatók. Petur bán meg-metszi karját, a hősi gesztusra fogékonyak társai is: vérszerződést kötnek, ki-isszák a körbejáró, vérrel teli kupát, mi-előtt még Petur egyáltalán közölné, mi is a célja az imigyen megszentelt szövetségnek. Vakon követnék Peturt a halálba, mindaddig, amíg Bánk le nem fegyverzi olyan szöveggel, mely pillanatnyilag hatásosabbnak tűnik a Peturé-nál. Ekkor aztán rávetik magukat vezérükre, leteperik, brutálisan ütlegelik-rugdalják, és Bánk, aki ezt közönyösen szemléli, kenetteljes szavakkal e maga-tehetetlen Peturtól veszi a király iránti „önkéntes" hűségesküt.

Az már szinte természetes, hogy Mohácsi az ártatlan és csak hevítőtől hevülő Melinda mítoszát sem kívánja elfogad-ni; a permanens házibuli felfűtött, gátlásokat feloldó légkörében egy tapasztalatlan, férje által magára hagyott csinos fiatalasszony majdhogynem törvény-szerűen válik könnyű prédává. Melinda - szigorúan megőrizve Katona szövegét - gyakorlatlanul, de elszántan kacérkodik Ottóval, és majdan hevítőszer nélkül (azt történetesen Izidóra hörpinti ki), pusztán saját érzékeitől sodortatva omlik Ottó karjaiba. Mikor aztán férje haragjától megrettenve elveszti a fejét, Gertrudisról is lefoszlik a kedélyes kerítőnő szerepe, és mert Melinda vádjai már a hatalmat kérdőjelezik meg, nem habozik : egy intésére berontanak a józan pribékek, akik szadista módon eret vágnak a tehetetlen asszonyon, majd kényszerzubbonyt húznak rá s elvonszolják.

Egy másik, sokat vitatott pontot: Bánk hallgatózási jelenetét Biberach érdekes, bár az eredetitől ugyancsak nem idegen beállítása révén old meg a rendező. Biberach is a józanok közé tartozik. Ő, a született intrikus, a maga privát mesterművét építgeti az idegen

Jelenet a Hogyan vagy, partizán? avagy Bánk bán című kaposvári előadásból. (Fábián József felvétele)

udvarban: tönkretenni Ottót, minél több embert egymásnak uszítani, úgyszólván. önzetlenül, hogy saját szellemi fölényét leghálásabb közönsége: önmaga előtt demonstrálja. Bánk itt, kihallgatván Melinda s Ottó párbeszédét, nem meg-nyugvásra kap okot, hanem mintegy előjátékát látja megcsalattatásának, te-hát már e ponton közbeavatkozna; csakhogy ekkor Biberach mesterműve összeomlana, tehát ő, ki különben nem híve az erőszaknak, leüti a nagyurat, s kivonszolja, okkal bízva abban, hogy mire magához tér, új benyomások ki-törlik agyából a látottakat. A végén persze Biberach túlkombinálja magát; hogy az elszabadult erőszak őt is maga alá temetheti, azt kihagyta számításaiból. És ott haldoklik az ovális asztal alatt, miközben partner híján szűkölködő Lucija akit Mohácsi, változatának egyetlen némileg öncélú ötletével, Biberach egy utalásából élő személlyé formál - a tovább zajló házibuli egy hullámán Myska bánnal vigasztalódik az asztal tetején. (Az ő sikamlós párbeszédükhöz kerül a shakespeare-i kölcsönzés.)

Lehet ebben a világban hős, nemzeti hős, pozitív hős Bánk bánból, az Endre és Gertrudis által megtestesített hatalom odaadó vezető tisztségviselőjéből? Aligha. Vak indulatok vezérlik őt is; a Katonánál is rendre fellelhető motívumok, becsületérzés, nemzeti öntudat, féltékenység, szánakozás, düh, brutalitás dulakodnak benne kaotikusan, egy olyan helyzetben, mely láthatóan meg-haladja felfogó- és ítélőképességének teherbírását. Már oda Melinda erénye, felfedve Gertrudis ármánya, mikor durva hevülettel teszi. magáévá Izidórát az ominózus asztalon; Mohácsi ugyanis szaván fogja a becsülete meggyalázását panaszló türingiai nemeskisasszonyt. A rendező átvágja azt a bonyolult csomót, melyben Bánk indítékai összegubancolódnak; aki ezt a hatalmat kiszolgálni képes volt, azt nem a köz, csupán önnön sérelme fordíthatja a hatalom ellen. De akármiért is, a gyilkosság megesett, s Endre nem bocsáthat meg: mi őrizhetné a méltatlan királyi hatalmat, ha a királyné-gyilkosság megtorlatlan maradhat? Bánk kérését: hadd temesse el illőn hit-vesét, groteszk módon teljesítik a királyi pribékek - a ravatallá alakult asztalról a nyitott boltíves ablakon át egyszerűen kibillentik a tetemet, majd Endre intésére brutálisan ledöfik Bánkot. Ebben a felfogásban így áll helyre a status quo egyensúlya, s a király fagyos iróniával mondhatja el, a némiképp megcsonkított zárómondatot: „Magyarok! Igen jól ismerem. Szeretnek. Enyimek."

Dürrenmatt *János* király-átiratának mostani budapesti plakátja húsdarálót ábrázol, melybe sorra pottyannak bele a szereplők. 'Végeredményben e folyamat tanúi lehetünk a kaposvári *Partizán-Ránk* eladásán is, egy lényeges különbséggel. Mikor Dürrenmatt szaván fogta Shakespeare-t, nemcsak a betűt, de az értelmet is szaván foghatta, hiszen Shakespeare ábrázolásának eleve is szerves része volt a rossz hatalmat elutasító irónia. Katona József viszont természete-sen hitt, mert hinni akart és hinnie kel-lett mind egy megálmodott nemzeti hatalom öntisztító képességében, mind Bánk bán szabadító gesztusának érvényében - noha maga a cselekmény, dramaturgiai buktatók formájában, több ponton is megkérdőjelezi *ezt a* hitet. Katona esetében tehát csak a betűt lehet szaván fogni, s így az értelmet visszájára fordítani. E lényegi különbségből adó-

dik (s csak másodsorban abból, hogy Mohácsi János nem Dürrenmatt), hogy míg a dürrenmatti *János király a* shakespeare-ihez képest felfokozott irónia ellenére is megmarad drámának, rögzíthető, bárhol színre állítható, közkinccsé tehető alkotásnak, a Mohácsi János-féle *Bánk bán* egyszeri színházi játék, egy azonos művészi elveket valló kollektíva nagyon tehetséges laboratóriumi munkája; egyszeri kesernyés demonstráció, mítoszokról, akarásokról és hőskultuszokról.

És lecke persze lelkesedésből is. A közlegényből sarzsiba avanzsált fiatal színészek fanatikus buzgalommal és fegyelemmel, mintaszerű összjátékban teszik a dolgukat - „egy Hekubáért", egy minimális nyilvánosságra, igen kevés nézőre számítható alkalmi vállalkozásért. Az összjáték pontosságával ellentétben egyéni alakításaik értéke vitatható - igazából csak a már jól ismert, markáns tehetségű Gyuricza István (Bánk) és II. Endre és Biberach kettős szerepében még Dunai Károly emelhető ki. Színészként még a dramaturg-rendezőként valóban sokat ígérő Mohácsi János (Myska bán) is jellegtelen. Másfelől viszont kérdéses: erősebb jelenlétű profi színészek - mondjuk, a kaposvári „szólisták" - egyértelműen gazdagíthatnák-e ezt a típusú produkciót ? Óhatatlannak látszik ugyanis, hogy az ilyen színészek, mégoly céltudatos rendezői irányítás alatt is, ne egyéni pszichológiákat ábrázoljanak helyzetükből adódó beidegzett reflexcselekvések helyett - ez pedig ezt az előadást, ahol minden reakció társadalmi és nemi alapimpulzusokból fakad, könnyen félrevihetné és kiforgathatná magából. Mindenesetre bizonyos, hogy súlyosabb lenne a játék, ha e reflexcselekvések modellisztikusabbak, keményebbek, vadságukban artisztikusabbak lennének, olyasformán, ahogy az a Berliner Ensemble vagy legutóbb a bochumi színház vendégszereplésén épp a kisebb vagy csoportos szereplők esetében látható volt. Ezért érdemes lenne még kegyetlenebbül tovább csiszolni a láthatóan máris sokáig érlelt produkciót, amelyben ott rejlik a lehetőség, hogy a maga nemében példaszerűvé váljék.

Színház - hátrányos helyzetben

Lapunk 1984 májusában dr. Koncz Gábor fenti című tanulmányával indított vitájára már eddig is számos hozzászólás érkezett. A vitát nem zártuk le. Felhívjuk olvasóink figyelmét, hogy továbbra is várjuk a színházak gazdasági helyzetével kapcsolatos észrevételeiket, gondolataikat, véleményüket.

DURÓ GYŐZŐ

„Pekingi opera"

A megtévesztő elnevezés

Majd három évtizeddel a Kínai Klaszszikus Színház budapesti szereplése után, 1984 októberében látogatott újra „pekingi opera"-társulat hazánkba. Művészei két alkalommal Budapesten (előbb a Fővárosi Operettszínházban, majd az Erkel Színházban), illetve egy-egy estén hat vidéki városunk (Gyöngyös, Miskolc, Debrecen, Székesfehérvár, Zalaegerszeg és Győr) színpadain tartottak bemutatót. Teljesítményükről a magyar közönség véleménye minden esetben megoszlott: a többség zajos lelkesedéssel ünnepelte őket az általuk nyújtott gazdag és egzotikus látványvilágért, virtuóz akrobatikus tudásukért, rendkívül összehangolt együttes munkájukért. De mindenütt akadtak szép számmal olyanok is, akik az előadások végeztével csöndes csalódottsággal távoztak. Utóbbiak közé elsősorban azok az opera-barátok tartoztak, akiket - főként az említett hat vidéki városban - a kínai vendégek fellépéseire „szerveztek". Ok ugyanis európai értelemben vett operát vártak, sőt a főváros nevével fémjelzett színháztól - a közép- és kelet-európai gyakorlatnak megfelelően - egyenesen „nemzeti" operát. Am amit helyette kaptak, az fogalmaik szerint leginkább az Európában megszokott cirkuszhoz hasonlított.

Amit a magyar közönség látott, valóban nem opera, a bemutatkozó együttes pedig nem pekingi volt. A Kínai Népköztársaság Belsőmongol Társulata érkezett el hozzánk európai turnéja során, illetve e kínai, mongol, huj, mandzsu és koreai nemzetiségű művészekből álló, száznyolcvan tagot számláló csoport negyven fős kamaraegyüttese. A „pekingi" jelző tehát nem a színház topográfiai hovatartozását, hanem az általa játszott színjátéktípust jelöli. Kínában több tucat helyi „opera" ismeretes, létezik például „kantoni", „sanghaji", „saohszingi" és „szecsuani opera" is. „Pekingi opera"-társulatok szerte az országban működ-nek: Kantonban, Sanghajban vagy Szecsuanban éppúgy, mint ahogy Pekingben is találhatók „saohszingi" vagy éppen „szecsuani opera"-együttesek. Ám valamennyi csoport csak a maga „operatípusát" műveli. E típusok ugyanis különböző tájegységek zenei hagyományait, folklórját és dialektusát képviselik. Igy - bár a színjáték technikai, eszközhasználati és stiláris jegyei, sőt a repertoár egyes darabjai is az „operatípusok" többségénél hasonlítanak egymásra - annak a színésznek, aki típust akarna váltani, elölről kellene kezdenie a mesterség tanulását.

Ami az „opera" elnevezést illeti, ennek eredetét így fejtegeti Szergej Obrazcov *A kínai színház* című könyvében: „Valószínűleg valami nem nagyon körültekintő európai járt Kínában, látta a kínai színház előadását, és bár ez az előadás egyáltalán nem hasonlított egyetlen európai színházi műfajhoz sem, válogatni kezdett a színházi címkék között, annak az elvnek az alapján, hogy »ott is énekel-nek, meg itt is énekelnek«, és úgy vélte, hogy ez a legmegfelelőbb. Jobb híján aztán ez a műfaji megjelölés nemcsak az európai irodalomban honosodott meg, hanem a kínaiaknál is. Meghonosodott, és nagyon sok embert megzavar." Majd valamivel hátrébb még hozzáfűzi: „Azt gondolom, hogy az »opera« mint a hagyományos kínai színház meghatározása fokozatosan el fog tűnni." Obrazcovnak nem lett igaza: huszonnyolc éve írta le idézett sorait, s az „opera" megjelölés ma tán előbb és elterjedtebb, mint valaha. Kárpáti János *Kelet zenéje* című munkájában ennek okát abban látja, hogy

.. ez a színházi forma - az egyéb ázsiai drámai műfaj októl eltérően, ahol a dráma, a tánc és a zene egymással párhuzamosan halad - bizonyos értelemben közel áll az európai operához, mert a cselekmény zenei formában halad, a monológokat, dialógusokat *maguk a színészek ének-lik,* s a hangszeres együttes szerepe is nagyjából hasonló: kíséri, aláfesti, be-vezeti és összekapcsolja a színpadi cselekmény különböző részeit". Am rögtön hozzáteszi: „Számos érv azonban - igen meggyőzően - az »opera« elnevezés el-len szól. Mindenekelőtt az, hogy az »opera« annyira sajátosan európai mű-faj, s azon belül is egy igen körülhatárolt kor terméke, hogy a kínai színházra való alkalmazása igen sok magyarázatot, megkötést igényel, nagyon is »mutatis mutandis « értendő. (...) Tévútra vezethet azután az is, hogy az európai operában - tudjuk jól - a súly a zenén van. A kínai színházban viszont a zene szerény összetevője a drámai egységnek, és semmi-

képpen nem kíván előtérbe kerülni, szuverén módon hatni. Végül az is ellene szál az »opera« elnevezésnek, hogy az európai műfaj fogalma kimondatlanul is más, nem zenés színpadi műfajok létét sugallja. Ha azt mondjuk, »opera«, ezzel akaratlanul is kiválasztottunk egyet az Európában élő színházi műfajok sorából. A »pekingi opera« viszont a kínai színház, a kínai színházi műfajok alaptípusa, melynek vannak ugyan ilyen vagy olyan változatai, mindegyikben közös azonban a zenéhez való kötöttség, a zenei deklamációban való megszólalás. Ezért jobbnak tartjuk a »kínai színház« vagy »pekingi színház« elnevezést, azzal a már kimondani sem szükséges - kiegészítéssel, hogy zenével egybekötött műfajról van szó, mint Ázsiában mindenütt." Obrazcov még azt is megjegyzi, hogy a kínaiak több európai értelemben vett operát is szereztek, s a félreértések elkerülése végett a „zenés dráma" terminust ajánlja a klasszikus kínai színházformák jelölésére.

Jómagam úgy vélem, hogy ha egy elnevezés ennyire megtévesztőnek bizonyul, a legtanácsosabb letenni arról, hogy egy - az európai kultúrkörtől idegen - színjátéktípust a nagyon is behatárolt jelentésű európai szakkifejezések segítségével próbáljunk megjelölni. Ezzel a módszerrel ugyanis csak a fogalom körülírása lehetséges. A legcélszerűbb azt az eredeti megjelölést használni, amelyet az adott színjáték hazájában alkalmaznak, s amely kizárja a más színházfajtákkal való összetévesztés vagy fölcseré-lés lehetőségét. Ez a terminus esetünkben *a csing csü,* amely ugyan annyit jelent csak: „fővárosi színház", de minden kínai kizárólag a „pekingi opera" műfaját érti rajta. Ahogy nem hívjuk a kathakalit „indiai balettnak", a *nót* „japán operának", *a kabakit* pedig „japán nép-színműnek", s ezzel megannyi tévedést és félreértést kerülünk el, a *csing csü* elnevezés használatával hasonlóképpen kiküszöbölhetnénk a „pekingi opera" megjelölés keltette téves asszociációkat.

Jelenet a „Pekingi opera" **Levonulás a hegyről kettesben** című előadásából

A Körtefa-kerttől a **kulturális forradalomig**

A csing csü eredetét nyomozva a "rangkorszaknál (i. sz. 618-9o7) kell indítani vizsgálódásunkat. A VIII. században Hszüen-cung császár - akit a hagyomány *azóta* is a színjáték isteni rangú patrónusának tekint - *Körtefa-kert* néven olyan iskolát alapít, amelyben nemcsak költészetre, zenére és táncra, hanem színjátszásra is oktatják az udvar legtehetségesebb ifjait. Ez a már évszázadok óta működő császári zenei és szórakoztatási hivatalok mintájára szervezett intézmény - amelynek a művészi képességekkel megáldott Hszüen-cung az első vezetője is volt, s ezért a színészeket egy ideig Kína-szerte „a császár tanítványainak" hívták - egészen a XII. századig fönnállt, s nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a több különböző színjátékfajta létezése ellenére a kínai színjátszás technikája, eszköztára és stílusa még ma is viszonylag egységesnek mondható.

A kínai színház fejlődésének második fontos állomása a színműirodalom váratlan fölvirágzása a mongol jüan-dinasztia uralkodásának éveiben (i279 t368). Ekkor lesz Peking a főváros, s ebben az időben válik a színház - amely addig csupán az udvari arisztokrácia szórakoztatását szolgálta - a városok lakosságának legfőbb kulturális táplálékává. Közel félezer olyan színdarabról tudunk, amely ebben a korban született, ezek közül majd kettőszáz máig fönnmaradt. Némelyikük magyar nyelven is olvasható, így Kuan Han-csing *Tou O ártatlan halála* illetve *Csao Pan-er, a mentőangyal* című művei, Vang Si-fu alkotása, *A nyugati szoba* valamint Li Hszing-tao híres drámája, *A krétakör. Az* utóbbi darab Klabund és Brecht földolgozásai révén Európában is ismertté vált. A kínai dráma műfaji szabályai némiképp eltérnek az európai színművekkel szemben támasztott követelményektől. Leg-

A Majomkirály cseles visszacsalogatása („Pekingi opera")

lényegesebb vonása a történet epikus kifejtése: a cselekmény nem sűrűsödik szituációk köré, a különböző cselekményszálak kollíziók nélkül keresztezik egymást, kapcsolódnak össze vagy válnak szét. A szereplők monológjainak és dialógusainak nélkülözhetetlen eleme a személyes narráció, amelyben a szereplő bemutatkozik és vázolja körülményeit. A később kialakuló *csing csü* majd átveszi ezt az epikus formát, mert rendkívül alkalmas a nagy elbeszélő művek színpadi adaptálására.

A Ming-dinasztia korában (1369-1644) általánosan elterjed az úgynevezett déli dráma, *a csuan csi,* amelynek igen hosszú és bonyolult szerkezetű darabjait néha több napig adják elő. A színház ekkorra már a városi előkelőségek kedvenc időtöltésévé válik, a társulatok a vásárterekről fényes palotákba költöznek. Van idejük a technika, a stílus és az eszköztár tökéletesítésére. Rögzítik az alapvető szerepköröket, ezeknek többségét majd *a csing csüben* is megtaláljuk. Szimbolikus jelentésük szerint rendszerezik a jelmezeket, és *a csing csü* örökölni fogja ezt a hagyományt is.

A XVI. században egy kifinomult ízlésű költő és egy nagy tudású muzsikus zeneiskolát alapít Kunsanban, s mind zenei, mind irodalmi téren megújítja a kínai drámaművészetet. A helyi népi színjátékfajtákból Kína máig legválasztékosabb színházformáját kristályosítják ki, a *kun* csüt. E típus a XVII. század elejére az egész országban közkedveltté válik, központja Szucsou lesz. *A kun csüben* már teljesen olyan a szerepkörök fölosztása, mint a későbbi *csing csüben.* Innen származtathatók *a csing csü* szimbolikus gesztusai és éneklésmódja is.

A XVIII. században az addig uralkodó, de valójában már csak a művelt polgárság szűk rétegét kielégítő *kun* csüt fokozatosan háttérbe szorítják a széles tömegeket vonzó helyi jellegű színházak, amelyek a népi színjátszás legjobb hagyományait elevenítik föl. Ezek egyike, az Anhuj tartománybeli *pi huang* olyan népszerűségre tesz szert, hogy fölkelti az uralkodó érdeklődését, aki e színjátéktípust Pekingben is meghonosítja. Ettől kezdve nevezik *csing* hszinek („fővárosi játék") vagy *csing* csünek („fővárosi színház") ezt a színházfajtát. A színházi élet ebben az időben, a Csing-dinasztia uralkodásának korában (1644-1911) már a városi teaházakban folyik, ahol a közönség három oldalról üli körül a színpadot, s - miközben élvezi a látványos játékot - eszik, iszik, dohányzik, beszélget, üzleti tárgyalásokat bonyolít le. A XIX. században a kifejezetten színház céljára készülő épületeket is a teaházak térbeli elrendezésének mintájára alakítják ki. A XX. század elején létrejönnek az első színészképző iskolák is, addig a mesterség jobbára dinasztikusan öröklődött. Századunk első felében jut el először *csing* csü-társulat Európába: a legendás hírű színész, Mej Lan-fang együttese kápráztatja el földrészünk közönségét.

A kínai forradalom győzelme (1949) után továbbra is nagy becsben tartják a színházi hagyományokat, mert alkalmasnak ítélik őket a forradalom eszméinek terjesztésére. Országos fesztiválokat rendeznek, hogy számba vegyék a helyi jellegű színjátékfajtákat és ezek művelőit. Társulatokat és színésziskolákat alapítanak, a színészek állami alkalmazottak lesznek. Színházi reformmozgalom indul el, amelynek keretében összegyűjtik és kiadják a különböző típusú darabokat, gondosan kiválogatva az ideológiailag kártékony hatásúnak minősülő műveket, például a rémdrámákat és a misztikus szemléletű alkotásokat. Ösztönzik a haladó gondolatok és a klasszikus formák ötvözésére irányuló kísérleteket. E próbálkozások legsikeresebbje *a jangko* nevű népi színjáték megújításának számító zenés dráma, *A fehérhajú lány, Ho* Csingcse és Ting Ji műve, amely magyar ki-adásban is hozzáférhető. Mind gyakrabban indulnak európai körutakra klaszszikus színjátékformákat bemutató együttesek, mindenütt bámulatot keltve, el-ismerést és híveket szerezve a kínai kultúrának.

Az 1966-ban meghirdetett kulturális forradalom azonban egyszerre hadat üzen mindennek, ami régi, s többek között az új virágkorát élő *csing* csüt is a múlt csökevényének bélyegzi. A színházakat betiltják, s a *csing csü* több mint egy évtizedig tetszhalottként kénytelen tovább létezni. A hetvenes évek végétől aztán fokozatosan újra elfoglalja helyét Kína kulturális életében, de kérdéses, mennyi időre lesz szüksége mind a szín-játéknak, mind a színészeknek ahhoz, hogy e művészet a kényszerű kihagyás után régi ragyogását visszanyerje.

A teremtett valóság

A keleti színjátékformákra általánosan jellemző, hogy nem a valóság utánzással történő ábrázolására, hanem a stilizáció eszközével megvalósított újrateremtésére törekszenek. Nem a világ és az élet minden tekintetben hű tükrözését, hanem a világot és az életet átható és irányító törvények föltárását tartják föladatuknak. A létezés lényegének megragadását pedig elvonatkoztatással, tehát egy speciális, ám a valóság rögzítésére alkalmas jelrendszer segítségével kívánják elérni. A kínai színész például soha nem ábrázolja naturalisztikusan a színpadon meg-tett utat, mint európai kollégái: cselekvéséből, viselkedéséből, állapotából sem az út hosszára, sem nehézségére, sem viszontagságaira nem lehet következtetni. Legföljebb egyszer körbejár a színen: az út lényegét, hogy minden végpont egy-ben kiindulópont is, ez is éppen eléggé érzékelteti. Ha pedig egyéb információra lenne szükség, azt szóval is közölheti.

Ennek ellenére a keleti színészek jóval kevesebb szöveget mondanak, mint az európaiak. S ez természetes is, hiszen közlendőjük nem racionális természetű.

Szavakkal csupán a látható és tapasztalható világot lehet leírni, azt, amely mimézissel is ábrázolható. A lét lényegét képező világtörvények azonban láthatatlanok: meg nem fogalmazhatók, föl nem foghatók, csak megsejthetők és átérezhetők. Pontosabban utal rájuk egy elhomályosult jelentésű gesztus, mint egy kötetnyi értekezés. A keleti színész nem szavak és gondolatok erejével kíván hatni, hanem az érzékeiken át próbál a nézők lelkébe hatolni. Káprázatos látványvilággal és különleges hangzásokkal veszi körül őket, amelyek elemeiben ősi, már csak kollektív tudatalattijuk tartományaiban élő jeleket vélhetnek fölismerni. S miközben a közönség elbűvölten élvezi a színpadi forgatagot és az attrakciókat, a feléje záporozó jelek belső figyelmét a mögöttes világra, az esszenciális létre irányítják. Nyugati szemléletű, tehát a világot önmagával azonosnak tudó európai néző számára természetesen befogadhatatlan marad ez a látens üzenet, hisz csak a káprázatvilág jelenségei-re figyel, mert más a világképének szerkezete. De földrészünk közönségét is lenyűgözi a színpadi játék virtuozitása és a színészi alakítások formai tökéletessége.

A keleti színész ugyanis csak a tökéletesség elérését tűzheti célul maga elé. Csak a hibátlan forma képes közvetíteni azokat az immanens tartalmakat, amelyeket játékával nézőinek átnyújtani hivatott. Ennek megfelelően a Távol-Kelet színészei hét-tíz éves korukban kezdik tanulni a mesterséget, s csak meglett férfiként merik azt állítani magukról, hogy érett művészek, akik hibátlan teljesítményre képesek. De a tökéletességre törekvés magyarázza a keleti színjátéktípusok időbeli állandóságát is, vagyis hogy kikristályosodásuk után formájuk nem változik többé. Ha ugyanis egy színházfajta elérte azt a szintet - a tökéletesség szintjét -, amelyen képes átadni közönségének üzenetét, fölösleges tovább fejlődnie. *A csing csüt* mintegy két évszázada ugyanúgy játsszák, színészi technikájában, stílusában, eszköztárában pedig valószínűleg olyan jegyeket is őriz, amelyek már a Körtefa-kert növendékeinél megfigyelhetők lettek volna.

A csing csü éppoly szívesen merítette témáit a több évezredes kínai történelemből, mint saját korának társadalmából. Történelmi históriákat, hősmondákat, vallási legendákat és híres regényeket egyaránt földolgozott. A Belsőmongol

Jelenet a „Pekingi operá"-ból

Társulat egyetlen teljes darabot sem mutatott be, mindkét programját a legnépszerűbb színművekből kiemelt zárt jelenetek alkották. *A* magyar közönség így valamelyes áttekintést nyerhetett a *csing* csü-repertoár változatosságáról. Mindkét budapesti estén szerepelt egy-egy epizód *a Nyugati utazás* című klaszszikus kínai regénynek a Majomkirály kalandjait fölsorakoztató színpadi változatából, egy-egy jelenet a *Fehér Kígyó története* című kínai néprege adaptációjából és a *Levonulás a hegyről kettesben* című komikus közjáték. Á második fő-városi előadáson pedig bemutattak egy részletet *A Jang-ház női hadvezérei* című klasszikus kínai regény földolgozásából is. A műsorfüzetben meghirdetett hetedik műsorszám, *a Sacsiapang-falva* című modern kínai színmű *Fortélyos szópárbaj* című jelenete ismeretlen okokból el-maradt.

A Belsőmongol Társulat valamennyi magyarországi előadását az Európában legelterjedtebb dobozszínpadon tartotta. Ez azonban nem zavarta a művészeket, hiszen *a csing csü* színpada ugyan-úgy téglalap alapú, mint legtöbb szín-házunké. Csupán a térszínpadi hatás maradt el, s az egyébként a játéktér jobb oldalán, jól látható helyen dolgozó zenekar szorult takarásba, a színpad-nyílás jobb portálja mögé. Így sajnos nem lehetett megszólalásuk közben *szemügyre* venni a jellegzetes kínai hangszereket, találgatni kellett, mikor hallatszik a kéthúrú hegedű, *az er-hu,* mikor a két lant, a teliholdhoz hasonló testű *jüe-kin* és a háromhúrú *szanhszien* hangja. E húros trió muzsikáját dobok, gongok, csattogtatók, réztányérok ritmusai illetve fuvolaszó egészítették ki. A zenekar nemcsak a színészek recitativóját és éneklését kísérte, hanem színre lépésüket és kivonulásukat is aláfestette, továbbá a harci jelenetek és egyéb összecsapások ritmusát is meghatározta.

A csing csü arcai

A vendégjáték során bemutatott szín-darabrészleteket sikerült úgy összeválogatni, hogy mindegyikük *a csing csü* más és más arcát mutassa. A Fővárosi Operettszínházban tartott előadás *A csodatevő fű megszerzése* című jelenettel kezdődött, amely a *Fehér Kígyó* történetének hetedik epizódja. Harci jelenet volt, amely a szép fiatal nő alakjában testet öltött Fehér Kígyó - aki szörnyethalt férje feltámasztása végett gyógyírt keres - és a csodafüvet őrző ifjú őzek és darvak küzdelmét foglalta magában. Természetesen tartózkodtak mindennemű állatábrázolástól, egy fegyverforgató nő és fiatal harcosok között folyt a viadal, amelyet akrobatikus stilizációval jelenítettek meg: a híres dárdarúgásos tánccal. A főhősnőt körbefogták ellenfelei, és dárdákat hajítottak feléje, amelyeket ő visszarúgott hozzájuk. A magyar tévénézők már megcsodálhatták ezt az attrakciót *a Marco Polo* című film-sorozat egyik részében, amikor a pekingi császári udvarba megérkezett európaiak tiszteletére rendezett ünnepséget mutatták. Ott férfi szereplő állott a közép-pontban, tucatnyi ellenlábas vette körül, s ő párosával rúgta vissza a feléje záporozó dárdákat. Sajnos a Belsőmongol Társulat produkciójában túlságosan kö-

Jelenet a „Pekingi opera" Majomkirály-előadásából (MTI fotó - Benkő Imre felvételei)

vethető volt a technika: a harcosok egymásnak dobálták dárdáikat, hogy dárdaeső benyomását keltsék, s mindig csak egyikük hajította a hősnő felé a fegyverét, amelyet ő könnyedén rúghatott vissza. A Fehér Kígyó alakja *a csing csü* négy alapvető szerepkörének egyikét, a *tan,* azaz a női szerepkört képviseli, eb-ben a jelenetben annak is egyik speciális típusát, *a vu tant,* tehát az akrobatikus női szerepeket.

Ezután rövid komikus közjáték következett, amelynek főhőse *csou* szerepkörű, vagyis clownfigura, egy szökött buddhista szerzetes volt. Ebben *a Levonulás a hegyről kettesben* című jelenetben kaptunk ízelítőt a *csing csü* pantomimikus gyakorlatából, amelyet azért fejlesztett ki, mert nem alkalmaz díszleteket, ha-nem a szereplők környezetének, körülményeinek megalkotását a nézők képzeletére bízza. „Minek díszleteket építeni - írta kínai utazása során Egon Erwin Kisch -, ha a nagyapák és az unokák is tudják, hogy az a szürke zászló, mely alatt a színész most ellépked, a város kapuja. Minek derengés, és általában: minek színpadi világítás, ha a zenekar ritmusa úgyis áthatóan, európai fül számára túlságosan áthatóan jelzi, hogy hajnalodik . . . Minek a díszletfestő és díszlettervező, ha minden karzati néző-nek ősidőktől öröklött vérében van a fausti kívánság beteljesülése: a varázs-köpeny, mely elröpíti távoli országokba abban a pillanatban, amint érdeklődése tárgyai, a szereplő személyek odamennek . . ." *A csing csü* természetesen gondoskodik arról, hogy közönsége a nyilvánvaló jelzéseken túl is értse színészeit. Amit nem mutathat sem díszlet, sem kel-lék, sem valami konvencionális jel, azt megteremti a színész megjelenítő ereje. A hegyről lefele tartó szökevényeknek, a boncnak és az apácának egyszer csak egy hideg vizű kis tavacska került az útjába. Mondanom sem kell, semmiféle víz nem volt a színpadon. A nézők mégis elhitték, hogy a szerzetes többször megteszi a két part között oda-vissza az utat. A színész mozdulataiból ugyanis nemcsak az átkelés egyes fázisait lehetett pontosan kiolvasni, hanem még a víz hőmérsékletének alakulását is. Ha valódi tó hullámzott volna a színpadon, a kötelező stilizáció szerint csak néhány gyors lépéssel lett volna szabad átgázolni rajta. Am a nem létező tavacska önmagában is stilizáció, így az átkelés megjelenítésénél a pantomim naturalisztikus ábrázolásmódja is megengedett. Nem véletlen, hogy ez a jelenet nyerte meg a leginkább *a magyar* közönség tetszését: legalább annyira közrejátszott ebben az európai mimézis hagyományaival rokonítható ábrázolásmódja, mint humoros tartalma.

Végül a Majomkirály kalandjai közül *a Fölfordulás a Mennyei Palotában* című epizódot láthattuk. Szun Vu-kung, a Majomkirály megformálása bravúros színészi képességeket követelő szerepkör. Vu-csounak nevezik, mert egyesíti magában a harcos és a komikus típusok tulajdonságait. Szun Vu-kung életre keltőjének nemcsak majomügyességű-nek kell lennie, hanem minden pillanatában érzékeltetnie kell a figura állati, emberi és isteni vonásait, ingatag jellemét, egyszerre gyarló és nemes természetét is. Ebben a jelenetben a Majom-király ellenfelei a Mennyei Palota tisztjei és tábornokai voltak, akiket *csing* szerepkörű, azaz festett arcú színészek jelenítettek meg. A távol-keleti színjátékfajtákban - így az indiai *kathakaliban és a* japán kabukiban is - az arcfestés különleges föladata, hogy a fontos szereplők uralkodó jellemvonásait azonnal fölismerhetővé tegye. *A csing csü* arcfestése a teljes arcfelületet befedi. A vörös szín nemes, becsületes, a fekete nyers, egyenes, a sárga nyugodt, megfontolt, a kék vad és rosszindulatú, a zöld félelmetes, démonikus, a fehér álnok és hitszegő karaktert jelez. A szimmetrikus arcvonások belső harmóniára, az aszimmetrikusak torz lélekre utalnak. A földöntúli lények arcát arany- vagy ezüstszínűre festik. Némelyik szereplőnek - mint például a Majomkirálynak - sajátos, egyéni sminkje van. A Mennyei Palota tisztségviselőin csodálhattuk meg először a *csing csü* pazar kiállítású jelmezeit, amelyek gazdagságukkal a színpadi tér kopárságát kívánják ellensúlyozni. A ruhák némelyike brokátból készült, s többségüket gondosan kihímezték. (A jelmezek színe a szereplők státusát illetően szolgál fölvilágosítással: sárgába a császári család tagjait, pirosba a legfőbb hivatalnokokat, kékbe az erényes embereket, fehérbe a fiatalokat öltöztetik.) A Szellemgenerális kis zászlócskákat viselt a hátán, amelyek győztes ütközeteinek számát mutatták. A főembereken a ruhától elálló, merev öv volt, a had-vezérek fejére két rugalmas, hosszú fácántollat erősítettek, lábára magasított talpú csizmát húztak. Az öregek hosszú fekete, az árulók hosszú vörös szakállt hordtak. A jelenet csúcspontja az a csata volt, amelyet a Majomkirály elfogására kivezényelt égi katonák vívtak Szun Vu-kung majomseregével. Mint a tömegjeleneteket általában, ezt az összecsapást is a színpad két átlója mentén játszották, így a lehetőség szerinti legnagyobb térhatást és plasztícitást érték el. A stilizáció ismét csak az akrobatikában nyilvánult meg, a szaltók, bukfencek és esések szinte követhetetlen kavalkádjában.

Az Erkel Színházban tartott előadás *a Csiao Can generális megveretése* című jelenettel indult, amelyben kevés szereplő lépett színpadra, így alkalmunk nyílt a kínai színészek mozgásának megfigyelésére. Föltűnt, hogy minden figurához sajátos, következetesen kialakított mozgáskarakter tartozik, s hogy a színész egész testével közöl. Jelleméről a tartása vall a legbeszédesebben, társadalmi helyzetéről a járása, érzelmeiről a mimikája, szándékairól a gesztusai. Kéztartásainak megkövült gesztikus jelentésük van; az indiai táncjátékokban és a buddhista meditáció gyakorlatában ma is használatos *mudrák,* vagyis kézjelek emléke kísért bennük. Minden hosszabb mozgáskompozíciót a nézők felé fordulás és a végső mozdulat egy-két másodperces kimerevítése zár le. *A* kabukiban ugyanezt az effektust mie-póznak hívják, de mindkét

színjátékfajta egyazon céllal alkalmazza: a cselekmény leglényegesebb mozzanatait kívánja vele kiemelni, a közönség emlékezetébe vésni.

A következő jelenet, a *Találkozás a Törött-hídnál* ismét a *Fehér Kígyó történetéből* származott, s annak tizennegyedik epizódját elevenítette meg. A kevés szereplős, erősen melodramatikus játék kitűnően szemléltette, hogyan beszélnek a kínai színészek. Nincs hagyományos értelemben vett prózai megszólalásuk. Még a legegyszerűbb mondatokat is skandálják, a dialógusokat deklamálják, a monológokat recitativóban adják elő. Obrazcov „ritmikus-intonációs beszédnek" nevezi a színpadi szövegmondás e módját, amelynek ritmusképlete össze-tett, intonációs görbéje bonyolult, hangterjedelme pedig a két oktávot is elérheti. Obrazcov úgy véli, hogy az ilyenfajta színpadi beszéd alapja az „elnyújtott szó", amelyről egy régi kínai könyv így ír: „A dal szavakból, helyesebben elnyújtott szavakból áll. Amikor az embert öröm fogja el, ezt szóval fejezi ki. A szó nem elégíti ki, ezért elnyújtja (énekli) a szót. Az elnyújtott szó sem elégíti ki, ezért hangszerek kórusát kapcsolja a szóhoz. A kórus sem elegendő, a kezek önkéntelenül mozogni kezdenek, a lábak pedig a földre dobbannak!" Ez a két és fél évezreddel ezelőttről származó idézet nemcsak azt mondja ki, hogy az érzelmek a művészet ihletői, ösztönzői és mozgatói, hanem azt is, hogy az érzelmek maradéktalan kifejezése csak a költészet, a zene és a tánc összekapcsolásával lehetséges, mint ahogy e három művészeti ág az eredendően emocionális hatású keleti színjátékfajtákban szétválaszthatatlanul egybe is fonódik.

A csing csü színészei általában fejhangon énekelnek, ami elmossa a különbséget férfi és nő között. Erre azért lehetett szükség, mert a középkortól a kínai színházakban - a kormányzat rendelkezése folytán - kizárólag férfiak léphettek föl, s a nők csak a Kínai Népköztársaság megalakulása után nyertek újra jogot ehhez a művészethez. A már említett Mej Lan-fang például főként női szerepek alakításával vívta ki utolérhetetlen hírnevét, s napjainkban is akadnak még női szerepekre specializálódott férfi színészek. Bár elvétve az is előfordul, hogy színésznő kelt életre egy férfi hőst. Például a *Találkozás a Törött-hídnál* című jelenetben szereplő szerzetes, a Fehér Kígyó férje *a seng,* azaz férfi szerepkör *hsziao-sertg,* vagyis fiatal férfi szereptípusába tartozó figura, akit akár színésznő is sikerrel megeleveníthet.

Az utoljára látott történet, A *Majomkirály cseles visszacsalogatása* pedig főként a vívások és verekedések technikáját, valamint a *csing csü* kellékhasználatát illetően szolgált tanulságokkal. Vívásnál a kardok sohasem értek sem egymáshoz, sem az ellenséghez. A verekedésekben használt botok és alabárdok viszont összeérhettek, sőt kisebb ütést a szemben álló felek is kaphattak. A színészek általában látványos esések kel és bukfencekkel jelezték az ütés hatását, rendszerint még azelőtt, mielőtt a találat ülhetett volna. Nyomon követhettük egy asztal és egy szék metamorfózisát: használták őket saját funkciójuknak megfelelően, de a szék hegyet is jelentett, amelyet a Nyolctilalmas Disznónak meg kellett másznia, az asztal tetejére állítva pedig Szun Vu-kung trónusává vált. Kissé zavaróan hatott két fölösleges, didaktikus jelzés: a Nyoletilalmas Disznó ruháját sertések rajza, a Fehér-csontú Szellem párnapajzsát pedig halál-fej és keresztbe tett lábszárcsontok díszítették. mozzanatok nem a közérthetőséget segítették, hanem egy komplex és kifinomult művészet esztétikai átértékelésének tévedéseiről árulkodtak.

A Belsőmongol Társulat előadásain autentikus *csing csü*-együttest ismerhetett meg a magyar közönség, de a csoport nem tartozik e színjátékfajta legkiválóbb művelői közé. Ez - a még európai szemlélő által is felfedezhető néhány apróbb hiba vagy pontatlanság mellett főként-abból derült ki, hogy a produkciókban eluralkodott, sőt néha öncélúvá vált az akrobatika. Bár köztudomású, hogy egyes keleti színházformáknál az elő-adás szerves részét alkotja a színészek különleges képességeinek bemutatása, de ez mindig meghatározott dramaturgiai céllal és legfőképpen a produkció szigorú formai keretei közé szorítva történik, tehát semmiképpen sem a közönség lekenyerezése végett, s az előadás szerkezetét megbontva, belső egyensúlyát fölborítva. Ez az aránytévesztés, illetve a taps utáni ráadásként tartott akrobatikus show-k is hozzájárultak ahhoz, hogy a magyar közönség egy része időnként cirkuszban érezte magát. Mert az akrobatika nélkülözhetetlen eleme ugyan *a sing csünek,* de nem a lényege.

FÖLDES ANNA

TIP-vendégjáték, 1984

A berlini Theater im Palast Budapesten

Budapestnek Várszínháza, Bécsnek Burgtheatere, Berlinnek Palotaszínháza van. Csak éppen ezt az utóbbit TIP-nek, azaz Theater im Palastnak nevezik, s nem egy hajdani királyi várban, hanem egy a hetvenes években épült fényűző, nagyszabású kulturális centrumban, a Köztársaság Palotájában működik. A régi mozikban, elhagyott hangárokban, pincékben és padlásokon szervezett szegény színházak korában az elegancia, a luxus is rendhagyó, mint ahogy rendhagyó az NDK-főváros legfiatalabb színházának megjelenési formája és struktúrája is. A TIP-nek ugyanis sem állandó színpada, sem társulata nincs. Pontosabban: alkalmanként változtatható játék-és nézőtér alkotja az előadások szín-helyét. A TIP, ha kell, kukucskáló szín-ház, ha kell, aréna. Nézőtere százötven, illetve négyszáz személyes. A játékteret lezáró fal valójában egy függönnyel el-takart felület, amely egyetlen mozdulattal óriás ablakká változtatható, és máris kitágul a tér. Ilyenkor a háttérben ki-rajzolódó berlini panoráma „behozza" a színházba a várost, ugyanakkor az épületet környező, valódi világba helyezi azt, ami a színpadon történik.

A TIP programja nem szorítkozik a hagyományos értelemben vett színházi műsorra. Az évi hat színházi bemutató „csak" gerincét alkotja az itt folyó művészi tevékenységnek. Ezenkívül koncertprogramok, irodalmi és felolvasóestek, író-olvasó találkozók tartoznak a műsorba. Nyári szünetet - gondolom, az ilyenkor megélénkülő idegenforgalomra való tekintettel -- nem tartanak. Eddig harmincnyolc dráma - tragédia, komédia, irodalmi revü és zenés mű - szerepelt a színház műsorán, köztük tizenhárom ősbemutató. Vendégként megfordult és felolvasott a Palotában Borisz Polevoj, Konsztantyin Szimonov, Csingiz Ajtmatov és Jevgenyij Jevtusenko a Szovjetunióból, Sztaniszlaw Lem Lengyelországból, Barbara Frischmuth Ausztriából, Walther Matthias Diggelmann Svájcból - és még sokan mások.

Az NDK színházai általában a mieinkhez hasonlóan állandó társulattal mű-

Ekkehard Schall az Üdvözlet mindenkinek, Marx című előadásból (Berlini TIP Színház)

ködnek, a TIP - tudtommal - az egyetlen, amelynek sem stábja, sem sztárja, sem segédszínésze, kizárólag intendánsa van.

Vera Oelschlegelnek a státusa is, a személyisége is rendhagyó: színházszervező vezető, a TIP-ben rendezett mesterkurzusok tanára, rendező, színész és sanzonénekes egy személyben. Előadóművészként az Ensemble 66 megalapítója és szólóénekese. Brecht dalainak hivatott tolmácsa. A TIP-vendégjáték alkalmából Vera Oelschlegel szinte valamennyi minőségében bemutatkozott: *a* Mahagonnyban énekelt, a Marx-Engels montázsban Jenny Marxot játszotta, A *windsori víg nőknek* pedig rendezője.

A TIP - ha úgy tetszik - befogadó színház, mint a budapesti Játékszín; struktúrája, működési elve és gyakorlata már számunkra sem tűnik igazán rendhagyónak. De tőlünk nyugatra (talán Ausztria és az NSZK kivételével) egyre több az ilyen társulat nélküli színház és - ami ezzel szervesen összefügg -, az egy-egy előadásra szervezett alkalmi szín-házi társulat. Ez a szervezeti forma nyugaton kiélezi a versenyt, esetenként megfosztja a színészt a nálunk megszokott létbiztonságtól, a kényelmes védettségtől. De ugyanakkor nagyobb mozgási szabadságot és teret, művészi ösztönző erőt is kínál számára. Az előadást létrehozó rendező pedig így jut az optimális szereposztás lehetőségének közelébe. Az a tény, hogy az NDK-ban ez a működési forma nem általános, hanem kivé-teles, a TIP esetében megint csak megkülönböztetett helyzetet teremt. Hiszen Vera Oelschlegel nem állástalan szabadúszókat, hanem más állami színházak kiszemelt, ráérő sztárjait szerződteti az általa rendezett, illetve szervezett produkciókra. A hírek szerint még az is a TIP-et, illetve az optimális szereposztást szolgálja, hogy ez a színház kiemelt gázsit fizet a közreműködőknek.

Berlin legfiatalabb színháza tehát hagyományok nélkül, de megkülönböztetetten jó lehetőségek között működik. Műsorát, egyes produkcióit néha vitatják szakmai körökben, de létét, rangját - helyét a főváros színházi térképén - az elmúlt nyolc esztendő alatt sikerült igazolnia.

Üdvözlet mindenkinek, Marx

Napjainkban divat „ollóval darabot ír-ni". Kilty *Kedves hazugja* bejárta a világ színpadait, Shaw és Stella Patrick Campbell, vagy akár Csehov és Olga Knipper levelezése dokumentumhitelességű kamaradrámaként idézi a címzettet és a feladót. A közönség kitartó érdeklődéssel vállalja a levéltitok megsértésének kaján boldogságát. A levéldrámáknak a tömegkommunikáció egy későbbi szintjén született rokona a telefondialógusokra is építő *Macskajáték.*

Információ hiányában nem tudjuk, milyen szerepe lehetett ennek a divatáramlatnak Günther Kaltofen és Hans Pfeiffer színpadi vállalkozásában, a Marx, Engels és Jenny Marx levélváltásából szerkesztett színpadi montázs megteremtésében. Kaltofenról - aki tévédramaturg az NDK-ban - ez nagyon is való-színű. Pfeiffer, aki a lipcsei Johannes R. Becher Irodalmi Intézet docenseként, tehát a filológia felől érkezett a színházba, úgyszintén. A valóság támasza, a dokumentum biztonsága és a szerkesztés már-már kialakuló hagyománya olyan segítséget nyújthatott a drámaíróknak, amely révén szinte „receptre" szerkeszthettek. Kettőjüknek egyébként nem ez az egyetlen dokumentumdrámája. Hasonló módszerrel komponálták színpad-ra a német költő, Heine és utolsó szerelme, Mouche regényét. A költősors azonban - akárcsak a színpadi óriások meg-idézése - eleve hálásabb téma, hiszen az életrajzi feldolgozásban dokumentum-ként alkalmazhatók a közönséget lebilincselő versek, darabrészletek is.

Marx alakjához a szerzők egy életrajzi tévésorozat írása közben kerültek közel. *Az Üdvözlet mindenkinek, Marx* azonban nem regényes életrajz: a százperces levélmontázs minden sora, mondata a levélíróktól való, tehát autentikus történelmi dokumentum. A szerzőpárosnak még kommentárra sem volt szüksége, az irodalmi szinten fogalmazott, hol tárgyilagos, hol szenvedélyes, néha ironikus hangvételű levelek - esetenként a dátum vagy a címzés hangsúlyozásával - „mindent" elmondanak a hősök megélt évtizedeiről, a külső és belső történésekről. Arról, *hogy* hogyan élt ez a három rendkívüli ember *1837* és 1883 között; hogyan vívta küzdelmét a világgal, a körülményekkel és esetenként önmagával is, a születő mű és a vállalt ügy szolgálatában Karl Marx; hogyan állt mellette ki-tartó barátsággal, szellemi, erkölcsi és anyagi támogatással Friedrich Engels, és

hogyan áldozta szerelmét, szeretetét és minden gyöngédségét Marx hajszolt hétköznapjainak, ritka ünnepeinek társa, Jenny, ez a kiváló képességekkel és ritka lelkierővel rendelkező eszményi feleség.

A levéldrámák szerkezetét többnyire a feladó és a címzett párbeszéde alakítja. Az a tény, hogy ezúttal a szerzők a *három hős* között feszülő áramkörbe kapcsolták be a közönséget, egyfelől nyereség, hiszen így a szerelem és a barátság témája váltakozva kerül előtérbe, és több dimenzióssá gazdagítja a hősök portré-ját, másfelől mintha lazítaná is a drámai struktúrát.

A színpadi feszültség fenntartásához ilyen körülmények között arra van szükség, hogy mindhárom hős teljes értékű főszereplője legyen saját sorsa regényének. Marxnál ez evidens, bár a színpadon kibontakozó jellem tartogat a néző számára néhány meglepetést. Talán éppen a hangsúlyozottan emberközeli, realista ábrázolás, a testi megpróbáltatások, betegségek már-már naturalista érzékeltetése eredményezi, hogy Marx esendő volta, önzése némiképpen más megvilágításba helyezi magának a zseninek a természetét, mitológiáját is. Jenny, miközben az asszonyi helytállás, hűség szobrává magasodik, az évtizedek során meg-őrzi önmagát, kritikai szellemét, humorát. Leveleinek legmegrendítőbb passzusai a gyermekeit sorra elvesztő anya mérhetetlen fájdalmát tükrözik. Meglepő s tán vitatható is, hogy Engels szín-padi funkciója szinte kizárólag a jótevőszerepre korlátozódik. Ha a magunkkal hozott ismeretanyag nem segítene, Marx levelének egy-egy kurta kitételéből - utalásokból - a néző nemigen ismerhetné fel (vagy meg) a tudós és gondolkodó Engels nagyságát.

Az előadást az NDK színházának nagy örege, a vendégjátékot megelőző hetekben elhunyt Wolfgang Heinz rendezte, a téma megkövetelte puritán egy-szerűséggel. Berlinben, az I976-Os be-mutató előadásról készült beszámoló szerint a három hős egy a hagyományos-nál tagoltabb játéktérben, egy képzelet-beli háromszög három csúcsát alkotva, majdhogynem a nézők között helyezkedett el a maga íróasztala, illetve varróasztalkája mellett. A Katona József Színház színpadán a térbeli elrendezés nem tért, valószínűleg nem is térhetett el a hagyományostól: Marx és Engels a színpadon kétoldalt, jenny középütt írta
és olvasta - az életük alakulásáról,

A *tőke* születésének körülményeiről, politikai küzdelmekről és gyötrelmes betegségekről tudósító leveleket. A műfaj természetéből is következik, hogy a rendező a díszletről is lemondott, ha-csak a hősöket szolgáló ülő- és íróalkalmatosságokat nem tekintjük annak. Képzeletünknek csak a szereplők mögött, illetve fölött elhelyezett vetítővásznakon megjelenő képek adhattak volna némi fogódzót, de a gyakorlatban ez a brechti színház eszköztárába tartozó megoldás (amely jobbára feliratok vetítésére szorítkozott) inkább csak a nézők tér- és időbeli eligazítását szolgálta.

A rendezés puritanizmusa és merészsége nyilvánult meg abban is, hogy a szereplők minden maszk nélkül játszották szerepüket. A színészeknek a történelmi figurákhoz tapadt klisék, külsőségek nélkül, saját arcukkal kellett Marxszá, Engelsszé válniuk. Ezt csak az a rendező követelheti meg színészeiről, aki teljesen megbízik partnerei intellektusában -- és a közönség asszociációs készségében.

A legnehezebb, de ugyanakkor a leghálásabb szerep természetesen a Marxot játszó Ekkehard Scballnak jutott. Aki valaha látta a Berliner Ensemble ifjú színészóriását (mellékesen: a Brecht szellemi hagyatéka felett kivont karddal őrködő vőt) az *Artrero Ui* vagy a *C°riolanus* címszerepében, az eleve fokozott várakozással ült be a nézőtérre. Schall ezúttal is maximális intenzitással, a legmagasabb hőfokon játszott. Alakításában ugyanakkor nyoma sem volt az ülőtermek falán lógó szakállas Marx-apó vagy *Marx-próféta* lehiggadt bölcsessé-gének. *Ő* kora ifjúságától haláláig tartó lobogásban élő, szenvedélyes és harcos intellektusnak látta és ábrázolta Marxot, akinek emberi gyengesége a műért mindent és mindenkit feláldozó zseni önemésztő önzésében nyilvánult meg.

Engels történelmi és dramaturgiai szempontból hálátlanabb szerepét hans Peter Minetti mértéktartó fegyelemmel és rengeteg színnel formálta meg. Az alakjából áradó bölcs nyugalom szuggesztiója belengi a színpadot, de a Marxéval ellentétes, kiegészítő jellemvonások árnyalt ábrázolása foltozza is a játék feszültségét. A nagy színész szerénységére, alázatára van szükség ahhoz, hogy az általa ábrázolt jellem minden egyedi tulajdonságánál fontosabbnak érezzük azt a kapcsolatot, ami őt partneréhez fűzi. Minetti pedig éppen e barátság tartalmát és természetét, intenzitását és hullámveréseit ábrázolja a legárnyaltabban. Marx és Engels - pontosabban Schall és Minetti - karakterben, személyiségében két világ: két ennyire különböző temperamentumú és természetű embert csak a közös ügy mindenekfelett való szolgálata, az elkötelezett szövetség, az együtt megélt szellemi és történelmi kihívás tehetett elválaszthatatlan jó baráttá.

Vera Oelschlegel a levélváltás kezdetén még csak múzsa és rezonőr: Marx szerelmének bájos, rokonszenves tárgya. De közös életük sodrában, mikor már Marx magántitkárnőjének, _helyettesének" posztját is betölti férje mellett, fejjel megnő. Akárcsak a férfi szereplők, Jenny alakítója sem él a maszk nyújtotta támasszal: ő is kizárólag játékának eszközeivel érzékelteti az évek múlását és az átélt. tragédiák kitörölhetetlen nyomait.

A windsori víg nők

Brecht és Strindberg, Max Frisch, Bulgakov és Dürrenmatt sikerrel játszott drámái után is merész vállalkozás egy társulat nélküli színháztól Shakespeare-t prezentálni. Méghozzá azt a rengeteg szereplőt foglalkoztató, sokszor látott vígjátékot, amelyet az utókor irodalomtörténészei - mint megrendelésre írt alkalmi darabot, bohózatba hajló, könnyű kézzel összetákolt komédiát - a „nagy" műveknél jóval kevesebbre értékelnek; a világszínház képviselői - rendezők és komédiások - azonban félezer éve makacsul hisznek benne, és szinte folyamatosan műsoron tartják.

A darabválasztásra Vera Oelschlegelnek, akit ezúttal rendezőként is megismerhettünk a Thália Színházban, feltehetően két oka volt. Az első: a drámának az életműben elfoglalt különleges helye. Ez a gazdag windsori polgárság és pénztelen nemesség körében játszódó história voltaképpen a *pénz komédiája,* hiszen hősei öt felvonáson keresztül járják sokfigurás táncukat az aranyborjú körül; de ugyanakkor, Shakespeare által valószínűleg nem is ismert, XX. századi fogalmazásban - *a devianciáé* is. A komédia hőse, Falstaff lovag a II *Henrikben* még a király hajdani ivópajtása, cimborája, itt a királyi szolgálatból elbocsátott, vagyontalan és sértett országúti gavallér, aki hatalmas hústorony lévén, testi alkatával sem illeszkedik az átlagpolgárok társadalmába.

Á másik ok merőben színházi lehetett: Vera Oelschlegelnek módjában volt

Rolf Ludwig, Carl Martin Spengler és Eberhard Esche A windsori víg nőkben (Berlini TIP Színház)

a dráma főszerepére a Falstaffok Falstaff-ját, Helmut Strassburgert szerződtetni. Helmut Strassburgerrel sem először találkozott a budapesti (legalábbis a szakmai) közönség. Ez az ötvenes évei derekán járó színész, aki 1948-ban Dessauban díszletmunkásként került kapcsolatba Tháliával, később pedig ugyanitt, majd Drezdában főszerepeket játszott, több mint húsz éve a berlini Volksbühne oszlopos tagja. (A jelző itt a színész testi és szellemi habitusára is utal.) Nagy színésszé Strassburger Benno Besson érája alatt nőtt fel. Budapesten Diderot *Rameau úr unokaöccse* című művében aratott emlékezetes sikert. És még egy életrajzi adalék, amiért szívünkhöz különösen közel áll: 1974-ben Strassburger rendezte a Volksbühnében a *Tóték* előadását.

Hogy milyen lehetett Strassburger karcsún, fiatalon hősszerelmesnek - nem tudjuk. De hogy Falstaffnak Shakespeare is ilyen formátumú, temperamentumú színészt álmodhatott - azt könnyű elképzelni. A főszerep nyomatékát ezúttal a rendező dramaturgiai eszközökkel is alátámasztotta: amikor egy *a IV. Henrikből* kölcsönvett jelenettel exponálja Sir John Falstaff porba hullt reményeit, a királyi udvarban egykor otthonos jó barát kegyvesztettségét.

A világ, amelyet Vera Oelschlegel a színpadra varázsol: Shakespeare korabeli Angliájának realista eszközökkel megjelenített keresztmetszete. Windsor akár Stratford is lehetne, vagy bármelyik kisváros, ahol elszegényedett nemesek és meggazdagodott polgárok kergetik az élet örömeit; ki vagyonra, ki szerető-re áhítozik, és még a legerényesebb nyárspolgárnak is akad takargatnivaló-ja. A polgárasszonyok közül még a kikapósakat sem könnyű tetten érni, hát még azokat, akik a világért sem térnének le az erény útjáról, inkább csak játszani szeretnek a tűzzel, hogy féltékeny férjüket megleckéztessék . . . Ebben a shakespeare-i Windsorban Stratfordban vagy másutt - a lányok délceg vőlegényről, szüleik előnyös házasságról ábrándoznak. Hősök helyett korhelyek, haszonlesők, mamlaszok róják a kisváros macskaköves utcáit, bújják a csapszékeket, és figyelik a lefüggönyzött ablakú házakat.

Falstaff valójában nem rosszabb a többi lecsúszott egzisztenciánál, csak pechje van, mert az ő mohósága, kéjvágya folyton beleütközik valamibe: a férjek féltékenységébe, az asszonyok taktikázó tréfáiba. Mázsás testét úgy vonszolja a légyottra, hogy mindenki sejti, kevés esélye van a győzelemre. Kudarca - a vágyak és lehetőségek meg nem felelése folytán - a darab szövege és a rendező szándéka szerint is ellenállhatatlanul komikus. Ezt a komikumot a rendező még a lovag testi alkatának különösségét kiemelő, furcsa bőrruhájával, testre nem szabott vadnyugati, cowboyeleganciájával is fokozza. Ezenközben nem riad vissza némi - számunkra kissé riasztó

naturalizmustól sem. Hogy miért kell a főhős hatalmas, izzadt pocakjára még bohócarcot is rajzolni - ezt csak a rendező tudja. De hideglelős nevetésünket mégis beárnyékolja a szánalom. Strassburger Falstaffja, ez a kéjvágyó rabló-lovag és esendő férfi, szatír és pária, akárcsak a királyi udvarban, a természet-ben is kegyvesztett. Hatalmas teste nyűg és istencsapás, amely menthetetlenül kiszolgáltatja őt a gyengébb nemnek és saját vágyainak, de meg is fosztja nagyon is emberi vágyainak beteljesülésétől. S ha mindezeket a kudarcokat eltűri, túl-éli, ha mindezek után megőrzi Falstaff kedélyét, akkor megérdemli, hogy a reneszánsz életöröm örököseként is csodáljuk. És Strassburger Falstaffja valóban csodálatra, talán egy kicsit tisztelet-re is méltó.

A főhős jellemében és helyzetében is tetten érhető szélsőségek az előadás egészére rányomják bélyegüket. Vera Oelschlegel forgatagos világot varázsol a színpadra, amelyben a commedia dell' arte harmonikus derűje éppen úgy a helyén van, mint a piaci atmoszféra nyers, már-már durva humora. Ez utóbbi talán egy árnyalattal hangosabbá, ha úgy tetszik, „németebbé" teszi az előadást, mint ahogy mi az eszményi *Windsori víg nőket* elképzeljük. S hogy az ellentét még frappánsabb legyen, a rendező az utolsó felvonásban különös gonddal és vizuális fantáziával jeleníti *meg az* erdei randevú - már-már a .*Szentiváneji álom* színeit idéző - komikus tündérjátékát, és már-már giccsbe hajlón szépre festi a szereplők búcsúját.

A szélsőségeket kedvelő rendező nagyon tudatosan építette fel az előadás ívét, és Falstaff tragikomédiáján túl mindenekelőtt a kisszerű kisvárosi érdekek és szenvedélyek összecsapására, a hagyományosan középpontba állított nagyjelenetekre koncentrált. Az előadás egyik színészi csúcspontja Fordné ostroma. Ebben nemcsak az önmagát áltató, félrevezetett Falstaff,. de az őt megtréfáló, kegyetlenül erényes Fordné is remekel. A szereposztás azonban arra utal, *hogy* a rendezés nem teljesen következetes: parádés színészi alakítások árnyékában színtelenebb figurákat is látunk. Fordné női partnere, Page-né például azért oly halovány, mivel a színésznő a karakterfigurát naivának játssza.

A kisebb hibák részletezése helyett azonban hadd szóljunk azokról, akik Strassburger méltó, tökéletes partnerei, a Sürgénét alakító Ursula Karusseitről és az Evans tiszteletest játszó Eberhard Eschéről. Karusseit színészi palettájának színskáláját legtöbben a Besson rendez-te, Budapesten is bemutatott A *szecsuáni jólélek* főszerepében ismertük meg. Az-óta Karusseit talán kevésbé légies, törékeny, de ugyanolyan szuggesztív mű-vész; most is főszereppé emelte ennek a furcsa „buzgó mócsing" polgárasszonynak a nem is túlságosan terjedelmes szerepét. Eberhard Esche ezúttal nem a jellemrajzzal, hanem már-már stílusparódiaként is élvezhető előadásmódjával, fergeteges komédiázókedvével ragadott meg.

Nem minden külföldi vendégjáték fordítja ki sarkaiból a pesti színházat. A TIP vendégjátéka sem hozott valami-féle színháztörténeti szenzációt. De jó alkalom volt arra, hogy megismerjük az NDK fővárosának legfiatalabb színházát, viszontláthassunk néhány művészt a német színjátszás legnagyobbjai közül.

PÁLYI ANDRÁS

Quo vadis Irydion?

A krakkói Slowacki Színház vendégjátékáról

Alig tudunk valamit a lengyel klasszikus drámáról. Pedig amikor a mai lengyel színműirodalom magyar fogadtatásáról beszélünk, gyakran hivatkozunk rá, hogy az élő lengyel színház sok-sok eleven szállal kötődik a romantikához: önironikusan is, patetikusan is, az asszociációk többszörös áttételével is. Elvileg tehát ugyancsak helyeselhető, hogy a múlt év végén megrendezett *lengyel kultúra napjai* alkalmából olyan klasszikus lengyel szerző művét mutatta be a Budapesten vendégeskedő krakkói Slowacki Színház, akinek nemcsak e művét, *az Irydiont,* de jószerivel még nevét is alig ismerjük, noha tagadhatatlanul a lengyel romantika kiemelkedő egyénisége. (Főművét, a *Nieboska komediát Pokoli színjáték* címmel - csaknem fél évszázaddal ezelőtt a Németh Antal-féle Nemzeti Színház, a hatvanas években a rádió bemutatta, de nyomtatásban sosem jelent meg.) Ha azonban várakozással ültünk is be a Vígszínház egyébként ugyancsak foghíjas nézőterére, ez a korrekt, bár túlságosan masztixszagú előadás csak a kérdőjeleket szaporította bennünk.

Zygmunt Krasinski a nálunk valamivel ismertebb Mickiewicz és Slowacki kortársa. Látszólag mindhármójuk sorsában közös vonás, hogy az 1830-as nemzeti felkelés után emigrációban élnek, sőt Mickiewicz már a forradalom előtt kifejtett tevékenysége miatt külföldre kényszerül; ám Krasinski „emigrációja" mögött különös paradoxon rejlik, hisz ő, hallgatva apja tiltó szavára, nem vett részt a nemzeti felkelésben. Idősebb Krasinski, aki Napóleon tábornokából a cár zsoldosává süllyedt, mindent megtett, hogy fia diplomáciai karrierjét előkészítse a cári udvarban, ám a fiú, anélkül, hogy megtagadta voIna apja eszméit és nemesi származását, a szó szoros értelmében megszökött e pálya elől: szembetegségét kezeltetni Itáliába utazott, és soha nem tért onnan vissza. Itt a távolban írja meg a forradalomról és a lengyelség sorsáról szőtt drámai elmélkedéseit, előbb a *Pokoli színjátékot* (a cím szó szerinti fordítása: *Istentelen színjáték),* majd az *Irydiont,* e „római drámát a lengyel felkelésről", melyek ellentmondásos szemlélete már csak igen távolról rokonítható a forradalom igaza mellett apologetikusan érvelő Mickiewicz és Slowacki alkotásaival, jellemző viszont, hogy Krasinski, a „tékozló fiú" még így sem meri saját neve alatt publikálni munkáit.

Mickiewicz prófétikus víziójában a kereszténység a nemzeti öntudatot ébren tartó messianisztikus lázálommá lett, a költő, dacolva az eretnek tanításért járó pápai átokkal, azt hirdette, hogy az újszövetség kiválasztott népe a lengyelség, s a lengyelek szenvedése váltja meg az emberiséget. Krasinski viszont a forradalom bukását isten büntetésének tartja, bár szívből rokonszenvezik a felkeléshez vezető nemzeti önérzet és függetlenségi vágy indulataival. Krasinski a romantikus providencializmus vagyis az isteni gondviselés történelemformáló erejébe vetett hit jellegzetes képviselője: így próbálja meg összeegyeztetni az atyai örökséget, a patrióta önérzetet és az idegen elnyomással szembeni érzelmeit. Meggyőződése, hogy a nemzeti tudat egyedüli letéteményese a nemesség, ám az igazi nemes, átérezve istentől kapott hivatását, nem az alsóbb néposztályok mozgósításával akarja hazája függetlenségét visszaszerezni, ha-nem a gondviselésbe vetett bizalommal. *A Pokoli* színjátékban a forradalmi vezér Pankracy és a nemesi értékeket védelmező arisztokrata Henryk végső összecsapása után földre szálló Krisztus hozza a megoldást, egy későbbi Krasinski-próza, *a Legenda* pedig a pápai hatalom és az ezzel természetes szövetségben álló császári-cári uralkodók apokaliptikus bukását jeleníti meg, hogy a mű végén ezúttal Krisztus kedvence, János apostol gyűjtse maga köré a lengyel nemesek legjobbjait.

Mickiewicz *Konrad Wallenrodja,* két *évvel* a felkelés kitörése előtt, a forradalmi lázadás és a legális reformizmus dilemmájának etikai kérdéseit boncolgatja; Krasinkski *Irydionja* - már hat esztendővel a forradalom után! - e Mickiewicz-mű és Goethe *Faustja* hatását mutatja. Irydion, aki egy görög férfiú és egy germán asszony sarja, elhatározza, hogy bosszút áll Rómán leigázott hazájáért, szövetkezik minden elégedetlennel és kisemmizettel, s megdönti a császári önkényt. A legfőbb támaszt a készülő forradalom sikeréhez az ekkor még katakombákban gyülekező, üldözött keresztények jelentenék, akik előbb hallgatnak is lrydion lázító szavára, de az utolsó pillanatban Viktor püspök a szeretet nevében visszatartja őket. Irydion és az őt feltüzelő Mesinissa terve kudarcba fullad. Kiderül, hogy Mesinissa valójában maga a sátán, a fausti Mephisto rokona, hisz az első rész végén, amikor úgy látszik, nagy történelmi terve megvalósul, s a keresztényeket sikerül rávenni a forradalomra, káromló „imával" fordul az istenhez: „Ó, te hit, remény és szeretet! Te örökkévalónak hitt háromság, egy és oszthatatlan, ma széttéptelek legszerelmetesebb gyermekeid szívében!" Az epilógusban azonban a költő - a mennyei igazságszolgáltatás küldötteként - irgalmat gyakorol a forradalmárság „bűnébe" esett Irydion fölött: utolsó próbatételre Lengyelországba, „a sírhantok és keresztek országába" küldi, ahol majd megismétlődik a görög tragédia, de ennek jóvátételére nem a bosszú, hanem a keresztény szeretet hivatott.

Krasinski messianizmusa tehát sosem jelenti a forradalom vagy a nemzeti ellenállás apológiáját, mint Mickiewiczé, *a Pokoli színjátékot* és *az* Irydiont mégis a progresszív hagyományok körében tartja számon a lengyel irodalom- és színháztörténet, nyilvánvalóan azért, mert e művek a nemesi-hazafias eszmeiség olyan darabjai, melyek egyértelműen elfogadhatatlannak bélyegzik a cári önkényt. Másrészt az a hazai közönség, mely már az iskolapadban megismeri a lengyel romantika sajátos ellentmondásait, másképp viszonyul a műhöz, mint a lengyel hagyományokban járatlan külföldi. Nekik Krasinski konzervatív messianizmusa minden különösebb sarkítás vagy aktualizálás nélkül is ironikus fényt vethet Mickiewicz progresszívebb töltésű, de nem kevéssé ellentmondásos messianizmusára is. Elegendő csak utalnunk rá, hogy a századfordulón Wyspianski már a nemzeti cselekvésképtelenség „maszkjának" tartja a nagy elődök nacionalisztikus megváltástanát. Ezekben az összefüggésekben a lengyel néző számára Krasinski *Irydionját* nem fontos különösebben „időszerűsíteni" vagy rendezői kommentárral ellátni: a dráma önmagáért és önmaga kritikájáért is beszél. Legalábbis így vélhette Mikolaj Grabowski, aki a művészeti vezetése alatt működő krakkói Slowacki Színházban színre vitte a művet: mintha csak a Krasinski munkásságát tanuló gimnazistáknak akarta volna minél iskolásabb pedantériával megjeleníteni a drámát.

Jelenet a krakkói Slowacki Színház Irydion-előadásából (MTI fotó)

Ami létrejött, nem nevezhető élő színháznak: közepesen-gyengén folytatott deklamáló színjátszás, a teátrális fantáziátlanságot irodalmiaskodással leplező „könyvszínház", üresjáratok, sztereotip sablonok, több-kevesebb színfalhasogatás. Mindazonáltal nem tagadható, hogy a maga helyén és a maga közegében az előadásnak lehetett bizonyos közművelődési-ismeretterjesztő funkciója.

De milyen funkciót töltött be a Vígszínházban, a lengyel romantikában és különösen Krasinski munkásságában járatlan magyar publikum előtt? Aligha tévedünk, ha azt állítjuk, hogy már maga a történet is érthetetlennek, hova-tovább követhetetlennek bizonyult. A magyar néző magától értetődően meg-próbál analógiákat keresni: talán a magyar romantikában, talán a közelmúlt lengyelországi eseményeiben. Ez az Irydion-történet azonban sehogy se illeszkedik az elképzelhető analógiákba. Rokonszenvezünk Irydionnal, amíg a zsarnokság ellen tüzeli az elnyomottakat, s érezhetően rokonszenvez vele maga a szerző is. De egyszerre kiderül, hogy Irydion bűnös. S nem azért, mert vétkezett, akár a közösség, akár önmaga el-len, hanem mert nem ismerte fel, hogy a kereszténytől szeretet az igazi történelemformáló erő, nem pedig a forradalom. Am ha az író ebből a perspektívából nézi népe históriáját, tűnődik tovább az egyszerű pesti néző, akkor miért magasztalja fel a hőse forradalmi hevületét? Summa summarum, a klasszikus dráma papirosízű tolmácsolása épp a lényeggel marad adós: az író és kora, a műben rejlő ellentmondások megjelenítésével. Ez a vendégjáték épp azt nem tudta elhozni Budapestre, ami az értelme lehetett volna: a lengyel romantika máig ható üzenetét. Quo vadis Irydion? - kérdezzük tanácstalanul Sienkiewicz szavaival: honnan hová vezet e különös nemzeti hős útja? A forradalomtól a bűnbánatig? Krakkóból Budapestre? Az az igazság, hogy egyik utat se tette meg igazán. Mert ha egy színielőadásnak nincs művészi igazsága, akkor aligha alkalmas rá, hogy a népeink közti kulturális csere médiuma legyen. Legfeljebb elkönyvelhetjük, hogy 1984-ben volt egy lengyel színházi vendégjáték nálunk, mely - kivételesen! - nem öregbítette a lengyel színjátszás hírnevét.

Annál sajnálatosabb ez, mert abból az élő lengyel színházból, mely a nagy romantikusok műveivel valóban a mához tud szólni, szinte semmit sem láttunk Budapesten. Nem láttuk se Wajda, se Dejmek, se Hanuszkiewicz itt említhető híres előadásait. Nem láttuk a lengyel romantika talajáról sarjadt, úttörő szerepet betöltő Grotowski-színházat. És főként nem láttuk a tíz esztendeje repülőgép-szerencsétlenség következtében elhunyt Konrad Swinarski nagyszerű produkcióit, pedig az ő „romantikus színháza" máig is él és hat: nem egy rendezése a krakkói Stary Teatrnak ma is repertoárdarabja. Nem lett volna-e hasznosabb és értelmesebb a lengyel kultúra napjai alkalmából ebből az adósságunkból törleszteni valamit?

SZENTGYÖRGYI RITA

Műhely Színház Belgiumból

Beszélgetés Armand Dalcampe művészeti igazgatóval

Á Francia Intézet és a Belga Nagykövetség szervezésében került sor november 14-én a Louvain-la-Neuve-i Műhely Színház társulatának vendégszereplésére. A belga-francia színtársulat Paul Claudel *Délforduló* című drámájával mutatkozott be a magyar közönség előtt a Pataky Művelődési Ház színháztermében.

Nagyon elhamarkodott lenne egyetlen előadás kapcsán arról beszélni, hogy a társulat profilját a francia irodalmi nyelv hagyományainak őrzése jellemzi, de ebben az esetben kétségkívül igaz, hogy a képi hangulatokra, halvány és eleven színek kontrasztjára épülő színpadkép, a színészek kifinomult mozgása, koreografált gesztusrendszere mind a nyelv költőiségét, a szövegre koncentrált játékot támasztják alá. Hogy valójában milyen összetételű, célkitűzésű színházról van szó, arról a társulat alapítója, művészeti igazgatója, színész-rendezője, Armand Delcampe beszél.

– *Miután a Műhely Színház először jár Magyarországon, és tevékenysége számunkra alig ismert, megkérném, hogy beszéljen a színház múltjáról, jelenéről, profiljáról.*

– A valóban színházi előadásokat létrehozó, állandó társulattal is rendelkező színház 1976-ban jött létre. Előtte is létezett a színház, de nem volt társulata, nem „csinált" színházat, csak fogadta a színházakat egy-egy meghívás erejéig. Vendégszerepelt nálunk Ariane Mnouchkine színháza, a Théâtre du Soleil. Az önálló alkotótevékenységet Benno Bessonnal kezdtük el, a Volksbühne egy-kori igazgatójával, aki a Berliner Ensemble-val is dolgozott. Besson 1976-tól 1979-ig dolgozott velünk, nevéhez fűződik több Shakespeare-előadásunk és Brecht *A kaukázusi krétakörének* rendezése. Ezt követően 1979-től 1983-ig dolgoztunk Krejcával, a világhírű cseh rendezővel, az ő nevéhez fűződik Beckett *Godot-ja*, Csehov *Három nővére*, amit százötvenszer játszottunk, Schnitzler *A zöld kakaduja* és nem utolsósorban Dosztojevszkij *Ördögökje*. Rendezett nálunk Shakespeare-t Peter Brook. Ami pedig az én rendezéseimet illeti, Beckett *A játszma vége* című darabjával kezdő-

dik a sor, és olyan előadásokkal folytatódik, mint Claudel *Cseréje,* egy francia kortárs író, Pierre Rey *Az enyémet Reginek hívták* című darabja, melynek nálunk volt a világpremierje, Pirandello *Hat szerep keres egy szerzőtje,* amivel nagyobb turnén szerepeltünk Franciaországban, és a közeljövőben készülök Moliere Mizantrópjának a rendezésére. Az utóbbi időben állandó munkatársam a világhírű cseh díszlettervező, Josef Svoboda. Visszatérve a társulat szerkezetére, harminc állandó tagot számlálunk, közülük tizenöt színész és néhány adminisztratív és műszaki munkatárs. Ezen felül vagy egy évre szerződtetünk színészeket, vagy egy-egy előadásra. Meggyőződésem, hogy nem lehet és nem szabad a megunásig ugyanazokkal az emberekkel színházat csinálni, ezért is vagyok a műhely jellegű színház híve.

- A műhely megnevezés munkamódszerre utal?

- Igen, azt jelzi, hogy olyan vállalkozásról van szó, amelynek tagjai válogatott mesteremberek. Kis közösség vagyunk, amelyen belül mindenki az egy-szerű szerkezetű színház híve, mindenki lehetőségekhez jut, mindenki szabad elhatározásából dolgozik. A műhely név ugyanakkor visszautal a nagy francia színházi ember, Charles Dullin Műhely Színházára. Ahhoz, hogy menjen egy színház, szerintem három vezető személy kell: a művészeti igazgató, a technikai (műszaki) vezető, és rendkívül fontos egy propagandával, adminisztratív vezetéssel foglalkozó személy.

- Rendezőként milyen színházi stílus híve, elkötelezettje?

- Nincs kedvelt stílusom. Mindig az írott anyagra helyezem a hangsúlyt. Olyan szerzők műveit szeretem bemutatni, akik provokálnak, felkeltenek bennem valamit, akik relatíve tökéletes költői műveket, dialógusokat írnak. Engem az a színház érint meg, amely életről, halálról, szenvedélyekről, szenvedésről, pénzről, szerelemről, egyszóval örök emberi témákról szól. Ha végignézzük a görög tragédiákat, az Erzsébet-kori színházat, az olasz drámairodalmat, azon belül is Gozzit, Goldonit és Pirandellót, rájövünk arra, hogy ugyan-az *a* téma fedezhető fel a *Hamletben* és a *Hat szerep keres egy szerzőtben:* élet, halál, szex, emberi összeütközések. Nagyon szeretem Csehovot, ő mondta, hogy az emberi szellem évszázadok óta mit sem változott. Az emberi szellem, akarat, természet nem változik; ami változik, az a *mód,* ahogy felvesszük a felöltőnket. En nem akarok olyan színházat csinálni, ami a felöltővel foglalkozik, engem a szellem érdekel.

- Milyen szerepet tulajdonít a kortárs francia szerzők darabjai bemutatásának?

- Lehet, hogy ez világjelenség, de az írók egyre jobban eltávolodnak a színháztól, eléggé kiábrándultak. Ezért is örültem meg annak, amikor rátaláltam Pierre Rey *Az enyémet Reginek hívták* című darabjára. Mielőtt hozzánk került, már számtalan francia színháznál utasították el a darabot. A mi kis színházunkban hatvan előadást ért meg. Ezenkívül egy tehetséges francia kortárs regényíró, Patrick Mondiano készül *egy* dráma megírására, amit izgatottan válok.

- Ha jól tudom, Európa számos országában jár! már a társulat, és állandó résztvevője különböző színházi fesztiváloknak.

- Hét év alatt több száz városban jártunk, Európa szinte minden fővárosában és Kanadában is. Többnyire olaszországi és franciaországi fesztiválokon veszünk részt, például Rómában., Torinóban, Genovában, Taorminában, Párizsban, Avignonban, Nancyban, Lyonban.

- Anyagi szempontok is közrejátszanak abban, hogy ennyit turnéznak ?

- Mivel kis színház vagyunk, kevés anyagi támogatást kapunk. *A* költség-vetés teljesítéséhez körülbelül hatszáz-ezer belga frankot kell keresnünk évente. A jegyek eladásával háromszázezer belga frank bevételünk van, az összeg másik felét a turnéknak kell fedezniök. A Pirandello-előadás egy hónap alatt ötvenezer frank bevételt hozott. Egyszóval jelentős bevételekre kell szert tennünk ahhoz, hogy fenntartsuk a színházat. Számunkra létfontosságú, hogy legyen közönségünk. Az anyagi gondok ellenére *sem* szeretnék valami nagyüzemszerűen működő színházat igazgatni, melyet teljes mértékben az állam finanszíroz.

- Évente átlagosan hány előadást és bemutatót tartanak? Milyen próbamódszerrel dolgoznak?

- Louvainban évente százötven előadást tartunk, a turnékkal együtt átlagban kétszáz alkalommal lépünk fel. Ami a próbarendszert illeti, annyi próbát tartunk, amennyit egy-egy előadás létrehozása igényel. Naponta általában kétszer négy órát próbálunk. A legelső pillanattól kezdve díszletben, világítással. *Évente* két-három bemutatónk van, és az előző szezonból áthozunk két-három előadást.

- A külföldi rendezők közül kiknek a tevékenységét kíséri különösebb figyelemmel?

- Nagyon jól *ismerem* Efroszt, *Tovsztonogovot.* Figyelemmel kísérem Ljubimov, Kantor, Krejca munkásságát. Kapcsolatban állok Strehlerrel, kíváncsi vagyok mostani Corneille-rendezésére, a *Komikus illúziókra.* Strehler színházában, a Piccolo Teatróban pár éve játszottam a *Három nővérben,* Krejca rendezésében. Minden törekvésem az, hogy színházam nemzetközi színház legyen. *A Dél-forduló női* főszereplője például a Comédie Francaise-ben játszott tíz évig. Az a színész pedig, aki Mezát alakítja ebben az előadásban, filmszínész volt. Giraudoux-val, Francois Périer-vel dolgozott együtt, és a Wajda által rendezett *Dan*ton-film főszerepét játssza Párizsban. De sorolhatnám még: az egyik technikusom orosz származású; az a jelmeztervező, akivel már a Pirandello-darabban is dolgoztam, és most a *Mizantróp* tervezésére készül, olasz származású, állandó munkatársa Vittorio Gassmannak. A Molicre-darab díszletét pedig a Théátre du Soleil díszlettervezője fogja elkészíteni. Láthatja, hogy minden egyes előadáshoz olyan nemzetközi munkatársakból álló csapatot szervezek, amelyet a legideálisabbnak tartok.

- Megvan hozzá a lehetősége

Igen, csakhogy a lehetőségeket is meg kell teremteni. A Műhely Színház esetében az előadások felét importáljuk. 1984-ben egy amerikai balett-társulatot hívtunk meg, a világhírű Alvin Nicolais koreográfus vezetésével; 1985-ben a lengyel Tadeusz Kantor társulata és a prágai Laterna Magica vendégszerepel nálunk.

- Ha jól tudom, a Műhely *Színház mellett oktatással és lapszerkesztéssel is foglalkozik.*

- A színház mellett létezik egy Szín-házi Tanultrányi Központ, illetve egy Színészképző Iskola. Ezenkívül az én hatáskörömbe tartozik a *Louvain-i Színházi füzet* című folyóirat kiadása, *ami* világszínházi események közlésével foglalkozik.

- Igazgatóként milyen munkamódszer híve?

Legfontosabbnak a professzionalizmust tartom, ezt *meg* is követelem minden munkatársamtól. A színházi munka speciális tevékenység, tisztelet-ben kell tartanunk a személyiséget, színésznek és rendezőnek egyaránt ki kell

elégítenie saját önző hajlamait. A szabad emberi kapcsolatok híve vagyok, a társulaton belül fontos szempont a függetlenségünk fenntartása. Gyűlölöm a parazitákat, a csordaszellemet. Színésznek, rendezőnek, igazgatónak lenni egyaránt kemény feladat minálunk. És nem hiszem, hogy húsz-harminc évig megülhet valaki ugyanazon a poszton. Amíg vannak terveim, vágyaim, addig szeretnék dolgozni; a színházat nem lehet, sőt tilos megszokásból, rutinból csinálni. A gyakorlat nélkülözhetetlen ehhez a munkához, de csak addig érdemes és kell gyakorolni, amíg azok, akikkel együtt dolgozom, szintén szükségét látják a jelenlétemnek.

- *Minek köszönhető, hogy Budapestre látogattak egy előadás erejéig?*

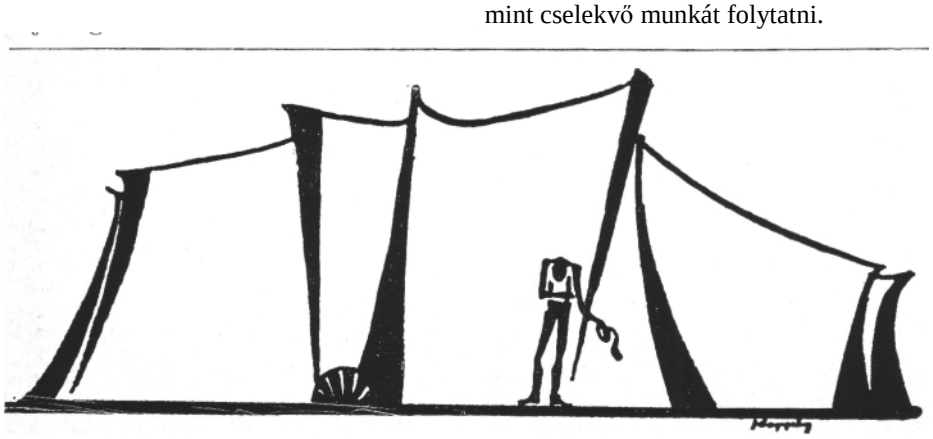
- Ez a meghívás egy kelet-európai turné kapcsán jött létre. Budapest, Prága, Varsó: olyan városok, ahol a szín-játszásnak hagyománya van. Ezért szeretek ezekben az országokban játszani. Franciaországban és Belgiumban például nem annyira közügy a színház, habár nagyon sok tehetséges író, rendező, színész van. A színház mindkét országban kicsit luxuscikk. A budapesti közönséget nem ismerem, de tudom, hogy a mi előadásunk azoknak szól, akik valamilyen fokon ismerik, beszélik a francia nyelvet, vagy szakmabeliek.

- *Claudelt, az emberi lét metafizikus magyarázóját a katolikus dráma vezéralakjaként tartja számon a drámairodalom. A* Délforduló *új hangvételt jelez a költő-drámaíró életművében: a szerelem misztériumára keresi a választ. Jean-Louis Barrault, a szerző néhány darabjának rendezője, Claudel szakavatott ismerője a kortárs irodalom egyik legszebb dalának, egyik legszebb szerelmi sikolyának nevezi a darabot, ami nem tartozik a közismert, sokat játszott drámák közé. Miért éppen ezt rendezte meg?*

- Meggyőződésem, hogy a *Délforduló* mindannyiunkat érintő, aktuális kérdésekről szól. Elsősorban a férfi-nő kapcsolatról, a szerelemről, a szenvedélyekről, a szerelem okozta szenvedésekről. Erőteljes drámai anyag. Engem az ragadott meg elsősorban, hogy a nő rend-kívül erőteljes egyéniség, maga a hatalom, a tekintély, ugyanakkor érzéki, szenvedélyes, hús-vér figura. A dráma négy ember kapcsolatrendszerén belül játszódik. A nő tulajdonképpen kényszerűségből van összezárva három férfival: a férjével, a volt szeretőjével és azzal a harmadikkal, aki a minden addigi érzelmeket felülmúló szerelmet hozza meg az életében. Claudel pszichológiai drámát írt a Délfordulóban. Én úgy gondolom, hogy mint minden igazi alkotás a drámairodalomban a görög tragédiák óta, ez is az égi, fenséges és a földi, vagyis szennyes dolgok, érzések, hatások dialektikájára épül.

- *Végül arról kérdezném, hogy ön milyen rendevői módszerrel dolgozik?*

- Nagyon egyszerű: először is úgy olvasom a darabot, hogy kicsavarjak belőle mindent, amit lehet, akár egy citromból. Ha a darab jó, minden benne van! A rendező munkája a fogalmak megtestesítése. Ez annyit jelent, hogy a tervezőkkel együttműködve térben és időben meg kell találni az író gondolatainak színpadi jeleit. Mindez rendkívül precíz munkát igényel. Minden rendezésem előtt beható előkészületeket végzek: nagyon sokszor elolvasom a dara-bot, a vesszőket és a pontokat is, és minden a darabra vonatkozó irodalmat, történelmet, filológiát; pszichoanalitikai tanulmányokat is végzek. Már a kész szövegkönyvvel állok a színész elé. Nem vagyok híve a teoretikus, asztal melletti csevegéseknek. Mindent a színpadon csinálok, nem bújom a jegyzeteimet. Színházat csinálni számomra annyit tesz, mint cselekvő munkát folytatni.



BARTA ANDRÁS

Beszélgetés Major Tamással igazgatói működéséről

A felszabadulás előtt három olyan korszaka volt a Nemzeti Színháznak, amely egy-egy nagy névhez kötődött. Paulay Ede, Hevesi Sándor és Németh Antal művészi munkája hagyott mély nyomokat a nemzet színházának működésében. [1]945 után Major Tamás korszaka következett: tizenhét esztendeig igazgatója, főrendezője és színésze volt a Nemzetinek. Mielőtt rátérnénk azokra az évekre, amikor teljhatalommal rendelkezett, vessünk egy pillantást az előző időszakokra is, hiszen Major Tamás 1931-ben szerződött a Nemzetihez, tehát még Hevesi Sándor utolsó évét is megélhette.

- *Milyen volt a színház Hevesi igazgatása alatt?*

- Vegyes - válaszolja Major Tamás. - Voltak nagyon rossz előadások, mert a kis szerepeket játszók egyáltalán nem készültek fel, az összjáték pedig silány volt. De amikor Hevesi hivatástudattal eltelt színészekkel dolgozott, olyanokkal, mint Jászai Mari, Ódry Árpád, Bajor Gizi, Sugár Károly, Kürti József, Gál Gyula vagy a ma már szinte ismeretlen Hajdú József, amikor Shakespeare-t rendezett vagy Shaw-t, akkor ez igazán feszült, jó színház volt. A hivatástudat mellé Hevesi világszínházi szemléletet hozott a Nemzetibe, ami annyit jelen-tett, hogy ki akart tekinteni az egész világra, elvetette a szűken értelmezett hagyományőrző szerepet, idegszálaiban érezte a kor minden feszültségét, tragikumát, abszurditását, bűneit, butaságait, és ezeket kívánta a színpadra vinni a lélektan és a megalapozott szerepépítés művészi eszközeivel, hogy meg tudja változtatni az emberek gondolkodását. Világos, hogy ez nem megy egyetlen elő-adás alatt. Nem megy, ha a művészi élmény nem kelt meghökkenést, nem hoz felfedezést, valamifajta örömöt vagy fel-háborodást, ha nem vált ki indulatot. Mindezek nélkül nem volt és nincs szín-ház, amely teljesíti hivatását. Ez Hevesi öröksége, amelyet a mai napig őrizni kell. Még mindig tartozunk neki.

- *1935-ben Németh Antalt nevezték ki igazgatónak, aki valóságos földrengést okozott a Nemzeti életében. A felszabadulás*

négyszemközt

után ezt a korszakot szinte ki akarták törölni a színháztörténetből. Majd 56-ban „rehabilitálták" Némethet: Kaposvárott, Kecskeméten és Pécsett volt főrendező. De nemzeti színházi működéséről csak az utóbbi időben hangzanak el reális értékelések. Ön hogyan vélekedik volt igazgatójáról mint mű-vészről és mint emberről?

– Á mi generációnk nagyon hálás lehet Németh Antalnak. Politikai és mű-vészi okokból egyaránt. Mégsem egészen ilyen egyszerű a kérdés megválaszolása. Németh úgy jött a színházhoz, mint jobboldali ember, mint Hóman Bálint kinevezettje. Am ugyanekkor már a „belépője" nagyszerű tett volt: egytől egyig bátran kidobta a rossz színészeket. Egy sereg tehetséges színész szerződtetésével izgalmas, új színházat hozott lét-re. Itt nem tett engedményeket, de a műsorban „kacérkodott" a jobboldallal, amikor nyilván felső nyomásra néhány gyenge, korabeli német színdarabot is bemutatott.

- *Milyen volt a művészi, rendezői tevékenysége?*

– Felejthetetlen előadásokat hozott lét-re, mint a *Csongor és Tünde* vagy a *Tragédia* kamaraváltozata, amelyben a látványról a gondolatiságra helyezte át a hangsúlyt. Nagyon jó elképzelései, fel-fedezései voltak, kitűnően tárgyalt írókkal - játszottunk is sok új *magyar* dara-bot, jót-rosszat vegyesen -, értett a munkatársak megválasztásához. De halkan mondom: rendezni nem tudott, egy-egy jelenetet nem tudott megkomponálni. Ez volt a mi szerencsénk, mert felkért közülünk valakit játékmesternek - ez a fogalom akkor alakult ki --, és mi meg-rendeztük a jelenetet, amiért ő kifejezetten hálás volt.

Emberi magatartásáról is különböző legendák keringenek.

- Teljes elégtételt kell szolgáltatnunk neki. Egy másodpercig sem volt anti-szemita, ami ebben a korban nagy szó volt. Védelmezte az üldözötteket, az utolsó percig játszatta őket. Es megszeretett bennünket, a mi generációnkat. Külön próbálhattunk Várkonyival, Ungvárival, Gobbival, Olty Magdával - né-ha éjjel is. Németh ezt rendkívüli mértékben honorálta. Mi több: politikailag is védelmezett, bennünket: Amikor a né-metek bejöttek, és én illegalitásba mene-kültem, fedezett engem, azt hazudta - amivel komoly veszélynek tette ki ma-gát -, hogy valahol infarktussal ápolnak. A felszabadulás után mi ki is álltunk mellette, de nem igazolták.

- A felszabadulás után Ön lett a Nemzeti Színház igazgatója. Ki vagy mi döntötte ezt el? Ki nevezte ki Önt?

-- Amikor az ideiglenes kormány fel-jött Budapestre, gróf Teleki Géza is ugyanezt kérdezte tőlem. Amire én azt válaszoltam: az élet! Mert a munkának menni kellett.

– Úgy értsük ezt, hogy az egyik korábbi jelölt, Horváth Árpád már nem volt az élők sorában, a másik, Hont Ferenc pedig még nem jött haza a frontról?

-- Nekünk ekörül sem Horváth Árpáddal, sem Hont Ferenccel vitánk nem lehetett volna. Ami Horváthot illeti: nagyon becsültem őt, jó barátságban voltunk, ő is becsült minket. Azért kellett meghalnia, mert nála könnyelműbb emberrel még nem találkoztam. Az illegalitás alapvető szabályait nem tartotta be. Amikor - nem is politikai ügyben - le-bukott, megtalálták a noteszét, amibe mindent feljegyzett. Hogy milyen nagy-szerű ember volt, az mutatja, hogy a kínzások ellenére senkit sem adott fel.

– Mint rendező'ől, kijelölt igazgatóról Önnek mi volt a véleménye Horváth Árpádról?

– - Nagyon művelt ember volt. De nem tudom, mi lett volna, ha ő lesz a Nemzeti igazgatója. Ezen éppúgy lehet töprengeni, vitázni, mint azon, hogy mi lett volna, ha a Szovjetunióban nem Sztanyiszlavszkij került volna az előtérbe, hanem a modern irányzatok: Eizenstein, Vahtangov. Mert Horváth ezekhez nagyon értett. De lehet, hogy az adott körülmények között ő is olyan színházat csinált volna, mint mi.

Hont Ferenc színházi tehetségéről, rendezői működéséről hogyan vélekedik ?

– Ő volt a két világháború között az egyik legjelentékenyebb magyar színházi ember. Hivatását rendkívül szerette, né-ha csak néhány száz ember látta azt, amit csinált, de olyan hatása volt, olyan országos siker volt, hogy a nézők sírva végigjárták az országot, úgy mesélték, mit láttak. Már a szegedi szabadtéri Tragédia-rendezés is óriási tett volt, a Független Színpadon bemutatott Madách-művel, *a* Civilizátorral pedig a magyar haladó hagyományokat ápolta, szembeszállt a fasizmussal, a nacionalizmussal, és ugyanakkor megelevenítette a magyar, az emberséges patriotizmust. Kitalálta azt a *Civilizátort,* ahol a németek svábbogárként szaladgáltak; a közönség azt hitte, meghal ijedtében, aztán pedig felszabadultan örült, hogy ilyesmi még van, hogy még így is lehet gondolkozni - hogyha ilyesmi van, érdemes élni. És ilyen színházat csinált Hont a *Méla* Tempefőivel is. Ezek az előadások hoztak össze bennünket. Együtt csináltuk azt a bizonyos nevezetes népligeti *Duda Gyurit:* azt már nem tudom, ki találta ki, hogy a szöveget szó szerint, a neveket is beleértve le kell fordítani, de az biztos Hont „találmánya" volt, hogy századfordulós jelmezeket használjunk, ami a feudalizmusellenességét húzta alá a darabnak. Ez pedig nem holmi modernkedés volt.

- Miként lehetséges, hogy Hont Ferenc a felszabadulás után mégsem kapott feladatokat a Nemzetiben?

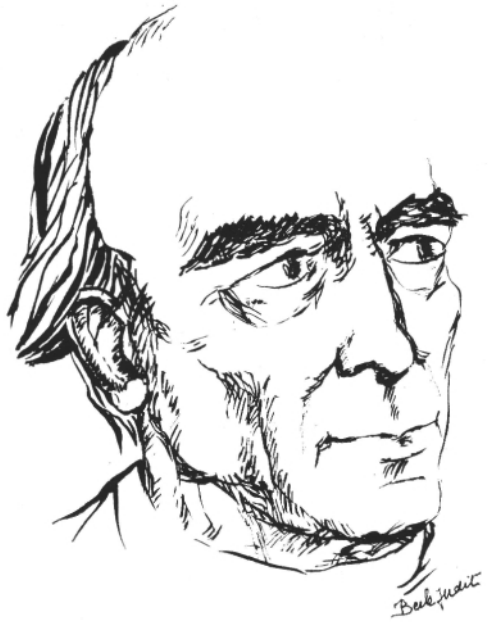
- Kapott. Nem is egyet. Például mind-járt ő rendezte a *Nők iskoláját,* majd a *Dohányon vett kapitányt,* amelynek leírhatatlan sikere lett. Egyébként óriási tervekkel jött haza. Nem is Nemzeti Színházat akart ő csinálni, hanem kísérletit. *így* született meg a Madách Színház, amely majdnem együtt volt a Nemzetivel. Ha kellett, ott is játszottunk. Hontnak nagy-szerű szeme volt a tehetségek felismerésében. Mindig remek elképzelései voltak *(Zsugori uram, Egerek és emberek),* óriásakat markolt, de terveit nem mindig tudta végigvinni.

- Amikor a felszabadulást követően Ön került a Nemzeti Színház élére és nyomban megkezdte a művészi tevékenységet, milyen lehetőségekkel rendelkezett és hogyan élt azokkal?

- A lehetőségeim korlátlanok voltak. A nagy művészek, mint Bajor, Somlay, Rátkai új, modern színházra vágytak. Törzs Jenő majd meghalt örömében, amikor Pest felszabadulásának első nap-jaiban, amikor Budán még harcoltak, felkértem, jöjjön és játsszon a Nemzeti-ben. Sajnos, csak egy szerepet engedé-lyezett neki az élet, Cschov *A dohányzás ártalmasságáról* című monológját, 1946 elején meghalt. Csortos is mindenáron játszani akart, az ügy érdekében kibékült Somlayval, aki azelőtt mindig riválisa volt. Ha életemben valamire büszke va-gyok, ha valami boldogsággal tölt el, akkor az az, hogy ebben a korban ezeket a művészeket szerződtettem. Nagy mű-vészek utolsó hónapjait, éveit elragadta-tottan boldoggá tettem. A többiek is mind, Tőkés Annától Básti Lajosig, a fiatalokig, mint Gábor Miklós - egyet akartak.

- Számos nyilatkozatából, írásából az világlik ki, hogy Ön, igazgatása idején, valójában egyfajta Nemzeti Népszínház megteremtésére törekedett.

- Igen, ez, helyes észrevétel. De a sze-



Major Tamás (Beck Judit rajza)

mélyi kultusz idején tettünk bizonyos engedményeket.

- *Megkérhetem, hogy részletezze ezt?*

Bemutattunk néhány nagyon rossz darabot, de ez kényes kérdés. Mentek Németh László és Illyés Gyula művei - és most kimondom, bármi szörnyen hangzik is, ez a véleményem - ezek nem igazán jó drámák. De mégis ezeket tekintették színvonalnak, ezek mentek. Es mentek Háy Gyula némely rémes darabjai is; sok rossz darabot sikerült kivédeni, de Gyárfás akkor írt sematikus játékát, *a Hatszáz új lakást,* nem. Rettenetesen megbuktunk Kassák *És átléptük a küszöböt* című darabjával; életem egyik legszörnyűbb kudarca volt Déry Tibor *Itthon* című műve, miközben egyik legnagyszerűbb emlékem az ő *Tükör* című drámája. Bár a műsor eléggé leromlott, arra büszke vagyok, hogy sikerült Urbán Ernőtől egy akkor merőben szokatlan szatírát, az *Uborkafát* bemutatni. Rákosi is megfenyegetett, úgy volt, le kell venni a műsorról, de jött az SZKP XX. kongresszusa és egy olyan szovjet követ, aki eljött megnézni az előadást. Aztán Szurkov, a szovjet Írószövetség elnöke is megnézte - mindketten mellénk álltak. Ennek ellenére abban az időben romlott a műsor színvonala. Bár az ellenkezőjére is van példa: a hatvanas évek elején felújítottuk *a III. Richárdot* - fantasztikus hatása volt.

- *Hogyan alakult ki az* ön *vezetése idején a Nemzeti akkori rendezői gárdája?*

- Hont küldött egy színdarabot még Moszkvából Háy Gyula fordításában: Leonyid Rahmanov *Viharos alkonyat* című művét. Egyszer, amint rohanok át a Blaha Lujza térről a mai Bábszínházba, ahol akkor a Nemzeti Kamara volt, mellettem liheg valaki, ez volt Gellért Bandi, és ezt mondja, „ide hallgass, szeretnék rendezni" - erre odaadtam neki a Rahmanov-darabot. Rögtön látszott, hogy tehetséges ember: kitűnő ízlése, nagy műveltsége volt.

Mégis, az Önök kapcsolata, enyhén szólva: nem volt felhőtlen.

- Pedig együtt is rendeztünk. *Ham-letet, Tragédiát.* Fönntartva az előbb mondottakat, azt is hozzá kell tenni, Gellért kicsit irodalmibb oldalról közelítette meg a színházat, mint én. De ez nem éleződött volna ki, mint ahogy sikertelen *Peer* Gynt-rendezését sem vetettem a szemére. Ez itt 1956 kérdése, és erről nagyon nehéz beszélni.

-Mégis arra kérem, tisztázzuk ezt.

- 56 után azt akarta, hogy egy írói társaság - Tamási Áron, Illyés Gyula, Illés Endre - irányítsa a színházat, és bár én nem szeretem az effajta „demokratizmust" a színházban - még ezen sem vesztünk össze. A legfontosabb számomra az volt, hogy minél előbb indítsuk meg újra a munkát. Noha egyesek azt mondták, évekig vagy legalábbis hónapokig nem lesz közönségünk, már két hét múlva telt házak előtt játszottunk. Igaz, Félicien Marceau-tól *A tojást,* de nagyon jó előadásban, Marton rendezésében. Martonra különösen féltékeny volt Gellért, mert amikor ő Kínában volt, Martont kineveztem főrendezőnek.

- *Ezek a tényezők okozták, hogy Gellért tragikusan, önkezével vetett véget életének ?*

- Súlyosan beteg volt. *A Peer Gynt* rendezése közben, amikor az elmegyógyintézeti részhez értek, összeomlott, hazament, orvost hívtak. Gyógyíthatatlan szkizofréniában szenvedett. Nem lehetett rajta segíteni.

- *Ismeretes, hogy önnek Marton Endrével is voltak nézetkülönbségei. Akkor is, amikor* ön *volt az ő igazgatója, és később is, amikor megfordult a helyzet.*

- Marton, amikor 1949-ben a színházhoz jött, korántsem volt kész rendező; igaz, *a Hatszáz új* lakással indult. Aztán megvillantott egy-két remek dolgot. Először a *Bernarda házát,* a többit már 56 után. Rettenetesen féltékeny volt, és ebből a szempontból nem mindig lojális. Mártírnak lenni nagyon hasznot hajtó szerep ezen a pályán, ha elhiszik az illetőnek. Az illojalitásra mondok egy példát. Engem nagyon szeretett Helene Weigel, Brecht özvegye, és az ő jelen-létében Peter Weiss Berlinben átadott nekem egy darabot, hogy ezt csináljam meg. Ez volt *a Marat/Sade.* Hazajöttem, akkor már Both Béla volt az igazgató. Marton arra hivatkozott, hogy én eb veszek tőle mindent. Both egyszer csak azt mondja nekem: *„a* Marat-t nem te rendezed, hanem Marton". És nagy sikere lett vele. Én *egy* rossz szót sem szóltam ellene. Még akkor sem, amikor igazgató lett, és nem volt hajlandó né-hány tehetséges színészt leszerződtetni. Fiatal rendezőt sem szerződtetett, pedig szó volt Székely Gáborról, Ascher Tamásról.

- *A beszélgetés elején szólt arról, kezdet-ben milyen jó kapcsolata volt a színészekkel - a régi és új gárdával egyaránt. A későbbi időszakról is elmondható ugyanez?*

- Általában igen, de egyesek szerepeket kezdtek követelni maguknak „világ-nézeti alapon". Engem máig is embertelen, hálátlan gazembernek tartanak sokan, mert nem adtam nekik egy-egy kért szerepet azért, mert nagyszerűen viselkedtek az illegális időkben. Ebből aztán gyűlölködések fakadtak. Az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején különben is elment a kedvem a színigazgatástól. Nem volt jó a színház hangulata. Demokráciát követeltek a vezetésben - Művészeti Tanácsot -, szerintem ez a színházban megvalósíthatatlan. Ezért az-után, amikor kiesett a kezemből az igazgatás : azt mondhatnám, szinte megkönnyebbültem.

- *Most javaslom : ugorjunk egy nagyot időben. Pontosan húsz esztendőt, amikor* ön *hetvenedik születésnapján túl az ország legfiatalabb színházának, a Katona József Színháznak, tagja lett. A közbeeső esztendőket - amennyiben ezek az Ön színházvezetői, rendezői koncepcióját illették - röviden érintettük is. A legfontosabb tény, hogy e két*

évtized alatt - főleg rendezői tevékenysége - számos vitatott és még több nagy sikerű előadással, Brecht jegyében, majd később Ariane Mnouchkine munkásságának hatására megújult. Erről több ízben írt, nyilatkozott. Nyilvánvaló, hogy modern, a közönséget felnőttként fogadó, nyitott, a társulatépítést, együttesteremtést elsődlegesnek tartó színházi kancepciója indította a tanítványait arra, hogy meghítják. Önt a Katona József Szín-házba tagnak és vendégként Szolnokra, Miskolcra. Azt hiszem, Önről aki évtizedek óta tanít a Színművészeti Főiskolán, és ezt egyik legfontosabb tevékenységének tartja - sokat elárulna, ha elmondaná, a fiatalok közül kiket és miért tekint tanítványainak?

– Mindenkit tanítványomnak érzek, még azokat is, akiket nem tanítottam, ha úgy vélem, hatott rájuk, amit csináltam. A fiatal rendezők, akik látták, azt szokták mondani, hogy Peter Weiss *A luzitán szörny* című drámájának általam a Katona József Színházban i970-ben rendezett előadása igen nagy hatással volt rájuk. Azokat tartom tanítványaimnak, akik nyughatatlanok, akik valamilyen céllal vesznek elő egy dara-bot, akik meg akarják változtatni az emberek ízlését, akik ennek érdekében majdnem belehalnak a rendezésbe, akik a legnagyobb szenvedések árán hozzák létre az előadást. Nem akarok névsort mondani, mert félek, hogy kimarad belőle valaki. De példának fel tudom hoz-ni a színész-rendező kapcsolatról, hogy nagyon kellemes emlékem Pinter *Haza-térés* című drámája, amelyet Ascher Tamás rendezett a Katona József Színház-ban. Pedig ilyen modortalan, goromba emberrel még életemben nem érintkeztem. Türelmetlenül ordított fel a néző-térről, úgy, hogy az ember az első pillanatban megsértődött, de ha ezt legyűrte, *mindig* igazat adott neki. Én ezeket az embereket szeretem, akik nem vesznek tekintetbe semmit, akik akarnak valamit, és az idegeikben érzik a kor minden feszültségét, butaságát, bűnét, mert a mi társadalmunkban is van ilyen. Es a mi színházunk akkor volna igazi, ha ezeket művészi eszközökkel leleplezné, kinevettetné, meggyűlöltetné. Van, aki minden-áron újat akar csinálni, látványos akar lenni, de valójában külsőséges; ezeket nem szeretem, még akkor sem, ha fiatal ember csinálja. Mert öncélú.

– Köszönöm a beszélgetést.

-- Csak arra kérem, mindaz, amit el-mondtam: ne hasson védekezésnek. Ezt így vállalom, ahogy volt, ahogy van.

F. A.

A profizmustól a személyességig

Beszélgetés Kerényi Imrével

Kerényi Imre pályája sokat ígérő kezdetén - a hatvanas évek második felében nagy sikerű vígjátékok rendezője volt a Madách Színházban. Nevéhez fűződött *a Kar/ár és lencse, a Lila ákác* és *a Léni néni* sikerszériája. Sokat és folyamatosan dolgozott, repertoárjának java Bertolt Brechttől Fejes Endréig ívelt. Egy-egy kiemelkedő, frappáns rendezése -- mint például a fiatalokkal megvalósított, újszerű *Rakéta* szakmai és kritikai sikert aratott, de mintha nem lett volna kedve, kitartása ahhoz, hogy a járt útról letérve ezen a meredekebb, járatlan ösvényen haladjon tovább. Azután Szolnokon *a* rendezőnél súlyosabb sikert aratott a kitűnő színházszervező, majd a Várszín-házban a *Csiksomlyói passió* az évad egyik, nem várt szenzációja lett: hatására a közönség és a kritika újra „felfedezte" Kerényi Imrét, *aki* erre természetesen nem szorult rá, hiszen tíz, a pályán töltött esztendő után a Jászai-díj, 1981-ben pedig az „érdemes művész" kitüntetés jelezte, hogy a „tehetséges pályakezdő" zökkenőmentesen került át a beérkezett, megbecsült színházi szakemberek „skatulyájába".

Arról, hogy Kerényi milyen szinten és milyen eredménnyel végzi főiskolai tanári munkáját, a legtöbbet - az el-múlt évadig tanítványai tudták. Az-után egy kirobbanó sikerű vizsgaelő*adás, a János királyé; amikor* is Kerényi tanár úr tehetségekben gazdag osztálya a tantervi előírások szerinti viszgakötelezettségének feltűnést keltő, sőt katartikus színházi élményt nyújtó előadással tett eleget. Az ilyen alkalmi siker általában megismételhetetlen, de Kerényi eb-ben is rácáfolt a színházi babonára. Friss diplomás tanítványai főszereplésével bemutatott várszínházi *János királya* az évad egyik legizgalmasabb színházi bemutatója volt.

Ez kínálta az alkalmat az interjúra. (Nem közérdekű, de talán érdekes: Kerényi Imre, a Nemzeti Színház rendezője beszélgetésünk színhelyéül a Madách Színházat választotta.)

Sikeresen induló tehetségek (és a sémákba kapaszkodó kritikusok) általában az egyenesen felfelé ívelő pályákat kedvelik. Mi az oka annak, hogy Kerényi .Imre lassanként két évtizedes pályáján ennyire váltakoznak a hullámhegyek és hullámvölgyek?

– Azt hiszem, ez a mi pályánk - és színházi életünk struktúrájával függ össze. Amikor a főiskolai oktatás befejeződik, a friss diplomás előtt kinyílik a kapu, de csak résnyire. Az ember bekerült, ha bekerült, egy fővárosi szín-házba, ahol a beilleszkedés hagyományos sémája szerint ráosztották *a legutolsó rendező* szerepét. A rendezői szereposztás pedig általában elkerülhetetlenül meghatározza a kezdő ember mozgási területét. Tehát egyszer-egyszer maga választ darabot, de többnyire „kiszignálják" rá a feladatot.

– Kerényi Imrével is ez történt?

- Azt hiszem, ez a közelmúlt színházi gyakorlatában elkerülhetetlen. Kérdés csak az, hogy mi *a választott* és a *kiosztott* feladatok aránya. Ezen a kényes egyensúlyon múlik a pályakezdők közérzete és talán fejlődése is.

- Nem válaszolt a kérdésemre.

- *Az* én lehetőségeim valahol középtájon rekedtek meg. Voltak nálam szerencsésebbek is, de méltánytalan lenne, ha utólag panaszkodnék. Egyébként is hangsúlyozni szeretném, hogy ezt a struktúrát én nem érzem sorscsapásnak, és nem is azért említem, hogy ilyen módon - ok nélkül és utólag - belemarjak a Madách Színházba vagy annak vezetői-be. Meggyőződésem, hogy ez az általam érzékeltetett szituáció, a rendezői beilleszkedés hagyományos útja nem rossz iskola. Lehetőséget ad arra, hogy a kezdő rendező kis lépésenként megtanulja a szakmát. Aki ezt az iskolát kijárja, annak később már nem okozhat gondot mondjuk egy világítási próba levezetése. Nekem is a Madách Színház volt az iskolám. A biztonságos színházi üzemmenet, magyarul a „verkli", aminek az ember akarva, nem akarva részévé válik, egyfajta egzisztenciális és szakmai biztonságot is ad. Rutint és védelmet. Ugyanakkor bizonyos gátat is jelent. Az a tény, hogy az értékek, a stílusjegyek mintegy „kivasalódnak", az előadások a színházi nagyüzemben egyre inkább hasonulnak, késlelteti a fiatal rendezők szakmai-személyi kibontakozását. Tehát ami védelem *a létezésben,* előbb-utóbb akadállyá válik *az önkifejezésben.*

– Ezek szerint a mérleg, erősen ingadozik.

– A megszerzett rutin felvértezi az embert arra,' hogy *bizonyos szinten* olyan feladatokat is meg tudjon oldani, ami-

hez nincs *különösebb* köze. Sőt, még azt is megkockáztatom, hogy a profizmus átsegít a mondanivaló hiányán. Elkerülhetővé teszi a látványos bukást.

- *Bár eléggé körülbástyázta a mondatot, hogy „bizonyos szinten" és „különösebb" köze - végeredményben mindez eléggé kétes értékű dicsérete a rendezővé válás jelenlegi gyakorlatának.*

– Nem is annak szántam.

– *Őszintén szólva, azért kicsit általános-nak érzem az elhangzottakat. Es nemcsak azért, mert vidéken, mint tudjuk - itt-ott - másként alakulnak a rendezősorsok. Ha-nem azért is, mert azt szeretném, ha legalább néhány példával érzékeltetné, hogy melyek voltak a választott, és melyek a csak vállalt darabok Kerényi Imre pályáján.*

- Az igazság az, hogy a kettő nem válik el olyan mereven, mint ahogy az elmondottakból tűnik. Hiszen ha jól jönnek össze a dolgok, egy a színházvezetés által „kiszignált" feladat is személyes üggyé válhat. De nehogy azt higgye, hogy meg akarom kerülni a kérdést. Számomra a *Kaviár és lencse, a Rakéta,* Tamási Áron vagy Szép Ernő egy-egy vígjátéka személyes ügy volt vagy azzá lett a munka folyamán. Ugyan-akkor a *Királyidillek* - tisztelet, becsület Bródy Sándornak - mégis: feladat maradt. Rendeztem olyan Bernard Shaw-darabot is, amelynél csak azt éreztem, hogy a munkám végzem. Es utólag is meggyőződésem, hogy teljesen mindegy hogy az elkészült előadást én rendeztem-e meg vagy valaki más.

– *Gondolom, a Madách Színházban meg kellett tanulnia azt is, hogy a színház üzem, amiben előadások termelése folyik. Ha úgy tetszik, kultúratermelő, szórakoztató üzem* - is.

- A folyamatos műsortermelés célja: megfelelő szinten kielégíteni a fogyasztók igényét. Es ez ellen egyetlen kezdő rendező sem lázadozhat. Sőt, bizonyos tények, körülmények nemcsak a kezdőkre vonatkoznak. Amikor *A pillangók szabadokat* rendeztem, pontosan tudtam, hogy az én feladatom profi módon megvalósítani - „kiszerelni" - egy kelendő színházi árucikket. Vallom, hogy nem baj, ha a *Charley nénje* hosszú, teltházas szériával megy egy színházban. Ellenkezőleg: a siker azt jelenti, hogy a közönség kapott valamit a pénzéért. Például - kimagaslóan jó színészi játékot. Bele kell nyugodnunk abba, hogy a színházban sem lehet minden este ünnep. A gépezet forog, és nekünk legalább egy kellemes estét kell nyújtanunk min dennap mindazoknak, akik jegyet váltanak. A műsortervben mindig szerepel-nek olyan produkciók, amelyekben a színésznek meg kell találnia a játék örömét, a közönségnek pedig a maga szórakozását.

- *És mi marad a rendezőnek?*

- A profizmus.

– *De vajon kielégíti-e ez a rendezőt?*

– Rendezője válogatja. Tény, hogy az orvosi pályán elég élesen kettéválik a feladat: az egyik orvos felírja a lázas betegnek a Maripent, a másik kutató-ként új utakat keres és tör az orvostudományban. A mi pályánkon ugyanannak a rendezői karnak kell fenntartania a színházi masinériát, és megújítania a színházművészetet. Ez a szimbiózis időnként valamennyiünket konfliktushelyzetbe hozza.

- *Attól tartok, nagyon messzire ugrottunk, és még nem zártuk le a pályakezdéssel kapcsolatos kérdéseket. Kerényi Imre pályakezdése a hatvanas évekre esett. Vajon változott-e azóta ez a helyzet?*

– Budapesten lényegében ma is hasonló körülmények között indulnak a fiatalok.

- *Mit gondol, lehet-e vagy kell-e ezen változtatni?*

– Szerintem nagyon sok múlik a főiskolán, pontosabban a fiatal rendezők tanárain. Most már tanárként vallom: a mi kötelességünk lenne menedzselni, megfelelő helyzetbe hozni az induló tehetségeket. Ez nemcsak a fiataloknak, a magyar színháznak is létérdeke. Bizonyos mondanivalók csak bizonyos élet-korban fejezhetők ki. Aki húsz-egynéhány évesen nem kapja meg Romeo szerepét, valószínűleg már sohasem lehet igazi Romeo.

– *Azért más a színész és más a rendező életkora.*

– Van különbség, de a lényeg analóg. Hiszen bizonyos mondanivalók mégiscsak bizonyos életkorhoz vannak kötve. A türelmetlenség, az erős nyomatékkal kitett kérdőjel, ami nagyon is helyén van egy fiatal ember gondolatvilágában, később más akusztikát ébreszt, és talán nem is olyan hatásos. Azután itt van a rendezői formavilág. Szeretném hinni, hogy minden főiskolás nemzedék új elképzelésekkel lép be a színházi életbe, más tartalmi és formavilágot hoz magával. Nálunk - főként a színházi nagyüzemekben - a fiatalok tevékenységéből többnyire éppen azt a generációs újdonságot szűrik ki, ami színesíthetné a palettát.

- *Hány évet töltött a Madách Színházban ?*

- Tizenkettőt. Ma is úgy érzem, hogy sokat tanultam ebben a színházban, amelyhez azóta is szoros szálak fűznek. Nem véletlenül adtam most itt találkozót magának, hanem mert hetek óta itt dolgozom Száraz György l; észülő új darabján.

- *Mégis, egyszer már elszakította ezeket a szálakat.*

– A szamárlétrán előbb-utóbb feljebb kerül az ember egy színházban, de az a bizonyos *megnyugtatóan biztonságos* helyzet egy idő után *nyugtalanítóvá* válik. Mikor azt éreztem, hogy ezt a nekem kiszabott utat már bejártam, és nem láttam a folytatást, izgatni kezdett, hogy mi történne velem egy másik úton, egy másfajta színházban. Tulajdonképpen a legjobbkor jött a felkérés, hogy vállaljam el a szolnoki színház vezetését.

– *El is vállalta, nagy lendülettel bele-fogott, de mire valójában beért volna a vállalkozás, a színházszervező munka eredménye, már meg is vált a Szigligeti Színháztól.*

- Eleve egy átmeneti időszakra vállaltam, addig, amíg sikerül áthidalni a fenyegető válságot, sikerül létrehozni egy bizonyos szervezeti-művészeti stabilitást. Ezt a feladatot lelkesedéssel és lelki-ismeretesen végeztem, amíg Budapesten élve bírtam. Sokat tanultunk egymástól a szolnoki kollégákkal, és talán hatottunk is egymásra. Legalábbis rám erősen hatott mindaz, ami Szolnokon történt, és lubickoltam a számomra új lehetőségekben. Például, hogy egy kicsit belekontárkodhattam még a könyvkiadásba is, amikor sikerült az előadásaink anyagát, szövegét kiadni. De éppen, mert hittem a feladatban, később egyre inkább bebizonyosodott számom-ra is, hogy ezt nem lehet félszívvel, távolból végezni, sem két helyen egyformán helytállni. A színház olyan, mint egy jó vegyeskereskedés: a főnöknek ott kell lennie az üzletben! Mert hiába van jó áruja, rossz gazda az, akit a vevők hiába keresnek. Az igazgató távolléte a színházban megengedhetetlenül lassítja például az üzemmenetet. És mivel én nem akartam elszakadni a tanítástól, a főiskolától, sem Pesten élő családomtól, úgy éreztem, becsületesebb, ha lemondok.

– *Mit várt a későbbiekben Budapesten a Népszínháztól?*

– Szabadabb, tágabb lehetőséget a magam rendezői arculatának kimunkálására, személyes színházi mondanivalóim kifejezésére.

- *Megtalálta?*

- Akár fel is sorolhatom. Ilyen alkalomnak éreztem Ödön von Horváth *A végítélet napja* című drámáját, Zilahy Lajos *Fatornyokját...*

- *Ne haragudjon: ezt én inkább kihagynám. Szerintem a* Fatornyok *előadása művészi melléfogás volt, abszolút kudarc.*

- Nem vitatom, hogy a produkció megbukott. Nem sikerült az előadással azt elmondanunk, amit én szerettem volna. A családon belüli mikroklíma színpadi ábrázolása, maga a színpadi történet csak kiindulópont volt, amelyből el akartam jutni a manipuláció tágabb köreihez úgy, hogy ez a hősökön kívül magára az íróra is vonatkozzék. Szerettem volna megmutatni azt is, hogy az írói tehetség hogyan esik áldozatul a manipulációnak. Mi módon válik a társadalmi problémákra fogékony Zilahy a hatalom napfényében sütkérezve a kurzus szellemi felépítményének részévé, hogyan próbál elszakadni a tehetségét gúzsba kötő mechanizmustól, miként éli meg a történelmi folyamatosság szakadását, és hogyan igyekszik a fordulat után átevickélni a másik partra. Az átírt *Fatornyok* ma már kicsit komikus naivitásának szándékom szerint - a kilencvenfokos fordulatokra vállalkozó értelmiség kudarcát kellett volna kifejeznie.

Kár, hogy ebből nem sok „jött le" a színpadról.

– Ma már tudom, hogy a közönség az előadáson nem élte át azt, amit én, és amit szerettem volna, ha átél. Ez nyilvánvalóan a rendezés kudarca, azt jelenti, hogy nem sikerült megtalálnom az ehhez szükséges eszközöket. De a célt, a mondanivalót ma is vállalom. *Ha* élesen akarok fogalmazni, azt is mondhatom, hogy a *Fatornyok* üzenete számom-*ra a János királyéval* rokon. Más történelmi körülmények között és más hangvételben, de mind a két darab a manipuláció eszközeit és következményeit vizsgálta, és (számomra) arról szólt, hogy az egyes ember mint válik a rossz politikai mechanizmus sérültjévé, áldozatává.

– *EZ lenne az a bizonyos személyes mondanivaló?*

Ez is. De fontosnak érzem a *magam* rendezői palettáján a népi-nemzeti színeket is.

– *A* Csiksomlyói passióra *gondol? - ...* és *a Magyar Elektrára, a Kőműves Kelemenre...*

- *Ez tudtommal Marton László rendezése.*

-- Mégis úgy érzem, közöm van hozzá. Az új variációt, amit bemutattak, én rendeltem, én beszéltem meg az alkotókkal. Szolnokon szerettük volna bemutatni, azután a körülmények úgy hozták, hogy elálltunk tőle. De azért egy kicsit a magam gyerekének érzem. Ez is egy lépés volt azon az úton, ami azután a *Csiksomlyói passióhoz* vezetett. Igaz, hogy ennek a megszületéséhez nyolc évre volt szükség.

- *Csak nem akarja azt mondani, hogy nyolc évig készült rá?*

- Attól függ, mit értünk készülésen. Talán célszerűbb lenne úgy fogalmazni, hogy ennyi időt éltem együtt a darabbal, vagy még pontosabban a dráma anyagával, mielőtt színpadra állítottam. Eredetileg Nádasdy Kálmán indította el bennem a gondolatsort, ő keltette fel érdeklődésemet a csiksomlyói drámai hagyomány iránt. *Azután* Springer Mártával, még a Madách Színházban, neki-álltunk az anyagnak, és a hetvenkét töredékből megpróbáltunk egy előadható változatot komponálni. Még a Madách rendezője *voltam,* amikor a szöveg-könyv egy változata elkészült, de akkor kultúrpolitikai aggályok következtében a darabot nem sikerült műsorra tűzni. Később levittem magammal a kéziratot Szolnokra is, de ott hiába törtük a fejünket, a társulat nem volt sem elég nagy, sem elég erős ahhoz, hogy megfelelő szinten kioszthassuk a szerepeket. Mindenesetre Balogh Elemér, a színház ösztöndíjas fiatal írója, *még* tovább dolgozott a szövegen. Azután a Várszínházban végre beértek a premier feltételei.

- *A* Csiksomlyói passió *kritikai és közönségsikere vitathatatlan. De erről talán már elég sok szó esett az elmúlt időben.*

- *Én* csak egyetlen tényezőt szeretnék kiemelni, az időt ... Többféle rendezői alkat van, de *én* nem tartozom azok közé a szerencsések közé, akik kézbe kap-nak egy darabot, és máris „bekattan" a színpadi megoldás. Nekem - különösen, ha nem színpadkész szövegkönyv-ről van *szó* - együtt kell élnem a problémával, a drámai gondolattal. Profi elő-adást létre lehet hozni - határidőre. De mélyebb, eredetibb megoldáshoz, a szín-padi metakommunikációt létrehozó személyességhez nekem valamiféle érlelődési folyamatra, belső együttélésre van szükségem, amire az erőt és idegeket őrlő színházi verkliben nem olyan könnyű lehetőséget találni. Éppen ezért jelenleg is öt-hat téma van - egyelőre még inaktív formában - az íróasztalomon.

– *Mit jelent ez esetben a „téma" - szinopszist vagy darabot?*

– Szinopszisnál feltétlenül többet. Régóta dédelgetek például magamban egy II. Rákóczi Ferencről szóló előadást. Ennek az alapja Vekerdy Tamás négyszáz oldalas drámája lenne, amelynek egyik *lehetséges* változatát Kaposvárott már eljátszották. Azután itt van Károlyi Mihály *Ravelszkije* .

- *Ez szerintem is a magyar színház nagy adóssága. De előadásába egyelőre két színháznak is beletörött a bicskája.*

– Engem most a Hubay Miklós átiratát megelőző eredeti mű foglalkoztat.

- *Ezek szerint a „nemzeti vonal" - a magyar történelem hőseinek idézésével fog folytatódni.*

– Remélem; de azért hadd mondjam el, hogy nemcsak ez foglalkoztat. Úgy érzem, meg kell birkóznom még egy Shakespeare-drámával is. *A II. Richárd* és *A windsori víg nők* is régi álmaim közé tartozik, de még nem érett meg ben-nem az elhatározás.

– *A* János királlyal *voltaképpen már Shakespeare közelébe érkezett. De rögtön meg is kerülte azzal, hogy Dürrenmatt* János királyát *rendezte meg.*

– Nem kerültem meg. Egy előző *szí*nészosztályomban eléggé kitartóan foglalkoztunk Shakespeare *János* királyával. Voltaképpen inkább csak az összehasonlítás kedvéért, tanulmányi célból vettük elő Dürrenmattot. Abból indultam ki, hogy mivel a főiskolán a színészeknek stílusokat kell tanítanom, hasznos lehet számukra, ha kétfelé nyitom ki a témát, ha az egyes szerepeket és jeleneteket mindkét változatban végiggondoljuk. A különbségek tanulmányozása során, szinte azt mondhatom, hogy az osztállyal együtt fedeztem fel a magam számára a drámában a korszerű mondanivalót. Valójában a két *János király* ugyanarról szól, de amíg Shakespeare-nél a történet beletorkollik valamiféle angol hazafiságba, Dürrenmatt rájön, hogy itt mindenki bűnös, mindenki cinkos, az áldozat is vétkes, a vétkes is áldozat. Ennek a felismerésnek a jegyében merészen áthúzta a Shakespeare alkalmazta *egyenlőtlenségi* jelet, és helyére tette a maga *egyenlőségi* jelét. Az a hatalmi rendszer, amit ő ábrázol, már nem hordoz semmiféle nemzeti tartalmat: itt „a" manipulált politika ábrázolása és leleplezése volt a cél.

– *A főiskolán -- gondolom - általában nem a dráma üzenete, hanem inkább a benne lévő szerepek száma, jellege, a jé/adat és a*

szakmai-pedagógiai lehetőség határozza meg a rendezőtanár darabválasztását.

– Általában. De én ezúttal mégis a mondandót éreztem fontosabbnak. Négy együtt töltött év után hittem abban, hogy ezzel az osztállyal sok minden-ről azonosan gondolkodunk, és van közös mondanivalónk. Ezúttal ez motiválta a döntésemet, és a pedagógiai cél csak másodlagos volt.

- *A dráma mondanivalójának fontossága vezette akkor is, amikor a Várszínházban újra létrehozta az előadást ?*

– Lehet, hogy meglepő lesz, amit mondok, de megvallom: másodszorra már fontosabb volt számomra a szakmai és a pedagógiai cél.

- *Milyen szakmai célra gondol ?*

- Arra, hogy egy főiskolai vizsga-előadásban a rendezőtanár és a szereplőgárda is könnyebben átsiklik egy-egy félig átgondolt, szakmai szempontból meg nem valósított jeleneten. A szín-padon egyetlen korosztály, egyetlen baráti közösség, a nézőtéren csupa drukker. Nem olyan nagy tragédia, ha bizonyos jelenetek (akár a körülmények következtében) vázlatosak maradnak. Ami-kor *János király* anyját egy huszonnégy éves lány játssza, a rendező is bele-nyugszik abba, hogy színészi megélésre nincs sok remény. Megelégszik azzal, ha a diák színész tisztességesen elmondja a szöveget, és stílusosan jelzi a szerep darabbeli funkcióját. Ezáltal a jelenet megfelel a maga tartalmi szerepének, olyan, mintha meglenne, de valójában csak úgy csináltunk, „mintha". Az igazi színházban a cél az ilyen drámán belüli átkötések, vázlatok kiküszöbölése. A. *János kiró y* várszínházi előadásában is erre törekedtem, és hadd mondjam el, hogy a nemzeti színházi kollégák ehhez minden tőlük telhető segítséget meg-adtak. Tisztelem őket, mert tudatosan vállalták, hogy szekundálnak a fiatalok-nak.

– *Egyiküket-másikukat - például Vass Évát - régen láttam igen jónak.*

– *A János kirág* szakmailag azért is vonzó darab, mert nagyon sok benne a jó szerep. A hagyományos színészzsargonnal élve azt mondhatom, hogy szinte mindenki „benne van a mesében", tehát róla is szól a darab. Ugyanakkor minden figurának megvan a maga saját sorsa, drámája, meséje is. Ezért éreztem fontosnak, hogy a kisebb szerepek is súlyukkal arányos művészi megvalósításban jelenjenek meg a színpadon. Eleonóra királynő vagy Fülöp király alakja csak most - Vass Éva és Fülöp Zsigmond játéka által - nyerte el a maga drámai súlyát. Örültem annak, hogy a társulatban nem érződött a rendhagyó produkcióval szemben semmiféle ellenállás. A felnőtt színészek is törték magukat, elébe jöttek az én elgondolásaimnak, és szinte sarkalltak, ők ösztönöztek az egyes jelenetek alapos elemzésére, a jó munkára.

– *Kár, hogy Konstancia figurája eléggé kirítt az együttesből. Esztergályos Cecília - szerintem - túljátszotta, túlkiabálta a szerepét.*

– Esztergályos nagyon tehetséges színész, akit magas szintű profizmusa általában átsegít a buktatókon. Ő inkább tévés színészalkat: kezébe kapja a szöveget, és az elsajátított kifejezőeszközök segítségével, a legmegbízhatóbb patronokra támaszkodva már játssza is .. . És mivel ez sokáig elegendő volt számára, egyelőre nem jutott el a színészi iskolázottságnak a tehetségével arányos szintjére. Egyébként is általános tapasztalat, hogy a színésznek könnyebb rutinból játszani, mint megélni a szerepet. Vass Évánál azt éreztem, hogy legelső megszólalásában már érződött, tud-ja, hogy mi lesz a színpadi sorsa. Szín-padi halálában pedig legmerészebb el-képzelésemnél is jobban érezte és érzékeltette az általam végiggondolt „krematóriumeffektust". Vass Éva elvárta tőlem minden jelenet drámai helyének, művészi formájának tüzetes meghatározását, de ha ezt megkapta, már egy jelzésből kiindulva is alkotó módon tudott közelíteni a szerepéhez. Az általam megjelölt út voltaképpen tárgyalási alap volt számára, amelyen haladva saját személyiségéből, szabadon építette fel a figurát.

- *A főszereplők viszont nem egyszerűen alkotótársai, de tanítványai is voltak Kerényi Imrének.*

– A tanár-tanítványi viszony meggyőződésem szerint a legszerencsésebb esetekben nem szűnik meg a diplomával. *Nagy* dolognak érzem, ha egy tanárnak módja nyílik arra, hogy a fő-iskola után tovább menedzselje a tanít-ványait, és lehetőséget teremthet az arra érdemeseknek a kibontakozásra. És itt jutunk el valójában a várbeli *János király* pedagógiai célkitűzéséhez: én nyíltan vállalom, hogy az előadással elsősorban ennek a hármasnak -Hirtling Istvánnak, Funtek Frigyesnek. és Mácsai Pálnak - akartam alkalmat teremteni a megfelelő bemutatkozásra. El akartam kerülni azt a nagyon is gyakori helyzetet, amelyben a már kész színészként diplomázó tehetségeknek a színházban mindent elölről kell kezdeniük, és második alabárdos-ként kell bizonyítaniuk.

Merjük kimondani, hogy az emberek nem egyenlőek : a főiskoláról is több tisztességesen képzett, a mesterséget el-sajátító szakmabeli kerül ki, mint ahány kiválóság. De a kiválókat támogatni - kötelesség.

- És *egy kicsit talán befektetés is?*

- Természetesen. Sokévi tapasztalat igazolta, hogy akit egy színházban stabil és biztos helyzetben, magas szinten indítottak - például Huszti Pétert, Kút-völgyi Erzsébetet, Udvaros Dorottyát - az később is könnyebben vette az akadályokat, nem omlott össze az első nagyobb terhelésnél. Viszont nem egy többre érdemes tehetséget már beledaráltak a Nemzeti Színházban is a nagy masinába. Ha egy osztályban négy olyan tehetség van, mint ebben az én tavaly végzett osztályomban volt (a negyedik tanítványom, Mészáros Kálmán Kaposvárra került, és azt remélem, hogy Babarczy Lászlónak lesz rá gond-ja), az a tanárra is ró bizonyos felelősséget. Ebben az esetben nemcsak Hirtling és Funtek tehetségére építhettem, ha-nem egyéniségük sajátos színeire is.

- *Ezek szerint nyilván az sem véletlen, hogy az egykorú, egyformán sokra tartott tanítványok közül Hirtlingre János királyt, Funtekre a Fattyút osztotta.*

- Mind a kettőjük személyiségében éreztem olyan, a szerepre vonatkoztatható átfedéseket, amelyekről azt reméltem - és azután meg is győződtem róla -, hogy a munkában kamatoztathatók. Hirtling zsonglőralkat, könnyen átéli, hogy János király hogyan zsonglőrködik a hatalommal. Funtek Frigyesben több van a megszállott népi hős elszántságából, a sorsában halványan benne érződik a Fattyú tragédiájának elvont lehetősége is. De ami legalább olyan fontos volt számomra, az a kettejük közötti kapcsolat. Nálunk a partnerek párkapcsolatának jellegére a legritkább esetben építenek. Holott én a főiskolán együtt töltött évek után biztos vagyok abban, hogy mindkettőjük személyisége mélyén van valami olyan, ami működtetni tudja *a másikban* levő energiaforrásokat, a másik fiú egyéniségét is. Ez a két ember a főiskolán éveken át vezette, segítette, támadta egymást. Még a rivalizálással is egymás szakmai feljövetelét segítették. Nagyon bízom benne, hogy ők ketten

még sokszor és remekül fognak együtt játszani.

Tetszik nekem ez a felelősségteljes szeretet és tisztelet, amivel tanárként legjobb tanítványairól, mai kollégáiról beszél.

- Ezek a gyerekek nyilvánvalóan hatottak rám, és talán én is hatottam rájuk. Főiskolás éveik alatt sok filmfőszerepre nem adtam ki őket pedig még idejük is lett volna -, ha azt éreztem, hogy a felkínált szerep rossz irányba befolyásolná a pályájukat. Egyszer-egyszer ha-talmi, tanári szóval is döntöttem, de többnyire megbeszéltük a dolgokat. Tudták rólam, hogy nemcsak tiltani szoktam. Ha valamilyen, tehetségük ki-bontakozását segítő ajánlatról értesültem, még a főiskolai munkát is kész voltam alárendelni, átütemezni, hogy kiadhassam őket. Például Fazekas Zsuzsát a Szép Ernő-darab főszerepére. Mindannyian tudtuk, hogy Mácsai Pál II. éves zártkörű vizsgáján nem az osztályzat, a „kiesni vagy bent maradni" a tét, hanem Romeo szerepe.

- *Az elmondottak alapján á érzem, a* János király *előadásával és foggadtatásánal meg van elégedve.*

Örülök, hogy ezúttal az előadás visszaigazolta művészi és pedagógiai elképzelésemet is. Egyesekkel ellentétben, én jobbnak kidolgozottabbnak, erőteljesebbnek - tartom a várszínházi változatot. *Úgy* érzem, itt sikerült végre elérnem például az előjátékban azt, amit Ruszt előadásaiban annyira élvezek. Hogy a színészek *belülről celebrálják. a já*tékot. Ehhez az keli, hogy tíz-tizenöt ember a színfalakon belül is teljes feszültségben, a játszókkal együtt lélegezve élje át már a kezdet kezdetén a szín-pad felmosásának pillanatait. Aki gyakorló színházi ember, tudja, hogy hányszor kell az előadások első perceiben csend-re inteni a várakozókat. Itt egyetlen alkalommal sem volt erre szükség. A színészek részeivé lettek valamiféle kollektív akaratnak, és mindannyian, személy szerint és testületileg is, felvállalták az előadás jelentését és stílusát.

Ezt éreztük meg mi, nézők és kritikusok is. Az előadás stílura természetesen a vizuális megoldásokból is következett. Ebbe pedig a díszlettervező is bedolgozott.

Csikós Attilával az a jó, hogy munka közben a legtöbbez nem a díszletről és nem az ajtók szélességéről, a faanyag minőségéről, a technikai nehézségekről, hanem a *darabról* beszélünk. Az ő díszletei rendszerint azért alkotják szerves részét az előadásoknak, mert ő nem szere pelni akar, hanem belül van a produkcióban. Egy alkalommal valami új meg-oldással kísérleteznem egy probán, ami nem igazolódott, viszont Csikós a szünetben feldúltan jött He hozzám, hogy mi történt, csak nem akarom ilyen módon megölni a már megtalált jelenetet?

U a díszletért felelős, de soha nem zárkózik be a maga reszortfeladatába, mindig az egész izgatja. Most is úgy éreztem, hogy a színészekkel együtt - fel-vállalta az ügyet, az előadást.

A témát, a Dürrenmatt-adaptáció és a Kerényi rendezte produkció felvetette eszmei, művészi és pedagógiai problémát. boncolgatását még folytathatnánk, de talán nincs rá szükség: a többit elmondták a két *János* király-előadás kritikái, amelyekből sokadszorra is kiviláglik, a rendező elsősorban a választott feladatok megoldásakor, a felismert és felvállalt időszerű mondanivaló szolgálatában juthat el a megvalósított előadásban saját tehetsége szintjére, a profizmustól - a személcességig.

E számunk szerzői:

BARTA ANDRÁS újságíró,
a Magyar Nemzet munkatársa

CSÁKI JUDIT újságíró,
a SZÍNHÁZ, munkatársa

DURÓ GYÖZŐ,
a Katona józsef Színház dramaturgja

FÖLDES ANNA újságíró,
a Nők Lapja rovatvezerője

GYÖRGY PÉTER,
az E L T E E sztétikai Tanszékének tanársegédje

KOLTAI TÁMÁS újságíró, a SZÍNHÁZ, munkatársa

KOVÁCS DEZSŐ újságíró,
a Kritika munkatársa

JOAN MELLOAN kritikus

PÁLYI ANDRÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

SOMLYAI JÁNOS,
a Pannónia Filmstúdió lektora

SZÁNTŐ JUDIT dramaturg,
a Színházi Intézet osztályvezetője

SZENTGYÖRGYI RITA
dramaturggyakornok

VASS ZSUZSA,
a Színházi Intézet munkatársa

CSÁKI JUDIT

Kialszanak a fények?

Színház New Yorkban 1984 őszén II.

Kívülállónak még egy részletes színházi program birtokában is nehéz - szinte lehetetlen kiválasztani azokat az előadásokat, amelyek reprezentatív és informatív képet adnak New York színházi életéről. Igai ugyan, hogy például az ITI minden előzetes értesítés, ajánló-levél nélkül -- készségesen segített nekem ebben, akárcsak színikritikus és színházak környékén dolgozó ismerőseim; mégse vagyok bizonyos abban, hogy épp azt láttam, ami érdekes, s hogy mindent láttam, ami figyelemre méltó.

Valamelyes átmenetet szerettem volna találni magamnak a magyar (európai) és az amerikai színház között. Korábbi tapasztalataim alapján tudtam, hogy a befogadási mechanizmus átállításában nem a nyelvi nehézség a legnagyobb gond, hanem a teljesen elütő kulturális háttér, a színháznak és színielőadásnak a miénktől alapvetően eltérő szerepe és lehetősége. A színházi struktúra különbségeiből következően más helyzetben vannak New York színpadain az élő és holt, hazai és külföldi klasszikusok, mint nálunk, de más az avantgarde minősége és aránya is, a kísérletek, új törekvések múltja, jelene, jövője.

Átmenetnek igazán kapóra jött nekem Kroetz. Éppen az idő tájt mutatták be ott *Through the Leaves* (Wer durch Laub geht...) című darabját, hatalmas szakmai sikerrel. Kroetz hamisítatlan európai, sőt közép-európai mivolta s e zajos kritikai megdicsőülés együtt ugyan némi gyanúval töltött el az előadást illetően - mint később kiderült, alaptalanul.

A színre vivő Joseph Papp (neve ellenére sem magyar származású) producer méltán híres-neves Public Theaterje - egyébként off-Broadway színház. Száz-tíz személyes kamaratermében játszották a kétszemélyes kamaradarabot, állandó teltházak előtt.

Kroetz győzelme

A történet Kroetz-höz méltóan egyszerű, puritán. Anette középkorú asszony, egyedül dolgozik saját hentesboltjában. Victor útépírő munkás, szintén középkorú. Kettőjük viszonyának, e rögös,

megszakításokkal élénkített szerelmi viszonynak a története a dráma. A két figura jelleme nem egyformán kidolgozott, noha mindkettőjükről megközelítőleg teljes képet kapunk. Részint a cselekményből - amely főleg arról szól, hogy nem történik semmi -, részint Anette naplójából, amely - az egyik fél szemszögét alaposan kitágítva - a másikat láttatja, az ő szemével. Két Victor van tehát a színpadon. Az egyik a maga robusztus testi valójában - ez a Victor faragatlan, otromba, közönséges és magányos fráter, aki nem tűri sem az asszony gyengédségét, sem annak érezhető erkölcsi fölényét, s emiatt gyakran ott is hagyja. A másik, Anette naplójában - kapocs a világhoz, értelme egy magányos és keményen munkás életnek, középpontja egy naivan primitív, szeretet-teli asszony önbecsapó ábrándjainak.

Úgy látszik, Anette számára ez az ideális helyzet: a férfi távollétében a róla való ábrándozás, a múlt alapos átszínezése. Együttlétük igazán nem is tartogat sok örömet az asszony számára; szeretkezéseik - amelyek meglehetősen leplezetlenül elevenednek meg a színpadon - durvák és megalázóak. Anette megszokott és megszeretett függetlenségét a férfi minduntalan megsérti, gondoskodását és önfeláldozását nem tűri, méltatlan is rá.

A rendező - JoAnne Akalaitis csöppet sem „amerikanizálta" a darabot; hamisítatlan közép-európai környezet-ben peregnek a jelenetek. Helyenként filmes effektusokat használ: sok „közelit", fejfény segítségével, és lassított mozgást, az idő múlásának kifejezésére. A színpadon játszódó történet és a napló-részletekből elhangzó interpretálás közti kontrasztot kiemeli, felerősíti - a szereplők is hol hangsúlyosan alátámasztó, hol pedig ellenpontozó játékkal ügyelnek a tempóra. Főként az Anette szerepét ját-szó Ruth Maleczech kitűnő (ő játssza egyébként a *Far from Poland* [Messze Lengyelországtól] című film főszerepét is, amelyet szintén akkoriban mutattak be New Yorkban, hangos előzetesekkel, mérsékelt sikerrel). Maleczech teljesen laza, majdhogynem gátlástalan a színpadon; s a gyakori váltások adta színészi lehetőségeket maradéktalanul kihasználja.

Szerepénél fogva is halványabb a Victort játszó Fred Neumann. A kétségtelenül egysíkú figurát egyhangúan jeleníti meg.

A La Mama színei

A rugalmas, befogadó intézményként is működő La Mama Színház szinte válogatás nélkül ontja a produkciókat. Szélsőséges szürrealista vízió után „sültrealista" előadás; amatőrnek sem nevezhető színjáték után neves rendező, profi színészekkel; New York-i barátaim szerint a La Mamában mindig van mit nézni.

Itt mutatták be - a Lengyel Színházi Csoporttal közösen, amely egy amerikai lengyel együttes - Slawomir Mrozek legújabb darabját, *az Alphát*.

Az Alpha alapja „fiktív" szituáció: egy meghatározatlan európai városban leverik a fegyveres felkelést, és elfogják annak vezetőjét, Alphát. Alpha élete delén járó munkásvezér, a néptribun fajtából, egészséges megjelenésű, nagy-darab, bajuszos ember - csizmában, munkásnadrágban, kihajtott ingben.

Míg elvtársai szörnyű börtönökben sínylődnek, Alphához kegyes a szerencse: luxusvillában őrzik, ahol kitűnő az ellátás, a kiszolgálás - csak személyes szabadsága nincsen, az épületet nem hagyhatja el. A hatalom egyezkedni kíván vele, Beta, a magas rangú katona-tiszt segítségével, akit Alpha őrzésével bíztak meg - s akit a Village Voice kritikusa egyébként rendőrtisztnek vél, többszörösen tévesen. Okos kompromisszumra kívánja rávenni Alphát, mondván: náluk az erő, a hatalom, Alphánál a nép szeretete, rajongása - kombinálnák hát össze a kettőt.

A dráma cselekménye mindössze abból áll, hogy Alphát - Beta jóváhagyásával - látogatók keresik fel, akik egy vagy több jelenetben számolnak be saját helyzetükről, s pozíciójuk függvényében a kiegyezésre, kompromisszumra hajtanák a makacs népvezért. Megjelennek a börtönben sínylődő elvtársak közül is néhányan; egy író is, akiben különösebb nehézség nélkül a szerzőt ismerhetjük fel. Aztán az egyház képviselője, egy nyugati újságíró, valamint egy kurva.

A dráma a politikai tézisek, didaktikus frázisok síkos mezejéről mindinkább átcsúszik a melodráma még síkosabb terepére. Leggyengébb szála éppen a leghosszadalmasabb: az Etával, a kurvával folytatott szerelmi viszony. Alphának - talán írnunk sem kellene -- gyengéden szerető hitvese és népes családja van odakint, s Etának nem kis manőverezésébe kerül, hogy végre az ágyába csalja a férfit. Ettől kezdve - ha be-becsúszik is még egy-kettő a politikai hitvallásról szóló monológokból - a mű féltékenységi drámává alakul, s bámulatosan felgyorsul. Eta beleolvas a feleségnek írott szerelmes levélbe, és feldühödik. Veszekedésük csúcspontján kirohan a kertbe. Alpha ösztönösen utána szalad - mindkettőjüket lelövik, legalábbis a zajból ítélve.

Akad néhány dolog, ami megfejthetetlen, akár egy rossz krimiben. Lehet, hogy Etát a „hatalom" bérelte fel, hogy véletlen balesetet provokálva, közvetetten megölje Alphát (ebben az esetben a lányt nyilván nem lőtték le). Az is előfordulhat, hogy Eta őszinte, Alpha is az - és valóban véletlen okozza kettejük halálát. Ha a hatalom - s annak magas rangú katonatiszt képviselője - ezt spekulálta ki, bonyolultan, drámailag hiteltelenül, a valóság szempontjából pedig önmagának is kárt okozva tette. Kitalálhatatlan az is, hogy az írót meglátogató elvtársakat megvette vagy megtörte a hatalom, hogy kompromisszumra kényszerítenék Alphát. S ez utóbbi, ugyebár, eléggé lényeges ahhoz, hogy a színész egyáltalán eljátssza a szerepet, s ahhoz is, hogy a közönség megértse.

A fiktívvé varázsolt helyzet és környezet nem eléggé fiktív ahhoz, hogy Mrozek szabadjára engedhette volna írói fantáziáját. (Az amerikai nézőnek pedig a dokumentumelemek dokumentumjel-lege abszolút lényegtelen, el sem különíthető számára a valóságostól vagy a lehetségestől.) A drámaivá erőltetett, nyilvánvalóan egyéb természetű konfliktusok színpadi hamissága és szerencsétlen kidolgozása lapos és unalmas művet eredményez. A részletek - a mellékfigurák, s amit képviselnek - sablonosak; klisé az egyház képviselője, klisé a meghasonlott író, aki alkoholistává züllik, s elhagyja az országot; klisé - és annak is igen rossz - a nyugati újságíró, aki egy bohózati jelenetben sorra teszi föl bugyuta kérdéseit, hogy aztán ő maga válaszoljon rájuk, nem hagyva szóhoz jutni szkeptikus riportalanyát. Leginkább maga Alpha az, akinél nem tud hatni sem óvatosan kidolgozott megjelenése és helyzete, képtelen önmagát vagy a megidézettet drámai hőssé tenni. Hogy tulajdonképpen a közelmúlt lengyel eseményeiről van szó - a közönségben aligha tudatosul.

A kudarcban lehetett némi része az igen gyenge színvonalú előadásnak ; John Beary rendező tempó- és humor-érzék nélkül szépen egymás mögé rakta a párbeszédeket, pillanatnyi sötéttel jelezve az idő múlását. Gyengék a színé-

szek is, görcsös igyekezettel tolmácsolják a nyelvileg sem túl igényes szöveget, s a legkézenfekvőbb eszközökkel illusztrálják mondataikat. A produkció szánalmasan visszhangtalan lett. A nézőtéren ülő amerikaihoz nem jutott- el sem Alpha, sem ihletője, de még a máskor mindig színvonalas Mrozek sem.

Befogadó színházként adott otthont a La Mama a La Gaia Scienza nevű olasz társulatnak, amely a *Ciaori Strappati* (angolul *Tarn Hearts,* magyarul Megsebzett szívek) című produkciót mutatta be. Szerencsémre egyetlen szó sem hangzott el benne - mozgás, zene és fény építi fel a jeleneteket. Cselekmény sincs; a két-három perces villanásoknak sokszor semmi közük egymáshoz egyfajta színházi stílusgyakorlat ez. Nem pantomim, bár a résztvevők képességei ezt az elemet sem nélkülözik.

A jelenetek többnyire -- mily meg-lepő! - emberi kapcsolatokról szólnak; nem mindig a kívánatos egy-, illetve többértelműséggel, hanem időnként elmosódó tartalommal. A mozgás mellett

mely sokszor szándékoltan szögletes, marionettszerű - a zene a legkifejezőbb; a társulat főleg népzenéket használt, az afrikaitól kezdve az amerikai countryig. Van néhány kitűnő, szellemes színpadi ötletük, ügyes kivitelezésben -- például amikor két szereplő egymás függőleges, mintegy vízben látható tükörképét játssza. A színpadtér közepében vízszintesen elhelyezett létrán az egyik figura áll, a másik meg fejjel lefelé lóg. Látszik, sokszor túlságosan is, az a hihetetlen erőfeszítés, amellyel kidolgozták a mozgásokat, néha a lazább ötletek, a játékos fantázia rovására. Ugyancsak kifejező jelenet, amikor egy falba simuló ajtón - amelyen kijött a két szereplő - vissza-felé nem vezet út. A kétségbeesett dörömbölés, majd az ajtó kaparása során hatalmas, fényes tükör bukkan elő, végképp útját állva a visszajutásnak.

Az egyik kritikus szürrealista vaudevillenek nevezte az előadást. Egyes elemeiben ugyan tényleg felfedezhető a szürrealizmus, másokban az expresszionizmus meg az avantgarde egyéb „befutott" irányzatai. Vaudeville-nek én nyomát se láttam - de aligha ez az egyetlen eset, amikor a terminológia használata élesen eltér a miénktől.

A többnyire szellemes, sokszor szórakoztató, néhol elgondolkodtató előadás némi belső szerkesztést még kívánna. Nemcsak a jelenetek száma több annál, mint amennyit ötlettel tudtak kitölteni, hanem egy-egy jelenet is hosszabb az optimálisnál. A világítás - amely pedig egy ilyen típusú produkciónak elengedhetetlen és fontos része - gyengécske volt. Némi kárpótlást az nyújthatott, hogy az előadás láttatni engedte önmaga masinériáját szintén avantgarde kellék, mint a színlap írja , és mi tapasztalataink alapján jól tudjuk, hogy a közönség ezt még mindig nagyon szereti.

John Jesurun *Red House* (Vörös ház) című darabját szintén a La Mama mutatta be - ez ezúttal saját produkciójuk. Bevallom, egy szót sem értettem belőle

David Andrews és Frances Fisher Sam Shepard: A szerelem őrültje című darabjában
(Douglas Fairbanks Színház)

- s csak azért említem, mert jellemzőnek tartom a New York-i színház egyik - ha mennyiségét tekintve nem is túl nagy - vonulatára.

Tudom, hogy a cím egy Jimi Hendrix-szám címe, akinek egyébként más dalai is elhangzottak az előadásban, élő zenekar tolmácsolásában. Láthatóan a dráma egy országút menti lepusztult étteremben játszódik, s fölfoghatóan egy szintén lepusztult zenekarról szól. Az étteremben mindenféle kétes alakok társalognak - nem is társalognak, hanem szópárbajt vívnak, és begyakorolt, saját frázisokra épülő dialógussort mondanak fel, szédületes tempóban, üvöltő zene kíséreté-ben. Nincs közük egymáshoz - akár idegenek, akár egymás mellett élők -, és önmagukhoz is alig.

Az előadás fontos jellemzője, hogy a szereplők közül senki sem beszélt akcentussal, mindenki „tősgyökeres" amerikai. Hiába értettem meg egyes szavakat vagy mondatokat - a tartalmukat nem sikerült megfejtenem. Olyasmi ez, mint-ha nálunk, mondjuk, a hetvenes évek-ben bölcsészkarra járt hallgatók a maguk mindennapi zsargonját és életkörnyezetének legjellemzőbb elemeit szednék dialógusokba, amelyeket a magyarul tökéletesen beszélő kívülálló se nagyon értene. Ha a kötelező olvasmányok, aktuális szemináriumi dolgozatok, folyosói pletykák jellemző beszédfordulatai kerülnének egy mondatba a szomszédos Bagoly vagy Remy Martin étlapjával és pincéreinek jellegzetes megnyilvánulásaival - aligha lehetne közölni vele bármit, puszta létén kívül. Valami ilyesmi-ről szólt a *Red House.* Kétségtelenül meggyőzően képviselte önmaga elszigeteltségét, a peremre szorultság feloldhatatlanságát, egy szubkultúra Iétjogát.

Shepard, a klasszikus

Szerencsém volt a La Mamával. Produkcióiban sűrítve láttam az amerikai s New York-i színház egyik legfontosabb jellemzőjét: a szinte kétségbeesett kísérletezést azért, hogy egy-egy csoport, rendező, drámaíró polgárjogot nyerjen a „felnőtt" színházi életben. Ebből fakad, hogy ezen a „piacon" minden kapható; legfőképp az avantgarde, nagyobbnak vélt esélyekkel a feltűnésre, meghökkentésre (előfordul az is, hogy avantgarde címén hagyományos, romantikus játékot kínálnak a nézőknek). Szintén ebből fakad, hogy folyamatosan szükség van új darabokra, rosszra, jóra, akármilyenre, csak sokra. Válogatás nélkül.

Az off-off-Broadwayn különösen. Itt láthattam az Edvard Radzinsky által írott *The Theater in the Time of Nero and Seneca (A* színház Néró és Seneca idején) című, klasszikus témával foglalkozó tézisdrámát. Vagy húsz néző előtt játszották a meglehetősen zavaros és unalmas előadást, olyan „újdonságokkal", amelyeket már csak a színháztörténet említ. A jelenség természetéhez hozzátartozik az extrém elemek kényszeres összeháziasítása a konvencionális megoldásokkal - de mivel már ez is konvenció, unalmasan előadva csak unalmas marad.

Miközben egész Amerika tudja - legalábbis a színházak környékén -, hogy felnőtt, sőt élete delén alkot már az amerikai klasszikus dráma két nagy íróegyénisége, Sam Shepard és David Mamet. A klasszikus jelző mindkettőjük esetében elsősorban írói tehetségükre, alkotói teljesítményükre s nem a művek stílusvilágára vonatkozik (bár éppen Shepard kiadott már kezéből olyan drámát is, amely idézi Millert s Williamset).

jelenleg a színházi műsorban nemigen találtam darabjukat. Shepard filmet rendez és főszerepeI; Mametről éppen nem beszélnek. Furcsa - legalábbis számom-ra -, hogy nálunk mindkettőjük neve gyakorlatilag ismeretlen, és még drámáiknak azon része, amely bízvást érdekelhetné a magyar nézőt, sem jutott el hozzánk.

Egy éve játsszák már Sam Shepard legújabb(?) drámáját, a tekintélyes Douglas Fairbanks Színházban, nagy közönségsikerrel és a bemutató idején kedvező kritikai fogadtatással. (A szín-ház egyébként aktívan támogatja a Drámaírók Műhelye nevű egyesületet, mely-nek mottója: „a drámaírók nem nőnek a fán", s ennek jegyében feladata a drámák, drámakezdemények együttes munkával történő csiszolása, inspirálása. A színház gyakran tűz műsorára olyan mű-vet, amely ebből a műhelyből került ki.)

Shepard drámájának címe: *Fool far Love* (A szerelem őrültje). Színhelye egy út menti motelszoba, ahol a főszereplő lány és a főszereplő fiú vívják egymással isten tudja, hányadik csatájukat. A szerelem és gyűlölet hullámzásából mindkettő a maga módján próbál kitörni - a lány szókéssel kísérletezik, a fiú erőszakkal. Remény sincsen a sikerre, hiszen összetartozásuk bilincsként szorítja őket. Felbukkan ugyan a „harmadik" - egy férfi, akit a lány választott segítőtársul legutóbbi kitöréséhez -, de a terebélyesedő szó-, lasszó- és egyéb ütközetekben minduntalan alulmarad a fiúval szemben. Dramaturgiai szerepe szerint az a feladata, hogy önmagukkal és egymással való szembenézésre kényszerítse a másik kettőt; hogy értetlenségével, bumfordi őszinteségével kiprovokál ja a felismerést: gyenge anyag az acélbilincsnek vélt összetartozás. Azaz mégsem: ekkor ugyan-is aktivizálódik a színpad szélén mind-eddig némán üldögélő-iszogató idős férfi, beszáll az ön- és egymásmarcangolásba, s kiderül róla, hogy a fiatal pár apja. Élete két legnagyobb szerelmének és évtizedeken át folytatott kettős életé-nek gyümölcsei az egymáshoz tapadt fiatalok. Persze - mint megtudjuk -, ők ketten tudták ezt már; ez is a béklyó, az összetartozás része, a maga iszonyatos képtelenségével.

E meglehetősen lapos leírás ellenére Shepard darabjában sokkal több és mélyebb réteg van. Alapos feldolgozása egy bízvást gyakori párkapcsolatnak, az önálló létezésképtelenségnek, az együtt és egyedül megúszhatatlan nyűgeinek. A véres küzdelem végén mindenki egyedül marad - immáron még tragikusabb magányban.

A drámát igazán autentikus, kitűnő rendezésben vitték színpadra: Sam Shepard maga rendezte. Kirobbanó erejű, tehetséges színészeket választott alkotótársaknak; a lányt játszó Francos Fishernek végtelenül gazdag eszköztára van a szenvedés, belső tönkremenés, szorongás, gyötrődés, reménykedés, feloldódás színes kifejezésére. David Andrews, a fiút játszó színész erőszakos, eltökélt s belül tanácstalan, kétségbeesett alakot formál, ragyogó mozgáskultúrával, érzékenyen. Page Johnson játssza a kissé értetlen, gátlásos, alapvetően jóindulatú, hétköznapi s különösen a másik kettőhöz képest „szégyenletesen" konvencionális harmadikat; kitűnő összejátszásaik vannak a másik fiúval. Az apát Stephen Mendillo szükségszerűen visszafogottan játssza.

Puritán díszlet, célszerű világítás, egyszerű jelmezek - semmi fölösleges, hatásvadász elem nem terheli az előadást.

Ez volt New York-i színházi élményeim csúcspontja. Kétségtelen, hogy léte - „épp így léte" - a New York-i Times Square jobbik énjére szavaz. Fény-reklámokkal - vagy anélkül.

JOAN MELLOAN

Az amerikai regionális színház

Bill Lamden és Rose Gregorio a Hölgy klarinéttal című **darabban (Mark Taper Forum)**

New York City nem is olyan régen még vitathatatlanul *az* amerikai színházi élet kizárólagos központja volt. Most már azonban mind több helyi településen az ún. „regionális színházak" állandó közönségre tesznek szert, és ennek során a színházi kultúra élvonalába törnek. Hármat ismertetünk közülük (alapítóikkal együtt), mivel ezeknek kitüntetett részük volt abban, hogy a regionális színházak az előadóművészet bástyáivá váljanak.

A Radgers-Hammerstein szerzőpáros musicaljében, a *Me and Julietben* (Én és Júlia) egy pompás dal parodizálja a szín*házi* kultúráról való két merőben ellen-tétes álláspontot. A kórus egyik része kéztördelve énekli: „A színház halott, a színháznak vége", míg a másik szólam zenében és szövegben ellenpontoz, és végül boldogan túlkiabálva az előbbit, kikiáltja a közönségnek: a színház él és virul.

Ez a vita azóta tart, amióta Theszpisz elnyerte az első drámai pályázatot Athénban jó két és fél ezer évvel ezelőtt. Az utolsó hatvan évben pedig jó néhány alkalommal megírták már a színház nekrológját, ám az elparentálás korainak bizonyult. Az élő színházra halálos csapást mérő ellenség - úgymond a mozi volt az 1920-as években, a gazdasági válság egy évtizeddel később, a televízió az ötvenes években, legutoljára pedig az infláció.

Míg egyesek már-már halotti tort ülnének az amerikai színház fölött, Edwin Wilson színikritikus kijelenti, hogy az virágzik; Edward Albee drámaíró szerint pedig egészségesebb, élénkebb és változatosabb, mint valaha.

H la áttekintjük a regionális színházak „sokszínű" skáláját, akkor úgy tetszik, Wilsonnak, Albee-nek és Rodgerséknek igazuk van. Akármilyen rossz legyen is az idő, a társulatok hűséges közönsége messzi földről is bejár a színházba.

Természetesen ez a fellendülés gondokkal is jár; közülük egyesek gazdasági-anyagi természetűek, mások a felfogásbeli különbségekből fakadnak: mi a drámai művészet, és mi az értéktelen kacat?

Mikor ölti fel a politikai propaganda a színház álarcát? Egyes szakértők szerint a hagyományos színház legalábbis a New York-i Broadway kommerciális előadásainak hagyományos értelmében az utolsókat rúgja, mert a helyárakban tükröződő roppant nagy önköltség lehetetlenné tesz minden érdemleges vállalkozást, a „legbiztonságosabb" musicalek és a parádés szereposztású könnyű sikerkomédiák kivételével.

Noha a Broadway „pecsétje" még mindig az országos figyelem fölhívását jelentheti, már korántsem képvisel korlátlan hatalmat; sőt, éppen az egykor még „provinciálisnak" tartott vidéki színházak erejéből merít. \ Broadway fényreklámjai között gyakran találjuk olyan darabok címeit, amelyeket eredetileg a houstoni Alley, a minneapolisi Tyrone Gutlhrie, a chicagói Goodman vagy valamelyik más regionális színház mutatott be először, hiszen ezekben a tehetséges rendezők, színészek és színműírók megkapják azt a szabadságot és ösztönzést, ami nélkül nincs újszerű kezdeményezés.

Közülük megemlíthetjük Lanford Wilson *Talley's* Follyját (magyarul *Talley lugasának* fordították) az 1980. évi Pulitzer-díj nyertesét, a Dat, (Ta), a The Gin *Game-et,* (Kopogós római), a *The Shadow Box* (Ház árnyékában), a *Children of a Lesser* Godot (Egy cseké-

lyebb isten gyermekei), *az Ain't Misbehavin'-et* (Nem is vagyok olyan rossz), valamint két újabban a Broadwayra feljutott produkciót, a *The Suicide-ot (Az* öngyilkosság) és Lanford Wilson másik darabját, a *Fifth of Julyt* (Július ötödike). A Cole Porterről szóló *Red Hot and Cole-t* először a Virginia állambeli Richmond közelében levő zsebszínházban, a Barksdale Theaterben játszották, onnan került tovább a produkció egy másik kis színpadra, a Los Angeles-i Variety Artsba; fogadtatása olyan kedvező volt, hogy a fiatal alkotók 1980 tavaszán a Broadwayra is felhozták.

A színházi statisztikákkal mindig nehéz valamit kezdeni. Egy felmérés szerint mintegy ezerötszáz hivatásos társulat működik az Egyesült Allamokban, és az amerikaiak tíz százaléka legalább egy előadást megnéz évente. A társulatoknak (alkalmi) otthont adó épületek sokfélék; a hatalmas Chanhassen a Minneapolistól harmincpercnyi autóútra levő falucska rendkívül nagy nézőterét heten-te átlag ezren keresik fel; de játszanak a számos szabadtéri színpadon is, mint például a patinás maine-i Ogunquit Playhouse-ban; s tartanak meglehetősen színvonalas előadásokat a Mississippin közlekedő „műsoros sétahajókon" is.

Am az amerikai színház új és kecsegtető vállalkozásai jórészt annak a két-száz önálló, nem haszonra dolgozó együttesnek köszönhetők, amelyek (úgy tizenöt kivételével) mostanában keletkeztek a renovált vidéki városmagvakban, az egyetemek, főiskolák területén és a két partvidék szuburbiáiban. Egyes társulatok programja tradicionális: legtöbbször Shakespeare-t és más klasszikusokat adnak elő, mások az új művek bemutatását vállalják fel. Vannak közöttük rutinos és kitűnő gárdák, mások egyenesen gyöngék vagy a legjobb esetben is középszerűek. Céljuk a helyi közösség kulturális szolgálata - és ha bekövetkezik az országos elismerés, annál jobb.

Az anyagi fedezetet különféle alapítványok, az országos és a tagállami ún. „művészeti tanácsok" nyújtják már az 1960-as évektől kezdve; így támogatásban részesültek a spanyol-amerikaiakból, a feketékből és a kizárólag nőkből álló együttesek éppúgy, mint a már elismert nagyobb intézmények. A különböző társulatok közül ragadjunk ki hármat, amelyeket - földrajzi értelemben - nagy távolságok választanak el : a Trinity Square Repertory Company a Rhode Island-i Providence-ben van, az Indiana Repertory Indianapolisban és a Mark Taper Forum Los Angelesben. Mindegyik egyedülálló a maga nemében, akárcsak alapítóik és „vezéralakjaik", akiknek valamilyen okból sikerült nagy hatást gyakorolniuk helyileg és országosan egyaránt.

A Trinity

A Trinity Repnek becézett együttes a „legöregebb": tizenhét évvel ezelőtt alakult meg; kezdeményezője Adrian Hall volt, a merész újító, akit joggal tarthatunk az intézményes színház legtekintélyesebb személyiségének. Eltökélten hoz-ta létre ezen a valószínűtlen helyen az állandó társulatot, amelynek programja aztán igazán nem óvatos-konzervatív. Olyan darabokat tűznek műsorra, amelyek valóságos pánikot keltettek. *Az öngyilkosság* - ez a keserű orosz komédia arról szól, hogyan áldozza fel valaki az életét egy politikai gesztusként - meg-írása után közel fél évszázaddal került színre (szerzője: Nyikolaj Erdman) HaII védőszárnyai alatt.

Amikor beléptem az igazgató-főrendező a századforduló stílusában épült házába, Hall széthúzta a függönyöket, elnézést kért a rendetlenségért, kávét főzött, majd hányatott múltjáról, reményeiről beszélt.

A nappaliban azért volt sötét, mert éppen egy ötrészes film, a *House of Mirth* (Az öröm háza) „muszterolásán" pepecselt; a sorozat Edith Wharton éle-tét dolgozza fel, Geraldine Chaplinnel a főszerepben, a közművelődési tévéhálózat számára. A forgatókönyvet Hall állandó társszerzőjével, Richard Cummingsszal készítette, és a szerepeket egytől egyig társulatának tagjai alakítják. Az anyagi gondokkal és színházi intrikákkal küszködő Hall szerint a tele-vízió, illetve a film „lehet a fény az alagút túlsó végén. Azelőtt azt szoktam mondani, hogy mégiscsak az üzleties színház bevétele biztosíthatja fennmaradásukat. De a Broadway annyira beszűkült és egyoldalúvá vált; egyáltalán nem felel meg a mai időknek. Most már vég-re ki tudjuk küszöbölni a közvetítőket, előállíthatjuk a saját tévésorozatainkat, és színészeinket állandó munkához tudjuk juttatni".

A társulat megszervezése nem volt könnyű. „Olykor szinte vér folyt", emlékszik vissza Hall, „főképp azért, mert a helyi vezetés nem volt képes mindig a művészi integritás szempontjainak kellő mérlegelésére. Elvégre egy kórház igazgatótanácsa sem szabja meg az orvosnak, hogyan végezzen el egy műtétet, vagy milyen orvosságokat írjon elő a betegnek. Amikor az én igazgatóim az I970-es évek közepén el akartak bocsátani, ezt válaszoltam nekik: Hogyhogy ki vagyok rúgva? *Maguk* vannak ki-rúgva.

Az igazság kedvéért meg kell mondanunk, hogy az igazgatótanácsnak volt oka az aggodalomra. A Trinity műsora nem volt mentes a „kényes" daraboktól. Az egyik Charles Mansonról, a tömeggyilkos bandavezérről szólt, és a helyi lakosok indignálódva tették fel a kérdést, hogy miért kell ilyen hírverést csapni ennek a tébolyult bűnözőnek. Mi-re Hall azzal érvelt, hogy Shakespeare sem csinált reklámot Macbethnek. Egyébként a produkció nem aratott különösebb tetszést. Egy másik előadásuk, *a Cathedral of Ice* (Jégkatedrális) különös dráma Hitlerről és egyéb diktátorok-ről, mindenféle játékokkal, ingyen sör-rel és a „közéleti fejesek" rögtönzött beszédeivel. A kritikák meglehetősen ellenséges hangot ütöttek meg, azonban Hallnak és színészeinek szemében a darab hatásos kommentár volt a különféle személyi kultuszokról és azokkal járó súlyos károkról.

S bár az efféle művek felháborodást keltettek, Hall ugyanakkor - kiegyensúlyozásképpen - kiszolgálta a providence-i közönséget régebbi és modernebb klasszikusok műveivel is. Ma már a Trinity és a helyi közösség ha nem is békét, de fegyverszünetet kötött. A törzsközönség nyolcvanszázalékos látogatottságot biztosít. A helybeli gazdasági vezetők is kezdik belátni, hogy a színház rangos, presztízsnövelő intézmény, érdemes a támogatásra - ebben közrejátszott természetesen az is, hogy a tévéfelvételek országszerte elismerést szereztek, a washingtoni, bostoni és New York-i vendégszereplések pedig igen jövedelmezőek voltak. Hall számára, akit néhány évvel ezelőtt az adóhatóság még azzal fenyegetett, hogy lefoglalják a házát, kocsiját, még a ruháit is a színház tartozásainak fejében, az ellenségeskedésnek lehető legjobbkor szakadt végük.

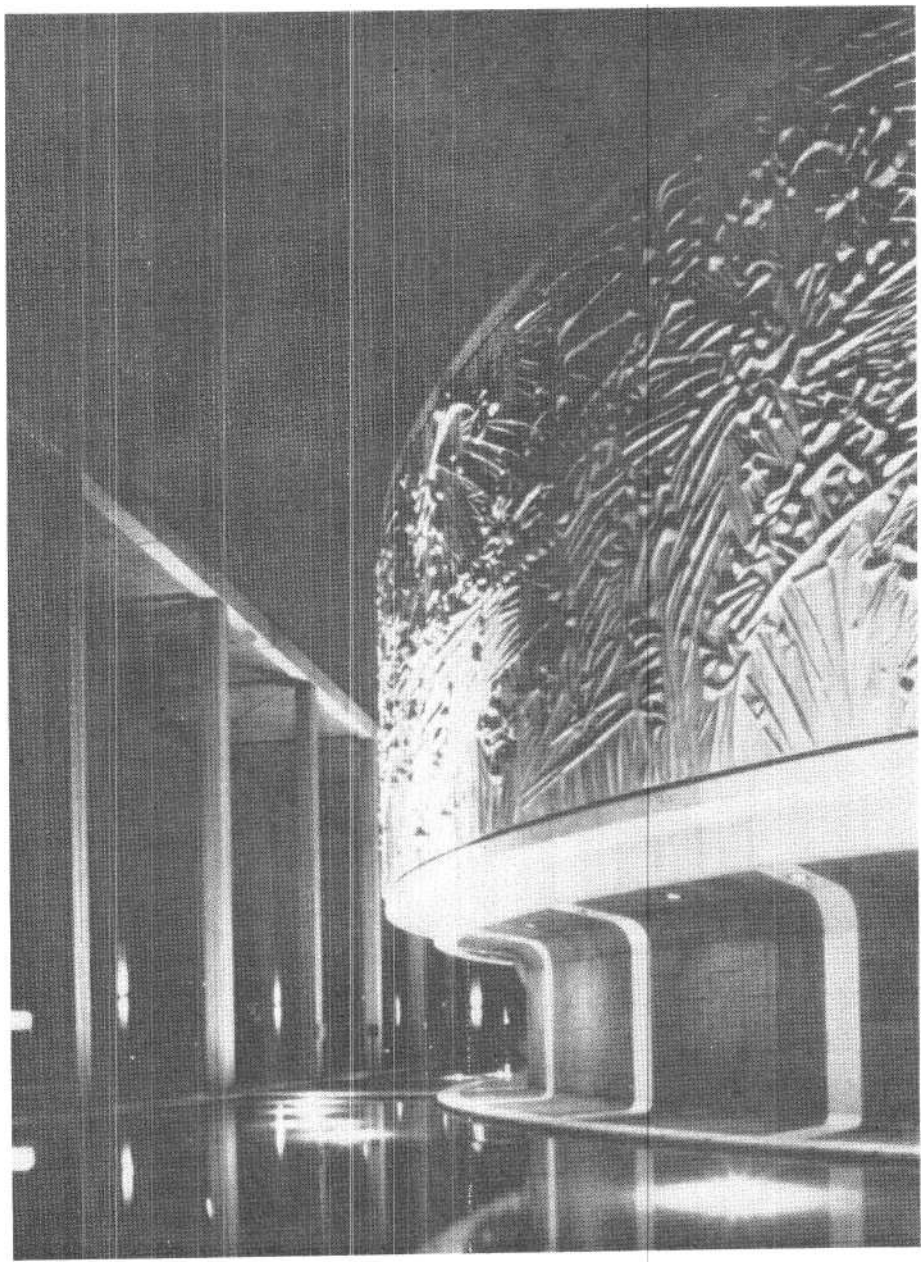
Az Indiana Repertory

Majd egy fél kontinensnyire Providencetől egy még mindig fiatalnak számító regionális színház valósággal fürdik a helyi támogatásban: több millió dollár áll rendelkezésére hozzájárulások formá-

jában, és lelkes közönsége átlagosan elfoglalja a nézőtéri ülések nyolcvanöt százalékát. Az Indiana Repertory nem egészen tízéves, és nemrégiben kapott új otthont egy minden igényt kielégítően felújított, eredetileg Art Deco stílusban épült indianapolisi „mozgókép-színházban". A Trinitynek az identitásért és a támogatásért folytatott harcához képest az indianai társulat története Hamupipőkéére emlékeztet. Az 1970-es évek elején, amikor az indianapolisi városatyák újjá akarták építeni és rendezni a városmagot, a bloomingtoni Indiana University három hallgatójának *az* az ötlete támadt, hogy valahol egy hivatásos színtársulatot kellene létrehozni. El-képzelésükkel az Államok kilencvenkilenc városát keresték meg. Összesen négy biztató választ kaptak: Rochester, Tulsa, Portland és lndianapolis érdeklődött. Figyelembe véve az anyagi és föld-rajzi viszonyokat, a legutóbbit választották, beállítottak a városi hatósághoz egy tanulmánnyal, mely annak bizonyítására volt hivatott, hogy a város újjászületésé-ben eszményi katalizátor lenne egy profi együttes.

Richard Lugar, az akkori polgármester (ma az állam egyik szövetségi szenátora) felfigyelt, akárcsak a jómódú helybeli üzleti körök, „akik" nem mérték szűken a hozzájárulást. A város polgárai ötezer évadbérletet jegyeztek elő, még mielőtt akár egyetlen előadást is megtartottak volna. Nyolc esztendőn át a társulat a klasszikus és modern darabok bevált menüjét kínálgatta a nézőknek egy régi német társadalmi klub termében, amelyet egyébként az indianai születésű író, ifj. Kurt Vonnegut nagyapja tervezett. A színház tehát sikeresnek mutatkozott, és nagyobb térre lett szüksége; a bel-városban egyébként gomba módra épültek fel az új szállodák, és emeltek egy kongresszusi komplexumot is. Amikor a régi színháznak az állami törvényhozás székháza és a Hyatt Regency Hotel között álló épületére az a sors várt, hogy lebontják, és a helyén parkolót létesítenek, az üzletemberek segítségül siettek. Több mint egy-egy millió dollárt adományozott két alapítvány az Indiana Repertory számára, hogy megvásárolja és rendbe hozassa a patinás, díszes filmszín-házat.

Vajon az ilyen önkéntes támogatás beavatkozást jelent-e egy színház életében? Ben Mordecai, az Indiana Repertory egyik ifjú alapítója, a jelenlegi ügyvezető igazgató így világítja ezt meg:



A Mark Taper Forum Los Angeles-i épülete

„Nemrégiben művészeti igazgatót kerestünk. Sokan jelentkeztek, végül azonban ketten maradtak fönn a szűrőn., egy hagyományos szemléletű „tag" és egy kockázarvállalásra képes másik. Az igazgatótanács az utóbbit valasztotta."

Ez a bizonyos „kockázatvállaló tag", Tom Haas, aki a híres Yale Drama Schoolon (a Yale Egyetem Színházművészeti Kara) végzett, ahol olyan színészek dolgoztak a keze alatt, mint Henry Winkler és Meryl Streep: ő maga már alapított: egy másik színházat az észak-carolinai Chapel Hillben. Haasnek kialakult. nézetei vannak az lndiana Repertory feladatáról: „Középnyugati színház vagyunk. Első küldetésünk az, hogy *saját* közönségünket elégítsük ki, és csak másodsorban érdekel bennünket, hogy rajtahagyjuk-e kezünk nyomát *az amerikai* színházi életen. Nem tapasztalok semmiféle beavatkozást az igazgatótanács részéről, de kétlem, hogy hagynának engem csak avantgardista darabokkal foglalkozni."

Az elsődleges cél érdekében Haas színpadra állított egy indianai hősről szóló musicalt egy angol szerző tollából.

Ezután következett az *A Christmas Carol (Karácsonyi ének),* ami szinte köte-

Linda Daugherty és Bernard Kates Hoagy Carmichael darabjában (Indiana Színház)

lezően szerepel a legtöbb regionális színház műsorán ünnepek alatt. A következő bemutató John Ferzacca *The Lailure to Ligzage* (Manőverezési kudarc) volt, amely ugyancsak számot tarthatott a helyiek érdeklődésére; a félig dokumentumdráma az Egyesült Államok haditengerészete *Indianapolisának* történetén alapszik; ez volt ugyanis a második világháború során utoljára megtorpedózott hadihajó.

Az lndiana Rep. leginkább az anyagi fedezetek előteremtésében szolgálhat példaként. Mordecai ízig-vérig színházi ember: ahogy kikerült az egyetemről, oroszlánrészt vállalt magára az új színpadi együttes megszervezéséből, hat darabot rendezett meg, előteremtette az anyagi alapokat, és manapság már az ország legkülönbözőbb sarkaiban levő színházak vezetésébe is „bedolgozik" tanácsadóként.

A Mark Taper Forum

Most pedig ugorjunk át a távoli nyugatra, ahol egy újabb regionális színház jelentős befolyást gyakorol az amerikai színházi kultúra egészére. A Mark Taper előadásainak megtekintése általában élménynszámba megy, nem azért, mert Hollywood csak egy kőhajításnyira van, hanem mert a darab, amit az ember megnéz, a következő hónapban már könnyen a Broadway új szenzációja lehet.

S ez jórészt az amerikai színház egy másik kiemelkedő alakjának, Gordon Davidsonnak köszönhető, aki szinte egymaga vívta ki e rendkívüli teljesítményt. A színház produkcióit jutalmazó elismerések listája kilenc gépelt oldalt tesz ki a Tonykkal és Obiekkel, a legkülönfélébb oklevelekkel; de hiszen nemcsak előadásaikról van szó, hanem a televí ziós felvételekről és a tájszínházi munkáról is - ezt mind végzik a Mark Taperben.

Davidsonba több embernek elegendő energia szorult. Egy átlagos hete úgy telik, hogy például New Yorkba utazik egy hosszabb vendégszereplést előkészítő főpróbára, majd Washingtonba repül, hogy tanácskozzék volt kollégáival a National Endowment for the Arttól (Országos Művészeti Alapítvány), majd Floridában szervez meg egy tájszínházturnét és még időben visszatér Los Angelesbe, hogy elkezdje az egyik új Neil Simon-darab próbáit.

A Los Angeles-ieket egy Tony elnyerése éppen olyan büszkeséggel tölti el, mintha a helyi futballcsapat megszerezné a bajnokság aranyérmét. A jó emlékű *The Shadow Box* még 1977-ből két Tonyt is hozott: az egyiket a legjobb színműért, a másikat pedig a legjobb rendezésért. Az 1979-80-as évadból öt darab - köztük Mark Medoff *Children of a Lesser Godja* is - felkerült a Broadwayra, és ott valósággal learatta a különböző díjakat. Davidson azonban legnagyobb örömmel és büszkeséggel még két, a hatvanas években előadott darabra emlékszik vissza, *az In the Malter of Robert Oppenheimerre (Az Oppenheimer ügy)* és a *The Trial of the Catonsville Nine-ra (A* catonsville-i kilencek pere).

„Még mindig úgy vélem, hogy fontos mondanivalójuk volt az ország akkori politikai állapotáról" - így Davidson. Ízlésével természetesen nem mindenki ért egyet; színpadra állításait sokan, akárcsak a Mark Taperben előszeretettel műsorra tűzött többi dokumentumdrámát is, „túl balosnak" találják. Ám Davidsonnak is az a meggyőződése, hogy a nézőközönséget kihívás elé kell állítani, s új módokon elgondolkoztatni életükről (és [elő]ítéleteikről).

Az új drámai koncepciók és az újonnan jelentkező drámaírók ösztönzése egyik legelső törekvése Davidsonnak. Olyan nevet szerzett magának, hogy évente úgy ezerötszáz kéziratot zúdítanak rá a (részint leendő) színpadi szerzők. „Alig akad közöttük valamirevaló. Az új darabok színpadra vitelének az a nagy hátulütője, hogy honnan szerezzen az ember arra érdemeset." A Mark Taper tizenegyedik szezonját mégis ős-bemutatóval kezdte, Michael Christofer *The Lady and the Clarinetje* (Hölgy klarinéttal) lett az évad első premierje, hiszen ő írta a *The Shadow Boxot* is, amelynek

Davidsonnal együtt annyit köszönhet-nek.

Davidsont gyakran próbálják meg New Yorkba csábítani, de nem áll kötél-nek; szerinte most kijut neki „mindkét világból a legjobb" - vagyis át kell mentenie a produkciókat a még mindig vezető kulturális szerepet játszó keleti part-vidékre, és ugyanakkor igyekszik Los Angelest nagyszerű állandó társulataival akár London vetélytársává tenni. „Megcsapolhatjuk Hollywood felhalmozódott tehetségeit is, s kialakult már nálunk a producereknek és a rendezőknek a mag-ja, és nyugodtan alapozhatunk a színház-kedvelő helyi nagyközönségre."

Nemrégiben Davidson három okból utazott át New Yorkba. Próbákat vezetett a *Children of a Lesser God* országjáró szereplőivel; tárgyalásokat folytatott egy színházépület kibérlésére, amelyben - többek között a Mark Taperből, a Tyron Guthrie-ból és a New Haven-i Long Wharfból közvetlenül „importált" darabokat fognak játszani; és végül körül akart nézni, hogy milyen új és érdekes jelenségek tapasztalhatók a keleti országrész regionális együtteseinél. „Á színházi kultúra decentralizálásával járó egyik probléma az, hogy nagyon nehezen tudunk lépést tartani azzal, ami másutt történik."

Edwin Wilson, a The Wall Street Journal kritikusa rendszeresen figyelemmel kíséri mind a Broadway, mind a regionális színházak előadásait; örömmel regisztrálja, hogy az utóbbiak sajátos kulturális erővé izmosodtak, gyakran remek színházat csinálnak a New York városról távol is - ami nagyon fontos, még a fiatalok pénztárcájának számára is elérhető helyárakkal.

Ugyanakkor vannak fenntartásai is. Az egyik például az, hogy az új darabok hajhászásában néha a mennyiség a minőség rovására megy. Wilson szerint egyes avantgarde munkák érthetetlenségükben már-már az értelmet kezdik ki, továbbá Wilson arra biztatja a kritikusokat, a producereket, az anyagi fedezetet nyújtó alapítványok képviselőit és magát a közönséget is, hogy „számadást követeljenek a rendezőktől és az íróktól". „Kísérletezés nélkül egy színház belesüllyedhet a rutin kerékvágásába" - ismeri el készségesen; de az önmagáért való vad experimentálás sérti a „fizető nagyközönség" és a támogatók jogos érdekeit.

Wilsonnak az sem tetszik éppenséggel, hogy egyes rendezők mintha folyton a Broadwayra kacsintanának. „A kísértés érthető, csakhogy a dolog könnyen odáig fajulhat, hogy a farok csóválja a kutyát: a helyi közösség szempontjai háttérbe szorulnak az országos érdeklődés felkeltésének szándéka mögött."

Mindent összevéve Wilson szerint e forrongás egészséges jelenség. „Az élő előadások varázsa, elsősorban a regionális színházban, egyszerűen pótolhatatlan. Olyan spontaneitást és elektromos feszültséget teremt előadóművész és néző között, amire a tévé vagy a film semmiképpen sem képes."

Még 1964-ben a kitűnő rendező, a néhai Harold Clurman így írt a színházi kultúra decentralizálódásának akkor még friss irányzatáról: „Nem várhatunk csodákat néhány nap leforgása alatt. Idő kell ahhoz, hogy ez az újfajta színház megérjen. ...Ezeknek az új színházaknak nem kell vetélkedniök a Broadwayjal, s nem is kell azt »überolniuk« csak *mások* legyenek."

A regionális színház talán még nem érett meg egészen, vagy még nem is teljességgel „más". Azonban - mint Rodgers és Hammerstein dalában - nem-csak él, de virul is.

Következő számaink tartalmából:

Kőháti Zsolt
Magyar dráma
a felszabadulás után

Bécsy Tamás:
Jól megírt alakok -
drámaiság nélkül

György Péter:
..egy másik világ"

Kovács Dezső:
Nemzeti Játékszín

Nánay István
Tingli - Tangó

Szántó Judit:

Habos szökőár helyett sör

KOVÁCS DEZSŐ

Tanuljunk gyorsan, könnyen Shakespeare-t olvasni!

Major Tamás: Téli **rege - a színpadon**

Mint a fehér holló, ritka ez a könyv. Benne olyan rendező tanít bennünket „nem középiskolás fokon" drámát értelmezni, aki alighanem a legjobb színházpedagógusok közül való.

„A rendező ... az elterjedt helytelen nézetekkel vitatkozik"; irodalomcentrikus színházfelfogással, Shakespeare szűkkeblű kritikusaival, akik az írót rendetlenséggel, eklekticizmussal, stílustöréssel, alpárisággal vádolják, továbbá mindazokkal, akik számára a színház nem a cselekvő, hanem a szép szavak művészete. Mert a rendező szerint „minden új előadás felfedezés, vita, megkövesedett nézetekkel szembeni harci cselekedet", továbbá ugyancsak őszerinte „a színháznak . . . hivatása van, változtatást akaró, leleplező hivatása, amit mindig szenvedélyesen kell képviselni".

Major mindvégig szenvedélyesen képviseli álláspontját a kötetben, s mert ez egyszer és újra bebizonyítja azt is, hogy nemcsak a színpadnak, hanem a tollnak is mestere, megvannak az eszközei, hogy ezt a szenvedélyes álláspontot lebilincselően és hatásosan tárja elénk.

A Téli rege-kommentárokból, a bevezetőből és az utószóból többféle maszk mögé bújt arc néz vissza ránk. Legmarkánsabban a rendezőé, aki fölfejti a shakespeare-i szöveget, működés közben ; s a szavak, mondatok mögé lát, kibogozva a jelenetek hátterében meghúzódó drámai szerkezetet, a darab-építés logikáját, Shakespeare látszólag szertelenül csapongó, „rendetlen", szabálytalan, valójában e darabjában is roppant életszerűséggel és pontossággal megformált világképét. Major, a rendező úgy elemzi a drámát, hogy köz-ben a virtuális színpadi térben is megelevenedik előttünk egy-egy jelenet, epizód; ha színész olvassa a könyvet, minden instrukciót megtalálhat benne a darabra vonatkozóan, ha rendező, inspirációkat kaphat az önálló darabértelmezéshez, ha néző, bepillantást nyerhet a „festett világ" kulisszatitkainak működésébe.

Major rendezői útját - többek között nevezetes Shakespeare- és Moliere-

előadások szegélyezik, honi színháztörténetünknek jól kirajzolódó fejezetét adják a sokat vitatott, erős sugárzású produkciók. Az elemzett *Téli regének* is többször nekirugaszkodott, 1968-ban Kolozsváron, tíz év múlva pedig a Nemzeti Színházban vitte színre Shakespeare sokak szerint legkülönösebb, mert legszeszélyesebb szerkesztésű drámáját. Mivel a darab a legvitatottabbak közé tartozik a shakespeare-i oeuvre-ben, Major kitűnő lehetőséget lát benne, hogy interpretálása közben eloszlassa potenciális vitapartnerei tévhiteit, s a műhelymunka során megrajzolhassa önnön színházi eszményét, esztétikáját, ha tetszik, rendezői ars poeticáját is. Utóbbi évek-beli vállalkozásai közül az 1982-es keltezésű, Miskolcon megrendezett *Szeget szeggel* emlékképei villannak elő, kommentárjait olvasván: egy-egy rendezői hangsúly vagy valamely szituáció föl-vezetése, kidolgozása itt most, mond-hatni, teoretikus formában is megfogalmazódik. Persze Majortól távol áll minden öncélú teória: őt az eredeti, drámai anyagban immanensen benne rejtőző szerzői instrukciók felszínre hozása ér-dekli. Darabértelmezésének egyik vezérgondolata ez az elv: „minden benne van a szövegben". S mivel a szöveget olvasva a „szövegalatti" drámai működéseket tanulmányozza elsősorban, nem riad vissza a filológiai aprómunkától, a pszichológiai kitekintésektől sem, miközben mindvégig pedagógus is marad: úgy adja át instrukcióit, hogy azok egyszersmind használhatók, a színpadi gyakorlatban átültethetők legyenek.

A Téli rege elemzése során Major szüntelen kitérőket iktat közbe, egyes motívumok, epizódok eredetét kutatja, vagy más Shakespeare-művekkel veti egybe a darab megoldásait. Valójában az egész drámai életművet tartja kezében olvasás közben, s a többi nagy dráma, *a Lear király, a Hamlet, az Othello, a Macbeth, a Vízkereszt* stb. építkezésmódját is nagyító alá teszi; egységében szemléli a drámai életművet. Eközben szüntelen színháztörténeti-drámatörténeti kalandozásokat végez: lefegyverző az a felkészültség és érzékenység, ahogy a Shakespeare-korabeli színjátszás szociológiai hátterét, dramaturgiai „következményeit" elénk állítja, s megkeresi azokat a szcenírozási-színészvezetési megoldásokat, amelyek az egykorú előadásokból a mába átmenthetők és átmentendők. Major tudós drámatörténészeket megszégyenítő biztonsággal mozog a shakespeare-i színház terepén, s a *Téli regét* analizálva rávilágít arra a megbonthatatlan kapcsolatra, ami a szövegek s egykorú előadásaik között fennállt: Shakespeare drámáinak építkezésmódjában, látszólag szeszélyes térkezelésében módszeresen kimutatja a színjátszói gyakorlat visszahatását a dráma szövegére. A shakespeare-i játéktérnek külön fejezetet is szentel, kimutatva, hogy a drámai szerkezet csak a térbe helyezve kezd igazán funkcionálni: a színtér elengedhetetlenül szerves része magának a szövegnek s az előadásnak. Amikor például *a Vízkereszt* sík térben játszódó konfliktustípusait elemzi, rávilágít arra is, hogy a tér elrendezésének milyen visszahatása érzékelhető a dialógusokban, a lejátszódó drámai kollíziók milyen lelki és fizikai ösztönzők hatására mennek végbe úgy, ahogy végbemennek. Érdemes alaposan szemügyre vennünk a jelenet értelmezését. Major így ír: „Szerencsére fennmaradt egy korabeli rajz a White Hall-beli előadásról, amely szerint egy nagy teremben játszották a darabot. Itt két trónszék állt, az egyik Erzsébet királynőé, a másik a díszvendég Orsino hercegé, és körülöttük helyezkedett el maga az udvar. Nyilvánvaló, hogy Shakespeare itt ezt a teret használta fel. Amikor például Viola gazdájától- gazdája megbízásából - átsétál Oliviához, akkor nyilvánvaló, hogy a színpad bal oldaláról a jobb oldalra ment át vagy fordítva. És a sétáló szereplők lelkében történő nagyobb drámai fordulatok - a tér közepén játszódtak le."

Hasonlóan mélyrehatóan analizálja Major Shakespeare időkezelését, s erre a *Téli rege* valóban mozgalmas időszerkezete kitűnő lehetőséget is nyújt. A leggyakoribb vád, ami az e korszakba tartozó drámákat éri: az író nem tudja összefogni darabja cselekményét, ezért kénytelen hatalmas időbeli ugrásokat közbeiktatni, jelenetet váltani, s a cselekményben támadt űrt valamely külsődleges mozzanattal, például a meg-személyesített Idő epizódfigurájával be-tölteni. Major ezúttal is polemikus véleményt fejt ki a klasszikus, arisztotelészi időegység védelmezőivel szemben: ki-mutatja, hogy a látszólag rendetlen idő-kezelésnek milyen pozitív hozadékai vannak Shakespeare-nél: a tetőpontjához érkező drámai összeütközés meg-szakítva is folytatódik a nézőben, hogy aztán a következő felvonás(ok) cselekménye mintegy utólag és visszamenőleg is értelmezze, megerősítse vagy elmélyítse a drámai hatást. Időszerkezet és a drámai építkezésmód logikája ekképpen szervesen tartoznak egybe, csak meg kell látnia a dráma olvasójának ezt a rejtetten meg-nyilvánuló kompozíciós elvet. A *Téli regét* olvasó Major az Idő epizódfiguráját értelmezve kimutatja, hogy lényegében ez az epizodista főszereplővé válik a darabban, s a közönségnek instrukciót adva kilép a dráma cselekményéből, színházként, közös játékként tételezi az előadást.

Major műhelynaplója még számos megszívlelendő rendezői instrukcióval, nézői tanáccsal is szolgál a kötet olvasójának; e roppant gazdagságú gondolatszövedékből még egy mozzanatot emelnék ki. *A Téli rege* elemzése közben Major mindvégig figyelmeztet arra, hogy a darabban s az előadásban megfogalmazódó erkölcsi kollíziók, drámai összeütközések nem az öncélú szépségeszmény, hatáskeltés avagy a közönség bármely részének megnyerése érdekében mennek végbe, a konfliktusok sosem szakíthatók el attól a társadalmi-politikai közegtől, amelynek talaján létrejöttek, s attól a politikai háttértől sem, mely-ben hatásukat ki kell hogy váltsák. Major Brecht intencióit idézi a drámák mindenkori színpadra állításával kapcsolatban: „helyezzük el Shakespeare darabjait a társadalomban, vagyis ne valamiféle általános szépet keressünk benne, ne valami általános költészetet hozzunk színpadra, mert a drámák igazi feszültségét, valódi konfliktusát mindig a társadalmi összeütközések hozzák lét-re. Ezek az összeütközések viszont társadalmi magatartást, társadalmi gesztusokat követelnek".

E gondolatsorban alighanem összefoglalva ismerhetjük fel Major Tamás színházeszményét, a politizáló színházat, melynek minden előadása valóban „harci cselekedet", a társadalom mindenkori kihívásaira adott aktuális válasz, művészi felelősségtől vezérelt *tett.* Ifjú és nem ifjú rendezők, színházi emberek, mai színházművészetünk formálói inspirációt kaphatnak a sokakat megszégyenítően tevékeny Mester szín-házfelfogásától.

A kötetet lapozgatva időnként az az érzésem támadt, mintha nem is rendezői műhelytanulmányt, hanem valami jobbféle krimit olvasnék: bölcs, néhol ironikusan kipillantó vagy mutatóujját előrelendítő kommentátor nyomozta végig a Shakespeare-rejtély titkait.

(Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984)

SZÍNHÁZ

HEATRE
EVUE MENSUELLE
E L'ART THEATRAL
recteur: IVÁN BOLDIZSÁR
édacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

udit Szántó:

es fleurs sont de chez nous

In des succès les plus spectaculaires de la aison 1984/85 est une comédie jusqu'ic, nconnue d'un de nos classiques modernes, Ilán Füst, *Tante Máli*. Le spectacle emarquable présenté par la Scène illustre ne nouvelle fois le talent du metteur en cène István Verebes et de sa protagoniste gi Margitai.

éter György:

artuffe ou la douce magie e la jeunesse

u Théâtre du Château on joue le *Tartuffe* e Molière dans la mise en scène de Miklós zinetár. Sedon notre critique le metteur n scène aspire surtout à l'enchantement écoratif et à la richesse des trouvailles, oulant à la fois convaincre et ravir son ublic, ainsi les vertus du spectacle se rouvent non pas dans 'analyse mais dans a mise au point.

amás Koltai:

« Un souvenir plus beau que la vie »

A travers un spectacle pour deux acteurs, *Ernő Szép et les filles*, le théâtre littéraire Radnóti Miklós évoque un poète tendre t raffiné des lettres hongroises de l'entre-deux-guerres. András Bálint, l'acteur ex-cellent, a réuni ce programme mêlé de musique des extraits de romans, vers, feuilletons et lettres d'Ernő Szép (connu aussi comme auteur dramatique) et incarnant e paspréter ses oeuvres mais offre aussi d'interographie poétique fort personnelle. une bi

Zsuzsa Vass:

Le Christ sur la scène

Le théâtre de Miskolc joue *Les Frères Karamazov* de Dostoiévski dans l'adaptation et la mise en scène de János Szikora. Selon notre critique, le spectacle pèche surtout par la réduction de la force dramatique de l'oeuvre, motivée par une intervention trop arbitraire.

János Somlyai:

Un hótel démoli

En réalisant a Székesfehérvár la pièce *L'Hotel a la Vicielle Europe* de Zsigmond Remenyik, le metteur en scène Gyula Maár a voula surtout mettre en relief la détresse impuissante des personnages et la haine que suscite l'interdépendance. Pour les besoins de la cause il a sacriäfié par cqntre les aspects symboliques du texte et les possibilités de généralisation qu'il offre réduisant par là le message de l'auteur.

J. Sz.:

Cadeau rapporté de la Galicie

Sous le titre *Comment vas-tu, partisan? ou le Ban Bánk*, les simples « troupiers », figurants et atceurs de rôles épisodiques du théâtre de Kaposvár ont présenté une version libre de notre tragédie classique la plus importante, *Le Ban Bánk* de József Katona. Les valeurs et les qualités de ce spectacle extraordinaire laissent entrevoir la possibilité d'une réalisation exemplaire.

Győző Duró:

« L'Opéra de Pékin »

Presque trente ans après la dernière tournée à Budapest du Théatre chinois classique, le public de la capitale et de six villes de province a pu de nouveau applaudir un ensemble venu de Chine. A propos de la visite de la troupe de la Mongolie Intérieure, déléguée par la RépubliquePopulaire de Chine, notre collaborateur décrit aussi les traits généraux du genre de l'opéra de Pékin ».

Anna Földes:

La visite du TIP, 1984

Le Theater im Palast (TIP) de Berlin a présenté à Budapest deux de ses spectacles: *Les Joyeuses commères de Windsor* ainsi que *Salut à tous, Marx*. Bien que cet établissement ne soit pas inconnu en Hongrie, les expériences de cette visite indiquent la nécessité d'une étude continue de leur activité.

András Pályi:

Quo vadis, Irydion?

Dans le cadre des Jours de la Culture Polonaise le Théâtre Slowacki de Cracovie a présenté à Budapest la pièce *Irydion* de Zygmunt Krasinski, un auteur classique peu connu chez nous. Le choix cependant s'est prouvé peu heureux, puisqu'il n'a presque rien révelé de cette actualité du théâtre romantique que le théatre en Pologne sait si bien communiquer.

Rita Szentgyörgyi:

Un atelier théâtral de Belgique

Effectuant une tournée à travers l'Europe, l'Atelier Théâtral de Louvain s'est produit pour la première fois à Budapest. Ici nous publions un interview avec l'animateur Armand Delcampe qui parle des traits spéciaux et des méthodes de travail de son ensemble.

András Barta:

Dévoiler, ridiculiser...

Dans cet interview le grand homme de théâtre Tamás Major parle surtout de son activité en tant que directeur de théâtre mais s'étend aussi sur ses débuts au théâtre et évoque quelques-uns de ses collègues et ses élèves.

A. F.:

Du professionalisme au caractere personnel

Notre collaboratrice poursuit une conversation avec le metteur en scène Imre Kerényi à propos de son grand succès récent, la mise en scène du *Roi Jean*. L'artiste évoque quelques problèmes artistiques et pédagogiques soulevés par le spectacle.

Judit Csáki:

Les lumieres s'teignent-elles?

Notre collaboratrice rend compte des spectacles qu'elle a vus à New York en automne 1984. Elle relève surtout une pièce de Franz Xaver Kroetz, *A travers les feuilles* ainsi que *Fool for Love* de l'Américain Sam Shepard, mis en scène par l'auteur lui-même. Elle évoque aussi une nouvelle pièce de Slawomir Mrozek, intitulée *Alpha* et décrit quelques spectacles d'avant-garde de l'ensemble La Mama.

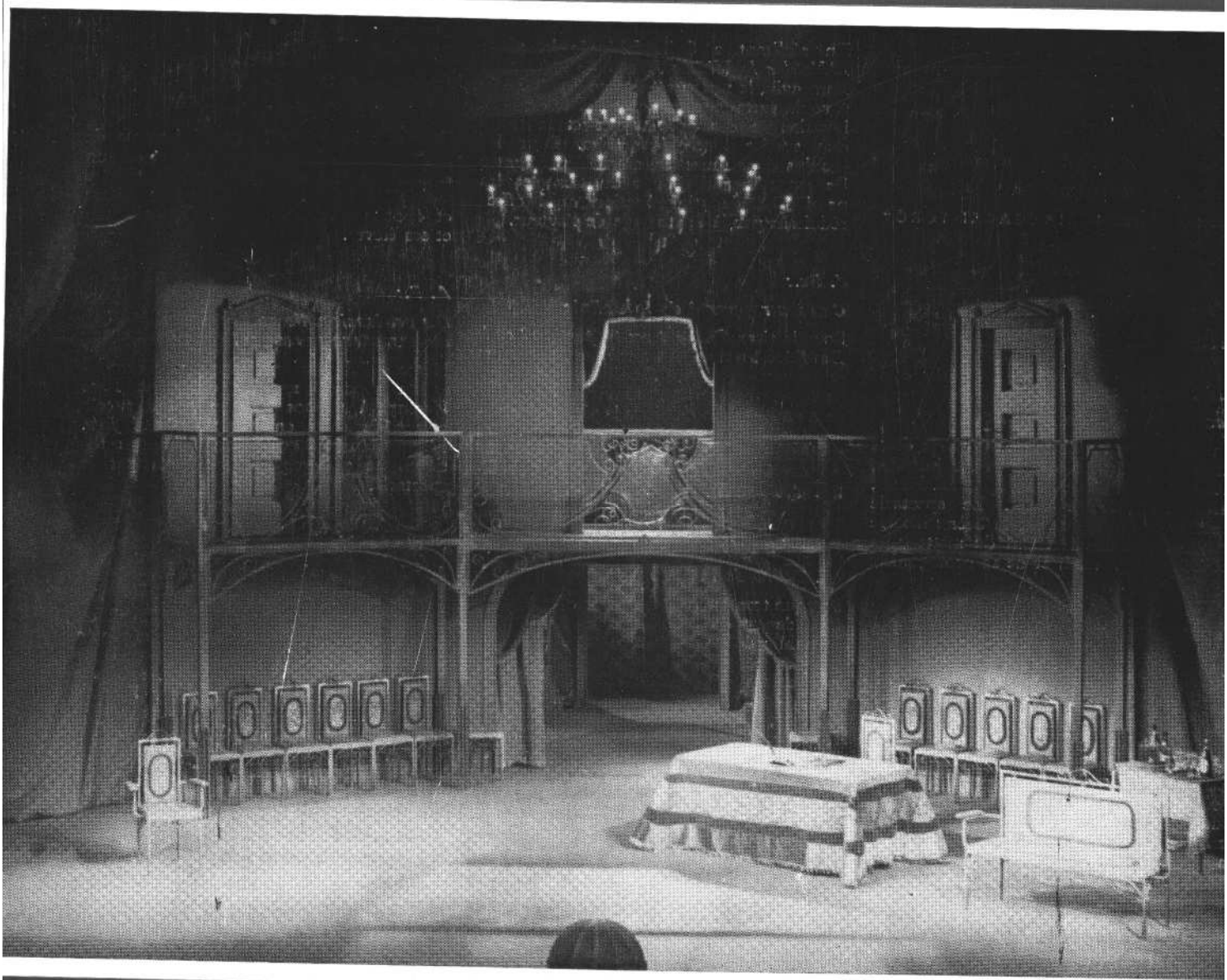
Joan Melloan:

Le théâtre régional aux États-Unis

Jusqu'aux temps récents New York était indiscutablement le centre exclusif du théâtre des États-Unis. De nos jours cependant on peut observer un essor de plus en plus marqué des théâtres régionaux qui sont en train de se conquérir un public permanent dans un nombre croissant de localités et d'avancer à l'avant-garde de l'art du spectacle. Dans son article, l'auteur introduit trois de ces entreprises.

Dezső Kovács:

Un cours spécial dans la lecture de Shakespeare

La récension traite du livre récemment publié de Tamás Major: *Le Conte d'hiver au théâtre*. Il s'agit d'un journal de travail qui se distingue par le sens pédagogique et le style clair et suggestif de son auteur.

Ára: 30,– Ft