SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XXI. ÉVFOLYAM 9. SZÁM
1988. SZEPTEMBER

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11. Levélcím:
Budapest, Postafiók 223. 1906 A kiadásért
felel:
Siklósi Norbert vezérigazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR)
Budapest XIII., Lehel u. 10/a 1900
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra
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

807703 - Pátria Nyomda, Budapest Felelős
vezető: Vass Sándor vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Derzsi János (Antyipov) és Mertz Tibor (Zsivago)
a szolnoki Paszternak-bemutatón
(Kornis Péter felv.)

A hátsó borítón: Jelenet
Zadek Lulujából
(Heinz Schubert és Susanne Lothar)

TARTALOM

játékszín

PÁLYI ANDRÁS
Az infantilizmus tükre (1)

BÉCSY TAMÁS
Zsivago a színpadon (5)

GYENGE ZOLTÁN
„Egyformák vagytok..." (9)

SZÁNTÓ JUDIT
1988 igazsága (13)

CSERJE ZSUZSA Csontváz-
jegyespár (16)

CSIZNER ILDIKÓ
Balanszírozás (19)

GÁBOR ISTVÁN
A **víg özvegy - háromszor (22)**

négyszemközt

SZ. J.
Noé bárkáján (25)

fórum

CSÁKI JUDIT
Főiskolások fesztiválja (29)

NÁNAY ISTVÁN
Gyerekszínház itthon és külföldön (31)

világszínház

FORGÁCH ANDRÁS
Zadek Luluja (36)

BONIFERT MÁRIA
Színházi esték Kubában (42)

drámamelléklet

SZÁNTÓ PÉTER-KFT: A csomagolt lány

PÁLYI ANDRÁS

Az infantilizmus tükre

A Fehér házasság Egerben

Tadeusz Rózewiczet - még a hatvanas években - úgy kezdtük emlegetni, mint a „lengyel abszurd" Mrozek mellett legjellegzetesebb képviselőjét, s mellesleg negyedszázad múltán is elmondható, hogy ők ketten a legnépszerűbb mai drámaírók hazájukban. De amíg Mrozek időközben többé-kevésbé meghonosodott a magyar színpadon (sőt, kimutatható bizonyos Mrozek-hatás is az újabb magyar drámában), addig Rózewiczet a legutóbbi időkig kissé gyanakodva méregetjük. Talán mert munkásságán jobban felismerhető Beckett, Ionesco, Kafka hatása, s e neveket nálunk sokáig bizonyos kultúrpolitikai fejcsóválás követte? Vagy épp ellenkezőleg, azért utalunk Rózewiczcsel kapcsolatban mindig a Beckett-hatásra, mert a Rózewicz-színház számunk-ra, a magyar színjátszási hagyományok felől sokkal nehezebben közelíthető meg, mint, mondjuk a mrozeki dramaturgia? Hiszen aki felfedezi Rózewiczben Beckettet, annak fel kell fedeznie azt a vitát is, amelyet a lengyel drámaíró szociologikus szemléletű „költői színháza" folytat a becketti metafizikával.

Tény, hogy az elmúlt negyedszázad során voltak ugyan Rózewicz-bemutatók nálunk, lengyel színházak is vendégszerepeltek egyszer-kétszer Rózewicz-darabbal, de az áttörés, a lengyel író igazi magyar megszólalása mind ez ideig váratott magára. A két leginkább említésre méltó előzmény Szikora János 1978-as vizsgarendezése *(Az éhezőművész elmegy,* Ódry Színpad) és *a Fehér házasság* 1980-as kecskeméti magyar bemutatója volt (Beke Sándor rendezésében). Az egri *Fehér házasság- a* lublini Andrzej Rozhin vendégrendezésében - több, mint az elmúlt évad eseménye. Úgy tűnik, Rózewicznek most először sikerült átszakítania-áttörnie azokat a gátakat vagy barikádokat, amelyek láthatatlanul mindig elzárták őt a magyar közönség elől.

Az eltűnt történelem

„Mariage blanc" és „belle époque": ez a szecesszió világa. Azé a szecesszióé, amely mintegy a historizmus tagadásaként született meg. *A Fehér házasság* Rózewiczének színpadáról mintha eltűnt volna a történelem. Olyannyira, hogy már-már azon tűnődünk: ugyanarról a Rózewiczről van-e szó, akinek munkásságát méltatói „a háborús nemzedék önéletrajzának", „a partizán nemzedék számadásának" könyvelték el? Ugyanarról, aki egykor így fogalmazta meg ars poeticáját: „A történelmi tapasztalás, amelyet a háborúból, a megszállás idejéből, a hitlerizmussal való közvetlen összeütközésből szereztem, a materializmus, a realizmus, a szocializmus felé vitt, nem pedig a metafizika felé"? Ugyanarról a Rózewiczről, aki *Kartoték* című első darabjával - melyben a Hős nem akar kikelni az ágyából, de ez az ágy menthetetlenül az utcán áll, azaz amelyben a görcsösen magába gubózó magánszférán is átjár a valóság, a történelem - nemcsak szociológiai vonzalmát tanúsította, hanem megteremtette a „nyitott dramaturgia" színházát is? *A Fehér házasság* színhelye viszont egy biedermeier szalon: fülledt és zárt világ.

A legkézenfekvőbb irodalmi előzmény a húszas évek Stanislaw Ignacy Witkiewicze, *az Egy kis udvarházban* írója, akinek színházát a kitűnő korabeli esztéta, Boy-Zelenski „szürkabarénak" nevezte, s akinek említett (magyarul is olvasható) darabja már eleve paródia volt: a modernista Tadeusz Rittner azonos című színművében „ibseni" szenvedéllyel leplezte le az álszent polgári morált, ám Witkiewicz színpadán már a rittneri világ is tótágast állt, mintegy leleplezendő a leleplezést, s egyúttal megtagadva minden pszichológiai sémát, hisz az ő „kis udvarházában" az elfojtás és a perverzió valósággal beleköltözött a falakba, a tárgyakba, a tettekbe. A *Fehér házasság* Biankája és Paulinája tejtestvérei Witkiewicz Zoskájának és Amálkájának, akik egyenesen a Rittner-darabhól, a századforduló modernizmusából léptek a witkiewiczi „szürkabaréba". De ugyanígy felfedezhetjük Rózewicz bakfisainak előképét a múlt század végi Narcyza Zmichowska *A pogány nő* című, máig népszerű regényében: ott Bibiannának és Paulinának hívják őket, s igazi (nem metaforikus) szecessziós miliő leng köröttük. *A pogány nő* szerzője, a realista életképeket fantasztikus-szimbolikus fogalmi rendszerével összefűzve, egy korai feminista elszántságával, az egoizmusban, az önmegvalósításban kereste a társadalmi elkötelezettség morális forrását, vagyis számára a szecesszió a biedermeier kellemesség szenvedélyes elutasítása volt; ez az a „hamisítatlan" szecesszió, amely kétségbe vonja az otthon, a melegség, a család, a kiegyensúlyozottság, a józan ész, a jól berendezett élet stb. kultuszát, s cserébe a maga keresetten szép bútorait, a keresetten életképtelen, kimódolt pszichikai magatartásformákat kínálta. Rózewicznek - és immár nemcsak a *Fehér házasság* Rózewiczének - nagyon is köze van ehhez a szecesszióhoz, amelyet annak idején leginkább modernizmusnak neveztek, mondhatnánk, alkati köze van: vonzalma a metaforikus kifejezési módhoz, húzódozása a direkt politizálástól, a demisztifikálás, a provokálás, az önprovokálás, az öngúny, a szemérmesen takargatott romantikus lelkiismeret, az erotikus képzetek és a háttérben a „tájkép csata után" mindig friss víziója - tipikus szecessziós attitűd. Így aztán *a Fehér házasság* „kis udvarháza" egyszerre feudális és dekadens, „beteg" és „egészséges": mindent ott látunk benne, ami a tizenkilencedik század végére jellemző volt. Azt a posztromantikát is, amely csendesen „neo"-ba ment át, s az „Ifjú Lengyelország" mozgalom költőinek kissé őszintébb és többnyire gyenge verseiben, a maga kamaszos éretlenségében virágba szökött. Rózewicz bakfisai is ilyen verseket szavalnak, Narcyza Zmichowska modorában összekapcsolva erotikus vágyaik ébredését a halál utáni dekadens nosztalgiával.

(Érdemes itt zárójelben megjegyezni, még mielőtt az egri előadást közelebbről szemügyre vennénk, hogy Cservenits Jolán, akinek fordításában *a Fehér házasságot* most bemutatták, megkísérelte - egyébként az író biztatására - a darab versbetéteit korabeli magyar szecessziós versekkel helyettesíteni, ám Andrzej Rozhin láthatóan idegenkedett e merész magyarítástól, s visszatért az eredeti versekhez. Lehet, hogy a kísérlet megért volna egy próbát; bár az is igaz, hogy idegen ajkú rendező ilyen kalandra nehezebben vállalkozhat.)

Rózewicz színpadán tehát látszatra nyoma sincs a történelemnek. A kulisszák nyárspolgári-feudális nyugalmat árasztanak magukból, a „belle époque" csendes sorvadása hatja át a világot, habár e korszak szépségéről már annak idején is megoszlottak a vélemények. Stanislaw Brzozowski, a neves publicista és író például „elgyerekesedett és eldisznult" korszaknak nevezte, s Rózewicz akár mottóul is választhatta volna Brzozowskit: csupa visítás, röfögés, párzás e darab. Csakhogy minden stílusban marad! Az idő mozdulatlan: statikus és sűrű, mint a

Román Judit **és Csonka Ibolya a Fehér házasságban**

krém. A historikum hömpölygő folyama elvész a szemünk elől, a történelem legfeljebb a dolgok koloritjaként körvonalazódik, a történelmiség kitágult és materializálódott, leülepedett a dolgokban. Ez a leülepedés nem egyéb, mint *a fin de siécle* nehézkes elegye: maga a szecesszió. *A Fehér házasság* csupa szecessziós bútor és szecessziós vers, csupa szecessziós szituáció és csupa szecessziós ember. Tele van utalással, áthallással, vissz-hanggal, sőt beugratással, azaz könnyű benne elveszni. Rózewicz - természetesen továbbra is a „nyitott dramaturgia" elve szerint - kész elemekkel operál, de a valóság fragmentumait, „kivágásait" ezúttal nem egymás mellé, hanem egymás fölé helyezi, felhalmozza és mozgásba hozza őket: egyfajta metairodalmat művel. A darab bármikor elemeire bontható, szétszedhető, a dramaturgia lényege az összecsatolásban rejlik, abban, ahogy az egyes „kész elemek" (azaz valóságtöredékek) átfolynak egymásba, ahogy az egyes utalások-áthallások-visszhangok megvilágítják és nevetségessé teszik egy-mást, abban, hogy egyszerre több néző-pontot is kapunk, hogy egyszerre több síkon folyik a játék, mondhatni, *egyre* több síkon, s minél több síkon, annál lazább a szövete, annál kevésbé látni rajta az író keze nyomát, a varrásokat-öltéseket, mint-ha az anyag már maga írná magát.

Épp e technikai virtuozitás *a Fehér házasság* egyik csapdája: ha felszínesen szemléljük, könnyű furcsálkodnunk rajta, de ha figyelmesebbek vagyunk, épp ettől nyílik meg a mű. A színpadi vonulások-víziók kavalkádjában felfedezhetjük Wyspianski *Menyegzőjét* vagy Malczewski szimbolikus festményeit, Wojtkiewicz képeinek „erotizmusát" stb. Ok már annak idején ironikusan nézték a nemzeti önismeretet és az öneszmélést retorikusan, nemegyszer egyenesen dagályosan hirdető „Ifjú Lengyelországot", ám Róiewicz már-már abszurdba hajló módon konkretizálja a hajdani szecessziós ceremóniákat, s a színpad megtelik fallikus szimbólumokkal és bábszerű állatstilizációkkal. Ez a rózewiczi metafora lényege: a felhasznált, kész elemek szószerintisége.

A megjelenő történelem

Rózewicznél tehát nemcsak a szalonszecesszió jelenik meg, hanem az a mélyebb is, amelyből a szalonszecesszió született és amelyen élősködött. Az író olyan pszichikai magatartásformákat idéz, amelyeknek az ideje lejárt, amelyek már rég devalválódtak, ám kövületeiket mégis őrizzük a társadalmi érintkezés banalitásaiban. *A Fehér házasságban* szinte percenként elpattan az emberi kapcsolatok „szokásjogi" varrata, s a Rózewicz-figurák egyik pillanatról a másikra devalválódnak, elállatiasodnak, agresszív álmaikból, szadista ábrándjaikból pedig a „történelmi" szecesszió pillant ránk, ami csupa vihogás, bosszúszomj, méreg. Modorosság és felfedezés. A próbababák és a festett bábuk szecessziója ez, a gyerekes ceremóniák, a szerelmi és haláltáncok, *a circulus vitiosus* szecessziója. Hideg művészet, aminek a hisztéria az éltetője, akár Maeterlinck fehér hercegkisasszonyainak „melegházában", akár az imént említett Wojtkiewicz *A mérgező sütemények cukrászdája* című képén. A darabbeli Bianka amolyan intézeti tónusú, grafomániás, őrülten friss „költészetet" művel, s Rózewicz költői virtuozitással leli kedvét a pastiche-játékokban, ami a magyar változatból így is, úgy is elvész. (Például *A pogány* nőből vett pastiche-szerű idézet egy ponton Krasinski *Pokoli* színjátékának parafrázisa lesz...) Mindenesetre a rózewiczi utánzatok-parafrázisok-variációk mintegy annak a költészetnek a „lelkét" igyekeznek megidézni, amelynek borzalmas és elviselhetetlen igazsága minden rá jellemző kamaszos dadogás ellenére a szemét alól is elővirított.

A szecessziót „erotikus stílusnak" is szokták nevezni, s a *Fehér házasságban* van egy jelenet, amelyet talán Edvard Munch *Madonnája* inspirált: Bianka, az Apa, a Nagyapa, az Anya, a Szakácsnő szavaival egy egész korszak vallja meg bűnösségét, amiért „mindent tisztátalanul látott"... Mélyértelmű komikum hatja át e jelenetet, amely végül is nem egyéb, mint annak a rejtett erotikának a beismerése, amely a korszaknak a tisztaság, a mártírkoszorú, a heroikus erények, a test uralma alól felszabadított „meztelen lélek", a szüzesség tőrével ledöfött bikák és egyéb szörnyűségek iránt táplált vágyában felfedezhető. A szecesszió az utolsó korszak, amely még komolyan vette azt, amiből tizenötödik életévünk után rendszerint viccet csinálunk, s amiről legfeljebb idézőjelben beszélünk. Rózewicz erős vonzalmat érez az idézőjeles szóhasználathoz, mert az irodalomban „rettenetes visszaélés történt a szavakkal". A szecesszió, a bakfis életkor - többek közt ez is idézőjel. Többek közt. Mert nemcsak az. Rózewicz bakfisai, akiknek, mint láttuk, megvolt a maguk előélete a lengyel szecesszióban, mindenekelőtt stílust jelentenek. Ok azok az utálatos, rosszmájú, agresszív és bájos, ártatlan és kegyetlen serdülők, kiket a modernizmus felfedezett magának; ők a wedekindi szörnyű „tavasz ébredése", ők a Wojtkiewicz megfestette megindító infantilizmus. Fehér házasság! Kigondolt, fennkölt ostobaság.

De hát Rózewicz nem a szecesszió elé akar tükröt tartani, hanem a jelen elé. Elénk. A darab 1973-ban íródott, az idő

tájt, amikor a szecesszió divatja, „reneszánsza" felívelőben volt. Persze ez a nosztalgia nemcsak a stilizált bútorokat és a stilizált betűket, képeslapokat, dekadens slágereket jelenti, de ott van benne az eszképizmus és a lázadás ellentmondása is. A „szecessziós" otthon képe, amelyet az ember meghitten, gázlámpával vagy gyertyafénnyel berendez magának, hogy ekképp forduljon szembe a világgal - egyúttal el is bújva előle. Azaz ebben a lázadásban ott a visszatérés vágya. Meglehetősen homályos nosztalgia ez egy amúgy is homályos korszak után: vágyakozás, amely elérzékenyül önmagán, s lehetetlenné teszi a tisztázást. Rózewicz azonban nem ijed meg e homálytól, mindent szigorúan konkretizál, és megírja *a Fehér házasságot,* ami így végül is történelmi darab. Történelmi művek pedig, mint tudjuk, olyan-kor szüleinek, amikor a kor kételkedni kezd önmagában, keresi önnön formáját s értelmét, és a források felé fordul, hogy ott lelje meg identitásának történelmi gyökereit. Ebben van egy adag képmutatás, hisz minden kor tudja, hogy a tradícióban önmagának keres támaszt és igazolást; és van egy adag kockázat, mert a múlt, különösen ha egy olyan kíméletlen író tart eléje tükröt, mint Rózewicz, másnak mutathatja a jelent, mint amilyennek az látni szeretné magát.

Epres Attila és Román Judit az egri Rózewicz-előadásban

Az eltűnt mítosz

Andrzej Rozhin, a lublini Osterwa Színház igazgató-főrendezője nem először rendez hazánkban. Tavaly már színre vitte Debrecenben Stanislaw Tym A *hajó* című darabját, tanúsítva, hogy jó érzéke van a megemeltebb, groteszk játékosság iránt, amely a mai lengyel színpadi irodalomnak mintegy „anyanyelve", természetes megszólalási módja; benne a színésznek tisztában kell lennie azzal, hogy ő elsősorban eleven metafora a színpadon, gesztusai és szavai nem „egy az egyben" értendők, hanem bizonyos áttétellel. S éppen ebben áll a lengyel drámák magyarországi színre vitelének egyik fő bökkenője: a mi színházi tradíciónk sokkal realistább és főképp színészeti eszményeink sokkal „szószerintibbek"; a metaforikusságot a gyakran ugyancsak pejoratív hangsúllyal emlegetett „rendezői színházzal" szoktuk egybefűzni. Rozhin *A* hajóval mégis figyelemre méltó eredményt ért el Debrecenben, majd saját együttesével vendégjátékra érkezett, éppen Rózewicz *Fehér* házasságával, amelyet nemrég rendezett meg Lublinban.

Habár nem ez volt Rozhin első *Fehér* házasság-rendezése: már 1979-ben - négy évvel a varsói ősbemutató után - színre vitte Olsztynban a darabot, amely azóta Rózewicz legtöbbet játszott és (mint egyik lengyel kritikusa írja) „legtöbbet félreértett" színműve lett. A Rozhin-féle előadást viszont az író intencióinak mély átérzése miatt dicsérték a hazai kritikusok, s mi, akik láthattuk Debrecenben a lublini változatot, és most láttuk az egrit, elsősorban azt csodáljuk benne, hogy sikerült áthidalnia a kétféle színjátszási hagyomány és a napjainkban is olyannyira különböző lengyel és magyar szín-padi „anyanyelv" közti szakadékot. Ennek köszönhető, hogy Tadeusz Rózewicz vég-re méltó és autentikus tolmácsolásban jutott el a magyar publikumhoz. (Már akihez eljutott; ugyanis a június eleji bemutató után alig néhány előadást játszottak Eger-ben. Biztató ígéret viszont, hogy az őszi széria előtt a lengyel rendező ismét idelátogat a felfrissítő próbák levezetésére.)

Túl ezeken a nem lényegtelen, mégis általános jellegű megállapításokon, közelebbről is érdemes szemügyre vennünk Rozhin *Fehér* házasság-rendezését. Annál is inkább, mert a darab születése óta immár másfél évtized telt el, s noha a szecesszió divatja máig tart, mégis e „reneszánsz" mai társadalmi aspektusa más, nem olyan hangsúlyos és nem annyira jellemző, mint születése idején. Hogyan veszi hát kézbe a mai rendező ezt a tegnapi „történelmi" darabot? Mit jelent ez a mai távlat *a Fehér házasság* értelmezésében? Ha erre akarunk felelni, a legtanácsosabb a darab sokat vitatott utolsó jelenetéből kiindulnunk. Bianka, minthogy retteg szüzessége elvesztésétől, iszonyodik a másik nemtől, „fehér házasságra" vágyik, megvívja ágyharcát Benjaminnal, aki a darab végén immár törvényes férje, majd megáll a tükör előtt, leveti kesztyűjét, kalapját, kibújik ruhájából, és mezítelenül, fiús hajjal odalép a férfi elé. „A fivéred vagyok" - mondja. Erre kizárólag az éretlen eltökéltség képes. Hát nem Gombrowicz Operettjének Albertinkája ő? Egy kicsit az is. „Hisz ugyanaz a »belle époque« ott is, itt is, ugyanazok a feleslegessé váló kosztümök, ugyanazok az allúziók" - írta a darab egyik legelső elemzője (Marta Piwinska). Egy másik méltatója (Jan Klossowicz) Rózewicz összegyűjtött drámáinak 1988-as kiadásához írt tanulmányában viszont „alapos tévedésnek" nevezi a két finálé ilyetén összevetését. Azt mondja: „Mindkét meztelenség, Albertinkáé is, Biankáé is, a részvétel visszautasítását jelenti: nem akarnak részt venni abban, ami megköt és deformál, abban, ami erőszakos és visszataszító. De a Gombrowicz-féle meztelenség örömteli és győzedelmes, akár *a Kilencedik szimfónia,* noha mélyen, valahol nagyon mélyen megkeseríti az öncsalás, mégis örömteli és diadalmas, mert mitikus - mint »a legbizarrabb és legocsmányabb öltözékekbe zárt ember álma a meztelenségről«. A Róze-

wicz-féle meztelenség nem mitikus, hanem tragikus: az »otthon elhagyásának« kísérlete itt a mitikus szférán kívül történik, s így legfeljebb tűzáldozat lehet."

Rozhin felfedezhetően ez utóbbi magyarázattal ért egyet (anélkül, hogy olvashatta volna a tanulmányt, amely később jelent meg, mint a lublini bemutató), egyszerűen azért, mert másfél évtized távlatából hangsúlyozottan *történelmi* darabnak látszik a *Fehér házasság,* s Róewicz történelemképében épp a mítoszrombolás az egyik legfontosabb tényező. Ő ugyanis nem szeretne Wyspianski sorsára jutni, aki maga is mítoszt rombolt, mégis mítoszt teremtett: erre kell neki a mozaikszerű szerkezet, a „kész" valóságelemek halmozásának „nyitott dramaturgiája", mely szétszedhető és összerakható. Rozhin ezt érti és ezt közvetíti a legjobban Rózewiczből. Szerinte az író elsősorban azt akarja elérni, hogy szembenézzünk *a fin de siécle-hez* való vonzalmunkkal, az ennek mélyén rejlő indítékokkal. A kép, ami megjelenik előttünk, egyszerre festi lázadónak és meg-hittnek a szecessziót. S abban, ahogy ezt felidézzük - ahogy ez az előadás felidézi -, jó adag szándékos szentimentalizmus, ripacskodás, megbocsátás és harag van. Mindezt talán jobb lenne idézőjel-ben mondanunk, de épp szószerintiségé-ben sokkírozó. Miközben tudjuk, hogy nem szabad szó szerint vennünk. Rozhin rejtett iróniájával mintha azt mondaná: olyan nekünk ma a szecesszió, mint a középkor a romantikusoknak. Titokzatos, „misztikus", már-már mitikusnak tetsző kor, amelynek mesevilága a jelen önismeretének a kútja. Ebben a tónusban szólalnak meg Egerben Rózewicz szecessziós „meséi" e századfordulós álközépkorból. A legfontosabb talán a nemzedékváltás, az „elszakadás" meséje, ami még ma is annyi vihart kavar, de ott van a lázadás, a test és lélek dualizmusa, amely mindkettőt elpusztítja, ott a gyerekkor és a felnőttség áttörhetetlen válaszfala, a nemek háborúja, a meg nem értés, a „tisztátalanság" és még megannyi máig ható szecessziós mese. . . Mindez állandóan, már-már mitikusan hat, hisz ilyen a gondolkodásmódunk. Rozhin azonban felfedezi *a Fehér* házasságban azt az erotikus komédiát, amely nem szerelmi vígjáték, nem pikáns francia bohózat, amelyben se szégyenlősség, se prédikáció, se pornográfia nincs, de amely tökéletesen összezúzza „mitikus" nosztalgiáinkat.

Ebben a törekvésben kitűnő segítőtársa Andrzej Markowicz, aki Lublinban is, Egerben is a díszletet és a jelmezeket tervezte: a látványnak, e látszólag oly zsúfolt, mégis minden részletében ökonomikus és jól funkcionáló játéktérnek nagy része van abban, hogy Rózewicz minden meséje metaforikus lesz. A történet nemcsak önmagát jelenti, hanem minket, nézőket is. A századfordulós „kis udvarház", a lengyel biedermeier, ez a világtól hermetikusan elzárkózott világ, amelyet a lányok ifjonti „végelgyengülése" szétfeszít, lemeztelenít, egyszerre lesz „örök érvényű" és itt, most aktuális: minden egzotikumával maradéktalanul hozzánk szól.

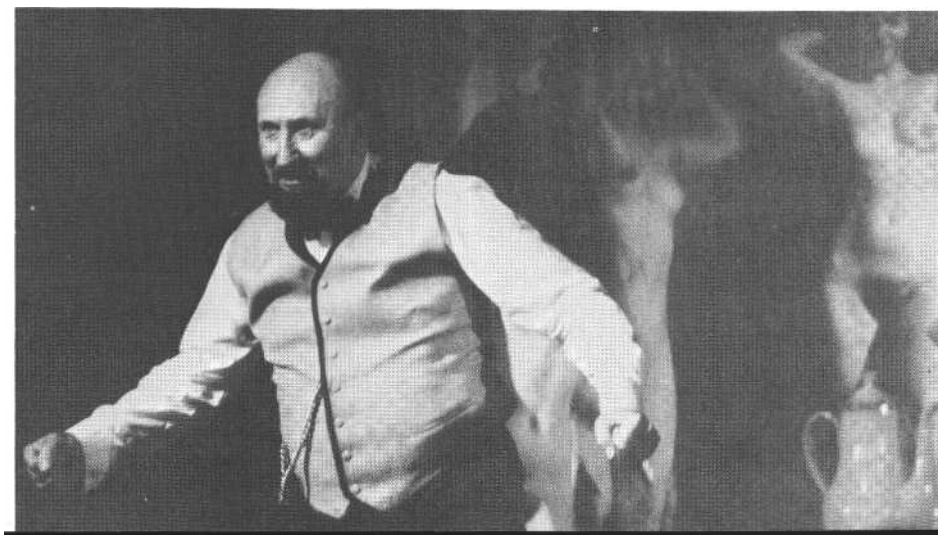
A megjelenő mítosz

Ha már módunkban volt a lublini előadást is látni Debrecenben, papírforma szerint kínálkozna külön-külön szólni a két együttesről, a szerepértelmezés eltéréseiről vagy a színészi alakítások művészi súlyáról. Azt hiszem, ez esetben ez mégsem lenne célravezető, nevezetesen azért nem, mert óhatatlanul kicsinyes és ezáltal igazságtalan méricskéléseknél kötnénk ki; tudniillik a két változat megdöbbentően hasonlított egymásra. A hasonlóság kissé nyugtalanító is lenne (azt mondhatnánk például, túlzottan „másolat" a magyar verzió a lengyelhez képest), ha az egriek nem nyújtanának ugyanolyan lelkes csapatmunkát, és nem értenék ugyanúgy az általuk eddig nem „beszélt" színpadi nyelvet, mint a lubliniak. Valóban Andrzej Rozhin minden bizonnyal a karizmatikus színészvezetők közé tartozik, másképp a színészi beavatás és azonosulás e különös jelensége, ami mifelénk igazán ritka fenomén, nem is jöhetett volna létre. De túl ezen, az egri előadásnak van sajátos többlete, amiről viszont mindenképp beszélnünk kell: Csonka Ibolya alakítása Bianka szerepében.

Nem túlzás, ha azt állítjuk, hogy Csonka Ibolya Biankája teszi ezt az igen érzékeny és értő Rózewicz-interpretációt a színházi évad eseményévé. Rá nem nagyon illik az iménti hasonlat, noha első benyomásra úgy tetszik, ő is ugyanolyan meglepően jól érti és „beszéli" az eddig ismeretlen színpadi nyelvet, mint a többiek, csak - mondjuk - valamivel „perfektebb". De aztán rájövünk, hogy az ő esetében másról van szó, bizonyos alkati-szakmai nyitottságról, aminek következtében a másfajta rendezői-művészi el-várás nem annyira „tanulást" jelent számára, mint inkább inspiratív erőt: új kreatív folyamat kezdetét. Emiatt jellemzi Bianka-alakítását elragadó frissesség és teljesség: egész személyiségével reflektál a szerepre, s ettől nemcsak megmutatja a figurát, hanem Biankaként él és lélegzik a színen. Otthonosan egy olyan stiláris világban, amelyben eddig nem-igen létezhetett. Ám ahhoz, hogy létezhessen benne, semmit sem kellett feladnia színészi integritásából - hogy a többiekre ez mennyire áll vagy sem, azt végső soron *a Fehér házasság* őszi szériája döntheti el, amikor is kiderül, hogy Rozhin rendezői „mágiája" tiszavirág-életű vagy tartós csodát teremtett-e -, de Csonka Ibolyában épp az a bámulatos, hogy önmaga marad, és mégis más nyelven „szól". Mint aki mindig is tudta, hogy a színészi integritás nem bezárulást, lehatárolódást jelent, hanem készséget, impulzusvárást, alkotói igényességet, s akit így az „új iskola" a legtermészetesebben gazdagít, a kibontakozás új lehetőségét nyújtva.

Egyszerűbben ezt úgy is lehetne mondani, hogy Csonka Ibolya ma alighanem a legideálisabb Bianka. Szerepének dramaturgiailag is különös súlya van. A

Kátay Endre az egri Fehér házasságban



Fehér házasság világa kettéoszlik: a felnőttek ostoba, mocskos, álszent miliőjére és a két bakfis túlfűtött, infantilis lázadására. Bianka egyrészt egyfajta dramaturgiai lencse, amely magába gyűjti a két világ impulzusait, s azokat kifordítja önmagukból (leleplezi őket), másrészt - híven a rózewiczi dramaturgia alapelveihez - az infantilizmus görbe tükrét tartja saját „történelmi" szerepe elé (leleplezendő a leleplezést), de a nézők mai gondolatai és érzései elé is. Tulajdonképpen az infantilizmusnak erről a tükréről szól a darab: arról, ahogy Biankában meglátjuk önmagunkat. A rózewiczi dráma képlete mintegy implikálja is a brechti színészeszményt. Mindenesetre Csonka Ibolya mindezt játszhatná hidegen, okosan, kiszámított pontossággal, „elidegenítve". De nem ezt teszi. Kettős szerepet él: a „történelmit", a szecessziós lányalakét és a tükörszerepet. S ezt a lehető legtermészetesebben teszi, mint aki azt is tudja, hogy a színpad a színésznek mindig kettős élet. Rózewicz voltaképp nem is tett mást, mint építve erre a kettősségre, kettős dramaturgiai funkcióval ruházta fel Biankát. Csonka Ibolyának van bátorsága és tehetsége, hogy az író szándékos és megszerkesztett mozaik-szerű valóságlátása mögött - legalábbis a maga szerepére érvényesen - felfedezze az elemi egységet. Ez az egység a színész felől nézve nem egyéb, mint saját alkotói integritása. Vagyis igen egyszerű és magától értetődő dolog. Annak, aki képes rá.

A nézőtérről azonban csodának látjuk. Csonka Ibolya Biankája egyszerre hamisítatlan Rózewicz-hősnő és több is annál: a színészi jelenlét modellértékűvé, mármár mitikussá teszi. Miközben a színész könnyed természetességgel átlépi azt a szakadékot, ami Rózewiczet és a magyar színjátszási módot elválasztja egymástól. Talán észre sem veszi. De épp e könnyedség és természetesség benne a csodálatos.

Tadeusz Rózewicz: Fehér házasság (egri Gárdonyi Géza Színház)

Díszlet és jelmez: Andrzej Markowicz m. v. *Zene:* Andrzej Zaraczky. *Koreográfus:* Majoros István m. v. *Korrepetitor:* Marik Erzsébet. *A koreográfus asszisztense:* Gerják István. *Rendezőasszisztens:* Vassné Lázár Rita. *Fordította:* Cservenits Jolán. *Rendezte:* Andrzej Rozhin.

Szereplők: Csonka Ibolya m. v., Román Judit, Bókai Mária, Csendes László, Kátay Endre m. v., Bárdos Margit, Epres Attila, Pasqualetti Ilona, Szász Andrea, Horváth Ferenc, Fehér István.

BÉCSY TAMÁS

Zsivago a színpadon

Ha a regényből nem sikerült - nem sikerülhetett - valódi drámát írni, a szolnoki Szigligeti Színházban igen jó színpadi mű-alkotás született Boris Paszternak *Doktor* Zsivagójából.

Miért nem sikerülhetett a regényből jó drámaszöveget írni? Minden dráma története az emberek közötti kölcsönös viszonyok gyors változásaiban ragadja meg az embernek az adott korra jellemző sorsát - a sorslehetőségek egyik változatát. Igazi, jelentős dráma nem lehet meg e kettő: a gyors viszonyváltozások és az ezekben megjelenő sors nélkül. A dráma csak dialógusban megjelenő műformája még azt is megkívánja, hogy az adott törekvéseket megvalósító emberek éle-tét meglehetősen határozottan látható erővonalak formálják sorssá.

Az igazi, jelentős drámához mindezeken túl még az szükségeltetik, hogy a sorsokat kiformáló erővonalak jelentései a kölcsönös viszonyokon keresztül váljanak átélhetővé. Vagyis például a háború csak az emberek kölcsönös viszonyaiból absztrahálódva kaphat valamilyen általánosabb vagy konkrétabb jelentést. Regényben azonban ez a jelentés közölhető akár az író reflexiójaként, akár olyan apró jelenetek-jelenetsorok ábrázolásából sugárzó jelentésként, amely jeleneteket a főalak, a többi alakhoz való kölcsönös viszony nélkül, csak szemléli, s e szemlélődés eredményeként alakul ki benne a háború valamilyen konkrét jelentése. Es az így kialakult jelentések bőven hozzájárulhatnak sorsának, a világhoz való viszonyának vagy szellemi arculatának rajzához. Paszternak regényében is kialakítják mindezeket Zsivago benső élményei: temetés, vihar, a szélzúgással és villámlással, a csillagos ég, a holdvilágos, fagyos éjszaka stb. Drámában ezek az életjelenségek ugyancsak azért nem alakíthatják a főalak sorsát, mert nem dialógusváltásban, vagyis nem kölcsönös viszonyokban megjelenő életjelenségek.

Ugyanakkor kétségkívül vannak életek, nagyon fontos és lényeget hordozó életek, amelyek lassan érlelődnek sorssá; és nem is pregnánsan látható, hanem meglehetősen rejtett erővonalak keresztüzében.

Lehet külön-külön regényt is, drámát is írni a századforduló Oroszországáról, a világháború, majd a forradalom, továbbá a polgárháború időszakáról. Paszternak e periódusok mindegyikét mint olyanokat komponálja címadó szerep-lője köré, amelyek egyike nélkül sem lehet teljes a sorsa; pontosabban annak a valósághoz való viszonynak és szellemi arculatnak a sorsa, amelyet Zsivago testesít meg. Zsivago sorsa az említett idő-szakok malomkerekei között alakul ugyan, de megjelenésmódjában a malomkerekeket korántsem mindig az alakok közötti kölcsönös viszonyok jelenítik meg. Az például, hogy a háború és az utána következő nyomor miképpen formálja a hős sorsát és szellemi attitűdjét, a regényben zömmel írói reflexiókban és az ő benső világára a példa, a tanulság jellegével ható apró jelenetek révén válik apercipiálhatóvá. Az orvos sorsát elsősorban nem ő alakítja aktívan; ő sodródó ember, akinek sorsát a körülmények reá tett hatása és ezeknek általa meghozott érzelmi értékelése teszi ki, nem pedig az ő aktív részvétele a viharzó körülményekben. A valósághoz fűződő kapcsolatának alakulását, világképének formálódását, sorsát stb. elsősorban talán nem is azért nehéz drámában megírni, mert puha, passzív, csak sodródó ember. Hanem főként azért, mert minden, egyéniségére, gondolkodásmódjára stb. vonatkozó minden lényeges kérdés az ő benső világában formálódik a reá tett benyomások, élmények, hatások alapján. A regény ezeket benső világának leírása, benső monológok révén, illetve a tárgyi-természeti környezet analogikus leírásával jeleníti meg, a házak, az utcák, a tájak, az időjárás pompásan érzékletes jellegében-minéműségében. A regényben ezek a leírások jóval többek puszta hangulatiságnál; úgy tartoznak a hegeli-lukácsi tárgyiasságokhoz, hogy a mű intenzív totalitását biztosítják. A drámavilág természete viszont a mozgások totalitása révén érzékelteti azt az intenzív totalitást, amely az alakoknak a kölcsönös viszonyok tartalmait rögzítő állásfoglalásában tárgyiasul. A regényben a háborúval és a forradalommal, illetve a polgárháborúval kapcsolatos állásfoglalások igen sok apró, a főalaktól gyakran független jelenetmozaikokban jelennek meg. A regényben - másfajta jellegzetességet említve - két ember sorsának összefüggését akkor is nagyon plasztikusan lehet megérzékeltetni, ha ők sohasem vagy csak egyetlenegyszer találkoznak, vagyis ha nincs,

illetve csak egy-egy részhelyzetben van közöttük kölcsönös viszony, s ennek a tartalma is csak a részhelyzethez és nem sorsuk egészéhez illő. Ilyen például Zsivago és Antyipov, Zsivago és több mellékszereplő, illetve Antyipov és Komarovszkij kapcsolata.

A színházi előadást illetően természetesen nem azért említjük a regényt, hogy számon kérjük annak minden részletét, jelenetét vagy különösképpen ábrázolásbeli jellegét. A regények *anyagából* kell(ene) minden esetben drámát írni. Még akkor is, ha nyilvánvaló: egyetlen első-rendű regényből sem született dramatizálás révén olyan dráma, amely mint dráma az adott nemzet irodalmának élvonalába tartoznék. Mindezeket egyrészt éppen a dramatizálás értelmezése, másrészt az epika és a dráma formatörvényszerűségei és ismérvei közötti lényeges különbségek hangsúlyozása kedvéért említjük.

A színpadra írott szövegben - akár akarja a dramatizáló, akár nem - szükségképpen a szerelmi kapcsolatok és az ezek által hordozható-kifejezhető kérdéskörök válnak uralkodóvá, mert elsősorban ezek jelennek meg kölcsönös viszonyokban. Még például Antyipov sorsában is a Lara iránti szerelem formálódhat drámává, hiszen sorsának Sztrelnyikov néven alakuló része még a regényben sem a más emberekhez való kölcsönös viszonyában realizálódik, hanem sokkal inkább az író által leírt-elbeszélt módon és Antyipov benső világában.

A dráma számára marad tehát Zsivago szerelmeinek a története, amelyek közül az első, a Tonyához fűződő a századforduló Oroszországában indul, majd az első világháború időszakában bonyolódik. Ezt követi a Lara-szerelem, amely a világháborúban kezdődik, majd a forradalom után, a polgárháborúban teljesedik ki.

A regényben Tonya, illetve Lara egyénisége és ebből következően szerelmük és Zsivagóhoz fűződő kapcsolatuk jellegeminéműsége lényegében megfelel a cári Oroszország felsőbb rétegének formákhoz-konvenciókhoz ragaszkodó, de pozitív dinamizmusok nélküli mivoltának, illetve a háború és a polgárháború elementáris zaklatottságának és ambivalens értékeinek. A szerelem jellege és a társadalmi tartalmak közötti, az ábrázolás szintjén megjelenő párhuzam drámában ugyancsak nehezen ábrázolható.

A Szikora János által írt színpadi mű Zsivago kisgyerek korának egy jelenetével indul, majd mint fiatalembert is látjuk - voltaképp teljesen feleslegesen. Elsősorban azért lényegtelenek ezek a jelenetek, mert későbbi sorsát illetően semmi fontos tartalmuk - itt, a színpadi műben - nincsen. A színjáték első részében látjuk még Lara sorsának indulását, elsősorban a Komarovszkijhoz fűződő kapcsolatban. Elsikkad azonban Lara és Zsivago szerelmének kezdete. Abban a báli jelenetben, amelyben Lara rálő az őt elcsábító Komarovszkijra, Zsivago éppen csak felbukkan a színpadon, de nem érzékelhető az a benyomás, melyet a lány reá tett - hiszen az ekkor még tisztán csak lelki lehet.

A színjátékműbe - hangsúlyozottan ebbe - feleslegesen, lényeges tartalmakat nem hordozóan került több alak: Gromeko és felesége - Zsivago apósa és anyósa -, továbbá Nyikolaj bácsi, a főalak nagybátyja.

Miért mondható mégis, hogy ha dráma nem is, de igen jó színpadi mű szüle-tett? Több oka is van. Az egyik, hogy az itt látható nyers történet mégis meglehetősen plasztikusan állítja elénk Zsivago sorsát. Azét az emberét, aki voltaképp a maga egyéniségénél fogva csak sodródik a háborúban, a forradalomban és a partizánok között a polgárháborúban. Talán éppen a dráma sajátossága, a viszonyváltozások itteni lassú volta érzékelteti meg az ő sodródó alkatát, hiszen a történelmi események tartalmai nem hívnak életre benne aktivitást, valamely szellemi és/vagy társadalmi erővonalba való aktív bekapcsolódást és tevékeny részvételt. Viszonyainak lassú változása érzékelteti puhaságát, döntésképtelenségét. Ezek a tulajdonságok még egyértelműbbé válhattak volna a színészi alakítás révén, hiszen a sodródó alkat az eseményekre való apró reagálásokban objektiválódhat, ezt pedig a színészi alakítás tudná jelezni. Még ezek hiányában is érzékelhető, hogy házasságát s Larához fűződő szerelmét is a történelmi-társadalmi események teszik tönkre. De ebben a két kapcsolatban elsősorban a történet hordozza Zsivago döntésképtelenségét, azt, hogy egyikhez sem képes végérvényesen csatlakozni, s ez a privát élet szférájában meglévő tétovaság absztrahálódik a társadalmi-történelmi szférában is érvényes puhasággá. A végén orvosi hivatása is elfoszlik benne. A színpadi mű kiválóan jelzi ezt: apósáék volt szakácsnőjének maradéktalanul kiszolgáltatva a padlót mossa fel.

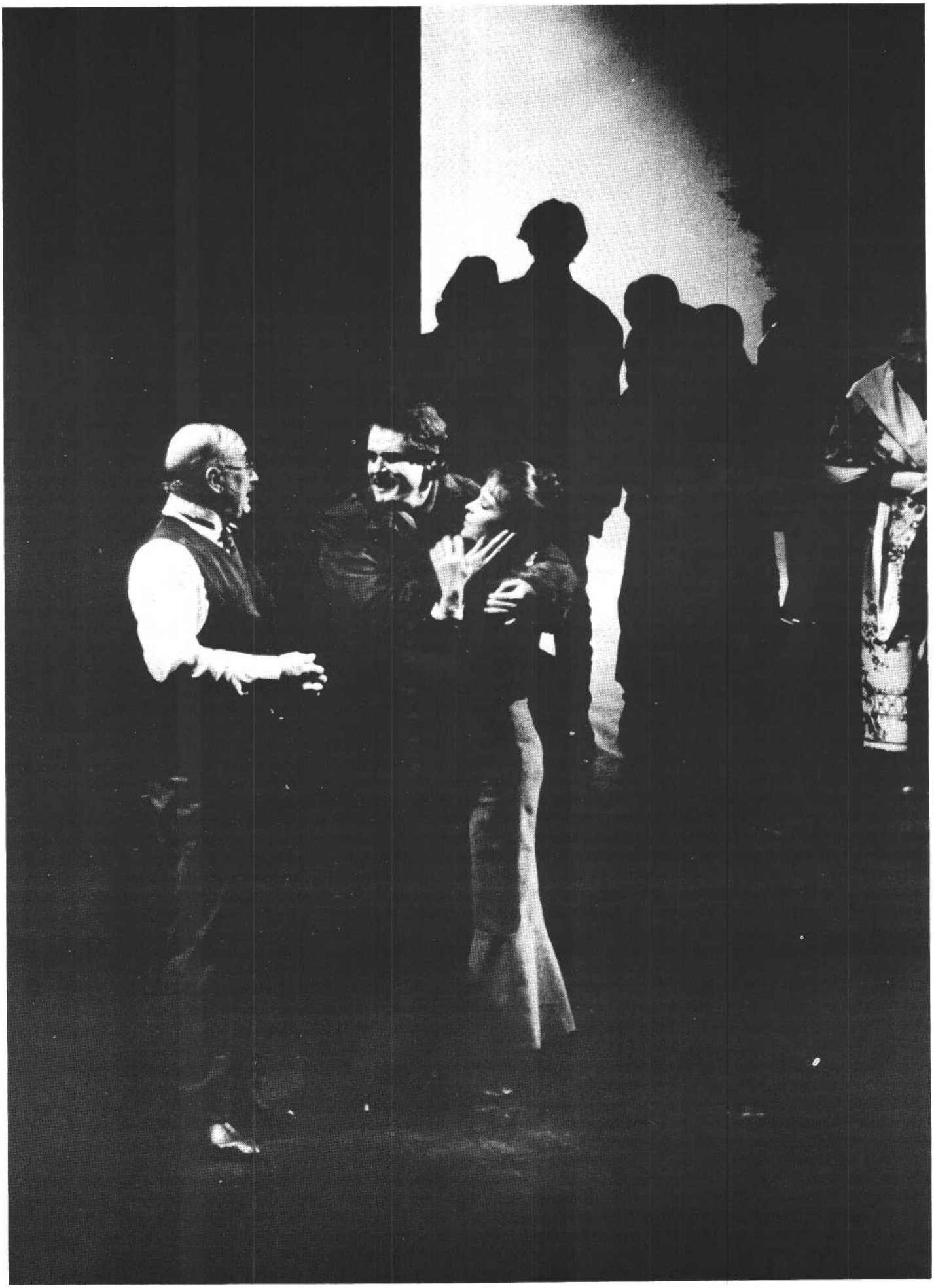
A színjátékmű érzékelteti a főalak körüli sorsok tönkremenetelét is. Tonya, a feleség, gyerekkorától fogva szereti Zsivagót, kissé a társadalmi normákhoz való ragaszkodásból is. Élete azért jut zsákutcába, mert Zsivago hol hozzá, hol Larához csapódik - a regényben még egy harmadik nőhöz is -, attól függően, hogy a kötelesség és a konvenció vagy az új formálódó élet zaklatottsága válik-e benne erősebbé a szerelem viharos változatával együtt. Zsivago ezen sodródásai szimbolikusak. Lara lényegében ugyanazért megy tönkre, amiért Zsivago: őt is több privát tartalmú dinamizmus tartja fogságban, s benne is él mindegyikkel kapcsolatban bénító erő, amely megakadályozza, hogy bármelyiket véglegessé tegye. Komarovszkijhoz a kalandvágy fűzi, férjéhez, Antyipovhoz annak a nyugalomnak a tisztelete és szeretete, amit a férfi biztosítani képes. Zsivagóhoz egyfelől az igazi szerelmi szenvedély köti, másrészt kettejük alkatbeli azonossága, amely abban áll, hogy egyikük sem képes - még éles helyzetekben sem - önállóan, csak belső indíttatásból dönteni. Mindketten lényegében befolyásolható alkatok. Es ez a tulajdonság sohasem jár egyedül: a döntés elodázása mindkettejüket fogva tartja a döntés előtti helyzetbe s ez vált ki belőlük bűntudatot, lelkiismeretfurdalást.

Tönkremegy Antyipov élete is. Őt - Zsivagóval és Larával ellentétben - éppen az viszi öngyilkosságba, hogy két olyan erővonalnak adta át magát maradéktalanul, amelyek egyikének sem kellett ő ugyanezzel a feltétlenséggel.

Azok közül, akiknek a színpadi mű történetének egészében is lényeges helyük van, csak Komarovszkij, az önző, mindenkit és minden helyzetet önmaga hasznára és előnyére kiaknázó ember nem megy tönkre. Nyilván nem véletlenül.

A színpadi mű legfőképpen azért jó, mert az alakok sorsán túl a világ arculatának mai rajza is megjelenik.

Persze ez mára regényben is. A regény megjelenésmódja azért adekvát korunk jellegéhez, mert mozaikokból, apró jelenetek felvillantásából rakja ki a maga korrajzát, még akkor is, ha a regényben ezek a mozaikok gyakran tisztán csak lelkiek vagy hangulatiak. Am kétségtelen: korunk bármely szemszögéből nézett bármely lényeges kérdéskköréhez alapvetően hozzátartoznak az egymástól viszonylag távol eső, a közvetlen összefüggéseken túl lévő, azokon átívelő helyzetek és tartalmak és ezek jelentései; továbbá az egymással szoros összekapcsolódást nem mutató okok és motívumok. Olyan tényezők tehát, amelyek úgy hatnak az emberre, hogy *közvetlenül* nincs sem köze,



sem kapcsolata velük, ám mégis hatnak. Es a színpadi mű azért is jó - noha bizonyosan nem az utolsó színpadra írott *Doktor Zsivago ez -,* mert a szövegíró szerencsére nem írt kamaradarabot, kevés szereplővel és kevés helyszínnel, noha erre is mód lett volna. Megtartotta a mozaikszerkezetet, az egymással nem mindig szoros, nem mindig közvetlen kapcsolatban lévő helyzetek és tartalmak révén való megformálásmódot. Az úgynevezett kamaradarab - általánosságban szólva - nemcsak azzal hamisítja meg a *mai* történeteket, hogy az alakok közötti viszonyokat és a helyzetek közötti összefüggéseket leegyszerűsíti, hanem azzal is, hogy a kevés alak révén az okokat és motívumokat szorosan összeköti az okozatokkal, amivel mindent egyszerűvé, átláthatóvá tesz egy átláthatatlanul bonyolult korszakban. A színpadra készített változat azzal is közelít a mai sorsok hiteles és adekvát megjelenítéséhez, hogy a sorsok több fordulójára csak utal, és mert a regényben a leírások révén megjelenő okokat nem fordította át hangulatokká. Ha a regényben az okok és motívumok egyfelől belsőek, másfelől hangulatiak, és ha ezek a színpadi műből elmaradnak, akkora nézőknek kell a sorsok meghatározatlanságait kiegészíteniök. Ezt pedig saját élettapasztalataik és nemcsak hangulataik alapján teszik meg. Es ezáltal leszünk mi, nézők részesei az itt bemutatott sorsoknak.

A színpadi mű értékeihez az a „technikai" tényező is hozzájárul, hogy a mozaikjelenetekhez a rendező és Csikós Attila kitűnő díszletmegoldást talált. Több fekete díszletlap húzható oldalra mindkét irányban, továbbá felfelé is, amiáltal a színpadon máshol és máshol válik láthatóvá egy-egy jelenet. Ugyanakkor a mozaikok összefüggését érzékelteti itt és most az a máshol csak divatból alkalmazott megoldás, miszerint az egyik jelenet vége mozgásban vagy beszédben-hangban átcsúszik a következő elejére.

Szikora János rendezésének egészére az erőteljes és mégis finom megoldások a jellemzőek. A legkiemelkedőbb az utolsó jelenet. A már említett, megalázó padlómosás átmegy a Zsivago és régi barátai közötti jelenetbe. Egyik barátja megjárta a munkatáborok valamelyikét, s a beilleszkedésre igyekszik rábeszélni Zsivagót. Ő végül a padlómosás közben hal meg, míg barátai a vizes-jeges padlón csúszkálva-billegve, majdnem elesve keresik helyüket a világban. Ez az utolsó kép azért oly kitűnő, mert egyszerre érzékelteti Zsivago sorsának végső beteljesülését, a mű egész világának jellegét, és még mai életünknek is szimbólumává válik.

A rendezés legkevésbé sikerült részei viszont a színjátékmű első felében találhatók. Igaz, itt az írott változat is erőtlenebb; itt vannak a felesleges és a többletjelentést nem hordozó mozzanatok. Említettük már a nyitó jelenetet, amely a gyerek Zsivagót láttatja anyja temetésének perifériáján; s amelynek során bizonyosan lényeges tartalmak élnek benne, de amelyek a néző számára kideríthetetlenek. Nem hordoz erős jelentéseket a báli jelenet sem. Ez ugyanis hangulat, a „békebeli" zűrzavarok hangulatának hordozója lenne. Es hiába az egyik tartalmi meghatározója ez a hangulat Zsivago sorsának, mégis csak regényben juthat ér-vényre.

Ezt az előadást is az jellemzi - áttérve a színészi alakításokra -, ami mostanában több hazai előadást: az igazán jó rendezői elképzelések és megoldások között korántsem megfelelő a színészi színvonal.

Ha a megírt történet nem hordozná önmagában is Zsivago sorsát, s ha ennek a szöveg által érvényesülő összetettsége nem hitelesítené, Mertz Tibor alakítása révén bizony egyáltalán nem lenne sokrétű. Zsivagójának azért nincs kellő súlya, mert épp legalapvetőbb vonását, a befolyásolhatóságot, a döntésképtelenséget, a habozást nem formálja meg színészileg. Nem mutatja föl azt az attitűdöt, amely sem a szerelemben, sem a társadalmi erővonalakat tekintve sehová sem képes igazán és végleg csatlakozni. Zsivago azért sem adja teljes önmagát egyik személyhez és egyik erővonalhoz sem, mert hol az egyik, hol a másik személy és az aköré épült lelki tartalom él benne határozottabban; illetve azért nem, mert mindegyik társadalmi dinamizmusban talál neki nem tetsző vagy őt visszariasztó megnyilvánulásokat. Ugyanakkor nem lehet állítani, hogy benne valami igen határozott etikai-filozófiai mag élne, amelynek megléte utasíttatja el vele az adott körülmények adott tartalmainak elfogadását. Zsivago mintha mérő-attitűdje lenne azoknak a történelmi és társadalmi ambivalenciáknak és össze nem illőségeknek, amelyeknek közepette valósul meg házassága, alakul-bomlik ki szerelme, és amely események mindegyikében talál neki nem megfelelőt, őt taszító erőket éppen úgy, mint ahogy felesége mellett Lara, Lara mellett pedig családja képviseli az egyszerre vonzó és taszító erőt. És a határozott etikai-filozófiai mag nélküli mivolta a regényben nem okoz ábrázolásbeli gondot, hiszen így maradhat meg Zsivago attitűdje a környezet tartalmait megmérő attitűdnek. Am a színpadi műalkotásban a színésznek meg kellene jelenítenie ezt a mindent befogadó és végül mégis mindent elutasító attitűdöt. De ez sajnos nem látható Mertz Tibor alakításában. Zsivago alakjának színészi megformálása persze nehéz, éppen mert nem határozott etikai vagy világszemléleti alapállásból nézi és méri a világot, hanem alkatból; pontosabban: alkata révén. Es ez az alkat pedig benne nem a tudatosság szintjén él és működik „valóságmérceként", hanem - miként mondani szokták - a zsigerek-ben. Es igen nehéz megformálni azt az alkatot, amelynek lényege nem jut az adott ember tudatosságának szintjéig. Elmélkedései is voltaképpen az érzelmi-ösztönös spontaneitás szintjén vannak.

A Zsivagóval alkatát tekintve - mintegy annak női változatát képviselve - nagyon rokon Lara hitelesebb-jobb Sztárek Andrea megformálásában. Elsősorban azért, mert megérzékelteti mind Komarovszkijhoz, mind pedig Antyipovhoz és Zsivagóhoz fűződő határozott vonzódásait és ezek adekvát tartalmait, de úgy, mint amely vonzódások mellett az adott pillanatokban ott élnek a különböző visszafogó vagy bénító erők is. Ugyanakkor érezzük, hogy ezek az ambivalenciák végső soron tépik-zilálják Larát, noha mind a Zsivagóhoz, mind az Antyipovhoz fűződő kapcsolatában „jól érzi" ma-gát, sőt, még az őt végeredményben ön-maga előtt is lealacsonyító, Komarovszkijhoz fűző erő sem csak puszta kény-szer számára. Lara csak látszatra a háborús és forradalmi idők „végzet asszonya". Sztárek Andrea Larája inkább önmaga számára jelenti a „végzetet", hiszen a szerelmi szenvedély fajtái közül egészen ellentétesek élnek benne; olyanok, amelyek talán nemcsak viharzó, hanem békés körülmények között is fellobbanná-nak benne, s talán másféle időkben is szenvedésteli, de a részhelyzetekben még-is boldog élet lehetőségét adnák meg neki. Sztárek Andrea - nem mindig igazán mélyen - többet megérzékeltet ebből a bonyolultságból, s a körülményektől-helyzetektől, valamint önmaga ellentétességeitől tépett sorsot formál meg.

Az előadás legjobb alakítása megítélésünk szerint Derzsi Jánosé Antyipov alakjában. Képes megformálni, hogy Lará-

hoz éppoly feltétlenül kötötte szerelmét, mint ahogy élete más aspektusát és tartalmát a forradalomhoz. Ez a két erő adja Derzsi János alakításának fundamentumát, amelyre utolsó jeleneteiben építi rá a keserű életcsalódottságot, miszerint sem Larának, sem a forradalomnak nem kellett igazán. Zsivago és Lara semmihez és senkihez nem kötötte le magát egyértelműen, Antyipov viszont igen, s mégis mind a három élet tönkrement. A színpadi mű hordozza ezt az egymásra vonatkoztatott jelentést, de az okok hálózatát nem látjuk pontosan. Derzsi János alakítása azért igen jó, mert tőle megkapjuk tőle azt a valódi művészi „magyarázatot", amely logikailag nem magyarázat, hanem közhely: ilyen sors is létezik, ilyen az ő sorsa.

A színpad számára írott szövegben is jelentős helye van Komarovszkijnak. Ő forgatja bele Larát abba a helyzetbe, hogy a szeretője legyen, noha Lara is beleszédül a kaland lehetőségébe. A mű végén ő állítja döntéshelyzet elé Zsivagót és Larát, amelyben végül mégsem ők döntenek. A fizikai kínlódásokkal és lelki bizonytalanságokkal teli, valamint a letartóztatással fenyegető helyzetükben jelenik meg újra Komarovszkij, aki Lara életébe ismét csábítón és könnyeden viszi azt az erővonalat, amelynek az asszony nem tud ellenállni, s amely végül Zsivago és Lara helyett dönt, noha úgy tűnik, ők döntöttek, tudatosan. Komarovszkijnak nemcsak karaktere, hanem határozott szellemi arculata is van, illetve lenne. Karakterének fontos vonása a csábításra, a léhaságra és a látszatok fenntartására való hajlama és törekvése; a szellemi arculat pedig az az intellektuális és etikai linkség, amely egyaránt el-foszlatja a szűkebb és tágabb környezet tisztességes dinamizmusait. Mindezek-kel vonzó és nagy erejű lendület párosul, amelynek csak a nagyon erősek lenné-nek képesek ellenállni. Ennek a karakternek és szellemi arculatnak a színpadi mű szövegeiben is nagyobb jelentőséget és súlyt kellett volna adni, hiszen min-den társadalmi időszakban - a mienkben is bőven - megtalálható. Czibulás Péter sajnos egyáltalán nem formálja meg ezt az önmaga körül mindenféle tisztességet szétfoszlató és az értékeket ellinkesítő szellemi arculatot. Még a karakter megformálása sem megy mélyebbre a „tisztes, őszes halánték" jellegű csábító attitűdnél.

A színjáték többi alakja itt-ott villan csak fel; helyzeteik nem összetettek, szövegük is kevés; alig-alig van lehetőségük pregnáns alakításokra. Dobák Lajos és Győry Franciska dicséretére legyen mondva, hogy mégis nyújtanak kiváló pillanatokat, s igen jól illeszkednek az előadás jelentésszövetébe.

Egyáltalán nem illik azonban a mű világába Földesi Judit alakítása: Tonyát, Zsivago feleségét abszolút felszínesen játssza. Mucsi Zoltán pedig egy részeges alakot állít elénk, úgy, ahogyan ez ma gyakori: nem egy hiteles figura sajátosságait növeli meg, hanem szubjektív értelemben értett extrém figurát játszik.

Mindezek ellenére ezt a színpadi műalkotást - mai szóval - a „csapatmunka" jellemzi, és teszi igen jóvá. Az alakítások színvonalának különbözősége ellenére határozott egységesség érződik. Nemcsak a feladatot tekintve, hanem a színpadi mű jellegét, minéműségét tekintve is.

Bizonyosan nem véletlen, hogy a regény igen nagy késéssel jelent meg, de talán ez egyszer hasznunkra válhat. Válhat, mondom, mert nem valószínű, hogy fog. A regénynek és a színjátéknak tudniillik az az egyik jelentős tanulsága, hogy a legegyértelműbben egyéni és önző érdekből elkövetett törvénytelenségeken, továbbá a hatalomtól megszédültek hatalomfitogtatásából eredő, másokkal való nemtörődömségén egyáltalán nem mindenki képes túltenni magát. Vagyis nem lehet arra számítani, hogy aki becsületes és tisztességes ember, az úgyis a szocialista eszme és társadalom híve marad, akármit követnek el, akár környezeté-ben, akár vele szemben. Az „akármi" manapság már nem okvetlenül törvénytelenség; lehet a komolyság és felelősségteljesség álarcában megjelenő linkség és/vagy karrierizmus és/vagy felelőtlenség; lehet a tények és a valóságos helyzet pozitívként való értékelése akkor, amikor tudván tudva, egyértelműen láthatóan nem az; és lehet, de még mennyire lehet, az emberi-társadalmi értékek szó-beli elismerése, de elfoszlatása a tettek-ben és utasításokban. A „Zsivagókat" éppúgy meg lehetett volna nyerni a szocializmus ügyének, mint ahogy az „Antyipovokat" meg lehetett volna tartani a társadalmi cselekvés számára. Es mivel az „Antyipovok" és „Zsivagók" mindig újra és újra megszületnek, az elvesztés és megtartás lehetősége most is fennáll. De nem hiszem, hogy ez fontos az egyéni „buliknak" ebben a korszakában.

GYENGE ZOLTÁN

„Egyformák vagytok..."

A Doktor Zsivago Szolnokon

Egy könyv, amely 1957-ben csak az író szülőházáján kívül jelenhetett meg. Egy Nobel-díj 1958-ban, mely csupán botrányt okozott, de címzettjéhez nem tudott eljutni. Ellenőrizhetetlen tények, befejezetlen események. Most: 1988, színházi bemutató, Szolnok. „Túl nagy regény, nem színpadra való" - mondhatják sokan, és mondják is -; „elkésett, már nem aktuális". Mit is jelenthet ma az aktualitás? Most, amikor végre a regény magyarul is megjelent, e probléma új értelmet kapott. Hiszen most „lehet" beszélni róla, s ha adott a lehetőség, szükségszerűen vetődik fel: érdemes-e? Azok, akik a tiltás miatt botránykőre vártak, valószínűleg csalódtak. Ez a regény nem politikai bonmot-gyűjtemény, nem nagy titkokat leleplező, élesen feltáró írás. A történelmi közeg fontos, lényeges momentum, de nem önmagában és főleg *nem önmagáért.* A történés ugyanis csak akkor válik autentikus elemmé egy szuverén alkotás esetében, ha mindezen keresztül az *egyes* emberi látásmód fogalmazódik meg, az egyes szubjektum viszonya külvilágához s e viszonyon keresztül visszacsatolva önmagához. Ezért a regényben s az előadásban a politikum, a történés nem kizárólagos érvényű, érvényességét csak a paszternaki, illetve - az előadás eseté-ben - a rendezői szemlélet jelentéséből nyeri. Akik pusztán a korábban „tiltott fa" most megengedett „gyümölcsét" ízlelgetik, talán nem veszik észre, hogy a szöveg társadalmi jelentésén belül vagy azon túl egy sajátos líraiság, poézis rejtőzik.

Érzésem szerint magának az előadásnak nem is szándéka semmiféle „aktualizálás", hiszen a politikai szinten túlmenő *tartalmi* egészönmagában is jelenvaló, ha úgy tetszik, „aktuális". Ugyanis a kérdés nem pusztán konkrét történelmi korhoz kötött, hanem egyetemes érvényű: a szubjektum kérdése a külső létezés kényszerítő erejű törvényeivel szemben, amely erőnek a nyomozása a történelmi kataklizmák során még élesebben jelenik meg, mint egyébként. Ekkor válik ugyanis nyilvánvalóvá az a konfliktus, amely látens módon mindig is jelen van, az individuum és az őt magába involválni kívánó külsődlegesség viszonyában.

Azonosulhat-e az ember önmaga feladása nélkül erkölcsi törvényekkel, ha az a morális paranccsal szemben áll? Megoldás-e, ha a konfliktust úgy próbálja feloldani, hogy a „bürokpohárhoz" nyúl? Megoldás-e, ha egyszerűen szembefordul külső létével, s szubjektív érzéseit akarja kiteljesíteni annak rovására? Ezek azok az örök lényegi kérdések, amelyek - véleményem szerint - kimondva-kimondatlanul mind a regényben, mind az előadásban benne vannak, s amelyekre a választ egyik sem akarja megadni, hiszen a válasz már bennük létezik, éppen a kérdés fölvetése által.

Éppen ezért az úgynevezett „aktualitás" nem külön kérdés, s nem is lehet kétséges egy olyan alkotás esetében, amelynek írója kanti bizonyossággal állíthatja magáról, hogy sohasem mondott és tett mást, mint amit gondolt, jóllehet ő sem mondta ki mindazt, amit érzett.

Talán épp ennek az írói magatartásnak köszönhető az a sokszorosan egymásra épülő szerkezeti egység, amely a gondolat komplexitásából ered, s a színre állító feladatát is oly bonyolulttá teszi. Ezt a komplexitást próbálja az előladás dramaturgiailag feloldani a ma embere számára úgy, hogy közben lehetőleg egyetlen elem se szenvedjen csorbát.

A játék - ezzel összhangban - megpróbálta megvalósítani azt, amire oly kevés színház képes: *a kép, a zene* és *a szöveg* nem kanonizált, hanem harmonikus hármas egységét. Mindezekből a szöveg jelenléte a legproblematikusabb; elég csupán e monumentális regény terjedelmé-re és sokszoros tagoltságára gondolni. Azonban a szöveg autenticitását elsősorban a megjelenítés módozatán át nyerheti el, *a kép közvetítésével,* amely a hangsúlyokat is megjelöli, s magát a mondandót is értelmezi: egyes szövegrészeket felbont, egymástól távolállókat összeköt; tagol, kiemel, hangsúlyoz. Éppen ezért az elsődleges probléma a képi megformálás, amely ennek az előadásnak a legsikerültebb eleme.

A darab szellemisége - amelyet a regényben a szöveg jelent - különös gonddal és hangsúllyal jelenik meg az előadás folyamán a képeken keresztül. A kép híven szolgálja a gondolatot, a kép az a közvetítő médium, mely az eredeti akaratot érvényre juttatja. Nem színpompás, nem fényűző, megjelenítésében nemes egyszerűséget áraszt. Sötétség és fény - s a félhomályban egyszer-egyszer feltűnő színfoltok. A képek egymáshoz illesztése a kontrapunktos szerkesztési módot követi, amely a darabon belüli kontrasztokat is élesebbé teszi. Az egyik oldalon például sejtelmes félhomályba bújnak az oszlop mögé a jövő forradalmárai, a jelen megszeppent harcosai, a másik oldalon könnyed ragyogásban táncolnak azok, akik a készülő szervezkedésről mit sem sejtenek. Két különböző oldal különböző lényei. A képen a sötétség a rejtőzködés közege, a közös titkot mutatja fel, míg a fény a mindent felejteni akaró felszínességé. Az igazi erőt e két oldal találkozása adja, amikor a sötétség „behatol" a fénybe, a fény elveszti csillogását, majd a pisztolydörrenés szétszakítja magát a táncot is. A szereplők jéggé dermedt világát a fény valóságában ijesztően szépnek látjuk.

Mikor képzelet és mikor valóság? A tudat közvetítésével ez nem dönthető el. A kettő közvetíthetetlen külsődlegességét maga a művészet relevanciája oldja csak fel. A művészeté, ami jelen esetben az ember alkotó közreműködését, teremtő cselekvését jelenti önnön sorsa felfedezésében. A sors kétértelműsége, mely a képzelt és igazi kettősségét is kifejezi, a látványban a tablószerű beállításoknak kedvez. Ezért nem véletlen, hogy a néző az előadás egyes jeleneteiben magának a festészetnek a lényegi sajátosságait véli felismerni. Többször tűnik elő egy kép, mely „valahonnan" ismerősnek látszik, egy festmény, melyet maga a játék „fest meg" pillanatokra. Plasztikus képek, amelyek - s ez esetleg különös, e sötét, mozgó elemekből összerótt színpadra visszagondolva - önmagukban is esztétikai élményt nyújtanak a maguk tablószerű látványával, s azt a fájdalmas, komor derűt is alátámasztják, mely az előadásból következik.

Gondoljunk csak vissza a báli jelenetre vagy az utolsó felvonás Rembrandt-reminiszcenciákat ébresztő' „lakoma"-képére, melyben Zsivago, vödörrel kezében, árnyként bolyongva keresi korábbi önmagát. De tovább is sorolhatnánk a példákat.

A képi megformálás és a gondolat koherens egysége jut kifejezésre abban, hogy az események snittes összekapcsolása matematikai pontossággal zajlik, s mégsem teszi szárazan logikussá a cselekmények láncolatát, nem darabolja szét az előadást, hanem azt az összhangot szolgálja, mely az érzésnek és a gondolatnak embertől emberig való eljutását teszi lehetővé. A több irányból egymásba mozgó színfalak is a filmes megoldást segítik elő, belsőleg dinamikussá téve ezzel a történést.

A gondolat színre vitele szempontjából talán ezek az egymásra vágott képi megoldások a legérdekesebbek. Azt a megoldhatatlannak látszó feladatot, amelyet e sok szálon futó monumentális történet jelent a színpadi megvalósítás számára, a rendező egy, a film világából kölcsönzött eszközzel hidalta át. A színpad mélységében és szélességében is egyaránt rétegzett. A díszletek elmozdítása ezért számos variációs lehetőséget biztosít, amivel él is az előadás. Szinte sohasem az egész színpad játszik, mivel mint egész, belsőleg sokszorosan tagolt, s ezért egyszerre több játéktér is létrehozható. Az éppen élő színteret nem csupán a színfalak lezárása, hanem a fény tudatos alkalmazása is hangsúlyosan kiemeli. Ezáltal lehetségessé válik, hogy a néhány perces jelenetek is rugalmasan illeszkedjenek az előadás egészébe, ami hagyományos megoldással lehetetlen lenne, hiszen az állandó színpadi átalakítások a folytonosságot törnék szét. A képek ilyetén alkalmazása hozza létre a színpadon azt a filmes tablót, amely a megjelenítés szintjén egyesíti magában a film, a képzőművészet és a színház látványát, s ez a látvány tartalmi sokszínűsége révén feltűnő gondolatteremtő gazdagságot tesz lehetővé. Az ehhez járuló eszköztár puritánságát a megformálás ugyanilyen gazdaggá teszi. Szinte egy kályha, néhány szék és asztal csak a kellék, de ezek az eszközök az egész szolgálatában állnak, szervesen beépülve a játék folyamatába. Egy példa: Zsivago felesége kilép az egyik „kockából", s barna kannával vízért indul. Történés. Következő kép: hasonló barna kannával, hasonló fehér kendőben belép Lara. Zsivago dermedten megáll, a néző feszülten figyel, s ez a feszültség teremtő erejűvé válik; a színész és néző kapcsolatából létrejön a színház.

De ilyen áttűnés az előadás egyik legszebb képe is, amely az utazást jeleníti meg. Zsivago áll és mesél. Mesél az emberi valóság rettenetéről, az emberi cselekvés zártságáról és szabadságáról, a tájról, a szerelemről, magáról a világról, amelyben az emberi lét maga is egy távolodás. A kép változik, a függöny leereszkedő, magányt teremtő mozgása egy szűk rést hagy a szabadság lehetősége számára. Vonatzakatolás, vonatfütty, majd folytonos robogás hangja. A gyerek letérdel, és játék vonatot tol maga előtt a résen, a szikrázó fény irányában, a sötétség felé, nagyon lassan, hiszen szinte biztos, hogy a játék a cél elérésével véget ér. Az elő-adás ezzel a képpel (vagy például a vég-

leges elszakítottság rettenetét tükröző utolsó - képzeletbeli - találkozást megjelenítő „búcsúlevél-jelenettel") megteremti azt a distanciát, amely a szemlélő és a szemlélet tárgya között szükséges ahhoz, hogy egy metanyelvi szintre kilépve, önmagáról szóljon. (Tulajdonképpen ezt hozta létre egy korábbi Szikora-előadás is, a *Csongor és Tünde* „bábjelenete", amikor a homokból közösen kiásott babaházból a főszereplők alteregói jelennek meg ugyanilyen szikrázóan vakító fényben, majd furcsán rángatózó mozdulatokkal emelkednek egyre fölfelé.) A folytonos, történéseken belüli, de a „harmadik szemet" megteremtő reflexió e pillanatban létrejön. Mindig csak a pillanat része - tehát időn kívüli -, s mint ilyen, átmenet nélkül véget ér. Megjelenik egy csizma, s álljt parancsol a vonatnak, a hang elhal, változás: a képzelet és a valóság vonata egyaránt megáll, a játék a lehetőségből a hideg realitásban folytatódik, Zsivago vonata egy ellenőrzés miatt valóban megállásra kényszerül.

A cselekmény tovább pereg, új és új élethelyzetek kerülnek előtérbe, s Zsivago, mint az antik tragédiák hőse, eltökélten megy a sors ember által racionálisan meg nem fejthető kiteljesedése felé; tudja, hogy saját létének szemlélője nem lehet, az intellektuális kívülálló szerepe hozzá méltatlan. Ő csak egyetlen jogot tart fenn önmaga számára: *a kérdezés szabadságának* jogát. Nem szublimálja a szellemi állatvilág képévé a valóságot, de nem is tálalja fel gyermekeinek húsát az istenek lakomáján. Hisz és remél, de hite belefullad a vérözön árjába. Itt már nem politikai állásfoglalásról van szó, hanem az autentikus létezés lehetőségéről, amely emocionális síkon Zsivago viszonyát jelenti kora valóságához. Ezért - érzésem szerint - az előadás fő kérdése: *a létezés*, az értelmes és érzelmileg gazdag lét potenciális adottságai, az egyes létező és az eszme - mint eidosz - viszonya, s a kétség: meddig igazolhatja a cél az eszközt? Az egyéni tragédiák színtere - az általánosra kivetítve - az egészet reprezentálja. Széthullik egy világ, szétesik egy szerelem, s önmagával kerül szembe egy ember. Egybefonódik egy zilált álom-világ és a valóság. A lét és nemlét antinómiája az emlékezésben, illetve annak realitásában nyerhet feloldást, azonban csak azzal a megszorítással, hogy emlékezés is ott van, ahol *van*, aki emlékezik! Az ember választásra kényszerül, s aki ezt nem érzi át, annak csak a morfinista partizánparancsnok sovány vigasza marad: mindannyian egy különös kábulatban élünk.

Hol van azonban annak a helye, aki érzékenyen reagálva a világra önnön valóságában él? Van-e joga saját érzelmére, érzésére hallgatni, miközben emberek gyilkolják halomra egymást? A kor mintha nemleges választ sugallna, az előadás viszont a maga tényével az ellenkezőjét. Ezt a kétségekkel teli hangulatot árasztja az előadásban felhangzó zene is, mely elsősorban fájdalmas, sőt kínzó életérzést keltő erejével hat.

A koncepció egészében még a színészek kisebb esetlenségei is eltűnnek; „maníros" megoldások helyett életteli alakokat láthatunk, ami valóságossá és hihetővé teszi a játékot, s egyúttal lendületessé, helyenként sodró erejűvé is. Úgy látszik, ez az előadás is egy immár koherens rendezői koncepció egyik állomása, mely nem üres formai jegyekkel ruházza fel önmagát, hanem egységes tartalmi alapot enged sejtetni. Talán - többek között - ennek is köszönhető, hogy önmagukat ismétlő marionettbábuk helyett a színpadon *élő* emberek mozognak.

Ugyanakkor az előadásban - a feladat súlyából következően - érezhető egyfajta görcsösség; ezt azonban a rendezés dinamikája képes feloldani. Mertz Tibor Zsivagója - bár nem mindig tudja visszaadni azt a sokszínű személyiséget, amelyet a regény megalkotott - hihető, konkrét egyéniséggé válik, apróbb botlások és pontatlanságok ellenére is. Az intellektus sorsa és küzdelme a színész egyénisé-gének vívódásával párosul, s ez sok eset-ben fokozni képes a megformálás erejét, esetenként azonban tompítja azt.

Szép megoldások születtek Lara (Sztárek Andrea) és Tonya (Földesi Judit) az előadáson végighúzódó váltakozó jelenlétéből, jellemformálásuk árnyaltságából, finom ütköztetéséből. A színészi interpretáció itt sem sikerült maradéktalanul, de játékuk mélyén őszinteség rejlik.

Antyipov megformálója, Derzsi János nem mindig képes igazán megjeleníteni azt a diabolikus küzdelmet, amelyet ez az ember a világgal és önmagával szemben folytat. Mindez abból is adódik, hogy a regény és az előadás egyik legnehezebben megoldható figuráját kellett megteremtenie.

Pontosan elhelyezett és megalkotott figurák Gromeko (Kátay Endre), Nyikolaj bácsi (Dobák Lajos) és Komarovszkij (Czibulás Péter). Színészi alakításuk biztos, egyenletes összhangban az előadásban betöltött szerepükkel, azok lehetőségeivel.

Szinte teljesen háttérbe szorulnak Gordon és Schlezinger, Zsivago barátai (Kocsó Gábor, Illés Edit), ami azért is problematikus, mert a zárójelenetben kapott hangsúlyuk így ellentmond az előadás egészében játszott szerepüknek. Nem lehetetlen, hogy az a néző, aki magát a regényt nem ismeri, nemis tudja őket elhelyezni a történet menetében.

A többiek helyenként bizonytalanul, eltérő színvonalon járulnak hozzá az előadás energikus jelenlétéhez, de ez esetben az egységes koncepció tagadhatatlan érvénye kerül inkább előtérbe, amelynek a játék is aktív részesévé válik.

Az élet maga a feltámadás - mondja Zsivago -, de ezzel együtt azt is tudja, hogy az élettel a nemlétbe lép be, s ezért nem mindegy, hogy az ember hogyan tölti e rövid szereplését ebben a világban. Elhiheti, hogy a szívében keletkező vérrög öli meg, de elgondolkodhat azon is, amit Zsivago a halála előtt mond el egyfajta üzenetként: a lélek azokba az állandó önmegalázásokba pusztul bele, melyeket nap mint nap kénytelen elszenvedni, s amit egy egészséges szervezet nem viselhet el sokáig. Persze ez is csak egy kérdés a sok közül, melyre az előadás nem ad végleges választ, de nem is feladata a válaszadás. Ez az előadás - csakúgy, mint maga Zsivago -: médium, amely közvetít, nem fogalmaz meg semmit, hanem kérdez.

Egy előadás, melyben sokan a melankolikus lemondást látják. Ezzel szemben a képi és elmesélt világ tragikuma mögött megjelenik az élet csöndesen *ironikus derűje*, amelytől az egész emberivé, konkrétan létezővé válik.

Létezővé, hiszen holtak közt mégis megtalálja az *élőt* (zsivago).

Borisz Paszternak: Doktor Zsivago (szolnoki Szigligeti Színház)

Díszlet: Csikós Attila m. v. *Zeneszerző:* Mártha István m. v. *Jelmeztervező:* Vágó Nelly m. v. *Mozgás:* Pintér Tamás m. v. *A rendező munkatársa:* Mózes István. *Rendezte:* Szikora János.

Szereplők: Mertz Tibor, Sztárek Andrea, Derzsi János, Kátay Endre, Roczkó Zsuzsanna, Földesi Judit, Czibulás Péter, Dobák Lajos, Kocsó Gábor, Illés Edit, Bal József, Tardy Balázs, Ecsedi Erzsébet, Mucsi Zoltán, Győri Franciska, Gombos Judit, Sebestyén Éva, Takács Gyula, Árva László, Fekete András, Bakos Éva, Czákler Kálmán, Harsányi László, Hornung Gábor, Horváth Gábor, Jámbor Erzsébet, Kertész Kata, Mészáros István, Réz Judit, Szabó Zsuzsa, Szalay Szabó István, Tamási Zoltán.

SZÁNTÓ JUDIT

1988 igazsága

Az Andrássy út 60.
a Radnóti Miklós Színpadon

A bemutató óta töröm a fejem: hol az igazság? Elképzelhető-e, hogy a színpadi művek megítélésében, esztétikai-dramaturgiai értékük mérlegelésében szerzett hosszú gyakorlatomat elnémíthatta az a fogékonyság, mely életkorom, ifjúságom meghatározó élményei és egész beállítottságom okán Gosztonyi János új művének problematikájához kapcsol? Elképzelhető-e, hogy művészi érzékem eltompult, és hatalmába kerített a valóságanyag közvetlen hatása? Mert nem is tagadom: az évad során megérintett néhány - elég kevés - színházi élmény, de ilyen erővel egyszer sem láncolt magához a színpad, és másodjára - holott általában még kellemes színházi élményeim legtöbbje sem csábít megismételt találkozásra - a hatás épp ily eleven maradt.

Lehetséges-e, hogy ha a színészek - vagy akár csak egyetlen színész - kiáll a színpadra és felolvassa valamelyik koncepciós per jegyzőkönyvét vagy esetleg Gosztonyi valamelyik forrásanyagát, Szász Béla önéletrajzi írását avagy Arthur Koestler regényét, ugyanez a hatás áll be? Nos, bár vevő lennék e produkciókra is, alig hiszem. A jegyzőkönyvekből hiányzik az írói ítélkezés, a külső szemlélő álláspontja, *az én* álláspontom; az epikai művek természetszerűleg nélkülözik a sűrítést, tömörítést, a helyzetek sarkítását, a lényeges mozzanatok kiemelését. Ami ugyan csak ahhoz a közhelyhez vezet el, miszerint Gosztonyi János drámát írt a témából - de hiszen épp ez volt az a minőség, melyet némely bírálók elvitattak, és még a jobb indulatúak közül is többen úgy vélekedtek, hogy az esztétikailag erősen sebezhető művet csak a téma aktualitása, majd négy évtized múltán is sajnos újszerűnek mondható tényanyaga, valamint a szándék tisztessége menti.

Tisztában vagyok a dráma egynémely gyengeségével magam is. Am ezek gyökerét nem abban látom, hogy Gosztonyi művészileg sűrített dokumentumjátékot írt - mert azt írt - egy önmagában páratlan és sokunkat mindmáig foglalkoztató eseménysorozat *külső* tényeiről, hanem abban, hogy ettől a formulától az irodalmiság, a „mívesség" érdekében időnként elkanyarodik.

Gosztonyi János mindenesetre olyan témát választott, amelyhez előtte csak a kényes területek iránt szenvedélyesen érdeklődő Örkény István mert hozzányúlni, 1979-ben, a halála évében írt *Forgatókönyv* című drámájában. Alapvetően más minőségű és ambíciójú művekről lévén szó, a hasonlítgatást terméketlennek érzem. Az azonban bizonyos, hogy Örkénynek sajnos már nem volt ideje kivárni, míg a feltételek legalább részben megérnek egy teljesebb (még mindig nem a teljes) igazság kimondásához. Így *az Andrássy út* 60-hoz képest a *Forgató*könyvből például még hiányzik két döntő mozzanat: a főhős viszonylagos bűnössége, vagyis részvétele a saját meghurcolását megelőző és azt, persze tudtán kívül, előkészítő üzelmekben, valamint a sztálini szovjet politika, a szovjet állambiztonsági szervek meghatározó, kezdeményező szerepe.

A feltételek ma kedvezőbbek e tragikus korszak megismeréséhez és megismertetéséhez, bár persze tabuk és fehér foltok még mindig jócskán vannak; hovatovább Zinovjev és Kamenyev vagy Buharinék peréről többet fogunk tudni, mint a Rajk-perről és ismeretlen számú kísérőperéről, legalább annyival, ahány évvel az előbbiek korábban estek meg, ami a közeljövőt tekintve nem túl megnyugtató perspektíva. Ennek fényében igazságtalannak és kissé demagógnak érzem az olyan kifogásokat, melyek Gosztonyitól azt kérik számon, hogy *„mi történt a hősben?"*, amikor még azt is csak pontatlanul és hozzávetőlegesen tudhatjuk, hogy *„mi történt a hőssel?"*. Olvassuk csak el újra a mi áldozatainkról szóló évfordulós megemlékezéseket: az adott személy múltjának részletes (bár korántsem teljes) taglalása után kurta mondat koppan a végükön: 194x-ben, 195x-ben a személyi kultusz áldozata lett. Ezen kívül kaptak az illetők közül néhányan utcaneveket, esetleg, újabban, memoárokban szubjektív jellemzéseket - az objektív igazság, a teljes igazság és csak az igazság feltárása késik. Késsen ezért a művészet is? Nézetem szerint kár lenne, hiszen a művész egyfelől intuitíven is ráérezhet az igazság egyes mozzanataira, másfelől elevenen tartja az érdeklődést, sőt vitakedvet provokálva szóra bírhatja a tanúkat, a beavatottakat, kutatásra a tudósokat, a kutatási eredmények publikálásának engedélyezésére az illetékeseket.

Eddig ment el Gosztonyi János - tovább 1988-ban (még 1988-ban is) aligha mehetett. Töredékes forrásanyagokra támaszkodva nem rugaszkodhatott merészebb költői általánosításig - hiszen amint Rubányi nevű hőse nevében is szándékosan idézi Arthur Koestler Rubasovját, úgy meglehet, hogy e Rubányi a lényeget tekintve jobban emlékeztet a Rubasov modelljéül szolgáló Buharinra, mint Buharin későbbi magyar sorstársaira. (Mellesleg ezt a szándékos „hommage á Koestler"-t nem ártott volna nyilvánvalóbbá tenni, hiszen jó néhány epizód - a titkárnő-szerető elárulása, az ancien régime-et képviselő cellaszomszéddal folytatott dialógusok, az egész zárójelenet szinte szóról szóra - *a Nappali* sötétségből adaptáltatott, s ezt szép is, illő is lett volna a nagyközönség előtt is nyugtázni.) Magam a jelen történelmi pillanathoz tökéletesen adekvátnak érzem a Gosztonyi választotta formát, a „megemelt dokumentumjátékot", amely egyfelől a már ismert, nemzeti tudatunkba bízvást átemelhető tényekre támaszkodik, másfelől ezeket a minden érzelmességtől és pátosztól mentes, inkább szikár és ironikus verses nyelvvel el is idegeníti, s ami még fontosabb, modellértékűvé emeli. Az ugyanis, hogy mi zajlott le Rubányi Ervinben, ma még nem válhat modellértékűvé; az, hogy nagyjából mi történhetett vele, már igen. Ez a kettős körülmény pedig pontosan megfelel az elsősorban a külső eseményekre koncentráló dokumentumjáték műformai lehetőségeinek és törvényszerűségeinek.

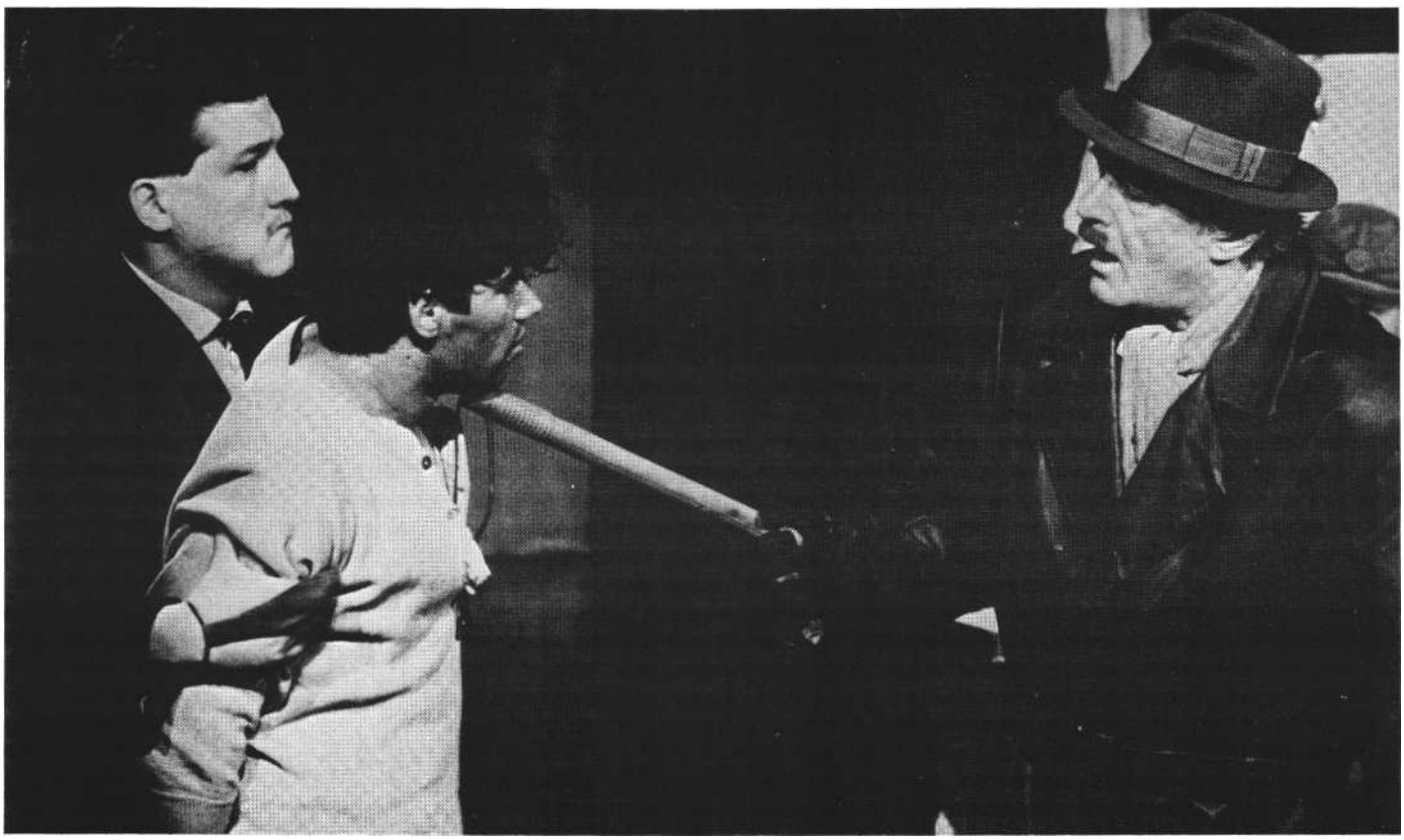
Ide még egy kiegészítő megjegyzést. Koestler Rubasovja eljátssza a számára megírt szerepet: nyilvános tárgyaláson mocskolja magát a forgatókönyv szerint. Nos, éppen ez az a belső folyamat, amely ma talán még a dokumentumjáték szintjén is épp csak érinthető; iszonyú titkai mögé még nem tudunk behatolni, fikciókkal dobálózni pedig méltatlan, szinte blaszfémikus lenne. Szeretném hinni, s szinte hiszem is, hogy Gosztonyi ezért választatja Rubányijával a másik utat, a (vélt) tárgyaláson való szembeszegülés útját, s nem holmi optimista, felemelő kicsengés kedvéért; nemcsak azért, mert ilyen példák is akadtak (ezek aztán soha nem is jutottak közönség elé), hanem azért, mert ez az az út, amelyen emberi értelmünkkel, mai tudásunkkal még követni tudjuk a hőst.

A dokumentumjáték legeredetibb, legsikerültebb és legelborzasztóbb hatású vonulata a mechanizmus ábrázolása: ahogy a derűs, ép testű, szellemű és lelkiismeretű, tevékeny és magabiztos alanyból testileg, lelkileg és szellemileg összetört,

önmagában és addigi értékrendszerében hinni többé nem képes roncsot fabrikálnak, mintaszerű kollektív munkával. Az egymást váltó és kiegészítő, tudományosan kidolgozott vallatási-puhítási technikák egymást váltó és kiegészítő vallatókban öltenek testet, akiknek semmi belső közük az általuk alkalmazott technikához, legfeljebb megjelenésük, modoruk, felszíni készségeik alapján töltik be az épp adott ügyben épp rájuk osztott funkciót; mondjuk, a Hámori nevű egykori jó barát épp a Rubányi-ügyben töltheti be felváltva a bizalmaskodó haver, majd az ismeretséget brutálisan letagadó pribék sokkoló hatású funkcióját, egy másik ügyben akár helyet is cserélhet a talpfétisre felesküdött Farkas Tibériusszal vagy a gyanús eredetű ételt kotyvasztó Bánszegivel-Béjával. A körömszaggatástól az indiánertálalásig ívelő technikák nagyon is kiszámított, de az áldozat számára kiismerhetetlen váltogatásából születik meg a darab kísérteties atmoszférája, az, amiről úgy érezzük: ez valóban ilyen lehetett. A hőssel mindez megtörténik és megtörténhetett, de az, ami benne történt, ezen a helyszínen valószínűleg nem is ábrázolható. Hiszen abban, ahogy Rubányi és a Rubányik erre a kezelésre reagáltak, abban benne van mindaz, ami itt csak említtetik: a hősi, harcos múlt, az üldöztetés, a nehéz küzdelmek, de ennek visszája is, adott esetben a főszereplő korábbi merev dogmatizmusa, az „elhajlókkal" szembeni kérlelhetetlensége, a moszkvai perekhez való engedékeny viszonya, a részvétel a kulákok elleni hadjáratban vagy épp a Tito-ellenes kampány kezdeti szakaszában, az tehát, ami Rubányit a kétségbeesett kifakadásra készteti: „Így hát magam vagyok az, aki jól torkon ragadott - tulajdon főz-tömet zabáltatják be velem." A pincebörtönökben évtizedes előzmények teljesedtek ki, s nem hiszem, hogy ezek ma a filozófiai általánosítás szintjén feldolgozhatók lennének. Meglehet, hogy a feltételek létrejötte, ismeretanyagunk kellő kibővülése esetén nem Gosztonyi János lenne az, aki e korszakról képes lenne megírni az új *Danton halálát.* Adott esetben viszont megírta azt, amit megírhatott, a szárazság mögött érezhetően izzó szenvedéllyel és közlési vággyal, a tényeken művészileg épp annyit formálva, amennyit a „dokumentumjáték" műfaja elbír.

Illetve, mint erre már utaltam, fölösleges cicomák azért vannak, művészkedő betétek, melyek azonban - az anyag szerencsés bosszújaként - nem is szervül-nek az egészhez, és könnyűszerrel lehánthatók lennének. Így idegesítően fölösleges és voltaképp teljesen funkciótlan a szovjet államvédelmi főtiszt meglehetős későn nemzett dundi kisfiának berángatása a zord helyszínekre; mellesleg ha Salmanovits ekképp valóban edzeni akarná sarját a marsallbot majdani átvételére, akkor nem cinikus gazember, hanem megszállott szent, egyfajta új Saint-Just lenne, amely beállítás egyébként Gosztonyitól távol áll. (Azt ugyanis mégsem hihetjük, hogy Salmanovitsnak nem tellett pótmamára.) Hasonlóan nem tudok egyetérteni a hölgyek szerepeltetésével, bár némely kitűnő poénjukról nem szívesen mondanék le; információim szerint a meglehetősen emancipációellenes sztálinista gyakorlat nemis bízott nőkre ily rangos feladatokat, amit a maga szempontjából bölcsen tett, hiszen így nem tette ki magát az érzékenyebb idegzetű nem várható lelki válságainak, amire Gosztonyinál mindjárt két példa is akad (a kettő pedig, mint tudjuk, drámában kevesebb, mint

bánszegi (Berzsenyi Zoltán), rubányi (Nemcsók Károly) és salmanovits (Darvas Iván) az Andrássy út 60-ban



az egy), s kivált Kaskötő Teréz kiscserkész pálfordulása hat kínosan melodrámainak. A pribékek lelkiismereti válságának kérdése egyébként is a fikció itt igen ingoványos terepére téríti a dokumentumdrámát, hiszen a vallatók idáig vezető és innen számos esetben tovább is vezető útja a maga módján éppoly hosszú, bonyolult és talányos folyamat lehet, mint az áldozatoké. Előbb-utóbb a művészettől legalább annyi joggal, mint az áldozatok kapcsán, számon kérhető lesz annak ábrázolása is, hogy mi történt a vallatókban - ma azonban, úgy gondolom, még ennek feszegetése sem vállalható felelősen. Am ha már Gosztonyi mindenképp szükségesnek érezte e katarzisok eshetőségének felvillantását, úgy ezt nyugodtan bízhatta volna férfi szereplőkre is - amit ábrázol, az mindenekelőtt jó mulatság, férfimunka volt.

A többi már szövegelemzés kérdése, mert kétségtelen, hogy vannak a szövegben keresett, túlírt, „lila" - időnként épp a drasztikum túlcsavarása miatt lila - megfogalmazások is, de szerencsére több a találó, a metsző élű, a szavak helyi és általános értékét pontosan kezelő dialógus. Gosztonyi általában sikerrel egyensúlyoz a megemeltség és a keresettség közötti vékony határmezsgyén, és darabját mindenesetre impozáns stílusegység jellemzi.

Egészében kedvező véleményemet a szöveg elolvasása is alátámasztotta, de az élmény igazából a színpadon teljesedett ki. Ami papíron időnként valóban erőltetettnek, spekulatívnak tűnt, az többnyire feloldódott a szereplők egyöntetűen kemény, hiteles alakításában, míg az anyag természetéből is következő rideg monotónia a színpadon hiteles létformává tudott szerveződni. Márton András rendezése sikeresen valósít meg egy paradoxont: a színészek szinte köznapi egyszerűséggel, természetességgel teszik a dolgukat, mintha a világ Legnormálisabb munkafolyamatának lennének közreműködői (s ehhez tartozik, hogy a verselést is igen letompítva épp csak jelzik), s ugyanakkor a folyamat artisztikus, szinte koreografált megszervezettségével és a bizarr szövegpoénok kijátszásával közvetve, de ugyanilyen szuggesztíven az egész folyamat lidércnyomásos rendkívüliségét is érzékeltetik. Vagyis Márton András felismerte, hogy a mű-ben rejlő igazi lehetőségeket akkor sokszorozhatja meg, ha az egymáshoz illeszkedő fogaskerekek rendszerére, más szóval az összjátékra helyezi a hangsúlyt, az

Takács **Katalin** (zsuzsa) és Kelemen Csaba (hámori) Gosztonyi János drámájában (Radnóti Miklós **Színpad)** **(Iklády** László felvételei)

egyénítést, az eltérő színek alkalmazását pedig ennek rendeli alá.

Alighanem az imént említett szerepproblémákkal függ össze, hogy míg a férfiak, sztároktól a pályakezdőkig, egyöntetűen stíluson belül játszanak, a nők hajlanak a cifrázásra, a realista pszichológiai dráma eszközeinek alkalmazására; Kerekes Éva meg éppenséggel Nyilas Misijének a felnőttek világára való ártatlan gyermeki rácsodálkozását lopja be a „stukis" alhadnagynő szerepébe. A kivétel Takács Katalin, akinek szerepe íróilag határeset: a családtagok megzsarolása, szeretteik árulójává való züllesztése valóban megkíséreltetett, ámbár aligha ezen a helyszínen (elvégre mit ér a nyomozó hatóság egy, a pince falai között rekedt hitvesi pofonnal?) - mindenesetre ezt a szerepet is át lehetne billenteni melodrámába, és a színésznőt dicséri az a finom tartózkodás, a belső vibrálások stilizált kifejezése, amellyel mégis a szükséges stílus-hoz képes adaptálni a kényes szerepet.

Ami a vallatók figuráit illeti, sajátosságuk a szinte teljes felcserélhetőség, az a kisebb-nagyobb fokú személytelenség, ami adott esetben a kívülről való ábrázolás velejárója. Ezt egyébként kétszer is módom volt próbával ellenőrizni. Először akkor, mikor rövid szinopszist kellett készítenem a műből, s kitűnt, hogy tartalma közölhető egyedül Rubányinak a megnevezésével is, ellenjátékosai csak kórusként funkcionálnak; másodszor akkor, mikor másodjára néztem meg az előadást, s ekkor Miklósy György helyébe beugorva maga Gosztonyi játszotta Farkas Tibériusz szerepét (a neveket egyébként szándékosan írom hagyományos nagybetűvel, a kisbetűs formulát a modorosságok egyikének tartom). S bár Miklósy sokkal érettebb, kidolgozottabb alakítást nyújtott az érezhetően lámpalázas szerzőnél, kiderült, hogy a figura éppoly elfogadható, éppoly hiteles Miklósy vérbő, színes, mintegy reneszánsz hóhéri kópiájában, mint Gosztonyi száraz, csak a szadista kegyetlenségre szűkített változatában. Márton András és a színészek érdeme tehát az egyénítés pontosan adagolt, funkcionálisan hibátlan mértéke; ezen belül az év egyik legjobb epizódalakításának mondható Nagy Sándor Tamás Gattermannja. A színész kihasznál-ja azt a Gosztonyi által épp csak jelzett lehetőséget, hogy minél följebb van valaki a hierarchiában, annál kevésbé felcserélhető, annál inkább lehet önmaga, hiszen az alezredesről például megtudjuk, hogy már az Andrássy út 60. előtt is volt valaki, nevezetesen Rubányi harcostársa,

spanyol frontharcos, sőt kizárt elhajló is; ezen adatok ismeretében tökéletesen hiteles az a Nagy Sándor Tamás által kidolgozott már-már bölcs, lazán elegáns, kifinomult hóhér, aki valószínűleg drága árat fizetett cinizmusáért, de most már otthonosan berendezkedett benne. Hasonló tágabb mozgástér juthatna Csíkos Gábor Balog Abrisának is, s a színész helyesen emeli ki alapgesztusként a hazai góré hozzáférhetetlen nyerseségét, rosszkedvű brutalitását - kár, hogy a merevséget nem interpretálja elég hajlékonyan. Valamivel halványabb a lehetségesnél Kiss Jenő Hunyája is, mint aki nem tisztázta helyét a hierarchiában. Hibátlanok viszont a közrendű pribékek, elsősorban Kelemen Csaba tenyérbemászó zsúrfiúja, de Malcsiner Péter f. h. (Jóna), Berzsenyi Zoltán (Bánszegi) és Miklósi Ferenc (Béja) is, mint ahogy Bellus Attila f. h. (Főnyi Tamás) is meggyőzően, sőt felkavaróan formálja meg az önmaga és mások árulójává „pépesített", de sorsába még mindig forradalmi értelmet belopni próbáló szerencsétlen értelmiségi balekot. A másik vádlott-társ, valamint az ügyész szerepében viszont Somhegyi György és Verdes Tamás csak szöveget mondanak; igaz, szerepük rövid és vázlatos, de alapgesztust lehetett volna találni hozzájuk.

A hierarchia csúcsán természetesen ketten vannak: Nemcsák Károly mint Rubányi Ervin és Darvas Iván mint Salmanovits, a szovjet tanácsadó. Mind-kettő megítélése a kritikákban vegyes volt. Nemcsák esetében többen is küszködtek a problémával, hogy vajon a jelentékeny fiatal színész erősen fizikális, valami elemi vadságot kisugárzó alkata alkalmas-e egy értelmiségi megformálására? Nos, úgy gondolom, ha Rubányi nem is annyira felcserélhető, mint vallatói, e dokumentumjátékban ő sem reprezentálja pusztán önmagát; ő elsősorban Az Áldozat, s csak utána ilyen-olyan konkrét adottságokkal rendelkező személy. Azt a roncsoló hatást pedig, melyet a főszereplő mechanizmus egy emberi személyiségben végezhet, Nemcsák olyan totális odaadással, olyan nagyvonalúan s egyszersmind részletgazdagon ábrázolja, hogy itt és most nem kelt hiányérzetet. Meglehet, valóban nehezebben birkóznék meg egy intellektuel forradalmár belső tragédiájával abban az általános érvényű, az emberi folyamatok-ra koncentráló drámában, melyet egyes bírálók hiányolnak, én még ezt sem állítanám; ha Nemcsák talán nem is „az" értelmiségi, egyfajta értelmiségit már most is hitelesen, a rá jellemző izzó szuggesztivitással jelenít meg.

Darvas Iván Salmanovitsáról lényegében az hangzott el, hogy a művész poénkodik. Ebben, kétségtelen, van igazság, bár talán nem véletlen, hogy ez épp azon pontokon feltűnő, melyekben maga a darab is a poénkodás felé billen (a kis Aladárral való intim játékok, a nőkkel való enyelgések). A szerep lényege azonban az, hogy negatív karizmája legyen, olyan abszolút kisugárzása, mely azonnal nyilvánvalóvá teszi, hogy élet és halál pincebéli urai fölött ő itt az úr, a többiek csak szerény végrehajtók. Darvas alakításában megvan ez a démoni karizma, az ő profisága fényében e buzgó és tevékeny segédek valóban csak amatőrré degradálódnak, s nehezen dönthető el, hol csap át a figura hézagtalan önelégültsége a színész játékos öntetszelgésébe. Végezetül pedig hadd nyugtázzam azt az egyetlen néma pillantását, amellyel a butácska Katus lelkesült kérdését (hogy lehet a Sztálinnal való találkozást egyáltalán túlélni?) a létező hierarchia végső perspektíváiig hosszabbítja meg.

Az előadás színpadi környezetét a bírálók egyöntetűen s teljes joggal értékelték magasra. A Radnóti Színpad valaha oly reménytelennek tűnő szcenikai feltételeit előadásról előadásra meggyőzőbben sikerül leküzdeni, illetve a nézőkkel feledtetni, már-már a teljes értékű színpad magától értetődőségének benyomását keltve - nyilván rengeteg munka, küszködés, kísérletezés árán. Menczel Róbert most talán az eddigi csúcseredményt érte el: színpada - ez a ma is parányi színpad - a határtalanság és a bezártság érzetét kelti egyszerre. Egy szinte végtelen labirintusrendszer egyik sejtjét látjuk, mely e rendszer valamennyi lényegi elemét magába sűríti.

Az előadás egésze vérbeli csapatmunkát mutat, közös célra lelkesen szövetkezett művészek ihletett együttműködését. Ha megtévesztett Gosztonyi János vállalkozásának jelentősége és érvénye - mindenesetre megnyugtat a tudat, hogy e tévedésben legalábbis az előadás kéttucatnyi közreműködőjével osztozom. Azért mégis remélem, hogy a továbbiakban jó néhány ezer néző is csatlakozik hozzánk.

Gosztonyi János: Andrássy út 60. (Radnóti Miklós Színpad)

Díszlet: Menczel Róbert m. *v. Jelmez:* Csík György m. *v. Dramaturg:* Zsótér Sándor. *Szcenikus:* E. Kiss Piroska. *Zenéjét összeállította:* Novák János. *A rendező munkatársa:* Balák Margit. *Rendezte:* Márton András.

Szereplők: Nemcsák Károly, Takács Katalin, Csíkos Gábor, Nagy Sándor Tamás, Kelemen Csaba, Kiss Jenő, Malcsiner Péter f. h., Miklósy György-Gosztonyi János, Kerekes Éva f. h., Herczeg Csilla, Thirring Viola, Dőry Virág, Berzsenyi Zoltán, Miklósi Ferenc, Ver-des Tamás, Somhegyi György, Bellus Attila f. h., Darvas Iván.

CSERJE ZSUZSA

Csontváz-jegyespár

Gogol Háztűznézője Pécsett

írig tartó szerelem létezik. Jóval ritkábban sírig tartó mátkaság. Síron túli jegyesség azonban nemigen. A színházban mégis minden megtörténhet. Látomások, víziók éppoly valóságosak lehetnek, mint bármely előttünk játszódó valódi cselekmény. Ezek a víziók olykor a szereplők lelkéből erednek, máskor a rendezői gondolatot teszik átláthatóvá. Ilyen rendezői vízió Csiszár Imrénél az a csontváz-jegyespár, amely *a Háztűznéző* előadásán időről időre - zenei effektusok közepette - megjelenik. A két csontváz - felöltöztetve vőlegénynek és menyasszonynak - az előszínpad két oldalán áll, közel hozzánk, nézőkhöz. Koszlott-szürke mára hófehér ruha és fátyol, szakadt a zsakett, s amikor fénycsóva vetül e két kaszvadt alakra, szürrealista képi világ tárul elénk: a soha be nem teljesedő mát-kaság elrettentő rekvizituma.

Csiszár a híres és korszakos Efrosz-előadás után is próbált és tudott újat mondani, s így izgalmas előadást hozott létre *a* Háztűznézőből, amely egyébként a ritkábban játszott Gogol-darabok egyike.

A darab megírásának körülményeihez hozzátartozik az a történet, amely szerint 1832-ben Gogol összevitatkozott barátjával, Szergej Akszakov íróval. Akszakov azt állította, hogy a korabeli orosz valóság semmilyen anyagot nem szolgáltat komédia írásához. Gogol hevesen tiltakozott: „Ez nem igaz... Mindenütt csak úgy kéredzkedik a komikum... Minthogy magunk is benne élünk, nem vesszük észre, de ha művészi formában jelenik meg a színpadon, gurulni fogunk a nevetéstől, ha magunkra ismerünk." Az író 1833-ban kezdett dolgozni *a Háztűznézőn,* amely eredetileg *a Kérők* címet viselte, s a vidéken játszódó történet néhány kérő vetélkedését ábrázolta. 1835-ben barátja, Mihail Pogogyin író és történész ekképpen közli első benyomásait a darabról: „Micsoda vidámság, micsoda mulatság! Mennyire éles eszű és igaz! Micsoda csinovnyikokat, kancelláriai szolgákat, földbirtokosokat, bárókat teremt a színpadra! Elsőrangú tehetség!" 1836-ban és az 1840-41es években Gogol csak-

nem újraírja a komédiát. A cselekmény színhelyét ukrán kisvárosi környezetből Pétervárra helyezi át, vezérszálul pedig Podkoljoszin magatartását teszi meg: hogyan alakulnak a házasságról alkotott elképzelései. Belinszkij volt az, aki külön fölhívta a figyelmet Podkoljoszin magatartásában a határozatlanság általános emberi jegyeire. „Amíg csak szándékról van szó, Podkoljoszin a hősiességig határozott, ám ahogy a megvalósításra kerülne a sor - elgyávul. Ez a *betegség* Podkoljoszinnál okosabb és műveltebb emberek számára is ismerős."

A darabot először 1842-ben mutatták be Pétervárott, majd két hónappal később a moszkvai Nagy Színházban is műsorra tűzték. Azóta a világon mindenütt játszszák, ám közel sem oly gyakorisággal, mint A revizort. Hazánkban először 1923-ban került színpadra a Nemzeti Színházban Hevesi Sándor fordításában és rendezésében. Am a bohózati elemek sajátos gogoli humorát a korabeli közönség nem igazán értette, az előadás megbukott. 1945-ben Honti Rezső fordította le a komédiát *Leánynéző* címmel. 1951-ben az akkori Honvéd Színház tűzte műsorára a darabot, s ez alkalommal Lukács György méltatta Gogol plebejus szatíráját. Ezután a mű *Háztűznéző* címen, Makai Imre fordításában került színre több vidéki városban, legutóbb Szegeden, Debrecenben és Békéscsabán. A darab előadásait többnyire a komédiai hang jellemezte.

Gogol mindent látott Miklós cár korának orosz világából. Látta a roskadozó nemesi udvarházakat, a poros levegőjű irodákat unatkozó hivatalnokaikkal, belelátott a gazdag kereskedők otthonába, a nagyvárosi léhűtők hivalkodó életébe s a női budoárokba is. Ahogy Goncsarov írta: „Gogol kétségkívül realista, mert kinél találunk reálisabb személyeket, mint nála. Ő elbújva sír - mivel szatírája magában foglalja az egész hús-vér Oroszországot, mindennel, ami benne él és lélegzik, mindennel, ami benne negatív."

E negatív alakok egytől egyig magatehetetlen emberek, akik bár szeretnének sorsukon javítani, többnyire képtelenek rá. S azzal, hogy megmutatja kártékonyságukat, Gogol kinevetteti őket. Ezért aztán a mindenkori előadások többnyire a szatíra eszközeivel élnek, bár az időnkénti tragikus felhangok szinte elhagyhatatlanok a *Háztűznéző* előadásaiból.

Ujlaky László (Podkoljoszin), Moravetz Levente (Kocskarjov) és Oláh Zsuzsa (Agafja Tyihonovna) a pécsi Háztűznézőben

Efrosz volt az, aki 1975-ben, amikor immár másodszor rendezte meg a darabot, újra felülvizsgálván a gogoli előadástradíciókat, új kérdéseket vetett föl a mű színpadi megvalósításával kapcsolatban: „Egyébként, hogy a darab a közönség körében érdeklődésre találjon, a nevetségest kell-e keresnünk? Inkább bontsuk ki a filozófiáját! Nem valami különleges, körülményes filozófiára gondolok, hanem olyanra, amely mindenki számára érthető, mert természetes érzéseinkkel rokon. A közönség csak akkor kezd valamibe bekapcsolódni, ha úgy érzi, hogy őszintén szólnak hozzá. Itt van egy ember, aki magányosságában végső lépésre határozza el magát. Természetesen mindenki másképp éli az életét, de egy idegen sors mégis visszhangra kell találjon. »Az ember csak él, él, aztán a végén mindentől megundorodik« - sóhajtozik Podkoljoszin. Nyomorúságos életéből boldogság után vágyódik. Lehetséges - gondolja -, hogy a házasságban rejlik a boldogság. Ha *a Háztűznéző* a boldogság utáni sóvárgásról beszél, és Podkoljoszin határozatlanságában egyben kételyei is kifejezésre jutnak, miszerint a boldogság mégsem a házasságban rejlik - akkor máris előttünk áll egy valóban drámai alak lényege, szemléljük bár nevetségesnek vagy nem nevetségesnek."

Amikor Efrosz a boldogság elérésének szomorú kísérletére mutatott rá, egyúttal rávilágított a bohózati szituációk mögötti mélyebb mondandókra is. Ezek kifejezése érdekében toldotta meg a komédiát prológgal és epilóggal, s egyéni vízióinak megformálásával kiragadta az eseményeket a mindennapok szintjéről, új minőségű előadást hozva létre.

Csiszár jól tudja, mi a korszerű színház, s azt is, hogy Efrosz után a *Háztűznézőt* nem lehet hagyományos vígjátéknak megrendezni. Efrosz a mű kapcsán *a Szerelmem, a próba* című esszéisztikus művében olyan érvényes gondolatokat fejt ki Gogol komédiájáról, amelyeket a ma rendezője nem hagyhat figyelmen kívül. A műelemzés hat Csiszárra is, de a színpadi megvalósításban mégis saját útját járja. Érvényes és hiteles előadása önálló alkotás, még ha néhol felemás is.

Csiszár térben és időben kitágítja a darab világát, amikor realista szobabelső helyett egyetlen óriási fotelt helyez a színre. A háttérben a sötét függönyön a csillagos égbolt látható, az elpiszkolódott, óriási ágytakaróval lefedett fotel alatt egy pár cipő, lavór, a fotel oldaltámlájához rögzítve két kis asztalka, rajtuk gyertyatartó, hamutartó tele csikkel. Erős dohányos ez a valódi agglegény, keze már remeg a nikotintól, gyakran krákog is. Szinte neurotikus alakot mintáz Ujlaky László, minden mozdulata elfojtott félelmekről, gátlásokról, pszichés zavarokról tanúskodik. A házasulástól való félelem egész valóját átjárja, még a „nősülni" szót is alig meri kimondani. Úgy kucorog foteljában (ez a bútordarab egész begubózó életének, otthonának esszenciája), mint aki tulajdonképpen jól érzi magát ebben a kuckónyi biztonságban, távol a világ szörnyűségeitől. Félszeg személyiségétől az sem idegen, hogy magányában hegedüljön. Amikor hosszú huzavona után ünnepi öltözékében, rogyadozó térddel elindul végre leánykérőbe, az utolsó pillanatban még visszaszökik és hegedül egyet.

Pedig Kocskarjov, a „legjobb" barát csodálatos képet próbál festeni a házasságról. Am mi látjuk a dolgok fonákját, s tudjuk, mi rejlik rábeszélő szavai mögött. Kocskarjov a pécsi előadásban saját házassága rabságában vergődő, túl korán nősült szép fiú, akit éppen nem a jóindulat vezérel, amikor barátját házasodásra biztatja. „Ha nekem rossz, legyen másnak is az" - gondolhatja magában. Egy rendezői fantázia szülte jelenetben megjelenik a színen Kocskarjov felesége is, ordibáló, rikoltozó, elviselhetetlen kölykeikkel, ölében tartva a legkisebbet, a

Oláh Zsuzsa (Agafja Tyihonovna) és Lang Györgyi (Arina Pantyelejmonovna) Gogol Háztűznézőjében **(Soltész Éva felvételei)**

hatodikat. E rövid intermezzo láttatja velünk, milyen is lehet e fiatalember élete s általában a házasság „perspektívája". Moravetz Levente híven képviseli a rendezői elképzelést. Elegáns barna sáljával jóképű selyemfiú benyomását kelti, aki még nem élte ki magát (a barátjának szánt menyasszonyt is hevesen szájon csókolja); valójában a családapa szerepével meghasonlott csődtömeg, akit leginkább az irigység motivál. Indokolttá válik tehát az a hatalmas ambíció, az az ellenszenves erőszakosság, amellyel Podkoljoszint a nősülés útjára szeretné téríteni.

Nem túl jó véleménye van az emberekről Csiszárnak, Kocskarjovról legalábbis rosszabb, mint amilyennek ezt a figurát a színpadon valaha is láttatták. Hitelességéhez azonban nem fér kétség. Majdnem ilyen ellenszenves a nyafka kereskedőlány, a menyasszonyjelölt Agafja. Otthonában (Vayer Tamás tervezte a díszleteket és Szakács Györgyi a szereplőket oly plasztikusan jellemző jelmezeket) a falon csipkeszerű képkeretábrákkal zsúfolt tapéta, giccses porcelánfigurák, dísztárgyak s egy madárkalicka rendezik a teret. Almatlanságtól és romantikus álmoktól karikás szemű Oláh Zsuzsa Agafja Tyihonovnája, akinek minden porcikája elfojtott szexualitástól remeg. De rárakódnak az illem és a viselkedés szabályai, s mind ez együtt nevetséges, rémséges és anakronisztikus megnyilvánulásokat eredményez. Így érthető igazán, milyen lelkesen dicséri a legszörnyűbb kérőket is. Mindegy, csak férfi legyen! Ellenszenves, nevetséges és kisszerű vonásaik csak ilyen elfogult tükörben válhatnak pozitív tulajdonságokká. Oláh jó stílusérzékről tanúskodó monológjában, amelyben rábeszéli magát e férfiakra, szánalmasan nevetséges, miközben tekintetéből állandóan valami végzetes szomorúság árad. Időnként ő is megretten a házasság gondolatától, s lelki tusái közepette látja maga előtt a rémséges képet, azt a bizonyos víziót, soha be nem telje-sülő mátkaságának síron túli képét. Arca majdnem halottfehér, szinte lárvaszerű. Egyébként nem ő az egyetlen, akit ilyen külsővel jellemez a rendező. A szereplők arca többnyire maszkszerű; fekete ceruzával keretezett szemük gyakran kifejezéstelenül mered a világba.

A kérőket alakító színészek inkább a hagyományos vígjáték sémáiban gondolkoznak. Bár Ujvári Zoltán alkatilag nem igazán alkalmas Tojasov figurájára, játékával megpróbálja ellensúlyozni ezt. Saját komikus nevét természetesen viseli, de a másén vad kajánsággal röhög, nincs tudatában határtalan önzésének és kisszerűségének. A málnaajkú Anucskin (Pálfai Péter) arcára fagyott mosolyával pontosan olyan sznob, ahogyan azt Gogol megírta. Sztarikov kereskedő (Matoritz József) csak pillanatokra jelenik meg, de ezalatt még az is elképzelhető, hogy a nagynéni szeretője, olyan otthonosan járkel a házban. Csiszár a kérők koszorúját remek koreográfiával rendezi meg. Ahogyan érkeznek és távoznak, ahogy egymás mellett ülve várakoznak, szinte agyonnyomva egymást, ahogy ördögien vigyorognak, kajánul dicsekszenek, ahogy gusztustalanul, epedve közelítenek a menyasszonyjelölthöz (Zsevakin egyenesen odanyomja alsótestét a lányhoz), az nemcsak pregnánsan mutatja ezeknek az embereknek a jellemét (és jellemtelenségét), de társadalmi körképet is rajzol. Zsevakin tengerész alakítója, Sipos László azonban nem csupán a figura nevetséges voltát ábrázolja. Ez a szexuálcentrikus kalandor pantomimszerű mozgással leplezi le önmagát. A kopasz és kackiás figura, aki hódító kalandjaival dicsekszik, végül kénytelen elmesélni tizenhét meghiúsult házassági kísérletét. Becsapottságát ecsetelő monológjában jelen helyzetének szomorúságát azzal érzékelteti, hogy lenyalja azt a néhány hajszálat, amely eddig égnek meredt! A „nőkről" való lemondás finoman szimbolikus mozdulata ez, s a színész, miközben brechti módon avat be szánalmas életének titkaiba, úgy egyensúlyoz tragikum és komikum határán, hogy nevetésünket és szánalmunkat egyidejűleg megszerzi. Fjokla Ivanovna házasságszerzőt hagyományosan alakítja Vári Eva, szabályos vígjátéki figurát játszik; Arina Pantyelejmonovna, a nagynéni Lang Györgyi megformálásában szinte jelentéktelen, s ha mégis kacagásra késztet, azt inkább külsejének köszönheti, amelyet egyéb eszközök híján használ fel. Dunyaska (Dévényi Ildikó) kifejezően blazírt egykedvűséggel lötyög át a szobán, s egyetlen asztal leporolásával az egész takarítást elintézettnek tekinti, végül pedig plebejus elégtétellel konstatálja a vőlegény hőstettét, az ablakon való kiugrást.

Négy színész valósítja meg a rendező elképzelését s követi azt a stílust, melyet Csiszár kijelöl: Sipos László tragikomikus tengerésze mellett a három főszereplő; Morovetz Levente s a jegyespárt alakító Oláh Zsuzsa és Ujlaky László. A legkifejezőbb jelenetek egyike, amikor Kocskarjov magára hagyja az ifjú párt. Félénkségükben mindketten más-más sarokba menekülnek egymás elől. Fél-nek is egymástól, meg közelednének is. Nincsenek szavaik a valódi beszélgetésre, csak sablonokat tanultak világéletükben. A vágy és a zavar szinte lehetet-lenné teszi a kommunikációt. Ujlaky-Podkoljoszin, gátlásait leplezendő, magában beszél, kezét tördeli, zavarában néha még hegedülő mozdulatokat is tesz. Végül a leány az, aki leküzdve szemérmességét, tárt karokkal közeledik. S ekkor úgy esnek egymásnak, mint kiéhezett állatok - a pillanat azt is érzékelteti, talán valóban egymásnak valók ők ketten. A lány lelkesülten kirohan, s a magára maradt, a nősüléstől eddig ódzkodó vőlegényjelöltet is elragadja a lelkesedés. Szép szavakkal ecseteli magának a boldog jövőt, mozdulatával képzeletben már karolja is a lányt, már az esküvői menetben lépeget, ám a túlfűtött várakozás végül önmaga ellentétébe csap át, s úrrá lesz rajta a rettegés. Megszökik.

Utoljára akkor látjuk, amikor visszamenekül biztonságos kuckójába, előveszi kedves hegedűjét, és előcsalogatja belőle Mendelssohn Nászindulójának hamis-ra sikeredett dallamait. S a szereplők, a többiek sorra felvonulnak, és némán néznek ránk nagy, kontúros, kérdő szemekkel.

Gogol: Háztűznéző (pécsi Nemzeti Színház)

Fordította: Makai Imre. *Díszlet:* Vayer Tamás m. v. *Jelmez:* Szakács Györgyi m. v. *A rendező munkatársa:* Czipó Gabriella. *Rendezte::* Csiszár Imre m. v.

Szereplők: Oláh Zsuzsa, Lang Györgyi, Vári Éva, Ujlaky László, Moravetz Levente, Ujvári Zoltán, Pálfai Péter, Sipos László, Dévényi Ildikó, Németh János, Szivler József.

CSIZNER ILDIKÓ

Balanszírozás

A Kényes egyensúly Veszprémben

Edward Albee egyszer azt nyilatkozta, hogy olyan drámákat ír, melyekben együtt van jelen Szophoklész emberfacsaró, erkölcsi dilemmák egész sorát felsorakoztató lélekbúvárkodása és Noel Coward szellemessége, könnyed, pergő stílusa. A szophoklészi tartalom azonban csak egészen kivételes esetben fér bele a cowardi formába.

A nálunk ismert - és az író munkáinak csak töredékét jelentő - drámák közül ez csak egyben, az 1961-62-ben írt *Nem félünk a farkastól* címűben sikerült maradéktalanul. A társalgási dráma mint forma mögül olyan általános életérzések rajzolódtak ki, melyek a XX. századi embert néhány évtizedes eltolódással, de mindenütt a világon végigkísérik. George, Martha, Nick és Honey párbeszédeiben az értékek devalválódásának, a kilátástalanságnak, a megmagyarázhatatlan félelmeknek, az illúziókba menekülésnek értelmiségi kórképe íródott meg. S Albee a jelenből indulva olyan múltanalizálást is végzett, melyből a reménytelen jövő is egyértelműen megjósolható.

Ezt a jól sikerült drámát próbálta leképezni néhány évvel később (1966-ban) *a Kényes egyensúlyban. S* mint ahogy az lenni szokott, a jónál nincs jobb; Albee önepigonsága gyengébb művet eredményezett. Ahogy ezt Osztovits Levente az Albee-kötethez írt utószavában megfogalmazza: „Albee ezúttal nem tudott igazán fölébe keveredni szereplői szubjektív, megindító vallomásainak, nem nézi elég magasról őket. Ezért csúszik olykor-olykor egy-egy melodramatikus felhang az igazi és tragikus érzelmek közé."

A kiindulópont ugyanaz, mint *a Nem félünk a farkastólban:* a család. *A Kényes egyensúly* szűkebb családja is megszokott és természetessé merevült mindennapjait éli. Mert náluk az a természetes, hogy Agnes katonás szigorral eljátssza a családfő szerepét, Tobias kiürülten, elfáradtan, beletörődötten engedelmeskedik, Claire, Agnes húga pedig alkoholizmusba menekülve éli saját, és szúrós szavú kívülállóként nézi a másik két ember tragédiáját. Ezt az egyensúlyt még Júlia, az éppen negyedik házasságából menekülő örök gyerek sem borítaná fel, hiszen megszokták már hazaszokéseit, ismerik reakcióit, tudják, hogy mikor melyik szó- vagy mozdulatorvosságot kell alkalmazni vele szemben. A kizökkentő ellensúly ezúttal Edna és Harry, a család barátai. Ők már egy lépéssel előrébb járnak, mint Agnes és Tobias, ők már tudják, hogy nincs meleg, meghitt otthonuk. Nemcsak mernek kettesben maradni, de még hiszik, hogy valaki tud és akar rajtuk segíteni. Albee valami szorongató-fojtogató érzést közvetít általuk. Megjelentetésükkel erősödnek az abszurd felhangok anélkül, hogy az egész drámát elvinnék az abszurd felé. Ahhoz ugyanis túlontúl reálisak az egyéb élethelyzetek, túlságosan is földhözragadt a többi szereplő.

Hogy mi okozza Edna és Harry félelmeit, arra Albee nem ad magyarázatot. Megmagyarázta, sőt ízekre szedte ezt a problémakört korábban, Martha és George szócsatáiban. Az ő „farkasukat" megtalálta az író. Ednáét és Harryét nem is kereste. Elfogadta a „van"-állapotot.

Még jobban hiányoznak az okok a többi szereplő körül. Az egymással való kapcsolatukon kívül nem tudni meg róluk semmit. Miért retteg Agnes attól, hogy életét a bolondokházában fogja végezni, mi tette Tobiast cinikussá, miért nem tud Júlia a saját lábán megállni, miért erőlteti magára Claire a család bohóca szerepét? Titok. Albee ugyanis bezárja utánuk az ajtót, és a külvilág zajainak, a társadalmi környezetnek, melyben élnek, nem enged teret. Múlt nélküli emberek kínlódnak egymás mellett, akiknek még a jelene sem igen tudott. Mert a korukon kívül - a férfiak hatvan felé járnak, feleségeik néhány évvel fiatalabbak, míg Júlia harminchat éves - Albee számára nem fontos, hogy melyik társadalmi réteghez tartoznak, mi a foglalkozásuk, hogy kik ők.

E sterillé tett szituációban nem szúr-nak oly erővel a szavak. Pedig a darab arról is szól, hogyan lehet a szó erejével „kibeszélni" a házból a nem szívesen látott vendégeket - visszaállítani a rendet, kitiltani a félelmet, melyet Edna és Harry akart becsempészni az otthonba, mely már csak a benne lakók képzeleté-ben létezik. A betolakodók legfeljebb csak előhívják ezeket az önfegyelemmel, delíriummal, közömbösséggel palástolt - de a ház lakóiban rég ott rejlő - érzéseket.

E relatív hiányosságok nem jelentik azt, hogy nem érdemes elővenni a dara-bot, hiszen Albee az emberről így is sokat elárul. Ahogy azt Osztovits Levente a dráma műsorfüzetben is idézett utószavában találóan meg is fogalmazza: „Idős szereplői a maguk belső poklától való félelem nyomása alatt keresik a kapcsolatokat, de a másik poklának átvállalásától éppúgy rettegnek, mint önmagukétól, melyet purgatóriummá hazudnak át."

Hogy Paál István volt az, aki hosszú idő után a darab megrendezésére vállalkozott, talán nem véletlen. Az nem biztos, hogy aki egyszer megrendezi *a Nem félünk a farkastólt,* annak szükségszerűen el kell jutnia *a Kényes egyensúlyig.* Bár ez utóbbi akár Albee sikerdarabjának még letargikusabb, még szkeptikusabb második felvonása is lehetne. Paál István azonban nem a darabok valamelyikét, hanem nagy valószínűséggel Albee világát szereti. Ezen keresztül vallhat az őt olyannyira foglalkoztató értelmiségi életérzésről. Az 1978-as szolnoki *Nem félünk a* farkastól-rendezése óta éppen annyi idő telt el, hogy Martha és George *a Kényes egyensúly* szereplőinek korát elérje, és életérzésekben is hozzájuk simuljon. E két testvérdráma között Paál 1982-ben Szolnokon stúdió-előadásként színpadra állította Albee két abszurdját, A *homokládát* és *az Amerikai Álmot,* remek előadásban, nagyszerű színészi teljesítményekkel igazolva, hogy a húsz évvel azelőtt írt két mű milyen közel hozható hozzánk, és milyen egyszerűen tehető színházi kultúránk részévé.

A Kényes egyensúly megírása óta is több mint húsz év telt el, s nemhogy avult, kopott volna, hanem aktuálisabb, mint a Horvai István rendezte 1972-es vígszínházi előadás idején. Ugy látszik, éppen ennyi időre volt szükség ahhoz, hogy az akkor amerikainak kikiáltott életérzések rajtunk is eluralkodjanak; erősödjön körülírhatatlan félelmünk, fokozódjon mások iránti bizalmatlanságunk, taszítsuk egymást, miközben közeledni szeretnénk, és kitaláljuk önmagunk és mások kínzásának legváltozatosabb eszközeit. Meg hogy kiütközzék rajtunk a deviancia valamelyik formája.

Ezért is találó Menczel Róbert játéktere, a polgári kényelemmel berendezett - mégis rideg és lepusztult hatást keltő - nappali, melyben a család tagjai egy fotel mélyére bújva, hintaszékben ringatózva vagy szálfaegyenesen a kanapén ülve elárasztják egymást szózuhatagaikkal. Fölfelé lépcsősor vezet a különszobák, a búvóhelyek, a „magánzárkák" felé. Hogy ezek is láthatók, azért jó, mert a látszatviaskodás ezekért folyik. A nem várt vendégek nemcsak megtöltik a lakást, de egyben ki is robbantják az enyém-tied-övé

háborút. E zárt tér csak reggel, a mindenkit kifárasztó nagy csata után nyílik meg. Az addig elsötétített ablakokon széthúzzák a függönyöket, és beragyog a reggeli napfény, láthatóvá válik, hogy a falakon túl minden csupa zöld. Csak addigra belül minden megfagyott.

A nappali „dísze" azonban vitathatatlanul a lépcsőforduló alatt meghúzódó bár. Italospulttal, temérdek üveggel. Azért nem mondom, hogy díszlettervezői telitalálat, mert a hajdani vígszínházi előadás díszletére az akkori kritikák már elsötötték ezt a jelzőt. Fehér Miklós gondolta először úgy, hogy ezzel a „státusszimbólummal" jellemzi ezeket az embereket. S ráadásul - némi iróniával - csak néhány könyvet helyezett a szobába, azokat is a háttérbe, hogy a bárszekrény fényét ne homályosítsák el. Ezzel egy-ben valószínűsítette azt is, hogy a darab leépülőfélben lévő értelmiségiek között játszódik.

Itt most Menczel Róbert díszlete még ennyire sem árulkodik a szereplők kilétéről. Helyette inkább zavartságuk, dühük, félelmeik, szorongásaik leplezéséhez nyújt segédkezet. Hiszen, ha a szó kevés, mindenki a bárhoz lép, és a pohár felé nyúl. Szinte sztereotípiává válik a beszélgetéseket záró, továbblendítő vagy megakasztó „kérsz egy pohár italt?" kérdése. Júlia is az ital körül teszi meg első lázadó mozdulatait. Testével védelmezi az üvegeket, nehogy Edna és Harry, betolakodók, a szobáját elfoglalók, a szülei szeretetéből részt követelők ezt is elorozzák.

S ahogy a díszlettervező nem köti helyhez és időhöz a történetet, ugyanúgy nem árulkodnak Hruby Mária jelmezei sem. Júlia éppúgy viselhetné farmernadrágját a hatvanas évek Amerikájában, mint a nyolcvanasok Budapestjén. Szolid, se túl gazdag, se túl szegény állapotot sej-tető a házaspárok ruhatára. Csak Claire-t öltözteti a tervező rikítóbban. Igy aztán el kell hinni, hogy nemcsak különc viselkedésével, hanem sárga-piros lebegő ruhájával is nővére tip-topságát és vasfegyelmét akarja vitatni.

Míg a vígszínházi előadásban körülbelül szerepeikkel egy korban voltak (Várkonyi Zoltán játszotta Tobiast, Sulyok Mária Agnest, Ruttkai Éva Claire-t, Földi Teri Júliát, Bánki Zsuzsa és Benkő Gyula Ednát és Harryt), addig Paál István rendezésében jóval fiatalabbak a szereplők. E köré épül a rendezői gondolat. Lerövidült az az idő, mely alatt eljutunk a „nem kérünk és nem adunk" állapotáig, melytől kezdve már nincs továbblépés, csak stagnálás, s melynek beállta után körömszakadtáig védjük azt, amit megszereztünk, kényesen ügyelve arra, hogy legalább ki-felé megmaradjon a látszategyensúly.

Paál István is egyensúlyoz rendezésében. A mindennapi környezetet, az egyáltalán nem különös kórokat helyezi az egyik oldalra, és a bennük lévő abszurditás kimutatásával, a másik oldalra tett érzelmi reakciók súlyossá tételével próbálja a két serpenyőt egy szintbe állítani. Hisz épp ez lenne Albee látásának a lényege: az általánossá, a megszokottá váltban is megmutatni a különöst, a ta-szítót, az embertelenül emberit.

S a mindennapok oldala valóban meg is telik. Paál nagyon jól ért ahhoz, hogy

Dobos Ildikó (Claire), Tarján Györgyi (Júlia) és Demjén Gyöngyvér (Edna) a Kényes egyensúly veszprémi előadásában

Czikéli László (Tobias) és **Spányik** Éva **(Agnes)** a veszprémi **Albee-darabban**
(MTI-fotó - **Ilovszky Béla felvételei)**

természetessé tegye az életteret. „Pont olyan, mint a többi" hangulatú estét és reggelt teremt a szereplők köré. Agnes és Tobias ugyanúgy kortyolgat és zsörtölődik, mint évek óta mindig, Claire és sógora is megtalálják a közös hangot különc eszmefuttatásaikhoz. Tobias mint-ha felesége szigorát oldaná fel ezek alatt az italgőzös társalgások alatt, Claire viselkedése pedig megfelel a házaspárt kívülről néző, komolytalan alkoholista szerepének. Ezt az „idillt" bontja meg Edna és Harry, majd Júlia megérkezése, hogy a betolakodók távozása után újra visszaálljon a természetes állapot. Közben ugyan mindannyian megjárták a poklot, de azt kimosta az éjszaka. Kedves, szelíd, „semmi sem történt" hangulatú beszélgetésre gyűlik ismét össze a család. Ugyanúgy, mint évek óta.

E legfeljebb csak megremegtető, de kimozdíthatatlan állapotot a rendező úgy mutatja be, hogy az előadás végére szinkronba kerüljön Agnes zárótöprengésével: „Azt mondják, azért alszunk, hogy elszabaduljanak a démonok - hogy az agyunk tombolhasson, mint az őrült, hogy tobzódjanak az álmok, a lidércnyomások, a kibillent logika, az értelem sötét oldala. s amikor újra felkel a nap.. . visszahozza a rendet." A szereplők szinte hiszik is, hogy Harry és Edna maga volt az álom, s távozásukkal újra kezdhetnek egy napot. Újra - ugyanúgy.

Á . ezt a poklot is különös módon járatja meg velük a rendező. Érzékelhető, letapogatható érzelmi megnyilvánulásokat valójában csak Júliából vált ki a jövevények érkezése. Belőle is csak azért, mert kiharcolt, megszokott pozícióját félti. És ez csak látszólag kapcsolódik egy helyhez, a szobájához, ahonnan Harry és Edna kiszorította. Igazából az háborítja fel, hogy megérkezésekor nem az ő gondjai kerülnek a középpontba, nem őt babusgatják, nem lehet újra gyerek. Mert Júliát a rendezés hangsúlyosan - sokkal inkább, mint Albee - infantilis kölyökké teszi. Ezzel magyarázza, hogy már a negyedik férjét hagyja el, hogy újra és újra visszamenekül a szüleihez. Segélykérő pillantásai, durcássága, kétségbeesett kiáltásai a mama vagy a papa után, egyként készítik elő egyébként megmagyarázhatatlan hisztériás féltékenységi rohamát. Csak ilyen erőteljes rendezői - és színészi - eszközöket használva juttatható el hihetően a lány a végső kétségbeesésig, amikor is fegyvert fog Ednára és Harryre. -

Pontosan helyére tette a rendező a többiek reakcióit is. Senki sem lepődik meg, senki sem háborodik fel Júlia kitörésein, s még Edna keresztanyai pofonja sem a düh, inkább a szánalom jele.

De Paál nemcsak ebben a jelenetben, hanem az egész előadásban meghagyja idősebb szereplőit - Claire-t kivéve - ebben a „mindent tudok, semmi sem ér váratlanul, képes vagyok uralkodni magamon" állapotban. Ez egyfelől érthető, hiszen ezek az emberek már mindenen túl vannak. Csak épp ettől az egyhangúságtól az előadás érdektelenné válik, Tobias, Agnes, Harry és Edna valószínű belső kínlódása pedig beleolvad a hétköznapok unalmába. Szavaik nem muzsikálnak. Vagy legalábbis nem úgy, ahogy Albee megkívánná. Önállóan szólóznak, mégpedig az „andante" ütemét csak ritkán meghaladva. A hátulról beadott muzsika nem pótolja azt, amit Albee zeneiségnek nevez, de amit egyszerűen színészi színeknek is mondhatunk. Mert igen nagy színészi alázatra van szükség ahhoz, hogy a Tobiast játszó színész szinte az egész családi perpatvart passzívan szemlélje, csak azért, hogy véleményét, lelkiállapotát a végén egy hatalmas „áriában" összegezze. De legalább belőle - ha megkésetten is - kibuggyanhatnak belső kínjai. A többiek kínjai viszont nem jönnek elő.

Mert Paál István viselkedni tudásukkal azt is elfedeti, hogy belül még élnek. Hogy vannak kínjaik, szorongásaik, érzéseik. Ettől a távolságtartástól hideggé, és ami még ennél is rosszabb, idegenné válnak. Nem jön létre az az egyensúly, amely az alakokat a külső tartás és a belső szétesettség izgalmas egységében ragadná meg.

Mint ahogy hiányzik a mindegyiküket fenyegető, megfoghatatlan démon, a félelem is. Harryn és Ednán kívül sem az egyes szereplők külön kis világából, sem a darab egészéből nem bomlik ki ez a történetet megemelő érzés. Pedig viselkedésüket döntően ennek kellene motiválnia. Nem mernek önmagukkal szembe-nézni, nem mernek másoknak segíteni, mert rettegnek az igazságtól. Ezért is hangzanak el félre és nem a másik szemébe nézve a szavak. Az egész előadás során talán csak egyszer találkoznak a tekintetek: Tobias kifakadásakor barátjához intézi a szavakat. De e legnagyobb kitárulkozásnál is csak fizikai és nem szellemi közelségbe kerülnek. Hogy miért, azt legfrappánsabban Agnes magyarázza meg: „...megvigasztalom a mi Júliánkat, és újra elveszítem magam." De ezt a gondolatot a rendező feláldozta a hétköznapiság kedvéért.

Csakhogy ezzel a köznapivá szelídített Albee-val nem tudunk mit kezdeni. Ilyen formában súlytalan. Olyan lesz, mint egy gyenge társalgási dráma, melyben a szereplők szavakkal bombáznak, de érzelmi áramkört nem teremtenek. Az agyunkkal tudjuk, hogy hozzánk szólnak, de nem érintenek meg. S nemcsak azért, mert néha hiányzik a színészi erő, hiszen vannak jó színészi pillanatok. Dobos Ildikó Claire-jeés Tarján Györgyi Júliája egészében is meggyőző. Igaz, mindkettőjük szerepe a kifelé élésre épül, s ezért gazdagabb a rendelkezésükre álló színészi eszköztár is. Alakjuknak humora, iróniája van, s ettől e két nőalak izgalmasabbá válik, mint a többiek. Ráadásul Albee-hoz

is hűek maradnak, mert úgy őrzik titokzatosságukat, hogy közben sok mindent megmutatnak magukból.

Tarján Györgyi például Júlia perspektívátlanságát, életre való alkalmatlanságát. Már gyermekkorában megtanulta: úgy kell viselkednie, hogy felhívja magára a figyelmet, mert különben másnak jut a szülői szeretet. A színésznő Júlia mai viselkedésében ragyogóan hozza a kisemmizett vagy legalábbis magát kisemmizettnek érző tegnapi Júliát. Ebből eredezteti önzését, alkalmazkodási képtelenségét, durcásságát, hisztériáit. A kezdeti csupa vád szavak fokozatosan segélykiáltássá alakulnak át. Egy-egy konfliktushelyzetben olyan riadt gyermeki hangon szólítja a szüleit, mint aki senki mástól nem várhat segítséget. Jók azok a fokozatok is, ahogy Júliát a hisztériáig elvezeti. Zavartságának leplezéseképp egy újságot tép csíkokra, s úgy kezdeményezi apjánál a vendégek eltávolítását. Amikor nem talál támogatóra, a magára hagyott gyermek csakazértis-elszántságával maga támad. Szavai, mozdulatai sebeznek, de amikor érzi, hogy senki nem tekinti partnernek, csökönyösen földre veti magát. Innen már csak egy lépés, hogy fegyvert fog és kiszorítósdit játszik a „rossz" nénivel és bácsival. Aztán reggelre kibeszéli és kialussza magát. Bűnbánóan, a csínyen ért gyerek igyekezetével, kezes bárányként sürög-forog a család körül.

Tarján Györgyi eljátssza a kényes egyensúlyt is. Ha tetszik, attrakcióként, ha tetszik, a gyermeki középpontba kerülés szándékával, ha tetszik, a darab mozdulatba öntött összefoglalójaként. Homlokára helyez egy poharat, és úgy egyensúlyoz vele, mint szülei a látszat és valóság, Edna és Harry a menni vagy maradni dilemmája, Claire pedig a különböző italok között.

Középpontba kerül Dobos Ildikó Claire-je is, pedig benne nincs akkora magamutogatási vágy, mint Júlia figurájában. Claire alkoholba *fojtja* szorongásait, és az ital felszabadulttá, fecsegővé teszi. Neki szabad a földre fekve panaszkodni, minduntalan fullánkokat szúrni, tréfákat kieszelni, sztorikat mesélni. És ráadásul jól is áll neki. Dobos Ildikó ugyanis a többiektől merőben elütő színekkel, sokkal harsányabban, de rendkívül természetesen éli Claire-t. Erőteljes, szép váltásokkal és észrevétlen áttűnésekkel hozza a nővérének kiszolgáltatott és ezért a felette állás látszatára törekvő nőt. Tiszta pillanataiban beretvaélesen vágó aggyal elemzi a család helyzetét, majd elég egyetlen pohár ital, és újra szétesővé válnak a gondolatai, ő pedig felölti a széles gesztusú, szabadosra hangolt ripacs mezét. Ennek a szétroncsolt állapotnak a felmutatásával nem nehéz megsejtetni, hogy Claire mennyire a saját lehetőségei alatt maradt; Dobos Ildikó pedig olyannyira eltartja magától a figurát, hogy parányi teret sem enged a sajnálatnak. Hiszen Claire maga választotta ezt az utat.

Spányik Éva Agnese csupa kopogás, szigor, családot összetartó őserő, ám e túlhangsúlyozott vonások mellett eltörpülnek a gyengeségei. Vajon mi erősíti benne azt az érzést, hogy hamarosan megőrül? Néhány elgyengülő, bizonytalanná váló, kétségbeesett pillanat bizonyára eligazítana. Am Spányik Ágnese mindvégig ugyan-olyan határozott marad, s változatlan erővel tartja az otthonillúziót. S e félrecsúszott színészi megoldás az egész előadást félre-viszi, hiszen mind terjedelmében, mind súlyában a legnagyobb szerep az övé.

Czikéli László Tobiasa olyan az egész darab során, mint aki csendes kívülállóként jól szórakozik a család gondjain. Láthatóan szívesebben tölti az időt jópofa sógornője, mint szigorú felesége társaságában. De hogy miért, arról sem ő, sem Spányik Ágnese nem árul el szinte semmit sem. Ehhez ugyanis Czikélit túlzott passzivitásra, Spányikot pedig érzelmi sivárságra készteti a rendezés.

Mégis van Czikélinek egy nagy váltása. Mintha az addig elfedett indulatok, egy élet elraktározott érzései buggyannának ki belőle. Nem is a legjobb barát-nak, hanem önmagának magyaráz. Albee hol elhalkuló, hol felerősödő áriaként képzeli el ezt a szöveget, a színész pedig egy szituációt összegező monológként adja elő, hol a lelkéből beszélve, hol fintorogva, hol a mesterkéltséghez közelítő hangon, hol magát adva, hol pedig kívülről szólva. Éppen úgy, éppen olyan sokszólamúan és többjelentésűen, ahogy az egész darabnak kellene szólnia.

Edna és Harry szerepe nem igazán megírt. Nincs mondanivalójuk a félelemről, a menekülési kényszerről. Ehelyett marad a kínos feszengés, a be-és kiköltözés sürgés-forgása. Demjén Gyöngyvér és Kőmíves Sándor ennek ellenére súlyt ad a két ember szorongásának. A megírt szövegnél jóval többet játszanak el. Felvillantják a változtatás halvány reményét. Egyedül ők mernek dönteni. Akkor is, amikor beköltöznek a legjobbnak hitt barátaikhoz, és akkor is, amikor otthagyják őket. Szinte bizonyos, hogy nem sikerül helyrebillenteniük megbomlott belső egyensúlyukat. De legalább megpróbálták.. .

GÁBOR ISTVÁN

A víg özvegy - háromszor

Amióta 1905. december 30-án a bécsi Theater an der Wienben bemutatták a Henri Meilhac vígjátéka alapján Victor Léon és Leo Stein librettójára komponált *A víg* özvegyet, Lehár Ferenc operettje bejárta az egész világot. Ez a mű még a klasszikus bécsi operettek hagyományait követi, ezért van helye az opera-házakban is; nem véletlen, hogy a budapesti dalszínház is négy Lehár-művet mutatott be, köztük *A mosoly országa* éveken át szerepelt a repertoáron. Otto Schneidereitnek Berlinben, a Henschel Verlagnál kiadott könyve szerint, amely bízvást tekinthető forrásmunkának, egyedül az 1910-es évben tíz nyelven 18 ezer előadást ért meg e mű, és a könyv 1983-as megjelenéséig szerzője negyedmilliónál több színházi estéről ad számot.

Lehár Ferenc, a jól képzett muzsikus operai igényű zenéjéről oly sok szó esett már az utóbbi időben, hogy erről bővebben beszélni szószaporításnak tűnnék. Annyi azonban bizonyos, hogy az ő melódiáit - Kálmán Imre dallamaihoz hasonlóan - a világ legrangosabb énekesei is örömmel adják elő. Így van ez nálunk is; a harmincas évek végén a Margitszigeten Glavári Hanna szerepét Szilvássy Margit, Danilót Udvardy Tibor énekelte; ugyancsak ezen a nyári színpadon alakította Pitti Katalin is jóval később - 1980-ban - a gazdag özvegyet, és szinte nincs operettprimadonna Budapesten és vidéken, aki ne kérte és kapta volna meg Glavári Hanna szerepét.

Az igazság kedvéért jegyzem meg: kevés Lehár-operett van, amelynek olyan bugyuta és bárgyú lenne a librettója, mint *A víg özvegyé.* A legnaivabb néző számára is eleve nyilvánvaló, hogy a megözvegyült milliomosnő pénze, amelyre Pontevedro elszegényedett államháztartása tart igényt, végül az egykori udvarlóhoz, gróf Danilovics Daniló követségi titkárhoz kerül. Oly átlátszó a mese, hogy annak laza fonatú szitaszövetén mindenki keresztülpillanthat. Ezen az sem segít, hogy a történet mellékszálaként egy intim kaland is terítékre kerül, egy báli legyező körüli halovány bonyodalmakkal tarkítva a cselekményt.

A rendező - fölismervén a librettó gyengeségeit - legföljebb annyit tehet,

hogy játékkal dúsítja föl a csekély történetet, és hagyja a zenét élni, áradni a színpadon, illetve megnöveli annak a színésznek-énekesnek a szerepét, akit a legjelentősebbnek ítél az előadásban. Így állt régebben a középpontban Nyegusként Latabár Kálmán - és egy szegedi előadáson ugyanebben a szerepben Máriáss József -; Kaposvárott, Gazdag Gyula üde rendezésében pedig Pitti Katalin mellett Koltai Róbert személyisége adott súlyt a nagykövet egyébként nem túlságosan jelentős alakjának. Hozzátehető, hogy az egyes szerepek súlyának növelése vagy csökkentése nemcsak rendezői, hanem dramaturgiai beavatkozással is végbement már; így lett például a Fővárosi Operettszínház egyik, 1968-as fölújításán a mű részben az emigráns bábpolitikusok karikatúrája, máskor pedig a léhaság és a dologtalanság szatírája. Mindezek az alkalmi arányeltolódások azonban nem vonhatják el a figyelmet az operett két főhőséről, a milliomos özvegyről és a tőle kezdetben húzódozó, majd szerelemre lobbanó, dologkerülő követségi titkárról.

Kovács Brigitta (Glavári Hanna) és Virágh József (Daniló) **A** víg özvegyben

Zsadon Andrea Glavári Hanna szerepében

Seregi László, aki már többször színpadra vitte színházában és szabadtéren A *víg özvegyet*, most maga készítette el azt az új fordítást, amely hű kívánt maradni az eredeti librettóhoz. Nem vagyok meggyőződve arról, hogy éppen ez az a szöveg, amelynek eredeti változatát föltétlenül tiszteletben kellene tartani, ám az újonnan lefordított szöveg frissessége és üdesége arról győz meg, hogy Seregi, a műfaj kitűnő ismerője, e téren is jó munkát végzett. Ebben a librettóban jóval kevesebb a megszokott patron, amely a gyéren csörgedező cselekmény réseit hivatott kitölteni. A fordító ügyesen kerülte ki a jelenre esetleg utaló mozzanatokat. Hiszen abban az országban, amelyben ma élünk, mit meg nem tennénk húszmillióért, még ha a szövegből nem is derül ki, hogy mely állam valutájáról van szó. Ez a húszmillió olyan varázsos összegnek tűnik, hogy miatta valóban lázba jöhetne valamely nyugati országban állomásozó külképviseletünk egész személyzete. Ez azonban a kabaré és nem az operett világa; Seregi ettől a banalitástól megóvta nézőit. Amit persze az is indokol, hogy e produkciót a nyáron Münchenbe is elviszi, és a gazdag NSZK meg az odalátogató turisták szívét aligha lágyítja meg a mi pénztelenségünk, még német szövegváltozatban sem.

Seregi egyébként ízléssel, rutinnal és nagy szakmai biztonsággal rendezte meg *A víg özvegyet, a* hangsúlyt a cselekményről inkább a látvány felé tolva. Színpadra állításában igyekezett karaktert adni valamennyi fontosabb szereplőnek, akik Baranyi Ferenc ugyancsak új, igényes és költői lendületű verseire éneklik a Lehár-muzsikára írott strófákat. Lehetséges, hogy némelyek berzenkednek, amiért Mérei Adolf immár klasszikusnak mondható versei helyett mást hallanak, de megtörtént ez már hagyományos Shakespeare-fordításokkal is, mégsem dőlt össze a világ. Erről jut eszembe Baranyi Ferenc egyik leleménye, amellyel Arany János nevezetes Hamlet-magyarításából belelopta a szövegbe, hogy valami bűzlik Dániában. Más kérdés, hogy ezt valamennyi néző megérti-e.

s ha már erről esett szó, hadd mondjam el, mennyi haszonnal járt számomra, hogy, három szereposztás lévén, háromszor néztem meg *A víg özvegy* felújítását.

Mert ahány előadás, annyiféle volt a közönség, amely mindig másképpen reagált a darab humorára. Nyegus például azzal dicsekszik a negykövetnek, hogy az ő színészi képességei már csak azért sem vonhatók kétségbe, mert hajdanában Shakespeare-t is az eredeti zenével játszotta. Nos, erre a nevetés hol bejött, hol nem, akárcsak Nyegusnak ezt követő megjegyzésére, miszerint ő a pontevedrói nemzeti színháznak is tagja lett volna, ha lenne egyáltalán nemzeti színházuk. A félreérthetetlen célzást - mellesleg a nagyon kevesek egyikét, amelyektől mégsem akart megválni a fordítás és a rendezés - sem mindig fogadta nevetéssel a közönség.

Említettem, hogy Seregi legfőbb erénye e rendezésben a szép látványra való törekvés. Ezt a törekvést a meglehetősen egyszerű, ám tetszetős díszletekben - amelyeket Langmár András tervezett, a gyors jelenetváltásokhoz szükséges könnyen mozgatható kivitelben - Kemenes Fanny dekoratív, képzeletbeli pontevedrói népviseleti elemekkel átszőtt jelmezei még külön kiemelik. Arról nem vagyok meggyőződve, hogy a három szereposztás női főszereplőinek tervezett ruhák egyformán előnyösek-e mindegyiküknek, de azt hiszem, egy gyakorlott primadonnának megvan a lehetősége, hogy a tervezőtől némi módosítást kérjen. Ha nem tette meg, az írható az önkritika hiányának számlájára is.

A nagyon ügyesen mozgatott kórus és főképpen a tánckar, amelynek élén hat gyönyörű és nagyjából egyforma magasságú balett-táncosnő áll, a hozzájuk illő partnerekkel jelentős szerepet vállalt abból, hogy Seregi László rendezése némely sutasága ellenére is jól érvényesüljön a színpadon. Az ügyetlenségek egyike, hogy Glavári Hanna ama bejelentését, miszerint férje végrendelete szerint újbóli házasságkötése esetén elveszti vagyonát, rosszul reagálja le a színpad. Az kevésbé érdekes, hogy a feleségét a félrelépésen rajtakapó és emiatt válni készülő nagykövet menten lemond Hanna kezéről, ám az operett törvényei és sablonjai értelmében a léha Daniló reakciója sem érzékelhető kellő mértékben. Hiszen az a tény, hogy nem kapja meg a milliókat - persze, mint rövidesen kiderül, megkapja -, azt jelenti, hogy nem hozományvadászként, hanem szerelemből veszi el a szép özvegyet, akihez egykor gyengéd szálak fűzték.

Oszvald Marika (Valencienne) és Jankovits József (Camille) Lehár Ferenc operettjében

Néhány ilyen apróbb szeplő azonban az összképen keveset ront, ezzel szem-ben megemeli az egész produkciót Pethő László ötletes, egyéni hangú, mutatós, kicsit pajzán, csöppet frivol, de mindig esztétikus koreográfiája, melyet nagymértékben gazdagít Szamosi Judit és Gregus Zoltán szép szólótánca. Ilyen pompás tánckettőst operettben vajmi ritkán látni; igaz, az 1980-as margitszigeti előadáson a két táncos szólista Metzger Márta és Erdélyi Sándor volt. A zenei vezetés a három előadáson Makláry László, Váradi Katalin, illetve Rónai Pál kezében összpontosult. Makláry nagy fölkészültséggel irányította a zenekart, amely az ő vezénylete alatt hajlandónak mutatkozott bizonyítani, hogy Lehár zenéje operai színvonalú muzsika. Rónai Pál jobbára a nagyobb együttesek összefogásában és a kórus irányításában jeleskedett, míg Váradi Katalin inkább az egyes énekesi karakterek megformálásához nyújtott segítséget; az ő vezénylete különö, sen előnyösen érvényesült a második fel-vonásnak az énekesekkel szemben nagy igényeket támasztó kvintettjében.

Mielőtt a színészi játék részletezéséré rátérnék, kénytelen vagyok egy nagy lélegzetet venni. A következőkben ugyan-is ki kell mondanom, hogy az általam nagyrabecsült Németh Sándor, aki a váltás jegyében legutóbb a *Csárdáskirálynő*-ben igen bölcsen Kerekes Ferkó, az öregedő lovag szerepét kérte vagy vállalta, most nem győzött meg arról, hogy bonvivánként is tökéletesen helytáll. Németh Sándor alkatában sem igazán amorózó, és olykor kissé elfátyolosodó hangja miatt sem igazán alkalmas erre a feladatra. Ő tisztességgel megtesz mindent a siker érdekében, kitűnően mozog, táncol és jó

szövegkiejtéssel, szépen beszél, ám az a többlet hiányzik játékából - talán a rendezés figyelmetlensége miatt is -, amitől elhisszük még e csacska mesében is, hogy a gyönyörű Glavári Hanna őreá áhítozik. A hölgyet az első szereposztásban Tiboldi Mária személyesíti meg primadonnai fölkészültséggel, nagy rutinnal és tisztán csengő hang birtokában. Miután ő még nem rendelkezik egy Honthy Hanna erényeivel és képességeivel, gesztusai olykor modorossá válnak, és a nagyon ismert, már-már elcsépelt operett-sablonokat juttatják az eszembe.

Ebben a szereposztásban Hadics László játssza báró Zéta Mirkó nagykövetet, némi malíciával, kedvesen, de nem kevés színészi közhellyel, Oszvald Marika pedig a nagykövet kikapós feleségét, roppant bájosan, pikánsan és kitűnő tánctudással. Nem hiszem, hogy egy operett-alakítást azon kellene lemérni, tud-e a színésznő cigánykereket vetni, de ha tud, akár többször is, az ugyanúgy előnyére válik, mint Ötvös Csillának annak idején a Szigeten. Jankovits József a nagykövetné hódoló lovagjaként újból igazolja, hogy a bonviván-utánpótlásban érdemes számítani rá, mert jó a karaktere, és van egyéni hangja is, ami ebben a műfajban nem csekélység. Külön kell szólnom Nyegus szerepében a vendégként föllépő Mikó Istvánról, aki egyéni színeket visz bele ebbe a hálás, de nem kevés túlzásra is alkalmat kínáló figurába. Az előadás egyik fénypontjaként Mikó a Glavári Hanna adta estélyen hegedül is, méghozzá kitűnően. Már-már az a rosszmájú gondolat ötlött fel bennem, vajh' nem kellene-e olykor kivenni a vonót némelyik hivatásos művész kezéből a zenekari árokban?

A nyolc nappal későbbi második bemutató két főszerepét az operai hangon és színvonalon éneklő, amellett bájosan, finom, míves színészi eszközökkel alakító Zsadon Andrea, illetve a bonviván legfontosabb vonásait jól megtestesítő Harsányi Frigyes alakították. Zsadon Andreának helyenkénti formális játékáért, előregyártottnak tetsző gesztusaiért bőségesen kárpótol üde kedvessége és iskolázott hangja, míg a férfias megjelenésű Harsányi Frigyes rendkívül kellemes alakítással szerez örömet a nézőknek. Mirkót e másik két szereposztásban egyaránt Makay Sándor játssza, jó énekhangon és kedves malíciával, míg feleségét frivol bájjal és további reményekre keltő üde hangon kelti életre a mutatós külsejű Vásári Mónika. Valencienne hódolóját Sipeki Tibor alakítja rutinosan, de nem túlságosan nagy igyekezettel. Annál nagyobb elismerést érdemel - ugyancsak a másik két változatban - a chaplini-alfonsói humorú, egyéni sirámait és keserűségeit a szerepbe finoman becsempésző Kulcsár Lajos.

Másnap a nagyon előnyös megjelenésű, groteszk humorú alakításába némi alpáriságot is keverő, megnyerő egyéniségű Kovács Brigitta alakította Glavári Hannát, míg Danilót Virágh József, akinek játéka nem mentes a sémáktól és sablonoktól. A második és a harmadik szereposztás epizodistái között fedeztem föl Csere László nevét, aki már korábban bizonyította táncoskomikusi tehetségét. Vajon annyira gazdag színészekben a Fővárosi Operettszínház, hogy nem tartja érdemesnek ezzel a talpraesett fiatal művésszel megpróbálkozni terjedelmesebb szerepben is; és éppen ebben a produkcióban, mondjuk, Nyegusként a másik két kitűnő színész mellett? A többi epizodistáról nem szólok ezúttal, mert némelyikük gyatra, olykor bántóan rikító játéka miatt inkább a rendezőt kellene elmarasztalnom.

Ui.: Augusztus 1. és 7. között Münchenben újabb három előadáson láttam *A víg* özvegyet, és helyesbítenem kell a Németh Sándorról és Tiboldi Máriáról írottakat. Itt semmi sem volt igaz abból, amit pesti játékukról mondtam; sármos, szép tenorhangú, elbűvölően kedves bonviván és maníroktól teljesen megszabadult, bájos, dekoratív Glavári Hanna lépett személyükben színpadra. Márkában kapták napidíjukat, illetve fellépti díjukat a Fővárosi Operettszínház tagjai, és ez - úgy tetszik - minden rendezői sugallat-nál nagyobb hatású volt nem csak a két említett művész, hanem az egész társulat produkciójára is. De azért a forinttal fizető közönséget sem szabadna cserbenhagyni!

Lehár Ferenc: A víg özvegy (Fővárosi Operettszínház)

Szövegét írta: Victor Léon és Leon Stein. *Fordította:* Seregi László. *Versek:* Baranyi Ferenc. *Díszlet:* Langmár András m. v. *Jelmez.:* Kemenes Fanny m. v. *Koreográfus:* Pethő László m. v. *Karigazgató:* Rónai Pál. *Játékmester:* Hegedűs Félix. *Zenei munkatárs:* Félix Györgyi, Haraszti Zoltán. *A koreográfus asszisztense: E*csédi Márta. *Vezényel:* Rónai Pál-Makláry László-Váradi Katalin. *Rendezte:* Seregi László.

Szereplők: Kovács Brigitta-Zsadon Andrea-Tiboldi Mária, Virágh József-Harsányi Frigyes-Németh Sándor, Makay Sándor-Hadics László, Karádi Judit-Vásári Mónika-Oszvald Marika, Sipeki Tibor m. v.-Jankovits József, Kulcsár Lajos-Mikó István m. v., Kokas László, Csere László-Hídvégi Miklós, Varga Tibor, Molnár Zsuzsa f. h., Mucsi Sándor, Udvarias Katalin, Szegedi Andor, Halász Aranka, Tarjányi Zsuzsa, Szabó Tibor, Szamosi Judit, Gregus Zoltán.

SZ. J.

Noé bárkáján

Beszélgetés Vámos Lászlóval, a Magyar Színházművészeti Szövetség főtitkárával

A Magyar Színházművészeti Szövetség VII. közgyűlésén, 1986. október 13-án az egybegyűltek megbízták az újonnan alakult elnökséget: memorandumban foglalja össze a szakma legfontosabb problémáit, és a dokumentumot juttassa el az illetékes párt- és államigazgatási fórumokhoz. A dokumentum, melyet a szakosztályok is megvitattak, s kiegészítések után jóváhagytak, 1987. március 30-i dátummal el is készült. Először ennek sorsáról kérdezem Vámos Lászlót, a Szövetség főtitkárát.

– A dokumentumot postáztuk, választ is kaptunk mind a pártközponttól, mind a minisztériumtól. Volt is egy megbeszélés Vajda György miniszterhelyettesnél, ahol az egyes programpontok felelőseit is kijelöltük. Részleteredmények születtek - lényegében azonban semmi nem változott. Több pénz továbbra sincs, a szakma továbbra sincs megfelelően ellátva. Itt rögtön hadd jegyezzem meg: ezen belül is a legrosszabb helyzetben az állami színházak vannak, az ő ellátottságuk sokkal szerényebb, mint a tanácsiaké.

– *Van-e hát valami előnye a sokkal elő-kelőbben hangzó állami státusnak?*

– Elvben hogyne lenne; ezek ugyanis kiemelt intézmények lennének. A gyakorlatban, ki tudja, miért, az elvben kiemeletlenek helyzete sokkal kedvezőbb.

– *Térjünk vissza a memorandumhoz, nem pusztán a módszeresség kedvéért, hanem mert véleményem szerint elég pontosan foglalja össze a színházművészetünket sújtó legfőbb gondokat. E gondok nagyjából három csoportra oszthatók: anyagi-pénzügyi természetűekre, strukturális kérdésekre és az irányításhoz fűződő kapcsolatokra. Kezdjük az elsővel, sajnos ma úgyis itt a lényeg. A dokumentum felveti a támogatás reálértékének folyamatos csökkenését, az ezt kényszerűen ellensúlyozni hivatott kommercializálódást és helyáremeléseket, több más, ebből fakadó problémával együtt...*

– Nos, e területeken továbbra sincs változás, legföljebb kis korrekcióknak örvendhetünk: például most várható, hogy az állami színházak is megkapják a bruttósításhoz szükséges teljes összeget.

– *Hogyhogy, hát eddig...?*

– Nem, az állami színházak legalábbis nem kapták meg. További gond, hogy például a Nemzeti Színházban a másodállást betöltők fizetését - egyébként csakúgy, mint a főiskola másodállású tanáraiét, vagyis a nagy többségét - még részben sem lehetett bruttósítani; nekünk a Nemzetiben csak a továbbdolgozó nyugdíjasaink esetében volt erre módunk.

Visszatérve a szubvencióra: nőni nem nőtt, a színházak pedig engedményekkel védekeznek a fokozatos romlás ellen. A kommercializálódás minden területen észlelhető, a bevételcentrikusság meglátszik a műsorokon is, a helyárakon is; úgy érzem, mindkét szempontból elsősorban a Katona József Színház és a Nemzeti próbál ellenállni az árnak. . .

– *Ámbár kommersz darab van a Nemzeti műsorán is...*

– Miért, a *Galócza* talán nem az? És persze állításom nem zárja ki a szórakoztató darabok időnkénti megjelenését; a Nemzeti még így is sokkal kevesebb ilyet játszik, mint akár korábbi legnagyobb időszakaiban is. Azonban a háromszáz forintos musical- és bulvárdarabjegyek nem a két említett színházra jellemzőek. A helyáremelés pedig kétélű fegyver; előbb-utóbb könnyen vezethet a közönség elriasztásához.

– *A dotáció szétosztásába van beleszólása a Szövetségnek?*

– Elvben. A baj az, hogy mi mindig mindennel késésben vagyunk. Itt vannak például a pályázatok. . .

– *Ezek sorsáról később részletesen akartam faggatni...*

– Most csak egy elvi szempontot szeretnék fölvetni. A pályázati rendszer szerintem akkor jó, ha van felfutási ideje. Nálunk most az a helyzet, hogy a frissen kinevezett új vezető megörökli a régi társulatot, a következő évadra már kidolgozott műsortervet. Olyan országokban, ahol ennek hagyománya és kultúrája van, a szerződés lejárta előtt jó egy évvel meg szokás beszélni az érintett vezetővel: meg-hosszabbítják-e szerződését, vállalja-e ezt ő maga is, avagy egy év múltán távozni fog. Utóbbi esetben kiírják a pályázatot, s a nyertes egy évig együtt dolgozik elődjével, vagyis egy ideig egyszerre futnak, mint a stafétában. A bécsi Operaházban például a régi igazgató még javában dolgozott, de az újnak már megvolt a külön szobája, s - mivel ott három évre előre terveznek - a harmadik évet már ő szervezte meg. Nálunk? Kőbaltával agyon-verik a kihaló vezetőt, aztán megnemzik az újat, s azt várják, hogy zseni születik majd, teljes fegyverzetben.

– *Milyen hatással voltak a kevéssé örvendetes helyzetre az új adók, melyekről 1986 végén, 1987 elején még nem volt aktuális beszélni?*

– Rossz hatással. Az adórendszer, legalábbis a színház vonatkozásában, rossz, megalapozatlan intézkedés, amely fékezi az aktivitást, ahelyett, hogy végre az erők fokozottabb kihasználására térnénk át.

– *A dokumentum második kosara a struktúraproblémákat rejti. Ilyen kulcsszavak vetődnek fel: a tájolási rendszer felülvizsgálata, a szakmai utánpótlás, a színházi szakmunkásképzés gondjai, egyáltalán: a káderkérdések.*

– A tájolást Szövetségünk egyszerűen idejétmúlt formának tartja. Nem az előadást kell elvinni a nézőhöz, hanem a nézőt az előadáshoz. A budapesti színházak környékén előadások alatt sok vidéki buszt látni - miért ne lehetne ezt megoldani a vidéki színházak esetében is, amikor - s ez egyébként az elmúlt s a jelen időszak legfőbb pozitívuma - a legtöbb vidéki színházat igazán széppé, fogadóképessé renoválták? A tájolás egyrészt kész ráfizetés, másrészt a közönség már nem igényli, harmadrészt művészi értékcsökkenéssel jár - csak ezt eddig nem merték kereken kimondani. A gyakorlat azonban már ebbe az irányba mutat, hiszen a Népszínház is most épített le két utazó együttest.

A káderkérdések kapcsán szóljunk először a szakmunkáshiányról. A recept látszólag egyszerű: a színházi szakmákat először anyagilag-szakszervezetileg vonzóvá kell tenni, utána majd támaszthatunk minőségi, képzésbeli igényeket. Itt is említhetek egyébként komoly eredményt: a napokban néztem meg a Szín-házak Központi Műtermének új, még nem is egészen befejezett kispesti székházát, s el voltam ragadtatva: mind alapterületét, mind műszaki színvonalát tekintve európai színvonalú. A székházhoz kapcsoltan iskolát is terveznek színházi szakmunkásoknak; a környezet valóban vonzó lehet, de ahhoz, hogy egy ifjú asztalos ne a bútoriparba menjen, hanem egy színházhoz, ismétlem: meg kell fizetni. Egyes szakmák máris kihalóban vannak, s hiába hívják vissza a nyugdíjasokat - utánpótlásra van szükség.

– *Lépjünk följebb. Mi a véleménye a színigazgató-hiányról?*

– Nekem az a véleményem: színigazgatókat nem lehet képezni. A főiskola ilyen irányú törekvései nem váltak be, s azt sem helyeslem, hogy most ismét indul egy tizenkét tagú levelező osztály, hasonló burkolt szándékkal. A színházat igazi egyszemélyi felelősséggel csak művész vezetheti, képzett menedzser-üzemigazgatóval az oldalán. Rég megbukott az ötvenes években kialakult formula, mikor a főrendező fölé - lévén ő politikailag megbízhatatlan vagy léha bohém - megbízható komisszár-igazgató kellett, aki tetejébe nemcsak beleszólt aztán a művészeti kérdésekbe, de még maga is művészkedni akart. Szerintem a mai problémák egyik gyökere, hogy egyes helyeken még mindig ragaszkodnak a káderigazgató fantomképéhez...

Másfelől, bár én a művészi tevékenységben nem ismerek el kényszerítő erejű korhatárokat se lefelé, se felfelé, persze hogy jó lenne, ha a legjobb fiatal rendezők vállalkoznának színházvezetésre. Csakhogy ők ódzkodnak ettől, részben mert a munka paramétereit nem érzik megfelelőnek, másrészt mert sok mai fiatalhoz hasonlóan ők is azt tartják a legfontosabbnak, hogy a maguk dolgát tegyék, a maguk pályáját építsék. Ezen is el kellene gondolkodni.

– *Ha már a fiataloknál tartunk: mi a véleménye a pályaelhagyókról? Hevenyészett statisztikám szerint az 1977 és 1984 között végzett harminckét rendezőhallgatóból tizenegy már nincs a pályán.*

– Szerintem ez álprobléma, nincs ebben semmi baj. A pályaelhagyás, pályamódosítás egészséges jelenség; a pedagógusoknál sokkal rosszabb az arány! Amellett érdemes lenne egyszer összehasonlítani, hány bejegyzett rendező működik ma, az 1945 előtti helyzethez képest. A létszám mindenképp elegendő, kivált ma, a feladatok zsugorodásának idején.

– *Akkor most térjünk vissza a pályázati rendszerhez, immár a jelen gyakorlat szemszögéből. Úgy tudom, a Minisztériummal való megállapodás alapján a Szövetséget minden pályázat elbírálásakor hely illeti a zsűriben, s ezt a megállapodást országszerte valamennyi tanácsi művelődési osztály megkapta. Ehhez képest viszont úgy értesültem, számos esetben a helyi tanácsok legföljebb utólag kérik a hozzájárulást a már aláírt kinevezéshez. Igy volt ez Miskolc, Békéscsaba vagy legutóbb Kecskemét esetében, ahol Nagy Attilát nevezték ki ily módon művészeti vezetőnek.*

– Pontosítsunk: nem hozzájárulást kérnek, pusztán tudomásul vételt. Ami mutatja, hogy a pályázati rendszer is főképp elvben jó dolog, a gyakorlatban még hézagosan működik. Nemcsak a Szövetség

ilyen vagy olyan részvétele vagy kirekesztése a probléma; baj az is, hogy ahol van zsűri, az se kap elég időt a meggondolásra. Előfordult, hogy egy hét állt rendelkezésre, addig pedig képtelenség összehozni egy elnökségi ülést, a szövetségi álláspont kialakítására. Nézetem szerint itt is tervszerűtlenség dúl. Jó előre fel kellene térképezni a területet, hol mi-kor várható személycsere, és alaposan felkészülni a választásra.

Ami a konkrét eseteket illeti, a fővárosi színházak esetében általában nincs probléma; amellett, ami külön öröm, a Radnóti Színpad vagy az Arany János Színház esetében a Szövetség által is támogatott pályázók kinevezése igazolta magát. Vidéken is bevonták a Szövetséget az egri és a pécsi pályázatok eseté-ben. Másutt ezt mellőzték.

– A harmadik kosár: a kapcsolat az irányítással. Javult itt a helyzet? Betöltheti a Szövetség a tanácsadói szerepet, melyre igényt tart s melyet ígértek neki?

– Elvileg itt is igen a válasz. A Szövetség elnöke és főtitkára tagja a művelődési miniszter mellett működő művészeti tanácsnak, s kapunk meghívást a miniszteri, miniszterhelyettesi értekezletekre is. A Fővárosi Tanács is rendszeresen megkeres bennünket, például mostani érdekes reformtervezetükhöz is előzetesen kikérték a véleményünket. Ahol szintén van javulás: a művészeti díjak területe, ahol idén sokkal inkább meg-szívlelték a Szövetség ajánlásait, mint eddig bármikor - nagyjából javaslataink nyolcvannyolcvanöt százaléka ment keresztül.

– Teljesült-e a memorandumnak az az igénye, hogy a nyugati ösztöndíjak elosztásába, valamint a vendégjátékra érkező külföldi színházak kiválasztásába is kapjon beleszólást a Szövetség?

– Nem teljesült.

- Az ITI magyar központjának elnöke és alelnöke tagja az elnökségnek s állandó meghívott vendégei a titkársági üléseknek. Beleszólhat-e a Szövetség az ITI szervezésében zajló külföldi utazásokba?

– Nem szólhat bele. Szívesen megtenné pedig, de nincs rá igény.

– Erezhető már az irányító szervek beígért visszavonulása?

– Igen, érezhető, de ez sem egyértelmű. Nagyon jó dolog, hogy a műsor jóváhagyatása, az egyes darabok előzetes benyújtása és hasonló tortúrák eltűnnek; de ha ez azzal jár, hogy a gondoskodás, az anyagi és erkölcsi odafigyelés is csökken, az rossz, nagyon rossz dolog.

- Térjünk át egy másik kérdésre, amely jellegzetesen szövetségi ügy, s önnek külön is szívügye, hiszen 1981-ben ön kezdeményezte az Országos Színházi Találkozónak hosszú szünet utáni feltámasztását. Elégedett az eredménnyel?

– A Találkozó szerintem alapjában igazolta magát, bár persze a részletekben sok mindent lehet vitatni vagy csiszolni. Egyvalamit azonban hadd szögezzek le: ez az eseménysorozat ma egészen más adottságok között működik, mint annak idején, az ötvenes években, amikor igazán kevés nagyszerű dolog volt, de a vidéki színházak fesztiválja történetesen közéjük tartozott. Hogy a társulatokat a pályaudvaron a pesti kollégák virággal várták, az csak külsőség, bár sokatmondó. De ezen túl: a vidéki színházak két hétre felmentést kaptak a tájelőadások, a bevételi és előadásszám-kötelezettség alól, s e két hét tartamára fizették pesti szállásukat és ellátásukat, ami azt jelentette, hogy két héten át valóban együtt volt a szakma, látogatták egymás előadásait, az előadások vitáit, esténként együtt ittak a Fészekben - megismerték egymást. Ma meg? Alig ér véget az előadás, már viszi is vissza a társulatot a busz, mert más-nap fellépés; a szakmai vitán nemegyszer még az adott előadás rendezője se tud részt venni; egymás eredményeinek megismerése szóba se kerülhet. Hiába, a szín-ház azóta termelőüzem lett, s ebből az üzemszerű szemléletből következik sok minden.

– Az Országos Színházi Találkozónak kétféle formája képzelhető el. Az egyik - ez érvényesül ma -, amelyen belül minden színház maga dönti el, részt vesz-e a rendezvényen, s ha igen, mely produkciójával. A másik az „elitfesztivál" eszméje, vagyishogy a Szövetség részéről történő szigorú előzetes szelekció után valóban az évad legjobb előadásait hívják meg a Találkozóra.

– Én úgy érzem, a séma ma már nem kizárólagos, inkább valamilyen párhuzamosság érvényesül. A Szövetség mindenesetre már az idén is szelekcióra törekedett, de ezt még nem sikerült teljesen érvényesíteni, bár több, erőszakosan benevezett produkciót azért sikerült kiszorítanunk. Az igazság az, hogy az országos méretű egyenlősdi bennünket is gátlásossá tesz, s még nem merjük nyíltan és radikálisan meghúzni a határvonalat a Találkozóra megfelelő s az oda nem való előadások között. De hosszabb távon valóban ez a célunk. Volt is egy ilyen értelmű elnökségi elképzelésünk, amit talán elő lehetne venni; e szerint minden évben egyvalaki végezze a válogatást, mintegy az az évi Találkozó felelős gazdájaként.

- Ahogy ez például a Sterija játékokon, Újvidéken már rég megvalósult. De azt hiszem, nálunk nem lesz könnyű megegyezni a személyben... Nos, néhány konkrét kérdést azért feltennék az idei Találkozóval kapcsolatban. Kaposvár két produkcióval nevezett; ez az adott évad véletlene vagy programszerű döntést tükröz? Továbbá: hol maradt két olyan jelentős társulat, mint a miskolci vagy *a szolnoki? Vagy: biztos benne, hogy Veszprém valóban évada legjobb előadását hozta el Budapestre?*

– A kaposvári eset programot tükröz; bármely színház szerepelhet több előadással is - minél távolabb szeretnénk jutni az egyenlősditől.

– Bár ez egyelőre inkább a pozitív példák szaporításában, mint a negatívak kiiktatásában jelentkezik...

– Elismerem. De egy-két éven belül szeretnénk eljutni odáig, hogy a Találkozón valóban csak a legjobb példák gyűljenek egybe. Másfelől kedves tervem, hogy a műfaji választék viszont bővüljön, és láthassuk a Találkozón a legjobb opera-, balett-, mozgásszínházi stb. produkciókat is. Idén már, meghívott produkció-ként, jelen volt *a Mario és a varázsló is;* különdíjat is kapott.

Ami Miskolcot illeti: mi meghívtuk a *Danton halálát,* mégpedig a Nemzeti Színház épületébe. A miskolciak (természetesen nem a rendező és a színészek) úgy vélték: a Büchner-darab nem fér be a színpadra. Szerintem befért volna. A szolnokiak, *a Rákóczi tér* című musicallel kapcsolatos bonyodalmakra hivatkozva, ugyancsak maguk mondtak le. Ami Veszprémet illeti: ők neveztek be a Dürrenmatt-előadást, ebbe mi nem szóltunk bele.

– Remélem, a jövőben valóban megteszik, mint ahogy megtehették volna Kecskemét esetében is. Előbb-utóbb csak meg kell húzni azt a bizonyos határvonalat. S azt hiszem, ebből a szempontból is nagy kár, hogy újabban elmaradnak az előadásokat követő szakmai viták, sőt idén az egyszeri, összegző megbeszélést is kihúzták a programból.

– Igen, ezt én is sajnálom. De fenntartom azt a nézetemet, hogy vitának csak úgy van értelme, ha teljes a jelenlét. Ez a Találkozó első éveiben, mikor a vitákat produkcióként, az egyes előadások másnapján tartottuk, még csak-csak sikerült; de aztán bekapcsolódtak a budapesti előadások is, esténként általában kettő - így már a másnapi vita lehetetlenné vált.

- *Igaz is: nem tartja kissé formálisnak ezt a budapesti jelenlétet, amely ráadásul nem egészen tisztességes előnyöket is biztosít az amúgy is relatíve kedvezőbb helyzetben lévő fővárosi színházaknak?*

– Csak annyiban tartom formálisnak, amennyiben - némely vidéki színházzal együtt - ellentmond az értékorientáció célkitűzésének. Ha sikerül megvalósítanunk a nyolc-tíz előadásra redukált minőségi formát, akkor ezek között miért ne kaphatnának helyet a budapesti csúcsteljesítmények is?

– *A viták hiányát valamelyest pótolja az értékelést sűrítve tükröző eredményhirdetés. Nem gondolja azonban, hogy az túl lakonikus? Nem kellene-e a szűk MTi-közleményen túl tájékoztatni a szakmát s az érdeklődő közönséget a zsűri összetételéről, munkájáról, a győztesek mögött közvetlenül sorakozó, szoros versenyben lévő „utánfutókról ", olyasformán, ahogy ez a kritikusdíj esetében történik?*

– Nem rossz ötlet. Gondolkodni fogunk rajta.

– *Mi a véleménye arról a javaslatról, hogy a Találkozót nem Pesten, hanem valamelyik vidéki városban kellene rendezni?*

– Az a véleményem, hogy ez is pénzkérdés. Ha egy vidéki város felvállalná az ügyet, és jelentős anyagiakkal be is szállna, akkor a terv megvalósítható - hiszen realitását már a szegedi operatalálkozó is bizonyította. Így talán több ambíció fűthetné a rendezvényt, a várható újítások szerencsésen tompíthatnák az elgépiesedés veszélyét. Amellett több vidéki városban olyan színházépületek találhatók, melyek mos-tani rekonstrukciójuk után kiválóan alkalmasak lennének a befogadásra; van nagy színházuk, van kamara- vagy stúdióhelyiségük... Mindamellett úgy gondolom, először ki kellene munkálni a szelekción alapuló, a legmagasabb színvonalat kínáló fesztivál formuláját, s addig várni a költözéssel, mert ha ez a formula kijegecesedik, nyolc-tíz előadást egy vidéki város sokkal könnyebben tudna befogadni, minta mostani, túl széles kínálatot.

– *Végezetül térjünk vissza némely szövetségi kérdésre. A Szövetség harminchét tagú elnöksége most valóban a szakma javát tömöríti, de egyszersmind a legkülönfélébb irányzatok képviselőit is. Ez egyrészt előny - de vajon mennyiben teszi lehetővé, hogy az alapkérdésekben egységes álláspont alakuljon ki?*

– Nos, az elnökségi üléseken néha valóban elhangzanak egymásnak szélsőségesen ellentmondó vélemények. De hadd mondjam meg: mostanában, a szakmára zúduló természeti csapások idején az alapkérdésekben még azok is általában egyetértenek, akik különböző irányzatok hívei, vagy egymással történetesen rossz viszonyban vannak. Noé bárkáján is összebékültek a legkülönbözőbb odamenekült állatok.. .

Egyébként hozzá kell fűznöm: ugyan-ez a tapasztalatom más, hasonló típusú összejöveteleken is, például a főiskolai felvételi vizsgákon vagy a tanári értekezleteken, ahol ugyanilyen változatos az össze-tétel (és azt is megmondom, hogy én ezt a főiskola különleges erényének érzem, amivel, azt hiszem, egyedül álla világon). Egy-szóval mostanában a közös gondok miatt - s ez persze sanyarú öröm - sokkal kevesebb a szakmai ütközés, sokkal könnyebb valamiképpen közös nevezőre jutni. Természetes, hogy egyes esetekben a kisebb vagy nagyobb létszámú kisebbségnek vissza kell vonulnia, de ez harag nélkül történik. Nem először mondom: a szak-mán belüli ellentéteket a kibicek, a sodródók, a pikszisbe bejutni akarók szítják, nem pedig a szakmabeliek.

– *A kritikusokra gondol?*

– Rájuk is, de nemcsak rájuk. A felügyeleti szerveknél is vannak, akik szívesen játsszák a gall kakas szerepét, és azt hiszik, a nap azért kel fel, mert ők kukorékolnak.

– *Mi a véleménye a színész-munkanélküliségről? Egyetért-e a Magyar Nemzetben nyilatkozó Lampl Lajossal, a Színházi Dolgozók Szakszervezete titkárával, aki szerint az állástalanok zöme szerény tehetségű színész, nagy százalékuknak diplomája sincs.*

– Egyet kell értenem; jelentős értékek nincsenek szerződés nélkül, illetve ha vannak, akkor önként választották a szabadúszás formáját. Kirívó esettel magam nem találkoztam. Persze a tendencia fokozódhat, de csak csekély mértékben: amíg megmarad korunk legnagyobb színházi vívmánya, a repertoárszínház, addig bizonyos társulati létszám alatt nem lehet színházat csinálni. Az en suite játszás pedig, ha vannak is anyagi előnyei, végzetes lehet. Hogy csak egy példát mondjak: a legjobb előadások sem juthatnának el külföldre, hiszen miután szériájuk lemegy, szétszóródnék a társulat, szétvernék a díszletet, s különben is végképp kihűlne az előadás. Persze, egyes színházak esetében elképzelhető az en suite rendszer. De még egészségesebb lenne, ha a színházi kereset egzisztenciális biztonságot adna, s a színészek valósággal harcolnának azért, hogy egy-egy szín házba bekerüljenek. Az ilyen színházak a foglalkoztatás idejére megtilthatnák a mellékmunkák vállalását, s akkor a film, a televízió az épp szabadon lévők közül válogatna. Ily módon nem száz-kétszáz ember viselné a szakma minden terhét. De hát ettől egyelőre nemhogy messze vagyunk, hanem egyre messzebbre kerülünk.

– *Ezzel eljutottunk ördögi körünk önmagába visszatérő pontjához. A szakma közérzete köztudottan rossz. Mit tehet a Színházművészeti Szövetség?*

– A Szövetség természetesen szeretne enyhíteni ezen a közérzeten, illetve változtatni annak kiváltó okain, de hát gúzsba kötve táncolunk. A legtöbb, amit tehetünk - s hitem szerint ezt meg is tesszük -, az, hogy nem adjuk fel, nem legyintünk, hogy eh, csak gittegylet vagyunk, úgysem csinálhatunk semmit, mert ez így nem is igaz. Az általános cinizmus és hitetlenség a Szövetség elnökségébe egyelőre még nem tört be. Ha ilyet tapasztalnék, venném a kalapom és elmennék, mert az a szakma felbomlását jelentené. Harci állapotban vagyunk, és ez az adott helyzetben jó dolog. Én legalábbis csak saját jelszavamhoz tarthatom magam: felháborodom, tehát vagyok.

A következő számaink tartalmából:

Tarján Tamás:
Az éj és az éjjeli

Földes Anna:
Megmaradni

Pályi András:
Hatalom és áldozat

Csáki Judit:
Hősből karakter

Dezsényi Péter:
Hamlet újjávarázsolása

CSÁKI JUDIT

Főiskolások fesztiválja

Nemzetközi találkozó Pozsonyban

A város mintha nem is tudott volna arról, hogy megszállta egy jókora csapat színész- és rendezőhallgató, a világ minden tájáról, pontosabban Európa legkülönbözőbb szögleteiből. Pozsonyra rátelepedett a majdnem elviselhetetlen júliusi kánikula, s a villamosok bágyadtan csörömpöltek a külterületi művelődési ház felé, a találkozó helyszínére.

Egy héten át minden este két főiskola mutatta be valamelyik vizsgaelőadását. Napközben amolyan félig zárt „workshop"-ok voltak, vélhetően gyér számú érdeklődő előtt - és semmiképpen sem tartottak számot az újságíró jelenlétére, miként egyébként jobbára a fesztivál is eltekintett ettől. A szlovák szövetség külföldi vendégei különféle funkcionáriusok voltak - a szocialista országokból -, jobb esetben főiskolai tanárok. Szóval az Istropolitana Fesztivál maguk-nak a részt vevő csapatoknak szólt, a részt vevő csapatokról.

A főiskolák és a főiskola

Nagyon sajnálom, hogy a Színház- és Filmművészeti Főiskola színész vagy rendező tanszakának tanárai közül senki nem ért rá arra, hogy ellátogasson Pozsonyba, az Istropolitana Fesztiválra. Legalább egyetlen napra, a vakáció elején.

Nemcsak azért, mert a miénk, magyaroké volt az egyetlen főiskola a résztvevők közül, ahonnan nem volt tanár (miközben a mi főiskolánk esik a legközelebb a rendezvény helyszínéhez, alig háromórányi utazásra). Hanem azért, mert az illető láthatta volna, hogy a Kazimir Károly rektor által válsághelyzetben lévőnek minősített oktatási intézmény milyen kiutak közül válogathat, s melyeket lenne szerencsés elkerülnie.

Ha már a válsághelyzetre utaltam: Kazimir Károly tanévzáró - s a végzett növendékeket útjukra bocsátó - beszédében (amely valószínűleg hasonlított a Népszabadságban megjelent cikkére) a magyar főiskola válsághelyzetét vigasztalóan egybemossa ugyan a színház, az ország, sőt az ember ontológiai válsághelyzetével, e jótékony csúsztatás azonban aligha csökkenti a Színház- és Filmművészeti Főiskola problémáit. A főiskola válsága - pontosabban állapota, valamint növendékeinek helyzete - konkrét, elemezhető és a világ megváltása nélkül is megoldható, sőt megoldandó. Ez az írás természetesen nem vállalkozik erre, még arra sem, hogy a mostanában fel-felbukkanó viták gondolati összegzését adja, mindössze néhány sejtést, vélekedést vet fel a magyar főiskola gondjairól, a pozsonyi nemzetközi fesztivál ürügyén.

A magyarok egy rendezővizsgát neveztek a fesztiválra, Steinbeck: *Egerek és emberek* című drámájának előadását, amelyet a három rendezőszakos színész egyike, Balikó Tamás rendezett. Ott nem, de itthon láthattam a vizsgát: aligha kellett szégyenkeznie miatta a résztvevőknek, bár az a bizonyos távolmaradó főiskolai tanár levonhatott volna néhány hasznos következtetést az előadásból s a választásból is. Hátrányos helyzetben lettek volna a mieink, ha a fesztiválverseny: a produkció - eredeti formájában - másfélszer hosszabb, minta rendezőség által kötelező maximumnak kiszabott egy óra. Mivel a rendező úgy vélte - valószínűleg igaza volt -, hogy a vizsgára már amúgy is meghúzott darabot tovább rövidíteni nem tudja, a „megpörgetés" mellett döntöttek, vállalva az esetleges időtúllépést. A „megpörgetés" aligha árthatott az előadásnak egyébként. Az már sokkal inkább, hogy a kamaraszínpadra, sőt stúdióra szabott produkció hatalmas színpadra s hozzáillően méretes nézőtér elé került, s a visszafogott gesztusokra, lefelé-befelé építkező játékra alapozott előadás „lötyögős" térbeli adaptációja növelte a hátrányt. A játéktér leszűkítését technikailag persze meglehetett oldani - más együttesek is kényszerültek arra, hogy szűkítsék a színpadnyílást, vagy külön színpadot építsenek a nagyszínpadra -, a túlságosan tágas nézőtérrel azonban nem volt mit tenni.

Szaporítja a hátrányokat, hogy ezen a fesztiválon nincs szinkrontolmácsolás. S bár a magyarok bizton számíthatnak arra, hogy a helyi közönség jó része érti és beszéli a nyelvünket, a nemzetközi mezőny aligha.

A fesztivál része volt egy nemzetközi monológverseny is - s mivel szabadon választott monológokkal indulhattak a versenyzők (tőlünk ketten), a nemzetközi összetételű zsűri igencsak nehéz helyzetben lehetett.

A programhoz tartozott ezenkívül a „kötetlen beszélgetés". Az a bizonyos főiskolai tanár, aki nem vett részt a fesztiválon, ezt a lehetőséget is kihagyta. Itt ugyanis értesülhetett volna arról, miért rosszkedvű mostanság egy friss diplomás magyar színész, s miért érzi úgy: komoly hendikeppel indul a pályán. A fesztivál-programok szüneteiben azt is megtudhatta volna: mi nem tetszik a volt főiskolásoknak a főiskolán, hogyan zajlik a fejük fölött a róluk való döntés, hogyan nem értesülnek arról, milyen színházba kerülhettek volna, ha őket s nem a főiskola titkárságát keresik meg a szerződést ajánló igazgatók; s hogy tanáraik - volt tanáraik - közül kit ismernek alig vagy sehogy sem a volt hallgatók...

Fesztiválesték

A rendezvény „diákos" hangulata, érzelmi feldobottsága kedvezett a mindenkori előadóknak: az átlagosnál jobb - mert drukker - közönséghez juttatta őket.

A házigazdák kezdték a programot: Danniela Fischerová *Turandot hercegnő* című művét adták elő a pozsonyi főiskola hallgatói. A Gozzi dramatizálta perzsa mese egy gyenge adaptációban köszönt vissza ezúttal, s Kalaf és Turandot szerelmi történetét a rendezés sem dobta föl. A produkció láttán alig mérhető föl, mit tudnak a színészhallgatók; itt ugyan-is nem volt más dolguk, mint hogy illusztráljanak, s külsődleges eszközökkel megjelenítsenek egy meglehetősen unalmas történetet. A távol-keleti színház közismertnek tudott eszközeit bőven idézték, de nem élethűen, inkább karikatúraszerűen.

A pozsonyiakat a prágaiak követték: Shakespeare *Vízkereszt vagy amit akartok* című drámájából adtak elő részleteket. A meglehetősen gyakori színészvizsga-alapanyag ezúttal egy csöppet sem kiugró csapat előadásában kelt életre; ismét csak szembetűnő volt, hogy a hallgatók energiáit mennyire leköti a szín-padi jelenlét fizikai része, s hogy szövegmondásuk sokszor nemcsak egymástól, hanem a szituációtól is független.

A közönség persze tudta, amit tudott. Gyorsan elterjedt, hogy a vendéglátó ország főiskoláinak vannak ennél jobb és érettebb produkciói, csak a sors kifürkészhetetlensége folytán nem azok kerültek ide.

Az egyik belga főiskola produkciója a rendezvény egyik legjobbjának bizonyult. Georges Courteline két művét adták elő rövidítve: s bár a közönség aligha ismerte a komédiákat, remekül szórakozott. A hazánkban tulajdonképpen nem méltatlanul feledésre ítélt francia

drámaíró a századforduló tájékán alkotta szériában Moliére-t távolról idéző komédiáit, a hivatalnoki önteltségről, a házasságtörésről s egyéb örökzöld témákról. A belgák elsőként *Badin úr* című művét adták elő, amely egy „háromszögtörténet" egy kishivatalnok, egy hivatali főnök és a hivatalszolga között, s melynek tartalmánál sokkal érdekesebb a mód, ahogy színre vitték.

Egy apró, körülbelül két méterszer háromméteres dobozszobát állítottak a szín-pad közepére: itt zajlott a játék. Leginkább Queneau stílusgyakorlatai közé illeszkedett az a pontosan, aprólékosan kidolgozott „örömszínház", amelyet a belga színinövendékek produkáltak: semmitmondó helyzeteket töltöttek ki humorral és gesztusokkal, s a szöveg fölé helyezték a színészi játék kifejező erejét. Ilyenformán minden pillanat érthető, sőt közérthető volt: a három színész már tartásával is viszonyrendszert formázott, s e viszonyrendszer alakulását a szó legszorosabb értelmében a játéktér minden négyzetcentiméterén ábrázolták. Ugrottak a plafonig, másztak az aktákon, íróasztalon és íróasztal alatt: tökéletesen kitöltötték a teret, s ami játékuk hatását illeti, még a nézőteret is. Lehengerlő tempójuk a koncentráció és a színészi jelenlét kivételesen - nálunk „felnőtt" színházban is ritkán látható - magas fokát mutatta, egymásra s nem végszavakra épülő alakításaik pedig egymáséiban lettek még hatásosabbá. A szünetben néhányan a sztanyiszlavszkiji módszer és az amerikai színésziskola kombinációját emlegették velük kapcsolatban; a források azonban jótékonyan a háttérbe olvadnak, s a produkcióban csak a sokoldalú kimunkáltság érvényesül.

„Komédiával, bohóckodással persze könnyebb" - sóhajtottak néhányan a későbbi szereplők közül: aligha volt igazuk. A közhiedelemmel ellentétben ugyanis a komédiázásban könnyebb „lelepleződni". Ez a műfaj sokkal kevésbé tűri a lazaságot, a kihagyást, a konvencionalizmust (ez utóbbit éppen azért, mert konvenciókban igen gazdag!), az ismétlést.

Mert nem ez utóbbiak ártottak például a bolgárok előadásának. *A három testőr*-adaptáció legfeljebb egy igyekvő és szorgalmas amatőr színházi produkcióvá lett a bolgár színinövendékek alakításában, melyből egy jó szemű és figyelmes pedagógus konkrétan és egyenként megtudhatta volna, melyik hallgatóval mi a tennivaló. Személyiség, színészi erőtől sugárzó előadó nem akadt köztük, s talán ezért kerültek előtérbe a csoportos jelenetek s a francia sanzonokat idéző betétdalok; figurateremtés és viszonyábrázolás helyett a tömeg mozgatása, a jelenetek koreográfiája kötötte le figyelmünket – egy ideig.

A fesztivál résztvevői közül vélhetően alig akadtak olyanok, akik megkülönböztetett érdeklődéssel várták volna a lengyelek fellépését. A kisszámú, de lelkes magyar csapat tagjai közül néhányan – én is - azonban feszülten készültek az Erdman: *Az öngyilkos* című drámájának a keresztmetszetét ígérő előadásra; s drukkal vegyes kíváncsiságunkra visszatekintve leginkább a csalódásra emlékszem. Miközben (természetesen) a jelenlévők Erdman nevét sem ismerték, s a lengyelekre is épp oly módon és okból voltak kíváncsiak, mint bármely más csoportra, a mi várakozásunkat a kaposváriak kiváló Erdman-előadása s a lengyel színház iránti különös érdeklődés egyszerre színezte át.

S mert lehetetlen, hogy ne hasonlítódjék össze a kaposvári és ez a lengyel főiskolás előadás - az a bizonyos sokat emlegetett és nagyon hiányzó magyar főiskolai tanár egy rendezőkurzusra elegendő anyagot gyűjthetett volna össze pusztán a kettő összevetéséből. Ugyanis: jó,- bár nem egészen „kész" - színészeket láttunk a színpadon. Alkalmasak lettek volna arra, hogy az Erdman-dráma komédiai vonala mögött megmutassák és kibontsák a mű mélységeit - ha bárki kéri ezt tőlük.

A keresztmetszet okozta nehézségeket narrátor hidalta át: egy rendkívül ügyes fiú, aki némi improvizációval hajlította a produkciót az alkalom s a konkrét közönség felé. Nem elsősorban azzal, hogy elmesélte a kimaradt jelenetek cselekményét, hanem - egyéb színházi hagyományokat idézve - játékosan a lényeg-re, a középponti történésre vagy figurára irányította a közönség figyelmét, a szöveg mellett jól és színesen alkalmazott gesztusokkal és mimikával. Nevettetett - talán túlságosan is: a rendezőnek alap-vető része van abban, hogy a narrátorfigura révén „elkönnyült" az előadás.

Bár a többiek is a komédia irányába mentek el. A Podszekalnyikovot alakító színésztől láthatóan csak azt kívánták, hogy csetlő-botló kisembert, nevetséges és picit szánalmas s mindenképpen idejétmúlt alakot ábrázoljon. A múlatási jelenetben a rendező bőven és nagyvonalúan stilizált; a kaposvári látvány funkcionális szerepével szemben a képek itt díszletként, festményként működtek: kitartott mozdulatok, poénos beállítások vonták el a közönség figyelmét az előtérben zajló cselekményről. Nyilván emiatt Podszekalnyikov ebben a részben abszolút mellékszereplő; mintegy színházi értelemben fölösleges ember saját ünnepén. Ha ugyanez a fölöslegesség tartalmivá képes válni, miként a kaposvári előadásban - máris másról szólt volna az előadás.

Ilyenformán a közönség azt hitte, egy kissé poros orosz komédiát lát. A színészek szerepeiben is jókedvűek és feldobottak voltak - s a meglehetősen direkt rendezői elképzelésből fakadó instrukciók nem is segíthettek ezen a mesterkélt primitívségen.

Erdman esetében tehát még kelet-európai karrierről sem beszélhetünk - talán csak várni kell rá.

Egy és oszthatatlan

Magyarország az egyetlen olyan ország, amely mindössze egyetlen színházi főiskolával rendelkezik. Ez a megállapítás - amely persze régóta köztudott, s a pozsonyi fesztivál legfeljebb némi reflektorfényt irányított rá - nyilván bizonyos lappangó viták középpontját érinti, pedig a ténynél lényegesebb mindaz, ami belőle következik.

Az egyetlen főiskola ugyanis lehetne olyan, mint a belga magán-színiiskola, vagy akár olyan, minta krakkói főiskola - de mégse lehet, mert ez utóbbi kettőnek az is meghatározó jellegzetessége, hogy nem egy van belőle.

Az egyetlen főiskola tanárának lenni ráadásul státusszimbólum - s egyre inkább úgy tűnik, hogy csak az. Az ezúttal komoly tisztelettel említett kivételektől eltekintve nem kevesen tekintik rangos és bizonyos funkciók mellé szinte automatikusan járó másodállásnak, s a nem kevésbé rangos első funkció - rendezés, főrendezés, igazgatás, főszínészség - teendői nem is engedik, hogy e megbízatás előrébb lépjen.

Az egyetlen főiskolán nem szempont, hogy az oktatók mennyire értik dolgukat. Mármint az oktatást, természetesen. Bizonyára vannak esetek, amikor elegendő, hogy valaki a saját - első - szakmájában kiváló egyéniség, s mellékesen komoly személyiség, és sugárzása révén pedagógiai erőt is gyakorol. Hirtelenében magam is tudnék ilyen színészt - ő épp nem tanít a főiskolán.

A főiskolán ezenkívül régen kialakult és azóta alaposan megmerevedett hatá-

rok kerítik az egyes birtokokat, melyekbe belépni csak a feltételek tudomásulvételével lehet. Tán ettől van, hogy a - másodállásban - tanárok közül sokan fél gőzzel, maradék energiából abszolválják kötelezettségeiket, s valójában kevéssé izgatja őket, hogy lesz-e valami, s ha igen, micsoda a hallgatókból.

A hallgatókat viszont nagyon is izgatja, hogy kihez kerülnek majd a vakszerencse - vagy vakszerencsétlenség - szervezte osztályokban, mert tudják, hogy a csoportbeosztással szinte minden eldől. Praktikus szinten például az, hogy ha színházvezető az illető tanár, több esély van a sima szerződésre, ha nem az, akkor kevesebb. Érdemi szinten pedig az, hogy megtanulják-e legalább a szakma alapjait - s mára tekintetben is nehéz lenne közmegegyezést kicsikarni a tanári karból, hogy mik a szakma alapjai - vagy sem, s akkor a hendikep szinte behozhatatlan. Szintén tartalmi tényező, hogy színészhallgatóként a tanár személyében egy több éve divatjamúlt színházeszménnyel kerülnek-e szoros kapcsolatba, vagy egy rugalmas, nyílt színházi koncepcióval s egy ehhez illő szakmai felkészítéssel.

Az egyetlen főiskoláról persze kikerülnek nagyon tehetségeS színészek - gyanúm szerint nem annyi, mint amennyi más oktatási rendszerben kikerülhetne. Hiszen a diákok közt vannak olyanok, akiknek markáns személyisége és tehetségének ereje legyőzi - ritkább esetben még hasznosítja is - a hátrányokat, és kiválik a tömegből. Nem ártana azonban észrevenni, hogy a kiugró első vonal mögött soha ennyi egyforma statiszta, naiva és jellegtelen játékos nem hagyta el a főiskolát, mint manapság. S mert Hamleteket még lehet a kicsit korosabbak közül válogatni, hát egyelőre a Horatiók, Rosenkrantzok hiányoznak legfeltűnőbben.

És a rendezők. Az utolsó nemzedéki kirajzás ma már a negyvenhez közelít, vagy el is érte azt. Néhányan, korban mögöttük, még nem pályával, legfeljebb megszámolható, konkrét előadásokkal bizonyították tehetségüket - s még mindig a befutottság előszobájában álldogálnak. Ők is harmincas éveik vége felé járnak. Mögöttük - szinte senki. S ha ezt a tényt összevetjük azzal a jelenséggel, hogy egyre több színész maga vállalkozik rendezésre - nemcsak a színészi ambíciók tágulására, szélesedésére, hanem megfelelő rendezők hiányára is kell következtetnünk belőle.

A pozsonyi Istropolitana Fesztivál elsősorban az előadásokról szólt. Másodsorban viszont arról, hogy a magyar színész- és rendezőképzés egészen biztosan nem mehet így tovább.

NÁNAY ISTVÁN

Gyerekszínház itthon és külföldön

Május végén-június elején részt vehettem a torinói nemzetközi gyerek- és ifjú-sági színházi fesztiválon, amelyet ezúttal tizedszer rendeztek meg Franco Passatore rendező, színházi ember irányításával. Nézve az olasz és a külföldi együttesek előadásait, beszélgetve a meghívott szakemberekkel, óhatatlanul összehasonlításokat tettem: mi azonos és mi különböző a magyar és az olasz, svéd, spanyol, francia, holland, belga, cseh vagy lett gyerekszínház gyakorlatában, s azon tűnődtem, miért nem exportképesek a magyar gyerek- és ifjúsági előadások (a nyelvi korlát ugyanis nem fogadható el egyedüli és kizárólagos akadálynak)? Töprengésem itthon folytatódott, amikor meg kellett vonnom az 1987/88-as gyermek- és ifjúsági színházi évad mérlegét, s ismét - mint annyi éve újra meg újra - meg kellett állapítanom, hogy a színházművészet e speciális ága lényegében egy hely-ben toporog, távolról sem fejlődik olyan ütemben, mint ahogy társadalmi-pedagógiai-művészi súlya alapján fejlődnie kellene.

Mit láttam Torinóban?

Mindenekelőtt sok-sok kisszínházat. Ez színházhelyiséget és társulatot egyaránt jelent. Olaszországban - de más nyugateurópai országokban is - szinte ismeretlen az a fajta nagyszínházi gyerekelőadás, amely nálunk - s számos közép- és keleteurópai országban - általános. Min-den lényeges technikai felszereléssel rendelkező száz-kétszáz személyes kisszínházakban, klubokban, filmvetítésekre és színházi előadásokra egyaránt alkalmas termekben játszanak a néhány tagú állandó vagy változó összetételű társulatok. Csak Torinóban több mint egy tucat bábos vagy élőszínházi társulat működik. A gyerekszínház nem különül el élesen a felnőtteknek szóló színháztól, ugyanabban a kisszínházban mindkét nézőrétegnek játszanak, sőt legtöbbször ugyanazt a darabot minden korosztálynak ajánlják. Azaz csak a produkciók kisebb hányadára szerveznek homogén közönséget óvodákból, iskolákból, többnyire a családi színházlátogatás a szokás.

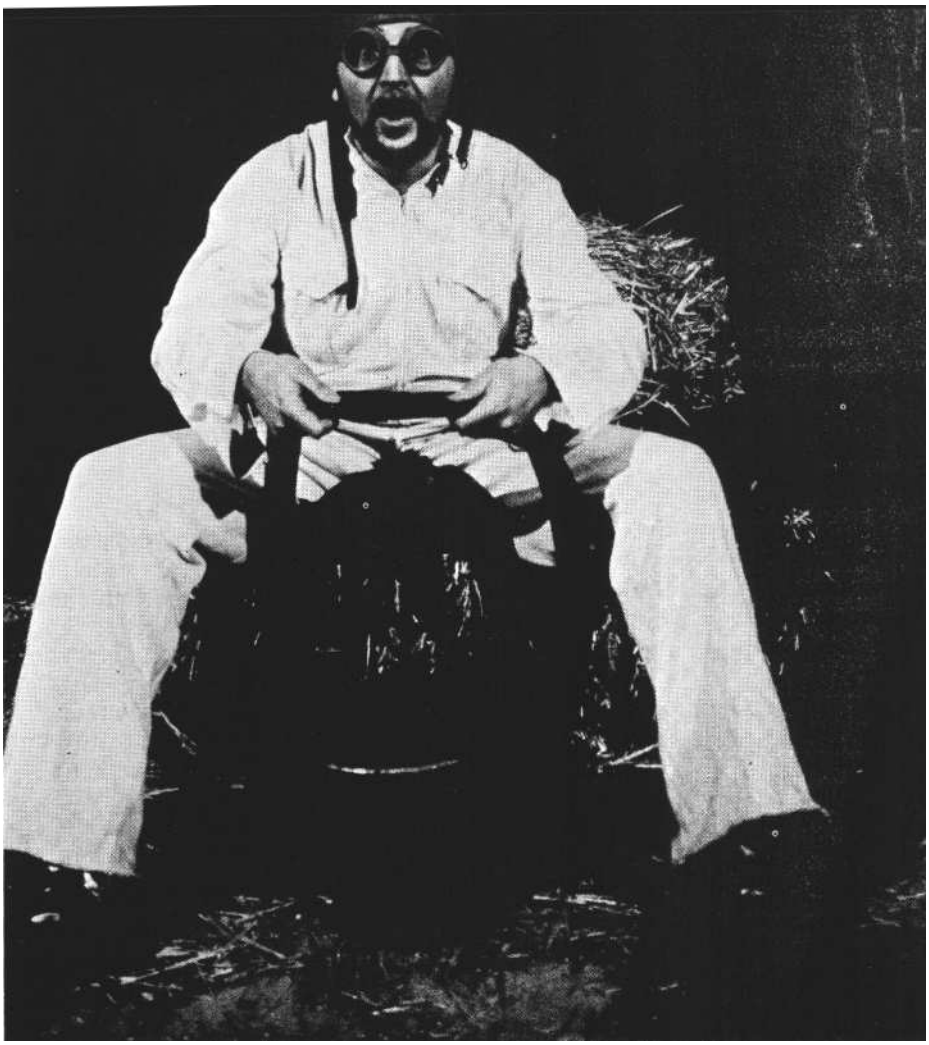
Viszonylag kevés a hagyományos mesejáték, sokkal gyakoribbak az olyan előadások, amelyek valamilyen élethelyzetet mutatnak be, de nem modern mesei feldolgozásban. A válás, a család belső élete, a felnőttek és a gyerekek ellentmondásos kapcsolata, a környezetvédelem, a városi élet sivársága, a konzumkultúra ellentmondásai, a közelmúlt történelme többnyire nem didaktikusan, nem szájbarágósan, de nem is felnőttes komolykodással vagy nagyképűséggel fogalmazódnak színpadra. Igen gyakran a humor segítségével válnak közérthetővé és átélhetővé ezek az első hallásra nálunk nem a gyerekeknek való témák. A tévékultúra hatása is kimutatható a produkciókban, jó és rossz értelemben egyaránt: az ottani gyerekek életébe még a mieinknél is jobban beleivódik a tévé, s ennek jelenlétét az alkotók nem tudják, de nem is akarják kikapcsolni az előadásokból, hiszen ez az a közös alap, amelyről elrugaszkodhat a fantázia - az alkotóké is, meg a nézőké is.

A kis társulatok rendkívül rugalmasak, nincs felduzzasztott adminisztratív és technikai személyzetük, igaz, a működésüket akadályozó bürokratikus akadály is jóval kevesebb, mint nálunk.

A társulatok anyagi helyzete változó, a szubvenció mértéke nagyban függ a csoport művészi színvonalától, előadásszámától, hazai és külföldi elismertségétől. Nincs állandó dotáció, évről évre meg kell küzdeni az anyagi támogatásért, akár állami, akár regionális vagy helyi szubvencióról legyen szó. A legjobb együtteseket szponzorok is segítik.

A mienkétől eltérő szervezeti és működési forma persze nem garancia arra, hogy csak kitűnő produkciók szülessenek. A fesztiválon látott előadások zöme nem is volt jó, alapvető dramaturgiai-pedagógiai-pszichológiai követelmények nem kellő ismeretéről tanúskodott, akárcsak nálunk. Ugyanakkor tartalmi és formai sokszínűség, játékosság jellemezte a bemutatókat, amelyek időtartama többnyire nem haladta meg az egy órát. S ez nagyon megszívlelendő dolog, ugyanis a magyar gyerekelőadásoknak régi problémája a felnőtt produkciókkal azonos időtartam, amely a pszichológia minden evidenciájának a semmibe vevését jelenti.

Ötletesen, ha nem is mindig magas művészi színvonalon kapcsolták össze az ismeretterjesztést és a színházat: egy padovai együttes egy zenemű születésének folyamatát kísérte végig a video, az élő zene, két színész és egy csodagép



Vanni Zinola, Az ösvény férfi főszereplője (Teatro dell'Angelo)

segítségével, egy másik, vicenzai csoport pedig Salvador Dali képeinek főbb motívumait, azok lényegét, egymással való összefüggését igyekezett érthetővé tenni egy naiv meséjű, de mesterien megoldott fekete színházas-bábos előadásban.

Egészen más bábtechnikával dolgozott a torinói Dottor Bostik nevű együttes, amely *Capolinea (Végállomás)* című előadásában egy terepasztalnyi színpadon egy emeletes ház lakóinak sivár és elszemélytelenedő nagyvárosi életéről ad egyszerre mulatságos és elgondolkodtató képet. A használt tárgyakból készült díszlet (a bevásárlóközpont például egy kimustrált jégszekrény) és bábok (tubusok, ruhadarabok, drótok stb. applikációi a „szereplők") megmozgatták a nézők fantáziáját, s a bábmozgatók a zegzugos játéktérben láthatóan és személyesen voltak jelen, azaz a hazai uralkodónak kikiáltott bábszínházi szemlélettel ellentétben nem törte meg a varázsát az, hogy a gyerek nemcsak a bábokat szemlélheti, hanem a bábozás technikáját is.

A szintén torinói Teatro dell'Angelo két produkciót is bemutatott: *az Americhe a* környezetszennyezésről, *az II sentiero (Az ösvény)* pedig két ember kapcsolatának alakulását követve a piemonti vidék elmúlt ötvenévi történelméről, illetve a kisemberek sorsáról szól. Az első műben egy amerikai benzinkút mellett találkozik négy különböző nemzetiségű ember: az olasz különleges madáreledellel üzletel, a spanyol a környezetszennyeződés miatt már csak elvétve megtalálható madarak hangját vadássza, a fiatal lány Skandináviából érkezett turista, a benzinkutas pedig olasz kivándorló családból származó amerikai. Nincs igazi konfliktus közöttük, csak apró kedves és mulatságos, többnyire groteszk élethelyzetek alakulnak ki, amelyekből a kommunikációképtelenség és a környezettel akaratlanul vagy nem tudatosan nem törődő életvitel rajzolódik ki. S míg az előadás első felében még talál valami életjelenséget a tudós hangkutató, a másodikra már teljesen kihalt és elpusztult tájba tér-nek vissza a szereplők.

Az ösvény című előadás játékterét valóban egy murvával leszórt ösvény osztja ketté: ennek egyik felén a falusi élet színtere, a másikon a városi látható. A darab egy férfi és nő életútját követi végig egymásra találásuktól, a férfi városi kiruccanásán, a városba költözésükön, elhidegülésükön és újbóli egymásra találásukon keresztül a falusi környezetben való végső megállapodásukig. Az életüket meghatározó történelmi változások csupán jelezve vannak, zenével, kosztümmel, viselkedéssel. A lényeg a két ember közötti érzelmi viszony változásának a bemutatása, amelyet a két színész egyszerű eszközökkel, bensőségesen oldott meg.

A legkiemelkedőbb olasz előadást a Bariból jött Teatro Kismet mutatta be: *az Aladdin és a csodalámpa* című mesét dolgozták fel bravúros mozgásszínházi formában, élő zenével. Mindössze öt színész játszotta el az összes szerepet; aki éppen nem volt a színen, az zenélt a maguk konstruálta hangszeren - amely a szitár, a dob, a gordonka, a xilofon s ki tudja még, hány instrumentum kombinációja -, illetve segített a játszóknak egy színpadszéles fehér paraván mozgatásával. Lendület, humor, poézis, akrobatika és finomság együtt jelent meg a produkcióban, amelyben a csodát és annak létrejöttét egyszerre élhette át a néző.

A külföldi együttesek közül a brüszszeli Théátre le Magique *az Alice Csodaországban* utcaszínházi változatát játszotta, s mint a műfaj reprezentánsa kitűnő volt, de hiányzott belőle Lewis Carroll művének belső szépsége, szürrealizmusa. A rigai Ifjúsági Színház az egyik Szovjetunió-szerte legtöbbet játszott színművet, Borisz Vasziljev *Holnap háború voltját* mutatta be, nagy közönségsikerrel. Az ötletes szcenikai keretben hiteles színészi alakítások születtek, s ettől a kissé szentimentális, de a háborút a megszokottól eltérő beállításban ábrázoló darab érdekessé vált. Ez a színház különben gyerekeknek, fiataloknak és felnőtteknek egyaránt játszik, repertoárján a mesejátékoktól a klasszikusokig és a mai társadalmi drámákig sokféle darab megtalálható, s ez ismét olyan tanulság, amelyet a hazai gyerekszínházi gyakorlatban is meg kellene szívlelni.

A legremekebb külföldi előadást az amszterdami Toneelweikgroep Wederzijds mutatta be *Egy esküvő kellékei* címen. Három férfi és három nő felidézi egy hét eseményeit, de e történések nem realisztikusak, olyan epizódok kerülnek egymás mellé, amelyek között nincs logikai kapcsolat. A részeikben mindennapos cselekedetekből fölépülő jelenetek együttesen furcsa, szürrealisztikus világot hoznak létre, amelyben a szereplők mint egy álomban léteznek. Komikum és líra, realitás és irrealitás ötvözete az elő-adás, a humor az emberek mechanikus cselekedeteiből és az illogikusnak tűnő megoldásokból egyaránt fakadhat, s az egész produkciót szépség, humánum jellemzi.

Ezt az előadást, valamint *az Aladdint* is szívesen látnám Magyarországon; a hazai szakma okulására szolgálna mindkettő.

Mit láttam itthon?

Az elmúlt szezonban huszonöt gyerek-és ifjúsági előadást mutattak be a hazai színházak, valamint először rendeztek Budapesten országos gyerekszínházi találkozót és ehhez kapcsolódó nemzetközi dramaturgiai tanácskozást. (Ez utóbbi két eseményről a SZÍNHÁZ 1988. februári számában már beszámoltunk.)

A színházak biztonságos műsorpolitikára törekedtek, igen kevés új műből volt bemutató, zömmel már egyszer vagy többször sikert aratott darabokat s többségé-ben adaptációkat vittek színre. Örvendetes tény, hogy egyre több színházban játszottak a középiskolás korúaknak, főleg klasszikusokat, és jó néhány olyan be-mutatóra is sor került, amely a gyerekek és a felnőttek érdeklődésére egyaránt számot tarthat, azaz alkalmat kínál a családi színházlátogatásra (ilyen volt például A *padlás a* Vígszínházban, *A 13 és 3/4 éves Adrian Mole titkos naplója* Zalaegerszegen vagy *a János vitéz* Pécsett).

A vidéki színházak közül Győrben és Kaposvárott nem volt gyerekelőadás (Győrben ez évről évre visszatérő probléma, amire alig elfogadható magyarázat az, hogy a nagyszínházban nincs erre hely és mód, Kaposvárott pedig az átépítés miatt nem volt új premier, de az évad elején még játszották a *Varázssütemény* című Gozzi-darabot). Kecskeméten ugyan bemutatták a *Légy jó mindhaláligot,* de szinte titokban tartották a produkciót a szakma előtt, a gyerekeknek azonban természetesen játszották. Ez a színházvezetői magatartás mélyen elítélendő, és a gyerekeknek szóló színház lényegének mond ellent.

Két-két előadást tartottak Debrecenben, Pécsett és Veszprémben, hármathármat Békéscsabán és Zalaegerszegen. Ez utóbbi két színház a közönségszervezés jelenlegi gondjainak megoldását összekapcsolta a közönségnevelés hosszú távú programjával. Pécsett, Egerben és Debrecenben a gyerekelőadásokat nem a nagy-színházban tartották, hanem művelődési házakban, iskolákban kerestek játszási helyeket, Debrecenben pedig kis társulatok a színház égisze alatt, de önállóan hozták létre produkcióikat *(A kiskondás* című gyerekoperát és a *Tág a világ* című műsort), míg Pécsett a Nemzeti Színház és a Harmadik Színház elnevezésű alternatív társulat közösen mutatta be Marton Gábor *Szépség és szörnyeteg* című darabját. (Ez a kooperáció már néhány éves múltra tekint vissza!)

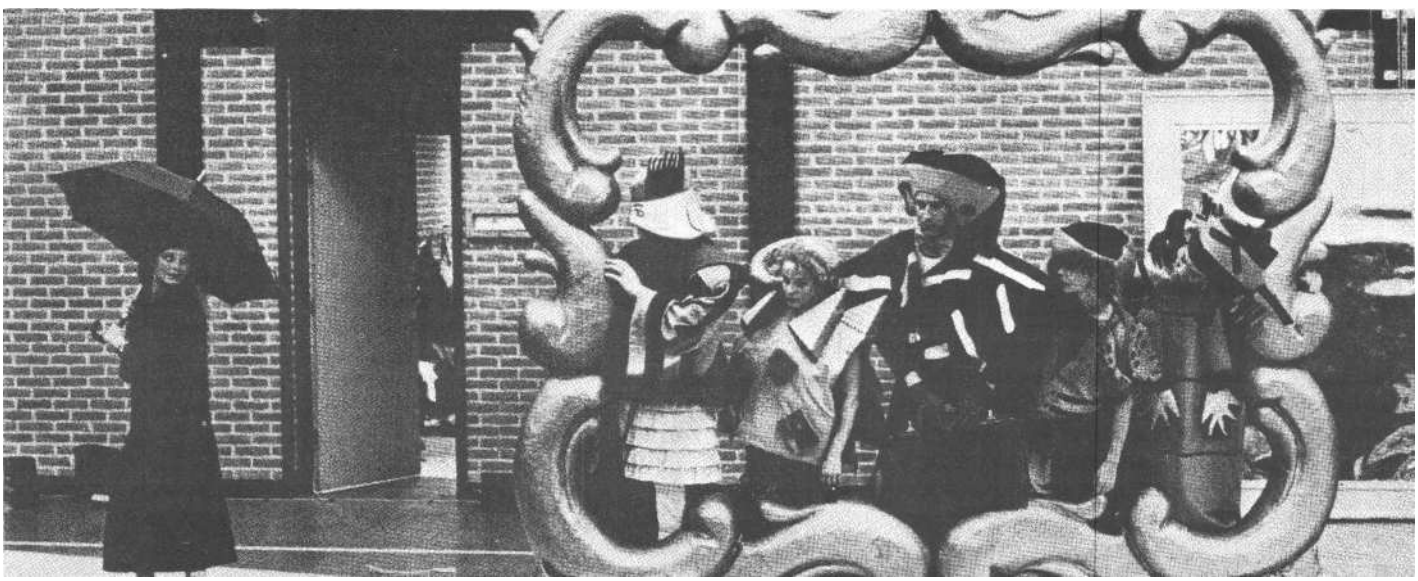
Az előadások többségének művészi színvonala, dramaturgiai előkészítettsége átlagban nem haladta meg az előző évekbeli előadásokét. Változatlanul sok problémát okoz az elnagyolt, következetlen, a speciális színházi követelményeket alig figyelembe vevő írói-dramaturgiai munka, a korábbiakhoz képest is romlott a produkciók látványvilága - ami nagyrészt a színházak nehezedő gazdasági körülményeivel is magyarázható, de sokszor a rendezők, tervezők fantáziátlanságáról is árulkodik -, s nincs lényeges változás abban sem, hogy a gyerekelőadások közreműködői általában nem a színházak vezető művészei köréből kerülnek ki. Ugyanakkor örvendetes, hogy számos főrendező, igazgató vagy, vendégként, jelentős művészegyéniség vállalkozott a gyerekelőadások rendezésére.

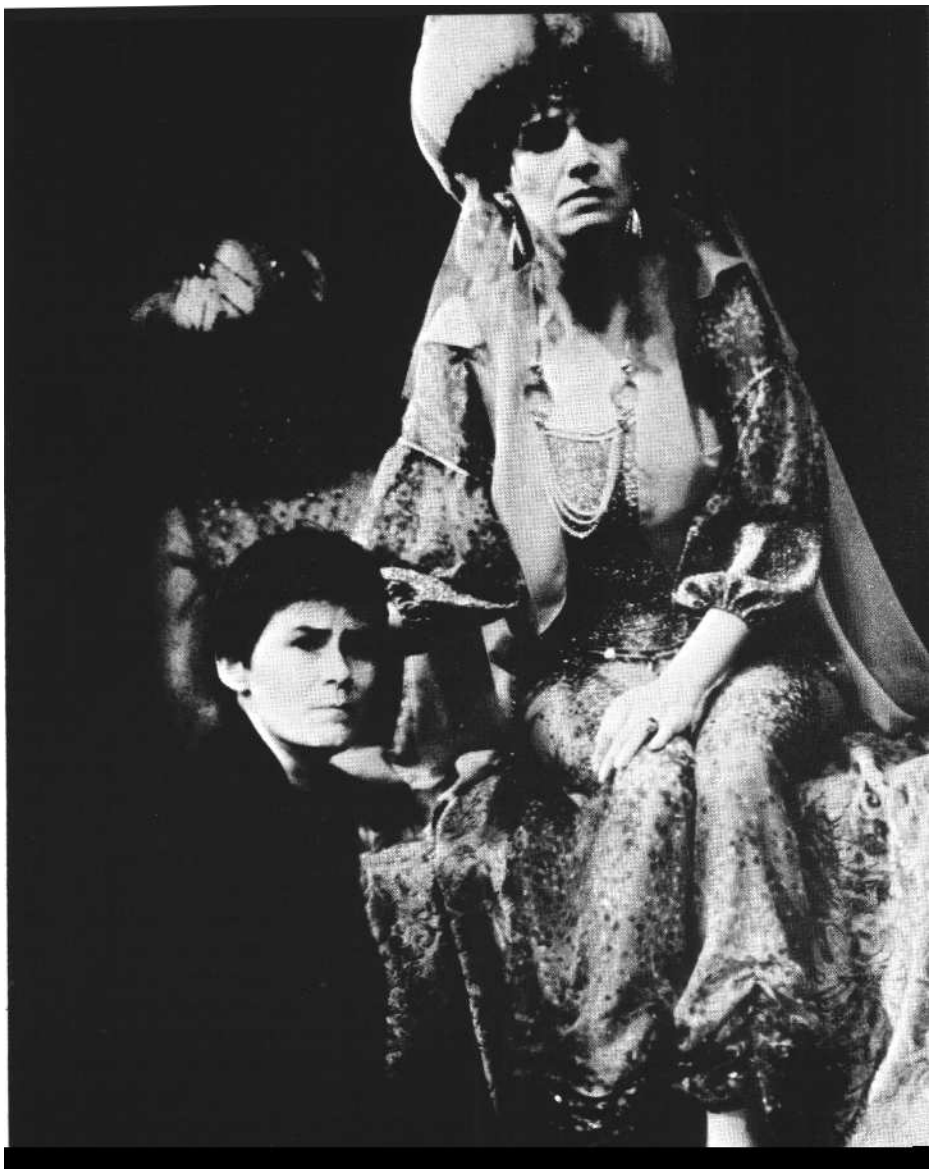
Kritikus időszakban van az Arany János Színház, mivel az épület évek óta esedékes rekonstrukciójára ennek az évadnak a végétől sor kerül. Az előkészítő munkálatok, az ezekkel kapcsolatos szervezési és döntési bizonytalanságok, az át-meneti minimum két évad gazdasági, mű-szaki, technikai és művészi tervezése rend-kívül sok energiát vont el a színház vezetőitől, így az évad két bemutatója a biztonságosságra való törekvésről tanúskodott.

Török Sándor kedvelt regényéből Keleti István adaptálta és rendezte a *Csilicsala csodáit.* A darab megmaradt epikus szerkezetűnek, a főszereplő kisfiú cselekedeteinek nincs igazi drámai tétje, s a címszereplő varázsló funkciója is háttérbe szorul. Mindezek következtében felértékelődnek a mesebetétek. Az előadás korrekt, többnyire ízléses, bár a Hófehérke- és az Ezeregyéjszaka-jelenetek művészi megoldása vitatható.

A kőszívű emberfiai című Jókai-regényt Bőhm György és Korcsmáros György adaptálta, figyelembe véve az eddigi dramatizálásokat, de új elvek alapján. Filmes módon, snitt-technikával, helyen-ként szimultán módszerekkel tömörítették a regény cselekményét, minden lényeges epizódot és figurát megtartva. A középpontba Baradlayné alakját állították, akinek ellenpontjául Rideghváry Bencét és Plankenhorstékat választották. A három Baradlay fiú sorsa az e két pólus közötti erőtérben bonyolódik, s miközben az adaptálók igyekeztek visszaadni a regény romantikáját, érzékel-

Jelenet a holland együttes előadásából





Szabados Zsuzsa (Balogh Gyuszi) és Andai Kati (Seherezadé) a Csilicsala csodáiban

tették a szabadságharc és a forradalom mai értelmezéséből adódó nézeteket is.

Az előadás fontos alkotóeleme a Tolcsvay fivérek zenéje, amely főleg Petőfi és Jókai verseinek megzenésítéseire épül. Az egyszerű, de többnyire jól funkcionáló, bár a romantika gazdagságát nem tükröző látványvilág Csanády Judit tervei alapján készült. A purián színpadon főleg a fényekkel és a parányi színpad osztásával igyekezett a rendező, Korcsmáros György a jelenetek pergetését, illetve a szimultaneitást megoldani.

Az előadás alatta marad az adaptáció kínálta lehetőségeknek, s ennek elsősorban az az oka, hogy a társulat jelenlegi összetételében alkalmatlan bármilyen bonyolultabb feladat megoldására. Radikális társulatfejlesztésre lenne szükség, de erre most, az átmeneti időszakban aligha lesz mód.

A legproblematikusabb előadásokat évek óta a Népszínház produkálja. El kell ismerni, hogy utazó társulataival fontos misszióra vállalkozik, ugyanakkor nem hallgatható el, hogy az előadások művészi színvonala rendkívül alacsony, a látványvilág szegényessége, a színészi játék ízléstelensége, megoldatlanságai miatt igen gyakran művészi hatásról alig beszélhetünk. Az a kényszerűség, melynek értelmében a gyerekeknek és a felnőtteknek szóló produkciók kiválasztása, párosítása művészeten kívüli tényezők függvénye, s az adott utazó társulat létszáma, valamint a már futó darab díszlete szabja meg a bemutatott darabot, a szereposztást s a szcenikát, eleve megengedhetetlen kompromisszumokra kényszeríti a színházat. Mindezek figyelembevételével a Népszínház gyerekszínházi profilja sürgős felülvizsgálatra szorul.

A vidéki előadások közül az egri, a békéscsabai és a miskolci hordoz az előadásokon túlmutató tanulságokat. Egerben Gali László a helyőrségi művelődési házban vitte színre Jevgenyij Svarc *Az elvarázsolt testvérek* című darabját. Az előadás tiszta hangvételű, minden gyerekszínházi modorosságtól mentes produkciónak bizonyult, amelyben a kezdők és a rutinosabb színészek harmonikus közösségben dolgoztak, s láthatóan egy tudatos társulatfejlesztő programhoz illeszkedve hajtották végre a kedves maszkokban nem éppen könnyű feladatukat. De bármily korrekt és jól elemzett előadás született is, a terem teljesen alkalmatlan a gyerekszínházi előadásokra, a harmadik sortól a gyerekek már nem látják az amúgy is parányi színpadot, amelyen az átdíszletezések, a mozgások rendkívül nehézkesek és lassúak, s világítani sem lehet tisztességesen. Mindez magyarázza ugyan az előadás statikusságát, de mentség nem lehet; a jó kezdeményezést, a bábszínház mellett az élő színházi gyerekelőadások megteremtését, kedvezőbb körülmények között kellene továbbépíteni.

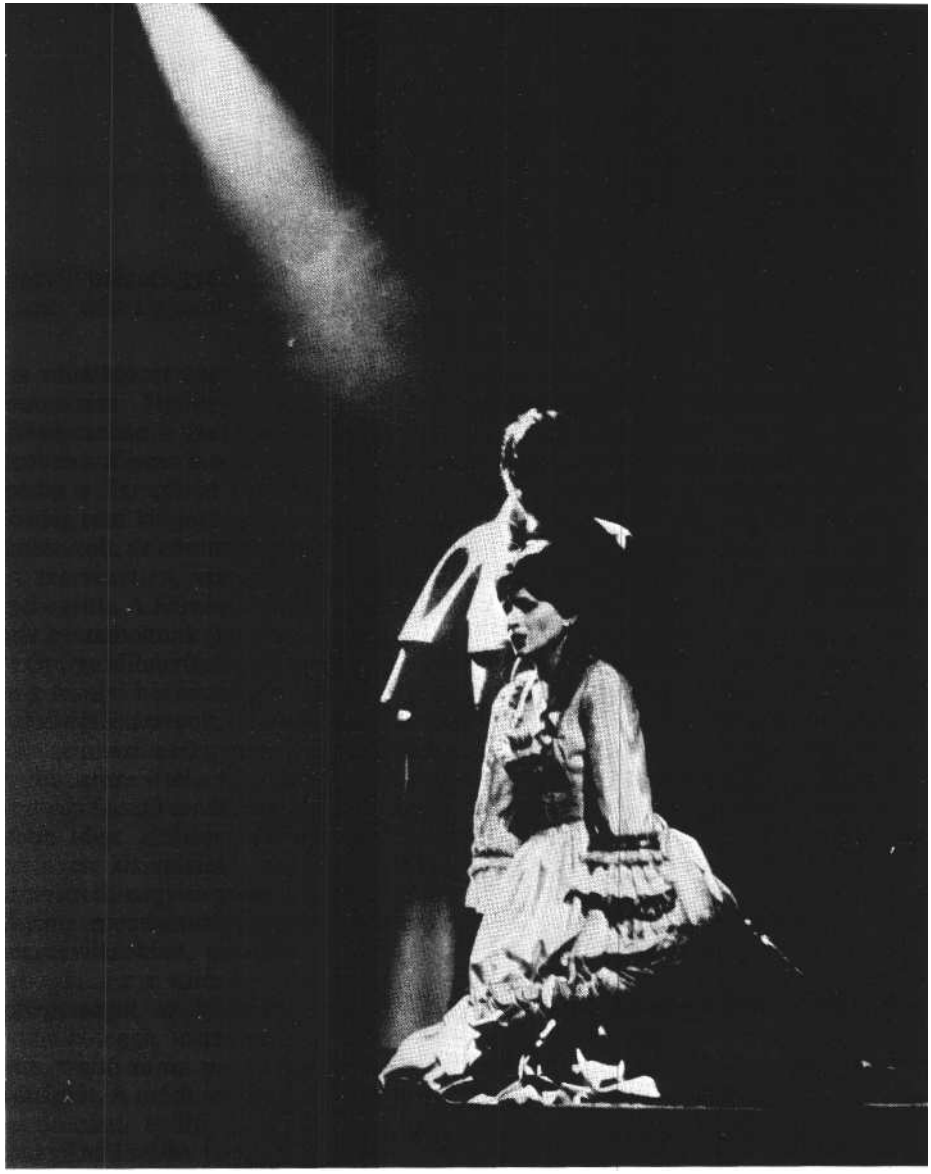
Békéscsabán évek óta rendszeresen egy-egy szocialista ország irodalmából választanak népmesei ihletű darabot a gyerekeknek. Választásuk ezúttal a bolgár Pancso Pancsev A *medveölő* című darabjára esett, amelyet Bohák György rendezett meg. A történet két testvérről szól, a hencegő, gyáva Gurcsóról és a becsületes, szegény és igen erős Miresóról; előbbi az utóbbi tetteit a magáénak feltüntetve akar hatalmat, gazdagságot és feleséget szerezni. Természetesen a végén kiderül az igazság. Az egyszerű történetet stilizált népi motívumokat felhasználó díszletben és jelmezekben játszatta a rendező (a tervezők: Langmár András és Wieber Mariann), s a máskor a darabot mindig széttördelő dalbetétek ezúttal harmonikusan illeszkedtek az előadásba. A szerepeket zömmel nem a színház vezető művészei alakították, emiatt az alakítások többnyire csupán a figurák egy-egy jellemvonásának érzékeltetésére szorítkoztak, s az egész mű alapkonfliktusa kérdőjeleződött meg amiatt, hogy egy kényszerű szerepcsere következtében az erős Mircsót egy cingár legényke játszotta.

Miskolcon olyan darabot mutattak be, amelyről már a nyíregyházi ősbemutató idején kifejtettem: gondolatisága, megvalósítása, zenéje, ízlésvilága egyaránt olyannyira kifogásolható, hogy bemutatása nem ajánlatos. Muszthy Bea-Szabó Tünde-Dobay András *Kvantum Fantum csapdája* című művéről van szó, amelyet a miskolci társulat Szűcs János rendezésében jobb ügyhöz méltó igyekezettel próbált színpadképessé tenni. A Kónya András tervezte látványos, a játszóterek elemeiből építkező díszletében a rendező igyekezett pergő előadást létre-hozni, de az eredmény így is riasztó:

a nyelvi, zenei igénytelenséget s gyakran ízléstelenségeket nem tudta kigyomlálni a műből.

Négy színház is vállalkozott egy-egy Moliére-mű bemutatására: Nyíregyházán *a Fösvényt,* Békéscsabán *a Dandin Györgyöt,* Veszprémben *a Képzelt beteget,* Zalaegerszegen pedig a *Tartuffe-öt* játszották. Egyik előadás sem kifejezetten és csak a gyerekeknek szólt, de zömmel a diákság látta vagy szervezetten, vagy a felnőtt közönséggel együtt. A Fösvényről és a Tartuffe-ről már beszámoltunk (1988. 6. szám), *a Dandin György* Mihályffy Sándor rendezésében a tavalyi békéscsabai nyári produkció továbbjátszása volt, némiképpen beavató színházi célkitűzésekkel. A legegyénibb színre vitel *a Képzelt beteg* volt, Vándorfy László rendezésében, aki hosszabb ideje kísérletezik egy olyan színházi nyelv kialakításával, amely zeneileg szervezett, nagyon pontos, partitúra szerinti mozdulatokból, gesztusokból, megszólalásokból, zenei effektusokból építkezik. Ez a stílus kiszűr minden esetlegességet, szubjektivizmust, ugyanakkor hideggé, kiszámítottá, elidegenítetté, végső soron manírossá teheti a produkciót. A módszer lényege egy ellenpontozásra épülő groteszk, abszurd hatásokat kiváltó poéntechnika, s ez igen közel áll a középiskolás korú fiatalokhoz. Logikusnak tűnik tehát a rendező döntése, miszerint a klasszikus szerző darabját így akarta megszerettetni diákközönségével. A fiatal nézők hálásak is a sok helyzetkomikumért, a gyakran drasztikus, sőt nemegyszer ízléstelen gegekért, de az a jelmezben, kellékben, szóhasználatban, viselkedésben megnyilvánuló aktualizálás, ami együtt jár ezzel a választott stílussal, lényegét tekintve igen távol áll az eredeti műtől, azaz végső soron a diákság Moliére-rel nem ismerkedhetett meg.

Kicsiknek és nagyoknak egyaránt szól - akárcsak *A padlás,* amelyet vígszínházi sikerén felbuzdulva, most csaknem mindegyik vidéki színház be akar mutatni gyerekelőadásként - a Zalaegerszegen játszott *A 13 és 3/4 éves Adrian Mole titkos naplója,* amelyet Sue Townsend két nálunk is nagy sikerű regényéből Ken Howard és Alan Blaikley írt át musicallé. A darab egy átlagosan zűrös családi körülmények között élő srác érzelmi világát, kamaszodásának gyötrelmes és önironikusan megvilágított történetét mutatja be. A könyvekben ez a folyamat lélektanilag is, nyelvileg is találóan és finoman van ábrázolva, a darab termé



Perlaky István (Rideghváry) és Frajt Edit (Alfonsine) A kőszívű ember fiaiban (Vinkovits Sándor felvételei)

szetesen egyszerűsít, tömörít, elnagyol, mindazt, ami az epikában belső folyamat, külsővé tesz át, s ez sokat ront a szövegkönyvön, amelyet Békés Pál fordított - aki különben a regényeket bravúrosan ültette át magyarra. Békés igyekezett a szöveget a regényekből átmentett részekkel feldúsítani, de az alapvető dramaturgiai problémákon, az eredendő drámaiatlanságon nem segíthetett. A vázlatos szövegkönyvhöz karakter nélküli ze-ne párosul. Az előadás, amelyet Halasi Imre rendezett, jól lebonyolított, számos látványos epizóddal teli. Ugyanakkor az egyes figurák jelzettek maradtak, különösen a szülőket játszó Rácz Tibor és Fekete Gizi maradt adós az árnyalt szerepformálással. A legnagyobb baj azonban az, hogy a színház nem rendelkezik a címszerepre alkalmas, varázsos egyéniségű színésszel.

Következtetések

Összevetve a hazai és külföldi tapasztalatokat, végiggondolandónak tartok néhány dolgot. Látni való - nemcsak a torinói élmények, hanem egyéb információk is ezt igazolják -, hogy Európa országaiban egyre nagyobb jelentőségre tesz szert a gyerekeknek és a fiataloknak szóló színház. Ehhez a folyamathoz hasonló kezd kibontakozni nálunk is. Hiszen a nehezedő gazdasági körülmények nemcsak a színházakat sújtják, hanem a közönséget is, s még azok a családok is, amelyek lemondanak vagy kénytelenek lemondani kulturálódásuk különböző formáiról, igyekeznek a végsőkig biztosítani gyerekeik művelődését, s ezen belül a színházba járást is. Ezáltal relatíve felértékelődik a gyerek- és ifjúsági színház, s ez áttételesen, hosszabb távon maga a színház túlélésének egyik útja lehet, hiszen bekövetkezik az az eset, amikor nem a szülő viszi a gyerekét színházba, hanem fordítva, a gyerek kedvéért szánja .rá magát a szülő a színházlátogatásra. Azaz nem egyszerűen a gyerek- és ifjúsági színház jelentősége nő meg, hanem az olyan színházé, amely magában hordja a családi színházlátogatás lehetőségét.

Ez a strukturális átalakulás természetesen csak jelentős művészi átalakulással együtt mehet végbe. Meggondolandó, hogy kell-e tovább fenntartani az úgynevezett nagyszínházas koncepciót, s ezzel együtt a jelenleg általános mesejáték-központú műsorkínálat egyeduralmát. Sokkal több mozgékony, olcsóbb és valóságközelibb kisszínházra lenne szükség a színházművészet ezen ágában is, ami persze nem azt jelenti, hogy ezentúl csak kisszínházakban lehet a gyerekek-nek játszani, de azt igen, hogy a minden-kori adottságok és lehetőségek figyelembevételével lehessen és kelljen eldönteni, milyen fajta színházat kínáljanak a gyerekeknek. A kisszínházak mellett még az a pszichológiai-pedagógiai érv is szól, amely a művészi befogadás intimitását és játékosságát mint alapelvet hangsúlyozza. A kisszínházi koncepció ugyanakkor nem jelentheti a haknizás eluralkodását, hanem olyan formák kidolgozását igényli, amelyek kellő művészi kontrollt biztosítanak, egyszersmind kihasználva a kis méretből adódó összes előnyöket.

Újragondolandók azok a dramaturgiai nézetek, amelyek a korosztályos tematikát középponti problémának tekintik. Kellenek olyan darabok, amelyek az egyes korosztályok sajátos fejlődési szintjéhez, igényeihez igazodnak, de kellenek olyan színházak is, amelyek ezeket a korhatárokat semmibe véve, ugyanakkor pedagógiai-pszichológiai megalapozottsággal, korosztályokon túlmutató érvénnyel játszanak gyereknek és felnőttnek egyaránt.

Vannak már ilyen színházak Magyarországon, de ezek egyelőre nem hivatásosak; az alternatív színházak közül a Malgot István vezette Hold Színház és a Bucz Hunor vezetésével működő Térszínház rendszeresen játszik a gyerekeknek - is. Mindkettő eredetileg kísérleti színházi műhely volt, s e működési területüket ma sem adták fel. Ugyanakkor ők már rájöttek arra, hogy experimentális működésüket össze kell kötniük egy populáris tevékenységgel is, s ennek egyik legfontosabb és legkézenfekvőbb lehetősége a gyerekszínház. Ez a modell különben más országokban - mindenekelőtt Skandináviában - is kitűnően működik.

A változásokhoz azonban mindenekelőtt alapvető szemléleti megújulásra van szükség. A régi beidegzésekkel nem lehet új színházat csinálni, de még csak túlélni sem lehet a jelenlegi - finoman szólva - pangásos időszakot!

FORGÁCH ANDRÁS

Zadek Luluja

Mennyire német a német színház?

Nagyon.

De vajon lehet-e értelmes és tanulságos választ adni az efféle bombasztikus kérdésekre? Vagy induljunk ki abból, hogy minden nemzeti színjátszás éppen azáltal „nemzeti", amilyen; hogy helyi, történelmi adottságai által meghatározott és ezáltal már nemzeti? Mitől lehetne lengyelebb a lengyel, grúzabb a grúz, szerbebb a szerb színház?

Az 1988. május 8-24. között megrendezett nyugat-berlini „Theatertreffen", vagyis a német nyelvű színházak évi találkozója találó választ adott a fenti kérdésre, vagyis nincs szükség a kérdés elméleti boncolgatására, elegendő egy jellemző (avagy archetipikus) előadás leírása, egy olyan előadásé, mely a német színházi közönség (és színikritikusok) számára az éppeni színházi tendenciák katartikus kikristályosodása és jövendő előadások megítélésének vagy megformálásának mintaszerű kiindulópontja, azaz: a *mérték.*

Ha van mérték, ha születik mérték, akkor van nemzeti színház is - s mindegy, melyik városban, milyen épületben, mennyi támogatással született meg. Az efféle mérték s a mérték mértékként való elismerése tehet egy színjátszást valóban érdekessé és nemzetivé. Az ilyen mérték felbukkanása csak nagy egyéniségek műve lehet. Sokáig a Schaubühne szolgált ilyen mértékül Nyugat-Németország és részben Nyugat-Európa számára is, ez ma már nincs egészen így, a térkép újrarajzolódott, bár a Peter Stein köré szerveződött társulat továbbra is meghatározó pólusa a német színházi világnak.

1988-ban a mérték: Zadek *Luluja;* elő-re lehetett róla tudni, hogy az lesz, s aztán valóban azzá is lett abban a pillanatban, amikor a nyugat-berlini Freie Volksbühnében véget ért a négy és fél órás előadás május 18-án.

Zadek már évek óta készült *a Lulu* megrendezésére, amikor Suzanne Lothar személyében megtalálta azt a színésznőt, aki, mint egy interjújában el-mondta, azért ideális Lulu, mert nem lehet tudni, kezdeményez-e vagy csupán elfogad, hogy aktív-e avagy passzív, vagy mindkettő egyszerre, ugyanabban a pillanatban. s Zadek azt is tudta nyilván, hogy nem Wedekind „hivatalos Luluit" (vagyis a könyvben is megjelent, Berg operájából is ismert *A föld szelleme* és *Pandora szelencéje* című különálló, bár összefüggő műveit) akarja megrendezni, hanem a mind ez idáig kéziratban lappangó ősváltozatot, melyet Kadidja Wedekind, az író lánya őrzött féltékenyen, sok más Wedekind-kézirattal együtt, s melyekbe bepillantás csak némely kiváltságosoknak adatott - többek között ezért sem tudtak Németországban tető alá hozni mind a mai napig egy Wedekind-összkiadást, több mint hetven évvel a szerző halála után. Zadek megszerezte a jogot az ősváltozat bemutatására, s az megjelent a Theater Heutéban, illetve azt megelőzően már a hamburgi Deutsches Schauspielhaus műsorfüzetében, a Zadek által elvégzett (lábjegyzetekben jelzett) változtatásokkal egyetemben, vagyis irodalmi közkinccsé vált - a Wedekind-kutatók nagy örömére. Eddig ugyanis idézniük sem volt szabad belőle - Kadidja Wedekind szigorú rendelkezésé-nek következtében.

Az ősváltozat címe: *Pandora szelencéje - Egy szörnytragédia.* Érdemes a cím mellé idézni Peter Zadek előszavát a hamburgi színház műsorfüzetéből.

„Az én témám mindig is a vágyakozás volt - írja Zadek. - Azok a darabok, melyeket különösen szeretek, melyekkel leginkább azonosulni tudok, mindig e körül a központi téma körül forogtak: A *Yermában a* szülés utáni vágy, *a Kidobott* időben *a* szerelemben való elrejtőzés vágya, az *Othellóban* a tiszta szerelem utáni vágy stb. Wedekind Lulujában megint valami egészen nagyszabású vágyakozásról van szó, arról a vágyról, hogy a szerelmet a maga teljességében megélhessük - és szó van természetesen az ennek megfelelő társadalmi büntetésről. Még Wedekindet is megbüntették szándékáért, cenzúrázták és rágalmazták. Olyan szabad szellemek, mint Karl Kraus vették oltalmukba.

A darabnak ez az ősváltozata, mely úgymond a legőseredetibb, legtisztább változat, minden későbbi változathoz képest egy egészen lényeges variánst tartalmaz: ebben az első változatban, melyet Wedekind szinte egyszerre írt *A tavasz ébredésével,* Lulu még sokkal inkább áldozat, mint tettes. A »végzet asszonya« művészköpönyege még nem terült e gyermeki lény nagyon is szívhez szóló igazsá-

gára. És a darabban található, a férfiaknak szóló szemrehányás sem olyan felszínes, mint a későbbi változatokban, és nem is olyan, mint amilyent a feministák próbálnak meg beleolvasni ebbe a drámába. Az itt bemutatott Lulu azt ábrázolja, miként keresi egy gyermek az igazi szerelmi beteljesülést. Es merthogy ilyes-mi - amint azt mi, okos, civilizált kriplik nagyon jól tudjuk - nem létezik, a gyermek inkább hagyja lemészárolni magát, semhogy kompromisszumot kössön lelkéből fakadt óhajával.

A darabot mi a második világháború után, a korai ötvenes években játszatjuk. Ezáltal keletkezik ugyan néhány képtelenség, de szerintem ennek nincs jelentősége, mert ugyanakkor, épp ennek révén, döbbenetes felismerések egész sora születik.

Wedekind művét szörnytragédiának nevezte. Nos, a szerzőknek is - sőt, különösen a szerzőknek - szívük joga, hogy legtitkosabb vágyaikat, érzéseiket és rögeszméiket megoltalmazzák a nyilvánosságtól. Ha Geschwitz grófnő szörnyeteg, mi akkor egy Regan vagy egy Hedda Gabler? Valószínűleg Wedekind a szörnyeteg, mert világunk szörnyűségeit és érzéseit olyan pontosan ismerte fel és olyan sok együttérzéssel ábrázolta."

Ha az ősváltozatot a későbbi két művel összevetjük, az ősváltozat előnyös oldalai, talán a Zadek-rendezés hatására is, azonnal kitűnnek. A huszonkilenc éves szerző láthatóan a szemünk előtt bontja ki az egyes jeleneteket, rögtönzésszerű-en építi fel a dialógusokat, minden beszélgetés és szituáció sokkal hosszabb, mint a későbbi változatokban, érvénye-sül a természetes dikció (a szociológusok által - és a szociodrámában - érvényesített) redundanciája, az egymás mellett elszálló tört mondatok monoton zenéje zár egy-egy jelenetet komor belső következetességgel. Kevesebb a szellemeskedés, s bár az ősváltozat is zsúfolva van a „fenséges Párizs" (itt fogant a mű) nyújtotta tömény kultúrmámor némileg másnapos nyomaival: ez az első látszatra társalgási színmű a helyzetek nyitottsága és talán bizonyos fokú elrajzoltsága miatt is a társalgási színművek dramaturgiája fölé emelkedik; sőt olykor szinte már shakespeare-i. Erzéki formátlansága ma sokkal érvényesebbnek tűnik, mint a későbbi *Luluk* kissé hidegen célratörő és mitologizáló - s a túlzott mitologizálás révén kissé ideologikus - megformálása. Ez az érzéki formátlanság, szerzői hevesség visszalopja azt az érzékiséget Lulu

Christian Redl (Rodrigo) és Susanne Lothar (Lulu) Wedekind drámájában

alakjába, amelyet a későbbi változatok számító, gyönyörű szörnyetege kész csomagként, de nem eleven, testében rejlő, gesztusaiban, szavaiban, bőre villamosságában bujkáló érzékiségként hordoz magával. S azt hiszem, Zadeknak - a felfedezés gyönyörűségén túl - ezért is volt szüksége az „első" Lulura: nem kell mímelnie az érzékiséget, nem kell felbomlasztania vele egy zárt formát, hanem együtt haladhat a fiatal szerzővel, tapogatózva, elidőzve vagy éppen szeszélyes, vad vágtatásban.

A zadeki előszóban sebtiben odavetett hézagos gondolatok, a látszólagos hányavetiség (ahogyan például a darab idejének transzponálásából adódó „képtelenségeket" egy fél mondattal elintézi) mit sem árulnak el arról a majd fél évig tartó, önemésztő, aszkétikus munkáról, mellyel kis híján a tönk szélére sodorta a vezetése alatt álló hamburgi színházat. Mint megjegyezte: ha nem lett volna intendáns, ez a munka sohasem készülhetett volna el. Mellesleg: azóta felmondott.

Ez a „hányavetiség" csak úgy süt az előadás nyitóképéből s az egész első felvonás díszletéből is: a festőművészetről folytatott vita színtere (Lulu alakja *megfesthetősége* révén sejlik fel először) elsősorban festőművészeti s csak azon keresztül színházi jellegű. Még a vörös bársonyfüggöny széthúzása előtt a következőket látjuk: néhány fémvázas, piros plüss-szék áll a színpad egész szélességében szertelen rendetlenségben, két, festőállványon álló Grützke-festmény körüli laza csoportban.

Johannes Grützke, ennek az előadásnak a díszlet- és jelmeztervezője, festőművész: aki műveit ismeri, a festményeket is az övének ismeri fel. A bal oldali képen egy zöld fürdődresszes, Marilyn Monroe-mosolyú lány guggol felemelt karral, előreomló ősanyai és egyben szexidolkeblekkel; a jobb oldali képen pedig egy felöltözött, szolidabb kinézetű egész alakos női portré látható (a jelenet szerint fénykép után festették): mindkét festmény a hiperrealizmuson edzett, mégis szándékoltan vad, archaizáló (az ötvenes évek ruháit, kompozíciós technikáját, reneszánszát idéző) expresszív *jeltömeg:* bennük nem annyira az ábrázolás lélektani vagy fizikai hitelessége a döntő, hanem sokkal inkább a „stíl" vállaltan korhoz, tendenciához kötött „önkénye". S mikor a vörös bársonyfüggöny szétnyílik - két szárnya az előadás végéig ott marad vörös keretként -, az első kép díszlete is elsősorban két hatalmas, egymás mögött álló festményre, illetve szegényes műtermi bútorzatra, spanyolfalra korlátozódik. A két hatalmas, nyers vonásokkal felvitt színpadmélyi festmény nyilvánvalóan az ötvenes évek még romos Berlinjét idézi, a szétszakadóban levő várost: elöl egy romos lakóház, s az omladék mögött feltűnik a Brandenburgi kapu bizonytalan, sötét sziluettje.

Ha az ember figyelmesen elolvassa Wedekind aggályos helyszínrajzát, akár sokkírozhatja is ez az elrugaszkodás. Zadeknál azonban épp az előírásokhoz való ragaszkodás volna a meglepő. De még így is meglepi a különben évtizedek óta mindenre felkészült közönséget ez a fakó, hányaveti, piszkos díszlet, ugyanis a német színház fejlődése az elmúlt húsz évben részben a német díszlet fejlődése is: a rafinált megvilágítások, a természetes fények pompás tűzijátékaiban gyönyörködhetünk; a szemet elkápráztatják Karl Ernst Hermann és társai utánozhatatlan mélységű, részletezettségű díszletei, melyek „mindent tudnak" - ez az, ami Zadekot egyáltalán nem érdekli. Viszont ezen a zadeki lazaságon belül elké-

pesztően pontos miniatűröket kapunk a szereplők viselkedéséről. Ahogy Schwarz, a festő, ebben a még amorfnak sem nevezhető térben a földről felkapott mocskos tálcán, fehér ibrikekben mintegy mellékesen körbekínálja rossz Nescaféját, s ahogy Schöning (a későbbi Schön) öntudatlan elutasítása után öntudatlanul leteszi a tálcát valahová, de előbb még belekortyol a langyos löttybe, oda sem figyelve arra, amit csinál; vagy amikor Alwa, aki azért jön, hogy apját magával vigye, berobbanva, a műteremben egyszer csak Schwarz mellett és a vászna előtt terem, megveregeti Schwarz vállát, és titokban pénzt dug a zsebébe (Wedekindnél még csak nemis köszön egymásnak a két ember).

És mindeközben a párbeszéd őrült gyorsasággal pereg az elsőként (a nézőtérről) színre lépő két szereplő között: olyan gyorsan, hogy nincs idő „szót a cselekvényhez, cselekvényt a szóhoz" igazítani, nincs idő "jellemábrázolni" (egyéb-ként a nézőtér végig világos marad).

Itt meg kell említenünk a sajtómágnás Schöninget játszó Ulrich Wildgruber nevét, egy harcedzett Zadek-színészét (Othello), aki húsz éve már a német színházi élet ügyeletes *antiszínésze.* Mindig ugyan-azt csinálja a színpadon, de ez a tartás nélküli tartás olykor, anélkül, hogy anti-színészségét feladná, teljes súlyával rá-zuhan a „játszott" szerepre. Ez történik itt is: Zadek elég erős idézőjeleket, elég robusztus környezetet, a stilizálásnak eléggé eklektikus világát teremti meg ahhoz, hogy Wildgruber mesterkélt póztalansága színpadi igazságként hasson. Wildgruber, még Schöning halála után is, a pá-rizsi jelenetben is kap egy fontos szere-pet. Mintha Zadek Wildgruberen, ezen a kétségtelen határeseten ellenőrizné folyton saját magát, mintha Wildgruber léte akadályozná meg a túl kézenfekvő rendezői megoldásokat.

Alwa, Schöning és Goll elmennek az Operába - Schwarz és Lulu kettesben maradnak. S míg az írott változatban Lulu kiszámított naivitással előadott intim és gyermeteg meséi lobbantják fel az amúgy is kimerült és felzaklatott (megalázott) művész képzeletét, addig Zadek színpadán a pózoló Lulu egyszerűen lerántja zöld dresszének felső részét, de így, félmeztelenül is tovább pózol, és mosolyogva, kislányos affektáltsággal szól rá a festőre: „Fessen!" Ő nem kikezd a festővel, csak megtette azt, amit abban a pillanatban *kedve* volt megtenni; sőt, ha akarom, talán a festő túlságos kíváncsiságának állja útját ezzel a szemérmetlen mozdulattal. A Zadek által emlegetett talányos női kihívás meglepően nyers, látszólag szimpla formáját kapjuk ebben a színészi gesztusban. Am az ilyen látszatra alpári magamutogatás mélyre hatoló elemzés gyümölcse. Lulu természetesen viseli meztelenségét, úgy, ahogy a többiek a ruhájukat, affektálása sem egy önjelölt Higgins professzor által kinevelt félvilági bájolgás, hanem egy lentről érkező, a sokféle benyomást egyetlen magatartássá ötvözni nem tudó anarchikus személyiség megnyilvánulása.

S ezek utána Wedekind által precízen, forgatókönyvi részletességgel megírt műtermi hajsza és birkózás megint csak roppant vázlatosan történik meg a színpadon; Zadek egy-egy laza, térbeli rímmel idézi fel Wedekind világát. Ilyen rím a mű-termi létra, melyre Lulu felmászik: csak-hogy Zadeknál ez a létra végig el van rejtve (poén) az egyik hatalmas tabló mögé, s Lulu öt méter magasan bukkan rajta elő, majd lemászik, csak hogy helyet adjon Schwarznak, aki bohózatszerűen követi a létra csúcsára.

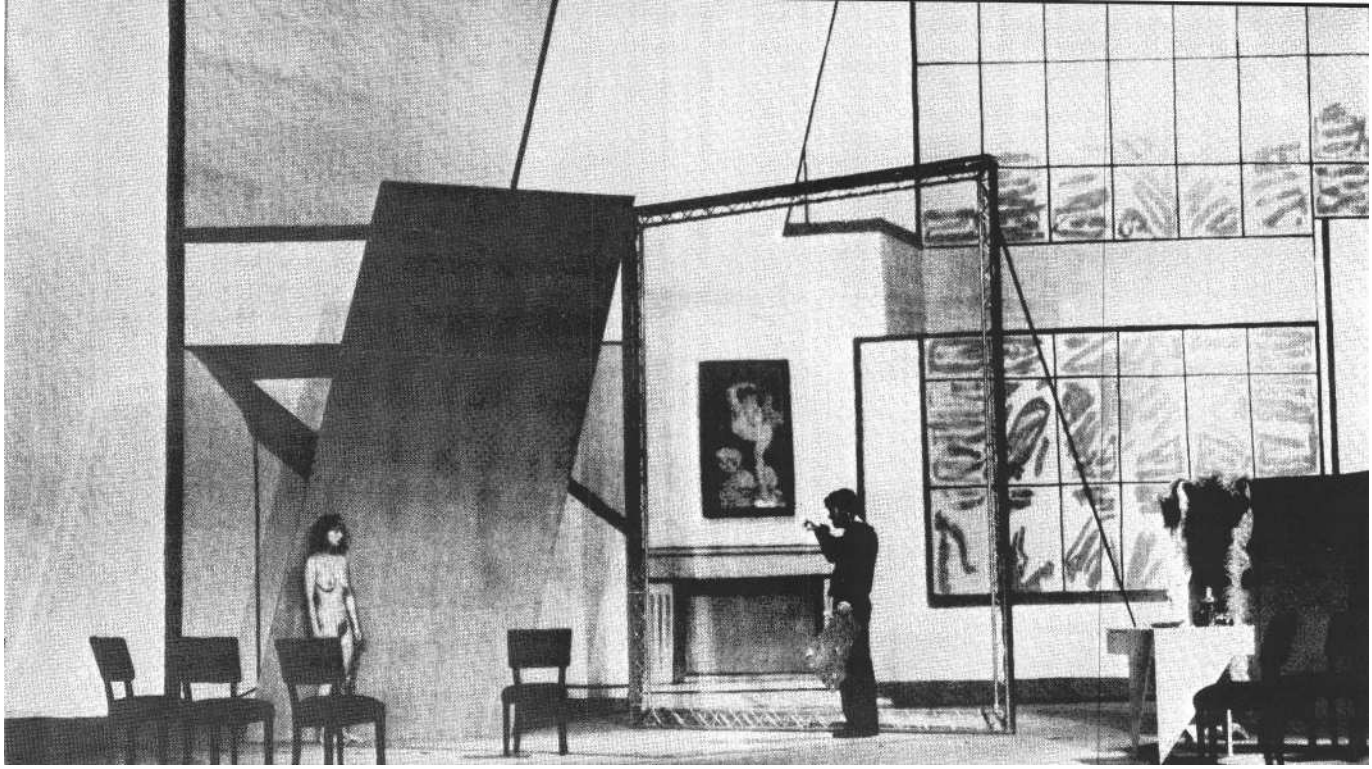
Zadek finoman értésünkre adja rejtett ars poeticáját azzal is, hogy Lulu nyilvánvalóan nem a festményen látható pózban tartja zászlót lengető karját. Nincs rá szükség, hogy kép és modell össze legyenek igazítva: amire szükség van, az *a meg nem felelés precizitása,* amit egyedül a felszabadult színészi energiák hozhatnak létre. Ebből fakad az az óriási nyereség, hogy Zadek színpadán az is rögtönzésnek hat, ami a végletekig ki van számítva. A felvonás végén, mint tudjuk, Goll szívrohamot kap, amikor rajtakapja a festőt és Lulut. Wedekind ezt a korabeli rémdrámai eszköztár minden kellékét felhasználva írta meg: Lulu a festő lábai elé omlik, és könyörög neki, hogy rejtse el valahová, mert Goll megöli. Zadeknál Lulu, úgy, ahogy van, félmeztelenül, a legnagyobb kavarodás közepette visszamászik a dobogóra, és üdvözülten mosolyog, mintha továbbra is modellt állna. Susanne Lothar nagyszerűen csinálja végig a klasszikus bohócszámot. Elmázolt arcán nyoma sincs a tetten ért lélek bűntudatának: bávatag mosolyánál ártatlanabbat el se lehetne képzelni. Amikor Goll elvágódik előtte, mint egy kidöntött fa, első dolga lekászálódni az emelvényről és Goll zsebében kutakodni; de ez a Lulu nem egy dögkeselyű vagy egy vámpír mohóságával veti magát áldozatára - úgy kotorászik az elhunyt zsebében, annak beceneveit dünnyögve, ahogy egy kislány keresi az eldugott cukorkát. Feszte lensége, amivel a halál tényét, kissé megilletődötten ugyan, de tudomásul veszi, és az, ahogyan a halott zsebéből kivett pénzt habozás nélkül, gyerekesen a festő kezébe nyomja, miközben pergő nyelvvel kérdéseket tesz fel neki, és durcás parancsokat osztogat - mindez olyan módon választja le a drámai szöveget és a drámai cselekvést egymásról (miközben mintha mégis a szöveg lényegét bontaná ki a jelenet), hogy úgy érezzük: ragadozót látunk magunk előtt, egy tiszta ösztönlényt, akihez a szavak csak úgy véletlenül, talán a képzeletünkben rendelődnek (mint az állatmesékben), akinek lényege egyáltalán nem a szavakban található, hanem abban, amilyen: amilyen a pillanatban.

Köztudott, hogy Zadek mennyire vonzódik a bulvárdarabok világához: következő rendezése egy Ayckbourn-darab lesz Otto Sanderral (egy vezető Schaubühne-színésszel) és megint csak Susanne Lotharral a főszerepben. Zadek egy szándékoltan nagyon profán formavilág (számára a bulvár: realista) sűrűjébe vezeti nézőjét, aki egy idő múltán (és talán itt a Zadek-formátum egyik titka) azt kénytelen sajátjának elismerni, bármilyen arisztokratikus előítéletekkel ült is be a színházba. Zadeknak (és mellesleg Klaus Michael Grübernek, aki jelenleg Labiche-t rendez a Schaubühnében) sikerült egy olyan totális formát szembeszegezni az általában vett német színházzal, amelyben a kissé megalomán és erőszakos tendenciák visszája található meg; vagyis a néző, akit egy Stein-féle *Három nővér* elképesztően nagyszabású lírai realizmusa lenyűgözött, vagy egy Peymannféle *Hermannsschlacht* ironikus és mégis véres tablója Germánia születéséről felüdített és gondolkodásra késztetett - ez a néző Zadekban egyszerre kapja meg egy nemzeti kultúrkincs megdicsőülését és perszíflázsát, miközben képtelen követ-ni (vagyis valóságnak kénytelen elfogad-ni) a látszatra olyan egyszerű színészi és rendezői gesztusokat. Zadek sokat rendezett Angliában is, s nem idegen tőle az angol színészek pragmatikus és nem annyira metafizikus játékstílusa, az angol színdarabok jellegzetes konkrétsága.

Mivel nincs terünk a darab összes jelenetének részletes elemzésére, most csak két kulcsfigurát emelnék ki az előadásból, s csak érinteni fogom az előadás képi világát s a többi szereplő játékát.

Ezek: Schigolch, az „apa", és Geschwitz grófnő, aki szerelmes Luluba.

Amikor Schigolch a második felvonásban megjelenik, Lulu már Schwarz, a



Jelenet Zadek Lulujából

sikeressé vált festő felesége. Világos, szép műteremlakásukban enyelegnek civakodva, mint a friss házasok általában. Lulu meztelenül ül Schwarz ölében, nekünk háttal. Zavarba ejtő ez a meztelen hát. Ez nem a tizennyolc éves Lulu háta, hanem Susanne Lothar, a színésznő háta: a férfi kemény térdein deformálódik puha feneke, a hátán felgyűrődik a háj, ahogy ebben a felvizezett Káma-Szutra pozícióban vonaglik, mint valami olcsó prostituált egy hónaposszobában. Ez nem egy szexidol hibátlan háta, ez nem egy St. Tropez-ban barnára sült úrilány háta: ez egy munkásnő háta, elhasznált és esendő. Lulu meztelensége minden fel-vonásban új jelentéssel bővül. De ez a meztelenség csak halványan emlékeztet Grotowski színészeinek meztelenségére. Ez a meztelenség ugyanis nagyon, talán túlságosan is konkrét - innen a néző zavara -; nem általában a színész kiszolgáltatottságáról beszél, a test minden porcikájával tudatosítva közölnivalóit, hanem egyetlen színész, egyetlen lány pórusokig látszó, tapintható esendőségét meséli el.

Schigolch érkezése megzavarja a szerelmespár enyelgését. Lulu gyanítja, hogy Schigolch jönni fog, tehát nem akar; Schwarznak - végig kezében a paletta - vissza kell térnie a műterembe, mert a modell várja, tehát ő sem akar; és ennyi nem akarásból természetesen vad, sietős szeretkezés lesz, amit Schigolch csöngetése szakít félbe (nevetés a nézőtéren).

Schwarz nemis sejti, hogy Lulu ismeri Schigolchot (ő azt is elhitte Lulunak, hogy szűzen ment hozzá); mielőtt visszamenne festeni, még megkéri Lulut, hogy adjon pár fillért ennek a hadirokkant koldusnak.

Schigolch aprócska ember, hatalmas, mocskos, fekete kabátban, melyből csak a feje látszik ki, drótkeretes szemüveggel, piszkos színű, bozontos, hegyes szakállal. Lulu, miközben mélyen belélegzi a kabátból áradó nyomorúságos büdösséget, és szemét lehunyva mosolyog, azt idézi fel Schigolchnak, akit ki tudja, mikor látott utoljára, hogy az miként kötötte ki őt egy padlásszobában az engedetlenségéért, és hogyan püfölte szíjjal kislány korában. Schigolch a zsebéből harmonikát varázsol elő, és Lulu táncol: az emlékezetéből bukkan elő ez a tánc, forog, tipeg, fejét ide-oda hajtja, kezeit hangtalanul összeüti, aztán bátortalanul, egy mozdulat közben félbehagyja ezt a táncot, melyet ki tudja hányszor kellett eltáncolnia az utcán. Schigolch harmonikája pár taktusnyit szól még, kezei mechanikusan húzogatják és nyomkodják a rekedtes hangszert, amit aztán nyomtalanul visszasüllyeszt valamelyik zsebének feneketlen bugyrába.

Schigolch a katasztrófa pillanatában, Schöning halála után is felbukkan a következő felvonás végén, s a lépcső tetején csöndesen harmonikázni kezd, s Lulu, ahogy élete zűrzavarába lépeget lefelé, megismétli a tánc téveteg mozdulatait.

Lulu rengeteg pénzt ad ennek a mocskos alaknak. Külön tanulmány lenne annak elemzése, ahogy Lulu ebben az előadásban a pénzzel bánik: ahogyan fogja, ahogyan kihull a kezéből, ahogyan idegesen és vibráló mozdulatokkal túl akar adni a színes papírdarabokon, ahogyan mindig több akad a kezébe, mint amennyit keresett, ahogyan szórakozottan nézi a rengeteg pénzt a két kezében. Bármennyi pénzt kap is Schigolch, ez a mocskos, időtlen figura mindvégig pontosan olyan marad, amilyen az első pillanatban volt. Ő a mocsár, mely nyomtalanul nyeli el Lulu pénzét, majd magát Lulut is a londoni jelenetben, az a mocsár, ahonnan Lulu jött. Szenvtelen, szürke szeme a cvikker mögül állhatatosan Lulura szegeződik - ha nem kapna pénzt, akkor is békességben menne el: Lulu akar neki pénzt adni. Mintha Lulu akarná, hogy jöjjön, s nem ő jönne nagy ínségében. Amikor Lulu Schigolchot kikíséri, a mocskos kabát szárnyát úgy emeli fel, mint valami királyi palást uszályát, és arcát is beletemetve szagolgatja, mélyen belélegzi a büdösséget, a szegénység (gyermekkora) összetéveszthetetlen illatát (ezt teszi majd a párizsi képben is, ahol arra veszi rá Schigolchot, hogy öljön) - úgy megy a szag után, mint egy boci az anyja után.

Schigolch Schöningnek adja a kilincset. Schöning szakítani akar Luluval, de ő nem megy bele a szakításba. Schöning a beszélgetés folyamán végig azzal van elfoglalva, hogy megpróbálja lefejteni Lulu kezét a zakójáról. Ez azonban nem sikerül neki. Bárhová megy, bárhogy akarna is kitérni Lulu elől, bármilyen okosan érvel is, Lulu kapaszkodik a zakóba, hiába próbálja meg Schöning Lulu kezét letépni, még bele is harap Lulu kezébe, Lulu nem engedi el. Lulut még Schwarz visszatérése sem józanítja ki, egyáltalán nem érdekli a „botrány" ténye, hogy Schwarz mit lát és mit nem: „Eltaszít magától!" - kiabálja magából kikelve a férjének (a világnak) a szeretőjéről. Ez a kiáltás nem egy bűnös lény kiáltása. Epp ebben a pici kapaszkodó, ragaszkodó mozdulatban, mely mintegy

a Schigolch kabátjának szagolgatásából bújt elő, ebben rejlik Lulu leglényege. Schöning talán épp ettől a fizikai gesztustól válik maga is egy pillanatra tébolyulttá - s megértjük, hogy a következő felvonásban mintegy megváltásként fogadja a halált. Szavakkal, szavak segítségével, kellő távolságból még elbánna: civilizált módon minden elrendezhető - véli -, s meg is kísérli aztán elmagyaráz-ni Schwarznak, jó barátjának, kicsoda is Lulu. Schwarz öngyilkossága bizonyítja, hogy ebben a történetben a szavaknak csak másodlagos szerep juthat: a szagolgatás, a kapaszkodás, az egymásba akaszkodás, mindaz, amit Lulu szerelemnek kénytelen vélni, mindez a szavaknál erősebb, mélyebb, súlyosabb, és megfejthetetlen jelentőséggel terhes.

S mikor Alwa azzal robban be a napfényes műterembe (a torkát elvágó festő hörgései hallatszanak egy díszletelem mögül), hogy „Sztálin meghalt!" - ami, ha akarom, „képtelenség", sőt hiba, mert Zadek sem képes annyira átformálni a wedekindi szituációkat és nyelvezetet, hogy önkéntelenül ne transzponáljunk vissza mindent a századvégre (bármilyen jelmezeket öltenek is hősei) - az ennek a fent kifejtett, gazdag jelentésű paradoxonnak a kvintesszenciája. Ha Alwa „A Reichstagot feloszlatták!" vagy „Párizsban kitört a forradalom!" kiáltásokkal robbanna be a haldokló hörgéseivel terhes térbe, nem válnék ilyen végzetesen élessé a különbség a színpadi szituáció (amit hirtelen életként élünk meg) és a játszott dráma (Lulu drámája) között: egy tökéletes érzékkel elhelyezett V-effekt lesz ez, de mégsem szolgaian Brecht szellemében, mert a másodperc tört részére a nézőben felvillanó hitetlenség csak ahhoz segíti hozzá, hogy Lulut éppenséggel ne társadalmi terméknek lássa, ne pusztán ama viszonyok összegződésének, melyekkel szemben Lulu alakja kirajzolódik, hanem olyan lényt érzékeljen benne, amelynek létezése még a színpadi összefüggéseken kívül is (bár megfoghatatlanul) ténnyé vált. Sztálin halála is tény, történelmi tény - Schöningnek vezércikket kell írnia róla. De ez a tény olyan kiáltó disszonanciában van mindazzal, amit láttunk és megéltünk, hogy bár Sztálin halálának ténye a „valóságosabb", Lulué lesz megfellebbezhetetlenebb.

Mellesleg: hogy Zadek saját ifjúságának idejébe helyezi a dráma idejét, számára nyilván egyáltalán nem közömbös.

Schigolch szenvtelen pillantása, kopasz feje, cvikkerének villanása, az örökös, súlyosan foszló, erjedt szagú fekete kabát nem ismer történelmet, nem ismer jellemeket, és nem ismer festőművészetet sem: ő maga a természet, s Lulu belőle szakadt ki. De mert Schigolchot ilyen-nek *látjuk,* nem pedig ilyennek „értelmezzük" - ez teszi alakját kulcsfigurává.

A másik kulcsfigura, Geschwitz grófnő, a harmadik felvonás elején lép színre.

Geschwitz grófnőnek mintha kiugrott volna az állkapcsa. Mintha csupán ennyi volna az, amit Zadek és az egyszerű skót szoknyában, pulóverben, sima gyöngylánccal üldögélő színésznő (Jutta Hofmann) együttesen kitaláltak. Ül, szívja hosszú szipkás cigarettáját (lehet, hogy ezt most csak utólag képzelem), és mi-közben csodáló pillantásokat vet Lulura, torkából a feszülten kongó mondatok mind valami vallomás felé törekednek. Az ember kezdetben kétkedve figyeli a színésznő erőfeszítéseit: külsődlegesnek tűnik egy szörnyeteget egy szörnyű, arcára fagyott fintorral megjeleníteni. (Mintha a színésznő így el is tolná magától egy torzult emberi alak közvetlen megjelenítését.) Azonban: ahogy múlik az idő, ez az asszony, ez az arc egyre jobban megalázkodik, s a végén, a londoni jelenetben, együtt hal meg Luluval, Luluért; nyögdécselő, átkozódó monológja (melynek ősváltozatában durván káromkodik is) a darab végkicsengése - miközben véré-ben fetrengve kúszik a sötét kamrában Lulu megcsonkított holtteste felé. Ugyan-ez az arc, ugyanez a külsőségesen kifeszített állkapocs, ugyanezek a nagy erőfeszítéssel kimondott szavak (és most az erőfeszítés *valóban* az utolsó lélegzet erőfeszítése) megtelnek valami különös pátosszal, ami az embert arra kényszeríti, hogy az addig érzett undort - Lulu állandóan kimondja a grófnő iránt érzett undorát - a részvét, sőt az azonosulás váltsa fel: de akkora grófnő egész útjával azonosulnia kell(ene), kezdve a Schöning hatalmas könyvtárszobájában való taszító megjelenésétől, a párizsi jelenet-ben Lulu kézzel történő megerőszakolásáig. Ha Geschwitz arcára nem fagyna már az első pillanatban ez a szörnyű grimasz, ez a kezdetben üres forma, akkor pusztán egy abnormális szerelemben égő lény széthullásának képét kapnánk. Így azonban megdöbbentő az átalakulás, amely *bennünk* végbemegy: ugyanis az esztétikai élvezet állandó zavara visszakerget ehhez a kifeszített állkapocshoz - hitelesnek akarjuk érezni, bár valami berzenkedik bennünk ez ellen. Ám amikor elfogadjuk, akkor az idegességérzet az emberi alak végső megmagyarázhatatlanságát, de ugyanakkor tragédiájának elfogadását is jelenti már. Jutta Hofmann egész teste követi állkapcsának furcsa feszülését: ahogy a párizsi képben várakozik, némán és borzongva (saját belső hidegétől borzongva) összevonja magán a kabátját, miközben a többi szereplő egyre csak vetkőzik; ahogy a cigarettából féloldalasan szippant, a koponyájára tekert zöld turbán alatt. Hogy ilyen hendikeppel indul - ez nyilván megsokszorozza a szenvedély energiáit, amivel a másik megszerzésére tör. De ami lényeges: tisztán látjuk, nincs másról szó, mint hogy a színésznő kifeszíti az állkapcsát: *ezt* teszi az arcával; s miközben a rendező analitikus pillantását a nézőre kényszeríti, a drámai talányok számát is gyarapítja.

Schigolch is, Geschwitz is Luluval vannak a legvégén. Schigolch ugyan lement a kocsmába Lulu legelső keresményéből, de hamarosan nyilván visszatér a vérben úszó helyszínre.

A harmadik felvonásban egy lépcső uralja a színpadot. Itt egy pillanatra mintha Zadek eleget tenne a nagyszabású díszletre sóvárgó néző esztétikai igényének: a roppant könyvtárszoba fehér márványkandallójából barátságos vörös fények villognak elő, a kandalló fölött Lulu elmaradhatatlan portréja, ezer és ezer könyv a polcokon, hatalmas óra, mely jár, s a színpadi időt mutatja. Azonban ez a díszlet éppúgy festett, minta korábbiak, s az ócska írógép a sajtómágnás asztalán nyilván a legelső kellék, ami a kellékes kezébe akadt. A dívány és a terített asztal a színpad előterében sok mindent kitakar. Az egyik néző (Peter Stein) egy parázs pillanatban fel is állt a helyéről, hogy ellenőrizze, mit csinálnak ott hátul Alwa és Lulu, miközben a földön hemperegnek. Amilyen nemtörődömül, sőt szemtelenül kényszeríti Zadek a következő, párizsi jelenetben a néző pillantását végigsiklani Lulu combján Geschwitz kezével, egészen Lulu meztelen öléig (és soha nem olyan szép és kiszolgáltatott ez a test, mint amikor Geschwitz sóvárgó pillantását kell állnia visszafojtott remegéssel), ugyanilyen nemtörődömül takarja el *most a* színpad jelentős tereit, s odafönt, a galérián, ahonnan egy darabig Schöning színpadi távcsővel követi a fejleményeket (hisz fia, Alwa készül megcsalni őt feleségével, Luluval), a titkos járatok egyszerűen festett színfalak mögötti terek, semmi egyebek.

Világos, hogy Lulu nem azért rendelte magához Rodrigót, az erőművészt, hogy megcsalja vele Schöninget, és nem azért rendelte a legelőkelőbb vacsorát egy első osztályú vendéglőből, hogy elcsábítsa Alwát: ez olyan helyzet, amit kordában nem tartott ösztönei teremtettek, s ő, egészen az utolsó pillanatig, egészen a lövés pillanatáig tökéletesen ártatlanul képes minden egyes szereplőhöz, egymástól függetlenül viszonyulni. Ebből fakad a helyzetkomikum: Lulu, mint egy fordított Don Juan, mindenkivel a saját nyelvén beszél, és mindenkit abba a köztes pokoli (vagy édeni) lebegésberáncigál magával, ahol ő leledzik. A vacsora valóban úgy van megtervezve, hogy felcsigázza vele Alwa erotikus képzeletét, s Lulu bármelyik pillanatban hajlandó is volna odaadni magát neki, csak Alwa nem tud élni a helyzettel, mert úgy viselkedik, mint egy szereplő: hódítani akar és megcsalni akar, ahogy egy dandynek illik is azt tennie.

Amikor végül Schöning ráparancsol Lulura, hogy ölje meg magát, nem azért képtelen megtenni, mert fél a haláltól, hanem mert az élet gesztusait ismeri, a haláléit nem. Épp ez kergeti Schöninget a kétségbeesésbe: hogy képtelen megértetni Luluval, milyennek kellene lennie. Lulu csak olyan tud lenni, amilyen, nem tudja megölni önmagát, mert nem fogja fel, miért is kellene megtennie. Amikor Schöninget lelövi - és a nagy kavarodásban már el is feledkeztünk arról, hogy nála maradt a pisztoly -, ezt olyan egyszerűen csinálja, nem gyilkos szándékkal, csak mintegy véletlenül, ahogy az ember a másikra rákiált, hogy hagyja már szóhoz jutni. Amikor Schöning összeroskad (látványos lépcsőn való legurulása után, amiért külön tapsot kap - szintúgy Lulu, aki fenekét, mint egy kiskacsa, riszálva száguldott fel az előbb a rejtőzködő erőművészhez) és Rodrigo pezsgőt hoz a vérhabos szájú haldoklónak, Lulu kikapja a poharat Rodrigo kezéből, és maga issza meg: mert szomjas. És ha szomjas, akkor iszik.

A negyedik felvonás (a párizsi kép) frivol, eklektikus forgataga után, melyben a mocskos Casti Piani, Lulu utolsó szerelme, kifogástalan barmanként működik a csillogó üvegpoharakat törölgetve bárpultja mögött, és halk, határozott hangon adja elő Lulunak könyörtelen „üzleti ajánlatát", miközben körülöttük egy fürdőhely és egy játékkaszinó, egy szauna és egy neonfényes luxusbordély vegyes közönsége kavarog (a dialógusok jelentős része franciául hangzik el - így írta meg Wedekind) - a londoni (s egyben utolsó) színben a]ehető legtisztább és legpuritánabb díszletet látjuk, s benne a lehető legklasszikusabb értelemben vett színészi játékot, mely frontalitásában és eszközeiben engem kifejezetten a nószínházra emlékeztetett. Ez koránt-sem jelenti, hogy a rendezői szándék is ez volt, csupán azt, hogy itt szigorúbban érvényesült a színháznak és a színészmesterségnek az a funkciója, hogy bizonyos körülményeket (hideg, elkeseredés, szegénység) közvetlenül, mimikával, a smink, a játék megváltoztatásával, tudomásunkra hozzon.

A hatalmas színpad előterében egy fürdőkád: ebben Schigolch üldögél, szenvtelenül és kényelmesen (Rodrigo meggyilkolása, melyet a két felvonás között kellett elkövetnie, semmilyen nyomot nem hagyott sem fizimiskáján, sem életfelfogásán); egy ajtó, melyen át Lulu ügyfelei lépnek majd be, Lulutól vezetve; valami vacokféleség, amin Alwa fetreng egy pokrócba burkolózva; egy szék, egy asztal és egy-egy faljelzés a jobb és bal oldalon. A színpad mélyén, fehér vászon előtt rideg, vörös téglákból épített roppant, neogót boltívtöredék. Aki bejön Luluhoz, az a színpad jobb oldalán lép be, és végiglépdel a félsötét színpadon a boltívtől Lulu ajtajáig. (Ez is a nóra emlékeztet: a belépéstől a játéktérig vezető hosszú út,-mely alatt az egyes szereplők szereplőkké válnak.)

A csapzott és meggyötört Lulu sokáig nem akar kimenni az utcára, bár a két férfi (elsősorban Schigolch) erre biztatja. Susanne Lothar mezítláb van, a zokogás és a fájdalom határán: talpának mezítelensége egész vacogó lényének égő középpontja: ez is meztelenség, Lulu meztelenségének újabb állomása. Mivel a Wedekind-dialógusok ebben az ősváltozatban szinte teljesen zenei szervezettségűek - vagyis sok tört félmondat is felel egymásra, míg egy dialógus a maga teljességében kibontakozhat -, *a folyamatot* ízéről ízére követhetjük, s nem kell csupán a frappáns fordulatokra szoritkoznia rendezőnek és színésznek. Vagyis egyre mélyebbre ereszkedünk Lulu nyomorúságába, aki, sorsába végül beletörődve, megmosakszik (melle most egy munkásasszony fonnyadt emlőjének tűnik, ahogy előrehajolva vízzel paskolja magát egy lavórból), durva, befűzetlen bakancsot húz csupasz lábára, s miután hiába hadakozott Alwával az egyetlen pokrócért, egy szál ruhában kimegy a téli éjszakába.

„Ó, vesztőhelyek illata!" - mondhatnánk a költővel. Mert ahogy a kuncsaftok érkeznek egymás után (a pap, a néger, a svájci patríciusfa), Lulu ebben az élethalálharcban valahogy visszaszépül, s mire a név nélküli, Zadek példányában csupán „Ügyfél"-ként (Kunde) említett Jack megérkezik, valami új, érett, nagy szenvedések árán született emberi szépség és fény jelenik meg Lulu arcán.

Meglehet, ez az Ügyfél fiatal, ártatlan, szűzies arcáról verődik Luluéra.

Angolul társalognak, angol tőmondatokban - Lulu franciául is, németül is, angolul is kiválóan beszél: mindent képes megtanulni a túlélés érdekében. Ebbe az angol társalgásba szövődnek a pisztolyát szorongató Geschwitz grófnő irtózatos monológjai: az öngyűlölet és a Luluért érzett, minden más érzést kioltó rettenetes szerelem magányos áriái, melyeknek a gyilkos fölébe hajló, szinte lágy mondata adja az utolsó lökést: „It will be all over with you ina second ..." - s közben beletörli a haldokló Geschwitz alsószoknyájába a Lulu vérétől gondosan tisztára mosott szép kezét.

Miután az Ügyfél végzett Luluval - s a jelenet olyan hátborzongatóan realista, a Lulu arcán, nedves ruháján, hasán szivárgó vér annyira valódi, hogy a néző-tér tátott szájjal, visszafojtott lélegzettel figyel: kétség nem férhet a kegyetlen, szívós hentesmunkához -, kis véres csomagot helyez a belső zsebébe, és szinte vallásos áhítattal jelenti ki: „When I am dead, and my collection is put up to auction, the London Medical Club will pay a sum of threehundred pounds for that prodigy I have conquered this night. The professors and the students will say: That is astonishing! - Not so much as a towel in this place. It looks awful poor here..." („Ha meghalok, és gyűjteményem kalapács alá kerül, a Londoni Orvosi Társaság háromszáz fontot fizet majd ezért a trófeáért, amit ma éjszaka zsákmányoltam. A professzorok és a diákok így szólnak majd: Ez döbbenetes! - Még egy törülköző sincs itt. Micsoda szegénység...")

A kis véres csomag tartalma, annak számára, aki kellően morbid fantáziával rendelkezik, nem lehet kétséges. Különösen, hogy az Ügyfél annyit dicsérte Lulu angol szavakat formázó, hidegtől ellilult, reszkető ajkait a társalgás legkezdetén. Lulu meztelensége szemérmetlenebb, végsőbb és szentebb már nem is lehet.

BONIFERT MÁRIA

Színházi esték Kubában

A Havannai Nemzetközi Zenei Fesztivál

A García Lorca Színház a patinás óvárosban, Havanna legszebb terén, a pálmákkal, gázlámpákkal, márványpadokkal díszített Plaza Centralon van. Ez a régi Nemzeti Színház. A kubaiak ugyanis azzal dicsekedhetnek, hogy két Nemzeti Színházuk is van, az új, modern, több ezer nézőt is befogadó Nemzeti néhány évvel ezelőtt épült a Forradalom terén, a kormányépület tőszomszédságában, míg a García Lorca Színház mára kissé elavult épülete megmaradt a zenei rendezvények számára. Sokan megfordultak az 1938-ban emelt patinás falak között: többek között Sarah Bernhardt, Enrico Caruso, Benjamino Gigli, a híres tragika, Margarita Xirgu és a balett koronázatlan királynője, Anna Pavlova. A színház igazgatója nem kevésbé híres művész: Alicia Alonso.

Ez a zenei fesztivál az első ilyen jellegű rendezvény a kubai fővárosban. A szervezők célja az volt, hogy újból előtérbe állítsák az utóbbi években háttérbe szorult zenei életet Kubában. Ennek érdekében a kéthetes program keretében több koncertet szerveztek, és bemutatták az operairodalom néhány népszerű alkotását, *a Traviatát,* a magyar Bándi Jánossal a főszerepben, *a Faustot, a Parasztbecsületet,* a híres kubai zarzuelát, a *Cecilia Valdést,* sőt egy világpremierre is sor került, a szovjet Jurij Kaszarjan *Ernest Hemingway* című operájának ősbemutatójára. A színházi szakma, a zeneértő kubai közönség óriási érdeklődéssel várta az atonális zenéjű Hemingway-operát, a főszerepben egy egészen kiváló hazai énekessel, Angel Menéndezzel. A produkció azonban csalódást okozott a hagyományos, dallamos zenéhez szokott kubai közönségnek, a gyakran túlzottan teátrális szövegkönyv pedig az irodalom- és művészetkedvelők-nek. Az opera képeket villant fel az író életéből, s ezeket a művekből vett életrajzi elemekkel „dúsítja". Láthatjuk az ifjú haditudósítót, aki halált megvető bátorsággal menti meg egy sebesült bajtársa életét, szerelmét, az ápolónőt (néger énekesnő alakítja, telt, zengő szopránja betölti a nézőteret), a katonaélet időnként mulatságos mindennapjait, a párizsi művészkörökbe beszivárgó fasizmus fenyegető jeleit, az *Akiért a harang szól* életet és szerelmet feláldozó köztársasági katonáit, majd a kubai Hemingway-birtokot, ahol az idősödő író előtt látomásként megelevenednek a múlt képei, barátai és szerelmei. Az utolsó, emberfelettivé nagyított képben pedig Santiago, az öreg halász képében maga Hemingway harcol a tenger és a cápák ellen, hogy aztán szimbolikusan átadja a stafétabotot jelképező evezőt a fiatalságnak, azaz Manolónak, a kisfiúnak.

Az igényes, Berg és Schönberg nyomdokain járó zene és a helyenként apró részletekbe bonyolódó, naturalisztikus, másutt romantikus pátosszal megírt librettó meglehetősen vegyes előadást eredményezett. A rendezés hagyományosan „operai": nagy, statikus tablókkal, a statiszták lomha ide-oda mozgatásával operál, s közben kínos precizitással ügyel a történelmi hitelességre. Az első világháborús puskák szakadatlanul ropognak az első felvonásban, Hemingway feleségeinek öltözéke az utolsó harisnyáig korhű, a poharakban valódi ital fénylik. A forgó-színpadot ugyanakkor maguk a szereplők, jobbára a kórus hozza mozgásba (nem tudni, hogy technikai hibáról van-e szó, vagy csak „elidegenítő effektusról"), s az utolsó képben Santiago-Hemingway grandiózus méretű, vetített tengerháttér előtt vívja csatáját a balett-táncosok által megjelenített cápákkal. A közönség zavarban van, nemigen tud mit kezdeni az operával, a darabbal, Hemingway-jel, aki az emberi szabadságvágy és önfeláldozás szimbóluma lett ebben az előadásban, s lassan-lassan elszivárog a nézőtérről. A megmaradó maroknyi csoport viszont lelkesen tapsol. Az énekesek valóban kivé-teles teljesítményt nyújtottak, a balett-betétek a kubai balett hagyományos virtuozitásával csillogtak; ám az igényes zene jobb szövegkönyvet és sokkal jobb rendezést érdemelt volna.

Természetszerűleg sokkal nagyobb sikere volt a kubai nemzeti zarzuelának, a *Cecilia* Valdésnek, ennek az operába oltott népszínműnek. A darab a XIX. századi Havannában játszódik: spanyolok, kreolok, rabszolgatartó földbirtokosok és rabszolgák népesítik be a hatalmas színpadot színes, látványos díszletek között, pazar kiállítású jelmezekben. A kar, amely nemcsak énekel, hanem a kubai hagyományokhoz híven remekül táncol is, ötször öltözik át egy felvonás alatt, pompázatosnál pompázatosabb ruhákba. A lényeg: a látvány, a szemkápráztató gazdagság, amely igencsak ellentétben áll a kubai színházi élet általános puritanizmusával, szegénységével.

A történet banális: Leonardo, a gazdag földbirtokos fia szerelmes a gyönyörű mulatt lányba, Ceciliába, a szülők viszont a gazdag és fehér Isabelt szánják fiuknak. Hogy a dolog ne legyen olyan egyszerű, kiderül: Cecilia és Leonardo tulajdonképpen féltestvérek, Cecilia a fiatal korában kicsapongó életet élő apa és egy mulatt cselédlány törvénytelen lánya. Az apa természetesen minden erejével igyekszik meggátolni a fiatalok találkozásait, a mit sem sejtő anya, e hírnevére igencsak kényes főúri dáma viszont azt tanácsolja a fiának, hogy vegye feleségül Isabelt, és tartsa meg szeretőnek Ceciliát. A könnyelmű és befolyásolható ifjú hajlik a dologra, a kapcsolatból kislány születik, aki szintén a „Valdés" nevet kapja, mint minden törvénytelen gyerek a múlt századi Kubában. A darab tragédiába torkollik: Leonardo esküvőre készül Isabellel, Cecilia pedig felbéreli volt szerelmét, a mulatt Josét, hogy akadályozza meg ezt a házasságot. José azonban nem Isabelt szúrja le, hanem a templomból kilépő Leonardót. Cecilia megőrül, a gyerekből pedig valószínűleg újabb tragikus sorsú Cecilia lesz.

A téma meglehetősen gyakori a kubai drámairodalomban: vonzó külsejű, ártatlan mulatt lánykák gyakran esnek áldozatul a romlott fehér férfiak felelőtlen kéjvágyának. A fekete és mulatt hősök majdnem mindig naivak, tiszták, valahol az autentikus kubai gyökereket hordozzák magukban, de kevés kivételtől eltekintve nem tudnak főszereplővé előlépni; epizód- vagy rezonőrszerepet játszanak, s a legjobb esetben is csak a passzív áldozat sorsa méretik rájuk.

Az előadás Ceciliája fehér bőrű, s bár kellemes megjelenésű, szép hangú énekesnő, mégsem tud megfelelni a gyönyörű mulatt táncosnők által felfokozott várakozásnak. (Kár, hogy nem *A víg özvegy* sötét bőrű, párductestű főszereplője alakította, aki nagy személyes sikert aratott a fesztivál harmadnapján.) A rendezés a fekete rabszolgatömegek megaláztatását és szabadságvágyát állítja előtérbe: az elegáns, marionettszerű főszereplők mögött, előtt, mellett valamilyen formában mindig ott van az elnyomott tömeg. Olykor brutálisan bántalmazzák, olykor csak egyszerűen semmibe veszik őket, de ők fenyegető pózban várakoznak, és parázsló szemmel gyűjtik az erőt a majdani lázadáshoz. A legszebb, leghatásosabban

megkomponált jelenetek is a rabszolgák balettbetétei: a rabszolgák lázadó tánca vagy a szertartásos fehér szerelmespár mögött a fekete pár odaadó, természetes, minden formalitást nélkülöző egymásba olvadása.

A Cecilia Valdés zeneileg igényes produkció; az operához közelít, de sokat merít a kubai népzenéből is. Felhasználja az autentikus népi hangszereket, például a „tambor batát", a„ SOnt", a népi táncokat, a szamba egyes elemeit. Éppen ezért zeneileg is sokszínű, változatos, csillogó.

A fesztivál kétségkívül legnagyobb személyes sikerét a magyar énekes, Bándi János aratta, aki *a Traviata* Alfredjaként színes, árnyalt dallamformálásával, különleges muzikalitásával és nem utolsósorban színészi alakításával meghódította a közönséget. Kamaszosan fiatal, temperamentumos, napjaink kifejezésével élve „rámenős" figurát formált az igen tehetséges és attraktív kubai énekesnő, Lázara Maria Lladó oldalán. A kritikák kivétel nélkül felsőfokban méltatták Bándi teljesítményét: kiemelték egyenletesen szárnyaló tenorjának igen szép hangszínét, expresszivitását, teljes hangi és fizikai azonosulását a figurával, s egyes kritikusok nagy nemzetközi karriert jósoltak a fiatal magyar énekesnek.

A rendezés, mint itthon Békés András új munkája, sokban visszatért az eredeti Dumas-regényhez, de még mozgalmasabb, cselekményesebb: Alfred és Violetta első felvonásbeli kettősét keringőzve éneklik, a negyedik felvonásban a farsangolók körbetáncolják a haldokló kurtizán ágyát, s közben a végrehajtók viszik ki Violetta bútorait. A hagyományos operai statikusághoz szokott közönség kissé zavarban van: nem érti, kik és miért cipelik a bútorokat, szeretne Violetta áriájára figyelni, de a farsangolók minduntalan eltakarják az ágyban fekvő hősnőt. A kiváló szopránt, Lázara Maria Lladót azonban láthatóan semmi sem zavarja: hanyatt fekve, sőt fejjel lefelé lógva is plasztikusan, szépen formálja meg áriáit, minden testhelyzetben képes a maximumot nyújtani.

Már nem a zenei fesztivál keretében, de annak szerves folytatásaképpen üdvözölhette a kubai főváros Antonio Gadest és társulatát, akik a *Carmen* színpadi változatát mutatták be.

„Ez a színpadi *Carmen* folytatása a Carlos Saurával való együttműködésnek, amely a *Vérnász, a Carmen* és *a Boszorkányszerelem* filmváltozatait eredményez-te - nyilatkozta Gades *a Carmen* óriási érdeklődéssel várt havannai bemutatója előtt. - De a színpadi változat merőben más, mint a film. Cselekményében jobban közelít az operához, de felhasználtuk Mérimée regényének egyes elemeit is. Carmen az abszolút szabadságvágy, a gátakat nem ismerő szenvedély jelképe, pusztít és rombol maga körül, ha személyes szabadságában sértik. Megpróbáltuk megkeresni ebben az eredetileg francia regényfigurában mindazt, ami összetéveszthetetlenül spanyol: a cigányos nyugtalanságot, a féktelen temperamentumot, az erotikus töltést. Mindezt a flamenco tánc és flamenco dalok elemeivel, kiegészítve és ellenpontozva Bizet muzsikáját."

Fernando Bermudez Az Enramada utcai kedves című **darabban**

Saura és Gades ezúttal is lenyűgöző produkciót hozott létre. Saura rendezése ki-tágította a teret: a darab ugyan, a gadesi hagyományok szerint, szintén a balett-teremből indul, de a zseniálisan egyszerű, óriási tükrökkel operáló színpadkép pillanatok alatt átalakul piactérré, falusi kocsmává, a bikaviadal arénájává. A Saurára jellemző fény-árny játék tereket tud szűkíteni, tágítani, és mesteriek a Sauraféle ritmusváltások: a szinte az eszmélet-lenségig fokozódó őrjítő tempót egy hirtelen „vágással" abszolút csenddé, mozdulatlansággá változtatja. Igen hatásos a tömeg, a táncosok mozgatása a színes, vásári tarkaságú jelenetekben, és ennek hirtelen ellentéte, a fenyegető, ütemes kopogással kísért mozdulatlanság. Új elem Antonio Gades és Carlos Saura palettáján a groteszk humor: a falusi piactéren afféle falusi virtuskodás formájában előre eljátsszák a bikaviadalt, megtáncoltatva a háttérben éneklő korpulens flamencoénekest.

A flamenco dalok a színpadi *Carmenben* szinte egyenértékű szerepet kaptak a tánccal, s olyan tökéletes harmóniát alkotnak a színpadi történésekkel, amire ritkán van példa a színház világában.

Ez *a Carmen* azonban elsősorban a főszerepet megformáló kiváló balerináé, Cristina Hoyosé. Abszolút főszerep, és a táncosnő él is a lehetőséggel. Ördög és asszony egy személyben, aki égővörös jelmezében mint világító égitest vonja bűvkörébe a férfiakat. Az egyik pillanatban megfoghatatlan lidércként siklik ki José (Antonio Gades), a férj (Juan Antonio Jimenez) és a torreádor (Juan Alba) kezei közül, hogy aztán a líraian megkomponált szerelmi jelenetekben odaadóan gyöngéd legyen. Cristina Hoyos, az együttes évek óta vezető táncosnője mindent tud, amit a flamencóról tudni lehet, és még annál is többet. Már régen kitágította a flamenco kereteit, ő valóban maga Carmen, Laura del Sol csodálatos filmbéli Carmenje után a tökéletes színpadi Carmen.

Színházművészek Országos Fóruma

Szerencsém volt a zenés műfajokkal Kubában, mert ez a terület különben évek óta a kubai színházi élet mostohagyermeke, s egyértelműen háttérbe szorult a prózai színházzal szemben.

1959, a forradalom győzelme után állami támogatással, sőt konkrét ideológiai programmal számtalan apró társulat kezdte meg működését Havannában és vidéken. Feladatuk a szocializmus építéséből adódó konkrét problémák ábrázolása volt leegyszerűsített, didaktikus formában, hogy a képzetlen tömegek számára is világosan érthetők legyenek. Tipikus példája ennek a politikai-agitatív színháznak az Escambray-színház, amely Kuba egyik legelmaradottabb vidékének, az Escambray-hegységnek s az ott lakó parasztságnak „szocialista átalakítását" hivatott elősegíteni. E társulatok jó része tiszavirágéletűnek bizonyult, ma már nem létezik. A meg-maradt társulatoknál az utóbbi időben újra előtérbe került a *minőség* kérdése. Ez állott a középpontban a Színházmű-vészek Országos Fórumán is, melyet kül-földi szakemberek részvételével 1987 novemberében rendeztek meg Havannában.

A vitaindító előadás, egy fiatal kritikusnő, Nora Hamze összefoglaló elemzése a kubai színházi életről szokatlanul éles hangnemben szólt a színházi élet „mennyiségi termelési stílusáról", a minőség háttérbe szorulásáról, a nemzeti drámairodalom általános krízisérő1. A forradalom győzelme után soha nem látott aktivitás a hazai színházi életben, a rengeteg bemutató, a hazai „drámaíróipar" futószalagon gyártott, műremeknek igazán nem nevezhető alkotásai csak számszerű eredményekre törekedtek, a minőség egyre inkább háttérbe szorult. A helyzetet az előadó szerint még inkább súlyosbította, hogy mindez az általános színházi infrastruktúra fejletlenségével találkozott: képzetlen, gyorstalpaló tanfolyamokon „gyártott" színészekkel, rendezőkkel, képzetlen technikai és adminisztratív apparátussal, a technikai felszerelés kezdetlegességével, a színész és általában a művész alacsony társadalmi és anyagi megbecsülésével. (Ez utóbbi-ra jellemző, hogy egy vezető színész havi bére nagyjából megegyezik egy cukor-nádvágó munkáséval.)

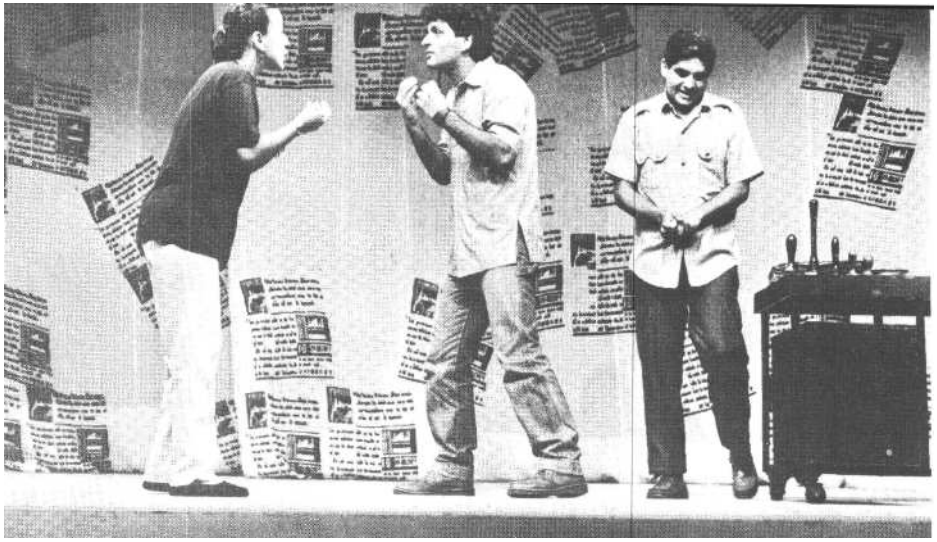
A kezdeti évek „teatro nuevo"-ja, új színháza, amely az új közönséghez, az utcák és terek romlatlan, tiszta és naiv emberéhez szólt a folklór, a népmesék és a népzene elemeinek felhasználásával, az agitatív politikai színház újszerűsége és frissessége mára kifulladóban van. Az általános igénytelenséghez, a színházi élet arculatának uniformizálódásához nagymértékben hozzájárult az is, hogy válogatás nélkül elsorvasztották az úgynevezett „konvencionális" társulatokat, melyek gyakran kitűnő színészeket, rendezőket és dramaturgokat mondhattak magukénak. Az együttesek jó része elkényelmesedett, eszközeik megmereveddtek, a bemutatók válogatás nélkül, minőségi igény nélkül, mechanikusan követték egymást. A „kollektív színház" kezdetben újszerű, izgalmas produkciói egyre inkább az olcsó hatáskeresés, a színpadi látvány irányában tolódtak el, az előzetes szociológiai vizsgálatokból hiányzott a tudományos megalapozottság, a drámai megformálásból a dramaturgiai alaposság, a figurákból pedig a sematikus máz mögött eltűntek a valódi jellemek. Ez a fajta színház ugyan deklaráltan a tömegeknek készült, de a tömegek mára felnőttek, és ők maguk is olcsónak, felszínesnek érzik ezt a fajta szórakoztatást.

A kritika gyakran az esztétikai szempontok figyelmen kívül hagyásával ítélt, csakis a politikai tartalom minősítette a műveket, s ez a művészi igénytelenség maguknál a szerzőknél is belső igénytelenséghez vezetett. A drámaírók nem is törekedtek arra, hogy szakmailag továbbképezzék magukat, vagy mélyebb társadalmi-filozófiai mondanivalót fejtsenek ki műveikben; még a legtehetségesebb alkotók is a témák felszínén maradtak.

Kemény szavak, kemény ítélet - ám a fórumon részt vevő fiatal szakemberek többsége egyetértett a vitaindítóval. Sokan anyagi természetű gondokkal próbálták magyarázni a jelenlegi helyzetet: az scambray-színház képviselője például elmondta, hogy az együttes kénytelen vidéki magányában disznót hizlalni, hogy alapvető kiadásait fedezze. Csak Paco Alfonso, a kubai drámairodalom „nagy öregje" kelt ki a fiatalok türelmetlensége, „anyagiassága", nem kellően érett politikai öntudata ellen, és Kuba internacionalista kötelezettségeivel próbálta indokolni a jelenlegi nehézségeket.

A prózai színházakban látottak részben igazolták a fórumon elhangzottakat, olykor mégis úgy tűnt, túl szigorúan ítéltek. A darabok művészi színvonala, a mondanivaló helyenkénti naivitása, a kezdetleges színpadtechnika, a rendezés ügyetlenségei valóban fellelhetők a havannai színházak produkcióiban, mégis van bennük valami frissesség, fésületlen eredetiség, történelmi vagy napi aktualitásokhoz kötődő érdekesség, s ez mindig megteremti a kontaktust a közönséggel, a „közös játék" lehetőségét. Kubában nincs közönségszervezés, nincs „vattázás", min-den színházjegy egységesen két pesóba, - azaz mintegy huszonöt forintba - kerül, és minden produkció addig él, amíg közönségigény van rá. (Ez lehet húsz-huszonöt előadás, de a vidéki turnékat is beleértve százszázötven előadás is.)

Egyetlen unalomba fúló, poros klasszikust sem láttam Havannában; a darabok többsége, az előadások mintegy hetven százaléka kortárs szerzőtől ered. Igaz, gyakran tiszavirágéletű szerzőkről, gyorsan elfeledett darabokról van szó, de az adott pillanatban mindig valami aktuális érdekességet visznek színpadra, és sohasem hiányzik a kicsit vaskos, olykor földhözragadt, de mindig ízes nyelvi fordulatokkal megspékelt humor, ami sok mindent elárult a kubai ember hétköznapjairól, szokásairól, általános emberi tulajdonságairól.



Jelenet A közvélemény című darabból

Színvonalas szórakoztatás: „Az Enramada utcai kedves"

A Rita Montaner Társulat az egyik vezető együttes ma Havannában. Nevét a híres és népszerű kubai színésznőről kapta, aki sokáig a kubai szépségideál megtestesítőjének számított. Az együttes 1962-ben jött létre; a Művelődésügyi Minisztérium illetékesei hívták életre a "színvonalas szórakoztatás" céljára. Mint az együttesek általában, évekig a Rita Montaner sem rendelkezett saját színházépülettel. Ma, a város szívében, a még mindig világvárosi színvonalú Hilton Hotel, a Habana Libre mellett, a Sótano, a Pinceszínház az övék, de a hivatalos színházi központ (az irodák, a jelmeztár, az irattár) a város másik végén egy kertes bérházban van.

Az általam látott előadás a negyvenes éveiben járó neves drámaíró, Gerardo Fulleda-León 1981-ben írott és a kritikusok díjával kitüntetett *Enramada utcai kedves* című műve nem igazán jó darab, de szórakoztató, jól megszerkesztett szatíra, némi melodramatikus beütéssel. Játszódhatna bárhol és bármikor, de az utalásokból egyértelműen kiderül, hogy a forradalom előtti évek úgynevezett „áldemokráciájában" vagyunk, a látszólagos szabad választások országában, a ha-mis, demagóg, álszent szabadság társadalmában. A kiinduló helyzet egy abszurd dráma indítása is lehetne: a neves képviselő, a hatalmon lévő párt egyik vezetője váratlanul meghal, méghozzá szeretője, az Enramada utcai asszony házában. A helyzet óriási botránnyal fenyeget, a szerető ragaszkodik hozzá, hogy itt, az ő házában ravatalozzák fel a kiváló férfiút, hiszen szinte minden szabad idejét itt töltötte. Sorban tiszteletüket teszik a társadalom jellegzetes figurái: az ál-szent feleség, akiről kiderül, hogy köz-ben a háziorvossal vigasztalódott, a „nagy ember" fia, aki minden támogatást megkapott léha és pazarló életmódjához, az ellenpárt vezére, aki azonnal politikai tőkét próbál kovácsolni az ügyből stb. A szerető, aki eddig abban a hitben élt. hogy a „nagy ember" egyedül nála, az ő karjaiban volt őszinte és emberi, megtudja, hogy az neki is hazudott, egy fiatal lány őt is kiszorította az államférfiú szívéből és ágyából. A pénz azonban mindent elsimít, a bánatos özvegy mindenkit lefizet, kivéve a szegény és becsületes sofőrt, aki egy véletlen puskalövés következtében az ügy egyetlen igazi áldozata lesz.

A darab utolsó előadását, a „darabtemetést" láttuk, de ez itt inkább ünnepélyes hangulatú, mentes mindenféle lazaságtól, olcsó poénkodástól. A színészeknek persze nem is igen áll módjukban megunni a darabot, most játsszák talán huszadszor. Az érdeklődés nagy, alig férünk be a kicsiny, kétszáz személyes nézőtérre. Az előadásban a realista és szürrealista elemek kombinálódnak. A bevezető maskarás felvonulás hatásos képei a kubai karneválok jellegzetes figuráit vonultatják fel, és már előre megteremtik a „hamis, képmutató, hazug" világ atmoszféráját; a befejező kép pedig, a halott szenátorból kibújó, új életre kelt szenátor figurájával szinte misztikus magasságokba emeli ezt az embertípust.

A színészek megszokott eszközökkel, rutinosan „alakítanak": a szépasszony sápadtan neurotikus, a feleség elegánsan arrogáns, a fiú előkelően nyegle, a néger nagynéni szókimondó és jóságos. A közönség hálás, önfeledten szórakozik. Meg-tapsolja az imperializmusellenes kiszólásokat, a régi, letűnt kor figuráit, s meg-nyugodva megy haza. A felhőtlen szórakozás nem hagy benne szemernyi keserű szájízt sem, hiszen semmi köze a világ-hoz, amelyben jelenleg él.

Nicolás Dorr 1986-tól a társulat művészeti vezetője. Maga is drámaíró, *A régi ház* című darabja egy fiatal házaspár és egy idős asszony kapcsolatáról jelentős kritikai és közönségsikert aratott. Beszélgetésünk során főleg két kérdésre szeretnék választ kapni: - *Mi a véleménye a színházi fórumon elhangzottakról, és hová tűntek a havannai színházakból a világszerte ismert kubai abszurdok?*

- En nem tartom olyan tragikusnak a helyzetet, mint Nora Hamze. Való igaz, hogy a hatvanas években egymás után nyíltak meg a kis színházak, mozikat alakítottak át színházakká, s kis szériákkal, mindennapos apró gondokat érintő darabocskákkal tartották fenn magukat. Tizennégy éves voltam, én is akkor írtam az első darabomat. Divat volt darabot írni. Az embereket valahogyan be akartuk csalogatni a színházakba, s úgy gondoltuk, a tömegeket csak az ő szintjüknek megfelelő, konkrét agitatív-didaktikus színházzal tudjuk megnyerni. A színi-előadások egy-egy konkrét probléma (a falu átalakulása, a nagyüzemi munkásság új szerepe, a szocialista erkölcs kérdéseinek taglalása), valamilyen meghatározott politikai feladat elvégzésére szerveződtek. Az előadások ingyenesek voltak, vagy csak formális belépti díjat szedtek. Forradalmi változás volt ez akkoriban, s meg is teremtette az új színházi közönséget, fellendítette a hazai dráma-irodalmat. Az évente megrendezett szín-házi fesztiválok is növelték az érdeklődést, a Casa de las Américas kiadó drámapályázatai hasonlóképpen.

A hetvenes évek közepétől a „naprakész" produkciókat lassan felváltották az irodalmi értékeket is felmutató drámai művek, az addig csakis tömegekre épített konfliktusok már egyénített figurákban is tükröződtek. Az egyén, a személyiség újra elfoglalta helyét a színpadokon. Az agitatív-politikai színház valóban típusokat vonultatott fel, de a legjobbak, Jesus Diaz, Roberto Orihuela, Albio Paz - ez utóbbi főleg *Sztrájk* című darabjában - megtalálta a módját, hogy a típusokban felvillantsa az, egyénit, az eredendően emberit. A legnépszerűbb kubai szerzők, Ignacio Gutiérrez, Héctor Quintero, Abelardo storino pedig igazi hús-vér, ráadásul

összetéveszthetetlenül kubai figurákat állítottak színpadra: Quintero a *Veled kenyéren és vízenben, az* egyik napról másikra való élés, a „fenn az ernyő, nincsen kas" életstílus tipikus és vérbő, népies humorral megrajzolt hőseit, storino *a Disznólopásban* a kubai machismo jellegzetes alakjait; Eugenio Hernández spinosa pedig *a Maria Antoniában* nemcsak szociológiai körképet fest a kikötők világáról, hanem egy asszony árnyalt pszichológiai jellemzését is adja.

Ezek a szerzők, mint ez Kubában gyakori, egyúttal rendezők is, egy-egy társulathoz tartoznak, így igen jól ismerik a színház világát. Profi színházi emberek, s ez egy drámaírónál nem mindig hátrány! Talán ennek is köszönhető, hogy a kubai közönség szívesen látja a kubai szerzőket a színházakban. A mi társulatunk nyolcvan százalékban hazai szerzőket játszik, s a klasszikusokat, a külföldi szerzőket is megpróbáljuk a kubai viszonyokra „adaptálni". Az abszurd, a groteszk valóban nincs jelen a kubai színházi életben. De ez nemcsak annak köszönhető, hogy ma mása társadalmi igény, és az új közönség valószínűleg nehezen birkózott volna meg az abszurddal, hanem annak is, hogy a kubai abszurd Anton Arrufat, Virgilio Pinera, José Triana műveivel elérte csúcspontját, s most már lemenő ágban van. Pinera 1941-ben írta *az Elektra Garrigót,* Arrufat 1968-ban a *Heten Théba ellent,* amely az „ideológiai ambivalencia" ellenére megkapta az Írók és Művészek Szövetségének díját. Triana soha többé nem tudta megismételni a *Gyilkosok* éjszakájának sikerét. A hetvenes években még történtek gyenge kísérletek az abszurd feltámasztására, de ezek már csak halvány utánérzések voltak.

A Teatro Estudio, az értelmiség színháza

Szerény épület a Casa de las méricas kiadó, a latin-amerikai kultúra kubai központja szomszédságában, egy csendes mellékutcában. Az utca, az épület szerény, de a bejárat, a kékre festett oszlopcsarnokkal összetéveszthetetlenül színházi. Nagy, légkondicionált nézőtér, a bársonyszékek mellett összecsukható műanyag pótszékek; úgy tűnik, szükség is van rájuk, mert a színház ma is, mint minden nap, megtelt.

A közvélemény című darab román szerző, Aurel Baranga műve, de itt most kubai környezetben játszódik. A cselekmény színház a színházban: egy társulat jellegzetes figurái (a vezető színész, a kezdő színész, a primadonna, a rendező, az ügyelő) darabot próbálnak, amely egy szerkesztőség életéről szól. A Világító Fáklya című újság munkatársai úgyszintén jól ismert, jól jellemzett típusok: a főszerepben a kissé ügyefogyott, de tehetséges és becsületes Justo (azaz Igazságos), szerelme, a szendén szőke szociálpolitikai újságírónő, a Főnök, aki felfelé „fejbólintó János", lefelé könyörtelen diktátor, az Intrikus, aki fülig érő szájjal, hajbókolva vigyorog az igazgatóra, s közben észrevétlenül fúr minden-kit, akit csak ér, a „népi káder", aki mellét düllesztve állandóan azzal kérkedik, hogy egész családja falun él, neki „gyökerei vannak", de egyetlen sort sem tud leírni helyesírási hiba nélkül, a „Kékharisnya", a tehetségtelen szemüveges vénlány, aki mindenkit megfojtana egy kanál vízben, aki fiatal, és ráadásul még írni is tud, a könyökvédős, kérdőjel formájú, régi típusú „Szerkesztő", egy kövület a hőskorból, aki már csak konspirálni tud, írni nem stb.

A sztori egyszerű, nem is túlságosan eredeti: Justót főszerkesztő-helyettesnek nevezik ki, mert egy véletlen folytán úgy hiszik, hogy a sajtóügyi miniszter közeli barátja. A szerkesztőség felbolydul, mindenki igyekszik Justo kegyeibe férkőzni, s homlokegyenest mást mondani, írni, mint amit eddig mondott és írt. A darab végén természetesen minden kiderül, Justo nem az (immár bukott) miniszter barátja, de a Közvélemény, ez a mitikus és absztrakt tömeg őt teszi meg a lap főszerkesztőjévé.

Az előadás profi színházi teljesítmény. Nincs egyetlen perc üresjárat, a színpad egésze forr, bugyborékol, pezseg, az „előadás az előadásban" akadozik: az egyik színész nem jön be, a másiknak a tévébe kell rohannia, a lusta ügyelő (a tornacipős, farmernadrágos nemzedék remek karikatúrája) lomhán, munka- és életundorral az arcán szurkol, bárcsak maradna el az előadás, mert akkor véget érne az ő munkaideje is. Csípős, szórakoztató szatíra. A szervilizmus, a hivatali hatalommal való visszaélés, az elkoptatott frázisok nevetségessé tétele viszonylag új jelenség Kubában. A főleg értelmiségi közönség veszi a lapot, fél szavakból is ért. A színészek, remek jelmezeikben szinte lubickolnak a hálás szerepekben. A darabot Raquel Revuelta, a Teatro studio vezetője, az ismert színésznő rendezte.

„A mi színházunk az egyetlen, amely a forradalom előtt jött létre, s még ma is működik - mondja Revuelta beszélgeté sünk során. - 1958 februárjában alakultunk, a kubai színházi élet két nagy egyéniségének, García spinosának és Vicente Revueltának vezetésével, akik akkoriban a Szocialista Néppárt kebelén belül tömörítették a haladó művészeket, és megalapították a »Színházi Kísérletek Körét«. Azt vizsgáltuk, hogyan lehet a világirodalom, a nemzetközi színházi élet legjobb alkotásait, a különféle módszereket a kubai valóságra, a kubai viszonyokra alkalmazni. Elsőként dolgoztunk Sztanyiszlavszkij-módszerrel Kubában, és elsőként mutattunk be Brecht-darabot. Új módszerrel új darabokat próbáltunk meghonosítani a kubai színházi életben, és színészképzéssel is foglalkoztunk. A Teatro studio elsősorban iskola volt, műhely, s csak másodsorban színház, amely kamatoztatta az iskola, a kísérletek eredményeit, szintetizálta a színfalak mögötti tevékenységet. 1964 óta rendelkezünk saját színházépülettel Havannában. 1986-ig mintegy száznegyven darabot mutattunk be, de mindig igyekeztünk előnyben részesíteni a kubai szerzők műveit. Ennek érdekében rendszeresen hirdetünk drámapályázatokat; az első helyezett jutalma az, hogy művét bemutatjuk. Dolgoztunk már Mario Benedettivel, Enrique Buenaventurával, Jurij Ljubimovval, Arnold Weskerrel, és több nemzetközi fesztiválon vettünk részt Franciaországban, Belgiumban, Spanyolországban, Kolumbiában.

Fontosnak tartjuk, hogy felfedezzük, feltárjuk a közönség számára, mi is az igazán *kubai.* A kubai ember, mint afféle népszínműfigura, sokáig inkább csak karikatúrája volt egyfajta magatartásnak, életvitelnek, hiszen a mi saját kultúránk évszázadokon keresztül háttérbe szorult először a spanyol, aztán az amerikai kultúra mögött. Meg kellett teremteni azt a kultúrát, azt a színházat, ami nekünk és rólunk szól. Ez persze nemcsak kubai műveken keresztül juthat kifejezésre. A *közvélemény* például román szerző műve, de az általa felvetett problémák, a szervilizmus, az önállóság hiánya minden társadalomban, így a szocialista társadalmakban is előfordulhatnak. Mi mindezt a mi sajátos viszonyainkra alkalmaztuk, s nézőink közül sokan nemis tudják, hogy nem kubai szerző művét látják.

Az utóbbi években színházunk egyre erőteljesebben bírál. Mivel elsősorban a kubai viszonyokról szeretnénk szólni, nem feledkezhetünk meg a visszásságokról, a negatív tendenciákról. Tükröt kell mutatnunk a kubai embernek: íme,

ilyen vagy, ezek a hibáid, és ha ezek a hibák általánosak, bizony a rendszer is hibás, hiszen jórészt belőle fakadnak. A *kövélemény* szereplői mindannyian típusok. A publikum nagyon jól ismeri őket, nevet rajtuk, de egy kicsit önmagába is tekint. A. kubai emberre jellemző, hogy mindenen képes nevetni, a legtragikusabb dolgokon is. Mi azt szeretnénk elérni, hogy ez a nevetés *egy* kicsit keserűbb, egy kicsit rádöbbenésszerű legyen, ezért karikírozunk minél erősebben. A közeljövőben fogjuk bemutatni a *Tartutffe*-öt. Ebben azt szeretnénk érzékeltetni, hogy Tartuffe és Orgon akár egy és ugyanazon személy is lehetne, ugyanannak az attitűdnek a két pólusa. Tartuffe nem lehet meg Orgon nélkül. A mi értelmezésünkben Orgon lesz a főszereplő, az a magatartás, amit Orgon képvisel.

Visszatérve *A közvéleményre:* a kubai ember kritikus, d nem önmagával szemben. Igényes. de anélkül, hogy ő maga aktívan részt venne az igényesebb életforma megvalósításában. Túlságosan kényelmes, túlságosan is készen kap mindent, ingyenes iskolai oktatást, orvosi ellátást, olcsó közlekedést, biztos munkahelyet, és mindez rányomja bélyegét az életformájára is. Justo, a darab legpozitívabb figurája is inkább csak sodródik ide-oda, képtelen arra, hogy saját sorsát maga alakítsa. A körülmények döntenek helyette. Fél éve játsszuk a darabot, a siker változatlanul nagy."

Sémák bírálata a Bertolt Brecht Színházban

Freddy Artiles, *A séma* című darab szerzője, egyben a Bertolt Brecht Színház művészeti vezetője. Eddig „hagyományos" darabokat írt, *A séma* új témát, új drámaírói módszert képvisel Artiles palettáján. „A formalizmust, a rendeletek, utasítások szolgalelkű végrehajtását, a bürokráciát, az alacsonyabb szintű apparátusok túlbuzgóságát szerettem volna bemutatni ezzel a darabbal - mondja Artiles. - Egy jelenséget szerettem volna a fókuszba állítani, s ehhez a direkt politizáló színház egy árnyaltabb változatát választottam, a mindennapokra kikacsintó szatírát, amely azonban bizonyos jelenségek gyökereit is feltárja. A »tükröt tartok«-módszer egyébként bevált Kubában: a tipikus jelenségeket, az általánosan negatív tendenciákat megpróbáljuk olyan egyénített figurákkal bemutatni, melyek mégis magukon viselik a típusok összes kártékony jellemzőit. Színházunk 1973-ban alakult, elkötelezetten politizáló színházként, legnagyobb sikereinket Brecht, Vasziljev, Pogogyin, Roscsin, Gelman műveivel arattuk, s persze a hazai szerzőkkel, melyek repertoárunk hetven százalékát adják. Jók a kapcsolataink a moszkvai Művész Színházzal és a rostocki Népszínházzal. A brechti dramaturgiának mindig is nagy hagyományai voltak Latin-Amerikában, de mint sok egyebet, a latin-amerikaiak ezt is a maguk sajátos módján értelmezték, átvették belőle a direkten politizáló, tömegeket mozgató effektusokat, és „kifelejtették" az elidegenítési technikát, amit az emocionálisan túlfűtött latin közönség nehezen tudott volna befogadni.

Az utóbbi években egyre inkább előtérbe kerül a kubai színházi életben a szatíra. A közönség nevetni akar, szórakozni, ugyanakkor saját magára kíváncsi. Ezt az igényt elégíti ki A *séma,* amely igen erőteljesen bírál. s nemcsak a rendszert, amely az ilyen és ehhez hasonló sémákat létrehozza, hanem az embereket is, akik ezt lehetővé teszik.

A darab ötlete egy fogorvosi váróban átélt személyes élményből származik. Kezelésre várakozva üldögéltünk az előtérben, amikor hirtelen kipattant az ajtó, és megjelent egy csinos asszisztensnő, egy óriási műanyagból készült fogsorral a kezében. Elővett egy hasonlóképpen monstre méretű fogkefét, és bemutatta a helyes fogápolás módszereit. Mindenki elképedten bámult, de mire felocsúdtunk, a kislány már ott se volt, visszatért a rendelőbe, és a rendelés folytatódott. Valahol, valaki kitalált valamit, lényegében egy helyes és logikus dolgot, hiszen a fogápolásról valóban a fogorvosi rendelőben legcélszerűbb beszélni, a mechanikus, ötlettelen végrehajtás azonban sémává torzította az eredeti jó elképzelést."

A színhely minisztériumi tárgyalóterem, ahol az értekezlet résztvevői arról vitáznak, hogyan lehetne még szorosabbra fűzni a dolgozók kapcsolatát a munkahelyükkel. Elegáns aktatáskák, jól fésült fejek, megcsörrenő slusszkulcsok, a hierarchia legfelsőbb fokán álló hivatalnokréteg jellegzetes figurái: a bólogató, a túlbuzgó, az akadékoskodó, a látszólag ellenkező, a konstruktívan változtatni akaró, a sietős fiatal, akit csak az érdekel, hogy minél előbb hazaérjen, a kötögető titkárnő stb. Hosszas vita után az utolsó percben megszülető határozat azt javasolja a munkahelyeknek, hogy a maguk elképzelései szerint, szigorúan önkéntes alapon minden üzemben együttesen ünnepeljék meg a születés- és névnapokat.

A következő színhely: értekezlet megyei szinten. Ugyanazok a színészek hasonló szerepekben: aktatáskák még vannak, slusszkulcs már nincs, öltöny sincs, és mindig eggyel kevesebb szék van, mint az arra pályázó. Újabb határozat születik: a megyében minden egyes születésnapot meg kell ünnepelni, méghozzá a munkaidő védelmében a szabad szombatokon és vasárnapokon.

Harmadik kép: értekezlet városi szinten. Itt „Túlbuzgó elvtárs" javaslatát fogadják el, miszerint a halottak születés-napjáról sem szabad elfelejtkezni, s a születésnapi ünnepségek költségeit a fizetésekből kell levonni. Üzemi szinten az-tán kitör a botrány. A „Szaki", a „Melós", a „Szerelő" egyszerűen kiröhögi a határozatot felolvasó elvtársat, a „Háziasszony", aki naponta teli szatyrokkal tornássza fel magát a tömött buszokra, kije-lenti, hogy elege van az értekezletekből, esze ágában sincs a szabad szombatokat és vasárnapokat is a gyárban eltölteni. A jelen lévő legfelsőbb szintű vezető, az első értekezlet elnöke nem ismer rá a saját javaslatára, nem érti, hogy mi is történt menet közben és miért? A rendezés egyszerű, kézenfekvő megoldásokkal építkezik, apróbb, árnyalati változtatásokkal ugyanazokat a típusokat vonultatja fel minden szinten. A színészi játék nem túl igényes, elmarad a Teatro studio színészeinek profi teljesítménye mögött. A közönség tapsol, de kevesen vagyunk a csaknem vígszínházi méretű nézőtéren, s ez a tipikusan kamaraszínházi darab elvész a hatalmas színpadon.

A Cubana de Acero: kollektív színház és vitaest

A Cubana de Acero a kubaiak „Dunai Vasműje", a nagyüzemi munkásság fellegvára, annak összes gyerekbetegségével. Tíz évvel ezelőtt támadt az ötlet: legyen a vasműnek saját színtársulata, amely az akkori művelődéspolitika irányelveinek megfelelően segít az üzemben felmerülő konkrét problémák feltárásában, megoldásában.

A Grotowski-Barba-féle kísérletezés-re és kollektív alkotásra épülő laboratóriumszínház sajátos kubai változata ez, amely leginkább didaktikusságában különbözik az előbbiektől. A munkafolyamat vázlatosan a következő: problémafelvetés - a problémákkal kapcsolatos interjúk elkészítése - a részletek képi-szövegi megformálása - ezek előadása az utcán, a gyárudvaron kis jelenetek formájában, „szondázásképpen" - az elő-

Jelenet az Egyszer mindenki kezdő című darabból

adás első színpadi változatának kollektív megalkotása a didaktikus tanulságok kiemelésével - bemutató - vita - a viták tanulságait leszűrve egy módosított előadás létrehozása. Nagyjából ebben a sémában mozognak a hatvanas-hetvenes évek egyéb kollektív színházi produkciói is.

A Cubana de Acero 1977-ben alakult, részben a Grupo scambray néhány tagjából, részben frissen végzett főiskolásokból. Jelenleg huszonkét tagja van, a színészek egyben zenészek, díszletmunkások, jelmeztervezők és jelmezkivitelezők is. Jártak már Mexikóban, az USA-ban, részt vettek a latin-amerikai drámafesztiválon New Yorkban, s Albio Paz *Sztrájk* című darabjának előadásáért 1982-ben elnyerték a színikritikusok díját.

A Cubana de Acero már régen nemcsak a vasmű színháza. Függetlenné válásukat jelzi, hogy egy esztendeje immár saját színházépülettel is rendelkeznek, igaz, a külvárosban, a vasmű közelében. Kapcsolatuk azért nem szakadt meg, rendszeresen fellépnek az üzemen belül is, melyet egyfajta „laboratóriumnak" használnak egy-egy újabb produkciójuk hatáselemeinek kipróbálásához.

Az Egyszer mindenki kezdő című darab az ifjúságról szól, az ifjúságnak. Saját színházukon kívül, ahol hetente csak kétszer játszanak, ezt a darabot iskolákban, kollégiumokban, egyetemeken adják elő. Annak ellenére, hogy a társulat sokat turnézik vidéken is, nincs saját járművük. Most is a tanítóképző iskola különbusza jön értünk, ez szállítja az előadás színhelyére a csoport tagjait, a felszerelést (néhány ládát, a hangosító berendezést, egy összecsavarozható rácsos emelvényt) s persze a legújabb popsikereket tartalmazó magnószalagokat. A harsány popzene fontos kelléke a figyelemfelkeltésnek, a hangulat megalapozásának. Az iskolaudvaron már több száz tizenéves várakozik, egyforma khakiszínű szoknyában vagy nadrágban, fehér blúzban, ingben. Még a cipőjük is „egyencipő". Az iskola, mint a közép- és felsőfokú tanintézetek jó része, bentlakásos, a tanulók csak a hét végén mehetnek haza. ste nyolc óra van, a pálmafákkal szegélyezett téren a magnó maximumra állított hangerejénél ütemre rázza magát a hadseregnyi tizenéves. Folyik a „színpad", a néhány lépcsőfokkal felmagasított emelvény előkészítése: egy háttérfüggöny, rajta a szereplők névvel ellátott karikatúrái, az említett emelvény, amely majd ágy, romos város, időgép lesz, és még ki tudja hányféle funkcióban szolgál.

A darab egyszerű, de jó ötletre épül: a fiatalok egy csoportja hősies önfeláldozással megmenti egy öregember életét, aki a ciklon sújtotta városban a romok alá került. Lássuk, milyenek ezek a fiatalok a hétköznapokban, képesek-e hasonló nagy tettekre a mindennapi életükben? - kérdi az öregember, a darab narrátora s egyben irányítója. S következnek az apró életképek: a még iskolás korú szerelmesek a „mindent elsöprő nagy szerelem" hatására abbahagyják tanulmányaikat; az elkényeztetett egyke nem elégszik meg a hazai gyártmányú farmernadrággal, neki mindenáron Lee-farmer kell, a nagyszájú, divatbolond laboránsnő hanyagságával csaknem végzetes balesetet okoz, a villanyszerelő-tanuló csakis azt nézi, hogyan lehet kevés munkával lehetőleg többet keresni. Ismerős típusok, ismerős helyzetek. Az előadás minden mozzanata egy-egy negatív jelenség mikroszkopikusan felnagyított képét tárja ifjú nézői elé. Az elégedetlen fiatalokat az öregember először a múltba, aztán a jövőbe röpíti, mígnem rádöbbennek, hogy az ő igazi életelemük minden nehézség ellenére mégiscsak a jelen. Didaktikus összeállítás, a szerzők maguk sem tagadják. Egy korosztályt céloznak meg, annak hibáit, türelmetlenségét, céltévesztését, kényelmességét veszik bonckés alá, kétségkívül didaktikus eszközökkel, de friss, élvezetes humorral, „korosztályra szabott" nyelvezettel, vérpezsdítő, latinos popzenével. Minden szó, minden mozdulat talál. Az együttes semmit sem bízott a véletlenre, nagyon is kiszámított effektusokkal dolgozik. Jelzi ezt a szűnni nem akaró nevetés, a beavatott bekiabálások, a spontán közbetapsolások. Nincs fegyelmezési probléma, zavaró beszélgetés, zajos unatkozás. A színészek mikro-fon nélkül játszanak, mégis hallani a hangjukat az iskolaudvar leghátsó csücskében is. Megszokták az utcai színjátszást, ahol döntő a hangerő, a tiszta, érthető beszéd, fontosabb, mint az aprólékos gonddal kimunkált, apró gesztusokból építkező színészi játék.

Az előadást vita követi. Az egyenruhás fiúk és lányok mondanivalójukban is „uniformizáltak", közhelyeket mondanak arról, hogyan kell élni és dolgozni, hogy az ő nemzedékükre majdan egy másik, egy fejlettebb társadalom nemzedékei támaszkodhassanak. Elegánsan, gördülékenyen gyártják a frázisokat. „Politizált nemzedék - mondja Helmo Hernández, az együttes jelenlegi vezetője -, az újságok vezércikkein, a politikai klubdélutánokon nőtt fel." Az előadás minden döccenője, didaktikussága ellenére is többet mondott el róluk, mint ők maguk önmagukról. S ez a Cubana Acero s talán az egész kubai színházi élet legnagyobb pozitívuma.

Hibaigazítás

Előző számunk címoldalán és tartalomjegyzékében tévesen jelent meg, hogy a drámamelléklet Ionesco Különóra című darabját is tartalmazza. A művet egy későbbi számunkban közöljük.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Redacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

András Pályi:
Le miroir de l'infantilisme

Quelques pièces de Tadeusz Różewicz ont été déjà créées en Hongrie, pourtant, vis-à-vis de nos traditions théâtrales il s'est toujours montré « trop polonais ». Maintenant, le nouveau théâtre d'Eger a invité un metteur en scène polonais dans la personne d'Andrzej Rozhin de Lublin et ainsi *Le Mariage blanc* de l'auteur a enfin revêti des accents à la fois authentiques et intéressants pour notre public.

Tamás Bécsy:
Zhivago à la scène

Ce n'est pas une pièce de théâtre authentique – pourtant, l'adaptation du *Docteur Zhivago* au théâtre de Szolnok peut compter pour une expérience théâtrale valable, la mise en scène impressionante et l'aspect visuel suggestif du spectacle rachetant dans une certaine mesure l'absence des lignes de force qui déterminent les destins des personnages.

Zoltán Gyenge:
Vous êtes tous les mêmes...

La représentation du *Docteur Zhivago* à Szolnok a une valeur théâtrale tout particulière. La mise en scène de János Szikora réussit un coup des plus rares: elle réalise l'unité de l'image, du texte et de la musique.

Judit Szántó:
La vérité de 1988

Rue Andrássy 60, la nouvelle pièce de János Gosztonyi créée par le Théâtre Radnóti Miklós évoque l'univers des procès forgés des années quarante et cinquante et va jusqu'à l'extrême limite encore possible en 1988 pour une pièce politico-documentaire qui doit puiser toujours dans des sources insuffisantes.

Zsuzsa Cserje:
Les fiancés squelettiques

Le théâtre de Pécs a invité Imre Csiszár pour la mise en scène de *La Demande en mariage* de Gogol. Même après le célèbre spectacle d'Anatole Efros, Csiszár a su trouver des accents inédits pour sa mise en scène passionnante.

Ildikó Csizner:
Balancement

S'il est vrai que dans ses pièces Edward Albee essaie à préparer un mélange spécial fait de Sophocle et de Noël Coward, István Paál, le metteur en scène de *La Balance délicate* au théâtre de Veszprém, ne s'intéresse que pour l'une de ces moitiés – celle dont l'intéret est toutefois mineur.

István Gábor:
La Veuve joyeuse – trois fois

Au Théâtre Municipal de l'Opérette László Seregi a mis en scène *La Veuve joyeuse* de Ferenc Lehár dans trois distributions indépendantes. Après avoir vu toutes les trois, notre critique fait quelques observations pertinentes au sujet du style du jeu.

J. Sz.:
Sur l'arche de Noé

Dans cet interview László Vámos, secrétaire général de l'Association Hongroise du Théâtre parle de la situation actuelle de notre vie de théâtre, de la subvention de l'Etat, des problèmes du rajeunissement des cadres, de la situation du Chantier Central des Théâtres, du grand nombre de ceux qui quittent la profession, de la nouvelle méthode de remplir les postes de directeur par voie de concours, des rapports entre la profession et les autorités culturelles, des soucis de la Rencontre Nationale des Théâtres, des rapports entre les gens du métier et la critique, de la question du chômage au théâtre ainsi que du moral fort bas de la profession.

Judit Csáki:
Un festival des élèves de conservatoire

Le Festival Istropolina organisé à Pozsony (Tchécoslovaquie) était en vérité une rencontre internationale des conservatoires de théâtre où on pouvait voir un bon nombre de spectacles intéressants et prometteurs venus de l'Est et de l'Ouest de l'Europe. Notre critique pense que la manifestation a éclairé plusieurs aspects de l'état arriéré de notre unique établissement de ce type.

István Nánay:
Théâtre pour enfants chez nous et à l'étranger

A la fin de mai et au début de juin eut lieu à Torino le dexième festival international du théâtre pour enfants et pour la jeunesse. En rendant compte des spectacles italiens, suédois, espagnols, français, néderlandais, belges, tchèques, lithauniens et hongrois qu'il y a vus, dans la seconde partie de son étude notre critique dresse également le bilan de la saison 1987/1988 du théâtre pour l'enfance en Hongrie. Il est d'avis que dans ce domaine particulier notre théâtre piétine sur place et les progrès sont loin de rendre justice à l'importance sociale, pédagogique et artistique du genre.

András Forgách:
La Lulu de Zadek

Ayant participé en mai 1988 au Theatertreffen 1988 de Berlin-Ouest, l'auteur relève du programme la mise en scène de *Lulu* faite par Peter Zadek. Son analyse fouillée nous révèle la transfiguration du scénario précis et détaillé de Frank Wedekind par la vision du metteur en scène et voit, en définitive, dans cette *Lulu* un spectacle-étalon de notre époque qui fait refléchir non seulement sur l'avenir du théâtre allemand mais plus généralement sur l'avenir du théâtre moderne en Europe aussi.

Mária Bonifert:
Soirées théâtrales au Cuba

Dans ce compte rendu qui résume les aspects variés du théâtre au Cuba nous pouvons lire du Festival International de la Musique à La Havana – auquel des artistes hongrois ont eux aussi prêté leur concours –, du Foyer National des Artistes de Théâtre, du Teatro Estudio, une troupe soi-disant intellectuelle, du Teatro Bertolt Brecht qui se distingue par sa critique des idées reçues et d'un « théâtre collectif » de grand intérêt, la Cubana de Acero.