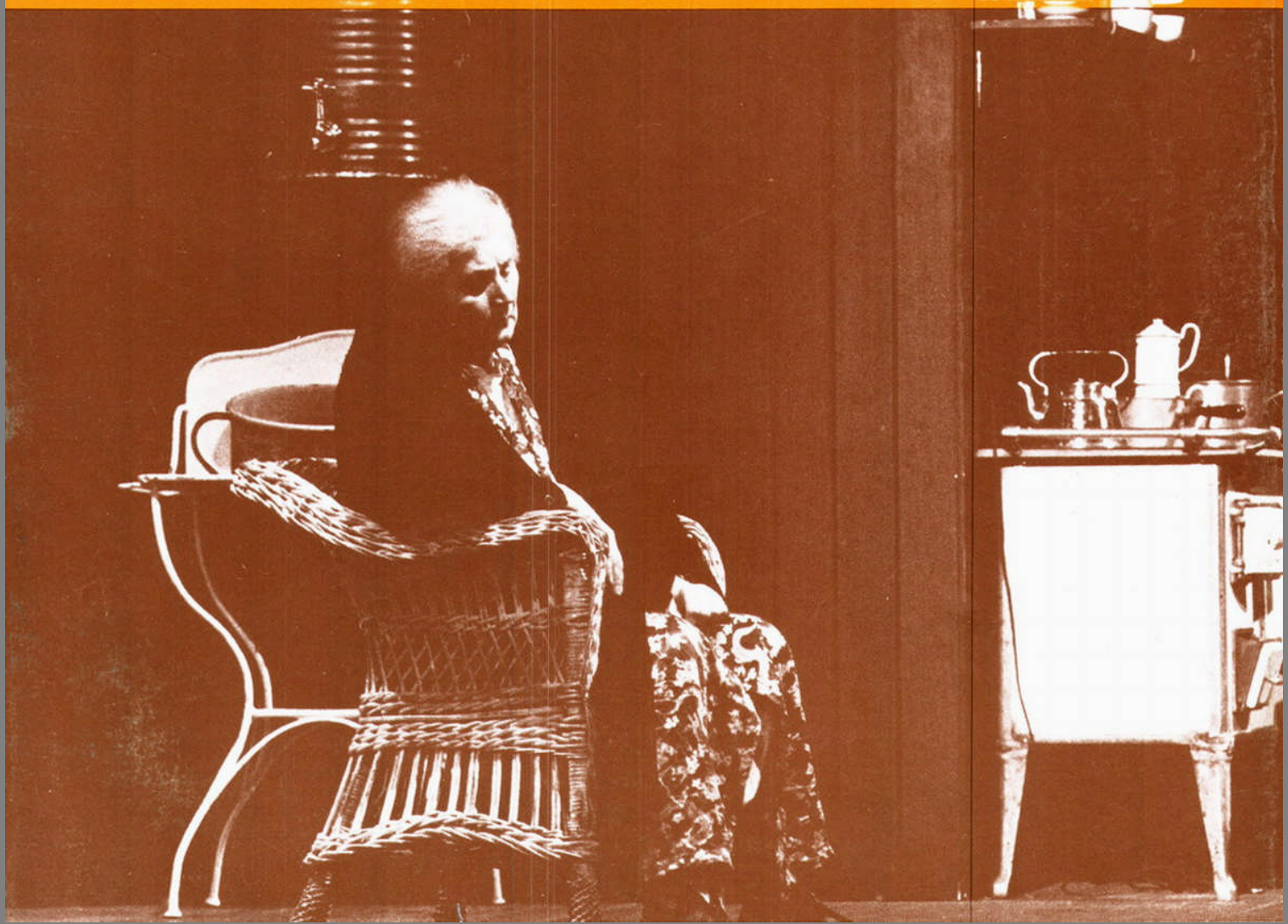
SZÍNHÁZ

XXV. ÉVFOLYAM 1992. MÁRCIUS

S Z A B A D Z Ó N A



SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

Forgách András: MIZANTROPOLÓGIA 1
P. Müller Péter: A KELLEMETLEN FÉLMÚLT 2
Magyar Krisztina: AZ IGAZSÁG ÁLARCA
(Moliére: A mizantróp) 4

Jan Kott: A RENDEZŐK ÉS A SZELLEM 7
Forgách András: HAMLET BOROTVAÉLEN
(Shakespeare: Hamlet) 8

Márton László: A ZSARNOK VÉRTANÚHALÁLA
(Forgách András: Vitellius) 14
Csáki Judit: LENN
(Wehner Tibor: És tsa; Odze *György: Lordok* Háza) 17
Stuber Andrea: KABARÉVÁLOGATOTT
(Masteroff-Kander-Ebb: Kabaré) 18
Szántó Judit: EGY ESTE A ZÓNÁBAN
(Grumberg: Szabad zóna) 21
Zappe László: AZ EGÉRFOGÓ VISSZACSAP?
(Ivo Brean: Paraszt Hamlet) 23
Szűcs Katalin: MARAD A MŰSORFÜZET...
(Csehov: Cseresznyéskert) 25
Földes Anna: „CSAK NEM AZ ÉLETEM ILYEN ÉRDEKES?"
(Barry Kyle: Zúzódás) 27
Sándor L. István: A LELEPLEZETT KOMÉDIA
(Machiavelli: Mandragóra) 29
Budai Katalin: CSAK A LÁTVÁNY... (Diótörő; A *kék madár)* 32

Kompolthy Zsigmond: HANGOK A SÚGÓLYUKBÓL 35

Peter Brook: AZ ÖRDÖG NEVE: UNALOM I. 37

Szigethy Gábor: ANNO 1962 45

Dagmar Ruljančić: KREJČA OTTHON 47

Kabarék (18. oldal)

Zúzódás a Bud?pesti Kamaraszínházban (27. oldal)

Peter Brook beszélgetései Az üres térről (37. oldal)

XXV. ÉVFOLYAM 3. SZÁM
1992. MÁRCIUS

Főszerkesztő: Koltai Tamás
A szerkesztőség:
Csáki *Judit*
Csomor Mártonné (szerkesztőségi titkár)
Korniss Péter (képszerkesztő)
Móricz Gyula (tördelőszerkesztő)
Nánay István (főszerkesztő-helyettes)
Sebők Magda (olvasószerkesztő)
Szántó *Judit*
Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. H-1054
Telefon: 131-6308, *111-6650*
Kiadja az Arany János Lap- és Könyvkiadó Kft. Budapest V., Báthory utca 10. 1054. Telefon: 111-3286.
Felelős kiadó: Varga Józsefné. Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hirlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest XIII., Lehel út 10/A 1900, közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetési dij egy évre 576 Ft, fél évre 288 Ft. Egy példány ára: 48 Ft. Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.

Szedte a Diamant Kft.
Felelős vezető: Bede István ügyvezető igazgató
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat Az Akadémiai Nyomda végezte (92.20887)
Felelős vezető: Freier László igazgató
HU ISSN 0039-8136
A folyóirat Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatala színházi alapjának támogatásával készül

Megjelenik havonta DRÁMAMELLÉKLET:
Moliére: A mizantróp
Fordította: Petri György

A címlapon:
Máthé Erzsi A szabad zónában
Kemény György terve

FORGÁCH ANDRÁS

MIZANTROPOLÓGIA

Volt egy pillanat ebben az előadásban, amit nagyon szerettem. A második rész eleje táján Lukáts Andor a színpad jobb oldalán, a zölden világoló akvárium alatt ül sötétben, az üres lakásban; kintről behal-latszik valami világvárosi zajzene (Mártha István), ami a felvonásközökben játszott Tom Waits-zenék párja, egyenes folytatása (pálya-udvar, autócsikorgás, stadionmoraj, motyogott szavak). Lukáts ül a sötétben és *nem gondol semmire.* Vagy tűnődik - de nem is tűnődik, ha-nem réved -, iszonyatosan töri a fejét valamin, amire nincs felelet, háttérben az a „révedőzene", ahogyan magamban elneveztem; szürke téli esték borzongatóan csikorgó utcazaja.

Később, amikor félmeztelenre vetkőzik, hogy előre megfontolt dühvel szétverje a lakást, nyilván Céliméne szolgájába kell ütköznie (dühe voltaképpeni tárgya, Céliméne helyett), akinek kezében a tejesibrikből menekülés közben kilötykölődik a tej, és Alceste arra eszméi gyilkos mozdulata közben, hogy a bárpultnak szorított rémült szolgára emeli a porszívócsövet - a kép dinamikája leginkább Max Ernst metszetkollázsaira emlékeztetett -, mintha álomból ébred-ne. Ugyanez megismétlődik, amikor Alceste szolgája kezd félmeztelenre vetkőzni az ominózus levelet keresve. - Mit csinálsz? - kérdi rémülten és dühösen tőle a félmeztelen Alceste; mintha tükörben látná önnön értelmetlenségét, révületét.

Egész sereg mikrorealitás vezet a leszerelt porszívócsőig. A porszívó azért került a színre, hogy a kép elején egy búcsú erejéig feltűnt álarcosok után fel lehessen takarítani. S ahogy a szódásszifon hörög, a porszívógép is egykedvű-en zúg, valamint felszörcsög a kávéfőző automata.

Alceste az előadás eleje táján egy gyufásskatulyát vág a barátjához. Gyerekes dühében, öntudatlanul, hisz nem gondolhatja, hogy óriási sebet tud ütni a zörgő doboz.

Számosan kiskanállal kapargatnak valami müzliszerű (nyilván nagyon egészséges és korszerű) ételt öblös, fehér ázsiai tálkák aljáról. Köz-ben beszélnek is, és a kiskanállal hadonász-nak.

Alceste szánalmas, kimerült gesztussal pénzérmét ráz ki a cipőjéből (lyukas a zsebe?).

A hatalmas hodályt egy sarokban álló, folyton izzó fűtőspirál próbálja meg, ha nem is befűteni, de legalább jelezni, hogy kísérlet történik rá.

Két ajtófélfa között irreálisan keskeny tükör.

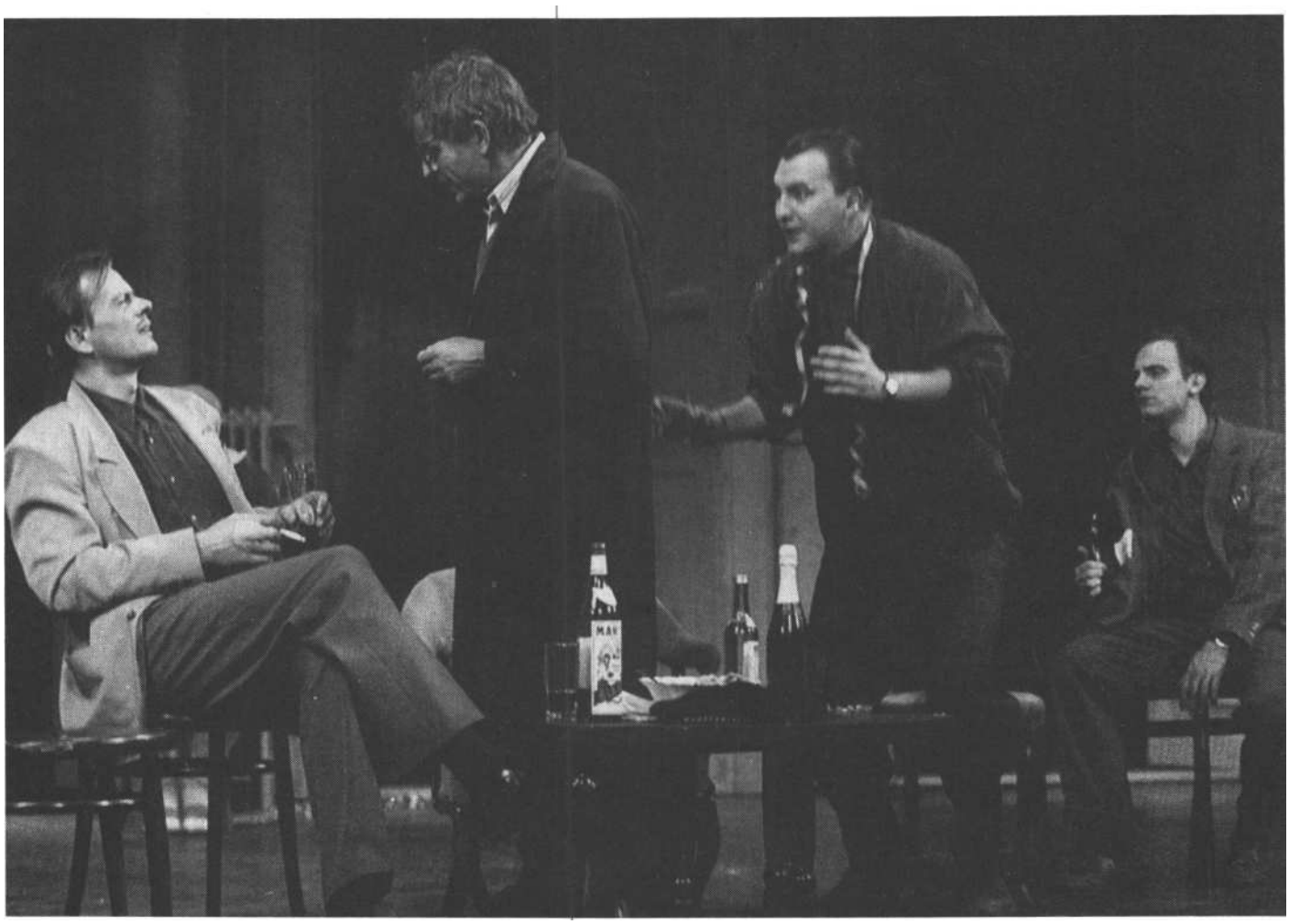
De idetartozik Törköly Levente (Baszk, Céliméne inasa) Satie-szerű improvizatív zongorajátéka a háttérből. Valósággal vegetatív lenyomatot kapunk egy életformáról - az embergyűlölő irracionális dühei csak ebből a pontos magafeledtségből értelmezhetők.

Lukáts Andor nem tudja, mi történik vele. Valami előtt áll: türelmetlensége a stuporhoz ha

sonlatos állapotokkal váltakozik: nem csupán azért ül a nézők között, mert ő „egy miközülünk", hanem azért is, mert „néz". Nézései drámai alakításának egyenrangú szerepformálói. Kilép a verbalitásból, képekben éli meg, ami történik ve-

Lukáts Andor (Alceste), Bezerédi Zoltán (Oronte) és Börcsök Enikő (Céliméne)

Börcsök Enikő és Molnár Piroska (Arsinoé)



Szalma Tamás (Acaste), Lukáts Andor, Szula László (Clitandre) és Magyar Attila (Philinte) (Ilovszky Béla felvételei)

le. Persze hogy irritálja minden szóbeliség - a szó árulás. Amikor Oronte szattyánbőr dossziéjában kényeskedve lapozgat, nem is az ingerli, hogy rossz verset fog hallani, hanem az, hogy valaki még egyáltalán versírással foglalkozik, amikor a döntő kérdésre nincs felelet, sőt, azt sem lehet biztosan tudni, hogy mi is ez a kérdés. Porszívócsővel a kezében Andor engem egy rettegő-szorongó elmebetegre emlékeztetett. Az apámra.

Moliére: A mizantróp (kaposvári Csiky *Gergely* Színház)
Fordította: Petri György. *Díszlet:* Khell Zsolt. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Zene:* Mártha István. Világítástervező: Bányai Tamás. *Segédrendező:* Znamenák István. Rendezte: Ascher Tamás.
Szereplők: Lukáts Andor, Magyar Attila, Bezerédi Zoltán, Börcsök Enikő, Nagy Mária, Molnár Piroska, Kelemen József - Szalma Tamás, Szula László, Törköly Levente, Simon Mihály, Znamenák István, Dunai Károly.

P. MÜLLER PÉTER

A KELLEMETLEN FÉLMÚLT

MOLIÈRE: A MIZANTRÓP

Zengő érc vagyok és pengő *cimbalom!*
Rohadjon meg mindenki. Gyűlöllek.
Esterházy Péter: *A szív segédigéi*

Nincs bennem szeretet.
Kertész Imre: *Jegyzőkönyv*

Amikor a Moliére halálának háromszázadik évfordulójáról megemlékező angol Nemzeti Színház 1973-ban műsorra tűzte A *mizantrópot,* az új fordítás és az előadás a darab cselekményét az ősbemutatónál háromszáz évvel későbbre, 1966-ba helyezte át.

Hasonló dolog történik Ascher Tamás kaposvári Mizantrópjában is. Az előadás nem a jelen vagy a múlt, hanem a félmúlt dimenzióját idézi. A darab elején Philinte (Znamenák István) és Alceste (Lukáts Andor) vastag talpú szódásüvegből spricceli poharába a vizet. Az első részt záró konfettis, szerpentines, lampionos házibuli-jelenet után Éliante (Nagy Mária) szovjet Rakéta porszívóval takarítja ki a hallt. A második részben gőzokádó kávéfőző okoz kis zavart. A kellékek egy része mellett ezt a félmúltat jelöli Khell Zsolt díszlete is. A színpadkép tágas és magas nagyvárosi lakás hallja, szürkére koszolódott falakkal

Lukáts Andor (Alceste) és Bőrcsők Enikő (Céliméne) (Ilovszky Béla felvétele)

és kétszárnyú ajtókkal, a múltból itt maradt bútorokkal.

Ez a jelenig érő múlt egyszerre kelti az ismerősség és idegenség, a másság és az azonosság érzetét, egyszerre vonz és taszít, egyszerre lehangoló és komikus. A félmúlthoz való viszonyt diszkomfortérzés kíséri. A közeles távlat zavarba ejt és nevetésre ingerel. Ez az érzelmi aura övezi Ascher *Mizantrópját.*

Hogy mi tartozik a jelenhez és mi a múlthoz, mindig viszonylagos. Vannak társadalmak és szubkultúrák, ahol az említett kellékek még a jelen használati eszközei, s vannak, melyekben ezek már múzeumi darabok. Az előadás olyan tárgyakat is használ, amelyek számunkra itt ma még nem a félmúlt részei. Mint a papír kóláspoharak vagy Céliméne (Börcsök Enikő) bevásárlásból hazahozott papírszatyrai, a fogyasztói társadalom egyszer használatos környezetbarát hulladéktárgyai.

Az *idő* tehát, melyet az előadás látványvilága megidéz, félúton van a jelenvaló és az elmúlt között. A játék *tere* éppígy köztes helyszínre utal. Arra, amelyben a legszorosabb egymásmellettiségben és a legmerevebb szétválasztottságban él(t) együtt két világ: a hiány miatt mindent megőrző és felhalmozó, valamint a túlkínálat miatt mindent kidobó és újra cserélő. Ez az európai nagyváros számos magyar művész „zarándokhelye" volt a -vanas, -venes években, ahol - mint egyikük mondta - „mindig jókat lehetett szorongani."

Ebben a közegben jelenik meg egy belvárosi társaság a maga belterjes mikroklímájával. Céliméne ad állandóan nyitott otthont a kis csoportnak, melyben a magánélet a társasági nyilvánosság előtt zajlik. A lakásban élveteg élet folyik. A ház asszonya vagy a vendégek általában itallal állítanak be, a bárpulton mindig van nassolnivaló. A ház úrnője ebben a körben fesztelenül mutatkozik (fél)meztelenül, s oldott közönségessége már első színre lépésekor jelzi az áthidalhatatlan távolságot Alceste és imádottja között. Az előadás szerint a mizantróphoz Éliante illene. Ezt mutatja az unokahúg viselkedése és az, hogy ők ketten szemüvegesek.

Piti játszmák, olcsó hízelgések, taszító pletykálkodások szövik keresztül-kasul a társaságot, melyben Alceste-et kettős tükörben látjuk. Egyfelől bizonyos megbecsülés övezi, mivel kitartóan őrzi kívülállását a pletykáló-hízelgő világban; másfelől puritanizmusa, intoleráns

Udvaros Dorottya (Céliméne) és Cserhalmi György (Alceste) a Katona előadásában

erkölcsbajnoki harcmodora kirekesztette és nevetségessé teszi.

Míg a társaságból legtöbben a jelen foglyai, akiknek a napi divat, a legújabb öltözet vagy hajviselet, a legfrissebb pletykák adják az élet tétjeit, addig Alceste a múlt követe és kövülete. A szereposztás korosztályi tagolódása éppúgy jelzi ezt, minta címszereplő öltözéke és viselkedése. Alceste lehet őszinte, de ebben a környezetben nem lehet igaza. E társaság számára az ő morálja elavult.

Az ezzel a korszerűtlenséggel való végső szembesülés, Alceste végső veresége az előadás zárójelenetében a kaposvári *Mizantróp* legösszetettebb képe. Lukáts Andor karjában tartja Börcsök Enikőt, aki átöleli a férfi nyakát, s miközben Lukáts a világból való közös elvonulás tervéről beszél, Börcsök némán sír. Amikor az ajánlatra megadja a választ, akkor szemfestékét már széjjelmosták a könnyek. A szakítás intimitása jelenik meg itt. Az elválás önsajnáló meghittsége, melyre groteszk ellenkép válaszol. Znamenák István is karjába kapja Nagy Máriát, hogy ezzel a gesztussal próbáljon hitelt adni a pótkapcsolatnak. De nő testhelyzete itt éppen fordítottja az előzőének Ott a feje volt legfelül, itt a térde és feneke.

Az előadás elején a nyitott színpadra bejövő Philinte a néző:eret fürkészve a rendező helyén találja Alceste-et. Ebből a székből megszólalva, majd felállva kapcsolódik a játékba a címszereplő. Ennek az előadást indító rendezői gesztusnak többféle értelme van. Kiterjeszti a játékteret, bővíti az előadás érvényességi körét, erősíti a „rólunk szól a mese" befogadói élményét, jelezheti Alceste „játékmesteri" szerepét a kibontakozó történetben. S végül rendezői önvallomásnak, a címszereplővel való azonosulás jelzésének is tekinthető.

E gesztusnál átfogóbb érvényű és teljesebb értékű vallomás azonban Ascher *Mizantrópjá*nak egésze, mely öntörvényű alkotás, s melynek hatása ugyana , mint az alceste-i lét végkifejlete: a kivonulá (vágya) ebből a közönséges, amorális világól. Abból, ahol a félmúlt értékei kellemetlenségükkel kísértenek, s ahol a személyiség nemiger mondhat mást, mint amit fent mond a mottó.

MAGYAR KRISZTINA

AZ IGAZSÁG ÁLARCA

A MIZANTRÓP ÚJ FORDÍTÁSÁRÓL

1988-ban Székely Gábor Petri György új fordításának felhasználásával rendezte meg *A mizantrópot a* Katona József Színházban. Petri munkája merőben újszerű vállalkozás, melynek a XX. században két elismert elődje van: Szabó Lőrincé és Mészöly Dezsőé. Szabó Lőrinc munkájában a századelő magyar polgári lírájának hangja szólal meg. A fordítás tükrözi mindazt, ami költészetének sajátja volt: a lirizált élőbeszédet, a tapasztalaton alapuló realitás igényt. Mészöly Dezső fordítása a hetvenes évek elején született, azzal a gyakorlati céllal, hogy az akkori bemutatóhoz, saját megfogalmazása szerint, „jobban mondható" szöveget készítsen. Ami korántsem jelenti azt, hogy átdolgozta volna az eredetit. A fordítás tökéletesen szöveghű maradt, a különbség csak annyi, hogy kicsit frissebben pereg. Vnos László akkor újszerűnek mondható vállalkozása (a Madách Kamara 1971-es bemutatója), amelyben levette Alceste fejéről az allonge-parókát, és megfosztotta a számára oly becses zöld szalagoktól, Mészöly Dezső interpretációján alapult. Szegény Alceste! Elképzelem, ahogy barna zakójában és fehér garbójában a ki vetkezőképpen fakad ki barátjának:

Epém fakasztja föl a város és az Udvar,
Én már torkig vagyok minden szabályzatukkal!
(I. felvonás 1. jelenet)

Azt hiszem, égiscsak jobban állt volna neki az az allonge-p. róka, a csipkés aljú bugyogó, és jobban álltak vo na a színes szalagcsokrok is. Itt nem a fordítót b rálom, ő igazán nem tehet a „ruhaváltásról", és nem is a rendező modernizáló koncepciójának értelmét vonom kétségbe, csak a félmegoldásokat figyelem kissé kétkedően.

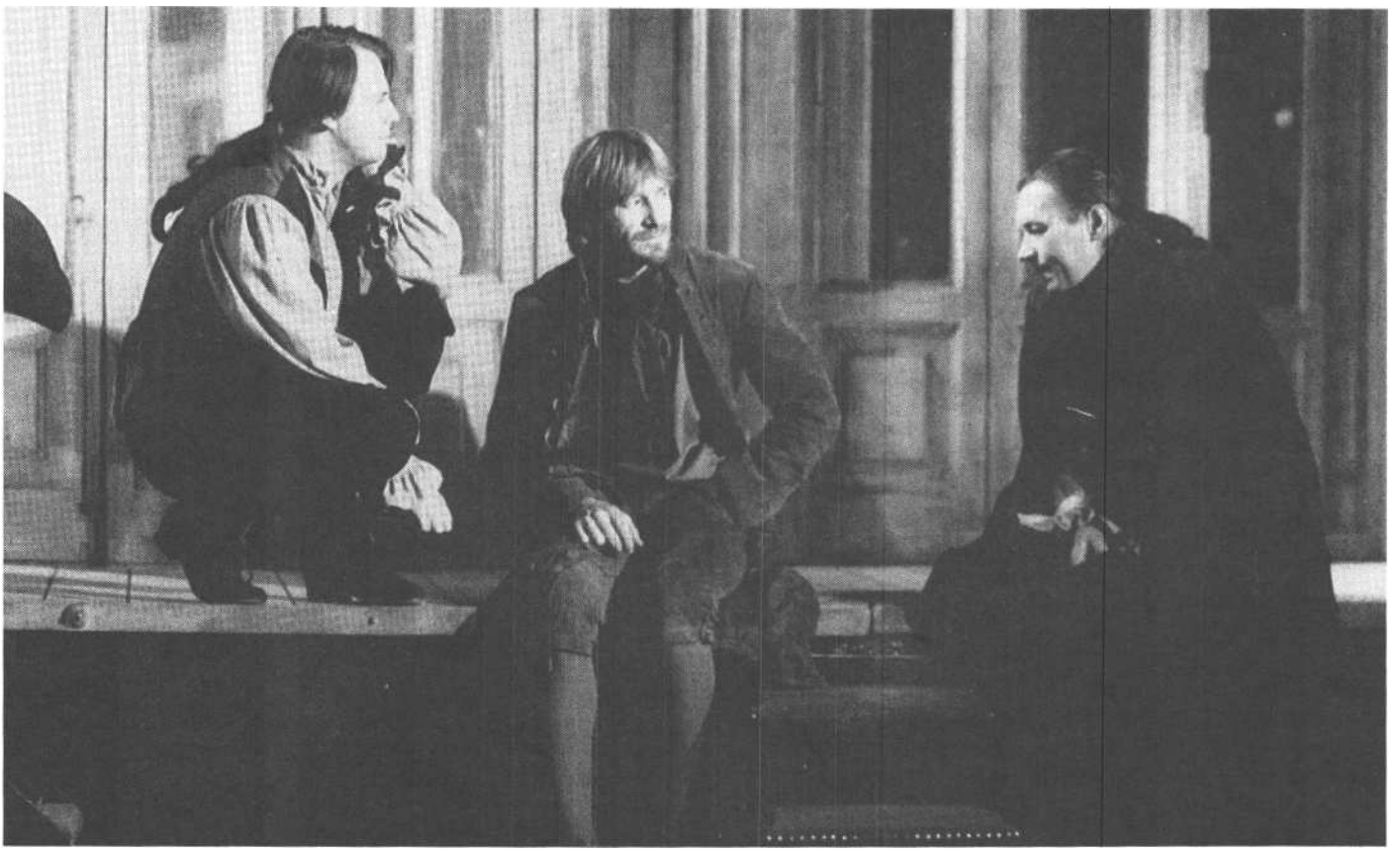
A moliére-i .zöveg beszélt irodalmi nyelv, amely a maga abályrendszerét az írott irodalmi nyelv szabál rendszeréből építi fel, miközben azért, Malherbe nyelvi reformjának következtében, a beszélt n, elvhez is közelít. A mesterkéltségnek és a természetességnek ez a kettőssége jól megfigyelhet,' Moliére-nél, és verses formába ágyazva a komi um egyik forrása (azt azért tegyük hozzá, hogy nem minden Moliére-darab íródott versben).

Szabó Lőrinc és Mészöly Dezső fordítása, miközben megpróbál beilleszkedni saját kora irodalmi hagyományába, arra törekszik, hogy minden vonatkozásában hű maradjon az eredetihez. Vámos László rendezését azért említettem meg, mert véleményem szerint ezek az átdolgozatlan és szöveghű fordítások nem alkalmasak modern színpadon való megszólaltatásra, még akkor sem, ha egyesek szerint a modernizálás lényege a színpadi anakronizmus. Számomra az ilyen anakronisztikus megoldások hiteltelenek és erőltetettek. Hogyan várhatjuk el a nézőtől, hogy elvonatkoztasson, mikor azt látja, hogy egy zakóba bújtatott alak a francia udvar hízelgő nemességét szidja? A jelmez, a díszlet, mind, mind meghazudtolja a szöveget. Ha már mindenképpen korszerűsíteni akarunk, találjunk hozzá megfelelő nyelvet! Pontosabban találjunk olyan fordítót, aki az eredeti kultúrkört képes egy olyannal kicserélni, amelyik a maga belső viszonylataiban hasonló az eredetihez. És úgy látszik, akadt fordító, akit nem riasztott el ez a vakmerő vállalkozás.

Petri György szövege számomra kizár mindenféle korhű előadást. A szöveg annyira élő és annyira modern, hogy szinte már színpadra is állítja önmagát. A hétköznapi nyelv és a verses forma ellentéte már Moliére-nél is a humor egyik forrása, Petrinél pedig még inkább azzá válik: a költő meghagyta a verses formát, és ebbe ágyazott egy korántsem irodalmi, pontosabban nem *hagyományosan* irodalmi nyelvet.

Nézzük, hogyan vág vissza Céliméne Arsinoénak, állítólagos barátnőjének, miután az figyelmeztette, hogy a társaság a szájára vette:

Viszonzom a baráti szívességet,
jobb, ha tudod te is, hogy rólad mit beszélnek.
Minap egy társaságban valahol vitáztunk az
erkölcs nagy problémáiról, hogyan válasszuk
el a jót s a rosszat, s ennek kapcsán téged is
szóba hoztak: prüdériádat, aszkéta életed - s
nem hoztak kedvező ítéletet. Az okoskodás,
mondták, dől belőled, mintha csupa erkölcsi
kérdés volna az élet, és ha valamit a nevén
neveznek, elpirulsz és a kezed idegesen
reszket. Szerénykedő mosoly, szánakozó
tekintet hivatott hirdetni; mennyire megvetsz
minket. Fantáziádban a világnak piszka lesz
minden, ami ártatlan és tiszta. Csak azért
mondom, hogy fölvilágosítsalak, sajnos, a
közutálat tárgya vagy. Konkrétan azt
beszélik, hogy vered és nem fizeted ki a
cselédeidet. Fölrótták azt is, hogy a
templomot divatbemutatónak gondolod,



Máté Gábor (Philinte), Cserhalmi György és Balkay Géza (Oronte) (MTI-fotó)

hogy felöltöztetnéd az aktokat,
de vetkőznél szívesen te magad
.....

jobb volna, ha másokkal kevesebbet törődnél,
és inkább a saját ajtód előtt söpörnél;
(III. felvonás, 4. jelenet)

Nézzük, hogy hangzik ugyanez Szabó Lőrincnél, illetve Mészöly Dezsőnél:

Követem a nemes példát, s én magam is
Közlöm, amit önről a társasága hisz.
A minap, bizonyos helyen, látogatóban,
Egy nagyon érdemes kis kör vendége voltam,
S hogy az igaz lélek volt a témánk s a jó,
Asszonyom, egyszerre önre fordult a szó. És
ott bizony kegyed sok buzgó kitörését
S jámborságát nem túl szent példaként idézték;
S a komoly külsőt, mit magára kényszerít,
Folyton tisztességről zengő beszédeit,
Árnyaló sikolyát s a sok fintort, amit vág,
Jelezni gyanútlan szók kétértelmű titkát,
Önhittségét, melynek szárnyán égbe lebeg,
Szánó tekintetét, melyet másokra vet, Örök
kegyességét, és azt, hogy kritikája A tiszta
dolgokat oly fanyaron bírálja, Mindezt, ha
szabad az igazat mondanom, Egyértelműen
csak megrótták, asszonyom. Mit ér, mondták,
ez a szánó arc s ez a halk hang, Hogyha
agyonüti, ami mögötte lappang?

Olvasója gyorsan és pontosan pereg. De
cselédjét veri, s fizetni nem szeret! Minden
szent hely buzgón láthatja esdekelni De
kendőzi magát és szép szeretne lenni.
Képeken födeti a csupaszságokat,
De rendkívül vonzzák a valóságosak.

Jobb volna, ha - mással kevesebbet törődve -
Ön inkább saját háza előtt söpörne;
(Szabó Lőrinc)

Most én is követem - csábít a példakép - S
elmondom: önt hol is tárgyalták és miképp. - A
múltkor egy igen jó háznál tisztelegtem, Hol
a vendég-sereg egészen feddhetetlen: Erény
s morál volt ott a téma jobbadán - S egyszer
csak önre tért a társalgás, Madame. Bizony,
szenteskedő, vakbuzgó harci kedvét Nem
épp kivánatos például emlegették. A tettetett
szigor arcán és termetén;
Ajkán az örökös tisztesség, szent erény;
Az, hogy fel-felsikolt és hápog forgolódva
Egy-egy ártatlanul kettős értelmű szóra; A
tisztelet, mellyel magának áldoz itt,
Ahol a társakon csupán sajnálkozik;
S fanyar leckéi és rossz ízű kritikái,
Melyekkel kész egy-egy jó ügynek odavágni -
Mindez- kimondom én, már nem halaszthatom -
Csak közutálatot váltott ki, asszonyom. „Mit
ér - mondták azok - az édeskés alázat, Ha
közben másokat ugyancsak jól eláztat? Ha
buzgó ujjain az olvasó zizeg,
De szolgáit veri, s egy vasat sem fizet.
Lám. minden kegyhelyen nagy áhitattal ott van,
De képe puderes: szépítkezik titokban! Aktot
nem tűr sehol, még kőbe metszve sem, De
bezzeg kell neki az élő meztelen!"
.....

Jól tenné, ha nem a világgal szállna perbe,
Inkább csak a saját kis portáján seperne.
(Mészöly Dezső)

Petri szövege egyszerűbb és modernebb, ez nyilvánvaló. De a fordítás nemcsak a szöveg modernsége miatt válik korszerűvé, hanem az eredeti kultúrkör „elkenése" következtében is. Petri szövegében eltűnik az udvar, és eltűnnek az udvari élethez kapcsolódó „maniérák". Az I. felvonás első jelenetéből idézzük ismét Alceste-et, Petri György fordításában:

Két seb a két szemem. Ez a világ rohad. Nem
merek szétnézni, mert elhányom magamat.

Kétségbe esek és beteg leszek, ha
látom, hogy élnek az emberek!

Moliére Alceste-je nem a világ ellen fakad ki, hanem a város és az udvar ellen, és nem az keseríti, hogy *általában* hogyan élnek az emberek, hanem, hogy az *udvarnál* hogyan élnek. Épp azért válik nevetségessé, mert korlátozott tapasztalata indítja arra, hogy az egész világ ellen kikeljen. Petri az udvarnak a világgal való helyettesítésével elveszi a darabot Moliére-től. Kiemeli a szereplőket jól meghatározott, konszolidált környezetükből. Ugyanebben a jelenetben egy helyütt ezt mondatja Philinte-tel: „Tudod, ahogy így elnézem magunkat, az a Moliére-darab jut az eszembe, / a két testvér..." Az eredeti szövegben a Moliére-darab címe szerepel: *a Férjek iskolája. A mizantróp* megírása előtt Moliére már többször kísérletezett a megcsúfolt féltékeny témájának színpadra vitelével. Ennek a kísérletsorozatnak volt *A mizantróp* előtti utolsó állomása a *Férjek iskolája.* Így a saját művére történő utalás nemcsak pompás önirónia, hanem visszatekintés is életművének erre a vonulatára, számvetés, hogy honnan is indult, és hová érkezett. Ám míg a korabeli közönség kétségtelenül ismerte a Férjek iskoláját, a mai közönségnek vajmi keveset mondhat ez a cím. Ezért Petri egy fokkal általánosabbá teszi Philinte kijelentését. Ezzel az utalással elveszi a darabot Moliére-től, de ugyanakkor emlékeztet is rá, párhuzamot von. A XVII. századi Philinte két korabeli komédiahőshöz hasonlítja magát és barátját. A XX. századi Philinte egy három évszázaddal korábbi darab hőseihez, amely darab a humorra fogékony olvasó vagy néző számára *A mizantróp* is lehet. A XX. századi hősök netalántán XVII. századi megfelelőikhez hasonlítják magukat? Tehát Moliére él és köztünk van, autentikusabban, mint bármely korábbi fordításban.

A darabot olvasva úgy tűnik, következetes a kultúrkör-áthelyezés, pontosabban „elkenés". A III. felvonás 2. jelenetében viszont, amikor Alceste, Oronte szonettjét támadva, egy népdalt ad elő, kibújik a szög a zsákból:

Szólna Henrik, a király:
Párizst adom néked, De
cserébe csere jár, Add a
szeretődet - Szólnék:
Henrik, jó király, A nagy
Párizs túl kis ár, Túl kis ár
megkapni, hej, Az én
szeretőmet!

Mit kezdjünk, mit kezdhetünk egy francia népdallal? Túl konkrét, és sehogyan sem illik bele a képbe. De hát a játék, mármint a Petri és Moliére közötti, kezdettől fogva tiszta. Ezidáig leginkább Petri rúgott labdába. Innentől kezdve Moliérenek lesz több esélye. A III. felvonás 5. jelenetében például úja megjelenik az udvar. Arsinoé mindenféle udvari kegyről beszél, amiből szerinte Alceste-nek részesülnie kellene. Alceste erre megmagyarázza, miért nem kérő ezekből a kegyekből:

Nem áldott neg olyan természettel az ég,
hogy elbírjan az udvar légkörét.
Hiányoznak)előlem a szükséges erények,
hogy ott helytálljak és előrelépjek.

Abban persze neked van igazad,
hogy címet és rangot csak ott osztanak.
Viszont, ha ezekről végleg letettem,
legalább nem vergődök idétlen szerepekben.
Nem kell elviselnem durva sértéseik,
magasztalnom lzé úr verseit,
Hogyishívják kisasszony bájait,
és tűrnöm sc k barom szeszélyeit.

Újra megjelennek a nemesurak és hölgyek, a rangok és a címek, a XVII. századi Franciaország a maga egész társadalmi valójában! A játszma, úgy látszik, mégiscsak Moliére javára dől el; kérdés, mennyire „hibás" ebben a fordító! Ki mondja meg, hogy meddig mehet el? S hogy meddig tartunk valamit fordításnak, nem adaptációnak?

Petri, elődeivel ellentétben, nem Moliére-nek akar megfelelni hanem Moliére-re akar felelni. Úgy, hogy ellesi többé-kevésbé sikeresen, a játékszabályokat. Moliére-t, három évszázad távlatából, partnerének tekinti, nem pusztán átgyúrni való nyersanyagnak. Partnerkapcsolatuk egyenlőségen alapszik: hol az egyik enged, hol a másik.

Moliére Alceste-je szerencsés irodalmi és színházi figura, ugyanis sokféle interpretációra ad lehetőséget. Mindenki kiolvashat belőle valamit önmagára és saját korára nézve; ezért volt századokon keresztül olyan közkedvelt Franciaországban és más országokban is. A színészi játéktól függően A ceste lehet pozitív vagy negatív figura, s ez bizonyos szempontból megkönnyíti a fordító dolgát, viszont nagy felelősséget is ruház rá, mert megacja neki a jogot a saját interpretációjára. Petri Alceste-je más, mint Moliéré, más, mint Szabó Lőrincé vagy Mészöly Dezsőé. Sokkal inkább fittyet hány az arisztokratikus jómódorra, mint akár francia, akár magyar elődei (pedig már Moliére-nek is felrótták a maga korában, hogy Alceste-je semmibe veszi a kívánatos jómodort). Érezhetően Petri nem sajnálta „hősét", nem fon a köré a megnemértettség tragikus pátoszát, mint azt a romantikusok tették. Talán fellelte benne fiatalkori lázadó rosszkedvét, de ugyanúgy fellelhette későbbi groteszk világlátását, majd józanabb tárgyilagosságát is. Alceste sokkal szintetikusabb figura, mint gondolnánk. Képviselhet egy-egy életszakaszt (lehet fiatal vagy öreg), de képviselhet egyszerre egy egész életutat is, melynek egyszemélyben tézise, antitézise és szintézise. Petri jól láthatta ezt, amikor szájába adta ezt az első olvasásra meghökkentően merész szöveget, amely nem kímél se barátot, se szerelmest. Az ő szájában Moliére tömjénezőjéből seggnyaló válik, Céliméne udvarlóinak csapatából csürhe, és szabadon röpködnek a *takarodj-ok, kuss legyen-ek* és hasonlók. A sok hülyézés, *a nem-vagy-te-normá*lisok olvasása közben nem győzzük kapkodni a fejünket: hová kerültünk? A szereplők nyakrafőre tegezik egymást (Szabó Lőrinc és Mészöly Dezső csak egy relációban engedte meg magának a tegező formula használatát: Philinte és Alceste között). Petri alakjai jóval szűkszavúbbak, mint Moliére-nél, rövidebb úton „intézik el egymást", mint XVII. századi, hol kényeskedő, hol zengzetes és patetikus elődeik. Karmaik hosszabbak és élesebbek, az argumentumok durvábbak, a humor pedig fokozottan érvényesül a verses forma révén. Ez különösen ott érezhető, ahol egy-egy „mocskos" szó (mint például a mocsok) rímhelyzetben szerepel:

ALCESTE Mondom: visszautasított.
Kiselejtezett, szemétre dobott.
CLITANDRE Ne gúnyolódj, te mocsok.
(III. felvonás, 1. jelenet)

A rímeknek egyébként igen fontos szerepük van Moliére-nél, nem pusztán prozódiailag, hanem a karakterrajz szempontjából is. A rímek mutatják meg, hogy egy karakter mennyire szellemes, mennyire ura egy adott helyzetnek stb. Az egyes argumentumokban (és ez *A mizantrópra* különösen érvényes) a vitapartnerek rímekkel csatáznak. Hasonlóan fontos a verselés is *(A mizantróp a* hagyományos francia alexandrinusban íródott); ettől peregnek az argumentumok, ez teszi valódi színpadi partnerekké a vitázókat. Úgy érzem, Petrinél az argumentumokban néha - szándékosan persze - kizökken a ritmus, helylyel-közzel „elcsámpulnak" a rímek, s ennek következtében a partnerek elvesztik egyenrangúságukat. Aki nem mestere a nyelvnek, Moliérenél nem vitapartner.

A fordítások összevetése igen tanulságos. Ugyanis felveti a kérdést: melyik marad meg leginkább a köztudatban? Petri György fordításának van esélye: merészsége és újító ereje által képes lehet rá, hogy felrázza közönségét, és új színt vigyen műfordító hagyományainkba is. Olyan ember önismeretéről tanúskodik, aki nem szégyelli felfedni gyengéit sem. Ahogy Moliére sem szégyellte. És Alceste sem. Az érem két oldala: Moliére tragédiákat akart írni, és komédiákat írt. Élni akart megtanulni, művészként. Petri ugyanezt teszi: ma. Úgy látszik, vannak, akiknek nem megy másképp.

JANKOTT

A RENDEZŐK ÉS A SZELLEM

Hamlet Szelleme sokáig nyugtalanitotta a Shakespeare-kutatókat. Nem tudták biztosan, hogy a pokolból jött-e vagy a tisztítótűzből, melyik, a protestáns vagy a katolikus teológia szerint, és mennyire hihet neki a diák, aki most érkezett Wittenbergából, ahol filozófiát tanult. Még több bajuk van a Szellemmel a rendezőknek. A Szellemnek ugyanis fontos dramaturgiai funkciója van, de még fontosabb az, hogyan nézzen ki. Úgy, mint egy szellem. De hogyan néz ki egy szellem? Az elhunyt király szellemének nemcsak a várforonyban őrködőket és Horatiót kell megrémisztenie, hanem a nézőkben is félelmet kell, hogy ébresszen, legalábbis nem szabad nevetségessé válnia. Egy rozsdamarta páncélban zörgölődő Szellemet nem lehet komolyan venni. Peter Hall Hamletjében - vagy húsz éve lehetett - a Szellemet játszó színész egy elbújtatott statiszta vállán ült, aki biciklivel járt-kelt. Ily módon a Szellem zajtalanul suhant, mintha a levegőben úsznék. Így mozog a gésát játszó *onnagata* a japán kabukiban. Ám a rendezői trükk egy szempillantás alatt lelepleződött, és a bicikliző Szellemet a jelenet végéig a nézőtér nevetése kísérte. Másképp is lehet. Láttam Szellemet gólyalábon, láttam olasz Szellemet vetítővásznon, a színpad hátsó részén - s e Szellem nem volt más, mint Hamlet hatalmas, megvilágított árnyéka. De mint Szellemet, ezt az árnyat sem találtam meggyőzőnek az alájátszott hanggal.

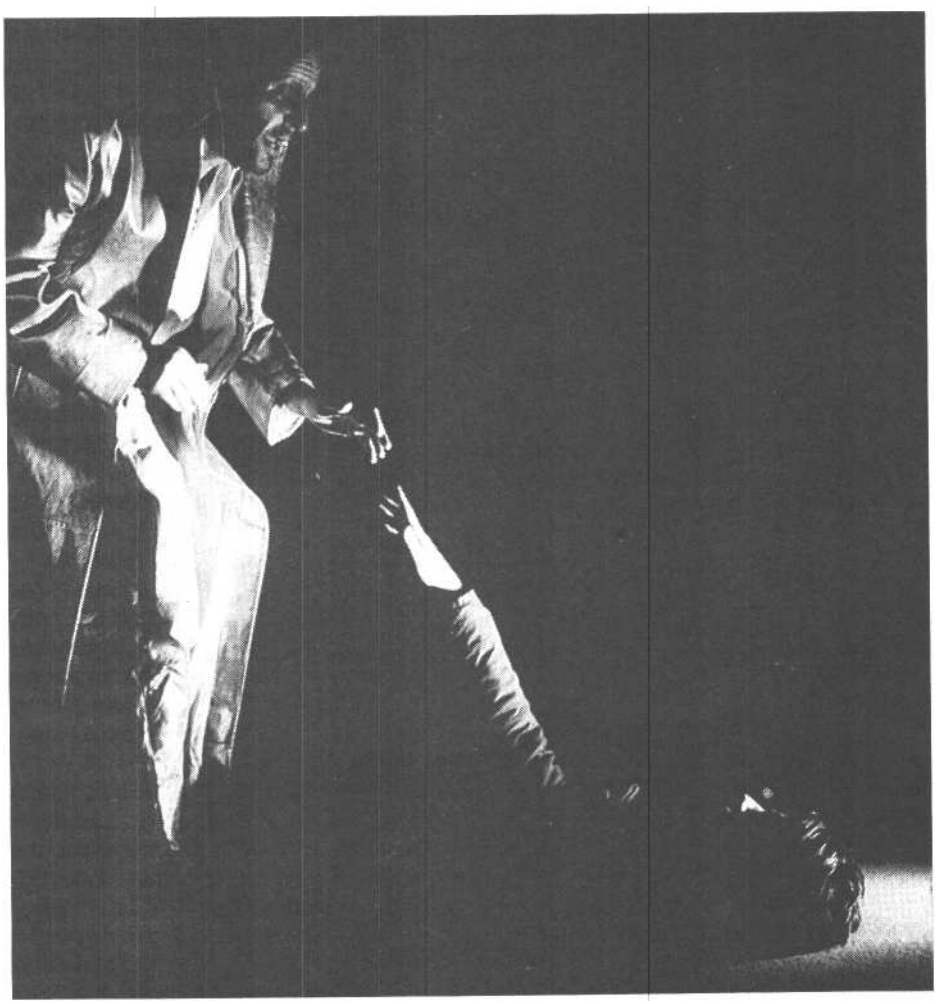
Lehet, hogy a Szellemnek egyáltalán nem úgy kellene kinéznie, mint egy szellemnek. Lehet, hogy éppen úgy kellene megjelennie, ahogyan a holtak jelennek meg álmainkban? Annak is több, mint tíz éve már, hogy Jonathan Miller bemutatta New Yorkban a Hamletet oxfordi és cambridge-i egyetemistákból álló színházi csoportjával - egyáltalán nem amatőr módon. Ez volt az egyik legmélyebb és leganalitikusabb Hamlet-előadás, amelyet valaha láttam. Minden színész fekete ruhában volt, hatalmas fehér nyakfodorral, Velázquez királyi udvarában viseltek ilyet. Hamlet is ilyen ruhát hordott. És ugyanilyen fehér nyakfodros ruhában, széles karimájú, nagy fekete kalapban jelent meg a Szellem is. Az előszínpadon kis pad volt, ezen beszélgetett a Szellem Hamlettel, úgy, mint apa a fiával. A vállára tette a kezét és magyarázott. Nagyon szelíden. Mintha csak beszélgetnének. És épp a Szellemmel folytatott beszélgetés eme hétköznapisága volt megrázó.

Swinarski vissza akart térni Hamletjében a Szellem hagyományos ábrázolásához. Az előadás díszlettervezőivel, Lidia és Jerzy Skaržyńskival folytatott beszélgetésből - amelyet Opalski pontosan feljegyzett - tudjuk, hogyan jelent meg ez a Szellem. A Szellemnek nemcsak teljes fegyverzetben kellett lennie, de vértezete alól ki kellett látszania „oszlásnak indult, gennyes, lüktető testének",. „Az öreg Szellem olcsó trükkje ez - mondják Skaržyńskiék, nyilván Swinarskit ismételve --; fiatal, naiv fia szívét veszi célba, hogy megindítsa és bosszúra tüzelje." E koncepció szerint a Szellem, ha hihetünk a Beszélgetéseknek, e páncélozott, oszló hulla, az öreg Hamlet feudális rablóháborúit személyesíti meg, amelyekkel az újfajta, pragmatikus diplomáciát folytató, megfontolt Claudius felhagyott. Pace! Még a legkiválóbb rendező elméleti fejtegetéseiben sem bízhatunk vakon. De Swinarski, a maga bámulatosan mély intuíciójával, ráérzett a Szellem másik szerepére is. A Szellem felhívás a múltból. Arra szólít fel, hogyne felejtsük el a múltat.

Ennek is van már vagy tíz éve: láttam *a* Hamletet Dubrovnikban. Augusztus volt. Dubrovnik szinte izzott a napfényben. A várost ma is falak veszik körül. Szihte nem is látni a tengert. Köves kis strandok vannak a városon túl. A városban, ebben a napsütésben, a felhevült, fehér falak közt a klausztrofóbia gyötrelmes érzése fogja el az embert. Mintha nem lenne hova menekülni. Mindig ugyanazok az arcok. És ugyanazok a hangok. Még este is, amikor enyhül ugyan a hőség, de a fehér falakból sugárzik a láz. Késő éjszaka a szűk utcákban félbeszakadt kiáltások hangzanak, különböző nyelveken. Éjszaka sirályok gyülekeznek Dubrovnikban. A dalmát hiedelmek szerint a sirályok fiúk, akik szerelmüket árulják.

Dubrovnikban, a városon kívül van egy régi, félig romos vár. Ebben a várban minden nyáron bemutatják a Hamletet. Ezek az előadások néha, a helyszín miatt, igen hatásosak. Az a *Hamlet* is ilyen volt, amelyet vagy tíz éve láttam, jól emlékszem rá. Késő este voltak az előadások a várudvaron, ahová, szemben a deszkákból ácsolt dobogóval, fapadokat állítottak. Amikor megjelent ezen a színpadon a királyi udvar, egy pillanatra úgy tűnhetett, mintha a nézőtéri padokból mentek volna fel a nézők a színre. Gertrud és Claudius olyan volt strandruhára és estélyire emlé-

Lukáts Andor (Hamlet atyja Szelleme) és Máté Gábor* (Hamlet) az *1986-os kaposvári előadásban (Fábián József felvétele)



keztető színes köntösében, mintha úgy jönnének Helsingőrbe, ahogy a számtalan dubrovniki gos*tionica* egyikébe tér be az ember rostélyosra és vörös borra. Ophelia mezítláb volt, az akkoriban divatos piros bikini szinte teljesen fedetlenül hagyta formás kis keblét. Az udvaroncokat és az udvarhölgyeket mintha a velencei farsangból helyezték volna váratlanul a nyár közepébe. A Szellem akkor jelent meg, amikor a színpad már üres volt, a romos lépcső tetején állt, ahol kanyarodott a várfal. Csíkos lágerrabruhában volt. Hosszasan visszhangzott a háromszoros „Eszedbe jussak!" a várromok között. De pusztába kiáltott szó maradt. A rabruhás Szellem a reflektorok fényében a múlt kísértetének tetszett. A múltának, amelyet ott, Dubrovnik-Helsingőrben mindenki örökre el akart felejteni.

De nem a Szellem volt az egyedüli vendég, aki a várba érkezett három nappal azután, hogy az új király feleségül vette bátyja nemrég megözvegyült feleségét. A másik idegen a fényűző európai vakációk eme új udvarában Hamlet volt. A nézők és a színészek között, akiket még egyaránt hevített ezen a késő estén a délutáni nap és a bor, ő is a holt ideológiák anakronisztikus kísértetének tűnt fekete pelerinjében. E hosszú hajú, sovány, Wittenbergából jött ellenzéki szarkazmusa itt egyáltalán nem tűnt helyénvalónak. Sérelmét- kizökkent a világ, és ezt neki kell helyre-hoznia - időszerűtlen arroganciának érezték. Dubrovnikban még nem voltak Hamletek a néző-téren.

Jonathan Miller több, mint tíz évvel ezelőtti Hamletjében és Swinarski utolsó próbáin ugyanaz a színész játszotta a Szellemet és Fortinbrast. Ez a szereposztás nem volt számomra világos, és nem is találtam meggyőzőnek. De megtanultam az évek során, hogy inkább a rendezőknek higgyek, mint a Shakespeare-kutatóknak. A fiatal Goethétől, aztán a német és afrancia romantikusoktól kezdve egészen a naturalistákig, a modernistákig és a korai és késői dekadensekig Hamlet nemcsak a dráma központi alakja, hanem mindig kortárs is. Újra meg újra saját jellemvonásaikra, reményükre, kétségbeesésükre és bukásukra ismernek benne. A dráma összes többi szereplője nemcsak másodlagosnak számított, hanem *történelminek* is. De a legutolsó évtizedben, vagy tán már előbb is, egyre nagyobb figyelmet fordítanak a Szellemre és Fortinbrasra. Es, azt hiszem, nem csak azért, mert a cselekmény és a szerkezet logikája szerint a helsingőri tragédia a Szellem színrelépésével kezdődik, és Fortinbras érkezésével végződik. A Szellem és Fortinbras egyre szembetűnőbb jegye a történelemnek. És nem csak Helsingőr történetének. A történelemének, amely volt, és amely megint eljöhet. Néhány évvel a dubrovniki lágerrabruhás Szellem után láttam a Hamletet a londoni Nemzeti Színház előadásában; a Szellemen hosszú, egészen földig érő, golyó lyuggatta katonakabát volt, amely tán még az első világháborúból maract. Egy másik, szintén angol *Hamletben* pedig Fortinbras járőrei horogkeresztes karszalagot viseltek. Lehet, hogy ezek a túlzott aktualizálások erőltetettek és feleslegesek. A kortárs rendező számára azonban a Szellem és Fortinbras ismét ott áll ante portas.

A svéd *Hamlet,* amellyel idén nyáron Bergman rövid időre New Yorkba utazott, reflektorfényben, recsegő tévékészülékekkel végződik. Fortinbras katonát összerakják és megszámolják a hullákat. Módszeresen. Mint a harctéren. Hamletről mindenki elfeledkezik. És senki sem viszi ki a vállán. A Hamletben, Swinarski tervei szerint, a Szczepański téren kell gyülekezniük a csapatoknak, még az előadás előtt. Aztán a végén be kell jönniük, de nemcsak a színpadra, hanem a néző-térre is, mindenfelől, minden ajtón, a térre nyíló ablakokon át és a páholyokból is, ahonnan kötélen ereszkednek le a nézők fejére.

„A többi, néma csend." De a mű nem Hamlet hallgatásával, hanem Fortinbras fülsiketítő dobszójával zárul.

Stony Brook, 1988. *augusztus*

Fordította: Pálfalvi Lajos

FORGÁCH ANDRÁS

HAMLET BOROTVAÉLEN

SHAKESPEARE: HAMLET

Olyan eladás ez, amelyikre vissza tud menni ember. Mintha ott felejtett volna valamit. Vagy csak kíváncsiságból. Az egysze néző tapsa nem igazi siker - az az elő a'ás nevezhető sikeresnek, amelyik *visszahivja :* nézőjét. Ha olyan nézői támadnak, akik az elv re tudott pillanat megismétlődésétől várják az érvényesség érzetét (lásd még: katarzis).

Ebben a Hamletban vannak forró és süket pillanatok.

Az első ilyen e akkor rezzentem össze, mikor Bernardo, az ő , a félhomályos színpad közepén rohamot kap a zellem megérzett közelségétől - *„Itt van! Itt v. n! Itt van!-* üvölti, szinte tajtékot hányva a félelemtől és csak Marcellus karjában nyugszik meg úgy-ahogy. Ezek élő pillanatok, az ember szinte fe -di, hogy színházat lát, s ha néha át is üt rajtuk a szándékoltság (talán mert nem egy igazi Egész részei), egy új Hamletközepéből szólítják meg a embert.

Ám ezeknek : pillanatoknak ára van, ára az újdonság érzeté -k. Bernardo (Varga Zoltán) felvonagló üvöltése csak egy szinte bosszantóan szikár kezdet ut: n születhet meg. Egy olyan kezdet után, mely t' ntet az egyszerűségével. Tort ül itt a természetes dikció, a csöndes, értelmező beszéd, miközb-n, a jelenetben, hideg van, hisztéria van, kételkedés van. Már annyira keresetlenek ezek az őrö és Horatio, hogy biztos vagyok benne, hogy ez rendezői ötlet, szándék, terv és norma. Ott lepleződik ez le leginkább, ahol a keresetlenség mi denféle furcsaságokba torkoll (mondjuk, miko az udvaroncok cinkosan, üresen, álbeavatottan mosolyognak vagy gimnasztikai gyakorlatokat végeznek a király és alattvalói vagy a színésztrupp érkezésekori - ezerszer látott - pszichologizáló riadalomban). Hiába, ha rendezőileg kell a felvetett testközeli és puritán stílt meghosszabbítani (mert hiányzik hozzá a komplett Udvar és a nagyszínpad csalóka távolságai), akkor a legtapasztaltabb rendezőnek is csupán közhelyek jutnak az eszébe. Vagy ha nem közhelyek, akkor gyakorta asszimilálhatatlan ötletek. Mivel Zsámbéki és Fodor Géza egy csomó segédegyenest eltöröltek (ezt kellett tenniük választott terükben), a velük vesző tartalmak *visszaállítása* gyakorta inkább rutin, pedagógusi rutin, „nagyszínházi reflexek", mint valóban elmélyült elemzés eredménye.

„Kemény hideg van s nem jól vagyok" - mondja szinte unott, ültébeni toporgás után Kaszás Gergő mint Francisco -, idegessége, úgy tűnik, annak szól, mért nem kezdődik már az előadás; az előbb keltek fel mellőle színésztársai, akik a darab legkülönbözőbb szerepeit fogják játszani (egymás mellett ül Claudius és Hamlet, Máté és Ternyák, félhalkan beszélgetnek valami privát dologról - ezt színészek imádják színpadon csinálni); mondhatni, nagy-nagy ökonómiával *felmondja* Francisco szerepét. Komoly jelzést kapunk az előadás és minden rész kezdeténél, összesen háromszor, hogy ezek színészek: csöndben ülnek a nyolcszögű színpad hat oldalán, egymással szemben; ülnek, koncentrált, meditatív csöndben, kezük a combjukon, és hallgatnak. Fényváltáskor mind hangtalanul kisietnek, kivéve, akiknek dolguk van a kezdődő jele-

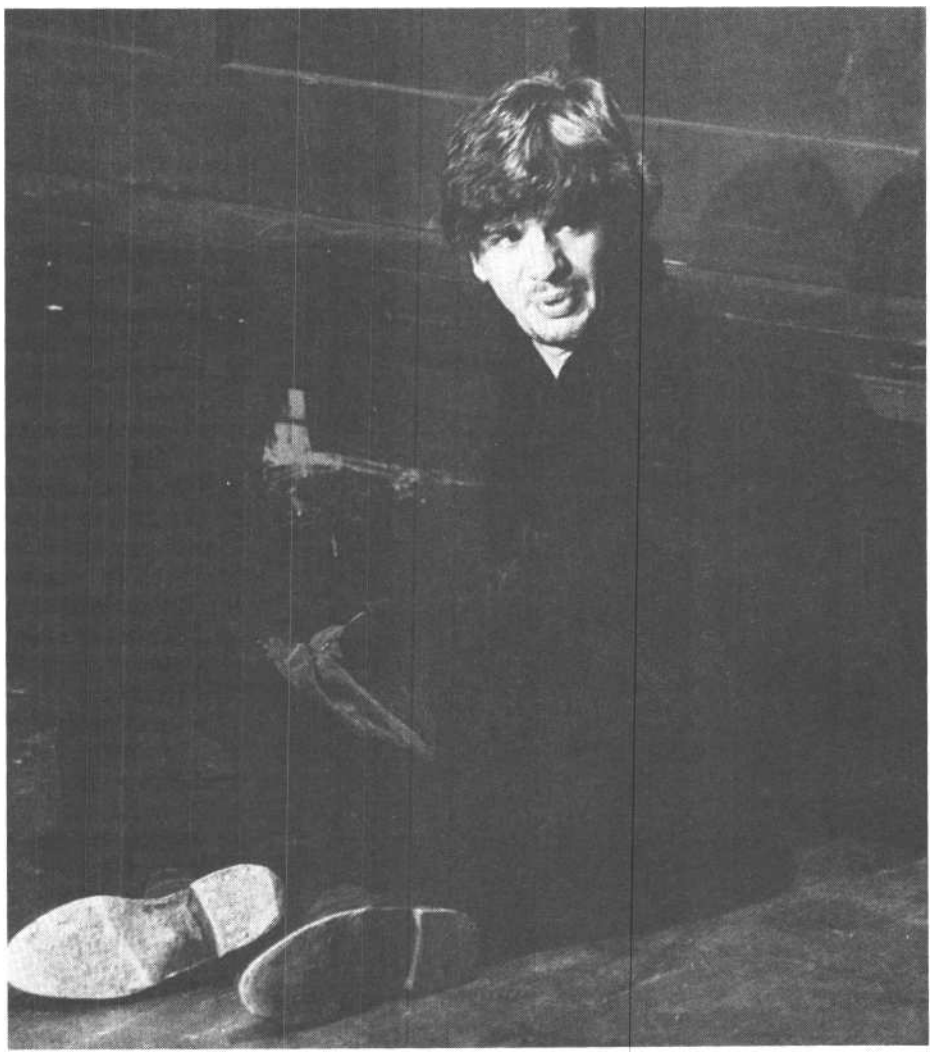
netben. Ám hiába tudom, hogy ezek „színészek", ha bizonyos helyzetekben a konvenció, amelynek módszeres bomlasztása a szemünk előtt folyik, ilyen felemás módon nem igazán megkerülhető. „Fázogatnak" színészeink a színpadon, összehúzzák köpenyüket magukon, de csak annyira, hogy jelezzék: „hideg van". Másodízben nem zavart ez annyira: mintha (mintha) beleszivárgott volna egy-egy jól választott gesztusba a várfok éji hidege - de az olvasó ember hangsúlyaival felmondott szöveg, hiába oly természetes, már-már természetellenessé válik, ha hamissá nem is. Nem tudok szabadulni ama kínos érzéstől, hogy valamit szándékolnak velem, *akarják,* hogy valahogyan nézzem őket (épp azáltal, hogy látszólag nem akarják).

De kár a kákán is csomót keresni, ha egyszer ez a Kamra igazsága, *az intimitás,* a bensőségesség: ez a tér nem bír ki pátoszt, itt nincs mit hasogatni, minden látszik, tér és színészarc meztelen. És jó, hogy az. Néző nézőt lát, a terem négy sarkában, egymás nyakában ülünk, nyolcvan megkülönböztethető arc. Az imént emlegetett bernardói pillanatban maga Molnár Gál Péter szuszogott a fölöttem levő sorból tetszést nyilvánítva a fülembe (később is eligazítottak mindentudó szusszanásai), de amott ül, öklébe támasztva arcát, Nánay, fölötte két sorral Radnóti Sándor az arszlánsörényével, szemben velem Várady Szabolcs, imitten Duró Győző, amott Almási Miklós, szemközt Heller Ágnes és Fehér Ferenc, tarkómon pedig a rendező visszafojtott lélegzete.

Polonius és Claudius a nézők közé ülnek, meglesni Hamletot és - mikor Hamlet durván a földre löki Opheliát, Vajda, az apa, egy pillanatra feláll, megcsillan szemüvege, de aztán engedelmesen visszaül; Máté végig szenvtelen tárgyilagossággal figyel - látom Máté arcát a Váradyé mellett, ugyanúgy néz, nincs különbség, csodálatos ez a tiszta figyelem. Mikor Hamlet az anyjához indult, Vajda a térdemhez telepedett, egy irányba fordult a tekintetünk, csak aztán ő váratlanul felriadt és segítségért kezdett kiáltozni, meg is halt, a szemüvege berepült a színpadra, azonosítás végett.

Hiába, no, mikor Horatio egy ajtókon beáradó, vándorló hideg fénypászmába nézve próbálja leírni a semmit, vagy megállítani (nincs tétje, ez a fénypultnál dől el), az elakad a nagy- és kisszínpad közötti félúton. Viszont Bernardo pillanata sok mindenben eligazít, s meglehet, a vad önkívület meg se születhetne az azt megelőző forszírozott ökonómia, e nyomatékos hangsúlytalanság nélkül.

Ám ez sem tarthat örökké, a csöndes, értelmező beszéd kinél-kinél egyszer csak átcsap valami másba. Varga Guildensternként is csupa elfojtott feszültség, szikra becstelenség sincs benne, csak igyekezet, hogy minta kutya, teljesí-



Hamlet: Ternyák Zoltán

teni tudja, amit kérnek tőle, nyakszirtjét a király keze alá igazítja; dühös vérebként az aktatáskájával püföli a király színe elől kikergetett színészeket (erről még lesz szó), de pont ilyen igyekezettel konferálta be őket előbb. (Nyitva hagyva még a z t a - nekem nem túl rokonszenves - ö s z szefüggést is, hogy a színészek érkezése nem véletlen. Erre utalna a Színészkirály-Szellem azonossága is? Papp Zoltán játssza mindkettőt. Vagy ez csak sanda gyanú? Ő egyszerűen hangfekvésileg legalkalmasabb mindkettőre? vagy ez valami világszerkezetet sejtet? Operai eszme?) Varga Második Sírásóként nagyváros-alji, szinte holdbélien nyomorult véglény, ökölbe szorított kézzel, dülöngélve, élő csontvázként, halálsápadtan áll, hang alig jön ki a torkán. Örök társa, Vajdai (Marcellus, Rosencrantz) első sír-ásói orrán szemüvegroncs fityeg, s csak úgy tud beszélni, ha befelé szívja a levegőt. Jelenetük végén hihetetlen bohóctréfát adnak elő: Vajdai Varga szájába kotorja a semmit (földet) - lapátját végighúzza *a* sírt jelképező fekete fadobozon - a hang földszagú és hátborzongató -, élve eltemeti társát Ophelia mellé. Igazi stílbravúr, addig csinálhatnák e radikálisan hiperrealista clownok, ameddig kedvük szottyan: Varga légszomjasan tátog, Vajdai viszont, ugyebár, vak - de jő a fényváltás, ők felugranak, összetolják a két részből álló fekete faalkotmányt és kitolják a színpad szélére (Gertrud és a méregkehely számára), hogy helyet adjanak a vívóteremnek. Hamlet szerencsés visszaérkezése után, Hamlet és Horatio kamaszos, balsejtelmek nélküli csevelye közben - meglepő, ahogyan Horatio a seggén ügetve vidáman temeti a halálra adott Rosencrantzot és Guildensternt: ebben a bohóckodásban kibukik egy kisebb formátumú Hamlet belőle - épül a ringre emlékeztető vípálya. A „bedíszletező" fehér nadrágos, fehér kötött pulóvert viselő urakat már többféle szerepkörben láttuk (Voltimand, Cornelius, színészek, udvaroncok - Takátsy Péter és Rajkai Zoltán f. h.-k, róluk is lesz szavam: ez azért elgon-

dolkodtató, hogy mindenkiről van mit mondani): Hamlet sorsa épül. Jól időzített bakugrással kell helyet adnia az alágörgetett pástnak (a szolgák úgy néznek rá, mint potenciális halottra), miközben Osrick még be sem lépett, hogy mérgezett ajánlatát megtegye. A szolgák mérges, kemény pillantásai itt jobban a helyükön vannak, mint a darab elején látható cinkos vigyoruk - talán azért is, mert cselekvényhez kapcsolódnak (nézést cselekvényhez, cselekvényt nézéshez).

Telitalálat ez a pályakijelölés, jelentésgazdag ez az átmenet, bár a díszletkép szinte pofon vág-ja az embert a direktségével. Azt kéne elemezni tudni, hogy mi kell *ebben* az előadásban ahhoz, hogy bizonyos ötletek megszűnjenek ötletek len-ni. Hogy hol van az a pont, ahol az ötlet „elveszti tett nevét". Pedig a fénydramaturgiában zseniális megelőlegezését látjuk a vípályának: ugyan-ezen a fényfolyosón járkált az imént Claudius és Laertes fel-alá, miközben ostoba tervüket szövögették. (Bódy Gábor szíves közlése: Laertes buta.)

A fehér urak füttyöngetnek, hangulatot csinálnak, mint egy bokszmeccs előtt (a díszlet találó kelléke ez a hangkulissza), de bennem éledni kezd a gyanú, hogy a *lebonyolítás* és egy *szuggerált* értelmezés kedvéért épül ez a pálya, nem csupán Hamletnak. Nem is csalatkozom, amikor a méregkehely fineszesen áttáncol a ring túlfelére és Claudius két meztelen pengétől akadályozva nem jut el hozá, és nem tudja kiütni a királyné kezéből - ügye 4 , de nem elég igaz. Etűd. A drámai és térbeli determináltság didaktikus keveredése. A mindentudó ürességbe egy bizonyos dolgokra alkalmas tanpálya épül. Kár.

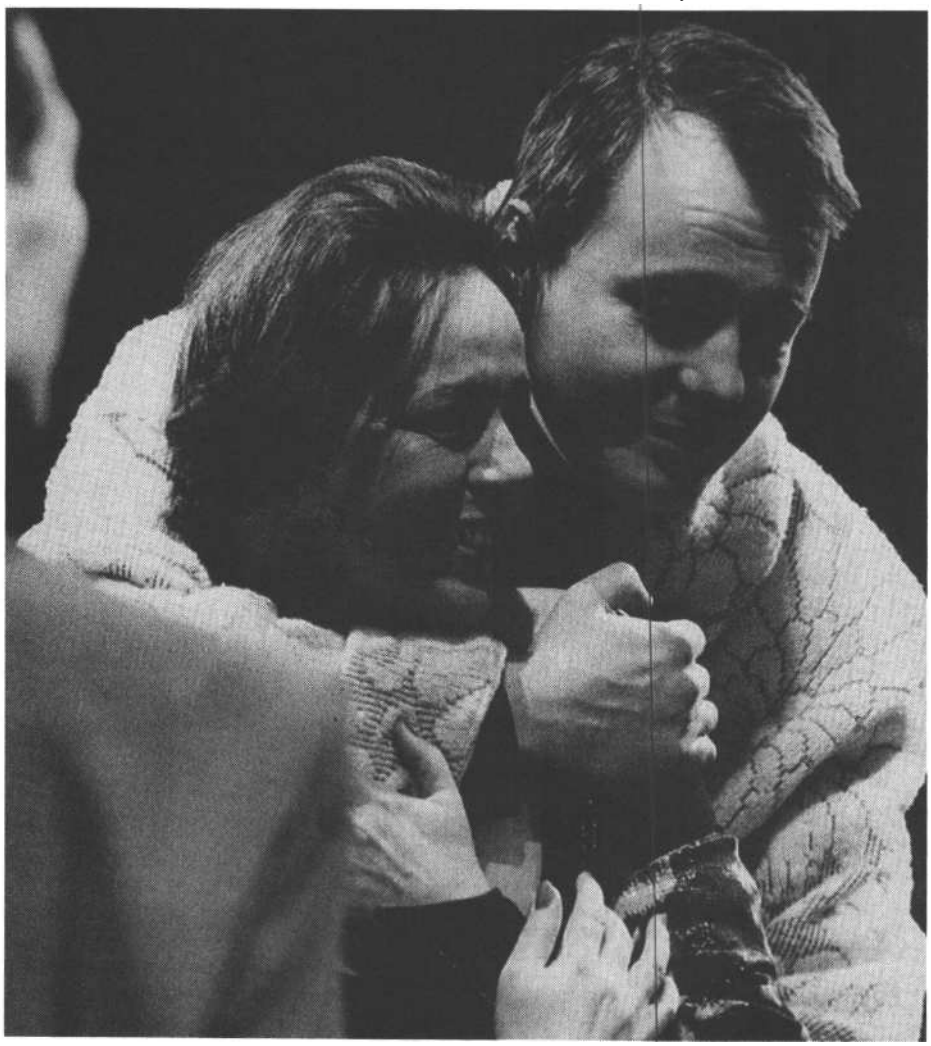
Direktségével különben az aktatáskás püfölés sem igaz. Ki van találva. Fekete Doboz és Vencel téri titkosrendőrök rémlenek fel - a média rémuralma, hogy amiket innen-onnan látunk, az mind, olykor emésztetlenül, a forma része kívánna lenni.

Ezzel szemben milyen finom, mikor a Heku ba-monológ közben Vajdai mint Rosencrantz, mellén összefont karral, szemhunyva elszenderül (mint tőle három lépésnyire egy igazi néző), majd felriad, és újra elszenderül a folytatásnál; vagy Guildenstern, akit mélyen elgondolkodtattak a hallottak (belesápad a töprengésbe), mondani szeretne Hamletnak valamit, vagy kérdezni tőle, de ő erre nem kíváncsi, elküldi őket álürügygyel. Ez a két apró mozzanat pompás, viszont megint csak túlértelmezettnek tűnik a két hold-béli vagy manhattani sírásó (a Boweryből vagy a Déli pályaudvarról): ugyanis annyira ki vannak találva, minden ízükben (Beckett Sámuel, irgalmazz nekünk): annyira túlformáltak. Bravúros alakításokról, mi több, érvényes gondolatról van szó, tehát elgondolkodtatnak. De nem tudom elfojtani az érzést, hogy megint akarnak tőlem valamit: valahogyan lássam őket. Okoskodjam. Három előadásnyi elemzés szorult ide egy helyett - holott én csak egyetlen előadást tudok végignézni.

Hamlet pedig? Mint hal a vízben.

E helyenként alul-, helyenként túlrendezett előadásban neki, mintha csak személyisége ellentmondásaiból táplálkozna, minden megszólalása a helyén van, neki nem kell egyenletes, fanyar hányingerétől, kissé borízű, rekedtes hangjától eltérnie; motyoghat is, ha akar, értem. A mondatok élni kezdenek a szájában, igazságuk van. Mikor a darab elején Claudius karjába omlik, mint egy rongycsomó, az majdhogynem mester-kélt, mégis jó pillanat, a színészre van szabva, kulcs a figurához, meglep, a legjobb értelem-ben. Nem könnyű megfejteni. De nem is kívánom megfejteni. Nem kényszerít arra, hogy megfejtsem, csak jelez, sugall, a helyén van. A darab legvégén Horatio ugyanígy vonszolja sokáig tehetetlenül a kezében csüngő Krisztusian lemeztelenedett és élettelen testet fel és alá a vastag kötelek között, míg a fény ki nem huny (s jöhet a sípálya kötelei közé rendezett változatos tapsrend). Claudius nem nagyon tud mit kezdeni a testtel, talán undorodik is tőle - meglepődni nem lepődik meg: Mátében komoly teleologikus tehetség van, előre lát; a dolgok irányításának képessége szkepszissel és rómaias jellemmel párosul benne; néha olyan, mint egy orvos, néha olyan, mint egy politikus. Amikor a Gonzago-jelenetnél feláll és bemegy a színpad közepére: „Hát elérkezett", ez van lényére írva, de megrendülés, felindulás nem leolvasható. Bútorhuzatból vagy kárpitból szabott fehér háziköntösét a végső jelenetben maga veti le magáról és áll Hamlet mérgezett pengéje elé. Hm. Mikor első találkozásukkor a kezébe roskadt testet leteszi az egyik padra, Hamlet pofátlan könnyedséggel ül fel, olvad vissza korábbi pózába - mint egy visszafele tekert filmen -: ökölbe támasztott fej, lanyha gondolkodópóz, rosszmájú figyelem, valami halvány krakéleríz, de nem nagyon megvesztegethető.

Csomós Mari (Gertrud) és Máté Gábor (Claudius)

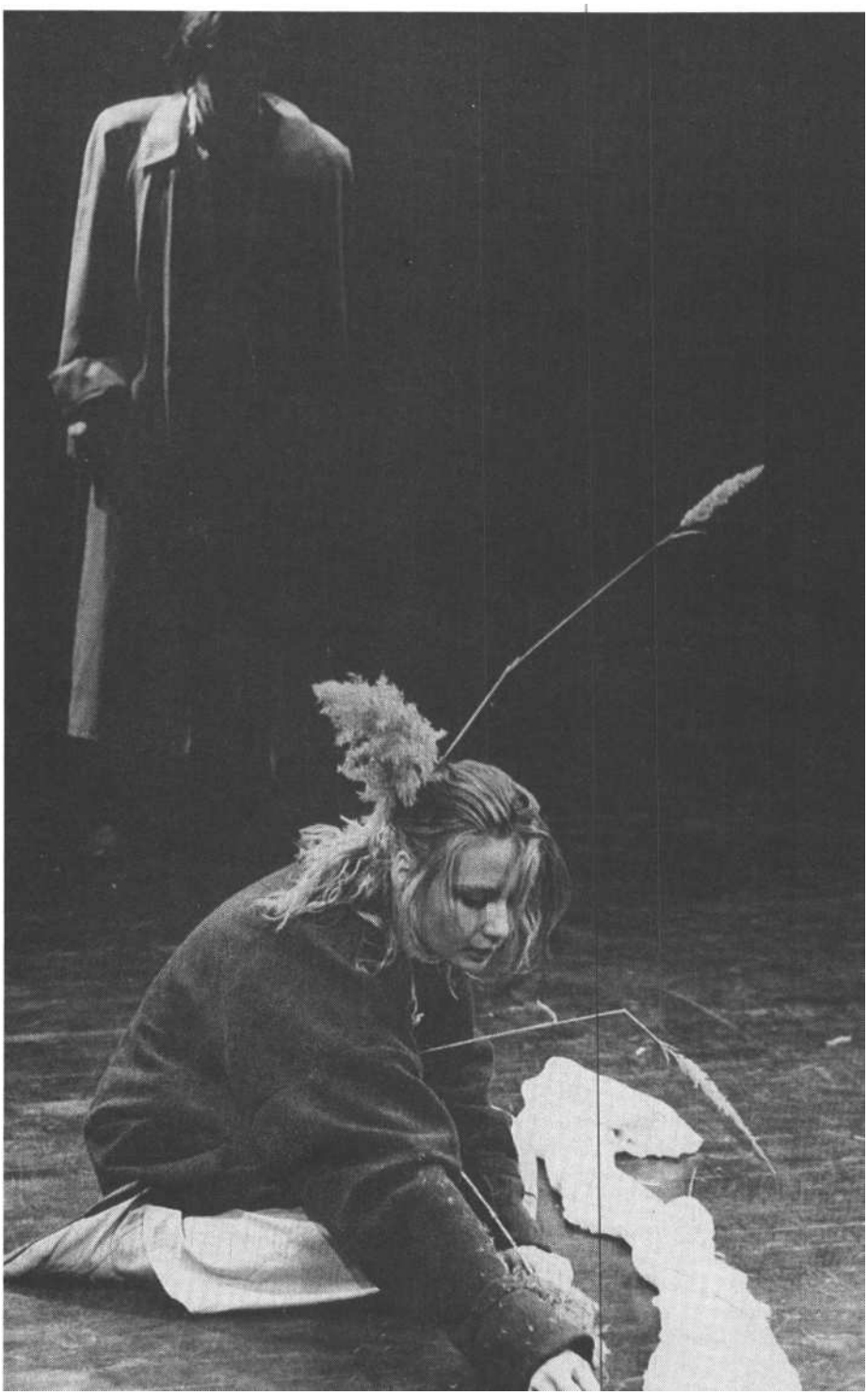


Csomós Mari, Varga Zoltán (Rosencrantz) Vajdai Vilmos (Guildenstern) és Máté Gábor

Nincs is mivel megvesztegetni: ez a Hamlet, ha nem is gondolkodóként, de élő-szenvedő testként *túl* van a Hamlet-problematikán, vissza *tud nézni rá,* van benne valami koravén elhasználtság, s hozzá egy tizenhárom éves kisfiú izomzata, de szőrös mellkas és has: kentaur, megfoghatatlan, kisiklik az értelmezés hatálya alól. Önmaga. Fekete velúrdzseki, kopott, fekete selyeming lóg rajta; fekete nadrág, fekete zokni: civil ruhái is lehetnének. Bejött egy civil és hangosan gondolkodik. (Mindenki olcsón, háziasan, néhol kevert stílben öltözködik, kivétel a Színészkirálynő és Színészkirály szándékoltan „korabeli" ruházata- a közelség nem minden ruhának használt, sok „jelmezt" láttam, de igazán csak Laertes vadonatúj sálja, válltömése, inge, zöldje volt szembántóan idegen, ám meglehet, a színésszel volt bajom.)

Hamlet külön bejáratú kellékei is hozzászabottak - csak néha sejlik fel szándék (sötét), majd mondom, mikor, sajnos a döntő pillanatban. A „Mért nem hígul és enyész"-áriánál (a húzások - mint mondtam - az opera felé közelítik a darabot) hanyag mozdulattal hajít el magától valami öngyújtószerű fémdobozkát, egy neki fontos, talán kabalatárgyat - Horatio ezután lép be hozzá, Hamlet előbb tigrisként a torkának ugrik, később átöleli, de mikor az felvenné a földön fekvő, titokzatos rendeltetésű tárgyat, elrúgja előle (nagy egyszerűséggel, mintha iskolafolyosón ugratna valakit), felveszi és a zsebébe sülyleszti. Később csodálatosan írja fel noteszébe a felismert igazságot („mosolyoghat és..."): nem viccelek, ahogyan maga elé tartja a parányi noteszt, amibe *tényleg* felírja, ami eszébe ötlött és nézi: ura a gesztusainak. Bruno Ganz ködlött fel majd tízévnyi messzeségből: egy palatáblára írta fel nyiszergő krétával a szavait, felírta, megnézte, és az meg volt nézve és fel volt írva. Mestere ő a minden szót külön hangsúlyozni bíró egyszerűségnek. Ternyáknál is felfigyel az ember *a szavakra,* újra végig lehet hallgatni Hamletot és gondolkodni rajta. Mikor hozzávetőlegesen hadonászik a színészeket okítva, hogy mit ne tegyenek, akkor nem mutatja meg nekik pontosan, mit ne, ennek nincs jelentősége: az, ahogyan nem engedi meg, hogy túl határozott kontúrokat képzeljünk köré, már azzal tanít. Ne legyetek túl karakteresek - valami ilyesfélét dünnyög. Ezért aztán majdnem rendben van, ahogyan valahonnan, minta bűvész *(Egy jenki Arthur király udvarában?)* piciny igazolványképet húz elő Hamlet-papáról, és hozzá, valahonnan, egy díszletzugból, Claudiusról készült, fekete anyagra nagyított kellékképeket kotor elő. (Klasszikus vitatéma, hogy mit mutat ilyenkor Hamlet. Pénzt? Régi veretűt és újat?) Igazi álkellékek ezek az anyagfotók, ámbár hitelesen igaz, ahogyan Máté bejön, a földön heverő összegyűrt képeket észreveszi, fölszedegeti, kisimítja, összehajtogatja. Jó húzás: nem új jelenet kezdődik (IV/1), hanem Claudius belép a királyné önkívüllétébe, felméri, mi történik, de erővel kell kivonnia az előző jelenet oidipuszi fülledtségéből magát, amit a fedetlen keblét leplező Gertrudról olvashat le. Ám a parányi személyiigazolvány-kép meg a sarokból kikotort fekete fotók nem jönnek össze - be vannak készítve, passz.

Ez a „bekészítés" furcsamód leginkább a díszletben oly honos kardoknál tetten érhető. A „nézősarok" négy oldalán vannak lecsapható székek, és kétfelől, lazán, természetesen, kardok vannak bekészítve, bármikor előkaphatók. És mégis, szegény Horatio, mikor Hamlet kezé-



Ophelia: Söptei Andrea

ből kicsavarja a kardot, kénytelen (miért?) abba a halvány fénykörbe helyezni, a színpad közepén, ahol majd Hamlet megtalálja (ezért). Ugyanez a játék megismétlődik Claudius imájánál is. Szegény Claudius, nem is imádkozik, ha-nem csuklásszerű finom köhögéseket hallatva (sír? nevet? - mindkettő) vonszolja magát körbe-körbe. Hamle fölötte áll, úgy véli, imádkozik (másodszor már nem zavart annyira, hogy nem imádkozik, *nem akartam,* hogy zavarjon, inkább elhittem, hogy ő *igy* imádkozik), és ezért nem döfi le, viszont gondosan otthagyja színésztársának a kardot (miért?), hogy az majd megtalálhassa és elgondolkodhasson rajta (ezért).

Ezek a pillanatok talán sohasem fognak szervülni, ötletek maradnak. Ha csak egy méretarányos kicsinyítés (nagyszínpadról kisszínpadra) létre nem jön a darabban. *(Előadásban,* mondaná most Ács, a kettő nem ugyanaz. De a darab szót könnyű mondani.)

A Százados Fortinbras nélkül - Stohl András (Fortinbras) csak a végén jöhet be, de ő meg Százados nélkül, egy szál maga; vagy koncepció okán, vagy mert egyszerre fut a Hamlet és O'Casey, és A *vég kezdete* nem ér idejében véget - szóval a Százados (magányos közlekedési rendőrnek álcázva - Papp játssza, ami kioltja, remélem, a Szellem és a Színészkirály közötti spirituális-hangfekvési összefüggést), szóval a Százados elejt valamit, Hamlet felveszi (talán azonosítási fémlapocska, amilyent az amerikai hadsereg katonái viselnek? másodszor sem tudtam kivenni, mit), azzal játszadozik, miközben az előcsarnokból besütő hideg reflektorfénybe néz.

Kézreálló kellékei vannak tehát, s ha nem is érzem helyénvalónak mindegyiket, Ternyák jól bánik velük. Jól bánik azzal a kellékkel is, ami végképp felbosszantott. Maga az állatorvosi ló az a parányi jelenet.

A Horatio elől elrúgott fémdobozka ugyanis új-fent előkerül egy váratlan pillanatban, éspedig a „Lenni vagy nem lenni"-monológban. Mint sejthető (?), két zsilettpenge van benne. (A kard már leszerepelt, később még van egy letudandó vívás, de azt mégse lehet zsilettpengével, mint a kültelki cigányok.) Hamlet maga elé húz egy feketére festett, külön a díszlethez passzintott zsámolyt (kettő van belőle, az egyiket rakoncátlanul Polonius elé löki a színielőadás előtt, a másikra ülni szokott), és, ingét feltűrve, a két zsilettpengét beszorítja a zsámolyon levő átlós illesztések-be, s csuklóját a két pengére nyomva kezdi a monológot mondani. (Mondanom sem kell, hogy a monológ végén nettül elpakol maga után, mikor jönni hallja Opheliát.) Kommentárként csak egy, szünetben hallott, rosszmájú anekdota: beszélgetőtársamnak a Gábor Miklós-féle Hamlet után mondta valaki csöpögő rosszindulattal: „Te, elmondta ez a ,Lenni vagy nem lenni'-t?" Amivel arra akart célozni beszélgetőtársam, hogy a zsilettpengéket talán csak azért rendezte bele a Zsámbéki, hogy biztosan emlékezzünk rá. A dolog nem ilyen egyszerű, ez egy színházidegen gondolat, de rámutat valamire. Az ellentmondás fennáll.

Ehhez a monológhoz ugyanis nagy valószínűséggel nem kellenek külön kellékek. (Pedig nem rossz ötlet a zsilett, de Ternyák, mondjuk, elővehette volna egy narkós eldobható injekcióstűjét is akár, az is érdekes lett volna.) De mégis kellenek kellékek, mert a díszlet puritánsága egy ponton sterilitásba csap át, tudj' Isten miért, az embert idegesíteni kezdi a tökély, el akarja csúfítani a szépséges arcot, meg akarja mutatni, hogy *bár*-mit megtehet, még az ellenkezőjét is. Meg ez az

irdatlan közelség is csábító, hogy egy ilyen parányi micsodával eljátszadozzon - és nem is roszszul. Mintha a kellék és nem a színész mondaná el a nagymonológot a maximumot, nem tudom, de abban biztos vagyok, hogy a csiklandó pengék *nem fognak a* húsába vágni. Miért? Bár ne tennék. E pengék oly valódiak, hogy megzavarnak - mit akarnak, hogy mire gondoljak? Hogy ez egy *modern* fiú, aki beül egy kád forró vízbe, hogy fájdalommentesen elvérezzen, közben pezsgőt iszik és Tom Waits-et hallgat hozzá? Mire kell *gondolnom?*

A második általam látott előadáson Réz Pál (az első szünetben) röviden összefoglalta az előadás addigi mondanivalóját. (Tőle tudtam meg azt is - a színlap nem tájékoztatott -, hogy a szövegen itt-ott - egyébként helyeselhető erudícióval - Várady Szabolcs igazított. Csak ritkán lóg ki a lóláb: „Fülhézagomba" - annyira vártam, ehelyett „fülembe" jött: nyilván igazuk van, van, ami komikusan-idegenül hangzik már, de Aranyon mégsem lehet túllépni.)

Egyébként a második előadáson is jótékony impulzusokat kaptam nézőktől: jobb felől a kaposvári Céliméne kaccantásai igazítottak el, főleg Ternyák otthonias csínyjei felől; szemközt a már emlegetett Réz Pál hajtotta szép komoly fejét a botjára és Csomós színészi visszatérésében gyönyörködött; amott Margitai Ági nézte féltőn, szinte anyaian a markáns Mátét: nézőket nézni, Kosztolányi, Ascher módjára, nem kis tanulság, mulatság - és itt az ember fejét sem kell tekergetni hozzá.

A Király és Királyné egyébként minden figyelmet megérdemelnek. Máté és Csomós (ki, ha ők nem ?) megteremtik azt a fajta testközeli atmoszférát, amire itt van szükség: provokatívan kibámulnak a nézőkre; Máté szüneteit tanítani lehetne: minden pillanatát élvezi, az evidenciák birtokában van, fura tartásában nincs semmi fenyegető (karja, háta, lába impotensen lóg valahogy), ám hirtelen kitör belőle a dolgokat fizikailag is irányítani képes uralkodó: látszólag szórakozottan veszi ki Gertrud kezéből Hamlet versét, aztán le-teszi maga mellé, a másik oldalra; valósággal ki-tépi Opheliát Gertrud karjából; Polonius hallgatása közben a combja közé helyezi Gertrud kezét - ki az imént, a követek érkezése előtti pillanatban szenvedélyesen bontogatni kezdte volna a király övét, térdre hullva előtte; a temetésen kitépi Gertrud kezéből Ophelia „gyom-ékszerét", kalászcsokrát, a földhöz vágja és Gertrudot elpenderíti a sírtól. Sok közönségesség van benne, de a nyugodt figyelme nem mindennapi: hallgatag pillanatai erősek: teret teremtenek köré. Hamlettra ráadásul úgy tud nézni, mint ifjúkori tévedésé-re, hisz maga is játszta egykoron.

Szóval Réz szerint az előadás (az első szünetig legalább) az újabb generációkról mondana le-sújtó véleményt. Hogy az idősebbek romlottak ugyan, de a fiatalok impotensek. Esélyük sincs rá, hogy átvegyenek hatalmat, akármit.

Szerencsére nem így van. Mármint az előadás egyáltalán nem ezt sugallja. Hanem inkább azt, hogy van rá esély, az intim közelségű színházban is van esély végiggondolni egy olyan történetet, egy olyan kozmikus Egészt, minta Hamlet.

Zsámbéki talányos tudású rendező. Egy majdnem guru. Egyrészt „mindent" tud a színházról - tudnivaló, hogy díszítőként kezdte a Katona József Színházban hajdan, és változásokat levezényelni például az egész országban nála jobban nem tud senki, tetszőleges technikai problémát meg tud oldani -, másrészt színiigazgatóként is többszörösen bizonyított - ámbár az általa alapított színházak legnagyobb sikereiket nem feltétlenül az ő rendezéseivel és nemis mindig az ő vezetése alatt aratták. Legutóbbi rendezéseit megnézve egyrészt azt lehet látni, hogy minden színészi hamisság kegyetlen inkvizítora, másrészt *didaktikus hatások* kedvelője: ha *tanítani* tud valamivel, nem jön rá rögtön, hogy esetleg rövidebb út is van vagy érdekesebb kerülő. A Gonzago-jelenetet csípőből úgy meg tudja rendezni, ahogy szerintem ma rajta kívül senki: de ott védve van: a színház a színházban éppen azt a játszi idézőjelet kívánja, amit ő máshol is mindig szívesen (és brechtien) kitesz: tanárosan, hogy úgy mondjam, aggályosan, hogy úgy mondjam: tanítványai és hívei legnagyobb épülésére. Sokaknak talán fel sem tűnik, hogy végig élő zene szól a darabban (Sáry László mestermunkája), a színészek maguk zenélnek, tiszta és erős effektusok hangzanak fel. Az egyetlen mikroport Papp Zoltánra akasztva tökéletesen illik a klasszikus tisztasággal megoldott Hamlet-Szellem találkozáshoz. Nem látja, mi látjuk, látja, mi nem látjuk - a jelenetben a hamletológia minden ambivalenciája benne van - a mikroportban is, ami a parányi teret barlangzengéssel tölti be (mint a láthatatlan szobor a Times Square-en).

Nagy segítséget tud nyújtani az egyébként minden téveszmével ellentétben borzalmasan nehéz Ophelia-szerepet játszó színésznőnek is Zsámbéki: Söptei, ha iskolásan is, de természetes bakfis, csupa valódi játékosság, nincs benne semmi félelem, felkacag a színjáték alatt és a feje fölé mászó „gonosz kígyót" érdeklődve nézi: megőrülése hátborzongatóan pontos: obszcenitás és ártatlanság riasztó keveréke, valódi tanulmány egy bolond lányról, minimális számú klisével. Csak a kis Polonius-család zokogását éreztem Hulzinga-illusztrációnak (lásd műsorfüzet): az a fajta érzelmi túltengés ott, azon a ponton, *szándékcsupán,* kiindulópont lehetne egy színészi gyakorlathoz. Nem Vajdán múlik, aki jó Polonius (jótékonyan szikár Polonius), hogy az érzelmeknek, a mutatott érzelmeknek nincs meg az a súlya ott, ami talán lehetne. Egyszerűen nincs egységes stílvilág. Ha előbb Claudius és neje mint cirkuszigazgató és neje léptek fel (éppcsak az ostor hiányzott Máté kezéből), és járkáltak a körkörös porondon, akkor ezen a porondon a zokogás a bohóc zokogása lesz - hacsak nem olyan szabálytalan alkatú színész az illető, mint Hamletünk.

Nála nem tudom, mért kezdene el sírni - ő sírhat is. És itt az egyik probléma gyökere: Ternyák jó Hamlet, de nem sugárzik ki, mint nagy színész, minden másra, mint afféle demiurgosz. Demí-demiurgosz legalább, félig az: mozdulatai, szavai hullámverést kelte-nek, de el is halnak - helyette, mellette kell a rendezőnek sok mindent megoldani: olyas-mit is, ami csak vele összefüggésben értelmezhető. Ternyák nem impotens, éppenséggel élhetne is tovább: de örök királyfi, mert nem akar király lenni. És ez jól is van így. Őhozzá tizenöt' koponyát is kigörgethetne a Sírásó, minddel tudna kezdeni valamit. Hogy mért olyan szaporák a koponyák? Itta kellé-kek, úgy tűnik, osztódással szaporodnak. Amit elvesztünk a vámon (nagyszínpad), azt visszanyerjük a réven (kellékszám). Dara-bokra is törnek szegény gipszöntvények a brutális golfütőtől - Ternyákot ez sem hozza zavarba: egy gipszdarabbal éppoly folyékonyan el tudna csevegni.

Kaszás Gergő nagy pillanata nem a pantomim (gumiállatka nyiszegésű) kopulációja, hanem osricki szemforgatása: amikor visszatér a lassan hullakamrává átalakuló színpadra és jobbra-balra néz, arcát el sem fordítva: igazi színészszemei lettek, ő volt középen. Takátsy és Rajkai, mint már említettem f. h.-k és jó helyen vannak. Rajkai elképesztő fizikai adottságokkal rendelkezik ahhoz képest, hogy magyar színész (ha Cornelius játssza a gonosz kígyót, remélem, nem tévedek). Stohl után második. Aki O'Casey-ből jőve, mint akiről mázsás terhek hulltak, könnyeden súlyos, loboncos, fürge beszédű Fortinbras. Neki engedelmeskedni fognak. Egy szökellő kamasz. Még a jelmezét sem volt időm megnézni. Sebaj, majd legközelebb. Majd harmadszorra. „Menjetek, készüljetek."

(Az előadást levették a műsorról. Az okokra visszatérünk. A szerk.)

Shakespeare: Hamlet (Katona József *Színház,* Kamra)
Fordította: Arany János. *Tér:* Khell Csörsz m. v. Jelmez: Szakács Györgyi. Zene: Sáry László. *Koreográfia:* Mladen Vasary m. v. *Dramaturg:* Fodor Géza. A *rendező munkatársa:* Litvai Nelli. *Fény:* Bányai Ta-más, Pető József. Rendezte: Zsámbéki Gábor.
Szereplők: Ternyák Zoltán, Máté Gábor, Csomós Mari, Söptei Andrea, Lengyel Ferenc m. v., Vajda László, Gazdag Tibor, Varga Zoltán, Vajdai Vilmos, Papp Zoltán, Kaszás Gergő, Takátsy Péter f. h., Rajkai Zoltán f. h., Bertalan Ágnes, Stohl András.

MÁRTON LÁSZLÓ

A ZSARNOK VÉRTANÚ HALÁLA

FORGÁCH ANDRÁS: VITELLIUS

Vitellius figurája kamaszkorom óta izgatja képzeletemet. Ő a legtalányosabb a római császárok közül. A többiek valahogy egyértelműbbek, még a bonyolult jellemek is - a hatalomszomjas törte-tőkről kezdve az őrjöngő tirannusokon és a példás államszervezőkön át ajámbor és unalmas filozófusig, mindegyiknek van egy vezérmotívuma (mint tudjuk, még a Dürrenmatt által favorizált Nagy Romulusnak is), amelyből éppoly könnyű megmagyarázni történelmi jelentőségüket, mint a történetírók által ránk hagyományozott gesztusaikat.

E gesztusokat aztán az újkor színpadi szerzői képességeikhez mérten szorgalmasan kiaknázták; a Julius Caesarról és Néróról írt drámák puszta címfelsorolásával meg lehetne tölteni egy kisebbfajta telefonkönyvet, akadnak azonban drámák a Julius-Claudius dinasztia más tagjairól vagy a Severus-família szörnyetegeiről is: a história tálcán kínálja önmagát példázatok és leckefölmondások vagy éppen világmély víziók számára.

Vitelliusról nemigen születtek drámák, vagy ha születtek is, nem vergődtek különösebb jelentőségre. Ez tulajdonképp nem meglepő. A történelem egészét nézve Vitellius az ormótlan epizódszereplők egyike: éppoly gyorsan és dicstelenül tűnik el, mint ahogy érkezett a hatalom csúcsára, ahol néhány hónapig is csak azért maradhatott, mert a Néró pusztulása után kialakult politikai vákuumot az ő formátlan és puffadt személyisége töltötte ki (hogy azt ne mondjam, testesítette meg). Számottevő gondolatokkal vagy tettekkel nem írt aranybetűket az emberiség emlékezetébe; viszont pojácának nem volt eléggé ötletes, tékozlónak nem eléggé kifinomult, tömeggyilkosnak nem eléggé koncepciózus. Ahhoz, hogy szánalomra méltó legyen, túlságosan kegyetlen; ahhoz, hogy kegyetlen, túlságosan puha; viszont ahhoz, hogy példaszerűen gyáva legyen, túl messzire megy el, sokkal messzebbre, minta bátrak. Komédiát nem lehet írni róla, a tragédiához meg - legalábbis ahogy a történet-írók megjelenítik - nem eléggé tragikus.

Másfelől nem győzök csodálkozni rajta, hogy a magyar (és talán nemcsak a magyar) irodalomban Forgách Andrásig senkinek sem jutott eszébe Vitellius figuráját színre vinni és (ami ezzel jár) a színpadon komolyan venni. Vitellius, a Suetonius és Tacitus által megörökített történelmi alak: igazi modern, sőt posztmodern drámai hős. A dráma egyik kulcsmondatát - „Semelyik döntésed ne legyen végleges" - történelmileg is telje-sen hitelesnek érzem: Vitellius a légüres tér hő-se. Nem csak a politkai vákuumra gondolok: az átmeneti állapot mámorának messzemenő egzisztenciális konzekvenciái vannak, és a cézár-életrajzok tanúsága szerint éppen Vitellius volt az, aki ezeket le tudta vonni. Az értelmetlenség eufóriája, a szakrális tartalmától megfosztott világ belső szakadékai, a „sem elmenni, sem ittmaradni"-érzés démonikus fölénye, az „és még mindig én vag ok a császár"-féle felkiáltások diadalmas de essziója: ez az, amit Vitellius mint történelmi igura eleve tud, s amire Forgách is láthatóan ko centrált a dráma megírásakor.

S ha csak e nyit tudna, már akkor is fontos drámai figura v Ina. A döntések halogatása, kimondása, majd visszavonása (ami persze fényévekre van a Fabius-féle hannibálverő kunktátorságtól) a legszárazabb krónikás előadásmódban is létezésünk egyik fókuszpontjává tenné Vitelliust. Ha Forgách egy kapkodó, határozatlan, kissé romlott embert írt volna meg, aki az ölébe pottyant óriási hatalommal nem tud mit kezdeni; vagy ha egy cinikus politikai bűnözőt látnánk, aki az elkerülhetet'en pusztulás tudatában még gyorsan lerombol minden lerombolhatót: ez is egy számottevő dráma lehetőségét hordaná magában. Forgách azonban tudja és érezteti, hogy a történelmileg ránk hagyományozott figurából ennél valami sokkal fontosabb is kiolvasható: a történelemhez való *közvetlen viszony.*

A történelem végpontjához közel, amikor a történelem egészének kitűzött célja még vagy már túl van a láthatáron - ilyenkor legalábbis szentnek kell lenhie ahhoz, hogy valaki a történelemmel közvetle viszonyba kerülhessen. Csakhogy a császári rónon és környékén nincsenek szentek. Vitellius - azért kivételes tünemény, mert a legkevésbé se szent, és a létezés isteni szférájáról sejtelme .incs, mégis mély meggyőződéssel mondhatj: Forgách színpadán: „Vagyok, aki vagyok." Am re a nála sokkal rátermettebb, jobb szándékú, nagyobb szabású császároknak semmi esélyük, :z megadatik a nevetséges dilettánsnak: kidughatja fejét az események sodrából. Kilóg belőlük. Óvé a szabadság végtelen pillanata.

Ugyanakkor a ért annyira nevetséges, azért oly förtelmes pa cser, mert kilóg. A jellemvonásaiban megmutatkozó komikum nem hangol iránta jóindulatra Amilyen komikus, annyira utálatos; egész lénye kész röhej - önmagához képest túl van mére ezve. A pogány aktivitás nem a kifinomult bölcse -tben, hanem ebben a bárgyú karikatúrában te intett egy pillanatra túl önmagán, s próbálta k: reszténységgel versenyre kelni. Suetonius leírásából az derül ki, hogy Vitellius a visszataszító b nök sorát lényegében alázatból követte el; a császári hatalmat, amelyhez az utolsó előtti pillanatig ragaszkodott, az utolsó pillanatban úgy tagadta meg, mint az evangéliumban Péter a mesterét; halálát pedig (amelynek ábrázolásáról a d ama lemond) úgy olvashatjuk, mint a passió gr. eszk, elkapkodott paródiáját.

Vitellius a világtörténelemben, Vitellius a Cserépfalvi Kiadónál és Vitellius Pécsett, a színpadon: az ítéletnap isszavétele, ugyanakkor komolyan gondolt, komikus pótléka. Ezért aztán éppoly értelmetlen, amilyen elkerülhetetlen az a néhány kérdés, amelyet előadás után egyes nézők bizonyára fölvetnek, hogy tudniillik vajon

– „megfelel-e a darab a történelmi hűségnek?" (mert például Vitellius nem az utolsó pillanatban öleti meg az anyját, ha egyáltalán megöleti: egyik fia nem vak volt, hanem csak félszemű, a másik nem süket, hanem beszédhibás, de legjobb esetben is néma stb., stb.);

– „a szerző Ceauşescut vagy inkább Gorbacsovot akarta-e megírni?" (kommentár szükségtelen) és végül, de főként:

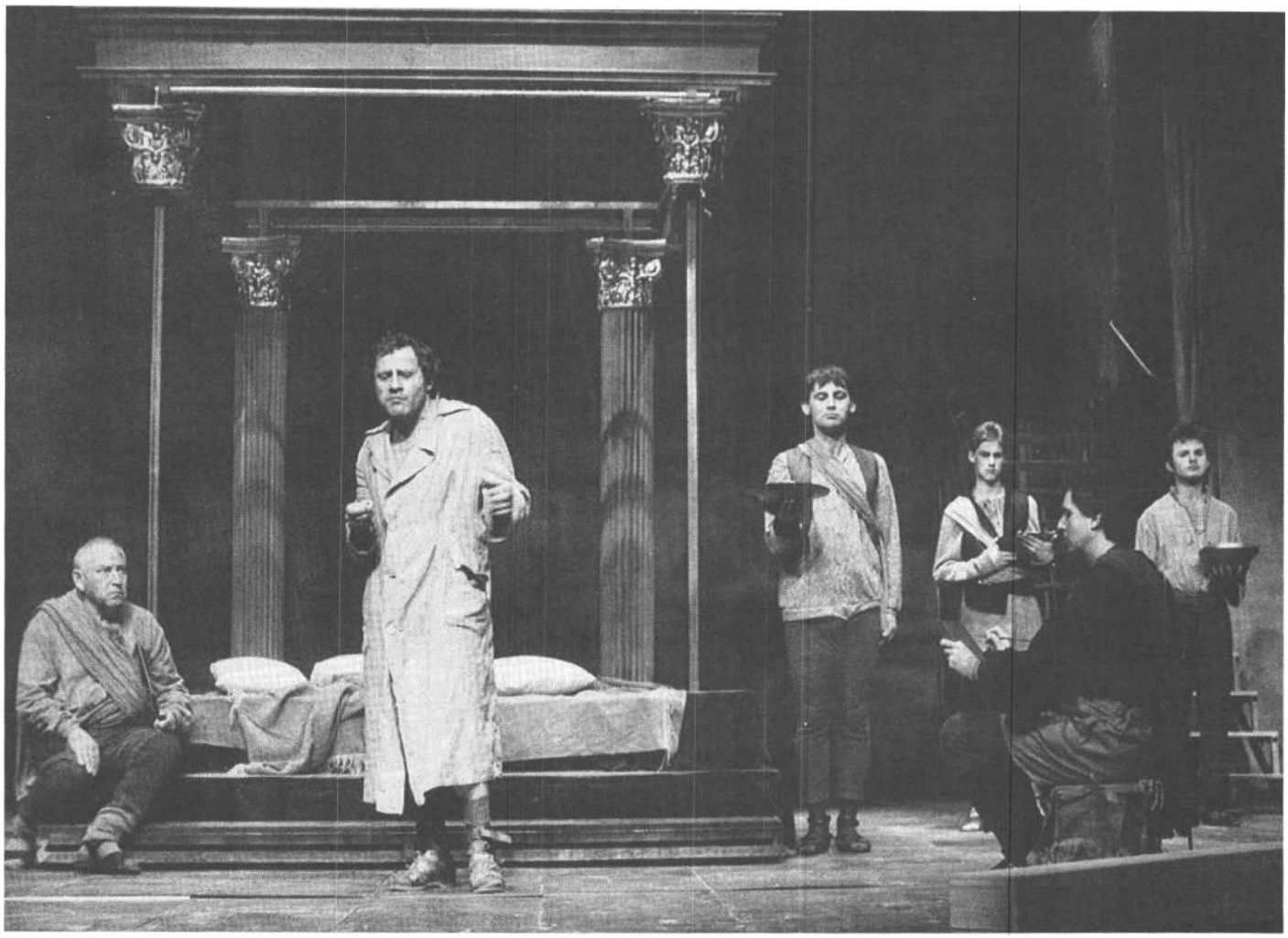
– „mik a darab műfaji előzményei?" (mivel éppúgy kapcsolódik a francia klasszicista tragédiához, minta második világháború utáni nihilista parabolához, amelyek viszont nem említhetők ugyanabban a mondatban; a magyar irodalomban éppúgy rokonítható Spiró békecsászárával, mint Teleki László Kegyenczével, amelynek műfaji előzményei szintén tisztázatlanok).

A pécsi előadás másféle kérdéseket vet föl. Mindenekelőtt azt, hogy egy ilyen bonyolult dramaturgiára és érzékeny dialógusokra épülő művet (amelynek eléggé nagy részét ki kell húzni terjedelmi okból) miképpen lehet úgy színre vinni, hogy a szöveg érzékenysége és intellektuális feszültsége ne nyomja el magát a játékot, mégis megmaradjon; s hogy ne boruljon föl az a belső egyensúly, amelyre Forgách az egyes jelenetek megírásakor is meg a darab ívének kidolgozásakor is szemlátomást gondosan ügyelt.

A válasz aránylag egyszerű. Kell egy formátumos színész, aki el tudja játszani Vitelliust. Ez a színész megvan: Koltai Róbert.

Csakhogy rögtön föltolakszik a következő kérdés: föltéve, hogy Koltai bírja szusszal és árnyalatokkal (ugyanis bírja), és parádésan végigviszi a jutalomjátéknak is tekinthető szerepet - ez esetben hogyan kerülhető el, hogy a darab afféle kibővített monodráma legyen, ahol a többi szereplő jóformán csak a díszlet része? Ugyanis Forgách darabja monodrámának hosszú, bonyolult és túlságosan fordulatos; miképpen kerülhető el tehát, hogy az előadás minősége *kizárólag a* főszereplő felkészültségétől és diszponáltságától függjön, valamint, hogy az előadás intenzitása *kizárólag a* főszereplő gesztusainak summájából adódjék? Ha így lenne, Koltai bármennyire kedvelné is a darabot és a szerepet, gesztusait kénytelen volna a végletekig fölerősíteni, nehogy válaszgesztusok híján teljesen hatástalanul puffanjanak el.

Erre a kérdésre is egyszerűnek látszik a válasz: kellenek olyan színészek, akik játékukkal segítik a főszereplőt. Itt azonban eljutottunk a megírás egyik sebezhető pontjához. A főszereplő és a többi szereplő viszonyában a darab gondosan kimunkált arányai veszélybe sodródnak. Nem az a baj (ha egyáltalán „baj" van), hogy Vi-



Jelenet a *Vitelliusból*

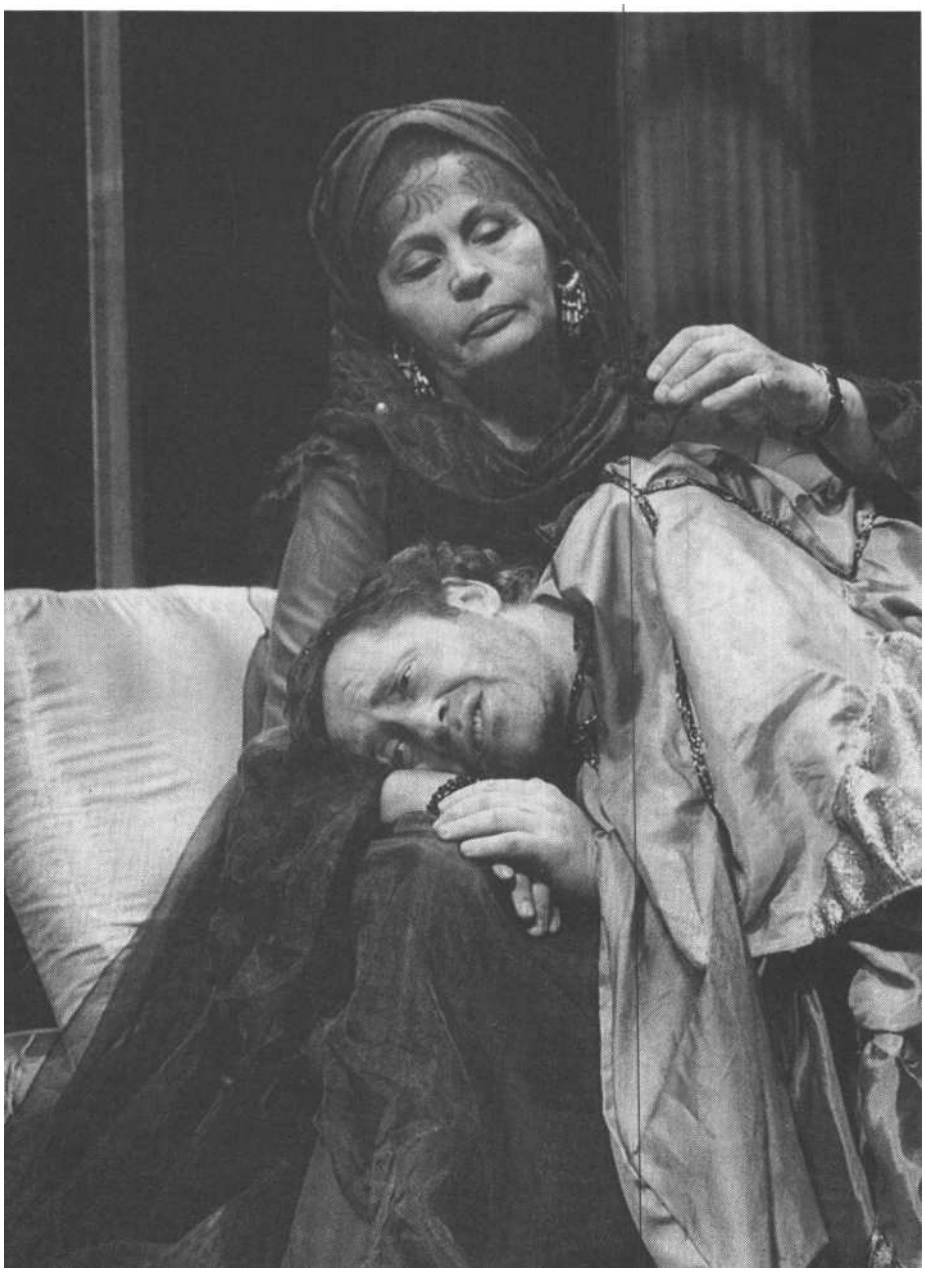
tetlius jóformán minden jelenetben ott van a szín-padon, és több a szövege, mint az összes többi szereplőnek együttvéve - az a baj, hogy a többi figura jelentőségben még csak meg sem tudja közelíteni. Az ő jellemének három dimenziója van, a többiek epizódszereplők vagy statiszták: pontok vagy legföljebb rövid vonalak. Így viszont a klasszikus értelemben vett konfliktusnak még a lehetősége is elvész.

Hangsúlyozom: ez nem feltétlenül „baj". Forgách darabja nem olyasmikről szól, amiket klasszszikus konfliktusok által kellene kifejezni vagy bonyolítani. Vitellius a vákuum hőse: elmegy a konfliktusok mellett. Ám elmenni csak olyasmik mellett lehet, amik vannak, s a vákuum hőse akkor válnék emberfölöttivé, ha másféle hősöket is láthatnánk mellette. Érzésem szerint nem ártott volna némi ellensúly: ám ha ez létrejött volna, akkor nyilvánvalóan nem *ennek a* darabnak az előadásáról írnék.

Konfliktusok és konkurens figurák híján a Forgách által megírt és Koltai Róbert által megjelenített Vitellius nemcsak főhős, hanem a játéktér súly-és középpontja is. Az ő személyében futnak össze a darab erővonalai. (Ezért a játéknak az is hasznára válik, ami máskülönben talán hiba volna: a díszlet szerénysége és a jelmezek mester-kélt eklektikája.) Koltai nagyon sokat tud a szerepről; az volta benyomásom, hogy amit a szerepről tud, azt önmagából tudja. Amikor föntebb a figura háromdimenziós voltáról beszéltem, nemcsak a játék erőterére gondoltam, hanem arra is, hogy Koltai ellentétes tulajdonságokat tudott nagy intenzitással összesűríteni a figurában.

A játék akárhány pillanatában bárgyúnak és ostobának bizonyul; mégis minden jelenetben elébevág az okos Lucius és a még okosabb Titkár legfürgébb gondolatainak is. Romlott és alantas, mégis a naivság és az emelkedettség látszatát tudja kelteni; amikor pedig rátipor Sabinusra, az idős városparancsnok emberi méltósága belülről válik semmivé. Modern értelemben vett zsarnok, a cinikus ész lovagja, aki sajnálja még ki sem hűlt áldozatát, mert „milyen jó túsz lett volna belőle"; súlypont, aki a színpadon geometrikus alakzatokba rendezi maga köré a súlytalan alattvalókat (lehetnek azok írnokok, konyhatündérek, szenátorok, testőrök vagy éppen flávianus gyilkosok) - ugyanakkor ártatlan gyermek, aki az összeomlás pillanataiban is csak a játékszereivel törődik; szakállas csecsemő, aki várja, hogy megetessék, és aki, ha nem gondoskodnak róla, bepisil. Iszonyatos és ugyanakkor szeretetre méltó.

Mindez persze színészi mutatvány maradna, ha nem erre épülne a jelenetek dramaturgiája. A játék egésze tulajdonképpen statikus. Minden jelenet Vitelliusra (illetve Koltaira), az ő egy-egy helyzet szülte szeszélyére épül; eljut a nyilvánvaló súlypontig, amelyet legtöbbször egy-egy emlékezetes szentencia is aláhúz, majd gyorsan szétesik, és átadja helyét a következő jelenetnek. Két ebből adódó veszélyt - azt, hogy a játék „szétessen", illetve „leüljön" - Koltai szerepépítésének jóvoltából kerül el az előadás. Ugyanis az, ami az egyes szituációban szeszélynek látszik (például a Nevelő megöletése, pecsételés



Bereczky Júlia (Sextilia) és Koltai Róbert (Vitellius) (MTI-fotók)

az etruszk Jós levágott ujján levő gyűrűvel, a ruhapróbálások, a véletlenül odasodródó figurák - ács, kém, borbély - megpörgetése és kipöckölése stb.), valójában a hatalom démóniájának törvényszerű kivetülése. Vitellius/Koltai ezt halálpontosan tudja, a többiek (hiába okosabbak, tehetségesebbek, becsületesebbek) nem tudják, ezért engedelmeskednek neki; s mivel engedelmeskednek neki, Vitelliusnak szükségképp meg kell változtatnia elhatározását.

Különös módon még az a jelenet is az engedelmességről szól, amikor Vespasianus katonái elhurcolják: Vitellius nagyvonalúan lehet gyáva, irdatlan őszinteséggel próbálhat hazudozni: nem esik ki a szelepből (mint, mondjuk, a megalázott Sabinus); ó csak azt csinálja, amit mindig is csinált, a démor ok még bukásában is az ő démonai. Számára n ncs is bukás; helyette - történelmileg - tapsrend a Sóhajok Lépcsőjén. Így az sem meglepő, hogy a Koltai által hozott figurában van valami zavarba ejtően erős feminin vonás (a homo- és interszexualitás közhellyé vált színpadi allúziói nélkül): a légüres tér mohó és kiszámíthatatlan primadonnákat nevel.

A többiek játéka természetesen arról szól, hogy kiszámíthatják a főhőst, és kielégítik mohóságát. Mindkét műveletben a Bánky Gábor által alakított Titkár jut legtovább. Ő az, aki valamenynyire követni tudja Vitellius észjárását, ugyanakkor mindig előhozakodik valamilyen „ésszerű" megoldás lehetőségével; játékának lényege, hogy a két dolgot nem tudja összeilleszteni, és ettől szenved. Másik oldalról nézve ugyanezt úgy lehet mondani, hogy ő az, akit Vitellius sem lenyelni, sem kiköpni nem tud, ő az árnyék. Ennek megfelelően látványos fülbevalója és hidegen fénylő, szürke öltönye van, amely női kosztümre hasonlít (ellentétben Koltai csíkos trikóval kombinált bíbortógájával); lénye egyértelmű tribádságot sugall, mintha egy lidérces Fassbinder-filmből lépett volna elő.

Vitellius bátyja, Lucius (Barkó György játssza) ugyancsak árnyék, de nem Vitellius, hanem a Titkár árnya. Marcona férfi, racionális elme; abból, ami történik, nem ért semmit. A tragikus hős karikatúrája: hátulról kapja a halálos döfést, holott elölről is elfogadná. Játéka azokban a pillanatokban emlékezetes, amikor kézzelfogható dolgokba bonyolódik bele, mondjuk abba, hogy a Vitellius elé hozandó Apródnak retkes a nyaka („hogy a lényeggel kezdjem").

Az Apródot Steiner Zsolt játssza, aki tíz-tizenkét éves lehet, mégis a felnőttekkel egyenértékű szereplő. A rettegés, az odaadás és a fölény ritkán látható keverékét produkálja. Tehetséges. Egyébként a két másik gyermekszereplő, Vitellius két fia is jól meg van oldva; rövid mondataik számukra nyilván közömbösek, a nézőt viszont már-már sokkolják.

Sabinus alakítója Faludy László. Merev és méltóságteljes; elhiteti velünk, hogy valamikor nagyon régen rend volta világban. Jól tartja magát, mármint az általa hozott figura.

Bereczky Júlia Sextiliája halványabb a kelleténél. Beszéd közben túlságosan összeszorítja a száját. Mintha hinné is meg nem is, hogy ötvenkét évvel ezelőtt ő hozta világra Koltait. Egyébként neki is van egy jó mondata.

Nem vagyok megelégedve Kőmíves Sándorral mint Nevelővel; többre volna képes. Amit Faludy jól csinál, azt ő nem jól csinálja; tudományát és paedagogus voltát nem hozza viszonyba Vitelliusszal, holott ő mutathatná föl, mit ér a humanista tradíció a zsarnokság forgószelében. Póznára tűzött feje hatásos látvány, viszont egy kicsit élethűbb is lehetne.

Igen figyelemre méltó teljesítményt nyújt Fekete András a Harmadik Írnok szerepében (az írnokjelenetet különben is az előadás egyik csúcspontjának érzem): ő a mintatúlélő, a tökéletesen értetlen kisember, akiben már csak a lecsupaszított életösztön működik, de annak sincsen irányultsága. Nincs eldöntve, hogy írnok-e vagy írástudatlan, vagy egyszerre mindkettő; lehunyt szemmel simul Koltai mellkasához, és héjastul eszi a narancsot.

Kifogástalanul működik a játéktér: a penészes okszerűséget sugalló falak és a nevetséges baldachin kissé megtámasztják a vákuum hősének handabandázását és a darab lepusztult, mégis nagyjából szabatos nyelvét. Azt, hogy a színpad a nézőtér felől is megközelíthető, s hogy középen is van játéklehetőség, egy kicsit jobban is ki lehetett volna használni.

A jelmezek szándékosan, de talán nem teljesen végiggondoltan szedett-vedettek: a katonáknak zörgő bakelit mellvértjük van, más szereplők egyszerűen rongyosak, a szenátorok fehér tógásak, a párkaszerű öregasszonyok expresszionistán redőzöttek. Engem az eklektika nem zavar; kérdés, hogy a szereplőknek ad-e fogódzót.

Szándékosan nem írtam le eddig a rendező, Vincze János nevét, s úgy tettem, mintha nem beszélnék a rendezésről, holott nagyrészt arról beszéltem. Az, hogy az előadás egészének határozott szellemisége van, mindenekelőtt a rendező érdeme. Vinczét mostanáig nem ismertem, rendezéseit nem láttam, de ez az én hibám és veszteségem, de nyilván azzal is magyarázható, hogy Vincze jellegzetesen rejtőzködő rendező - ami, ha meggondoljuk, ritkaság és furcsaság. A *Vitellius* pécsi előadása arról győz meg, hogy Vinczében nemcsak nagyfokú szenzibilitás és beleérzés van, de megvan a kellő erély is ahhoz, hogy egy fegyelmet és összpontosítást kívánó produkciót határozott kézzel egybetartson. Látomása van a figuráról és a játékról, és - ami legalább ennyire fontos - ez nagyjából egybevág Forgách írói szándékaival. Lehet, hogy Vincze működésére jobban oda kellene figyelni, akkor is, ha nem állítja előtérbe magát.

A fentiek alapján nem túl nehéz eldönteni, hogy e sorok írójának egészében véve tetszett-e az előadás vagy sem. Igazából ez nemis különösebben érdekes. Amit a teljesítményen túl példaszerűnek tartok: a szerző, a rendező és a főszereplő maximális involváltsága, tartós egymásra tekintése és egymásra találása. Alighanem ezáltal lehetne elérni, hogy a mai magyar dráma és a mai magyar színház ne legyenek ellentétes fogalmak. Hiszen, mint láttuk, vannak esetek, amikor a zsarnok figurája és a mártírhalál sem zárja ki egymást; s mindez nem a zsarnokság megdicsőülését jelenti.

Forgách András: Vitellius (Pécsi *Nemzeti Színház) Játéktér:* Horgas Péter. Jelmez: Benedek Mari. *Dramaturg:* Duró Győző. *A rendező munkatársa:* Muschberger Ágnes. Rendezte: Vincze János. Szereplők: Koltai Róbert, Bereczky Júlia, Barkó György, Bánky Gábor, Steiner Zsolt, Faludy László, Várnagy Zoltán, Kőmíves Sándor, Kovács Dénes, Fülöp Mihály, Szivler József, Krajcsovits Csaba, Szebeni János, Csalami Csaba, Németh János, Bella Lajos, Trimmel Ákos, Fekete András, Pilinczes József, Dimulász Miklós, Krizsik Alfonz, Bank Tamás,, Péter Gizi, Takács Margit, Krasznói Klára.

Keresi magát ez az új szinház, a Komédium, és ez bizonyára eltart egy ideig. S bár az igazgatómindenes, Verebes István nem mulasztotta el

CSÁKI J UDIT

LENN A MÉLYBEN

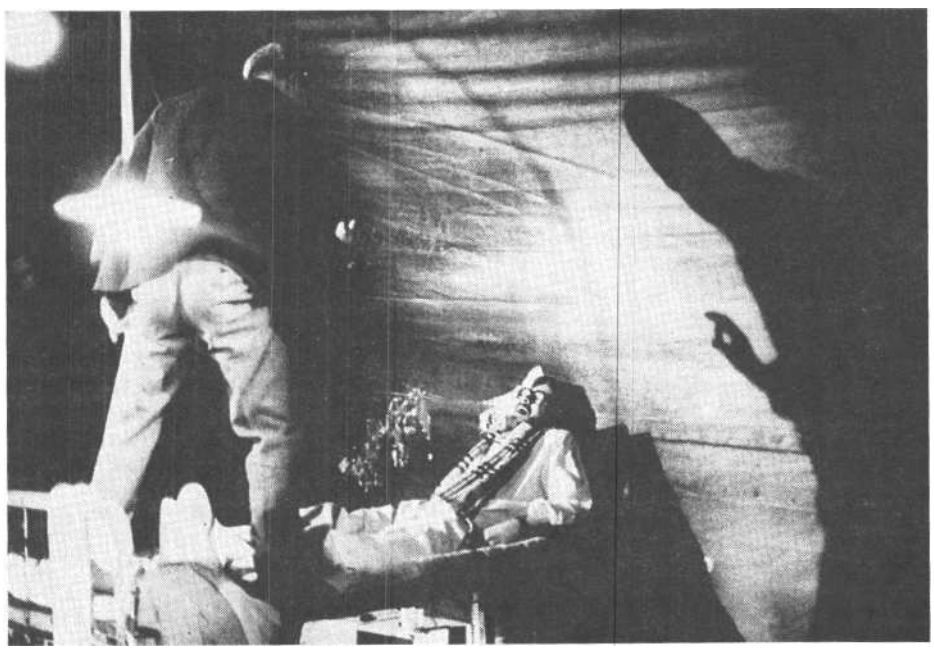
sűrűn a tudtunkra adni, hogy vállalkozásához kritikusokra van a legkevésbé szüksége, e sorok írója most mégis el akarja mondani, meg akarja üzenni ne-ki, hogy: *ez A mélyben,* ez rossz, ez tehetségtelen, ez félrefogott. Ebből a két egyfelvonásosból „igazi" színpadon sem születhetne színház - igaz, ott talán eszébe se jutna senkinek bemutat-ni -, nemhogy egy igazi pincében, majdnem benne egy igazi csatornában, ahol az első egy-felvonásos, ugye, játszódik.

Kedves igazgató úr, mindkét darab nagyon rossz. Van jó sok pocsék szavunk - mostanában születettek - arra, hogy mi ez a csatorna, meg mi ez a mai „Nachtasyl": ez, kedves Verebes István, a tényvalóság, rögvalóság, meg amit akar. Lapos közhelyek, melyek hétköznapi, áttételmentes igazsága senkit nem győz meg arról, hogy ezt meg kell nézni, még kevésbé arról, hogy színházba kell menni érte. Demszky Gábor látogat ilyen helyekre néha - nem jókedvéből -, s mi vele megyünk, ha muszáj, egy percre a tévéhíradóval. (Onnan, a Komédiumból elmentek néhányan a szünetben a bemutató utáni első előadáson. Én nem fizettem a jegyért: kötelességemnek éreztem maradni. De irigyeltem a néhanyakat.)

Van magában ambíció már régóta arra, hogy nem is oly finoman, de azért művészien jókora pofont keverjen le kis közönségének - én ezt az ambícióját díjazni szoktam, rendben van, színházban helye van a pofonnak. Ez a két darab azonban olyan arculcsapás, melyet a nem művészi és nem tehetséges indulat generál; ez, ugye, kedves Verebes István, nem „színházi" pofon. A Mrožeké, az igen. Az ő elemeltsége - hogy ne mondjam: tehetsége - kell a belvárosi fekete (per analogiam kaposvári szürke) kikeveréséhez, meg aztán a többieké, Taubé, Gáspáré meg Eperjesé.

Mert ebben *A mélyben,* ebben ők sem voltak jelen, de nem ám. Itt a rendezés legnagyobb találmánya az volt, hogy középre tette a ménkűvastag csövet, benne majdnem sikeresen elrejtette a kellékest, aki a mindenfélét feladogatta Madaras Józsefnek, aki a rémes közhelyek műindulatból való elővezetése közepette majnem

Madaras József (Hajmanek) és Farády István (Rehus) a Lordok Házában



Madaras József a Wehner-darabban (Kaczur György felvételei)

hibátlanul ügyelt arra, hogy a nézőtér mindkét térfelének egyformán jusson. Kijusson. Tanult és korosabb kollégáim azt mondják, hogy a hatvanas években volt divatja nálunk ennek a hangeffektusos sokkolásnak, a nagy csapkodásnak-reccsenésnek-döndülésnek, sőt, akkor valami tapintható is járt hozzá, legjobb esetben kicsi víz - de ez eddig még mind csak rossz volt, rossz, rossz, rossz.

Hanem aztán *a Lordok* Háza - mely Odze életművében sem fog a főhelyen szerepelni -, az aztán alulmúlta. Itt még az ízlése is cserbenhagyta magát, hisz egyébként legalább egyszer megtiltotta volna Maros Gábornak a szódavíz-rituálé közben elővezetett hatalmas-naturalista büfögést (az általános iskolában komoly versenyek voltak e tárgyban, teljesítményoltát tehát hajlandó vagyok elismerni, de hogy itt ez legyen a színészet?!). Vagy levetített volna neki (meg a többieknek is) egy dokumentumfilmet (lásd néhány FMS-, BBS-produkció) ezekről az emberekről: ha mára megformálás képessége hiányzik, legalább az utánzásé működhetett volna. Mondandó itt sem volt, a „couleur locale" sablonjai lettek ajátéktérre víve - ahogyan azt Móricka, maga meg én, tehát mindazok, akik sose jártunk ilyen helyen, viszont jól fűtött, összkomfortos lakásainkból indultunk a színházba aznap este, elképzeljük.

A nehezen feledhető este után szívesen megnézném - meg is fogom, alkalomadtán - a többi produkció'"t, mert valóban érdekel, mire megy ebben a nekem egyébként nagyon tetsző kisszínházban. „Technikai okokból" néha elmarad egy-egy előadás - értem én, de remélem, maga is érti. Ne habozzon - nem is habozik, tudom - a csatornatisztító meg a társadalom perifériája helyett elegáns díjkiosztó ünnepségek elegáns fogadásait megrendezni addig is, míg megfelelő opuszokat és művészeket talál ehhez a deprimáló, rémes, magyar rögvalósághoz. Ha már egyszer ezt akarja.

A mélyben - két egyfelvonásos *(Wehner Tibor: És tsa; Odze György: Lordok Háza) (Komédium) Diszlet, jelmez, rendező:* Verebes István. *A rendező munkatársa: Piti* Attila.
Szereplők: Madaras József, Maros Gábor, Andics *Ti*bor, Farády István.

STUBER ANDREA

KABARÉVÁLOGATOTT

MASTEROFF-KANDER-EBB: KABARÉ

Röpke néhány hónap alatt három színházunk mutatta be a *Kabaré* című musicalt. Első és naiv megközelítésben azt gondolhatnák a dologról, hogy nyilván nem véletlenül halmozódnak a *Kabarék.* Bizonyára rejlik valamiféle a ktualitás a darabban, ha nagyjából egy időben több színház műsorra tűzi. Talán „benne van a 'nű a levegőben". Az előadások láttán azonban hajlok arra a véleményre, hogy a Kabaré-torlódás nem magyarázható tartalmi motívumokkal. Azok prózai: a darab zenés. Ráadásul a jobbak <özül való. S mert a színházak lázasan keresgél k a biztosan sikerre vihető műveket, természetszerűleg eljutottak ehhez is.

A Kabarét persze mindenki ismeri Bob Fosse Oscar-díjas filmje alapján. Ez a színrevitelre nézvést legalább akkora hátrány, mint amekkora előny. Mindenekelőtt Liza Minnelli adta fel a lecké t azon kolléganőinek, akik Sally Bowles megformálására válla koznak. Minnelli azonban magasra tette a lécet. Aki fel akarja venni vele a versenyt, annak remekül kell énekelnie és táncolnia. Nem amatőr színvonalú, szorgalmas igyekezet-tel, hanem meggyőző profizmussal. És még ez is kevés. Emellett nőnek kell lennie. Ez ugyan evidencia, de például ami fiatal színésznőink között meglehetősen kevés a nőforma nő. S csak elvétve akad köztük o yan, aki női - ha úgy tetszik: színésznői - minőségében képes lehet létre-hozni a Sally Bow es-i varázst. Ékesen példázza ezt az a jelenet, e melyben Sally beállít Cliffhez. Egyszer látta életében, s most jön számolatlan csomagjaival, hogy hozzáköltözzék. Öt perc alatt felmorzsolja az ellenállást. S bizony lehengerlően bűvös-bá osnak kell lennie ahhoz, hogy a néző elhiggye: a regényírásnak veselkedő amerikai fiatalember nem dobja ki ezt az izgága leányzót.

A Kabaré színrevitelének elengedhetetlen személyi feltétele: Sally Bowles, de van itt még más is: szükség van továbbá Konferansziéra. Az ő játékának ugyancsak sine qua nonja a magas szintű ének- és tánctudás, s hozzá még valami delejes erő, karizmatikus kisugárzás igényeltetik. Neki ugyanis szövege alig van, inkább csak dalszövege - magyar változatában az is kínosan botladozó, de erről majd alább -, tehát megjelenésével, személyiségének súlyával kell(ene) rezonőrré válnia. S itt még mindig nem ér véget a feltételek lajstroma. A filmváltozat több ponton jelentősen eltér a színpaditól, például negligálja a Schneider kisasszony és Schultz úr közötti, elreménytelenülő szerelmet. (Schultz úr egészen kívülrekedt a mozin.) A színházban viszont ez a vonulat majdhogynem egyenrangú Sally és Cliff történetével, legalábbis köré tekeredik a fősztorinak. Amiből következik, hogy mindennek tetejébe még Schneider kisasszonyt meg Schultz urat is kér a bemutató. Két korosodó színészt, aki karakter, s képes megszerettetni magát. (Ugye azt már mondanom sem kell, hogy táncolni, dalolni se szégyelljen.) Végül és utolsó sorban az is kívánatos, hogy legyen egy jóképű, érzékeny Cliff. (Ének, tánc stb.)

Eddig csak a Kabaré színészigényeit soroltam, de hasonlóan fontos a koreográfus szerepe. Neki kell a Kit Kat Klub műsorát kiötölnie. Alapvetően rajta múlik, hogy pazar, látványos betétszámokat látunk-e avagy ötlettelen táncikálást, esetlen ide-oda lépegetéseket, netán a

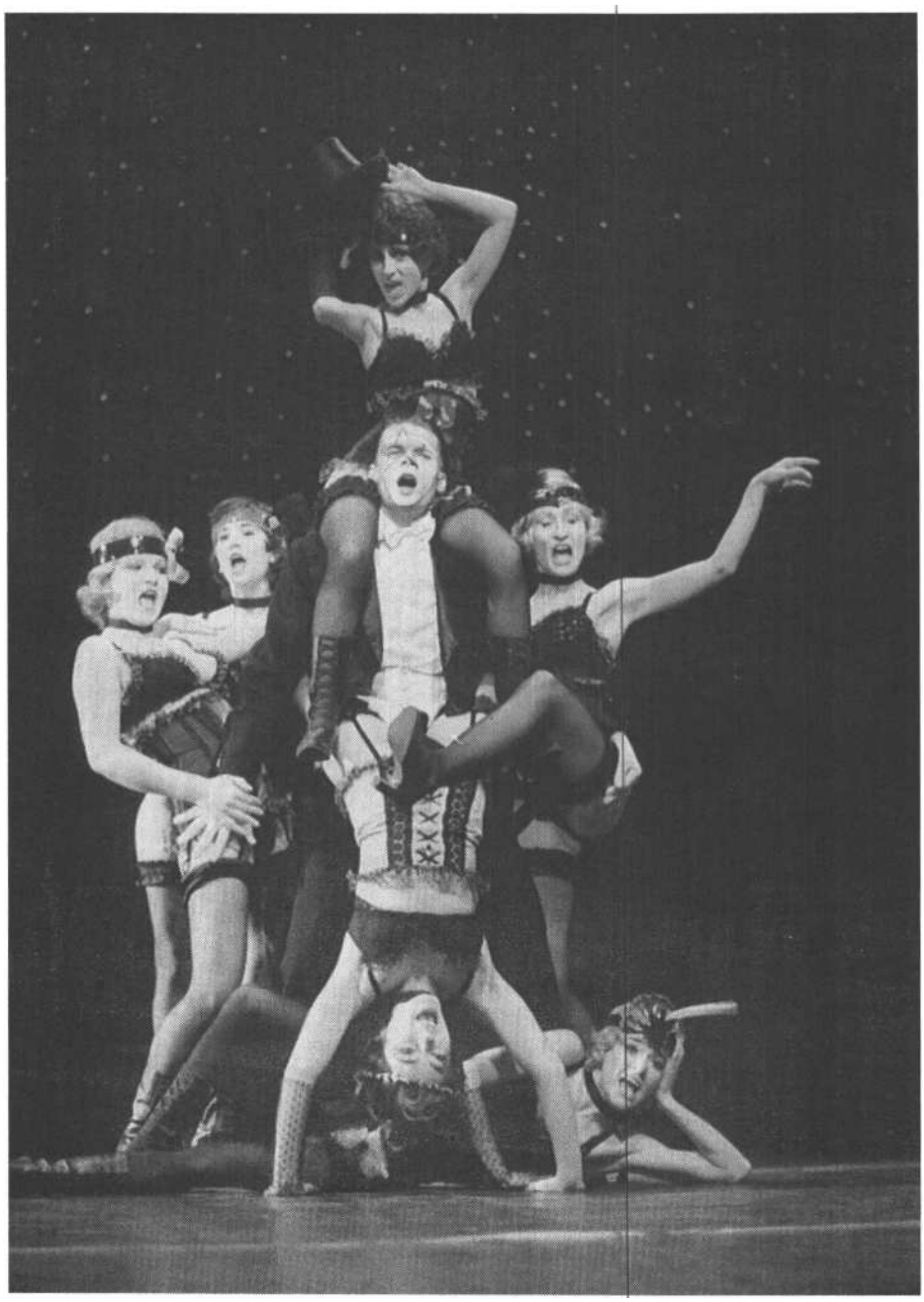
Paudits Béla (Konferanszié) és Hirtling István (Cliff) a Madáchban (Koncz Zsuzsa felvétele)

filmbéli koreográfia gyenge utánzatát. Végezetül pedig nem árt, ha valaki meg is rendezi a darabot. Jó lehetőséget ad rá, hogy a betétszámok meglehetősen „mobilak", szinte tetszés szerinti helyre illeszthetők. S a rendezőre vár az a feladat is, hogy eldöntse, mit kezd a mű igen erőteljes hátterével: a fasizálódó Berlinnel. Vagy a fasizálódással magával.

És most nézzük, hogy a fenti szigorú, ám a film közismertsége és közkedveltsége miatt természetes elvárásoknak miként felel meg a zalaegerszegi, a békéscsabai és a Madách színházi előadás.

Zalaegerszegen a Kabaré színrevitele ama tragikus tévedésen alapul, miszerint Palásthy Bea eljátszhatja Sally Bowles-t. S egyáltalán nem túlzás tragikusnak nevezni ezt a félreértést, mert arról van itt szó, hogy némely peches színésznők esetében a külső és a belső alkat szinte köszönőviszonyban sincs egymással. Palásthy egészen apró termetű, szőke, kislányos típus. Pályakezdő korában a rendezők álmukból felébresztve is azonnal ráosztották a naivaszerepeket. Ő pedig mindig érdesebb, karcosabb, keménykedőbb hangot ütött meg, mint az a szerepéből megnyugtatóan következett volna. Valamennyi alakítását érdekesnek találtam. És harcosnak, minthogy tükrözte azt a heroikus küzdelmet, amelyet a színésznő a külső adottságai ellen folytatott. Hanem ennek a hadjáratnak is kell, hogy legyenek határai. Ekkorát, mint ez a Sally Bowles-vállalkozás, nem szabad tévedni. Élek a gyanúperrel, hogy Palásthy ötlete volt az egész (vö. Liza Minnelli). S a színrevívők talán elhitték neki, hogy menni fog. A végeredmény siralmas. Palásthy igyekszik vonaglani és szexiskedni, de úgy fest, mint egy elsőáldozó, aki vampnak próbálja kiadni magát. Hol vörös, hol fekete, hol szőke parókát kap, hogy izgalmasabb legyen, de a műhajmódszer hatékonysága nem számottevő. Ráadásul természetes bája helyett valami görcsös nyegleséget mutat. Merev és agresszív. Szerethetetlen. Azt már szinte restellem hozzátenni, hogy ének- és táncmutatványaiban sincs sok köszönet.

A Madách Színházban vendég, Básti Juli kapta Sally szerepét, mindenki megelégedésére. Ám alakítása - számomra legalábbis -- csalódást okozott. Azt tudhattuk előre, hogy valamelyest gyengébben táncol és énekel majd, mint Minnelli. De arra joggal számíthattunk, hogyjátékával ezt feledteti. Remélni lehetett, hogy érvényesülnek színészi kvalitásai, s e sajátos hangú, eredeti egyéniségű és tehetségű színésznő egy sajátos hangú, eredeti egyéniségű Sallyt teremt. Nem Minnelli-Bowles-t, de Básti-Bowles-t. Ez sajnos nem történt meg. Maradt a tisztes igyekezettáncban-éneklésben, s kósza és elhaló kísérletek (színészi) partnerkapcsolat teremtésére. A nézőben pedig maradt néhány elragadó kacagás emléke, és más semmi. (Zárójelben megjegyzem, amit tapintatból szeretnék elhallgatni, de nem megy. Arról van szó, hogy Básti Juli jó pár évvel idősebb a szerepnél. A bajok ott kezdődnek, hogy ez érzékelhető. S ott folytatódnak, hogy az érett asszonyiság nem fér bele Sally figurájába. Ő huszonéves hebrencs, bolondos nőszemély, aki arról álmodozik, hogy színésznő



Jelenet a *zalaegerszegi* Kabaréból (Zóka Gyula felvétele)

lesz. Harminconéves korára vagy megvalósult ez az álma, vagy pedig iszákos konzumnővé strapálódott le. De harmincegynéhány évesen már biztosan nem lesz ott EZ a Sally EBBEN a Kabaréban.)

Örömmel jelentem, hogy volt szerencsém igazi Sallyhez is. A sorozatos Kabaré-bemutatók egyetlen autentikus Bowles kisasszonyát Békéscsabán üdvözölhettük. Réti Andrea személyében sikerült olyan színésznőt találni, aki nem egyszerűen abszolválja az éneklést, hanem azt csinál a hangjával, amit akar. Tökéletes technikával és mély érzéssel dalol. „Görlösen", pajkosan, líraian, drámai erővel, ha kell. S mindezt teszi egy varázsla.os fruska képében, aki szeszélyes, könnyed, szeleburdi és elragadó. Réti nyilvánvalóan mixelt: összevegyített némi Minnellit, némi Somát és (alighanem) némi Réti Andreát, s előállított egy Sally Bowles-t. Parádés mutatvány.

Mármost a Kcnferanszié-helyzet még vigasztalanabb. Adottságai alapján a Madách színházi szereplő, Paudits Béla ideálisnak tűnne, ha képes lenne felhagyni a maga „Joúska, levelet hozott a poústa" fémjelezte énekstílusával. De nem képes. Ahogy Józsefként kuplémodorban hajlítgatta a hangját, úgy most is. E tekintetben közömbös számára, hogy mit (kít) játszik. Ennek következtében ez számomra is indifferenssé vált. Zalaegerszegen R. Kárpáti Péter tágabb lehetőséget kap a játékra, mint Konferanszié kollégái, hiszen itt az egész történet a Kit Kat Klubban játszódik. A Konferanszié - mint-egy demonstrátori rangban - maga vezényli le a históriát. R. Kárpáti Péter azonban a szerep megnövekedett súlya ellenére is súlytalan. Békéscsabán Zubornyák Zoltánnak ugyancsak nem sikerül nemhogy elénekelni a szerepet, de még eljátszani se. Mindketten meglehetősen mereven téblábolnak a táncszámokban, s alakításukat a könnyedség, az elegancia és a fölény teljes hiánya jellemzi.

Zalaegerszegen Egervári Klára és Siménfalvy Lajos játssza az idősecske párost, amolyan „echt" énekes szerepként. Felfogásuk egyébként nem mond ellent a rendezői koncepciónak, minthogy a vendég Vas Zoltán Iván - ahogy említettem - a történet egyetlen színhelyévé a kabarét tette meg. S mivel Schneider kisasszony és Schultz úr énekszámai beékelődtek a Kit Kat Klub műsorába, nem kifogásolhatjuk, hogy operettstílust vesznek fel az előadók. Legfeljebb sajnáljuk, hogy ez a modor elidegeníti őket tőlünk. Nem kifejezetten szívet melengetőek.

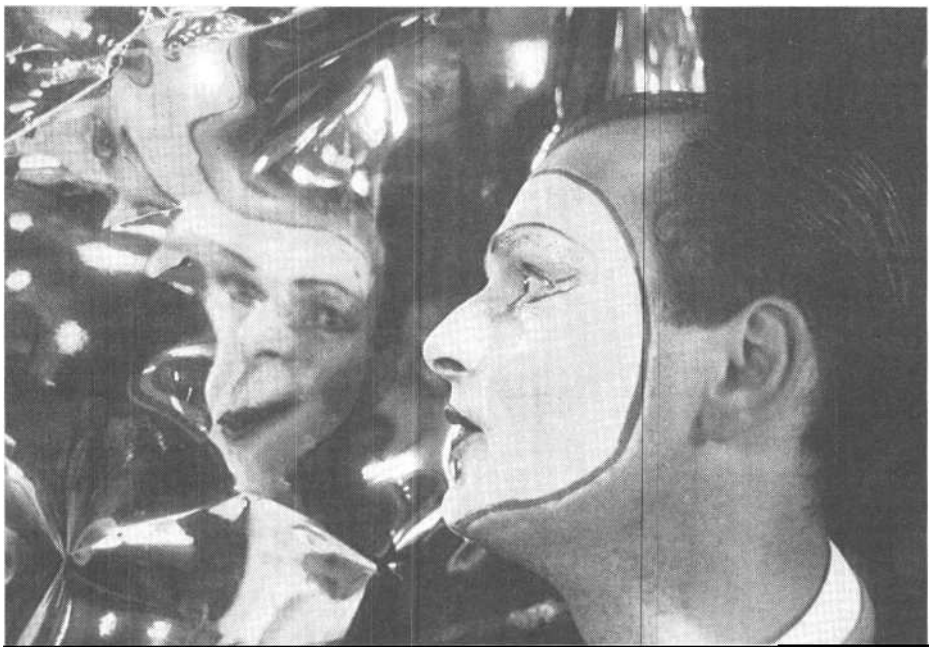
A Madáchban Psota Irén remek Schneider kisasszony. Lágy, esendő, szeretnivaló. Ráadásul nagyszerűen énekel. (Nem tudom, miért, de ezen mindig meglepődöm.) Szegény Schultz úr, vagyis Garas Dezső nemigen győzi követni. Pedig folyton váltogatja az oktávokat, hogy valamelyikben elbírjon a szólammal. Garas amúgy kedves, bájos, de a született Schultz urat ugyancsak a békéscsabaiak prezentálták. Jancsik Ferenc mindent kihoz a szerepből, amit lehet, annál még többet is. Kifogástalanul, s egyben a figura lelkületéből fakadó esetlenséggel énekel. Elragadóan tartózkodó, feszengő és szerény. Tartásában, apró kézmozdulataiban - például ahogy a zakója zsebét babrálja - jellem mutatkozik. Tétovaságával, rendíthetetlen emberségével sorsot formái. Jancsik után számomra nincs más Schultz úr. Felkai Eszter - némi kezdeti bizonytalankodás után - hozzáillő partner.

A Cliff -csapat kevés mondanivalót kínál: Hirtling István (Madách) és Horváth Lajos (Békéscsaba) megfelelőnek mutatkozik. Hirtling biztosabban dalol, Horváth bensőségesebben játszik. A zalaegerszegi Tóth Loon amatőr benyomását kelti. Összességében tehát a legjobbak: Sally és Schultz úr és esetleg Cliff Békéscsabáról, Schneider kisasszony a Madáchból, Ernst Zalaegerszegről - mert Kulcsár Lajos volt nácinak a legkeményebb - és Konferanszié - jobb híján - a Madáchból. Réti, Jancsik, Horváth (vagy Hirtling), Psota - ez a forduló válogatottja.

Zalaegerszegen *és* Budapesten playback *és* félplayback technikával szólaltatták meg a zenét, Békéscsabán eleven zenekar húzta, amit a magam részéről méltányolok. (A körúton Kocsák Tibor mintha lelassította volna a melódiákat.) A Madáchban és a Hevesi Sándor Színházban Blum Tamás dalszövegei hangzottak el, Békéscsabán G. Dénes György fordítását énekelték. Egyik sem az igazi. Meglehetősen szegényesek, hogyne mondjam: primitívek a strófák. Sok bennük a magyartalanság, prozódiailag döcögősek, rosszul énekelhetők. Ideje lenne már valakinek a kezébe adni a Kabaré dalait, fordítaná le rendesen. (Ajánlanám például Verebes Istvánt.)

A koreográfusok mindhárom helyen meglehetősen szerény igényeket támasztottak a szereplőkkel szemben, nyilván nem véletlenül. S egyikük sem tudott (akart) teljesen elszakadni a film táncjeleneteitől. A betétszámok megkomponálásában a legtöbb eredetiséget a zalaegerszegi előadás mutatta. Stefán Gábor koreográfiája látványosságával, fantáziagazdagságával tűnt ki a többi közül. S az is kétségtelen, hogy a zalaegerszegi produkció mélyén munkálta legerőteljesebb rendezői szándék. A Madách Színházban Szirtes Tamás inkább revüként, mint musicalként vitte színre a Kabarét. Természetesen itt állt rendelkezésre a legnagyobb, leggazdagabb és legpraktikusabb díszlet (Vayer Tamás munkája). Ennek ellenére többet hozott ki a színpadképből Menczel Róbert díszlettervező és Bischof Sándor szcenikus Zalaegerszegen. (Például az igen szellemes, világító fal a revüpompát éppúgy képes volt imitálni, mint az elhaladó vonat fényeit.) A Madách színházi gazdag kiállítás egyébként problematikus, mert kétséges, hogy illik-e egyáltalán a darabhoz. Végtére is a gazdasági válság idején vagyunk Berlinben, s a Kit Kat Klub aligha fényűző lokál. Nyilván nem véletlenül nevezik a szereplők maguk is ócska lebujnak. Ilyeténképpen a Tasnádi Márton rendezte békéscsabai előadás szűkebb, szegényesebb, pénztelenebb színpadképe bizonnyal adekvátabb helyszín, mint a Madáché. Vayer díszlete alapján ez a Kit Kat Klub akár a Moulin Rouge is lehetne. S ha így van, akkor nem is el-képzelhetetlen az, amiről Sally oly hiábavalóan ábrándozik: hogy egyszer majd betéved Max Reinhardt. De én jobb szeretném, ha a békés-csabai Kabarébe tévedne be.

Masteroff-Kander-Ebb: Kabaré (békéscsabai Jókai *Szinház)*
Fordította: Szinetár Miklós. *A* verseket fordította: *G.* Dénes György. *Díszlet:* Horváth Éva m. v. *Jelmez:* Csík György m. v. *Koreográfus:* Hegyesi Aranka m. v. *Koreográfusasszisztens:* Novák Éva. *Korrepetitor:* Bátkai József. Karmester: Hajdú Sándor. *Rendezőasszisztens*: Szeli Ildikó. *Rendezte:* Tasnádi Márton.
Szereplők: Zubornyák Zoltán, Horváth Lajos, Tornanek Gábor, Felkai Eszter, Bökönyi Laura, Jancsik Ferenc, Réti Andrea.



Zubornyák Zoltán, a békéscsabai előadás Konferansziéja (Ilovszky Béla felvétele)

Kabaré *(zalaegerszegi Hevesi Sándor* Színház) *Fordította:* Szirtes Tamás. A verseket fordította: Blum Tamás. *Diszlettervező:* Menczel Róbert. *Szcenikus:* Bischof Sándor. *Jelmeztervező:* Laczó Henriette. *Dramaturg:* Faragó Zsuzsa. *Zenei* vezető: Fekete Mária m. v. Koreográfus: Stefán Gábor. Korrepetitor: Hajdú Sándor. Asszisztens: Tompa Gábor. *Rendezte:* Vas Zoltán Iván m. v.
Szereplők: R. Kárpáti Péter, Tóth Loon, Kulcsár Lajos, Egervári Klára, Kocsis Ági, Siménfalvy Lajos, Palásthy Bea.
Cabaret *(Madách Színház)*
Fordította: Szirtes Tamás. *A verseket fordította:* Blum Tamás. *Díszlet:* Vayer Tamás. *Jelmez:* Schäffer Judit. *Dramaturg:* Springer Márta. *Koreográfus:* László Péter. *Próbavezető* balettmester: Sebestyén Csaba. *Zenei* vezető: Kacsák Tibor. *Rendezte:* Szirtes Tamás.
Szereplők: Paudits Béla, Hirtling István, Laklóth Aladár, Psota Irén, Györgyi Anna, Garas Dezső m. v., Básti Juli m. v.

SZÁNTÓ JUDIT

EGY ESTE A ZÓNÁBAN

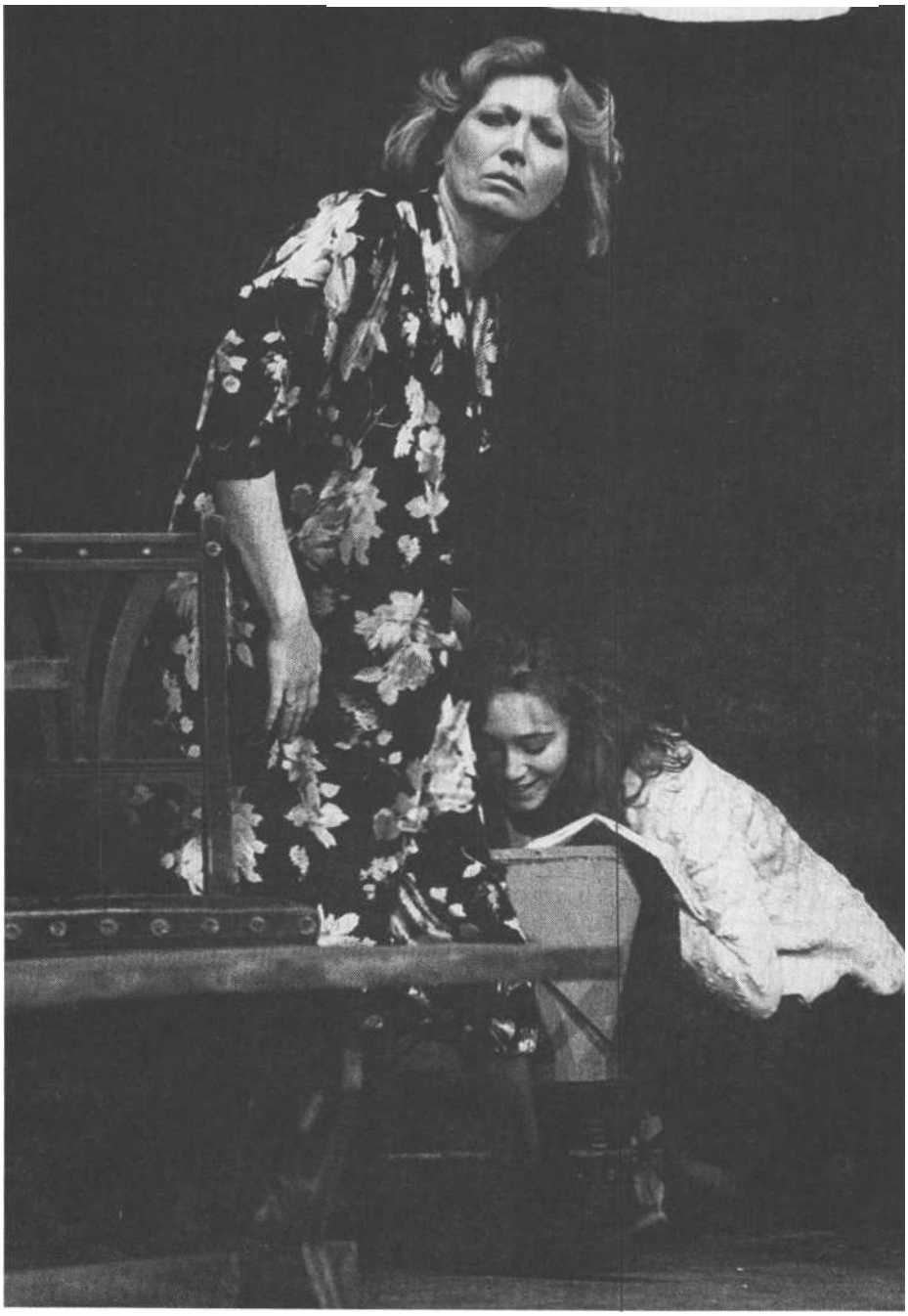
JEAN-CLAUDE GRUMBERG: SZABAD ZÓNA

A bemutató előadáson harom sorral mogöttem sűrűn hallatott úgynevezett ate-lier-nevetéseket egy kevésbé ismert ifjú szakmabéli, s ilyenkor két sorral mögöttem egy nem szakmabéli értelmiségi fel-háborodva pisszegett. Szemmel láthatóan illet-lenségnek tartotta, hogy valaki heherésszen, amikor a színpadon halálos veszélytől fenyegetett üldözöttek sorsa kel életre.

Mindkettőjüknek igaza volt.

A beavatott értékelte a Katona kiváló színészeinek most is szellemes és tetszetős szakmai megoldásait, amelyeket ebben a színházban akkor is szabad volt honorálni, ha világraszóló tétek forogtak kockán„ a laikus pedig ösztönösen ráérzett, hogy itt egy ízig-vérig realista életszelet számára bontották ki a negyedik falat, tehát a nézőnek illik úgy reagálnia, mintha ő is részese volna a színpadra áttett életvalóságnak.

Ilyen darabot azonban a Katona eddig nemigen játszott. Schwajda vagy Spiró hipernaturalizmusa is egészen más dolog, mint az a kézműves lírai kisrealizmus, amelynek Jean-Claude Grumberg meglehetősen jól ismert képviselője.



Bodnár Erika (Léa) és Rudolf Teréz (Mauricette)

József Színház-nak illúziói volnának a rokonszenves francia színész-író alkotói súlyát illetően. Grumbergnek vannak kvalitásai; finoman, nagy beleéléssel és meleg emberséggel mutatja fel a történelmi csapdahelyzetekbe került kisemberek hétköznapjait, azokat a szokványosnak tűnő epizódokat, amelyek végső soron mégis nagy kataklizmák mágneses erőterébe rendeződnek, s mint a legtöbb színész-írónak, van érzéke helyzetek, s még inkább szerepek iránt - de jelentős írónak nem nevezhető, ényegében azért, mert nincs filozófiája. Amit elmond, csak önmagáért beszél. Eddigi két legsikeresebb művét, *a Dreyfust* és *A varrodát* - mindkettőt számos külföldi színház is műsorára tűzte - az tünteti ki, hogy itt tudta a legkoncentráltabban egy történetbe *(Dreyfus),* illetve egy eseménysorozatba (A varroda) fogni a gyengéden ábrázolt és ügyesen tipizált kisemberi portrékat, és itt a legerősebb a kapcsolat a színpadi történés és a század iszonyú drámája, a holocaust között, amely Grumberg, az ember és az író meghatározó alapélménye. Metaforikus érvénye, önmagán túlmutató jelentése, azaz filozófiája azonban e két darabnak sincs.

Ismétlem, ezzel a színrevivők nyilván tisztában voltak, mint ahogy azt is érzékelhették, hogy a *Szabad* zóna, Grumberg legújabb műve, nemhogy nem emelkedik ki az életműből, de még alatta is marad a Dreyfusnak és A varrodának (mely utóbbi éveken át szerepelt a Vígszínház műsortervén, de aztán megmaradt a kispadon). Dramaturgiája A varrodáénak felel meg: cselekmény nélküli, az alapszituáció, vagyis a bujkálás feszültségéből táplálkozó életképsorozat szándékosan aluldimenzionált, szeretetre méltó, de jelentéktelen emberekről. Mellesleg a kiélezett és jelképessé stilizált, s ennyiben Grumberg munkásságában újszerűnek tekinthető befejezés sem igazán sikerült; mondanivalója, a minden üldözött melletti, válogatás nélküli kiállás egyfelől közhelyszerű, másfelől hibás, mert bármily szánnivalóan, gyermekien ártatlannak mutatja is Stohl András a német kiskatonát, ki tudhatja, mi van a füle mögött, s éppúgy megérdemli-e a segítséget, mint a Maury gazda által bujtatott zsidók. (Ezt a kétes értékű közhelyet a rendezés az előadás záró mozzanataként még megfejeli egy hasonló, bár legalább vitathatatlan igazságú banalitással, Simon és Maury, üldözött és gyámolító közös fényképének kivetítésével, ami jelzi, hogy Ács János érezte egy frappáns befejezés hiányát, de azt is, hogy a mű nem csalt elő belőle különösebb találékonyságot a hiány betöltésére.)

A darabválasztás igazi okát tehát másutt, vagyis nem az anyag elsöprő erejű minőségében kell keresni. És ebből a szempontból a *Szabad* zóna elvben nem is rossz választás. Már maga a cím is olyan ironikus jelentéstartománnyal bír, amilyet - rosszmájúan szólva - a mű meg sem érdemel; hiszen ez a szabad zóna a maga relatív, éppen zónaszerű szabadságában igazából a szabadság megcsúfolása - maga a hebehurgyán, félszívvel megszervezett ideiglenesség, amelyben a kényes egyensúly bármikor átbillenhet a szabadság ellentétébe (és soha nem a valódi szabadságba). Vagyis Pétain marsall vichyi Franciaországa épp annyira volt „szabad" zóna, mint például, ugyanebben az időszakban, Horthy-Magyarország, és e párhuzam felmutatása ma éppen nem fölösleges. Aztán vannak közvetlenebbül kínálkozó aktualitások is: a feléledő antiszemitizmus, illetve, ezen túlmenően és ezt magába foglalva, mindennemű kisebbségellenes és idegengyűlölettől vezérelt indulatok és áramlatok, amelyek ellen művészi szót emelni igazán méltó feladat a Katona József Színház számára.

Nem mondható, hogy az előadás kizárja az ilyen asszociációk fellépését, hiszen a Katona közönsége még elébe menni is kész e lehetősé-

geknek; de az sem mondható, hogy Ács János rendezése sokat tenne e mögöttes tartományok kijelölése érdekében; beéri vele, hogy bízik - nem alaptalanul - a néző továbbgondolási hajlamában, ami e téma esetében már pavlovi automatizmusnak is beillik; de ez az automatizmus a kulcsszavak tételes felsorolásával is kiváltható. Amúgy a darab és csakis a darab van eljátszva, ami remekmű esetében esetleg elég (bár akkor sem öröm), e középszerű zsánerképsorozatnál viszont csalódást keltően kevés, és az olyannyi-ra kézenfekvő továbbgondoláshoz sem ad megfelelő mennyiségű és minőségű impulzust sem az érzelmek, sem az értelem számára.

Mint általában a magyar színészek, a Katona tagjai is elsősorban az úgynevezett lélektani realista játék területén otthonosak, noha éppen itt számos alkalommal tágítottak e stílus határain, s időnként át is lépték őket. Grumberg drámája, Ács János rendezése szigorúan belül marad e stíluson, ami elvben nem zárná ki remek hagyományos teljesítmények létrejöttét. Furcsa módon ez mégsem következik be. A színészek hite-lesen bontják ki a legnagyobb játéklehetőséget: az állandó nyomás alatt élő kis csoport jellegzetes reakcióit, a hiszterizálódást, az egymással szembeni rejtett agresszivitás alkalmankénti ki-töréseit, s az ellentétes folyamatot, amely a szolidaritás, az egymásrautaltság késztetéseit mozgósítja. A feladat azonban láthatóan még-sem hozta lázba az együttest, és így nem születnek - vagy 1992-ben és épp a Katonában tán már nemis születhetnek? - a kisrealista stíluson belül olyan teljesítmények, amelyek a kiváló színészek pályáján új, emlékezetes állomást jelölnének ki. Bodnár Erika, (Léa) Végvári Tamás, (Simon) Horváth József (Maury) finoman, érzékenyen, színesen játszanak, méltón a nevük képviselte márkához, de többhöz, úgy tűnik, nem kaptak ihletést a sajnos már hosszabb ideje fáradtnak tetsző Ács Jánostól. A rendező formáját még inkább jelzi, hogy a megfelelő irányítással tündökölni is képes Szirtes Ági (Maury menye) milyen halovány, hogy Ujlaki Dénes, szegény, egyetlen árnyalattal sem képes gazdagítani skatulyafiguráját, a most épp Paul névre hallgató csendőrt, hogy a Benedek-féle Kamra-orfeumban olyan sokat ígérő Rudolf Teréz f.h. (Mauricette) ki sem tud bontakozni, s hogy az egyetlen merészebb szereposztási ötlettel bevont Blaskó Pétert (Apfelbaum) soha még ilyen külsőségesnek nem láttam; igaz, hogy a figura is mintegy statisztikai okokból került a darabba, hogy az asszimilált, elvilágiasodott, szkeptikus zsidó típusa, Simon mellett a fanatikus gettózsidóságnak is meglegyen a maga képviselője. A két remek, friss, őszinte gyerekszínész mellett csak Máthé Erzsi (Mme Schwarz) tud valóban frappírozni, aki jiddische mameként minden másodpercében hiteles és mégis meglepő, kontrasztos létezést teremt a színpadon.

Végvári Tamás (Simon) **(Koncz Zsuzsa *felvételei)***

És ismét remekel Antal Csaba, akinek díszlete maga a „zone libre", a beszorított, nyomorúságos ideiglenesség és a szabadság illúzióját felvillantó természeti végtelenség ellentmondása. Ebben a díszletben többet is el lehetett volna játszani, mint a Silberstein-Girard család második világháborús hányattatásait; ide valamennyien befértünk volna.

Jean-Claude Grumberg: Szabad *zóna (Katona* József Színház)

Fordította: Réz Pál. *Díszlettervező:* Antal Csaba. Jel*meztervező:* Szakács Györgyi. Szakértő: Dr. Domán István. Rendezte: Ács János m.v.

Szereplők: Horváth József, Bodnár Erika, Máthé Erzsi, Rudolf Teréz f.h., Tóth Barna/Bódy Gergely, Végvári Tamás, Gero Gábor/Korbuly Máté, Blaskó Péter, Szirtes Ági, Ujlaki Dénes, Borbély Sándor, Stohl András.

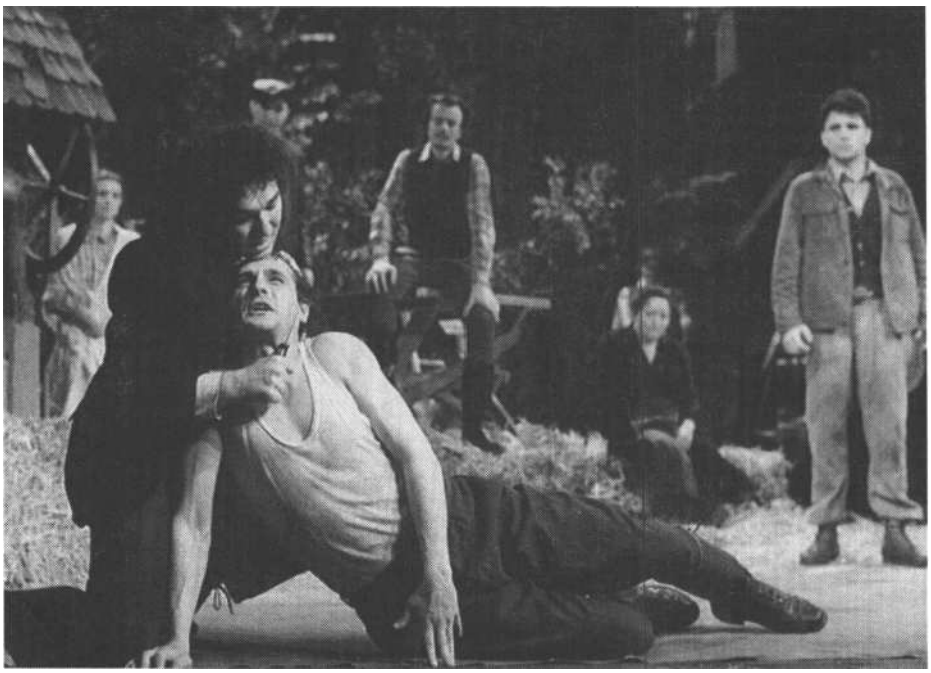
ZAPPE LÁSZLÓ

AZ EGÉRFOGÓ VISSZACSAP?

IVO BREŠAN: PARASZT HAMLET

Minthogy nem vagyok se rendező, se színigazgató, gyakran jut eszembe, hogy ha rendező vagy igazgató volnék, most Karinthy Ferenc Házszentelőjét venném elő. Hiszen a darab gyönyörűen példázza, hogy a dzsentroid mentalitás, az úri virtus, azaz az uralkodó osztály s főképp az uralkodó mentalitás simán túléli a rendszerváltásokat. Az ostobaság és az erőszak nem rendszerspecifikus. De minderre csak azért gondolok, mert nem vagyok se rendező, se színigazgató. Ha az lennék, biztosan tartanék attól, hogy szándékomat félreértik, hogy a nézők egyszerűen az imént letűnt rendszer bírálatát, szidalmazását vennék csak észre. Nem lenne akkora önbizalmam, hogy elhiggyem: olyan előadást tudnék teremte-ni, amely nem a múlt kommunista vezetőiről szól-na, hanem azokról az emberekről, akik mindig csak felhasználják az éppen kurrens ideológiát, de lényegében attól függetlenül bármely rend-szerben megragadják a hatalmat itt, Európa keleti felében.

Babarczy Lászlónak volt bátorsága ehhez. Csak éppen Ivo Brešan darabját, *a* Paraszt Hamletet vette elő, amelyet egyszer már megrendezett - egyébként ugyanabban az esztendőben, 1979-ben, amikor Karinthy Ferenc darabját is bemutatták -, igaz, nem kőszínházban, hanem



Jelenet a kaposvári Paraszt Hamletből (Ilovszky Béla felvétele)

a boglári Vörös kápolna előtti szabad térben. Brešan Hamlet-parafrázisa, illetve az, ahogyan Donja Mrduša megye Blatusa falujában a Hamletet előadják, a frissen berendezkedő kommunista hatalomról szól, s korábbi előadásában nem is hallhattunk ki belőle igazán mást. Legfeljebb tudhatta, aki akarta, hogy azért Mate Bukara jelszavai, mindig az adott pillanathoz igazított primitív pártzsargonja nem azonosak a rendszer élméletével. A figura gyakorlata persze nem nagyon különbözött a nagypolitikáétól. A mű azonban akkor is szólt arról a mélységesen mély ostobaságról, elmaradottságról, megfélemlítettség-ről, kiszolgáltatottságról, amelyben minden esz-me, ideológia eltorzul, csakis hatalmi, manipulatív eszközként, a sötétségben, igénytelenség-ben élő, a napi robotban szinte öntudatlanul tengődő tömeg megtévesztésének, elnyomásának eszközeként létezhet.

A mostani kaposvári előadás a réginél is hangsúlyosabban szól erről a balkáni elmaradottságról, durvaságról, civilizálatlanságról. Brešan darabja ugyanis több szálon fut. Lebonyolódik nagyjából, fővonalaiban az eredeti Hamlet története, folynak a Hamlet előadásának próbái, s közben lejátszódik a szereplőkkel egy ottani, falubeli eset is, amely nagyon hasonlít a dán királyfiéhoz. Ebből szinte automatikusan következik, hogy az egérfogó visszacsap. Nem Hamlet állítja ugyanis a csapdát, hanem a szövetkezet elnöke, aki egyben a falu párttitkára is, amikor mérhetetlen ostobaságában és elbizakodott gőgjében színházi előadás szervezésére vetemedik. Legfeljebb a tanító gyanúsítható azzal, hogy nem véletlenül osztotta Claudiust a helybeli kiskirály, Gertrudot az özvegy kocsmárosnéra, Poloniust az elnök és titkár hűséges csatlósára, a népfrontelnökre, Opheliát pedig a lányára, aki szerelmes egy hamis váddal börtönbe zárt ember fiába. S erre a fiúra jut természetesen Hamlet szerepe.

Csakhogy Európának ezen a felén az egérfogó bármerre nyíljék, nem fog semmit. A leleplezésnek, az igazságnak nincs jelentősége, nincs szerepe. Senkit sem érdekel igazán, semmi sem következik belőle. Veszett részegségbe, vad táncba, trágár nótázásba fullad a tragédia. Nincs a dráma végén tömeghalál, csak őrjöngő kóló. A bűn, a világ kifordulása nem pusztítja el sem azokat, akik kifordíto ták, sem azokat, akik helyre akarnák tolni. Csakis vétlen, balek áldozatok vannak. A sikkasztásért ártatlanul elítélt, a börtönben öngyilkos lesz, a falu bolondja pedig annyira beleéli magát a viharos eseményekbe, no meg a mulatozásba, hogy izgalmában felakasztja magát. Nincs katarzis, nem tisztul meg a világ a bűnösöktől, és nem tisztul meg nézői lelkünk sem. De jól az eszünkbe véssük Mate Bukara el-ragadtatott szavait arról, hogyha monarchia len-ne, akkor is ő lenne itt a király.

Régmúltból való szöveg könnyen igazítható mai mondanivalóhoz. Szinte magától értetődik, hogy kell lennie időszerű olvasatának. A közelmúltról szóló drám esetében ez nehezebb. Babarczy azonban n mcsak, s talán nem is elsősorban, politikai d ámát rendezett, hanem emberi történetet is. Nemcsak politikai szimbólumok jelennek me a színen, nemcsak az adott hatalmi-hierarchik s rendszerben elfoglalt pozíciók tűnnek fel. Hanem emberek, akik ebben a világban élnek, szenvednek, s éreznek mindent, ha nem is értenek semmit. Szinte statisztai szerepekben a színház kitűnő epizodistáit láthatjuk. Tóth Béla vezeti a férfiak karát, s mellette egy-egy karaktert formái meg Csapó György, Gőz István és Simon Mihály. A parasztlányok közül fontos szerepe van Nagy Marinak, aki ismét remek - néma - alakítást nyújt; apránként véteti észre magát, amint megformálja a bolond lányt, akire az előadás csattanója vár. Kristóf Kata és Németh Judit főképp egy énekes-táncos betétből bontja ki azt a félöntudatlan nemtörődömséget, amely ezt a társadalmi közeget jellemzi.

Kelemen József szinte főszereppé avatja a falusi tanító alakját. Az értelmiségi megalkuvás minden fajtáját, fázisát eljátssza, s közben folyvást dühödten tiltakozik a teste, a lelke egyaránt. Szalma Tamás Bukara-Claudius szerepében nemcsak dölyfös demagóg és dörzsölt manipulátor, de a kocsmai verekedések békebírójának szerepét is jól érti. A lázongó Hamletnek sorozatban kínált kegyes megbocsátásával mindinkább eljelentékteleníti annak vádjait, családi veszekedések, ivóbeli késelések szintjére süllyeszti le az erkölcsi kérdéseket. Molnár Piroska eleven kedéllyel tölti ki a Gertrudot játszó, terebélyes özvegy szerepét, Szula László mint népfrontelnök és Polonius főképp a fel-felhorgadó, de mindig elszunnyadó lelkiismeret-furdalást érezteti, Bacsa Ildikó a legénnyel évődő, férj után sóvárgó parasztlány sablonjából fejleszti ki Andja-Ophelia besugótragédiáját. Sztarenki Pál együgyű dühöket és félelmeket jelenít meg a Laertes szerepét játszó szövetkezeti bizottsági elnökként, Rázga Miklós pedig mint kommentátor, aki a faluból egyedül látta valaha Zágrábban az igazi darabot, az átértelmezés alaphangját adja meg. Lelkes, naiv és végtelenül ostoba. Mindent a legközvetlenebb biológiai oldaláról szemlél. Törköly Levente viszont a falusi legény elemi szenvedélyeibe az igazi dán királyfi gyötrődéseinek mélységét csempészi bele olykor.

Szegő György díszletében egy népszínművet is el lehetne játszani, s éppen a stilizált naturalizmus paradoxonával járul hozzá a groteszk tragédia hatásához. Ugyanaz igaza Hevesi András által összeállított zenére, valamint Szigeti Szilvia figurákat jellemző öltözékeire is.

Ivo Brešan: Paraszt Hamlet (kaposvári Csiky Gergely Szinház)
Fordította: Sády Erzsébet és Eörsi István. *Versek:* Eörsi István. Zene: Hevesi András. Díszlet: Szegő György m.v. *Jelmez:* Szigeti Szilvia. *Világítástervező:* Bányai Tamás. Segédrendező: Hunyadkürty György és Hornung Gábor. *Rendezte:* Babarczy László.
Szereplők: Szalma Tamás, Szula László, Bacsa Ildikó, Molnár Piroska, Sztarenki Pál, Törköly Levente, Kele-men József, Rázga Miklós, Csapó György, Gőz István, Tóth Béla, Simon Mihály, Nagy Mari, Kristóf Kata, Németh Judit.

SZŰCS KATALIN

MARAD A MŰSORFÜZET...

CSEHOV: CSERESZNYÉSKERT

Nem tudom, a román vendégrendező, Victor-Ioan Frunzá maga választotta-e a darabot, vagy Csehov *Cseresznyéskert*jének megrendezésére szólt a Nemzeti Színház meghívása. Nincs különösebb jelentősége ennek az előadás értelmezése szempontjából, pusztán azért érdekelne, mert a színpadon látottak alapján számomra rejtély maradt, miért éppen ezt a darabot vitte színre a vendégművész. Ha így szólt a megrendelés, akkor persze érthető. Ezt a gyanút látszik egyébként alátámasztani a színház direktorának, Ablonczy Lászlónak a műsorfüzetben olvasható kérdése: „Egy új igénybejelentéssel munkáját kezdő színháznak, húsz esztendeje, hogy Csehovot játszott, ugyan mit jelenthet a Cseresznyéskert?" Ez az, amit viszont az előadás alapján én nem tudok megfejteni.

A nézőt fogadó s a forgószínpadra épített díszlet (az ugyancsak vendég Grand Adriana munkája) mint látvány meghökkentő és töprengésre késztető. Metaforái viszonylag könnyedér feloldhatók ugyan, marad azonban a kérdés, vajon hogyan fognak a színészek az egymás hegyére-hátára hordott, ember és állat formájú torzók, bútorok, biliárdasztal, szekrény, kövek és egyéb, meghatározhatatlan formájú kacatok között mozogni, játszani. Mielőtt azonban erre megkaphatnánk a választ, újabb ámulatot okoznak az ugyancsak Grand Adriana tervezte jelmezek, amelyek jelentésének kihámozása már korántsem olyan könnyű, minta díszleté. Az ugyanis könnyen belátható, hogy egy élet kidőlt-bedőlt relikviái s a szobortorzó-kompozíciók, a lombtalanul magasba nyúló, emberi karokat idéző fák álomvilágot mintáznak, vagy inkább rémálomképet, emlékképeket. azt az asszociációs bázist, amit Frunzá számára a darab hangulatilag jelent. De hogy mivégre az absztrakt festészet és a geometria elemei ihlette ruhák?! (Azon túl, hogy a mozgást szemlátomást akadályozzák?! Meglehet persze, hogy ez a mozgásbeli korlátozottság, ez a kényelmetlenségérzet is csupán eszköz a darab közvetítette világ érzékivé tételére.) Mindenesetre Grand Adriana színpadán a díszlet

Grand Adriana díszlete a Cseresznyéskerthez

Sinkovits Imre (irsz) és Béres Ilona (Ranyevszkaja) (Koncz Zsuzsa felvételei)

nem játéktérként, nem eszközként, hanem a dráma ihlette, véghangulatot sugalló képzőművészeti alkotásként funkcionál - bár annak meglehetősen közhelyes -, ugyancsak erősen nehezítve, kényszeredetté, egyszersmind koncentrálttá téve a színészek mozgását. A Ranyevszkaját alakító Béres Ilonának például erősen kell vigyáznia, hogy hová lépeget a mesterséges göröngyök között, amikor pedig sikerül egy antik vonalú díszletelemen méltóságteljes tartását megőrizve megtelepednie, ugyancsak komoly erőfeszítésébe kerülhet hintázni ezen az e célra teljesen alkalmatlan, mert a padlóra élével támaszkodó ül alkalmatosságon.

Ranyevszkajáé lidércesnek mondható, múltba révedő álo világa tehát kézzelfogható, megismerhető, sz mben azokkal az emberekkel, akiknek a lelk ben, szívében, agyában él. Látszólag talán mé többet, mást is megtudunk róluk, mint amit Cs hov az ő rafináltan sokrétegű dialógusaiban sejteni enged. Frunzá rendezésében mintha a szereplők tudatalattija elevenednék meg, vetülne rá a külvilágra. Vélhetően ezért a nyomasztó, idillinek semmiképpen sem mondható emlékképek, a gyerekkort idéző poros kacatok; ezért találkozik és beszélget több ízben egy kislány és egy kisfiú képében gyermekkori énjével a testvérpár, Ranyevszkaja és Gajev; ezért jelenik meg nem csupán Ranyevszkaja szavaiban, de a színpadi valóságban is halott édesanyjuk alakja; és legfőképp: feltehetően ezért közeledik egy óvatlan pillanatban Petya

Trofimovhoz, meghalt gyermeke egykori tanítójához asszonyi fellobbanással Ranyevszkaja, s a szöveggel ellentétesen talán ezért közeledik fizikailag is egymáshoz Anya és Trofimov, miközben arról szónokolnak, hogy ők ketten fölötte állnak a szerelemnek. Aminthogy Dunyasa is nyilván ezért fetreng magát felkínálva Jasával, aki viszont éppen arról prédikál, mennyire nem úri dolog, ha egy nő csak úgy odadobja magát valakinek. Kendőzetlenül megmutatkoznak tehát minduntalan az ösztönök, a vágyak, de ettől nem tudunk meg többet, mást a szereplőkről, mint eddig, csupán egyértelművé redukálva rágják a szájunkba egy lehetséges értelmezés néhány morzsáját. Mert hogy mi következik ezekből a mozzanatokból a darab egészére vonatkozóan - erre nincs utalás. Ahogyan arra sem, hogy a megszokottól eltérően a Peremartoni Krisztina megformálta Varja miért nem emlékeztet a legkevésbé sem egy vénkisasszonyságra ítélt zárdaszűzre; miért veri öklöllel, brutálisan az idő előtt megjelenő s ezzel fájdalmas emlékeket felkavaró Trofimovot; s hogy mit kezdjünk ezzel a szöveggel ellentétben nem szánalmas külsejű, nem pápaszemes, ellenkezőleg, Végh Péter személyében villogó tekintetű, lobogó hajú Trofimovval vagy az alig leplezetten hideg és szeretettelen Ranyevszkajával? Netán az ő megjelenésük, viselkedésük is csupán a tudatalattijuk megelevenedése volna? S a szertefoszló álomvilág helyén örömmel ocsúdó, éledező realitásérzék maga a megtestesült „hurráoptimizmus"? Kik ezek az emberek, honnan és hová tartanak? No és mit kezdjünk emberileg a Sára Bernadette játszotta, múlt és tán jövő nélküli karikatúrával, Sarlottával, akiről csak éppen azt nem tudhatni ebben az interpretációban, hogy milyen ember karikatúrája, és főként hogy miért az? És akkor az öreg Firsz, Sinkovits Imre kabátján fityegő csengettyűket még nem is említettük.

Csak irigyelni tudom a színészeket, akik - meglehet - választ kaptak ezekre vagy hasonló kérdésekre a próbák során a rendezőtől, amikor „egy-egy emberi-színészi szerepsors a maga gyökereit kereste" - ahogyan a műsorfüzetben Ablonczy László fogalmaz. Nekünk maradnak az ugyancsak itt olvasható magvas gondolatok a darabról Strehlertől, Harag Györgytől, Brusteintől, Fergussontól...

Csehov: Cseresznyéskert (Nemzeti Színház) Fordította: Tóth Árpád. *Díszlet- és jelmeztervező:* Grand Adriana m. v., Zeneszerző: Orbán György. *Dramaturg:* Bereczky Erzsébet. *Játékmester:* Tatár Eszter. Rendezte: Victor-Ioan Frunza m.v. *Szereplők:* Béres Ilona, Hámori Eszter, m. v., Peremartoni Krisztina, Fülöp Zsigmond, Csíkos Gábor, Végh Péter, Mihály Pál, Sára Bernadette, Pathó István, Bartal Zsuzsa, Sinkovits Imre, Tahi József, Botár Endre, Kun Tibor.

FÖLDES ANNA

„CSAK NEM AZ ÉLETEM ILYEN ÉRDEKES?"

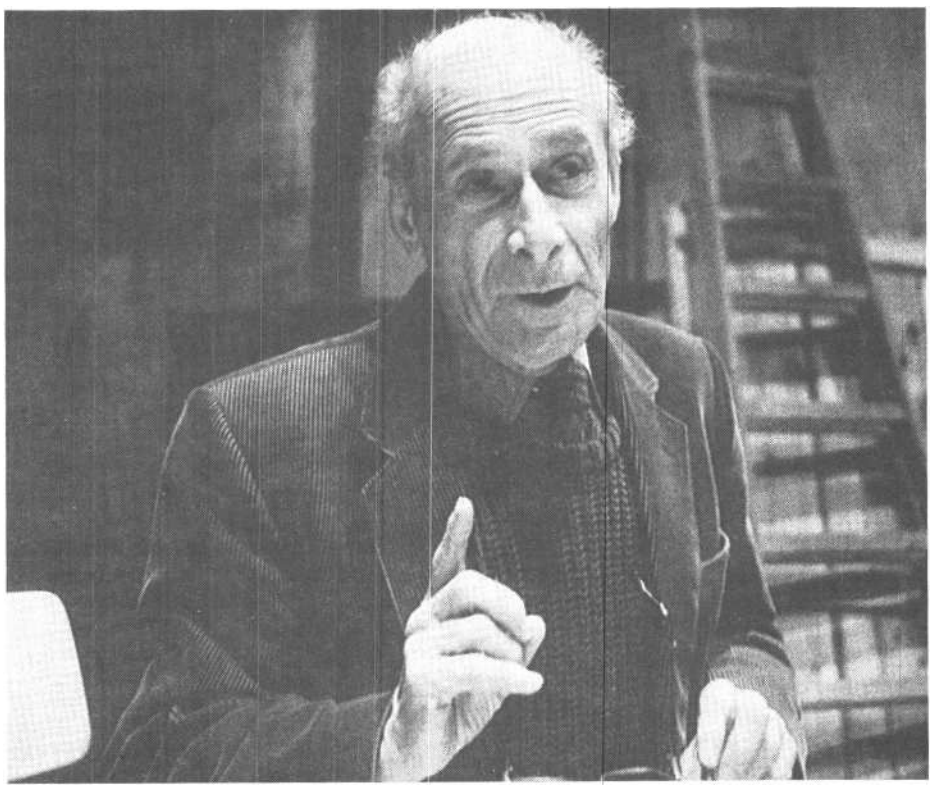
BARRY KYLE: ZÚZÓDÁS

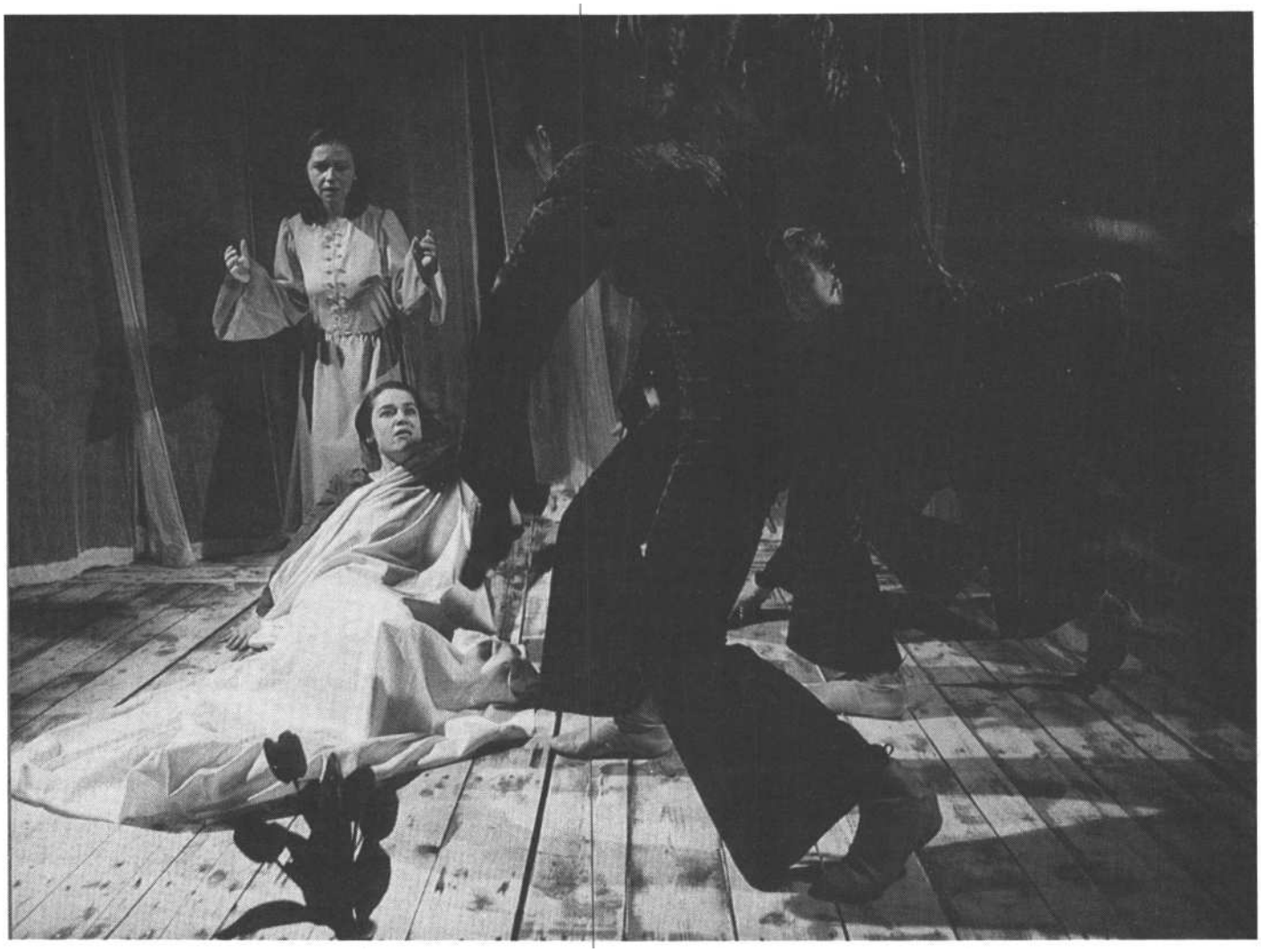
Barry Kyle Zúzódása nem szerepelt a Buda-pesti Kamaraszínház idei műsortervé-ben. Barry Kyle nevét hiába kerestem a Világirodalmi Lexikonban és a különböző Ki kicsodákban. Hírlapi forrásokból derült ki, hogy többesztendős liverpooli és yorki rendezői gyakorlat után, a Royal Shakespeare Company huszonöt esztendős újoncaként, bemutatkozásul vállalkozott a Sylvia Plath életéből és műveiből általa komponált dokumentumjáték megjelenítésére az 1973/74-es évadban. Az ősbemutatón a költő *Három* nő című rádiópoémájával együtt bemutatott álomjáték hírét, előadásának ötletét, majd húsz év után, az Izraelből érkezett magyar vendég, az akkoriban még Angliában élő Pártos Géza hozta el Budapestre. Az ő személye és a mű hőse (egyszersmind költői szövegeinek szerzője) jelenthették a garanciát a színháznak a merész vállalkozásra.

Merésznek nem a szerző ismeretlensége miatt mondanám a bemutatót, hanem mert költészettől elforduló korunkban alig képzelhető el veszélyesebb ölet egy (bármilyen emelkedett) *rendhagyó irodalomóránál.* Veszélyforrást jelenthet az a körülmény is, hogy hiába vált a bostoni születésű, de Cambridge-ben (is) nevelkedett nagy tehetségű amerikai költőnő tragikusan korai, önkéntes halála után legendahőssé - ez a legenda Magyarországon csak kevesek élménye. Ami pedig az életrajzi dráma szövetének súlyosabb részét alkotja: Plath lírája, érzelmek fűtötte, démonokkal viaskodó, metaforikus költészete - elmélyült olvasást követel, nem pedig színpadot.

Erre utaltak annak idején az ősbemutató kritikusai is, akik szerint a drámai dimenziókat nélkülöző, színvonalas felolvasás valójában nem váltott ki olyan emóciókat, amelyek a nyomtatott szöveggel való találkozás nyomán megszülethettek (Time), Még Michael Billington is meg-jegyzi - bár ő elfogadja és dicséri Sylvia Plath

***Pártos* Géza**





Jelenet a Zúzódásból (Koncz Zsuzsa felvételei)

verseinek színvonalas és látványos előadását -, hogy e költészet befogadásához időre és erőfeszítésre lenne szükség, és ez a közvetlen hatásra építő előadás valahogy úgy hat a nézőre, mintha robogó expresszvonatból gyönyörködnék a tájban (Guardian).

Nem kétséges, hogy Pártos Géza ennek a kockázatnak a tudatában választotta a Zúzódást. Barry Kyle biográfikus közelítése és tisztelettudó irodalmi antológiája nyilván csak kiindulópont volt számára, ugródeszka a képzeletnek. Pártost minden valószínűség szerint a démonokkal viaskodó, érzékeny és beteglelkű tehetségek (ismerős) tragédiája, Sylvia Plath verscímével élve „A bezárulás bátorsága" foglalkoztatta. A léttagadásával kezdődő halhatatlanság. Az *üvegbura* című megrendítő önéletrajzi regény idézett jelenettöredékeinél jobban izgatta a minden öngyilkosság nyomában felkavarodó miértek crescendója; az a kérdés, amit Pártos Domján Edit, B. Nagy László, Latinovits és oly sok más kortársa beteljesült tragédiája nyomán is feltett magának. És a válasz, bár Sylvia Plath amerikai világában környezetében másként jelenik meg, mélylé ektani szempontból, érzékenység tekintetében analóg: az elviselhetetlen elviselésére való al almatlanság.

Színpadi álomjá ék és irodalomtörténeti dokumentum - a ne látszólagos ellentmondást Pártos Géza kitűnő stílusérzékkel és rendezői fantáziával oldja fel. Sajátos módon megkönnyíti ezt számára a szer. nek azaz önkényes és nem is túlságosan erede i ötlete, amellyel három szerepre bontja Sylvia lath személyiségét. Valószínűleg nem én lehettem az egyetlen a nézőtéren, akiben ellenkezést, idegenkedést ébresztett ez az eljárás, amely a .kizofrénia didaktikus kivetítésének gyanújába keveredik, és amelyet az egyre divatosabbá optatott „három nővér"-motívum éppoly kevés.é indokolhat, mint a Sylvia Plath költészetére gyébként mélyen jellemző, megrendítő *Három ő* című kompozíció. Az előadás azonban - menet közben - lesze relte a néző ellenkezést; elfogadtatta, hogy Sylvia Plath szélsőségek közt csapongó alkatának, érzelmi gazdagságának megjelenítésére hárman fognak össze. *Három,* egy testbe *zárt lé*leknevében, *három hangon szólal meg egyetlen ember,* a létet igenlő és tagadó, megélni és felidézni is képes poéta. E magyarázat mellett szól az is, hogy az egymásra rímelő (meglehetősen fantáziátlan) ruhákban megjelenő színpadi Sylviák nem életkorban, nem funkcióban, nem is életkori különbségeik jelentősége okán, hanem leginkább még a világra való reagálásuk tekintetében különülnek el.

Az élményeit intellektuálisan feldolgozó, elbeszélő, emlékező Sylvia, a költő és saját sorsának súlyos lelki terheket hordozó krónikása: Venczel Vera. A derűs, naiv, az élet dolgaira közvetlenebbül reagáló, minden porcikájában lányos-asszonyos Sylviának (Csonka Ibolya) Kyle jóval kevesebb drámai lehetőséget kínált, minta színpadon is egyes számmal jelölt Sylviának (Murányi Tünde), aki a gyermekéveket és az anyaságot is fel-idézi, s tragikus érzékenységével az elviselhe-

tetlen üvegburába ütközik; ez az a Sylvia, aki az irodalmi köztudatban és a legendában is a legplasztikusabban van jelen.

De ők hárman együtt ebben a természetet meghazudtoló szellemi szimbiózisban is valóságosabbak, mint a körülöttük kavargó vagy tüllfüggönyök mögé rejtett, ritkán barátságos, többnyire taszító, s a szellem magaslatáról tekintve groteszk kisvilág, amelyet egyébként a makrokozmoszban otthonosabb költő nagyon is élesen, nőies precizitással és intellektuális iróniával lát. E képességének köszönhetőek az álomjáték disszonáns, szatirikus momentumai, a lírai lebegést meg-megszakító, realitásukban abszurd, remek zsánerképek, amelyek mellesleg kontraszthatásukkal stílusosabban illeszkednek a költői kompozícióba, mint a sablonszövegeket és irodalomtörténeti tényeket korrektül közlő narrátor (Cs. Németh Lajos).

A színpadon az is a valóság része, ami csak a költő (és a rendező) képzeletében született: a lángoló tulipánok színorgiája, a vésztjósló árnyak imbolygása, a táncoló méhek fenyegető zümmögése, a papírcsákós kritikusok torz vigyora. Ezeknek a Sylvia Plath életrajzában és költészetében gyökerező látomásoknak a megjelenítése - elmondva - riasztóan giccsveszélyes, Pártos azonban a közreműködő táncosok segítségével, sejtelmes világítással, esetenként némi iróniával elkerüli a csapdát. Ahol mégis beleesik, az éppen a kompozíció túlsó, ellenkező szélsősége, a színpadra telepített, közvetlen valóság. Amikor a hazai öngyilkospanteon fotós megjelenítésével, Latinovits és mások felnagyított fényképével didaktikussá szegényíti az előadás egyébként szuggesztív, magyarázatra nem szoruló üzenetét.

Mivel Barry Kyle költői oratóriuma konstrukciójában nem dráma, a népes szereplőgárdából kevesen kaptak igazán hálás szerepet. Pártos Géza színészvezető erényeinek hála, e korlátokon belül Holl Jánosnak (az apa) és Dunai Tamásnak (Ted Hughes, Sylvia költő-férje) sikerült sovány szövegéből körüljárható karakterszerepet formálni. Szellemes gúnyrajz kerekedett az Anyák Egyesületének összejöveteléből is.

Ennek ellenére attól tartok, hogy esztendők múlva, amikor *Az üvegbura* torokszorító feszültsége még mindig elevenen él bennünk, a Budapesti Kamaraszínház sikert érdemlő bemutatójának egyetlen momentumára, pontosabban vonulatára fogunk csak visszaemlékezni; arra, hogy Venczel Vera érzékeny, sorsával alig perelő és Csonka Ibolya telivér, bájos Sylviája mellett megszületett az a nőalak, aki túlnőtt a szövegkönyvön, aki nem Barry Kyle, hanem a versek Sylviája. Murányi Tünde, aki egyetlen. félelmetesen emelkedő, majd zuhanó ívbe szerkesztette a költő sorsát, s megőrzött gyermeki naivitása, riadalma ellenére elhiteti, hogy az ő lelkéből, kavargó szenvedélyeiből szakadtak ki azok a sorok, amelyek túlélik a kárhozatot. Figyelemre méltó a fiatal színésznő gesztusainak kifejező ereje; a lovaglójelenetben mosolyra fakaszt, az anyaság örömét idézve elérzékenyít, szerelmesen a telefonkagylót is átforrósítja, s a betegágyon néhány elcsukló szótaggal megrendít.

Ha Barry Kyle Pestre látogatna, nyilván Pártos Gézának és Murányi Tündének mondana a sikerért köszönetet. De csak azért, mert nem *hallaná,* amit mi: hogy Tandori Dezső költői magasfeszültséget érzékeltető, hiteles és leleményes fordítása a magyar fordításirodalom remeke.

Barry Kyle: Zúzódás (Budapesti Kamaraszínház)
Fordította: Tandori Dezső. *Díszlet:* Kentaur. *Jelmez:* Bartha András. *Rendezte:* Pártos Géza.
Szereplők: Csonka Ibolya, Venczel Vera, Murányi Tünde, Dunai Tamás, Réti Szilvia, Holl János, Illyés Mária, Szőke Pál, Horváth Ferenc, Kóti Katalin, Reisenbüchler Sándor, Mihók Éva, Lestyán Katalin, Cs. Németh Lajos.

SÁNDOR L. ISTVÁN

A LELEPLEZETT KOMÉDIA

MACHIAVELLI: MANDRAGÓRA

Játékszín Mandragóra-előadásán többször előkerül egy kis kötet. Machiavelli! - mondja jelentőségteljesen az egyik szereplő a könyvre mutatva. Mások értetlenül néznek, gyanakodva vizsgálgatják a könyvecskét, mely - úgy tűnik - magának a da-rabnak a szövegét tartalmazza. Ki ez a Machiavelli? Mi is van valójában ebben a műben? Reneszánsz életörömmel teli vígjátéknak tekinthető-e a szöveg vagy inkább keserű szenvedélylyel megírt komédiának?

Egy olyan világban élünk - gondolhatta Machiavelli a XVI. századi Itáliáról -, amelyber a tények és a látszatok összetéveszthetők, mert a morál nélkül maradt emberiség, az energikus, de pusztán az önérvényesítést célzó cselekvésekben tobzódó ember maga sem tud különbsédet tenni a hamisság és a hitelesség között. Talán nem is tartja fontosnak ezt a distanciát. „Az emberek annyira együgyűek és annyira a pillanatnyi szükség irányítja a magatartásukat, hogy aki csalni akar, mindig talál valakit, akit becsaphat és megtéveszthet" - olvassuk A fejedelemben, de mindezt akár a *Mandragórához* csatolható dramaturgiai értekezés kiinduló tételének is tekinthetjük. Ennek szellemében maga Machiavelli is megtéveszteni igyekezett olvasóit: súlytalan, kis csalatásokkal teli történetté alakította a minden értéket negligáló machináció keserű komédiáját.

Egy olyan világban élünk - gondolhatta Dan Micu rendező -, amelyben a látszatok egyre reménytelenebbül igyekeznek eltakarni a zűrzavart. A Játékszínben látható Mandragóra-előadás rendezője nemcsak a komédia mélyére nézett, nemcsak a felszín alatti rétegeket kutatta, hanem túl is tekintett a művön. Nemcsak a keserűséget látta meg a darabban, hanem egy szét-esett világ ábrázolására használta fel a drámát.

Ehhez elemeire bontotta a szöveget, és önálló, szuverén előadásegységként építette újra. (Inkább Mandragóra-variációnak tetszik a produkció, s nem interpretációnak.) Módszerében - s nem stílusában - sokban hasonlít a *Mandragóra* ezen színpadra állítása Taub János Plautus-rendezéséhez, A *hetvenkedő* katonához. Mindkét előadás szabadon kezeli a klasszikus szöveget, apró betoldásokkal, kiszólásokkal egészíti ki a választott fordításokat. A szereplők mindkét játékban időnként kívülállóként tekintenek a helyzetekre, ironizálják a szituációkat, szüntelenül a színpadi helyzet paradoxonaira hívják fel a figyelmet. Ezáltal a játék fontosabbá válik, minta megjelenített történet, a középpontba helyezett színjátszás fölébe kerekedik az irodalomtiszteletnek. A színház ebben az értelmezésben nem az illúziókeltés helyszíne, hanem a játék terepe. Nincsenek korhű jelmezek, miliőt festő díszletek, lényegében üres térben, kortalan (modern) ruhákban jelennek meg a szereplők.

Közös módszert említettünk pusztán, hiszen stílusában jelentősen különbözik a két produkció. A Taub-színház stilizációja a színész játékára épül. A testtartás, a gesztus, a mimika kinagyított pillanataiból születik az előadás sajátos játékmodora. Dan Micu inkább a helyzeteket ironizálja, idegen elemek beiktatásával a szituációk és a figurák abszurditását hangsúlyozza. Ligurio (Balkay Géza) és Callimaco (Alföldi Róbert) találkozását például egy kávéházba helyezi, ahol

Kézdy György (Nicia mester)

egyszer csak megjelenik egy kellékes, és elviszi a szék karfájára fektetett kabátot. Ki vagy? - kérdezi tőle Ligurio. Senki! - válaszolja amaz, s megy tovább a felöltővel. Mintha mi sem történt volna, folytatódik tovább a játék, de a kabát hiányából állandó ruhacserék, átöltöztetések következnek, s közben minden szereplő zavarodottan figyeli, melyik ruhadarab kié, ki kinek öltözik éppen, valójában melyikük melyik? Sirót (Margitai Ági) fiúszerepből nővé alakítja a rendező, megnövelve jelentőségét. Callimaco pótmamája Timoteusz barát szeretője lesz; Liguriónak viszont mintha az ellenlábasa volna. Amikor szembetalálkoznak, rutinszerűen sziszegik egy-másnak: Lotyó! Szemét! „Engedjétek hozzám az asszonyokat!" - mondja a női nem nagy kedvelője, Timoteusz barát. Megbízásáról is megfeledkezve simogatja Lucrezia (Jónás Rita) lábát, vetkőztetni kezdené a lányt, aki bár eleinte tiltakozik a terv ellen, hogy egy idegennel háljon, a jelenet végén, a belátás lendületében azonnal dobálná le magáról ruháit. Ne most! - kiáltanak rá többen.

Többször felbukkan az előadásban egy néma figura, egy bánatos, fehér arcú bohóc (Szokolai Péter). Azzal kezdődik a játék, hogy középen egy széken ülve hosszan, szomorúan néz a közönség felé. Máskor a trombitáját fújja. Ez mi? - kérdezi Nicia mester. Egyfajta zene - válaszolja Ligurio, s néznek tovább mindketten a semmibe. Máskor tükröt tart a bohóc a szereplők elé. Azok megnézi magukat benne, s azt kérdezik egymástól: te ki vagy? Én én vagyok! Az előadásban akkor ölte ek reneszánsz jelmezeket a szereplők, amikor a szöveg szerint álöltözetet vesznek magukra.

Mindezek a rés letek talán érzékeltetik Dan Micu rendezői eljárását, amely egyszerre bomlasztja és építi újra . darab elemeit. *A hetvenkedő katona* és a *Mandragóra* stíluskülönbsége mögött módszerbeli eltérés érzékelhető. Taub Plautus-rendezése elfogad a cselvígjáték konvencióit, Micu kételkedéssel szemléli ezeket. Azt érzékelteti, hogy az átve ések rendkívül átlátszóak. Csak a vak nem lá atja, hogy mi történik tulajdonképpen. Rendezésében fokozatosan lelepleződik a komédia Mi van, ha Lucrezia nem akarja bevenni az állítólagos mandragórafőzetet? - kérdezi Call maco. És hogy lehet, hogy Nicia mester nem is eri fel a fiút, amikor elrabolt olaszként a feleség: ágyába cibálják. Az események időnként meg is akadnak, nem működik pontosan a gépezet. Timoteusznak egyszer csak elfogynak az érvei, zavarodottan néz körül, majd az említett kö , vecskéből lesi ki a hatásos mondatokat Lucrezi meggyőzéséhez. Ligurio is Machiavelliből puskázva igyekszik elrendezni a lesben álló szereplőket. De semmi nincs a helyén. Dühöngve ord bálja: itt én vagyok a kapitány és a rendező! Majd a nézők felé fordul, szét-tárva karját. „És...?' - mondja, mintha azt kérdezné: mi van akko ? Majd idegesen lapozza a Mandragóra-kötetet hogy lehet, hogy semmi nem úgy van, mint . hogy itt le van írva? Végül mégis megszólal a gitárszó, folytatódhat a történet. De másnap reggel Nicia, Callimacót keresve, nyomatékosan kérdezi: hol a doktor? És a végén semmi kétségünk, hogy mindent tud. „Micsoda ember!" - mondja a becsapott férj fejcsóválva a fiúnak. Mindez ámuló elismerésként és szemrehányásként is értelmezhető. Machiavelli darabzárásában egy együgyűségére büszke ember hálálkodik, de az előadás Nicia mestere ezeket a szavakat saját balgaságának tudatával mondja ki. Lemondó gesztussal adja át a szobakulcsot Callimacónak, mintha a feleségét is átruházná rá. Ő maga pedig az anyósával, Sostratával (Borbás Gabi) vigasztalódik.

Micu tehát kritika alá vette a darabban teremtett (s az eseményeket alapvetően meghatározó) látszatokat, felülbírálta a komédia konvencióit, azt állítva, hogy mindezek sem emberileg, sem dramaturgiailag nem hitelesíthetők; Taub *Hetvenkedője* viszont épp ezeket a látszatokat teremtette újjá az önfeledt játék magával ragadó lendületével. Ez az eltérés nem a két rendező szemléleti különbségéből következik, hanem az előadások eltérő keletkezési idejéből. 1988-ban *A hetvenkedő katona* teljes joggal vállalta egy önelégült látszatvilág működésrendjének rekonstruálását, bízvást tüntethette fel a színjátékot (fogalmazzunk egyértelműbben: a ripacskodást) a világ lényegi meghatározójának. 1991 végén Dan Micu rendezésében egy szétbomlott látszatvilág nyomán támadt űr nyomaszt bennünket, amelyet a szereplők többsége fásult kiábrándultsággal vesz tudomásul. Teljes a zűrzavar.

Zavarodott alakok mozognak a bizonytalanul változó térben, ide-oda imbolygó falak között, Szorongva kergetőznek, fásult cselszövésekkel kerülgetik egymást. Kihasználják, felhasználják egymást, közben elveszetten is menekülnének egymáshoz. Ne hagyj magamra! - mondja Callimaco Liguriónak. - Félek! - Én is - válaszolja közömbösen a megszólított. A szereplők szándékaiban a közönségesség és az eszményi keveredik groteszk játékká, amely külső viszonyítási pontok, emberi mértékek híján csak a kóklerségben válhat egységessé. Valamennyien kényszereikből és ambícióikból építenek maguknak szerepeket, miközben zavarodottan figyelik, hol is vannak, mi is történik velük, kik is ők valójában.

Balkay Géza alakításában Ligurió mindent mozgat, de ritkán élvezi az intrikát. A legcinikusabb, de a legfájdalmasabb alak is az előadásban. Fölényesen figyeli a többieket, de végül csak ő marad magára. És én? - kérdezi, amikor mindenki párjára lel, s mint egy rossz litániát énekli el befejezésül a Shakespeare-szonettet: fáradt vagyok, ringass el, óh, halál.

Kézdy György Nicia mestere keserű iróniával figyeli, hogy a többiek a balek szerepét szánják

Margitai Ági (Siro) és Hollósi Frigyes (Timoteusz) (Koncz Zsuzsa felvételei)

neki, s végül szomorú bölcsességgel látja be: semmit sem érdemes kimondania abból, amit tud. Minek leplezné le magát azzal, hogy leleplezi a többieket? Így legalább ő is kiismerhetetlen marad.

Hollósi Frigyes Timoteusza önmagával sincs tisztában. Állandóan zavarodottan figyeli magát: már megint mibe keveredtem, már megint mit csinálok? Sóhajt egyet, s azt mondja magában: igen, ez vagyok én. Alföldi Róbert Callimacója nem szélhámoskodásra hajló hősszerelmes, hanem elveszettségében légvárakat ostromló, gyámoltalan fiú. (Jó látni, hogy a fiatal színész szabadulni látszik a túlfűtött alakok megformálása közben korán ráragadt maníroktól.) Jónás Rita Lucreziája egyik varázslatból a másikba esik, eddig sem tudta, kicsoda ő valójában, ezután sem fogja megkérdezni. (Sajnálatos, hogy a színésznő most is túlhangsúlyozza groteszk mimikáját, s az alakot most is egy eszelős gesztusaival ruházza fel.) Margitai Ági Sirója többet tud mindenkinél, de belátja: jobb, ha a háttérbe húzódik, úgyis az történik, amit maga is tenne.

Az előadásban ábrázolt, szétesett világ színpadi megjelenítése azonban esetlegességet mutat. Mintha a koncepciót rögtönzések, alkalmi ötletek sorozatával próbálta volna megtölteni a rendező. Nem elég koherens a produkció, a szétesettségnek nincs világos rendszere. A hangnemváltások sem épülnek az egész előadást átfogó hangulattá. Nem elég mulatságosak, nem igazán magával ragadóak az ötletek, a poénok. Az alapvetően jó teljesítményt nyújtó színészek is nehezen találják az egyensúlyt a triviális humor é az intellektuális bohóctréfa között. Néhol úgy tetszik, hogy csak alkalmazkodnaka rendezői elképzeléshez, de nem mindig érzik pontosan ajátékmodort. Stílusteremtő készséggel bíró rendező és tehetséges színészcsapat találkozásából ezúttal tehát a lehetőségeinél erőtlenebb előadás született.

Machiavelli: Mandragóra (Játékszin)
Fordította: Karinthy Ferenc. *Díszlet-jelmez:* Puiu Antemir. Rendezte: Dan Micu. *Szereplők:* Balkay Géza, Margitai Ági, Kézdy György, Borbás Gabi, Jónás Rita, Alföldi Róbert, Hollósi Frigyes, Szokolai Péter.

BUDAI KATALIN

CSAK A LÁTVÁNY

DIÓTÖRŐ - A KÉK MADÁR

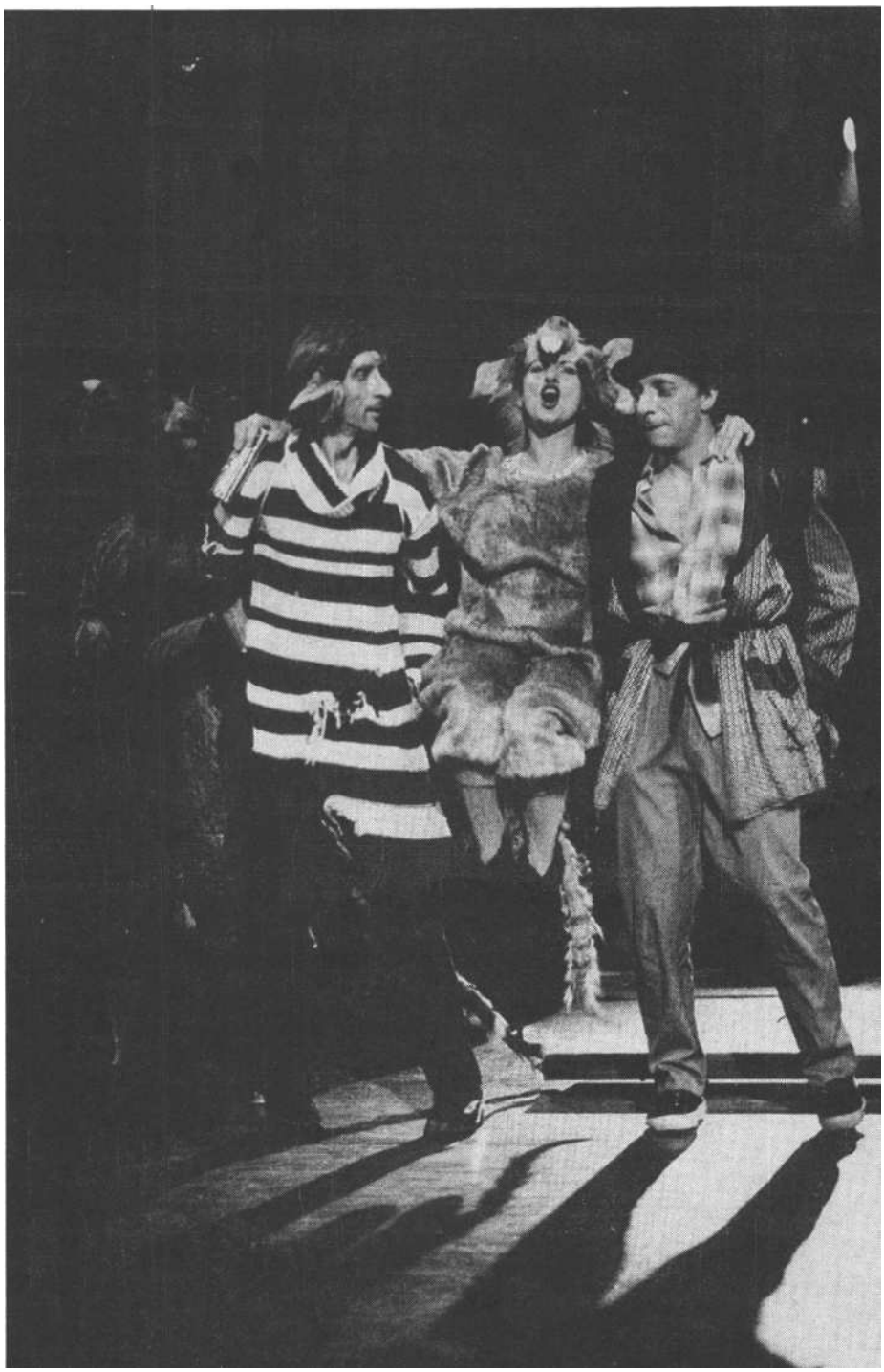
Szépség, látványosság, vígság, gyönyörködtető mesék - ezt ígérte két, karácsony környéki bemutató, egyik Kaposváron, másik Budapesten. Elsősorban a gyerekeknek, szünidőre időzítve. Nemcsak ez, de a klasszikus alapvetés s a várt, minőségelvű közelítés is egymás mellé sorolta a produkciókat, a Kapecz Zsuzsa és Gothár Péter átdolgozta Diótöröt és Maeterlinck A *kék madár* című művét; hiszen az Arany János Színház az új környezetben nívós művekkel, alkotótársakkal igyekszik erősíteni, Kaposvárról pedig nem tudunk nem jót várni, hiába, be-lénk ivódott.

Miért keltenek mégis zavarodottságot e jószándékú, gyermekeket mulattatni vágyó produkciók? Vagy kevésbé naivan: valóban a gyerekeket célozták meg, valóban az ő szívükre akartak hatni? Mert a felemás, fura végeredmények láttán még ez is megkérdőjeleződik.

Diótörő

Felújítás, néhány évvel ezelőtt már kedveskedtek vele a kicsiknek Kaposváron. Most új szereplők, pesti vendégjáték avatja bemutatóértékűvé a produkciót. Magára valamit adó család karácsony másnapján a Diótörő-balettra viszi el csemetéjét. Fülbemászó zene, megelevenedett, kedves báb, kicsiny ármánykodás: kész. Igaz, E. T. A. Hoffmann-nál, ennél a rejtélyes lelkű német romantikus írónál az emberi psziché riadtabban szűköl: de nincs olyan feldolgozás, amely ne tudná megszelídíteni vagy éppen eldurvítani, ám mindenképp elhomályosítani az eredőket.

Selmeczi György, a zeneszerző csak mottóul használja a Csajkovszkij-balettzene néhány taktusát: aztán végig szól valami, ami éppen az ő pályáját ismerve, elismerve, igencsak kevéske. Ritmikus, funkcionális akár: ám dúdolható, viszszaidézhető „slágernek" alkalmatlan. S a szöveg sem segít emlékezetessé rögzíteni a hallottakat - pedig „zenés játéknál", „mese-musicalnél" ez elengedhetetlen. Az is különös, hogy a műfajban (s lírában, prózában is) otthonos Kapecz Zsuzsa sem érte el saját legjobb színvonalát: „nem kapok - meghalok"-szerű refrének, „sajtocska, szalonna"-kiabálások, redukált párbeszédek s a földközeliséget jelezni hivatott „na, menjél csak innen"-felszólítások (közvetlen csatlakozással érkezve a Mohácsi-féle Dürrenmatt-darabból) fűszerezik a szöveget.



Hunyadkürti György, Varjú Olga és Lugosi György a Diótörőben (Fábián József felvétele)

S ezzel el is jutunk a fő gondhoz, a színpadi mű zavaros világához, Gothár Péter hol dezilluzionáló, hol túlzottan hatásvadász rendezői felfogásához. Itt az egérbirodalom bornírtságának érzékeltetése is folyik, ezért van szükség két „hajléktalan" csőlakó egér vagy egy vad „rocker"-egér szerepeltetésére, ezekre a szórakoztatónak szánt, mégis otromba magánszámokra.

Néhány momentum homályba vész: például hol is vagyunk és mikor. Nagypapa idejében és régimódi faházikójában vagy modern bérleményben? A ruhák - szellemesen - ez utóbbit sugallják, a környezet kevésbé. És mégis a látvány az, ami a soványka történéseken, felduzzasztott, vég nélkül szaporítható betétek monotóniáján túl tud lendíteni. Pauer Gyula (aki a jelmezeket is tervezte) a kinagyított, kétféle léptékű díszlettel meg tudta oldani azt, amire szöveg és játék nem volt képes: átemelt az irracionálisba.

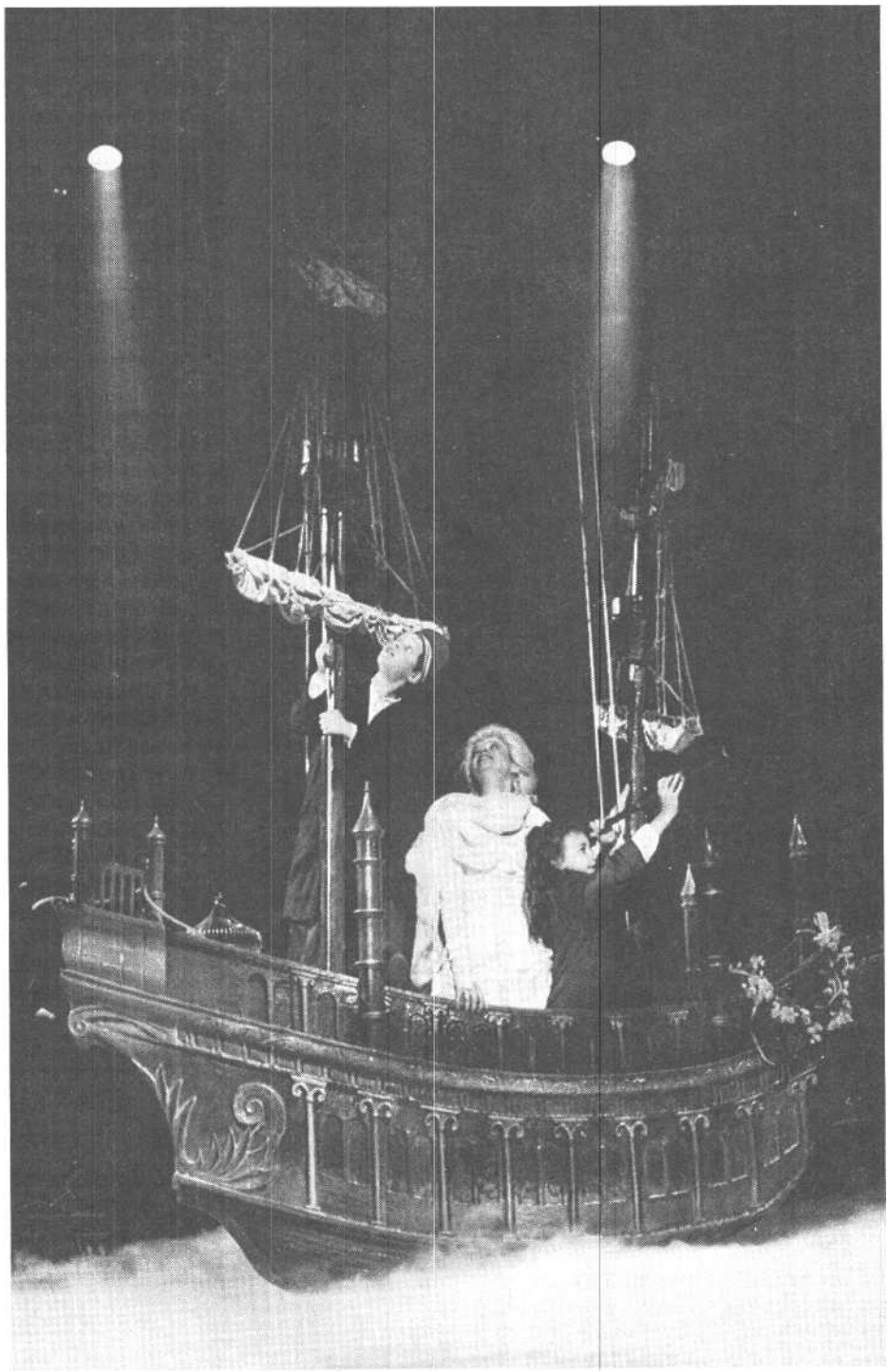
„És minden láb volt, csupa láb" - ahogyan Szabó Lőrinc Lócija látott: mindent alulról, mindent túlméretezettnek, úgy nő meg Pauer színpadán polc, ágy, hőmérő, ólomkatona, baba. Ez az igazi másik világ, a babák vetélkedő éjszakai magánélete, az ólomkatonák huzakodása: azaz a dolgok lelke, titkos élete. Ezt kéne valahogy tudni, ismerni; nem azt, hogy elképzelhető mikrofonba üvöltöző, bőr-ruhás egér is. Egyébként Maeterlinck is ezt akarta tudni és tudatni, ezért írta meg *A kék* madarat. Pauer is, Maeterlinck is hitte, hogy a gyerekek még képesek erre a látásmódra.

Titkok létezéséről itt jobbára revü- vagy kabarészinten értesítenek, persze biztos minőségben, technikai tudással, lendülettel. Hiába minden megszokott, bejáratott eszköz Molnár Piroska, Csákányi Eszter, Serf Egyed, Spindler Béla vagy Dánffy Sándor (az első szerep-osztás résztvevői ők) gazdag tárházából, vagy a frissen végzett Börcsök Enikő és Znamenák István temperamentumos tánca: vala-mi mégsem születik meg, *a Diótörő* nem töri fel a titkok burkát - hiába ölti föl végezetül egy kedves, gátlásos siheder, a „fiú a házból" hét-köznapi, szerethető alakját.

A kék madár

Valami nagyon „lenn marad" a szintén sokat ígérő Maeterlinck-műnél is. *A kék madár* - csak-úgy, mint a szerző többi, mára kissé megfakult, erősen lirizált drámája - nehéz „dió". Maeterlinck sem kifejezetten gyerekíró, legalábbis Donald-kacsa vagy He-man értelemben semmiképp. Olyan, mára már szinte eltűnt fogalmakat használ, mint emlékezés, a láthatatlan dolgok kitapintása, árnyak, otthoni meleg, öröm stb.

Szikora János vendégként rendezte meg a darabot. Fel is készült a feladatra: aggályosan precíz minden. Gyönyörű, megkomponált, pontos munka, alapos, körültekintő partitúrából dirigálva. Egyes megoldásai - a majdan megszülető gyermekek birodalma, a fák megjelenítése, a díszleteket húzó-vonó angyalka-fiúcska alakja, a nehéz bútordarabnak tetsző Éj asszony-palota, ez a Gaudi templomait idéző szekrény-katedrális - székhez szögezően lenyűgözőek. Horesnyi Balázs, a díszlettervező s az itteni munkájával bemutatkozó Velich Rita, a jelmeztervező ki-tűnően dolgozott. Csak mégis: a szemnek szól itt minden, a szöveg rétegei vagy maga az emberlét



Álomhajó A kék madárban
(Keleti Éva felvétele)

sehogy sem férnek el a színpompás, manierista-eklektikus zsúfoltságban. Éppen ezért sikerülnek legjobban az álomjelenetek: ott valóban a látvány az elsődleges; akció, kapcsolat másodlagos.

Meglepően járatlannak mutatkozik viszont Szikora a család, a kék madarat kergető két kisgyermek otthonának ábrázolásában. Egy vékony, ideges úriembert (Karsai István) látunk óraláncával és csibukjával vesződni, és egy tétova, ideges asszonyt (Maday Emőke) összevissza ugrálni, az indító, értelmetlen némajátékban. Képtelenek a gesztus szintjén érzékeltetni, hogy ennek a szegényes háznak, ahová az idén még karácsonyfa sem került, van meg-tartó, visszahívó ereje. *(A rendezői intenció szerint nincs. A szerk.)* Mindehhez időnként habanéra szól s egyéb, indokolatlanul összemixelt zenék.

A megszólaló, valódi mivoltát mutató Kutya, Macska, Világosság, Kenyér, Cukor, Víz és Tűz nem válnak igaz barátokká a két gyermek számára. *(Itt is* érezhető *a rendezői szándékosság. A szerk.)* (Még azon is elfelejtenek meglepődni, hogy a kéményből alászálló Berylune tündér a szomszédasszonyra hasonlít, sőt, hogy egyáltalán ott terem.)

Talán Csuja Imre az egyedüli - kétségkívül a leghálásabb szerepben, a Kutyáében -, aki él-ni, mozogni, egyedíteni mer a színpadon.

Rezdülések, egy-egy pillanat, egy-egy kép megkapó: de az amúgy is - gyerek számára kiváltképp - nehezen dekódolható filozófia: a hétköznapiság és az „ittlét" magasabb értelme közti feszültség felfejtetlen marad.

Hogy a szépséges látvány, illetve az elérhetetlen kék madár-gondolat önmagában is hatásos, azt az előcsarnokban kiállított gyerekrajzok mutatják. Mindazonáltal a két gyerekszereplő érintetlennek tűnik e tárgyban, noha a jelenlét szintjén jól teljesítenek, s legalább nem hercigeskednek. Érzékelhetően különösebb bensőséges magyarázat nélkül kell végezniük feladatukat, ami nem csekély: a spirituális és a materiális létezés közti távolság áthidalása. Még az apróbb hibák, az életkorukból adódó sajátosságok sem egyedítik teljesítményüket. Gyenes Péter, Thomka Zsuzsa, Szegedi Athina az általános hideg eklektikába illesztve nehezen tudják megőrizni bájukat, életszerű re-akcióikat, pedig láthatólag képesek lennének erre is.

Kissé sápatag szerzőnek tűnik Maeterlinck mára, kétségtelen: a századvég káosza nem rímeltethető pontosan a mi ezredvégi káoszunkra; de a közvetített értékek ama tesztelése, vajon ismerjük-e még, azaz ráismerünk-e még valamelyikükre: lényeges. Szikora János valamit valahol elveszített, elmulasztott közülük ez alkalommal.

Diótörő. E. *T. A. Hoffmann Diótörő* és *Egérkirály* című meséje *alapján* írta: Kapecz Zsuzsa, *Gothár Péter (kaposvári Csiky Gergely* Színház)
Díszlet-jelmez: P. uer Gyula m. v. *Zene:* Selmeczi György. Koreográfus: Gesler György. *Segédrendező:* Czeizel Gábor. Rendezte: Gothár Péter.
Szereplők: Börcsök Enikő, Németh Judit, Dunai Károly, Kelemen József, Dánffy Sándor, Törköly Leven-te, Hunyadkürti György, Szula László, Nagy Mária, Márton Eszter, Mclnár Piroska, Varjú Olga, Bezerédi Zoltán, Spindler Eéla, Helyey László, Magyar Attila, Csákányi Eszter, <ristóf Katalin, Serf Egyed, Lipics Zsolt, Rázga Mik ós, Pál Tibor, Tóth Béla, Csapó György, Tyeplik Béla, Gőz István, Kisvárday Gyula, Sztarenki Pál, Hoc László, Tóth Eleonóra, Bacsa Ildikó, Karácsony Ta ás, Tóth Géza, Kósa Béla, Cseszárik László, Ottlik Ádám, Lugosi György, Quintus Konrád, Znamenák István, Némedi Árpád, Szücs Ágnes, Karsai Edina, Kovács Zsuzsanna, Pálffy Zsuzsanna, Gráf Csilla, Szigethy Brigitta, Varga Anikó.

Maeterlinck: A kék madár. (Arany János Színház)
Fordította: Benedek Marcell. Díszlet: Horesnyi Balázs m. v. *Jelmez:* Velich Rita f.h. *Rendezte:* Szikora János m. v.
Szereplők: Gyenes Péter, Thomka Zsuzsa, Várhegyi Teréz, Csuja Imre, Földesi Judit, Frajd Edit, Kocsis György, Pasqualetti Ilona, Kisfalvy Krisztina, Kszel Attila, Karsai István, Maday Emőke, Szabados Zsuzsa, Kanda Pál, Major István, Hannus Zoltán, Kemény István, Kardos Róbert, Sáfár Zoltán, Janovics Sándor, Pille Tamás, Szegedi Athina.

KOMPOLTHY ZSIGMOND

HANGOK A SÚGÓLYUKBÓL

NEGYEDIK ESTE

Hőseink egy január 16-i, szolnoki Szép Heléna előadás másnapján gyülekeznek törzskocsmájukban, a Súgólyukban... De hát néminemű változások estek meg itt tavaly óta. Eltűnt a cigányhangászkar, viszont a tajvani tévéből lendületes rap-music zúdul a vendégek nyakába: irdatlanul kövér színes bőrű férfiak és nők böködik mutatóujjaikkal a képernyő peremét; az árakat beszorozták kettővel, egyidejűleg a választékot a felére csökkentették; fröccs nincs, csak palackozott bor. Miközben a megszeppent értelmiségi kvartett helyet foglal a tévé alatti asztalnál, két pincér arról beszélget, hogy „a Józsi tegnap majdnem ravatalra tette az új verdáját"

FURORICUS *(üveges* szemekkel *motyogja maga* elé) „La Vie parisienne..." Jézusom! Hova kerültem?! Je suis un szerencsétlen flótás!

FLEGMATICUS Ne szenvelegjen már állandóan! Inkább azt mondja meg, mit akar inni, tihanyi vagy hajósi cvejgeltet?

FURORICUS Mintha nem lenne édes mindegy... Úristen, inkább a cigányzene, mint ez a selyemgatyás EMSZÍ Hammer!

CRITICUS Jól van már, majd a jövő héten keresünk valami másik helyet.

PRUDENS Most meg én mondom, hogy teljesen mindegy. A Súgólyuk bennünk van.

FLEGMATICUS Nocsak. Ad notam Thomas Mann Doctor Faustus?! „Ahol te vagy, ott van Kaisersaschern?"

CRITICUS Ejnye, hogy fitogtatjuk a műveltségünket...

FURORICUS Tisztelt úr, eme jéghideg, fogínysorvasztó vörösbor fogyasztása közben ünnepélyesen felszólítom, hogy hallgasson! Maga csak hallgasson, tisztelt úr! Ezt a szolnoki kirándulást nem fogom elfelejteni magának.

CRITICUS Miért, talán nem maga a szenvedélyes Offenbach-rajongó?! Mit üvöltözik itt?!

FLEGMATICUS Elég volt! Csak nem fognak összeverekedni ilyen hülyeségek miatt?!

FURORICUS Hülyeségek... Jól van, megengedem. A „hülyeség hatványra emelése", ahogy azt egyik vezető kritikusunk idézte Karl Kraustól - többek közt velünk kapcsolatban is. De a vonatút, az már nem volt hülyeség. Fűtetlen fülkék, több évtizedes, levakarhatatlan kosz az ablakokon - helyjegyváltás kötelező! WC-papír helyett a vízöblítő berendezés működésének nagyméretű vázlata! *(Akár Tiborc,* az asztalon a fejét *görgeti)*

FLEGMATICUS Legalább megtudhattuk belőle a fojtószelep rendeltetésszerű üzemeltetésének elvi alapjait...

PRUDENS Továbbá az egyik budifeliratból értesülhettünk egy „néző" véleményéről, aki szerint „a legmocskosabb cég a MÁV!"

CRITICUS Azt elfelejtette megemlíteni, hogy egy másik állampolgár még odabiggyesztette: „és a kormány..." Látom, megzápult a hangulat. Hogy kissé felvidítsam és egyidejűleg ama esti beszélgetés tárgya felé tereljem magukat, engedjék meg, uraim, hogy feltegyek egy találós kérdést önöknek! Mi a különbség Kalkhasz és egy savanyú uborka között?

FURORICUS Téved, ha azt hiszi, hogy kérdésével újabb őrjöngési nagyrohamba fog hajszolni. Metsző gúnnyal vágom arcába a választ: a különbség annyi, hogy a savanyú uborka sós, míg Kalkhasz ellenben jós! És most tessék, uraim, akinek van még elég bátorsága nevetni!

FLEGMATICUS De hát Criticus semmi mást nem tett, mint idézett a Schwajda-féle Szép Heléna-szövegből. És egyidejűleg nagyon finoman érzékeltette az előadás szellemi nívóját is.

PRUDENS Nono. Azért ne legyünk teljesen igazságtalanok. Az említett találós kérdés egy spártai vetélkedőn hangzik el, így azokat a közállapotokat jellemzi, melyekben egy ilyen bárgyú kérdés egyáltalán feltehető. Az egész agytorna, amolyan belső jellemzésként funkcionál: íme, lássa mindenki, hová süllyedt a műveltség Hellászban. Spártában mindenki idióta. Hülyék a királyok, a görög mitológia dicsőséges hősei, hülye a papság és az arisztokrácia, az egész államgépezet a végletekig elbutult, és tökfejek gyülekezetévé vált már maga az egyszerű nép is, hiszen az összes kérdés megválaszolására csak egy messziről jött idegen, az álruhás Parisz képes. És mivel tudjuk, hogy Offenbach szatírája már születésekor, vagyis a második császárság korában sem a görögségre, de saját társadalmának romlottságára, irányult...

CRITICUS ...akkor levonhatjuk a végkövetkeztetést, hogy a Schwajda-féle szolnoki változat meg a mai magyar közállapotokat kísérli meg kigúnyolni, kritikailag ábrázolni? A magam részéről ebben a törekvésben látnám az előadás egyetlen célját és értelmét.

FLEGMATICUS És erre a Meilhac-Halévy által írt kanavász sokszorosan megadja a lehetőséget. Hangsúlyozom, hogy kanavászról és nem egyszer és mindenkorra véglegesre írt színdarabról van szó. Az ilyesfajta színjátszásnak legfőbb éltető eleme az aktualitás. A naprakész szellemiségnek a zsinórpadlásig át kell járnia a színpadot. Valamiféle nyilvános újságírás ez, a rikkancslelkület megformáltsága, a nagy boulevardok örök csatangolójának apoteózisa. Erről a problematikáról elolvashatják Walter Benjamin mestertanulmányát: Baudelaire Párizsa a második császárság korában.

FURORICUS Baudelaire, Benjamin, a nagy boulevard-ok... Mon Dieu, miről beszél maga?! Nem akarna egy kicsit körülnézni? De hagyjuk Budapestet, maradjunk, ha maguknak jobban tetszik, Szolnokon. Hát mi köze lehet ennek a városnak, de mégis tqvábbmegyek, ennek az országnak Offenbach korának zseniális frivolitásához, agyafúrt szellemi szeszeihez, egész kolosszális modernségéhez? Nem, tisztelt uraim, ahhoz, hogy Offenbachot előadjuk, hogy képesek legyünk átvenni, és akár a legcsekélyebb módon adoptálni körmönfont cinizmusát, gall-zsidó rafinériáját, nos, mindezekhez egy egészen más pszichéjű és szociologikumú társadalom szükségeltetik. Ott és akkor, abban a társadalomban túltengett az egészség, oly mértékben, hogy képes volt bevallani és a nyilvánosság elé hurcolni lappangó betegségeit is, és vállalta, hogy esténként legalább kéozeletben felfeküdjön az offenbachi színpad kinálta pszichoanalitikus díványra. A „magatokon röhögtök!" gogoli kiáltása minden szatirikus érzület alapja kell legyen; egy valamennyire ép lelkületű társadalomnak képesnek kell lennie arra, hogy becsületes módon kiröhögje önmagát.

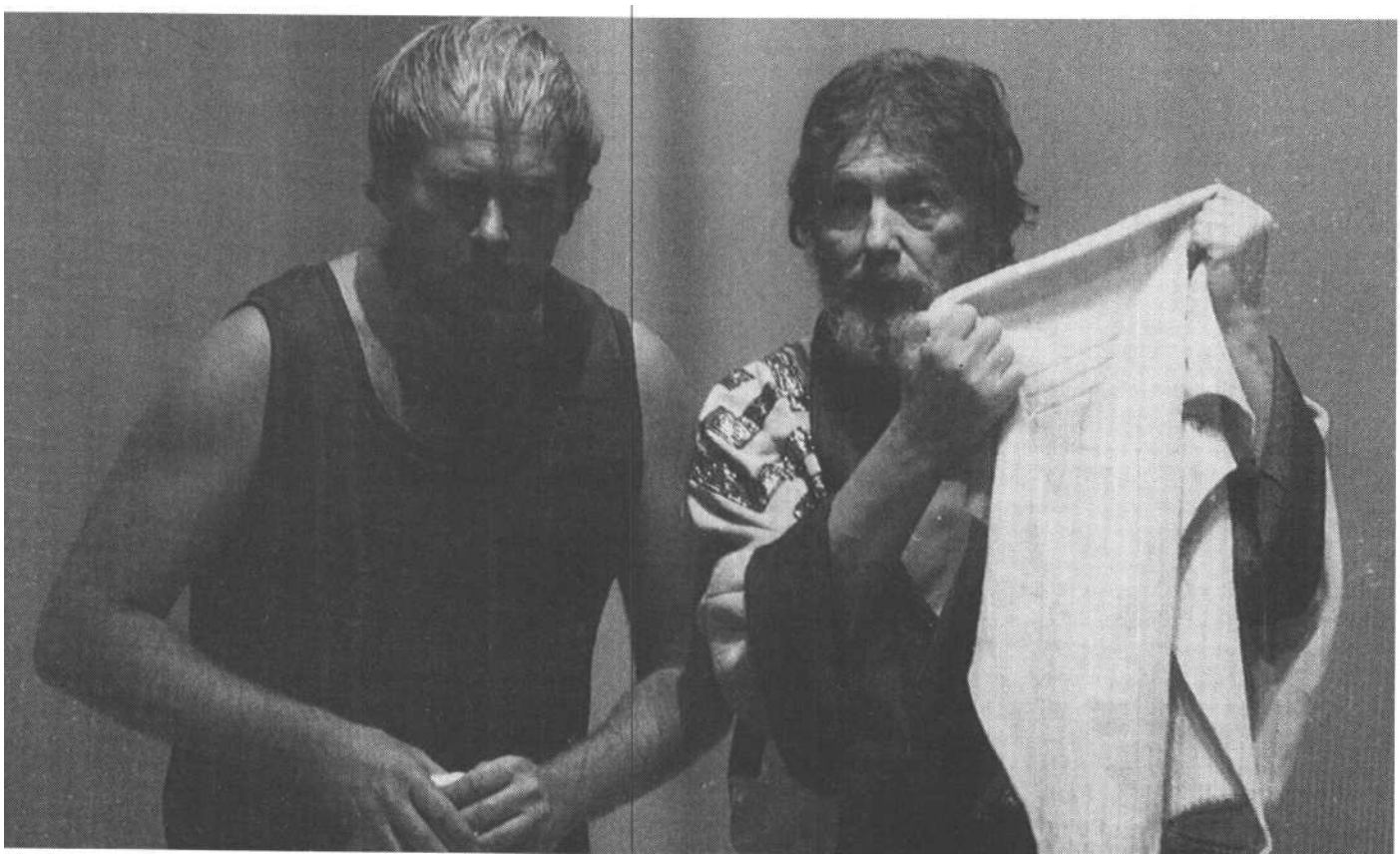
CRITICUS Ez persze cinizmus, ki is tagadhatná?

FURORICUS Cinizmus, persze hogy az, de ez nekem vigasz! Hiszen vala-milyen módon mégis garantálja egy velejéig modern társadalom működését.

FLEGMATICUS És maga szerint, ha jól sejtem, itt van ez a velejéig hígmély magyar, végletekig frusztrált, betegesen öncsaló, ábrándkergető, a délibábok hőseit szakmányban előállító, azokat tárt karokkal váró, de egyidejűleg azonnal meg is gyilkoló, zsákutcás fejlődésű, a különböző fasizmusok által megalázott és megszomorított, önmagát és szerepét egyszerre alá- és fölébecsülő, az arányérzék kóros hiányában szenvedő, egyszóval súlyosan egészségtelen magyar társadalom. Nos, ha igaza maga maszkjában előadott ariettám, akkor le kell vonnunk a végkövetkeztetést: ez a jelenlegi magyar világ nem alkalmas szellemileg arra, hogy Offenbach szatirikus irányával azonosulva nevetve váljon meg nemhogy múltjától, de bármitől.

FURORICUS Lelkemből leledzett Flegmaticusom! Magánbeszéde után oly mértékben megbízom önben, hogy felszólítom: közölje helyettem a pincérrel, hogy a vörösbort, kivéve persze a Beaujolais-t, 16-18 Celsiusfokra temperálva kelletik felszolgálni.

CRITICUS A tárgyra, uraim, a tárgyra! Nagy vonalakban egyetértek magukkal, de továbbra is azt gondolom, hogy egy bátor és radikális, szemérmetlenül aktualizált szöveggel kísérletet kellett volna tenni a mai magyar állapotok szatírájának megrajzolására. Így Schwajda mindössze annyit állít, hogy a Spártát vezető emberek hülyék, vagyis a magyar kormány sem Einsteinek gyülekezete. Maguk azt állítják, hogy



Ujlaki László és Győry Emil a Szép Helénában (Ilovszky Béla felvétele)

offenbachi szatírára Magyarországon esély sem mutatkozik - ezt én túlzásnak és féligazságnak érzem. Ha netán Spiró megírta volna Legújabb Zrinyiászát, lehet, hogy most másképpen beszélnének.

FLEGMATICUS De nem írta meg...

PRUDENS Tudja, Criticus, hogy ki próbálta megvalósítani azt, amire naga oly mértékben vágyik? Nem volt az más, mint Gáspár Margit, az Operettszínház igazgatónője 1949-1956 között. Ez a szellemes hölgy valóban Offenbachból indult ki, amikor lefektette a szatirikus hajlamú zenés színház hármasszabályát: 1. realizmus, 2. szatirikus hajlam, 3. opt mizmus. Íme, pedig programja: „Vissza kell vezetni az operettet arra *az* út-vonalra, amelyen mint zenés-mókás műfaj kétezer éven át haladt. Viszsza kell vezetni természetes mecénásához, a néphez."

FLEGMATICUS Ez zseniális! Gondolom, mindenki hasát fogva röhögött, amikor a kopasz-köpcös kis Rákosi maszkjában egy túlkapásairól híres vidéki párttitkár jelent meg a színen.

PRUDENS Hát, sajnos, nem egészen így történt. A saját társadalmának szatirikus ábrázolása nem fért bele az ambíciózus igazgatónő szír házi terveibe. Így aztán Offenbach *Gerolsteini* nagyhercegnőjének átigazított változatában a Marshall-tervükkel csúfos kudarcot vallott imperialistákon nevethetett a közönség. És akkor még nem beszéltem a magyar „termelési operettekről." Így aztán nem volt mit tenni, 1954-ben be kellett mutatni a *Csárdáskirálynőt.* Bóni gróf avas és acél országában is elpusztíthatatlannak bizonyult.

FLEGMATICUS Vagyis történeti visszatekintése is csak minket igazcl. „A Champs-Elysées Mozartja", ahogy Rossini nevezte, örök idegen maradt hazánk táján.

CRITICUS Mindamellett ebből a frivol Mozartból nem sokat érzékelhettünk a szolnoki előadás során. A szedett-vedett zenekar több sikertelen kísérletet tett néhány tonikai akkord megszólaltatására, aztán megadták magukat saját dilettantizmusuknak. Se énekelni, se táncolni nem tudó színészek - hiányoztak egy zenés színházi előadás alapfeltételei.

PRUDENS Emlékeznek? A mellettem ülő fiatal párocska - ketten együtt nem voltak harmincévesek - a második felvonás közepén hirtelen felugrott, és kisietett a nézőtérről.

FLEGMATICUS És én nagyon remélem, hogy szeretkezni rohantak.

FURORICUS Így aztán a szolnoki előadás után együtt kiálthattuk a Költővel: „A Tisza parton mit keresek?" La vie parisienne - ez több, mint egy jelzős szerkezet, ez több, mint egy Offenbach-operettcím, ez a modern világ formává dalolt édes-katasztrofális látomása: „le galop infernal." *(Könyvet ránt elő a zsebéből)* Ahogyan azt a 19. század legnagyobb francia írója megfogalmazta: „A korai hideggel a reggeli napfény is be-áramlott. Mindenki csodálkozva kiáltott fel, aztán csönd lett. A sárga gyertyalángok már haldokoltak, megrepesztve tokjaikat; a padlón mindenféle szalag, virág és elszórt gyöngy hevert, a tükrök alja csak úgy ragadt a puncs és a frissítők nyomától; a falikárpit csupa szenny volt, a jel-mezek gyűröttek, porosak; a hölgyek hajfonatai ziláltan csüggtek a vállukra, s a málló arcfesték mögül, amely egybeolvadt a verejtékkel, sápadt arcok tűntek elő, pislogó, vörös szemhéjjal."

Flaubert szavain fellelkesülve felugrálnak az asztaltól, és rázendítenek az „Orfeusz" híres pokolgaloppjára, miközben a dermedt pincérek sorfala közt kikánkánoznak a végsőkig lezüllött vendéglátóipari egységből. És még sokáig visszhangzik az éjszakai utcán:

Ce bal est original,
D'un galop infernal
Donnons tous le signal
Vive le galop infernal!

PETER BROOK

AZ ÖRDÖG NEVE: UNTALOM

BESZÉLGETÉSEK AZ ÜRES ÉRRŐL

1991. *március* 9-én és *10-én a francia kulturális minisztérium* szervezésében *találkozásra került* sor a *vincennes-i* Cartoucherie-ben, *Ariane Mnouchkine Napszínházának székhelyén Peter Brook* és *egyes francia gimnáziumokban* színházi és *drámaírási* ismereteket *oktató művészek* és *pedagógusok között. A* beszélgetés BrookAz üres tér *című könyvéből* indult ki, *amely a* szóban *forgó osztályokban* érettségi tétel.
A *kétnapos találkozó* anyagát *1991-ben jelentette meg a* Cahiers *Théâtre/Éducation sorozat.*

Első nap

A tapasztalat tanított meg rá, milyen jelentőségteljes kapcsolat alakul ki egy beszélő személy és az őt hallgató csoport között - és ilyen kapcsolat mosta miénk is. Az üres tércímű könyvem azokon az előadásokon alapult, amelyeket egy angol egyetemen tartottam. Egy szép napon ott találtam magam egy dobogón, szemközt egy nagy, sötét üreggel, amelynek mélyén valahol emberek ültek, s ami-kor megszólaltam, éreztem, hogy mindaz, amit mondok, minden szó, amely ajkamon formálódik, tökéletesen érdektelen. Ha az ember beszél, egyszersmind mindig hallgatja is önmagát - így hát egyre jobban elcsüggedtem! Képtelen voltam megtalálni azt a nyelvet, azokat a képeket, azt a természetességet, amellyel közvetíteni tudnék bármit is. *Az* emberek úgy ültek ott, mint az iskolában vagy az egyetemen; kialakult az a jól ismert merev összefüggés, amikor valaki, aki fenn a magasban foglal helyet, tehát bizonyos értelemben eleve hősnek számít, szemben találja magát egy csoport passzív szerencsétlennel, akik öntudatlanul is unatkoznak, és mégis kénytelenek figyelni.

Szerencsére volt bennem annyi bátorság, hogy azt kérjem: tartsunk szünetet, és keressünk egy másik termet. *A* hallgatók felfedezőútra indultak az épületben, és végül rábukkantak egy szűk, kényelmetlen kis helyiségre, ahol azonban nagyon intenzív kapcsolat alakulhatott ki. És amikor itt újra megszólaltam, azonnal éreztem, hogy magam is kicserélődtem. Nem én eszközöltem a változást; ez a köztem és a jelenlévők közötti viszony átalakulásának volt köszönhető. Ettől kezdve nemcsak én tudtam jobban beszélni, de párbeszéd is kialakulhatott; mind a kérdések, mind a válaszok sokkal természetesebben fogalmazódtak meg.

Kevés ilyen hatékony leckét kaptam a tér jelentőségéről, és a tanulságot fel is használtam azokban a kísérletekben, melyeket később a Párizsban 1970-ben megalakult nemzetközi színházi alkotóközpontban valósítottunk meg.

Első kísérleteinket a színházon kívül hajtottuk végre. *Az* első három év folyamán száz meg száz előadást tartottunk mindenütt, csak színjátszás céljára létesült épületekben nem. Játszottunk kávéházakban, lakásokban, az utcán, iráni romok között, afrikai falvakban, amerikai köztereken, bisztrókban... Sokat tanultunk, de a revelatív élmény a színészek számára az volt, hogy tapasztalhatták: mennyire más játszani akkor, ha látják a nézők arcát. Többen közülük előzőleg már sokat játszottak nagy klasszikus színházakban, és mélységesen megrendítette őket, amikor például Afrikában közvetlen kapcsolatba kerültek a közönséggel, és egyetlen fényforrásuk: a nap is egyformán világított meg mindenkit. Emlékszem, Bruce Myers azt mondta nekem: „Tíz évet töltöttem hivatásos színházakban, és egyszer sem láttam az arcát azoknak, akiknek kedvéért ennyit dolgoztam. És most egyszer csak látom őket. Ha ezt ezelőtt egy évvel mondják nekem, elfogott volna a pánik; úgy éreztem volna, hogy meztelenre kell vetkőznöm, és elveszítem legfontosabb védelmi eszközömet, vagyis azt, hogy csak a munkámra és a partnerre koncentrálhatok. Azt mondtam volna: isten ments, hogy lássam ezeket az embereket!" És most egyszer csak rájött, hogy éppen ez a látvány ad új értelmet az ő és a többiek játékának. De erre a kérdésre később talán még visszatérünk. Most kezdjük inkább a legelején!

A cím lefordítása

Vagyis hadd mondjam el mindenekelőtt: menynyire megindít, hogy önök itt mind egy könyv: Az *üres* tér kedvéért gyűltek egybe. Ez a cím magában foglalja mindazt, amit a könyvben megpróbáltam elmondani. Ha egyformán akarjuk értelmezni az írás kiindulópontját és lényegét, egyetértésre kell jutnunk abban, amire a cím utal. Vagyis: ahhoz, hogy minőség szülessen, először is létre kell jönnie egy üres térnek. Az üres tér teszi lehetővé, hogy valamilyen új jelenség életre keljen. Ha a színjáték bármely területét veszik szemügyre, a tartalmat, az értelmet, a kifejezést, a szöveget, a zenét, a gesztusokat, az egymás közötti viszonyokat, a hatást, vagy akár az emléket, amely az emberben megmarad - mindez csak akkor jön létre, ha az új, a friss élmény lehetősége is megszületik. Márpedig semmilyen új és friss élmény nem születhet, ha befogadására nem jön először létre egy mezítelen, tiszta, szűz tér.

Néhány szót magáról a címről... Így kereszteltem el néhány évvel korábban azt az előadássorozatot, amelyet több egyetemen tartottam. Amikor a könyvet befejeztem, több címet is ajánlottam a kiadónak, és hónapokon át leveleztünk e tárgyban. Egy szép napon, miután újabb soro zat címet küldtem neki - bonyolult, figurás, romantikus címek voltak -, roppant udvarias levélkét kaptam tőle - az angol kiadók semmibe sem szeretnek erőszakosan beleavatkozni -: „Mi lenne, ha a könyv címe ugyanaz lenne, mint az előadásaié: Az üres tér?" Nagy szemeket meresztettem; ez soha nem jutott volna eszembe. Bizonyos értelemben ez is ugyanazt bizonyította: hogy tudniillik milyen könnyű ezt a teret bármivel betölteni.

A könyv először angolul jelent meg, *The Empty* Space címen. Amikor az Éditions du Seuil elhatározta, hogy Franciaországban is megjelenteti, felmerült a fordítás kérdése. A kiadó be is mutatott egy fordítót, nagyon kedves, lelkes ember volt, aki első találkozásunkkor elmondta, hogy regényíró. Úgy emlékszem, írt egy regényt, amit a Seuil nem jelentetett meg, és valamiképp vigasztalásul ajánlották fel, hogy fordítsa le azén könyvemet. Találkozásunkkor először is megtudtam, hogy egy szót sem beszél angolul. „De ez nem számít - közölte -, majd kapok egy nyersfordítást." Erre megkérdeztem: „És a színházat szereti-e?" „Nem, soha nem járok színházba, nemis értek hozzá... de milyen izgalmas, ha az ember fejest ugorhat valamibe, amiről semmit sem tud, nem ismeri sem a nyelvet, sem a hivatkozásokat - fantasztikus lesz!"

Hat hónap múlva megjön a fordítás. Na, gondolom: „Hiszen ez csodálatos! Ezzel az úrral mintha maga az üres tér repülne be hozzám!" Kész katasztrófa volt! Olyan boldog volt, hogy egy számára teljesen ismeretlen területre léphet, úgy áthatotta a tisztelet, hogy a szóválasztás árnyalatai révén dogmává változtatott mindent, ami az angolban csak javaslat, csak jelzés volt - márpedig a javaslat természetéből fakad, hogy egy kicsit az ellenkezőjének a lehetőségét is magában hordozza. És mindezt a lehető legjobb szándékkal követte el, hű akart lenni egy műhöz és szerzőjéhez, én pedig dermedten fedeztem fel minden egyes mondatban a kinyilatkoztatást, az abszolút igazságot, amelyben a kétértelműség leghalványabb lehetősége sem bujkált.

A pontos kifejezés

A fordítás magavolta képtelenség, merthogy én legkevésbé sem színházi szabálygyűjteményt akartam összeállítani, hanem épp ellenkezőleg: arra szerettem volna buzdítani, hogy létesüljenek mindenütt üres terek, ahol az olvasó felidézheti saját benyomásait, átgondolhatja saját ötleteit, megkérdőjelezheti és ezzel felfrissítheti saját elképzeléseit. Az eredmény egy mesterkurzus lett, nekem pedig új fordító után kellett néznem. De hiába: újra meg újra a régi problémába ütköztünk. Azok, akik önök közül tudnak angolul,

azt is tudják, milyen nehéz az angolt franciára fordítani, mert az angolban az ember mindig a lehető legkétértelműbb megfogalmazásra, kifejezésre törekszik. Angolban az a pontos kifejezés, amelyik minél pontatlanabb. És ezért kerülünk mindig bajba, ha arra a nyelvre akarunk fordítani, amelynek legfőbb ékessége a világosság, a tisztaság, az áttetszőség, a transzparencia, ahol az a pontos kifejezés, amely pontosan azt fejezi ki, amit mondani akarunk. Angolban bátran lehet utalásokkal vagy argóval élni, az írott mondat bízvást végződhet a köznapi beszéd stílusában. Ebből bizonyos könnyedség fakad, és a felvetett gondolat megszabadul minden dogmatikus íztől. Mindezt fordításban rendkívül nehéz visszaadni.

Több fordítóval is kísérleteztünk, s ennek során újabb lenyűgöző tartalmi tapasztalatra tettem szert. Azt mondja nekem az egyik fordító: „Franciában nem lehet ‚üres térről' beszélni, mert a tér mindig üres. Nevetséges hatást keltenénk: a ‚tér' szó magában hordozza a betöltetlenséget. Ha valami be van töltve, akkor az már nem tér. Így hát legyen a cím egyszerűen csak A *tér!"* „Jó, jó - feleltem -, csakhogy én éppenséggel nem ezt akarom mondani, ez borzalmas lenne." „Hát akkor legyen a cím az, hogy *Az űr!"* - mondja erre.

Minél jobban belemelegedtünk a vitába, annál inkább láttam, hogyan lép ismét működésbe az üres tér fogalma mögött megbúvó princípium: a szavakon nyargalva mi magunk töltöttük meg újra ezt az „üres teret", amelynek értelme valójában igazán világos, közvetlen és közérthető, sőt naiv. Ha viszont, épp a nagyobb pontosság kedvéért, túlelemezzük, egy bizonyos határon túl éppen ez az értelem kezd szétfoszlani. Így hát végül mégiscsak megegyeztünk a *L'Espace vi*de-ben, vagyis Az üres térben. És most lapozzunk. Jön az első fejezet, *a Deadly* Theatre (holt színház) - a fordításban: „théatre bourgeois" (polgári színház)!

Gyászos és elviselhetetlen

Ennek az első fejezetnek a célja nagyon egyszerű: csupán néhány elképzelést akar megingatni. Úgy éreztem, nem mehetek tovább, ha nem bolygatok meg jó néhány bevett közhelyet, nem számolok le energikusan a színház élettelenné vált elemeivel. A színház létjogosultságának egyetlen igazolása az élet; mivé lenne a színház az élet lendülete nélkül?

De létezik egyáltalán élettelen színház? Sajnos meg kell állapítani, hogy létezik, mégpedig mindenfelé. Mivel könyvemmel inkább laza érdeklődést akartam ébreszteni, semmint heves rohamokat indítani, olyan elnevezést kerestem erre a fajta színházra, amely híján van az agresszivitásnak. Az angol köznyelvben van egy nem különösebben irodalmias jelző, *a ‚deadly";* elítélést sugall, de elnéző elítélést.

Először megk séreltük „moribond"-nak (haldokló) vagy „mortel"-nek (halálos) fordítani, csakhogy itt egyszerre két dologról van szó: *dead* is, azaz halott, de inkább élőhalott, és többé-kevésbé, de mégsem egészen, de így, de mégsem egészen így... és mégiscsak el kell fogadni! És a végén a könyv ezzel az undorító megoldással jelei meg: *deadly theatre* helyett „théatre bourgeo s".

Itt most óvatosságra kell, hogy intsek. Elméletileg a „bourgeois" szót valóban lehetne szimbolikus jelzőként is értelmezni, mint ami olyan szellemi állapotot evc kál, amelyet joggal minősíthetünk gyászosnak megrekedtnek, súlyosnak, a valóságtól elszigeteltnek, túl kényelmesnek, élettelennek, álmosnak. Csakhogy 1968 és 1970 között, abban az dőben, amikor a könyv megjelent, ez a jelző szűk politikai értelmet kapott.

Azóta két olyan fordítást is találtunk, amelyeket megfelelőbbnek érzek. Az első az „elviselhetetlen". A franciák olyasmire mondják, ami elviselhetetlen, még s elviselik! Ez már majdnem olyan, mint egy angol szó: az ember kimond valamit, ami ugyan kor az ellenkezőjét is jelenti. A színházban például az ember odafordulhat a szomszédjához, kivált ha csinos fiatal lány az illető, és azt mondja neki: „Hiszen ez elviselhetetlen", és ő visszhangozza: „Igen, ez elviselhetetlen", és mégis ott maradnak mind a ketten! A másik szó, amely a minőségre is utal, megvan benne a humor, egyszerre könnyed és súlyos, a „gyászos" („lugutre"). „Milyen volt az előadás?" „Gyászos!" Csakhogy a szóban benne rejlik, hogy azért az emt er még nem dob csóvát a szín-házra. Sajnos ezek a szavak akkor senkinek sem jutottak az eszébe, és így a három fordító meg-egyezett a „théatre bourgeois"-ban.

A céhek ellen

Az első fejezet hadat akart üzenni mindazoknak az érveknek, ame yek nevében az egyik színházi céh jogot formál a másik megítélésére, mintha az elevenség az egyik vagy a másik kizárólagos tulajdona volna.

A könyv megírása idején - de azt hiszem, ez azóta is így van - egy bizonyos népi színház képviselői szilárdan hitték, hogy ami népi, az automatikusan életszerű, ellentétben az úgynevezett „elitszínházza ", amely eleve élettelen. Az intellektuális színház művelői, akik kis színházakban, nehéz, bonyolult szövegeket mutattak be, úgy vélték, hogy az ő szellemi kalandjuk éles ellentétben áll a bulvárszínház beteges, élettelen szellemiségével. Hasonlóképpen azok, akik a klasszikus szövegekre a magas kultúrára alapozták színházukat, arról győzködték magukat, hogy a magas kultúra összehasonlíthatatlanul pezsgőbb anyagokkal tölti fel a társadalom érrendszerét, mint amit a közönség egy vulgáris komédiától kaphat. Az évek során felhalmozódott tapasztalatom viszont arra tanított, hogy ebből semmi sem igaz.

Amikor a színházhoz kerültem, szerencsére teljességgel tudatlan voltam. Olyan országban dolgoztam, ahol nem volt iskola, nem volt mester, nem voltak példák. A német színházat egyáltalán nem ismerték, Sztanyiszlavszkijt alig, Brechtet kevéssé, Artaud-t sehogy sem. Elmélet nem létezett, és a színházi emberek természetesen közlekedtek az egyes műfajok között. A legnagyobb színészek felváltva játszottak Shakespeare-t és bulvárbohózatot vagy musicalt. A közönség és a kritikusok pedig ugyanilyen magától értetődő módon mentek utánuk, és eszükbe sem jutott, hogy árulást kiáltsanak. Ez a változatosság számunkra egyenesen üdvös volt.

Espresso Bongo

Hadd hivatkozzam ennek kapcsán egy anekdotára... Egyszer Moszkvában vendégszerepeltünk a Hamlettel; Paul Scofield játszotta a címszerepet, aki már akkor is nagy színésznek számított. Már vagy tíz éve játszott vezető szerepeket, és Angliában a kor egyik legragyogóbb fiatal színészének tartották. Az az Oroszország, ahol felléptünk, még teljesen zárt volt, sőt, azt hiszem, mi voltunk az első ott fellépő brit társulat. Rendkívüli esemény volt, és Scofield olyan viharos sikert aratott, mint egy mai popsztár.

Angliából hazatérve egy darabig még együtt dolgoztunk, eljátszottunk egy Eliot-, majd egy Graham Greene-darabot. Amikor a szezonunk már véget ért, Scofieldnak egy napon felajánlották, hogy játsszon el egy „cockney" impresszáriót egy musicalben - az Espresso Bongóban, amely a rockkorszak első előhírnöke volt. Paul izgatottan állított be hozzám: „Hát nem csodálatos? Ahelyett, hogy még egy Shakespeare-darabot ajánlottak volna fel, eljátszhatom az *Espresso Bongót!"* Lelkes volt, én is biztattam, és az előadásnak szép sikere lett. A széria közben egyszer csak megérkezik egy húsztagú moszkvai küldöttség: színészek, színésznők, rendezők, színigazgatók. Mivel ott olyan meleg fogadtatásban volt részünk, kimentem eléjük a repülőtérre. Első kérdésük Scofielddal volt kapcsolatos: „Mit csinál? Láthatjuk valamiben?" Hát persze, mondtam, jelenleg épp az *Espresso Bongó*ban lép fel. Lefoglaltuk a jegyeket, és ők elmentek az előadásra.

Az oroszok általában, de az idő tájt különösen, megtanulták, hogy ha valamilyen színházi ügy-

ben zavarba jönnek, egyetlen szó kihúzhatja őket a pácból; azt kell mondani, hogy „érdekes". Így hát megnézték az előadást, találkoztak Scofielddal is, nagyon meg voltak elégedve, igazán „érdekes" volt. Egy év múlva kaptunk egy könyvet; a delegáció vezetője, a moszkvai egyetem Shakespeare-szakértője írta az utazásról. És egyszer csak felfedezek a könyvben egy pocsék fényképet Scofieldről, fején az Espresso *Bongó*ban viselt kalapjával, és a következő kísérőszöveggel: „Valamennyiünket megrendített, milyen tragikus a színész helyzete a kapitalista országokban. El sem képzeltük volna, micsoda megaláztatás érheti korunk egyik legnagyobb színészét, aki, hogy eltartsa feleségét és két gyermekét, arra kényszerült, hogy az Espresso *Bongó*ban lépjen fel."

A színház az élet

Azért meséltem ezt el, hogy rávilágítsak, mi is foglalkoztatott engem az előadások során, amelyeket könyvem megírása előtt tartottam. Mindenekelőtt arra törekedtem, hogy megosszam hallgatóimmal azt az alapvető elképzelést, miszerint a színház elsősorban élet. Más kiindulópont nem létezhet; és bennünket nem érdekelhet más, mint ami része az életnek, a szó legszélesebb értelmében. A színház - az élet maga.

Másfelől nem mondhatjuk, hogy élet és színház között ne volna különbség. 1968-ban találkoztunk olyanokkal, akik - igencsak jó okkal, elcsigázva, megundorodva a sok gyászos, haldokló, halálos és *„deadly"* színháztól - azt állították, hogy „az élet maga a színház", vagyis művészetre, művészi fogásokra, struktúrákra semmi szükség; „a színház ott van mindenütt, mindenütt színházat csinálnak - mondogatták-, minden ember színész, tehát bármit csinál az ember bárki előtt, abból színház lesz". De nincs ebben az elgondolásban valami gyanús?

Egyfelől való igaz, hogy a színházban az életet akarjuk viszontlátni, de ha a színházon kívüli és a színházon belüli élet semmiben sem különbözik egymástól, akkor a színháznak semmi értelme többé, fölösleges foglalkozni vele. Ha viszont elfogadjuk, hogy a színházban az élet láthatóbb, áttekinthetőbb, mint a színházon kívül, akkor ugyanazt mondjuk, és mégis kicsit másképpen.

Ezen az alapon néhány további megállapítást tehetünk. Az első, hogy ez az élet azért áttekinthetőbb és intenzívebb, mert koncentráltabb. Már maga a tér leszűkítése, az idő sűrítése is koncentrációhoz vezet.

Az életben az ember beszélget, fecseg, és ez a természetes kifejezési mód mondanivalónk tulajdonképpeni tartalmához képest mindig sokkal több időt igényel. Mégis így kell kezdeni, mint ahogy a színházban az ember az elején improvizál, vagy valamilyen túl hosszú szöveggel dolgozik. De vajon hogyan történik a sűrítés?

A sűrítés abból áll, hogy mindent eltávolítunk, ami nem feltétlenül szükséges, hogy egy lapos, ízetlen jelzőt felcserélünk egy erőssel, miközben megőrizzük a természetesség látszatát. Ha ez sikerül, az lesz az eredmény, hogy míg a való életben két embernek három órára van szüksége a közléshez, a színpadon ez három percig tart. Jól megfigyelhető ez az olyan kristálytiszta stílusú szerzőknél, amilyen Beckett, Pinter vagy Csehov.

Csehovnál az a benyomásunk, hogy a szöveget magnóra vették, annyira magába szívta a mindennapi élet idiómáit. Holott Csehovnak egyetlen mondata sincs, amelyet ne munkált volna meg, ne cizellált és alakított volna a legnagyobb műgonddal; csakhogy ezt a művészet olyan fokán tette, hogy a színész is úgy érzi: úgy beszélhet, „mint az életben". Ám aki úgy játssza ezt, mint az életben, az nem Csehovot játszik. A színésznek és a rendezőnek ugyanazt az utat kell megtennie, mint előttük az írónak, vagyis rá kell jönniök, mennyire csalóka az egyes szavak „ártatlansága". Magában a szóban csakúgy, mint a megelőző és az utána következő csendben egy egész jelenet rejlik, a szereplők közötti elmozdulások komplex gazdagsága. Ha ezt sikerül megtalálni, és ráadásul megleljük a művészi eszközöket is, hogy elrejtsük, amit megtaláltunk, nos, akkor valóban úgy tudjuk elmondani ezeket az egyszerű szavakat, mintha magából az életből vettük volna őket. Mert hiszen valóban az élet lüktet bennük, csak éppen egy koncentráltabb, rövidebb, térben és időben tömörített élet. És ezzel ismét visszatértünk a tér kérdéséhez.

Másodpercenként egy szikra

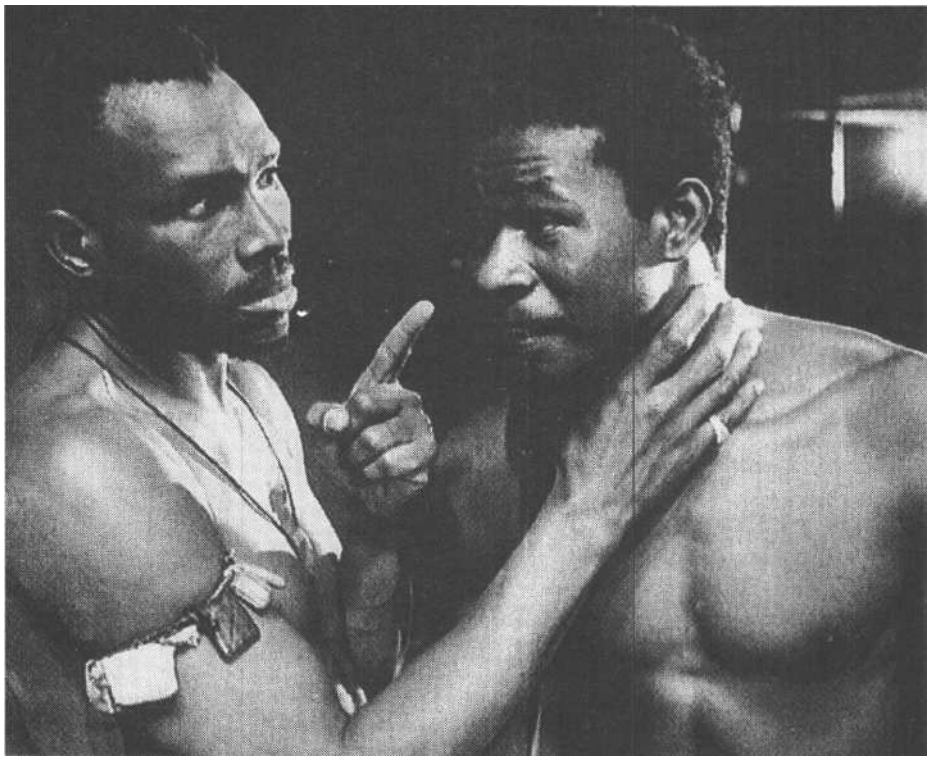
A lényeg az, hogy megvan-e az a szikra, amely a fent említett, koncentrált másodpercet valóban intenzívvé teszi - vagy nincs. Mert a tömörítés és a sűrítés még nem elegendő. A túlírt, fecsegő szöveget bízvást meghúzhatjuk úgyis, hogy attól még unalmas marad. Bámulatos, milyen telhetetlenül sokat követel a színház mint műforma: az élet apró szikrájának másodpercről másodpercre ki kell gyulladnia.

Mindez csak a színházban és a moziban van így. A könyvben lehetnek hézagok, de ha a színházban csak egyetlen jelenet tempóját elvétik, a közönség egyik másodpercről a másikra elveszíti a kontaktust. Ha én most elhallgatok, szinte hallani a csendet, és mindenki figyel; de bármilyen semmiség elegendő, hogy ez a figyelem megszakadjon. Szinte emberfölötti erőfeszítést kíván, hogy az érdeklődést szüntelenül ébren

Paul Scofield** -,Hamlet **(1955)

tartsuk, és másodpercről másodpercre megtaláljuk a szükséges újszerűséget, frissességet, intenzitást. Ez az oka, amiért a többi művészethez képest csak olyan kevés színházi remekmű létezik a világon: mert minden pillanatban fenyeget a veszély, hegy a szikra kialszik. Ha meg akarjuk őrizni, nagyon pontosan kell elemezni, miért is tűnik el bizonyos pillanatokban. Ehhez azonban az egész jelenséggel tisztába kell jönnünk.

Ezért éreztem nagyon fontosnak, hogy könyvem első fejezetében szüntelen ide-oda mozogjak: a klasszikus színháztól a bulvárszínházig, a hónapokon át próbáló színésztől addig a társáig, akinek csak néhány nap áll rendelkezésére, egy bizonyos színházfajta kritikájától egy másik színházfajta lehetséges kritikájáig, és foglalkoztam a produkció gazdasági feltételeivel is: mit lehet kihozni sok pénzből, és mit, ha nagyon kevés a pénz... Egyszerre akartam felidézni mindent: megmutatni, ami csakis színpadon mehet végbe, díszletek között, világítással, és mi az, ami csak szabadtéren, díszlet és világítás nélkül történhet meg. Mindezt azért, hogy bebizonyítsam: a színház mint élő jelenség nem kötődik külső feltételekhez. Megnézhetünk egy jelentéktelen témájú, banális színdarabot, amely viharos közönség- és kasszasikert arat egy merőben konvencionális színházban, és mindebből néha sokkal meggyőzőbben pattan ki az életszerűség szikrája, mint amikor Brechten és Artaud-n felnőtt, anyagilag jól ellátott intézményekben dolgozó, szcenikailag képzett, a darabelemzéshez mesterien értő emberek produkálnak valami kulturális szempontból minden tiszteletet megérdemlő teljesítményt.



Mamadou Dioume és Bakary Sangaré a Woza Albertben (Párizs, 1989)

Az ilyen színjáték nézője nagyon is könnyen részesülhet egy „gyászos" estében, amelyen mindent megkap, csak az életet nem. Fontos, hogy ezt hidegen, könyörtelenül, egyértelműen leszögezzük, főleg ha el akarjuk kerülni, hogy bennünket is megfertőzzön ezeknek az állítólagos „kulturális" kritériumoknak a sznobizmusa. Ezért hangsúlyozom ebben az első fejezetben a veszélyt, amelyet egy Shakespeare-hez fogható óriás vagy az operairodalom remekművei jelenthetnek. Önmagában a mű kulturális minősége éppúgy elvezethet a legjobbhoz, minta legroszszabbhoz. Minél magasabb a mű színvonala, annál hevesebb lehet az unalom, ha az előadás nem olyan, amilyennek lennie kellene.

Az emberi anyag

Mindezt nagyon nehéz beismerni azoknak, akik gyakran nagy nehézségek közepette küzdöttek azért, hogy minden erőforrást és művészi eszközt mozgósítva bemutassanak egy kulturális szempontból nagyértékű művet - amelynél a közönség végül közömbösnek mutatkozik. Az ember szinte kötelességének érzi, hogy a kísér-letet védelmébe vegye; és gyakran fog el a csalódás, amiért a közönség a föld minden pontján elutasítja ezeket az alkotásokat, és helyettük olyasmit részesít kegyeiben, amit mi hitványabbnak vélünk. Ha azonban jobban megfigyeljük, kiderül, hogy a remekmű ugyan színre került, de az élet hiányzik belőle. És ha az elemzést - az egyedül érvényeset - végigvisszük, ismét viszszakanyarodunk az üres térhez.

Ha bizonyos automatizmusnak engedve elfogadjuk, hogy a színházhoz mindenekelőtt színpad kell, darab, rendezés, díszlet, világítás, zene, nézőtéri ülések - ha mindezt evidenciának tekintjük, akkor téves útra lépünk. Ez igaz lehet a mozira nézve, ahhoz valóban kell legalább egy kamera, filmszalag és laboratórium, ahol a filmet kidolgozhatjuk - de ahhoz, hogy színházat csináljunk, hogy szemügyre vehessük és megérthessük a színház lényegét, csak egyvalamire van szükség: az emberi anyagra. Ez nem azt jelenti, hogy a többi ne volna nagyon is fontos - de a lényeg nem bennük rejlik.

Talán látták tavaly a Théâtre des Bouffes-du-Nord-ban a mi dél-afrikai szezonunkat, amely két darabból állt: a Sarafinából és a Woza *Albert*-ből. Az egyik alkotó, mielőtt Dél-Afrikában és másutt fehér társulatoknál dolgozott volna, egy kis társulatban működött, amely huszonöt év óta csakis Sowetóban játszik. Ott együtt dolgozott Gibson Kente-te , ezzel a nagyszerű rendezővel, aki megalapította a fekete színházi mozgalmat. Igazi népszínház ez, sok zenével, a hétköznapi élet elemeivel. Játszottak mindenütt, ahol csak lehetett, mert a fekete városrészekben sehol sincs színházépület. Nos, ez az ember mélységesen megrendített és felkavart, amikor azt mondta nekem: „Mind olvastuk Az üres teret, és ez valóban nagyon sokat segített nekünk."

Az első mondat

Túl az örömön, amely ilyen bók hallatán eltölti az embert, elgondolkodtam rajta: ugyan mit jelenthet ez a könyv a fenti feltételek között dolgozó színészek számára? Elvégre legnagyobb részét akkor írtam, amikor még nem jártunk sem Afrikában, sem más távoli vidékeken, és mindvégig csak londoni, párizsi vagy New York-i példákra hivatkoztam... Ugyan mi hasznosat találhattak háta szövegben? Hogyan jutottak a gondolatra, hogy ez a könyv nekik is szól? Fel is tettem a kérdést, ők pedig azt felelték:

„Az első mondat miatt!"

„Vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyeli; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy *Színház* keletkezzék."*

Addig az volta meggyőződésük, hogy az ő körülményeik között élni és színházat játszani szükségszerű nyomorúság, lévén hogy a dél-afrikai néger városrészekben nincs semmiféle „színházépület". Úgy érezték, nem juthatnak sokra, nem vihetnek végbe semmi komoly dolgot, ha nincsenek ezer férőhelyes, függönnyel, zsinórpadlással, színes világítással és reflektorokkal ellátott színházaik, mint a johannesburgi fehéreknek vagy a mitikus nemzetközi nagyvárosoknak, Párizsnak, Londonnak, New Yorknak. Olyanok voltak, mint az egy szem furulyás, aki a berlini szimfonikus nagyzenekarról álmodozik. És ekkor egyszer csak kezükbe kerül egy könyv, amely első mondatában kijelenti: ,,...ha van valahol, akárhol, egy ember, aki keresztülmegy a téren, és egy másik, aki nézi, akkor minden megvan. Minden készen áll ahhoz, hogy színházat csináljatok." És végtelen megkönnyebbülés fogta el őket.

Tekintet és találkozás

Számomra ez ennél is több: ez maga az alap. Akkor azt írtam: ,,...ha valaki keresztülmegy ezen a téren, valaki más pedig figyeli őt, ez már elegendő ahhoz, hogy színház keletkezzék". Ma hozzátenném, hogy szükség van egy harmadik személyre is. Ha valaki feláll, és másvalaki nézi, ez már aktus. Megvan benne minden - feltéve, ha itt nem áll meg. Ezután kell jönnie a találkozásnak. Három elemre van szükség: valakire, aki figyel, aki néhány másodpercig egyedül is lehet, és egy harmadik személyre, hogy kapcsolat

* Koós Anna fordítása

jöjjön létre. Itt már keringeni kezdhet az élet, és nagyon messzire is eljuthatunk.

Ez az oka, hogy az „one man show" csak nagyon ritkán győz meg. A kabarébeli előadó, akárcsak az elbeszélő, könnyen teremt közvetlen kapcsolatot a közönséggel. Ha egy ember közvetlenül fordul más emberekhez, és e kölcsönös kapcsolat, e kommunikáció keretében elmond valamit, ez lehet csodálatosan kidolgozott és nagyon hatásos, de engem személy szerint soha nem elégít ki. Ezt a kapcsolatot nem nevezném „színháznak", mert nem az életet idézi fel. Vala-mi mindig hiányzik: az, ami két ember között történik a közönség jelenlétében.

Vegyünk egy példát. Ha két ember találkozik, és mintha próbán volnának, senki nem nézi őket, fennáll a kísértés és a veszély, hogy ezt a kapcsolatot tekintik egyedül létezőnek. Ilyenkor könnyű beleesni a narcisztikus és teljesen értelmetlen belső koncentráció csapdájába. Vannak társulatok, amelyek olyan sokat próbálnak, hogy végül már nem tudják megtalálni azt az energiát, amely a harmadik elem: a közönség jelenlétéből születik. A próba feltételei azonnal jobbak lesznek, mihelyt magunkon érezzük egy harmadik személy tekintetét.

Mi gyakran használunk a próba terepéül egy szőnyeget, és ilyenkor a színész tisztában van a konvencióval: ami a szőnyegen kívül van, az a mindennapi élet, ott azt csinálhatnak, amit akarnak, elfecsérelhetik energiájukat, mozoghatnak úgy, hogy az semmit se jelentsen, vakarhatják a fejüket, elalhatnak, mindennek semmi jelentősége; de mihelyt a szőnyegre lépnek, világos szándék kell, hogy vezérelje őket, mondhatnám, át kell lépniök egy intenzív életbe. Ez pedig közönség jelenlétében sokkal könnyebben megy.

Próbáljuk ki. Két ember menjen át a téren, és köszöntse egymást.

(Egy férfi és *egy nő feláll, és átmegy a téren.)*
NŐ Jó napot!
FÉRFI Jó napot!
Ismételjék meg!
NŐ Jó napot!
FÉRFI Jó napot!

Nagyon kedves volt, de elmondhatjuk-e, hogy ez az öt másodperc olyan finom, olyan tiszta volt, olyan minőséget képviselt, hogy minden másodperce örökre emlékezetes marad? Megesküdnének-e önök mint nézők, hogy amíg csak élnek, megőrzik emlékezetükben ezt az öt másodpercet? Ha igennel válaszolnak, s egyszersmind úgy érzik, hogy amit láttak, „természetes" is volt, akkor a látott cselekvés valóban színházi eseménnyé alakult.

A nó színházban a színész ugyanezt az utat öt perc alatt teszi meg; ez esetben nem természetes stílusról, hanem konvencióról van szó. Miért olyan ellenállhatatlan az a színész, aki ugyanazt csinálja, mint önök, csak kétezerszerte lassabban? Miért rendít meg, miért nyűgöz le a látványa? Miért érezzük úgy, hogy követnünk kell őt? S miért hat ránk a nó valamelyik igazi mesterszínésze még ennél is ellenállhatatlanabb erővel? Miben rejlik a különbség?

És itt egyelőre még csak nem is tartalomról van szó, hanem csupán, egy igen egyszerű mozdulatról. Alapvető különbség van a köznapi és az életet átizzító, átlelkesítő gesztus között. Ebben az egészen egyszerű mozzanatban, amikor is két színész üdvözli egymást, mintegy nagyító alatt láthatunk és vizsgálhatunk meg mindent. Ha a viselkedésük pontos és igaz, minden egyes másodpercben a megvilágított, értelmezett élettel lesz dolgunk.

Ne legyünk tetszőlegesek

Mindez pontosan meghatározott tényezők függvénye, elsősorban azé a tényé, hogy néznek bennünket. A közönség figyelő tekintete az első számú segítség. Ha ezt a tekintetet úgy fogjuk fel, mint követelést, hogy semmi ne legyen öncélú, elmosódott, hanem éber és átgondolt, akkor világossá válik, hogy a közönség funkciója korántsem passzív. Ahhoz, hogy részt vegyen a játékban, nincs szükség rá, hogy beavatkozzék, hogy „megnyilvánuljon": figyelmes jelenléténél fogva vesz részt a játék minden pillanatában. Jelenlétét pozitív kihívásként kell érzékelnünk, mint afféle mágnest, amelynek erőterében nem viselkedhetünk tetszőlegesen.

A mindennapi élet abból áll, hogy tetszőlegesen viselkedünk. Ha az ember vizsgázik vagy egy képzett értelmiségivel beszél, akkor gondolatai, szavai nem lesznek tetszőlegesek, de a teste, a mozdulatai már igen. Ha egy beteggel kerülünk kapcsolatba, akkor érzelmi magatartásunk az, ami nem lehet tetszőleges: gyengédek leszünk, figyelmesek, de gondolataink és testünk közben bizonytalanok, zavarosak maradnak. Ha viszont varrunk vagy más, nagyon finom, kézműveshez vagy óráshoz illő munkát végzünk, akkor minden testrészünket, egészen az: ujjunk hegyéig, mozgósítjuk, de gondolataink közben elkalandozhatnak. És ha azt akarjuk, hogy szándékaink, melyeket egy másik személylyel megosztunk, intellektuálisan egyértelműek legyenek, anélkül, hogy érzelmeinket meghamisítanánk, és közben arra törekszünk, hogy testünk is pontosan és kiegyensúlyozottan viselkedjék, nos, akkor világos, hogy a lényünket alkotó három elem - gondolat, érzelem, test- közül egyik sem viselkedhet tetszőlegesen.

Most már talán világos, hogy az említett példában - „valaki átmegy a téren és találkozik egy másik személlyel, miközben egy harmadik személy figyeli őket" -dupla vagy semmi a tét. Hogy nyerjünk, hogy teljesítményünk kapcsán „művészetről" lehessen beszélni, ahhoz pontosan meg kell tudnunk különböztetni, mi az, ami ezen az aktuson belül megteremti az élet mozgását, és mi az, ami útját állja az életszerűségnek.

Most azt szeretném, ha önök is megszólalnának, ha az eddig elhangzottakról kicserélhetnénk nézeteinket.

- *Nem gondolja, hogy a nyugati* színészek-*nek nehezebb megteremteni a* jelenlét *bizonyos* minőségét, *mint másoknak, például a* nó-színészeknek?

A legfőbb elem a test, márpedig ha nem Marslakókról van szó, bolygónk valamennyi fajának nagyjából azonos a teste. Az alkatban, a színekben megfigyelhetők bizonyos különbségek, de ami a lényeget illeti, a fej mindig a vállak fölött van, és az orr, a szem, a száj, a has, a láb is mindig ugyanazon a helyen található. A test mint eszköz világszerte azonos, csak a stílusok, a kultúrák mások.

A japán nők és a karmester

Amikor először jártunk Japánban, szerveztünk japán művészekkel egy beszélgetést *Az* üres *tér* kapcsán. Nem is hittem volna, mennyire része ez a fogalom a zennek, az egész, a tér és az üresség fogalmán alapuló japán kultúrának. Mi, nyugatiak is fel tudjuk fogni az űr fogalmát, és értékeljük is, de a keleti ember egészen másképp értelmezi. Vannak nézőink a Bouffes-du-Nordban, akik ami terünk láttán azt mondják: „Á, a keleti stílus!" Nem sértődöm meg ezen, csak éppen nem igaz. Akár Keleten vagyunk, akár Nyugaton, a tér azért üres, mert bizonyos okok megkövetelik, hogy az legyen.

Megfigyelhető, hogy a japán gyerekek teste összehasonlíthatatlanul fejlettebb, mint a mi gyerekeinké. A japán gyerek már kétéves korában megtanulja, hogy tökéletes egyensúlyi állapotban tudjon leülni. Két- és hároméves kora között elkezd rendszeresen hajlongani, ami fantasztikusan hasznos testgyakorlat. A tokiói szállodákban nagyon csinos fiatal lányok állnak egész nap, nyolc órán át a liftajtó előtt, és valahányszor az ajtó nyílik vagy csukódik, meghajolnak. A látvány meghökkentő, de ha egy ilyen lányt egy szép napon meglátna és leszerződtetne egy színházi rendező, elhihetik, hogy a teste tökéletesen fejlett és rugalmas lesz.

Nálunk csak a karmestereknek van kilencvenéves korukra olyan jól kifejlődött testük, mint Afrikában mindenkinek. A karmester egész életén át - anélkül, hogy ezt tornagyakorlatnak tekintené - bizonyos mozdulatokat végez; elsősorban felsőtestét hajlítja meg. Neki is, minta japánoknak, erős hasra van szüksége, mert csak így tud teste többi részével olyan hihetetlenül kifejező mozgá-

Nó-színész

sokat végezni. Az akrobatával vagy a tornásszal ellentétben ezek a mozgások nem valamilyen feszültségből erednek; az érzelem és a gondolat pontossága szervesen összekapcsolódik bennük. A gondolat pontosságára azért van szükség, nehogy a zene egyetlen részlete is veszendőbe menjen; az érzelmet a zene minden mozzanatában nyomon kell követnie; tekintetének az egész zenekart át kell fognia; teste pedig szüntelen hajlik, emelkedik, karja, mint az úszóé, szüntelen mozog. Mindennek köszönhetően a karmesterteste még kilencvenéves korában is tökéletesen rugalmas.

Pedig hát ő nerr táncol úgy, mint egy fiatal afrikai harcos, nem hajlong úgy üdvözlésképpen, mint a japánok. A század elején egy nagy angol karmester azt állította, hogy „a kontinensen azért felkészültebbek a karmesterek, mert ha nővel találkoznak, lehajonak, hogy kezet csókoljanak". És az angol fiatalembereknek is azt ajánlotta: ha nővel találkoznak mindig hajoljanak meg, és csókoljanak kezet...

Így hát önnek igaza van: a test kifejlődésében valóban van különbség Kelet és Nyugat között. Amikor a lányomat három- vagy négyéves korában beírattam egy tánctanfolyamra, elképedtem és megrémültem, milyen állapotban van a gyerekek teste a mi társadalmunkban. A vele egykorú gyerekekből már kihalt a ritmusérzék, testi fejlődésük máris megrekedt. A ritmus nem holmi különleges adottság; hároméves korban éppoly magától értetődő, akár a mozgás természetessége, legalábbis a hagyományos társadalmakban. De amikor a városi gyerekek, akik egész életüket mozdulatlanul töltik a televízió előtt, hároméves korukban eljutnak a balettiskolába, testük már tökéletesen leblokkolt.

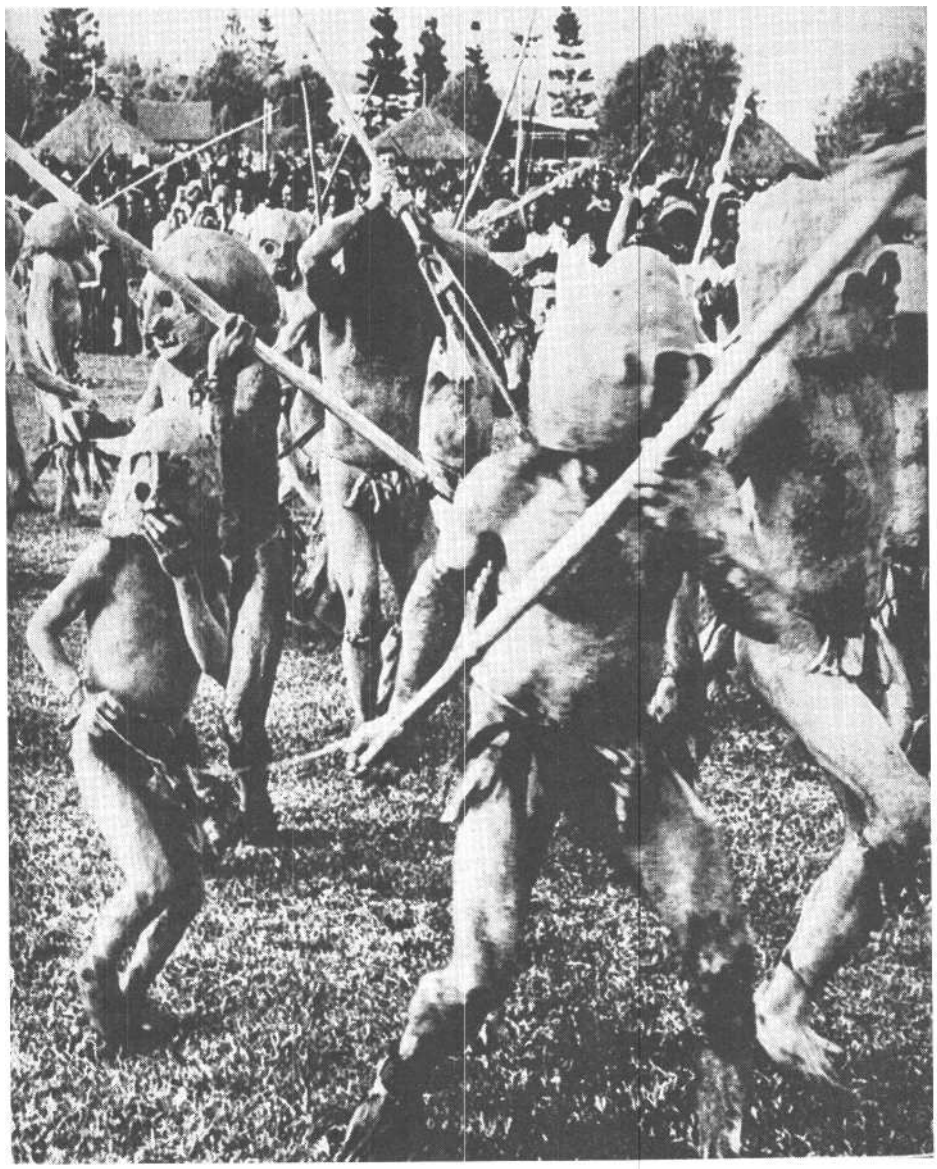
A test érzékenysége és tipizáltsága

Nem tagadhatjuk, hogy a test mint eszköz a mi gyerekeinknél és fiataljainknál nem olyan fejlett, mint Keleten, tehát nyilvánvaló, hogy edzeni kell. A színésznek pedig tisztában kell lennie vele, hogy noha nem táncos, ezeket a nehézségeket mégis kompenzálnia kell.

Ami ami színházunkat illeti: attól, ha a színész hihetetlenül nehéz gyakorlatok árán éppoly rugalmas és mindenre kapható fizikumra tesz szert, minta táncos, még nem lesz szükségképpen jobb színész. A táncosban van bizonyos anonimitás; a színésznek típust kell megjelenítenie. A táncosoknak - és itt most a balett, a klasszikus tánc művészeiről beszélek - meglehetősen anonim módon kell követniök a koreográfus utasításait. A színészeknél másképp áll a helyzet: nagyon fontos, hogy fizikailag jellegzetesek legyenek, legyen köztük kis kövér, hosszú sovány, gyorsmozgású vagy nehézkes... Erre megint csak azért van szükség, mert az életet mutatjuk be, a belsőt és a külsőt (az egyik a másik nélkül nem áll meg). Ahhoz, hogy kifejezhessük a külső életet, típusok kellenek, mint ahogy mindnyájan valamilyen férfi vagy női típust képviselünk. De lényeges - és ebben kell hasonlítanunk a keleti színészre -, hogy a test, legyen bár kövér, suta vagy élénk, gyors, fiatalos, mindenképpen érzékeny és fogékony legyen.

Akrobatikus gyakorlatainkat nem a virtuozitás kedvéért végezzük, s nem is azért, hogy ragyogó akrobatákká váljunk (ámbár időnként ez is pompás és hasznos lehet), hanem érzékenységünket akarjuk ily módon fejleszteni. Angliában egy bizonyos nagyon nagy színészt, aki soha nem végez testgyakorlatokat, „váll fölötti színésznek" hívnak. Valóban, nyelvünkkel, arcunkkal, ujjainkkal színészkedni nagyon is könnyű; de a test többi részének: a lábaknak, a hátnak, a farnak az érzékenysége nem velünk született adottság, ezt meg kell szerezni. Az érzékenység azt jelenti, hogy a színész minden másodpercben egész testével kapcsolatot tudjon tartani, és amikor nekilendül, tudja, hol keresse a testét.

Törzsi harci tánc



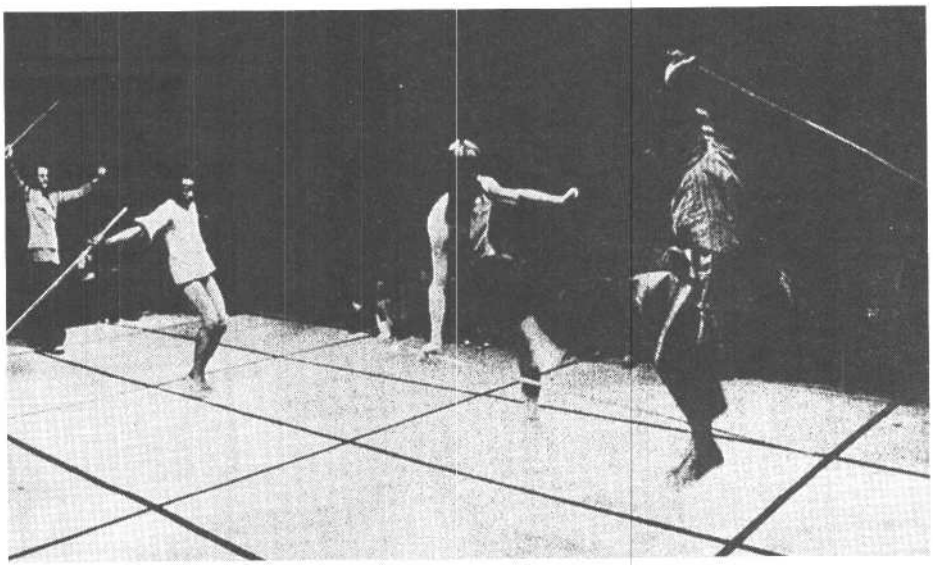
A Mahábháratában volt egy nagyon veszélyes jelenet, amelyben mindenki fáklyát hordott a sötétben. A láng igazi volt, csorgott az olaj, és a jelmezek könnyű selyemből készültek, mi pedig minden alkalommal reszkettünk a balesetveszélytől. Így hát nagyon sok fáklyás gyakorlatot végeztünk, hogy valamennyien minden másodpercben tudjuk, éppen hol a láng. Természetes, hogy az első perctől Yoshi, a japán színész mozgott a legnagyobb biztonsággal, mert bármilyen mozdulatokat kellett is végrehajtania, ő mindig tudta, hol a lába, a keze, a szeme; ő soha semmit nem bíz a véletlenre. Ha viszont egy nyugati színészt szólítunk fel, hogy egy mozdulat közepén hirtelen merevedjék meg, és mondja el, hol a lába vagy a keze, a legnagyobb zavarba jön. Ami tehát a Távol-Keleten vagy Afrikában hozzátartozik a természetes fejlődéshez, azt nekünk gyakorlatokkal kell elsajátítanunk. És hogy erre képesek lehetünk, az annak köszönhető, hogy nekünk is éppolyan a testünk, mint nekik.

- *Mondana valamit az űrrel szemben érzett félelemről? Hiába van már az embernek* tapasztalata, *valahányszor újra* kezdi, és ott áll a szőnyeg szélén, *újra meg újra megretten a benne magában tátongó űrtől csakúgy, mint az* üres *tértől. Vajon nem* azért *igyekszünk-e kitölteni ezt az űrt, hogy* végre *legyen mit mondanunk vagy csinálnunk,* és *leküzdhessük ezt a félelmet?*

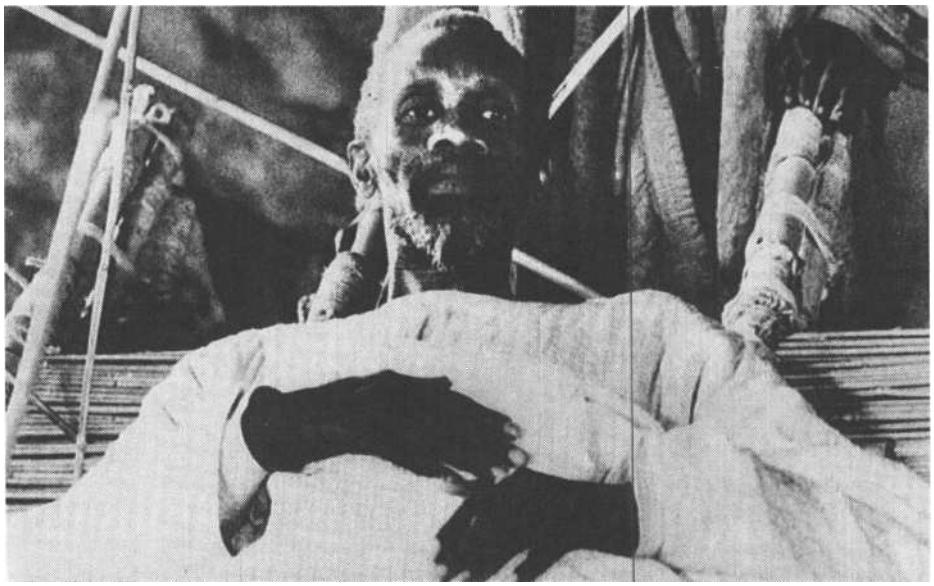
Érdekes gondolat. Minden színésznek fontos, hogy felismerje és néven nevezze az akadályokat, ez pedig valóban természetes és jogos akadály. Ha megkérdezünk egy japán színészt, ő mindig hangoztatja, hogy játéka az üres térből indul ki. Nem azért játszik jól, mert egy előzetesen kidolgozott szellemi konstrukciót sikerül megvalósítania, hanem azért, mert sikerült kitöltenie az űrt.

A chauu-szertartás

Egy bengáliai faluban részt vehettem egy nagyon erős hatású szertartáson, amelynek chauu a neve. A színészek - csupa falubéli - harci jeleneteket adtak elő, s lábukat kissé behajlítva és széttárva apró szökellésekkel vonultak felénk. Egyenesen előre szegezett tekintetükben egészen kivételes erő, hallatlan intenzitás volt. El akartam lesni a „trükköt", s ezért megkérdeztem vezetőjüket: „Hogy csinálják ezt? Mire koncentrálnak, hogy ilyen erővel tudnak nézni?" Ő így felelt: „Nagyon egyszerű: azt kérem tőlük, hogyne gondoljanak semmire, csak nézzenek maguk elé



Afrikai színpadi gyakorlatok



Mahábhárata (1985)

tágra nyitott szemmel." És elhihetik: ennek a fantasztikus intenzitásnak valóban nem volt semmilyen más trükkje. De soha nem sikerült volna megvalósítaniok, ha az űrt gondolatokkal akarják kitölteni, és arra koncentrálnak, hogy „mit is kell most csinálnom?"

Milyen elemek zavarják meg az űr kitöltését? Egyfelől a túlzásba vitt felkészülés és gondolkodás. A nagy nekikészülésnek majdnem mindig azaz oka, hogy az ember így akarja leküzdeni az űrtől való rettegését. A konvencionális színészek többnyire azt szeretik, ha az ember már az első próbán közli velük a rendezés minden részletét, és utána többé nem zaklatja őket. Számukra ez az abszolút boldogság; és ha a bemutató előtt két héttel az ember módosít egy részleten, teljesen kiborulnak. Sajnos magamnak is volt szerencsém ilyenfajta színészekhez, holott én imádok változtatni, akár az előadás napján is, és képtelen vagyok az efféle színészekkel dolgozni; nekem olyanok kellenek, akik éppúgy szeretik a rugalmasságot, mint én. De még köztük is akad, aki azt mondja: „Nem, ez már késő, most már nem tudok változtatni" - és csakis azért beszél így, mert fél. Úgy érzi: ha egyszer sikerült felállítania bizonyos struktúrát, és azt kihúzzák alóla, akkor neki vége, el van veszve. Ilyenkor semmi értelme azt mondani neki, hogy csak ne féljen - éppen ettől ijed meg a legjobban. Ehelyett, egész egyszerűen, rá kell vezetni, hogy ez nem igaz. Csupán a hiteles és rendszeres tapasztalat győzheti meg róla, hogy ha biztonság helyett a kreativitásra törekszik, akkor lehet játéka jó eset-ben igazán őszinte.

És itt merül fel a kérdés: ki az igazi művész? Elmondható, hogy igazi művész az, aki számos áldozatra kész egyetlen másodpercnyi kreativitás kedvéért. A középszerű művész inkább nem kockáztat; ezért marad mindig konvencionális. A konvenciókba kapaszkodó középszerűség mindig ezzel a félelemmel függ össze. A konvencionális színész „összecsapja" a dolgokat, méghozzá önvédelemből. „Építkezem", hogy megvédjem magam.

A igazi forma

A kérdés nagyon messzire vezet. A figuraépítés, az úgynevezett megkomponálás fokozatos építkezést jelent. Szerintem azonban ez nem alkotó módszer. Az igazán kreatív módszer számos ideiglenes konstrukcióból tevődik össze, miközben az ember tisztában van vele, hogy hiába érzi úgy: most megtalálta a figurát - ez csak ideiglenesen érvényes; csak az aznapi legjobb megoldásra sikerült rábukkannia, de az igazi forma még nincs a birtokában. Azt csak az utolsó pillanatban találhatja meg; vagy még akkor sem. Születési, keletkezési folyamatról van szó. Az igazi forma nerc tévesztendő össze egy ház megépítésével, ami egymást követő logikus mozzanatok sorczatának végeredménye. Ellenkezőleg: az igazi építkezési folyamat egyszersmind mindig egyfajta rombolás is, azaz, mint mindig, ha rombolunk, egyre inkább a félelem felé visz az utunk. Újabb űrt teremtünk, kevesebb a mankónk, a támasztékunk, egyre nagyobb veszélynek tesszük ki magunkat.

Megjegyzendő, hogy még ha egy improvizáció során, egy próbán vagy az előadáson sikerül is eljutnunk az igazi kreativitás pillanataihoz, akkor is mindig fenr áll a veszély, hogy a megtalált formát leromboljuk, összezavarjuk.

Itt van például a közönség reagálása. Ha az ember közönség jelenlétében improvizál (másképpen nincs értelme), és a nézők nevetnek, félő, hogy ez a nevetés más irányba viszi el, mint amerre különben indult volna. Kiválthatók más olyan szubjektív elemek is - például a tetszeni vágyás vagy a félelem -, amelyek ugyancsak megtörik a kreativitást.

A lényeg az, hogy ezeket a jelenségeket tudatosítsuk magunkban. Ha tudjuk, mi ingerel félelemre, már választhatunk: módunkban áll ezt az impulzust eltűrni vagy épp elfogadni, s védekezhetünk is ellene. Ugyanígy megfigyelendők a biztonságba ringató elemek is, hogy küzdhessünk ellenük. Itt van például az a színész, aki lustaságból vagy félelemből „mechanikussá" válik. Az ilyen előbb-utóbb mindig ugyanazt csinálja anélkül, hogy kialakulna a partnerhez való finom és érzékeny kapcsolata, és amikor néz, csak úgy tesz, mintha nézne. Az elgépiesedés oka is a biztonság utáni vágy.

Mindez a rendezőre is vonatkozik. Erős a csábítás, hogy már az első próba előtt kidolgozza rendezését. Ez részben természetes; magam is százával készítem a vázlatokat a díszletekről, az akciókról, és csak az vigasztal, hogy mindezt etűdnek tekintem és tudom: másnapra mindebből semmit nem veszünk majd komolyan. Felkészülésnek nagyon is hasznos, de ha megkívánnám a színészektől, hogy valósítsák meg azt, amit a próba előtt három hónappal vagy három nappal felskicceltem, akkor magam vágnám el magam attól, ami csak a próbán derül ki vagy mutatkozik életerősnek. Tehát erre a fajta felkészülésre szükség van - akárcsak arra, hogy azonnal el is ejtsük.

És ha a rendező mégsem ejti el? Nos, ez is a félelemből fakad. Csak aki hadat mer üzenni a félelemnek, az tudja elfogadni az alapszabályt: egészen a legutolsó pillanatig semmi sincs kész, semmi nincs bevégezve. Tisztában kell lennünk a választás kényszerével. A félelem szükségszerű, de kettőt tehetünk ellene: vagy a biztonsághoz menekülünk, vagy elutasítjuk azt. De tudnunk kell azt is, hogy bárhogyan döntsünk, a döntés soha nem végérvényes.

És ezen a ponton talán szükség lenne egy kis szünetre.

- *Visszatérhetnénk még az üres* térhez, *amelyet potenciális térnek is nevezhetnénk? Nem* kell-e *hozzápárositani a feszültség és a nyom fogalmát? A japán* mester *szerint úgy kell azonosulnunk a térrel, hogy önmagunkban is* üres teret *hozunk létre. Vajon* nem az-e a *célja ezzel, hogy valamilyen* nyom jelző feszültség jöjjön létre?

Ez a kérdés is azt bizonyítja, mennyire ránk fér néhány perc gondolkodás...

(Folytatjuk)

Fordította: Szántó Judit

SZIGETHY GÁBOR

A N N O 1 9 6 2

KÍSÉRLET EGY TÖRTÉNET PONTOS LEÍRÁSÁRA

Talán 1962 márciusában történt. Arra pontosan nem emlékszem, melyik napon. Díszletező munkás, azaz díszítő voltam az Irodalmi Színpadon, aznap négy óra-kor kezdődött a munkaidőm. Este hétkor előadás, tizenegytől hajnalig próba.

Hat órakor már állt a Giccsparádé díszlete, társammal átballagtunk a Sztálin út (Magyar Ifjúság útja, Népköztársaság útja, Andrássy út) hajdan elegáns palotájának földszintjén található Ádám étterembe, vacsorázni. Füstös-koszos múlt századi restire emlékeztetett az étterem hátsó része, elöl közönséges kocsma, de állva is lehetett meleg ételt fogyasztani, s nem volt túlságosan feltűnő, ha kopott munkaruhánkban léptünk be a néha csendben, olykor ordibálva sörözgető atyafiak közé. A derékszíjamon csüngő díszítőkalapács legfeljebb az utcán váltott ki némi érdeklődést. Proletármivoltomat amúgy igyekeztem feltűnően választékos modorral ellensúlyozni, alkalmanként röhögésre ingerelve a tenyeres-talpas kiszolgálólányt, amikor a pultra tett lábasból bádog merőkanállal a műanyag tányérba löttyintette lebbencslevesemet (ára egy forint hatvan fillér), s én aziránt érdeklődtem, elegendő kakukkfüvet és szerecsendiót tettek-é a levesbe, mert az igazi lebbencs csak úgy jó.

Állva, gyorsan kanalaztuk az ételt, az egy forint tíz fillérért vásárolt, mézesnek becézett ragacsos süteményt már az utcán visszafelé faltuk be.

Ettünk valamit. De mindig azt mondtuk: vacsoráztunk.

Ez a háttér. Nem díszlet.

Negyed hétkor a színházban még csend volt, az előcsarnok sötét. A parányi büfében poharakat mosogatott a banya (háta mögött mindenki így nevezte a büfés öregasszonyt), az ügyelő papírjaival zörgött, matatott, valahol az emeleti öltözőben valaki becsapott egy ajtót.

Pici színház: minden hallatszik.

A Giccsparádé a színház akkor legsikeresebb előadása volt. Minden este telt ház. Amit máshol tilos volt vagy nem illett játszani, azt láthatta itt - úgymond, görbe tükörben - a nagyérdemű: régi operettet (Fekete Péter), népszínművet *(A falu* rossza), kapitalista krimit *(Egérfogó),* ódivatú kuplékat, Szabó család-paródiát, ilyesmiket. Részleteket. Kiss Manyi ábrándosan dalolta a *Holdvilágos éjszakánt,* a nézők sírtak, nevettek, a királyfi ugyanitt sem jött el az epekedő leányért, de Agárdi Gábor és Csákányi László lelkesen nyerítettek a színfalak mögött: *ripán, ripán-* enynyi maradt a hófehér paripából. Rátonyi Róbert mint falu rossza döngette a színfalakat, Mezei Mária „fonákjáról" énekelt sanzont, s az inárcskakucsi téeszcsé gondjairól mesélt, amúgy szabócsaládosan.

Kis naplemente négyszáz, nagy naplemente nyolcszáz, ugyanaz két lemenő nappal ezer - hirdette a kikiáltó. Mindenki remekül szórakozott. Az elvtársak is. A színház dicséretet kapott: itten a művészek alaposan kifigurázzák a kispolgári giccset.

Holdvilágos éjszakán... a szocializmus útján.

Akkor este Mezei Mária háromnegyed hét után három perccel érkezett a színházba. Budakeszin lakott, döcögött az autóbusz, délután kicsit tovább aludt, elnézte az órát - késett. Tény. Fél hétkor az igazgató - aki az előcsarnokban szerette fogadni az érkező színészeket -, még nyugodtan sétálgatott, majd ahogy múltak a percek, egyre izgatottabban járkált a csöppnyi térben föl s alá.

Hol a *Mezei?-* kérdezgette hangosan, s választ nem várva, rögtön válaszolt magának: *késik.*

S amikor tizennyolc óra negyvennyolc perckor Mezei Mária lihegve, fújtatva berobbant az előcsarnokba, az igazgató idegességét nem tudván palástolni, gorombán ráripakodott a színésznőre:

Emlékszem a hangsúlyra, nem emlékszem a szavakra.

Mezei Mária idegesen, ingerülten riposztozott, fölrohant az öltözőjébe, s magára zárta az ajtót. Amíg *nem* kér *bocsánatot, nem lépek színpadra* - a színpad alatt, a süllyesztőben is hallottuk a színésznő sivító hangját. Aztán csend lett.

Húszéves voltam. Hétéves korom óta én is a szocializmust építettem. Így aztán sok mindent nem tudtam, sok mindent nem értettem.

Mezei Máriát a Madách Színházban az ötvenes évek végén - *Thornton Wilder:* Hosszú útláttam először színpadon; Sabina elbűvölt, kamaszrajongással csodáltam a színésznőt. Semmit nem tudtam arról, mekkora sztár volta háború előtt, hírét sem hallottam sem a franciás, sem a *zsoltáros* Mezeinek; a városligeti Liliputi Színházban elsenyvedett hathetes száműzetéséről sem tudtam, a Liliputi Színházról, ligeti mutatványosokról, kikiáltókról is csak az öregek meséltek, hogy volt ilyesmi, de a kommunisták eltakarították. 1962-ben történelmi távlatok, megalapozott történeti ismeretek és ideológiai vértezettség nélkül egyszerűen nagy színésznőnek tartottam Mezei Máriát, s a világ legtermészetesebb dolgának, hogy egy színésznő hisztis. Ha késik, különösen. Valahogy csak meg kell nyugtatni feleslegesen felzaklatott idegeit az előadás megkezdéséig.

S mert a szocializmus nevelt, azon sem csodálkoztam, ha egy igazgató ostoba, hiú és fogalma sincs arról: színházban színésznőt tíz perccel előadás előtt direktorok nem szoktak leteremteni. Utána akár ordíthat is a késni merészelő primadonnával; előadás elődcélszerűbb pátyolgatni a művésznő lelkét.

Azt viszont megint csak nem tudtam 1962-ben, hogy az igazgató amúgy derék kommunista, mára háború előtt is az volt, s munkásmozgalmi érdemei elismeréseként igazgathatja a parányi színházat.

S amikor múltak a percek, s Mezei Mária öltözőjének ajtaja csak nem akart kinyílni, s az igazgató egyre felháborodottabban körözött a színházban, s mindenkinek drámai hangon panaszolta: *nem öltözik a Mezei, késik,* s még azt *akarja, hogy én* kérjek bocsánatot *tőle-* amikor hozzánk ért, a két tejfelesszájú díszítőhöz, csendesen annyit mondtam: *talán bocsánatotkellene kérni!* Az igazgató - amúgy igazából emberszámba sem vett - megállt, rám nézett, talán egy pillanatra meghökkent, majd furcsán többértelmű hangsúllyal visszakérdezett: *Gondolja?* Mielőtt megszólaltam volna, otthagyott.

Hét óra, harmadik figyelmeztetés - hangzott az ügyelő hangja a hangszóróból.

Állt a levegő a színházban.

Belém bújta kisördög. Az igazgató után mentem, aki akkor jött visszafelé az emeleti öltözőből, eredménytelenül rázogatva a bezárt ajtó kilincsét, bocsánatkérés helyett kioktató hangnemben utasítva a színésznőt: Öltözzön, *Mária, mindjárt kezdődik az* előadás! Mezei Mária válaszolt: *Addig nem* öltözöm, amíg bocsánatot *nem* kér!

Patt. Tétován álldogáltunk. *Talán bocsánatot kellene kérni-* mondtam halkan.

Nem voltam bátor, csak...

S bár már akkor is úgy gondoltam: az igazgató roppant korlátolt, buta ember, akinek ráadásul csipetnyi érzéke sincs a színházhoz, eszembe nem jutott évek múltán sem, hogy ezt a csattanóval Mezei Máriára oly jellemző történetet papírra vessem.

A magyar színháztörténetben kutakodva egyetemi hallgatóként hamar megtanultam: volt színházigazgatómnak *múltja* van - munkásmozgalmi múltja. Mezei Máriának viszont *polgári* múltja van. Amiből egyértelműen következik - éppen pangtunk! -, hogy Mezei Mária, miután „hétévi padlómosás" után, 1956-ban visszatérhetett a prózai színházak színpadára, lehetett újra nagy, sőt nagyon nagy színésznő, s művészi rangjára tekintettel olykor hisztis különcködéseit (lásd: polgári manír!) is elnézik neki, de egy munkásmozgalmi múlttal rendelkező igazgatóból még akkor sem lehet írásban, nyilvánosan bohócot csinálni, ha amúgy az elvtárs ostoba bohóc-ként viselkedett is.

A franciás Mezei? A zsoltáros Mezei?

Nem létezett olyan bikkfanyelven adatkörmölő színháztörténész, aki e történettel bármit tudott volna kezdeni: az igazgató tekintélyét véd-te a múltja. És a párt.

Nevek, pontos tények nélkül viszont csak színes-kedves anekdotává silányodik e történet, elveszítve minden színháztörténeti érdekességét. Hisz fontos, hogy mindez 1962-ben történt, a Giccsparádé előadása előtt, s a kulisszák mögötti színjáték főszereplője Mezei Mária volt, ellenlábasa pedig egy munkásmozgalmár antiszínidirektor.

Amikor - jó tíz év múlva - végre megértettem, hogy az ilyen s ehhez hasonló történetek tárgyszerűen, történeti hűséggel megírhatatlanok, s közölhetetlenek, felhagytam a színikritika-írással s elmenekültem a múltba.

De hol kezdődik a múlt?

És ma, 1992 márciusában múlt, félmúlt, régmúlt vagy elbeszélő múlt mindaz, ami 1962-ben történt?

Demokrácia van, többpártrendszer van, sajtószabadság van: a harminc évvel ezelőtti színházi történet csonkítás nélkül hitelesen elmesélhető.

És?

Mennyit ér ma egy harmincéves történet?

Tíz évvel ezelőtt, húsz évvel ezelőtt kellett volna valahogy ügyesen-körmönfontan megírni a kommunista direktor packázását a nagy színésznővel! Akkor kellett volna hitelesen, tényszerűen elmesélni: ilyen ostoba direktorok uralkodnak színházinkban (is)! Ha akkor nem jutott eszembe ez a történet, most, amikor nyugodtan szidhatja bárki a kommunistákat, nem biztos, hogy olyan fontos előkotorni emlékezetem poros csücskéből ezt a hajdani, színfalak mögötti szín-játékot. Még akkor sem, ha amúgy Mezei Mária kiváló színészi alakítást nyújtott e néhány perces közjátékban.

De most jutott eszembe.

Tornyosulnak íróasztalomon Mezei Mária kéziratos naplói, édesapjának írott fiatalkori levelei, emlékkönyve, cédulái, levélfogalmazványai, önálló műse rainakvázlatai, változatai. Kéz-iratok: egy színésznő életének írásos emlékei. Elfelejteném az Irodalmi Színpad igazgatójának packázásait, Mezei Mária is bizonyára elfelejtet-te... de most olvasom a színésznő 1953-ban Révai Józsefnek írctt segítséget kérő, esedező levelét:

Miniszter Úr!

Mezei Mária már a megszólításkor célt tévesztett.

A levélfogalmazvány hátoldalára később oda-írta: *Nem jött* válasz.

Hányszor nem kapott választ?

Hányszor nem kaptunk választ?

Levelek: a Madách Színház igazgatójának, a Petőfi Színház igazgatójának, a Nemzeti Szín-ház igazgatójának. Mindegyik levél - bár különböző időpontokban, különböző előadások kapcsán íródtak - mindig ugyanarról szól: a színésznő arra kéri direktorát, ne munkagépnek, hanem művésznek tekintse őt. Érzékeny, túlfűtött, játszó embernek. Néha kapott választ, néha nem. Egyik igazgatója válaszul gorombán megfenyegette őt: elveszi tőle élete legkedvesebb szerepét, és nyugdíjba küldi, ha tovább rendetlenkedik.

Egy kishivatalnok föláll a sámlira, és megdádázza a zsenit.

Teszi, mert teheti. Védi őt a rendszer. Őt védi, nem Mezei Máriát. Mindig őt védi, soha nem Mezei Máriát.

Ma is zsörtölődő öreg *szomszédunk e* goromba bolsevik, őt nem nyűtte el az elmúlt negyven év. É I, bár roskatag, de virul. És nyilván haragszik, ha valaki goromba bolseviknak nevezi őt.

A magamfajta íródeák meg ül az írógépe előtt, s azon töpreng: érdemes-e elmesélni, mi történt 1962 márciusában az Irodalmi Színpad egyik előadása előtt. Amikor Mezei Mária néhány percet késett, s a színház igazgatója otromba módon letorkolta őt.

Mi, akkor, ott csak a nagy színésznőnek drukkoltunk az ostoba direktor ellenében.

Nem tudtuk, hogy mindez csak apró közjáték abban a nagy élethalálharcban, amelyet ebben az országban a tehetséges értelem vív a rendszer által pallosjoggal felruházott ostobaság ellen.

Később megtanultuk. Harcolni, okosan harcolni is megtanultunk.

Én akkor ott este Mezei Máriától.

Mert az igazgató csak szaladgált föl az emeletre, egyre idegesebben kopogtatott az öltöző ajtaján, egyre hangosabban fenyegetőzött, de belülről mindig ugyanaz a válasz érkezett: *Addig nem* öltözöm, *amig bocsánatot* nem *kér!*

Hét óra kilenc perckor - ahogy mondani szokás - pattanásig feszült a húr. A nézők mára helyükön ültek, az előcsarnok kiürült, a nézőtéren egy-egy tétova tenyér is összecsapódott.

És Mezei Mária öltözőjének ajtaja még mindig zárva volt.

Szegény direktor falfehér lett, megértette: kiabálhat, fenyegetőzhet, rángathatja a kilincset, Mezei Mária nem fél tőle. És ha tőle nem félnek, akkor ő nincs.

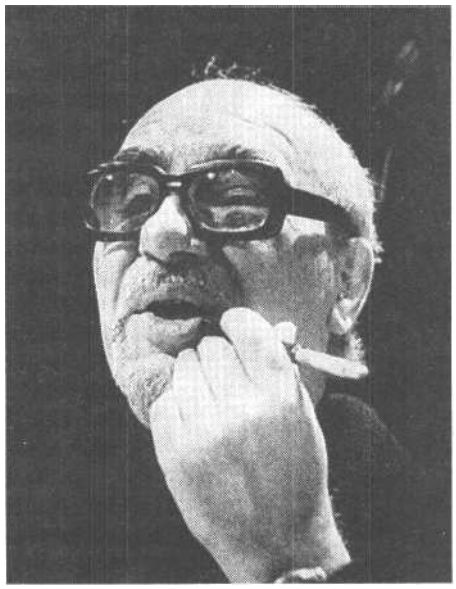
Mint megvert kutya sompolygott hét óra tizenegy perckor a színésznő ajtajához, és halkan, nagyon halkan - pici színház: minden hallatszik - bekopogtatott: *Nagyon kérem, Mária, bo*csásson *meg - és kérem,* öltözzön... Abban a pillanatban kivágódott az öltöző ajtaja, s ott állt Mezei Mária felöltözve, kifestve és indult lefelé a lépcsőn a színpadra. Még visszafordult: *Megbo*csátok. *Kezdhetünk.*

Szájtátva állt az igazgató, valami olyasmit hebegett: *De hisz* maga már felöltözött... Még akkor sem értette meg, hogy Mezei Mária már akkor tudta, mi fog történni, amikor nagy dérreldurral magára zárta az öltöző ajtaját.

DAGMAR RULJANČIĆ

KREJČA OTTHON

Otomar Krejča cseh rendező nevét a hatvanas években vette szárnyára a világhír; színházának, a prágai Za Branounak Csehov- és Nestroy-előadásait Európa-szerte a klasszikusok legérvényesebb modern tolmácsolásaként ünnepelték.
Az 1968. augusztusi katonai beavatkozás és az azt követő „normalizáció" következtében Krejča elvesztette színházát, és utazó rendező lett Nyugat-Európában. Hírnevének köszönhetően bőségesen el volt látva munkával, de igazi bázisát: társulatát és hazai közönségét elveszítette. Odahaza az új nézői nemzedékeknek csak homályos elképzelése lehetett munkásságáról, Nyugaton pedig csak egyik tagja volt az emigráns kelet-európai művészek széles táborának.
A bársony forradalom utána művész hazatért, és ismét színháza élére állt. Prága környéki villájában nyilatkozott a zágrábi dramaturg-újságírónőnek, még 1991 elején.



Otomar *Krejča*

Előlről akarok kezdeni mindent, mégpedig saját elhatározásomból; senki nem kényszerít rá. Kellemes meglepetésként ért, amikor a frissen szerveződött Színházi Szövetség képviselői megkerestek, hiszen úgy éreztem, Prágában már idegennek számítok. A Kommunista Párt ideológusai feketítettek be, de a felelősség csak félig az övék, ugyanolyan hibásak a saját kollégáim, akik meg-alkudtak a színházi életünkre kényszerített feltételekkel. Állandó kapcsolatban álltam az időköz-ben felnőtt nemzedékhez tartozó fiatalabb szín-házi emberekkel, és nem győztem a szemükre vetni: hogyan engedhették, hogy a cseh színház elveszítse a hatvanas években kivívott magas színvonalát; hogyan tűrhették, hogy a színházat politikai kabarévá redukálják. A politikai kabaré persze önmagában nem rossz műfaj, de ha egy ország valamennyi színpadán ezt űzik, az a színház halálát jelenti.

– *Ön* tehát *mára novemberi felkelés előtt is kapcsolatot* tartott az *otthoni színházi emberekkel?*

– A „bársony forradalmat" már megelőzte a fokozatos politikai változás időszaka, bizonyos tabuk szükségképpen eltűntek. A rendszer meggyengült, és igyekezett visszahozni egyes színházi embereket, együttműködésre bírni őket. Nekem is felajánlotta a kulturális minisztérium, hogy jöjjek haza; azt mondták, ott dolgozhatom, ahol akarok. Az ajánlatot visszautasítottam.

– *Most pedig mégis itt dolgozik. Milyen* lesz *az új Krejča-színház?*

– Én nem sikeres produkciókra törekszem, hanem dolgozni akarok a színészekkel. A színpadi színészet különleges dolog. Nem igaz például, hogy a filmes vagy televíziós színészet éppen csak egy válfaja a színpadi színészetnek. Ellenkezőleg: minél markánsabban formálódnak ki ezek a médiumok, annál nagyobb lesz a különbség a színpadi színészethez képest. Lassan fogunk dolgozni, s munkánk középpontjába a színészi mesterség kerül.

– *Ön* azelőtt kísérletező *rendező volt, mára, egyesek szerint, konzervatív lett. Milyenek lesznek az új Krejčarendezések?*

– Külföldön azért lehettem sikeres, mert soha nem törődöm á divatáramlatokkal. Én nem alkalmazkodom, csak dolgozom a színészekkel, nagy drámák színrevitelén. Az ötvenes évek óta szilárdan hiszem, hogy ha a színház valóban művészet akar lenni, nem nélkülözheti a költőt, és mindig két szempont vezérelt: szolgálni a költőt és figyelni a színészekre. Nagy szövegekkel dolgozunk majd, és igyekszünk minél mélyebben elolvasni őket, hogy felfedjük belső rendjüket, eljussunk ama is érvényes ősi arisztotelészi szabályokhoz. Szerencsére Karel Kraus személyében elsőrangú dramaturggal rendelkezünk.

– Csak *klasszikusokat fognak játszani?*

– Igen, Csehovot és Shakespeare-t. És szeretnék újra Beckettet is rendezni. Amikor Franciaországban rendeztem a Godot-t, Roger Blin, az ősbemutató rendezője még élt, és folyton azt

Godot-ra *várva* - Krejča rendezése

mondogatta nekem: „Túl sokat lát bele a darabba. Az egész világot, az egész emberi sorsot keresi benne, holott hiába keresi: ez csak egy intellektuális bohózat, semmi egyéb." Ez volt a véleménye Beckettnek is. Először Avignonban rendeztem meg a darabot, és utána még négyszer, és mert a rendezésem realista volt, mert Godotra konkrét jellemek vártak, az abszurditás még kézzelfoghatóbbá vált. Avignonban két nyáron át játszották az előadást, és háromezer ember ülte végig feszült figyelemmel a pápai palota udvarán. Utána eljátszottuk Párizsban is, az Atelier-ben. Igazi élő színház volt.

- *Mit gondol, vajon Cseh-Szlovákiában életben marad-e a színház? Az embereket csak a politika izgatja,* és *a korábban zsúfolt szinházak most üresen tátonganak...*

- Nehéz ezt megmondani. Ez a forradalom utáni szakasz, amelyet most átélünk, nem nevezhető tipikusn k. A közönségnek más gondjai vannak, és a szí házi emberek helyzete is meg-változott. Mára últban is, hiába volt a „vasfüggöny", hiába hiá yzott a fizikai kontaktus lehetősége, azért beár: miatt a sok hülyeség. Most ez még sokkal kön yebbé válik, és a színházi emberek tisztában vannak vele, féltik is a színház jövőjét. A politikai .zínház modellje mindenesetre kimerült. Világosan észleltem ezt Moszkvában, ahová húszévnyi szünet után most kétszer is el-látogattam. Ők i nagyon rossz színházat csinál-nak.

Euromaske, Ljubljana, 1991. ősz

Fordította: Szántó Judit

A MAGYAR NAPLÓ ÖRKÉNY-PÁLYÁZATA

A MÉRTÉK Építészeti Stúdió Kft. és a Magyar Napló szerkesztősége pályázatot hirdet Örkény István születésének nyolcvanadik évfordulója alkalmából prózaírók számára. Maximum tíz gépelt oldalas (26X60 leütés) kisprózákat várunk, egy pályázótól legfeljebb hármat (lehetőleg három példányban).

A pályázaton részt vehetnek mindazok, akiknek 1991. december 31-ig nem jelent meg önálló kötetük. A pályázat célja a legújabb prózai törekvések feltérképezése, ezért elsősorban fiatal, pályakezdő írók jelentkezésére számítunk.

A pályamunkákat a Magyar Napló szerkesztői bírálják el.

A MÉRTÉK Építészeti Kft. által felajánlott díjak: egy első díj 35 ezer Ft; egy második díj, 25 ezer Ft, egy harmadik díj, 10 ezer Ft.

A szerkesztőség a díjazott és az arra érdemes munkák első közlésének jogát fenntartja. Minden beérkező kéziratot megőrzünk.

A beküldés határideje: 1992. *április 5. A* kéziratokat az a alábbi címre kérjük: Magyar Napló szerkesztősége, 1426 Budapest Pf. 108.

A borítékra kérjük ráírni: Örkény-pályázat. Eredményhirdetés és díjátadás: a Könyvhéten.

Kedves Olvasóink!

Örömmel értesítjük Önöket, hogy megszületett a SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY. A Kereskedelmi Bank Rt., a Magyar Színházművészeti Szövetség és a SZÍN-HÁZ szerkesztősége által létrehozott alapítvány elsőc leges célja a SZÍNHÁZ című lap folyamatos megjelentetésének biztosítása.

A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY kuratóriumának elnöke Szigethy Miklós, a Kereskedelmi Bank Rt. első vezérigazgató-helyettese, tagjai: Babarczy László, Géher István, Koltai Tamás, Spiró György.

Mostantól: elsősorban a szakma, olvasóink támogatásában bízunk! Jogi és magánszemélyek, társaságok, társulatok és egye ületek bármilyen (csekély) összegű befizetése csatlakozást jelent alapítvá yunkhoz.

A SZÍNHÁZ Alapítvány számláját az OKHB V. ker., któber 6. u.-i fiókjában vezetik; száma: 216-24669.

A szerkesztőség

SUMMARY

The issue opens with three contributions related to Moliére's *The Misanthrope,* recently revived in Kaposvár: András Forgách and Péter P. Müller write about the production, Krisztina Magyar about the (almost) new translation by poet György Petri.

Jan Kott's essay on the Ghost in Hamletintroduces András Forgách's review on a revival of the play at the Chamber, small experimental house of the Katona József Theatre.

In our column of reviews of current plays, László Márton, Judit Csáki, Judit Szántó, Andrea Stuber, László Zappe, Katalin Szűcs, Anna Földes, István Sándor L. and Katalin Budai give their opinions on respectively András Forgách's *Vitel-Ilus* (Pécs), Tibor Wehner's and György Odze's one-act plays (Komedium), Jean-Claude Grumberg's Free *Zone* (Katona József Theatre), three versions of the musical Cabaret(Madách Theatre, Nyíregyháza, Zalaegerszeg), Ivo Bresan's *Peasant Hamlet* (Kaposvár), Chekhov's *The Cherry Orchard* (National Theatre), Barry Kyle's play on poet Sylvia Plath (Budapest Chamber Theatre), Machiavelli's La *Mandragora* (The Stage) and two children's plays, *The Nutcracker* (Kaposvár) and Maeterlinck's *The Blue Bird* (Arany János Theatre).

The column is closed by Zsigmond Kompolthy's fictitious critical dialogue on Offenbach's *La Belle Héléne,* revived at Szolnok.

We begin to publish the material of a two-day encounter in 1991 between Peter Brook and French drama teachers, under the title *The Devil's* Name *is Boredom.*

Theatre historian Gábor Szigethy sets (orth his special column with a significant event of actress Mária Mezei's career.

In our international column we publish Dagmar Ruljancic's interview with Czech director Otomar Krejca.

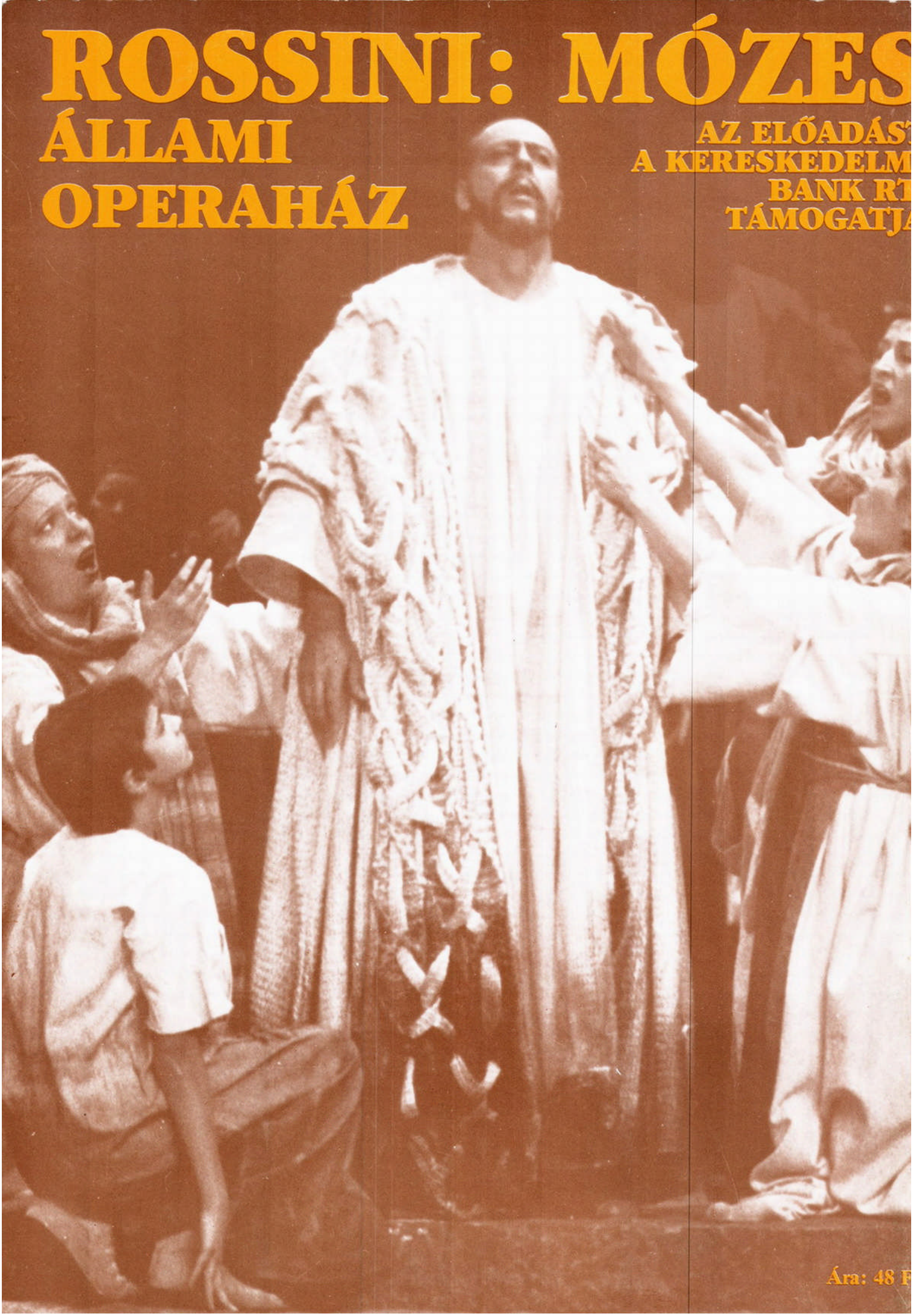
Szalai Judit: Bán János
A fiatal fotóművész színészportréja lehet civil fotó, de lehet a művész egyik szerepe is; az arc, a bánattal átitatott tekintet, a merész képkivágás a CLOWN képmását sugallja.

SZÍNHÁZ
fotógaléria

ROSSINI: MÓZES

ÁLLAMI OPERAHÁZ

AZ ELŐADÁST
A KERESKEDELM
BANK RT
TÁMOGATJA



Ára: 48 F