SZÍNHÁZ

XXV. ÉVFOLYAM 1992. JÚNIUS

NYOMULNAK A

ZSEBSZÍNHÁZAK

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

VÁLSÁGFEJTŐK
Fejtő Ferenc: ELMÉLKEDÉS A MAI S JÖVENDŐ DRÁMÁRÓL 1
(Közreadja: Agárdi Péter)
Forgách András: FEJTŐ FERENC AZT ÜZENTE 3
Márton László: MI, ADAPTÁLÓK 6
Békés Pál: VAN BENNE VALAMI 9
Kompolthy Zsigmond: A MÍTOSZÜRESSÉG MÍTOSZAI 1
0 Nagy András: A FALRA FESTETT SZŰZ 12
Szilágyi Andor: KÍNAI MESE 15

KISSZÍNHÁZAK
Nánay István: VILLÁM ÉS TSA 16
Kovács Dezső: SZOBROK ÉS ÁRNYAK 17
(T. S. Eliot: Gyilkosság a katedrálisban)
Szűcs Katalin: EGY SZEGÉNY SZÍNHÁZ KIÚTJAI 19
(Az R.S.9. *Stúdiószínház)*
Kállai Katalin: HÁZIBULI 21
(Shakespeare: A két *veronai nemes)*
Magyar Judit Katalin: HE IS VIKTOR 23
(Fejes-Presser: Jó estét *nyár...)*
Tarján Tamás: KOPORSÓJÁTÉK 24
(Witkiewicz: Az anya)
Nánay István: HALADÉK ÉS VIGASZ 26
(Örkény István: Kulcskeresők)
Csáki Judit: DIVATOS LELKEK 28
(Joyce: *Számkivetettek)*

Békés Pál: A VÉGÉN EGY SIKOLY 31
(Osborne: *Dühöngő ifjúság)*
Bérczes László: TÖRTÉNELMÜNK SEBEIRŐL 33
(Göncz Árpád: Rácsok;
Háy Gyula: Mohács)
Stuber Andrea: EZ IS, AZ IS OPERETT 35
(Horváth: Mesél *a* Bécsi *Erdő)*

Szigethy Gábor: EGY DÍSZLETMUNKÁS EMLÉKIRATAI 37

Peter Brook: AZ ÖRDÖG NEVE: UNALOM IV. 39

John Osborne: TONY RICHARDSONRÓL 45
Thomas Wördehoff: SVÁJCNAK IS KÉNE EGY BERNHARD! 46
(Beszélgetés *Luc Bondyval)*
Kerényi Mária: AMLED AZ ŐSHAZÁBAN 47

Witkiewicz-bemutató a Komédiumban (24. oldal)

A Dühöngő ifjúság a Pesti Színházban (31. oldal)

A Brook-beszélgetés befejező része (39.oldal)

XXV. ÉVFOLYAM 6. SZÁM
1992. JÚNIUS

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

Kiadó: Színház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054.
Telefon: 131-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben 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 díj egy évre 680 Ft, fél évre 340 Ft. Egy példány ára: 68 Ft. Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, PL 149.

Szedte a Diamant Kft.
Felelős vezető: Bede István ügyvezető igazgató A nyomtatási és kötészeti munkálatokat Az Akadémiai Nyomda végezte (92.21122) Felelős vezető: Freier László igazgató
HU ISSN 0039-8136

A folyóirata Művelődési és Közoktatási Minisztérium, a József Attila Alapítvány, a Soros Alapítvány, a Pro Renovanda Alapítvány és Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatala színházi alapjának támogatásával készül

Megjelenik havonta

DRÁMAMELLÉKLET
Nagy András: A csábító naplója

A címlapon: Kemény György terve; Szalai Judit fotója

FEJTŐ FERENC

ELMÉLKEDÉS A MAI S JÖVEND Ő DRÁMÁRÓL

A nemzeti dráma ügye egykorú a nemzeti színjátszás ügyével. Csakhogy mi nem szeretjük az ügyeket, a nemzeti dráma ügyében folytatott *kampányokat,* ellenben *szeretjük az új magyar* drámát, kivált, hajó minőségű. A sors, pontosabban a sorsot megtestesítő irodalomtörténész adta kezünkbe Fejtő Ferenc 1937-ből származó cikkét, amely kísértetiesen emlékeztet az új magyar dráma körül zajló mai vitákra. Ebben nincs semmi *meglepő, minden kor* minden *vitája az új magyar* drámáról kísértetiesen hasonlít egymásra. Ennek ellenére (vagy tán épp ezért) megörültünk a váratlan leletnek, és örömünkben körbeadtuk néhány fiatalabb évjáratú, jeles drámaírónknak, reagálnának rá. Alább olvasható akciónk eredménye. A sort dramaturgokkal kívánjuk folytatni - s bárkivel, akinek a tárgyban vitaképes mondanivalója van.

1

Francia hetilapban láttunk a múlt hetekben egy sikerült karikatúrát, az Orleans-i *Szűz* amerikai filmváltozatáról, Katherine Hepburnnel a főszerepben. A Szűz rövid szoknyájából angyali lábszárak kandikálnak ki, amint szülőfalujában, libákat őrizve, álmatagon szemléli a szállongó felhőket. A mese nagyjából követi a hagyományt, a szükséges görl-cifrázatokkal; a tréfa csattanója az utolsó kép: szegény Orleans-i Szűz a király karján, kivont kardok alatt, mosolyogva libeg ki a templomi esküvőről. Az ördögöt nem jó falra festeni; valamelyik filmírónak üzleti képzeletét könnyen megragadhatja az ötlet, hogy egy esküvő, a Lohengrin-nászinduló hangjainál, könnyedébb, vigasztalóbb, gusztusosabb befejezése lehetne a kis francia pásztorszent hányatott életének, mint az inkvizíció és a megégetés. Nálunk legalább így járt pórul paraszti rokona, Édes Anna cselédlány; mire a remek regényből a Belvárosi Színház színpadára került, sorsát a jószívű színpadi átdolgozó enyhébbre változtatta. Az átíró - meg kell adni - igyekezett hűségesen követni a regény tartalmát; a jellemek nagyjából azonosak, a cselekmény is, legfeljebb helyenként durvább, élesebb vagy esetlenebb; de a végét áldatlan önkényességgel értelmetlenítette el azzal, hogy Patikárius Jancsi, a felelőtlen, bár nem minden báj nélkül való suhanc „megtér", otthagyja menyasszonyát és sejteti, hogy feleségül fogja venni a büntetés kitöltése után, ő, a széllel bélelt dzsentri úrfi, a primitív, s most már gyilkos Édes Annát! Azt hiszem, Kosztolányi, szegény, ha ezt a giccset megéri - ebbe hal bele, e szerencsétlen kísérletbe, elsimítani, ami elsimíthatatlan, összekötni, ami örökre idegen, feloldani, ami mélységesen feloldhatatlan, egyszóval: tragikum. Az átdolgozó mentsége a színházi babona, hogy a közönségnek szüksége van happy endre, a színházi vacsora nyitányaképpen. Jó, írjanak bohózatokat, vígjátékokat s melodrámákat, csak a tragédiákat hagyják ki a játékból, csak a tragédiáknak ne szerkesszenek happy endeket!

2

Külföldön, s különösen Párizsban, ma sokat vitatott kérdés, hogy szabad-e, lehet-e regényt egyáltalán dramatizálni, a művészet sérelme nélkül, s ha igen, mennyi hűség kötelezi az átdolgozót? Két szélső nézet ütközik össze. Az első szerint nem szabad, és sikerrel nemis lehet, mert amit regénynek írtak, annak számára épp azért választották e műfajt, mert más műfajban elsikkadna a lényege. A másik szélsőség, amelyet Párizsban Baty, a nálunk most színre került Bo*varyné,* s még újabban a balzac-i *Eugénie Grand*et átírója képvisel a legnagyobb eréllyel, elméletben és gyakorlatban tulajdonképp nem is áll oly messze az elsőtől, mint gondolnánk. Baty nem vonja kétségbe, hogy a regény lényeges mondanivalója elsikkadhat a két műfaj közti úton. Szerinte azonban ez nem is baj. Az átírót nem az kötelezi, hogy hű maradjon nyersanyagához, hanem hogy életképes és önmagában jó színdarabot írjon. Ha hű maradna a regényhez, a színműhöz lenne hűtlen. Legokosabb, ha a regényben nem a mesére, hanem a jellemekre fordítja figyelmét. A jellemeket állítsa képzeletében színpadra, azután ha lehet, tekintetbe véve, ha nem lehet, tekintetbe nem véve a mesét, fejtse ki a jellemekben rejlő drámai feszültségeket.

A műfaji különbség valóban nem ok arra, hogy regényt vagy bármely epikai művet ne használjanak fel dráma nyersanyagául. Az ógörög szerzők mitikus mondákat, Shakespeare reneszánsz novellákat, s Plutarkhosz-pletykákat dramatizált. A dráma csak a modern időkben lett olyan műfaj, amelyhez az alakokat és eseményeket is a drámaírónak kell kitalálnia. A modern dráma paradoxona, hogy amint Lukács György máig is ér-vényes könyvében írta: „A drámai formához alapjában véve drámaiatlan tehetségek kerültek." E tény szociológiai összefüggéseire most nem térünk ki. Kétségkívül drámaiatlan tehetségek voltak azok, akik azt hitték, hogy a drámában fontos a cselekmény újszerűsége. A dráma nem „két műfaj" között sikkad el, hanem éppen ellenkezőleg, azért hanyatlott, mert a hagyománnyal való szerves kapcsolata megszűnt. A polgári-naturalista dráma a komédiának és tragikomédiának törvényeit vitte át a tragédiára; az életből és egyéni tapasztalásból indult ki, nem a közösség élménytárából. Túlságosan sok volt, amit magára vállalt, s ezért túlságosan keveset valósíthatott meg. Nemcsak emberek teremtésére és meseszövésre vállalkozott, hanem az emberek beszéltetésére és a szőtt mese színi lebonyolítására is. Azt mondhatnánk, maga írta meg a regényt is, amelyből azután megint csak maga megalkotta a drámát. Igy a közönség csupán a színen értesült a „hősök" létezéséről, akikről a klasszikus művekben már az előadás előtt is tiszta kép volt. Szophoklész és társai nem szégyellték, hogy ugyanazokat a félistenekről szóló heroikus mendemondákat dolgozták fel, amelyeket még hozzá egész Attika ismert. Pedig a görög íróknak volt érzékük az egyéniség, eredetiség, újszerűség értékei iránt. Egyéniségek voltak, nem anonim, népi szerzők; eredetiségre, újszerűségre törekedtek ők is, de a tragédiaíró egyéni feladatát nem a mítoszteremtésben, hanem a mítosz feldolgozásában látták; mert érezték, amit mi még csak most kezdünk tudni, hogy más az eredetiség törvénye a regényben, mint a drámában; hogy amint egy verset nem azzal tesznek eredetivé, ha új szavakat találnak ki hozzá, úgy a dráma eredetisége sem a mese és a figurák újszülöttségében, hanem a dialógusok és a drámai árnyalatok sajátos költészetében áll. Eszükbe sem jutott, még Shakespeare-nek és Goethének sem, hogy saját maguk által költött emberekről és cselekménnyel írjanak tragédiát.

Ez nem történeti, hanem lényegi kérdés. Amikor az írók nem maguk gyártották drámáik figuráit s cselekményük magját, a kiválóak által megszülethetett a nagy klasszikus dráma: amióta e szokásuktól eltértek, még a legnagyobbak is csak érdekes kísérleteket írnak, s tragédiáik főként azért tragikusak, mert szerzőiknek minden erőfeszítésük ellenére sem sikerült megalkotni azt a nagyot, amelyet megírni tehetségük szerint megérdemelnének.

3

A mai drámairodalom, ösztönösen, s félig tudatosan három irányban keresi regenerálódásának útját. Az egyik iránya regényen, novellán keresztül vezet; e kísérletezéseket a közönség többékevésbé szívesen látja. a kritika pedig hol a regényhez való hűséget, hol a regényhez való hűtlenséget kifogásolja bennük; holott a döntő kérdés nem a hűség vagy hűtlenség, hanem a „jóság" kérdése. Az Édes *Anna* vége nem azért

rossz, mert „a regényben másként van", ha-nem mert a drámában is másként kellene lennie. A szolgai hűség drámai szempontból sokkal nagyobb baj, mint az okos hűtlenség, amely kellő művészettel s önálló zsenialitással még remekművekhez is vezethet. Eddig még nem vezetett.

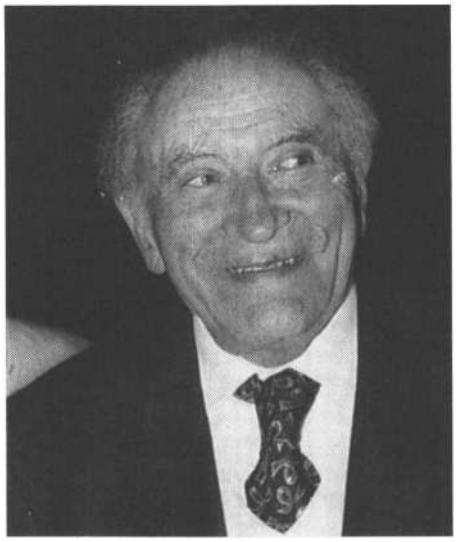
A másik irányra - hogy ismét honi színpadunkról vegyek példát - O'Neill *Amerikai Elektrája* jellemző. Az effajta kísérletezés nem új. Goethe is az antik mítoszhoz nyúlt vissza *Iphigéniájában,* Hebbel, Hofmannsthal stb. is arra keresték a dráma elveszett paradicsomát. Míg elődei többnyire beérték az antik témák antik környezetben való lélektani átfinomításával, O'Neill egy lépéssel továbbment, s az amerikai polgárháború idejébe helyezi, amerikai polgárokba öltözteti azt a konfliktust, amely az ógörög költők műveiben a mükénei udvarnál játszódott le.

A harmadik út a történelmi dráma újabb divatja, amely a történelmi regényes életrajzok divatjával kapcsolódik; értékes magyar példa rá Kós Károly *Budai Nagy Antala,* stilizált pátoszával, költői levegőjével.

Mindhárom fajta kísérletezés jelentős eredményekhez vezetett már eddig is; írók, színházi emberek érzik, hogy jó irányban tapogatóznak; színészek, rendezők, díszlettervezők fokozott becsvággyal dolgoznak azon, hogy a „regenerációs elvek" alapján készült darabokban még mindig bennrejlő szervi hibákat elleplezzék. Mert valami e regényből, antik mítoszból, történelemből desztillált darabokból még mindig hiányzik.

4

A költészet szabadsága és merészsége, a képzelet öröme, az önálló lendület hiányzik. Mert az, hogy a drámaíró alakjainak és meséjének színi ábrázolásában nem a saját képzeletére, hanem a hagyományra támaszkodik, csak egyik mozzanata a magasabb rendű dráma lényegi törvényének. E törvény másik mozzanata az, hogy a beszédben, mozgásban, részletek-ben a lehető legszabadabb teret kell engedni a költői erőnek. Az Édes *Anna* átírója a szomorú végtől eltekintve, hűen követi a regény cselekményét. De mit érez a hűség? Az alakok úgy viselkednek, úgy beszélnek, ahogy a regényben és „az életben"; csupa sikerült fénykép. Az *Amerikai Elektrában* ugyancsak naturalisztikusan beszélnek, mozognak a jelképes keretek közt is. A szerzők, rendezők, színészek még mindig a színpadi élet rabságában álló naturalista színpad bűvöletében élnek. Ez a bűvölet pedig alapjában véve drámaellenes. A dráma, s különösen a tragédia nemhiába és véletlenül öltözött versbe a legújabb időkig. A vers az élményt nem közönséges, társalgási formában közli; rögeszmeszerűen ragaszkodik ünnepélyes, irreális külsőségeihez, a rím bolondságá-



Fejtő Ferenc (MTI-fotó - Szebellédy Géza felvétele)

hoz, a ritmus gyermetegségéhez. A vers - éreznünk kell - más, mint a beszéd; fel kell emelkedni hozzá, de aztán, jutalmul, mélyebben láthatunk is magunkba. Így vagyunk a drámával is. Nagyobb áldozatkészséget, nagyobb odaadást és bizalmat igényel tőlünk, mint például a regény. A színpad szerepét téveszti, ha úgy akarja jelenteni a világot, hogy utánozza azt; jel-képeznie kell; nem hozzánk leszállni, hanem minket magához emelni, hogy mélyebben lássunk magunkba. Ennek az elemelkedés-nek egyetlen eszköze a versköltészet, a beszéd költői sűrítése. Az athéni polgár nem azért ment színházba, hogy önmagát hallja beszélni s lássa mozogni. A cselekmény sem érdekelte.

Az Oidipusz-mítosz éppúgy a könyökén jött ki, mint nekünk a bűnbeesés története. A hősök szavaira volt kíváncsi. A hősök pedig úgy viselkedtek, mint megannyi lírai költő. Nem annyira önmaguk voltával bilincselték le közönségüket, mint azzal, hogy szabatos fogalmazók voltak, akik drámai helyzetüket a bölcseleti s helyzetköltészet egy sajátos fajával fejtették ki. Lírai, csak éppen hogy nem zenés áriákat recitáltak. S amint csak zeneileg műveletlen ember kérdezi az operában megbotránkozva: hogyan énekelhet egy haldokló ember? - mintha az opera lényege nem azon a hallgatólag elfogadott hiedelmen alapulna, hogy mindenki mindig énekel - úgy senki, művelt görög vagy reneszánsz angol nem kérdezte, miért szavainak a drámai hősök. Tudták, hogy a dráma lényege ez a szavalat, s a valóságtól való verses eltávolodás az ár, amelyet a legmélyebbre való tekintésért fizetni kell. Ezt újból meg kell tanulniuk az íróknak; hogy a közönség hajlamos rá, a verses *Néma levente* sikere bizonyítja.

Örüljünk tehát, hogy a dráma kezd visszakapcsolódni az irodalmi, történeti vagy drámai hagyományba. Tudomásul kell azonban vennünk, hogy ez nem elég, mert vissza kell kapcsolódnia a lírába, a költészetbe is. A dráma válsága akkor kezdődött, amikor - hogy mi okból, itt ne firtassuk - írók kezdtek drámát írni. A dráma nem az írók műfaja, hanem a költőké, a versfaragóké. Az új dráma akkor fog megszületni, ha dramaturgiailag képzett, vérbeli költők veszik majd kezükbe a tollat, hogy mintegy varázspálcával, színre szólítsák a türelmetlenül zsibongó, már nagyon felszaporodott, életre vágyó tragikus árnyakat.

Cobden, 1937. 3. sz. *103-105. o.*

A KÖZREADÓ JEGYZETE

Fejtő Ferenc párizsi felhatalmazása alapján közlöm ezt az elfeledett - 1982-es Fejtő-könyvem szövegé-ben és bibliográfiájában sem említett - tanulmányt, amelyre a Cobden című, Budapesten megjelenő, szín-vonalas, liberális-progresszív szellemű gazdasági-politikai folyóirat (1934-1938) hasábjain bukkantam a közelmúltban. *A* lapban ezenkívül még egy Fejtő-írás jelent meg: hozzászólása a *Mi a jobboldaliság és ml a* baloldallság című, több hónapig tartó - ma *is* felettébb friss szellemű, sőt „aktuális" - ankéthoz; ezt a szintén 1937-ből származó írását a Magyar Hírlap 1989. október 9-i száma közölte újra.

Fejtő sokoldalú hazai kritikusi és esszéista munkásságának keretei között sem nagyon foglalkozott a harmincas években drámaesztétikai kérdésekkel; nem - vagy pontosabban: alig - írta színházról, a drámáról; legföljebb a kortárs magyar irodalomról szóló összefoglaló értékeléseiben, irodalomszociológiai vázlataiban, illetve utalások, analógiák erejéig kerített sort ilyen tárgyú megfogalmazásokra. *A* Cobden 1937. márciusi számában publikált esszét is egy másfél év-százados esztétikai vitakérdés aktualizálása, egy *ott és* akkor elemzésre, válaszra váró „irodalomszemléleti" tünetcsoport ihlette - ugyanakkor nagyon is telibe találta a magyar drámaés színházkultúra belső, szak-mai ellentmondásait. Minden kényszeredett erőltetés nélkül tehetem hozzá: *máig* szólóan.

Fejtő 1937-es drámaesztétikai normarendszere egy tág, pluralista felfogás vagy egy más orientáció felől persze lehet történetileg s mai szempontból is *vi*tatható. Ám mondandójának lényege, a „tragédia- és költőiség-szükséglet" megfogalmazása ötvenöt év múltán sem veszített időszerűségéből; különösen nem napjainkban, amikor újra a kommercializáltan „kellemes" álmodernség és a harsányan „nemzeties" tételesség évadát éljük színpadjainkon - tisztelet a ki-vételnek.

Agárdi Péter

FORGÁCH ANDRÁS

FEJTŐ FERENC AZT ÜZENTE

Igaz, '37-ből, de mégiscsak üzente, akkor is üzente, most is üzeni: üzen: valahová, valakiknek, valamiről, amiről, úgy tűnik, művelt, mélyen átélt sejtései vannak, de aminek nem részese, nem „színházi ember" magyarán - nem a színházból kiált a világ felé, hanem a világból *fordul a* színház *felé: a* színháztól *vár el valamit, a világ nevében,* hogy legyen valamilyen.

Ez korántsem inautentikus kiindulópont, hiszen a színház messze nem az egész világ, csak parányi része - jelenleg szűkülő része, zsugorodó része -, így hát, ha valaki a színházról kíván gondolkodni, óhatatlanul kívülről jön, azt hiszem, hisz akik benne vannak, többnyire csinálják, nem pedig elmélkednek róla (Brook nem számít, ő Brook, nem pedig „színházi ember", ami pedig a kritikusokat illeti, akik legtöbbször kényszerülnek nyilvánosan vallani színházi élményeikről, nos, ők belül vannak, már életformájuk okán is - minden földi halandó közt ők járnak legtöbbször színházba).

Okos emberek tévedése ugyanúgy tévedés, mint a butáké, de legalább annyira ragályos. Ugyanis bármilyen gondolathoz lehet gondolatmenetet konstruálni (gyakorta a gondolatmenet maga konstruálja a gondolatot): csak szisztéma kell hozzá.

Amennyire ebből az írásból ki tudtam hámozni, Fejtő szisztémája (durva leegyszerűsítéssel) a következő: valami hiányzik valamiből, mert nem nyújtja azt az élményt, amit várok tőle, tehát bele kéne vinni azt a valamit, ami hiányzik, főleg a színpadi, drámai *nyelvbe* kéne belevinni, és ez, mondhatni, elhatározás kérdése.

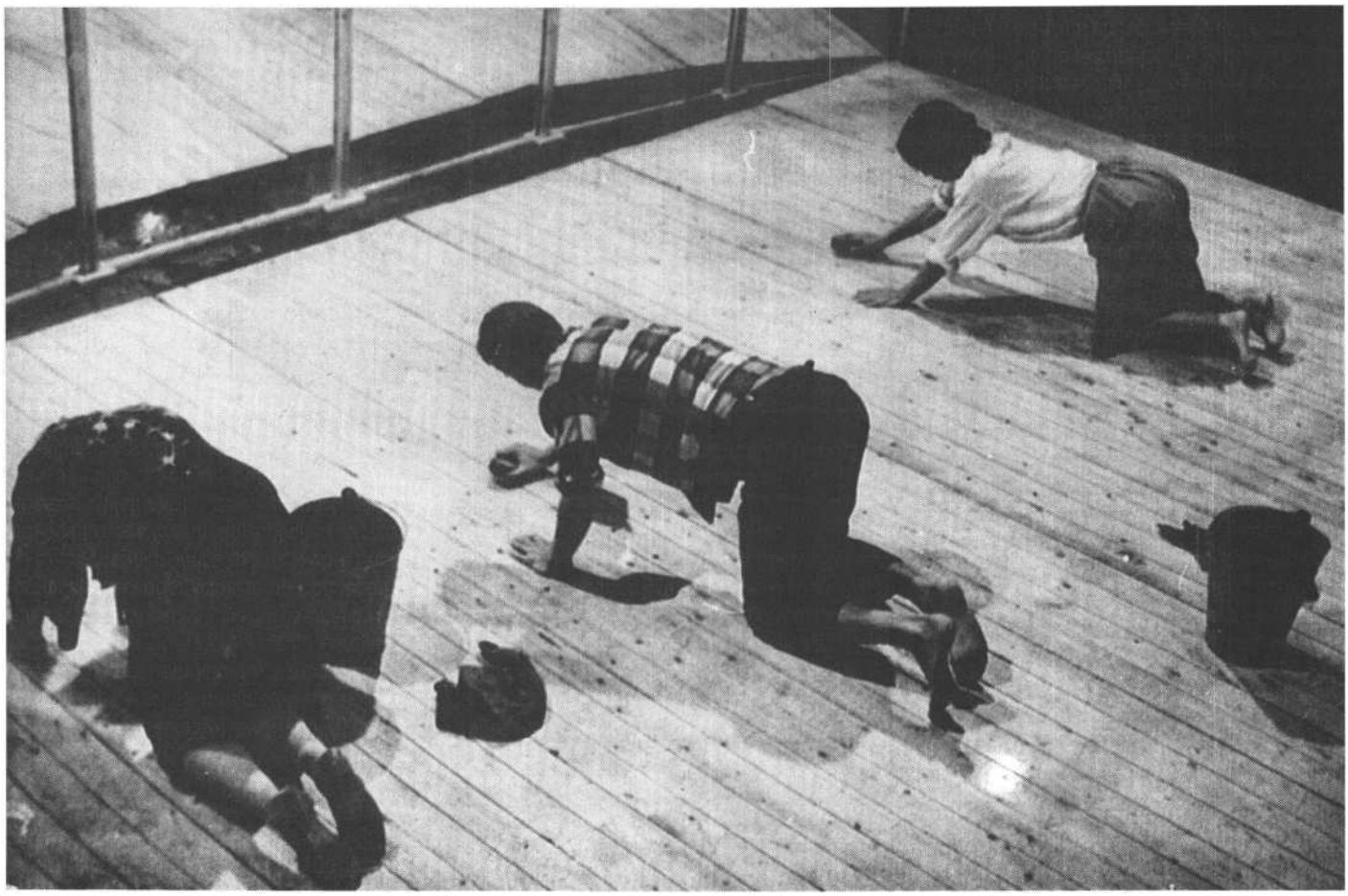
„A dráma válsága *akkor kezdődött-* foglalja össze gondolatmenetét Fejtő -, *...amikor írók kezdtek drámát* írni. *A dráma nem az* írók *műfaja, hanem a költőké,* a versfaragóké. *Az új dráma akkor fog megszületni, ha dramaturgiailag képzett, vérbeli költők veszik majd kezükbe a tollat, hogy mintegy varázspálcával,* színre szólítsák a *türelmetlenül* zsibongó, *már nagyon felszaporodott,* életre *vágyó tragikus árnyakat. "" A* szép fogalmazás és a fenyegető árnyak ellenére, nem vitás, hogy egyáltalán nem következett be, amit Fejtő vizionál, és a háború utáni fejlemények csak még inkább az ún. „írók" karmai közé, „halálos szorításába" lökték a drámát. Ennek egyébként egyik fő oka talán a színház üzemszerűsége, de korántsem csak ez. De nem kívánok Fejtő gondolatmenetével pontról pontra vitatkozni - egy ötven évvel ezelőtti szöveggel szemben ez nem is lenne fair (pedig a szöveg üde, okos és friss, naivitása a kataklizmák előtti időkből való) -, hanem szeretném a sajátomat kifejteni.

Az ő gondolkodásával egyszerűen érthetetlenné vagy inkább *leírhatatlanná* válik, mi történt például Dobozy drámájával a Jeles rendezte *Drámai* eseményekben; hogyan vált nagy költészetté (!) egy központi bizottság által rendelt iránydráma szövege megírása után harminc évvel, és hogyan lehetett eleven jelentésű egy olyan korban, amelyiknek még nem voltak igaz szavai arra, amit a dráma ábrázolt ('56), de már erős sejtései voltak róla. A válasz egyszerű: az előadás tehetett erről, mely csak töredékesen használta (bár egyáltalán nem esetlegesen) Dobozy művét, létrehozott valami olyasmit belőle, aminek sem happy endhez, sem a tragikus műnem szabályaihoz közvetlenül nincs köze, sokkal inkább a színházról való gyakorlati, valóságos, életformaszerű gondolkodáshoz. Úgy értem - és ez a lényeg - hogy a társulat és Jeles az életével gondolkodott el a színházról; a „gondolat", amit közöltek róla, az benne rejlett az előadásban; az életformájukat mutatták fel, vagy ahogyan Jeles mondta egyszer: talán az lehetett a siker oka, hogy *az* emberek olyan „színészeket" láttak a színpadon, akikről látszott, hogy „megtörténik *velük... nemis megtörtént, hanem megesett - ahogy teherbe* esik az ember -, megesett *velük... hogy olyanok, akikkel meg tudnak esni a dolgok, akik megesnek".*

Azért idéztem fel ezt a beszélgetéstöredéket, hogy érzékeltessem a szemlélet különbözőségét. Jeles emberekről gondolkodik, akik a színpadon állnak. Fejtő művekről gondolkodik, amit költők vagy írók létrehoznak. Na már most, kétségtelenül van egy nagyipari része is a dolognak, dramaturgiai műhelyekben, írógépeken, immár komputereken is sorra születnek a színpadra szánt alkotások, de a színház nem ott *történik.* És ha az ember kissé utánaszagol a háború utáni színházi folyamatoknak, kiderül, hogy jelentős egyéniségek - főleg rendezők - körül és a körülöttük létrejött színházi közösségek körül sűrűsödik a huszadik század végének színházi formája: ahol létrejön egy ilyen szerveződés, ott érdekes színházi kultúra születik (a *Csárdáskirálynőt,* Turgenyevet, Molnár Ferencet, Füst Milánt, Botho Strausst, Thomas Bernhardot, Kornist, Mártont, Beckettet, Kompolthyt, Csehovot beleértve).

A mai magyar színház legnagyobb sikere egy Csehov-darab előadása volt. Azelőtt meg egy Svédországban élő német emigráns író darabja a francia forradalomról. De Csehov végképp nem fér bele a Fejtő-féle gondolatmenetbe, hisz jószerivel a novelláit és regényeit írta tovább a színdarabjaiban, és Shakespeare mellett a leg-

Drámai események - a Monteverdi Birkózókőr előadása (Szilágyi Lenke felvétele)



Nádas Péter: Takarítás (Olsavszky Éva, Bán János, Bajcsay Mária) (Törőcsik Juli felvétele)

játszottabb világirodalmi szerző mind a mai napig. (Ennek okairól elég jókat mond Peter Brook a SZÍNHÁZ márciusi számában.) Nem is tudom, hogy Ascher néhány regényadaptáción kívül (amelyek rendszerint érdekesek voltak) mikor dolgozott ún. „mai magyar" szerző darabjából. (Weörest rendezett, de azt is úgy, hogy egyrészt már látta a néhány évvel korábbi Zsámbéki-rendezést, másrészt meg nem is sikerült annyira, különböző okoknál fogva.) Tudom, hogy Spiró-, Kornis- és Forgách-darabot is dobott már vissza, és szerintem jól tette. Ha úgy gondolkozna, mint Fejtő (ezt most képletesen értem és mély tisztelettel), vagyis ha kívülről, némi bölcsészbeütéssel, nem mindennapi, személyes létezése kihívásaként fogná fel a feladatát, „megoldandónak" találná, mondjuk, a „magyar dráma" ügyét, akkor fele ilyen jó rendező se volna. (Természetesen lehetnek olyan rendezők, akik a „mai magyar dráma ügyét" kívánják megoldani munkásságukkal. Ez azonban nem értelmesen kitűzhető feladat, nincs valódi köze a színház mindennapi létezéséhez. Kivételt képezne egy moliére-i vagy shakespeare-i alkatú színházi ember, aki egyszemélyben mindent megoldana, rendezné, játszaná saját darabjait, és még meg is gazdagodna belőle.) Aschernak persze megvannak a maga trükkjei: most A *mizantrópban* Petri-darabot rendezett - nevezzük ezt az „ész cselének", (Hegellel), hogy nagy magyar költő darabja igenis színre kerül, miközben nem íródik meg.

Ha összevetjük háború utáni költőink és „íróink" (F. F.-nél különös, tartalmatlanná lett kategória) színdarabjait - mondjuk: Illyés, Weöres, Pilinszky, kontra Örkény, Nádas, Spiró, Kornis, Beremányi -, anélkül, hogy túl mély színházesztétikai elemzésbe merülnénk (dialógustechnika, drámafelépítés, megvalósulások összevetése az eredeti művel stb.), egyértelműen kitűnik, hogy a mégoly nagy, a színpad törvényeiben mégoly jártas költők semmilyen előnyben nincsenek a költői vénájuktól korántsem megfosztott „prózaírókkal" szemben (ezek egyébként álszögesdrótok). Mindkét „fél" írt olyan jeleneteket, amik áthevítették a játszókat és nézőket egyaránt (most itt nem ábrándozunk nézőszámról, népszerűségről, csakis arról, hogy az értők és színházbajárók között kellemes zsongás támad egy bizonyos mű körül, és az előadás után vastaps van, esetleg néhány külföldi meghívás); ám hogy együtt dobbanna velük a „magyar néplélek", arról szó sincs, szó sincs nemzeti katarzisról, amiről még Petőfi tudott ezt-azt, ki tudta váltani. Egyébként nem magyar specialitás a nemzeti katarzis jelenlegi hiánya a színház vonatkozásában, de ez is messzire vezetne. Nádas saját kisregényéből írta a Takarítást, de erre semmi módon nem vetíthető rá az Édes *Anna* hajdani színpadi adaptációja: semmilyen közös értelmezés nem lehetséges - Nádas ugyanis életformák, köztük, mondjuk, a színész életformája felől is közelítette meg a feladatát, olyan feladatokat ró színészre, rendezőre, díszlettervezőre meg saját magára (többek között a színpadi idő vonatkozásában), aminek semmi köze elvont esztétikai elvekhez. Naplóbeszámolója a próbafolyamatról érthetetlen lenne, ha csupán a Fejtő által felvetett kategóriák léteznének. Ott például egy Morcsányi Géza nevű ember létezése legalább annyira formálta az egész előadást, az előadást létrehozó közösség „kollektív tudatlanját", mint az eredeti mű felvetései. (Félreértések elkerülése végett, nem kívánok jungi kategóriákat bevezetni a színházelméletbe, egyáltalán semmilyen kategóriát nem kívánok belevezetni, csak elmélkedem egy okos ember tipikus tévedései-

ről.) De továbbmegyek. Aki jár színházba, jól tudja, hogy jelentéktelen művecskék, vagy a sokak által megvetett, maximum eltűrt operett, vagy egy régi limonádé feleleventése is hozhat színészileg, rendezőileg értékes előadásokat vagy előadások mozzanatait, amikor sokkal több és lényegesebb történik („élet" van) a színpadon, mint másutt egy remekmű tisztes előadásán. Ami egy eseményt megkülönböztet a látszatától, kábé. (A németben van erre egy agyonkoptatott szójáték: Schein und Sein.)

Ez pedig csak úgy lehetséges, ha a színházat működésében látjuk: olyan emberi közösségnek, ahol egy-két jelentős egyéniség (direktor, rendező, színész, díszlettervező stb.) körül olyan erővonalak képződnek, amelyek révén bármi, akármi, a legesetlegesebb mű (egy kabarétréfa is akár) *színházzá* válik. És fordítva: ahol ez nincs meg, ott remekművek sikkadnak el nap nap után.

A színház története nem irodalomtörténet. (Lehet, hogy az irodalomtörténet sem az, de ebben nem vagyok kompetens.) Ha valaki színházról ír, legyen nagyon óvatos. Mert emberközösségekről ír (milyen nyilvánvaló ez ugyebár a görögök esetében), és nem pedig arról, hogy „nagy művek" valósulnak meg, sorban, egymás után, színházi évadokban.

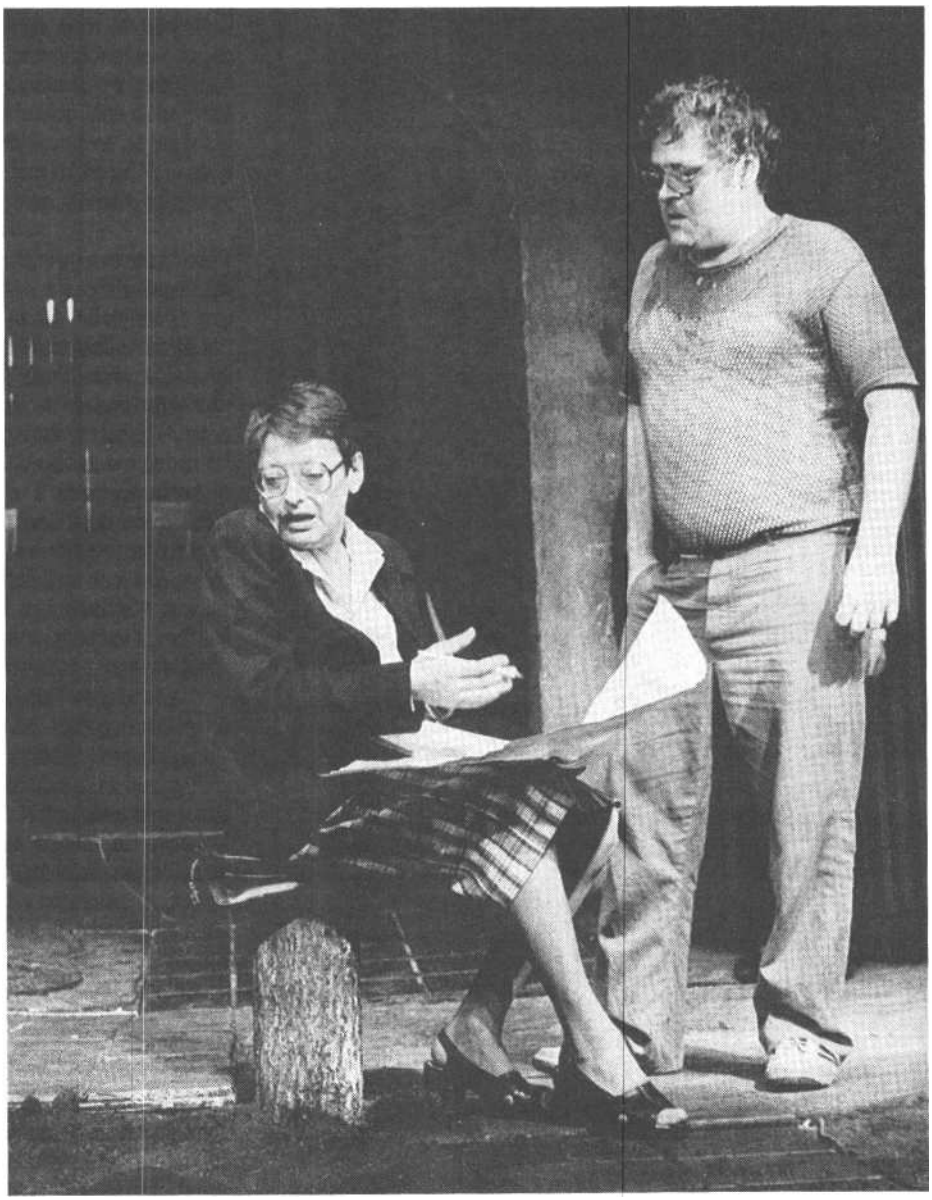
Ebből is következik, hogy a rendező testisége, „szembefordulása" a színészekkel legalább annyira formáló elem, minta mű olvasata: azaz, te-szem, egy rendező tökéletesen tisztában lehet egy mű értelmével, jelentésével, el is tudja ezt mondania színészeknek, de ami belőle sugárzik - és amivel esetleg nincs tisztában az valami más: és a színész (valamint a színház összes munkása, beleértve a színpadmestert) ezt a mást érzékeli szüntelenül, ezt tükrözi vissza. Ha egy rendező éthosza nem stimmel, ha kézfogásával, szemhunyorításával nem képes közvetíteni a mégannyira is tudatosított tartalmakat, vagy nem „érzi" a színészt, akkora „mű" szépen, lassan meghal a keze között, nem születik meg, legyen mégannyira költői vagy drámai.

Szerintem nem árt, ha egy kritikus például tudja, hogy milyen okokból játssza egy társulaton belül az egyik színész azt a bizonyos szerepet, és nem a másik. Holott játszhatná a másik is. Vagyis, ha érzékeli azokat az erővonalakat, amelyek a közönséget közösséggé szervezik. Amikor egy nagyobb közösség (a „világ") egy előadásra rezonál, akkor óhatatlanul nem egyszerűen a „mű" gondolatait, világát fogadja be, hanem egy közösségről vesz tudomást, és ekként, érzékeli saját helyzetét a világban. Spiró Csirkefejének Katona József színházbeli előadásán tapintható a közönség feszültsége, izzása valósággal, és szerintem ezt két mesteri fogással érte el Spiró: az egyik a nyelvbomba, a másika két rendőr szerepeltetése, a maguk vaskos, igazi realitásában. Akkoriban a két rendőr jelenléte már önmagában hihetetlenül felhevítette a közönséget - az olcsó gegeket könyörtelenül (és nagyon helyesen) kihasználta az író -, természetesen nem függetlenül az egész, hitelesen naturalista közegtől vagy egy nagy színész-nő mindentudó önazonosságától. A dráma fel-építésétől, végkifejletétől függetlenül egyfajta nyelvi cinkosság, előérzet teremtett közösséget nézőkből és játszókból.

Nyitottnak kell lenni. A színház heterogén világ, a megvilágosodás nagyon sokfelől jöhet - a szerző (na meg az ún. „élő szerző") csupán az egyik, nem elhanyagolható pont benne. A színház különösen alkalmatlan terep az olyan gondolkodók számára, akik kötelességüknek érzik, hogy végérvényesen, egyszer s mindenkorra rendezzék egy műfaj sorsát, helyét, múltját és jövőjét (a Lukács-idézet a Fejtő-dolgozatban ilyesmiről árulkodik) belevitt (mégoly okos) elvek alapján.

Ugyanilyen meglepő volt Nánay István okos cikkében (Alföld, 1992. március - a cikkre külön felhívták a figyelmemet, a Fejtővel való érintkezése miatt; nem írnék róla, mert érintett vagyok, de most már muszáj, mert most már *hallgatnék* róla) a következő formulára bukkanni: „Két fiatalabb írócsoport próbálkozik rendszeres színműírással... érdekes, hogy szinte mindegyikükre érvényes: darabjaik zöme másodlagos élményből születik. Regény- és drámafeldolgozások, ...dokumentum alapú játékok... történiai esemény kibontásai... alkotják a színpadi szövege-

Spiró György: Csirkefej (Ronyecz Mária és Vajda László) (Ikládi László felvétele)



Forgách András: Vitellius (Bella Lajos, Koltai Róbert és Fekete András) (MTI-fotó, Kálmándy Ferenc felvétele)

ket. Ez a másodlagosság, a valóságtól való elzárkózás jellemző kortünet, mint ahogy az is, hogy a színházak sem nagyon kapkodnak a kortárs drámák után, de még közvetve - ahogy régebben történt, azaz a klasszikusokat átértelmezve - sem igen foglalkoznak korproblémákkal. Ez lehet az előző korszakban követett gyakorlat természetes visszahatása, de akkor legalább a privát szféra problémái jelennének meg a drámákban, az előadásokban - de erre sem igen akad példa."

Hogy érintkezik a Fejtő-féle téveszmékkel, Nánaynál annál meglepőbb, mivel róla lehet tud-ni, hogy sok kritikusnál mélyebben belekóstolt a színházi életbe, gyakorlati színházi múltja van, és például éppen a *Vitellius* pécsi előadásához olyan éles elméjű megjegyzéseket fűzött, amelyeket azonnal hasznosítani tudtunk Vincze Jánossal az előadás kisebb átalakításánál. De vissza az idézethez.

A „másodlagosság... a valóságtól való elzárkózás... másodlagos élmény... kortárs dráma... korprobléma..." szavakat egyszerűen nem értem. Na meg azt sem, hogy hogyan képzeli a kritikus „a privát szféra megjelenését"? Látom a *Privát* Szférát, amint joggingszerkót húz és kaktuszt locsol: mit mondjak, nem nagyon ad a „megjelenésére". Csatlakozik hozzá még Kor*probléma* (kifestett homokos dizőzt képzelek el, hosszú, zöld körmökkel) és Kortárs *Dráma,* aktatáskával, csokornyakkendővel, gumisimaságúra borotvált tokával, amint megpróbál elpasszolni egy osztrák biztosítási kötvényt. Mi van még? Ja, igen, szegény *Másodlagos Élmény: ő* nyilván egy leesett állú „Duna-körös", aki elájul az A, B és C variánstól egyaránt.

Ami a Valóságtól *Való Elzárkózást* illeti, ő egy rosszkedvű színikritikus lehet (bevallom, kedvelem Nánay fanyalgásait, bár néha túlzottan ki-számíthatók), akinek a gondolatmenetébe nem fér bele az, hogy egy nagyon rossz előadás közepén is ott lehet (sőt többnyire ott is van) az az élő pillanat, amiért a színház még egyáltalán létezik (olykor csupán valóban pillanatokra, és ez, elismerem, nem szívderítő). Ha már biztos vagyok valamiben, elég jól tűröm a kritikát, sőt, bevallom, szinte örülök neki (ha már biztos vagyok valamiben): az idő megmutatja, dúdolom magamban, és tudom, hogy megmutatja. De ez mellékes. Nekem Nánay ne akarja elvenni (egyébként próbálja meg, ha mégis akarná) a kedvemet attól, hogy egy zaftos középkori történetet akarjak megírni, az én szavaimmal. Netán egy nagy magyar író régi, be régi, legalább hatvanhét éves szerelmi történetét. Vagy bármit, ami felkelti az érdeklődésemet. Bele is bukhatok. Esetleg a színház bukik bele, amelyet megfertőztem az eszméimmel. Az is lehet, hogy a közönség bukik bele. Csak azt ne kívánja tőlem senki, hogy „kortárs drámát" írjak. Mert a „kortárs drámák" kora, kedves Lukács elvtárs, kedves Nánay úr, istennek (?) hála, már leáldozott. Remélem, nem is támad föl soha ez a szörnyeteg - már az „r" betűi is megrémisztenek.

Legyünk.

A kultúrpolitikusok pedig handabandázzanak. Osszanak pénzt, vagy ne osszanak. Majd megkávézom Jelessel a Gare de l'Esten (mért pont ott ne?), és jól érzem magam. Vagy a Marx téren nézelődöm. Vagy írok egy szöveget, amit talán valaki, valahol előad, elolvas. (Vitellius én vagyok. Úgy látom, össze tetszett téveszteni egy áram-átalakítóval.)

MÁRTON LÁSZLÓ

MI, ADAPTÁLÓK

Fejtő Ferenc negyvenöt évvel ezelőtti cikkén nincs mit vitatkozni. Amit állít, mondatról mondatra, sorról sorra igaz, vagy legalábbis nem cáfolható. Úgy képzelem, hogy igaznak éreztem volna negyvenöt évvel ezelőtt is, és ugyanígy igaznak érzem most is; és éppen ez az, ami némileg zavarba hoz. Hogyan lehetséges az, hogy annyi sok év, annyi súlyos történelmi esemény után, a világ teljes átformálódásával és nemzedékek letűntével Fejtő Ferenc állításai még mindig ugyanúgy érvényesek, mint annak előtte, holott ő nem általános életszabályokat, hanem nagyon is aktuális szín-házi helyzetelemzést fogalmazott meg?

Ismétlem, nem vitatkozni akarok Fejtővel, már csak azért sem, mert ilyesfajta próbálkozás fél évszázad távlatából nem is volna egészen korrekt; inkább csak leírnám, ami az *akkori viszo*nyokat érintő cikkről itt és most, a magam szerzői ténykedésével kapcsolatban eszembe jut. Bizonyára szubjektíven és egyoldalúan fogok beszél-ni; hozzáteszem, hogy nem is akarok másképp.

Fejtő cikkében van egy belső ellentmondás, amely az írást alkalmassá teszi arra, hogy a mai magyar (fiatalnak mondott) színpadi szerzők szembesüljenek vele, vagyis adaptálják a mostani színházi viszonyokhoz; e néhány sor akár az említett ellentmondás színpadi adaptációjának is tekinthető. Fejtő hangsúlyozza, hogy nem a dráma témája a lényeges, hanem „...a költészet szabadsága és merészsége, a képzelet öröme, az önálló lendület...", amely a modern drámából még mindig hiányzik. Eltekintve attól, hogy egy ilyen (önmagában véve megint csak nem vitatható) kijelentés mögött miféle rejtett ízlésítélet húzódhat, különösnek hat, hogy a cikk egy merőben mellékesnek tekintett kérdés fölvetésével és középpontba állításával kezdődik: hogy ti. jogos, illetve jó, illetve sikeres lehet-e irodalmi művek színpadi adaptációja.

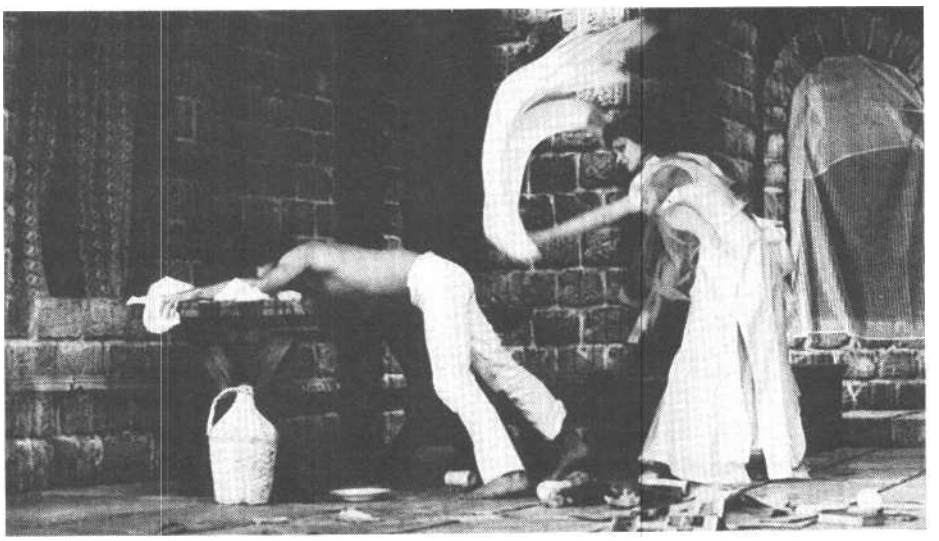
Még különösebb, hogy ez a kérdés a maga változatlanságában ma Magyarországon mint merőben általános, elvont probléma merül föl; mintha az utóbbi tíz évben indult színpadi szerzők minden egyes bemutatójuk után nem kapnák meg ez ügyben a magukét. Mintha a kritikai élet felkészült és kevésbé felkészült, jóhiszemű és kevésbé jóhiszemű, írástudó és kevésbé írástudó képviselői nem kiáltanák minden alkalommal kórusban, hogy az éppen sorra kerülő színmű (illetőleg előadás) „másodlagos élményekből táplálkozik", „belterjes", „nincs köze a valósághoz" s a többi. Én az ilyesfajta kritikai megjegyzésekkel sem óhajtok vitatkozni, ezek is szóról szóra, sőt betűről betűre igazak, ha némileg másképpen is, mint Fejtő cikke. Inkább ideírnám néhány konkrét megjegyzésemet.

1. Fejtő azt mondja: „Az átdolgozó mentsége a színházi babona..." - Az átdolgozónak nincs és nem is lehet semmiféle mentsége. Ennek bizonygatására kár is a szót vesztegetni. Sőt átdolgozók sincsenek; vannak írók, akik darabot írnak, és vannak nem-írók, akik nem-darabot írnak, ez utóbbit lehetne diribnek is nevezni. Nem-írókról és diribekről megint csak fölösleges beszélni, talán elegendő megállapítani róluk, hogy nem-írók, illetve diribek; ámbár... Fejtő ezt is mondja: „Írjanak bohózatokat (...), csak a tragédiákat hagyják ki a játékból".

...ámbár annyi minden körülmények közt elmondható, hogy a diribségen belül nincs lényeges különbség a felhígított bohózat és a mocsári „tragédia" között, legfeljebb annyi, hogy ez utóbbi főnevet a diribségben idézőjelbe kell tenni; a játék vagy a tragédián belül van, vagy sehol. A tragédiát nem lehet a játékba berángatni, sem a játékból kihagyni. Ezt az ifjú Fejtő is tudja, és cikkében nem is rejti véka alá, hogy tudja; továbbá tudják azok a mostani ítészek és irodalomtörténészek is, akik viszont úgy tesznek - rejtőző színészi képességeiket latba vetve -, mintha nem tudnák.

2. A régi cikk - mintha ez komolyan vehető kérdés volna - kérdezteti: „Szabad-e, lehet-e regényt egyáltalán dramatizálni"? Pedig inkább az a kérdés: szabad-e, lehet-e drámát írni? És ha igen, akkor körülbelül merrefelé turkáljanak a szerzők az ízlésroncsok egymásra rétegződő, kaotikus és kevéssé vonzó szemétkupacaiban? Szerintem erről kellene beszélni; legalábbis a drámaíróknak az nyújtana némi segítséget, ha munkáikkal kapcsolatban ilyesfajta kérdések vetődnének föl, esetleg gondolódnának végig. Nem ártana valamiféle, többé-kevésbé egységes színpadi nyelv lehetőségén töprengeni, méghozzá nem légüres általánosságban, hanem konkrét előadások kapcsán.

Ezúttal azonban nem erről van szó, hanem az átdolgozásokról. Az imént azt mondtam, hogy átdolgozók nincsenek; most hozzáteszem, hogy



Márton László: Lepkék a kalapon (Nagy Sándor Tamás és Hernádi Judit) (MTI-fotó)

átdolgozások viszont vannak. Sőt kizárólag átdolgozások vannak, legalábbis a színpadon. Ha egy szerző drámaírásra vetemedik, aligha tekinthető enyhítő körülménynek, hogy adaptációjának eredetét a közönség és a kritika nem találja meg valamely már létező irodalmi műben, illetve megtalálni véli az úgynevezett „valóságban". („Valóságon" egyébként az emberi térnek, időnek és léleknek igen szűkmarkúan kinyesett metszetét szokás érteni.) Én nem látok lényeges különbséget aközött, hogy valaki egy közismert regény közismert eseménysorát, egy újsághírt, riportot, krónikát (igaz is, vajon a történelem nem valóság?), személyes élményt, személytelen halmányt, fejében kavargó fantazmagóriákat, isteni kinyilatkoztatást, ördögi kísértést vagy vala-mi mást adaptál-e vagy ezek keverékét. Különbséget, ismétlem, jó és rossz művek, működő és működésképtelen szituációk, átgondoltságok és átgondolatlanságok, stílus és stílustalanság között látok.

(Zárójelben: Fejtőnek azzal a kijelentésével, miszerint a dráma nem az írók műfaja, hanem a költőké, akkor sem értek egyet, ha figyelembe

Márton László: Kínkastély (Mertz Tibor és Mucsi Zoltán) (Kassay Róbert felvétele)

Márton László: Carmen
(Ilovszky Béla felvétele)

veszem, hogy ő az „író" fogalmán mást érthetett annak idején, mint most én. Hogy a magyar színpadon belül maradva, igazi írókról és költőkről beszéljünk: érdemes összevetni Kisfaludy és Vörösmarty, Molnár Ferenc és Füst Milán, Örkény István és Weöres Sándor színműveinek recepcióját. Vagy itt esetleg ugyanaz a voluntarizmus kísért- persze valamivel kevesebb hősiességgel -, amely kétszáz évvel ezelőtt a színházcsinálásba kergetett egy Kazinczyt?)

3. Van azonban Fejtő cikkében egy jelentős megfigyelés: ez pedig a színpadi nyelvre (azon belül a dialógusok nyelvére) vonatkozik. Nem én vagyok az első, aki megállapítom (s egyben szenvedek is tőle), hogy a mai magyar köznyelv, kivált pedig a beszélt nyelv nem alkalmas arra, hogy komolyan vehető drámai cselekmény közege legyen. Ez érvényes mind a vígjátékra, mind a komolyabb drámára (a „tragédia" szót inkább elkerülném), mind a középfajú színműre. Az ellenpélda gyanánt felhozható művek (Spiró: Csirkefej, Kornis: *Körmagyar* stb.) két dolgot tesznek egyértelművé. Az egyik az, hogy a mai beszélt nyelv kitűnően alkalmas *a megjelenítés*re; csakhogy a megjelenítés tárgya nem azonos az őt hordozó közeggel. Ennek megfelelően Spiró és Kornis színpadán éppúgy nem az „igazi" beszélt nyelv szólal meg (hanem annak egy átesztétizált paródiája), ahogyan Forgách András Vitelliusának szereplői sem beszélnek latinul. A másik, ami kiderül: hogy a mai köznyelv nem elsősorban azért színpadellenes, mert durva (bár az eldurvulás önmagában is a kifejezőerő elszegényedését jelenti; viszont ha egy színmű ezt a jelenséget mutatja be, az sem a köznyelvnek, sem a magyar színjátszásnak nem fog ártani). A durvaság pusztán egyik tünete a nyelv általános és riasztóan gyors züllésének, amely mindenekelőtt a tucatember közhelyszerű gondolkodásának következménye.

Az úgynevezett „valóságból" (amely azzal tisztel meg bennünket, hogy részei lehetünk; cserébe csupán feltétlen elismerését követeli) nem a drámai konfliktusok hiányoznak, hanem az a forma, amelyet az észlelhető konfliktusok esetleg felöltenének. Ideje volna végre tudomásul venni, hogy korszakunk szülöttei - abban a köznapi formában, ahogy milliószámra nyüzsögnek az utcán - *nem alkalmasak színpadi megjelenítésre,* mégpedig főleg nyelvi okokból nem alkalmasak. Ugyanezt a tényt másfelől úgy lehetne megfogalmazni, hogy a modern tömegtársadalmakban (s a mai magyar társadalom is ilyen, minden szűkössége és kicsinyessége ellenére) a színház eredeti funkcióját a publicisztika tölti be; s a színház a publicisztikával nemhogy nem azonos, de még csak nem is érintkezik vele, többek között nyelvi okokból sem. Ilyesfajta érintkezést még ott sem tartok lehetségesnek, ahol, totális diktatúra lévén, a színház politikai jellegű kacsintgatások és hagymázos kibeszélések közege lehet. A legbátrabb (illetve leg-„bátrabb") effektusok és gesztusok sem az éppen adott „valóság" ábrázolását adják, hanem ellenkezőleg, a „valóság" ábrázolhatóságának fikcióját nyíltan vagy hallgatólagosan kizsákmányolva, óhatatlanul közeggé teszik azt, ami a megjelenítés tárgya volna. Más szóval: ilyen esetben az átesztétizálási zuhanynak éppen az a forrása, hogy a színház elhiteti a nézőkkel, hogy a kendőzetlen Valóságot mutatja (természetesen idézőjel nélkül), holott legjobb esetben is csak a kendő egyik csücskét nyomja a nézők markába. Ha ez katarzis, akkor én Hugo von Hofmannsthal vagyok.

(Zárójelben: mi az, hogy dramaturgiailag képzett, vérbeli költők? Figyelembe véve, hogy Fejtő a „költő" fogalmán annak idején mást érthetett,

mint most én. Továbbá: most, írás közben veszem csak észre, hogy cikkét nem is negyvenöt, hanem ötvenöt évvel ezelőtt írta.)

4. Fejtő azt mondja: „A színpad szerepét téveszti, ha úgy akarja jelenteni a világot, hogy utánozza azt"; e kijelentésnek még az ellenkezője sem igaz, akkor sem, ha figyelembe vesszük, miféle - kétségkívül szigorú kritikát érdemlő - korabeli színpadi műfajok ellen irányult. Az ég szerelmére, mit kellene csinálnia a színháznak az utánzás helyett?! A világot jelképeznie ?!A jelkép - már elnézést - ott hever a járda mellett, csak föl kell takarítani; a világ jelképezése esetén igencsak messze jutunk a közönség fölemelésének szép eszméjétől. Fejtő megfeledkezik róla, hogy a színház a mimézisen alapul, s összetéveszti az utánzást a kopírozással. Ilyen szempontból mindegy, hogy a színpadon a milliomos veszi-e feleségül a gépírókisasszonyt, vagy az élmunkás leplezi-e le a szabotőrt, mielőtt belép a pártba, vagy esetleg - hogy kortárs szerzőknek ajánljak témát - az egykori pártfunkcionárius vegyes vállalatot alapít, amelyet egy ifjú, politikailag aktív menedzser kiragad a kezei közül, és nyereségessé tesz. Tucatemberek tucatszituációinak kilúgozott sablonjait színpadra ömleszteni: ez nem utánzás, ez közönséges hazugság. S legkevésbé sem utánzás az, ha valaki a mindennapi élet mindennapi ésszel lényegesnek ítélt elemeit úgy próbálja megjeleníteni, mintha azok nem a „valóságból", hanem a valóságból származnának.

(Zárójelben: a római mimusok szerzőit tudtommal senki sem marasztalta el utánzás vétke miatt. Már csak azért sem, mert a mimusok nem maradtak fenn. Valószínűleg a mai magyar drámák sem fognak fennmaradni; ám *ez remélhetőleg* nem a kortársak gondja. Eltekintve most attól, hogy mit is jelent a fennmaradás, hogy például az általunk ismert görög drámák vajon fennmaradtak-e; ettől eltekintve, nem tudom, hogy a mimusok tetszettek-e a korabeli közönségnek, de abban biztos vagyok, hogy a mimák igen.)

5. Többször elmondottam már, hogy a színházat nem tekintem az irodalom részének (ami nem azt jelenti, hogy az úgynevezett „élet" részének tekintem, sem pedig azt, hogy az irodalmat ne becsülném többre - minden gyengeségével együtt - az őt körülvevő „valóságnál"). Nem biztos, hogy ebben igazam van. Biztos azonban, hogy azok, akik a drámákon ízig-vérig irodalmi szempontokat kérnek számon, *ugyanakkor* ezt nyílt vagy rejtett - mindenképpen egyértelmű - irodalomellenes attitűddel teszik, azok *legalábbi*s félreértik a dolog lényegét, és biztos, hogy a legújabb magyar dráma műfaji kikristályosodásának ellenében hatnak. Ez persze nem lényeges, de annál elszomorítóbb.

6. Természetesen óriási a kísértés, hogy egy-egy szerző a művészet eszközeivel (is) közvetlenül befolyásolni tudja a társadalmat. Csakhogy ez nem műfaji kérdés, ez alkat és beállítódás kérdése, Nem kisebb kísértés továbbá, hogy munkáinkból száz vagy kétszáz év múlva reális képet lehessen majd nyerni a mostani mindennapi élet kisebb-nagyobb részleteiből, ízeiből, benyomásaiból. Ez azonban nem a kortársak, hanem a dédunokák öröme vagy - hiány esetén - bánata; feltéve, hogy a kortársak nem úgy ténferegnek a „valóságban" - valamiféle be nem vallott hiányérzettől gyötörve -, mintha önmaguk dédunokái volnának. Erről azonban legkevésbé a drámaírók tehetnek.

Minthogy azonban ezek a gondolatok az átdolgozás kérdésének gyertyalángja körül keringenek, megannyi éjjeli lepke gyanánt, szeretnék végül egy idevágó személyes megjegyzést is tenni. Eddigi színházi pályafutásom során kizárólag adaptációkat írtam - bár ezt a közönség és a kritikusok talán nem mindig vették volna észre, ha föl nem hívom rá a figyelmüket. Mondhatnám persze úgyis, hogy mindeddig kizárólag azokat a színpadi munkáimat mutatták be, amelyek adaptációk - ám ez részint úgy hangzana, mintha a színházak műsorpolitikáját bírálnám, részint pedig úgy, mintha nem tekintenék minden színpadi művet adaptációnak. Említhetném a színpadi cselekmény és az előadásmód feszültségével kapcsolatos konkrét tapasztalataimat is, ám *ennyire* személyes nem akarok lenni, legalább-is ezúttal nem. Inkább megragadom az alkalmat, hogy ünnepélyesen kijelentsem: életem hátralévő részében többé nem fogok irodalmi művek (mármint létező irodalmi művek) színpadi adaptációjára vállalkozni. Minthogy én magam az átdolgozás kérdését sohasem tekintettem lényegesnek (ellentétben az átdolgozást megkívánó színházakkal s az átdolgozást elítélő vagy éppen mentegető kritikusokkal), örömmel alávetem magamat ennek a jelentéktelen korlátozásnak, ha cserébe a színháziatlan gáncsoknak legalább egy részét elkerülhetem.

A személyes megjegyzésen túl, a színházak felől úgy vetődik fel ugyanez a kérdés, hogy a jövőben honnét fognak eredni a színházi produkciók: a szerzőtől, a rendezőtől vagy esetleg attól az ügyes szervezőtől, aki a kitalálandó produkcióra pénzt szerez? (A színészeket és a közönséget nem is igazán érdemes számításba venni, legalábbis egyre kevésbé, s az a néhány mindenre elszánt dramaturg, aki a mai magyar szerzők drámáit színpadra próbálja verekedni, mindinkább elszigetelődik a színházi intézményrend-szeren belül.) A kritika felől nem vetődik föl sem-miféle kérdés; beleszülettünk és belenőttünk abba a tapasztalatba, hogy a közönséget igenis le lehet váltani, és szembesülünk annak sejtelmével, hogy drámaírók egész nemzedékeit is le lehet váltani.

Kérdés talán csak az, hogy mi marad a leváltottak helyén.

BÉKÉS PÁL
VAN BENNE VALAMI

1. Hozzászólás

Úgy látom, Fejtő Ferenc 1937-es cikkének következtetéseire többszörösen rácáfolt az idő. Az elmúlt félszázad nem maradt adós a kisebb-nagyobb drámaírói aranykorokkal vagy magányos „aranyemberekkel". Termett érvényes dráma bőségesen, igen sokféle és igen sokfelé. A „dühös fiatalok", a Williams-Miller-Albee-féle nagy nemzedék, Beckett, Örkény „és még sokan mások". Fejtő Ferenc szerint „Az új dráma akkor fog megszületni, ha dramaturgiailag képzett vérbeli költők veszik kezükbe a tollat..." A felsoroltak azonban nem lírikusok. A cikk három biztató irányt jelöl ki, mely visszavezethet a nagy drámához. Ha a darab alapja és ihlető forrása 1. regény, 2. az antik mítosz, 3. a történelem. A felsorolt drámaírók művei nem adaptációk, nem kötődnek közvetlenül a mítoszokhoz, és csak elvétve fordul elő köztük történelmi dráma. (Példa természetesen mindig mindenre van, így hát kivételek is akadnak - Örkény olykor saját prózáját írta színpadra, Tennessee Williams az *Orpheusz alászállban* antik mítoszt fogalmaz újra, és Miller *Salemi boszorkányokja* történelmi parabola - mégsem ezek az uralkodó irányok.)

Fejtő Ferenc kérdésfelvetése mai szemmel olvasva érvénytelen.

2. Mellészólás

És mégis: „van benne valami". Nem abban az értelemben, ahogyan a cikk megpendítette.

Ugyanis a mai magyar drámatermés meglepően nagy hányadának alapja és ihlető forrásai.

Békés Pál: A női partőrség szeme láttára (Cseke Péter, Bajza Viktória és Békés Itala) (Ikládi László felvétele)

regény, 2. a mítosz (nem mindig az antik), 3. a történelem.

Miért vállalják viszonylag kevesen az „itt és most" kockázatát? elképzelhető-e, hogy azok az írók, akik a fönti irányokat választják, a Fej-tőcikk szellemében gondolkodva keresik a „drámairodalom regenerálódásának útját"? Kétlem. E döntésekben valószínűleg nem annyira drámaelméleti megfontolások, mint inkább személyes vonzódások és gyakorlati szempontok játszanak közre - még ha olykor teóriává stilizálva is.

Korábban - legalábbis sokan így vélték - pontosabban fogalmazhatott az író, ha szűrőt használt. Jelenünk zavarosából a színpadra állítható és állítandó érvényes elemet kihalászni még nehezebb, minta korábbi kissé poshadt állóvízből. Ahogy hamisnak bizonyult a szabadság első fuvallmára megnyíló és nagy műveket rejtő fiókok mítosza, éppoly hamis az a hiedelem, hogy most, amikor minden kimondható, az írók - köztük a drámaírók - kapva kapnak majd a lehetőségen. Nyilvánvaló: ez a lehetőség csupán színpadi publicisztikára elegendő. (Egyébként az sem feltétlenül megvetendő - az utóbbi évek legerőteljesebb és talán egyetlen olvasott prózaműfaja éppen az irodalmi publicisztika.) További gyakorlati ok: a pénzügyi satuba szorult színházak korábban sem nagy kísérletező kedve tovább csappant. Egy direktor a *100* híres *regény* valamelyikének átiratával (a cím eleve informálja a közönséget, hogy nagyjából mire számíthat) biztosra mehet, legalábbis biztosabbra, mint egy mai magyar zsákbamacskával. Igen fontos szempont, hogy a saját téma, az előkép nélküli jellemek, szituációk, szerkezetek farigcsálása sokkal nagyobb energiabefektetést igényel az írótól, minta kész klasszikus nyersanyag bármilyen korrekt, esetleg invenciózus feldolgozása; ráadásul e nagy befektetés „megtérülési esélye" igen kicsi.

Minden a mai téma ellen hat.

A dolgok lényegét tekintve persze mindez mellékes, hiszen a drámát nem témája minősíti, eredetisége nem alapanyagának függvénye. Az „itt és most" színrevitele a mai magyar drámának nem „erkölcsi kötelessége" - az ismételten megfogalmazódó kritikusi kívánalom ellenére sem -, csupán lehetősége. Kiaknázatlan lehetősége. E cikk írója akkor ül a legnagyobb várakozással a nézőtérre, ha egy velünk élő író darabja az „itt és most" trambulinjáról rugaszkodik a remélt csúcsok felé.

KOMPOLTHY ZSIGMOND

A MÍTOSZÜRESSÉG MÍTOSZAI

Fejtő Ferenc cikke jó példája a mára már sajnos veszendőbe ment képességnek: hogy lehet néhány flekken tömören és mégis a legmagasabb színvonalon írni alapvetően fontos kérdésekről. Fejtő kiindulópontja egy tapasztalati tény: a regényfeldolgozások mértéktelen elszaporodása a színpadon (és némileg mára filmvásznon is). És e kérdés különösen fontosnak látszik a jelenkori magyar dráma tekintetében, hiszen jó pár éve azt láthatjuk, hogy alig-alig kerül színpadra „önálló", saját leleményű drámai szöveg, és oly mértékben elszaporodtak a „regényfeldolgozások" (az idézőjel használatát később indokolnám meg), hogy Radnóti Zsuzsa már antológiát is állíthatott össze az e körbe tartozó szövegekből *(Átváltozások.* Magvető, 1987). E jelenség természetesen elsősorban nem gyakorlati, hanem esztétikai kérdés, jóllehet van praktikus vetülete is: a magyar színházak mély bizalmatlansága szerzőink iránt; tízezerszer elfogadhatóbb számukra egy Dosztojevszkij- vagy Krúdy-,,adaptáció", mint egy teljesen önálló, elődök által nem szentesített és ezáltal a közönség számára is kevésbé eladhatónak vélt mai magyar darab. Esztétikai kérdésként tárgyalja Fejtő is, hogy aztán áttérjen valamiféle történetfilozófiai teoretizálásra - szükségszerűen, mert közhely, hogy dráma és történetfilozófia mindig a legszorosabb kapcsolatban állt és áll ma is.

Néhány szót most az esztétikai problémáról. A regényfeldolgozások elszaporodása csak kiindulópont, hamarosan kiderül, hogy ekkor voltaképpen a drámai anyag mibenlétéről van szó, regényanyag és drámai anyag összevetésekor ezek perdöntő különbsége, végzetesnek látszó összebékíthetetlensége kerül a gondolkodás középpontjába. Különös dolog, talán Fejtő maga nemis tudott róla, de e kérdéseket már behatóan vizsgálta Kemény Zsigmond - Magyarországon tudomásom szerint először. 1853-ban írt, Eszm*ék a regény és a dráma körül* című, bízvást kor-szakosnak nevezhető esszéjéből kiviláglik: a regényfeldolgozások kérdésköre legalább százötven éves probléma, az adaptációk száma a múlt század közepén semmivel sem kevesebb, minta huszadik század harmincas éveiben. Ekkor történik meg „színpadi szerző" és drámaíró szerepkörének végleges elválása; míg az előbbi amolyan darabgyáros, már jól ismert cselekményű regényekből szab a közönség számára kellemes viseletű szórakoztató kanavászt, addig az utóbbi továbbra is csak a magas művészet oltárán hajlandó áldozat bemutatására, hogy aztán a színpadi naturalizmus mozgalmában tetőzzön e törekvés, ismét visszaadva a dráma önálló rangját.

Kompolthy Zsigmond: Kísértet-csárdás (Mihályi Győző és Nagy Sándor Tamás) (Szoboszlai Gábor felvétele)

Ezt a kort nevezi Fejtő, Lukácsot követve, a „drámaiatlan tehetségek" korának: míg a görögöknek vagy Shakespeare-nek adott és mindenki számára ismert anyaggal lehetett dolgozniok, addig a modern korszak szerzőjének „az alakokat és eseményeket is" magának kell kitalálnia. A mai elfogulatlan szemlélő ezt semmiképpen sem fogja katasztrofálisnak tartani, ha mondjuk Ibsen, Strindberg vagy Csehov teljesítményére gondol. Itt láthatjuk azonban Fejtő szemléletének rendkívüli korlátját, hogy ti. csak a *tragédiát ismeri* el *korszakos drámaformaként.* Szemlélete pántragikus - ezzel ismét nagyon közel kerül a fiatal Lukácshoz. Regisztrál egy helyzetet, felismeri, hogy a korban nem teremtődik nagy tragédia (voltaképpen semmilyen sem), tragédiát követel egy merőben tragédia nélküli világállapotban; egy esztétikai „Legyen" azonban még sohasem teremtett érvényes művészetet, vágykép maradt a legjobb esetben, végső soron művészetelméleti intolerancia. Megállapítja: a dráma ,,...azért hanyatlott, mert a hagyománnyal való szerves kapcsolata megszűnt (...), (...) az életből és az egyéni tapasztalatból indult ki, nem a közösség élménytárából". De hiszen éppen ez a problémahalmaz lesz és lehet a modern dráma egyik alapanyaga! Ha megszűnnek a közösségi élmények, ha mítoszüressé válik a világ, akkor éppen ezt a hiányt lehet és kell az ábrázolás középpontjába állítani.

Kétségtelen, hogy Fejtő cikkének megírása idején ez az alapérzület még kevéssé kapott színpadi formát, és csak később, a sommásan és félrevezetően „abszurd drámának" nevezett műfajban teremtett igazán releváns műveket

Kompolthy Zsigmond: Egy Cziffra-nap (Ilovszky Béla felvétele)

(bár meglepő, hogy Fejtő számításba sem veszi például Brecht művészetét). A tragédia meghalt - és ezen semmiféle esztéta széplelkű sopánkodása sem segíthet. Ugyanakkor bizonyos, hogy mindig is lesznek (és vannak) olyan jellegű próbálkozások, melyek ebbe nem hajlandók belenyugodni. A tragédiára mint világformára való reflexió mindig legitim lehetősége marad a drámaművészetnek. Mint korszakteremtő műfaj azonban át kell, hogy adja a helyét az erre a szerepre jóval esélyesebb komédiának. Ekkor Adorno agyoncsépelt mondását így módosíthatjuk: Auschwitz után nem lehetséges tragédia.

Fejtő a költészet bekapcsolódásával véli megoldhatónak a kérdést: „Az új dráma akkor fog megszületni, ha dramaturgiailag képzett, vérbeli költők veszik majd kezükbe a tollat..." Érdekes, hogy a magyar esztéta itt - bár valószínűleg nem tud róla - századunk egyik legnagyobb költőjének, T. S. Eliotnak a gyakorlatához kapcsolódik. Eliot volt az, aki vissza akarta adni a drámának a költészet rangját, első ilyen kísérlete *(Gyilkosság a katedrálisban)* már két évvel Fejtő cikke előtt megíródott. Ez a darab még nagyon közel állta tragédiához. Eliot tudatosságát és tévedhetetlen művészi ösztönét dicséri, hogy későbbi műveiben elvetette a tragédiaírás lehetőségét, legjobb darabja *(Koktél hatkor)* hangsúlyozottan komédia, ugyanakkor - és ez nagyon jelentős mozzanat - egy tragédiára, mégpedig Euripidész *Alkésztisz* című művére reflektál. Művészi diadal, amely egy időben oldja meg saját formaproblémáját, felmutatva a tragédia érvénytelenségét, ugyanakkor eléri a szerzője (és Fejtő) által áhított célt: nagy költészetet teremt. Eliotot egész életében a legkomolyabban foglalkoztatta a verses drámai szöveg megalkotásának lehetősége, de mint nagy költő és felkészült gondolkodó pontosan tudta, hogy nem elég a lírikus technikája, nem elég a tökéletesen ismert és kezelt nyelv - egy huszadik századi költői dráma verselése egyáltalán nem természetesként adott (mint például a *blank* verse Shakespeare-ék számára), ennek a szövegnek minden másodpercben igazolnia kell önmagát. Fejtő nem látja ugyanis: ha nincs egységes „közösségi élmény", magyarán mítosz, akkor nincs egységes költői nyelv sem, már régen felbomlott, hasonlóan a zenében viszonylag egységes tonális rendszer felbomlásához a múlt század közepén-végén, nagyjából tehát a drámaírás legnagyobb válságának korában. Fejtő programját tehát nem fogadhatjuk el a megoldás kiindulópontjaként, manapság még kevésbé, hiszen napjainkban a költői nyelv és kifejezés soha nem tapasztalt értékvákuumát tapasztalhatjuk. Ugyanakkor mindenki vágyik a drámai nyelv magasfokú stilizálására, feltételezésem szerint ezt a próza „átlelkesítése" fogja megteremteni. Ha korunk egyik legnagyobb komédiaírójának, Thomas Bernhardnak nyelvkezelésére gondolunk, arra az alig észlelhetően pulzáló szabadversre, mely láthatatlanul emeli meg a leghétköznapibb megszólalásokat - akkor nem kell feladnunk a reményt.

És most ejtsünk néhány szót Fejtő gondolatainak fényében a mai magyar helyzetről. Láthatjuk a regényfeldolgozások elszaporodását. Nagyon fontos hangsúlyozni, hogy a látszattal ellentétben a legtöbb esetben nem adaptációról van szó. Éppen az történik itt, amit Fejtő is a nagy drámaírói korszakok egyik legfőbb jellemzőjének tart: egy színházi gondolkodás keresi alapanyagát, azt a közös mítoszt, amelynek felhasználásával képes a megszólalásra. Csak mára éppen a mítosz mibenléte értékelődött át. Mert hiszen ki merné tagadni, hogy például Anna Karenina vagy K. földmérő története közös európai tapasztalataink gyűjtőedénye, alaptörténet, vagyis mítosz? És feldolgozóik is éppen így, vagyis mítoszként kezelték azokat. De hivatkozhatnék Márton László Carmen-parafrázisára is. Ha ezt végiggondoljuk, máris feloldhatjuk a cikk elején még használt idézőjelet. E drámaírói hullám művészetakarását lehet bírálni (a megszületett művekről nem is beszélve), és talán a túldimenzionálásban, a túlságosan is egyetemesre és általánosra való törekvésben lelhetjük meg a kritika legjogosabb alapját. E műveket olvasva ugyanis egyáltalán nem tudjuk, hol is élünk voltaképpen, a magyar világ állapotai egyáltalán nem ábrázolódtak. (Ezt a megjelenítést többnyire a naturalistának nevezhető színműírás végezte el - hogy félreértés ne legyen: magam Spiró mégoly kitű-nő Csirke fejét is e nembe tartozónak vélem.) Pedig van éppen elég felhasználható magyar mitologikum és magyar színházi forma (elsősorban a népszínmű és az operett), mely a reflexió és a forma kiindulópontja lehetne - magam az ilyes-fajta gondolkodás alapján tettem szerény kísérleteket. Mindkét választás veszélye nyilvánvaló persze: egyrészt a túláltalánosítás, vagyis a kissé üres univerzalitás, másrészt a sivár provincializmus.

Ha azonban most egy pillanatra a jövő magyar drámájára gondolunk, esztétikai veszélyek, formaproblémák felemlegetése kissé légben járó szelleműnek tűnik. Hiszen nagyon is kétséges: lesz-e a jövőben egyáltalán bemutatásra kerülő magyar darab? A színházakon bizonyosan nem fog múlni - ennek megakadályozása. Naponta halljuk az érveket: nincs pénz, de ha lenne is, nem elég jók a magyar darabok. Bemutatók nélkül azonban bizonyos, hogy még rosszabbak lesznek, hiszen a színházi tapasztalatokat egyetlen szerző sem takaríthatja meg magának. Másrészt nincs színházi műhelymunka, a dramaturgiákon írók helyett többnyire művelt és becsületes dramaturgok ülnek, a „Húzás" napszámosai, a rendezők már csak kész szövegekkel dolgoznak, a legritkább esetben vesznek részt a darab kidolgozásának munkájában. A színházi világban fokozottan igaz Osvát híres aforizmája: „jó szerkesztő nem a kéziratokat, de az írókat szerkeszti". Az írók oldalán is halmozódnak a bűnös mulasztások: végzetesen elszigetelten dolgozunk, a másik munkájára alig-alig figyelünk, nem ismerjük egymást; a legcsekélyebb mértékben sem kovácsolódtunk „mozgalommá", miként például a prózaírók tették; teljes mértékben kiszolgáltatjuk magunkat a Színháznak, ahelyett, hogy megkísérelnénk valamely csekély mértékben megszervezni a magunk színházát. (Talán az egyetlen ilyen jellegű vállalkozás Gyurkó Huszonötödik Színháza volt - ez akkor is tény, ha nemigen kedveltük az akkor és ott előadottakat.) A pénzkérdéshez csak ennyit: nem kell feltétlenül amerikai vagy francia kortárs darabokkal megbukni, erre jó lehet egy magyar dráma is - és még a jogdíj is olcsóbb. Sokkal olcsóbb.

Éljen tehát a könyvdráma és a felolvasószínház!?

NAGY ANDRÁS

A FALRA FESTETT SZŰZ

Leanne d'Arc a nászágyon? Milyen elgondolkodtató fordulat. Hiszen miért is ne léphetne ki a nászinduló hangjaira a templomból csakugyan, oldalán a királlyal vagy története más mellékszereplőjével, s a következő felvonásban miért ne szembesülhetne mítosszá lett sorsával, tragédiájával, végzetével éppoly maradéktalanul egy házasságban - mint ahogy inkvizíció, ítélet és máglya által szembesülhetett?

Talán maradéktalanabbul. Mert átélhetőbben.

Hogy a krónikák nem erről szólnak? Milyen drámaiatlan kifogás. Persze hogy nem. A krónikáktól hogyan is várhatnánk el efféle hitelességet. Akiket ugyanis a puszta valóság nyűgöz le -

s amióta a történetírás is múzsáktól került szakemberek dolga lett, nincs másként -, hát zavarban lehetnek például tétova dán királyfiakról, itáliai kisvárosokban elsimuló családi viszályról, ismeretlen történelmi alakokról szólva - általában: egy magasabb rendű, mitikus hitelességet szemlélve, a mindenre kapható események valósága helyett.

Igaza volt az ifjú Fejtőnek: veszedelmes dolog efféle ördögöket a falra festeni, hiszen a drámaírói képzelet, melyet műneme valósága régóta gyötör, hogyan is ne vélhetné igazabbnak az efféle falfestményeket, megannyi idejétmúlt műfaji kánonnál, normatív poétikák betarthatatlan táncrendjénél, úgynevezett valóságábrázolásnál - hogy annak a falnak sajátosságairól ne is szóljunk, melyen olyannyira vonzó elevenséggel festhet mindenféle ördög.

Jeanne d'Arc élete ugyanis - mítosza nélkül - mindössze merő hagiográfia, propagandisztikus anekdotafüzér, szegények Bibliájából kinőtt képregény, s még nagyszabású halálában sem drámaian tragikus - a mítoszok csak azután kezdődhetnének, igen: valahol ott, ahol sorsában Istennel együtt maga is felelőssé válik, s pusztulása ekként lesz szükségszerű. S ezután jöhetnek a drámák. Ugyan mivé is lehet egy Jeanne d'Arc nászágya harminc év házasság után? Vonzó drámaszinopszis.

Hogy rossz mű születhet belőle? Hogy az ennél kevésbé elvont, világ- és földközelibb Édes *Anna* Belvárosi Színházbeli átírása is katasztrofális giccsbe sodorta a regényremekművet? Ugyan mit bizonyít mindez? Legfeljebb annyit: megfelelő adottságok hiányában rossz színmű bármiből írható. Ekként bizonnyal Plutarkhoszpletykákból, antik mítoszokból és vidéki, orosz csendéletekből is. A zsenik ihletforrásából tehát. Talán egészen másként kellene megfogalmaznunk a kérdéseket végre, egészen másként.

Hogy mi is veszett el világunkból végképp, amibe bele kellett pusztulnia a tragédiának, s ami lassú halálra ítélheti a színműírást is? Ez volna a felirat a falon? Hogy mitől olyannyira törékeny az események világa, míg az eseményeken túli valóságra már egyáltalán nem tudunk rápillantani? Hogy mi foglalhatja el a valamikori mítoszok helyét, melyek a történeteken átderengtek - sőt: maga a történet nyílt ablakként rájuk -, s amelyek egyetemes értelmet sejttettek minden epizód mögött?

Szép lenne Nietzsche gondolatmenetét tovább követni: a tragédia születésétől egészen a tragédia halálugrásáig, mely utóbbi - mint írta-a polgári színműbe vezetett egyenesen, abba a világba tehát, melyen kívül - most már ezt is tudhatjuk - másik nem létezik. Csak éppen a tragédia pusztult el ezalatt, ám igénye és formája is túlélte ezt a pusztulást, s olykor, úgymond, tragikus események révén ködképe is feldereng,

Nagy András: Báthory Erzsébet (Béres Ilona és Avar István) (Ikládi László felvétele)

hogy azután annál beszédesebb, gyötrőbb legyen annak tudomásulvétele: hogy mégsem létezik.

Mert a mítoszok realitásán ítélkezett egykor végérvényesen a „morál szokratizmusa" - mint Nietzsche írta ---, s a mitikus jelentésétől megfosztott valóságban a puszta eseményeknek kellene eljátszaniuk azt a szerepet, amelyre természetüknél fogva sem lehetnek képesek. Hiszen egykor éppen ezeken az epizódokon, történeteken sugárzott át értelmük transzcendenciája: jelentésük tehát; s éppen attól kezdődően ürültek ki olyannyira véglegesen, amióta a mítoszok is áldozatául estek az egyedül lehetséges immanenciának. A folyamata polgári színművek korával véget ért.

Hiszen még Athén fénykorában sem Periklészről szóltak a színművek - hacsak nem a komédiák -, hanem a még létező életről, világról, valóságról: a mítoszokról tehát; Oresztészről, Oidipuszról, Antigonéról; megannyi, szerzői joggal nem védett, úgynevezett másodlagos történetről, mely pontról pontra ismerős volt az egész közönség számára, s nevetséges lett volna az a néző, aki az események iránti kíváncsiságból ül-te volna végig az előadások napjait. Az maradjon csak meg szatírjátékok tárgyaként, szolgálja csak a negyedik napi feledést.

És persze mégis Periklészről szólt mindez, és a nézőről, és Athénról, vitathatatlanul. S a hitelességet antik színikritikusok nem az epizódokon kérhették volna számon - hiszen éppen azok sokfélesége és meghatározatlansága kínálta a drámaszerzők számára az igazi játékteret -, hanem azon a valóságon, melynek érvénye még magasan az események fölé emelkedhetett.

Ez volt a mitológia. A jelentés viszonyítási rendszere, a még értelmet sugárzó valóság legfőbb kritériuma. Hogy létezik még átfogó értelem az események világában, s a mégoly rettenetes epizódokon keresztül is erre pillanthatunk.

Ma már tudjuk, hogy nem létezik. A Gondviselés kalandjai után polgári világunk színpadán létezik a legkevésbé, s bizonnyal éppen ezt a hiányt kell elfednie az események újkori kultuszának, túlburjánzásának művekben, hírekben, életekben; ahogy szinte önálló életre kelnek, s lassan mindent betöltve azt sejtetik, hogy maga az epizód volna a lényeg, a jelentés eleme válhatna jelentéssé; hogy feledni lehessen: ahol egykor kompozíció sejlett, ott már csak alkotórészek egymástól idegen halmaza található. A sors éppoly improvizatív lett, mint áldozatai, így talán sorsról sem szólhatunk többé, a tragédiákat ezentúl véletlenek okozzák: nem pillanthatunk át az eseményeken, amióta mítoszok nem ítélkeznek fölöttünk.

És mégis. A hiányzó ítélkezés nem vehető tudomásul, ahogy a jelentés hiánya is jelent valamit, s mert a mítoszok éppannyira nélkülözhetetlenek, mint feltétlenek - és mesterségesen, úgymond, értelemmel sem előállíthatók -, a ki-útkeresés két kísérlete mégiscsak megsejthető a színműírás modern tévelygéseiben. Az egyik egyetemes érvényű, s nincs olyan műfaji elzüllés, szándékos vagy akaratlan hanyatlás, melyben ne mutatkozhatna meg, ahogy a legközönségesebb, legalpáribb, színpadra gondolt

Nagy András: Anna Karenina pályaudvar (Takács Katalin és László Zsolt) (MTI-fotó)

epizódsorozaton is rendre átdereng egy-egy archaikus mítoszroncs, s a mű hatásmechanizmusa ettől az árnyképtől elválaszthatatlan, utalásrendszere így sejteti akaratlanul, hogy alkotója számára sem elegendő az az úgynevezett valóság, melyet itt mégiscsak egyetlennek, jelentésnélkülinek és zsúfolt némaságában egyetemesnek tekint. A másik tendencia ennek ellenkezője volna éppen, mely zseniális és modern drámaírók kínjai által forrott ki szépen: hogy a történet a maga „eredetiségével", epizódjaival és újdonságával éppoly lényegtelen lehet, mint az antik néző számára volt egykor, vagy miként információktól eltelve nap mint nap pillanthatunk keresztül rajtuk a köznapokban - mert az esemény ismét csak arabeszk, csak ornamentika, mely valami

Nagy András: Magyar három nővér (Koncz Zsuzsa felvétele)

egyetemesebbre, jelen nem levőre s jelentéshordozóra utal. És nem csak Ibsen Nórájánál lényegtelen maga az eseménysor, mely legfeljebb a Helmer-félék számára lehetne perdöntő, ki az epizódok világán túl nem ismer érvényességet, valóságot, s ez volna bizony az ő vétke is - az asszony számára azonban a világ ezen túl kezdődik, még nem tudni, hol, de értelméért nem sokallja a gyermek- és polgári életáldozatot. Valódi drámává majd Csehov avatja ezt a felismerést, ezt a tragikus képtelenséget: hogy míg az események világa kiürült, onnan többé semmiféle megváltás nem érkezhet, semmiféle értelem nem sugározhat ránk, addig minden, ami ezen túlmutató, mely érvényes lehetne valamiként, sehol másutt nem ragadható meg többé mégsem: csakis rá irányuló vágyunk feltétlenségében és beválthatatlanságában. A huszadik század színműírói minden véglet felé csapást vágtak azután.

És ennek a reménytelen törekvésnek lenyomatát viseli, súlyosan és talán véglegesen a műnem eredendő anyaga - melynek hányatott sorsára Fejtő is méltán lehetett érzékeny -: a nyelv. Mely nemcsak gondolkodásunk, eszmélkedésünk határait jelöli ki pontosan, mint Wittgenstein óta ez legalábbis közismert, de egyben meg is határozza lehetőségeinket. Úgy is mondhatnánk: a kimondhatóságot. Vagy úgy: a hallgatást. S mely kettős csapdát kínál azoknak, akik vonakodnának tudomásul venni azt, ami töprengésekben, színpadi sikerekben, drámapoétikákban még letagadható, de a puszta kifejezésben már mindenképpen megörökítendő, akaratlanul és elkerülhetetlenül. Hogy vagy merő költészet és stilizáció idegeníti el hétköznapjaink nyelvi világától a színművekét - mely ezáltal utal egy olyan valóságra, mely mindennapjainktól mérhetetlenül eltávolodott, megközelíthetetlen többé tehát, mert létezésünk világa ennek értelmével nem „kompatíbilis", hát csillapítsa stilisztikai anesztézia kiiktathatatlan fájdalmainkat - vagy pedig egyedülinek tekintve züllött köznyelvünket, mint mindennapjaink lenyomatát, a stilizálás lehetőségétől is megfoszt minket azáltal, hogy a színpadot - valamikori tragédiák helyszínének stilizációját - köznapjaink mítoszidegen világának felelteti meg: mintha csak puszta bérházak ablakaira nyílna színpadunk - valahogy így írta Rilke. Hogy ha már életünkből nem vezetnek utak az elvesztett jelentés felé, úgy a színpadról se vezethessenek.

A maga módján elnémulásra utal mindkét választás: ízlés, alkat és lehetőségek kérdése, mit tekintsünk némábbnak inkább: idejétmúlt, boldogtalan törekvéseinket vagy modern, hangos világunkat. Mert a nyelven keresztül ez fejezi ki azt a hiányt, mely a színmű mint nyelv lassú elnémulását kíséri. A jelentés eltávolodása világunktól - vagy úgyis mondhatnánk: létezésünktől -

hogyan is hagyná érintetlenül az egykor ennek evidenciáját sugárzó műnemet: ez egység apologétáját?

Ezt a világot Istentől elhagyottnak is nevezték egykor. Abban a végleg győztes polgári világban, melynek mítoszai már nem lehettek, de epopeiája mégiscsak volt: a regény. Így írta legalábbis Lukács György valamikor, immár túl drámaelméletén s még innen azokon a bűnökön, melyek nagyrészt ugyanebből az elfogadhatatlan történetbölcseleti tényből következtek, mely egy nemzedék kétségbeesése fölött csaknem metafizikai fénnyel ragyogott. Egy olyan gondolatmenet szerint egyébként, melyet cikke megírása idején az ifjú Fejtő is osztott.

A varázsától, jelentésétől, Istenétől megfosztott világ, melyben mára az e világi üdvtanok finálója is elzengett már, ítélkezett a színházon is, nehogy a színház ítélkezzen őrajta. Epizóddá lett sorsunk többé nem változtatható - hát ezért kell mindenáron azaz illúzió, mely mégis valóságról, tehát tragédiákról, tehát mítoszokról beszél. És nemcsak lezárt múlt időben. Ezért kell a színház. Amely azonban immár nem lehet több, mint vágyakozások színhelye - arra, ami többé nem el-érhető. Szomorú, rezignált, polgári hősiesség ez. A regények hősiessége.

Mert csak ez a gyanús műnem kínál immár egyes-egyedül olyan teljességillúziót, a létezés kerek képét, mely egykor az eposzok sajátja volt. Mert a műfaj puszta konstituáló elvében ott van mindaz, ami egykor, boldogabb korok világszemléletének ténye lehetett. Mert polgári mítoszokat sejtet egy-egy olyan, csaknem archetipikus sors, mint Anna Karenina tragédiája, mint Julien Sorelé vagy épp Carmené. Mert már csak ez lehet éppoly feltétlen, közös tudás, mely mégis: minden epizódjában felkavaró és szabad, mint a valamikori mitikus hősök sorsa volt. S a különbség is beszédes persze - az életünkről szól, a fölöttünk kihunyt égről, végleg elszalasztott lehetőségeinkről.

S az események is így kerülhetnek végre saját helyükre. Hogy szegélyezniük lehet egy-egy sorsvonalat - de már csak szegélyezniük lehet. Nem ők a sors, ahogy ívük sem egyedüli. A regényírói képzelet a polgári valóságnál mégiscsak magasabb rendű, s ezért, hogy a színpad számára „nyersanyagul" szolgálhat. Mintha ezekben a polgári epopeiákban ismét létezne egy olyan mitológia, melynek törvényei között ismerősen mozoghatunk, s amely áttűnik az epizódokon. Nem a silány regényadaptációkról beszélek most, nem a színpadi képregényekről vagy prózai operettekről. A lehetőségről van szó, mellyel persze élni s visszaélni egyaránt lehet. De amely kudarcaiban is ékesszólóan érvel egy olyan illúzió mellett, mely az eseményeken áttűnő jelentésről szól, s arról, hogy egykor tragédiánk volt, színházunk volt, mert teljesebb létezésünk lehetett, s ezt akkor sem kellene elfelednünk, ha a legtöbb, amit tehetünk, hogy rezignáltan utalunk erre az elvesztett gazdagságra.

Édes Anna feleségül mehet csábítójához az utolsó felvonásban. A hűség - minta szerelemben - nem absztrakt elvekhez fűzi a halandókat, hanem hús-vér személyiséghez, s életük, érzelmeik logikájához. S a legfőbb színpadi hűtlenség is éppen az, ha az elv - akár az „epopeiáé" - arat diadalt, s nem a sorsok belső mozgása. A mítoszok logikája, mely efféle sorsokban még megsejthető, magasabb rendű a valóságénál. De minden mítosz addig érvényes pusztán, amíg ebben a valóságban újra és újra elmondható. Amíg változtatható. Amíg eleven.

Jeanne d'Arc mítoszából mi következik inkább: a máglya vagy a nászágy? Amíg a kérdés feltehető, addig eleven és eldöntetlen is. S amikorválasz helyett az eseményeket idézzük, azaz eleven történet halálát jelenti. Ezért halhatatlanabbak a regények. Ami tegnap még mitológia volt, mára már kultúrtörténet lehet. És ott vége a szabadságnak is. A mi csekély, polgári szabadságunknak. Ami csak akkor létezik, ha sors létezik. Amely tompuló fényével világíthat keresztül az epizódokon, s ekként ad értelmet nekik. Mi másról szóltak volna a regények. Melyek addig és csak addig lehetnek polgári világunk mítoszai, míg újra és újra elmondhatók. Hiszen már úgysem sokáig. A falra nemcsak a szűz festhető, de egy műfaj *mene tekelje* is.

Hát, legalább addig.

SZILÁGYI ANDOR

KÍNAI MESE

Rejtő Ferenc gondolatai egy ókínai mesét juttattak eszembe. És mert a régi kínai mesék mindig tartalmaznak valami örök érvényű bölcsességet, leírom ide „az okosnak okulásul, az ostobának meg úgyis
mindegy"" alapon.

Egy alkalommal Szün Jin-szen és tanítványa egy embert pillantott meg a folyóban, amint az karjait lógatva állta szügyéig érő vízben, mozdulatlan.

– Mit csinál? -- kérdezte Szün Jin-szent a tanítvány.

– Halat fog -. válaszolta a Mester.

– Aha - bólintott a tanítvány.

És amikor délután megálltak, hogy elfáradt tagjaik megpihenhessenek, a tanítvány belegázolt a hideg vízbe, karjait belelógatta a vízbe, és így állt sokáig mozdulatlan. A Mester nézte és hallgatott.

A bokrok ágain nyíltak a barkák, és az égen daloltak a madarak.

Egy másik alkalommal Szün Jin-szen és tanítványa egy másik embert látott meg a folyóparton, aki a parton ült, és egy botra kötözött cukor-spárgát lógatott a vízbe.

– Mit csinál? - kérdezte Szün Jin-szent a tanítvány.

– Halat fog - válaszolta a Mester.

– Aha - bólintott a tanítvány.

És amikor délután megálltak, hogy elfáradt tagjaik megpihenhessenek, a tanítvány vágott egy botot, cukorspárgát kötött rá, és belelógatta a folyóba. A Mester nézte és hallgatott.

A bokrok ágain illatoztak a virágok, és az égen daloltak a madarak.

Egy harmadik alkalommal Szün Jin-szen és tanítványa megpillantott egy embert a folyóban, aki egy hosszú nyélre kötözött hálót meregetett a vízbe.

– Mit csinál? - kérdezte Szün Jin-szent a tanítvány.

– Halat fog - válaszolta a Mester.

– Aha - bólintott a tanítvány.

És amikor délután megálltak, hogy elfáradt tagjaik megpihenhessenek, a tanítvány levetette az ingét, és merni kezdte vele a vizet. A Mester nézte és hallgatott.

A bokrok ágain illatos húsú gyümölcsök ringatóztak, és az égen daloltak a madarak.

Negyedik alkalommal Szün Jin-szen és tanítványa egy embert pillantott meg a folyó jegén, amint az zsineget lógatott a lékbe.

– Mit csinál? - kérdezte Szün Jin-szent a tanítvány.

– Halat fog - válaszolta a Mester.

– Aha - bólintott a tanítvány.

És amikor délután megálltak, hogy elfáradt tagjaik megpihenhessenek, és a tanítvány rohant, hogy körbefűrészelje magát a folyó jegén, Szün Jin-szen magához szólította, és botjával vadul hadonászva elkergette a tanítványt.

A bokrok ágait vastagon belepte a hó, és a madarak az égen némán, behúzott nyakkal repültek. Ki tudja, merre, hová?

Eredeti, XVII. századi mandarin paramonicha a Chu tartományból (Sz. A. közlése)

NÁNAY ISTVÁN

VILLÁM ÉS TSA

Figyelnek ránk. Szeretnének kapcsolatokat építeni nálunk. Aztán többé-kevésbé csalódottan távoznak. Az elmúlt hónapokban tucatnyi nyugat-európai és amerikai szín-házi szakemberrel, menedzserrel volt alkalmam találkozni, akik mind azért jöttek Magyarországra, hogy közös színházi programokat indítsanak, hogy előadásokat kínáljanak, rendezők, tervezők cseréjét szorgalmazzák, oktatókat ajánljanak, s persze előadásokat vegyenek, együtteseket hívjanak vendégszereplésre. Keresik a partnereket.

De nem vagyunk elég jó partnerek. Mindenekelőtt azért nem, mert alig van tematikai és formai szempontból valódi érdeklődésre számottartó előadásunk, s alig van utaztatható együttesünk. Ha lennének is a nagyszínházakban jó produkciók, ma már egyre nehezebb a nagy apparátust mozgató előadások eladása. A Katona József Színház jó időben kapcsolódott be a nemzetközi színházi vérkeringésbe, s hírneve, exportált előadásainak színvonala egy ideig még biztosítja külföldi sikereit. Más színháznak viszont a jelenlegi külső és belső tényezők együtthatása miatt alig van reális és tartós esélye a nemzetközi sikerre. A budapesti kulturális életet bemutató berlini Grenzenlos eseménysorozat zárórendezvényére nem lehetett olyan együttest találni, amely mai magyar darabot jó színvonalon játszana, s külföldön is érthető, érdeklődést kiváltó témát dolgozna fel; a belga, holland, francia, német, egyesült államokbeli állami vagy alapítványi színházi szervezetek képviselői a legnagyobb bajban vannak, amikor a nekünk felajánlott vendégjátékok viszonzására keresnek magyar együtteseket; az áprilisban rendezett angol kísérleti színházi bemutató-sorozatot aligha tudjuk hasonló színvonalon viszonozni.

Külföldön egyértelműen a kisszínházakat keresik, s ezen belül is főleg a kísérleti, a nem verbális színházat. Van ilyen együttesünk? Van. Ha nem is sok, de van. Ám létük bizonytalan, újat alapítani pedig csaknem reménytelen vállalkozás. S nemcsak e színházat különösen sújtó gazdasági szükségállapotok miatt, hanem a színházi szakmán belül és a fenntartók, a mecénások körében egyaránt tapasztalható fenntartások miatt is.

Nem először beszélek a kisszínházak, a kísérleti, az alternatív színházak fontosságáról, s most sem elsődlegesen a külföldi színházi kapcsolatok megteremtése és bővítése motiválja megszólalásomat. Meggyőződésem ugyanis - s ez egybevág számos ország színházi gyakorlatából szerzett tapasztalataimmal -, hogy az alternatív színházak léte, működése nem csupán gazdagítja egy ország színházi életét, de nélkülözhetetlen inspirálója, mozgatója a nemzeti színjátszás alakulásának is. Arról a cseppet sem elhanyagolható szempontról nem is beszélve, hogy kellőfinanszírozási és művészi koordináták esetében ezek az együttesek sokkal könnyebben találhatják meg, illetve hódítják vissza a színháztól elforduló közönség egyes rétegeit, mint a nagyszínházak, amelyeknek persze továbbra is megvan és meglesz a maguk - az eddigieknél minden bizonnyal pontosabban körvonalazott - feladata. A vidéki színházak talpon maradásának, megújulásának egyik leglényegesebb feltétele-az, hogy mellettük létrejöjjenek a kisszínházak, azokon a településeken pedig, ahol nincs állandó színház, de már alakul a színházat igénylő értelmiségi - diák -, polgári réteg, az egyedüli lehetséges megoldás a kisszínház. Hogy milyen formában, hogy minimális létszámú állandó társulattal vagy befogadó jelleggel, produkciókra szerződtetett együttessel vagy több város szín-házainak kooperációjával, az már részletkérdés.

Az alternatív színházforma megerősödése hosszú folyamat, amelynek alakítását, gyorsítását most kell elkezdeni. Ehhez mindenekelőtt szemléletváltozásra van szükség, annak belátására, hogy a színház egészébe az alternatív együttesek éppen úgy beletartoznak, mint a hivatásos társulatok. S ezt nem elég deklarálni, ennek gyakorlati feltételei vannak. Mert ha elfogadottá válik a színházművészet egysége, akkor ennek a finanszírozási elvekben is érvényesülnie kell. Többek között úgy, hogy az állandó és magas színvonalon dolgozó alternatív színházak két-három évre pályázati úton kapják meg a folyamatos működésükhöz minimálisan szükséges anyagi biztonságot. Erre a színházak finanszírozására szolgáló központi költségkeretből és/vagy a helyi önkormányzati forrásokból egyaránt kellene áldozni. Akárcsak arra, hogy az ígéretes kezdeményezések jól körülhatárolt feltételrendszer alapján, kiszámíthatóan kaphassa-nak produkciós támogatást.

Mindehhez az esetek többségében nem lenne szükség plusz pénzre, hanem „csupán" a meglévő dotáció ésszerűbb, gazdaságosabb, a szellemi-művészi megtérülést gyorsabban garantáló szétosztásáról kellene gondoskodni. A fővárosban például előrehaladott stádiumban vannak egy alternatív színházi központ létesítésének az előkészületei. Ez a centrum számos állandó vagy alkalmi együttesnek teremtene próba- és előadás-lehetőséget, szervezett befogadó színházi tevékenységet folytatna, helyet adna többféle művészi ág művelőinek (koncertek, kiállítások) csakúgy, mint különböző kurzusoknak, workshopoknak, tréningeknek, szervezné a hozzá tartozó, általa felvállalt színházak hazai és külföldi menedzselését stb. Budapestnek így lenne egy rétegigényeket szolgáló, de európai rangra törekvő színházi - művelődési - társasági központja, amelyben a kultúrához a színvonalas, de a törzsközönség anyagi lehetőségeit figyelembe vevő vendéglátás tartozna. Ehhez a főváros legfőbb támogatása az lenne, ha biztosítani tudná a kedvező feltételeket az ingatlan birtokba vételéhez.

Számos országban a városvezetők ingyen vagy jelképes bérleti díjért engedik át az általuk támogatandónak ítélt színházaknak a működésükhöz szükséges helyiségeket, épületet. Fővárosunknak nemcsak a tervezett alternatív színházi központ esetében kellene élnie ezzel a módszerrel, hanem több használaton kívüli, üresen álló vagy raktárnak használt, pusztuló mozihelyiség vagy kultúrház színházi célú kiaknázásának előmozdításával. (A mozik közül például a volt Cinkota, Nap, Alfa, Balassi, Jókai, Kultúra, Liget, Madách, Maros, Óbuda, Otthon, Palota, Pest-Buda, Széchenyi, Tétény, Világ, Rege áll üresen, míg a művelődési házak közül a korábbi Törekvés, Landler, Kistex, Lőrinci Fonó.)

Továbbá: a színházi vállalkozások támogatására szánt alapokból el kellene különíteni bizonyos összegeket olyan célokra, amelyek nemcsak egy-egy együttes fennmaradását vagy egyes produkcióiknak elkészítését segíthetik elő, hanem többnek a működését racionalizálhatnák, méghozzá egyszeri befektetésként, hosszabb távra.

Az egyik ilyen alap a nemzetközi kapcsolatok finanszírozását szolgálná, az olyan rendezvényekét, mint amilyen a nemzetközi mozgásszínházi találkozó vagy a közelmúltban rendezett svájci, angol, holland színházi bemutatósorozat, amelyek inspirálhatják a hazai kisszínházak munkáját. Ezekre esetenként így-úgy eddig is megszerezték a szervezők a pénzt, de mennyivel egyszerűbb, áttekinthetőbb és tervezhetőbb lenne a kapcsolatok alakítása, ha erre a célra egy előre megszabott, pályázható összeg lenne biztosítva azoknál az alapítványoknál, intézményeknél, amelyek a színházművészetet támogatják.

A legtöbb országban létezik az úgynevezett strukturális támogatás, amely azt célozza, hogy a színházak egy-egy csoportjának, olyan infrastruktúra álljon rendelkezésére, amelyet amúgy is használniuk kellene, de külön-külön beszerzésük roppant költséges, kihasználtságuk pedig alacsony fokú. Ha viszont ezt az infrastruktúrát néhány együttes közösen működteti, mindkét fél jól jár, a szponzoráló is, a színházak is. Mint minden más célra, erre is pályáztatni kellene a kulturális menedzsereket, akik meghatározott időre (két-négy év) és feladatkörre szerezhetnék meg azokat az irodákat, amelyekben néhány társulat teljes menedzselését, ügyintézését, anyagkezelését stb. lebonyolítják. Tisztes haszonért. Nyelvtudás kötelező.

Merthogy a nyelvtudás hiánya is akadálya annak, hogy megfelelő partnerek legyünk. Egyre több az olyan külföldre szóló szakmai meghívás, vendégszereplés vagy workshop, amely nálunk

vagy másutt idegen nyelven zajlik. Ugyanakkor alig lehet olyan művészeket találni, akik idegen nyelveket beszélnek. Így az ajánlásnál, az utaztatásnál a szakmai, művészi szempontok és kritériumok háttérbe szorulnak azon praktikus szempont mögött, hogy ki beszél angolul, németül, franciául... Tehát a szükséges hazai szakmai kurzusok mellett sürgős feladat nyelvtanfolyamok szervezése is.

Végezetül még egy dolgot kell megemlítenem az alternatív színházak jövőjével kapcsolatban. Ez pedig a vállalkozó kedv élénkítése. Bár sokan érzik úgy, hogy a jelenlegi színházi struktúra kötött keretei között nemigen tudják művészi képességeiket maximálisan kibontakoztatni, nehezen adják fel relatív biztonságukat. Csak kevesen vállalkoznak arra, hogy a maguk által kitűzött és vállalt célok érdekében új működési formában dolgozzanak. Pedig több olyan színházi ember, aki a közelmúltban hivatásos színház élére került igazgatónak vagy művészeti vezetőnek, sokkal inkább kifuthatná formáját egy-egy kisszínházban, mint a színházi nagyüzemekben. De ehhez a váltáshoz is minimális anyagi és egyéb biztonság szükséges.

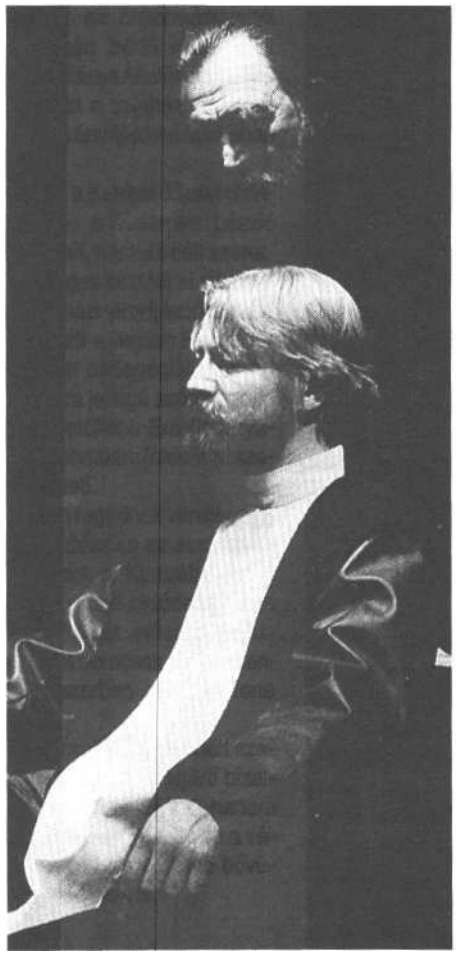
S visszaérkeztünk a kiindulóponthoz. Ebből a bűvös körből azonban egyszer mégiscsak ki kell lépni!

E cikk leadása után értesültem arról, hogy megszületett az első, nagyrészt magánszemély által szponzorált s helyiségét az önkormányzattól csupán jelképes összegért bérlő kisszínház. Kecskeméten a Villám és Társa Általános Kereskedelmi Kft. támogatja azt a színházi vállalkozást, amely Balogh Tibor irányításával áprilisban kezdte el működését.

Az új színház, amely - a Katona József Színházzal „társbérletben" - a Kelemen László Színpadon tartja előadásait, hármas célt szeretne megvalósítani: különleges esztétikai minőséget képviselő stúdiószínházi produkciókat hoz létre és fogad be, felélesztí a hajdan Ruszt József által kezdeményezett pedagógiai színházi hagyományokat és kamara jellegű szórakoztató színházi funkciót kíván betölteni. Emellett nyaranta a Szabadidő Központban létesített szabadtéri színpadot működteti.

Még ebben az évadban fogadnak vendégprodukciókat (például Az építész és az asszír császár című Arrabal-darabot a Kamrából és a Cyranót Nyíregyházáról), majd októbertől jeles művészek részvételével saját előadásokat is színre állítanak, amelyeket nemcsak a városban, hanem staggione-rendszerben országszerte játszani akarnak.

A vállalkozásnak nemcsak a produkcióit szeretnénk a minden újnak kötelezően kijáró bizalmat megelőlegező figyelemmel kísérni, hanem az új finanszírozási rendszer alakulását és a város színházi struktúrájában bekövetkező bővülést, az ezzel járó fejleményeket is.



Hegedűs D. Géza (Becket Tamás) és Hetényi Pál (Kísértő) az Eliot-drámában

KOVÁCS DEZSŐ

SZOBROK ÉS ÁRNYAK

T. S. ELIOT: GYILKOSSÁG A KATEDRÁLISBAN

Mielőtt szó esnék az előadásról, essék szó e *helyről,* a Katona József Színház s a TV-1 stúdiójáról, a Kamráról, amely a magyar színház káprázatos színvonalbeli hullámzásai s még káprázatosabb (bár tulajdonképpen jól kiszámítható) elüzletiesedése idején hamar üdítő színfoltja s egyik legnívósabb művészszínháza lett Budapestnek. Ebben a pici belvárosi műhelyben egyenletesen magas színvonalú, válogatott produkciókat láthat estéről estére száz (vagy annál valamivel több) néző: a Kamra színpadán rendre friss, eleven, ínyenceknek szóló előadások kerülnek színre. Zsámbéki Gáborban, a színházvezetőben és munkatársaiban volt annyi művészi-alkotói kedv és kockázatvállaló készség, hogy e befogadószínház falai közt röppent merész, bizonytalan kimenetelű és mindennemű „papírformának" látszólag ellentmondó produkcióknak is teret adjanak. Az előadások java részének minősége, látogatottsága, kritikai visszhangja maximálisan visszaigazolni látszik az alapítók eredeti elképzelését: *A kínai, a Jegyzőkönyv, a* Mulatság, *Az* építész és az asszír császár, a Szegény Dezső vagy az *Egérlyuk,* mind-mind valódi siker, s úgy tetszik, e sorba iratkozik fel a március második felében bemutatott T. S. Eliot-drámaoratórium, *a Gyilkosság a katedrálisban* is. (Mire e sorok napvilágot látnak, már megvolt a színház utolsó bemutatója ebben az évadban: a *Katharina Blum elveszett* tisztessége, amely Bereményi Géza átiratában, Ascher Tamás rendezésében, a Katona színészeivel nem mindennapi csemegének ígérkezik.)

Anélkül hogy túl akarnám dimenzionálni a pici műhely jelentőségét, nem hallgathatom el: napjainkban, amikor sok helyütt egyre harsányabban és egyre szemérmetlenebbül folyik egyes színházakban az olcsóság vására, amikor csillogó, kasszatöltő mutatványokkal bódítják el a manipulált és átmosott agyú nagyérdeműt, s amikor nemegyszer művészetté maszkírozva sózzák a gyanútlan néző nyakába méregdrágán a nagyiparilag előállított bóvlit- egyszerűen megnyugtató érzés, hogy van még hely, ahol szellemi izgalmat kínálnak, ahol az ember azt kapja, amit a színháztól vár.

Lehet, hogy kissé patetikusra sikeredett e laudáció, lépdeljünk hát alá óvatosan a Kamra lépcsőin, s vegyük szemügyre, mennyiben igazolja vagy cáfolja az elmondottakat az új produkció.

„T. S. Eliot világirodalmi rangú, nagy lélegzetű

Jelenet az Eliot-előadásból (Koncz Zsuzsa felvételei)

drámai költeménye, a Gyilkosság a *katedrálisban* Magyarországon mind ez ideig csupán irodalmi csemege volt, jóllehet Vas István konzseniális műfordítása már régen kijelölte helyét mai játékszínünkön is. A hazai színházak ennek ellenére - feltehetően a darab rendhagyó stílusa miatt - eleddig nem vállalkoztak bemutatására" - így kezdi az előadáshoz fűzött kommentárját a rendező, Mészáros Tamás. Tegyük hozzá rögtön: ő meg e tekintetben kivétel, hiszen huszonöt év alatt harmadszor vállalkozott rá - immár „profi" körülmények között, többségükben vígszínházi színészekkel -, hogy színre vigye T. S. Eliot költői játékát (korábbi rendezései „amatőrszínházi" produkciók voltak 1967-ben, illetve 1973-ban).

Mészárost, a sokféle műfajban otthonosan mozgó színházi embert mélyen megérinthette az elioti mű etikai dilemmája: Becket Tamás lelkiismereti fordulatának „máig ható talánya". Olyan modelltörténetet vélhetett felfedezni e nemesen veretes nyelvezetű s formájából adódóan minduntalan csapdákat rejtő drámai költeményben, amelyben korról korra, rendszerváltások után is magára ismerhet az önmagával szemben erkölcsileg igényes ember.

A canterburyi érsekké emelt Becket Tamás a feltétlen királyhűségtől jut el a kíméletlen rendszerkritikáig majd az emelt fővel vállalt mártírhalálig. Eközben szembesülnie kell azzal a gyötrő politikai-etikai dilemmával is, hogy vajon a közösség feltétlen, odaadó, kompromisszumokkal is járó szolgálata, avagy a szuverén egyéniség függetlenségének megőrzése esik-e történetfilozófiai értelemben súlyosabban latba az idő mérlegén. Becket Tamás tragédiája mindenekelőtt a személyiség belső drámája, hiszen azzal az uralkodóval kell szembeszállnia, akit korábban ő is támogatott, akinek bizalmasa volt, aki érseki székébe emelte - s akinek tetteiben önmagát szemlélheti: önmaga előtt is vállalnia kell a felelősséget mindazokért a torzulásokért, amelyek létrejöttében korábban tevékeny szerepet vállalt. Becket politikusként is megmaradt etikus lénynek; s amikor már nem tudja összeegyeztet-ni a hatalmi mechanizmus célracionálisan etikátlan működését önnön belső erkölcsi elveivel, ön-ként vállalja a pusztulást. Mert hát a hatalom, a mindenkori, mindig felkínálja a kompromisszum lehetőségét s a vele járó kiváltságokat a vonzás-körébe kerülőknek. A kérdés csak az, etikailag milyen árat kér ezért a gyarló vágyakkal megvert embertől.

Mészáros darabértelmezésében, Hegedűs D. Géza megformálásában Becket Tamás nagy formátumú történelmi személyiség, aki erkölcsi megvesztegethetetlenségével, helytállásának példázatos sugallatával akar hatni környezetére. Az asszonyok kórusa s a paptársak, akik vissza-térte után körülveszik, féltőn óvják a fenyegető, halálos veszélytől; menekülésre biztatják, s ami-kor ehhez már késő, bezárják a székesegyház kapuit. Becket mégis hajthatatlan marad: az ajtókat ki kell nyitni, az etikus embernek vállalnia kell tettének konzekvenciáit. Hegedűs D. Géza halk, lefojtott szavakkal, ám roppant belső feszültséget sugározva, tiszteletet parancsoló tartással rajzolja föl az érsek bukásának ívét a tragikus csúcspontig - ökonomikus, visszafogott színészi eszközökkel, nemes pátosszal, a költői nyelv artisztikumát is kellőképpen felmutatva.

Voltaképpen az ő személyiségdrámája mozgatja az egész előadást; rebbenő árnyakként, néma szobrokként szakadnak ki ritmusosan a háttér sötétjéből az asszonyok kórusának sziluettjei, s a játék mértani középpontjában álló Becket figurája köré a homályt áttörő fénynyalábok vakítóan fehér zuhataga formái katedrálist. A rendező bátran él a fények-árnyak játékával, a világítási effektusok dramatikus erejével, a sötétből felragyogó, fénypászmáktól ölelt arcok artisztikus víziójával. Feltehetően a legadekvátabb s a jó értelemben vett legteátrálisabb formát találta meg az oratorikus dráma nemes pátoszához, amikor a sötétség és a világosság játékából szikráztatta föl a tragédiát; mégis, úgy érzem, amit megnyert az előadás nagyvonalú vizualitásának hangsúlyozásával, némiképp elveszítette a drámai alakok megformálása terén: e játék figurái olykor elvont, lebegő „fényszobrok" lesznek.

Mindez sajátos fénytörésben mutatkozik meg az előadás elbájolóan ironikus zárójelenetében. Az addigi színtiszta artisztikum hirtelen vált át nyers és profán iróniába; míg korábban a fénynyalábok koszorúja volt hivatva kiemelni a figurák szellemi arcélét, most fénytelen alakok emberi arca ragyog elő a szürke háttérből, láttatva az egyéni karaktervonásokat is. Humor, elegancia és visszafogott irónia teszi plasztikussá Hetényi Pál ravaszul rezignált lovagjának darabzáró kommentárját, valamint Újvári Zoltán, Selmeczi Roland vagy Oberfrank Pál „sok szempontú" magyarázkodását tettük eredetét, motivációit illetően. E jelenetsor mutatja leginkább, hogy Mészáros rendezőként milyen pontosan és érzékletesen tud szituációkat elemezni.

A játék végén újra felhangzó asszonykórus zsolozsmája visszavetíti a maga fájdalmas líráját, komor ünnepélyességét az előadásra, amelynek játékterét a hely adottságainak leleményes kiaknázásával tervezte meg Fehér Miklós. Jánoskuti Márta pompát és emelkedettséget sugalló jelmezekbe öltöztette a szereplőket, Sáry László zenéje pedig ihletett miliőt segített teremteni, hogy elhihessük: Becket Tamás vértanúsága nem történeti érdekességű példázat, hanem eleven seb, máig sugárzó formátumos tragédia.

T. S. Eliot: Gyilkosság *a katedrálisban (A* Vígszínház és *a TV-1 közös produkciója a Kamrában)*
Fordította: Vas István. Játéktér: Fehér Miklós. *Jelmez:* Jánoskuti Márta. Zene: Sáry László. *A rendező munkatársa:* Tóth András. *Rendezte:* Mészáros Tamás. *Szereplők:* Hegedűs D. Géza, Hetényi Pál, Újvári Zoltán, Oberfrank Pál, Selmeczi Roland f.h., Tímár Éva, Venczel Vera, Barta Mária, Kovács Nóra, Martin Márta, Ábrahám Edit, Bajka Pál, Király Attila f.h., Fonyó József.

SZŰCS KATALIN

EGY SZEGÉNY SZÍNHÁZ KIÚTJAI

AZ R.S.9. STÚDIOSZÍNHÁZ

Alig két évad elteltével - azóta dolgozik a társulat saját helyiségében - az R.S.9. Stúdiószínháznak sikerült repertoárszínházzá válnia, ami ha önmagában nem is minősíti az előadásokat, valamit mégis-csak jelez. Azt például, hogy szervezés, művészeti titkárság és egyéb, a hivatásos színházak-nál magától értetődően létező segítők nélkül is a színházcsinálásnak ez az alternatívája megtalál-ta a maga közönségét, életképesnek bizonyult. (Hogy meddig marad az, nem kizárólag atársulat tagjain múlik. A megszállottságnak is vannak ha-tárai, egyéniek, egzisztenciálisak. Ám ezek azok a tényezők, amelyek, ameddig a műhely létezik, az előadások megítéléséhez szempontként nem, csak adalékul szolgálhatnak.)

A kétéves repertoárszínházi működés mindenekelőtt azt bizonyítja: az R.S.9. vezetői, Lábán Katalin és rendezőtársa, Dobay Dezső egyelőre jól alkalmazkodtak a körülményekhez, a hely és a játszók adottságaihoz. Mert egyfelől ugyan irigylésre méltó lehetőség, pazar játéktér a Rumbach Sebestyén utca 9. pincehelyisége, másfelől viszont meglehetősen mostohának tetszik például az a körülmény, hogy a színpadnak egyetlen ki-, illetve bejárata van (nem számítva a nézőtéren keresztül való közlekedést, amellyel a legutóbbi bemutatójukon éltek is), vagy hogy a díszletek és jelmezek raktározására nincs megfelelő hely. Szerencsére pénz sincs efféle hívságokra, úgyhogy a gond nem akkora, mint amekkorának első pillantásra látszik, bár az előadandó művek kiválasztására s a játék stílusára mind-két körülmény meghatározó jelentőségű.

Meghatározó továbbá a társulat tagjainak szakmai felkészültsége, akik - mint ismeretes - pillanatnyilag inkább lelkesedésből, elhivatottságból, semmint egzisztenciális okokból jelennek meg esténként a nagyérdemű színe előtt. A havi ötezer forintos gázsi legalábbis nem tűnik a megélhetés legbiztosabb forrásának; ez az oka, hogy inkább újságkihordásból és hasonlókból tartják fenn magukat. Ennek - mint említettem - a művészi munka megítélésében nem lehet fontos szerepe, ám létrehozásában annál inkább. Mert a helyi képzésben formálódó-csiszolódó aktorok továbbfejlődésének csakúgy, mint a próbára fordítható időnek éppen ez, a létfenntartásért folytatott küzdelem szab határokat.

Az árnyalt jellemábrázoláshoz, a pszichológiai realizmushoz többségüknek nincsenek meg az eszközei, sokszor elemi beszédtechnikai gondokkal küzdenek, ám vannak markáns gondolataik, közlendőik a világról, és ezeket szuggesztíven tudják megjeleníteni; megvan bennük az együttműködés képessége. Nem azt erőltetik, ami nincs; ellenkezőleg, legsikerültebb előadásaikban még e hiányosságokból is erényt kovácsolnak: nem ritkán szinte szándékoltan fals a hanghordozás, stilizált a játékmodor.

Miként az első, és mindmáig talán legsikeresebb produkció, Gombrowicz Operett- Operetka - című drámájának esetében is. A lehetőségeket figyelembe véve az előadás természetesen nem válhatott egyszerre műfajparódiává és az emberiség tragédiájává; az „operett monumentális idiotizmusa" - Gombrowicz szavaival

Jelenet Gombrowicz Operettjéből

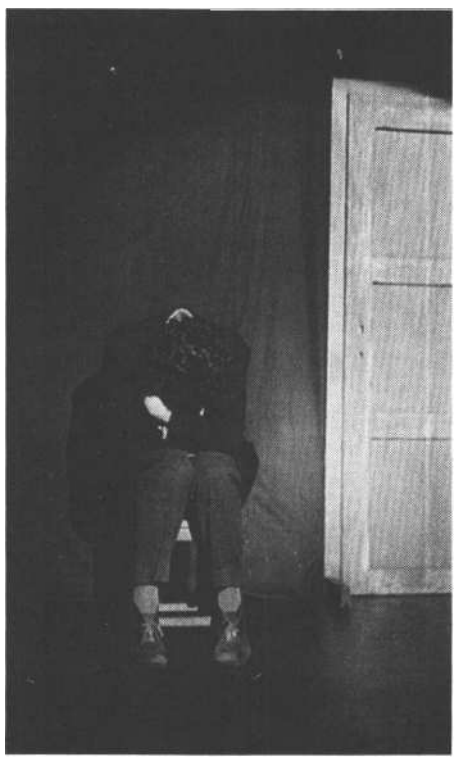
Mesz Rita, Uglár Csaba és Sólyom Balázs Wyspiański Menyegzőjében

élve - nem párosulhatott a „történelem monumentális pátoszával". E termékeny ellentmondás és a stílusparódia megteremtéséhez ugyanis a klasszikus operett pazar külsőségeire, vala-mint képzett operettszínészek szakmai biztonságára is szükség lett volna. Egyikkel sem rendelkezvén (pazar külsőségként legfeljebb a Fő-városi Operettszínház kiselejtezett jelmezeire számíthattak), Lábán Katalin rendezésében a haláltáncmotívum erősödött fel, és a játék történelmi groteszkké vált.

A díszlet jószerével egyetlen nádfonatú ülőalkalmatosságból s egy kis manökendobogóból áll, de stílust meghatározó térelemnek tekintendő a „színfalak" (azaz pincefalak) mögé vezető hosszú kifutó is, amely éppen hosszúsága révén bír különös, entrée-t és abgangot, tempót meg-határozó jelentőséggel, s ideális tér a táncoló báli forgatag, valamint a forradalmi galopp számára. Az alkotók kiiktatták az előadásból az olyan konkrét fogalmakat, mint szocialista, kommunista, fasiszta, s ezzel egy általánosabb történetfilozófiai síkra emelkedett az egyébként is meglehetősen elvont mű, tág teret engedve a szabad asszociációknak forradalomról, szabadságról, értelmiségi magatartásformákról, társadalmi különbségekről, azaz társadalmi folyamatokról.

A mondanivalóval, az adott készségekkel s a meglelt stílussal adekvát a következő darabválasztás, Wyspiański Menyegzője is. Mintha a szereplők az előző bálból szédültek volna át ebbe az előadásba. Jóllehet más a társadalmi közeg, a tónus, a modor, de a forma szinte ugyanaz. Csupán a körül(halál)táncolt téma különbözik némileg, szinte kiegészítése az Operetkának: Wyspiańskival a népnemzeti ábrándokról, a délibábos nekibuzdulásokról, a gyöngyös-bokrétás nemzettudatról közvetítik gondolataikat, hangulataikat a játszók. Nem Wyspiański darabját - azt erősen megkurtították -, de annak lényegét, átgondolt, értelmezett szövegét játsszák el, választásukban megint csak kihasználva, hogy - miként a fordító, Spiró György írja - „a pszicho-

Sólyom Balázs Beckett Kísértet-szonátájában (Szalai Judit felvételei)



lógia hiányzik a Menyegzőből". Megint olyan drámáról van tehát szó, amely születésekor nagyon is konkrét helyzethez és személyekhez kötődött, ám a csak akkor és ott, a századfordulón és lengyel nyelvterületen érthető jelentéstől időben és térben eltávolodva általánosabb érvényűvé, modellértékűvé lett. Hogy hatásában ez a produkció mégsem éri utol a *Operetkát,* annak oka részben az, hogy a csengő-bongó verses beszédben nehezebb erényként „eladni" a dikció hiányosságait; másrészt bizonyos ismétlődő megoldások, gesztusok immár modorosságként köszönnek vissza. A továbblépés igénye a két legutóbbi, szinte párhuzamosan elkészült produkcióban volt érzékelhető. Maeterlinck *Pelléas* és *Mélisande* című lírai játéka a korábbiaktól merőben eltérő stílusú feladatot jelenthetett a társulatnak. A groteszk hangvétel helyett ebben a Lábán Katalin rendezte előadásban a színpadi költészet megszólaltatásának őszinteségét kellett megteremteni. Maeterlinck főként Debussy operájának librettójaként ismert műve nem követel a szereplőktől pszichológiai realizmust, de az érzelmek hiteles kifejezését annál inkább.

A Pelléas és *Mélisande* tragikus végű szerelméről szóló középkori történet példája az ötletekben nem, díszletekben viszont annál szegényebb színháznak: látnunk tulajdonképpen azt kell, amiről maguk a játszók tudósítanak, képes beszédükkel a külvilág leírásába rejtve érzéseik, belső világuk rajzát. És mégis tud látványban újat nyújtani az előadás. A jelenetváltásokat a játékteret a nézőtértől elválasztó, kifeszített fehér tüllre vetített diaképek jelzik, a Debussy-zenével együtt hangulatot, atmoszférát teremtve, de ez a fehér tüll - amely mindvégig a játéktér előtt feszül - sejtelmes titokzatosságba, homályba vonja az egész, kihagyásos technikára épülő játékot. A másik színpadi lelemény a háttér sötét leplébe vágott gótikus ablakrés, amely hátulról megvilágítva tökéletesen jelenít meg, idéz fel egy középkori várat a parányi pincében.

A színészi játékot tekintve az előadás néhány szép, megrendítő pillanatát nyújtja a modorosságait szerencsésen odahagyó Schefcsik Ferenc (Arkel király) és Németh Ildikó (Mélisande) kettőse, vagy az utóbbi megaláztatása a féltékeny férj, Golo - Guba István - által.

Magam, aki korábban nem ismertem a darabot, s előzetesen sem juthattam hozzá a szövegéhez, mert az egyetlen példány az alkotóknál volt, gyanakodni kezdtem: megint kivonatot látok „á la R.S.9.". Utólag elolvasva a darabot, be kell látnom, hogy tévedtem. Ám a gyanú mégis csak hiányérzetet jelez. Ez az előadás minden szépsége ellenére pusztán arról tudott meg-győzni, hogy stílusgyakorlatként, a szakmai továbblépés igényével jött létre.

Nem úgy a másik előadás, a *Végnapok** amely Karl Kraus *Az emberiség* végnapjai című s eredeti terjedelmében előadásra nyilvánvalóan alkalmatlan tragédiájából készült, bár létrehozásában szintén szerepet játszotta színészi kifejezőeszközök gazdagításának szándéka; a társulat tagjai, Lenhardt Anita és Kókai István olyan vendégművészekkel játszanak együtt, mint Bán János, Vallai Péter, Tóth József vagy a zenész Melis László. Ugyanakkor ez a produkció, a haláltánc tematikát folytatva, a történelmi analógiák révén mind konkrétabban az „itt és most"-ot ábrázolja. Dobay Dezső rendezésében a Rumbach Sebestyén utcában már hagyományosnak számító térhasználat is megváltozik, felbomlik a szokásos színpad-nézőtér szembenállás, a publikum a játéktér négy sarkán foglal helyet, s utat hagy a korábbi nézőtéren át. Így a színészek körbejátszanak (időnként pedig „hátba támadják" a közönséget), akárha cirkuszi porondon volnánk - s az asszociáció tán nem is áll túlságosan távol attól a világtól, amelyet kuplékkal, viccekkel, jelenetekkel és a testes Kraus-kötetből való felolvasással megidéznek. Ez az első világháborús Európa békebeli világa.

Hogy mi mindent lehet tanulni a vendégektől, annak érzékeltetésére álljon itt egyetlen példa: külön stúdium, ahogyan bejönnek és elhagyják a teret, végtelen monotóniában (hiszen a körülmények most is adottak), mégis mindig másként, minduntalan megküzdve a már említett hosszú „kifutóval".

A vegyes csapat ellenére nem befogadószínházi produkció, hanem R.S.9.-előadás jött létre, szellemiségében, hangulatában mindenképp nyomot hagyva nemcsak a háziakban, de minden bizonnyal a vendégekben is.

*Az 1984-es, Szkéné-beli előadás felújítása

KÁLLAI KATALIN

HÁZIBULI

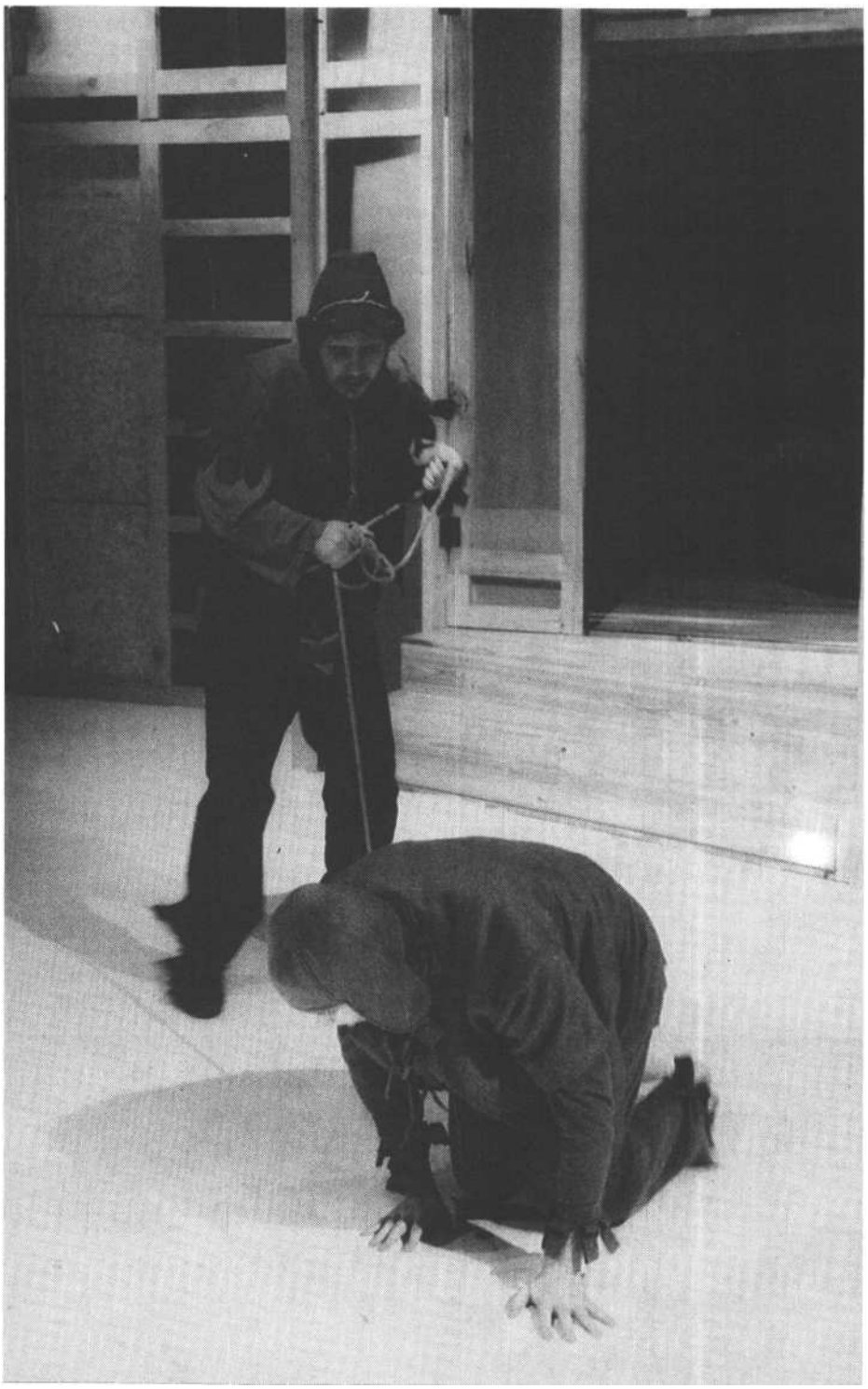
SHAKESPEARE: A KÉT VERONAI NEMES

Az alma tíz forint. Kifényesített, termetes starking. Rövid fejszámolás után kiderül, hogy a veronai terecske árusai talán nem is adják drágábban, minta Blaha Lujza terecskén vagy az Örs vezér terecskén működő kollégáik. A különbség annyi, hogy a veronai csak *játék* tér, játékból készült a közönség kedvéért. Alma- és egyéb árusok népesítik be, valamint semmirekellők, mutatványosok, kártyások, meg egy snóbliszerű ősi olasz játék meg-szállottjai. Reneszánsz bagázs, az emberiség - rendre ismétlődő - újjászületésének... kárvallottai? haszonélvezői? Ahogy vesszük.

Nagy a kísértés, hogy a Merlin szeptemberben indult színészképző műhelyének első színpadi produkcióját a *mihez* képest kényelmes nézetéből vizsgáljuk. A tényt azonban, miszerint az előadást létrehozó Lázár Kati és Jordán Tamás tanítványaiban egynéhány hónapja többnyire még csak homályos képzelgések kavarogtak a színészetről, csak tényként érdemes említeni. Nem kell, nem szabad és legfőképp nincs miért mentegetni őket. Adva van egy csapat és az ő színészpedagógiában jártas két tanáruk, akik úgy döntenek, hogy didaktikai szempontból az a leghelyesebb, ha a kezdet kezdetén elkezdenek színpadra állítani valamit. Kiválasztanak egy korai Shakespeare-t, a drámatörténet árnyalt véleményeit és leheletfinom eszmefuttatásait összefoglalva az egyik legrosszabbat, és meglehetősen érvényes színpadi létet adnak neki. Érvényeset, mert növendékeik pillanatnyi élethelyzetét tekintik kiindulópontnak. (Akár azt is megállapíthatnánk, hogy a színházcsinálásnak ezt a módját részben a „kaposvári iskolából" hozhatták magukkal, de minek állapítsuk meg...) A két veronai nemes története így lesz idétlen és szögletes, kamaszos és végletes, ám szögletességében friss, kialakulatlanságában egész, nyurga bájaival kerek történet. Az előadásból visszatekintve úgy tűnik, hogy Lázár és Jordán mára legelején csatát nyert azzal, hogy fölismerte: a veronai ifjak szertelen meséje sokkal hihetőbb lesz a szertelen ifjúság szemszögéből nézve. Hogy ezek után mi dolguk maradt? Bölcs rálátással és szelíd irigységgel színre vinni azt a tengernyi csapongó szenvedélyt, bűnt és tiltott szerelmet, árulást és hűtlenséget, amelyet csak aggályoskodó felnőttkorában vesz túl komolyan az ember.

A bevezetőben említett piacteret - amely később ugyanúgy megteszi milánói udvarnak és sűrű éjszakai erdőnek - ácsolt fa épületszerkezet veszi körül. Bizonyos részletei kínosan szabályosra esztergálva, mások a maguk szálkás valójában. Khell Zsolt díszlete adekvátan remek: előre megsúgja, hogy mit várhatunk az előadástól. Illetve mit nem. Ezen futkosnak, másznak, ugrálnak olykor a szerelmesek. Valentin (Orosz Róbert) amolyan hideg típus, kaján és szenvtelen, egészen addig, amíg a milánói herceg leánya, Silvia iránt érzett szerelme búsképű álmodozóvá nem teszi. Balga Romeo ő, aki a

Jelenet A két veronai nemesből



Kalmár Tamás (Fürge) és Koleszár Bazil Péter (Kutya) (Sárközi Marianna felvételei)

lányszöktetés tervét épp szerelme apjának fecsegi ki. Aztán Proteus (Kupcsok Zoltán), aki a Júliának ígért *örök* hűséget csak néhány napig képes tartani, így lesz pattanásos képű hősszerelmesből barátja ellensége és gaz intrikus - néhány drámai percre. Júlia (Bozó Andrea), aki - szintén Lázár-Jordán-féle pszichológia! - egy szál lepedőben búcsúztatja Proteust, hát miért ne szerelmesedne át az ifjú rövidesen ama milánói Silviába, ha emezt már megkapta? És Silvia (Pető Fanni), a sudár és sugárzó hercegkis-asszony, aki a Júliáéhoz hasonló tinédzser-lányos koraérettséggel sokkal elszántabb és következetesebb, minta begőzölt ifjak együttvéve.

Nem tudom, hogy a Merlin színészképzőben osztályoznak-e, mert ha igen, jó néhány négyötöd, öt alá meg ötös születhetett. Nem nagyon kaphatott rosszabbat a Proteus szolgáját játszó Kalmár Tamás, aki, mint egy testessége miatt kiközösített nebuló, sértett hangon követel együttérzést magának, és a színészként talán legérettebb Horváth Barbara sem, aki viszont Júlia szolgálójaként teremt olyan „fölnőttes" figurát, hogy a jövőben talán némi egészséges bizonytalanságot kell majd csöpögtetni belé. A milánói herceget játszó Szűcs Lajos komoly helyett komolykodóra veszi a figurát. Helyesen. Horváth Ákos teljesen hülye Eglamour lovagja kis paródiai remek, Koleszár Bazil Péter pedig egy megátalkodott eb, a kutyahűség helyett - az embervilágból veszi a példát elvégre - vígan pöfékel (!), és tesz az egészre.

A közelmúltban jelent meg Géher István esszékötete *Shakespeare-olvasókönyv* címmel. (Gyaníthatóan olyan gyakorisággal forgatott kézikönyv lesz, mint Jan Kott vagy Cs. Szabó munkája.) Géher tanár úr szerint A *két veronai nemes* dramaturgiai következetlenségei azonnal jelentéktelenné törpülnek, ha kiadós házibulinak fogjuk föl az egészet, melynek résztvevői egy áttáncolt átszerelmeskedett és -hűtlenkedett éjszaka után megbocsátóan borulnak össze. Nem érdemes latolgatni, Jordánék olvasták-e mára könyvet - lényegtelen. Az előadás egészéből természetesen és szervesen következik, hogy a Merlinben egy házibulin fejeződik be a történet. Hajnali párok andalognak egymásra találva a félsötétben, lassú Beatles-zenére. Fiatalok. A régi Verona ifjúsága a ma ifjúsága, meg azoké, akik Beatles-zenére voltak fiatalok, és most nosztalgiával ismernek magukra a tanítványaikban.

A Shakespeare-olvasókönyv szerzője tárgya iránti jogos elfogultságában azt ajánlja, hogy akinek szárazon nem tetszik A *két veronai* nemes, olvasás közben pótolja a mámort némi alkohollal. A Merlinben, ahol amúgy is elég magasak az alkoholárak, ez csak pénzkidobás lenne. Ebben az esetben nincs szükség pótszerre. A színpadon dúl az ifjúság mámora, nekünk meg ott az alma.

Shakespeare: A két veronai nemes (Merlin Színház) Fordította: Szabó Magda. *Díszlet:* Khell Zsolt. *Jelmez:* Földi Andrea. *Koreográfia:* Györgyfalvay Katalin. Zene: Fekete Mária. *Rendezte:* Lázár Kati és Jordán Tamás.

Szereplők: Szűcs Lajos, Pető Fanni-Cseke Katinka, Somos Ákos, Horváth Ákos, Kupcsok Zoltán, Orosz Róbert, Bozó Andrea-Gyalog Eszter, Horváth Barbara, Kalmár Tamás, Pásztor Tibor, Oberfrank Margit, Szikszai Kinga, Koleszár Bazil Péter.

MAGYAR JUDIT KATALIN

HE IS VIKTOR

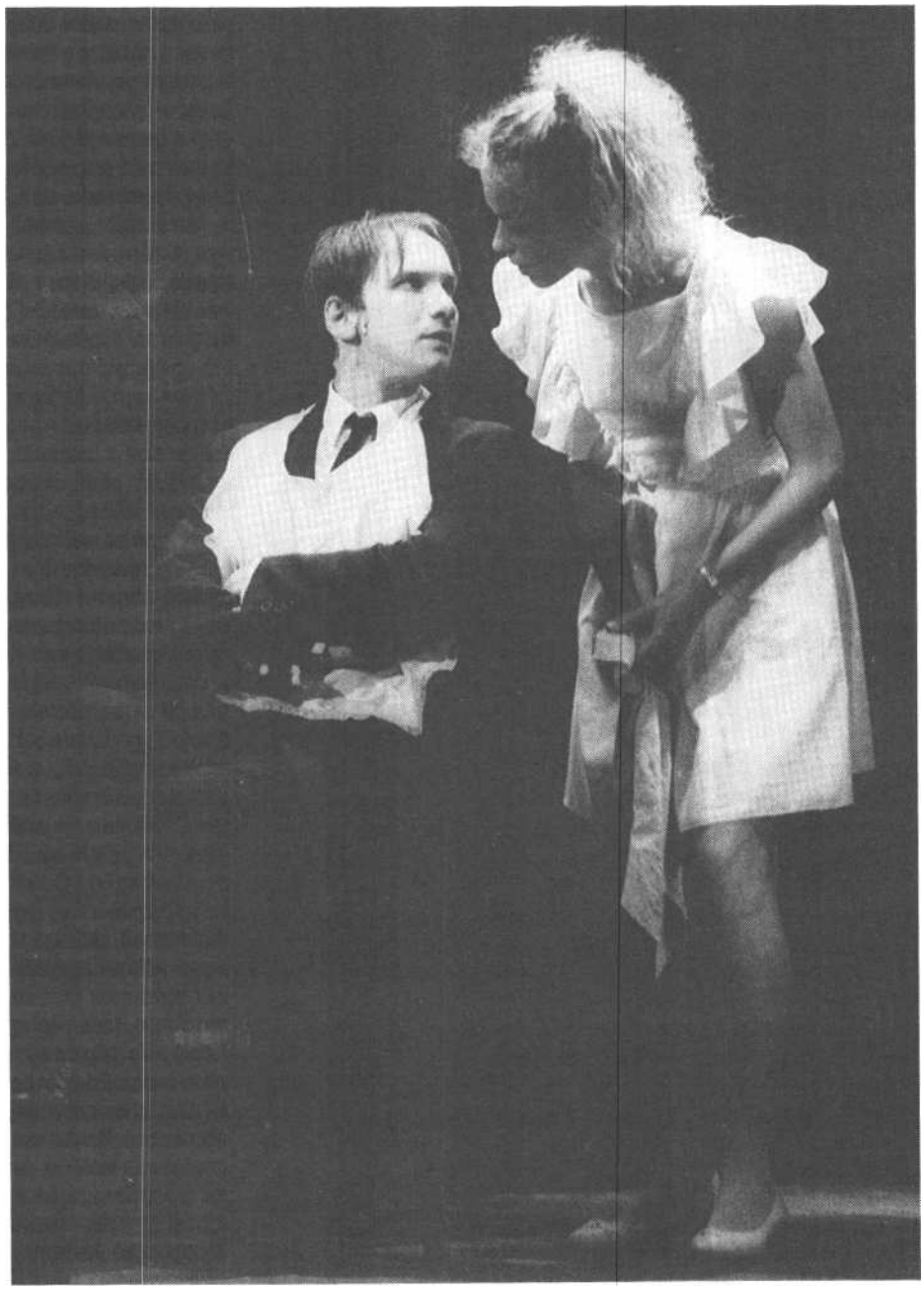
Viktor azt jelenti: győzedelem. Viktor lenni nagy huligán. Ágyrajáró csóróként, melósként embernek, első osztályú állampolgárnak akarja magát érezni. Szeretetet és szerelmet akar: adni és kapni. Álmodik hát magának egy emberibb életet; hazug világ, de míg tart a pénze, ő benne a császár. A következő fizetésig koplal, ám három napig hajlong előtte pincér, elalél tőle minden szép lány, hiszen ő lenni „görög diplomat", álruhás herceg a fehér lovon. Money, money, money. A pénz mozgatja a világot. Hétköznapi, szerencsétlen kis tyúkok - postáskisasszony, fodrász, tisztviselő -, de még ők is elérhetetlenek a mese nélkül; egyetlen kincsük a szépségük, s ezt jó helyen akarják kamatoztatni. Nekik ő jelenti az olcsó kis álmot, ő űzi el a magányt, a szürkeséget, tán még a halált is. Csak a csúnyácska vénlány akarja őt egészen, diplomatasága nélkül. A nyárfasudár Zsuzsanna viszont csupán a hazudott életet kívánja, a gazdagságot, az útlevelet, a hófehér lakosztályt - őnélküle. A „kicsi görög" *halálosan* szerelmes, de ámításaiért számítást kap cserébe. Egy kis fényért kettejük élete az ár.

Jó estét *nyár, jó* estét *szerelem.*

Telihay Péter negyedéves rendező szakos főiskolai hallgató jól választott darabot vizsgaelőadásához. E musicalt korunk felborult értékrendje, a polgárosodás kínjai, a felemelkedés vagy a felszínen maradás görcsös vágya hű tükrének hihetnénk, ha nem tudnánk, hogy Fejes Endre örökzöld kisregénye a „fridzsiderszocializmus" korában született, s a zenés változat is több mint húszéves. Pedig Telihay nem aktualizál, nem kacsint ki, nem von párhuzamokat. A finoman stilizáltjelmezek nylonkendője, bő szoknyái, zsabós kiskosztümje csakúgy, mint a kárpitfüggönyeitől megfosztott nézőtér krétával összefirkált falai mentén vizslatón sétálgató rendőr, s a nézők szemébe vakító éles fény nem hagy kétséget afelől, hogy (a legvidámabb) barakkban vagyunk: karanténban és megfigyelés alatt.

A dramaturgból lett rendezőtanonc azonban a múlt rendszer bűneit sem leplezi le, csak jelzi annak fojtó légkörét: nem tukmál ránk semminemű szociológiai, politikai, erkölcsi tanulságot, nem ítélkezik, nem facsar könnyeket, „nem valósítja meg önmagát", csak teszi, amit egy rendezőnek tennie kell: hisz a darabban, és megszólaltatja Fejes lírai példázatát. Lecsupaszított játékkal látatja a hazugságburok mögül kibukkanó lemeztelenedett sorsokat és lelkeket, az epikus alapokra épült zenés játék szaggatott cselekmény-sora nem túr el naturalista pepecselést. A mozaikszerűen következő jelenetek akár egy fénykép-album darabjai követik egymást. A kimerevített pillanatok és a köztük vakuként felfelvillanó fény s az exponálást idéző hang a rendőrségi fényképész munkáját is előlegzi, és csakúgy az állandó megfigyeltség érzetét sugallja, mint a rendőr (Molnár László), a Feketeruhás férfi (Körtvélyessy Zsolt), vagy akár a gyümölcsáruslányok (Kiss Eszter, Huszárik Katalin, Szalay Marianna) állandó felbukkanása.

László Zsolt (Fiú) és Csapó Virág (Fodrászlány)



A Fiú: László Zsolt
(Sárközi Marianna felvételei)

Vayer Tamás sokféleképpen variálható, tolóajtós fémépítménye, ki-be forgatható, gurítható paravánjai, amelyek egyik felükön hidegen tükröznek, megfordítva pedig az éppen szükséges szobabelsőt jelzik, villámgyors változásokra alkalmasak; a színpadhoz rámpával csatlakozó állványzat, a fémkrecli teteje és a bérház alagsorát jelképező zenekari árok többszintessé, mozgalmassá teszi a puritán színpadképet.

Telihay megteremti a tragédia mitikus és reális atmoszféráját; ehhez olyan partnerei vannak, minta cinikusan cinkos, angolosan sima modorú Pincér (Horváth Virgil); a vagy tíz szerepet kiválóan eljátszó, de különösen a harminckilenc éves házmesterroncs megjelenítésében megrendítő Kovács Zsolt; s az ellenséges „felnőttvilág" képviselőit - a lányok szüleit, gyári funkcit, részeges bérlőtársat, raplis főbérlőnőt, halált jósló misztikus virágárust - megbízhatóan, bár kissé hullámzó színvonalon megformáló Papp János és Menszátor Magdolna.

A párkaként vagy védangyalként figyelő gyümölcsáruslányok mindegyike különböző egyéniség: okoska, szexis, csunyusan kedves. A többi rajongó, megbűvölt nő közül Csapó Virág Fodrászlánya szőkébb, mint amilyen okos; a karcos hangú Vasvári Emesének a viharos előéletű Katalin önleleplező jelenete sikerült a legjobban; Györgyi Anna Veronikájának darabos elfogódottsága alól vadul tör elő a vénlány hisztérikus szerelemvágya és féltékenysége; Kerekes Viktória szépségesen kemény Karácsony Nagy Zsuzsannája pedig pontosan tudja, hogy mit akar az élettől: a testvére kezébe csomagolás közben adott piros-fehér-zöld ruhadarabok egy pillanat alatt fordulnak át olasz trikolorrá.

László Zsolt a Fiú. Szerepeltetése az előadás legnagyobb erénye. Abszolút főszereplő, jelenléte olyan erős, hogy partnerei elhalványulnak mellette, s ez kissé megbolygatja az erőviszonyokat. Pedig visszafogott játéka nem hasogatja a kulisszákat. A dunapataji Homérosz félszegsége még a nagymenő maszkján is átsüt, kisfiús mosollyal hagyja, hogy görögnek higgyék, hogy szótagolva beszéljenek hozzá, hogy felkínálkozzanak neki. Első lelepleződésekor a tartása változik meg: görnyedt hátát látjuk, ahogy a munkahelyi prédikációt hallgatja. Csak koszos kis albérletében robban ki belőle az addig visszafogott feszültség, az eltűrt megaláztatás: I am Viktor, hajtogatja az önkívületig, miközben feldúltan próbálja utolérni az ingerkedően felgyulladó és kialvó háromszögletű fénynyalábokat. De a fojtott dinamikájú alakításban ez az egyetlen látványos érzelemkitörés, a gyilkosság előtti lelkiállapotot is apró mozdulatok jelzik: remegő kezével a falnak támaszkodik, izzadó tenyerével úgy simítja le a zakóját, hogy közben a borotva helyéről is megbizonyosodjék.

A sokakban még ma is elevenen élő tévéfilm és a vígszínházi ősbemutató után immár a harmadik generáció formálja a maga arculatára emlékezetes módon a Kékruhás fiú történetét. Biztos, hogy a darab a következő nemzedék számára is tartogat még felfedezni valót.

Fejes *Endre-Presser* Gábor: Jó estét *nyár, jó* estét szerelem *(Ódry* Színpad)
Versek: Sztevanovity Dusán. Díszlet: Vayer Tamás: *Jelmez:* Békési Ildikó. *Rendezte:* Telihay Péter f. h. Tanárok: Ádám Ottó, Békés András.
Szereplők: László Zsolt, Körtvélyessy Zsolt, Kerekes Viktória, Vasvári Emese, Györgyi Anna, Csapó Virág, Vertig Tímea, Kovács Zsolt, Menszátor Magdolna, Papp János, Kiss Eszter, Huszárik Katalin, Szalay Marianna, Czifra Krisztina, Molnár László, Horváth Virgil, Tímár Andor.

TARJÁN TAMÁS

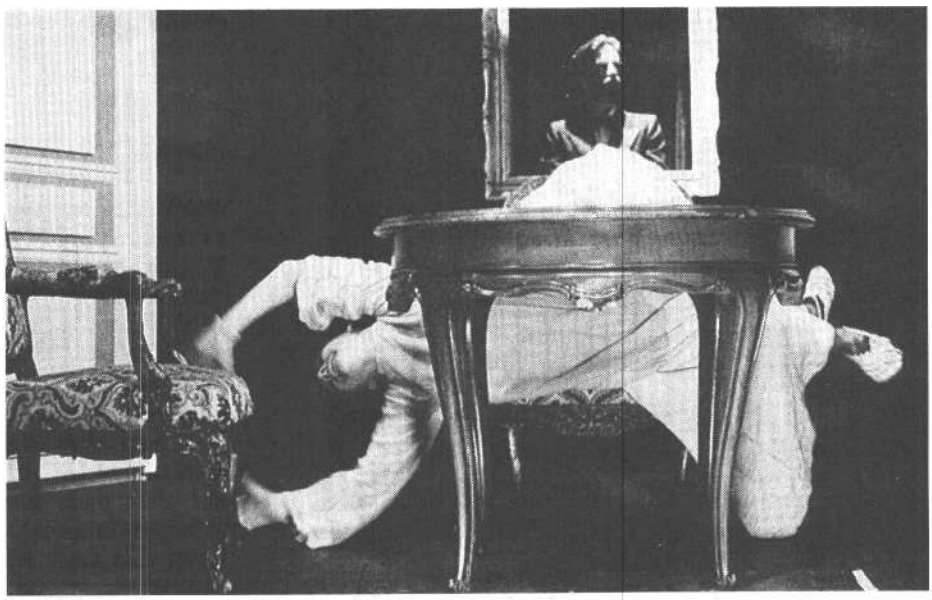
KOPORSÓJÁTÉK

WITKIEWICZ: AZ ANYA

Nincs *különösebb* baj ezzel az alaposan, szorgalmasan kimunkált előadással. Apró kis bajok vannak vele, és hosszú, és unalmas. A színművészeti főiskolások bemutatkozásának az arctalanul (de egyelőre azért rokonszenvesen) eklektikus Komédium adott otthont. Witkiewicz játszásának puszta ténye is érdem a mai magyar színházi életben. Kár, hogy a produkció résztvevői kissé el is teltek attól, hogy ők ilyesfajta misszionáriustevékenységet végeznek.

Galambos Péter díszlete a szűkös térhez alkalmazkodik, bár a három fő elem, a jellegtelen ajtó, az eleven személyt mint festményt keretező cirádás ráma és a felhőkkel telepingált Magritte-ablak nemigen illik össze. Az egy-két bútordarab megfelelően jelzi *Az anya* és családja viszonylagos szegénységét, illetve - az erkölcs elárverezése után - viszonylagos gazdagságát. Az epilógusban a kulisszák mind koporsó alakúra változnak, hiszen a színen *a halott* címszereplő fekszik (toldott-foldott rongybábu alakjában...), és a „halott anya" dirigálja a fejleményeket. Kár, hogy a zárókép misztikumából nem sokat éreztet a látvány: a tér kicsinysége, a világítás szegényessége miatt nem hat elég nyomasztóan a kü-

Bodor Erzsébet (Anya) és Vasvári Csaba (Apa)



!önös halottaskamra, ahonnan (állítólag) nincs kiút.

Szűcs Gábor főiskolai hallgató vélhetőleg intenzív, agresszív, hajlékony, a realitásból az abszurditás irányába építkező interpretálást képzelt el. Az egységes hangszerelés és a megfelelő ritmus azonban hiányzik. A szószátyár, helyenként fölöslegesen ismétlő technikájú szöveget indokolatlanul tisztelték, pedig még körültekintőbb dramaturgi figyelem, a következetlenségek kigyomlálása javára lett volna. Így a freudizmuson is edződött, a kábítószer-élvezés szépséges pokláról is gyónó preabszurd mester lélektani, jelképes tragikomédiája egyfelől elég szimpla és átlátszó, másfelől csikorogva, bizonytalankodóan tárja föl szimbólumait, melyek között a véletlenszerű, ám rituális anyagyilkosságé a főszerep. Ha ezt az eseményt alaposan analizálnánk, kiderülhetne, milyen sok ellentmondással, üresjárattal terhes a némiképp kimódolt, vízióval is tovább csigázott jelkép.

A rendezői elemzés legvonzóbb törekvéseit, így az ábrázolás minuciózusságát Bodor Erzsébet közvetíti leghívebben. Görnyedt tartása, az írói instrukció szerint (vagy másképp) váltogatott hanghordozása, pantomimikusan lassított, kidolgozott mozdulatai pontosan jellemzik a tönkretett tönkretevőt, a drámairodalomból (is) ismerős Rettenetes Anyát. Bátran viszi az alakot a kabaréjátszás irányába, ám óvakodik a házsártosság, a színlelés és főleg a részegeskedés, az ivászat bemutatásának elcsépelt rutinfogásaitól. Egyszerre, egymásban képes érzékeltetni az abszolút gonoszság és a teljes árvaság kettős drámáját. Akár politikai, akár egzisztenciális tartalmakat keresünk a figurában és sorsában, a szerepformálásból kiüt a létezés borzadálya.

Valamivel kevesebb jót mondhatni a fiát (a gyilkost) alakító Molnár Péterről, aki igyekszik „vérre menni", egyes epizódokban buzgón és eredményesen, másokban még az enervált semmirekellőhöz képest is lagymatagul. Ezért billenékeny az „ízléstelen színjáték" egyensúlya: Angolnay Albertné, született Abrack Janina, a „Nőszemély" sokkal kíváncsibbá tesz maga iránt, mint Angolnay Leon, aki csak imitálja az „oroszlánságot".

A família harmadik tagját, a rég halott apát a rendező Szűcs Gábor megeleveníti: nemes tar-

Bodor Erzsébet és Létay Dóra (Dorota)

Bede-Fazekas Annamária (Zofia) és Molnár Péter (Leon) (Koncz Zsuzsa felvételei)

tásban üldögél egy nagy aranyozott keret mögött (a szünetkor kiderül: úriasan elegáns öltözéke alsógatyában folytatódik. Az ilyesfajta bohócosságot még gyakrabban megengedhetné magának a rendezés). Az ötlet jó - és az epilógus: a darab legproblematikusabb, de legjobb része mintha sugallná is -, ám sajnos nem mindig sikerült élővé tenni. Vasvári Csaba derekas fegyelemmel mered hosszú percekig a semmibe, vágja a rezzenéstelen pofát, mint „kép" - az eseményekbe „hang"-ként beleszólni, azokat grimaszokkal kommentálni azonban csupán kétszer-háromszor volna módja. Ő azonban passzivitását olyankor is fel-feladja, amikor ez indokolatlan, sőt zavarkeltő. A leleményes megoldás eleinte kamatozik, később viszont egyre előnytelenebb befektetésnek mutatkozik.

A színitanodából már kinőtt Bede-Fazekas Annamária pontosan eltalálja a szögletes, vihogó és vésztjósló Lompus Zofiát, az Angolnay csemete feleségét. A további beszélő nevű háborodottakat, gátlásossággal vagy gátlástalansággal kábítószerezett tévelygőket részint a névből kiindulva, részint egy-egy külső, erőteljes vonással (kopaszság, démoni szakáll, kihívó megjelenés stb.) egyéníti Molnár Csaba (Lompus Apollinary), Vertig Tímea (Beer Lucyna - az ő nevét egyszer nyomatékosan Lukinának ejtik), Dániel Gábor (Alfred de la Tréfouille), Galambos Péter (Bérfy-Fordély), Szűcs Gábor (szállítómunkás), Dora György (Borjafy Joachim), Urmai Gábor (Hólyagdy de Pokorya Wojciech), és kitűnő jellemteremtő erővel áll helyt Létay Dóra a leghálátlanabb - mert relatíve normális - figura, Dorota szolgáló szerepében.

Az anya bemutatása érdekes és hasznos kísérlet, műhely- és stílustanulmány. Egyenetlenségei szembetűnőek, ám nem kétséges, hogy az előadás létrehozói sokat okulnak a diszharmonikus életű, öngyilkossá lett lengyel művész talányos textusából, s a jövőben könnyebben boldogulnak majd a modern dráma groteszk és abszurd darabjaival.

Stanislaw Ignacy Witkiewicz: Az anya (Komédium) Fordította: Kerényi Grácia. *Díszlet:* Galambos Péter. *Jelmez:* Papp János. *Rendezte:* Szűcs Gábor f. h. *Szereplők:* Bodor Erzsébet f. h., Molnár Péter f. h., Bede-Fazekas Annamária, Vasvári Csaba f. h., Létay Dóra f. h., Dora György, Vertig Tímea f. h., Molnár Csaba f. h., Dániel Gábor f. h., Urmai Gábor, Galambos Péter f. h., Szűcs Gábor f. h.

NÁNAY ISTVÁN

HALADÉK ÉS VIGASZ

ÖRKÉNY ISTVÁN: KULCSKERESŐK

A szatmárnémeti *Kulcskeresők* egyrészes stúdióelőadás. Örkény színműve kétrészes és nagyszínpadra készült. Úgy tűnik, a változás csupán a produkció idő- és tér-viszonyait módosítja, holott a mű értelmezését és hatásmechanizmusát is befolyásolja - mégpedig alapvetően.

A nézők ugyanazon az ajtón lépnek be a terembe, amelyen át később a szereplők is bejönnek, s amelynek működése a játék idejére *mindenki számára* egyformán érvényes: csak kintről befelé lehet közlekedni rajta. Tehát közös térbe kerül a játszó és a néző, mindannyian Fóris pilóta új lakásának hívatlan vendégei lesznek, s ezáltal mindenkire hat a Bolyongó valóságot átszínező manipulációja. A térhasználat konzekvenciáiból adódik, hogy a cselekményt nem lehet megszakítani, tehát nincs szünet. Ez azzal a kifejezetten dramaturgiai előnnyel is jár, hogy megoldódik a darab sokak által kritizált törése, ami a kulcskeresésre kihegyezett hosszú expozíció és a kudarcot sikerré stilizáló önbecsapás folyamatának kiteljesedése között, gyakorlatilag a szünetes szerkezet miatt, észlelhető. Ebben a felfogásban viszont az értelemszerűen tömörített első részből szervesen következik a lényegében változatlanul hagyott második. Ugyanakkor a stúdiókörülmények a tárgyi világ és a játékstílus hitelességét követelik meg. Ebben a közegben ugyanis hamissá válik a túlstilizálás éppen úgy, mint az absztrakt térhasználat, vagy a teatralitás csakúgy, mint a pszichologizálás.

Parászka Miklós rendezői értelmezése sokban hasonlít a nyolc évvel ezelőtti pécsi előadásére. A Harmadik Színház Vincze János rendezésében szintén stúdiószínházi körülmények között és egy részben játszotta a darabot, de ott a lakásszerkezet stilizált jelzése, a bútorok és kellékek valódisága meg a hétköznapi hitelességű játékmód nem került összhangba egymással. A külsőségekben hasonló két előadásban azonban a Bolyongó figurájának felfogása nagyon eltérő.

A darab eddigi hazai előadásaiban többé-kevésbé egyértelmű volt, hogy az író e művében nemzeti karakterünk szigorú kritikáját adja, amikor az önismeret hiányáról, az önértékelés hamisságáról, a hazug vigaszokba, álmokba, illúziókba való menekülésről szól. Örkény bölcsességét jelzi, hogy a *Kulcskeresők* kolozsvári premierje előtt pontosan látta: ott másként szól majd a mű. A műsorfüzetbe írt szavai szerint „Bolyongó ami álmodni tudásunk. A bennünk élő kiolthatatlan remény, mely - a színpadon - testet ölt ugyan, de valójában a szívünkben lakozik. Ő ami bánataink enyhítője, gondjaink feledtetője, minden nyomorúságunk, bukásunk, sebzettségünk gyógyító balzsama." Odaát nem lehetett - s ma sem lehet - annyira egyértelművé tenni például a Bolyongó figuráját, mint lehetett itt; 1977-ben nemcsak azért bukott meg Kolozsvárott az előadás, mert Major Tamás képtelen volt a színészeket leszoktatni a patetikus-realista színjátszásról, hanem mindenekelőtt azért, mert a nézők többségének szüksége volta maga Bolyongójára a túléléshez, s túl erősnek, sőt sértőnek érezték a dráma kritikus hangvételét.

Parászka is tisztában van a Bolyongó által képviselt átértelmezés (ahogy P. Müller Péter a drámát működtető mechanizmust nevezi) ellentmondásos fogadtatásának lehetőségével, mégsem a figurajellemzés kézenfekvőbb, de leegyszerűsítő formáját választja.

Fülöp Zoltán félelmetesen szuggesztív Bolyongója kiismerhetetlen figura: szándékosan nincs eldöntve, hogy a valóságot átszínező, a tényeket átértelmező, a kudarcot sikernek hazudó ténykedése káros-e vagy hasznos. Kezdeti ki-be mászkálásában nincs semmi fenyegető vagy deviáns mozzanat, inkább együttérzést vált ki a nézőből, ahogy Fórisné kapkodásában észre-vétlenül is rendet teremt, ugyanakkor megjelenéseinek feszültségfenntartó és -fokozó szerepe van. Fóris megérkezése után a vékony, bajuszos, szemüveges, szúrós tekintetű ismeretlen lekuporodik a játéktér jobb elülső sarkába, s figyel, profi módon készül a mutatványra. Ami igazából csak annak látszik, hiszen ő semmi mást nem tud előhívni a partnereiből, mint amire ők a lelkük mélyén vágynak. Nemcsak a szemérmesen zavart balekból hőssé magasztosuló Fóris hamis önértékelésére számíthat, hanem a társaság többi tagjáéra is. Nemcsak Fórisnál hiányzik valami a szakmai profizmushoz, hanem Benedeknél is, nemcsak Fóris él egy magának kialakított, illúziók által megszépített álvilágban, hanem más-más módon Nelli, Katinka és Erika is.

A játszma két igazi játékosa persze a pilóta és

Jelenet a *Kulcskeresőkből* (MTI-fotó, *Ilovszky* Béla *felvétele)*

a Bolyongó. Czintos József a szinte gyerekes duzzogásból ívelteti fel Fóris helyzetmagyarázását, attól a pillanattól, amikor megérkezésekor poros és nedves ruhája miatt szabadkozik, addig, míg a fotelben állva landolásának történetét meséli el. A színész elhiteti, hogy a kudarc és a siker között csupán egy hajszálnyi a különbség, s azt érezheti a néző, hogy ez a Fóris egyszerre áldozat és hős, hibázott és életeket mentett meg. Hogy melyik énje a dominánsabb? Ezt döntse el a néző! No persze e döntéséhez némi eligazítást ad a Bolyongó értelmezése is.

A rendező és a színész pontosan építi fel a Bolyongó manőverének minden fázisát, s ha az egyik pillanatban túlságosan erőszakosnak, tehát ellenszenvesnek bizonyulna a meggyőző hadművelete, s másikban megtorpanása, visszszakozása, tévedésének beismerése már együttérzést vált ki, magával ragad. Soha nem érezni, hogy ez a Bolyongó amolyan magyar Cipolla, vagy - közelebbi példára hivatkozva - a *Forgatókönyv* Mesterére hasonlít. Nem, ő őszintén éli, szenvedi végig a rámért, hivatásává vált szerepet. Hogy ténykedése boldogságot szül, vagy növeli a valóság átrajzolásából törvényszerűen következő bajt? Hogy az általa táplált illúziók haladékot adnak-e inkább, vagy vigaszt nyújtanak a továbbéléséhez? Nem tudni pontosan.

Az Ej uhnyem helyett a Kossuth-nótát éneklő társaság a Bolyongó utasítására önfeledt elvakultsággal, szinte hetykén követeli Benedektől, hogy csapja be a Bodó által szélesre tárt ajtót. Nem kell nekik a valóság, a tisztánlátás szabadsága. A stúdiószínházi intimitásban különösen erős ez a pillanat. Amelyből logikusan következik: a fiatal rádióriporternek esélye sincs arra, hogy az igazsággal szembesítse a létra tetején repülősdit játszó, illúziókba menekülő embereket. A szeánsz bódulatát szolgáló pezsgő elfogyott, a sejtelmes hangulatot elősegítő mécsesek lángját Bodó egyenként eloltja. Sötétség borul a szobára. Meleg-puha és egyszersmind félelmetes, árnyakkal teli sötétség. Szól a Kossuth-nóta, „Álmodók! Önhitegetők! Világbolondítók!" - ordítja Bodó. S magába roskadva ül a fotelben - amelyben nemrég még Fóris kucorgott, majd vált Hőssé a Bolyongó. Mint aki tudja, hogy munkája befejezhetetlen.

Örkény István: Kulcskeresők (szatmárnémeti Északi Színház)
Díszlet-jelmez: Maria Gheorghiade. Rendezte: Parászka Miklós.
Szereplők: Czintos József, Bokor Ildikó, Barta Enikő, Fülöp Zoltán, Lőrincz Erika, András Gyula, István István, Szugyiczky István, Rappert Gábor.

CSÁKI JUDIT

DIVATOS LELKEK

JAMES JOYCE: SZÁMKIVETETTEK

Mr. S. L. Goldberg nem nagyon kedveli Ja mes Joyce Számkivetettek című drámáját - de hát Mr. Goldberg az Ulyssesszel (melyről vaskos könyvméretű elemzést írt) méri az írót, s olimposzi magasságból fanyalog.

Eljátszhatnánk most - igen történelmietlenül - a gondolattal: ha Joyce nem 1914-ben, hanem 1956-ban írta volna a Számkivetetteket; ha ez lenne élete főműve; ha és ha és ha; akkor: most ő lenne a legdühösebb „dühös fiatal". Vagy: ha nem ír lenne - bár számkivetve -, hanem amerikai; ha megint csak nem akkor, hanem később, a hatvanas évek elején; akkor: az a bizonyos „Új-Karthágó" lenne Dublin, ahol Woolf és a farkas szelleme kísért Walpurgis-éjen. (Nota bene: Walpurgis-éj Joyce-nál is van: a Szám-*kivetettek* második felvonása meg az Ulysses Kirké-epizódja.)

James Joyce műveinek címlistáján bizonyára mindig is a *Számkivetettek* lesz az utolsó. Részint az Ulysses vet rá árnyékot, részint - mondjuk - Ibsen; pedig nem jobba *Ha mi holtak* feltá*madunk...* Csak míg Ibsen drámák mellett drámai életművet alkotott, Joyce - szintén éppen életműve egészével - mintha alig győzné hangsúlyozni, micsoda mellékes kis ügy ez a darabocska (még egyet írt a *Számkivetettek* előtt, senki sem jegyzi, ő sem). Pedig a darab, akár Joyce majd' minden műve, egyfelől súlyosan önéletrajzi, s így különös hitelesség által sújtott.

Másfelől viszont a *Számkivetettek* drámai archetípusát valahol a görögöknél kell keresnünk: az érzelmekkel, szenvedélyekkel való pusztító és esetenként önpusztító manipuláció mint drámai tárgy, cselekmény és „üzenet" három-, négy-, esetleg még több szögek végtelen sorát szólította színpadra; vegyes értékben és műfajban, hiszen az operettől a társalgási darabokon át a lélektani realizmus címkével ismertté lett pszichologizáló darabok mind ebben a körben mozognak. Innen pedig már csak az a kérdés: mit gondol az adott író (librettista, darabszerző) az emberi viszonyok, a férfi-nő kapcsolat örök és abszolút bonyolultságáról, akkor és ott? Drámai és színháztörténetet egyszerre nézve: minél kevésbé látszik megfellebbezhetetlennek az író ítélete e tárgykörben, annál nagyobb az esély, hogy a mű túléli szerzőjét. Szándékosan hagytam e helyt teljesen figyelmen kívül az egyébként figyelmen kívül nem hagyható társadalmi meghatározottságot; pusztán azért, hogy beférjen egy sorba Strindberg és Csurka (ez utóbbi a Deficittel), Ibsen és Enquist, Molnár Ferenc és Joyce. Például.

Függőben és félben hagyva a fenti gondolatmenetet, egy nagyon is „hic et nunc" tény kívánkozik ide. A magyar színházak idei repertoárjában látványos *boom* mutatkozik a fent említett darabtípusból: Joyce művén kívül *a Jelenetek* egy *házasságból, a Dühöngő ifjúság, a* Hosszú út az *éjszakába,* a Mesél a Bécsi *Erdő, a Liliom* mind ebbe a körbe tartozik. Allegóriák és szimbólumok nélkül azt taglalja valamennyi: férfi és nő kapcsolatában hogyan viszonyul egymáshoz szabadság és kiszolgáltatottság, szenvedély és ráció, uralkodás és alárendeltség. A téma divatjának bizonyára vannak a társadalomban keresendő okai is, de véleményem szerint a döntő szerepet egy színházi „belügy" játssza.

Mégpedig az, hogy a mai magyar színházban a „mit játsszunk?" alapkérdését mintha a „hogyan?" felől közelítenék meg. Azt játsszuk, amit csak „játszani" kell, nem kitalálni, értelmezni, megfejteni. Vannak erre tetszetős ideológiák: a színház szóljon az emberről, a színészről, az életről (utóbbiról esetleg nagy É-vel); vagy negatív meghatározottsággal: ne az elméletről, ne az alkotásról, ne a formáról. Számos kanonizált tétel látszik alátámasztani ezt: a magyar színjátszás alapvető hagyományaként emlegetett lélektani realizmus, az úgynevezett társalgási színművek nagy száma, a színjátszás nagy egyéniségeinek figurateremtő ereje stb. Biztos van emögött jó adag bizonytalanság, félelem és kiszolgáltatottság, a művészeti ág egészét illetően; és van művészi renyheség, apály is. És születik belőle jó előadás meg nézhetetlenül hamis és sok középszerű, unalmas is. *A Számkivetett*ek jó ösvényre talált: a félig ismert darab valahai előadásának jó emlékét eleven és mai produkcióvá sikerült tenni.

Mint mostanában gyakorta, az Arizona Kisszínházában is színész működött rendezőként. (Ez is része, illetve következménye a fentebb vázolt gyakorlatnak: a színész-rendező, ugye, a saját bőrén tudja a szakmát. Saját kiegészítésem: vagy nem. Végeredmény: a színészek rendezései néha jók, néha meg rosszak. Minta rendezőké.) Dramaturgja nincs az előadásnak; Hegedűs D. Géza színre vitte a teljes Joyce-drámát, bízva az író dramaturgiai érzékében és a közönség tűrőképességében. Mivel *a Számkivetettek*ben főleg elhangoznak, nem pedig történnek a dolgok, nem kis teljesítmény, hogy a közönség több mint tűrőképes: jóindulatú és érdeklődő.

Balikó Tamás (Robert Hand) és Ráckevei Anna (Bertha)

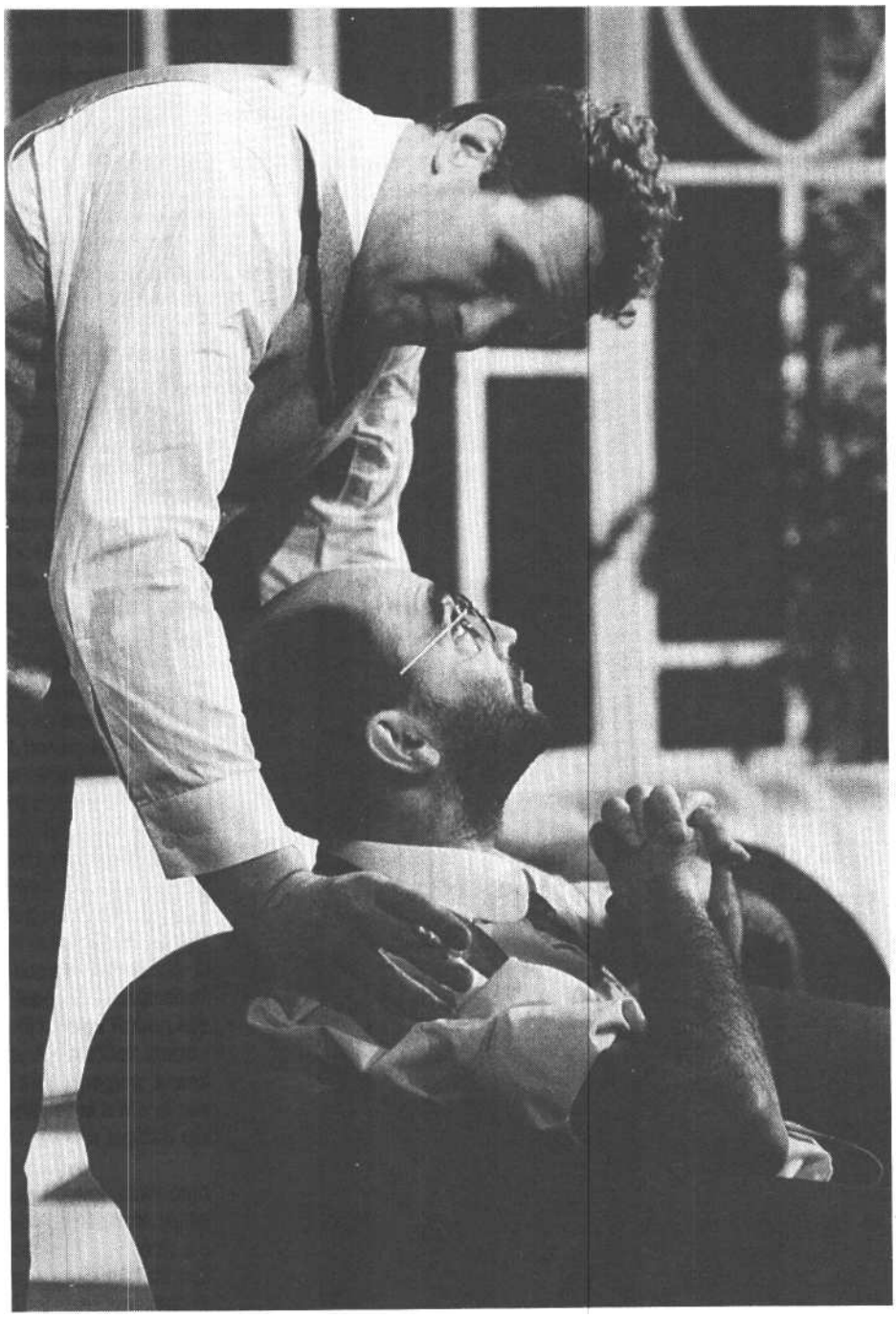
Pedig Joyce dialógusai - Czímer József fordításának gördülékenysége ellenére - itt-ott nehézkesek, minta spekulatív szövegek általában. Másutt ellene dolgoznak a színpadi hatásnak, el-vontságukkal, epikus terjengősségükkel. A szituáció azonban mindig drámai, még ha banális is: kettősök sorozata. Az író, Richard Rowen, élettársa, Bertha, a család barátja, Robert, s Robert unokahúga, egyben Richard félig titkos szellemi partnere, Beatrice olyan négyszöget képez, melyből mindig csak kettőre irányul reflektor-fény. Igaz, e kettő többnyire valamelyik harmadikról beszél, miközben a dráma centrumában egyetlen figura áll: Richard, az író. Ennyiben nem is sokszög ez, hanem hierarchikus építmény, csúcsán a manipulátorral.

A felületi értelmezés alapján - márpedig színre vinni ezt lehet, mert erre van szöveg és helyzet - Richard, az író a szabadság ideájának rabságában vergődik. Miután kilenc évvel korábban heroikus gesztussal megszöktetett egy „rangján aluli" lányt, gyereket csinált neki, és még mindig vele él, a hajdani lázadás, a konvenciók teátrális elutasítása, az úgynevezett egyéni szabadságért folytatott látványos küzdelem életformává merevedett, s nemcsak egykori pikantériáját veszítette el, hanem lendületét, értelmét is. Némiképp profán átiratban: az író úr unatkozik, nem megy neki a munka. Gonosz kísérletbe fog: környezete feletti hatalmát teszteli. Bertha hűségét és szerelmét ugyan mi bizonyíthatná jobban, mint egy ellenőrzött, kézben tartott, irányított házasságtörés, ráadásul a legjobb barátta, Roberttel? Némi mazochisztikus színezetet társít a manipulációhoz a folyamatos ki- és megbeszélés: lépésről lépésre beszámoltatja élettársát, s leplezetlenül biztatja Robert közeledésének elfogadására. A döntőnek látszó ponton persze közbelép, s maga megy el a randevúra; mindenki megaláztatik, ki-ki a maga nívóján. A vég? Totális kudarc, meg a legfőbb büntetés: ezentúl így kell tovább élni.

Richard nem ördögi figura, csak önmagával konfliktusos viszonyban lévő alkotó. Kulka János alakításában kifejezetten szerethető; a színész emberi érzékenysége az eredendő nyafogást ugyanis önemésztő szenvedéssé mélyíti. Kulka egyébként is jól mozog a lélektani realizmus terepén - gyanúm szerint éppen mert all-round színész: e nemben is eszközöket mozgósít, még ha, úgymond, eszköztelennek tűnik is éppen.

Balikó Tamás egyszerre drabális és sérülékeny. Robert érzelmi labilitását jókora kilengésekkel jelzi. A hadműveletszerű megcsalási játékban gyorsan „bedobná a törülközőt": a tét nem érdekli, csak a bőrét mentené. Hitele van ennek a figurának is, Balikó biztonságosan mozog a szerepben.

A nagy írók kegyelme folytán az ilyen típusú sokszögekben mindig az asszony alakja a legárnyaltabb. Ráckevei Anna hatalmas mennyiségű, aprólékosan kidolgozott színészi munkát fektet Bertha figurájába, így aztán akkor is jelen van, amikor épp nincs a színpadon. Ami a tétet illeti, elbillenti a sokszöget: eszközből, áldozatból a legsúlyosabb egyéniséggé nő. A végére az ő kezébe kerül a megbocsátás, feloldozás, büntetés. Ráckevei Berthája mindent tud és mindent ért, amikor úgy dönt, hogy „női" ösztöneire hallgatva „elsimítja" a konfliktust. S mert ő a leginkább teherbíró mind közül, magába temeti a kudarcot.



Balikó Tamás és Kulka János (Richard Rowen)

A negyedik szög Beatrice légies, elmosódott alakja. Zsurzs Kati játéka éppen ezért hatásos: ezt a körvonalazatlan, sejtelmes alakot tudja megjeleníteni.

A tér oly kicsi - a nézőtérrel együtt -, hogy a játékhoz hasonlóan benne is minden igazi. Kentaur díszlete a helyszíneknek megfelelően hol lusta kényelmet, hol erőltetetten intim bujaságot

Zsurzs Kati (Beatrice Justice) és Kulka János (Koncz Zsuzsa felvételei)

sugároz (ez utóbbihoz az időben éppen csak hogy lehetséges Klimt-reprodukció dukál), Bartha Andrea ezúttal semlegesen elegáns jelmezeket tervezett (igaz, a többértelmű „kivetkőzéshez" semmi sem oly szenvedélyes, mint egy meglazított nyakkendő).

Kulka volt már Richard Rowen, Balikó volt már Robert Hand - nyolc évvel ezelőtt, Szegvári Menyhért rendezésében. A nyolc év alatt mindketten mintha bő évtizedet öregedtek volna - most „érték be" a figurákat. Meg valószínűleg mi is most nézünk rájuk úgy, ahogy kell: rezignált együttérzéssel.

James *Joyce: Számkivetettek (Arizona Kisszínház)*
Fordította: Czímer József. *Díszlettervező:* Kentaur. *Jelmeztervező:* Bartha Andrea. *Rendezte:* Hegedűs D. Géza.
Szereplők: Kulka János m. v., Ráckevei Anna m. v., Balikó Tamás m. v., Szabó László, Zsurzs Katalin, Szekeres Ilona.

PÁLYÁZAT

A Miskolci Nemzeti Színház Igazgatósága pályázatot hirdet a színház ZENEI VEZETŐI állására

Pályázati feltételek:
– szakirányú felsőfokú végzettség;
– ötéves szakmai gyakorlat.

A zenei vezető feladata:
- a színház műsortervének előkészítése;
– a műsortervben szereplő opera-, operett-, musical- és balettbemutatók előkészítése, betanítása és vezénylése;
- a színház zenekarának, énekkarának és énekeseinek irányítása és szakmai színvonalának fejlesztése.

A pályázatnak tartalmaznia kell:
– szakmai elképzeléseket;
- rövid szakmai életrajzot;
– az iskolai végzettséget tanúsító okiratok másolatát;
– erkölcsi bizonyítványt.

Az állás 1992. augusztus elsejétől tölthető be.
A pályázat benyújtásának határideje: 1992. június 20.
A pályázatot az alábbi címre kérjük eljuttatni:
Miskolci Nemzeti Színház Igazgatósága
Hegyi Árpád Jutocsa igazgató-főrendező
Miskolci Nemzeti Színház
3501 Miskolc Pf. 113
Telefon: 45-344-832

BÉKÉS PÁL

A VÉGÉN EGY SIKOLY

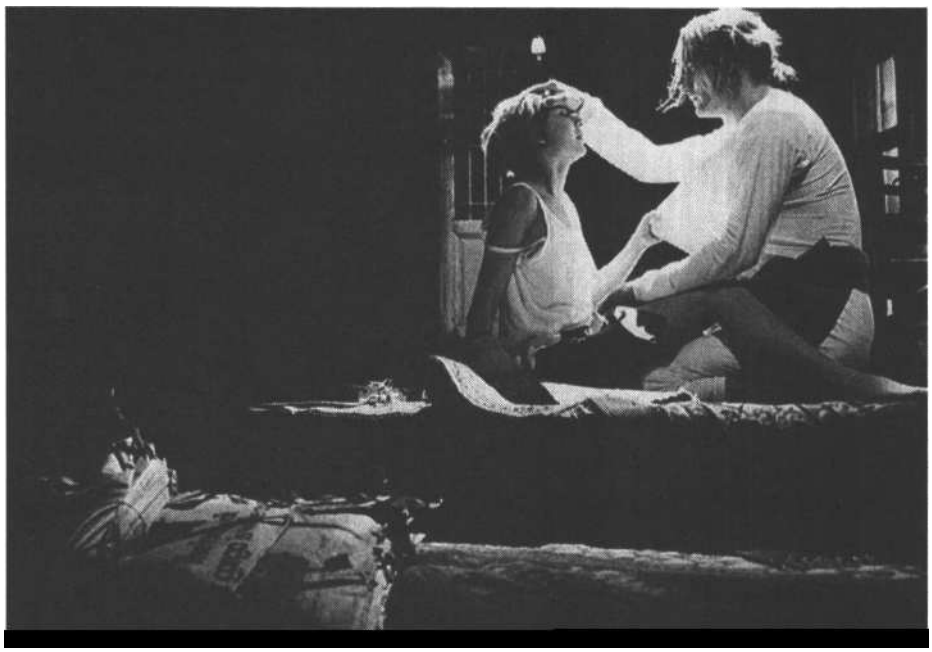
OSBORNE: DÜHÖNGŐ IFJÚSÁG

Aligha volna értelme hosszú tiszteletköröket futni *a Dühöngő ifjúság* (azelőtt *Nézz* vissza *haraggal,* azelőtt *Emlékezz haraggal)* színháztörténeti jelentősége körül. Ezt egyébként olykor jóízűen ironizálva, olykor kissé túlhajtott, atelier-zamatú blődlizéssel megteszik a Pesti Színház új előadásának „melléklete" gyanánt kibocsátott napilap formátumú műsorfüzet, pontosabban „sznoblap" szerkesztői, Hársing Hilda és Tóth András (civilben az előadás dramaturgja és irodalmi konzultánsa). A „sznoblap" néhány írása feltétlenül hasznos olvasmány. A korabeli angol fogadtatást illusztráló, többnyire Pálffy István tanulmányából kigyűjtött idézetek mindenesetre jól példázzák, hogy a darab milyen indulatokat kavart, az értékelések milyen szélsőségek között ingadoztak: „Micsoda briliáns darabokat fog írni ez a fiatalember, ha egy kis napfényt is beenged majd a lelkébe!" - illetve: „Én csak dühöngve tudok viszszaemlékezni erre a rossz percben fogant és rosszul eltöltött estére..." És így tovább. Persze éppen az egymásnak homlokegyenest ellent-mondó, érzelmileg túlfűtött kirohanások bizonyítják, hogy 1956. május 8-a, a *Dühöngő ifjúság* bemutatója valóban színháztörténeti pillanat volt. A darab telibe talált. Valamit. Ám ha megfeszülünk, sem tudjuk reprodukálni, hogy pontosan micsodát. Következhetnek persze okoskodó szavak arról, hogy miként formálta vagy deformálta a háborút követően felnőtté lett angol ifjúság közérzetét a győztes, ám mégis kenyérjegyekkel szabályozott ország légköre, a szétmálló Impérium romhalmaza, a követhetetlen sebességgel egy világbirodalom anyaországából szűkecske és szegényecske Európa-végi szigetté zsugorodó Britannia. Következhet némi bölcselkedés arról, hogy a „jól megcsinált" - és egyre jobban, egyre kifinomultabban megcsinált! - daraboknak milyen fullasztóan poros áradata uralta az angol színpadot akkor már vagy fél évszázada. Azt az érzést azonban, amely 1956 tavaszán elfogta a bemutatóra sereglő londoni bennfenteseket, majd a darab növekvő sikerével arányosan a mind szélesebb publikumot, s röviddel utóbb a tévénézőket is (hiszen *a Dühöngő* ifjúságot hamarosan egyenes adásban sugározta a televízió) - ezt az élményt sosem leszünk képesek felidézni. És persze ugyanez a helyzet valamennyi „színháztörténeti-nek" mondott művel - mi, mai nézők e darabnál képtelenek vagyunk érzékelni, hogy „mihez képest" történt, ami történt, minket csak az kavar-hat fel, amit mű és előadás az akkor és ott támadt legendából itt és ma érvényesíteni tud.

Az alapkérdés harminchat éve változatlan: mitől olyan dühös ez a Jimmy? - Egyértelmű válasz nincs, holott az egyetemi tananyaggá és filoszcsemegévé lett darabról született elemzés bőségesen és disszertáció is tucatszám - éppenséggel talán több, mint jó előadás (ez Osborne állítása). A legkézenfekvőbb a társadalmi töltet, a szociológiai háttér felől értelmezni ezt a világzabáló haragot - és ehhez kínálkoznak is kapaszkodók szép számmal. Hiszen a darab hőseinek indulatai valóban ócska padlásszobában (ezúttal a nyomorúság fizikai szerkezetét felmutató, a házvázzal a darab vázát kiválóan támogató Horgas Péter-díszletben) fortyognak. Hiszen Jimmy apja a spanyol polgárháború köztársasági önkénteseként szerzett sebébe pusztul bele lassú kínhalállal, már odahaza, a jó öreg Angliában, mely zavartan fordítja el hipokrita tekintetét a zavaró látványtól. Hiszen Porter gyakran ereget filippikákat a merev angol osztálykorlátokról - csak ő nem Shaw módra ostorozza, hanem Osborne módra rugdalja a kasztok közt magasló falakat. Mindebből könnyedén összegereblyélhető: Jimmy Portert a családilag is meghatározott, baloldali ihletettségű proletáröntudat bújtogatja a folyamatos nonkonform lobogásra. Holott ez csupán a kusza okhalmaz egyik - egyébként fontos - eleme. Az okok többsége inkább a huszonöt éves férfi lelkialkatának göcsörtjeiben keresendő.

A folyamatot forrongás, a szinte szünettelen és csak egy-egy kényszerítő dramaturgiai pillanat erejéig lankadó düh, melynek okát a többi szereplő s a közönség kényszeresen meg kíván-

***Szarvas* József *(Cliff)* és Eszenyi Enikő (Alison)**



Eszenyi Enikő és Kaszás Attila (Jimmy)

ja fejteni, nem tünet, hanem *a dolog maga.* A lényeg.

Hadd idézzem egy látszólag talán nem idetartozó személyes élményemet a hetvenes évek első felének Angliájából. A már csak nyomokban létező diákmozgalmak egy négydiplomás utolsó mohikánjával néztem a BBC híradóját a számomra még csodaszámba menő színes televízión. A képriport egy ártatlan walesi postahivatal tökéletesen értelmetlen, brutális szétrombolásáról tudósított. Négydiplomás barátom fölragyogott. Én magam - akkoriban konszolidált pesti gimnazista voltam - nem hittem a szememnek. A vandalizmus - rajongott az utóvédharcos - az utolsó menedék. Az egyetlen, amit e mindent felzabáló és magához hasonlító rendszer nem képes felzabálni és magához hasonítani. A vandalizmus a lehető legtökéletesebb provokáció;

Kaszás Attila és Igó Éva (Helena) (Koncz Zsuzsa felvételei)

ok nélküli irracionalitása emészthetetlenné és beépíthetetlenné teszi.

Valami hasonló sejthető Porter dühéről is. Néhány konkrétabbnak látszó okmorzsát ugyan kikicsipegethetünk monológjaiból, de végeredményben csak általánosságokig juthatunk: indulatait a tehetetlenség és a reménytelenség szítja.

Bizonyos kételyekkel ültem a Pesti Színház nézőterére: a konszolidált 1956-ban (London!) provokatívnak ható tombolás nem korcsosul-e idegbeteg kárálássá, nem züllik-e nevetségessé egy fortyogó korszak nézőinek szemében? Hát nem. Bizonyos elemek ugyan háttérbe szorultak és érvénytelenedtek - például a fölbomlott Brit Birodalom jelképezte világrend iránt szelíd nosztalgiával viseltető Redfern ezredes figurája (nem ártott volna az előadásnak e zárt jelenet kioperálása) -, mások azonban fölerősödtek, de legalábbis érvényesek maradtak (például a templomjárás elleni kirohanás, a harangzúgással kapcsolatos kifakadások látványosan elevennek, sokak számára talán sértően aktuálisnak hatottak a nagycsütörtöki bemutatón).

Az „eredeti" dühöngő ifjúság és a mai középeurópai Porter kortárs helyzete és közérzete meglepően sok hasonlatosságot mutat. A semmibe sistergő energiák nyomorúságosan valóságosak és ismerősek. A mai korfortyogás a személyes szférában csak egy tekintetben hozott változást: nyilvánvalóbbá tette, hogy nincs megváltás. Az elmúlt korszak állóvizével szemben a fordulat dinamizmust, cselekvési teret ígért, ám a többség számára az új helyzettel együttjáró elnyomorodás egyelőre szűkebbre szabta a lehetőségek határait, mint korábban. És az illúziónak bizonyult remények nyomában ismét itt egy illúziótlan nemzedék, melynek közérzetére a tehetetlenség és a reménytelenség nyomja rá bélyegét, melynek energiái lélekromboló dührohamokban pöffennek a szennyezett levegőbe. E külső, a színmű értékeitől és gyengeségeitől tökéletesen független körülmény teszi nyomasztóan eleven és igazán hatni képes produkcióvá a *Dühöngő ifjúságot* 1992 tavaszán Budapesten.

Kaszás Attila Jimmy Porterje: nagy dobás. Ez a kiszámíthatatlanul explozív, lelki kíméletlenkedésről szívszakasztó önsajnálatra, alantas hisztériáról valódi megrendülésre követhetetlen sebességgel váltani kész pszichégubanc két felvonáson keresztül képes új meg új aknákat robbantani. Mindannyiunk szerencséjére e két felvonás a második és a harmadik. A kezdet rosszat sejtető unalmának, mely az előadás végére üdvös feledésbe merül, oka lehetett akár a bemutató feszélyező légköre, akár a bátortalan húzások, akár a kezdetben talán túlzottan szabadjára engedett blődliző kedv.

Igó Éva széles és hiteles skálán gyűlöli és imádja barátnője férjét, Szarvas József pedig kiaknázza a Cliff szerepe nyújtotta lehetőségek

többségét - és jó ízléssel nem üt le minden labdát, amit a jólelkű surmó színre állítása kínál. A Kaszás-Eszenyi-Igó-Szarvas négyesfogat olyan csapat benyomását kelti, melynek minden tagja ismeri a többiek minden gondolatát - beleértve a kulisszák mögött rejtőző ötödik csapattárs, a rendezőként most első alkalommal biztatóan és sikeresen bemutatkozó Rudolf Péter gondolatait is. (Figyelmeztető jel azért akad így is: a sokszorosan kipróbált és összecsiszolt csapathoz közvetlenül nem tartozó Mádi Szabó Gábor alakítása határozottan lötyög az előadás gépezetében.)

Eszenyi Enikőt nem feledékenységből hagytam a végére. Hanem mert az előadásról az ő gesztusait és hangját viszem haza emlékül. Egyszerű ténymegállapításként talán csak ennyit: Alison alakítása telitalálat. És aztán van az előadás végén egy sikoly, ami nem minősíthető megannyi formás jelző formás halmazával sem. Ritka színházi pillanat. A meggyötörten hazakullogó és Jimmy lábához alázkodó Alisonból, a könnymaszatos csúfságában és szánalmas elesettségében széthulló Eszenyi Enikőből előtör egy hang, egy eszelős, hörgő, reszelős valami... és ez *olyan.* Olyan, hogy a darab melodramatikus végjátékát valóságos tragédiává változtatja, s ezáltal visszamenőleg megemeli az egész előadást.

John Osborne: Dühöngő ifjúság (Pesti *Színház) Fordította:* Losonczi Gábor és Ottlik Géza. *Díszlet:* Horgas Péter m.v, *Jelmez:* Bartha Andrea m.v. *Dramaturg:* Hársing Hilda m.v. *Irodalmi konzultáns:* Tóth András. *A* rendező *munkatársa:* Simon Andrea. *Zenei munkatárs:* Molnár András. Rendezte: Rudolf Péter. *Szereplők:* Eszenyi Enikő, Kaszás Attila, Szarvas József, Igó Éva, Mádi Szabó Gábor m.v.

BÉRCZES LÁSZLÓ

TÖRTÉNELMÜNK SEBEIRŐL

GÖNCZ ÁPRÁD: RÁCSOK

Temesvárott már túl vagyunk a tapson, és a ruhatár felé igyekszünk, de én még egy pillanatra belépek a nézőtérre. Az elmúlt két óra alatt bejárták velem a színház minden zegzugát, de a nézőtéren még nem fordultam meg. Pedig köz-ben lezajlott Göncz Árpád *Rácsok* című drámájának előadása. Állok hát a félhomályos nézőtéren, és a sokféle töredékből, mozaikkockából próbálok összerakni egy képet, egy történetet. Nemigen sikerül. Ahogyan a folyosóról elcsípett mondatfoszlányokból gyanítom, nézőtársaim is így vannak ezzel.

Rálegyinthetnék, mondván, elmegy ez is a sok-sok felejthető színházi este közt •- de az az igazság, hogy nem megy el. Zavar, bosszant és foglalkoztat, amit ebben a reménytelen - a hat romániai magyar színház közül talán a legreménytelenebb - helyzetű színházban tapasztaltam. Erős, intenzív, nem felejthető élmény ért, de ennek kevés köze van a Rácsokhoz. Kíváncsi lennék egy olyan felmérésre, mely azt vizsgálná; van-e olyan néző, aki el tudná mesélni a történet vázát, lényegét.

Történet természetesen van. Az egyik az, amit Göncz Árpád darabjának elolvasása, vagy akár a műsorfüzet felütése után megismerhetünk, a másik pedig az, ami a színházba belépő nézővel megtörténik az előadás során. A látottak alapján Göncz drámájának - ő maga műfaji megjelölésül a „fekete komédiát" adja - felidézése feleslegesnek tűnik. Ugyanakkor fontos tisztázni, hogy egy, a hatvanas évek külföldi és hazai drámairodalmából jól ismert elvi kísérletről van szó, egy, a senkiföldjére helyezett groteszk játékról, melynek láttán - annak idején! - összekacsinthattunk - volna! -, és titkolt, mégis közös kielégültséggel behelyettesíthettük a neveket, a főszereplő, Emmanuel lehetett akár Árpád, József vagy éppen Sándor, az arctalan Elnök pedig akár ismerős pártfőtitkár vagy, mondjuk, kondukátor. Sokszorosan megcsavart dürrenmatti történet ez - főhősünk erkölcsös és szabad akar lenni mindenáron, ám a diktatúra által megerőszakolt élet bármely helyzete rácsok közé zárja őt, legyen az valódi börtön, szétszakított család vagy a külvilágtól elválasztott intézet. Nos, e történet, vagyis inkább megírásának módja, idejétmúlt. Az történt vele, ami a politikához erősen kapcsolódó művekkel történni szokott: amikor robbanhatott volna, nem játszhatták, amikor játszhatják, akkor bizony még csak nem is pukkan.

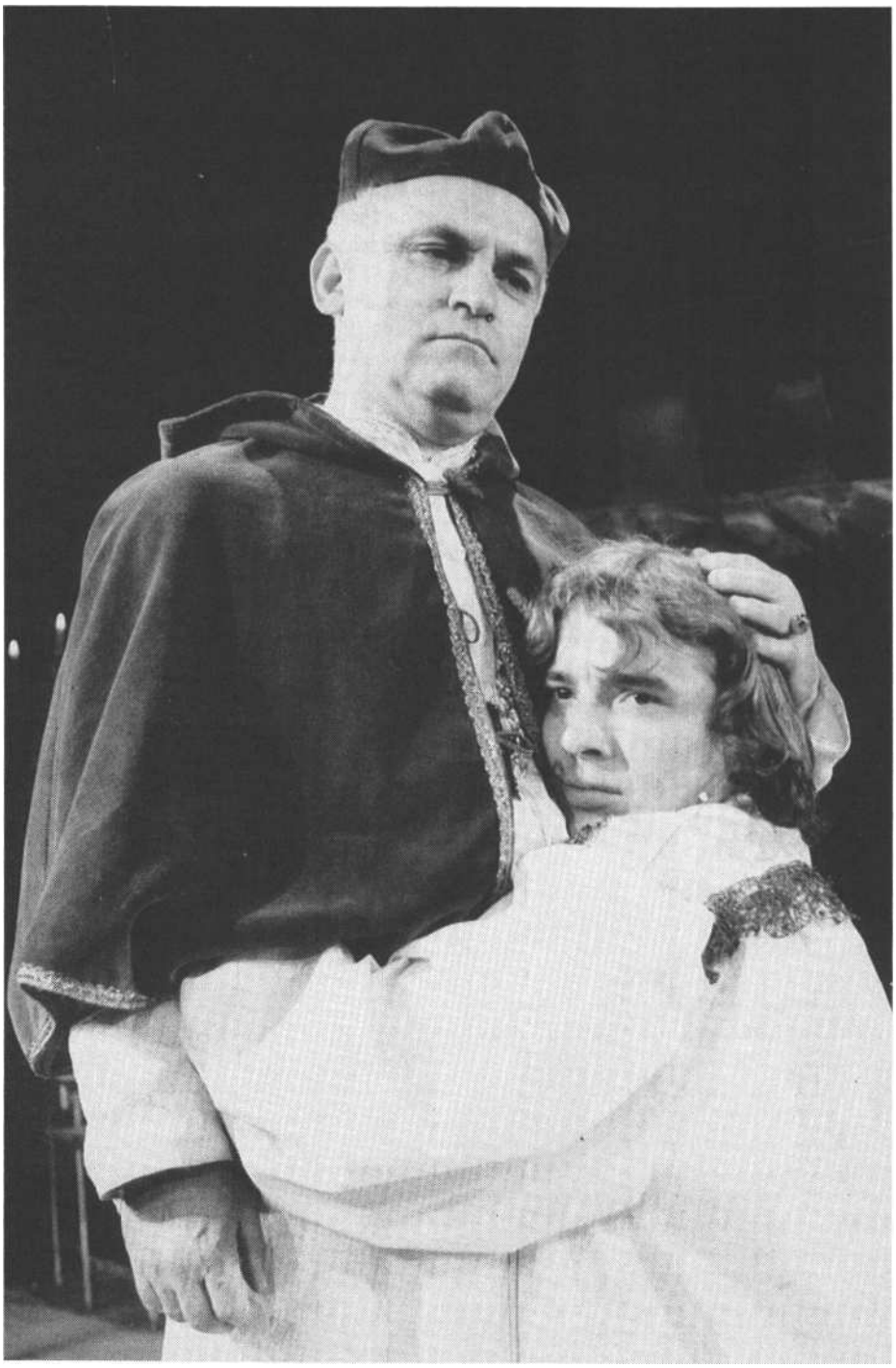
Talán ebből a meggondolásból, talán másból, Laurian Oniga, a román vendégrendező alaposan felrúgta a darab által kínált „normális" színházi kereteket. Emmanuel történetéből ugyan vajmi keveset tudunk így meg, de részt vehetünk egy kísérletben, egy, a színészek által hittel és figyelemmel megvalósított happeningben, és elmondhatjuk, hogy az alapvetően másfajta színházi tradíciók felől érkező közönséggel történik valami ezen az estén.

A produkció már az utcán elkezdődik. A főtérből nyíló sétálóutcán kisebb-nagyobb csoportokba verődnek az emberek, és a színház földszinti ablakait bámulják. Az üvegekre belülről kényszerzubbonyos fehér alakok tapadnak, ők lesznek azok, akik majd az előcsarnokban - igencsak erőszakosan - a ruhatárhoz tessékelnek, velük megyünk fel aztán az első emeleti társalgóba, ahol aztán egyikünket-másikunkat karonfogva, például Kafka, *Hamlet* vagy a *Csárdáskirálynő* szövegeit mormolják. Közben egyfolytában zeng a hangszóró, valami politikai alkudozás mondattöredékeit halljuk - mellesleg a darab első felvonását -, de az elsődleges, elemi élményhez képest ez igazán mellékes, akár elhanyagolható. Ezután a színpadra kísérnek bennünket, itt már szobaszínházi körülmények között intim családi jeleneteket láthatunk (csak hát az előzményekről fogalmunk sincsen, ahogyan itt is mellékessé válik olykor, amit látunk, mert az a legizgalmasabb, mit kezdjen a néző a kezébe nyomott bútordarabbal, az ölébe hajított kabáttal...). Egy alig követhető tempójú hajszát látunk rohangáló, üvöltöző szereplőkkel, és köztük ott áll elesetten, szerencsétlenül a főhős, a kisember (Makra Lajos), aki legszívesebben elbújna, menekülne, megszűnne, csak hogy szabaduljon ezektől a köré zsúfolt ember formájú rácsoktól. Később felmegy a függöny, s bennünket valódi rácsok választanak el a nézőtértől, ahol a harmadik felvonás játszódik.

Ezért léphetek hát a nézőtérre már csak az előadás után. A helyemen, a helyünkön néhány ottfelejtett bábu üldögél még, és emlékeztet arra, ami az elmúlt két órában történt. Nem hallgathatom el: semmi olyan nem történt, amivel korábban más színházakban ne találkoztam volna. Mégis, a temesvári társulat és közönség szempontjából fontos ez az előadás. A nagy kérdés inkább az, mi lesz e kísérlet hozadéka legközelebb, amikor a színészek valószínűleg mégiscsak visszamennek a színpadra, mi pedig beülünk a nézőtérre.

HÁY GYULA: MOHÁCS

Nem vitás, kis hazánkban és körötte Háy Gyula *Mohács* című drámája mindig aktuális lesz. Mohács (a jelenség) élt, él és élni fog. Röviden - hisz úgyis tudjuk, éljük, tesszük - miről is van szó: a nemzet veszélyben, össze kellene fogni, félretenni csip-csup sérelmeket, nem felkaparni



Dobos Imre (Nuncius) és ifj. Kovács Levente (II. Lajos) a nagyváradi Mohácsban (Katona Tibor felvétele)

tegnapi sebeket, nem pártoskodni és nem káröröммel nézni társaink veszteségeit, na és persze nem naív módon remélni, hogy „majd a Nyugat"... A feladat kézenfekvően adott, legyen szó akár Európába menetelésről, akár török veszedelemről - de a mindenkori magyar urak egy-másra acsarkodnak, a néppel nem törődnek, széthúzás, önzés mindenütt, de hiszen ismerjük. Lajos király például hiába vár pápai és császári csapatokra, de hiába vár Zápolya Jánosra is; marad tehát a szánalmas mártírhalál, Cselepatak vagy egyéb, a halál neme, helye lényegtelen, a végeredmény bizonyos: Mohács.

Háy Gyula darabjának időszerűsége tagadhatatlan, ám ez a tény nem takarhatja el a szín-padra állítás nehézségeit. Alapvető - és a fő-szereplő számára szinte megoldhatatlan feladatot - problémát jelent az az ellentmondás, ami az első jelenetben megismert és a későbbi Lajos király jellemében mutatkozik. Először izgága, éretlen, sőt infantilis kamaszt látunk, aki talán még a kis- vagy nagydolgát sem tudja maga elvégezni. Ám hálószobájában találkozik a pápai követtel, és társalgásuk - a jó ég tudja, miért - megváltó erejűnek bizonyul az ifjú király számára. Egyik pillanatról a másikra érett, bölcs és hazájáért végtelen felelősséget érző nagy formátumú uralkodóvá válik, bár még mezítláb szaladgál a palotában. Addig sovány eredményeket produkáló férfiereje is bizonyára feltámad, noha ezt bizonyítani már nem tudja, mert a hitvesi ágy helyett a mohácsi csatatér felé veszi az irányt. Amikor szerelme-felesége, Mária királyné belép, ő a semmiből támadt hittel, sugárzón kijelenti: „Nekem mától kezdve más dolgom van!" A szerző egyáltalán nem motiválja ezt a váltást, ezért - megengedem, tévedhetek - a rendező és a színész feladata az lehetne, hogy az uralkodó infantilis megnyilvánulásait kiiktassa a játékból, és ezáltal hitelessé tegye azt a II. Lajost, akit nem jelentéktelensége, kisszerűsége miatt hagynak cserben a magyar urak, hanem mert nem tudnak felülemelkedni pillanatnyi érdekeiken.

A mű másik problémája nem mindig indokolt eklekticizmusából következik: az író össze akarja házasítani a groteszket a pátosszal (a király figurájának ellentmondásai is ebből a törekvésből erednek). Ez azonban néhol csak egymásutániságában sikerül, vagyis az egyik jelenetet csak a groteszk (például a királyi pár és Mária testvéreinek találkozása), a másikat csak a pátosz (Lajos és Mária találkozása) határozza meg.

A vendégrendező, Seregi Zoltán felemás eredményre jutott. A darab hibáit felerősítette, és ezzel saját dolgát (és a Lajost játszó ifj. Kovács Leventéét) nehezítette meg. Még az országnyi bajával magára maradt király fohászánál sem az ima tartalmára, ember és Isten megszülető kapcsolatára figyelnek elsősorban, hanem az imádkozás módjára: a színész hevesen ágál, izgatottan gesztikulálva fel-alá jár, és ezzel tovább erősíti az infantilis uralkodóról kapott képet. A marosvásárhelyi főiskoláról nemrég kikerült fiatal színész érdeme és tehetségének bizonyítéka, hogy ezzel együtt többnyire el tudja fogadtatni, emberi léptékek között tudja tartani Lajos király alakját (vagyis nem lesz úrrá rajta sem a felszínes bohóckodás, sem az érzelgős önsajnálat).

Nehezíti saját dolgát a rendező azzal is, hogy rossz emlékű kísérőzenét választ *(a Julianus barátdalai szólalnak meg olykor-olykor)*, a díszletet pedig (melyet maga tervezett) a gondolatok, a „mondanivaló" illusztrálására használja. A háttérben egyre fogyatkozó oszlopcsarnok (bár a „fogyatkozást" nem tudja következetesen megvalósítani, mert a második rész közepén vissza

kell hozni egy szobabelsőt, ahol mellesleg az ágy takarója piros, rajta a lepedő fehér, a paplan pedig természetesen zöld), az oszlopok előtt csenevész fácskák, melyeknek bizonyos ágait fehérre meszelték, s a jelenetváltások közti sötétben csak ezek a fehér keresztek világítanak sokatmondóan, sőt, a nagy jövés-menésben e keresztek jobbra-balra hajladoznak. A záróképben a keresztekre zuhan a harci sátor, hátul pedig a királyt látjuk, amint szinte ráfeszíttetik a három színre szakadt trikolórra.

Koncepciót, üzenetet hordozó illusztráció egyfelől - ugyanakkor átgondolt és jól kidolgozott emberi szituációk másfelől. A rendezőt és színészeit dícséri, hogy megőrzik a jelenetek életszerűségét. Ez különösen olyankor nehéz, amikor sok szereplő van a színen, és a szöveg nélküli jelenlét illusztratív, mintha-színházba csúszhatna át. Ám nem ez történik, mert a színészek - Ács Tibortól Hajdú Gézáig, Dobos Imrétől Varga Vilmosig - nemcsak a végszavakra, de a szituációkra is figyelnek. A páros jelenetek elemzése és kidolgozása pontos: különösképpen érvényes ez Mária és Zápolya találkozására (az általam látott előadáson Molnár Júlia játszotta a királynét, a másik szereposztásban Kovács Enikő látható - Zápolya alakítója Medgyesfalvy Sándor). Végeredményben tehát egy részértékekkel bíró, a produkció egészét tekintve ellentmondásos előadás született Nagyváradon. A *Mohács* időszerűsége mindenesetre kiderült. Erről persze nem csak a váradi színház és nem csak Háy Gyula tehet.

Göncz Árpád: Rácsok (temesvári *Állami Csiky Gergely Színház)*
Díszlet- és *jelmeztervező:* Ioan Badila. *Rendezte:* Laurian Oniga.
Szereplők: Makra Lajos, Fall Ilona, Szász Enikő, Dukász Péter, Nemes Péter, Makra L. Katalin, Higyed Imre, Majorán Attila, Sütő Udvari András, Mátray László, Orbán Attila, Orbán István, Réthy Margit, Hozó Márta, Szilveszter Olga.

Háy Gyula: Mohács (nagyváradi Állami Színház Szigligeti Társulat)
Jelmez: Győrffy Anikó m. *v. Szcenikus:* Szabó Károly.
Díszlettervező-rendező: Seregi Zoltán m. *v.*
Szereplők: ifj. Kovács Levente, Kovács Enikő - Molnár Júlia, Tatai Sándor m. *v.,* Rátkai Zoltán, Rácz Mari, Dobos Imre, Ács Tibor, Medgyesfalvy Sándor. Varga Vilmos, Halasi Erzsébet, Szentmiklósi József, Hajdu Géza, Borsos Barna, Szabó Barna, Meleg Vilmos, Körner Anna, Földes László.

Román Judit (Marianne) és Pálfi Zoltán (Oszkár) az egri Mesél a Bécsi Erdő című előadásban

STUBER ANDREA

EZ IS, AZ IS OPERETT

ÖDÖN VON HORVÁTH: MESÉL A BÉCSI ERDŐ

Két városban Mesél a Bécsi *Erdő:* Miskolcon és Egerben. A két előadás meglehetősen egyforma, noha minden ok meglenne rá, hogy különbözzenek egymástól. Nem egyszerűen azért, mert más-más a rendező, a tervező és a szereplőgárda. Az még érthető, hogy a díszletek hasonlítanak egymásra, hiszen a szerző részletekbe menő használati utasítással látta el népszínjátékát. Nem csoda, hogy Miskolcon éppúgy giccsfestészeti mázolmány tágítja a horizontot, mint Egerben, s mese-
könyvbe illő, babakék-babazöld-babarózsaszín portálok jelzik Bécs nyolcadik kerületi üzletsorát. A színpadképek arra utalnak, hogy egyik rendező sem kívánja megfosztani *a Mesél a Bécsi Er*dőt attól a vékony, édeskés máztól, amely mögül
a darab keserű gondolatai is kibonthatók lennének. Ekkor láthatóvá válnék egy kegyetlen dráma: a kispolgári idill kiábrándító valósága. Történetesen erről szól a darab. Ödön von Horváth nem az illúziókeltés, hanem az illúziórombolás szándékával írta.

Szóval a két előadás egymásra üt, s ez azért különös, mert a szereposztásból lényeges eltéréseknek kellene következniük. Ugyanis a három főszereplő - Marianne, Alfréd és Valéria - teljesen más életkori viszonyban áll egymással Miskolcon és Egerben. Miskolcon - annak horváthi rendje és módja szerint - fiatalember alakítja Alfrédot s korosodó színésznő Valériát. Ami tökéletesen megfelel a darab támasztotta igénynek, hiszen kettejük kapcsolata azon alapul, hogy a linkóci, ámde szerethető ficsúr anyagi támogatás ellenében szerelmi szolgáltatást nyújt a hervadó trafikosnőnek. Egerben javakorabeli férfi játssza Alfrédet s viruló fiatalasszony Valériát. Ami erősen megingatja a történet hitelét, annál is inkább, mert az előadás nem szolgál értelmezhető magyarázattal erre a sajátos felállásra. Voltaképpen csak a színház egyik súlyos gondjára hívja fel a figyelmet.

Amikor önálló társulat alakult Egerben, jó néhány fiatal színész csatlakozott hozzá. Azóta viszont jelentősen megemelkedett a tagság átlagéletkora, s ez korántsem csupán a múló éveknek tulajdonítható. Az igazgató ugyancsak kivette részét a társulat öregítéséből. Gall László megszabadult attól az ifjú csapattól - Tízek Társasága -, mely infantilis módszerrel próbálta megtörni a direktor hatalmát. Csakhogy a rendcsináláson talán többet veszített a színház, mint amennyit nyert. Például azóta nem járt Egerben Valló Péter, pedig a vele való munka jót szokott tenni a vidéki társulatoknak. Ennél sokkal nagyobb baj, hogy Gali elmulasztott a távozó fiúk helyére hasonló korú utánpótlást szerezni. Ennek következtében az egri színháznak most nemhogy jó fiatal színésze nincs, de egyáltalán semmilyen sincs. Így állhatott elő az a helyzet, hogy az alkatilag sem éppen bonviván típusú Fésűs Tamás ifjú hősszerelmessé avanzsált.

Eltérő rendezői felfogást indokolna a két Marianne eltérő alkata és szerepformálása is. Az egri

Margitai Ági (Valéria) és Szervét Tibor (Alfréd) a miskolci előadásban (Jármay György felvételei)

Román Judit már „első blikkre" sem áldozattípus. Vehemens, elszánt fiatal lány, aki képes érvényt szerezni akaratának. Aligha lehet kedve ellenére férjhez adni. Ő, ha veszekszik, két kézzel esik neki partnerének. Román Judit Mariannéja nagyon is hétköznapi lány: derűs, mosolygós és kacér. Gátlástalanul szemez egy majdnem ismeretlen férfival a saját eljegyzésén. Ezt a nőt nem kell félteni. Csalódott a házasságában, magára maradt, de meg fog állni a lábán. Nem hal éhen, megkeresi a maga és a fia kenyerét. Ha a Maximban pucéran, akkor ott és úgy. Amikor apjával szembesül a lokálban, mondén stílusban rágyújt egy hosszú cigarettára. Nyugodt, magabiztos, megállapodott. Így fog élni ezután, ilyen egyszerű ez. Ő realista.

Miskolcon Zborovszky Andrea „felhőn járó" Marianne. Titka kifürkészhetetlen - benne rejlik *a Liliom* Julikájának titka is -, sértődöttsége megnevezhetetlen. Van valami sejtelmes, bonyolult női varázsa. Törékeny kis asszony. Kétségkívül „az a nő - ahogy Ödön von Horváth mondatja Alfréddel -, akivel egy igazi férfi anyáskodni kezd". Ezt a Mariannét valóban megalázhatta a börtön, s létező illúziókat veszített el a kedvezőtlen fordulatok során. Zborovszky Andrea dacos jelenség, hihetővé teszi, hogy egy ponton túl minden mindegy számára, s már csak a kisfia érdekli. Más miegyebekkel szemben immunissá vált. S a végén a gyermek halálhírére hirtelen elemi erejű indulatok szakadnak ki belőle.

Ami a rendezést illeti, Egerben a vendég Kincses Elemért mintha jobban inspirálta volna Ödön von Horváth műve, mint Árkosi Árpádot. Árkosi Miskolcon azzal fejeli meg a játékot, hogy a jelenetközökben beküld egy lurex frakkba öltözött revüembert. (Minta harmadik részben kiderül, ő a Maxim konferansziéja.) Az a dolga, hogy néma közjátékokkal baljósan múlassa az időt. Kicsit ront démonias hatásán, hogy közben elegáns mozdulattal leemeli cilinderét, láthatóvá téve tar fejét, mire a miskolci közönség harsányan megörül a Fogyival és Mr. Hairrel hírnevet szerzett Janik Lászlónak.

Kincses Elemér a végére tartogat frappáns hatást. Marianne dúltan tologatja az immár üres babakocsit, miközben mögé settenkedik Oszkár, s belemarkol a mellébe. A húsra vágyó hentes hálásan-huncutul felpillant az egek urára, majd hóna alá kapja a lányt és kihurcolja a szín-ről. Marianne nem ereszti el a babakocsit, így az is kivonszolódik. Nem bántam volna, ha a miskolci előadás is jelzi - ilyen mértéktartóan , de határozottan - az agressziót, az emberellenes terrort. Árkosi egy hintalónak veszi fejét az utolsó jelenetben.

A miskolci Mesél a Bécsi *Erdő* bőségesebben van ellátva színészekkel, mint az egri. Egerben Román Judit ugyan elfogadható ajánlatot tesz Marianne figurájára, ám Fésűs Tamás csupán sémákra és külsődleges eszközökre hagyatkozik. (Különösen kirívó ez a gyermek halálakor.) Saárossy Kinga életkorban alul maradva nem sokat érzékeltethet Valéria kapuzárás előtti pánikjából, kétségbeesett férfiszerzési-megtartási igyekezetéből. Csendes László komikai figurává egyszerűsíti a Tündérkirályt. Miskolcon Szervét Tibor személyében fiatal, tehetséges színész formálja meg Alfrédot, aki képes kellően ambivalens hatást kelteni: vonzóan sármos és taszítóan felelőtlen. Alakításának legszebb pillanataival az utolsó jelenetben rukkol elő, amikor őszinte csodálkozással megállapítja, hogy fáj neki a fia halála. A megdöbbenés megrendüléssé válik benne. Van rá esély, hogy a darabon túl felnöveszti őt ez a tragikus haláleset. Margitai Ági remekel Valéria szerepében. Nagyon egyszerűen dolgozik: korából, elmúlt fiatalságából drámát fakaszt a színpadon. Egerben Pálfi Zoltán külseje - hórihorgas alakja, kopaszsága, dús bajusza - elkarakteresíti Oszkárt, míg Miskolcon Karczag Ferenc megsejtet valamit a szerelmes hentes igazságából is.

Amúgy azt mondják, a miskolci előadás igen jó. Nem tudom. Nekem nem elég érdes, nem elég kemény. Csöppet sem akarja meglepni, megdöbbenteni az andalító címre bejövő közönséget. Ahogy Egerben nem, úgy itt sem verik bele az orrunkat az operettkülső mögötti fájdalmas valóságba. Meglehet, bennem van a hiba. Az Ascher Tamás-féle „perdöntő" Mesél a *Bécsi Erdőhöz* (Kaposvár, 1977) sajnos nem volt szerencsém, de láttam néhány éve Zsámbéki Gábor rendezésében *a Kasimir* és *Karotinét* az Ódry Színpadon. Az a „lórúgás" erejű előadás határozta meg az én Ödön von Horváth-képemet.

Ödön von Horváth: Mesél a *Bécsi Erdő (Miskolci Nemzeti Színház)*
Fordította: Mészöly Dezső. Díszlet: Dóra Gábor m. *v. Jelmez:* Csik György m. *v. Zene:* Darvas Ferenc m. *v.* Zenei vezető: Gillay András. *Mozgás:* M. Kecskés András. *Dramaturg:* Bérczes László. *Rendező:* Árkosi Árpád.
Szereplők: Szervét Tibor, Margitai Ági, Csapó János, Zborovszky Andrea, Karczag Ferenc, Honti György, Sallós Gábor, Máhr Ági, Máthé Éva, Benedek Gyula, Somló István, Ábrahám István, Horváth Zsuzsa, Péva Ibolya, Komáromy Éva, Janik László, Galkó Bence, Molnár Anna, Márfi Vera, Kovács Vanda, Tóth Edina, Majláth Marianna, Viskovics Krisztina, Baranyi Péter, Guzi Emese, M. Szilágyi Lajos, Juhász Árpád, Simon Ildikó, Szegedi Dezső, Farkas Szilvia.

(Egri Gárdonyi Géza *Színház)*
Fordította: Mészöly Dezső. *Díszlet:* Kastner Péter. *Jelmez:* Szabó Ágnes m. *v.* Zene: Aldobolyi Nagy György. *Koreográfus:* Kelemes Márta. *Dramaturg:* Lőkös Ildikó. *Rendező:* Kincses Elemér m. *v.*
Szereplők: Fésűs Tamás, Saárossy Kinga, Csendes László, Román Judit, Pálfi Zoltán, Dezsényi Péter, M. Horváth József, Losonczy Ariel, Ribár Éva, Kelemen Csaba, Pistyur Attila, Réti Árpád, Tatár Gabi, Váli Zita, Matolcsi Marianna, Dévai Péter, Solymosi Tibor, Lengyel Edina, Klepács Andrea, Nagy Enikő, Berzéki Krisztina, Szél Anikó.

SZIGETHY GÁBOR

EGY DÍSZLETMUNKÁS EMLÉKIRATAI

MÁSODIK RÉSZ

Felvette mára félhomálypénzt?- kérdezte feltűnő kedvességgel az egyik középkorú díszítő, amikor első munkanapom reggelén tétován beléptem az öltözőbe, kezem-ben összegöngyölt munkaruhám, hónom alatt kalapács, amelyet a mogorva raktáros né-hány perccel korábban nyomott a kezembe. *Vigyázzon rá, mert ha ellopják magától,* akkor maga *fizet!*

Sokrétű tájékoztatás egy mondatban.

Szorongattam az értékes kalapácsot, kerestem egy üres öltözőszekrényt, igyekeztem a számomra új körülményekhez alkalmazkodni. Középiskolás koromban nyaranta sokfelé dolgoztam, hordtam téglát, raktam kazlat, hajtottam lovasszekeret, ganéztam istállót - elég sok magyar nyelvet beszéltem. S mert kamaszkori barátaim között ekkorra már eredményeket felmutató köztörvényesek is akadtak, bármennyire könyvek között nevelkedett budai értelmiségi gyerek voltam, nem ijedtem meg, ha valaki gorombán nézett rám. S ha a harmadik emeletre kellett felcipelni egy zongorát, fogtam a gurtnit, és beálltam a legnehezebb sarokra. (Gyengébbek kedvéért: páncéltőkés zongoráknál - ha függőlegesen áll mára hangszer - hátul, bal oldalon!) Na de mi az, hogy félhomálypénz? Ez nyilván valami fontos színházi szakkifejezés, amit nem ismerek. De mert az ismeretlen díszítő feltűnően kedves volt, óvatosan visszakérdeztem: *Az mi? - Hogyhogy mi az?* - horkant föl Dezső (bizonyára volt vezetékneve is, de azt már elfelejtettem) - *hát itt a színpadon mindig félhomály van, lámpafényben dolgozunk,* ezért *jár pótlék, a félhomálypénz. A színpadmester ad igazolást,* és *akkor felveheti a pénztárban.*

- Aha. És *ezt mindennap adják vagy* csak *hetente?*- kérdeztem bájosan ártatlan pofával. Dezső elröhögte magát. *Menjen a francba!* Mélyet szívott cigarettájából és hozzátette: Maga is érettségizett.

A hangsúly furcsán kétértelmű volt. Értsem, ahogy akarom.

Hallgattam. Maradhattam. Tudtam, ha új ember jön a színházba, a neki járó félhomálypénzért én küldöm majd a színpadmesterhez.

Nem sokkal később egy reggel belépett az öltözőbe Sírásó. Igazi nevét senki nem jegyezte meg, a Sírásó, mondtuk, merthogy addig sírt ásott Rákoskeresztúron. Alacsony, nyeszlett, feltűnően bandzsa emberke volt, istenáldotta pici ésszel. *Nem* bírtam *idegekkel a* temetőt - mondta.

Ez *nyugodt hely, itt jó* lesz *magának*- mondtam -, *ott* egy *szekrény, aztán* vegye *fel a félhomálypénzt, a színpadmester úr ad majd igazolást.* (Zárójelben, mellékesen: 1960 őszén a Vígszínházban a színpadmester úrvolt, a portás úr volt, a rendező úrvolt, kajánkodó kollégám Dezső úrvolt. A színészek természetesen művésznők és művész urak. Csak az ügyeletes rendőrtiszt, a tűzoltók és a gazdasági igazgató volt elvtárs. De ezt akkor teljesen természetesnek tartottuk.)

Sírásó mindenesetre örült a váratlan pénznek, elballagott a színpadmesterhez, és kérte az igazolást. Dudás úrnak szeme sem rebbent, kiállított egy papírt a kifizethető félhomálypénzről, s küldte tovább Sírásót, aki papírkájával aláírást gyűjtve körbejárta az egész színházat. Aláírta az utalványt a zsinórmester, a KISZ-titkár, a szakszervezeti titkár, a portás. Kicsit vonakodva a varroda vezetője is. És küldte a legényt a gazdasági igazgatóhoz. Malonyai Dezsőnek volt humora, ő is aláírta a papírt. Sírásó meg indult a pénztárba, felvenni a pénzét. Ámde Icuka (úgy emlékszem, így hívták a hölgyet) úgy gondolta: ennek fele sem tréfa; az urak hülyéskedhetnek, ugrathatják ezt a szegény madarat, de ő nem fog kamuból kifizetni pénzt, hogy aztán soha ne lássa újra. Sírásót elzavarta üres kézzel.

Napokig magyaráztuk szegény fiúnak, hogy mostanában nincs igazi félhomály a színházakban. Nem értette.

Mi sem úgy gondoltuk.

És a színpadra belép - jobb, hátul - Ruttkai Éva egyszerű ballonkabátban, dereka lazán, övvel összefogva, mint aki éppen csak magára kapott valamit. De a fején hatalmas, malomkeréknyi, csipkével díszített fehér szalmakalap. Ősz van, 1960. szeptember. Kint süt a nap, a színpadon délelőtt is égnek a tompa fényű lámpák. Kint, bent szürke a világ. És Ruttkai Éva óriási és tündöklő kalapja - óceánjáró a patakban - lassan úszik át a színpadon. Mi meg állunk, bámulunk.

Es ballagunk a Pannónia utca túlsó oldalára, a raktárba, hogy becipeljük a színpadra az esti elő-adás díszleteit. *Idegen partok előtt:* magyar tengerészek 1956-ban távoli vizeken aggódnak, nagyon gondterheltek, de végül minden jóra fordul, éljen a forradalmi munkás-paraszt kormány. Egyszerű kis darab volt, hazug és üres, szabad idejében a főrendező felesége bütykölte össze, lehet, hogy meggyőződésből, mindenesetre pénzért. Irdatlan nagy díszletet tervezett az elő-adáshoz Upor Tibor, egy egész hajót kellett a színpadon felépítenünk. Vagy négyezer darabból kalapáltuk össze a forgó monstrumot. De - melós szemmel nézve - jó kis előadás volt, ha egyszer állta díszlet, a színpadmester forgatta a színpadot, mi meg mehettünk tízig Isten hírivel. Mentünk is.

Abban az évben minden este, hattól tízig a színpadon voltam: ha kész voltam a munkámmal, segítettem a bútorosoknak, aztán a kellékesnek, aztán az ügyelő mellett lábatlankodtam vagy statisztáltam. Faltam a színházat. Minden előadás minden mozzanatát ismertem, szükség esetén súgópéldánynak is használható voltam. Az *Idegen partok* előtt azonban örök titok maradt számomra. A Katona József utcában lakott diákkori szerelmem. Negyed nyolctól háromnegyed tízig nála töltöttem - természetesen a színpadmester tudta nélkül - azokat az estéket, amikor ezt a bágyadt politikai reklámszöveget „nyomták" a színészek a Vígszínház jobb időket megélt színpadán.

Ritkán játszották a darabot, hamar lekerült a műsorrendről.

Nem csak nekem volt jó ízlésem Budapesten.

Az 1957 tavaszán bemutatott s fergeteges sikerrel játszott Molnár Ferenc-mű, *A hattyú* díszlete viszont még 1960 őszén is ott árválkodott a Pannónia utcai raktár hátsó zugában, jóllehet már két éve nem került színre a darab. Öreg díszítők regéltek a hajdan híres előadásról. Merthogy 1957 tavaszán - olyan *átmeneti* világ volt akkoriban! - felsőbb szervek még engedélyezték A *hattyú* bemutatóját. Ám elmúlt egy év, siker ide, siker oda, 1958-ban le kellett venni a darabot a műsorról. De a színházban, úgy látszik, mindenki abban reménykedett: fel lehet még újítani az elő-adást. A színpadmester időnként rámutatott né-hány öreg díszletdarabra, azt vigyék ki a városligeti raktárba, azt bontsák szét! Kellett a hely, az anyag. De *A hattyú* díszlete évekig megúszta a bontást. Mindenki várt, hátha újra színpadra kerül - kerülhet! - *A hattyú.* Később a városligeti raktárban porosodtak A hattyú-darabok, utóbb a vidéki raktárban. Aztán egyszer jött a parancs: bontani. Pálos György megkért: menekítsünk meg legalább egy ajtókilincset, s hozzuk el neki. (Nem emlékszem, mi történt, de két évtized múlva Ruttkai Éva fiók mélyéről előkotort egy cirádás sárgaréz kilincset, forgatta, nézegette, visszacsomagolta, elrakta. Megvan ma is.)

Akkor, 1960 őszén, 1961 tavaszán természetesen én azt hittem: egy színházi előadásról van szó, amelyet valamiért már nem játszanak, de valamiért sokan gondolnak vissza az emlékezetes sikerre. (Az öreg díszítők is, bár mindig hozzátették: majd' megszakadtak a nyolcméteres falakkal, amikor a szünetben ki-be rohangáltak!)

Csak jóval később értettem meg: *A hattyú*-előadás 1957 tavaszán a szabadságharc maradéka volt, 1956 után a maradék remény. Aztán az előadást leparancsolták a színpadról 1958-ban, s a raktárban porosodó, őrizgetett díszlet színjátékos mementó volt, rejtett, rejtegetett, titkos színház: a Vígszínházban mindenki arról regélt, volt egyszer, nem is olyan régen, egy gyönyörű, felejthetetlen, igazi előadás. Milyen kár, hogy már nem az a darab van műsoron. S szomorú: már remény sincs a felújításra.

Én, zöldfülű, azt hittem akkor: szerepeiket, sikerüket siratják a színészek.

Készültünk az új bemutatóra. Rengeteg szereplő, nagy színészek apró szerepekben, függönyök, kellékek, rengeteg bútor, minden rikítóan színes és ízléstelen. Majakovszkij: Poloska.

Három nappal a bemutató előtt a díszlet fele sincs kész. Izgulok. Péntek este premier - életem első bemutatója! -, és kedd reggel a főnök úrtól azt az eligazítást kapom: *Itt, középen* lesz

Ruttkai Éva és Pálos György A hattyúban (MTI-fotó)

egy kisebb forgószínpad, maga *azt fogja kézzel forgatni,* előadás *alatt végig a színpadon* lesz, takarásban.

Na jó, de hol a forgószínpad, amit nekem forgatni kell?

- *Mit izgul, még csak kedd van, péntekre elkészül* - nyugtatnak az öregek.

Tanulom a színházat. Itt minden mindig az utolsó pillanatban készül el tehát! Kedden még nem kell izgulni, ha nincs kész az egyik forgószínpad. Majd elkészül. Csütörtök reggel valóban kész a színpad, a főpróbán majdnem minden működik. A többit éjszaka gyakoroljuk. Igy aztán pénteken, a bemutatón csak egyszer indítom el rossz irányba a forgót, de hamar észbekapok, javítok. Benkő Gyula - aki alatt váratlanul megmozdul a föld, azaz a színpad - foga közt ingerülten odamorog valamit. A szöveg pontos idézésétől eltekintek, mert nem volt szalonképes a kifejezés, csupán egy szóra emlékszem, amely tűri a nyomdafestéket: orosz; a szünetben mindenesetre tisztáztam Benkő művész úrral, hogy rokonaim között sincsenek szovjet állampolgárok, hülyeségem ebben az esetben egyszerű magyar hülyeségnek tekinthető! Illetve, hát, ugye, az utolsó pillanatban készült el a díszlet, de háta színházban mindig, minden az utolsó pillanatban készül el.

Később, sokkal később jöttem rá: 1960-ban a Vígszínházban a színház alapvető, meghatározó minőségének hittem, hogy mindig, minden csak az utolsó pillanatban készül el, holott a rendszer jellemzője volt, hogy csak az utolsó pillanatban készült el mindig valami, s a határidőre elkészült valamit nevezték mindennek. Ez volt a szocializmus realitása.

A Poloska bemutatóján a forgó forgott, de az előadás nem készült el. Valami zavaros félálomban zajlott a színjáték, mindenki tette a dolgát, de mintha senki nem értette volna, miről szól ez az egész, és egyáltalán, miért kellett ezt a hülyeséget bemutatni. Egyszer az utolsó pillanatban vettem észre, hogy a színpadról hiányzik egy szék. Szabó Ernő kedvesen, mélabúsan rám nézett s csak annyit mondott: *Nem baj, kisfiam, ennek az előadásnak* nem árt!

Nem ártott.

De azért volt ennek a színjátéknak egy számomra roppant emlékezetes pillanata. Egyszer kezdés előtt bejött a főszerepet - emlékezetem szerint: méla undorral - játszó Benkő Gyula a színpadra, kilesett a lyukon, visszafordult, döbbenten körülnézett, s közölte a társulattal: *Fegyveresek ülnek a* nézőtéren. Csupa katona. *Kiskatona.* Minden előadás előtt kilesett a lyukon, de a szöveget nehéz volt variálni. Mindig kiskatonák ültek a nézőtéren. Néha tűzoltók. Vagy rendőrök.

Szabó Ernő nem bírta ezt az egyhangúságot, egyszer Benkő Gyulát megelőzve ő lesett ki először, s diadalmasan közölte: *Gyerekek! Tizenkét civil ül a nézőtéren!* Benkő Gyula odaballagott a függönyhöz, kilesett ő is, majd visszafordult, fölényesen mosolyogva vállon veregette a mellette állót: *Nem volt kunszt megszámolni őket, ma nem jöttek* el a *kiskatonák!*

(Őrzöm a plakátokat: januárban még háromszor játszották a Poloskát, kétszer vasárnap es-te, de februárban már nem került színre a darab. Úgy látszik, a fegyveres testületek vezetői sem voltak rábírhatóak a szocialista kultúra és szín-házművészet ilyen mértékű támogatására!)

Furcsa világ volt akkoriban. Aki színész volt, nem mind lehetett színész. Szakács Miklós már nem ült börtönben, neki megengedték hogy újra a Vígszínház színpadára lépjen. Darvas Iván már szintén nem ült börtönben, de őt a hatalmasok még nem engedték a színház közelébe, a Vígszínházban arról pusmogtak, hogy egy maszek fröccsöntőnél melózik. Mensáros Lászlóról annyit tudtunk, hogy eltűnt a színpadról. Bárdy Györgyről azt tudtuk, hogy nem kifejezetten politikai okok miatt, de eltűnt a színpadról. (Bár ki tudja, mi és miért számított politikai indoknak egy színész eltiltásához 1958-ban?) Bárdy néha megjelent kopott ballonkabátjában a Vígszínházban, s megkérte Benkő Gyulát, előadás alatt adná kölcsön narancssárga Wartburgját. Vitte, hozta a kocsit, akkoriban még bőven akadt parkolóhely a Vígszínház oldalában.

Díszítő viszont mindenki lehetett. Politikai okokból például. Mint a Vígszínházban átmenetileg parkírozó Vitray Tamás az ötvenes évek végén. A valamikori filmsztár, Erdélyi Mici férje is itt trógerolt a Szent István körúton, mielőtt elment portásnak a Gellért Szállóba. 1960 őszén elegánsan nyitogatta a kocsiajtókat a bejárat előtt; egyszer láttam odalejteni hozzá fáradtan, kopottan, de csípőjét ringatva Erdélyi Micit. Rég volt.

Aztán voltak az érettségizett díszítők. Márton András (később színész, jelenleg Los Angelesben magyar konzul) vagy Tóth Béla (Benedikty Béla néven rádiórendező), akik távozásom után, 1961 őszén kerültek a Vígszínházba; tőlem is hallották: színházi embernek jó iskola alulról kezdeni a színházat. Nekem is korosabb barátom, Kő András (ma sport- és újságíró) adta át helyét a Vígszínházban, öltözőszekrényemet is tőle örököltem. Mi - érettségizettek - némiképp külön kaszt voltunk a színházban, átmeneti emberek. De volt olyan is, aki meghúzódni, elbújni jött a színház furcsa világába, és díszletmunkásként élvezte a színház legendafakasztó mindennapi életét. Schön - mindenki így hívta - például időnként jelentőségteljesen megjegyezte: Más*fél évet ültem ötvenhat után, azért vannak ki az idegeim. De bent is mindennap tornáztam, fek*vőtámasz, tartottam *a kondim.* Vékony, erős ember volt. Es hát ötvenhat után ült, az azért valami. Színészek néha úgy kínálták meg finomabb cigarettával, hogy az egész dobozt a kezében hagyták. A neki adott kölcsönt nem kérték vissza. Mellékmunka, jutalom, kedvezmény Schönnek mindig kijutott. Senki nem mondta, hogy azért mert... Dehát mindenki tudta: lehúzott a börtönben másfél évet ötvenhat után.

Már nem voltam a színházban, amikor egyszer az utcán Dezső úr kajánul elmesélte: Schön - felejtsük el a becsületes nevét - valóban ötvenhat *után* ült. 1958-ban lebukott egy betörésnél. Amikor a színházban ez kiderült, gyorsan odébbállt.

Ki tudja, kitől és hol kapta a következő potya cigarettát!

1961-ben is 1956 után voltunk.

(Még nincs vége)

PETER BROOK

AZ ÖRDÖG NEVE: UNALOM

NEGYEDIK RÉSZ

Amikor nemrégiben a televízió közvetítette a César-díjak átadási ünnepségét, talán önök is látták azt a filmrészletet, amelyben Jean Renoir így szólt egy színésznőhöz: „Michel Simontól azt tanultam - de ez volt Jouvet módszere is, sőt, bizonyára Moliére és Shakespeare is így dolgozott -, hogy az embernek minden előzetes koncepció nélkül kell megértenie a figuráját. Addig kell elismételni, méghozzá teljesen semlegesen, a szöveget, míg az belénk hatol, és sikerül szervesen, merőben személyes módon felfognunk." Ez kapcsolódik ahhoz, amiről tegnap a Bali-szigeteken használatos maszkokkal összefüggésben beszéltünk; ott is azt hangsúlyoztuk, hogy a maszkoknak át kell járniok egész valónkat...

A színház nem hadművelet

Jean Renoir elgondolása kitűnő, de mint minden elgondolás, szükségképpen csak részleges érvényű. Ismertem egy rendezőt, aki Csehov darabjait heteken át suttogva próbáltatta. A színészeknek nagyon halkan kellett olvasniok a szöveget, és nem volt szabad játszaniok; vagyis ily módon a szöveget összevissza kenték a vágyaikkal, hogy végre már mutathassanak valamit, játszhassanak, sőt élvezzék, hogy játszanak, s így a hetek múlásával a dráma mélyen beleivódott a színészek lelkébe. Csehov esetében ez a módszer jó eredményekhez vezethet, de ugyan-akkor rendkívül veszélyes is.

Egy más alkalommal megismerkedtem egy amerikai társulattal, amely egy Shakespeare-drámával turnézott. A színészek büszkén adtak számot munkamódszerükről: jugoszláviai vendégszereplésük alatt minden este sétára indultak az adott városban, és az utcákon azt ordították: „Lenni vagy nem lenni..." - méghozzá úgy, hogy közben nem gondoltak semmire. Így a végén őket is átjárta a szöveg. Meglehet, hogy részben őket terheli a felelősség a mostani jugoszláviai bajokért, mert bizonyára kárhozatos vibrációk maradtak a nyomukban! Ebben az esetben nyilvánvalóan az abszurditásig hajtottak egy módszert.

Valójában a két megközelítést kombinálni kel-lene. Ha foglalkozni kezdünk egy jelenettel, nagyon fontos, hogy felálljunk, játsszunk, rögtönözzünk, egyszóval dinamikusan, aktívan fedezzük fel magunknak a szöveget. Ami engem illet, tökéletesen érzéketlen vagyok azzal a német technikával szemben, amelynek hívei heteken át vitatkoznak egy asztal körül. Ennek az elmélet-nek a képviselői azt állítják, hogy amíg rá nem találtak az előadás intellektuális sémájára, addig nem szabad felállni, mert munka közben csak sötétben tapogatóznak. Ez az alapelv minden bizonnyal remekül illik egy hadművelethez, mondjuk, a „Sivatagi viharhoz"; Schwarzkopf tábornok bizonyára kiválóan végezte el ezt a munkát, ami-kor szövetségeseit egy asztal köré gyűjtötte, s csak ezután indította meg a páncélosokat a Kuvait elleni rohamra - de háta színház mégiscsak más tészta...

Intuíció és elemzés

Térjünk vissza egy percre ahhoz, amivel szünet előtt foglalkoztunk. A műkedvelő és a hivatásos színész között már az első ételágazásnál jelentkezik egy igen erős és világos különbség. Az ének, a tánc, az akrobatika esetében a különbség nyilvánvaló, mert itt a technika rögtön szembeötik; az énekes vagy hamisan énekel, vagy sem. A színészi játékot illetően éppily világos a különbség, éppily magasak az igények, csak éppen szinte lehetetlen pontosan meghatározni a hatás tényezőit. Többnyire észrevesszük, ha valami nem stimmel, de hogy milyen tényezőkön múlik ez a hatás, ez olyan összetett, és bonyolult dolog, hogy nagyon nehéz pontosan megjelölni. Ha két szereplő kapcsolatának a mélyére akarunk hatolni, az analitikus katonai módszer csütörtököt mond. Ezzel a módszerrel a problémák-nak csak a „látható" részéhez férhetünk hozzá, de mindaz, ami ez alatt, a homályban rejtőzik, megközelíthetetlen marad. Ezért ebben az esetben kénytelenek vagyunk egyszerre több technikát latba vetni.

Ami engem illet, én nagyon szeretek ugyanazon a napon látszólag ellentmondó dolgokat csinálni. Először jönnek a felkészítő gyakorlatok: ezekre nap mint nap éppolyan szükség van, mint ahogy kezünket is mindennap kell gondozni. Aztán a darabbal foglalkozunk, de csak úgy, vaktában, minden előzetes elképzelés nélkül; és a végén jön a harmadik szakasz, a racionális elemzése, amikor tisztázzuk, mit is csináltunk eddig.

Ez a tisztázás azonban csak akkor válik igazán jelentőssé, ha szervesen együtt jár az ösztönös megértéssel. Azért gyűlölöm úgy az asztal körüli munkát, mert ilyenkor az elemzésnek, az intellektuális aktusnak sokkal nagyobb jelentőséget tulajdonítanak, mint az intuíció szerszámának - holott ez a szerszám sokkal finomabb, és sokkal mélyebbre hatol, mint az elemzés. Persze itt megjegyzendő, hogy önmagában az intuíció s éppoly veszélyes lehet, és ahhoz a paradoxonhoz vezethet, amelyet sok színész használ előszeretettel: „Ha érzem, akkor biztosan jó is!" - márpedig ezek a színészek legtöbbször tévedésben vannak. Hiszen épp ez indokolja a rendező létezését; ezért van szükség olyasvalakire, aki továbblát, mint a színész: az ő kritikus - de nem ítélkező - tekintete teszi lehetővé, hogy a színész tovább haladhasson. No persze, tévedni a rendező is tévedhet!

Ha egy darabon dolgozva súlyos problémákba ütközünk, egyszerre van szükségünk intuícióra és reflexióra; egyiket sem nélkülözhetjük. Próbáljuk meg nagyon gyorsan átgondolni ezeket a kérdéseket A *vihar* egyik nagyon nehéz szakasza kapcsán. Nos, kinek van bátorsága felolvas-ni a szöveget?

(Az egyik női résztvevő feláll, és *magához ve-*szi a szöveget)

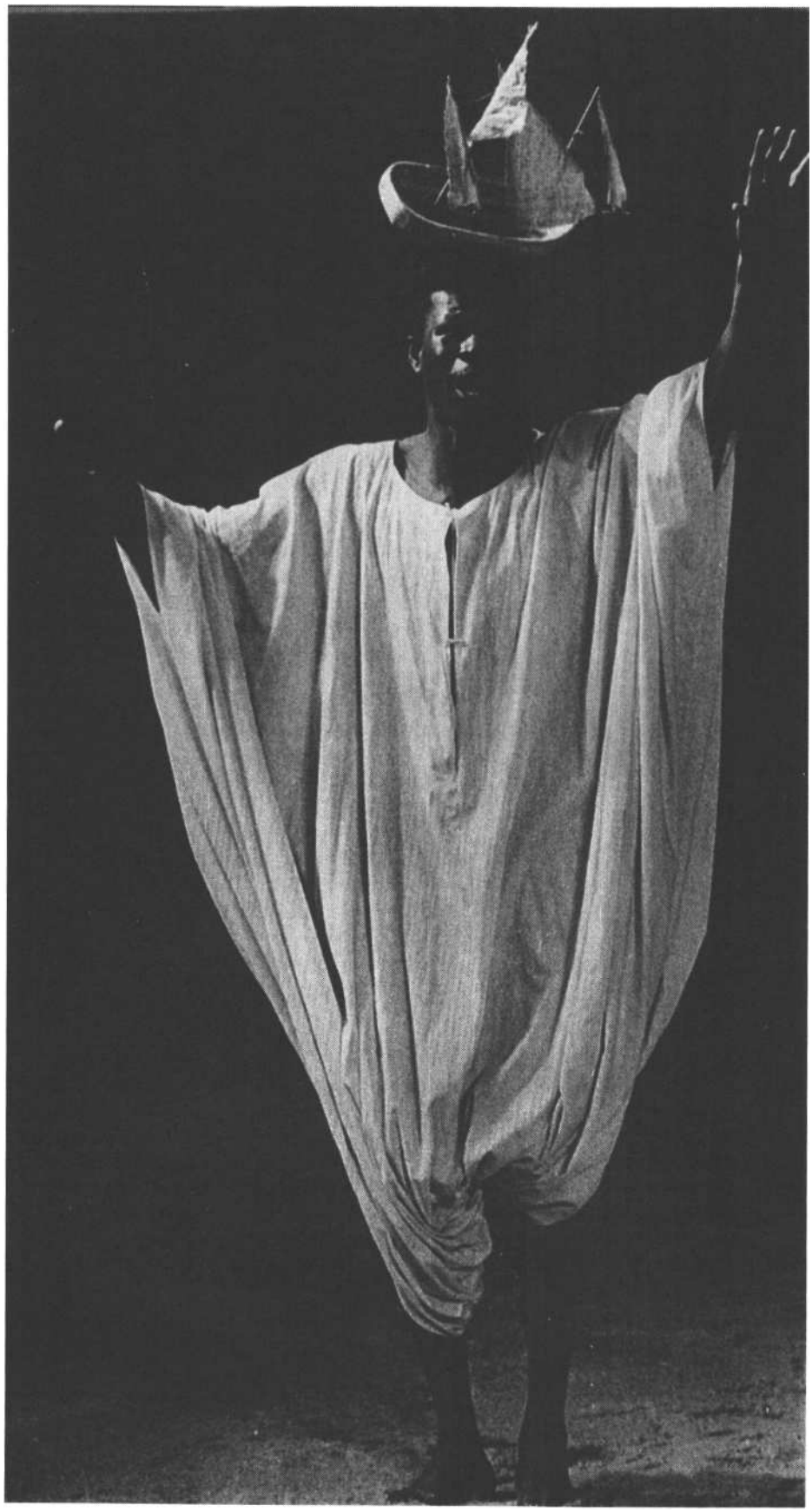
PROSPERO

Aggódva nézed arcomat, fiam,
Minthogyha bajtól félnél: légy nyugodt.
Már ünnepünknek vége. E színészek
Szellemek voltak, mondtam, szellemek,
S a légbe tűntek, lenge légbe tűntek: És mint e látás páraváza, majdan A felhősipkás tornyok, büszke várak, Szent templomok, s e nagy golyó maga, S vele minden lakósa, szertefoszlik, S mint e ködpompa tűnt anyagtalan, Nyomot, romot se hágy. Olyan szövetből Vagyunk, mint álmaink, s kis életünk Álomba van kerítve. - Ó, fiam, Zavart vagyok, zavart ma vén velőm; Bocsásd meg ezt a beteg gyengeséget. Ha tetszik, menjetek tanyámba vissza, S pihenjetek: én egyet fordulok, Hogy csillapodjam.

(Babits Mihály fordítása)

Hagyomány és természetesség

Látják, milyen hihetetlenül sűrű és bonyolult szöveg ez. Mi az első parancs? A színésznek, amikor ezt a részt eljátssza, azt a benyomást kell keltenie, hogy ez a beszédmód természetes. Ha ilyen óriásról van szó, mint Shakespeare, tökéletes félreértés lenne azt hinni, hogy utolsó darabjánál egyszer csak azt mondta volna magának: „Na, jó, most pedig elég volt a színházból, most nekiállok, és irodalmat gyártok - ti pedig helyezkedjetek el kényelmesen a karosszékben, mert én Shakespeare-verset mondok nektek!" Ezt persze tréfásan mondom, de ama is élő viktoriánus hagyomány Angliában sokáig úgy tartotta, hogy Shakespeare vett ürügynek egy butácska



kis bonyodalmat, hogy ebből kiindulva „irodalmat csináljon"; és az irodalom hívei mintha borkóstolóra mentek volna: átugrották a bonyodalom csacsiságait, hogy időnként hörpintsenek egyet a gyönyörű versekből. Ilyen élvezni való részlet volt az is, amit az imént hallottak, s a korabeli nagy színészek a maguk szépséges hangján hagyták zengeni e sorok költői valőrjét. Nos, ez az elképzelés merő abszurdum.

Másfelől azonban a modern színész, mintegy reakcióképpen, teljesen tehetetlenül álla szöveg előtt, és azt gondolja: „Ha az, ami itt elhangzik, valóban a figurát fejezi ki, akkor ez a szöveg realista, tehát hogy meggyőzően hasson, úgy kell előadnom, mint valamilyen természetes replikát egy beszélgetésben." Csakhogy ez lehetetlen; kivéve talán az első mondatot. Ismételjék csak meg:

Aggódva nézed arcomat, fiam,

Minthogyha bajtól félnél: légy nyugodt.

„Légy nyugodt." Itt valóban egy ember szól egy másik emberhez: „Hát neked mi bajod van? Nyugodj már meg!" Ez egyszerű, életszagú mondat, és ha a színész automatikusan ünnepélyes, „shakespeare-i" hangütést használ, a szöveg nevetségessé válik. Hogyan is kezdődik az utolsó mondat?

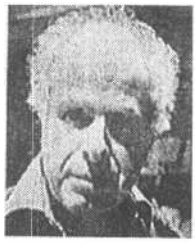
Ó, fiam, zavart vagyok...

Ez is jellegzetesen hétköznapi mondat, ezerféleképpen lehet elmondani, de mindenképpen a normális skáláján belül foglal helyet, akár tegnapi gyakorlatunkban az „üdvözlöm". „Ó, fiam, zavart vagyok..." - ezt sem lehet ünnepélyesen előadni, anélkül, hogy a szöveg ne válnék nevetségessé.

A két legvilágosabb mozzanatot emeltük ki; ezeket könnyű értelmezni, mert a mondatok mindennapi kapcsolatokat tükröznek. Mármost egy lényeges kérdés: vajon elmondhatta volna-e Shakespeare a többit is ugyanezen a hangon? De elég lenne saját szöveget rögtönözni ugyan-erre a tartalomra, vagyis eltűnődni az életen, az illúzión, a halálon, és máris kiderülne, hogy tíz-szer annyi szóra van szükségünk.

Tegnap arról beszéltünk, hogy a színház az élet, az igazság koncentrátuma, és ez különbözteti meg attól, ami nem színház. Nos, láthatjuk, hogy a nagy író művészetének épp ez a lényege: bonyolult úton-módon képes rá, hogy ezeket a dolgokat nagyon tömören fejezze ki. „Olyan szövetből vagyunk, mint álmaink, s kis életünk álomba van kerítve." Ebben a mondatban nagyon erősen rezonál minden szó, mert Shakespeare a maga zseniális módján megtalálta a legökonomikusabb módját, hogy kimondja, ami a darab és a figura megértéséhez nélkülözhetetlen.

Bakary Sangaré (Ariel)



Feledkezzünk most meg a szerzőről, és azt látjuk: maga a figura, vagyis Prospero kénytelen rá, hogy belső szükségszerűségből megtalálja és kimondja ezeket a szavakat. De vajon miért? Prospero előtt ott áll egy aggodalmas, gondterhelt fiatalember. Miért kell kitalálnia, megtalálnia ezeket a szavakat, miért szükséges ez a szakasz? A szerepet alakító színész feltétlenül szembekerül ezzel a kérdéssel, és helyzete egészen más lesz, mint azé a színészé, aki azt hiszi: az ő dolga az, hogy szolgálja a költőt. Ami színészünk sokkal mélyebben értelmezi ezt a szolgálatot, és sokkal messzebbre hatol: ő azt akarja megérteni, hogy a figurának az adott pillanatban miért kell mintegy megszülnie ezeket a szavakat.

Olvassuk a szöveget!

Ehhez kettős akció szükséges. Egyfelől próbák hosszú során át meg kell értenünk a figurát. Ebben sokféle tapasztalat lehet segítségünkre: meg kell ismerkednünk az egész darabbal, a darab kontextusával, a szöveggel, amely minden előadáson más megvilágításba kerül, segítségül kell hívnunk a darab ébresztette gondolatokat, és így tovább. De ami a lényeg: bármily sokat meríthetünk is ezekből a periferikus kérdésekből, ne érjük be velük. Mindenekelőtt azt kell néznünk, ami írva van, s tekintetünket egyaránt vezéreljék a gondolatok és a szöveg zenéje. Jean-Claude Carriére rímtelen alexandrinust használt, ami kiválóan megfelel Shakespeare tízszótagos szabad versének. Ha olvasáskor tiszteletben tartjuk a formát, maga a forma is sok mindent sugallhat. Felolvasná az első mondatot?

(Szaggatott felolvasás.)

Aggódva nézed... arcomat... fiam...

Kétszer is elvágta a mondatot - ez sok. Az első lépés mindig az, hogy tiszteletben tartjuk, ami írva van; itt pedig egyetlen mondatról van szó. Később kerülhet sor arra, hogy felmerüljön a tagolás parancsoló szükségszerűsége.

(A felolvasás folytatódik.)

Aggódva nézed arcomat, fiam,
Minthogyha bajtól félnél...

A „Minthogyha bajtól félnél" nem tartozik ugyanahhoz a mondathoz. Alexandrinus ugyan, de nem azért született, mert a költő mindenáron alexandrinust akart komponálni; épp ellenkezőleg. A tartalom, melyet ki akar fejezni, az „aggódva" szóhoz kapcsolódik; ezt a szót kell megrezegtetni. Olvassa csak újra: „Minthogyha bajtól félnél".

Minthogyha bajtól félnél... (Comme par le chagrin)

Próbálja kiélvezni a „baj" (chagrin) szó kifinomult szépségét.

Minthogyha bajtól félnél...

Nem holmi elvont szépség ez; sajátosan kapcsolja össze a szót és az érzést. Jean-Claude Carriére kitűnően reprodukálta a shakespeare-i gondolatmenetet, amikor a „chagrin" szót választotta, mert ez a szó rezonál a „comme le" c-jére és m-jére. A „comme par le chagrin" hangzásban megfelel egy gyengéd mozdulatnak, minta balettben egy bizonyos kézmozdulat vagy az operában egy lefelé hajló frázis. Mára mondat puszta zeneiségéből is kitűnik, miért éppen ezt a formát öltötte; nem a muzsika, nem a szépség kedvéért, hanem azért, hogy az emberi kapcsolat verbális formába öltözzék. Olvassa el ezt az első mondatot úgy, hogy érzi és érzékelteti ezt a kis tagolást - a parányi szünetet a „Minthogyha bajtól félnél" előtt.

Aggódva nézed arcomat, fiam

Minthogyha bajtól félnél.

Helyes; csak arra ügyeljenek, nehogy valamilyen poétikus vagy ünnepélyes hangvétel csapdájába essenek. A struktúra nem természetes, de a hangvételnek oly természetesnek kell lennie, hogy valamennyien elhiggyük: általában így szokás megszólítani egy fiatalembert.

Nézzük tovább.

..... E színészek
Szellemek voltak, mondtam, szellemek,
S a légbe tűntek, lenge légbe tűntek:
És mint e látás páraváza...

Itt a szöveg valami nagyon komplex dolgot akar kifejezni. „E színészek szellemek voltak, mondtam, szellemek..." - ez a bevezetés, de már utána az, hogy „a légbe tűntek, lenge légbe tűntek", az illúziónak, a dolgok anyagtalanságának nagyszabású témáját húzza alá. A „lenge (léger) lég" nem üres fecsegés. Igaz, a lég mindig lenge, ez éppoly természetes, mint az, hogy a tér mindig üres. De ez a szóhasználat itt tudatos, és az okát a továbbiakban kell megkeresnünk.

..... E színészek
Szellemek voltak, mondtam, szellemek,
S a légbe tűntek, lenge légbe tűntek...

Figyeljék meg: Prospero szavai közül a legfontosabb minőséget a „szellem" szó képviseli. Prospero számára a „szellem" hozzátartozik az élethez; eleven, minden napot és minden éjszakát betöltő valóság. A mi számunkra a „szellem" nem szükségképpen konkrétfogalom, de a figura számára feltétlenül az. Tehát semmiképpen sem szabad e szó értékét úgy leszállítani, ahogy ön tette az imént.

S a légbe tűntek, lenge légbe tűntek:
És mint...

Ez úgy van megírva, hogy nem lehet folyamatosan elmondani. A további munka során ezernyi dolgot ki lehet próbálni, de az elején, amikor először kezdünk foglalkozni a szöveggel, nagyon szigorúan tiszteletben kell tartani a struktúráját, mert itt soha semmi nem öncélú. Ez az alexandrinus nem implikál automatikusan folyamatosságot. Shakespeare egész életművére igaz, hogy amikor egy mondat abbamarad, és új mondat kezdődik, mintegy új impulzus lép működésbe. És ha a szöveget birtokba akarjuk venni, a legkisebb törésre is tekintettel kell lennünk, még akkor is, ha később jogunkban áll megfeledkezni róla.

És mint e látás páraváza, majdan
A felhősipkás tornyok...

A szabályok itt ismét változnak. A cezúra rendkívül fontos, egyszerűen azért, mert az érzelmi-intuitív szintről itt lépünk át egy tisztább gondolati szintre. A „látás" (vision) szó hamisítatlan filozófiai dimenziót hordoz, és ha túl gyorsan ugrunk fejest a „páravázba" (support sans racine), az egész érthetetlenné válik.

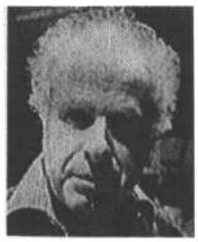
És mint e látás páraváza, majdan
A felhősipkás tornyok, büszke várak,
Szent templomok, s e nagy golyó maga,
S vele minden lakósa, szertefoszlik, S
mint e ködpompa tűnt anyagtalan,
Nyomot, romot se hágy...

Azonosuljunk a szereplővel

Ha azonosulni akarunk azzal a Prosperóval, aki ezt a fenséges, különleges gondolatot rögtönzi, meg kell értenünk, merre tart ez a gondolatmenet. A „mint e látás" után nem lehet szünetet tartani, egyébként igen jó gyakorlat, ha minden alkalommal feltesszük magunknak a kérdést: „Tarthatunk-e ez után szünetet?" A „lenge lég" után megállhatunk, de vajon tarthatunk-e szünetet az „e látás páraváza" után? Nem - mert ez a három szó olyasmit idéz fel, amit önmagában nem képes felidézni. Ha Prospero a valóságban rögtönözné e szöveget, egy beszélgetés közepette, a szegény Ferdinand figyelmesen, de kissé értetlenül, megzavarodottan nézne rá, Prospero pedig kénytelen volna folytatni, hogy elmagyarázza, mit is jelent az a bizonyos „páraváz", és katalógusszerűen felsorolja a „felhősipkás tornyokat" és így tovább.

A felhősipkás tornyok, büszke várak...

Nem, ez nem jó! Miért nyeli le a szavakat? Próbáljon meg képről képre haladni. Ne hagyja, hogy elbűvölje a szavak varázsa, hanem iparkodjék nagyon világosan megidézni minden egyes képet. Prospero nagyon pontosan vá-



A vihar, 1990

lasztja meg őket: „felhősipkás toronyról" beszél, „büszke várról", „szent templomról", s ez a sor folyamatosan bővül, mígnem eljut a Föld képéig, az emberi benyomások totalitásáig. Érzi ezt a fokozatos felfelé törést? Olvassa el újra szép nyugodtan.

A felhősipkás tornyok...

Ez most, asszonyom, túl óvatosra, túl lassúra sikerült. Keresse meg azt a ritmust, amely természetesen következik a mondatból. Ne „szavaljon", ne a közönségnek akarja bemutatni a mondatot; nem az a dolga, hogy „irodalmi" bemutatót tartson. Próbálja mindezt félresöpörni, és mond-ja ki nyíltan, teljes elkötelezettséggel azt, hogy „felhősipkás tornyok" - mert pontosan ezt akar-ja és ennyit akar mondani, a maga módján.

...felhősipkás tornyok, büszke várak,
Szent templomok...

Vigyázat, most meg már vágtat! Itt konkrét dolgokról van szó; hallgatóinak meg kell érteniök, hogy ezek a képek nem azonosak. Ha volna köztünk egy kínai, aki egy szót sem ért franciául, azt hinné, ön háromszor egymásután beszél „felhősipkás toronyról". Torony, palota, templom - ezek valahol különböznek egymástól; és ezt akkor adhatja vissza, ha hagyja, hogy a mondatban eleve benne rejlő különbség vezérelje. Ön pedig ehelyett eltorlaszolta a különbség érvényesülését. Pedig nincs is más dolga: elébe kell, hogy menjen a különbségnek. Próbálja meg úgy, hogy három különböző személyhez szól, meglátja, ez majd segít.

...felhősipkás tornyok...
Büszke várak... Szent
templomok...

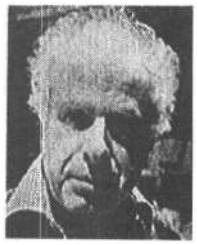
Látják, mindebben nincs semmi öncélúság; egyszerűen arról van szó, hogy így gyúrhatunk, így tehetünk hajlékonnyá egy kezdetben rideg, ellenálló szöveget. Figyeljék meg: „A felhősipkás tornyok, büszke várak, szent templomok" mind megannyi igen kurta kép; utánuk következik egy tágasabb elem, amelynek kifejezése is terjedelmesebb: „s e nagy golyó maga..."

..... s e nagy golyó maga,
S vele minden lakósa...

(...et le vaste globe lui-méme, et tout, oui tout ce qui peut hériter de lui...)

Az elvont gondolat csúcspontján

Belső improvizációjának végére érve Prospero nem érheti be a „nagy golyóval"; hozzá kell tennie még az „és mindent" (et tout) is. Nagyon jel-



legzetes shakespeare-i fogás ez: amikor a szereplő elérkezik az elvont gondolat csúcspontjára, „a nagy golyóhoz", még hozzátesz valami apróságot, hogy az egész természetesnek hasson. A „s vele minden lakósa" azért van ott, hogy előkészítse a zuhanást. Mert ezután egy igen egyszerű mondat következik:

S mint e ködpompa tűnt anyagtalan...

(Et comme ce spectacle immatériel s'est effacé...)

Úgy van! Az „anyagtalan ködpompa" (azaz színjáték, mivel a „spectacle" szó színjátékot is jelent - Sz. J.) - ez a két szó, amelyet egyetlen szó, tudniillik a „spectacle" maga is kifejezhetne - megdöbbenti a Prospero szavait hallgató fiatalembert. Bizony, ezt a két szót ritkán halljuk így együtt. Lám, mi is órák óta beszélgetünk itt a színjátékról, és még senki sem tette hozzá az „anyagtalan" jelzőt; nincs rá szükség, hogy ezt mesterségesen még alá is húzzuk. Olvassa csak a következő mondatot!

Nyomot, romot se hágy...

(„Il ne laisse pas une trainée de brume" - azaz „köduszályt sem hagy maga után")

Végighaladtunk egy gondolatsoron, és minden ebbe torkollik, ebbe a titokzatosan világos és homályos mondatba, amelyet ha intellektuálisan akarunk megközelíteni, semmivé foszlik. Prospero beszélt a világ totalitásáról, az emberi tapasztalatról, az emberi életről, és akkor egyszer csak megjelenik egy kurta kis mondat - „nyomot, romot se hágy", hogy ellensúlyt alkosson a megelőző gyönyörű képekhez. Ha ez a mondat súlyos, magyarázó hangsúlyt kapna, már nem lenne többé kontrasztban a „szent templomokkal", tehát elevennek, de könnyednek kell hatnia.

Bármelyik shakespeare-i tirádával foglalkozzék is a színész, soha nincs könnyű dolga, mert a figura sosem mondja végig a mondanivalóját. Lám, mi is eljutottunk idáig, és Prospero még nem mondott el mindent, amit mondani akart. Ő a saját konklúziójához akar eljutni, azt akarja, hogy Ferdinand is megértse a folytatást:

..... Olyan szövetből
Vagyunk, mint álmaink, s kis életünk
Álomba van kerítve .....

A megértés útja az érzésen át visz

Hiába készült a színész hetek óta Prospero szerepére, nem kívánhatjuk tőle, hogy ezeket a sorokat rögtön el tudja mondani. Amíg idáig eljut, ezer és ezer dolgot kell megértenie és megérezni hogy, végül úgy tudjon kimondani egy látszatra tetszetős, költői mondatot, mint legmélyebb meggyőződésének egyetlen lehetséges kifejezését.

Amit itt Prospero mond, azt egész életéből szűrte le alapvető tanításként, és ezt akarja most átadni Ferdinandnak. Ha a színész megtalálja a megfelelő magatartást, akkor a mondat természetesen hangzik majd, mert azt fejezi ki, amit Prospero mondani akar, és semmi mást. Ha nem tudja ezt megoldani, akkor lesz belőle egy szép, antológiába illő verssor, mi pedig ismét térdig gázolunk a siralmas és elviselhetetlen polgári szín-játszásban.

Nem állítom, hogy a színész mindennap eljuthat idáig, de acél mégiscsak az a pillanat, amely-ben, divatokon, stílusokon, folyton változó regisztereken túl az elhangzó szavak mögött természetes valóság rejlik.

A színész akkor juthat el idáig, ha sikerült rátalálnia a megfelelő viszonyra a keresés szabadsága és a papírra rögzített forma szigora között. Ez a forma nem jelöli ki a tolmácsolás, a játék út-ját, egyszerűen csak segít a megértésben.

Ha most nekiállnának, és még egyszer végigcsinálnánk azt, amit eddig kipróbáltunk, legjobb esetben is csak iskolai feladat lenne belőle, de nem játék. Új formához kell eljutni: a színészi játékhoz, s ez attól függ, mennyire érti meg a színész általában a darabot. Ez a megértés születik meg fokozatosan a próbák során...

Gyomlálás

Az imént elemzett szövegben rejlik egy csapda, amelyet a próbák alatt fedeztünk fel, hogy tudniillik azt hisszük: szomorú szövegről van szó, lé-vén, hogy a mondatok zenéje látszólag gyászindulóra emlékeztet, s a végén arról van szó, hogy egy napon minden szertefoszlik. „Nyomot, romot se hágy. Olyan szövetből / Vagyunk, mint álmaink, s kis életünk / Álomba van kerítve." Olyan igéző ez a szöveg, hogy nem egyszer hallottam rendkívül deprimáló modorban előadva. Márpedig Prospero és Ferdinand viszonyában ez a részlet egyszerűen annyit jelent, hogy minden elmúlik, de azért még nem kell sírni.

A rendező szerepe ilyenkor nem abban áll, hogy megmondja a színésznek, hogyan játsszon; az a dolga, hogy megteremtse az üres teret, s eltakarítson onnan minden akadályt. A rendező úgy dolgozik, mint a kertész: kiirtja a gyomot, hogy aztán a színész heteken keresztül keresse a titkos, föld alatti kapcsolatokat e szakasz, illetve a darab eleje, közepe és vége között, mígnem egy szép napon, a közönséggel együtt, valóban rájön, miért mondja azt, amit mond. És ekkora ritmus és a forma pontossá és meggyőzővé válik, és nem lesz semmi köze ahhoz, amit egy szimpla asztali elemzés során netán megjövendöltek - és a dolog igazsága mindenkit magával ragad. Az asztali munka csak eszköz lehet a terület megtisztításához, hogy aztán szabadon működhessék a következő szerszám: az intuíció. Ám erre a tisztító gyomlálásra is múlhatatlanul szükség van, mert különben a színész vakon tapogatózva lát munkához, elfojtja az árnyalatokat, és nem hatol el az igazi értelemig.

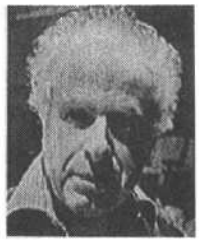
A technika az élet szolgálatában

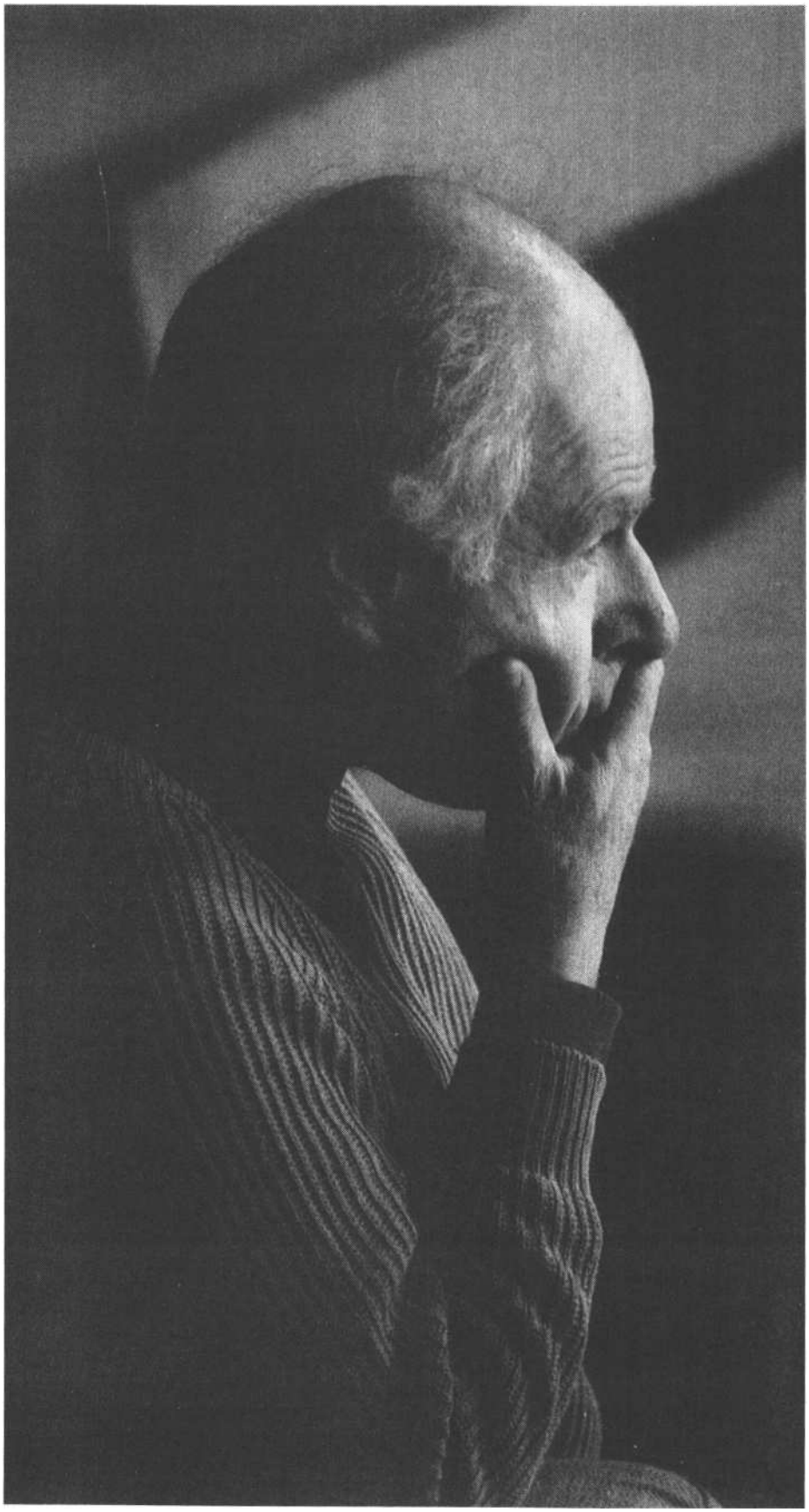
Figyeljék csak meg, hogy Shakespeare, miután mindezt leírta, visszavezeti a nézőt a rendes mindennapi élethez. Miután elhangzott ez a nagyon erős mondat: „Kis életünk álomba van kerítve", hozzáteszi: „Ó fiam, / Zavart vagyok..." A skála ismét változik, s azonnal visszatér a hétköznapi élet.

Ily módon ismét elgondolkodhatunk az amatőr és a profi közötti különbségről. Semmi kétség: mindezeket az elemeket az amatőr is megértheti, de ha lépést akarna tartani velük, úgy járna, minta hegedűs, akinek szupergyors váltásokat kellene visszaadnia, de hiányzik hozzá a szükséges technika és kézügyesség.

Ha mindezt belülről akarjuk megélni, abban a zónában, ahol a színészi képzelőerő és kreativitás elválaszthatatlanul összeforr a hanggal és a testtel, akkor bizony rendkívüli hajlékonysággal és mozgékonysággal kell rendelkeznünk, ez pedig nem adatik meg mindenkinek. Mindennek elsajátítása nagyrészt a technika elsajátításán múlik, de ez a technika azért van, hogy minden eleven, friss, rugalmas maradjon, és szolgálni tudjon egy célkitűzést. Az énekestől azt kívánják, hogy hangjával, ezzel a pontatlan eszközzel, valami pontos feladatot hajtson végre; a színész munkája ezzel szemben olyan eszközöket követel, amelyeket lehetetlen pontosan meghatározni; ám serkenthetik, táplálhatják őket azok a próbálkozások, amelyek végtelen skálájában itt néhány aspektust közösen megvizsgáltunk.

- Szeretnék még visszatérni a „szent színházra ". Ön olyan kísérleteket említett, amelyek a lehető legerősebb érzelmeket akarják közvetíteni a lehető legkevesebb eszközzel. Mondana még erről valamit?





Részlet és minőség

Erről akkor esett szó, amikor az imént megpróbáltunk a legapróbb kézmozdulatokon át eljutni a legfinomabb érzékenységig. Érdekes megfigyelni, hogy akár a mondat, a legcsekélyebb gesztus is lehet üres vagy telített. Kívánhatunk „jó napot" valakinek úgy, hogy sem a „jót", sem a „napot" nem gondoljuk komolyan, sőt, igazából még csak nem is szólunk ahhoz, akihez e szavakat intézzük. A kézfogás is lehet automatikus vagy őszinte... Utazásaink során nagyokat vitáztunk erről több antropológussal. Szerintük a mi kézfogásunk és az indiai, összekulcsolt kézzel való üdvözlés között „kulturális" különbség van. A színész szempontjából ez érdektelen. Mi tudjuk, hogy bármilyen mozdulat lehet képmutató vagy őszinte; akkor is meg tudjuk ítélni egy gesztus minőségét, ha nem a mi kultúránkhoz tartozik.

Bármilyen legyen a gesztus: a színésznek tudnia kell, hogyan ruházhatja fel igazi jelentéssel.

A minőség a részletben rejlik. A színész jelenlétének súlya, figyelmének, tekintetének minősége részben titokzatos jelenség - de csak részben! Nem teljesen független tudatosságától és elhatározásától. Ha sikerül önmagában bizonyos minőségű csendet teremtenie, akkor szert tehet erre a „jelenlétre". Az, amit szent vagy láthatatlan színháznak nevezünk, éppen ebből a csendből születhet meg; ebből kiindulva találhatjuk ki a legkülönfélébb gesztusokat. És ha ez megvan, akkor még egy eszkimó is megértheti, hogy egy indiai vagy afrikai gesztus vajon barátságos-e vagy agresszív. Ezen a módon bármilyen gesztus vagy hang tartalommal telítődhet. Minden a részleten, a minőségen múlik.

Sikerült válaszolnom a ma délelőtti kérdésekre?

Lám, most hallgatnak...

Tudjuk, hogy a bikaviadalokon a matador igazi művészete abban a hosszú folyamatban rejlik, amelynek végén mozdulatlanul néz szembe a bikával. Mi azonban nem akarunk tovább menni, egészen a halálos döfésig, tehát ezen a ponton abbahagyhatjuk - a közös csendben.

Vége

Fordította: Szántó Judit

Peter Brook (Volcsánszky Katalin felvétele)

JOHN OSBORNE

TONY RICHARDSONRÓL

1958 elején átjött Amerikába George Devine, hogy előadást tartson, és ez nagy megkönnyebbülés volt számomra. Tony, szokásához híven, nemcsak nappalait, de éjszakáit is betáblázta, és csak ritkán ért rá. Néha eljött velem színházba, de ritkán maradtunk ott a második részre is. A legtöbb rendezőhöz hasonlóan Tony is iszonyatosan rossz néző volt; kezdettől úgy izgett-mozgott székében, mint egy nyugtalan csikó, aztán hortyogni kezdett, s feje előre-hátra billent, majd hirtelen felriadt, és tovább rángatózott.

Vadul és szemrehányóan tudott unatkozni; úgy éreztem mellette magam, mint a rab, akiről a börtönőr le nem veszi szemét. - És te ezt élvezed? - sziszegett rám már öt perc után, s minél tovább tartott az előadás, annál felháborodottabb lett a kérdő hangsúly, hogy a szünet kezdetén dühtől lángolva förmedjen rám: - De most komolyan: te tényleg maradni akarsz? - Általában dehogyis akartam. Az utcára érve aztán többnyire motyogott valamit arról, hogy „találkozója van egy illetővel". - Ugye el leszel egyedül is? - kérdezte bizonytalanul, de mielőtt még kinyithattam volna a szám, már el is indult az ellenkező irányban. Csak hosszú idő múlva jöttem rá, hogy már jóval azelőtt, hogy elhelyezkedtünk volna a nézőtéren, ő könyörtelenül beosztotta az aznap esti programját.

Tony álnoksága oly kategorikus és egyértelmű volt, hogy barátait is, ellenfeleit is játszi könnyedséggel tudta megtéveszteni. Ösztönös és makulátlanul egyszerű érzéke volta megtévesztés stratégiájához. A legvakmerőbb csalástól sem riadt vissza, s így a legszimplább vállalkozások is titokzatos összeesküvés álarcában jelentek meg; az emberek pedig annyira féltek csúfondáros megjegyzéseitől, hogy inkább nem egyeztették tapasztalataikat. Tony rejtélyes ármányokra célzott, és diszkrét félretájékoztatásokkal szőtte sűrűbbre a hálót - és mindezzel a legharcedzettebb, legcinikusabb szellemet is tévútra tudta vezetni. Fantasztikus adottság volt ez, és még ha tréfás legendák felnagyították is, mindig akadt megfelelő számú készséges eunuch, aki kész volt akár saját érdekeit is feláldozni, abban a reményben, hogy kiérdemli Tony elégedett bólintását.

George és én először lehettünk együtt ráérősen és kötetlenül, és a lehetőséget kihasználva egybevetettük, amit egyikünk is, másikunk is Tony mellett megélt. Így derült ki, hogy mindketten kíméletlen manipuláció áldozatai lettünk: Tony mézes szavakkal ébresztette fel bennünk az egymás iránti gyanakvást. Szüntelen táplálta belénk a rejtett célzásokat és alkalmi figyelmeztetéseket, hogy elvesse köztünk a bizalmatlanság és az egymással szembeni kínos zavar magvait, addig-addig, míg sikerült, mint egy méntelep lakóit, külön-külön karámokban tartania ben nünket. Mi pedig alázatosan, inkább birkához, mint lóhoz illő bárgyú bizalommal engedelmeskedtünk az idomár utasításainak.

George nem tudta, hányadán áll velem, aki jóval fiatalabb voltam nála, én pedig természettől fogva félénk voltam. Tony e hajlamokból és tulajdonságokból kovácsolt fegyvert ellenünk. nehogy a bizalmasságnak vagy a meghittségnek az árnyéka is beférkőzzék kapcsolatunkba. És most, akár két szökött fegyenc, élvezettel cseréltünk anekdotákat, a Richardson-féle összeesküvés keretein belül töltött börtönidőnkről. Úgy pattogtak az utánozhatatlan, a legpihentebb agyat is megszégyenítő mondások, mint a szaloncukorpapírba csomagolt pukkanó bonbonok, és egyszer csak minden komikusabbá és kevésbé megalázóvá lett. - De ezt nehogy elmondd Johnnynak! Tudod, milyen; csak felizgatnád vele! -. Aztán George-nak egy szót se! Borzasztó érzékeny időszakban van; csak magadra haragítanád! - Vagyis: lapuljunk mind a ketten, és bízzuk a dolgot Richardsonra. Hogy miért? Mert ő, aki oly páratlanul eligazodik e két nehezen kezelhető és összebékíthetetlen személyiség rejtelmeiben, majd működőképes egyensúlyt alakít ki köztünk. Arról, hogy ezt kikérjük magunknak, szó sem lehetett. Az egyetlen orvosság az volt, hogy gúnyosan és harsányan nevessünk egyet magunkon.

A Lower Mallon, George dolgozószobájában találkoztam először Tonyval, és a rákövetkező hat év során valami egyre erősebb, ingerlő, titokzatos és megmagyarázhatatlan szeretet támadt bennem irányában; hasztalan is iparkodtam életre szólóan keserves tapasztalatok hatására felháborodva lefojtani és kiirtani magamból. Apránként kénytelen voltam elfogadni, hogy ez az érzés könyörtelen fantomként kerítette hatalmába szívemet, és bármily elszántan próbálom is elűzni, nyomai örökre belém rögződtek. És bármilyen mély lett is köztünk a csend, a fantom most, harminchat év múltán sem költözött ki belőlem.

Szűziesen szigorú szerelem ez, semmi köze ahhoz a szenvedélyes barátsághoz, amely George-hoz fűz. Vonzás és taszítás egyszerre, mintegy kölcsönös megállapodás alapján; hűvös és óvatos, és a tiszteletet, amely összetartja, semmiféle gúnyolódás vagy kiábrándulás nem mozdíthatja ki helyéből. Alkotói szenvedélyemet senki nem tudta oly izgatóan felszítani, mint Tony, mint ahogy erkölcsi érzékenységem sem sértette fel senki oly irgalmatlanul. De bármilyen szeszélyesen gonosz csínyt követett is el ellenem, a görnyedt testében ostorként csapkodó, fékezhetetlen bátorság nemcsak tiszteletet parancsolt és megrendített, de mindent egybevetve erkölcsileg gáncsolhatatlan is volt. Mindennek hozadékát nem aranybetűs feljegyzések, sokkal inkább sebhelyek rögzítik, és mégis: soha nem fogok megbánni egyetlen pillanatot sem, amelyet vele töltöttem, mint ahogy nem sajnálom azt a botrányos *mariage* blanc-ot sem, amely egymáshoz fűzött.

A Plays and Players 1992. februári számában közölte, a kiváló rendező halála alkalmából, ezt a részletet John Osborne 1991-ben megjelent, *Majdnem úriember című* önéletrajzából.
George Devine alapító igazgatója volt a Royal Court Theatre-nek, ahol Richardson az ötvenes évek végétől rendezőként, Osborne pedig házi szerzőként működött.

Fordította: *Szántó* Judit

Tony Richardson, Oscar Lewenstein, Margaret „Percy" Harris és John Osborne a Dühöngő ifjúság próbáján

THOMAS WÖRDEHOFF

SVÁJCNAK IS KÉNE EGY BERNHARD! BESZÉLGETÉS LUC BONDYVAL

- *Gyakran jár színházba?*

– Be kell vallanom: csak nagyon ritkán.

– *Miért?*

– Gyakran érzem magam a színházban kényelmetlenül. Ha viszont jó előadást látok, annál nincs számomra izgalmasabb élmény; akkor sem fog el ilyen erős érzelem, ha a múzeumban egy remekművet csodálok meg. Nemrég például láttam Peter Zadek Ivanov-rendezését. Abban mindent végigéltem: örömöt, eufóriát, sírást - ilyenkor a színház grandiózus, izgató és ihlető: behatol az idegekbe, az agyba, mindenhová. De ha ez nem következik be, akkor színházban ülni klausztrofóbiás élmény. Legszívesebben felugranék, nem találom a helyem, folyton nézem az órám, és lázadozom; közben pedig, klubtag létemre, mégsem szabad felállnom.

– *Vajon mi* lehet az *oka, hogy a* színház és az *unalom* egyre *feloldhatatlanabbul* tapad össze?

– Énszerintem ez nem mai jelenség. A színház nagyon különös művészet. Annyiféle elemmel dolgozik, és olyan nehéz ezeket tartalmasan és mégis könnyedén összeilleszteni. Szerintem kevés rendezőben van elég muzikalitás, és itt nemcsak az előadásra gondolok; a szöveg zeneiségét, a színészi játék zeneiségét is érezni kell, sőt, a nézői élmény fázisainak is megvan a maguk dallama. A nézőtéren ülve sokat szoktam szenvedni a fölöslegesen kipöfögött energiáktól, a görcsös üzenési kényszerektől. Persze vannak rendezők, akiknek előadásaira eleve emelkedett hangulatban ülök be.

– *Kik ők?*

– Nem szívesen mondok neveket; lehet, hogy egyeseket kifelejtenék, s azok joggal lennének megbántva.

– Chéreau, *Zadek,* Stein biztosan *köztük van...*

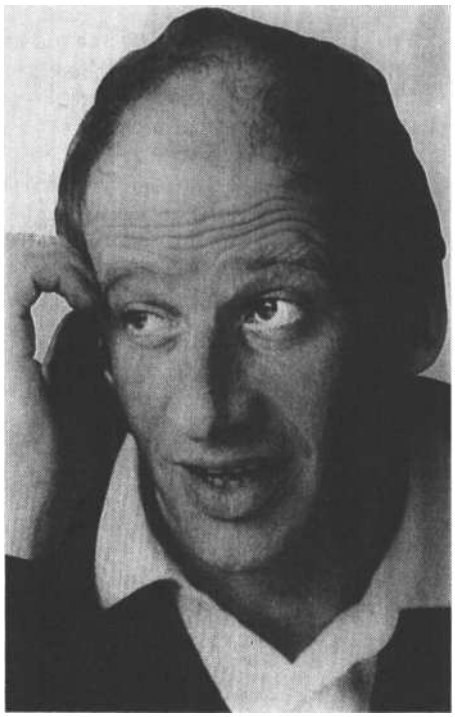
– És Grüber! Az ő előadásaira is ünnepi érzéssel megyek...

– *Ez még mindig csak négy,* és ezek is csak *ritkán rendeznek. Talán még hozzájuk vehetjük Bob Wilsont, Ariane Mnouchkine-t...*

– És Thomas Langhoffot... Túl sokszor hallom, hogy „Engem nem érdekel a színház". Hogy lehet ilyet mondani? Én soha nem merném azt állítani, hogy engem nem érdekel a festészet.

- *És mégis: a színház iránti érdeklődés valóban csökken. A potenciális utánpótlást inkább a film vagy a video* izgatja...

- Ez talán csak konjunktúra kérdése. Különben is: szerintem a stagnálás a normális állapot. Az, hogy ez idő szerint vagy fél tucat fontos rendező működik, rendhagyó jelenség. Az egész



Luc Bondy

környezeti kérdés is. Kétségtelen, hogy én erre a pályára születtem, és mégis: ha más kulturális környezetben növök fel, aligha lesz belőlem rendező. Amikor én elkezdtem a pályát, Peter Stein, Chéreau és Zadek már felismert és elismert rendezők voltak. Mint asszisztens, nagyon sok munkájukat láthattam, sokat beszélgethettem Steinnel, tanulhattam tőle. Vagyis szerencsém volt: olyan környezetet találtam, amelyben magamra találhattam. Csakhogy ez a környezet ebben a formában már nem létezik. Stein, Zadek stb. rendezései ma sokkal inkább különálló, elszigetelt események.

– És *mi* lehet *ennek az oka?*

– Peymannon és a Schaubühnéseken kívül alig van valaki, aki tenne valamit a társulatért; a társulat, mint olyan, kipusztulóban van. Emellett a nagy rendezők számára egyre jobbak lettek a produkciós feltételek, azaz a nagy rendező megérkezik egy színházhoz, kiválasztja a legjobb erőket, és összerakja belőlük a maga együttesét, ha kell, máshonnan is hoz embereket. Veszedelmes ellentmondás ez, tudniillik az ily módon létrehozott előadás csak az egész szerves fejlődésének rovására történhet. Lehetne persze épp ellentétesen is érvelni: mi a fontosabb, egy intakt társulat vagy egy fantasztikus színházi este? Mégis, el tudom képzelni, hogy előbb-utóbb az ensemble-színház ismét épp olyan fontos lesz, mint volt a hetvenes évek elején.

– *Csakhogy ez idő szerint nyoma sincs annak* a *társadalompolitikai* környezetnek, *amely a Schaubühne-szerű társulatok* létrejöttét megalapozta.

– Az a helyzet, amelyre a Schaubühne és társai akkoriban hivatkoztak, csupán látszólagos volt; az 1968-as társadalompolitikai környezetet igazán senki nem nevezheti valósnak - valós legföljebb annyiban volt, hogy lehetőséget nyújtott a társulat tagjainak önmaguk megtalálására. De ha a mából tekintünk vissza '68-ra, mégiscsak el kell ismerni, hogy ábrándkép volt. Ugyan milyen, társadalmilag valóban jelentős dolgok történtek akkor? Ha '68-at a vasfüggöny mögötti országok összeomlásával vetjük össze, akkor derül csak ki, hogyan is fest egy valódi történelmi dimenzió!

– *Ön svájci* születésű. *Zürichben* és Basel*ben épp* most *keresnek új* színigazgatókat Mit *gondol, milyen kritériumok alapján kellene Svájcban* társulatot *szervezni?*

– Én ugyan nem látom, hogy bárki bármit keresne, de egyet tudok: itt dilettánsok működnek. Mit mondhatok én erről? Egyáltalán miféle kritériumok szerint csinálnak itt színházat? A lényeg, hogy a kassza stimmeljen, és ne keletkezzék adósság. Svájcban egészen hihetetlen mércék szerint óhajtanak színházat csinálni. Itt nem gondolatokban gondolkodnak, hanem takarékossági rendszabályokban. Itt nem létrehozni akarnak valamit, csak a bajt akarják megúszni. És mind-ezt egy ilyen dúsgazdag országban, azzal a rengeteg bankkal és a töméntelen gazdag ember-rel! Az egész világ ide hozza a pénzét! Európa Kuvaitja ez, de nemcsak gazdaságilag, hanem szellemileg is! Hát ezért nincs Svájc a kulturális térképen. Svájc egyáltalán nem játszik szerepet.

– Soha *nem gondolt rá, hogy itt dolgozzon?*

– Hát- miért ne? Ha a konstelláció megfelelő - talán. De másfelől: miért igen? Miért ne inkább máshol dolgozzam? Hiszen itta kutya sem kíváncsi rám!

– *Legalább kértek már öntől* tanácsot, *mondjuk, a zürichi vagy a baseli színház dolgaiban?*

– Soha. Ami elég különös, mert egyike va-

gyok azon kevés svájcinak, aki a színházat európai szinten ismeri. Eszem ágában sincs felkínálkozni, de azért - tekintettel arra, hogy elég sűrűn járok Svájcba - egy kicsit mégiscsak csodálkozom.

– Akkor most *hadd kérjek én* tanácsot öntől. *Mit lehet kezdeni egy kulturális Kuvaitban, ahol nem ismerik sem* önt, *sem Steint...*

– A Steint, azt ismerik, hiszen ki is dobták! (Nevet)

– jó, szóval *mit javasolna, például, Zürich-nek? Csukják be a* boltot? *Hiszen a jelek szerint a közvéleményt nem izgatja a* színház...

– Ha elkezdik a színházakat bezárogatni - ahogy a minap Churban tették -, akkor a folyamatot már nem lehet leállítani. Hát persze: a színház fölösleges, a színházak senkinek sem hiányoznak. A pragmatikusok meg a spórolósok mindig azt fogják mondani: a színház fölösleges luxus. De ez minden művészet immanens sajátja; épp azért van rájuk szükség, mert nincs szükség rájuk. Számomra a színházak bezárása olyasmi, mint a vallások betiltása. A kettő hasonlít egymáshoz. Mert ahol azt mondják, a színház fölösleges - ott az emberi igényeket a városi ha-tóságok diktálják. És ettől nekem végigfut a hátamon a hideg.

– *Az olyan színházakat, minta Schaubühne, a müncheni Kammerspiele vagy a hamburgi Thalia megvédik a* spórolási *tébolyban* szenvedő *politikusoktól az olyan nevek, mint* Stein, *Bondy, Dorn, Flimm, Grüber* és *Wilson. Csakhogy Zürich, Bern vagy Basel nem élvez ilyenszerű vé*dettséget, s ezért *sokkal nagyobb* fenyegetés*nek vannak* kitéve *a* tehetségtelen *városi grémiumok* és *politikusok* részéről. *Mit tehetnének ilyen helyzetben?*

– Ha ezek a városok ambíciózusabbak lennének, akkor mernének játszani és kockáztatni. De ha előre bebiztosítják magukat, abból semmi sem lesz. Nem az a fontos, mennyire prominens a jelölt. De hiába: a középszerűségnek a lustaság az energiája. És ezért, ha a zürichi Schauspielhausot hozza nekem szóba, nem is a düh fog el, inkább az ásítás. Ennek a városnak az ásítása ragályos. Beszélgessünk inkább másról.

– *És mégis:* ásítás *ide* - ásítás oda, *ön elég gyakran jár Zürichbe.*

– Szívesen járok ide. Barátaim vannak itt, itt a családom, itta leendő feleségem. De a zürichi állapotok nem érdekelnek. Németországban vagy Párizsban egészen mása helyzet. Ott is nehéz, de ott legalább harcolnak meg vitatkoznak. De itt? Előbb-utóbb úgyis jön egy intendáns, és stabilizálja a bankszámláját. Hát aztán?

– És ez *nem* ébreszti *fel önben az agresszivitást*?

– Ha itt vagyok, engem is elkap Zürich álmossága. Mi értelme a barikádokra menni? Itt semmi sem történik, és ez is a szándék. Zürich barátságtalan az idegenekkel. Nősülni akarok, és elmentem az anyakönyvi hivatalba - úgy bántak velem, mint egy kalap szarral. Azt mondták: maga Párizsban él, miért muszáj pont itt nősülnie? Itt az ember csak zavarja a helybélieket. Nagy kár, hogy az olyan nagy emberek, mint Max Frisch és Dürrenmatt nem éltek tovább; egyetlen ország sem lehet meg az ilyen zavaró tényezők nélkül. Az ő kötekedésük produktív volt; de az itteni hivatalnokok és kultúrfelelősök kötekedése improduktív. Valósággal szimbolikus, hogy Frisch és Dürrenmatt szinte egyszerre halt meg!

– *És miért nincsenek az ifjabbak között is dühös drámaírók?*

– Igen, kéne valamilyen svájci Thomas Bernhard, aki a színpadról rombolja szét a hazáját. Csakhogy az ilyen itt nem tudna megélni. Ausztriában ugyanis még létezik az a mohó bujaság, hogy az emberek odadörgölőzzenek a kulturális eseményekhez, sőt, a kulturális botrányokhoz is. Ausztriában még finanszírozzák a káromkodást, és ez szerintem az egészség jele.

Theater heute, 1991. *november*

Fordította: Szántó Judit

KERÉNYI MÁRIA

AMLED AZ ŐSHAZÁBAN

Vagy húsz évvel ezelőtt hallottam Bécsben, koncertelőadás formájában, Beethoven egyetlen operájának első változatát, a Leonorát. A *Fidelio* ismeretében egészen rendkívüli élmény volt szembesülni a mű előképével: mintha egy érett ember arcvonásai mögött hirtelen felrémlenének saját ifjúkori port-réjának kontúrjai. Valami hasonlót éltem át most is, hogy a nyáron Frederikssundban meglepetésszerűen összetalálkoztam Amled dán királyfival. Aki a városka hatalmas szabadtéri színpadán (az őslakók településszerkezetét dokumentáló skanzen szomszédságában) immár negyvenedik alkalommal támadt fel, a helybeli Viking Ünnepi Játékok legfőbb nevezetességeként. Mégpedig valódi népünnepély keretében; meghitt családiassággal és ugyanakkor méltóságteljesen.

Nem is tudom, hogy a járulékos elemek voltak-e rám nagyobb hatással vagy maga a színjáték: a 7-8. századból származó, szájhagyományban fennmaradt eredetmonda, amely nemcsak a shakespeare-i Hamlet-dráma alapjául szolgálhatott, de a *Nibelung-ének* mitikus világával is rokon. (Elvégre a vikingek merész ha-jóikon bekalandozták fél Európát; még Szibériába is eljutottak.) Csodálom is, hogy ennek a fesztiválnak a híre eddig még nem törte át Dánia ha-tárait, bár irodalom- és színháztörténészek, folkloristák és muzikológusok számára egyaránt rengeteg érdekességet tartogat. Persze meglehet, hogy éppen ez a szerencséje: szerényen belesimul az északi népek hagyományos Szent Iván-éji ünnepkörébe, nem agyonreklámozott turistaszenzáció, ezért maradhatott négy évtized múltán is romlatlanul őszinte, manipulálatlan, és hallatlanul vonzó.

A húszezer lelket számláló Frederikssund (ősi település a Seeland-szigeten, nem messze Koppenhágától) Amled-produkcióját hivatásos rendező jegyzi, szereplői azonban amatőrök. A kétszázötven helybéli közreműködőhöz jütlandi kürtösök társulnak, a különös formájú hangszer avatott mesterei. Ők indítják és fejezik be a darabot, közjátékuk jelzi az idő múlását a nyolc képben zajló események között. De a színpadul szolgáló tágas tér addig sem néptelen, míg fel nem hangzik az első kürtszignál; korhű viking ruhákba bújt gyerekek viháncolnak nagy ricsajt csapva, suhancok gyakorolják a botokkal-dárdákkal hadakozás fogásait, lovasok poroszkálnak ki-be, a nézőtéren elhelyezkedő családtagok hangos biztatásától kísérve. A rönkökből ácsolt lócákon vagy ezerötszáz-kétezer ember, párnákkal, takarókkal, piknikkosarakkal felszerelve. A babakocsikkal és kutyákkal érkezők az utolsó padsorok mögött a fűre telepednek - nincs tülekedés, ki-ki oda ül, ahová kedve tartja. (Mondják, esőben sem szokott elmaradni az előadás, olyankor a dánok ernyőik védelmében nézik végig a mindig látványos Amledet.)

A történetet songok kommentálják, ám ezek a betétek élesen elválnak a mű tudományosan rekonstruált hiteles szövegétől. A sztori történelmi magja természetesen hatalmi harc, amit a szeniorátus ellenében dinasztikus öröklési elveket bevezető király, azaz Amled apja idéz elő. Fivére kisemmizettnek érzi magát, ezért tör bátyja élete-és persze Amledére is -, az ősi rend híveinek élén. A gyilkosságot egy vadászat alkalmával hajtja végre (lásd: Siegfried halála *Az istenek* alkonyában), amikor a meglepett király nem tud-ja használni isteni erővel bíró kardját (a Nothung a legyőzhetetlenség záloga Wagner Ringjében). A

SUMMARY

Ferenc Fejtő, the Paris-based eminent Hungarian historian and critic published in 1937 a highly interesting essay about the problems of contemporary drama. Our present issue opens with this hitherto unknown text, followed by contributions of present-day Hungarian authors - András Forgách, László Márton, Pál Békés, Zsigmond Kompolthy, András Nagy and Andor Szilágyi - concerning the unchangingly topical questions raised by Fejtő.

Our column of reviews opens with István Nánay's study on the little theatre movement in Hungary. Reviews on productions of this type follow: Dezső Kovács, Katalin Szűcs, Katalin Kállai, Judit Katalin Magyar, Tamás Tarján, István Nánay and Judit Csáki write respectively on Eliot's *Murder in* the Cathedral (The Chamber), several productions of the R.S.9 Studio Theatre, Shakespeare's *The Two Gentlemen of* Verona (Merlin Theatre), *Good Night, Summer, Good Night,* Love, a musical by Endre Fejes and Gábor Presser (Ódry Stage), Witkiewicz's *The Mother* (Komedium), István Örkény's *Looking for the Key* (Northern Theatre of Szatmárnémeti-Satu Mare, Rumania) and James Joyce's *The Exiles* (Arizona Little Theatre).

Other reviews - by Pál Békés, László Bérczes and Andrea Stuber - examine respectively John Osborne's *Look Back in Anger* (Pest Theatre), Gyula Háy's *Mohács* and Árpád Göncz's *The Rails* (performed at the Hungarianspeaking theatres of Nagyvárad-Oradea and Temesvár-Timisoara, Rumania) and Ödön von Horváth's Tales *of the Vienna Wood.*

Gábor Szigethy continues his Series on recent Hungarian theatre history, this time with his own experiences as a stagehand in the fifties and sixties.

We publish the closing part of Peter Brook's lecture: *The Devil's Name is Boredom.*

In our international theatre column British playwright John Osborne speaks of Tony Richardson, the great director recently deceased, Swiss-born director Luc Bondy is interviewed on his views on theatre and more specifically the theatre life in his homeland, and Mária Kerényi evokes a performance in Danemark of *Amled, a* Danish version of the Hamlet-story.

Ilovszky Béla: Koós Olga (1990)
Szilágyi Andor A rettenetes anya című darabját a szolnoki Szigligeti Színház mutatta be Fodor Tamás rendezésében. A szobaszínházi előadás különleges stílusát kitűnően érzékelteti Ilovszky Béla szerepfotója, amelyet a produkció egyik legjobb alakítását nyújtó Koós Olgáról készített.

---

királyné cseppet sem bánja, hogy megszabadult durva és erőszakos férjétől, a fiú viszont, noha még gyermek, elégtételt akar venni apja gyilkosán. De csúfos kudarcot vall: a merénylő **le**kaszaboltatja testőreit, őt pedig saját kezűleg alaposan elnáspángolja. A bitorló mégsem ülhet nyugodtan a trónon, mert az augurok megjósolják, hogy amint eléri a nagykorúságot, Amled viseli majd a koronát. A királyfinak tehát pusztulnia kell. Amled azon veszi észre magát, hogy minden lépését kémek követik, anyjával és szerelmével folytatott beszélgetéseit kihallgatják, barátait tőrbe csalják. Ekkor határozza el, hogy őrültnek tetteti magát: eszelősen ugrándozva közlekedik, köpenyére tollakat tűzdel, és bármit kérdeznek tőle, csak kukorékolni hajlandó. Mindenkit sikerül is megtévesztenie, környezete bolondként kezeli, otromba tréfákat űznek vele. A sorozatos megaláztatásoktól anyja sem tudja megmenteni, ezért is egyezik bele, hogy Angliába küldjék, úgymond: gyógyulni. Amled él a menekülés lehetőségével, és ettől kezdve ő veszi kezébe sorsát. A hajótörés hírét maga terjeszti, hogy abba a tévhitbe ringassa nagybátyját: most már semmi sem áll megkoronázásának útjában. Aztán a fényes ünnepség kellős közepén betoppan, a megjelenésével kiváltott döbbenetben megkaparintja apja varázserejű kardját - és a párbaj meghozza az igazság pillanatát. Nem az ifjú Fortinbras, hanem Amled virágoztatja majd föl Dániát.

Tűzijáték, diadalmas kürtkórus, lovasok festői felvonulása zárja az előadást a színpadon, de a népünnepély még folytatódik. Szereplők és nézők a játéktér mögötti viking faluban csoportokba verődve - estélyi ruhákban, jelmezben, farmerben - söröznek, kávéznak, nyílt tűzön lepényt és pecsenyét sütnek. A nézőtér közben ismét benépesül - tizenegy óra felé kezdődik a második előadás. Varázslatosak a dániai fehér éjszakák, ilyenkor még éjfél körül is éppcsak alkonyodik. A szellemek órája derűsen köszönti az ifjú Amledet, aki a vakmerő vikingek méltó utóda, azaz tetőtől talpig dán: furfangos, szilárd karakterű, igazságosztó. Nem a shakespeare-i töprengő, hanem a határozott cselekvés embere.

Kedves Olvasóink!

Örömmel értesítjük önöket, hogy megszületett a SZÍNHÁZALAPÍTVÁNY. A Kereskedelmi Bank Rt., a Magyar Színházművészeti Szövetség és a SZÍNHÁZ szerkesztősége által létrehozott alapítvány elsődleges 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 egyesületek bármilyen (csekély) összegű befizetése csatlakozást jelent alapítványunkhoz.

A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY számláját az OKHB V. ker. Október 6. úti fiókjában vezetik; száma: 216-24669.

Nincs összefüggésben az alapítvány létrehozásával az a mindannyiunkat - olvasókat és szerkesztőket - kedvezőtlenül érintő tény, hogy lapunk árát emelni kényszerültünk. Az állandó olvasóinkra háruló anyagi terhet csökkentendő, előfizetőinket kedvezményben részesítjük: féléves előfizetéssel egy, egész évessel két ingyen példányt kap az olvasó. Régi előfizetőink ebben az évben változatlan áron kapják a lapot.

A SZÍNHÁZ ára 1992. áprilisától: egy példánya standokon és a színházakban 68 Ft; az előfizetési díj fél évre 340 Ft, egy évre 680 Ft.

Bízunk abban, hogy olvasóink nem pártolnak el lapunktól. Köszönjük megértésüket.

A szerkesztőség

SZÍNHÁZ
fotógaléria

Együtt az úton...

„...mert kell egy hely, egy vonzás, melyhez tartozunk...”

Presser Gábor–Sztevanovity Dusán

A padlás

Túl a 200. előadáson

POSTA BANK

A Vígszínház működését a Postabank és Takarékpénztár Rt. támogatja

Ára: 68.– Ft