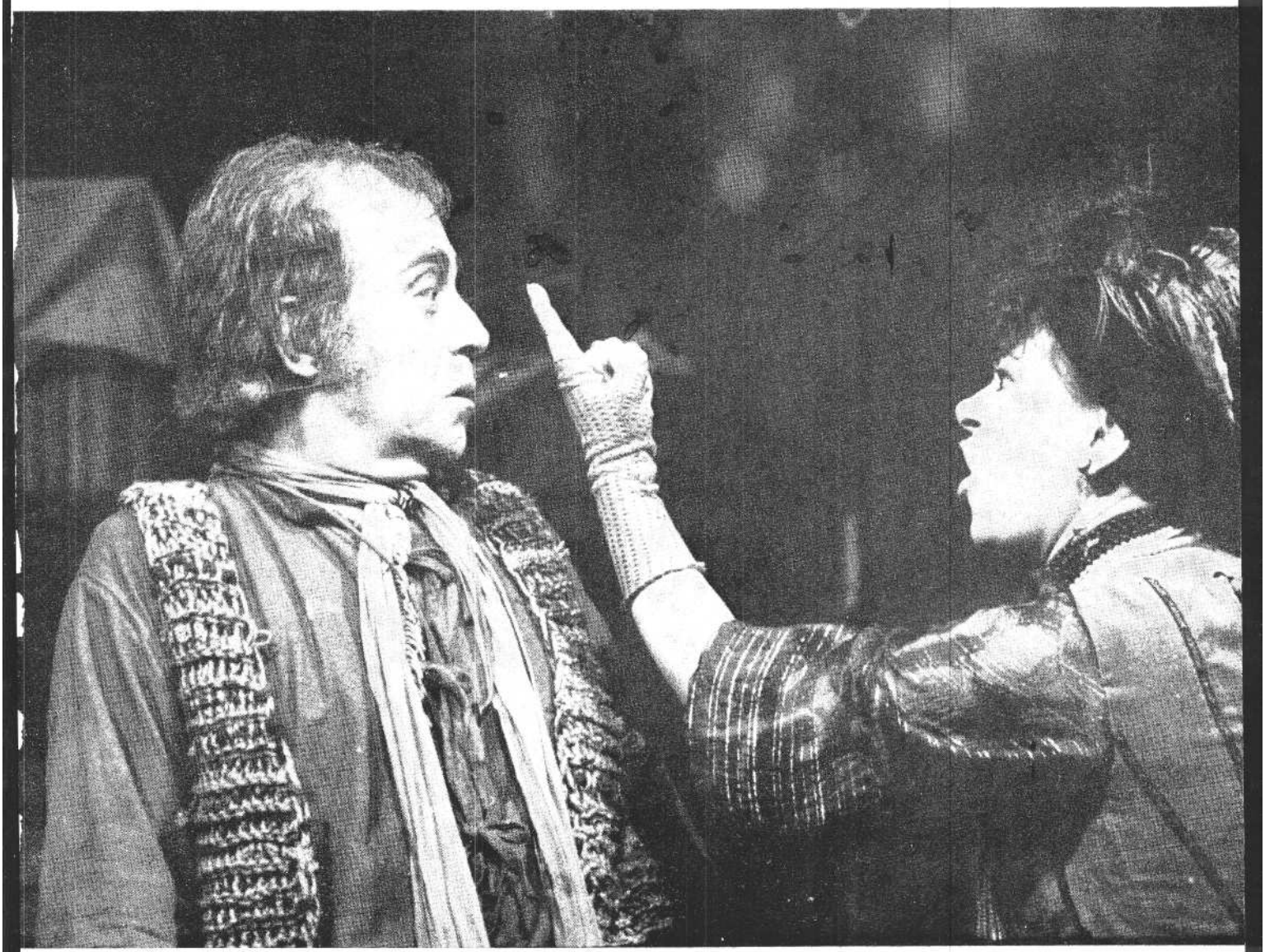


SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI
ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT XV.
ÉVFOLYAM 2. SZÁM
1982. FEBRUÁR

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN FÖSZERKESZTŐ-

HELYETTES: CSABAINÉ TÖRÖK

MÁRIA Szerkesztőség:

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesitőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 300,- Ft, fél évre 150,- Ft
Példányonkénti ár: 25,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, Postafiók 149
Indexszám: 25.797

81.3288 - Aahenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Márkus László (Harpagon) és Schütz Ila (Fruzsina) A fösvény Madách színházi előadásában (Ikládv László felvétele)

A hátsó borítón:
Upor Tibor díszlete a Pesti emberek 1958-as elő-adásához (MTI fotó-Tormai Andor felvétele)

TARTALOM

játékszín

FŐLDES ANNA
Reeiprok komédia {1)

KISS **ESZTER**
A Házmestersirató Veszprémben (4)

ÉZSIÁS ERZSÉBET
Pesti emberek, 1981 (6)

RÓNA KATALIN
Hagyományőrző tanítónő (9)

BÉCSY TAMÁS
A fösvény a Madách Színházban (11)

KŐHÁTI **ZSOLT**
A kamaszkor mint bukott tanítómester (16)

GYÖRGY PÉTER
A halál árát a halottaktól kérdezd (18)

MIHÁLYI **GÁBOR**
Abszurd drámák húsz év múltán (19)

SZEKRÉNYESY JÚLIA
Kurtizánok ébresztése (22)

vendégjátékok

NÁNAY ISTVÁN
Hídverők (24)

SZÁNTÓ PÉTER
Sorsok - félszavakból (27)

CSERJE ZSUZSA
Az elveszett levél (30)

négyszemközt

NÁDUDVARI ANNA
Közel a pantomimhoz (31)

világszínház

BERKES ERZSÉBET
Az nem igaz, hogy ez igaz (33)

REGŐS JÁNOS
Nemzetközi Színházi Fesztivál Londonban (34)

RÁJK ANDRÁS
Zenés színház (39)

szemle

CSÍK ISTVÁN
Egy kiállítás erényei (43)

GYŐRGY PÉTER
Egy kiállítás hiányai (43)

KERÉNYI GRÁCIA
„Hogy ne legyen olyan hideg" (44)

Az 1981-es év tartalomjegyzéke (46)

drámamelléklet

MUSSET Lorenzaeio

FÖLDES ANNA

Reciprok komédia

A Reciprok komédia premierjén Csurka drámairói pályájára, kiváltképpen a *Deficit* hosszú lappangási idejére gondolva, az jutott eszembe, hogy ebben a darabban az a legjobb, hogy - bemutatták. Dicséretként mondom, bár nem hiszem, hogy a szerző örülne neki.

Hiszen Csurka István már a legelső számadások idején, 1968-ban, pályakezdő önmagával feleselve egészen mást mondott: „Ma már az a véleményem, hogy egy írásnak elsősorban jónak kell lennie, s nem elsősorban merésznek."

Márpedig a *Reciprok* komédiáról az első és legfontosabb dolog, ami elmond-ható, hogy témaválasztásában egyike a legmerészebb Csurka-drámáknak. Nemcsak azért, mert az agymosásról, korunknak erről a borzongással és iróniával emlegetett fenyegető társadalmi jelenségéről szól, hanem mert Csurka a publicisztikai gyakorlattal dacolva, a szó társadalmi és földrajzi értelmé-ben domesztikálja a fogalmat. Darabjában az agymosás nem *ott,* hanem *itt* zajlik, nem az „ellenség" leleplezett machinációja, hanem abszurditásában reális társadalmi fenyegetés, amiben (Csurka egy korábbi darabkommentárját plagizálva) majdnem minden komikus, csak éppen az a tragikus, hogy itt és most is elképzelhető. I la nem is olyan naturális formában, mint ahogy ez a cselekményben megjelenik.

\z „agymosásról", tudtommal, mostanáig egyetlen novella formában megírt magyar dráma született: Örkénynek a *Niagara nagykávéháza.* Ebbe az elbeszélésbe Örkény -- felfedezvén a megvert emberek hallgatásában egy hamis társadalmi megegyezésből következő magatartás sémáját - belesűrítette az agymosás tömeglélektani alapjának lényegét, de nem „írta el" Csurka elől a témát. Annál kevésbé, mert a probléma Csurkát szinte pályakezdő kora óta foglalkoztatja, izgatja. A dezilluzionálódás és a manipuláció, a jellemtorzító karrierizmus, a gerinctörő kompromisszumokat követő boldog vegetáció - a Csurka-hősök életrajzának közös motívumrendszere - mind erre vall. Valójában már Dékány Lajos, *a Szájhős* újságíró hőse is egyfajta folyamatos agymosásnak köszönhette felfelé ívelő karrierjét. S ahogy házasságának és új kis- illetve nagypolgári környezetének hála, egyre magasabbra mászik a földi javak birtokosainak szamárlétráján, úgy mossa ki agyából valamiféle láthatatlan szerkezet az egykori forradalmár népi káder eszme maradványait. Cziffra és a többiek - a *Bálanya* hősei - viszont képtelenek kivetni magukból az életüknek egykor tartalmat adó berögződött, feleslegessé vált eszméket: a világmegváltás lehetőségétől megfosztva, lehetőségéről lemondva nem sikerül új életet kezdeniük. A legtöbb Csurka-komédiában éppen az alkotja a tragikus magot, hogy a közös történelmi sikerélménytől, a társadalmi cselekvés lehetőségétől megfosztott antihősök hiába menekülnek az italba, a kártyához, a lóversenypályára vagy az ágyban vívható forradalom pamlagbarikádjaira, végül is sorra belerokkannak a kudarcba.

Mint oly sok jelentős drámaíró, Csurka is már két évtizede - a „szánalmas komédiának" nevezett Szájhőstől *a* legfrissebb „tragikus komédiáig", a Re*ciprok komédiáig* ugyanazt a drámát ír-ja. A nagy álmokkal, reményekkel szárnyra bocsátott és az értékválság korszakában talajt veszített nemzedék egyéni és kollektív csődjét. Csak a szín-hely változik, a nemzedéki frusztráció azonos. A szereplők többnyire nem egymással, hanem sorsukkal, a körülményekkel és saját történelmi légszomjukkal, cselekvésképtelenségükkel mér-kőznek.

A Reciprok komédia Fürjesi Zoltánja szerencsés kivétel: neki - legalább a dráma egyes jeleneteiben azt érezzük - megadatott a drámai ellenfél és a küzdelem, a színpadi összecsapások lehetősége. Mi az oka, hogy a Pesti Színházban bemutatott legújabb és legmerészebb Csurka-darab mégsem éri el a korábbi drámák művészi intenzitását, erejét?

Kezdeném a frappáns, ám aránytalanul elnyújtott expozícióval. Amikor Fürjesi Zoltán, a Déli Jelentés ambiciózus ifjú újságírója megérkezik riport-ja színhelyére, ahol -- várakozásával ellentétben - nem a Vegyiművek, hanem egy bizonyos, rejtélyes Fogalomhelyesbítő és Agymosó Intézet cégtáblája fogadja. E felfedezés drámai átütő erejét némileg csökkenti, hogy a humoreszkek és kabarétréfák túlságosan rászoktattak bennünket az effajta cégérekre. Egyelőre még nem derül ki, hogy Csurka hősének sikerül-e átlépni a kabaréból a szatíra birodalmába.

Türelmetlenségünket fokozza, hogy hősünk ahelyett, hogy merészen nekivágna az ismeretlennek, a különös intézmény kapujában idegesítően hoszszú és eléggé szokványos párbeszédbe bonyolódik előbb a szerkesztőség sofőrjével, majd az utcai járókelőkkel és a vállalat portásával is. A sofőr, hogy a térben-időben egyelőre még bizonytalanul lebegő késleltetett cselekményt korhoz, illetve korunkhoz kösse és végre nevetőizmainkat is mozgásba lendítse, ismerős poénekkel jelzi, hogy a Tito szerepének történelmi megítélése körüli politikai fordulat és a törvénytelen perek *után* vagyunk. Ma - vagy legalábbis a történelmi jelenben. Fürjesi viszont váratlanul - talán, hogy bizonytalankodásának és a szokatlan helyzetből eredő feszültségnek némi érzelmi töltést adjon -- világgá kürtöli, hogy reggel felesége magatartásában is rend-kívüli momentumokat vett észre. Mari ugyanis, szokása ellenére, odabújt hozzá ... Vajon miért tehette?

Amikor már az üzem portásának kabarépanelekből ismerős korlátoltságát sem lehet tovább variálni, Fürjesi végre bejut az Ágymosóba. Az itt kibontakozó látványt Csurka több-kevesebb leleménnyel és nagy rutinnal komponálja meg. Á beutaltak átnevelésére felhasznált brutális fizikai és pszichikai módszerek semmi kétséget nem hagynak a nézőben az intézmény célját és szellemiségét illetően. A kép visszataszító, riasztó és mégsem elég félelmetes. De ez talán nem is a módszereken múlik. Hanem azon a „megnyugtató" magyarázaton, amely szerint az adott világ konvenciórendszerével szembeforduló lázadók lefegyverzése nem általános nevelési módszer, hanem „csak" a magasabb posztra kiszemelt káderek tervszerű előkészítése, sőt gyakorta többékevésbé jogos társadalmi büntetés. Hiszen kikkel találkozik Fürjesi az Agymosóban ? A dolgozók bizalmával visszaélő, felelőtlen vezetőkkel, nagyhangú „ígér-hercegekkel" „magyartarka" színigazgatókkal, a közösség tulajdonát Csáki szalmájának tekintő téesz-elnökökkel. Az agymosásra ítéltek szomorú seregében a történész az egyetlen, akinek bűnét máris megkérdőjelezhetjük: ő ugyanis nemcsak ígérte, de meg

is kísérelte a magyar történelem átértékelését, és ezért került - kollégái követelésére - átnevelésre az Agymosóba. A közösséget megkárosító elemek és a kompromisszumok elől elzárkózó más-ként gondolkodók közös sorsát éppen ezért nem érezzük sem annyira fenyegetőnek, sem annyira félelmetesnek, mint Fürjesi - és Csurka.

A feszültség innentől kezdve áttolódik, és most már a riporterrel együtt mi is arra vagyunk kíváncsiak, hogyan került ide, és hogy fogja megúszni a különös kalandot? A legkézenfekvőbb, hogy főnöki utasításra, hiszen főszerkesztője bízta meg a Vegyiüzem fejlődését bemutató riport megírásával. Ámde hamarosan kiderül, hogy a munkahelyi javas-latnál is többet nyomott a latban a rajongásig szeretett, tisztalelkű feleség türelmetlensége. Mari ugyanis megunta az albérleti nyomorúságot, emberhez méltó életet, és gyereket szeretne, ezért - férje karrierje érdekében - mindenre hajlandó. Arra is, hogy tudomásul vegye: a rovatvezetői kinevezésnek és a szövetkezeti lakásnak agymosás az ára. Csakhogy csalódásában a megrendült riporter úgy érzi, hogy nem szolgált rá a jutalomként osztogatott büntetésre, tehát tiltakozik. Koncovszkinak, a fogalomhelyesbítő részlegvezető-helyettesének alighanem igaza van abban, hogy „az agymosás hasznosságát csak mosott aggyal lehet belátni". Ámde hősünk agya még érintetlen. És egyelőre nem is hajlandó rá, hogy mosott aggyal csináljon karriert.

A cselekménynek ezen a holtpontján váratlan, majdnem mesebeli fordulat következik. A gonosz királyt meghatja a legkisebb fiú bátorsága, a rút öreg-anyó segítőkész tündérré változik, és Koncovszki, aki korábban rosszallással emlegette a riporter fejében felhalmozott, kigyomlálandó illegális tudásanyagot, egyszer csak rádöbben, hogy talán mégsem kellene kimosni Fürjesi agyát. Hirtelen megsajnálja, sőt tisztelet ébred benne a lázadó iránt, és megvallja az Intézmény módszereivel kapcsolatos saját régebbi kételyeit is. Főnökével szembeszegülve vállalja a kockázatot azért, hogy szövetségre lépjen áldozatával: Mephisztóként szerződést ajánl a riporternek. Egyetlen éjszakára szabályellenesen szabadságolja azért, hogy otthon, a Marival való találkozásból erőt merítve felvértezze magát a férfihoz méltó további erkölcsi ellenállásra. Mert az agymosást csak a mosatlan agyúak leplezhetik le. A riporter tehát, Koncovszkinak hála, látszólag sértetlen, ép tudattal hagyja el csalódása és lázadása színterét.

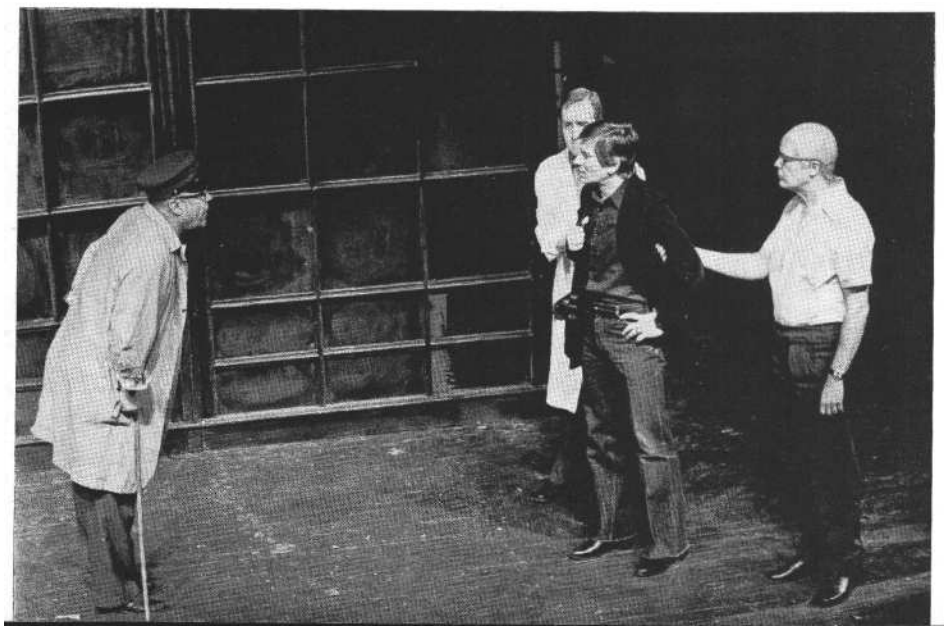
A szituáció abszurditása és a választott hangvétel nyilvánvalóan felmenti Csurkát a hagyományos lélektani motiváció kötelezettsége alól. Tudomásul vesszük, hogy hőseinek fontosabb a funkciója, mint a jelleme. Az első rész cselekményének motiválatlan forduló-pontja azonban már a helyzet logikáját és drámaiságát veszélyezteti: Koncovszki túlságosan könnyű ellenfél, és indokolatlan nagylelkűsége következtében csökken a dráma tétje is. De a második részben még minden jóra (pontosabban drámaira) fordulhat. Hiszen most következik a reciprok értékek felvonultatása.

A szerzői utasítás szerint a cselekmény egy következő tervidőszakban (egy nap, egy hét, egy év vagy egy történelmi korszak múlva?) folytatódik. A színhely és a szereplők kara lényegé-ben nem változott, csak a cégtábla más. A Vegyiművek kapuján kívül és belül már senki sem emlékszik a hajdani (?) Agymosóra. Lehet, hogy a riporter csak álmodta az egészet? Hiszen ismerősei

Koncovszki, dr. Szabó és a többiek - magától értetődő természetességgel állnak helyt a termelés frontján. A gyárból, bár továbbra is szennyezi a környék levegőjét, kiemelt élüzem lett, és egybegyűlt dolgozói lelkesen ünnep-lik a butiléngyártás eredményeit. Ilyen szép napon ünneprontás lenne arról beszélni, hogy a négy szénatom híjával létrehozott butilénszerű termék valójában semmire sem jó. Hát még arról, hogy valahol, valamikor, alighanem ugyanitt, agymosásra vállalkoztak, és nem butilént, hanem butaságot állítottak elő! Az agymosás során megedződött káderek egyébként, köszönik, jól vannak: Koncovszkiból végre főnök lett, a történész négy eltartandó gyermeke kedvéért lemondott káros (kutató) szenvedélyéről, és már csak szabad idejében foglalkozik a dinnye historikumával. A téeszelnök megtanulta, kit mivel és hogyan kell megvesztegetni, ha tartósítószert vagy éppen tartós jólétet akar. A fenolgyártás gondjaiba temetkező Koncovszki, mióta végképp konformista lett, hallani sem akar a múltról, sem Fürjesivel kötött megállapodásáról. Az érdek immár véglegesen előbbre való számára a morálnál; ki kívánhatná tőle, hogy a tegnapi szándékok felújításával kockáztassa a kényelmes jelent? A Vegyiművek világában aligha akadna ilyen fantaszta .. .

Csak a riporter nem tud eligazodni ebben a fordított világban, ahol jobbára az első részben elhangzott dialógusok ismétlődnek, más szereposztásban és eltérő előjellel. Minden ismerős, csak a lényeget nem érti. Lehet, hogy valóban soha nem járt az Agymosó Intézetben? Vagy az is elképzelhető, hogy ilyen intézmény soha nem is létezett? Egy ideig a néző is hajlamos rá, hogy a hőssel együtt kételkedjék. Ám minél többet tud a Vegyiművek hétköznapjairól, annál világosabbá válik a paradox szi-

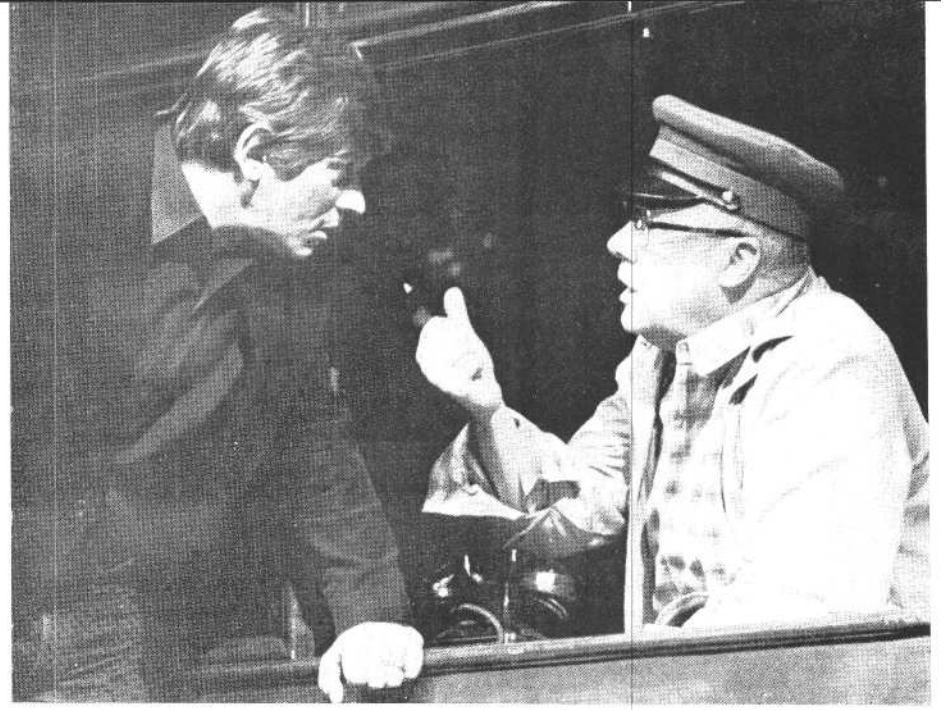
Csurka István: Reciprok komédia (Pesti Színház).
Kozák László, Leisen Antal, Harsányi Gábor és Szatmári István



tuáció. És egyszer csak megérti Csurka trükkjét - és írói találmányát is! Hogy Agymosó nemcsak létezett, de változatlanul létezik is. Sőt, most létezik csak igazán, amikor a fantasztikum világából a földre költözött. Amikor cégtáblája (az összes többi cégtáblákhoz hasonlóan) nem kabarétréfa, hanem a naponta látott, megszokott külvárosi panoráma része. Kétségbevonhatatlan valóság. Mint ahogy a kapun belül folyó fogalom-helyesbítés is az. Hiszen már nem a Huxley ihlette abszurd eszközökkel folyik, hanem úgy, ahogy lépten-nyomon tapasztaljuk.

A drámai szerkezet látszólagos törése -- az abszurd komédia reális folytatása, a szatíra konkretizálása - ilyen módon nemcsak értelmet, funkciót kap, de a mű üzenetének kulcsává is válik. Lám, ilyen egyszerűen, ilyen köznapi módon - és ilyen eredményesen - megy napjainkban az agymosás ! Az üzemi technológiai folyamat végterméke -- a selejt butilén. Az adott viszonyok között zajló társadalmi folyamaté - a mosott agyú, konformista, karrierista árnyékemberek gyülekezete. Es most már úgy tűnik, hogy Fürjesi Zoltán is idetartozik. Mert hiába tiltakozott, berzenkedett, a jelek szerint ő sem úszta meg mosatlan agygyal az élet kalandját. A riport, amit a Vegyiművek ünnepélyéről telefonba diktál, már nem a lázadó szellem üzenete, hanem a helyesbített fogalmakból szerkesztett szabványcikk: pontosan az, amit főnökei várnak.

Nem a témában és nem a történetben van tehát a hiba. A dráma reciprok-kompozíciója is szerencsésnek mond-ható. Csurka azáltal, hogy a fantasztikum világából a földre hozza, még meggyőzőbben körvonalazza az agy-mosó működését, és végül is leleplezi ennek (ismerős) törvényszerűségeit. Kiplakatírozza azt is, ami nemcsak a Vegyiművekben érvényes. A tétel, amit a második részben a reciprok igazságok megjelenítésével bizonyít, voltaképpen helytálló. Még alá is húzhatnánk az eredményt: quod erat demonstrandum. Csakhogy a színpadon nem ma-tematikai bizonyítás folyik: ahhoz, hogy Csurka tételéből dráma szülessék, hogy megdöbbentsen, katartikus élményt ébresszen, olyan művészi többletre lett volna szükség, amivel a *Reciprok komédia* írója adósunk maradt. Arról a többletről van szó, ami az irodalmat el-választja a publicisztikától. Annak, hogy a felvállalt igazságot sikerüljön célba



Fürjesi (Harsányi Gábor) és a portás (Kozák László) (Ikládv László felvételei)

juttatni, mindenesetre alapfeltétele lett volna egy valóban szuverén, félelmetes színpadi világ, amelyben az emberek nem előregyártott sémák szerint, hanem saját jellemük és létük parancsait követve, logikusan cselekszenek, és ahol minden lépésnek tétje, minden motívumnak gondolati fedezete van. A komédia véres befejezése - Koncovszki öngyilkossága - félreérthetetlenül jelzi, hogy Csurka felismerte a tét fontosságát, és meg is próbálta tragédiává emelni a szatirikus komédiát. Ehhez azonban nem elég egy jól működő pisztoly, ez az egész mű szemléletén, a benne kifejeződő erkölcsi szükségszerűség súlyán, hitelén, a hősök küzdelmének intenzitásán múlik. Pamfletből, publicisztikából még soha nem született tragédia.

Csurka drámai életműve köztudottan egyenetlen: nagy teherbírású, igényes, a maradandóság ígéretét hordozó írói vállalkozások és könnyű kézzel vázolt sikerszövegek váltakoznak. Galsai Pongrác Csurkáról írott portréjában azzal dicsekszik, hogy a legkurtább szövegtöredékből, néhány mondatból meg tudja állapítani, hogy a darab, a mű hova sorolható. Attól tartok, a *Reciprok komédia* cserepeit vizsgálgatva még a legtapasztaltabb Csurka-értő is zavarba kerülne. Mert ezúttal a mű nem egynemű anyagból készült, s a dialógus színvonala egyenetlenebb, mint bármelyik Csurka-komédiában. Nem mondom, egyszer-egyszer felszikrázik a szöveg szellemessége, s ilyenkor az igazi Csurkát halljuk a színpadról. De egészében a komédia szövete, szövege megreked a kisebb művészi intenzitással létrehozott, már-már kommersz írások szintjén, és mérföldnyire elmarad a vállalkozás valódi igényétől Hiányzik a párbeszédek fe szült géppuskaropogása. Hiányoznak a premiert túlélő tartalmas poénok is. De még ennél is jobban hiányzik a szavak mögött felsejlő, feltáruló tartalom.

A szöveg kimunkálatlanságának, a végig nem gondolt írói gondolatoknak kibukkannak a dramaturgiai konzekvenciái is. Ahol a drámai feszültség töretlen, ott Csurkának sem a színpadon, sem a színfalak mögött nincs szüksége a cselekményt feldúsító érzelmi motivációra, sem pedig talmi viccelődésre. Most azonban, mintha az író maga sem bízna eléggé mondanivalójának és az általa teremtett, sokat ígérő drámai struktúrának az erejében. A feleség, Mari drámai funkcióját éppen ezért megtetézi a cselekménybe illesztett, de attól stílusában is eltérő filmillusztrációval. Fürjesi agymosóbeli botladozását pedig kiszínezi a „képzelt kutya" körüli tréfálkozással. Majdnem jelképes, de mindenképpen jellemző tünete a jó ötlet gyenge írói megvalósításának, hogy Csurka a hőse *fejében* tárolt, veszedelmesnek ítélt gondolatok helyett inkább a Fürjesi *fején* látható „kinövésekkel", a riporter hajának hosszával foglalkozik.

Horvai István ma a magyar színház első számú Csurka-szakértője, igazgatóként is, rendezőként is megbízható, sőt ha kell harcos szövetségese az író-nak. De éppen ez a Csurkával kötött szakmai szövetség kötelezte volna arra, hogy következetesebben vállalja, pontosabban az előadással próbálja meg korrigálni a drámát.

Horvai azonban tudomásul vette Csurka megtorpanását, és vele együtt lemondott a műben rekedt lehetőségek feltárásáról. Ha azt mondom, hogy Horvai pontosan, adekvát módon állította színpadra a *Reciprok komédiát,* ab-

ban az is benne van, hogy alulrendezte a tragédiát. A problémák, attól tartok, már a szereposztással kezdődtek. A drámai feszültség a Fürjesi-Koncovszki párharc intenzitásán múlik: Harsányi Gábor és Tordy Géza azonban csak vitatkoznak, veszekednek, és nem küzdenek. Igaz, Fürjesi Zoltán nem Hamlet, aki helyre kívánja tolni a kizökkent időt, csak egy derék fiatalember, aki szeretné mosatlan aggyal megúszni a veszedelmes kalandot. De a veszély láttán vala-mit mégis megsejt a társadalom fenyegető mechanizmusából, és a felismerés következtében (átmenetileg) kiegyenesedik a gerince. Harsányi Gábor túlságosan súlytalannak, egysíkúan felületesnek ábrázolja a figurát, nem is jelzi az agyában lappangó, illegálisnak ítélt tudásanyagot, és nem próbálja meg a benne végbemenő változás dimenzióit érzékeltetni. Tordy magatartását viszont már az első részben fékezi, lefojtja a szöveg szerint később kibukkanó konformizmus. Alakításából hiányzik az a félelmetesség, ami ha nem is jelleméből, de funkciójából mégiscsak következhetne, és ami valóban izgalmassá tehetné a Fürjesivel vívott asz-szót.

A színészvezetés terén máskor oly igényes rendező ezúttal mintha belenyugodott volna, hogy Egri Márta (Zácsingerné) a fehérmájú titkárnő színpadi kliséjét, Kozák László a mindenkori kabaréportások mindenkori korlátoltságát ábrázolja, és a többiek, (Farkas Antal, Szatmári István, Pándy Lajos) is elsősorban saját színpadi rutinjukra, bevált fogásaikra támaszkodjanak. Így jött létre az a paradox helyzet, hogy csak a történészt játszó fiatal Maszlay Istvánnak sikerül komplex figurát, létrehoznia.

Csurka István: Reciprok komédia (Pesti Színház)

Rendező: Horvai István. *Díszlettervező:* Fehér Miklós. *Jelmeztervező:* Jánoskúti Márta. *Szcenikus:* Eberwein Róbert. *Rendezőassziszstens:* Leisen Antal.

Szereplők: Harsányi Gábor, Tordy Géza, Egri Márta, Bánsági Ildikó, Fonyó József, Pándy Lajos, Kozák László, Szatmári István, Deák Sándor, Gáspár Sándor, Rudolf Péter f. h. Leisen Antal, ifj. Pathó István f. h., Maszlay István, Farkas Antal. Prókai István, Tóth Imre.

KISS ESZTER

A Házmestersirató Veszprémben

Csurka István *Házmestersírató* című tragikomédiája olyan mű, amely jelentésrétegeinek gazdagságával tág teret ad az értelmezéseknek, mindig húsba-vágó társadalmi problémákat érintve. Nem véletlen hát, hogy újra és újra föl-fedezik a színházi rendezők.

A vígszínházi ősbemutató után a szegedi Nemzeti Színház, majd a debreceni Csokonai Színház előadásában láthattuk, határainkon túl pedig varsói színpadon és a sepsiszentgyörgyi romániai Állami Magyar Színház műsorán.

Mindegyik feldolgozásban más-más koncepció érvényesült aszerint, hogy az adott színház (rendező) értelmezése mely jelentéssíkot tartotta a legfontosabb közlendőnek, mire helyezte a hang-súlyt.

November elejétől a veszprémi Petőfi Színház tűzte műsorára Csurka István darabját. Érdeklődve vártuk hát, hogy olyan üzenettel, mondanivalóval találkozunk-e, melyet az eddigi rendezések még nem mondtak el. A kritikus elsősorban arra kíváncsi, hozzátesz-e valami többletet, újat ez az előadás az eddigiekhez, vagy csak az a célja, hogy a veszprémi közönséggel megismertesse a kortárs magyar író művét?

A dráma cselekménye talán eléggé ismert ahhoz, hogy csak néhány *szóban* vázoljam fel: a házmesterlakásba egy szociológus-team érkezik, hogy felmérést készítsen a „család" életmódjáról, körülményeiről, attitűdjeiről stb. Kérdezők és kérdezettek állnak szemben egymással, természetesen a szituációnak megfelelő távolságtartással. A mű alap-ötlete a szerepcsere, az „alanyokból" válnak kérdezők, s az eredeti kérdezők kénytelenek vallani önmagukról, sorsukról. Ez a fordulat a distancia megszűnésével jár együtt - ehhez némiképp az alkohol hatása is hozzájárul -; s a képletes „vetkőztetés" újabb és újabb rejtett tartalmakat hoz felszínre. A „lel-ki vegykonyha", az „egymásban önmagunkra való ráismerés" azután olyannyira eltünteti a távolságot, s megteremti az azonosulást, hogy végül a Kossuth-nóta közös éneklésével - mint végső nagy feloldással - a másik véglet áldozatai lesznek. Az összetartozás és a közös sorsból fakadó azonosság hamis illúziójának áldozatai, amely épp olyan pótcselekvést jelent, mint korábbi életük állandó szerepjátszása. Mivel ez újabb illúzióba, hamis tudatba való menekülés, nem pedig pozitív tett. A mű komikuma és tragikuma is egyben, hogy a feloldás, a „katarzis" lényegében éppen hogy nem feloldás, hanem az ördögi kör bezárulása, visszajutás az alaphelyzethez, csak más formában.

Mert valójában nem másról van itt szó, mint arról, hogy szerepekben élünk, egymással mint szerepek érintkezünk *(az* értelmiségi, *a* szociológus egyfelől; *a* munkás, *a* lumpenproletár, *a* deviáns másfelől), amit a legtömörebben Herczeg István szavai fogalmaznak meg a darabban: „...Ezenfelül én még egy érző szív vagyok. Apa. Szerető férj. Nem az ő férje. Kis- és nyárspolgár. És egy építő szellem Posovics. Bizony .. . Hol vagyok én a személyiségemtől? Az én személyiségem messze van innen. Fényévezredekre. Valahol egy fekete lyukban." Szerepekbe merevedett viselkedésünk mögött - mely szerepeknek a társadalmi státus biztosít védelmet és legitimitást - az ember, a személyiség biztonságosan rejtve van, akadályozva ezzel mind egymás, mind annak a világnak megismerését, melyben élünk. Az e szerepek biztosította pótcselekvések megakadályozzák a tényleges cselekvést, ezzel a közös társadalmi cselekvést is. Ezeket a szerepeket véteti le Csurka figuráival, hogy megnyilatkozzék a meztelen ember.

A dráma groteszk helyzetből indul, amely azután az abszurditásig fokozódik. A „lelki vegykonyha" által megmutatkozik, hogy nincs mibe kapaszkodni, csak a közös múltba. Ha a maszkok mögül előbújik az ember, feltárulnak a közös gyökerek, amelyek nem „arany-korba" nyúlnak vissza, nem aranykorból táplálkoznak - éppen ellenkezőleg -, mégis ez fűzi össze valamennyiüket. A második világháború okozta sebek, az ötvenes évek nyomasztó emléke táplálják ezeket a gyökereket. Az abszurditás abban rejlik, hogy a múlt bűneiért vezekelünk, de olyan bűnökért, melyeket nem mi követtünk el, melyek névtelen erőként, hatalomként tartják fogva azokat, akik itt élnek és közös nyel-vet beszélnek (bár nem értik egymást). Ez a „börtönmotívum" erősen hang-

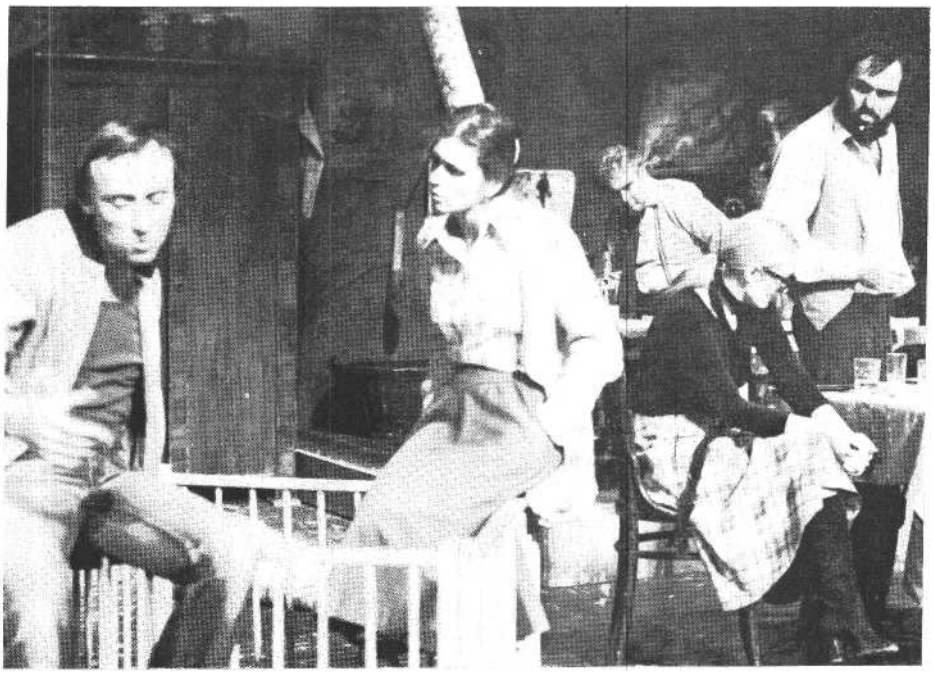
súlyozott a műben attól kezdve, hogy Zima Rudi ráfordítja a kulcsot szociológusra és kérdezettre egyaránt, s hogy a járókába lép az első vádlott.

A jelenben nincsen fogódzó, nin-csen kapaszkodó, éppen mivel az egyé-nek is önnön börtönükbe zárva vergődnek. De a múlt, a közös gyökerek és bűnök fetisizálása (Kossuth-nóta) nem a börtönből való kitörés, hanem szánalmas, groteszk alibi.

Kérdés persze, hogy mennyire tipikus jelenség ábrázolódik itt, hiszen Csurka a társadalmi periféria alakjait beszélte-ti; avagy talán mindannyian a „perifériá" vagyunk? Ezen lehetne vitatkozni, de az nem vitatható, hogy nap mint nap a saját bőrünkön érzett problémát vesz bonckés alá Csurka műve. A társa-dalmi elidegenedés kettős jelentésében fogalmazódik itt meg: egyrészt konkrét értelemben mint „nemzeti elidegenedés", mint az „itt és most" közérzete, másrészt elvontabb filozófiai jelentésé-ben is.

A darab gyengéje, hogy a drámai alapszituáció kibontása nem következe-tesen drámai, hanem eltolódik az epikusság irányába. Nem szükségszerű lépések egymásból következő folyamatából áll össze a dráma, hanem epikus monológok egymásutánjából, gyenge szálakkal összefűzött novellisztikus láncszemekből. Nem a szituációba zárt lehetőségek előttünk lejátszódó kibomlása diktálja a „menetet", hanem az emlékezés, a múlt.

Olvasva ez még nem zavaró, de a színpadon már szükséges az, hogy egy-séges egésszé álljon össze a mű, vagyis épp e gyengeség korrigálásában van nagy szerepe a rendezésnek, s egyben ez a darab buktatója is a színpadra állításkor. A vígszínházbeli előadás éppen azért volt sikeresen megoldva, mert a rendezői koncepció s a színészi játék egyaránt meg tudta teremteni az összetartó erőt, mely egyúttal hitelessé is tette az ábrázolást. A bemutató után a kritikák éppen azt tartották a rendezés legnagyobb erényének, hogy a hitelesség és a jelképiség egyszerre érvényesült. A rendezőt „a torzulás, az emberi felbomlás izgatja, és ennek logikáját keresi" - írta akkor Almási Miklós a Kritika hasábjain. Ez volt az a szervező erő, mely egységessé fűzte az előadást, ami lehetővé tette a tragikomikum érvénye-sülését is, nem veszítve egyensúlyt. Nagy szerepe volt ebben a színészi játéknak



Blaskó Balázs, Saárossy Kinga, Horváth Ibolya, Joós László és Jászai László a Házmestersirató veszprémi előadásában

is, mely nem a groteszkség eltúlzásával próbált hatni, hanem a belső azonosulás-ra támaszkodó jellemábrázolásra törekedett,

A veszprémi Petőfi Színház előadásából sajnos éppen ez az összetartó erő hiányzik. A különálló monológokat a folyamatos ivászat és az alkoholgőzös világfájdalom megnyilvánulásai hivatottak összefogni, s így a kezdetben pergő előadás vontatottá válik, részeire esik. Mivel nincs egy belső szervezőerő, vezérmotívum, melynek mentén az egyes életsorsok felfűzhetők, és amely indokolttá tenné ezeket a vallomásokat, ezért nem áll össze a darab egységes
egésszé. Úgy tűnik, mintha egy a pszichoterápia berkeiben ismert cso-portdinamikai foglalkozáson lennénk.

Pethes György rendezése a komikumra helyezte a hangsúlyt, s így a helyzet- és jellemkomikum túlságosan elnyomja a tragikus hatást. Ilyen például Szász és Polgár figurája (Jászai László, Áron László) és az egyébként igen figyelemreméltó némajáték Kati és Lippai között (Homoki Magdolna, Rupnik Károly). A részegséget el lehet hitelesen is játszani, de nagyon nehéz. A mélyebb jellemformálás helyett a komikumra való törekvés viszi el ezt is a harsány handabandázás irányába. Az Áron László által megformált Polgár alakja így lesz szánalmasan nevetséges, ugyanakkor hiteltelen figura, egy külsődleges színészi eszközökkel megteremtett remegő kezű, bamba gyenge-elméjű.

Az egész előadásban feltűnő a poénokra hangoltság. Így aztán a közönség nevet - ami jó , de a fentebb említett tartalmi szempontok elsikkadnak. Az egyensúly felborul, s a tragikum szár-nyaszegetten lóg a levegőben, nem tudunk vele mit kezdeni.

Mivel a komikum túljátszása nem kö-vetel jellemformálást a színészektől, nem járják be azt a lélektani ívet, ami indokolná kitárulkozásukat. Ezért a verbális és a metakommunikáció néhol ellentmond egymásnak. Pedig a látvány, a kialakított tér (Fehér Miklós m. v. munkája) segítené az elmélyültebb ábrázolást.

Kiemelkedő viszont Hőgye Zsuzsanna (Jónásné) alakítása, ő az, aki egy-egy mozdulatával, testtartásával is többet tud adni a puszta nevettetésnél. Magában a drámában is az ő alakja a leggazdagabban árnyalt, s Hőgye Zsuzsanna megpróbál élni e lehetőségeivel, sőt többletet tenni hozzá. Erőfeszítését azonban elnyomja az egész előadás harsány tónusa.

A veszprémi rendezés tehát - úgy tűnik a groteszkség, a komikum bemutatását tartotta a legfontosabbnak, ezen keresztül próbálta értelmezni, megragadni a darabot, de éppen emiatt el-tolódtak az arányok, s egyoldalú lett az ábrázolás. Ez azt a hozzáállást eredményezi, hogy nevessünk, de ne vegyük komolyan, amit látunk. Viszont ha csak komédiaként fogjuk fel a művet, akkor elveszítünk valamit, amin talán érdemes lenne elgondolkodnunk.

*Csurka István: Házmestersirató (veszprémi Petőfi **S**zínház)*
Rendezte: Pethes György. *Díszlet:* Fe-hér Miklós m. v. *Jelmez:* Hruby Mária.
Szereplők: Hőgye Zsuzsanna, Joós László, Áron László, Homoki Magdolna, BIaskó Balázs, Jászai László, Rupnik Károly, Demjén Gyöngyvér, Horváth Ibolya, Saárossy Kinga, Lesnyik László.

ÉZSIÁS ERZSÉBET

Pesti emberek, 1981

Mesterházi Lajos drámájának felújítása a Thália Színházban

Ahhoz a generációhoz tartozom, amely nem látta - nem láthatta - Mesterházi Lajos *Pesti* emberekjének 1958-as ősbemutatóját. Csak hírből és nem személyes élmény alapján ismerem tehát az akkori Néphadsereg Színházi vitákat kavaró, nagy hatású előadását. Ezért nosztalgia nélkül ültem be a Thália Színház 1981-es felújítására, Mesterházi drámájának itteni és mostani hatását kutatva.

Nézzük előbb az előzményeket - a múltat, amelyet elsárgult újságcikkek őriznek. Azt a revelációt kerestem bennük, amelyet ez a mű és az előadás akkor keltett. Várakozásommal ellentét-ben a kritikák nem voltak egyhangúak - akad közöttük támadó is, igaz, hogy csak kivételes esetben -, mégis többé-kevésbé teljes képet adnak mű és elő-adás korabeli hatásáról, vagyis arról az egyszeri jelenségről, amely így. ebben a formájában nem eleveníthető föl, nem újítható meg.

„Minden színpadi mű bizonyos értelemben közösségi alkotás. Anyagát a közösség által kiformált élet adja, s egyik célja kifejezni a közösség véleményét a világ dolgairól. Értékét pedig nemcsak a maradandóság szabja meg, hanem az is, hogy mi él, mi hat belőle az adott történelmi pillanatban. Ebből a szempontból Mesterházi drámája a legizgalmasabb kérdéseket veti fel. Mindenekelőtt ez avatja a darab bemutatását jelentős eseménnyé... a meditáló és összegző hangvétel teszi a *Pesti embereket* publicisztikai drámává. Publicisztikai dráma? Vajon nem azt mondja ez a meghatározás, hogy dramatizált újság-cikk ? Bizonyos fokig - és nem feltétlenül elmarasztaló értelemmel - valóban az: kommentálja és illusztrálja a történelmet. Ez különben nyíltan vallott célja az írónak... Világszerte tapasztalt jelenség, hogy a ma problémavilágát tükröző szándékok feszegetik a régi színpadi kereteket... Feltehetően ez a társadalmi közérzet diktálta Mesterházi Lajosnak is, hogy kilépjen a formák megszokott, de lassan szűkké vált ruhájából. E tekintetben nem lehet elvitatni úttörő érdemeit. Még akkor sem, ha az általa talált forma még nem az igazi megoldás." (Hámori Ottó, Film Szín-ház Muzsika, 1958. október 3T.)

„Az újságárus figurája az egész szín-darab jelképévé nő. Nem cselekszik a szó drámai értelmében, hanem kommentál és illusztrál. Ezt teszi a többi szerep-lő is. Nem alakítják és változtatják a cselekményt, hanem felidézik, elszenvedik, jelzik és tükrözik. Az előtérben nem ők állnak. . . hanem egy elvont folyamat: a történelem. A budapesti értelmiség története 1941-től napjainkig. A dráma cselekménye nem kisebb, mint ennek a történelemnek viharos mozgása. . . A Néphadsereg Színházában bemutatott érdekes kísérlet műfaját tehát így lehet-ne meghatározni: dráma a történelem-ről. De nem történelmi dráma, hanem dramatizált történelem. Vagy ha úgy tetszik, szocialista történelmi revü… A történelmi revü, a szereplők félig konkrét, félig illusztratív funkciója, a drámai cselekmény helyébe lépő történelmi folyamat, a stílus elmélkedő, deklamáló hangja a madáchi formára emlékeztet. Ott előre idézik fel a történelmet, itt utólag rekonstruálják. Véletlen-e vagy szándékos a madáchi forma megújítása? Kétségtelen, hogy a történelmet mint absztrakt fogalmat aligha lehet másképp színpadra vinni. . . Mesterházi nem tudta megoldani a megold-hatatlant. . . *A Pesti emberek* azonban mégis igen hatásos színdarab. A közön-

Pálos György, Szatmári Liza és Bulla Elma a Pesti emberek 1958-as előadásában (Magyar Néphadsereg Színháza) (MTi fotó - **Tormai Andor felv.)**

séget megfogja, hogy végre arról beszélnek vele, ami őt foglalkoztatja. Megfogja a vállalkozás szenvedélyessége, világnézeti és művészi igényessége. Az az erkölcsi erő, amely az egész kísérletből árad." (Komlós János, Népszabadság, 1958. november 13.)

„Mesterházi Lajos koncepcióját éppen ezért nagy elismerés illeti, annál is inkább, mert égetően szükség van olyan művekre, amelyek - ha nem is tökéletes megoldásban - felvetik a szocializmusért harcoló magyar nép alapvető problémáit, bemutatják az eddig lefolyt harcok eredményeit és buktatóit, s tanulságaikkal továbbsegítik a győzelem felé... Vitatkoznunk is kell azonban a szerzővel Egyrészt meg kell jegyeznünk, hogy ideológiai koncepciója nem mindenütt végiggondolt, s egy-egy fel-bukkanó ellenérv eltéríti a fővonaltól. Bár igyekszik a kommunista párt jelentőségét megmutatni az ellenállás nehéz viszonyai közt, ennek ábrázolásától még érvekben is kitér, ködbe burkolja, s a munkásosztály döntő szerepét az egész cselekmény menetében elhallgatja .. . A felszabadulás utáni évek lendületét igen, de eredményeit nem ábrázolja, s ez annál nagyobb hiba, mert az 1956. évi ellenforradalom egyik legnagyobb hazugságának cáfolatával marad adós." (Lenkei Lajos, Élet és Irodalom, 1958. október 31.)

„*A Pesti emberek* meggyőző válasz az aggodalmaskodó kérdésekre... Mesterházi Lajos nagy koncepciójú szocialista drámája az első kísérlet - s tegyük mindjárt hozzá: az első sikeres kísérlet - a magyar színpadon, amely átfogó, nagy lélegzetvételű korképet kíván nyújtani századunk legviharosabb más-fél évtizedének eseménysorozatáról. A *Pesti emberek* kommunista író széles látókörű, magas igénnyel komponált színpadi alkotása, melyben a magyar értelmiség évtizedes nagy belső konfliktusát, lelkiismereti drámáját boncolja kíméletlen őszinteséggel. Tanúságtétel ez a dráma, hitvallás szocialista társadalmunk építőinek igazsága, embersége, állhatatossága mellett." (Bános Tibor, Magyar Ifjúság, 1958. november 1.)

„Mesterházi Lajos színműve - szerkezeti-dramaturgiai fogyatékosságai ellenére - jelentős gyarapodása szépen fejlődő, gazdagodó, mindinkább *mai* drámairodalmunknak. Mónika szerepé-ben az új magyar színpad egyik legszebb, legárnyaltabb nőalakját teremti meg, s körülötte, az udvarlókban kitűnően egyénített típusokat sorakoztat fel. A Néphadsereg Színháza méltó előadásban, remek szereposztásban és Kazimir Károly avatott, jó rendezésé-ben hozta színre az új magyar drámát." (Rajcsányi Károly, Magyar Nemzet, 1958. október 26.)

Szekeres Ilona, Turay Ida, Gálvölgyi János és Drahota Andrea az 1981-es Pesti emberekből (Thália Színház) (Iklády László felv.)

„*a Pesti emberek* alapjában - jó darab, igaz darab. S nem változtat ezen az előadásnak néhány színpadtechnikailag formalista megoldása sem. A darab rendezője, Kazimir Károly csaknem az íróéval egyenértékű művészi munkát végzett. Megvan benne a képesség, hogy a végsőkig fokozza a drámai feszültséget, majd derűsebb képpel váratlanul feloldja. A szerző és a rendező mellé Bulla Elma neve kívánkozik. Játéka választ ad azoknak, akik játékstílusát éveken át túlhaladottnak vélték. Nernesen egyszerű, őszinte és igaz minden szava, mozdulata, könnye és mosolya." (Hajdú Ferenc, Népszava, 1958. október 27.)

„Örültünk e »tisztességes színháznak«. Végre nem kell fenntartásokat hangoztatni. S örültünk külön azért is, mert az előadás egy olyan jelenséggel örvendeztet meg, amelyre régen várunk: nemcsak csillogó egyéni színészi teljesítményeket láttunk, hanem egy nagy-vonalú rendező által kitűnően össze-hangolt *együttest.*" (Hámori Ottó, Film Színház Muzsika, 1958. november 7.)

A fenti véleményekből egyértelműen kiderül, hogy Mesterházi Lajos darabjának két alapvető újdonsága volt: tematikai és formai. 1958. október 24-én (az ősbemutató napján) az akkor két éve lezajlott ellenforradalomról, az ötvenes évek személyi kultuszáról, a koncepciós perekről es a rehabilitációról beszélni a színpadon olyan tett volt, amelyet ma talán meg sem értünk. Napjainkban egymást érik a korszakot tárgyaló memoárok, tanulmánykötetek, filmek és színdarabok - szinte divatba jöttek az ötvenes évek irodalomban, művészetben egyaránt. A problémakör tehát - különösen így leegyszerűsítve, ahogy Mesterházi darabjában jelen van - meglehetősen „déjá vu" érzést kelt a mai nézőben.

A formai újítást -- ahogy az a kora-beli kritikákból kiderül - már akkor is többen vitatták, elismerve, hogy a rend-hagyó téma szétfeszíti a hagyományos drámai kereteket. Az elmúlt két és fél évtized azonban a formabontó darabok divatját teremtette meg nálunk. A tér- és idősíkok szabad kezelésére, a narrátor szerepeltetésére, a hagyományos drámai konfliktus elhagyására, az úgynevezett illusztrációs művészetre számos példát láthattunk, többek között éppen a Thália Színházban. Ma már tehát Mesterházi művének formai újdonsága sem hat újszerűnek.

Elmúlt volna az idő *a Pesti emberek* fölött? Mi maradt meg az akkori sikerből, az egyszeri élményből -- a legendán kívül? Mi az, ami ebből a vitatható 1981-es előadásból is kisugárzik? Első-sorban a példázat ereje, a történelmi tényekkel való szembenézés következetessége, a szókimondás felelőssége. A *Pesti emberek* - amely eredetileg hangjáték volt - Mesterházi munkásságának egyik sarkköve. Benne mintegy sűrítve és letisztulva, szintézisben találjuk meg az író erényeit: közösség és társadalom iránti elkötelezettségét, affinitását korának eseményei iránt, valósághoz való tapadását és emberi-művészi tisztességét. A darab

jelképpé és fogalommá vált: a város és az ország szimbólumává. „Szegény város. És mégis : talán a leggazdagabb. Pazarol-ni bizonyára egy sem tudott úgy, mint ez. Nagy fellángolások és nagy letörések, szent szándékok és olcsó cinizmus. Naponta vicceket szül itt az utca minden koreszméből. És naponta meghal értük. Furcsa fanyar íze van itt még az édesnek is. Nem érzik? Aki itt élt, nem tud az sehol másutt otthonra lelni. Ilyen letörhetetlen kedvű, ilyen örökösen újra-kezdő várost sehol sem talál."

A Pesti emberek a hajdani évfolyamtársak - hét férfi és egy nő - össze-fonódó sorsát ábrázolja a magyar történelem legmozgalmasabb másfél évtizedében: 1941-57 között. Mesterházi ezek-ben a pesti emberekben nem az egyénit, hanem az általánost, a tipikust kereste, és a „thébai hősöket" úgy válogatta össze, hogy azok sorsa, lehetőségei és tragédiái egy egész nép történelmi útját jelképezzék. Az sem véletlen, hogy hősei értelmiségiek, hiszen a szellem emberének történelmi felelőssége foglalkoztatta az írót legtöbb művében.

Mik azok a választási lehetőségek, amelyek 1941-ben, a háború küszöbén a fiatal magyar értelmiség előtt álltak ? Tamást, a tehetséges zongoraművészt származása miatt kiközösíti a társadalom - az ő sorsa az értelmetlen pusztulás. Deske, az úrifiú katonatiszt lesz, a hatalom kiszolgálója és képviselője. Gyula, az ügyeskedő vagány mindig, minden körülmények között felszínen marad. László, a dráma legpozitívabb alakja, az illegalitást választja, a felszabadulás után a koncepciós perek áldozata, majd az ellenforradalom mártírja lesz. Béla azokat a megtévedt kommunistákat képviseli, akiket az ötvenes évek hibái szükségszerűen az ellenforradalom vezetői közé sodortak. András sorsa is tipikusnak mondható: népes családja körébe húzódva kerüli el a történelem viharait. Sándor maga is az illegalitásban dolgozik, a felszabadulás utáni eseményeket azonban csak távoli szemlélőként figyeli, megbízatása külföldre szólítja. A volt osztálytársak életük kritikus pillanataiban találkoznak egymással, nemritkán szemben állva, ellenségekként - ennek a háborús nemzedéknek ez megélt, valóságos tragédiája.

A darab női főszereplője, Mónika, a hét férfi közül Sándort választja. A kor-szak azonban nem kedvez a happy enddel végződő szerelmi kapcsolatok nak: a férfit illegális munkája menekülésre kénysze ríti, Mónika máshoz megy férjhez. Házasságára is a tragédia árnyéka vetül: férje egy bombatámadás alkalmával megbénul, és ezért önszántából vet véget életének. Ha a férfiak sorsa jelkép, Mónikáé kétszeresen is az: ő a hátország tragédiái-nak, a háború hétköznapjainak túlélő áldozata, akinek életét, fiatalságát, vágyait és szándékait tönkretette a történelem. Ugyanakkor ő a feleségek, anyák, szeretők őrző-megtartó-óvó szeretetének asszonyi szimbóluma is.

Az emberi sorsokban megvalósuló történelmet Sándor és Mónika véletlen találkozása és párbeszéde idézi fel, az ellenforradalom után. Mindketten középkorú, meglett emberek. Mónika fásult, elkeseredett, Sándor az optimistább, bizakodóbb. Mónika fél ettől a szembesítéstől, Sándor szinte kiprovokálja. Az eredmény: a múlt tisztázott tudásával, a tévedések beismerésével az újrakezdés lehetősége, a jövő reménysége, amely a pesti embereket eltöltötte 1957 tavaszán. „Bizony nem könnyű a múlt, nem könnyű sorsok hordozói a szürke pesti emberek. Es mégis : egyszer majd elmegyünk az évek során, megbékélünk, egybeolvadunk a földdel, amelyből vétettünk. És sok-sok fájdalom, fáradság, szelíd kis örömök és törhetetlen bizakodások árán, kanyargós, görbe vonalakkal is olyan egyenes, tiszta írást hagyunk magunk után a történelemben, amilyent egyetlen nemzedék sem hagyott még ezen a földön ..." Ez a hitet adó, jövőbe látó reménység - amely a dráma legnagyobb erénye - nem minden pátosz nélküli. Ez annak a generációnak, aki mindezt megélte, természetes életérzése volt. Ma azonban ez a pátosz elvisel-hetetlen.

Kazimir Károly rendezésének (újrarendezésének) éppen ezeket a túlzott hősies gesztusokat, a könnyfacsaró szentimentális mozzanatokat kellett volna tompítania - nemcsak azért, mert groteszkhez szokott korunk nem kedvez a nagy indulatoknak, hanem azért is, mert ezek a mozzanatok váltak Mesterházi művé-ben korszerűtlenné. (Valószínűleg életé-nek utolsó éveiben ő is másképp írta volna meg ezt a témát, erre éppen a *Prométheusz-rejtély* című utolsó regénye a bizonyíték.) Kazimir Károly azonban semmit sem tett azért, hogy a darabot a ma nézője számára közelebb hozza. Az a néhány direkten aktualizáló jelzés, amely az előadásban található, inkább csak zavaró. Ilyen az útépítő-munkás-jelenet, ahol Marlboróval(!) kí nálják a fúrógépkezelőt. Vagy amikor a nézők nyakába úttörőnyakkendőt köt-nek, ami azért is furcsa, mert sem előtte, sem utána nem vonják be a közönséget a játékba. Hacsak nem tekintjük annak azt az erőltetett, didaktikus mozzanatot, hogy a Mónikát alakító Drahota Andrea a nézőtér első sorában ül, s innen vezeti fel a rikkancs a szín-padra az előadás megkezdésekor. Majd a végén ugyanide ül vissza. E nélkül ne tudnánk, hogy Mónika közénk való, igazi szürke pesti ember? Ne jönnénk rá, hogy sorsa - ha nem is a mienk - de anyáinké?

A Thália Színház előadásának az első része a jobb, összefogottabb. A darab felépítéséből következően szinte különálló jelenetekből áll, de ezek az epizódok önmagukban jól felépítettek és egy-mással kontraszthatásban vannak. A hét epizód a hét randevú: a Béla-jelenet szomorkás, a Tamás-epizód tragikus, a Gyuláé alapvetően humoros, a Lászlóé gondolati töltésű. A Sándor-randevút a rendezés megtoldotta egy néma jelenet-tel Mónika elképzelt esküvőjéről, ami didaktikussága miatt fölösleges. A Deske-találkozó ismét a komikumot képviseli, akárcsak az András-jelenet. A háborús zárókép erőteljesen patetikus.

Mesterházi műve a második részben válik hiteltelenné, írói gyengeségei és vitatható színpadi megvalósítása miatt. Az előadás utolsó harmada a rossz romantikus színművek stílusára emlékeztet. László halála, amely a nézők feje fölött egy kifutó emelvényen zajlik, kulissza-hasogatóan teátrális. Ugyanilyen hamis a szentimentalista befejezés: a „thébai hősök" újra heten vannak, és a halottak folytatásra buzdítják az élőket. Félreértés ne essék: nem Mesterházi 1958-as írói üzenetében van a hiba, hanem annak 1981-es interpretálásában.

És ebben nemcsak a rendező, hanem a színészek is részesek. Minlenki idősebb lett huszonhárom évvel (ez nemcsak a két azonos szereplőre, Bitskey Tiborra és Verebes Károlyra vonatkozik). Ezek-nek a deresedő fejű, jól táplált, egzisztenciális biztonságot sugárzó hősöknek nem hisszük el sem a „thébai" fiatalságukat, sem a háború viszontagságait. Ez alól csak Benkő Péter (Tamás) és Gálvölgyi János (Deske) kivétel, koruknál fogva. A kifogásolt hamis pátoszt leginkább Bitskey Tibor játéka képviseli. Márpedig ő a dráma egyik kulcs-figurája. Ha nem hihető el László hősiessége, áldozatvállalásának értelme, ak-

kor hitelét veszti az író mondanivalója. Görcsös és sematikus Mécs Károly megtévedt értelmiségije (Béla) - ez azonban inkább a szerep, mint a színész hibája. Akinek lehetősége van némi játékra, mint Nagy Attilának a linkóci vagány (Gyula) szerepében, az túlzásba viszi, el-ripacskodja. Kiszólásaival, kikacsintásaival, kabarépoénjeivel mintha egy másik előadásból került volna ide. Meglepően jó viszont Buss Gyula András szerepében: mértéktartó humorral érzékelteti, hogy „nem is olyan könnyű nyárspolgárnak lenni Budapesten a XX. század derekán". A darab egyik legproblematikusabb figurája - passzivitása miatt - Sándor. Szabó Gyula nem tudott mit kezdeni ezzel a kívülállással, maga is passzív maradt a szereppel szemben.

A Pesti emberek központi alakja Mónika. Láttuk, hogy Bulla Elma hajdani alakításáról a kritikusok felsőfokon szóltak. A mostani előadás kudarcában annak is része lehet, hogy a Mónikát alakító Drahota Andrea szürke, jellegtelen, és ami színpadon megbocsáthatatlan: érdektelen. Drahota az illusztráló művészetet a végletekig fejlesztette: már nem tud átélni, csak alakítani. Úgy marad kívül a szerepén, hogy a nézőt sem tudja be-vonni a játékba. Jó volt viszont Inke László a férj hálátlan szerepében, vala-mint a kisebb szerepekben Zsurzs Kati, Turay lda, Szekeres Ilona. Verebes Károly rikkancsafolya a matosságot és az eltelt éveket idézte.

A színpadkép - ifj. Rajkai *György* munkája - sok szabad teret enged a tér-ben és időben egyaránt nagy távokat összefogó játéknak. (A vetítés ugyan, ez a formabontó színpadi eszköz, igencsak el-kopott az évek során!) Székely Piroska ruhái egyaránt maiak és korjelzőek. Az előadásnak volt egy-két emlékezetbe tapadó pillanata, de sajnos kevés. László le-tartóztatásakor, a koncepciós perek ide-jén, Mónika a leeresztett vasfüggönyön dörömböl. A rehabilitációt a vasfüggöny fölhúzása jelzi - ez a motívum hatásos és jelképes egyszerre. Szépen meg-komponált Mónika férjének halála is: nem látunk mást, mint az ószereskocsit, amelyre Mónika felrakja az orvos feles-legessé vált használati tárgyait: a toló-széket, a lavórt, az orvosságos üvegeket, végül a koszorút - majd elindul utána, mintha a koporsót kísérné. Ezek a mozzanatok adhatták volna az előadás megtalált alaphangját.

Miért maradt felemás ez az 1981-es találkozás Mesterházi Lajos művével? Nem annyira az író, mint inkább a szín-ház hibájából. *A Pesti emberek* - ha számos mozzanatában ma már fakónak, leegyszerűsítettnek, mondjuk ki, sematikusnak hat -- egészében mégis kiállta az idő próbáját. S bár ma már sok mindent másképp látunk, és az irodalom is másképp ábrázolja - mégis a *Pesti emberek* hordozza azt a kort, amelyben született, az akkor élők gondolkodásmódját és felelősségtudatát. Egy mai felújításnak éppen azokat a hibákat kellett volna tompítania (ha nem is eltüntetnie), amelyek az eltelt két és fél évtized rálátása miatt váltak nyilvánvalóvá. És megmutatni azt a többletet, amit ugyanakkor ez a táv-lat adott a műnek. Talán egy szikárabb, puritánabb, érzelemmentes és főként pátosz nélküli előadásban jobban érvényesült volna az, ami Mester-házi művéből maradandó: a politikai-művészi tisztesség, a valóság következetes faggatása, az írástudó felelőssége.

Mesterházi Lajos: Pesti emberek (Thália .Színház)

Rendező: Kazimir Károly. *Díszlettervező:* ifj. Rajkai György m. *v. Jelmeztervező: Szé*kely Piroska. *Zenei vezető:* Prokópius Imre. *Rendezőasszisztens:* Gáti Vilma.

Szereplők: Verebes Károly, Drahota Andrea, Szabó Gyula, Bitskey Tibor, Mécs Károly, Benkő Péter, Nagy Attila, Buss Gyula, Gálvölgyi János, Inke László, Zsurzs Katalin, Turay Ida m. v. Szekeres Ilona, Nádai Pál, Neszmélyi Magda, Rákosi Kati.

Következő számaink tartalmából:

Vinkó József:

A megváltás elmarad

Tarján Tamás:
Virágnak virága

György Péter:
A változások ára

Nánay István:
Hamlet - Szolnokon

Pályi András:
Napló színészekről

RÓNA KATALIN

Hagyományőrző tanítónő

A tanítónő
a kecskeméti Katona József Színházban

Drámai hagyományaink ápolásához hozzátartozik a félmúlt, a századelő, a századforduló színpadi alkotásainak műsorra tűzése, megismertetése a ma közönségével. A tradíciók őrzése, az ismeretszerzés, a megismertetés fontos, illemtudó feladat. Ám csak akkor nyer értelmet, ha túlnő a kötelességszerűségen, az iskolás leckefelmondáson. Ha színház és elő-adás képes *arra,* hogy akár korabeli világ megmutatásával, akár színpadi törekvéseinek gazdagításával, netán megújításával, valami újdonságot is adjon. Annak nincs különösebb jelentősége, ha az előadás pusztán a meglevő, kipróbált keretekbe illeszti a drámát, mert akkor nem képes felkelteni az érdeklődésünket, s akkor a hatás is, hasonlóképpen a kellemes előadáshoz, csupán jólnevelt lesz és illedelmes.

Ennek lehettünk tanúi a kecskeméti Katona *József* Színház *A* tanítónő-előadásán.

Bródy Sándornak ez a drámája valóban szinte kötelességszerűen kerül időről időre színpadra. Nem véletlen, hisz témája, felépítése, korrajza, jellemrajza és a különálló utolsó jelenet toldalékának elhagyásával végső következtetése mutatja meg legtisztábban írójának arcát, érzéseit, eszméit. Bródy ebben a drámájában lelte meg azt az érzékeny egyen-súlyt, amely egyszerre képes hordozni a falusi idillt és a kirobbanó feszültséget, a maga csöndes, egyszerű „forradalmát", amelyben együtt van a szenvedélyesség és a tisztánlátás, az emberi szépség és igazság, amikor szembetalálkozik a társadalmi vaksággal, dölyffel.

Mindez kétségtelenül amellett szól, hogy *A tanítónőt* a felnövekvő új nemzedéknek meg kell ismernie. Ám az legalább olyan fontos, hogy a megismerés közben úgy érezze, köze van ahhoz, amit lát. S mert *A tanítónő* ma már nem témájának merészségével, időszerűségével, formai bátorságával ható dráma, erről csak akkor lehet szó, ha föl-kavaró, életünkbe vágó előadást látunk a színpadon. Az új közönség fel-növekedése vagy a megelevenedő múlt

Fekete Tibor és Ábrahám Edit A tanítónő kecskeméti előadásában (Karáth Imre felv.)

ma már kevés ahhoz, hogy egy előadás igazolja bemutatásának létjogosultságát.

Ezután könnyű lenne azt mondani, hogy íme, tessék, *A tanítónő* könnyen aktualizálható dráma. Hiszen ma is vannak eldugott falvakba kerülő csinos fiatal tanítónők, tanárnők, akiknek már érkezésükkor erkölcsi kérdései adódnak. Nem a káplán, a kegyúr, a szolgabíró kényének-kedvének vannak kitéve, nem a természettudományos műveltséggel, a tanmenet filozófiájával, szellemi alapjaival kell megküzdeniök, de valamiféle analóg magatartásmodellt szándékoltan rá lehetne erőszakolni erre a drámára is. Kétségtelenül nem kellene túlzottan nagy gondolati bravúr megfelelést keresni és találni Bródy játékának világa és a mai társadalmi gondok között. De hát távol álljon tőlünk még a föltevés is, hogy ilyen egyszerű, de önkényes és durva megoldást kérjünk számon valaha is *A tanítónő* előadásától. Sokkal inkább arról van szó, hogy Tóth Flóra emberi drámáját kellene a korabeli környezetben úgy eljátszani, hogy végül is áttételesebb módon kerüljön bele a személyes konfliktus, az emberség, a tisztaság mélységébe bújtatva egy tágabb, minden képpen mai értelmezés, amely valóságos választási lehetőséget mutat meg a tanítónő alakjából, történetéből szólva a megváltozott korhoz, hogy jellemalakulásából a ma nézőjét illető hangsúly áradjon.

A kecskeméti Katona József Színházban Illés István rendezésének a szándéka, legalábbis az előadás ezt mutatja, nem volt több, mint adózni Bródynak, a századforduló klasszikusnak számító művének. Színpadán Bródynak hősei alig tesznek többet, mint amit a korabeli előadás színészei tehettek, egykor valószínűleg hitük, gondolkodásuk szerint sokkal egységesebben, tisztábban. Csakhogy fél évszázad telt el azóta, s megváltozott a világ, amelyhez a dráma szól.

Az első felvonás helyzetképében fölvonulnak a drámai szituáció szereplői, a falusi életkép meglehetősen statikus képviselői. A falusi mozdulatlanságot jól ábrázolja Kölgyesi György kántora és Ribár Éva kántorkisasszonya. Szánalmas a főúr szerepében Garay József. Mintha csak egy mai vígjáték berobbanó fiatalságát, szenvedélyességét játszaná Szennyai Mária Hray Ida szerepében.

Egy megváltoztathatatlannak tetsző világot illusztrál Fekete Tibor Öreg Nagy szerepében és Gurnik Ilona Nagyasszonyként. Keserű, kissé szarkasztikus a tanári képesítéssel falun tanítóskodó Tuza alakjában Kovács Zsolt.

Ábrahám Edit Tóth Flórája bájos, naiv és őszinte. Öntudatos és önálló, s ha kell, a lány iróniáját is érzékeltetni képes. Eljátssza a kis tanítónő gyermeki tisztaságát, büszke diadalát, ahogy emelt fővel tud távozni a faluból. Ábrahám Edit eszményi hősnője lehetne Bródy drámájának akkor is, ha az előadás megpróbálkozott volna korszerűbb gondolat közvetítésével. Így azonban a színésznő nem tesz mást, mint szerepépítésével megfelel az előadás hagyományokra támaszkodó, tradíciópártoló koncepciójának.

Ifj. Mucsi Sándor az Ifjú Nagy szerepében mintha egy népszínműben, netán annak paródiájában játszana. Megmutatja, hogy hogyan küzd az elkapatott kegyúrban a jó és a rossz, az emberség és az úri elkényeztetettség. De mindezt olyan félreértett hangsúlyokkal, gesztusokkal, mintha nem is Bródy szövegét mondaná, hanem valamiféle paraszti idillt akarna megmutatni.

Más szempontból, de hasonlóképpen mellékvágányra futott alakítás Kovács Titusz egzaltált káplánja. Vonaglásai, arcának rángatózása, elvékonyított, szinte sikolyszerű hangjai inkább „ördögi kísértést" mutatnak, mintsem egy fanatikus fiatal pap tudat alatt is erőszakos, sunyi és gonosz érzékiségét, életigenlését.

Hevesi Sándor írta: a közönség „zsúfolásig tölti meg a színházat azokra a darabokra, amelyeket hírből, emlékezetből, mások beszédjéből ismer, tehát úgyszólván rálép a tradíciónak az útjára, amikor ezekre a darabokra tódul". Igen ám, de a tradíció útjára rálépni kevés, mert ha az előadás a ma színpadán nem szól a ma színpadáról, a közönség nem sokáig vállalja a közös utat.

Bródy Sándor: A tanítónő (kecskeméti Katona József Színház)

Rendező: Illés István. *Díszlettervező:* Illés István. *Jelmeztervező:* Füzy Sári. *Szcenikus:* Szászfay György. *Segédrendező:* Pallai Ágnes.

Szereplők: Ábrahám Edit, Fekete Tibor, ifj. Mucsi Sándor, Gurnik Ilona, Kovács Zsolt, Kölgyesi György, Ribár Éva, Garay József, Kovács Titusz, Juhász Tibor, Dinnyés István, Jánoky Sándor, Budai László, György János, Morva Ernő, Gyulai Antal, Szennyai Mária, Bakai László.

BÉCSY TAMÁS

A fösvény a Madách Színházban

Á Madách Színház Moliére *A fösvény* című darabja előadásának első mozzanata a pénzesládika elásása. A kert a szín elején húzódik, virágokkal-bokrokkal jelezve; míg hátul Harpagon házának nagy szobája látható. Innen jön Márkus László óvatosan lopakodva, hogy a szín elején elássa a tízezer tallért.

Kitűnő kezdés, kiváló folytatást ígér. A pénz Harpagon életében a kizárólagos középpont, a ládika miatt ezután csak állandóan aggódik. Mivel a szín elején ássa el, a néző minden további eseményt a pénzesládikán „keresztül" lát, s így állandóan ébren marad az a tudattartalom, hogy mindennek a középpontjában a pénz áll.

A pénz fontossága köré azonban Lengyel György rendezése több élettartalmat épített. Először Valér és Elíz szerelmének jellegével. Harpagon kolompszavára ébred a ház, s a bal oldalra befordul Valérnak, a titkárnak kis szobácskája; s itt Valér és Elíz, Harpagon lánya egymás karjaiban ébrednek. Valér szólal meg először: „De Elíz, angyalom, csak nem adja most búnak a fejét? Azután, hogy olyan kedvesen hitet tett, hogy örökre összetartozunk!" A látvány következtében az első mondatból a „most" hangsúlyozódik, a másodikból a „hitet tett", amelyek kétségkívül Valér és Elíz most megtörtént nászéjszakájára vonatkoznak. Ez a jelenet nyilvánvalóan összekapcsolódik egy későbbivel, ráhangolódás révén. Amikor ellopják a pénzesládát, Jakab szakács bosszúból Valért vádolja. Harpagon Valértól követelvén az ellopott „kincset", természetesen a pénzre gondol, Valér azonban az Elízzel eltöltött éjszakára. Ebben a klasszikus vígjátékok „félreértés"-helyzete prezentálódik, amelynek humora mindig abból adódik, hogy a két fél egészen másra gondol, noha mindegyik azt hiszi, a másik arról beszél, amiről ő. A klasszikus vígjátékokban általában nem szokták a félreértést egyértelműen hitelesíteni, elég ennek halvány lehetősége és a humora; s ez Moliére-nél is így van. Ám a mai nézőnek már nehezebb hitelesíteni az ilyen félreértéseket.

Nos, az említett jelenetnek a látványban közölt jelentése (Valér és Elíz együtt töltötték az éjszakát) sokkal inkább hihetővé teszi a mű vége felé bekövetkező félreértést, Valér részéről. Mintegy múltbeli alapot adva rá, sokkal hihetőbb, hogy Elízre és erre az éjszakára gondoljon, amikor Harpagon a ládalopást nevezi „gaztettnek". Nem zavaró az sem, hogy e jelenet szövegének némely őszinte, igaz mondata így hazugsággá válik; például „É n - mondja Valér - hozzányúlni? Ó, ez méltatlan gyanúsítás volt ellene is, ellenem is." Az adott jelentésű helyzetsorok miatt Valér hazugsága nem módosít jellemén.

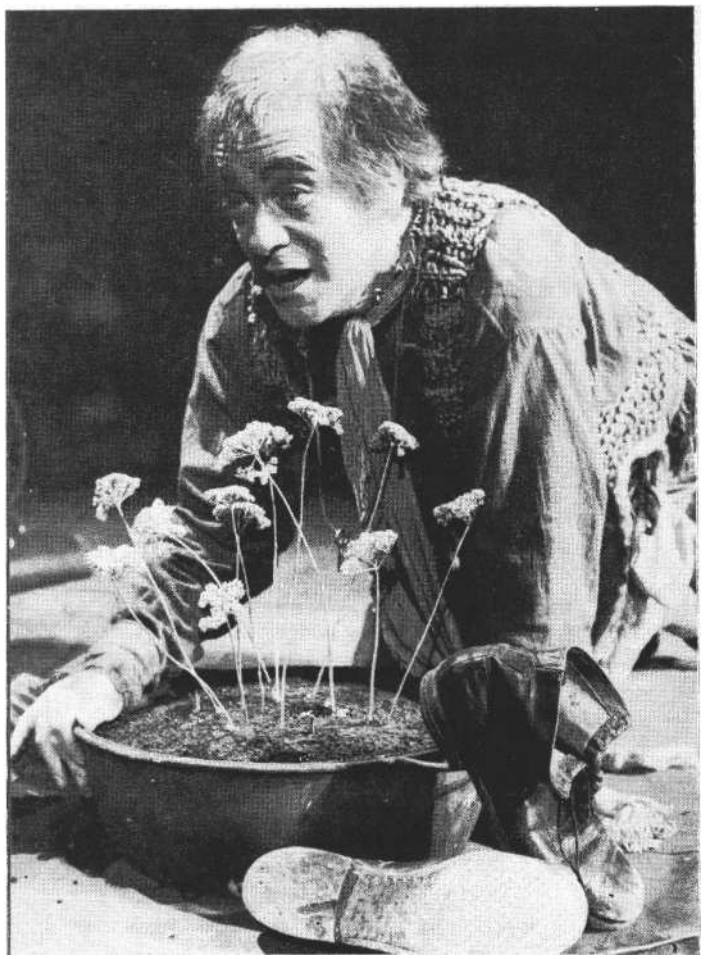
A szex máshol is megjelenik a látványban: a Fecske és Fruzsina közti jelenetben. Ahogy megcsókolják egymást, ahogy Fecske Fruzsina melle után nyúlkál, ahogyan talpát masszírozza, mind azt sugallja, hogy ők régebben szeretők voltak.

A ládika elásásával, Valér és Elíz előző éjszakájára való utalással, Fecske és Fruzsina múltjának felvillantásával a klasszikus drámák zárt világa eltűnik. (Noha az időegységet az előadás kiválóan érzékelteti.) Igy nemcsak és kizárólag a drámai erőtérben benne levő események jelennek meg, hanem az e körül levő élet is. Vagyis a színjáték tágabb, az élet egészébe több gyökérrel bekapcsolódó világot tár elénk, mint amilyen a klasszikus hármasegységgel bezárt drámai világ. Ez úgy is mondható, hogy a színjáték világképének egyik része a miénkhez jobban igazodik.

Van itt még egy állandó vissza-visszatérő mozzanat, ami azonban nem szolgálja a világ logikus kitágítását. A drámában Keszeg és Zabszár Harpagon szolgái, akiknek csak a vacsoramegbeszélés jelenetében van lényegesebb szerepük. A rendezés azonban jóformán minden jelenetet kihallgattat velük. Ez egy ideig „kíváncsiskodókká" minősíti őket. Állandó feltűnéseik azt a jelentést nem hordozhatják, miszerint Harpagon számára „kémkednek", hiszen Harpagon jeleneteit is kifülelik. Amikor a láda-lopás ügyében a csendbiztos Jakab mestert kihallgatja, egy pillanatra a csend-őrök ruhájában tűnnek fel; s az ezután idejövő Valért is egy csendőr löki a színre. Igy aztán Zabszáz és Keszeg hallgatózása azt a jelentést hordozza, hogy ők a csendőrség megbízásából figyelnek itt meg mindent. Ha ez a szín-játék világának tartalmával lenne kapcsolatban, a világ kiszélesítését hordozhatná. Azonban mindezek csak zavaró, értelmetlen mozzanatok. Ezek a kémkedések azt a hamis jelentést hordozzák - akár szánták nekik ezt a jelentést, akár nem -, hogy a történet egy mindent kikémlelő zsarnoki uralom alatt zajlik le. Ez azonban fölösleges hozzá-tétel, hiszen ugyan miért kellene a csendőrségnek Harpagont figyeltetnie, amely ha megtörténik, azt a jelentést is hordozza, hogy Harpagon tragikomédiája egy zsarnoki világgal kapcsol-ható logikusan össze. Ám a külső zsarnokságnak és a belső fösvénységből eredő „zsarnokságnak" az egymásra való vonatkoztatása nem hordoz valódi, igaz jelentést.

Már ezek a mozzanatok is rávilágítanak arra, hogy az előadás stílusa szakít a „hagyományos" Moliére-előadásokéval. Nincsenek XVII. századbeli kosztümök és parókák; a szövegeket sem egymás mellett állva, finom, apró elmozdulásokkal-gesztusokkal jelenítik meg. A világ tágabb, máshová átnyúló jellege ebben is érvényesül. Az előadás tehát a színjáték stílusával is kiszélesítette a klasszikus dráma hármasegységéből fakadó világát.

Mindezek ellenére mégsem született legfeljebb részleteiben - mai előadás. A „mai előadáson" természetesen a mának szóló közlésekkel telített elő-adást értünk. Hiszen majdnem hiába minden ez irányú törekvés, ha végül a drámában megjelenő világkép csak egyes részleteiben hordozhat igazán mának szó-ló jelentéseket. Ma nincsenek a pénzükbe szerelmes fösvények, akik egyet-len törekvése, hogy az - akár uzsora-kölcsönnel - összeharácsolt pénzt ön-maguktól megvonják, s csak egyetlen lehetőséget lássanak benne: az „önszaporítás" lehetőségét. Ellenkezőleg, ma pénz után rohanó emberek vannak, akik nem azért rohannak a pénz és a még több pénz után, hogy csak „fiaztassák". Ma a megszerzett pénzből jól, sőt igen jól akarnak élni, mert nem a felhalmozott „halott" pénzt szeretik, hanem a pénzzel megszerezhető javakat. Másrészt és ugyanekkor azért rohannak a pénz után, hogy azt mutogassák, mert egy el-terjedt értékítélet szerint az az ügyesebb, rátermettebb, sőt tehetségesebb, akinek sok pénze van, s ezért azt „láttatni" is kell. Egy mai gazdag és öreg ember nemhogy nem sajnálja ifjú szerelmesétől a gyémántgyűrűt, hanem büszkén és boldogan ajándékozza neki. Ez pedig egészen más magatartás és más pénzhez



Harpagon: Márkus László

való viszony, mint amilyen Harpagoné. Ugyanakkor: minden igaz és jelentős emberi magatartás mélyén - mint Harpagoné mélyén is -- a korra jellemző történelmi-társadalmi mozgásirányok húzód-nak meg; az emberi magatartások egy-felől ezen mozgásirányok létrehozói, más-felől ezeknek az egyedben való megnyilatkozásai. Ezért Harpagon magatartása és pénzhez való viszonya minden olyan korban és időszakban aktuális, amelyben jellemző, hogy az egyedek a pénzt maguktól elvonják, azt nem saját életélvezetükre hasznosítják, hanem arra, hogy tovább szaporítsák. Ám egy életélvező világból, mint a miénk, a fösvénységnek ez a fajtája teljességgel hiányzik.

Á mi világunkhoz ezért sokkal több köze van Cléante-nak, aki azért venne föl uzsorakamatra is pénzt, hogy azt a maga örömeinek a megszerzésére fordíthassa. Sajnos Lesznek Tibor alakításában e mai vonásnak semmi nyoma nincs.

Á mai, pénz után rohanó, a mindenből pénzt csinálni akaró ember Márkus László Harpagon-alakításában is csak egyszer villan föl. Fia elegáns öltözékét látva arról beszél, hogy ha a ruha árát kölcsönbe adta volna, mennyi haszna lenne. Márkus Lászlónak nemcsak hang-hordozása, szemének villanásai olyanok, mint azé a mai emberé, aki min denből pénzt akar csinálni, hanem a szövegnek Cléante-ra való vonatkoztatottsága miatt a ruha árából ily módon megszerezhető több pénz a szebb és még szebb ruha vásárlását lehetővé tevő mozzanatként értelmeződik.

Úgy véljük, Márkus László éppen azért nem tudta kellően differenciálni Harpagon viszonyait, mert ez a pénzhez való viszony ma lényegében hiányzik. Á legfeltűnőbb, hogy nem érzékeljük, miért akarja elvenni Mariannát. Amikor Fruzsinával beszél róla, amikor ők először találkoznak, valamilyen sajátságos viszonytartalmat kellene látnunk, amelyből megérzékelhetnénk, miért fontos neki a lány. Márkus László Harpagonjának Mariannához való viszonya - akit „ingyen" akar megszerezni - lényegében olyan, mint bárki-bármi máshoz, mint például az ugyancsak lehetőleg ingyen adandó vacsorához. Minden viszonyának egyetlen vonása van: nem akar pénzt kiadni; vagyis csak a pénzhez van viszonya. Nem azt látjuk ebben a viszonyban, mi ragadta meg Harpagont Mariannában, miért vállalja azt a hercehurcát, ami a házasságközvetítéssel, majd a házassággal okvetlenül együtt jár. Fruzsinával való jelenete sincs kellően felépítve. Fruzsina itt azzal fogja meg, hogy elhiteti vele, tetszik a lánynak. Ezt Márkus László Harpagonja túlságosan hamar elhiszi, de nem látjuk, milyen belső alapból kiindulva. Márpedig Mariannához való határozott tartalmú viszonya nélkül házassági terve úgy hat, mint ami kizárólag fia bosszantását, a fiával való „kitolást" szolgálja. Ám ez a szöveg adta világban már csak azért is képtelenség, mert a terv megszületésekor azt sem tudja, hogy a lány és fia ismerik egymást. Sajátos, a házassági tervet hitelesítő benső tartalmat Mariannával való első találkozásakor sem láthatunk. Miért támad fel hát Cléante-tal szemben benne a féltékenység, hiszen sok olyan mondata van, amit csak ez az érzés hozhat létre? Márkus László alakítása ezekben a részletekben is csak fia boszszantásának a szándékát sugallja.

De ugyanígy, meghatározatlan tartalmú, személytől személyhez szóló viszonytartalom hiányzik belőle Valérral való ama jelenetében, amelyben a titkárt a ládika ellopásával gyanúsítja. Á műben Valér az egyetlen, akiben Harpagon megbízik; már amennyire ő egyáltalán bízhat valakiben. Á többiekhez a legteljesebb mértékben bizalmatlan, méghozzá egyetlen ok miatt: mindenkiben pénze leendő elrablóját vagy elherdálóját látja. Valér is csak egyetlen módon tudott bizalmába férkőzni: minden helyzetben igazat ad neki, és éppen fösvénysége jogosságát illetően, az Elíznek kiszemelt

vőlegény és a vacsora esetében is. Harpagon ezért csak Valérban láthatja azt, aki objektíve is igazolja az ő pénzhez való viszonyát. Ezért ennek a jelenetnek az első nagy összetevője a Valérban való mélységes csalódás: annak a felismerése, hogy ezután senkiben sem bízhat. Vagyis itt - s ez a következő összetevő tartalom-Harpagontál elszakad az egyet-len viszonylag „emberi" kapcsolat. Ehhez még hozzájárulhat annak a felisme-rése, hogy Valérban azért nem bízhat, mert voltaképpen olyan, mint ő maga: csak a pénz érdekli, hozzá is azért állt be, hogy pénzét megszerezhesse. Nos, ezek a viszonytartalmak hiányzanak. Márkus László Valérhoz megmutatott viszonya éppen olyan, mint az előző gyanúsítotthoz, Jakabhoz, vagy mint az általában lopással gyanúsított Fecskéhez, a mű elején. Ezzel azonban Harpagon tragikomikus jellemének egyik tragikus mozzanata nem jut érvényre. Az, hogy épp azt kell legnagyobb ellenségének tartania, aki egyedül adott neki igazat, méghozzá épp önmagába bezárult pénz-imádatát illetően.

Márkus László alakítása mégsem mond-ható elhibázottnak, csak éppen differenciálatlannal. Nem azt látjuk, hogy alapviszonya csak az önszaporításra való pénzhez van, és mindenki máshoz ezen belül, de más és más viszonya. Csak annyit látunk, hogy semmi másra nem tud gondolni, csak a pénzre. Még a pénz iránti görcsös érzelmeit sem látjuk igazán, csak a gondolati megszállottságot, megrögzöttséget. Emiatt nagy-monológja sem elég mély. Pedig itt nemcsak gondolatvilága, hanem benső világának teljessége szűkül le görcsösen olyannyira, hogy önmagával mint a képzelt tolvajjal birkózik. Éppen ezért ennek a felismerése - „Hű, hisz ez én vagyok!" - sokkal, hadd használjuk ezt a közhelyet, vérfagyasztóbb. Ebben a monológban annak sincs kellő mélysége, hogy „kínpadra feszíttetem (..) még önmagamat is". Ez a jelenetrész több értelmezési lehetőséget kínál, például azt, hogy teljes beszűkültségében *már* abban sem bizonyos, nem lopta-e meg ő saját magát tízezer tallér utáni vágyában.

Ahogyan utaltunk rá, Márkus László alakítása Harpagonnak egyetlen vonását jeleníti meg igazán, gondolatvilágának megrögzöttségét, mániákusságát; Harpagonja csak gondol arra, sőt arra gondol csak, hogy ne adjon ki pénzt, hogy ne lopják el a tízezer tallért.

Mindezekkel olyan Harpagon áll elénk, akinek senkihez sincs személyhez szóló viszonya; viszonyok nélküliség azonban nem képzelhető el. Hiszen Harpagon okos, taktikai érzéke is van. Cléante-ból kiszedi Marianna iránt érzett szerelmét. Mert az igaz, hogy viszonyai arra szűkültek le, hogy mindenkitől félti az el-ásott tízezer tallért és pénze elherdálását. Ám ezen az alapviszonyon belül mindenkitől másképp félti. Harpagon okossága abban is megmutatkozik, igaz, ismét csak egyetlen vonatkozásban, hogy nagyon pontosan felismeri, ki-ki hogyan és miért herdálná el vagyonát, s ezért azt is tudja, hogy kitől-kitől hogyan kell féltenie. Egyetlen embertől nem félti, Valértől. De tudja, hogy Cléante ruhákra, Jakab a lovakra és vacsorákra herdálná el, Elíz pedig mint hozományt. Fruzsinához és Jakabhoz még azt a viszonytartalmat is felvonultatja, hogy szolgálatokat vár tőlük, rajtuk keresztül szerelmet és társasági életet akar meg-szerezni, de teljesen ingyen. Ezekből a viszonyokból még az az Harpagon is megformálható, aki azt hiszi: neki, ön-értékei miatt mindenkitől minden jár, méghozzá teljesen ingyen, viszontszolgá-latok nélkül. Márkus László alakításában nem rajzolódik ki a mindenkit ingyen, viszonzás nélkül kihasználni akaró ember arculata sem, ami pedig az „harpagonizmusnak" nagyon is mai képe lehet-ne. Fruzsinával való jelenetében csak úgy tesz, mint aki nem is hallotta, hogy pénzt kérnek tőle. Ezt még csak kiemeli, *hogy* Fruzsina kérésekor mindig stoppolni kezd. Mivel Jakabhoz is lényegében viszony nélküli kapcsolata van, nem a jó szakács és a jó kocsis azon törekvését *töri* le, hogy a maga dolgait a lehető legjobban megvalósítsa. Igaz, Jakabot Körmendi János igen alacsony-rendű humorral, minden benső tartalom nélkül játssza el.

Márkus László Harpagon-alakítása nem vagy nem csak azt közli, hogy a fösvény senkit sem szeret. Ez a közlés önmagában még nagyon is helyénvaló. De a környezethez való viszony nem csak negatívum, nem csak az, hogy nem szereti őket; a szeretethiány nem jelent viszonyhiányokat is.

Pedig Schütz IIa Fruzsinája életre hívhatna személyes viszonytartalmakat. Ő minden porcikájával éli azt, aki csak a saját eszével és emberismeretével boldogulhat. Észreveszi, hogy Harpagonnak kell Marianna. Először „valéri" módon, vagyis a fösvénység dicséretével és az arra való utalással akar célt érni saját fizetségét illetően. Ez azonban nem sikerül, hiszen Marianna csak azzal hozna pénzt a házhoz, amit nem költene el. Ekkor azonban nem véletlenül veszi elő azt a módszert, hogy bizonygassa, menynyire megtetszett Harpagon a lánynak. Schütz Ila ezt a váltást is, mint például a Fecskével való jelenetről az Harpagonnal való jelenetre való váltást is, remekül oldja meg. Alakításából azt is érzékeljük, hogy ha most nem sikerült pénzt kicsikarnia, előbb-utóbb még Harpagontól is fog, nemcsak a másik féltől. Fruzsina egyéniségének alapvo-násává ugyanis az életszeretetet és az eb-ből fakadó dinamizmust teszi meg. Fecs-kével való „enyelgése" kitűnő rendezői eszközökkel történő hozzátoldás egyéni-ségéhez; és Schütz Ila ebből építi fel -- az intrikusi vonás helyett - Fruzsina életszeretetét, ennek erejét. Megítélésünk szerint övé az előadás legjobb alakítása. Mindenféle szokványos kerítőnői maga-tartástól és gesztusoktól mentesen lát-tatja Fruzsinájának alapvonását, az élet szeretetét, a élet élvezetét, s nála a kerítés is ehhez tartozik.

Á négy fiatal közül egyedül Cléantenak, Harpagon fiának van viszonya a pénzhez; néki is *az* élethez kell vagy kellene. A többiek világában nem foglal el fontos helyet a vagyon, mert többre tartják saját érzéseiket, azok megvalósítását. A négy fiatal közül Tímár Béla Valér-alakítása emelkedik ki.

Tímár Béla kitűnően mutatja meg, hogy milyen nagy szenvedély él Valérban. Ebben a világban voltaképp ő az egyedüli, aki egyfelől kockázatot mer vállalni, másfelől aki eredményesen tud Harpagonnal szemben fellépni. Mivel szenvedélyesen szereti Elízt, apja szolgá-latába lép, ahol viszont csak úgy tud megmaradni, ha Harpagonnak minden-ben - vagyis egyetlenegyben, a fösvény-ség jogosságában, de az a fösvénynek a minden - igazat ad. Tímár Béla Valérját minderre a szenvedélyes szerelem teszi képessé. Ezt pontosan érzékelhetjük alakításának abból a részéből is, amelynek során az első jelenetben --saját Harpagonnal szembeni álarcáról és a hízelkedésről beszél Elíznek. Valérban egyszerre él a hízelgés szükségessége, a szükségesség miatti keserűség, és szavai a mai hízelgők elleni vádat is hordozzák. Harpagonnal szembeni fellépése eredményességének a bizonysága, hogy a fösvény épp őrá bízza Elízt; őt bízza meg, beszélje rá azzal a gazdag

Schütz Ha (Fruzsina) és Márkus László (Harpagon) A fösvényben

emberrel való házasságra, aki a lányt „hozomány nélkül" is elvenné. Tímár Béla nemcsak a jelenet humoros oldalát jeleníti meg, ami abból adódik, hogy épp neki kell véleményt nyilvánítania Harpagon és Elíz előtt, Elíznek mással való házassága felől. Képes azt is érzékeltetni, hogy most újabb kockázatot vállal, amikor a „hozomány nélkül"-érv előtt látszólag leteszi a fegyvert. Le is veszi a lábáról Harpagont, aki rábízza lányát, mivel csak benne bízik. Tímár Béla nem hebehurgyán szerelmes fickót formál Valérból, hanem a csak az önfiaztatásra szolgáló pénz legnagyobb érzelmi ellenfelét, a pozitív szenvedélyt is megmutatja; ezzel alakjának nagyon is mai tartalmakat ad. Az „harpagonizmustól" épp az élet, illetve a szenvedélyes szerelem különbözik a legélesebben érzelmileg. Ugyanezért hordozza - miként Schütz Ila Fruzsinája - a mű világ-képét is. Az alakításban Valér határozottságát, dönteni tudását is látjuk, amely küzdelmes ifjúkorának következménye. A négy fiatal közül ő az egyetlen, aki küzdeni tud, s ezt az alakítás pompásan érzékelteti.

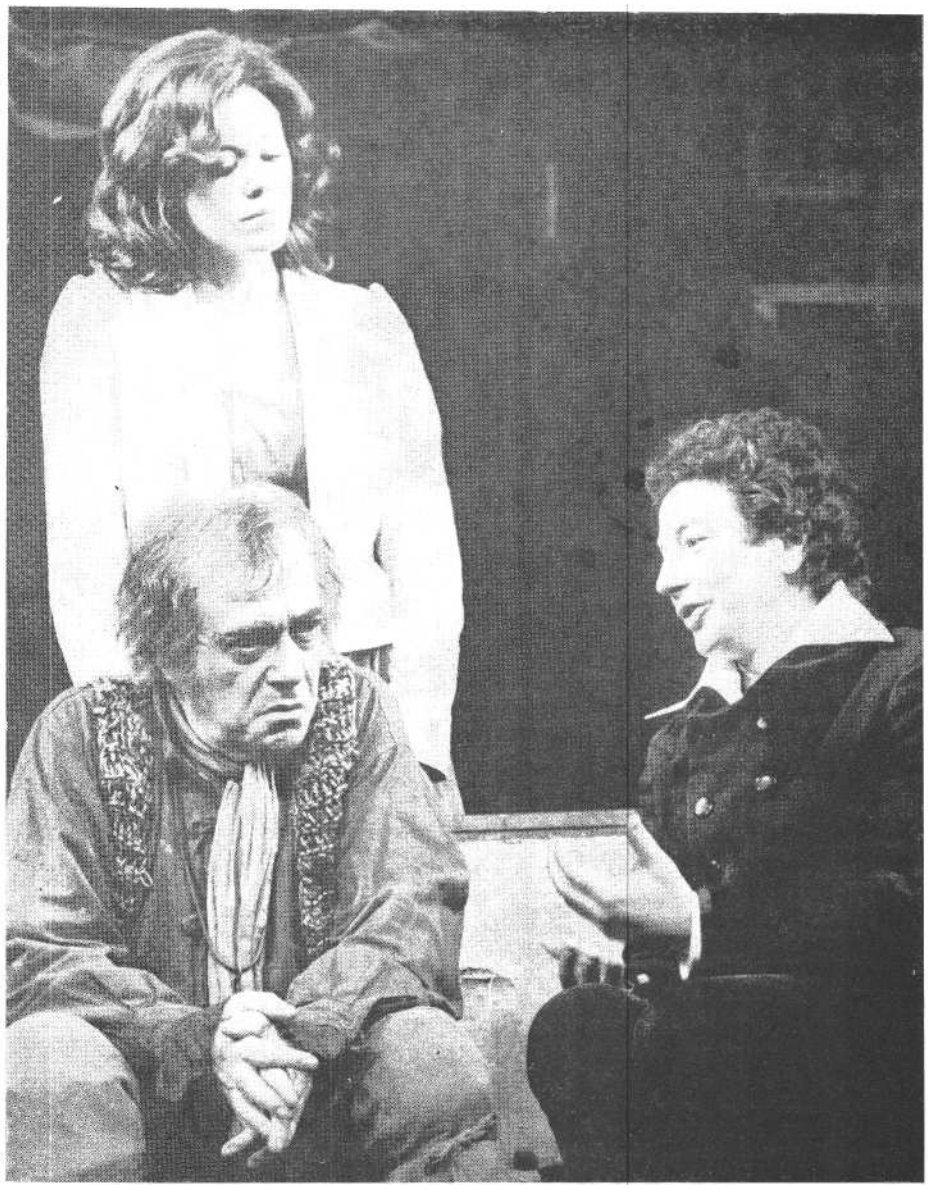
A többi fiatal szerepében eléggé szokványos alakítást nyújt Kiss Mari (Elíz), Hűvösvölgyi Ildikó (Marianna) és Lesznek Tibor (Cléante).

A XIX. század közepe előtti dráma-írók közül talán Moliére az, aki - ha nem is mindegyik drámájában - nagyon sokat bíz a színészi játékra. Vagyis nem ír meg minden apró benső „mozdulatot"; ahogyan például Shakespeare megírja, s ezeket a színésznek kell eljátszania. Abban a jelenetben, amelyben Harpagon Cléanteból kiszedi, hogy szereti Mariannát, a szövegben Cléante-nak sem látjuk minden belső rezdülését. Lesznek Tibor azonban nem láttat mélységeket, mert csak a szövegtartalmat játssza el. Apjának igen hamar kezd hinni, s csak puha érzéseket, a helyzet felszínén mozgó általános reagálásokat jelenít meg. Kiss Mari Elízében fruskai lobogások élnek. Abban a jelenetben, amelyben Valér látszólag igazat ad apjának az ő mással való leendő házasságát illetően, gesztusaiban és magatartásában - hiszen szövege nincs - csak dühös Valérra. Vagyis felszínes tartalmat jelenít meg; hiszen tudnia kellene, hogy Valér most is ál-arcban mutatkozik apja előtt. Hűvösvölgyi Ildikó pedig csak dekoratívan baba-szerű.

A mai néző már nem él olyan világban, ahol hetente hallani szerencsés vagy szerencsétlen hajótörésekről, hajókkal elsüllyedt vagyonokról és így eltűnt családtagokról, mint ahogyan azt - számos vígjáték bizonyítja - az adott korban hallani lehetett. A dráma befejezésének eseménysorai itt is a hajótörés révén elveszett családtagok hiteltelen - mert nem a dráma eddigi erővonalaiból következő - egymásratalálását jeleníti meg. Moliére azonban nemcsak ezt a „könnyed" megoldást írta meg a mű végén. Anzelm úr nemcsak azért kerül elő, hogy felfedezhesse, hajótörésben elveszettnek hitt családja, Valér fia és Marianna lánya élnek. Anzelm a pénzhez való objektív és szubjektív viszonyában tökéletes ellentétje Harpagon-nak. Ahogy említettük, benső világát tekintve Valér a nagy különbség, míg Anzelm abban, hogy mindent hajlandó fizetni. Megjelenésével tehát a pénzzel bőkezű, pénzét az élet szolgálatába állító ember lép ebbe a világba. Ezért előtte a beszűkült fösvénység egyszerűen nem állhat meg. Anzelm már meg-jelenésekor nagylelkű, először érzelmileg. Harpagon hozzá akarja adni a lányát, hiszen ő az az idősebb úr, aki Elízt hozomány nélkül is elvenné. Amikor azonban meghallja, hogy a titkár és Elíz szeretik egymást, azonnal kijelenti, hogy nincs hajlama magához kényszeríteni valakit, aki mást szeret, hogy nem formál jogot olyan szívre, amely már a másé. Ez tökéletes ellentettje Harpagon hajlamainak és jogot formáló igényeinek; ő hajlama szerint nem törődött mások szívével és jogaival egyik fiatalnak az esetében sem. Anzelm a mű végén négyszer vállal fizetést Harpagon helyett, méghozzá az első szóra; ő ad hozományt, vállalja mindkét házasság költségeit, ő készíttet Harpagonnak új ruhát az esküvőre, és kifizeti a csendbiztost. A pénz az ő számára nem önszaporításra való. A fösvénynek el kell olvadnia, le kell lepleződnie abban a pillanatban, amikor a pénznek, illetve a pénzzel rendelkező

embernek ilyen változatával kerül szembe, személyes viszonyban.

Az Elízről való lemondás és a nagylelkű költségvállalások között azonban az az „auctor ex machina" látható, amely a mű mai nézőjének mindenképpen hiteltelenné teszi az események megoldását. A rendezés, Anzelm belépésétől kezdve - mintha Anzelm alakjának minden aspektusát a hihetetlen, hiteltelen eseményekhez csatolná - édeskés zenével, az égen úszó felhőkkel, a színészi magatartásokkal, gesztusokkal és hanghordozásokkal alapjaiban kikarikírozta a befejezést. Ez késégkívül kitű-nő megoldás, hiszen ezt a véletlen egy-másra találást ma nem tudjuk komolyan venni, és elfogadtatni csak így lehetett. De sajnos nemcsak ez karikírozódik ki, hanem az egész utolsó jelenet. Igy el-sikkad Anzelmnek Harpagont és az ő egész magatartását semmissé tevő, értelmetlen kisszerűséggé degradáló jelentése; Anzelm ugyanis nemcsak az események véletlenszerű megoldója. Elíz-ről azonnal lemondó érzelmi nagylelkűségét még erőteljesebb színpadi jellel adták tudtunkra. Mint Harpagon lányának jövendőbelije nagy virágcsokorral érkezik, amit - mikor hallja, hogy Elíz mást szeret - a földre dob; a szép csokrot sem sajnálja tönkretenni. A színpadi események azonban már ekkor is igen gyorsak, mintha a rendezés minél hamarabb túl akarna esni az egész befejezésen. Ám ma csak a véletlenszerű egymásra találás hiteltelen; Anzelm bő-kezűsége, nagylelkűsége, másoknak saját vagyonával boldogságot szerezni kívánó hajlama és magatartása ma is nagyon fontos, mert a fösvény végső leleplezője és mint ilyen a dráma világképének szerves része. Benne és vele olyan alak jelenik meg, aki pénzét nem kuporgatja, nem csak önszaporításra használja, nem zárja el önmaga elől, hanem azzal gyermekei boldogságát teremti meg; vagyis azt, amire Harpagon sohasem volt hajlandó. Ezért sajnálatos, hogy ennek a jelenetnek minden részletét elsietik, hogy Anzelm magatartása kidolgozatlan, és így nincsen súlya és jelentősége az Anzelm-féle pénzhez való viszonynak. Az is csak sajnálatos, hogy Kéry Gyula Anzelm költségvállalásait kizárólag a gyermekeit megtalált apa boldogságából vezeti le; vagyis magatartását, pénzhez való viszonyát nem a mű világképéből eredeztette, és nem azt kifejezve formálta meg. Igy csak a helyzet egyik összetevőjét játszotta el. Megjele



Márkus László (Harpagon), Kiss Mari (Eliz) és Tímár Béla (Valér) a Madách Színház Moliére-előadásában (**Ikládv** László felvételei)

nésével és tartalmai által Harpagon nem is olvadhat semmivé.

De eltűnik itt az is, hogy a fösvény azáltal zárul még jobban és immáron véglegesen önmaga határai közé, hogy visszakapja a ládikát. A tízezer tallér visszaadása annak fejében, hogy beleegyezik gyermekei házasságába, nem egyszerű „csereüzletként" jelenik meg, amit Cléante hajt végre. Harpagon épp azáltal záródik be ládikájába, vagyis benső világa azáltal válik maradéktalanul és vég-legesen bezárulttá, hogy visszakapja. Ezáltal már soha nem tud gyermekei életébe belépni, s ezáltal börtönzi be magát. Semmi sem marad számára, csak a használaton kívül maradó pénz. „Én meg hadd lássam végre kedves ládácskámat!" - mondja, hogy most már a bezárult, szűk világból való kilépés lehetőségét is elveszítse.

Az említettek következtében a Madách Színház előadása nagyon vegyes. Dicsérhetők azok a hiányok, amelyeket minden bizonnyal nagyon nagy erőfeszítéssel lehetett elérni: sehol nincs olcsó humor, Körmendi János Jakab-alakítását kivéve, ahol bőven van. Teljesen szakítottak a „parókás előadás" összes velejárójával. Határozott előnye még, hogy a klasszikus hármasegységből eredő zárt világ kiszélesedik, valamint, hogy helyenként határozottan, mához szóló jelentéseket kapunk. Ám azáltal, hogy Harpagon viszonyai eléggé differenciálatlanok, az előadás nem közölt kellően mély tartalmakat.

Moliére: A fösvény (Madách Színház)
Fordította : Illyés Gyula *Rendező:* Lengyel György. *Zene:* Novák János. *Díszlettervező:* Makai Péter, *Jelmeztervező:* Mialkovszky Erzsébet.' *Maszk:* Bajkar István.

Szereplők: Márkus László, Lesznek Tibor, Kiss Mari, Schütz Ila, Körmendi János, Tímár Béla, Hűvösvölgyi Ildikó, Paudits Béla, Kéry Gyula, Vass Péter f. h., Gömöri *V.* István, Vándor József, Bálint György, Rajna Mária, Vadnai Éva, Frankovits Péter.

KŐHÁTI ZSOLT

A kamaszkor mint bukott tanítómester

Schiller Haramiákja Pécsett

Nincs szerencséje Friedrich Schillernek a *Haramiák* magyar előadásaival. Ritkán is játsszák nálunk ezt a zabolátlan, egykor shakespeare-i színvonalúnak érzett darabot: 1924 óta nem szerepel budapesti műsoron. Legutóbb a miskolci Nemzeti Színház rugaszkodott neki a feladatnak. A kritika tanúsága szerint Nagy András László 1975-ös rendezése a mű időszerűségének csupán a felületi mozzanatait érintette (farmernadrágos beatmusical vált a darabból); az előadás kudarcnak minősült.

Bátor vállalkozás tehát a pécsi Nemzeti Színházé, hogy az éppen kétszáz esztendős *Haramiákat* vitte színre 1981 őszén. Mégpedig „kivérzett" társulattal, hiszen pályakezdő fiatalok sorát kel-lett harcba szólítani a Pécsről nagy fel-tűnést keltve máshová szerződöttek, mindenképpen tapasztaltabb művészek helyett. Látszatra meg is volt az esélye annak, hogy a Sturm und Drang eme színházi alapművét Szegvári Menyhért rendező a társulatépítés hasznos lehetőségeként aknázza ki, erényt kovácsol a hátrányokból, mert végtére is: a közönség szereti a vadromantikát - újabban különösen -, *a* Haramiákban vannak jó szerepek, sokat ígérő együttes feladatok. Csakhogy a művészetpolitikai és -pedagógiai célkitűzés ebben az esetben is csupán akkor ér valamit, ha megvalósításának kísérlete egyszersmind határozottan kirajzolódó gondolati koncepcióval párosul. Ilyesmi azonban legfeljebb csak nyomokban mutatkozott a csivitelő fiataloktól benépesített és későnjövőktől megzavart 1981. november 27-i előadáson.

Nem indokolt a hosszas elemzés, de talán a pécsi színház jövője szempontjából mégsem érdektelen, ha rámutatunk e produkció erényeire és fogyatékosságaira. (Sajnos, a hangsúly az utóbbiakon van).

Kezdjük a szöveggel. Déry Tibor s a betétként szolgáló versek fordítója, Devecseri Gábor (az előadáshoz készült műsorfüzet nem tünteti föl a nevüket) nemes veretű, de napjainkra menthetetlenül elavult magyarítása volt az első tehertétel, amelyet a színház fölöslegesen vállalt (ha nincs pénz új fordításra, nem kell a darabot elővenni). Schiller találékony átkozódásai efféle „a patvarba! ördög és pokol!" szinten csak mulatságba fúlhatnak. Még szerencse, hogy a gyakori hadarás miatt - ez volt hivatott az előadás tempóját helyettesíteni - a szöveg nemigen vált önálló hatáselemmé.

Ám még mielőtt (kürtszó után) a magán- s a párbeszédek fölhangzaná-nak, ott van a nyitott színpadon a sötét tónusú díszlet, Kiss Anikó munkája (ő tervezte a jelmezeket is): az előadás legsikeresebb tényezője. Bal felől vitrinek, az ember anatómiájának szemléltetésére, üvegben embrió: a Moor Károlytól „köpedelem"-nek és „herélt"-nek minősített XVIII. század természet-tudományos szemléletmódját jelképezendő. Előttük fekete író- egyszersmind fésülködőasztal, gyertyával és tükörrel: ez a testvérét besározó Moor Ferenc rendes tartózkodási helye. Beljebb csiga-lépcső: ide szalad föl embergyűlölő, ádáz monológjaival, dühödt vágyképeivel Moor Ferenc. Hátul rácsozat, a tetején is járással - a díszlet legkevésbé funkcionális eleme -, innét lépnek színre a darab szereplői. Jobboldalt fészerhez hasonló, lejtős állványzat: körülötte s a tetején zajlanak a címadó haramiák jelenetei, a jobb oldali előtérben fölbontott utcakövek szimbolizálják a francia forradalom évszázadát, egyszersmind magát „a" forradalmat, a mindenkorit. Középen, elöl: afféle „kötelezően modern" kellék: az agg Maximilian Moor toló-széke.

Nos: egészében véve jól „bejátszható" ez a tér, s a darab értelmezéséhez is hasznos fogódzókat kínál. Nyilván: a rendezővel egyetértésben készült, te-hát része a rendezői koncepciónak, mely azonban csak az előadás utolsó perceiben próbált igazán kibontakozódni, s akkor is rendkívül ellentmondásosan, következetlenül.

Mert miről is szólhatott volna 1981-ben Friedrich Schiller *Haramiákjának* előadása? A zavaros században uralkodó zavaros értékrendről (Amália: „a koldusok királyokká lettek, koldusokká a királyok"), a forradalmi eszmények gyakori devalválódásáról - lásd: terrorizmus, anarchizmus (Moor Károly: „Prometheus villogó szikrája kialudt - bengáli tűzzel élnek ma helyette, színházi tűzzel, amelytől egy pipa dohány sem gyullad meg"), a szabadság koronként tisztázandó fogalmáról (Moor Károly, Amália, Kosinsky, Spiegelberg gyakorta tépelődnek rajta), öregség és fiatalság nemzedéki, szociológiai, de - ha tetszik - ismeretelméleti és morális kérdéséről (amit az öreg Moor sűrítetten így fogalmaz normává: „Bölcsességed legyen, mint az ősz fejek bölcsessége, de a szíved maradjon meg az ártatlan gyerekkorban!"; amit azonban a Károllyal hasonszőrű Grimm aligha fogad el, barátját ekképp ócsárolva: „Megőrül-tél? Kamaszkorodat fogadod meg tanítómesternek ?").

Szegvári Menyhért rendezése - úgy tetszik - főként a magára maradt haramiavezér, Moor Károly erkölcsi válságát akarta ábrázolni. Csakhogy ez túl későn derült ki, az előadás utolsó mondataiból. Hiába hangsúlyozta - helyesen - a szereplők markáns széttagolásával is, hogy Moor Károly nem árulhat - tartósan - egy gyékényen haramiatársaival: az erkölcstelen módon, „gazsággal" véghezvitt világmegváltás kritikáját az egész produkciónak kellett volna megfogalmaznia. S a záróképben Szegvári még ezt a késve fölsejlő értelmezést is megsemmisíti. Mert lássuk csak, hogyan oldja meg Schiller a főhős konfliktusait! Miután Moor Károly „fogvacogva s üvöltve" kénytelen tudomásul venni, hogy két magafajta ember *„földig rombolná az erkölcsi világ egész épületét"* (Schillertől a kiemelés), elhatározza: az igazságszolgáltatás kezére adja magát, s ily módon legalább egy sokgyermekes nyomorultat ezer arany vérdíj birtokosává tehet. Nos, lehet vitatkozni ezen a megoldáson, de ha már elfogadta a rendező a Schiller által is hangsúlyozott értelmezést, nem fejezheti be az előadást úgy, ahogyan ez Pécsett történt: Moor Károly fölmegy a fészer tetejére, félmeztelenül, majd belekezd a rablóindulóba, melyet a lent összesereglő, haramiák is átvesznek. Hiszen csak az imént mélyült áthidalhatatlanná a morális, „ideológiai" szakadék a vezér s a rablócsapat tagjai között! Mint látvány : szép, szépen „világított" a Szegvári-féle befejezés, csak éppen: gondolatilag elfogad-hatatlan.

Talán kiderül az eddigiekből: csak helyeselhető, hogy a pécsi előadás nem törekedett valamiféle erőltetett időszerűsítésre, s - például - korhű (persze valamelyest stilizált) jelmezekben játszották el a darabot. Csupán az a gondunk, hogy az aktualitás bensőbb tartalmaihoz

nem jutott el a rendező s a színész-gárda.

Lássuk ezek után a szereposztás és - felfogás néhány problémáját, térjünk magának a játéknak az értékelésére.

A Moor testvérek, Károly és Ferenc: az ember jó és rossz lehetőségeinek megtestesítői. Mégpedig nagyon különös módon. Ferenc az abszolút rossz, Károly azonban a küzdelmes úton, megpróbáltatások, „deviancia" árán kiérlelt jó, tehát nem valamiféle hamvába holt, unalmas „pozitív hős". Nem árt, ha ez a két szereplő legalább azonos súllyal vív párharcot. Nos, Kulka János (Ferenc) volt ezen az előadáson a lényegesen jelentékenyebb. Némi puhaság és kellemkedés után fokozatosan nőtt fel a szerepig, a Ill. Richárd konokságával „tökéletesített" rosszaságig. Nem ő tehetett arról, hogy fontos jelenetben - Moser lelkész vitapartnereként (akit a ki-tűnő, de itt rangján alul „hasznosított" Győry Emil játszott) pendelyben és mezítláb volt kénytelen a nézőtér derűjével megküzdeni. Monológjait nemcsak ő afféle TIT-előadásként abszolválta, hol a rivalda szélére telepedve, hol beljebb, s még hagyján, ha a számára fenntartott csigalépcsőn. (Amelyen egy ízben - következetlenül - a rendező mást is közlekedtet.)

A rokonszenves Vajek Róbert mint Károly: szereposztási tévedés. Nincs igazi nyomatéka. (A Kosinsky szerepé-ben itt redukált feladattal megbízott Harmath Albert lehetett volna a jobb megoldás.) S a színészvezetés szarvas-hibáját láthattuk abban a jelenetben, amikor álruhás grófként hazatérve, Károly a tükrös asztalt, az éppen színen kívül tartózkodó Ferenc tárgyi jelképét „leckézteti", hiszen ő „nem tudhatta", hogy ezt a szimbólumot a rendező Ferenc személyével társította.

Messze esik szerepétől - Nemes Edelreich Amáliától, Károly arájától - Andresz Katalin is. Semmi éteri, semmi lengeség nem volt benne (annál több ezek ellenkezőjéből); minimálisra kurtított dalbetéteit kellemesen adta elő, utóbb még gitárjától is megfosztva. Kulkával adódó jeleneteiben nőtt időnként önmaga fölé, bár a „játék a tűzzel", az erotikus enyelgés, valamint az engesztelhetetlen gyűlölet átcsapásaiból ilyenkor is több volt a kelleténél.

Az idős Moor alakítójától, Cserényi Bélától azt várhattuk, hogy elkerüli a reszketeg aggastyán sablonjait, ám fokonként érte utol a végzet, egészen a komikum határáig. Csalódást okozott pepecselő előadásmódjával, üres rutinteljesítményével Paál László, a grófi inas - afféle öreg Bence - nem is hálátlan szerepében.

Kulka János és Andresz Katalin Schiller Haramiák című **drámájában (pécsi Nemzeti Színház)**

Sokat ígér azonban Bánky Gábor, aki mint Hermann - Károly vetélytársa és Ferenc (utóbb kiábrándult és jobb belátásra tért) szövetségese - főleg a Kulkával zajlott első jelenetében bizonyította karakterformáló tehetségét.

Egészében véve jól sikerült a „volt diákok, ma haramiák" tablóképe. Rendezői hiba, hogy Spiegelberg (N. Szabó Sándor) nem vált Károly hatékony ellenpólusává, mert a feladatra kiszemelt művész energiáiból futotta volna erre. Sipos László mint Schweizer elsősorban kitűnő testi adottságaival, mozgáskultúrájával, ironikus vénájával keltett figyelmet (öngyilkossága a beosztotti morál, a becsületes korlátoltság pompás rajza volt – s ebben a rendező is dicsérhető) ; hangbeli fogyatékosságain volna mit javítani, s ez tőle el is várható. Melis Gábor, Matoricz József, Vízi György is hasznosan járult hozzá a csapatteljesítményhez. Kovács Dénes -- a Szerzetes – egy hatásos jelenet kiaknázását szalasztotta el.

Mit kaptunk tehát végül is? Jól-rosszul megoldott főiskolai helyzetgyakorlatokat. Kiemelkedő jelenet alig akadt - ilyen volt azonban a pillanat, amikor az állványon függeszkedő Moor Károlyt a haramiák, hűségük és szeretetük jelé-ül, vállukra kapják. Az előadás a szervező gondolat árulkodó hiányáról tanúskodik. Simon Zoltán mint zenei munkatárs megtett minden tőle telhetőt a pécsi *Haramiák* hangzásvilágának megteremtésében; a lehetségesnél kevesebb feladata adódott.

Megbukott hát ismét a darabban szereplő Grimm által kárhoztatott kamaszkor mint tanítómester. Mint a színészmesterség tanítója is. Ám mindebből még nem késő okulni.

Schiller: Haramiák (pécsi Nemzeti Színház) *Fordította:* Déry Tibor és Devecseri Gábor. *Rendező:* Szegvári Menyhért f. h. *Díszlet-, jelmeztervező: Kiss* Anikó m. v. *Zene:* Simon Zoltán m. v. *Asszisztens:* ózsa Lívia. *Szereplők:* Cserényi Béla, J Vajek Róbert, Kulka János, Andresz Katalin, N. Szabó Sándor, Sipos László, Melis Gábor, Matoricz József, Vízi György, Harmath Albert, Fülöp Mihály, Bánky Gábor, Paál László, Győry Emil, Kovács Dénes.

GYÖRGY PÉTER

A halál árát a halottaktól kérdezd

Észt dráma Szolnokon

Mondjuk meg az elején: Mati Unt műve, *A halál árát a halottaktól kérdezd,* nem remekmű. Valójában alig teljesít akár néhányat is a drámával kapcsolatos elképzelések közül. A nálunk szinte teljesen ismeretlen észt művet a szolnoki Szigligeti Színházban Mikk Mikiver rendezte, s a díszleteket is vendég, Tonu Virve készítette.

A téma önmagában nem érdektelen, és valóban magában hordozza egy dráma lehetőségét. A darab alcíme: Főpróba; a színen egy filmforgatás történetét látjuk, amelyben az illegális mozgalom, a forradalmi múlt jelenetei elevenednek meg. A színpadon jelen idő van, a film ideje 1938, a polgári Észtország ideje, s ennek jelentését a magyar színpadon érzékeltetni külön nehéz feladat. (A Baltikum és a Szovjetunió akkori viszonya igazán nem tartozik a történelemkönyvek legismertebb, bővebben taglalt fejezetei közé. Ez a hatástalanság egyik oka is, a javarészt fiatalokból álló közönség szovjet darabot látott, általában a forradalom-ellenforradalom sémájában gondolkozva. Hiányos ismereteinél fogva nem vehette észre, hogy Észtország történelmét figyelembe véve jelentős hangsúlyeltolódások és specifikus problémák jelennek meg a színpadon.)

A forgatásra szakértőnek hivatalos egy régi, börtönviselt veterán, ellenőrzendő, vajon kellő pontossággal ábrázolják-e a jelenben az illegális harcos útját: letartóztatását, feleségétől való búcsúját a börtönben, felesége és az őt feladó prostituált jelenetét (az utóbbira még vissza-térünk), a halálra ítélt forradalmár börtönbéli találkozását árulóvá lett társával és tragikus halálát. Ez a film; mind-ehhez a szakértő forradalmárnak nincs és nem is lehet köze, szinte némán üli végig az előadást, csak időnként figyelmeztet egy-egy (csak szándékában érthető, íróilag sikerületlen) gesztussal, ő emberségében és szenvedettségében egyaránt többet ér, mint a filmes társulat. A drámai hatást fokozandó Mati Unt nyílt színen végez a forradalmárral: a második felvonás végén szívszélhűdést kap; ezzel is figyelmezteti a játszókat és a nézőket az odáig már egyébként kellő alapossággal túlzottan is tisztázott problémára.

A mű alapkérdése valójában egy állítás, amely csak kibontva hordozhatná a dráma lehetőségét. Mati Unt világosan látja, hogy a múlt - nagysága, jelentősége - nem közvetíthető minden további nélkül, a tények ismerete még nem garancia az eszmék kontinuitására. A színészek, a rendező egyaránt profik, ez utóbbi filmet készít, de Mati Unt szerint hiába, mert minderről tapasztalatai nem lévén, reménytelenül igyekszik átélni pszichológiai, sztanyiszlavszkiji eszközeivel a múltat. E valamelyest vitat-ható tény Mati Unt számára morális és esztétikai kérdésként jelentkezik: van-e jogunk, művészi lehetőségünk megvalósítani, amit csak ismerünk, de nem éltünk át? A színészek többféle reagálását is bemutatja a szerző, akik élet-élményük hiányában mégis megpróbálják átélni a múltat: azaz elmossák a határt játék és valóság között, és rossz, szinte értelmetlen jelenetek során át tárják fel válságukat, világfájdalmukat. Súlyos hiánya a darabnak, hogy ennek okairól szinte semmit nem tudunk. Ám ennek megfelelően szenvednek, szenvelegnek, motiválatlan vallomások és érthetetlen kitörések követik egymást. A szimbolizmust erősítendő jelen van még két statiszta, az írói szándék szerint sok-rétű figurák, „nyugtalanító" alakok. Valójában nem többrétűek, hanem eklektikusak. Szimbolizálják az örök rendőrséget, ők a rossz előkészítői is stb. A szerző nem érzékeltette, miért is van-nak hősei válságban, miért kiégettek, fáradtak, ha azok. A darab minderre nem kérdez rá, s ezzel elmulasztja a valódi témájának lehetőségét. Adottnak tekinti mindazt, ami csak konstrukció, elgondolás kérdése. Így aztán a hiteltelenség - hiába a sztanyiszlavszkiji pszichológiai gyakorlat a nyílt színen - általános, a drámai vég leesik, a megrendülés el-marad.

Mikk Mikiver ehhez az alapanyaghoz képest alapos, korrekt munkát végzett. Minden lehetőséget megragadott az élmény teremtésére, a valóság igazabb arányainak felvillantására. Ám a szöveg igaztalansága miatt a rendező akarata ellenére is pár perces kamarajelenetekre esett szét az előadás, s ezeknek csak némelyike volt igaz, lehetőséget nyújtván a színészeknek meglevő képességeik bemutatására.

Így például a darabbéli film egyik jelenetében, ahol a főhős felesége, az illegális mozgalom parancsára kivégzi az áruló utcalányt. Ebben a jelenetben Évának, a prostituáltnak van néhány remek, feszültséggel teli és igaz mondata, ami érvényes a filmben, a darabban és a színházban egyaránt. A kétségbeesett nők dialógusában Mariának, a feleségnek fejére olvassa valódi problémáját: „Ti mind olyan borzasztóan hasonlítotok egymáshoz ! . . . Az illegalisták és a téglák. Külsőre nem lehet megkülönböztetni ... Miért éppen én vagyok most a bűnös? Hiszen ti kihasználtatok engem - ti mind! ... Ti olyan erősek vagytok ... tudjátok, hogy mindig ki-tartotok - akkor meg most miért nem irgalmaztok a gyengébbnek ? Honnan tudjam én, micsoda harc folyik ott fenn a fejem fölött?"

Szoboszlai Éva, aki mindvégig becsületesen igyekezett egyenlő teljesítményt nyújtani, önálló színházi pillanattá változtatja a jelenetet. Kétségbeesetten, igaza tudatában játssza el a kívül maradt kisembert, aki felett történtek az események, és aki mégis a saját bőrével fizet. Ez a pár perc az előadás legjobb része; Szoboszlai képességének, szituáció-érzékenységének köszönhetjük.

Ugyancsak a kiemelkedő jelenetek közé tartozik a filmbeli főhős és áruló barátjának, a két színésznek jelenete: átölelve egymást hol külön, hol együtt mondják el Hamlet monológját. Ez a pár perc megint igaz feszültséget eredményezett. A jelenet költészetnek, lírának kiváló, Mikiver és a színészek - Nagy Sándor Tamás, Téri Sándor - ekkor végre önmaguk lehettek. Az amúgy sem lendületes előadás ekkor megáll, az addigi szituáció megszűnik, hirtelen csak két színész ül a színpadon félhomályban, és Shakespeare-t mond. Mindez rendezői invenció, szövegtől függetlenül beépített rész, egyértelműen Mikiver érdeme.

Végül is különös volt látni, hogy abban a darabban, amelyben az írói szándék szerint a hamisság és igazság kérdése kulcsszerepet kap, milyen éles fénnyel villannak fel a valódi színházi pillanatok, amelyek igazak, hitelesek voltak. A szerző szerint hősei játék és élet széjjelválaszthatatlanságával kínlódnak, igazak akarnak lenni, ugyanis Mati Unt kicsit lapos igazsága szerint a hiteltelen játék nyilvánvalóan a hiteltelen életre is utal.

Különös módon ezt a problémát láttuk valójában is! A hiteltelen szöveggel küszködött a színészgárda: az elő-

Téri Sándor és Szoboszlai Éva Mati Unt drámájában (szolnoki Szigligeti Színház)

adás valóságáért. Mikiver remekül megérezte ezt, hagyta a színészeket a saját útjukon járni, s így az előadás végül is összehasonlíthatatlanul jobb volt, mint ennek a szövegnek alapján remélhettük volna. Mikiver sokat tud a szín-házról, kellő eréllyel húzta meg a szöveget, elhagyta az ismétlődések legfeltűnőbb, legnagyobb részét, s látványteremtő képessége, térérzéke a szövegtől függetlenül érvényesül. A kiváló díszleteket (Tonu Virve munkája) maximálisan kihasználja, a teret teljes mélységéig megnyitja, és pontosan megtervezett mozgásokkal kihasználja. A jelképes térelemek egyértelműen a konstruktivista hagyományokra támaszkodnak, nem berendezik, hanem értelmezik, valamelyest egyértelművé változtatják az előadást.

A. film rendezőjét Jeney István játssza, és ha kicsit egysíkűan is, de mindvégig egyenletesen. Alkatának megfelelően introvertált intellektuellé változtatja át a szöveg szerint egyszerűen hisztérikus, bürokrata főnökével utálkozva vitatkozó figurát. Ugyanakkor képtelen volt sémaszerű, könyvízű figuráját jellemmel, valósággal felruházni, színpadi alakká átlényegíteni. Szituáció és jó szöveg híján magányával küzdött, de nem játszotta túl szerepét, és ez már önmagában véve kiérdemli a figyelmet.

Johannest, az illegális hőst játszó színészt Nagy Sándor Tamás alakította, jóval kevésbé szerencsésen, több tévedéssel. Ugyanúgy formálta meg a színészt, mint az illegális hőst, és ez valójában semmire sem vezetett. Egy hiteltelenséggel vergődő színészt nem lehet kizárólag hiteltelenül teátrális eszközökkel eljátszani, a distanciát feltétlenül érzékeltetni kellett volna. (Meg kell jegyeznem, hogy valóban szinte lehetetlen egy rossz darabban egy valószínűleg becsületes, az írói szándék szerint rossz színészt eljátszani. Ez a kétszeres áttétel mindenképp nehéz, de némi iróniával talán a szerep megvalósítható lett volna.)

Ugyanígy járt el Téri Sándor, Jeanként, az árulóvá lett bajtársat játszó színészként. Kettejük érdeme ezen az előadáson a már említett Hamlet-monológ volt. Fehér Ildikó játszotta Mariát, a hős feleségét, és be kell látnunk, hogy a sok rossz szerep közül talán az övé volt a legmélyértelműbben érthetetlen, indokolatlan, eljátszhatatlan, pszichológiai bonyolultságokkal teli. Ez a szerep egész egyszerűen nem állt össze. A színésznő kínlódik, gyötrődik, maximális erőfeszítéssel, s nem is minden eredmény nélkül.

Évát, a prostituáltat Szoboszlai Éva játszotta. Említett kiváló jelenetén túl okosan háttérbe vonult, fiatalságára, külső megjelenésére bízván el nem játszhat> szerepét. Pákozdy János alakította a bürokrata filmfőigazgatót, s ő egyszerűen felmondta a kibírhatatlanságig sematikus szövegeket, belátván, *hogy* mást alig tehet. A két statisztát Somody Kálmán és Pogány György alakította, minden szerzői utasítást végrehajtván hol fenyegetőek, hol ázottak, hol gépiesek voltak. Szimbolikusan nem - de erről nem ők tehettek.

Mati Unt: A halál árát a halottaktól kérdezd (szolnoki Szigligeti színházban)

Fordította: Bereczki Gábor. *Rendező:* Mikk Mikiver m. *v. Díszlet-, jelmeztervező:* Tonu Virve m. *v. Zene:* Döme Zsolt. *Dramaturg:* Magyar Fruzsina.

Szereplők.: Nagy Sándor Tamás, Fehér Ildikó, Szoboszlai Éva, Téri Sándor, Orbán Tibor, Jeney István, Pusztay Péter, Somody Kálmán, Pogány *György.*

MIHÁLYI GÁBOR

Abszurd drámák húsz év múltán

Albee-egyfelvonásosok Szolnokon

Amikor nemrég Párizsban jártam, még láthattam Beckett immár klasszikussá vált remekét, az *0, azok a szép napokat,* Roger Blin híres rendezésében, még mindig Madeleine Renaud-val a főszerep-ben. Csak Willie szerepét vette át Barrault-tól Gérard Lorin. Nem tudom, hány éve játsszák ezt a darabot, vagy hányadszor újítják fel ezt az előadást, de most is csak különös kegy segített jegyhez, s végül is minden tűzoltói szabályzatnak fittyet hányva, a többi „kivételezettel" együtt nekem is a lépcsőn szorítottak helyet a zsúfolásig megtelt színházban.

Utoljára 1981 májusában Nyugat-Berlinben láttam *az 0, azok a szép napokat,* egy ismert nyugatnémet színésznő előadásában. Álig bírtam ébren maradni, annyira untam a produkciót, bár a rendező és a színészek mindent elkövettek a szórakoztatásomra. Úgy véltem, az évek folyamán a darab is megfakult, nincs már titka számomra. Párizsban azonban Madeleine Renaud előadásában a becketti sorstragédia megint visszanyerte régi varázsát, nyilvánvalóvá vált, hogy nem a darabban és nem is bennem volt a hiba. Igaz, Madeleine Renaud csodálatosan nagy színésznő, de azért nem igaz, hogy azzal is ámulatba ejtene, ha a telefonkönyvet olvasná fel.

Kétségtelen, volt abban valami félelmetes, hogy a színésznő nyolcvanegy évesen végig tudta játszani ezt az egész estét betöltő monológot Aggódva figyeltem, vajon végig tudja-e mondani a hosszú, nehéz monológot. Vagy kétszer, észrevehető módon elakadt a szövegben, új-ra kellett kezdenie a mondatot. De nem tudhattuk, vajon nem a hatáskeltés kedvéért, szándékosan botlott-e meg a dikció.

Természetesen nem ettől volt remek Renaud alakítása. És nemcsak attól, hogy a színésznő nyolcvanegy éves kora ellené-re is magával ragadóan bájos, hanem elsősorban attól, hogy játékában minden mondat, minden gesztus világos, pontos értelmet nyert, és a keserű komédia gyönyörű, szomorú költészete is maradéktalanul érvényre jutott. Nemcsak az öregség, az elmúlás, a kapcsolatteremtés lehetetlenségének fájdalmas lírája, hanem

Koós **Olga** és Falvay Klári **Albee Az** amerikai álom című játékában **(szolnoki Szobaszínház)**

a becketti szöveg zeneisége is; a színésznő dikciójában a mondatok prózaverssé váltak.

Hogyan kapcsolódik mindez a szolnoki Albee-bemutatóhoz? Úgy, hogy Madeleine Renaud remeklését figyelve tűnt fel nekem először, milyen magától értetődő mindaz, ami a színpadon történik, napjainkra milyen világossá vált az abszurd dráma szimbolikája, a derékig majd nyakig beásott asszony képe. Ami húsz éve még fantasztikusan meghökkentő volt, az mára - természetessé vált. Értjük a képet, rólunk van szó, így süllyedünk el mi is a feltartóztathatatlanul elmúló időben, az öregségben, a tehetetlenségben, és ugyanígy nem adjuk fel a küzdelmet, amíg forog az agyunk, amíg gondolkodni tudunk, amíg csak valamelyest is bízhatunk abban, hogy az elkövetkező nap is hozhat még vala-mi szépet.

Nincs terem arra, hogy részletesebben elemezzem Blin rendezését, Renaud játékát. De el kell mondanom, e nagy-szerű előadás hatására eszembe jutott, milyen kár, hogy Kiss Manyinak nem adatott meg, hogy eljátszhassa ezt a testére szabott szerepet, hogy Tolnay Klári mindössze néhányszor csilloghatott Winnie-t alakítva - amíg a tűzoltók le nem parancsolták a színpadról.

Mindenesetre örülnünk kell, hogy húsz év késéssel végre egy hivatásos színház is műsorára tűzhette Albee *Az amerikai álom* című darabját, egy másik Albee-darabbal, *A homokládával,* amelyet néhány éve Ruszt József rendezésében láthattunk a Várszínház külön e célra berendezett termében.

Szolnokon megint csak meglepett, hogy a közönség számára milyen mértékben vált világossá az Albee-darabok mondanivalója, képi világa. Ebben persze része volt Paál István gondosan kimunkált rendezésének és a szolnoki színészek kitűnő játékának.

De a sikerhez - ez sem lett volna elég.

Árra is szükség volt, hogy a húsz év előtti merész gondolatok időközben már nálunk is közhelyigazságokká váljanak. Számtalanszor mondódott el már regényben, elbeszélésben, versben, drámában, tévéjátékban, riportban, hogy a jóléti társadalom kibontakozása az emberi kapcsolatok elsivárosodását vonta maga után, hogy az anyagi javak hajszolása érzelmi, lelki életünk kiürülésével járt együtt.

E tények, információk ismeretében az egykori avantgarde darabok olyan közérthetővé váltak a szolnoki közönség számára, mintha csak a Vidám Színpad jeleneteit látnák. Az avantgarde-ból annyi maradt, hogy az Albee-kat a stúdiószínpadon játszották, olyformán, hogy a nézőteret a közönség körbeülte. Ez azzal a hátránnyal járt, hogy a színészek időnként egymást takarták, méghozzá elég hosszú ideig, mert a játék kevés mozgási lehetőséget adott számukra. Megemlíteném, hogy az Huchette színházban, az ősabszurdokat, az Albee-komédiák mintáit, Ionesco *A kopasz énekesnőjét és A leckét* szabályos dobozszínházban játsszák. (1957 óta megszakítás nélkül!) Paál ezzel az ülésrenddel nyilvánvalóan azt kívánta hangsúlyozni, hogy ami a színpadon zajlik, a körünkben történik. A közönséget a színpadtól elválasztó távolságot kívánta leépíteni, hogy ne nézhessük a színpadi drámát, mint valami távoli, tőlünk távoleső, valahol Amerikában játszódó eseményt. A színészi játék természetessége is ezt hangsúlyozta. A rendezés a minimumra szorította a szerepek karikírozását, hogy a nézők minél könnyebben magukra vagy legalábbis a szomszédaikra ismerhessenek.

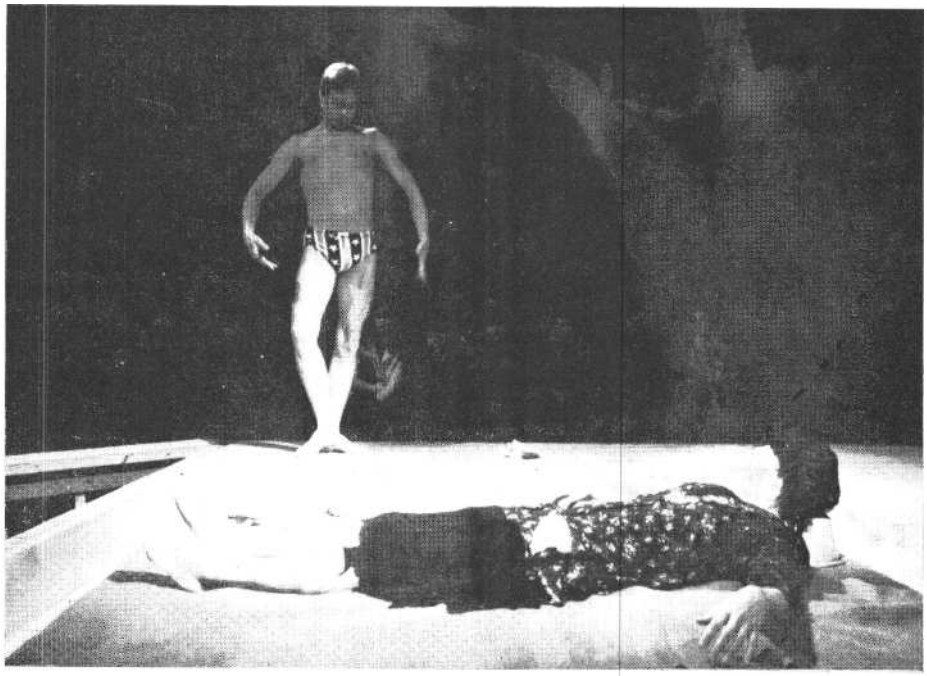
Megfordítva a közmondást, amit az ember megnyer a vámon, azt elveszíti a réven. A rendezésnek az a törekvése, hogy a színpadi történést minél köz-napibbnak tekintse, és az abszurd képtelenségeket is magától értetődő természetességgel jelenítse meg, azzal a következménnyel jár, hogy az előadás nem aknázza ki a darabban rejlő humoros effektusokat, a látottakon nem nevetünk, inkább csak kuncogunk, mosolygunk. De az érzelmi hatás - ebben a hangnem-ben - feltehetően erőteljesebb. Hiszen a nagy nevetés is eltávolít, felszabadít. Mindig a másikat „röhögjük ki", sohasem önmagunkat. Minden bizonnyal félelmetesebb - ha jobban belegondolunk -, hogy Paál rendezésében a Nagymama minden szörnyülködés nélkül magyarázza el, lánya és férje mint szedték darabokra örökbe fogadott fiukat, csak azért, mert nem voltak megelégedve viselkedésével! Olyan természetességgel beszéli el ezt a látogatóba érkező Mrs. Barkernek, mintha csak azt mesélné el, hogy unokája mint cincálta szét játék babáját. És Mrs. Barker is ugyanilyen természetességgel hallgatja a gyermekgyilkosság közlését. Ahogy gyakran a mindennapi életben is teljes közönnyel veszszük tudomásul, miként teszik tönkre, ölik meg szülök gyermekeiket majom-szeretetükkel, *vagy* éppen a szeretet hiányával, túlzott követeléseikkel, következetlen nevelési módszereikkel.

Paál rendezése tudatosan törekszik arra, hogy megkedveljük az Albee-darab szereplőit, hogy rokonszenvesnek érezzük őket, hogy minél inkább azonosuljunk velük. Ez a csapda. Hiszen csak utólag döbbenünk rá arra, hogy valójában szörnyetegekkel vállaltunk azonosságot. Mégis zavart, hogy Orbán Tibor nagyon is egészséges, erőinek teljében levő férfiként ábrázolja Papit. Holott ki-derül, hogy a férj évtizedek óta impotens, nemrég súlyos operáción esett át. Tudjuk róla, hogy Mami nem szerelemből, hanem pénzéért lett a felesége. Igy némileg elhalványul a drámai helyzetnek az a komplexitása, hogy *Az amerikai álomban* Mami kétfelé spekulál. Miközben a nagyon is agilis, és minden bizonnyal valóban nehezen elviselhető nagymamát azzal fenyegeti, hogy be-dugja őt az aggok házába vagy valamiféle elfekvőbe, de - és ez sikkad el az elő-adásban - arra is számít, hogy a férje

patkolhat el előbb, s akkor ő marad itt a házban az anyjával. El is hangzik a darabban, hogy túl sokan vagyunk eb-ben a jelek szerint két személyre méretezett lakásban. Maminak van egy jelenete, amelyben arról beszél, milyen szerencséje van, hogy férje nem „valami ki-bírhatatlan kötekedő, vagy egy szerencsétlen, aki egész nap tolókocsiban ül . . ." A szolnoki előadásban nem válik egészen világossá, hogy miért rémül meg Mami ezen a kijelentésén, hiszen a jó karban levő Orbán Tibort látva az a feltételezés, hogy férje tolókocsiba kényszerül, valóban képtelenségnek tűnik. Hol-ott nekünk sejtenünk kellene, hogy Papi nincs messze a tolókocsis állapottól, hiszen nemrégiben, feltehetően bélrákkal, operálták. Mami azért döbben meg saját kijelentésén, mert akaratlanul egy ön-maga előtt is eltitkolt félelmét vagy titkos vágyát mondja ki. A furgon, amivel a nagymamát fenyegetik, a halottas kocsit is jelenti, és ugyanígy feltételezhetjük, hogy a tolókocsin Papit a kórházba és onnan a hullaházba „tolják" majd. Ilyen erőviszonyok között a családba be-fogadott Fiatalember nemcsak új játék-szer lesz Mami és Papi számára, hanem azzal is fenyeget, hogy ő lép majd a távozó vagy inkább sietve eltávolított Papi helyébe. Hiszen már tudjuk, hogy ebben a lakásban csak két ember számára van hely.

Gondolom, Paál attól tartott, ha megengedi Orbán Tibornak, hogy egy rozzant Papit alakítson, a játék olyan komikus effektusoknak enged tért, ami ebben a természetességre törekvő koncepcióban nem lenne kívánatos. Ennek viszont az a hátránya, hogy Papi alakja némileg leegyszerűsödik. Orbán végül is olyan begyepesedett fejű, jóindulatú papucsférjet ábrázol, aki mérhetetlenül unja felesége különböző változatokban már ezerszer hallott érdektelen csacsogásait, de nincs mersze nem odafigyelni. Rezignáltan ül a székében, mert már tulajdonképpen mindent megkapott az élettől, amit csak kívánt, és most már nem akar semmi mást, csak hogy békében üldögélve bámulhassa a televíziót.

Orbán Tibor szerepértelmezése következtében Falvay Klári sem merítheti ki Mami szerepének minden lehetőségét, de amit színpadra hoz, az is elég a jeles osztályzathoz. Dinamikus játékkal eleveníti meg Mami korlátoltságát, erőszakosságát, szívtelenségét, kisszerű ravaszkodásait, magára erőltetett kedvességét. A legnehezebbet is tudja, hogy belülről



Albee: A **homokláda** (szolnoki Szobaszínház), Nagy Gábor és Falvay Klári (Szoboszlai Gábor felv.)

azonosulva szerepével minden túlzást kerülő gesztusokkal, testtartásával, hangsúlyokkal, parancsoló hangú felkiáltásokkal, siránkozással, édeskés kedvességgel, egy rebbenő ajkbiggyesztéssel vagy kézmozdulattal úgy leplezze le, tegye nevetségessé az általa alakított figurát, hogy ezzel mégse idegenítse cl a nézőtől. Az ő Mamija ezer példányban grasszál Szolnok új lakótelepeinek folyosóin. Állandó pletykatéma a szomszéd lakásban, az a típusú csinos nő, akire a férjek szemet vetnek a feleségek minden szidalma ellenére.

Koós Olga Nagymamija éppen olyan, mint amilyennek a darabot olvasva elképzeltem. Szeretetreméltó, bölcs és elviselhetetlen. Érthetővé teszi, hogy min-

kedvessége, szolgálatkészsége ellenére nehezen elviselhető a kényszerű együttlakásban a folytonos zsörtölődését, állandó sértődését hallgatni. Elhisszük Koós Olga Nagymamijának, hogy még igazi életrevaló ember, aki emberség-ben messze többet ér lányánál és menyénél. De azt is megértjük, hogy Papi és Mami szabadulni szeretne a Nagyma-ma pincsikutyájától, a tévétől kölcsönzött kommentárjaitól, amelyek kel a fejükre olvassa, hogy nem viselkednek úgy, ahogy kellene.

Győry Franciska a szolnoki előadás nagy meglepetése. Koós Olgáról, Fal vay Kláriról és Orbán Tiborról eddig is tudtuk, hogy jó színészek. Nem tudom, Győry Franciska eddig nem jutott neki való szerephez, ahol bizonyítani tudott volna, vagy tehetsége csak most ért be? Mrs. Barker figurája se ad nagyon sok játszási, alakítási lehetőséget. Egy butuska nőt kell megformálnia, jótékonysági szervezetek társadalmi aktíváját, aki nem érti, mit keres Papi és Mami lakásában. Győry Franciska nem játszik többet, mást, mint ami a szerepében adva van. Hatásos alakításának az a titka, hogy megteremti Mrs. Barker külső és belső világát. Tulajdonképpen ő az egyetlen valóban amerikai eb-ben az előadásban. Nem nehéz elképzel-ni villalakását az elővárosban, jómódú férjét, akinek vagyona, jövedelme felmenti őt a pénzkeresés gondja alól. Igy sok szabad idejét társadalmi munkával tölti ki, többek között ő a Nőegylet elnöke, a Felelős Polgárok Akcióbizottságának tagja, a Báj-Báj Örökbefogadási Szolgálat egyik patrónusa. Életének fontos tevékenysége, hogy shoppingolni jár, és szenvedélyes vitákat folytat arról, vajon a kalapja nyers, tojáshéj vagy krémszínű. Az a fajta nő, aki megtanulta, hogy társaságban csevegnie illik, de nem veszi észre, hogy éppen az ellenkezőjét mondja, mint amit kellene. Az idegen házakban igyekszik elfogulatlanul viselkedni, de valójában hallatlanul zavarban van. Jó családból származó úrilány, aki az alulról jött, modortalan, kissé ordenáré Mamival szemben igyekszik meg-őrizni fölényét. Azonban ő a gyengébb, a bizonytalanabb fél. Végül is engedelmesen végrehajtja Mami parancsait: keresztbe rakja lábait, leveti ruháját, úgy tesz, mintha továbbra is elegáns ruhában ül-ne vendéglátói közt. Győry Franciska játékában, Mrs. Barker magatartásában szexuális kihívás is rejlik. Ezért kétségtelenül szükséges, hogy a váratlanul betoppanó asszony a meghódítandó hímet fedezze fel Papiban. Mami azzal, hogy levetkőzteti Mrs. Barkert, a férjét is provokálja, s egyben megérteti az esetleges riválissal, hogy nem érdemes erőlködnie - Papi beteg és impotens. A többiekhez hasonlóan Győry Franciska is szor-

dínóra fogott, letompított színészi eszközökkel dolgozik, testtartással, arcjátékkal, egy-egy tekintettel, kézmozdulattal teremti meg szerepét. O is gondosan vigyáz arra, hogy a karikaturisztikus vonásokat sehol se túlozza el, éppen csak annyira tegye nevetségessé Mrs. Barkert, hogy el tudjunk mosolyodni ostobaságán, ügyefogyottságán, tanácstalanságán, zavartságán.

Jó gondolat volt *Az amerikai álom* előadását a néhány hónappal korábban íródott *A* homokládával párosítani. A tárgykör hasonlósága olyan összefüggést teremt a két darab között, mintha A *homokláda* kiegészítő-befejező második része lenne *Az amerikai* álomnak. Igaz, Paál azért ügyelt arra is, hogy a szereposztás cseréjével jelezze: valójában mégsem olvasztotta egybe a két dara-bot.

A párosításnak azonban hátránya is van. *Az amerikai álom* úgy végződik, hogy nyitva hagyja a szereplők sorsának további alakulását. A Nagymama egy olyan pillanatban állítja le a dara-bot, amikor úgy tűnik, minden a legnagyobb rendben van. Még idejében távozhatott holmijaival, mielőtt elvitették volna őt a furgonos emberrel, Papi és Mami darabokra szedett gyerekük helyett új játékszert kapnak a Fiatalember személyében, aki úgy hiszi, e családban végre révbe jutott. Mrs. Barker is meg-tudta, mivégre tért be Papihoz és Mami-hoz, és azt hiheti, élve megúszta ezt a látogatást. Sejtjük azonban, hogy a jövő veszélyekkel terhes és tragédiákat ígér.

Elképzelhető, hogy a Nagymama távozása után Mami, a Fiatalemberrel szövetkezve végez Mrs. Barkerrel és Papival, hogy aztán Mamit a Fiatalember készítse ki. Vagy Mrs. Barker üti ki a nyeregből Mamit és a Fiatalembert, de az is lehetséges, hogy Papi és a Fiatalember szövetkeznek a nők ellen. De mind-ezeket a variációkat már Harold Pinter és követői írták meg, többek között Náda s Péter a *Takarításban. A homokláda* mint folytatás azt sugallja, hogy a lehetséges végkifejletek közül az ebben a darabban kifejlett változat játszódik le. Papinak és Maminak, akit itt Apucinak és Anyucinak hívnak, sikerül Nagyanyót, azaz a Nagymamát eljuttatniok a temető-be, ahol a Fiatalember a Halál angyala-ként lezárja az öregasszony szemét. El-képzelhetjük, hogy ezúttal az előző darab Mamija került a Nagymama helyzetébe, Papi, akit most is Orbán Tibor alakít, Apuciként a Mrs. Barkerből Anyucivá vált Győry Franciskával él együtt. Az élet törvénye, hogy az anyucikból idővel nagyanyók lesznek, s a férjek, ha megszabadulnak feleségüktől, új feleséget választanak.

A darab „homokládája" a gyerekkor és öregség, a születés és halál jelképe. A Nagyanyó, akit Anyuci és Apuci ki-hoz a homokozóba, egy most született csecsemő és egy halni készülő öregaszszony megszemélyesítése. A szülők valójában nemcsak a Nagyanyótól szabadul-nak meg, itt a homokládában, hanem születendő gyermeküktől is. Az élet kellemességét kereső szülők már nem vállalják sem a nagyszülők, sem a gyerekek gondját. Röviden összefoglalva ezt ábrázolja Paál szolnoki rendezése.

Ruszt Józsefet *A homokláda* színrevitelében a darab mondanivalójának egy másik síkja izgatta, azt emelte rendezése középpontjába, hogy az élet *nagy* szertartásai, a születés, a halál, a temetkezés üres látványosságokká váltak, elvesztették igazi szertartásjellegüket. Ennek megfelelően Ruszt színészei egy szertartásjáték paródiáját mutatták be.

Paál rendezésének érdeme, hogy elkerüli az avantgarde homályt, sőt éppenséggel nagyon is közérthetővé teszi az elő-adás mondanivalóját. Kétségtelenül ezzel biztosítani tudja a játék közönségsikerét, és ez nem kis érdem. Ebben kitűnően támogatják őt színészei. Orbán Tibor tovább folytatja *Az amerikai álomban* elkezdett szerepét, ehhez már nem kell újat hozzáadnia. Győry Franciska a turizmus, a fényképezés, a strandolás örömeivel elfoglalt Anyucit alakít, aki e gondűző szórakozásokkal, magára erőltetett vidámsággal próbálja elterelni figyelmét anyja haláláról, a temetésről, gyászról. Falvay Klára megrendítő lírával játszsza el a halni készülő önmagát, egy homoklapáttal betemető kisgyerek-nagyanyót.

Nagy Gábornak sem *Az amerikai álom*ban, sem *A* homokládában nem valami hálás szerep jut. Az első darabban egy üres, vizesnyolcas fiatalembert kell alakítania, a második darabban szerepe szerint csak tornászhat, izmait, szép testét fitogtathatja, és csak a végén játszhatja el, ezt is dilettáns színész módjára, hogy ő e temetési szertartásban a Halál angyalának szerepét kapta.

Antal Csabát a stúdióelőadás díszlete és jelmezei nem állították különösebb feladat elé. *Az amerikai álmot* Elbert János, *A homokládát* Borbás Mária kitű-nő fordításában játszották Szolnokon.

SZEKRÉNYESY JÚLIA

Kurtizánok ébresztése

A kaméliás hölgy a Játékszínben

Idővel minden szakma lezüllik. Még a kurtizánoké is. Ami hajdanán művészet volt, az ma már csupán üzletszerű kéjelgés, amely kifejezésben a kéjelgés szó a legszemérmetlenebb eufémizmus. Hosszú az út a Káma Szutrától a Kék fényig. De nem szükséges a mesés keletről indítanunk. Elég, ha európai példákat említünk. A tizenhetedik századi Ninon de Lenclos például máig, s valószínűleg örök időkig a legirigyeltebb nő : tizen-hat éves korától hatvanéves koráig hódította a férfiakat, s eközben még arra is maradt ideje, hogy szellemesen és cinikusan gondolkodjék a szerelemről. A virágzó iparágra azonban súlyos csapást mért az irodalom. A tizenkilencedik században eltűnik az elmés, diadalmas kurtizán, helyét elfoglalja a bukott nő. Ilyennek kell elfogadnunk, mert a kor írói ilyképpen ábrázolták. Sejthető, hogy a polgári irigység szülte ezt az ábrázolásmódot. Még akkor is, ha a kezdet kezdetén romantikus ködgomolyagok fedték el ezt a korántsem fennkölt érzést. „Ó, soha ne illessék bántalommal a bukott hölgyeket!" A kézikönyvek szerint e Victor Hugo-i mondat ihlette a drámairodalom egyik legkocsonyásabb alkotását, Dumas *A kaméliás hölgy* című színművét.

Hol vagyunk már a szerelmi művészettől, a daliás idők büszkeségétől, a félvilági nők legyőzettek, megaláztattak - csupán azért, mert egy erkölcsös század sajnálni kezdte őket. Valószínűleg az történt, hogy a polgári feleségek rádöbbentek, képtelenek versenyezni e kitűnő hölgyekkel, ezért elhatározták, harcmodort váltanak. A szánakozás, a sajnálat fegyverével zúzzák szét e számukra félelmetes szakmát, mely fénykorában nemcsak a szerelmi jártasságot jelentette, hanem a műveltséget, a könnyedséget és a szabadság halovány emlékezetét is. Jelenthetjük, az akció sikerrel járt. A diadalmas kurtizánból perdita lett, akit inkább lehet sajnálni, mint szeretni. E szomorú lélekben polgári eszmények és ambíciók élnek, kénytelen-kelletlen végzi munkáját, mert szüntelen csak arra gondol, hogy is lehetne tisztességes

asszony, miként evezhetne be az unalom biztonságos révébe. E törekvést természetesen a romantikus szerelem illúziójával kendőzik a kor írói. Dumas is.

Persze ennek ellenére alig feledhető, e perditák, miközben tébolyultan szeret-nek, egy percre sem feledik a számukra legmagasztosabb célt: a kandalló melletti békés kötögetés perspektíváját. Ifj. Alexandre Dumas e tekintetben a kokottok népgazdasági terveinek egyik legfőbb támogatója. Igen találóan írja műveiről Kosztolányi, hogy minden szereplője egy-egy ügyvivő. A Színház és Divat 1919. augusztus 27-i számában Kosztolányi többek között efféléket ír A *kaméliás* hölgyről: „Annak idején a kokottot elítél-te a társadalom, borzadva néztek hideg selyemruhájára, kármin ajkára, hamis gyémántjaira, s az emberek - akár mutatták, akár nem -- lélekben elfordultak tőle, és megtagadták minden forróbb lendületét. Dumas fils, mint jó ügyvéd, összegyűjtötte aktáit, hangsúlyozta az »enyhítő körülményeket«, a vádlott éle-tét - ahogy egy jó ügyvédhez illik - eszményesítette. Még a tüdővész piros rózsáit is rápingálta arcára, hogy esendőbb, szánandóbb, rokonszenvesebb legyen a kegyetlen, erkölcsös és kövér nyárspolgárok szemében. Regényt írt ró-la, de később - 1852-ben - szükségesnek látta, hogy az ügyet még nagyobb nyilvánosság elé vigye, a dobogóra, szószék-re, a színház rögtönítélő bírósága elé. Az iratok rendben voltak. Ez a drámaíró pompásan csoportosította az érveket, és nagyon ismerte az embereket. Nem azokat, kik a színpadon mozognak. Azok csak a tételeit beszélték. De azokat is-merte, kik a nézőtéren ültek." Kosztolányi ezúttal is utolérhetetlen élességgel ragadja meg az elemzett mű lényegét. Különösen megkapó az a fordulata, mely Dumas sajátos emberismeretére világít rá. Szinte komikusan visszahangzik ez az ítélet Világirodalmi Lexikonunk Dumas-szócikkében. E helyütt elmondatik, hogy *A kaméliás hölgy* témája már a maga korában sem új, mármint a kurtizán rehabilitálása mint művészeti cél. Noha a műben nincsen semmi új - közli a lexikoncikk Dumas-nak mégis a realista színház úttörői között a helye, elsősorban erkölcs- és korrajza miatt. Amit tehát Kosztolányi szellemesen és találóan fogalmazott meg, azt cikkük valami egészen faramuci fennköltséggel közelíti meg, súrolva a kancsal mészárosság esetét. Mert, ha Dumas nem tud semmit, akkor miért realista, csupán

Szabó Sándor És Hernádi Judit A kaméliás hölgy játékszíni előadásában (Gábor Viktor felv.)

azért, mert bájos és pattogó causeur volt - az erkölcs és korrajz kifejezés nyilván e kitűnő társalgási készségének tudományos megfelelője. Maradjunk inkább a Kosztolányi-féle megfogalmazásnál: ismerte kora közönségét -- nem elhanyagolható drámaírói erény -, s ennek folyományaképpen tökéletesen meg tudta alkotni az 1852-ben érvényes kortárs francia drámát.

Ha akkor is léteztek a maiakhoz fogható nagy tudományú elemzők -- és mi-ért ne léteztek volna -, ők minden bizonnyal rámutattak a mű társadalmi horderejére, arra a becsülendő tényre, hogy a szerző efféle égető kérdésekkel foglalkozik, mint a félvilági nők rehabilitálásának, *azaz* becsületes életre neve-lésének „gondjával". Az úgynevezett félvilágot már Kosztolányi korában is megmosolyogták.

Mit adhat tehát ma a színpadon Dumas szépelgően társalgó drámája? Joggal tettük fel a kérdést, amikor A *kaméliás hölgyet* bemutatták a budapesti Játékszínben. Mit akarunk a huszadik század utolsó harmadában Gautier Margittól, amikor ugyan a problémák ugyanazok, de a prostitúció programja sokkal egyszerűbb, mondhatni mentes a Dumas-féle romantikus sallangoktól. A modern prostituáltat nem lengik körül efféle fájdalmas illatok. A Hiltonszállótól a Rákóczi térig egy cél fűti a kaméliás vagy anélküli lányokat: lakás-szerzés vagy szociologikusan romantikus kifejezéssel élve, otthonteremtési vágy.

Ebben a helyzetben vajon mit mond--hat nekünk Dumas az ő híres és hírhedett kaméliás hölgyével. Nehezen követhető az a műsorpolitikai elv, mely életre hívta a darab játékszínbeli előadását. Nézőnek és kritikusnak természetesen azt kell elfogadnia, amit játszanak. Ha a színház és a művészek, továbbá a rendező, Sík Ferenc úgy érezte, mondani-valója van ezzel a színművel, ezt tény-ként kell elfogadnunk.

Az ellenérzések nem sznobisztikusak. Hisz sikerdarabról van szó, s megérthető, hogy a művész végső kétségbeesésében effélékhez nyúl. Dumas öröksége nem lebecsülendő. Ismerte az embereket - ha nem is azokat, akiket ábrázolnia kellett volna, hanem azokat, akiket szórakoztatni volt kénytelen - hát üsse kő. A kaméliás hölgy mindig is színészi jutalomjátéknak számított. A legnagyobb jóindulattal most is ennek tekintjük. Hernádi Judit sajátosan szomorú jutalomjátékának. Szerepmegoldása a színésznői lélektan sajátos megnyilvánulása. A művésznő az utóbbi évek-ben igen sok mélyértelműen groteszk színpadi műben játszotta el a jelentősen csúf női figurát. E szerepkörben ünnepeltetett - de a jelek szerint mégsem örvendezett túlságosan fiatal, bár csámpás házmesternéként. E modern értelemben vett tartalmas csúnyaság ellen-súlyozása gyanánt a színésznő összes energiája mozgósításával alakította a tartalmatlan, de csillogó kokottszerepet. Szemmel láthatóan élvezi, hogy vég-re úgynevezett nagy ruhákban járhat-kelhet a színpadon. Nagy lábon is élhet a világot jelentő deszkákon. A ragyogó szemű színésznő körül sajnos nincs elő-adás. Elsősorban a rendezés hibádzik. Sík Ferenc túl könnyű kézzel nyúlt a darabhoz. Bízott valóban zseniális improvizációs készségében, egészen ki-

vételes színpadérzékében. De ez itt nagyon kevés. Dumas olyan felszínes szerző, akit csak nagyon jó, nagyon ki-dolgozott előadásban képzelhetünk el. A gondolat hiányát csak bravúros szak-mai elővezetés pótolhatja. Amikor viszont már ez is hiányzik, semmiféle érzelgés, példázat nem segít. Ekkor mutatja meg igazi arcát a félvilági nő. Nagyvilági csillogását elveszíti, arcfestéke elmázolódik - már nem hölgy, de sajnos nem is lotyó, ahhoz még mindig túl előkelő, ráadásul amatőr is e szak-mában. Nincs szomorúbb az ürességnél, illetve a semmitmondásnak ama fajánál, melyet szenvelgéssel próbálnak el-adni. Mert nem az a legszomorúbb, ha a kultúra, a szerelem s egyéb magasztos dolgok áruvá válnak hanem sokkal inkább az, ha ezen áruvá alacsonyított nemes ideák inkurrens, tehát eladhatatlan árukká válnak. Dumas legalább ismerte a közönséget, tudta, a nézőtéren szívesen fogyasztják a másodosztályú, romantikus bóvlit. Ki tudja, a mostani előadás alkotói kikre számítottak. A kérdés azért jogos, mert Sík Ferenc rendezése még azt a csipetnyi szellemességet is száműzte *A kaméliás* hölgyből, mely érdekessé, élvezhető társalgási művé tette a darabot, mely ily módon legalább korának pikáns realista hírnöke volt. Környezet és frappánsan megoldott epizodisták nélkül azért mégsem igazi a kaméliás hölgy.

Ebben az előadásban Hernádi Judit teljesen egyedül viseli e tartalmatlanul realista mű terheit. Teljesítményét szívesen regisztráljuk, bár alakítása még-sem pótolhatja az előadást, mely a Játékszínben a lehető leglaposabb keretek között zajlik. Fellengzősen unalmas díszletek között, fantáziátlan alakításoktól övezve. Gautier Margit áldrámáját súlyosbítja az a körülmény, hogy partnerei csupán hangsúlytalanul végszavaznak boldogtalan köhécseléséhez, mely a kemény modern időkben már a szimpla hörghurut diagnosztizálásához is kevés.

Dumas: A kaméliás hölgy (Játékszín)

Fordította: Szemere Attila. *Rendező:* Sík Ferenc. *Jelmeztervező:* Kemenes Fanny. *Díszlettervező:* Jánosa Lajos. *A rendező munka-társa:* Tatár Eszter.

Szereplők: Gálffi László, Szabó Sándor, Bregyán Péter, Benkóczy Zoltán, Balogh Bodor Attila, Szokolay Ottó, Deák B. Ferenc, Bicskey Károly, Hernádi Judit, Tóth Enikő, Soós Edit, Komlóssy Erzsébet, Sír Kati, Molnár Mózes, Faluhelyi Magda.

NÁNAY ISTVÁN

Hídverők

A sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház vendégjátéka

Jól válogatott a sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház, amikor magyarországi vendégjátékára összeállította műsorát. A veszprémi Petőfi Szín-házzal kialakított példásan kitűnő kapcsolatai eredményeként ötödször járt a színház Magyarországon, tehát ismerősként fogadták a nézők a társulatot. Így nem a bemutatkozó látogatásokkor szokásos reprezentatív műsort kellett kínálniuk, hanem működésük lényegé-ről adhattak keresztmetszetet.

A nemzetiségi színházaknak - működjenek azok Romániában, Csehszlovákiában vagy Jugoszláviában (hogy a magyar példánál maradjunk) - első számú kötelessége az anyanyelv ápolása, a nemzeti kultúra terjesztése. Ugyanakkor az sem elhanyagolható kötelességük, hogy az oly sokszor és joggal emlegetett híd-szerepnek eleget tegyenek, s annak az országnak a kultúráját is közvetítsék, amelynek területén élnek és dolgoznak. Ennek a kettős programnak a jegyében mutatta be a sepsiszentgyörgyi színház a vendégjáték két fő művét, Sütő András *A szuzai menyegzőjét,* s a román klasszikus szerző, Caragiale *Az elveszett levelét,* illetve kiegészítő programként Balázs Évának Farkas Árpád verseiből készült előadóestjét.

A híd-szerep azonban nem szűkíthető le a műsorpolitikai meggondolásokra, nem csupán a két kultúra értékeinek felmutatása fontos. Ha csak az anyanyelv óvása, ápolása szabja meg egy színház koncepcióját, az előbb-utóbb művészi-gondolati beszűküléshez vezethet. A híd-szerep azt is jelenti, hogy kétféle színházkultúra stiláris, formai sajátosságainak közvetítőivé is kell válniuk az erre a szerepre hivatott színházaknak. E színházak két kultúra hatókörében élnek és működnek, és hosszú távon elképzelhetetlen, s a művészet lényegétől idegen az e hatások valamelyikét kirekesztő magatartás. Márpedig a legtöbb határainkon túl működő színház művészi arculatára kis hatással van országának színházművészete. A sepsiszentgyörgyiek vendégjátéka e szem-pontból is tanulságos volt: harmadik darabként olyan Woyzeck-előadást mutattak be, amely kétségtelenül is közvetlenül magán viseli a román színház legjobb újító egyéniségeinek hatását.

Az elveszett levél

Caragiale darabja nem veszít aktualitásából. A majd' százéves vígjáték állandó műsordarabja a román színházaknak. A világirodalom egyik legjobb szatíráját a magyar közönség is ismeri, hiszen számos színházunk játszotta, illetve jó néhány romániai magyar színház, a bukaresti Bulandra Színház, illetve legutóbb a nagyváradi színház román tagozata vendégjátékának műsorán szerepelt.

Egy szerelmi kapcsolat viszontagságainak, egy elveszett, kompromittáló szerelmes levél körüli bonyodalmak hátterében, egy román kisváros választási hadjárata során napfényre kerülő közéleti hitványságok - csalás, zsarolás, sikkasztás, manipuláció - egész sorát mutatja be Caragiale. Ugyanakkor a pártok közötti hatalmi harcok valódi természetének analízisét is adja, kimondva azt, mily kisszerű a helyi pártocskák viszálykodása ott, ahol mindent a központi hatalom döntése irányít. A városka lakói képviselőjüket nem két (ön) jelölt közül választhatják, hanem csak arra az egyetlen jelöltre szavazhatnak, akit a fővárosból küldenek. De ennek se a politikához, se a városkához semmi köze sincs, csak meg nem határozható érdemei vannak.

Ez a keserű komédia többféle kibontási lehetőséget kínál a színrevivőknek; a levél körüli bonyodalmak hangsúlyozása a konvencionális társalgási vígjáték, a közéleti visszaélések ábrázolása a szatíra műfaját igényli inkább. Az esetek többségében persze nem e szélsőséges megközelítéseket választják a rendezők. Az előadások leginkább abban különböznek egymástól, hogy a szatíra és a társalgási vígjáték arányát hogyan komponálják meg bennük.

Seprődi Kiss Attila a városka köz-életi arculatának megrajzolását tekintette a legfontosabbnak. E mellett a szerelmi szál éppen úgy háttérbe szorult, mint a fővárosi küldött, Agamemnon Dandanache megjelenése. Így a darab kulcsjelenetei a választással kapcsolatos jelenetek lettek, s az előadás csúcsát - a dramaturgiai felépítéssel összhangban, de még hangsúlyozottabban - a harmadik felvonás, a választási gyűlés jelentette. A darab három szálát megjelenítő sze-

Jelenet Az elveszett levél című Caragiale-vígjátékból (sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház)

replők eltérő játékstílust képviseltek, az előadás egészének stílusát a közéleti konfliktust hordozó szereplők határozták meg. Ezek a szereplők harsány, túlzásoktól sem mentes, a karikírozás eszközeivel is élő módszerrel építették fel figurájukat. Hozzájuk képest a bonyodalom középpontjában álló asszony, Zoe Trahanache a társalgási dráma, a küldött viszont a hagyományos vígjáték stílusát képviselte.

Mircea Ribinischi kör alaprajzú, jelzett csúcsos tetővel fedett díszlete egy-szerre szolgált a különböző szobabelsők jelzésére s az utolsó felvonás szabadtéri jeleneteinek helyszínéül, jelmezei pedig szigorúan a múlt század végét jelezték. A rendező a kitűnő képi keretben jó ritmusú, bár kissé lassú tempójú és részletező előadást teremtett. A térszervező, színészvezető munkájában is kifejeződött, melyik jeleneteket tartotta koncepciója szempontjából fontosaknak, melyikeket kevésbé annak. Az utóbbiakban nem egy következetlenség, felületesség is felfedezhető volt. Hogy csak egyet említsek: Catavencu, az ellenzék képviselőjelöltje előtt letagadják Tipatescut, a hivatalos jelöltet, ám a fogason, ahová a vendég felteszi a kalapját, ott van a házigazdáé is - de *ezt* a színész egyáltalán nem reagálja le. Ez a parányi epizód egy sajátos ellentmondásra is rávilágít: míg a színészek játéka részletező, aprólékosan kidolgozott, a játékosok partnerükre kevésbé figyelnek, a kapcsolattartás elnagyolt. (Ez a másik két előadásban is többé-kevésbé jellemezte a színészek játékát, de azok-nál a daraboknál ez kevésbé szemet szúró, itt jól megfigyelhető volt.)

A szuzai menyegző

Sütő András egy nyilatkozatában így szólt az asszimilációról: „A természetesnek minősített asszimiláció mindenkori folyamata nyilván a jövőnek is érthető-indokolható jelensége marad. A mesterségesen » elősegítette, az erőszakolt azonban mindinkább szembe találja magát a nemzetiségek törvényszerű eszméletével, a sajátosság méltóságának erősödő tudatával". Az „erőszakolt" asszimilációról, a „sajátosság méltóságának erőtudatáról" írta meg Sütő András *A szuzai menyegző* című drámáját. A darabot bemutatták Kolozsvárott, nálunk, a Nemzeti Színházban, s most a sepsiszentgyörgyi színház előadásában is láthattuk.

Seprődi Kiss Attila egyértelműen tragédiának fogta föl a drámát. A leigázott s a Nagy Sándor és a görögök beolvasztási kísérleteivel fenyegetett perzsák tragédiájának. Ám ez a koncepció nem vihető következetesen végig a darabon, bár ténylegesen ez a központi gondolata Sütő művének is, de ez nem mindig nyílt összeütközésekben, inkább rejtetten, áttételesen jelenik meg. A cselekmény középpontjában ugyanis nem a perzsák, hanem a görög Parmenion áll. A szerző Parmenion tragédiájában azt mutatja be, hogy az uralkodó második énjéből, a hatalom kegyeltjéből mi-ként lesz kegyvesztett, bukott ember. Két erő idézi elő a változást: egyrészt a barátot, Alexandroszt istenné avatják, s ebben a helyzetben egyre kevésbé maradhat fenn a két férfi közötti emberi kapcsolat, másrészt Parmenion és a szuzai tömeges nászra neki kiosztott menyasszonyjelölt - a görögöknek egyedül ellenálló Bétisz lánya - Éanna között igaz vonzalom, szerelem szövődik. Parmenion tragikus vétsége a naivság; hisz abban, hogy áthidalhatja a behódolást megtagadó perzsák és az is-

Sütő András: **A** szuzai menyegző (sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház) **(Győry** András, **Visky** Árpád és Orbán Károly) (MTI fotó - Ruzsonyi Gábor felvételei)

tenséggé vált Alexandrosz közötti szakadékot, hogy egyszerre tud két urat szolgálni, hogy két népnek lehet a tagja.

Ehhez az egyéni drámához képest háttérbe szorul a perzsák ellenállása. Ugyanakkor a meg nem alkuvó perzsa vezér, Bétisz - a különösen sikerült írói megformálás, a figura igazsága miatt - a darab második súlypontjává válik. Így végül három részre szakad a darab: az udvari jelenetekre, Parmenion és Éanna szerelmi epizódjaira és Bétisz monológjaira. Az első két szál között Parmenion személye az össze-kötő kapocs, így ezek a jelenetek lazán egymásra vonatkoztathatók. Ám a Bétisz-szál elkülönül a darab egészétől.

Ezt a dramaturgiai buktatót egyetlen előadás sem tudta teljesen kiküszöböl-ni. Annak megfelelően, hogy a mű melyik rétegét erősítették fel, ütközött ki ez az ellentmondásosság erősebben vagy gyengébben. A három réteg leginkább a sepsiszentgyörgyiek előadásában vált szét. Ez részben abból következett, hogy a rendező a perzsák tragédiáját tekintette a dráma gerincének, részben abból, hogy a legteljesebben ez az előadás bontotta ki a szerelmi szálat.

A rendezői szándékot tökéletesen kifejezte Kemény Árpád impozáns és önmagában is jelentéssel bíró díszlete. Ez a díszlet árnyaltan és sokféleképpen sugallta a bezártságot, a determináltságot. Hatalmas, több emeletnyi magas deszkapalánk vette körül a színpadot, a tér több szintes, erősen tagolt volt, a díszletfalhoz hátul ketrecek simultak, benne szorongtak a menyegzőre összegyűjtött nők. Ez a tér azt a hatást kel-tette, mintha egy minden irányban belát-hatatlan kiterjedésű rendszer belsejében lennénk, a szereplők jobbra és balra, fel és le (a zenekari árok felé) egyaránt megszabott rend szerint közlekedhetnek. Ebbe a térbe helyezték el Bétisz várának díszletjelzését: a vesszőfonadékból készült falakat, s eléjük, kis dobogóra, egy faragott, díszes széket. Az udvari jelenetek embertelenül rideg környezetével szemben Bétisz jeleneteinek díszlete emberi léptékű volt, a tárgyak megmunkálása a kézműves termékek szépségét sugározta.

A dráma dramaturgiai, illetve az előadás rendezői ellentmondásait leginkább a színészi alakításokon lehetett lemérni. Visky Árpád - aki mindhárom darab főszerepét játszotta -- Parmenionként visszafogottan játszott, különösen Éannával való jeleneteiben, s ezáltal is csökkent a figura súlya az előadásban. A legerősebb színpadi jelenléte Bétisz szerepében Zsoldos Árpádnak és Kalliszthenész, a történész szerepében Nemes Leventének volt, s ez eleve meg-szabta az előadásnak a darabhoz viszonyított belső arányeltolódását.

Woyzeck

Tompa Gábor most végezte el a főiskolát Bukarestben. A fiatalsága és az a tény, hogy elsősorban a román színház stílusa hatott rá, alapvetően meghatározta a rendező Woyzeck-koncepcióját.

Mielőtt a tényleges produkció elkezdődött volna, a nézők a színház parányi előcsarnokában zsúfolódtak össze. Az előcsarnok közepén üvegkalitkában tartózkodott az apátiába süllyedt Woyzeck, s a körülötte lévő nézők érdeklődő és értetlen, gunyoros és együttérző pillantásainak, szellemeskedő és türelmetlen, zavart leplező és baráti megjegyzéseinek kereszttüzében néha egy kis borsót evett, máskor egykedvűen bámult ki a falon. Amikor a Woyzeck iránti érdeklődés lanyhulni kezdett, díszlépésben masírozó katonák törtek utat a tömegben, megjelent az Orvos és megvizsgálta a nézők egyikét-másikát, feltűnt a Kapitány és az Ezreddobos, s a szereplők elől ide-oda kitérni igyekvő emberek gyűrűjén átfurakodott, majd eltűnt a nézőtér homályában Marie is. A meglehetősen hosszúra nyúlt előjáték után mehetett csak be a közönség a nézőtérre, ahol a nyitott színpadon körbemenetelő katonák látványa fogadta.

S elkezdődött egy rendkívül kegyet-len játék, amelynek középpontjában nem Woyzeck egyéni tragédiája állt, hanem a militarizmus, a katonai drill képében megjelenő személytelen és embertelen manipulációs gépezet, amelynek csak egyik áldozata Woyzeck. A rendező szinte minden olyan színpadi hatáselemet ismer, amelyet az elmúlt néhány évben az avantgarde színházi irányzatok kikísérleteztek, s ezek nagy részét fel is használta. Az eszközök sokfélesége egy idő után azonban nem erősítette a nézőt lerohanó színpadi hatásrendszer kiteljesedését, hanem az egyik megoldás kioltotta a másikat. Tompa Gábor a színpadi effektusokat időtartamukban és intenzitásukban az elviselhetőség határáig fokozta, ez a monotonitás szintén fokozatosan vesztett a hatásából.

De önmagukban félelmetes és kitű-nő jelenetek születtek, hogy csak a legemlékezetesebbet idézzem: Woyzeck és barátja, Andres dolgoznak. A színpad elején, baloldalt áll Woyzeck, jobboldalt Andres, s egy vízzel teli vödröt kell vinniük egymáshoz. Woyzeck fel-kapja a vödröt, és kemény, földhöz csapott léptekkel odagyalogol vele Andreshez, leteszi az orra elé, megfordul és visszamenetel. Ekkor Andres fogja meg a vödröt, és ugyanígy átviszi Woyzeckhez. Ez a szótlan ide-oda gyaloglás hosszú-hosszú percekig tart. A katonák egyre nehezebben cipelik az egyre könnyebb vödröt - hiszen útközben ki-loccsant belőle a víz egy része -, meg-roggyan a térdük, zihálnak, vánszorog-nak. Végül Woyzeck lecsapja a vödröt, s a maradék víz kiömlik a színpadra, a nézőtérre. A vizet természetesen Woyzecknek kell a következő jelenetben feltörölni. Hallatlanul erős ez a jelenet, mely az értelmetlen, személyiséget nyomorító tevékenység, a kiszolgáltatottság és megalázottság, az elfojtott indulatok robbanásig fokozódását és levezetésé-nek irányított és ellenőrzött folyamatait fejezi ki.

A rendező által megkívánt intenzív színészi jelenlét - s ezen belül a pontosan koreografált, gépiesen végrehajtandó mozgások, az expresszív hangkeltés és szövegmondás - a színház, sőt az erdélyi magyar színházak stílusától gyökeresen elütő feladatot jelentett a színészeknek. (Valljuk be, hazai színházaink zömében is az lett volna!) Ennek természetesen nem mindenki tudott egyforma érzékenységgel megfelelni. Visky Árpád (Woyzeck) és Orbán Károly (Doktor) hibátlanul beszélik ezt a színházi nyel-vet is, a többiek is hallatlanul fegyelmezetten hajtották végre feladataikat.

Ennek az előadásnak számos - főleg a túlzásokból adódó -- megoldatlan részlete van, s az egész megkomponálásával is lehet vitatkozni. De mégsem a hibák és erények regisztrálása a leglényegesebb, hanem annak kifejezése, hogy a színház - és nemcsak a sepsiszentgyörgyi, hanem minden nemzetiségi területen élő színház - számára milyen élet-bevágóan fontos az a fajta megújító munka, amilyen a Tompa Gábor rendez-te Büchner-darab, a *Woyzeck.*

SZÁNTÓ PETER

Sorsok - félszavakból

A Malaja Bronnaja színház vendégjátéka

Három előadását hozta el a moszkvai Malaja Bronnaja színház azoknak, akik nem restellnek tanulni. S amikor a harmadik estén, immár Gogol, Gorkij és Dvoreckij után kifelé nyomakodtunk a Nemzeti Színház szűk folyosóján, nem volt abban semmilyen sértő szándék, mikor néhányakból felröppent a jámbor óhaj: vajha három estén át az első estét láthattuk volna!

Mindössze csak annyi történt, hogy a *Barbárok* és *A kívülálló* egy méltán világhírű színház két reprezentáns előadása volt, nem nyújtott katartikusan újat (nem is akart), azonban ahogy a látvány naturalizmusán túl a lélektan realizmusává emelten ábrázolt emberi sorsokat, összefüggéseket, az színházi életünkben még így is méltán kellene hogy fölfedezéserejű legyen. Az első előadás, Gogol *Háztűznézője* viszont alighanem kővethetetlen, másolhatatlan remekmű, amely ínellett a világszínház jelentős része úgy aprózhatja lépteit, mint a vicc-beli kisegér, aki áhítattal bámul föl a hatalmas elefántra, mondván: hogy dü-börgünk!

Így tehát a *Barbárok* és A *kívülálló* előadásából van mit tanulnunk - és milyen sokat! -, míg a Gogol-mű elő-adásár. csap csodálhatjuk.

A Barbárok sokára jutott méltó helyé-re - épp oly rettegő gyanakvással, felvont szemöldökű tétovázással figyeltél: a feudális Oroszország kulturális csinovnyikjai, mint a harmincas években Sztálin túlbuzgó, éber kulturális gárdistái. A dráma méltó előadását csak Tovsztonogov 1959-es színpadra állításában kapta meg; ez viszont erősen rányomta bélyegét minden további előadásra - és nem csak a Szovjetunióban.

Jurij Trifonov úgy vélte: „Még nem olvastuk és nem értjük őt igazán. Gorkij olyan, mint egy erdő: van benne madár meg vadállat, mérges bogyó és gomba ... Mi meg csak a gombákat szedegetjük ebben az erdőben."

Alekszandr Dunajev, a Malaja Bronnaja színház főrendezője igyekezett úgy közelíteni e, drámához, mint aki a gombákat félresöpörve demonstratív célzattal föl akarja mutatni a mérges bogyókat. Az általa rendezett színes, jelmezeiben, kellékeiben korhűvel: látszó előadás majdnem olyan, mintha csak valami csudálatos zsenik iskolájában egy eminens nebuló rendezte volna meg a játékot: no lám, gyerekek, így kell ezt csinálni, hogy a darabból semmi se veszszen el, kimutattassék még az is, ami csak halványan volt benne, s háttérben maradjon színész, rendező, mindenki. más!

l is csak ennyi lenne az előadásban, az is fontos, komoly dolog Ienne. Azonban ennél jóval többről van szó. Mart Kitajev díszlete, háttérfala valamiféle égő, önmaga pusztulásába beleszédült világot ábrázol, és a szereplők így eleve halál-táncot járnak a lángok előterében. Dunajev rendezése nem az általános humanizmusról szól, nem a természet és a természettel még együvé tartozó emberek könnyfacsaró pusztulásáról, még csak nem is a technikai civilizáció könyörtelen szőke fenevadáról.

Az előadás kulcsa Annának, Cserkun feleségének egy mondata: „Az erőseknek jőknak kell lenniük!"

A darabban a gyönge, megcsalt, félresöpört Anna még könyörgésként ejti ki e szavakat, gyöngék érveként, hogy az erősek megbocsássák nekik gyöngeségüket. Dunajev mottót, vezérszólamot lát. ezen szavakban. „Hetvenöt év elteltével már nem segélykérést vagy követe-lést fejeznek ki - írja önvallomásában , hanem az, emberiség megőrzésének egyet-len feltételét."

Gorkij szerint az irodalom embervezetés. Feladata, hogy eligazítsa az embert önnön lelkében és az őt körülvevő ismeretlenben, erősítse jótulajdonságait, önmagába vetett hitét, igazságérzetét, gyöngítse gonoszságát, szégyentelenségét. Dunajev számára ez a dráma nem efféle silabusz, könyvjelző az élet kap csos könyvében, hanem egyszerű figyelmeztetés.

Figyelmeztetés, amely bemutatja, miként nem szabad, s így, mintegy a gonosz negatív lenyomataként mutat rá a jóra, megmentésünk egyetlen eszközére. Jó előre figyelmeztet, milyen veszedelmesek azok, akik többre tartják a tudományt az erkölcsi elveknél, akik vasutat építve embereket rombolnak, de a lelki szabadsággal vísszaélők veszedelme mellett figyelmeztet a hatalom és szabadság erkölcs nélküli birtokosaira is. Mindezt olyan korba helyezi, amikor a tudomány, ha úgy tetszik, a tudományos-technikai forradalom, még messze állt attól, hogy az atommag hasításával percek alatt megsemmisíthesse bolygónkat, a gének metszésével Frankensteinek vagy

Gogol Háztűznézője Efrosz rendezésében (Ikládv László felv.)

Anatolij Gracsov és **Anna Kamenkova Gorkij** Barbárokjában (Malaja Bronnaja) (MTI fotó - Benkő Imre felv.)

éppen impotens jófiúk világát hozza létre.

Az előadásban egészen lenyűgöző a színészvezetés. Annál inkább, mert hiszen az előadás lényegét legjobban a színészi csapatjáték fejezi ki. Ezen a színpadon nincsenek vakaródzó, unottan ásító epizodisták, akik a megfelelő pillanatban majd előrelépnek és elmondják három mondatukat. Azok, akik épp színen vannak, de szövegük, játékuk nincs, egyszerűen épp attól észrevehetetlenek, mert feloldódnak a játékban: figyelnek, mintha csak valóban a századforduló orosz kisvilágában lennénk, s ami ebben a percben történik, az tényleg életük sorsdöntő történése lenne.

Együtt játszanak, együtt léteznek a drámával, alig többek - és milyen nagy szó ez -, mint kulisszák a kifejlődő rettenethez.

A mesterségbeli tudásnak alighanem a csúcsát jelenti, hogy Cserkun mérnök - Anatolij Gracsov, az OSZSZK érdemes művésze - a messzi városból érkezett nyers, ellenállhatatlan szívtipró itt zömök, már-már kövérkés, vörösszőke hajú, enyhén kopaszodó fiatalember. Mindannak ellentéte, amit a közvélemény szívtiprónak hisz. Ennek ellenére egyetlen percre sem hisszük, érezzük komolytalannak az egész színpadi szituációt (ahogy például mulatunk, amikor a horgas orrú, kopaszodó, szemüvege mögött pislogó Woody Allen önnön szexuálmatadorságáról szónokol). Gracsov persze a színpadon nem megy át fizikai változásokon, mindössze tehetségével, a belső hit arcára kiülő sugárzásával hiteti el a szerep szerinti formát.

Ugyanez vonatkozik Anna Antonyenko Monahovájára is. A darab szerint ez az asszony szép, de butácska. Szépsége mint bogarakat a kryptonégő, vonzza a férfiakat, butasága pedig könnyű zsákmánynak ígéri. Végül azonban ő maga ég el. Anna Antonyenko különösebben szépnek nem mondható, ezt nem is próbálja elhitetni. Ugyanígy nem küzd butasága elismertetéséért sem; sokkal inkább úgy tűnik, ez a „butaság" csak az együgyű környezetben látható. Monahova megsebzett világunk jelképe lesz a Malaja Bronnaja színház előadásában: a körülötte nyüzsgő számtalan barbárt szinte betegesen vonzza egyszerűsége, tisztasága. S végül halála nem a hindu feleség önkéntes tűzhalála, ha-nem - Dunajev elképzelései szerint is - a nagy égés kezdőpontja. Mert elég Monahova, megperzselődik, pusztulásra ítéltetik Ciganov mérnök, s alighanem Cserkun sem ússza meg. Azok, akik elpusztították. tehetetlen bábként vergődnek nélküle,

lgnatyij Dvoreckij, *A kívülálló* szerzője a szovjet írók középnemzedékéhez tartozik. Életrajza aligha szerepelhetne egy különösebben illemtudó irodalmi lexikonban: jogászként kezdte, rablóként, szabályos börtöntöltelékként folytatta, volt pincér, esztergályos, favágó, halász, rakodómunkás. Végül, mint valami erkölcsnemesítő pöttyös regényben, jó út-ra tért, és íróként, drámaíróként szolgálta azt a társadalmat, amely befogadta, „megbocsátott" neki.

A kívülálló című drámája megírása előtt álló esztendeig egy Leningrád melletti hatalmas gyáregységben dolgozott, kizárólag azért, hogy megismerje a darab hátteréül szolgáló gazdasági-emberi életanyagot.

Önmagában a részvétel, a jelenlét nem különösebb érdem, de természetesen nem is hátrány. Azt azonban el kell monda nunk: *A kívülálló* nem jó darab. Kérdésfölvetései merészek, válaszai, javaslatai, közéleti bátorsága példát mutathat közíróknak, folyóirat-publicistáknak egyaránt. A véres társadalmi és gazdasági kérdések azonban a drámában nem jut-nak el az emberi szintig. Elég sokszor szólamok, eszmék összeütközésének vagyunk tanúi, figurák nélkül.

Nyilván szerepet játszik véleményünkben, hogy Gelman hasonló indíttatású, szövetükben azonban jobb művei előbb jutottak el Magyarországra. Azonban mindenképp fellengzősnek érezzük Alekszandr Szvobogyin szavait: „Cseskov mérnök a termelés Hamletja."

Hihető, hogy „a szovjet színház történetének egyik legszenzációsabb jelensége, nagyon nehéz olyan várost találni, ahol még nem mutatták be, és vagy ötszáz drámai színház van az országban". Azonban a fontos társadalmi mondanivaló nem leplezheti el a mű dramaturgiai hiányosságait.

Anatolij Efrosz jó tíz esztendeje már megrendezte ezt a darabot. Akkor a rendezésre voltaképp még alig figyelt a kritika és a közönség. A tüzes viták arról folytak, léteznek-e az ilyen Cseskovok, a tradíciókat, emberi kapcsolatokat semmibe vevő, kizárólag a személytelen, gépesített gazdasági mechanizmusokban hivő technokraták, akik olyan, azóta szállóigévé lett aforizmákban be-szélnek, mint: a hazugság nem gazdaságos!

Az elmúlt tíz év azután megszülte a Cseskovok korát. Ezért dönthetett úgy Efrosz, hogy újragondolja, felújítja, jobban mondva egészen újrarendezi *A kívülállót.*

A pragmatista mérnök emberségesebb lett, céljaiból azonban nem engedett. Ellenfelei fejlődtek a tíz év alatt - visszafelé! Ügyszeretetük ügybuzgósággá, emberi kapcsolataik urambátyámkodássá, hagyománytiszteletük beteges konzervativizmussá lett a fejlődés egyetlen lehetséges útját hirdető Cseskov hitével szemben.

„Mindössze" ennyit gondolt hozzá Efrosz ehhez a párbeszédes formában megírt jó publicisztikához, és már ettől élő darab született.

Szürke színpadon hosszú, drapériás asztalok, egyenszékek, élesen világító, fölle ereszkedő reflektorok. Irodák, dísztermek, pártbizottsági szobák, értekezletek termei - e színhelyeken játszódik a darab. Voltaképp e színhelyek a főszereplők: a közeg. Az elválaszthatat-

lanul hozzájuk ragasztott, odakövült hitek, elvárások, szerepjátszások, a meg-követelt pártmunkási, gyárigazgatói magatartásformák. Ezek ellen a jégbe fagyott, mégis veszedelmesen élő sárkányok ellen harcol Cseskov.

Cseskov - Anatolij Gracsov, aki a *Barbárokban* Cserkunként is mérnököt, ha úgy tetszik technokratát, „barbárt" játszott. A szereposztásokból az gyanít-ható, hogy a Malaja Bronnaja színház koncepciójának lényeges részét képezi a színészi képességek szélső határainak döngetése. Nyikolaj Volkov három darabban a cselekvésképtelenség három hasonló, csaknem azonos változatát volt kénytelen úgy eljátszani, hogy az mégis egészen más legyen. Gracsov a mindenen bulldózerként átgázoló műszaki zseni két típusába kellett hogy életet leheljen.

Es mennyire más a könyörtelen, még szakmáját sem igazán szerető Cser-kun, mint Cseskov! Utóbbinak hite van és embersége. Egyéni tragédiája, hogy a kettő néha összeütközésbe kerül, s a közeg pedig épp emberségében támadja hite miatt. Efrosz színpadán a jeges tekintetek, villogó szemüvegek kereszttüzében Gracsov olyan magától értetődő természetességgel tudja elmondani igényeit - akár saját, nem lebecsülendő anyagi követeléseiről, akár tömegek kirúgásáról, termelési módszerek elhagyásáról van szó - mintha nem is a krokodilok tanmedencéjében tartana kiselőadást a növényevés előnyeiről. Természetesen mondja, mert hisz bennük, mert tudja, hogy a hazugság, a jó modor, az udvariaskodás nem gazdaságos. Mert a vakbelet teljesen fölösleges udvarias formában távozásra kérni, a vakbelet ki kell operálni!

Ugyanakkor ez a Cseskov végtelenül sebezhető. Anatolij Gracsov megformálásában nagyra nőtt, öregedő kamaszt látunk, aki zavart hunyorgásával, állandó esetlen ízgés-mozgásával mintha azt kérdezné, hogy a csudába került ő ide? Allandó szerelmi meghántottsága, megalázottsága, érzelmi kiszolgáltatottsága miatt emberfölötti küzdelmébe kerül, hogy következetes maradjon azokkal szemben, akik pontosan ezzel élnek vissza.

Fő ellenfele az igazgató, Pluzsin, akit Leonyid Bronyevoj játszik. Pontosabban Pluzsin szobra, Efrosz és Bronyevoj együttes leleménye. Á káder maga, a vezetőségbe belekövült, fáradt, unott, a valóság fölött légpárnákon libegő személyi

Dvoreckij **A** kívülálló című drámája a Malaja Bronnaja előadásában (Ikládv László felv.)

ség. Nincs egyetlen gesztusa, egyetlen erősebb hangja: rekedten, fáradtan szól, ha néha szól, de inkább pribékjeit - bocsánat, beosztottait beszélteti, hogy ne kötelezze el magát sehova. I la megszólal, veszélyes közhelyeket mond, de ilyenkor megállni látszik a levegőben a kés. Szó sincs róla, nincs ráírva Pluzsinra, hogy buta, Bronyevoj sem sugallja nyíltan ezt azonban egész személyiségrajza erre utal. A túlélés ilyen életművészei teljes energiájukat ez utóbbi tevékenységre kell fordítsák. S a többi néma levegő .. .

Bronyevojt említve már a *Háztűznéző*r'ől beszélünk, ahol a kitűnő színész Tojasov (találóbb fordítása: Rántotta) kérő szerepét játszotta. Mivel az előadásról a SZÍNHÁZ már régebben részletesen írt, fölösleges lenne új elemzésbe bocsátkoznunk. Azt már leírtam, hogy véleményem szerint zseniális remekműről van szó. Egy fogadásból írt - igaz, örökbecsű - farce-ból Efrosz úgy ragad-ja meg a komoly, örökérvényű, ijesztő lelki szakadékokat nyitó tanulságot, hogy közben a néző egy percre sem szűnik meg könnyeit potyogtatva nevetni.

A kérők (egy-egy jól bevált vígjátéki típust hordozó figura mindenik) Efrosz kezében egyetemes portrévá lesznek. A magam részéről például a nagyképű sértődöttség mezébe bújt érzékeny, kisebbségi komplexusokkal vert embert soha már máshogy nem tudom látni, mint Bronyevoj Tojasovját.

Ez a Tojasov eljátssza ugyan a gogoli trükköt, lépten-nyomon kis noteszében ellenőrzi a házat és a hozzá tartozó ingó vagyont, azonban mégsem az a lényeg. Hanem ahogyan Bronyevoj bemutatkozik. „Tojasov!" - mondja agresszíven, majd hátraugrik, mintha láthatatlan po fon elől menekülne, vagy éppen ő akarna adni egyet. „Tojasov!"

S a kellő válaszpoénok mindig be is jönnek. A kövér, kopasz főhivatalnok pedig nem tesz semmit, pulykaméregbe rejti az újabb tüskét. Míg végül az általános kavarodásban már a nevével sem törődnek. „Tojasov I" - mondja a már megszokott módon, de keresztülnéznek rajta. Megismétli, még hangosabban. Mindenkihez külön odalép és az arcába ordítja. „igen? Na és?" - mondja valaki türelmetlenül. „Nem érti?! Tojasov!"

A humorpetárda azonban nem pukkan. Ki ér rá ilyen hülyeségekre, kit érdekel egyáltalán, hogy hívják ezt a kopasz figurát. Es mi van, ha Tojasov? Miért nem megy már a fenébe?

Tojasov pedig kioldalog. Ebben a harcban nem csak a menyasszonyjelöltet veszítette el.

Lev Durov a háromárbocos háryjánosból valóságos esettanulmányt hozott létre. Zsevakin, a nyugalmazott tengerésztiszt első megjelenésekor már némajátékával mindent elmond. Nikotintól sárgás bajuszú, harmonikanadrágos kisöreg, aki úgy óvakodik le a tízcentis dobogóról, mintha a trambulin tetejéről az óceánba kéne ugrania. Szelíd együgyűséggel körbepillant a színpadon, mosolyog, bólogat - bár erről nem lehet tudni, nem az öregkori gyengeelméjűség jele-e -, csutorás pipáját az egyik díszlethez támasztja. Hátrább lép, gyönyörködik a látványban, hajszálnyit igazít, majd visszaballag a dobogóra.

Durov negyvenes éveiben jár. Különösebb smink és kellékek nélkül, kizárólag pantomimikus elemekkel játszotta el ezt a hetvenéves öregurat. S a többi, maga az alakítás már csak ráadás ehhez: a podagrás, recsegő térdű öregúr még harcias daliának képzeli magát, és mert nem tanult, nem is felejthetett Agyalá-

gyult szeretettel támogatja riválisait, majd ugyanolyan boldog bólogatással rúgatik ki a színpadról, amint bejött.

Nyikolaj Volkov maga az „orosz lélek". Bevánszorog a színpadra, vonásai lefelé görbülnek, minden konya rajta, ruhája, lógó fűzőjű cipője. Mérhetetlen és láthatatlan terheket cipel a hátán. Föl-néz, valamit mondana, de legyőzi. Kezét emeli, már-már patetikus pózba áll, hökkenten rámered nyitott tenyerére, leereszti a kezét. Újra fölemeli, száját szóra nyitja, de azután csak integet egyet a levegőben. Mire kimondja az egészen egyszerű mondatot - „meg ... kéne .. . nősülni" - mintha évezredek múlnának el. (Egyébként ez is a színészi tudás el nem tanulható, zseniális eleme: ha egy másodperccel előbb szólalna meg, kevésbé frenetikus lenne a mulatság, ha tized-másodpercet késne, valaki már köhögni kezdene a harmadik sorban.)

És milyen más módon lomha Monahov, *a Barbárok* „pénzügyőri szemlésze". Mintha mozdulatait a vodka fölöttébb való élvezete tette volna lomhává, mintha nehezen gördülő szavait, tompult agyának gondolatszikráit a társadalmi mocsárban eltöltött negyven év változtatta volna ilyenné. Semmi sem valódi ben-ne. Cinizmusa álcinizmus, férji bosszú-vágya bohózati elem. Hiszen fogad, hogy feleségét el fogják csábítani, s csak a személyben téved, mikor azonban mind-ez bekövetkezik, kétségbeesett igyekezettel próbálja összeszedni a tört cserepeket, menteni, ami menthető. Amikor pedig már ez sem sikerül, ugyanolyan lomhán, tétován áll a színpad közepén, mint *a Háztűznéző* vőlegénye. Csak-hogy az egyszerűen dönteni nem tudott, s a menekülést választotta; míg ez itt bevégeztetett. Még él, mozog, de ez csak a látszat.

A kívülállóban a lomha határozatlanság epikureus életelveket takar. Managarov mérnök valójában igazi ellenpont-ja lehetne Cseskovnak. Hiszen érti az utóbbi elveit, céljait, csak éppen nem lát-ja értelmét, hogy az ember ilyesmiben elpusztuljon.

Bejön, nadrágszárát jóformán maga után húzva, rekedten, foga között morzsolva a szavakat megszólal, szégyenlősen, magyarázkodva mond ki tételeket, amelyek vallásához végül is bárkinek joga van, aki többre tartja a lelki békét, mint a harcot és az infarktust. Azután ugyanígy kivánszorog, és szinte látjuk, hogy valahol a színfalak mögött, otthon rovargyűjteménye rendezésébe mélyed.

CSERJE ZSUZSA

Az elveszett levél

A nagyváradi román színház vendégjátéka

Caragiale komédiájának, *Az elveszett levélnek* 1884. november I3-án volt a bemutatója, s bizonyára az 1883-as választásokból indult ki, megörökítve a román burzsoá-földesúri kormányzat tragikomikus vonásait. A közismert történet - amelyet legutóbb a sepsiszentgyörgyiek előadásában is láthattunk -, Tipatescu prefektus, a kisváros kormánypárti vezérének elvesztett szerelmes levele körül forog, amelyet az Zoe Trachanachéhoz, a másik helyi konzervatív vezér hitveséhez írt.

A nagyváradi Állami Színház román nyelvű tagozatának előadása, amelyre novemberben Debrecenben került sor, érdekes rendezői látásmódról tanúskodott. Alexandru Colpacci nemcsak tisztán értelmezte a komédiát, de annak igen sok rétegét kibontotta, és sajátos rendezői eszközeivel érvényre is juttatta.

Dan Jitianu finom pasztellszínekben pompázó szecessziós díszleteiben zajlik a játék, amelybe a szerzői instrukciókban megjelölteken kívül a díszlettervezői és rendezői fantázia eredményeképpen néhány egyéb tárgy is került. A falon le-vő fegyvergyűjtemény, az asztalon a híres bronzszobormásolat, a Romulus és Remus a farkasokkal, valamint a Napóleon-szobrocska nemcsak a látványt gazdagítják odaillő stílusukkal, de a történelmi folyamatosságot is érzékeltetik, s egyidejűleg mélyebb bepillantást engednek a szereplők lélekrajzába. A kis Napóleon-szobor, mint Tipatescu prefektus kedvenc darabja, jól jellemzi gazdáját. Ez a saját szemétdombján kakaskodó kényúr (Mircea Constatinescu ragyogó megformálásában) snájdig, mokány fiú, hiú és nagyképű. Zavarában hitleri kefebajszát pödri, s a leleplezéstől való félelmében chaplini kisember módjára téblából, és Napóleon szobrához fordul segítségért: érezhetően őt választotta ideáljának, őt próbálja utánozni viselkedésében, sőt gyakran Napóleonnak is érzi magát. Ilyenkor beáll az imádott mester pózaiba, s egy menekülési kísérletnél szobrocskáját is magával vinné. Visszatértekor féltve őrzött kincsét visszahelyezi az őt megillető magas talapzatra, hogy mindig maga előtt lássa. Máskor teátrális mozdulattal egy fegyvert emel le a falról, s a némafilmek stílusában játssza el titkos szeretőjével a „szökjünk meg együtt" című jelenetet. No persze a szökésből nem lesz semmi, s a fegyvert visszaakaszt-ja a gyűjteménybe. Az ellenzéki képviselőjelölttel, Catavencuval való jelenete is bravúros : úgy viselkedik, mint egy cirkuszi állatidomár az idomított (jelen esetben idomítandó, azaz engedelmességre kényszerítendő) állattal; végül vadállatként esnek egymásnak s marcangolják egymást. A két főkortes, Farfuridi és Brizovenescu egyívású figuráját, ikerjellemeit igen különböző külső alkatú két színészre osztotta a rendező. A kis alacsony és a hórihorgas azonban csak külsejükben különböznek, gazemberségük lényege hasonló. E két csetlő-botló alakot sokszor a hagyományos vígjátéki ötletek pergőtüzében teszi nevetségessé a rendező két kiváló színész segítségével.

Ebben az előadásban „fortélyos félelem" igazgat mindent és mindenkit. Trachanache keze remeg, ahogy újságot olvas. Tipatescu térde reszketve összekoccan. Idegesen remegnek Pristanda rendőr lábai is, felettesétől való félelmében. Fél itt asszony az urától, egyik úr a másiktól .. .

A Részeg Polgár ebben az előadásban nem részeg, s ez a rendezői felfogás igencsak hűséges Caragialéhoz, aki igen lelkesen írt egy korabeli alakításról, amely hasonló értelmezésben ábrázolta a Részeg Polgár alakját. Itt fehér öltönyé-ben, fekete mellényében jelenik meg, valami kortalant sejtetve. E sok mindent megélt polgárnak nincsenek illúziói (bár elvei sem), s az egyetlen tulajdonsága, amely megkülönbözteti a jellemtelenek panoptikumának többi díszpéldányától, az, hogy nem az Érdek mozgatja cselekedeteit, csupán a kíváncsiság. Erről a szalonspicces, elegáns úrról, erről az illúziótlan értelmiségiről még azt is feltételezhetjük, hogy talán direkt vesztette el azt a bizonyos levelet, csak azért, hogy megfigyelje, élvezettel kövesse a tettéből következő zűrzavart, hogy fontos-nak érezhesse magát, mert mindegy, milyen módon, de személye valamiképpen befolyásolja a politika alakulását. Ő a pitiáner Sors, ahogyan Kívülállóként szinte irányítja az eseményeket.

A realizmus síkján is plasztikusan ábrázolt életteli alakok mozgatásában a lassított mozdulatok, a groteszk gesztusok, a túlzottan felnagyítottak, az éles váltások mind a darab s a benne ábrá-

zolt szövevényes mondandó szolgálatában állnak. A második részben a választási jelenetek beállításai ismét átfogó rendezőilátásmódról tanúskodnak. Mint-ha egy zsibvásáron lennénk, ahol az eszméket árulják kofaként, s mindezt a legkülönfélébb csomagolásban. Caragiale részletes instrukcióit Colpacci betartja, de néhány ötlettel gazdagítja is: Farfuridi demagóg szónoklatára a reagáló tömeg éppenséggel a szónoklatot meg-szakító vízivásra éljenez; a történelem-ről szóló nagyképű dumát befejező „rosszul állunk" konklúzióra ismét óriási az ováció. A jelenet a hazafias frázispufogtatásokat, a helyzet anakronizmusát olyan éles reflektorfénybe állítja, amellyel a véres valóság 1881-i életképét minden választások kutyakomédiájává avatja, s belemagyarázás nélkül is az aktualitás szintjére emeli.

Az utolsó jelenet szinte díszlettelen - ezzel is finoman kortalanított - játékterébe tolókocsin tolják be Dandanachét. Ez a kép már a csődök csődje, a politikai mechanizmus működésének olyan torzképe, amely szerint a teljesen alkalmatlan ember is alkalmasnak bizonyul bizonyos funkciók betöltésére, ha az érdekviszonyok megfelelően (és olajozottan) működnek.

Az elveszett levél nagyyáradi előadásán talán az egyetlen, amit sajnálhatunk, hogy román nyelvű előadás lévén, nem élvezhettük Caragiale rendkívüli nyelvi humorát, amely olyannyira hozzátartozik e vígjáték szellemiségéhez.

NÁDUDVARI ANNA

Közel a pantomimhoz

Beszélgetés Lukáts Andorral

Lukáts Andor egyike a kaposvári szín-ház azon tagjainak, akik az évek során főiskolát nem végzett segédszínészekből a színház vezető művészeivé váltak. Az alakításairól szóló kritikákban feltűnt számomra, milyen előszeretettel foglalkoznak a játékán kívül személyével, külső megjelenésével, belső emberi tartalmaival is. Mint *a Halmi* címszereplőjéről így írnak róla: „Lukáts különös, keményen faragott, mégis átszellemült penge - profilja nemcsak kortalanná teszi az aszkétikus arcot, de hozzá is segíti a színészt ahhoz, hogy Halmi tagadását intellektuális síkon ábrázolja." *Az eltört korsó* írnokáról: „Remek volt Lukáts Andor Sugár írnokként. ismerten rekedtes, kicsit suttogó hangját jól használta fel, beépítette Sugár higgadt, megfontolt, törtető jellemének felépítésé-be." *A Szentiványéji* álombeli alakításáról: „A Zubolyt játszó Lukáts Andor méh tóságának és egyszerűségének sokat köszönhet az előadás."

Mintha esetleges hátrányos adottságait is a javára fordítaná, mintha valami állandó belső többletet ajándékozna az eljátszott figuráknak. Az utóbbi évekbeli szerepei változatos képet mutatnak, de rosszul *vagy* csak érdektelenül megoldott egy sem akadt köztük. A romlott világban a jóságot ha mégoly esendőt is - képviselte a *Rokonok* Péterfi doktora, *A szecsuáni jólélek vízárusa*. Sugárzóan ártatlan *Sganarelle-je* jelentőségteljességétől egészen eltolódhattak Moliére *Don Juan*-drámájának hangsúlyai. Néma vagy csaknem néma jelenléte súlyos, szünet nélkül közlést tartalmazó a *Godot-ra várra, az Augusztusi vasárnap, Az eltört korsó,* a *Chicago* előadásain. Fűtött, érzelemteli játékától érthetővé, emberivé váltak a gonosz figurák : az *Esküvő* Részege, a *Gyöngyélet* bűnöző cigányfiúja, az *Átváltozások* Deflorese.

A legújabb színházi évadban Turgenyev Egy *hónap falun* című darabjában naivan gyanútlan, az állandó tevékenység és az „én mindenkit nagyon szeretek" lázában égő Iszlajev földbirtokos. Második szerepe Peter Weiss Marat-drámájában a címszerep, mely nem ad alkalmat egyéni jellemábrázolásra. Egy ember, akinek vállalnia kell mindenki más helyett -, hogy „bizonyos dolgokról ki-mondja, hogy hamisak". Mikor megbízzák ezzel, még mosolyog az egészen: hát jó, kimondja. Aztán látjuk rajta, sokkal többet tud, mint amennyit lehetséges kimondani. Tudja, hogy el kéne bújni, talán meg kéne semmisülni, még-is újra és újra kényszerítik rá, hogy be-széljen. Néha még ismét el is hitetik vele, hogy érdemes beszélnie - „a mozdulatlan szemlélődés helyett beavatkoznia". Aztán leendő gyilkosa egy másik csalódott ember - odahajol hozzá, és már úgy érezzük, hozzánk hajol oda. Neveket sorol; azokat árulja el, minket? Az előadás kialakította közös szenvedés-ben már annyira azonosulunk Maratval, hogy szinte nem tudunk odanézni a színpadra, mert velünk teszik, amit vele. Lukáts Andor alkalmas volt arra, hogy megjelenítse azt a megalázott, megkínzott embert, aki bármelyikünk lehet.

Színészi pályája alakulásában milyen szerep jutott színháza hatásának és milyen az egyénnek, az egyéniségnek? - ez érdekelt Lukáts Andorral beszélgetve.

Úgy tudom, amatőr színész volt, mielőtt' a kaposvári színházhoz került.

Igen, Pesten a Pinceszínházban játszottam.

Hogyan élt közben?

– Rengeteg foglalkozásom volt, sok helyen dolgoztam. Voltam lakatos, dekoratőr, tapétázó ... Albérletben laktam.

Hogyan, mikor határozta el, hogy megpróbálkozik a hivatásos színészettel

1972-ben.

Hány éves volt?

– Huszonkilenc. Akkor, a hetvenes évek elején jött divatba vidéki színházaknál segédszínésznek lenni. Öregnek is éreztem *már* magam a Pincéhez. Jelentkeztem a kaposvári színházba, küldtem egy levelet Zsámbéki Gábornak, és ő aztán meghallgatott. Ügyetlenkedtem vagy tizenöt percig az irodájában, mondta, hogy majd értesítenek az eredményről Kaptam egy levelet, hogy fel-vettek. De egyáltalán nem a teljesítményem miatt. Mindenbe belesültem. Gátlásokkal küszködtem, lehetetlen volt a helyzet is: ketten vagyunk egy szobában, és én szavalok meg énekelek.

- Mit énekelt?

- Valami népdalt, amit a második sor-nál abbahagytam, mert nem jutott eszembe a folytatás.

– Ha értékelhetetlen teljesítmény nyújtott, miért vették fel mégis?

– Soha nem tudtam meg. Zsámbékit nem az érdekelte, hogyan tudok verset mondani. Más érdekelte. Én a helyé-ben kirúgtam volna magam.

– *Fontos volt a maga számára, hogy szín-házhoz kerüljön?*

– Akkoriban kezdtek talán beszélni a vidéki színházakról. Azért jelentkeztem éppen a kaposvárihoz, mert idevalósi vagyok, itt élt anyám, de akkor még erről a színházról nem tudtam semmit. Valami amatőr színházi gőgből se nagyon figyel-tem a profi színházakra. A Pinceszínház-ban szinte bent éltem, színpadmester is voltam.

– *Tehát nem annyira színész akart len-ni, mint inkább színházban élni?*

– Mind a mai napig nem t a r t o m magam színésznek. Nem is tudom, hogyan ha-tározhatnám meg magam. Mondjuk, olyanfajta ember vagyok, aki bizonyos dolgoktól bizonyos állapotokba kerül. Holott nagyon szeretnék a szó valódi értelmében színész lenni. Valamiféle igény van bennem a szereplésre, arra, hogy bizonyos dolgokat közvetítsek másoknak. Egész gyerekkoromban bohóckodtam, és akkor soha nem próbáltam meghatározni, hogy miért. Színjátszó csoportban játszottam, anyám rendezett ott műsorokat, elmentünk velük szociális otthonokba. Jóleső érzés volt látni, hogy nevetnek az öregemberek. Igazából az lenne a jó, ha úgy tudna valaki hatni - mondjuk, a színpadról -, hogy annak konkrét következményei legye-nek.

– *Ez reménytelen?*

– Nem biztos, hogy teljesen remény-telen. El tudok képzelni olyan történelmi helyzetet, hogy egy szótól, egy gesz-tustól elindul valami. Az ember életé-ben egyszer talán elérhet ilyet. Vagy talán egyszer sem.

- *Mikor idekerült, milyen volt ez a szín-ház?*

– Akkor kezdett kialakulni, amit most a kaposvári színház jelent. Komor István volt az igazgató, Zsámbéki Gábor, Ba-barczy László rendeztek, és mint főisko-lás már Ascher Tamás is. A legizgalma-sabb időszakban jöttem, a régi és az új szellem birkózása idején. Még erősen le-hetett érezni a régi kaposvári színház hatását, mint a kar egyik tagja rossz ope-rettelőadásokon gusztustalan szövegeket énekeltem. Az egyik társulati ülésen aztán fellázadtam, mondtam, hogy én ezeket nem éneklem tovább. Dermedt csend támadt, érezhető volt belőle, hogy sokan osztják a véleményemet. Azt hi-szem, elég jó színházi ízlésem alakult ki a Pinceszínházban, ahol Keleti István, Fodor Tamás, Mezei Éva rendeztek. Lázadó voltam, ma is az vagyok, de akkor még voltak ennek látványos külső megnyilvánulásai. Ma már tudom, hogy nem az a lázadás legszerencsésebb mód-ja, hogy az ember botrányt csinál. De akkor a helyzet is azt sugallta: változtatni kell! És bebizonyosodott, hogy lehet változtatni, és hogy ez nem is a mű-fajtól függ, mert olyan operettelőadások voltak itt azóta, hogy csoda. És az embereket is meg lehet változtatni, mert azok közül, akik akkor itt vezető színészek voltak, jó néhányan gyökeresen megváltoztak. Kiderült, hogy sokkal többet érnek, mint amennyit feltételeztek róluk.

– *Mindez a rendezők hatása volt?*

– Mindenesetre okosak voltak, jó ízlésűek, jó szelleműek, következetesek. Az a jó ebben a színházban, hogy jó a szelleme, szinte egyedülállónak tartom nálunk azt a színházi szellemet, ami itt van.

– *De hát nem dolgozott még más szín-házban.*

– Az előadásokból lehet következtetni a színház szellemére. Megérzi belőlük az ember. Inkább érzi, mintsem meg tudná határozni, mi az. Ezért nem szeretem az interjút sem. Kimondjuk, hogy valami így van, pedig annak az előadásokból kell kiderülnie. Babarczy tart nálunk stúdiófoglalkozásokat, és az a gyakorlat, hogy aki megcsinált ott egy etűdöt, soha nem mondhatja el, hogy miért úgy csinálta. Csak a többiek vitatkozhatnak róla.

– *Miért vesznek ide olyan sok amatőrt színésznek ?*

– Nincs valami titokzatos oka. Akik jelentkeznek, azokat meghallgatják, és ha tehetségesek, felveszik őket. Nem hiszem, hogy ez megelőlegezett bizalom. Valami-nek alapján meglátnak benne valamit. Es ha feladatot kap, azzal nem jutalmazták, hanem éppen őrá volt szükség: az az ember alkalmas arra a feladatra. A szín-háznak és neki közös érdeke, hogy ő kapja azt a feladatot.

– *Hogyan lehetséges, hogy ugyanazokra a rendezőkre, akikért itt szinte rajonganak a társulat tagjai, a Nemzeti Színházban pa-naszkodnak a színészek ? Például azért, hogy érdes a modoruk.*

– Szokatlannak találhatták, hogy vala-ki őszintén elmondja a véleményét, vagy hogy őszinteséget vár tőlük a színpadon. A panaszkodás is egyik módja annak, hogy valaki védekezzen az olyan köve-telmények ellen, melyeknek nem képes eleget tenni. Vagy képes lenne, csak ké-nyelmesebb annál, hogy törekedjen erre. Zsámbéki soha nem volt goromba. Nagyon pontos volt. Őszinte volt. Fel-tételezte, hogy megértik, mit akar, és hogy meg is tudják csinálni, amit meg-értettek.

– *Sganarelle-jét jelentős állomásnak érzem a pályáján Moliére Don Juanjának Babarczy László rendezte előadásában. Mennyire a rendezői szándék határozta meg, hogy ez a figura ne szolga legyen, hanem „a másik ember" ?*

– Babarczy egyszerűen úgy irányította a próbákat, hogy ez szinte magától alakult ki. Nem volt agyoninstruálva. Azt tartom a legjobb rendezői módszer-nek, ha kevés instrukcióval felkeltik a színész érdeklődését. Hogy beinduljon az agya. Fontossá vált a viszony a két ember között. El is felejtettük, hogy ő Don Juan szolgája. Bensőséges emberi kapcsolat fejlődött köztük. Tulajdonképpen Don Juan maga állított fel magának egy ellenpéldát, akivel kimondatja annak az ellenkezőjét, mint amit ő mond.

– *Gyakran kap olyan szerepet, hogy hosz-szú időkig némán kell a színpadon tartóz-kodnia.*

– Én ezeket a szerepeket nagyon sze-retem. Sokkal kevésbé tudok mit kezdeni a sok szöveggel. Igazából pantomimes szeretnék lenni vagy bohóc, aki szinte semmit nem beszél. Biztosan azért, mert nem tudok jól beszélni. Ha nem vagyok igazán szituációban, rosszul érzem magam, alig várom, hogy olyan része következzék az előadásnak, ahol történik valami. Még halkan jobban ki tudok mondani valamit, szégyenlem magam, ha hangosan kell beszélni. Úgy érzem, az színészkedés. Próbálni sem tudok, mert színészkedésnek érzem. Zavarban vagyok a kollégáim előtt, akik ismernek, tudják, valójában milyen vagyok - a próbán pedig másnak kell mutatkoznom. Hazugnak érzem magam. Holott csak a mesterségemet végezném. Azért szeretem a szélsőséges figurákat, ahol erős elrajzolást alkalmazhatok - például Luckyt a *Godot-ban* -, mert arról úgysem gondolja senki: azt akarom, higgyék el, hogy én tényleg olyan vagyok. Ezek a szélsőséges figurák közelebb állnak a pantomimhoz is. De ha bent ül a közönség, akkor már beszélni is jobb. Akkor már van célja annak, amit mondok.

BERKES ERZSÉBET

Az nem igaz, hogy ez igaz

Méhes György játéka Nagyváradon

Méhes György azok közé a romániai magyar szerzők közé tartozik, akik akkor is meg tudják kacagtatni a publikumot, amikor a világ drámairodalmát éppen nevetésaszály sújtja. Nem volna tisztában a valósággal? Szembe merne szegülni a kordivattal? Vagy neki mindig táncra áll a tolla? Úgy gondolom, nem tudatlan, nem is dacos, s oktalanul nem keresi a vidámság pillanatait, illetve nem keresi ott, ahol azok a pillanatok nincsenek. „Csak" *arról* van szó, hogy olyan témákat ragad meg, melyeket belátni, orvosolni a belátást megteremtő nevetés, a gyógyulást hozó mosoly révén lehetséges. Szerény tehát? Nem annyi-ra, hogy lényegtelenséget venne tollhegy-re. Sorskérdések boncolgatására, történetfilozófiai analízisre ugyan nem vállalkozik, de „égető problémák" megfestésére igen. Ezúttal is: a korrupció sajátos honi arculatát rajzolja. Azaz: nem is olyan egyszerű korrupció ez.

Adva van egy magas rangú vezető, aki súlyos szavakkal ítéli el a meg nem engedett haszonszerzést, a személyes kapcsolatok révén megvalósított visszaéléseket, s a gyűlésen, ahol mindezekről szót ejt, megígéri, hogy az ilyesmiben mesterkedőket akkor is leleplezi, ha azok ne-tán a szívéhez közel állók köréből kerül-nek ki. Dörgedelmeit heves taps honorálja, de Bogdán elvtársat - magára maradva - kétségek gyötrik. Aki ellen síkra kéne szállnia - régi bizalmasa, Vajda Pál. Megelevenedik Vajda karrierje: munkásból lett vezetővé, jelenleg a városi kórház gazdasági igazgatója, aki ellen bejelentés érkezett. A vizsgálatot lefolytatták, de semmit sem találtak. *Azaz* bűnös volt mindenki: igazgató-főorvos, raktáros, szakács és sofőr, csak éppen Vajda Pál nem. Hogyan csinálta? A néző többet tud meg, mint Bogdán elvtárs. Vajda nem magának -- vagy *nemcsak* magának - ügyeskedik. Ha pálinkát főzet a kórház kertjének gyümölcsterméséből, a pálinka központi hivatalokba vándorol - gyorsabb ügyintézést, hiánycikkeket is beszerző telefonok kedvéért. I la a régi lepedőkből épeket szabat és azokat újnak leltároztatja, akkor a megmaradt vászon ból cserealap *lesz* vaságyak fejében. Ha a szakács a legszebb hússzeleteket átpasszolja a szomszédos kocsma konyhájára, akkor abból állás lesz a megvesztegetés ellen lázadó raktáros számára. l la a bontási anyagot *máshová* fuvaroz-tatja, abból épületszárny lesz a főorvos villájában, és ha ... De hiszen végtelen a sor. És Vajda ellen hiába érkezik a bejelentés.

Mit tud ez a Vajda? *Csak* annyit, hogy mi hiányzik és kinek. () előterem-ti, s ennek fejében neki is minden a rendelkezésére áll.

A magyar néző, aki még nem feledte el, hogy vagy másfél évtizede nálunk is hasonló problematikájú darabokat játszottak a színházak, nemcsak ráismer a hasonló gondokra, de tovább is gondol-ja azokat, melyeket Méhes darabja nem hoz a tudomásunkra: a Vajda-szabású karrierek nem önmaguktól teremnek. Föltáplálójuk az a közeg, amelyikben nehezíti az ügyintézést a bürokrácia, ahol kellőleg nincsen megszervezve a szállítás, ahol fontos anyagi természetű dolgok beszerzésében hiány mutatkozik.

Méhes György játéka azonban nem megy bele az analízisbe. Beéri a gyorsfotó hitelességével, de abban valóban megbízható. Bizalmunkat elsőbben is azzal érdemli ki, hogy kitűnő, eleven karaktereket teremt. Mindenekelőtt Vajda Pál figuráját sikerül elegánsan és nagyvonalúan fölrajzolnia. A nagyváradi társulat kitűnő színészt is adott ehhez a szerephez: Miske László személyében. Nemcsak szép termete és könnyed mozgása teszi vonzóvá ezt a betyárosan bájos, romlatlanul korrupt figurát, hanem a színész igen jó ritmusérzéke is. Miske ért hozzá, hogy a spiritus rector szerepét alkatával és alakító készségével kitöltse. Ahány ízben meg kell vesztegetnie az ellene indított vizsgálatban reá vallókat, annyiféle hangot kell megtalálnia. A sofőrhöz fenyegető, a raktároshoz atyáskodóan kedélyes, Bogdánnal szemben a tiszta tekintetű elvtársat adja, míg a feleségek iránt lovagias, kisfiús, mackósan esetlen. Váltásai gyorsak, könnyedek, elegánsak. A néző maga sem látná szívesen rácsok mögött, holott nagyon jól tudja, hogy nemcsak a közügyek érdekében játszik az emberekkel.

Alakítása mellett három karakter maradt emlékezetünkben. A sumákoló sofőrt megjelenítő Ács Tibor idegességé-ben. tikkes sofőrt formál, aki a fenyegetéseket hallgatva flegmának akar látsza ni. Evégből megkísérli, hogy cigarettára gyújtson. Csakhogy a sokkos fejrángás - leleplezi. Hajdú Géza a bamba szakács szerepében maradt emlékezetes. Elragadóan nehéz észjárású, aki menten zsenivé válik, mihelyt saját érdekeit fölismeri. A legtöbb tapsot - és méltán - a főorvos féltékeny feleségének szerepében Kiss Török Ildikó aratta. Hogy üresfejű, hatalomvágyó asszonyt játszhatott - az Méhes György leleménye. De hogy ebből még képmutató hiszterika is kerekedett, az a színésznő érdeme. Kisvárosi Lady Macbeth-ként lebegett a színen, mint aki „színésznőnek képzeli magát"; s szemvillanásaiban ott bujkált annak az asszonynak a kielégítetlensége, aki *minden/* férje pozíciójától vár.

Bogdán elvtárs megjelenítése nem volt hálás színészi föladat. Gábor Józsefnek javarészt dramaturgiai funkciót kellett betöltenie - az ő visszaemlékezése a szál, amelyikre Vajda története fel-fűződik -, ugyanakkor dilemmája azé az erkölcsileg tiszta vezetőé, akit félrevezet-nek. Rokonszenves narrációjában szerencsésen találta meg a mértéket drámai helyzet és komikai tónus között. A magas rangú tisztségviselő Bogdán tekintélyén így nem esett csorba, jóllehet a néző helyette is levonhatta a konzekvenciákat.

A többi alakítás Varga Vilmos mint főorvos, Bányai Irén mint orvosnő, Gábor Kati mint jövendő meny, Darkó István mint Vajda fia s még néhány mellékfigura szerepében Földes László, Bathó Ida, Balla Miklós - elmarad a fentiek mellett. Nem a színészek képessége vagy odaadó törekvése hiányában, hanem azért, mert Méhes György is szűkösen ,mérte számukra az egyéni alakításra méltó színeket. Szabó József rendezőnek azonban gyors jelenetváltásokkal (a díszletet Bíró 1. Géza tervezte) sikerült ezeket a villanásnyi szerepeket is kizökkentenie a pusztán dramaturgiai funkcióból. Tipizált a jó szerep-osztással, atmoszférát jelző környezettel és beszédritmussal. A cselekmény pergett, az események gyorsan következtek, a játék logikája, a karriertörténet reprodukálása nem engedett meditációt, tűnődést a hirtelen fordulatot: fölött. A játék szellemes csattanóval zárult: Bogdán elmondja újra a kezdetben már hallott dörgedelmeket -- s a közönség soraiban leglelkesebben éppen Vajda tapsol. A karikára fordult karriertörténet játékosan gunyoros nevetéssel ér tehát véget.

REGŐS JÁNOS

Nemzetközi Színházi Fesztivál Londonban

Hatesztendei szünet után - ennyi idő telt el Lord Peter Daubeny 1964-1975-ig nyaranta megrendezett World Theatre Seasonjai óta - két fiatal lány, Lucy Neal és Rose de Wend Fenton, három-évi kemény szervező és pénzfelhajtó munkájának köszönhetően augusztus harmadikán nyílt meg Londonban az első „LIFT" (London International Festival of Theatre). Szerény financiális keretek között, viszonylag kevés együttes szerepelt, de szinte valamennyi magas színvonalú - nem egyszer meglepetés-számba menő - produkciót mutatott be. A szervezők nem a már befutott, fesztiváljáró „nagyágyúkat" hívták meg, ha-nem olyan színházakat, amelyek még a nemzetközi bizonyítás előtt állnak. Ezek a szakmailag mindenképpen profi-nak tekinthető együttesek friss hitűek, szellemiségükben amatőrök.

Az események - az esti főprogramok, az utcaszínházak, workshopok, a fórum s a filmvetítések - más-más helyszínen zajlottak. A látszólagos szétszórtság ellenére egy rendkívül gondosan és átgondoltan megszervezett fesztivál résztvevője lehettem, ahol a programok kivétel nélkül a jelzett időben és helyen zajlottak, ahol mindenüvé be lehetett jutni (természetesen érvényes jeggyel), és ahol mindenütt szép számú érdeklődő gyűlt össze az előadásokra.

A fesztivál gazdag kiegészítő programokkal is szolgált. Délután s a kora esti órákban a legjobb brit utcaszínházakkal lehetett találkozni London utcáin, köztük olyanokkal, mint a The Natural Theatre, a Madhouse National, amely-nek egy motorbicikli oldalkocsija jelen-ti a világ legkisebb színházát, vagy Justin Case együttesével, a Two Reellel.

A fesztivál klubja a déli órákban angol diákszínházaknak, utcai énekeseknek adott pódiumot, éjjel pedig a kortárs pop- és rockirányzatok szinte minden típusa bemutatkozott.

Dél-Amerika

A négy nem európai produkció - perui, japán, malaysiai és brazil - közül a legnagyobb meglepetést kétségtelenül a brazil Grupo de Teatro négy és fél órás színpadi eposza, *a Macunaima* jelentette. Ez az emberi rasszoknak szinte minden típusát tömörítő népszínház nagyszabású feladatra vállalkozott: nemzeti eposz- és mitológiateremtésre. Előadásukban az indián-spanyol-fekete-mesztic népcsoportok megannyi szokása, tradíciója forr össze egyetlen színpadi látomássá. Az eposz elbeszéléséhez a színpadi formanyelvet Bertolt Brechttől kölcsönzik.

A brazil Grupo de Teatro Macunaima című előadása

Így a folklorisztikus elemek egészen különleges, szublimált formában, a modern szellemben elgondolt előadás szerves részeként vannak jelen.

Az alapanyag brazil író, Mario de Andrade regényfolyama, mely a szerző szándéka szerint kísérlet arra, hogy „felszabadítsa a brazil kultúrát az európai formák kritikátlan utánzása alól", hogy ezzel hozzájáruljon „egy autentikus nemzeti kultúra gyökereinek felkutatásához".

A történet furcsa hősének, Macunaimának a jelleméről - aki az „éjszaka sötét erőinek szurokfekete gyermeke", dolgozni rest, kivéve, ha erre kényszerítik - már a vele való első találkozásunkkor kész ismeretekkel bírunk: lusta, kártékony, szenzibilis, infantilis, amorális, csapongó, hedonista, s retteg a fel-nőtté válástól (a szerző szavai!). De mindezek ellenére van benne valami zsenialitás. Mindez így együtt kissé különös előjellemzése egy leendő eposzi hős-nek! Igazi hérosszá - a szó klasszikus értelmében - semmiképpen sem válhat. De hiszen a huszadik század végi Brazíliában vagyunk! Eposzi feladata itt és most a civilizáció kihívására való válasz. Erre azonban morálisan is, intellektuálisan is alkalmatlannak bizonyul.

A nagy kalandot ő maga keresi, ami-kor elindul szülőföldjéről, az Amazonas menti dzsungelből, hogy visszaszerezze varázserejű amulettjét. Kalandjaiban sorra elbukik, örökké hoppon marad, átverik az „okosabbak". Pedig a jelek azt jósolták, hogy életrevaló, eszes ember is lehetne belőle - talán máshol, mások között. Amulettjét kutatva jut el São Paulo és Rio de Janeiro modern dzsungelébe, itt hányódik testvéreivel együtt és találkozik Pietro Pietrával, a félelmetes maszkban elénk lépő, stukkó-angyalkák által kísért, kannibálszerű ipar-mágnással, amulettjének bitorlójával. Az „indusztrialista moloch" elnyeléssel fenyegeti, és Macunaimának nincsenek eszközei vele szemben ott, ahol a dolgok emberszerűek, s az emberek dologszerűek. A dologiság fejedelmi udvarát „emberbőrbe bújt" fantomok, vagyis groteszk élőképek jelenítik meg. Macunaimának sok-sok meddő kísérlet után végül is sikerül a szörny legyőzése, vissza-veszi amulettjét, kenuba ül s elindul hazafelé. De a nagyvárosok pokla felébreszti a benne szunnyadó Sátánt, és meg-öli testvéreit. Vei napistennő büntetés-ként elveszi az amulettet, ami nélkül már lehetetlen a hazatérés. Macunaima légüres

térbe került, sem haza, sem vissza a városba nem mehet. Története itt, ezen a ponton szakad meg.

Az epizódokból fűződő, csodás és valódi elemeket tartalmazó történetből egy szürreális, bizarr világ rajzolódik ki. A helyszíneket, a kellékek, tárgyak többségét a szereplők maguk elevenítik meg, így például a dzsungelt, a kenut, a vas-utat, az ágyat, a bordélyházat, a palotát, benne a szobrokat stb. Az együttes páratlan fegyelemmel és figyelemmel veszi körül a hőst és két testvérét.

Legnagyobb erényük, hogy önsorsukról komolyan gondolkodva is megőrzik játékosságukat. A néző kicsit zavarban is van: elénk vetnek egy hőst, egy csibész, rakoncátlan csecsemőt. Ott rohangászik anyaszült meztelenül a színpadon, megharapja anyja csecsbimbóját, beleharap a lányok fenekébe, s az első adandó alkalommal meghágja bátyja feleségét. Természetesen mindezt egy érett, „felnőtt" színész játssza el. Törzsbéli társai félik őt, első szavára ugranak, de maga soha-sem érzi, hogy viszonoznia kéne figyelmességüket. Jelleme titokzatos, sehol sem lehet megcsípni, sikamlós, mint egy angolna. Életképtelensége leginkább a palotajelenetekben derül ki. Macunaima megilletődötten lép be ezekbe a barokk szobrocskákkal ízléstelenül felcicomázott lakosztályokba, ahol luftballonszerű mágnások adják egymásnak a kilincset, mezítelen hölgyikék keringőznek Strauss zenéjére, s ahol minden furfangja-ügyessége cserbenhagyja, és végül is elveszti - pontosabban eladja - férfiasságát, miközben „angyali" bájjal lökik ki az utcára, pereputtyával együtt. Megaláztatásából mit sem vesz észre.

E nagyigényű vállalkozásban mindvégig döntő formálóerő az önirónia. Az alig érezhető abszurditású epizódok, a voltaire-i eleganciával felskiccelt bizarr környezet (az előadást egyébként sokan *a Candide-hoz* hasonlították) s főként az egyáltalán nem feddhetetlen hős mind az eposz ellen hatottak. De ők mégis az eposzt akarták, konokul, szenvedélyesen. Ebben az ádáz küzdelemben rejlett az előadás legdrámaibb feszültség-góca, ha tetszik, heroizmusa.

A másik dél-amerikai, Luis Ramirez egy bensőséges, költői előadásban beszél a brazilokéhoz igen közel álló problémáról. Ramirez annak a perui Cuatrotablas együttesnek egyik alapító tagja, melyet az 1970-es perui földrengés hozott össze olyan fiatalokból, akik elvesztették családjukat, otthonukat. 1973 óta

Japán Kyogén-játék: Bekanko, az óriás

Grotowski hatása nyomán mint Laboratórium Színház működnek, s szoros kapcsolatban állnak Barba műhelyével is.

A Coamintas y Insomnios (Vándorlás és álmatlanság) című egyszemélyes produkció Ramirez személyes élményeiből táplálkozik, alapanyagául sajátversei szolgáltak. Benne a földrengés során elpusztult szülőfalu, Yungay s az ott veszett család emlékét idézi meg absztrakt mozgások, artikulálatlan hangok, ének s hangszeres zene segítségével. A helyét- se-hol sem találó, gyökereit kutató, rémlátomásoktól gyötört ember vergődését vitte szobányi színpadára. Jobb oldalon egy támlájára állított vaságy, előtte szék, támlájának egy tükör támaszkodik, felette egyetlen lámpa ég. A bal oldalon hosszú asztalt látunk székkel. Ebben a horizontális síkban feszül az előadás, álom és ébrenlét, szorongás és meg-világosodás között.

Előadásának egyik legmegrázóbb pillanata egy végtelenített helycsere. Az asztalt, mely egy pillanattal előbb álmatlanságának kemény fekhelye volt, a színpad szélére húzza, s a széket is mellé teszi. Bakancsát kifűzi, s leülni készül. De alighogy a székhez ér, mintha éget-né valami, felpattan. Az asztalhoz indul, de itt sem ül meg, újra vissza a székre, de leülni rá most sem tud, tehát fel s vissza az asztalhoz. Mindezt jó pár percen át ... s valami szörnyű érzés kerít hatalmába: még a leghétköznapibb mozdulataimnak sem vagyok birtokában. Ramirez egy órán keresztül próbál nyugalmat lelni, de nem lehet!

A hős és a művész egyugyanazon személy, éppen ezért szó sem lehet „elidegenítésről", iróniáról, ahogy ez a braziloknál volt. Sorsa belső epizódok során át tárul elénk, melyeknek csak mulandó és esetleges kifejezője a gesztus. Ez a feltárulás egyben az önmegismerés aktusa is. Az effajta színész számára nincs különbség előadásidő s nem előadásidő között. Tudomásul vette, hogy élete bizonyos konfliktusait időről időre koncentrálnia kell, hogy kapcsolatot teremtsen ezáltal a külvilággal.

Luis Ramirez nem mindenkinek tetszett Londonban. Egyesek rövidnek, mások „kevésnek" találták ezt az egy színészre komponált „szegény" produkciót. Mégis, előadásának záróakciója után (összetöri a széken álló tükröt, kalapjából törmeléket szór a cserepekre s bakancsába, a színpadot lassan át-szelve eredeti helyére, az asztal mellé ül) senki sem mozdult helyéről.

Ez az előadás - a brazilokéval együtt tisztán és meggyőzően volt képes saját világképébe integrálni a közelmúlt európai színházának - Brechtre és Grotowskira gondolok - fontos felfedezéseit. A Londonban fellépő és az ugyancsak e hatások alatt dolgozó nyugat-európai együttesek ezeket a hagyományokat már köznyelvként kezelik, s ettől még az egyébként jó előadások is eszmeileg-formailag fáradtabbak lesznek.

Ázsia

Nem tudok ilyen csodálattal beszélni a két távol-keleti csoportról, a japán Tamagawáról és a malaysiai Suasanáról, amelyek noha számomra eddig ismeretlen - pontosabban eddig még színpadon sohasem látott - formanyelven és néprajzi hitelességgel szólaltak meg, mégis a „kultúrák mozgását" etnikai és társadalmi indulattól fűtötten képviselő dél-amerikaiakkal szemben egyfajta elszigeteltséghez való ragaszkodást éreztem bennük.

A japánok Kyogén játéka, amint azt szakértő kritikusok is megerősítették, tökéletes feleleventése volt a legrégibb japán színházi formának, mely alapul

szolgált a később kialakult No színház valamivel ünnepélyesebb s a Kabuki kifejezetten szertartásos formáihoz. A Kyogén játék a Sambaso nevű termékenységi táncból származik, mely mind a mai napig látható szerte az országban. Ez a forma kevésbé kötött, s így könnyebben alkalmazható az újabb kori, sőt modern „mesék" színpadi megformálásánál. Ilyen az itt látott *Bekanko, az óriás* című játék szüzséje is.

Bekanko ogre, ez a különös, szeretet-re méltó óriásszörny beleszeret Yukiba, a vak leányba, és megszökteti falujából. A lány apja azonban nem nyugszik bele e csúfságba, s üldözésükre indul, meg akarja ölni az óriást. Segítőjük, az Istenanya egy virágról beszél Bekankónak, melynek nedve visszaadná Yuki szeme világát. De jóslata szerint Yuki látásának ára Bekanko élete. Az óriás nem habozik, s a virág felkutatására indul. Akkor sebzi halálra Yuki apjának fegyvere, amikor letépi a virágot. Még sikerül visszatérnie feleségéhez, de amint az felnyitja szemét, ő meghal.

A valóság a mesével büntetlenül sohasem érintkezhet, összeférhetetlenségük megmásíthatatlan, erről szól a történet. Az előadásban részt vevő játékosok - természetesen csupa férfi - kivételes fegyelmet, belső koncentrálást valósítottak meg. A Tamagawa Egyetem drámai tagozata, melynek gyökerei még a háború előttre nyúlnak vissza, 1961 óta turnézik szerte a világban, s terjeszti az ősi japán színházkultúrát. Diákjainak példás nevelést ad. Négy évig csak a színjátszással foglalkoznak, egész napjukat az együttessel töltik. Tanáraikkal, akiknek többsége híres No, illetve Kabuki színészdinasztiák sarja, együtt lépnek színpadra. Ennek az előadásnak a legkimagaslóbb alakítása a Yukit játszó színészé, aki végig behunyt szemmel, szinte e szigorúan szabályozott mozgásrendszer ellenében emelte lenyűgözően hiteles drámai hősnővé Yuki alakját.

A Tamagawa tulajdonképpen irodalmi, „beszélő" színház, noha nem hiányoz-nak azok a csodálatos mozgáskombi-nációk, melyek az európaitól merőben különböző gesztusnyelvvel mélyítik, ár-nyalják a szavak jelentését. A történetet rituális szerelmi táncok kísérik, melyek itt a görög kórus funkcióját töltik be. Az előadást egy rendkívül lendületes ősi katonatánc keretezi. A táncolók egy hordónyi dob körül, a dobverőket egymás kezéből kikapva, egyre vadabb ütemben, szinte a kifulladás határáig gerjesztik önmagukat a dobolással. Az egyébként nyugodt tónusú és ritmusú előadásnak ez a keret olyasfajta feszültséget ad, melytől az egész vibrálni kezd, az az érzésünk támad, hogy ezek mögött a simára csiszolt, udvarias gesztusok mögött és körül démonok sokasága küzd egymással a hősökért.

A másik távol-keleti csoport, a malaysiai Suasana Táncszínház Azanin Ezane Ahmad asszony koreográfus-táncos-rendező vezetésével és főszereplésével ősi délkelet-ázsiai táncdrámát mutatott be. Ez a színháztípus a helybéli Hikayats és Wayang Kulit játékok hagyományait követi, motívumai tehát a klasszikus maláj táncnyelvre épülnek, ennek is olyan dialektusaira, mint a Gamelan, a Terinai, a Makiyong és a Silat. E táncrendszerek jellemzője a motívumkészletük elvont, jelszerű természete, illetve a közvetlen indulat-expresszió visszafogása. Az érzelmi erők a redukált gesztusokba sűrűsödnek össze. Elsősorban a végtagok ízületeit, a kart, a szemet, az orcát s az ajkakat használják e különös tánc-kommunikációban. Az elvontságot tovább erősítik a kifejező, hőstípust is jelző, művészien festett maszkok.

Történetük a kínai hercegnő s a római herceg egybekelésének viszontagságait beszéli el. A két hős szándéka csak a Jó (Jentau) és a Rossz (Geroda) küzdelmének eldöltével teljesedhet be. Gerodának sikerül legyőznie Jentaut, de a győztesnek már nem marad „ereje" megakadályozni a fiatalok egybekelését. Nem a történet tette különlegessé ezt a produkciót, hanem az aprólékos, mívesen kidolgozott mozgáskombinációk. Az ujjak táncának kell felidéznie a test táncát, a karok, a nyak s a fej tekerése, hajlítása sugall vonzalmakat, félelmeket, rossz vagy jó szándékot. A háttérben kongó-bongó ritmushangszerek szólnak, fegyelmezett csapat kezeli őket. Az est leglátványosabb epizódja Jentai és Geroda utolsó, halálos viadala. Geroda dinamikus, lendületes mozgása egyébként külön világot képviselt a játékban. Megjelenésével azonnal megszűnt a tánc ornamentális jellege, s helyébe robusztus, vad és nyers indulat lépett. Az együttes, akár a japánok, tökéletes ensemble játékot nyújtott, a produkció néprajzi hitelessége kétségbevonhatatlan.

Európa

Három nyugat-európai és két lengyel társulat szerepelt a programban. A holland együttes, a Het Werkteater ismert az olvasók előtt, hiszen csaknem minden jelentős színházi fesztiválon találkozni velük, s a SZÍNHÁZ is többször foglalkozott művészetükkel. A csoport a hatvanas évek végi szocio-dokumentumszínház egyik legkiemelkedőbb reprezentánsa. 197o-ben alakult, színházukban csalódott holland színészekből. A holland kormány támogatását élvezik, s így nyugodtan, gazdasági kényszer nélkül készíthetik előadásaikat, nevelhetik, formálhatják egymást egy-egy produkció létrehozásakor. Előadásaik tárgya legtöbbször valamilyen konkrét társadalmi probléma, egy látszólag perifé-rikus jelenségcsoport, melyről igyekeznek minél több személyes tapasztalatot gyűjteni.

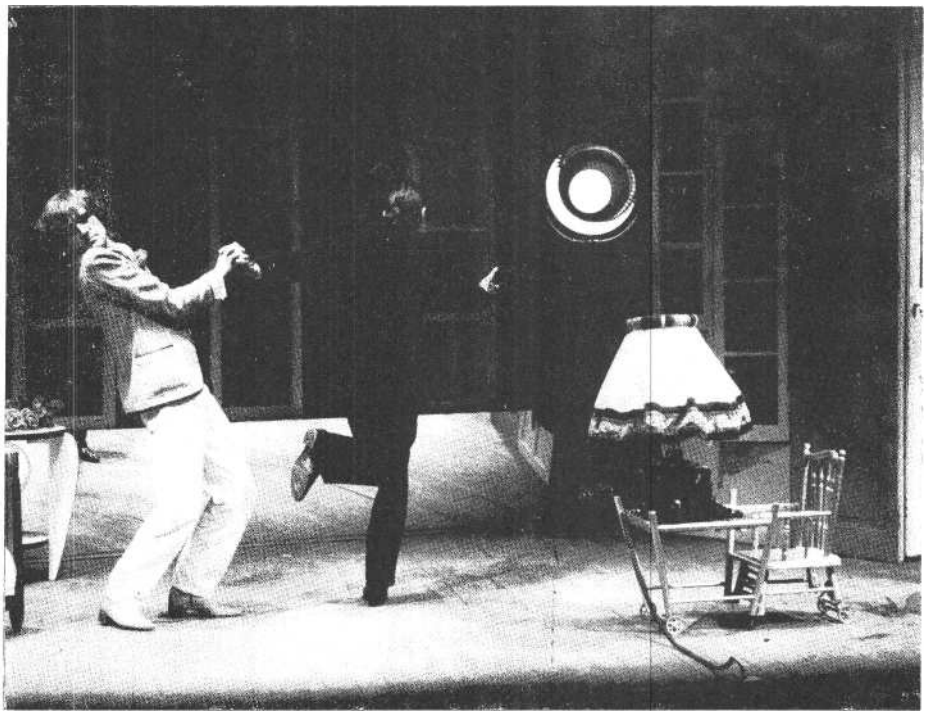
A kidolgozás során az emberi kapcsolatteremtés, a kommunikáció, az adaptációs frusztrációk közös analízisét elvégezve jutnak el az előadásig. A pszichiátriai intézetek, börtönök, gyermekotthonok, kórházak, a szellemi és testi fogyatékosok rehabilitációs intézetei mind szerepeltek már ezeken a különös szeánszokon, s maga az együttes is gyakran fordul meg előadásaival ezeken a helyeken.

Ez a produkció, mely öt-tíz perces jelenettöredékekből áll, a homoszexuális férfiak életéről szól, s végigköveti őket útjukon a gyerekkortól az öregségig. Végleges formája kétéves próbamunkával, jobbára kollektív improvizációkból fejlődött ki, s annyiféle élményt, attitűdöt tükröz, ahányan részt vesznek benne. A közönséggel rendkívül intim kapcsolatra törekednek, de sohasem közvetlenkednek, nem fordulnak közvetlenül a nézőhöz. Közvetlenségük magában az előadásmódban, szín-padi viselkedésük kidolgozott termé-szetességében rejlik. Díszletet, kelléket alig használnak, a lehető „legcivilebben" mozognak, dialógusaik egyáltalán nem tartalmaznak irodalmi elemeket, mégis ebbe a tudatosan kimunkált hétköznapiságba vissza tudják csempészni a költőiséget, töredékeik kivétel nélkül zárt, katartikus élményt nyújtó jelenetekké állnak össze. *Az Egyikük* című előadást készítő színészek maguk is homoszexuálisok. Szándékuk az volt, hogy saját élményeiken keresztül reális képet fessenek ezeknek az embereknek az életéről, sajátos érzelmeiről, konfliktusairól, s hogy megpróbálják bebizonyítani : az ő életük sem különbözik a normálisakétól olyan sok mindenben, mint azt hinni vélnénk.

A csoda megtörtént. Az előadás túl tudott lépni a téma kuriozitásán. A jelenetek gátlásokról, gyermekkori frusztrációkról, barátságról, féltékenységről adtak megrázó, tiszta és mindenki számára tanulságos képet. Amit a Het Werkteater csinál, az nemcsak mint színházi forma egyedülálló, hanem mint terápiás esemény, „treatment" is. Az általam látott előadáson szép számmal jelentek meg homoszexuálisok is, akik - mint azt az ankét bizonyította valóban rengeteg feszültséggel, gátlással élnek (még saját szextársaik iránt is!), s érezhetően most először látták viszont önmagukat egy alig torzító tükörben. Ez a Het Werk szociológiai gondosságának, pszichológiai pontosságának, de mindenekelőtt színpadművészeti érzékének köszönhető. Céljuk nem a minősítés és nem is a csámcsogás. Egyértelműen a hűséges és szolidáris leírást tartják fontosnak, aminek fedezete az előadók kivételes technikai, művészi és emberi felkészültsége, meg persze ennek az előadásnak az esetében a hasonsorsúsága is.

A francia csoport, a Greta Chute Libre a realitáskutatásban egy egészen más utat jár. *Tükrök* című előadásuk, melyet „hyperrealistának" minősítenek, egy bútorokkal, különböző méretű és fényátbocsátó képességű ablakokkal, külső és belső terekkel rendelkező mágikus dobozban játszódik. Náluk a színház összhatása a döntő, főként hangulatokat, megfoghatatlan érzéseket akarnak megjeleníteni. Előadásukban két színész vesz részt, az egyik fehér öltönyben - ő a gazda, s Karlnak hívják -, a másik pedig a lakáj: Kurt, fekete zsakettben. A két alak s a tér különös játékokat játszanak egymással. Ezek a játékok kegyetlenek, kíméletlenek, egyetlen céljuk egymás kivetkőztetése, megszégyenítése. Illúziók, emlékek, szerelmek foszladoznak a szemünk láttára. A cselekmény becketti: Kar] menni készül, de mindig közbejön valami, s nem megy el, Kurt viszont, aki nem kívánja elhagyni a lakást, minduntalan eltűnik a takarások, üvegek, ablakmélyedések között. Mozgásuk, gesztusaik sokszor párhuzamosak, s bár együtt élnek, talán már évtizedek óta, nem sok közük van egymáshoz.

Az előadásban ismét csak kivételesen koncentrált, magas színvonalú a színészi játék, amellyel egyenrangú kifejezőeszköz a „beszélő" tér meg a Richard Strauss- és David Bowie-idéze



A francia Greta Chute Libre A tükrök című előadása

tekből komponált zenei kollázs. Az együttesre saját bevallásuk szerint --döntő hatással volt a Squat Theatre, ami elsősorban tér-idő-szemléletükben jelentkezik..

E két előadás tükrében különösen tanulságos annak a nyugatnémet Die Vaganten együttesnek a kudarca - talán az egyetlen bukás volt ezen a fesztiválon -, amely megkísérelte a dokumentumszerűséget a metaforikus stilizáltsággal összeötvözni. Ez az 1976-ban alakult és 1979 óta független színház-ként működő csoport klasszikus szövegek, drámák újrafogalmazásával, adaptálásával foglalkozik, természetesen a mindenkori „korszellemnek" megfelelően. (Ők így fogalmaznak, én inkább divatot mondanék.) Mai díszletek, mai hangulatok közé helyezik az illető mű cselekményét, közben nagy előszeretettel alkalmazzák a tömegkultúra, illetve az ifjúsági kultúra épp uralkodó imágóit. Igy tették ezt a Hamlettel, *s* most Goethe remekével, *a Fausttal.* Ez az előadás valami furcsa egyvelege a porosz drillnek meg az azt átszövő érzelgősségnek. Benne Faust természetesen mai rocker vagy punk-boy, Margit pedig amolyan közönséges nőszemély, pontosabban kurva. Valamennyi szereplő bőrruhában vagy meztelenül tartózkodik a színpadon.

A londoni. sajtó sokkolásról, drasztikus modern effektusokról beszélt. Számomra inkább szánalmas, néhol nevetséges toporzékolásnak tűnt mindaz, amit ők félelmetesnek szántak.

A szervezőség két kiváló lengyel együttest hívott meg, magam korábbról ismerem őket. Az egyik a poznani illetőségű Teatr Osmego Dnia (Nyolca dik Nap Színháza), a másik a lublini Provisorium. Mindkettő abból a színházi nemzedékből való, amelyet Grotowski művészete indított útjára, noha a maguk meggyőződése szerint már sikerült úrrá lenniük azon a rendkívül erős hatáson, amit a, Laboratórium Színház gyakorolt rájuk.

A Provisorium negyvenperces rituáléjának címe: Nem *mi lengünk azok, akik a boldogság szigetére szállnak. Az* együttes a drámát előadásával együtt hívja életre egy sajátos öngerjesztéssel, melynek eredményeképpen a játékban részt vevő színészek eksztatikus állapotba jutnak, mintegy a szöveg s a vele együtt robbanó fizikai cselekvés nyers, ösztönös ereje által. Ha ez a belső izzás egy pillanat-ra is alábbhagy, az előadás elvész, s javításra nincs lehetőség. A kockázat te-hát óriási! Ezt a néző is sejti, s mindvégig úgy érzi magát, mintha egy vakmerő mutatvány szemlélője lenne.

Az előadásban négy alak - az Őrült, a Herceg, az Ironikus és az Értelmiségi - küszködik egy szűk térben, ami lehet börtön, de kórház is. Ideg-szín-házat látunk, mely mindvégig metaforikus nyelvet használ, ami különben a legvadabb naturalizmus jegyében fogant. A tragédia paródiája s a paródia tragédiája (lehetetlensége) egyszerre élhető át ebben a fullasztó kamrában. Az abszolút alantasban is lehet patetikus: alig egy méternyire tőlünk valaki vodkát locsol a nadrágjába, s arcára omló csapzott szőke haján át is látjuk s rettegjük delejes tekintetét. Két, vízzel teli vödröt raknak elénk, durván, keményen, úgy, hogy a víz szertefröccsen belőlük. Az egyik kettő a másik kettő fejét a vízbe nyomja - vallatás, hang-

A lengyel Provisorium rituáléjának címe: Nem mi leszünk azok, akik a boldogság szigetére szállnak

foszlányok -, és loccsan ki a víz, ahogy a fejek belemerülnek. Aztán konfettit szórnak és aprópénzt, míg végül egy különös élőképpel zárják az előadást: a színészek nemzeti relikviákat mutat-nak föl, miközben egy öreg gramofontölcsérből Chopin-zongoraetűdöt hallunk. A Provisorium kitűnő előadásával nemigen tudott mit kezdeni a londoni közönség. És nem csak a nyelvi nehézségek miatt. Ez a színházi forma ugyanis nem annyira „közönséget", mint inkább hittársakat követel magának.

A másik lengyel együttes, a Teatr Osmego Dnia előadásai át tudták törni a nyelvi-kulturális-szociális gátakat. Ez a ma már hivatásos együttes olyan gazdag eszköz- és ötlettárral rendelkezik, előadásaik stimulatív ereje oly nagy, hogy minden pillanatot fontossá tudnak tenni, s ebben - mint minden jó színháznál - a döntő érdem a színészeké. A csoport még a lengyel diákszínjátszás hőskorából, a hatvanas évekből eredezteti magát. Huszonhárom premier áll mögöttük, s noha mára már az eredeti társulat teljes egészében kicseré lődött, a maiak is valamennyien ebben az együttesben értek színészekké. Színházukat morális indíttatású, filozofikus igénnyel fellépő, tanúságtevő, populáris intézménynek tekintik. Hazai kritikusaik őket látják ma legközelebb a „teljesen soha meg nem valósított artaud-i színházeszményhez, amennyiben az ő színházuk a mágia, a therapeatikus sokkhatás és az érzéki lidércnyomások színháza". Színházuk lázad minden el-len, ami kész, befejezett, megkérdőjelezve ezzel még önnön formáját is, hiszen a Nyolcadik Nap Színháza egy pillanatra sem enged annak a befogadói elvárásnak, mely értelmezni, elraktároz-ni szeretné a látottakat. Színpadukon minden állandó mozgásban, változásban van.

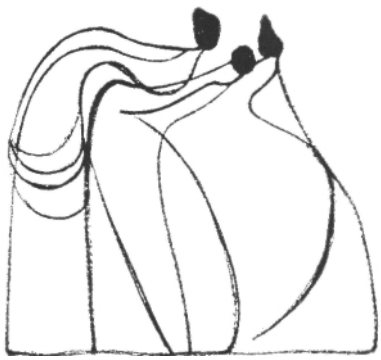
Két produkciójuk közül *az Ó, milyen szépen élünk !* című a korábbi. Ezt angolul adták elő. Noha történet, cselekmény már itt sincs, mégis kitisztul az előadás egy dantei formára emlékez-tető hármasságban. A színpadi tér maga is hármas osztású: pokol-föld-menny. Egy „angyalarcú" ifjú eszelősen bámul egy kupléénekesnőt, aki a gyűlölet táncát járva énekel a torokmetszés-ről. Egy filozófus Krisztus halálának történetét olvassa hangosan, ő a földi paradicsom eljövetelének hírnöke. Fönt, a színpad mennyei szintjén a Földi Sors Istennője kicsi, rózsaszín plasztikmalackákat hoz világra. Százával hullanak elénk a malacok. A földszinten, tízes menetoszlopokban, akár egy díszszemlén, apró játék teherautók gurulnak előre, számuk ezernél is több lehet. Lenn a pokolban káosz és anarchia: koldusokat, csalókat látunk, dühöngő, trappoló menetben, imádkozó tömeget, amely éppen saját bálványait rombolja. Az előadás ironikus hangvételű. Ez is, akár a fesztivál második hetében játszott *Több, mint egy élet* című produkció tele van jelmondatokkal, filozófiai, bölcseleti közhelyekkel, ami a tiszta szöveget illeti. A megjelenítés módja, a színpadi kapcsolatok rendkívüli erőssége, a játékosok kölcsönös erőcseréje, az egészet átható expresszív dinamika az, ami ezt az alapjában véve didaktikus játékot a költői-démonikus elő-adás szintjére emeli.

A második előadás az ötletek, effektusok túlburjánzása miatt számomra kevesebbet adott. Ennek hőse Jan M., a diák, akit, miután felvágta ereit, útra bocsát a szülőfalu. Groteszk alakok integetnek utána, amint eltűnik egy mo-

sókonyha vízcsapja mögött. A boldogtalan anya temetésre siet egy rezesbanda tubásának társaságában. Egy bábos Sztálin-bábot lendít magasba. Katonák szaladgálnak emeletnyi gólyalábakon. Kötéltánc, esküvő, a dekabristák kivégzése meg néhány idevágó kuplé egy csodálatos színésznő előadásában.

Szinte követhetetlen, mi minden történik ebben a kavalkádszerű előadásban! Nem tagadható egy effajta asszociatív, képzeletmozgató színház létjogosultsága. De az arányok, a hangsúlyok kijelölése nélkül csak olyan struktúra épülhet, mely szükségképpen szimplifikál, s mivel vitalitása rendkívüli, színészeit nem egyszer akrobatává degradálja. Mindezek ellenére a Nyolcadik Nap Színháza ma az egyik legjobb fiatal társulat Lengyelországban. Az ezeknél a csoportoknál gyakran zavaró patetizmus, szenvelgés, formalizmus rájuk nem jellemző. A szatíra sem hiányzik előadásaikból. Szigorúak, csaknem ridegek önmagukkal, nem unalmasak, s nem idegenkednek a nép-szerűségtől sem. Számos operett- és kabaréelemet használnak, kitűnő zenekar kíséri előadásaikat.

Amint az eddigiekből is kitűnik, angol együttes nem szerepelt a főprogramban. Emögött tudatos elhatározás húzódott meg. A londoni színházkedvelők nagy része s a szakma jobbik fele is elfáradtnak, kiüresedettnek tartja a West End produkcióit. A szervezők - igen bátran - ennek az állóvíznek a felzavarását akarták s érték el. A szervezőknek az a félelme, hogy a londoniak nem hajlandók végigülni például egy négy és fél órás spanyol nyelvű elő-adást, oktalan volt. A színház népművészet, és igaz fajtája az is marad. Akár-milyen szorosan köti nyelv, nemzet s idő, nélkülözhetetlen a nemzetközi érintkezésben, a különböző kultúrák párbeszédében.



RAJK ANDRÁS

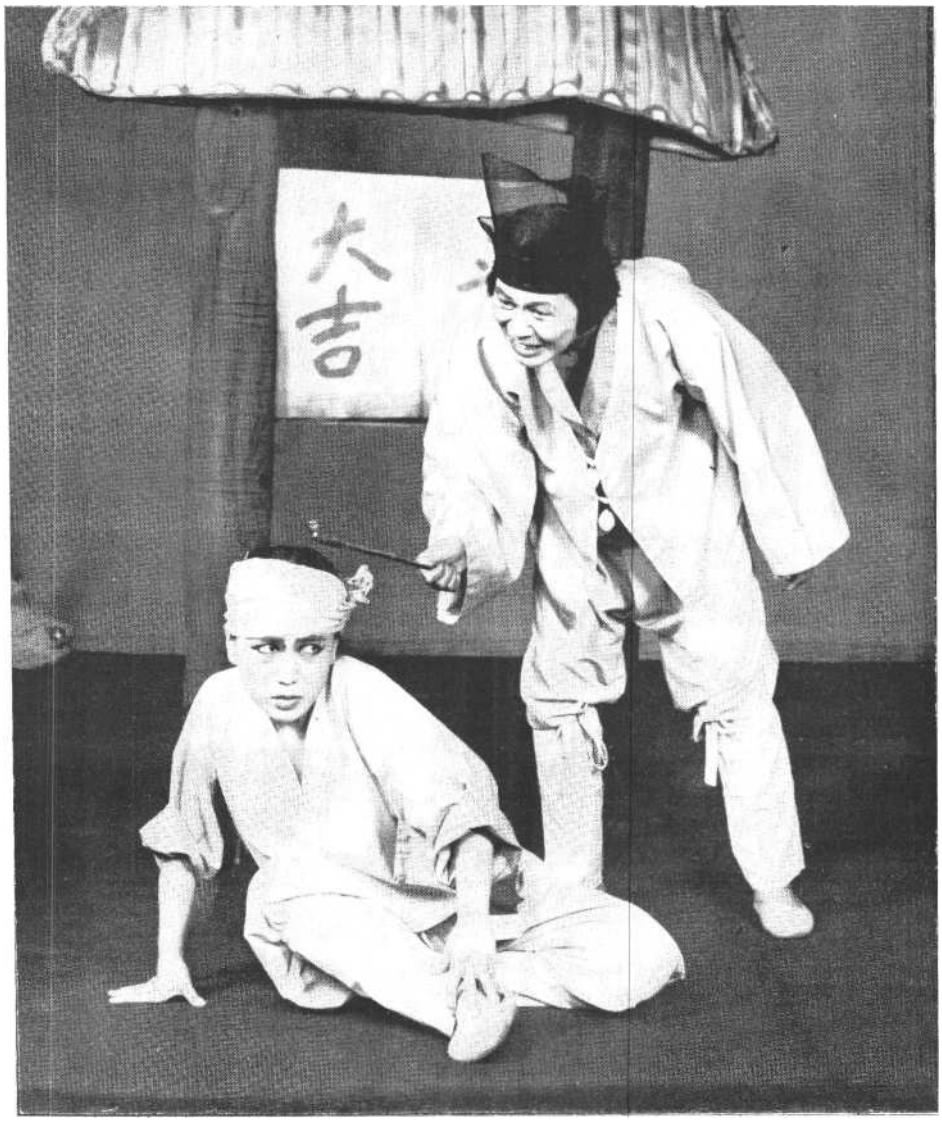
Zenés színház

Tavaly, 1981. november első hetében másodízben rendezték meg Rennes-ben, Bretagne nagy múltú fővárosában a zenés színházak nemzetközi találkozóját. (Az első két évvel korábban, t979-ben volt ugyanitt, akkor is, most is a francia városnak és imponáló kultúrcentrumának a segítségével, a Nemzetközi Szín-házi Intézet -- ITI - közreműködésével.)

A találkozó, előadásai és vitái, olyan tanulságokban gazdagok, amelyek rit kán kerülnek felszínre a színház sok és sokféle kérdésének, gondjának a taglalásakor. Ez már magában is jelenség ahogy az idézett első és a mostani második találkozón számos színházi szakember fel is hívta rá a figyelmet. A zenés színház ügyéről világszerte kevesebb szó esik, mint amilyen a jelentősége a színházi életben - szintén világszerte.

Messzemenően egyetértek Lars af Malmborggal, az ITI zene iránt végre fogékony főtitkárával (értve ezen: a korábbi években hiányzott a testületből az affinitás ebben az irányban), aki a találkozó írásos köszöntőjében és vitájában egyaránt nyomatékosan hangsúlyozta: fordulat szükséges a zenés színházfelfogásában és kezelésében. Igaz ez az európai és észak-amerikai színház vonatkozásában s még inkább világviszony-

A szöuli Jayu színház **előadása: Mivé leszünk a** halál **után?**



,N'kenge" - a zairei Nemzeti Színház előadása

latban, lévén az ázsiai, afrikai és dél-amerikai színház szoros összefonódottságban a muzsikával. A 79-es első zenés színházi találkozóhoz képest, ahol Ecuador és Venezuela csak Dél-Amerikát képviselte a harmadik világból, ezúttal (ismét Ecuador mellett, ahonnan sajnos csupán az *Öreg csavargók krónikája* című dilettáns előadást láthattuk-hallhattuk), Afrikából a zairei Nemzeti Színház, Ázsiából a szöuli „Jayu" Színház társulata mutatkozott be, az előbbi, fogalmaink szerint, a folklór, az utóbbi viszont európai értelemben is a zenés szín-ház kimagasló színvonalán.

Elektronika, színjátszó muzsikusok

A zenés színház elméleti kérdéseinek kevésbé általános boncolgatásához érzésem szerint helyesebb úgy visszatérnem, hogy előbb arról szólok röviden, amit alkalmunk nyílt látni-hallani-vitatni a találkozón. Volt benne - mint jószerével minden és mindenfajta seregszemlén - dilettáns halandzsa (túl a már említetten, de van, ami ennek ellenére meg-jegyzést kíván); volt olyan jó zenés szín-ház, amely ismert folklór- vagy éppen operajellegével formai, szerkezeti, zenealkalmazási, megoldásbeli újdonságot nem, vagy alig tartalmaz; volt viszont kevésbé és nagyon is hatásos előadás, amely a zenés színház új lehetőségeinek a távlatát nyitogatta. Volt végül minden szempontból elsőrendű élmény, gazdag tapasztalatokkal a zenés színház alapvető gondjaival kapcsolatban.

A „K und K Kísérleti Stúdió" elő-adása, *a Daidalia* nem győzött meg arról, hogy merő elektronikus zenével igazi zenés színházi élmény nyújtható. A görög származású osztrák zeneszerző, a hazánkban is járt Anestis Logothetis és szerény csoportjának a próbálkozása csak részben fut zátonyra a gyatrácska, okoskodó librettó miatt (a Daidalosz-Ikarosz legenda groteszk modernizálása) - a hangzó anyag újból arról győz meg, hogy ez a fajta zene elsőrendű effektusok kiváltására alkalmas háttérként, de drámai anyag egészének a hordására képtelen.

Mellesleg térek ki a találkozó keretében rendezett partitúrakiállításra. Marie-Claire Le Moigne-Mussat, jeles muzikológus érdekes anyagot válogatott összsze évtizedeink új muzsikája újmódi zeneírási módjairól, illetve kísérleteiről. Maximum ez utóbbi minősítés alkalmazható Logothetis szabad-asszociációs „partitúrájára", amelyből ki-ki azt olvas ki, amit éppen akar.

Van-e olyan útja a zenés színháznak, amelyen a lipcsei Hans Eisler Zenés Színház jár *Missa Negra* című „hangverseny-happening"-jével (a meghatározást most találtam ki) ? Ha egyszer hallottam-láttam, sőt, részben élveztem - akkor a kérdés már választ kapott. S nem-csak én hallottam-láttam (itt talán helyes az érzékelésnek ez a sorrendje), hiszen Európában már több helyütt bemutatták Friedrich Schenkernek és Alfred Polgarnak ezt az igencsak különös gyászmiséjét. Magának az érdekes hangzásokban gazdag, szimfonikus hangszerekre komponált zenének az elemzésé-be itt nem megyek bele. Zenés szín-házzá a dolgot az teszi, hogy a zenekar tagjai a pantomim és a szcenika eszközeit használva maguk „el is játsszák", amit zenélnek. Ez ugyan bizarr, de nem képtelen - ha a feltételek adottak. Úgy értem, ha rendelkezésre állanak olyan képzett muzsikusok, akik az említett követelményeknek képesek megfelelni. De hiszen az összetett adottság, amint a későbbiekben még szólok róla, a zenés színház minden régebbi és új törekvésének alapigénye - sajnálatosan ritka előfordulása az alapgondja. A lipcsei muzsikusok nemcsak muzikálisak, hanem a színészivel rokon adottságokkal is rendelkeznek - így jó hatással érzékeltetik ennek az egyszerre groteszk és hátborzongató, antimilitarista zenés játéknak a tartalmát.

Operák

Ha már a német nyelv- és zeneterület-nél tartunk - maradjunk itt. A stuttgarti Zeneszínház Wolfgang Rihm kamaraoperáját adta elő. *A Jakob Lenz* Büch-

ner azonos című novellájára készült, arról a Goethe-kortárs és reménytelen rivális zseniről, aki „mindent úgy tett, mint a többiek, csak rettenetes ürességet hordott magában, megszűnt félni, megszűnt vágyakozni, létezése szükséges tehernek érződött önmaga számára" (Büchner). Meggyőző, az eredeti szerző bámulatos modernségéhez és a darab-béli tragikus alak sorsához méltó előadás - kimagasló énekes színészekkel. Bővebb elemzést azért nem kíván itt, mert korunk oly nehezen boldoguló zenedrámájához viszonyítva új törekvésről nem-igen beszélhetünk vele kapcsolatban.

Már sokkal inkább Zbigniew Rudzinski operájával, *a* **Manökenekkel** kapcsolatban. A wroclawi Állami Opera-ház együttese itt, Rennes-ben mutatta be a művet, amely iránt örvendetes és - utólag mondhatom - megérdemelten nagy volt az érdeklődés. Á szövegkönyvet is a zeneszerző írta, a háborúban kegyetlenül elpusztított Bruno Schulz író és (a fél évezreddel korábbi Hieronymus Boschsal sokban rokon) képzőművész novellája alapján. Ez utóbbi utalás nem sznobériából íródott le, hanem a mű zenei és irodalmi hangszerelésének az érzékeltetésére. (Rudzinski mesterien hang-szerel!) A „zene-rém-novella", vagy mi-nek mondjam (nevezhetem egyszerűen kamaraoperának - de ez nem egészen pontos), az értetlenségbe ütköző alkotó emberről szól, akit egy mesemód fantasztikus selyemkereskedő és mágus testesít meg. Igazi lengyel színpadi alkotás, jelképeknek, víziónak, hangulatoknak a habzása, mondhatni torlódása - ami-ként az álmok torlódnak zaklatott éjszakákon. Jakub, a mágus, örökké teremt, s mind elképesztőbb teremtményeket - de minden, minden örökké szertefoszlik. Briliáns alakok születnek, jellemződnek és tűnnek el rendre - mindez cselekményileg, drámailag és zeneileg egyaránt és lenyűgözően megy végbe. Marek Grzesinski rendező mind a komponistának, mind a nálunk is ismert Robert Satanowski karmesternek teljesen egyenrangú alkotótársa. Az előadás minden pillanata színtiszta „színház" frappáns színészi alakításokkal. És ezt egytől egyig kitűnő énekesektől kapjuk! Remélem, nem tévedek nagyot, amikor úgy vélem, hogy ezzel a kitűnő zenés színházi elő-adással hamarosan találkozunk majd egyebütt is a világon. (Például nálunk ?!)

Rock-opera, „profik" Koreából

Az érdekteleneken túl egy és másról azért nem szólok, mert nem tartozik szorosan a tárgyhoz. Vagy úgy, mint a Living Theatre **Antigoné-** (Szophoklész-Hölderlin-Brecht) előadása, amely csak véletlenül került egybe, időben és hely-ben, sorozatunkkal. Vagy úgy, mint a zairei Nemzeti Színház, amely a maga folklórváltozatosságában pompás volt - jellege azonban témánkon kívül esik.

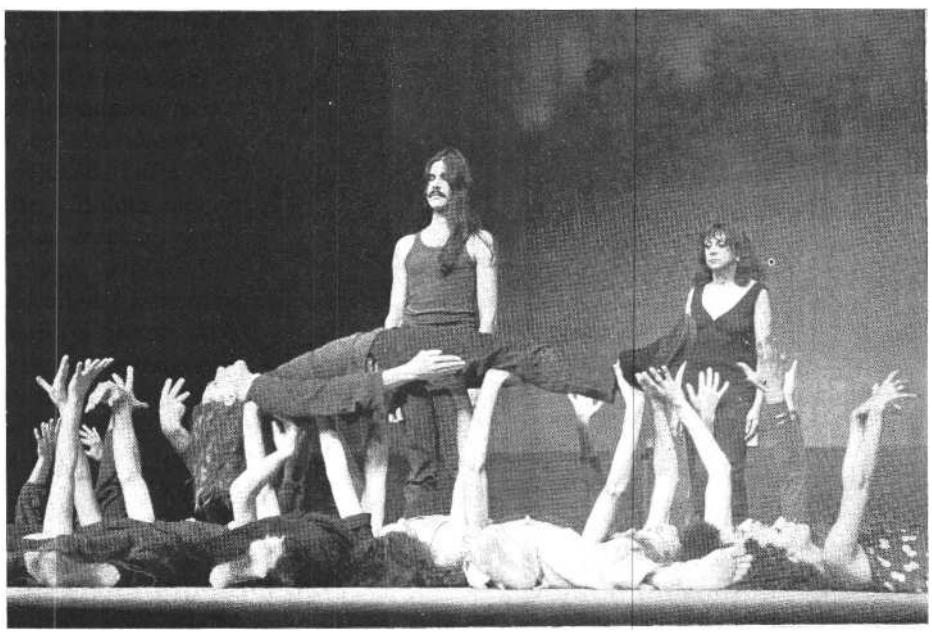
Belül esik ellenben a mi túlságosan is szerény részvételünk. Ez annyiból állott, hogy jelen volt Miklós Tibor, rockopera-kezdeményezéseink szöveg-írója és egyik mozgatója - néhány hang-szalaggal. Ez bizony bemutatkozásnak édeskevés. Méretében mozgathatatlan újdonságok bemutatása ma már video-kazettát kíván. Erről többször, több helyütt meggyőződtem. Annál örvendetesebb, hogy jelentéktelen bemutatkozásunk is határozott érdeklődést keltett - lévén nagyon gyér a termés a világban, a rock-opera ifjú tömegeket szó szerint „mozgató" műfajában.

Utolsónak hagytam a szöuli „ Jayu" Színház előadásait, mert élményében és tanulságában átvezet a nemzetközi találkozó vitáinak lényegéhez és saját összegező gondolataimhoz. A koreaiak egyszerűen frappírozták a tisztelt megjelenteket. Magamat sem kivéve, bizonyos - teljesen indokolatlan - európai gőggel ültünk be első előadásukra, amelynek a Kellemre, bájra, egzotikumra, bizonyos jellegzetes ázsiai naivitásra számítottunk

frenetikus élményben részesültünk. A „mesével" nem érdemes sokat bajlódnom: jelképes történet arról, *hogy* csak ilyenek vagyunk mi, emberek. Sajnálkozás, amiért nem vagyunk különbek, és buzdítás, hogy mégiscsak meg kellene kísérelni. A lényeg - mint a művészetben általában a „hogyan ?". Meg-ejtő, mimikában, gesztusokban, zené-ben (ének ben) és táncban kimagasló, kifinomult eszközök révén kap mindez kifejezést; olyanok révén, amelyek egyesítik, ötvözik az ősi ázsiai és a mai európai-amerikai zenés színház elemeit. No de ehhez így kell tudni bánni valamennyi hatóeszközzel, amely javarészt magában a színészben található. Azért nem mondom, hogy mind, mert a színészek közül többen sajátos külső tárgy hangszer hatásával is élni tudnak. A hangszer kezelésének ismerete persze szintén felkészültségük része.

Az utóbbi megjegyzés át is vezet másik fajta előadásukhoz, amely nyomatékkal irányítja a figyelmet ugyancsak a képzettség, a színészi tudás sokoldalúságára. *A Mivé leszünk* ... embertípusok sokaságát mutatja be, sok szereplővel, telve humorral és mosolygó szomorúsággal emberállapotunk tökéletlensége miatt, igénybe véve a zenés színház valamennyi hatóeszközét. Az említett másik előadástípus az évezredes hagyományok jegyében előadott *Pansori,* mondhatni,

A lipcseiek Missa Negra című előadása



A Living Theatre Antigoné című előadása

„two meri show", ahol az egyik művész monodrámát ad elő az énekbeszéd abszolút egyedi módján, a másik dobbal adja meg ennek ritmusát, és közbevetésekkel itt-ott dialóghoz közelíti a monológot. A dramolett végén a két szereplő helyet cserél, s egy újabb Pansori-játék fordított felállásban megy végbe - a szereplők sokoldalú felkészültségének is újabb beszédes bizonyítéka-ként.

Létező és nem létező műfajok

ltt térek vissza a találkozó vitáira. Amennyire üdvös, hogy a színházművészetről folyó nemzetközi viták témái közé bekerült a zenés színház gondjabaja, annyira nem találom megoldással kecsegtetőnek az álláspontok jelentős részét. Több megnyilatkozásban az a nézet kapott hangot ugyanis, hogy a műfaj egészében holtponton van, zátonyra futott, és merőben új módon kelthető csak olyan életre, amelynek a jövő színháza szempontjából távlata van.

Olyan helyzetben hallom ezeket a vélekedéseket, amikor a zene szerepe bizonyíthatóan növekedik a színházművészetben, szerte a világon; amikor leginkább meghatározó színházi élményeim legtöbbje olyan előadásokhoz (vagy más, színház jellegű megnyilvánulásokhoz) kötődik, amely zenei hatások nélkül egyszerűen nem létezne. Gondolok a többi között Kantor *Halott osztályára,* vagy éppen Schauberger művére, *A szabadság illúzióira,* amelyről részletesen beszámoltam ezeken a hasábokon.

E felvetésemet le lehet torkolni (le is torkolták) azzal, hogy nem tartozik szorosan a témához, lévén *szó illusztratív zenéről.* Ebben van igazság - de van hibás felfogás is. Nevezetesen : a zenés színház fogalmának indokolatlan és gőgös leszűkítése. Gőgösnek azért mondom, mert kizárólag zenei oldalról közelít egy komplex színházi kérdéshez.

Ugyanebből az alapállásból temeti a zenés színház valamennyi létező formáját - és keres megoldást valami merőben újban, amelyet azonban alig-alig képes körvonalazni. Ha ugyanis rendre elvetjük a zenés játék, daljáték, az „illusztratív zenére" meghatározóan építő drámaközlésmód, az operett, musical, rockopera, a songokkal szabdalt dráma, végül a régi és a mai opera létező és változatos formáit - végül is csak fikciók maradnak a birtokunkban, méghozzá rendkívül bizonytalan fikciók. Hiszen említettem a találkozó tapasztalati anyagából is újmódi kísérleteket (operaféle elektronikus zenére, *Missa Negra,* mely-ben a lipcsei kamarazenekar tagjai maguk valósítanak meg pantomimikus játékot, a maguk játszotta zene szellemének, tartalmának megfelelően) - kötve hiszem azonban, hogy ezek a zenés színház új távlatát nyitnák és jelentenék. Új mozzanatokkal színesíthetik, gazdagíthatják a meglevő műfaji formákat, elsőrendű egyedi megoldásokhoz juthatnak - új műfajforma azonban aligha állandósul bennük és általuk.

A színészképzésen múlik minden

Erős meggyőződésem, hogy erre nincs is szükség. Elhibázottnak, alapjában tévesnek tartom az egész kérdés megközelítését zenei oldalról. A viták résztvevői Rennes-ben jórészt ezt tették. Nem vitás, a legjobb szándékkal is szükségképpen - lévén muzsikusok, muzikológusok. Abban tökéletesen igazuk is van, hogy a napjainkban rendkívül fontos kérdés megoldását a képzés, az oktatás világában keresik. Szerintem azonban nem a zenei képzést kell a színház irányában módosítani (kivéve az énekeseket!), hanem a színészképzést a zene irányában. Ehhez még indokolt hozzátenni: a tán-cos képzést pedig a színház, a játszás, a figurateremtés irányában. Természetesen aránymódosítás lehetséges csak - ez viszont a kor követelménye, előbb-utóbb elengedhetetlen. Magának a színházművészetnek (nemcsak a zenés színháznak) benne a színészeknek és a táncosoknak, elemi érdeke, lévén immár mindennapos a komplex adottság igénye a legkülönfélébb előadásokban. A zenés színházban immár alapkövetelmény - amely-nek viszont a gyakorlatban kevesen felel-nek meg. Nemcsak kivételes szinten, hanem egyáltalán!

A zenei képzés - a dolog természete szerint - olyan rendkívül időigényes és marad is mindörökre, valamennyi ágában, hogy módosítása a témánkban taglalt irányban naiv és irreális felvetés. Még hozzáteszem: a zenei tehetség természete is másmilyen, mint a színház bármely műfajához szükséges tehetség. Ellenben ez utóbbinak is csaknem szerves része a muzikalitás (a ritka kivétel erősíti a szabályt), a ritmusérzék pedig közvetlen és közvetett értelemben egyaránt alapkövetelmény mind a mozgás-ritmus, mind a szituációk és teljes elő-adások ritmusának a vonatkozásában.

A képzésnek a mainál sokkal elmélyültebb kiterjesztése tehát zenei irányban nem egyszerűen zenés színházi kérdés. A téma szolid (egyelőre nagyon kezdetleges) előkerülése éppen ezért is nagyon örvendetes. A zenés színház a színészképzés ilyen irányú módosítása, gazdagítása nélkül mind kevésbé képes megfelelni (bármely formájában) a kor diktálta követelményeknek. A módosításra azonban csaknem ugyanilyen nagy szüksége van a színháznak általában, lévén korunk színháza mind következetesebben és szükségszerűbben telítve zenei hatáselemekkel, a korábbiaknál magasabb igényt támasztó mozgás-, ritmuselemekkel. (Mindezek az elemek persze nem mostantól, hanem a színház ősidőitől szervesen összefüggenek - koronként azonban egyes részei hangsúlyt kapnak, előtérbe kerülnek.)

A zenés színház kérdései, mind a fentiekből fakadóan, nem részkérdések, hanem az egész színházművészet részeként kérdések - s a kettő nem ugyan-az. Az egymásrautaltság évezredes és évszázados hagyományainak a felelevenedése gazdagítja, hatásában erősíti az egész művészeti ágat. Ehhez azonban meg kell erősíteni, megfelelően kell alakítani az alapot: a képzést.

Ezt tartom a rennes-i második nemzetközi zenés színházi találkozó legfőbb tanulságának. A találkozót két év múlva újból megrendezik.

Szovjet szcenikai művészet

Egy kiállítás erényei...

Szovjet szcenikai művészet 1917-1980 - ezzel a címmel nyílt kiállítás 1981 novemberében a Budavári Palotában. A cím azonban nem pontos. Ugyanis a tárlat, a mintegy száz tervnek, rajz-nak és makettnek az összessége - ahogy azt a Budapesti Történeti Múzeum épületében láthattuk - több is, kevesebb is ennél.

Kevesebb, mert bármily nagynak tűnik is ez a százas szám, a valóságban elenyészően kicsiny ahhoz a hatalmas területhez képest, amelyet reprezentálnia kellene. Nem csak időben - közel hatvan esztendő! -, de térben is végtelenül tág határok között mozog a válogatás; elegendő, ha a műfajok és műformák sokszínűsége mellett a Szovjetunióban egyesült nemzetek színházkultúrájának, kulturális hagyományainak sokrétűségé-re utalunk. Mindezt az adott kiállítás Prokrusztész-ágyába kényszeríteni, minderről átfogó képet adni eleve reménytelen vállalkozás; még szerencse, hogy azok, akik kiválogatták, összeállították a tárlat anyagát, nemis kísérleteztek vele .. . Szerényebb célt tűztek maguk elé, és azt meg is valósították: jelentős művek, színháztörténeti jelentőségű előadások jó díszlet- és jelmezterveit vonultatták fel. Nem kötötték magukat sem az időben, sem a stílusokban valamiféle tényleges vagy vélt történeti arányokhoz, egyes alkotók, egyes iskolák „holdudvarának" bemutatásához; egyszerűen jó műveket gyűjtöttek csokorba.

Ugyanakkor több is ez a kiállítás, mint csak a szcenikai művészet tüköre. Éppen a műfaj, a színházi tervezés lényegéből adódik, hogy a vázlatok, tervek, makettek saját szín- és formavilágukon túl a színházi művészet egészéről is vallanak. A felvázolt térbe a néző akarva-akaratlanul beleképzeli a színészeket, az előadást; a díszlet, a jelmez stílusa színházi stílusról, színházi gyakorlatról árulkodik. Például Vahtangov kor-szakos jelentőségű *Turandot hercegnőjéről* is többet tudunk, a rendezést is jobban el tudjuk képzelni, Nyivinszkij tervét látva. Még Majakovszkij soha színpadon meg nem valósult elképzelései, *a Buffó misztérium* tervei sem csak a képzőművész, grafikus, festő és „designer" költőt idézik, hanem a színházi ember, színházi gondolkozó Majakovszkij határozott színházteremtő elveit is. Azokat az elveket, amelyek műveinek megvalósult előadásaiban következetesen érvényesültek.

Szerepelnek a kiállításon olyan tervek is, amelyek egy-egy jelentős festőmű-vész sikeres színházi „kirándulásairól" tudósítanak. De ezekben a tervekben sem elsősorban a művészek - Kuzma Petrov-Vodkin vagy a világhírű örmény Martirosz Szárján - festői elképzeléseit látjuk viszont, hanem a színházról s a színházi képzőművészetről vallott nézeteik jellemző megfogalmazását. Tatlin tervei például nem csak arról győznek meg, hogy a hatalmas térben, vas-, fém-, beton- és üvegkompozíciókat álmodó művész igazi otthonra talált a színházban, hanem arról is, hogy érzékeny alázattal szolgálta új otthonát.

Sok olyan művész alkotásaival találkozhatunk a kiállításon, akiket hírből már régóta ismerünk; Viljamsz, Ekszter, Tisler tervei-vázlatai is fogódzót nyújtanak ahhoz, hogy magunk elé tudjunk képzelni egy-egy hajdan volt híres előadást, Tajrov, Mejerhold, Vahtangov színházát, az elevenen ható Sztanyiszlavszkij-hagyományokat. A legközvetlenebb élményt mégis azoknak a mestereknek a munkái szerezték, akiknek alkotói világát a színpad eleven valóságában is volt alkalmunk megismerni egy-egy vendégjáték vagy vendégtervezés alkalmából: Borovszkij, Kocsergin alkotásai. Ez egyben jelzi e sajátos mű-faj, a színházi tervek kiállíthatóságának határait és korlátait is. Talán ezért lett volna szerencsésebb, ha a kiállítás rendezői efféle fogódzókhoz, színházi stílusok, alkotó egyéniségek, rendezők vagy művek köréhez kötik a bemutatott munkákat; könnyebb lett volna ráérezni a tervek mögött meghúzódó színházi világra azoknak is, akik kevésbé ott-honosak ebben a művészetben.

Csík István

...és hiányai

E kiállítás címe komoly ígéret. Pusztán ennek alapján azt remélhetjük, hogy objektív, minden lényeges alkotóra, műhelyre, korszakra kiterjedő áttekintést kapunk, a húszas évektől kezdődően egészen a mai napig.

Egy történeti kiállítás akkor értékes, ha rendezési elvei tisztázottak, a különböző korszakok egymástól kellően elválasztottak, és összefüggéseik is kidolgozottak, láthatóak. Mindez két dolgot feltételez: egyrészt az összegyűjtött anyag relatív teljességét, másrészt a kiállításrendezés korrekt alaposságát. Sajnos e kiállítás mindkét szempontból kívánnivalót hagy maga után, az összegyűjtött anyag teljessége és rendezésé-nek módja egyaránt problematikus.

Percig sem állítom, hogy nem lát-hatóak itt komolyan vehető, lényeges, nemegyszer alapvető műalkotások, azt viszont igen, hogy e kiállítás hiányai és feltáratlan összefüggései épp oly lényegesek, mint mindaz, amit megvalósított.

Először ez utóbbiról, az érthetetlenül és meghökkentően rossz rendezésről, lévén ez kisebb, könnyebben körüljár-ható kérdés. A két teremben ugyanis semmiféle kronológia, vagy egyéb (!) rendezői, csoportosítási elv nem követhető. Az 197o-es évek minden koncepció nélkül keverednek a húszas évek-kel, orosz művek a nemzetiségi díszletekkel, makettek a festményekkel, opera-jelmezek pedig prózai előadások térelképzeléseivel. A zűrzavar, a rendezői elvek feltűnő, látható hiánya arra vall, hogy a rendező nem vállalta a történetiség jelen esetben is fennálló problémáját, nem kívánta különböző korszakok élesen eltérő arculatait egyértelműen be-mutatni, különbségeiket nem óhajtotta feltárni, sokkal inkább a lehetetlen kollízióra tört.

A húszas évek sokszínű, dominanciájában konstruktivista hagyománya így valóban e kiállítás *rejtett* főszereplője lett, lévén elsősorban hiányaival, nem látható műveivel tüntetett. Mindez kínos és érthetetlen, főképp azért, mert minden alább tárgyalandó hiányosság ellené-re is a konstruktivizmus hagyománya, ha egyes évtizedekben csak nyomokban is, de tovább élt, és hat napjainkban is. Így például Vlagyimir Dmitrijev itt lát-ható 1942-es díszlettervén is, amelyet a *Kreml toronyórája* előadásához készített. A szocialista realizmus legrosszabb korszakát idéző térelrendezést meghökkentően keveri e munka a tatlini kompozíciókat idéző háttérrel, amely ugyanakkor erősen kubofuturista behatást is mutat. Más kérdés, és ismét a kiállítás problémáját mutatja, hogy Dmitrijev 1920-as *Hajnalok* díszletét, amelyet Mejerholdnak készített, meg sem említik, a katalógusban fel sem tüntetik. A konstrukti-

vizmus hagyományának továbbélésére mutat egyébként Szergej Bahrin 1980-as munkája, Olesa *Irigységéhez* készített terve. Itt magát a tatlini tornyot látjuk viszont ironikus idézőjelbe téve, lila, csillogó flitterekből kirakva foglalja el a képmező, egyben a színpadi tér felét.

De ide tartozik Georgij Moszejev ötvenes, hatvanas évekbeli két díszletterve is. (Lavrenyov *Leszámolás* és Bulgakov *Menekülés),* ahol már-már önálló festményként látjuk visszaköszönni a kubofuturizmus formavilágát, valamint a húszas évek egyik alapvető szimbólumát, a mozdonyt. *És ha* távolabbi összefüggéseket is mutat, de vitathatatlanul a húszas évek „kozmizmus"-ára utalnak viszsza Gunar Zemgal az *Optimista tragédiá*hoz készített 1981-es művei. Mindezek jól mutatják, hogy a rendezői elvek hiánya pótolhatatlan, a kiállításon a néző számára az elrendezési elvek egyszerűen követhetetlenek.

Á másik kérdésre, a hiányokra áttérve. A kiállítás katalógusának előszavában Elbert János így fogalmaz: „Ott vibrál e képeken Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Tajrov, Vahtangov, Tovsztonogov és Ljubimov művészi gondolkozásrendszere." Mármost a probléma éppen az, hogy a fenti névsor a kiállításon alig, illetve hiányosan szerepel. Látható a húszas évekből Majakovszkij három rajza *a Buffó misztériumhoz.* (Nem került szín-re.) Nyivinszkij *Turandotjának* 922-es díszlete, valamint Petrov-Vodkin, Kusztogyijev, Dobuzsinszkij, Jegorov munkái és Tatlin két díszletterve 1935-ből és 43-ból, két kései, egyáltalán nem reprezentatív munka. Továbbá a húszas évek-re vonatkozik Szlavin egyébként kiváló terve a *Poloskához* (időpont nélkül), ám ez a húszas éveket megidéző mű nem azonos a húszas évekkel.

Lássuk ugyanakkor, mi az, ami nem látható ebből az évtizedből. Kezdve a *Buffó* misztériummal, Majakovszkij meg nem valósult tervével kapcsolatban a kiállítás meg sem említi, hogy 1918-ban Pétervárott Mejerhold rendezésében az előadás létrejött, s a díszleteket Malevics és Lavinszkij tervezték. De Majakovszkijnál maradva, nem esik szó a *Poloska* és a *Gőzfürdő* korabeli előadásairól sem (1928-29), holott mindkettőt Mejerhold rendezte. Ezeknek díszleteit Mejerhold és Rodcsenko, illetve Szergej Vahtangov készítették. Jevgenyij Vahtangov fia egyébként hosszú évekig Mejerhold munkatársa volt.

Mindebben a kiállítás egyik legalap vetőbb hiányát kell látnunk. Majakovszkij és Mejerhold tevékenységét elmulasztották bemutatni, és ez a hiány mindenképpen súlyosan esik latba. Így nem esik szó például Mejerhold 192z-es *Csodasz*arvasáról, amelyet egyébként a tavalyi évadban Szőke István kecskeméti díszletterve idézett, rekonstrukciójával tisztelegve a mester előtt.

De nem szerepel a kiállításon Vahtangov műhelye sem, holott ez utóbbi jelentőségéhez sem férhet kétség, amint ugyancsak lényeges volt együttműködése a moszkvai zsidószínházzal, a Habimával is. An-Ski Dibukjának előadása, amelyről kellő dokumentációval rendel-kezünk, mind művészettörténetileg, mind színháztörténetileg lényeges tény. De épp így minden említés nélkül értelmezhetetlen marad a kiállításon egyébként látható Nyivinszkij Turandot-díszlete. E munkát Nyivinszkij ugyanis Vahtangovnak készítette, együttműködésük évekig tartott, a díszletterveken felvillanó kubofuturista utalás nem véletlen, munkásságának szerves része volt.

A hiányok felsorolása messze nem lehet teljes, mindez nem a kritika feladata.

Általában véve egy szcenikatörténeti kiállítás teljessége kétfelől mérhető. Mérhető az autonóm színháztörténet felől, de megvannak a maga sajátos, az előző-be betagozódó szempontjai a műtörténetnek is. Fenti megjegyzéseinket vitathatatlanul az utóbbiakat szem előtt tartva tettük. Viszont a műtörténeti alszempont a teljes színháztörténet része, így e nélkül a teljesség nélkül a színház történetének objektív képe sem felrajzol-ható. Á húszas évek műtörténetileg döntő korszak volt, s ez egy színháztörténeti kiállítás alapját is meghatározza. S ahogy a húszas évek bemutatása hiányos, ugyanúgy indokolatlanul elnagyolt a sztálini (kultúr)politika barokkos naturalitásának bemutatása is.

E foghíjas múlttal szemben a nézőnek csak félig érthetőek Sztenberg, Borovszkij valóban korszakos, alapvető jelentőségű művei is.

György Péter

KERÉNYI GRÁCIA

„Hogy ne legyen olyan hideg"

Nádudvari Anna könyvéről

Olyan emberfajta-e a művész - az író, a színész -, aki jobban érzi a hideget? Ugyanattól a hidegtől fázik jobban, amit a többi ember is érez, csakhogy ő a hivatásánál, természeténél fogva felfokozza érzékeléseit, és didereg, vacog, lúdbőrös lesz a háta, amikor mások, a „normális" emberek, legföljebb bedobnak egy féldecit, vagy hanyagul vállukra vetnek egy kendőt? Vagy csakugyan keményebb, kegyetlenebb hideg az, ami őt körülveszi?

„Itt is fázunk / S a csillagok várnak" - írja egy lengyel költőnő, Buczkówna. Weöres Sándor első, ifjúkori verseskötetének a címe: *Hideg van.* A prózaíró Nád-udvari Anna színészekről írt, mások szolgálatának szentelt könyvének ezt a címet adta: *Honnét lesz a tűz?*

Annak a tűznek a kezdetét, eredetét vizsgálja, ami a színészben lobban fel, lobog a színpadon, egy életen át, vagy addig a pillanatig, amikor abbahagyja a játékot. „Mi történik a tűzzel, amitől lobogtak, izzottak vagy füstbe fúltak a szavak? Hová lesz a színész tüze, ha nincs számára színpad, és ha hazament a közönség?" - kérdezi. Mert fontos ez a tűz, nagyon fontos, s éppen elég baj, hogy az emberek többsége manapság észre sem veszi: sem a tüzet, sem a hiányát. „Halkká vált az életünk, finommá, szürkévé - írja Nádudvari. - Mintha egy-re kevesebb lenne a jel, mellyel mások számára meghatározhatnánk magunkat. Mintha beletörődnénk - vagy nem is törődnénk vele -, hogy egyre inkább az előítéletek rajzolnak meg minket. Gesz-tusaink nem alkotnak egységet, elmaszatolódik az életünk, tárgyakat hagyunk magunk után, s nem az emlékünket; nem azt, hogy voltak emberek, akik így és így éltek, cselekedtek, éreztek . . . Nem igaz, hogy a gesztus elmúltával nem él tovább. Öröklődne, ha lenne még mi-nek öröklődnie. Azért kellenének a színészek is. Hogy ne felejtsenek el minket. Hogy ne felejtsük el magunkat. Hogy ne legyen olyan hideg."

Hogy a gesztus, elmúltával, tovább él: ezt - ezt is - bizonyítja - és célozza - könyvével Nádudvari Anna. Szín ész

gesztusokra, arckifejezésekre, hanghordozásokra vagy akár csendekre emlékszik; csodálatos érzékenységgel fogja fel a „jeleket", amiket a színész a színpadról ad, érzékeli a színészi alakítás és a drámai szerep bonyolult kapcsolatát, harmóniáját és feszültségeit. Sőt, a szerepre, a játékra felfigyelés vezérli akkor is, amikor kiválasztja a színészt, akivel foglalkozni akar, akinek a „tüze" különösen érdekli. Honnét jött ez az ember, ez a művész, ez a lány vagy fiú, asszony vagy férfi: miért lett színész, hogyan jutott a pályáján idáig, mit akar a színháztól és a színházzal? És mit akar az élettől és az élettel, az emberektől és az emberekkel? Csinálni? Az embereknek adni?

Huszonöt színészt választott ki, tizenhárom férfit és tizenkét nőt. Nem a leghíresebb sztárokat; lehetőleg fiatalokat, a saját nemzedékéből, vagy még fiatalabbakat. Huszonöt színész szavaival mondja, mondatja el, hogy miért van szükség, kellene, hogy minél nagyobb szükség legyen színházra, színészekre; huszonöt színész jellemzése ürügyén mondja el, amit ő maga gondol: életről, művészetről, színházról és emberekről, az ember érzelemszükségletéről és az ő saját színességszükségletéről. Mondja el a prózaíró, hogy hideg van, és kell a tűz.

A huszonöt színész (illetve huszonnégy interjúalany) mind azt mondja el, hogy akart, nagyon akart színész len-ni, s ez sikerült is. Elővigyázatosságból néhányan egyszerre két helyre adták be felvételi kérvényüket, de a sikeres szín-művészeti felvételi vizsga után a másik főiskolára, egyetemre már el se mentek vizsgázni. Volt, aki egyből átment a fel-vételi vizsgán, és volt, aki többször próbálkozott, egyre makacsabbul; s olyan is volt, aki főiskola nélkül, rögtön színházhoz került. Túlnyomó részük hálás a főiskolának, a tanárainak, úgy érzi, sokat kapott tőlük, nemcsak szakmailag, hanem emberileg is: Ádám Ottótól, Várkonyitól, Szinetártól; jól érezték magukat az osztályban, a kis közösségben, fel-szabadultak. De olyan is van, aki bírál bizonyos színészképző módszereket: például Pap Vera később sem akarja elhinni, hogy a színésznek tudnia kell, meg kell tanulnia „drámát írni", amit az első év-ben a főiskolai helyzetgyakorlatokon kívánnak a hallgatóktól. Madaras József pedig csakis rossz emlékeket őriz, fel-gyűlt keserűséget hordoz magában: „Ok azt hitték, hogy velem lehet gorombáskodni - mondja a tanárairól. Holott ve lem csak jó szóval lehetett volna bánni. Nem értették meg, hogy aki kijön az őserdőből, nincs tisztában a városi közlekedési renddel, de abban ő nem hibás. Olyanoknak kéne tanítaniuk a főiskolán, akik a rájuk bízott emberek személyiségét veszik alapul, és nemcsak azzal foglalkoznak, hogy hangosabban mondjon valamit meg gyorsabban meg lassabban. Helytelenítem, hogy többnyire rendezők tanítanak, akiknek a színészek belső világáról fogalmuk sincs." Ezt a belső világot, a színész, az ember belső világát tartja Madaras a legfontosabbnak, s ezért idegenkedik, a főiskoláról kikerülve, a színházban is a rendezői „erőszaktól": „ ... a jó színháznak az emberről kell szólnia . . . a színház ma egy-egy személy erőszakos mondaniakarására épül . . . A színház rendkívül veszélyessé válik, ha arra késztet, hogy ne keressük az indítékokat, sem a magunk, sem a mások cselekedetei mögött ... érzelmileg elszegényedtünk ..."

Nemcsak Madaras, a megkérdezett színészek többsége is az ember mint érzelmi lény megjelenítését, a közönség érzelmeinek felkeltését tartja feladatának. A színészek „jobban kigombolkoznak, kitárulkoznak vallja Koncz Gábor. -- Sokkal befogadóbbak, érzékenyebben reagálnak a dolgokra, mim mások. Ilyennek születtek. Nem gondolkodnak, mielőtt cselekszenek vagy mondanak valamit . . . a nézőnek az a dolga, hogy sírjon és nevessen, az érzelmeivel vegyen részt". Agárdy Ilona keményebben, agresszívebben fogalmaz: „ ...az ember ábrázolása hiánycikk a színházban, pedig az érdekelné a nézőket. Rendezői stílusok vannak, irányzatok vannak, és nem az emberekről, nem az érzelmekről szól, amit látunk . . . l la az érzelmet nem ismerhetem fel valami mögött, semmi hatást nem tesz rám . . . Mostanában nem igazítanak el minket, pedig ha ez fehér, ez meg fekete, abban nem szabad tévedni, mégis ezek vannak most valahogy összekeverve ... muszáj, hogy egyértelmű legyen a véleményem valamiről. Vélemény nélkül egy senki leszek. És a véleményemnek egy-egy alakításban meg kell jelennie ... el kell érni, hogy sírja-nak meg nevessenek, mert ez a két legfogékonyabb állapot, a gondolkodás ezek után, ezekből következik ..." Az emberközpontúság szerettette meg a ki-tűnő versmondó Tímár Bélával a szín-házat, ahol dolgozik, a Madáchot:

. ebben a színházban az ember áll a középpontban, az ő életénél nincs izgal masabb" - az emberábrázolásból fakadó belső gazdagodás öröméről vall Pécsi Ildikó: „Az embereknek megadatik egy élet, és ha az ember ezt a szakmát csinálja, olyan mázlista, hogy több életet élhet." A feladat, a munka nyűgözi le Tahi Tóth Lászlót, neki nem jut eszébe, hogy bírálja a rendezőt, ha nem az érzelmekről akar az előadásban szólni, hanem eszmét hirdet: „ ... ha meg kell értetnem vala-mit az emberekkel, ha egy eszme eszköze a szerep, akkor elfelejti az ember .. . azt is, hogy nézik ezerhétszázan ... mindenki tudja: a színház azért van, hogy valamit közölhessen". A színészi munka komolyságát hangsúlyozza Rajhona Ádám is: „Tudomásul kell venni, hogy a profi színész komolyan gondolkodik és él. Nem annak örül, ha közlik a fény-képét egy lapban, hanem ha eszébe jut egy gesztus a próbán. Nem vagyok hajlandó elhinni, hogy hamis élettel igazi művészetet hoz létre valaki" s végül a játék örömét szereti, keresi, hiányolja Végvári Tamás, aki, Nádudvari szerint, „tiszta ember - ettől fiatalos, de ez az oka annak is, hogy sokáig nem kezelték színészi jelentőségéhez mérten": „Mintha az üzemmé válás, ami ilyenekben fejeződik ki a színházakban, hogy tervteljesítés, nézőszám-statisztika, áttevődött volna a mi szakmánkra is. A játék öröme elveszett, futkosás van a pénz után."

Huszonöt színészről ír és huszonnéggyel beszél meg találkozót Nádudvari Anna, huszonnégy színészt keres meg, hívat telefonhoz, ül be velük presszóba vagy kávéházba, találkozik a színház klubjában, öltözőjében vagy színészbejárójánál, látogatja meg őket családi házukban, villalakásukban: néz bele az életükbe, néz a szemükbe, négyszemközt, azoknak, akiket addig csak a színpadon, mozivásznon vagy képernyőn látott; huszonöt pályaképet rajzol meg, s huszonöt jellemet is, olyan emberekét, akik színészi hivatásukkal szolgálják az embert. Akikben az a tűz lobog, amitől melegebb lesz a földön, akik föl akarják kelteni, hiszik, hogy fölkelthetik ennek a tűznek az igényét azokban is, akik már nem is hiányolják. Legalábbis Nádudvari Anna hiszi, reméli, hogy fölkelthetik. Mert ő érzi, keresi, megtalálja a színházban ezt a tüzet: és ezt köszöni meg embertársainak, művésztársainak, a színészeknek ezzel a könyyvel.

A könyv keletkezésének dátuma: 1976-1979.

(Nádudvari Anna: Honnét lesz a tűz, Kozmosz Könyvek, 198r.)

Az 1981-es év (XIV. évfolyam) tartalomjegyzéke

Rovaton kívüli cikkek

KOLTAI TAMÁS
Más nemzetek házatáján 9/I
(A kölni Világszínház '81 fesztiválról)
KŐHÁTI ZSOLT
Színházművészetünk helye és helyzettudata I. 10/1
MAJOR TAMÁS
Bevezető a Téli rege-kommentárok elé 8/I
NÁNAY ISTVÁN
Stúdiók, műhelyek - gondokkal és sikerekkel 6/I

Játékszín

BAJOMI LÁZÁR ENDRE
Feydeau, a vaudeville főmérnöke 7/19
(Osztrigás Mici, Kecskemét)
BALOGH TIBOR
Egy napkirály szeszélye **2/25** (Bulgakov: Őfelsége komédiása, Víg-színház)
Radicskov repülési kísérlete 4/25
(Bolgár dráma Debrecenben)
A negatív létezés mutatványa 7/I
(Csehov: Platonov, Pesti Színház)
Szárnyalás és röpdösés 8/20 (Radicskov: Repülési kísérlet, Nemzeti Színház)
Játsszunk Petróniust! 10/14 (A síri nő, avagy az efezuszi özvegy, Debrecen)
BÁRON GYÖRGY
O'Neill és a papírforma **4/22** (Amerikai Elektra, Szolnok; Hosszú út az éjszakába, Szeged)
BÉCSY TAMÁS
Rítus a színházban 1/13
(Shelley: A Cenci-ház, Szeged)
A játék-világ 12/13
(Shakespeare: Cymbeline, Szeged)
BODÓ LÁSZLÓ
Az Antigoné Pécsett 10/16
BUDAI KATALIN
Ki mire szomjas. . . 6/15 (Seribe: Egy pohár víz, Józsefvárosi Színház)
Antik malacságok 10/19 (Arisztophanész: Lüszisztraté, Tác-Gorsium)
CZENNER MIHÁLY
A megújuló színházban él tovább 4/34
(Palasovszky Ödön emlékére)
CSERJE ZSUZSA
Tragédia a termelőszövetkezetben 2/17
(Sárospataky István: Fekete tűz, Pécs)
Becket Tamás és a televízió 6/16
(Anouilh drámája Kecskeméten)
A cárnő szereti a férfiakat 8/16 (Bíró Laj0s-Lengyel Menyhért: A cárnő, Veszprém)
DÉVÉNYI RÓBERT
A látomássá varázsolt muzsika 6/I0
(Az Állami Bábszínház Bartók-műsora)
ESZTERÁG ILDIKÓ
A Kispolgárok Miskolcon **3/27**
ÉZSIÁS ERZSÉBET
Drámai közéletrajz 1/29 (Maróti Lajos: Pályamódosítás, József Attila Színház)
Variációk a hazaszeretetre 2/15 (Gyurkclvics Tibor: Isten bokrétája, Pesti Színház)
Egy előadás paradoxonjai 4/19
(O. Wilde: Eszményi férj, Veszprém) A kikapós patikusné 6/7 (Szép Ernő: Patika, Madách Színház) Modern Ruy Blas 7/12 (V. Hugo drámája Kaposvárott)
Gyulai Nyár - tanulságokkal II/6 (Hubay Miklós: A túszszedők; Filadelfi Mihály: Torzó messiás; Dugonics András: Magyarok cselekedetei)
Brecht - elidegenítés nélkül 12/7
(A koldusopera Szolnokon)
FORRAY KATALIN
Leltár biciklivel és süvegcukorral 1/33
(Tolnai Ottó: Végeladás, Kecskemét)
Dr. Dolittle és a Zöld lovag 3/29
(Gyerekelőadások Miskolcon és Kaposvárott)
A Broadwaytól Békéscsabáig 5/35
(Slade: Jutalomjáték)
Szándék és megvalósítás 8/9
(A József Attila Színház magyar évadja)
Plánumok Egerben 10/10
(Kisfaludy Károly: Csalódások)
FÖLDES ANNA
Hamlet kísértete Óbudán 1/25 (Bereményi Géza: Halmi, József Attila Színház)
A beamter bűne és bűnhődése 3/12 (Ödön von Horváth: A végítélet napja, Várszínház)
Szemenszedett igazság 4/6 (Müller Péter színműve a József Attila Színházban)
Sorsválasztók 5/1
(Illyés Gyula drámája Pécsett)
GABNAI KATALIN
Gyerekek színháza **12/22**
GYARMATI BÉLA
Csűrcsapodár 1/35
(Ruzzante: A csapodár madárka, Miskolc)
GYÖRGY PÉTER
Strindberg az éjszakában 1/9
(P. O. Enquist: A tribádok éjszakája, Miskolc)
A bíró kopasz, a király meztelen 2/30
(Kleist: Az eltört korsó, Kaposvár)
Fehér házasság 3/18
(Rózewicz színműve Kecskeméten)
A Sirály Veszprémben 4/16
Az eltévedt bohóc 5/12
(Füst Milán: A sanda bohóc, Vígszínház)
Zárt térben 7/5
(Hauptmann : A patkányok, Pécs)
Az emlékezet és felejtés leckéje 8/11 (Hubay-Vas-Ránky: Egy szerelem három éjszakája, Miskolc)
Tarzan Magyarországon 9/25 (Lope de Vega: A magyarországi fenevad, Körszínház)
Látvány és színház 12/19
(Shakespeare: Hamlet, Győr)
ISZLAI ZOLTÁN
Belharcmodor 5/15 (Szuhovo-Kobilin: Tarelkin halála, Nemzeti Színház)
KAÁN ZSUZSA
Csodálatos mandarinok 9/6 (Bartók Béla táncjátéka a budapesti Operaházban, Győrött és Pécsett)
KATONA ZSUZSANNA
Mennyiben népszínház a Népszínház? 3/15
Játszva tanítani 9/28 (Szigligeti Ede: Liliomfi és Lewis Caroll: Aliz Csodaországban, Budapesti Gyerekszínház)
KESERŰ KATALIN
In memoriam Bartók 9/10 (A kékszakállú herceg vára, Cantata profana, Gyulai Várszínház)
KOLTAI TAMÁS
Conflictus interruptus 2/19 (Shakespeare: IV. Henrik, Nemzeti Szín-ház)
„Honnan jön a fenyegetés ?" 4/9
(H. Pinter: Születésnap, Szolnok)
Csak éppen. . . 12/10 (Turgenyev: Egy hónap falun, Kaposvár)
MÉSZÁROS TAMÁS
A rövidtávfutó magányossága **2/22**
(Goldoni: Két úr szolgája, Nemzeti Színház az FMH-ban)
MIHÁLYI GÁBOR
Szolnoki színházi levél 5/27 (Bulgakov: Bíborsziget, Shakespeare: Troilus és Cressida, N. Manzari: Pablito nővérei)
A külváros Lear királya 7/24
(Shakespeare tragédiája Miskolcon)
NÁDRA VALÉRIA
A zokogó színház avagy Közjáték Lear királyhoz **2/28** (R. Harwood: Az öltöztető, Madách Színház)
Baleset a biztonsági színházban 5/21
(Dürrenmatt: A baleset, Madách Színház)
Bohémélet 1981 7/15
(R. Hochhuth: Jogászok, Thália Színház)
Nyomasztó képeskönyv 9/27i (B. Pomerance: Az elefántember, Pest Színház)
Verejtékes szórakoztatás 10/13 (Csiky Gergely: Mukányi, Szentendrei Teátrum)
NÁNAY ISTVÁN
Rendezte: Árkosi Árpád **1/22** (Różewicz: A mi kis stabilizációnk és Albee: Állatkerti történet, Szeged; R. Rose: Tizenkét dühös ember, Shisgal: Szerelem, ó, Szolnok)
Játék Kisfaludyval 2/1
(Kisfaludy-játék, Győr)
Az Ördög tragédiája avagy az Ember komédiája? 3/I
(Az ember tragédiája, Madách Színház)
És színész benne minden férfi és nő... 4/II
(A Stúdió K bemutatói: Genet: A Balkon, Büchner: Leonce és Léna)
Komédiások a Játékszínben 5/25 (T. Griffith darabjának nemzeti színházi előadása)
Szegény-e Dániel? 7/10
(R. Thomas színműve Kaposvárott)

Chicagók 9/22 (Musical-bemutató a Fővárosi Operett-színházban, Pécsett, Kaposváron)
Goldoni-panoptikum Győrött 10/8
A szabadtér ellentmondásai 11/I (Goldoni: Kávéház, Dubrovnik; Schiller: Teli Vilmos, Szegedi Szabadtéri Játékok; Moliére: A nők iskolája, Boglárlelle)
„És megkövéredett e népnek szíve..." 12/1
(Brecht: Háromgarasos opera, Nemzeti Színház)
NOVÁK MÁRIA
Parasztkomédiák Szegeden és Békésesabán 2/33 (I. Bresan: Paraszt Hamlet - T. Stoppard: Valami bűzlik Dániában; Illyés Gyula: Bolhabál)
PÓR ANNA
Ceremónia és rituálé 4/32 (Az igazság pillanata -- a Győri Balett bemutatója)
Tamás bátya a Józsefvárosban 7/14
RÉVY ESZTER
Politikum - vendégségben 9/31 (Bond: A tenger és Mazilu: Stílbútor és fakereszt - a nagyváradi színház előadásai Debrecenben)
Ivan Szuszanyin 11/9 (Glinka operája a Szegedi Szabadtéri Játékokon)
RÓNA KATALIN
A jó zsarnok színész akar lenni 2/13 (Páskándi Géza: A koronatanú, József Attila Színház)
Egy dráma és a megszépítő valóság 3/25 (U. Betti: Bűntény a Kecskeszigeten, Józsefvárosi Színház)
Poliakoff Cukorvárosa Debrecenben 4/31
Bolond vasárnap 5/23 (Katajev darabja a Józsefvárosi Színházban)
Változatok egy melódiára 6/13 (Zorin: Varsói melódia, Debrecen és Kaposvár)
A lila akác Miskolcon 8/14
SZÁNTÓ ERIKA
A vihar hullámverései 3/21 (Shakespeare drámája a Várszínházban)
SZÁNTÓ JUDIT
Meier, az ember 3/8 (Kroetz: Meierék, Nemzeti Színház a Játékszínben)
Melegház, langyosan 5/32 (Pinter-bemutató Kaposváron)
SZÁNTÓ PÉTER
Aktakukacból sárkány 4/27 (Sz. Sztratiev: Velúrzakó, Thália Színház)
A három rest őr 7/7 (Dumas-regényadaptáeió Szolnokon)
A tökké vált Claudius 7/17 (R. Graves regényének várszínházi adaptációja)
Vissza a birkához 8/23 (Sztratiev: Birkanyírás, Miskolc)
SZEKRÉNYESY JÚLIA
Üvegházi gyilkosságok 1/27 (Lengyel Menyhért: Tájfun, Pécs)
Mit bír az operett? 3/31 (A Csárdáskirálynő Miskolcon)
Élet-tan-dráma 4/29 (R. Athayde: Margarida asszony, Vár--színház)
Leláncoltuk az LSD-t! 6/5 (Csurka István darabja a József Attila Színházban)
Offenbach az alvilágban 8/28 (G. O. Eriksson: Párizsi élet, Vígszínház)
Hosszú, zenés nyár 10/20 (Lehár Ferenc: Víg özvegy, Margitszigeti Szabadtéri Színpad; J. Strauss: Cigány-báró, Szegedi Szabadtéri Játékok; Zerkovitz: Csókos asszony, Pécsi Nyári Szín-ház; A. Breffort-M. Monnot: Irma, te édes, Városmajori Színpad; Ruzzante: A csapodár madárka, Kisvárda ; Csongor és Tünde, Székesfehérvár; Sztárcsinálók)
SZŐDY SZILÁRD
Panelház és szükséglakás 8/25 (Kroetz: Felső-Ausztria és A fészek, Debrecen; A vadászat, Vígszínház)
Jupiterrel osztozni 10/17 (Kleist: Amphitryon, Egervár)
SZŰCS MIKLÓS
A debreceni Villámfénynél 2/5
TARJÁN TAMÁS
Hugenották helyett - Protestánsok 3/5 (Székely János drámája a Pesti Színházban)
Csongor és Juliska - avagy a „szelídített abszurd" 4/1 (A drámaíró Görgey Gábor)
Nemzeti dráma 9/16 (Hubay Miklós színművei)
VERTES JÁNOS ANDOR
Amit akartok 4/20 (Shakespeare: Vízkereszt, Veszprém)
VINKÓ JÓZSEF
A Balettpatkány, az Álpróféta és a Sajtügynök 2/7 (Görgey Gábor: Bulvár, Kecskemét; Kolin Péter: Heródes, Veszprém; Thurzó Gábor: Holló és sajt, Szeged)
Balekok és lázadók 5/6 (Schwajda György: Himnusz és Görgey Gábor: Ünnepi ügyelet, Radnóti Miklós Színpad; Spiró György: Kalmárbéla, Játékszín; Mészöly Miklós: Bunker, Békéscsaba)
A szuzai menyegző Kolozsvárott és Budapesten 8/4
Meg kell(ene) csinálni a leckét 9/11 (Kornis Mihály: Halleluja, Nemzeti Színház a Játékszínben)
ZSEGIN, NYIKOLAJ
Egy színház, amelyet látni kell 10/4 (Budapest Orfeum és Osztrovszkij: Jövedelmező állás, Nemzeti Színház)

Vendégjátékok

BALOGH TIBOR
A teljesség színháza I/1 (Solohov : Csendes Don, Osztrovszkij: Farkasok és bárányok, Tolsztoj: A ló története -- a leningrádi Gorkij Színház előadásában)
RÉVY ESZTER
Politikum - vendégségben 9/31 (Bond: A tenger és Mazilu: Stílbútor és fakereszt - a nagyváradi színház előadásai Debrecenben)
SPIRÓ GYÖRGY
A krakkói Stary Teatr két előadása 1/9 (Wyspianski: Konrád, Mrożek: Emigránsok)
SZÁNTÓ JUDIT
Szentiványéji sokk 1/5 (Shakespeare: Szentiványéji álom, P. Hacks A plundersweilerni vásár és H. Müller: Philoktet a berlini Deutsches Theater előadásában)

Arcok és maszkok

CSERJE ZSUZSA
A drogériatulajdonos: Kézdy György
DOBÁK LÍVIA 5/42
Az eszköztelenség eszközei 5/38 (Kállai Ferenc és Cserhalmi *György* a IV. Henrikben)
A nevem: Gregory Solomon" 7/37 (Miklósy György Miller drámájában)
Sündaratta-sünda-bumm!" 12/27 (Szombathy Gyula szerepeiről)
FORRAY KATALIN
(Zokni helyett cserébe..." 4/40 (Gálffi Lászlo Rimbaud-estje, Pesti Szín-ház)
KERÉNYI GRÁCIA
Nevetés és igen-vetés 2/37 (Sándor György Hintőpora)
PÁLYI ANDRÁS
Álmodjatok, emberek!" 2/40 (Ádám Erzsébet az Egyetemi Színpadon)
Napló színészekről 4/36 (Malvolio - Reviczky Gábor; Strindberg - Blaskó Péter; Tasziló - Spindler Béla)
Pogány-Koltai színház 5/37 (Zorin: Varsói melódia, Kaposvár)
Napló színészekről 8/28 (Claire Lannes - Törőcsik Mari; Bors néni - Dayka Margit; Lebovics egyik felesége - Bodnár Erika)
Pogány Judit „szociográfus" 12/25 (Lizaveta Bogdanovna szerepében) RÓNA KATALIN
Szánjuk-e az odúlakót? 1/37 (Tordy Géza Dosztojevszkij: A szelíd teremtésében)
SZÁNTÓ PÉTER
Porszem a bárd alatt 4/38 (Közvádló - Huszár László)
UNGÁR JÚLIA
Tudatosság, megformáltság, fegyelem 7/32 (Benedek Miklós szerepeiről)

Négyszemközt

CSÍK ISTVÁN
Elmélet és gyakorlat 4/45 (Beszélgetés Szinte Gáborral)
Szolgálni - a művet, az előadást! 6/24 (Beszélgetés Fehér Miklóssal)
Beszélgetés Jánoskúti Mártával 10/34
KOVÁTS FLÓRIÁN
„Legyen ez nyílt színház!" 6/20 (Beszélgetés a zalaegerszegi színházról Vajda Ferenc építésszel)
MÉSZAROS TAMÁS
Nem harcolunk eléggé 7/29 (Beszélgetés Major Tamással)
RÓNA KATALIN
A színész hangszere a beszéd 11/16 (Beszélgetés Simon Zsuzsával)
SZÁNTÓ PÉTER
Thersites Leicával 9/36 (Beszélgetés Jeney Istvánnal)
VINKÓ JÓZSEF
Kutya élet 3/44 (Beszélgetés Raksányi Gellérttel)

Műhely

MAJOR TAMÁS
Bevezető a Téli rege-kommentárok elé 8/1
„Shakespeare rendetlen, mint az élet" 10/30
A shakespearei szöveg működése II/19

Fórum

BALLA LÁSZLÓ
A színházi zene és a látvány 1/47
BÉCSY TAMÁS
Az ellentmondások előadása 3/34
(Nádas Péter: Takarítás, *Győr)*
BŐGEL JÓZSEF
A magyar szcenográfia a hetvenes években 8/34
Egy mecenatúraforma mérlege 12/39
(Fiatal drámaírók támogatása)
FÖLDES ANNA
A tribádok éjszakája a Várban 9/34
HERMANN ISTVÁN
Utánérzés - lázadás - költészet 10/25
(Jegyzet az évad néhány magyar bemutatójáról)
KERESZTURY DEZSŐ
A Nemzeti Színház és a magyar dráma

KOLTAI TAMÁS 1/38
Vita a Takarításról 3/33
Az eltűnt stílus nyomában 8/31
MARGÓCSY ISTVÁN
Kommentár A békecsászárhoz 7/40
(Spiró György drámájához)
NÁNAY ISTVÁN
A Nemzeti elkötelezettsége 1/44
PÁLYI ANDRÁS
Egy érzéki színház 3/41
(Nádas Péter: Takarítás, Győr)
Színháztörténet vagy apologetika? 6/18
(Néhány észrevétel a Huszonötödik Színház történetéhez)
Sardou rehabilitálása? 11/10 (Néhány megjegyzés Nagy Péter új kötetéhez)
SZEREDÁS ANDRÁS
Vázlat a mai szcenográfia történetéhez

SZILÁDI JÁNOS 8/41
Töprengés a Nemzeti Színházról 12/29

Színháztörténet

BÉCSY TAMÁS
A sorsábrázolás Hauptmann A takácsok című drámájában 7/43
BUDAI KATALIN
„Én a komédiát lejátsztam, Mulattattam, de nem mulattam" 8/48 (A színészmúzeum megnyitása)
KELEMEN ISTVÁN
Szabadtéri Elektra 7/47
(Jászai Mari Nagyváradon)
KŐHÁTI ZSOLT
Színházművészetünk helye és helyzettudata I. 10/1
II. 11/1
3
III. 12/4
1

Világszínház

BONIFERT MÁRIA
Merre tart a spanyol színház? 11/29
BŐGEL JÓZSEF
Belgiumi színházi élet 6/39
DEDINSZKY ERIKA
A táncos feladata: a teljes jelenlét 2/45
(Chatel Krisztina munkásságáról) FÖLDES ANNA
Strindberg árnyékában? 9/38
(Svédországi színházi napló)
Áldozatok és áldozatvivők 11/35
(Nyugat-berlini színházi levél)
GEROLD LÁSZLÓ
Vitát indító fesztivál 11/22
(A 26. Sterija Játékok)
GERVAI ANDRÁS
Nyomozó, riporter és erkölcsi éleslövész 4/4[2] (Beszélgetés David Edgarral)
KOLTAI TAMÁS
Hozzászólók és közbeszólók Arezzóban 4/44
Nyomasztó nyugalom 6/26 (Strindberg: Vihar, a milánói Piccolo Teatróban)
Más nemzetek házatáján 9/1
(A kölni Világszínház '81 fesztiválról)
Peter Brook Csehovja 10/46
(A Cseresznyéskert Párizsban)
MIHALIKOVA, GIZELA
Gágyor Péter és Szigeti László kreatív színháza 6/37 (Gyurkó László: A búsképű lovag, kassai Thália Színpad)
NÁNAY ISTVÁN
A ráció karneválja Velencében 6/29
Szófia színházaiban 12/44
NOVÁK MÁRIA
Az együttélés lehetőségei 11/27
(Színházi esték Lipcsében)
PÁLYI ANDRÁS
A színház - és ami helyette van 10/37
(A Holland Fesztiválról)
PETERDI NAGY LÁSZLÓ
A pápa, a revizor, az avantgarde 6/31
(Lengyel színházi levél)
PÓR ANNA
Az új Moliére-kép 6/44
RAJK ANDRÁS
A szabadság illúziói 10/42 (Dagmar Schauberger előadása a Holland Fesztiválon)
SOMOS PÉTER
Don Quijote de la Kassa 6/34
(Gyurkó László darabja Kassán) SZEKELY GYÖRGY
„Kedvesbarátom Hevesi. . ." 2/42
(Gordon Craig és Hevesi Sándor)
Nemzetközi drámaírói kollokvium Budapesten 4/41
SZOPORI NAGY LAJOS
Finn táj, táblaképek között 7/39
(Két helsinki előadás)
TATÁR ESZTER
Színházi esték Dániában 5/43

Szemle

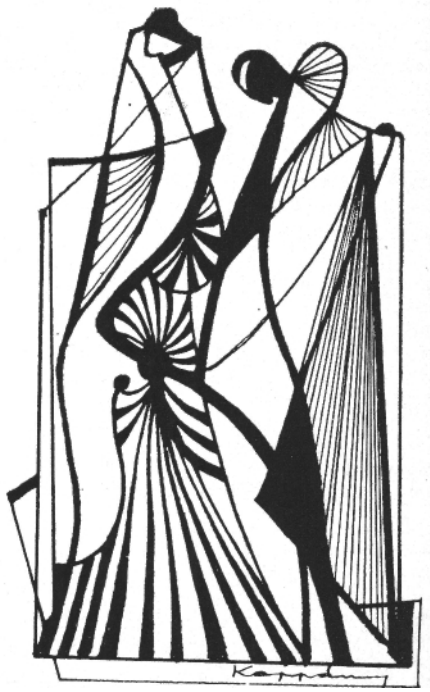
CSÍK ISTVÁN
Szcenográfia '80 2/48
KATONA ZSUZSANNA
Színházba járási szokások 6/47
KELÉNYI ISTVÁN
„Alkotó színház" 11/46
(Mejerhold műhelyéről)
LÁZÁR MAGDA
„Leheletnyi mélabú és finom humor" 4/47 (Az Állami Bábszínház Svájcban)
SZAFFKÓ PÉTER
Sullivan és a többiek 11/4[8]

Drámamelléklet

BOLDIZSÁR MIKLÓS
Ezredforduló IX.
CARRIÉRE, JEAN-CLAUDE
A madarak tanácskozása (Fordította: Szántó Judit) IV.
EÖRSI ISTVÁN
Egy tisztáson II.
FÁBIÁN LÁSZLÓ
Levéltetvek XII,
KORNIS MIHÁLY
Büntetések X.
LÁSZLÓ ANNA
Asszonyok estéi vágyakkal és refrénekkel III.
POPESCU, DIMITRU RADU
Avar lovas-sír (Fordította: Veress Zoltán) I.
SPIRÓ GYÖRGY
A békecsászár V.
SZALINSZKIJ, AFANASZIJ
Szóbeszéd (Fordította: Szántó András) XI. SZÁNTÓ PÉTER
Ágyrajárók VI.
TOLNAI OTTÓ
Végeladás VII.
VEKERDY TAMÁS
Don Juan VIII.

Bevezető a drámákhoz

BERKES ERZSÉBET
Történelmi bohóctréfa XII.
GHITULESCU, MIRCEA
Konvenciók nélkül I.
MÉSZÁROS TAMÁS
Brook madarai IV.
PÁLYI ANDRÁS
A mozdulatlanság színháza VIII.
RADNÓTI ZSUZSA
A jel-képek színháza X.
SZÁNTÓ PÉTER
Bevezető helyett VI.
TÖMÖRY PÉTER
Csömöre, a kénytelen színész VII.
VÉGEL LÁSZLO
A történelem mellett - gyalogosan VII.
VINKÓ JÓZSEF
Kóci-Dombi és a piaci nép XII.



SZÍNHÁZ

HEATRE

VUE MENSUELLE
L'ART THEATRAL
ecteur: IVÁN BOLDIZSÁR
lacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

ésumé

na Földes:
médie réciproque

est le Théâtre de Pest qui a créé la nouvelle pièce d'István Csurka, sous le titre *médie réciproque*. C'est dommage que l'auteur populaire et de grand renomait cette s-ci négligé la motivation dramatique et e le spectacle, au lieu de pallier les ences du texte, se contente lui aussi de chés préfabriqués.

zter Kiss:
Le Chant funèbre pour les ncierges » à Veszprém

tte tragicomédie d'István Csurka, créée y a quelques ans au Théâtre de Comédie, nne, par la richesse de ses significations, re cours aux interprétations différentes. ns passer outre les problèmes sociaux y sés, la mise en scène actuelle de György thes accentue en premier lieu pourtant lément comique.

zsébet Ézsiás:
Les Gens de Pest » en 1981

tte pièce de Lajos Mesterházi a marqué 1958 une étape importante dans la naissance de notre théâtre. Le défaut principal de la reprise actuelle du Théâtre Thália side dans le fait qu'on n'a pas tenu suffamment compte de ce pathos héroique lis si émouvant mais devenu un peu périé de nos jours.

talin Róna:
ne institutrice traditionnelle

Institutrice de Sándor Bródy est une des èces hongroises les plus importantes du urnant du siècle. Le mérite du théâtre de ecskemét où eut lieu la reprise actuelle side plutôt dans le culte des traditions ais quant à trouver pour le texte ancien e forme et un langage théâtrâux conmporains, l'effort reste plutôt médiocre.

Tamás Bécsy:
« L'Avare » au Théâtre Madách

La nouvelle réalisation de la pièce de Molière éveille des impressions mixtes. La mise en scène de György Lengyel refuse le comique facile et rejette les traditions des spectacles classiques « en perruque » mais de l'autre côté sa conception résolument actualisante ne réussit pas à convaincre sans faille.

Zsolt Kőháti:
L'adolescence en tant que maître d'école en échec

Friedrich Schiller n'a pas de chance avec les théâtres hongrois, ce qui vaut surtout pour sa pièce *Les Brigands*. La version « beat » vue il y a quelques années à Miskolc a été un échec sans équivoque et bien que la réalisation actuelle à Pécs reste plus fidèle à l'original, de nombreuses parties y sont loin d'être résolues.

Péter György:
C'est aux morts qu'il faut demander le prix de la mort

Cette pièce de l'auteur estonien Mati Unt – et qui s'appelle originalement *Répétition générale* – a été créée à Szolnok, dans la mise en scène de Mikk Mikiver, compatriote de l'auteur. Comparé au texte plutôt faible le spectacle peut être qualifié de correct et de solide.

Gábor Mihályi:
Pièces absurdes vues après vingt ans

Au Théâtre de Chambre de Szolnok István Paál a réuni en une soirée deux pièces en un acte d'Edward Albee: *The American Dream* et *The Sand Box*. Les oeuvres écrites il y a une vingtaine d'années ont prouvé leur actualité et ont inspiré aux acteurs quelques remarquables interprétations.

Júlia Szekrényesy:
Courtisanes ressuscités

C'est à la Scène de Budapest qu'on vient de reprendre *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils. La mise en scène de Ferenc Sik a réussi à bannir le peu d'esprit qui reste dans le texte et au rôle principal Judit Hernádi doit seule assumer tous les fardeaux de ce réalisme sans fond.

István Nánay:
Des pontonniers

Le Théâtre Hongrois de Sepsiszentgyörgy (Roumanie) a choisis pour mission de cultiver les échanges cultures entre pays voisins. C'est dans cet esprit qu'il a composé son programme récemment vu a Budapest où l'ensemble a présenté *Les Noces de Susa* d'András Sütő et *La Lettre perdue* de Caragiale.

Péter Szántó:
Destins en demi-mots

Le Théâtre Malaya Bronnaya de Moscou a choisi, pour sa tournée à Budapest des pièces de Gogol, de Gorki et de l'auteur contemporain Ignati Dvoretzki. Les trois représentations ont révelé un ensemble défini par des metteurs en scène d'une qualité exceptionnelle et par des acteurs qui réagissent aux demi-mots et qui, sur ces demi-mots, savent construire des destins humains totaux.

Zsuzsa Cserje:
La Lettre perdue

Grâce à la tournée de la section roumaine du Théâtre d'État de Nagyvárad, le public de Debrecen a lui aussi pu voir la comédie classique de Caragiale, dans un spectacle sentant l'art nouveau avec des couleurs douces et brillantes.

Anna Nádudvari:
Dans la proximité de la pantomime

Andor Lukáts est devenu un des acteurs principaux du théâtre de Kaposvár sans avofait des études au Conservatoire, avec un passé au sein de mouvement amateur. Dans cet interview il parle de sa carrière et de ses aspirations artistiques.

Erzsébet Berkes:
C'est pas vrai que cela soit vrai

Lorsque, au théâtre dans le monde, le rire se distingue justement par son absence, un auteur hongrois vivant en Roumanie, György Méhes réussit toujours à faire rire son public. Sa nouvelle comédie, *C'est pas vrai que cela soit vrai*, créée à Nagyvárad, fournit une nouvelle preuve de ce don rare.

János Regős:
Festival International du Théâtre à Londres

Sept années se sont écoulées depuis la dernière World Theatre Season que Peter Daubeny avait inaugurée et animée pendant dix ans à Londres. Maintenant, en août 1981, on l'a fait suivre par le premier London International Festival of Theatre, manifestation plus modeste sur le plan financier, avec relativement peu de troupes sur la liste des invités, mais sur un niveau d'une qualité presque également distinguée.

András Rajk:
Théâtre musical

C'est pour la seconde fois qu'on a organisé à Rennes, en novembre 1981, la rencontre internationale des théâtres musicaux. En plus des spectacles on y put également assister à des discussions professionnelles. Pour résumer, notre critique constate que les problèmes du théâtre musical, loin d'être des questions particulières, font partie du complexe du théâtre pris en sa totalité.

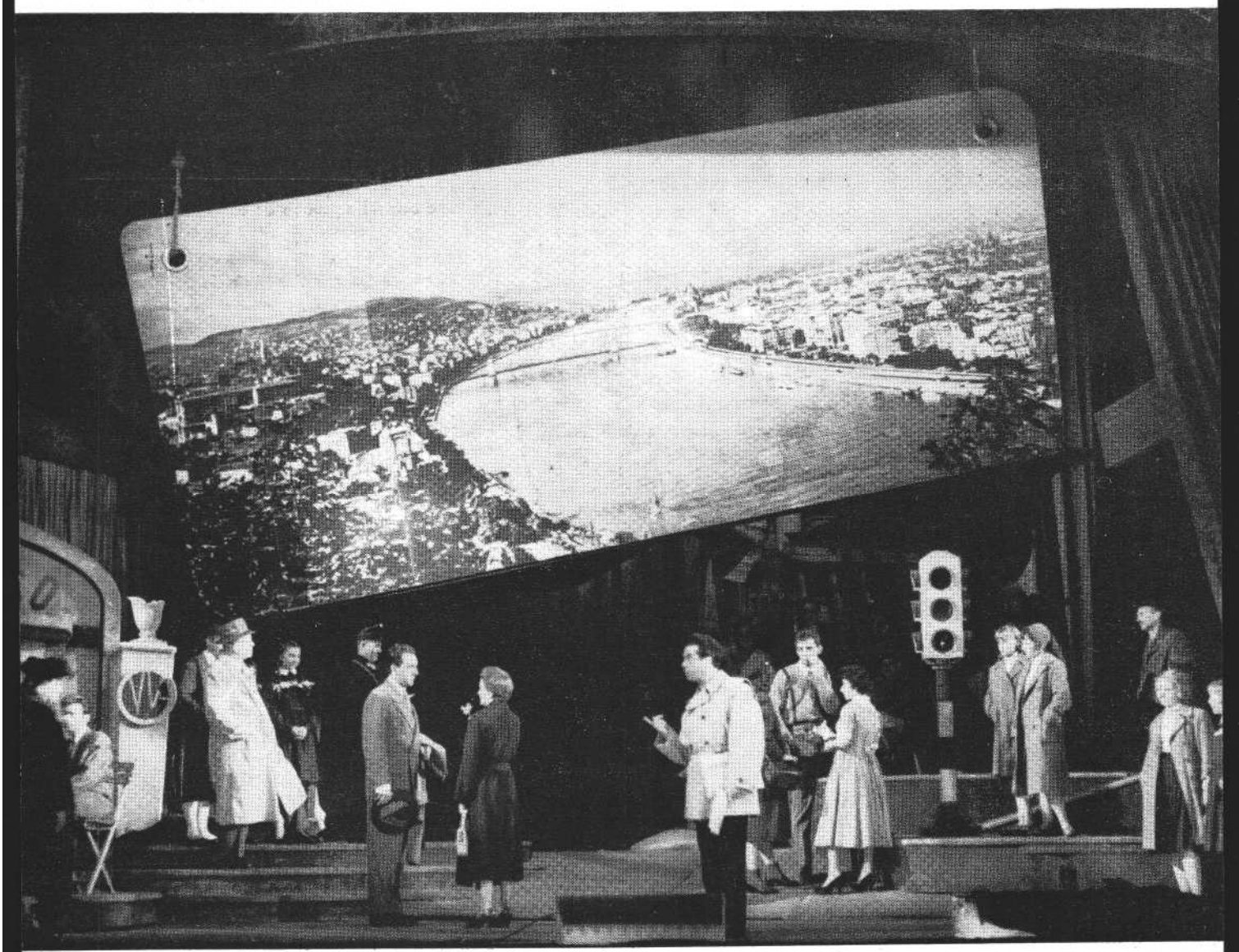
István Csik:
Les vertus d'une exposition

L'exposition *Scénographie soviétique 1917–1980* n'est pas simplement un reflet de l'art scénique: il donne un aperçu de la totalité du théâtre soviétique.

Péter György:
Les défectuosités d'une exposition

En analysant le principe de l'organisation de cette même exposition, notre critique estime que la matière y présentée est trop accidentelle, et au lieu d'évoquer des proces d'évolution, on se contente de saisir des exemples isolés.

Grácia Kerényi:
«Pour qu'il ne fasse pas si froid . . .»

La recention aprécie les qualité d'un livre d'Anna Nádudvari, *D'où vient le feu* dans lequel l'auteur rénuit les portraits de vingt-cinque jeunes acteurs.

Ára: 25,– Ft