SZÍNHÁZ

Földes Anna: A huszonötödik • Szántó Judit: Megfordult
zelek • György Péter: Fejezet a zsarnokságról • Nánay
István: Cseresznyéskert • Csáki Judit: Színház – reggeltől
reggelig • Ivan Bednar: Bohócok (dráma)

1985
Január

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMÜVÉSZETI ELMÉLET ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XVIII. ÉVFOLYAM 1. SZÁM 1985. JANUÁR

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert vezérigazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 360,- Ft, fél évre 180,- Ft
Példányonkénti ár: 30,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, Postafiók 149

Indexszám: 25.797

84.2835 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:

Fülöp Zsigmond (Fülöp király), Esztergályos Cecília (Konstancia), Vass Éva (Eleonóra királyné) és Hirtling István (János király) a Várszínház Dürrenmatt-előadásában (Iklády László felv.)

A hátsó borítón:

Rand Mitchell és David Warrilow Beckett: Ohio impromptu című egyfelvonásosában

TARTALOM

játékszín

FÖLDES ANNA
A huszonötödik (1)

SZÁNTÓ JUDIT
Megfordult szelek (5)

GYÖRGY PÉTER
Fejezet a zsarnokságról (7)

NÁNAY ISTVÁN
Cseresznyéskert (12)

SOMLYAI JÁNOS
Egy főszerep metamorfózisa (17)

SZEKRÉNYESY JÚLIA
A nélkülözhetetlen Goldoni (20)

arcok és maszkok

KŐHÁTI ZSOLT
Test és hang összjátéka (21)

ÉZSIÁS ERZSÉBET
Színészvarázslat (24)

fórum

SIVÓ EMIL
Védettség (25)

világszínház

CSÁKI JUDIT
Színház - reggeltől reggelig (26)

RADACSY LÁSZLÓ
A bolgár dráma és színház VII. fesztiválja (30)

ROSS WETZSTON
Főszerepben a rendezők (33)

CS. SZABÓ ISTVÁN
Gyermek- és ifjúsági színház az NDK-ban (40)

négyszemközt

BÖJTE JÓZSEF
„Mit akar ez az egy ember..." (42)

drámamelléklet

IVAN BEDNAR: **Bohócok**

FÖLDES ANNA

A huszonötödik

Páskándi Géza:
A szélmalom lakói

1-fúsz év alatt - huszonöt premier. Páskándi Géza *A szélmalom lakói* műsorfüzetében előre jóváteszi a dráma-és színháztörténet (előre látható) mulasztását: ő maga figyelmeztet pályájának magántermészetű jubileumaira. S bár a felsorolt, bemutatott színpadi alkotások listáján az eredeti drámákon kívül adaptációk, műfordítások és átígazítások is szerepelnek, a teljesítmény a magyar drámaterméssel, a magyar bemutatókkal mennyiségi szempontból is elégedetlen kritika részéről mindenképpen méltánylást érdemel. A méltányossághoz pedig - meglehet az is hozzátartozik, hogy a jubileumi bemutató alkalmával ne kérjük szűrhon a lineáris, folyamatos fejlődést. Ne próbáljuk valamiféle teleologikus, a tökéleteshez közelítő sémába beleerőltetni az életművet.

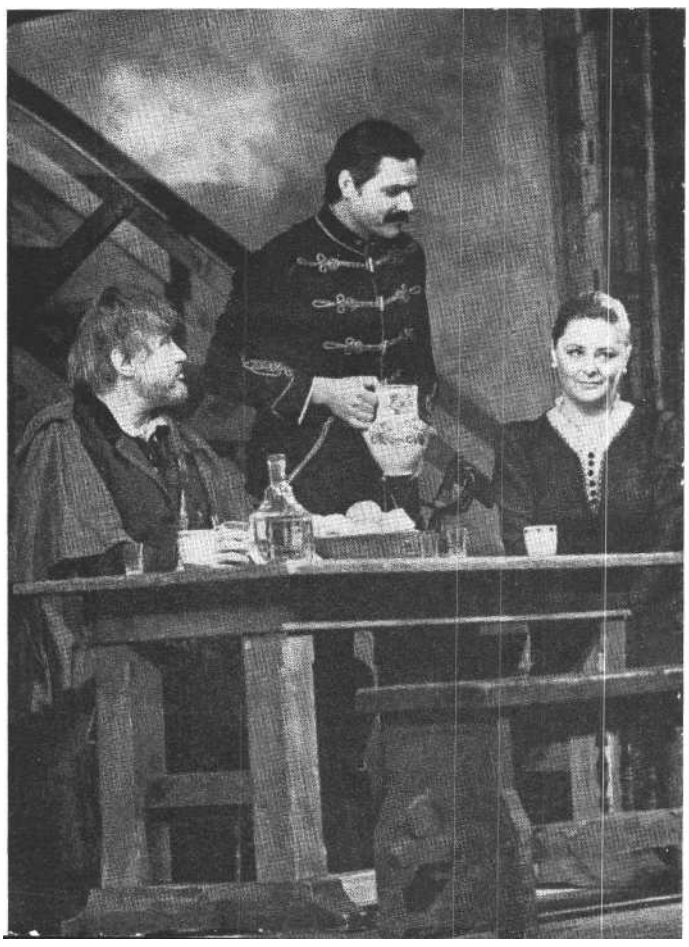
Páskándi esetében ez azért is méltánytalan lenne, mert üstökös pályakezdése eleve rendhagyó életutat sejtet. Páskándi a hetvenes évek elején teljes írói fegyverzetben mutatkozott be a magyar színházban, s a Vendégség váratlan, kirobbanó sikere után azonnal a legmagasabbra került a mérce. Magam is azok közé tartoztam, akik a történelmi dráma magyar nemzeti hagyományainak és a megújult drámai struktúráknak a szintézisét várrá l: Páskánditól. A Tornyot *választok* és a *Rejtekhely* - minden művészi és dramaturgiai egyenetlenségével együtt is - sokunkban megerősítette azt a reményt, hogy Páskándi a maga merészebb és komplexebb történelemszemléletével, a jelen élményeiből táplálkozó történelem- és világértelmezésével, szuggesztív paraboláinak művészi intenzitásával az egyetemesség irányába tágíthat-ja a Németh László törte utat. Ezt a reményt, ezt az elvárást azonban az egymást követő, jobb-rosszabb Páskándi-bemutatók sajnos nem igazolták.

A Ve*dégség* írója nemcsak a bahérkoszorút, a Nessus-inget is méltósággal viselte. Olyannyira, hogy egy nyilatkozatában emelt fővel vállalta saját életművének nemcsak csúcsait, de epizódszerű hullámvölgyelt is, a „látszólag vagy valóban igénytelenebb", legfeljebb „vázlatként autentiküs" műveket is. (Páskándi elűző drámájáról, A vadorzóról írva magam is úgy véltem, hogy ez a potenciális önkritika megfelelő alapot teremt az író és a bíráló - elvi egyetértéséhez.} Csakhogy völgynek „a két vagy több hegy, magaslat között levő mélyedést" nevezi az Értelmező Szótár, Páskándinak pedig az elmúlt évtizedben szüle-tett drámái mintha valamiféle esztétikai fennsíkon keletkeztek volna.

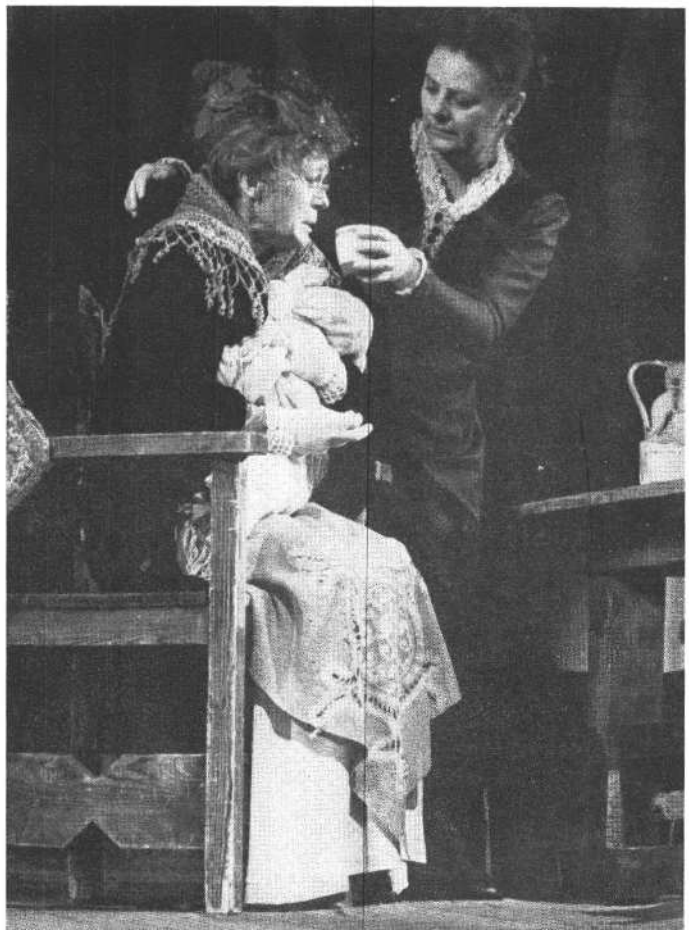
Százöt éve történt

A szélmalom lakói keletkezését és tárgyát tekintve - 'alkalmi dráma. Páskándi, Szeged város tanácsának és színházának felkérésére, az 1879-es nagy szegedi árvíz centenáriumára írta. A bemutató azonban, talán a színházépület rekonstrukciója által okozott komplikációk folytán, talán más okból elmaradt. (A dráma szövege 1981-ben a Tiszatáj július- augusztusi számában jelent meg.) A Nemzeti Színház előadása, ha jóvátételnek teliintjük, nem sokat késett: az alig fél évtizedes lappangás, várakozás említésre

Agárdi Gábor **(Honfi-Mityók),** Oszter Sándor (Csenge Béla) és Béres Ilona (Erzsébet) **A** szélmalom lakóiban



Hámori Ildikó (Piroska) és Béres Ilona (Erzsébet)



is alig érdemes a magyar drámák színrehozatalának történelmében. Csakhogy mi ünneplő ország vagyunk, nálunk az alkalom gyakorta mentség. Elképzelhető, hogy Szegeden, a jubileum évében látva a darabot, könnyebben napirend-re tértünk volna a megrendelésre készült alkalmi mű gyengeségei felett, mint itt és most, a magyar dráma ügyét látványosan felkaroló Nemzeti Színház-ban, ahol a műnek önmagáért kell helyt-állnia.

A szélmalom lakói százöt évvel ezelőtt játszódik, de - mint erre Páskándi külön is figyelmeztet - nem történelmi dráma. Műfaji megjelölése szerint „sorsdráma - polgári személyekkel". Az árvíz története - és ezt Páskándi nemcsak tudja, de közli is - filmre, regénybe, párbeszédes krónikába még inkább belefér, mint drámába. Színpadra az események sorozatában kiteljesedő kollektív tragédiának legfeljebb egy jellemző epizódja alkalmas. Am az író ezt a lehetséges változatot is csak fenntartásokkal vállalja, azzal, hogy az események egyetlen kiragadott részletét sem kívánja *az egész* szimbólumaként megidéz-ni. Az alkotás folyamatáról szólva el-mondja, hogy először a színhelyet szűkítette le, amikor egy egész város helyett egy épületet világít be, azután a szereplők számát igyekezett „eljátszhatóra" csökkenteni, „négy fal közé terelve a hömpölyt".

A négy fal, amely között a cselekmény játszódik, Kérész Pap Dániel molnár városszéli, dombra épült, sok helyiséges szélmalma. A jól megépített, majdnem várszerű épület sok-sok éve otthon és műhely; az árvíz közeledtekor azonban már menedék. A molnár közvetlen családtagjain kívül ide sodródnak, menekülnek mások is: a gazda eladó lányának huszárhadnagy vőlegénye, egy régen látott rokon házaspár, Kérész Pap lánya-korú megejtett szeretője, csecsemőjével és roskatag nagymamájával, a szépaszszony feleség egykor elutasított, azóta hőn szeretett lelkipásztora, egy művészi elhivatottsággal rendelkező, giccseket gyártó vándorfestő, két érzékeny lelkű, jámbor örömlány ... A biztonságot adó és sugárzó polgári otthonból így válik a veszély óráira valóságos Noé bárkája.

Csakhogy Kérész Pap Dániel bárkája nem vészeli át a vízözönt.

A történet történelmi magját Páskándi Géza dr. Szabó László *Szeged halála és feltámadása* című monográfiájából merítette, ugyanonnan, ahonnan Jókai Mór az ilovai malom históriáját. A malomba zárkózó emberek tragikus halálát őrző, balladaszerű históriájában Páskándit nyilvánvalóan nem a természeti katasztrófa áldozatainak szomorú sorsa ragadta meg, hanem a veszélyt lebecsülő, az épület nyújtotta védelmet túlbecsülő molnár drámája. De a darab - mint említettük - nem ennek a malomnak a története, „de szegedi, Szeged környéki emberek, s egyáltalán magyar emberek története, akik száz évvel ezelőtt egy nagy katasztrófa növekvő árnyékában élték szorongó végóráikat".

A bárka kapitánya, Kérész Pap Dániel sem a tragédia fenyegetéséből, sem a körülötte vajúdó világ válságából nem sokat ért. Helyzetéből következően a színpadon egy család - átvitt értelemben egy nemzet -- terhét és felelősségét viseli a vállán. De ahelyett, hogy szembe-nézne a veszéllyel, önmaga előtt is le-tagadja. A víz közeledtekor bedeszkázott ablakok nem egyszerűen néhány sorstárs, hanem egy közösség tekintetének, tisztánlátásának állítanak gátat. Amikor Páskándi műve bevezetőjében hangsúlyozza, hogy a kiragadott történelmi mozzanatot nem kívánja az egész (tudniillik az egész szegedi árvíz) szimbólumaként megidézni, kimondatlanul is érzékelteti, amit azután maga a mű igazol: a molnár jellemében, sorsában tágabban értelmezett, jelképnek is felfog-ható mai nemzeti tartalmat. Ez a darab, mint az író jelzi, nem emlékmű, mert túl az emlékezésen, ma is számot tart némi időszerűségre, mert „saját árvizei történetének indulata is ott kavarog a mélyén". Az ilovai malom éppen úgy az ország, mint az a másik - Illyésé, a Séden.

Csakhogy a paraboladrámák struktúrája két szinten is megméretik. Ha elfogadom, amit Páskándi állít, hogy „a parabola-szimbólum sztoriban elmesélve", akkor nyilvánvaló, hogy nem elég, ha a szimbólum érthető, erőteljes, a sztorinak is meg kell felelnie a benne hordozott gondolatnak. A jelképes mondanivaló akkor sem adhat felmentést a közvetlenül megjelenített drámai világ igazságának hitele alól, ha a létmodell parabolaként valóban „elhullajtja" a részleteket, ahogy Páskándi tartja. Az eset-legességektől megfosztott modellben még pontosabban kell illeszkedni az alkotóelemeknek, még teherbíróbbnak kell lennie az alapnak, amire azután a mű világa, költészete, filozófiája épül.

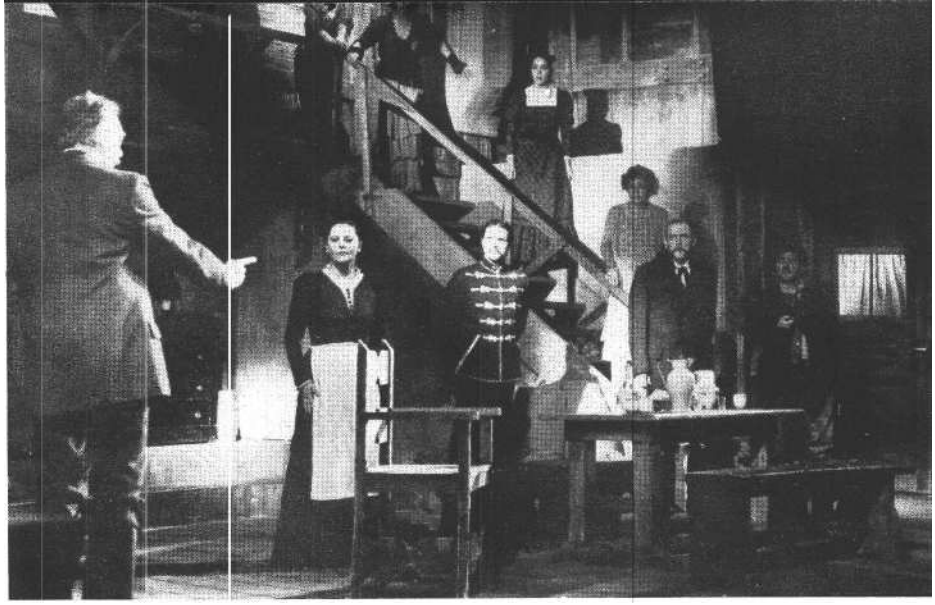
A molnár és a többiek

Az expozícióban minden világos: Kérész Pap Dániel, aki 1848-ban még túl-ságosan fiatal volt a cselekvéshez, a szabadságot nélkülöző, öröklött világrend-ben a vagyonban, a gyűjtésben találja meg élete értelmét, személyes biztonságát és szabadságát. Ezt gyarapítja, ami-kor egyre újabb malmokat vásárol, és ezt védelmezi, amikor makacsul kiutasítja a házába betörni készülő „zavaros és hisztériás" világot. Jó ideig a Tisza egyre emelkedő árja sem ingatja meg ön-bizalmát, gőgjét. A világban lehet világvége, de az ő malmában - várában - nem lesz. A menekülőket befogadja, de a veszélyt, a valóságot kirekeszti. (Sőt, azt sem tűri, hogy mások kitekintsenek a bedeszkázott ablakok résein át a víz-mosta gátra, tudatára ébredjenek a veszélynek.)

Kérész Pap Dániel nemcsak a zsindelyes malom zsákokkal erődített épületét, de családi otthonának békéjét is megingathatatlannak érzi. Pedig amikor a függöny felmegy, már mindkettő ösz-szeomlással fenyeget; a tragédia -- sem a természeti, sem a családi - nem tartóztatható fel a küszöbön.

A molnár boldog kis családjának minden tagja másként boldogtalan. A legelkeseredettebb hármuk közül Erzsébet, ez a még mindig szép, energiát sugárzó, kielégítetlen polgárasszony, aki hajdan színesebb, tartalmasabb városi életét és világát hagyta ott a házasság biztonságáért, de az évtizedek alatt belefáradt a hétköznapokba, a robotba, a szerelem nélküli szürke házasságba és a heves vérű, akarnok férj mellett elszenvedett megaláztatásokba is. Amikor egy névtelen jóakarója elárulja Erzsébetnek, hogy férjének fattyú-fia született egy tányérmosogató cselédlánytól, úgy érzi, betelt a pohár. A természeti katasztrófa csak katalizátora a feltartóztathatatlan bomlási folyamatnak, a kapcsolatok enyészetének, a régóta érlelődött családi leszámolásnak. A megalázott, szerelem-re vágyó asszony testestül-lelkestül fel-ajánlkozik az egyetlen férfinak, aki érzékeit felébresztette. Ez a férfi azonban a katolikus egyház felszentelt papja, reverendát visel. S bár esztendőkkel korábban hajlandó lett volna azt az aszszony kedvéért levetni is, az akkor el-szenvedett, megalázó visszautasítás és a reá váró egyházi karrier reménye azóta lehűtötték vagy legalábbis elásták a plébános szenvedélyének parazsát.

Apa és leánya - látszólag - minden



Jelenet **Páskándi Géza: A** szélmalom **lakói** című **drámájából (Nemzeti Színház)**

világok legkülönbjének hiszik a magukét, a béke és a szeretet szigetének a családi otthont. Lelke mélyén azonban Annus is boldogtalan: a szerelemre váró magányban elszenvedett, fiatalkori csalódások megingatták önbizalmát, és attól tart, hogy tündöklően szép anyja árnyékában reménytelenül Hamupipőke marad.. Kérője, Csenge Béla huszárhadnagy, -- akire pedig tisztes hozomány vár eb-ben a házasságban --- hónapok óta halogatja az egybekelést. A veszély, az ár-víz az anyának elszántságot kölcsönöz; a védett otthonban felnőtt védtelen lányt megrémíti. De amikor az árvíz éjszakáján felfedezi - akaratlanul kihallgatja - anyja titkát, nyíltan is fellázad ellene.

A felsorolt, az első felvonásban már kirajzolódó cselekménymotívumok voltaképpen. önmagukban is kitölthetnék egy tizenkilencedik századi., a polgári család felbomlása által ihletett realista családi dráma kereteit. De már itt is beleüt-közünk az ábrázolásnak az előadás által még felerősített ellentmondásaiba. Kérész Pap Dániel nagyformátumú, önbizalom-. tól és energiától duzzadó, férfias alakja mellett a tisztelendő elhalványodik, eleve csatavesztésre ítéltetett. Es nemcsak. azért, mert kevés jelét árulja el annak, amivel felébreszthette és esztendők óta lebilincselhette Erzsébet asszony érzelmeit. De Páskándi semmiféle igazán *vonzó* intellektuális vonással, erénnyel sem ruházta fel, amivel legyőzhetné Kérész Papot.

Eldöntetlen, bizonytalan Csenge hadnagy jelleme is. A molnár szimpla hozományvadásznak tartja, ennek ellenére neki szánja. lányát. Erzsébet asszony sürgető szava mögött legalább megvan az érzelmi (és dramaturgiai) fedezet: az anya úgy érzi, tartozik családjának., pontosabban egyetlen leányának azzal, hogy előbb révbe juttatja, mielőtt kompromittálja. l-la Annuska férjhez megy, és messzire utazik, megkíméltetik a család felbomlásával járó szégyentől. Addig tehát Erzsébet sem boríthatja fel a gyűlölt polgári otthont, boldogtalan házasságát, amíg nem sikerül leánya számára is - valami *hasonlót* megalapozni. Ami pedig Annuskát illeti, neki tetszik az uniformis, és talán az is, aki viseli. Csenge Béla Páskándi kommentárja szerint „az a katona, aki benősülés útján próbál érvényesülni, de fiatalos igazság-érzete, romlatlansága még a felszínes cinizmuson át is megérződik". A. második felvonás szövege ezzel szemben azt is leleplezi, hogy a hadnagy most éppen a negyedik menyasszonyát kerülgeti. Életelve: a magafajta katona csak teszi a szépet, figyelget, és aztán „nyeregbe, huszár, nyeregbe..." - és máris elillan. Házasságról szó se essék. A kérdés csak az, hogy vajon az egykettőre nyeregbe, pattanó kérő, aki „a maga körében szép és tiszta, és más körökbe jár malackodni", hogyan jut ezzel a taktikával a hőn áhított hozományhoz. Csenge jellemére nagyon is rossz fényt vet, hogy a veszély óráján elsőként és egyedül ő menekül el a malomból, egy a falról le-akasztott dagasztóteknőben. Annál nagyobb meglepetést okoz a családtagok-nak és a nézőknek, hogy a harmadik felvonásban kiderül, valójában rá osztotta az író az „árvízi hajós" szerepét, ő az, aki bárkájával legalább kísérletet tesz a veszélyben levő, árvíz fenyegette emberéletek megmentésére.

A halál árnyéka egyébként a második felvonás kezdetétől rátelepszik a színpadra. Szerencsésebb lenne, ha az író, ha már az árvízkatasztrófára alapozza hősei végzetét, érzékelhetőbben
jelezné akár folyamatosan is -- a víz-szint emelkedését. Hogy világosabban értsük, mekkora, s hogyan fokozódik a városban s a malom táján is a valóságos veszély, mit jelent a malomból való kiűzetés, és mire vállalkozik. Csenge hadnagy, amikor a hullámok hátán viszszatér.

A. szövegből csak az derül ki, hogy az életmentő vállalkozás tulajdonképpen kudarcba fullad, de a hadnagy túléli, sőt erkölcsileg is legyőzi reménybeli. apósát, Kérész Papot. A molnár ugyanis az események sodrában többszörösen elbukik, s a dráma végkifejletében joggal ítélné halálra önmagát. Valójában azonban még az öngyilkosságot sem saját akaratából hajtja végre. Felesége az, aki Vassza Zseleznova módjára ítélkezik felette.

A molnár először a családi tűzhely tisztasága, a polgári erkölcs hirdetett normája ellen vétkezik, amikor széttöri házassága bilincsét. Azután fokozza vétkét azzal, hogy pénzen vert vőlegény-nyel akarja helyrehozni azt, amit újszülött fiának tapasztalatlan anyja ellen vétett. Szeretője ellen követi el a molnár a harmadik alig-alig hihető, jelleméhez méltatlan, ördögi cselekedetet is, amikor végveszélyben aljas fondorlattal megtéveszti, és a színfalak mögött gyermekével együtt vízbe löki a benne naivul bízó fiatal madonnát. Mindezek azonban a közerkölcs ellen elkövetett magánbűnök. A drámában központi helyet elfoglaló bűn, amely a molnár lelkét terheli, mélyebben gyökerezik a nemzetkarakterben, és erősebb a társadalmi sodrása is. A *valóságos* bűnnek itt a *szimbolikus* tartalma erősebb. Mert a valóságot elutasító gőgjével a gazda előbb börtönné teszi a szélmalom lakóinak menedékét, azután végveszélybe sodorja, halálra ítéli azokat, akiknek élete rábízatott. A bocsánatos és a tragikus bűnök még beleférnek Kérész Pap Dániel jellemébe, drámájába. A. ponyva-ízű és motiválatlan, értelmetlen gyilkosság azonban már félreérthetetlenül jelzi, hogy Páskándi drámájában egymás-hoz alig illő, heterogén motívumok kerültek össze, megbontva ezzel egy-egy jellem, a stílus és a szemlélet egységét is, Kérész Pap Dánielt nemzeti hősként ismertük meg, s ekként viselkedik akkor is, amikor már aljas gyilkosként elfordultunk tőle.

Még erőteljesebben jelentkezik ez a. disszonancia; a jellemek egységének felbomlása a mellékalakok rajzában.

A zsák és a bolhák

A vadorzó drámai szerkezetét is szétfeszítették a periferikus történetek, tragédiák és komédiák, a központi hősök.

Kováts Adél (Boriska) és Sinkovits Imre (Kérész Pap Dániel) a Páskándi-drámában (Iklády László felvételei)

drámáját majdnem áttekinthetetlenül elfedő, behálózó mellékszálak. *A szélmalom lakói* esetében - bár ezúttal a mű drámai magjától távoli figurák szerepeltetésére is kéznél a magyarázat - hasonlóképpen zavaróak a messzire kanyarodó, epikus természetű kitérők. A szerző dilemmáit is megjelenítő vándorfestő litániáinak még van a darabban bizonyos funkciója, de már a molnár házába menekülő két örömlány romantikus és sematikus sablonokból komponált életrajza, patetikus fecsegése sem az első (konkrét) szinten, sem a parabola gondolat-rendszerében nem tartozik bele Kérész Pap drámájába. Páskándi a kommentárban úgy fogalmaz, hogy „a nagyon meg-próbált test tiszta lélekharangjait" kíván-ja a lányok által megszólaltatni. Csak-hogy ez a harangszó - hamis. Szívszorító volt a premieren a drámai pillanatokat szétnevető közönség spontán reakciója. De őszintén szólva igazságtalan lenne, ha e disszonáns pillanatokért csak a nézőket tennénk felelőssé...

Piroskának, ennek a rokoni minőségben a malomba idézett meddő aszszonynak a drámában egyetlen funkciója, hogy terméketlen ölével, megtévesztő csipkebatyujával, fel-fellobbanó hisztériájával megfelelően ellenpontozza a megesett lány madonnasorsát, és a gyermekgyilkos atyában felébressze a mardosó önvádat. Am a madonna jártányi erővel sem rendelkező nagymamájának még ennyi feladat sem jutott. Sem az író, sem a rendező nem tud vele mit kezdeni, egészen az utolsó előtti jelenetig, amikor is a molnár, mindenki meglepetésére, neki ítéli az élet-mentő bárkában felkínált, egyetlen szabad helyet.

Németh László sok évvel ezelőtt intet-te drámaíró társait s talán önmagát is, hogy „a dráma lelke nem az események, hanem az ember vívódása köztük". Azt, hogy valami dráma-e vagy sem, „nem az eseményeken dől el, hanem en-nek a vívódásnak a forróságán és igazságán". Páskándi Géza ezúttal mintha megfeledkezett volna erről az evidens szabályról: a szélmalom lakóiban Kérész Pap Dániel valóságos drámája helyett jobbára a környező természeti katasztrófa alakulása, fokozódása teremt feszültséget. Mint amikor a bestseller orvos-regényekben a hősök sorsa helyett pusztán a műtét kimeneteléért izgulunk .. . A vízszint emelkedését sokféle tényező befolyásolhatja, a gátak stabilitása és a széljárás is, csak az emberek jellembéli minősége nem. Amikor a szélmalom kártyavárként roppan össze a viharban, csak azt érezzük, hogy a természeti tragédia az, ami jóvátehetetlenül végbement. (A hősök sorsa tudniillik még mindig nyitva marad.)

Kérész Pap Dánielről s a hozzá legközelebb állókról tudjuk, hogy sorsuk megpecsételtetett. Am a Nemzeti Szín-ház ruhatárában többen találgatták, hogy vajon mi lett a molnár által kegyetlenül kikergetett politikus rokon, a Piroska férjeként is ágáló Dőfös Imre sorsa, s vajon túlélte-e a gazdát *nagy* nehezen mégiscsak felszarvazó tiszteletes vetélytársát és a végveszélyt? Csakhogy ezért a rejtélyért valójában *nem* Páskándit terheli a felelősség. A végkifejlet is, ért-hetetlen módon, a szövegen végrehajtott - egyébként jogos - húzásnak esett áldozatul. Tüzetesebb szövegelemzésre lenne szükség ahhoz, hogy bebizonyítsuk: bár a dramaturg nagyjában és egészében jó érzékkel nyúlt a szöveghez, és főként a párbeszédek mellékvágányra kanyarodó vadhajtásait nyesegette, egy-szer-egyszer - mint az idézett végelszámolásban is - lényeges információktól fosztotta meg a nézőt.

A szélmalom tablója

Vámos László, a dráma rendezője annak fogja fel Páskándi darabját, ami *lehetne:* nagyformátumú, reprezentatív és hagyományos nemzeti drámának. Ehhez a megkésett romantikus-realista műhöz készült Varga Mátyás monumentális díszlete is, amelynek egyetlen hibája, hogy talán túlságosan is a gazda szemével - hatalmas várkastélyként - láttatja a szélmalmot, ahol se szeri, se száma a vendégeket befogadó lakószobáknak. Vágó Nelly jelmezei viszont hibátlanok, és találóan jellemzik a szereplőket. Annuska kicsit suta, de nem bájtalan házilány-eleganciája és a Völgy utcai örömlányok hivalkodó „munkaruhája", egyaránt telitalálat.

Sinkovits Imre nyilatkozatában rokonszenves elragadtatással szólt szerepéről és arról, hogy Páskándi darabjában az elején megformált jellemet a legszélsőségesebb szituációkban vezetheti végig. Ez az elragadtatás egész alakítását át-fűti: őszintén szereti Kérész Pap Dánielt is. Szereti erejét, következetességét, magabiztosságát, még indulatosságát is; szereti mindazokat a tulajdonságait, amelyek által Páskándi a magyar nemzeti karakter reprezentánsává tehette a molnárt. De mintha - nyilatkozata el-lenére - mégsem haladna vele együtt a pokolraszállás stációin. Szeretője közelségétől és elvesztésétől őszintén szenved, de belső drámája, életfilozófiájának öszszeomlása sokkal kevésbé meggyőző. És természetesen Sinkovits Imre sem hidalhatja át azt a szakadékot, amely a figura tiszteletet parancsoló karakterét a gyilkos aljasságától elválasztja.

Béres Ilonának is a hihetetlent kellett volna elhitetnie velünk. Ehelyett azonban még a hihetőt is mereven, kissé lélektelenül tolmácsolta. Igaz, hogy Erzsébet asszony színpadi partnerétől, a tisztelendő szerepét meglehetősen színtelenül játszó Kertész Pétertől sem kapott szenvedélye hitelesítéséhez túl sok támogatást.

Marsek Gabi és Császár Angela elszánt igyekezettel, de nem túl sok eredménynyel próbálják szereppé formálni az örömlányok szövegeit. Harsányi Gábor Gyarmathy szerepében a színlap szerint - kétes egzisztencia, a színpadon viszont a mű stílusától teljességgel idegen, harsány kabaréfigura. Oszter Sándor is beéri azzal, hogy vígjátéki eleganciával, délcegen viseli hadnagyi uniformisát.

A szélmalom lakóinak változatos csoportképén csak három szereplő arcképe

mellé rajzolnék csillagot, három alakításról érzem, hogy a színész élt a szerepben rejlő lehetőségekkel, s tán ki is merítette azokat. Az első a (valószínűleg) legfiatalabb közreműködő, Pregitzer Fruzsina, aki esetlen bájjal, tétova tisztasággal indítja a maga szűzi szerepét, és az elszenvedett sérelem, az átélt csalódás hatására a szemünk előtt válik minden-re elszánt, gyűlöletre is képes, elkeseredett vénlányjelöltté. A második kiemelkedő színészi teljesítménnvel az együttes legidősebb tagja ajándékozta meg a közönséget. Agárdi Gábor a tehetségét régen elprédált részeges vándorfestő sorsát és filozófiáját is Luka-i mélységeket felvillantva szólaltatta meg.

Végül külön szeretnék szólni Hámori lldikóról, aki mértéktartásával szinte visszafogta Piroska írott figurájának harsány színeit is, és a hisztériás meddő asszony szerepét úgy formálta meg, hogy nem a külsőséges eszközökkel mindig hatásosan ábrázolható kitöréseket, ha-nem a személyiséget szétroncsoló veszteséget, asszonyi életének megszenvedett kudarcát állította előtérbe. Alakításával újra igazolta, hogy már régen nemcsak tehetséges, de érett, formátumos színésznő is, akiben a hagyományos tragikaerények remekül megférnek a modern színjátszás emberábrázoló törekvéseivel.

Klasszikus szerzők is tető alá hoztak már alkalmi drámákat, és meglehetősen ritka közöttük a remekmű. Páskándi Géza legújabb darabja bizonyára nem sorakozik e kivételesek mögé. Az első felvonás után az elmulasztott lehetőségek drámáját sajnáltam, a második után szomorúnak, a közönség nagy részével együtt kissé becsapottnak éreztem magam. A harmadik után viszont már inkább csak a szerzőnek tapsoltam, mint a drámának. ;A szerzőnek azért, mert még mindig reménykedem, hogy a Véndégség írójának lesz ereje ahhoz, hogy tehetsége szintjén építse tovább életművét.

Páskándi Géza: A szélmalom lakói (Nemzeti Színház)

Dramaturg: Bereczky Erzsébet. *Díszlet:* Varga Mátyás. */elme: Vágó* Nelly. *Rendeő:* Vámos László.

.*SZereplők:* Sinkovits Imre, Béres Ilona, Pregitzer Fruzsina, Kertész Péter, Fonyó István, Hámori Ildikó, Marsek Gabi, *Császár* Angela, Agárdi Gábor, Oszter Sándor, Hetényi Pál, Harsányi Gábor, Kováts Adél, Tarsoly Elemér, Berek Katalin.

SZANTO JUDIT

Megfordult szelek

A Faustus doktor boldogságos pokoljárása - Kecskeméten

Nem szeretnék még egyszer hasonló hibába esni, mint ugyanennek a lapnak a hasábjain, a Várszínházban bemutatott *Hasfelmetsző Jack,* Hernádi Gyula és Jancsó Miklós egykori produkciója kapcsán. Ekkor ugyanis számon kértem Jancsó Miklóstól Hernádi Gyula színdarabját, melyet ugyan nem soroltam a szerző legjava művei közé, de mindenesetre úgy véltem, hogy fő tendenciáját tekintve szól valamiről, míg az előadásban semmiféle tartalmat nem tudtam fölfedezni.

Ettől a hibától már csak azért is óvakodnom kell, mert a *Doktor Faustus* boldogságos *pokoljárósa* című színpadi kompozíció határozottan szól valamiről, no-ha ez a legkevésbé sem azonos a címéül szolgáló alapműnek, Gyurkó László hasoncímű regényének mondanivalójával. Persze, itt műfajváltás történt, de adaptációtál még e meghatározás legtágabb értelmében sem beszélhetünk; ha Gyurkó regénye epikus sorstragédia, úgy a színpadi változat a szó antik értelmében szatírrevü, nem a sorstragédia hőséről, ifjú Szabados Györgyről, még csak nem is a ssrstragédiáról magáról, legföljebb az azt meghatározó egyes külső eseményekről. Nem rendezői színház ez, hanem elsőrendűen szerzői színház, csakhogy a szerző, úgy tűnik, sokkal inkább a rendező, mint az alapmű írója. A vállalkozás mindamellett így is abszolút jogosult, legföljebb a megtévesztő plakát ellen protestálnék. Gyurkó László eredeti regénycímének minden kiegészítő distinkció nélküli alkalmazása ugyanis még akkor is félrevezető, ha az új szöveg elkészültében Gyurkának magának is volt része, vagyis alkotói minőségben is hozzájárult egy nemcsak mű-fajában, hanem szemléletében és gondolatvilágában is merőben új mű létrehozásához. Ellenvetésem azonban e vonatkozásban mindössze csak ennyi; elvileg minden művészi vállalkozás jogosult, ha annak nevezzük, ami.

Ezek után csupán a ténymegállapítás végett szögezem le: Gyurkó László regényében egy emberi sors bontakozik ki előttünk, sajátos, de tökéletesen adekvát formában. Ifjabb Szabados György ugyanis igen kevéssé markáns, meglehetősen passzív karakter, a Magyarországra rázúduló történelmi évtizedek valóságos „Prügelknabéja", akit kissé steril tisztessége avat viktimológiai esetté, s aki valósággal provokálja a forró kályhát, hogy az újra meg újra megölelje őt. Nyilvánvaló, hogy az írót elsősorban a különböző erők által újra meg újra felfűtött kályha izgatta első-sorban, s mert a kályhát fűteni is lehet, meg melegedni is a tüzénél, sőt, elhúzódni is lehet tőle, ha már nagyon átizzott, neki, demonstrációjához, olyan típus kellett, aki csak egyet tud: meg-égni, majd elégni. Értelmes élet? Fausti élet? Annyira az, amennyire XX. századunk nagyobb felében ilyen elképzelhető: ez az összeégett ember még mindig nem égett ki. Bár az öngyilkosság-ra is alkalmas fegyvert magánál tartja, végül mégis másokért hal meg; fölöslegesen ugyan, hiszen a megmenteni akart két fiatalon nem tud segíteni, mégis át-örökítve a XXI. századra egy groteszkségében is felemelő fausti pillanatot, egy meddő, mégis hősi gesztust.

Mivel nem tudhatom, hogy a gyöke-res metamorfózison átment mű új verziójában milyen mértékben vett részt Gyurkó, illetve Jancsó, hadd nevezzem a színpadi kompozíció szövegének és gondolatmenetének megalkotóját a továbbiakban „szerző"-nek. Nos, ez a szerző egyet semmiképpen sem akart: ezt a fent vázolt gondolatmenetet átültetni a színpadra. Gyurkó iróniával színezett fájdalmas azonosulása helyett szatírjátékszerű kommentárt kapunk azokhoz az eseményekhez, melyekre a főszereplő feltette az életét. A szerző nem kívánja elemezni ezeket az eseményeket, szándékától még a ma oly divatos történelmi ismeretterjesztés is távol áll; a történelmet is - annak megannyi egyezményes jelével a regényt is adottnak, ismert-nek tételezi (ami legalábbis könnyelműség), s csak arra vállalkozik, hogy egyes kiragadott mozzanataikat új beállításban, új konvenciórendszerben tárja fel, mint groteszk, abszurd mechanizmusokat, arc nélküli lények kívülről vezérelt csoportos mozgásait. Még a szó-lószereplőknek sincs semmiféle választásuk, akárcsak relatív autonómiájuk; mint-egy azáltal, hogy megszülettek, hogy jelen vannak, már kijelöltettek egy kórus tagjaivá, s Csak attól függően énekelnek vagy mozognak mást, hogy épp milyen évszámot írunk; beleszólásuk saját sor-

sukba nagyjából éppen annyi, mint a mindenkori évszám meghatározásába.

Ez a mechanizmus jó ideig esztétikailag kifogástalanul működik, noha már az első szakaszban is merülhetnek fel bizonyos meggondolások. Az úgynevezett ötvenes évekről szóló - egészen más típusú, megkínlódott, felelős és árnyaló - művészi ábrázolásokkal kapcsolatban minduntalan elhangzik a bírálat: azért nemcsak „ilyenek" voltak ezek az esztendők, voltak számottevő, sőt, meg-határozó pozitívumok is, bizonyos alapokat akkor fektettek le stb. Ezek a bírálatok itt abszurdak lennének, hiszen itt nem realista alkotásról van szó, amelytől elvárható a valóságbeli arányok megőrzése, ez egy más esztétikai mi-nőség, mondjuk a totális derizióé, amely, ha toleráltatik, csak mindenestül tolerálódhat, legföljebb a jó ízlés berzenkedhet egyes megoldások ellen, még akkor is, ha a Népszabadság kritikusa gúnyosan szól azokról a jövőbeli nézőkről, akik-nek majd „összerándul a szemöldöke": ki mibe lép bele a pártba belépve stb. Más. Magam például több okból se tudok egyetérteni azzal, hogy Sztálin - pardon: Dzsugasvili - és Rákosi neve mellett mindössze még két konkrét név hangzik el, annyi lehetőség közül speciel épp a Bacsó Péteré (és szakmájánál fogva semlegesebb zeneszerző társáé). Az atelier-humor- a kollégára vágott gúnyos fintor- a közönség nagy részéhez nem jut el; másfelől Bacsó vétke a Sztálin-kantáta szövegének megírásával pontosan olyan minőségű volt, mint az eredeti regény jó néhány szólószereplőjéé, köztük Szabados Györgyé, s ezért a megnevezés ebben a művészi megközelítésben nem kongruens; ha az adott esztétikumnak etikai konzekvenciái is vannak, úgy Bacsó Péter sem lehet konkrétabb, mint a jancsói kórus bármelyik név és arculat nélküli tagja.

Egészében azonban az 1956-ig terjedő korszak szatírrevüje esztétikailag koherens, homogén és egyértelmű, művészileg pedig kitűnően szervezett és helyenként valóban szellemes, noha valljuk be, nem állít maga elé igazán komoly akadályokat; meglehetősen kivérzett ellenfelet présel laposra. Különösebb új művészileg sem történik, a megoldások ismerősek, elsősorban a *Fényes* szelekből, ahol ugyanezek a fiatalok ugyanígy összekapaszkodva ugyanezt adták elő, csak „egyenesben", Gyurkó 1. - ha szabad a rövidség kedvéért így neveznem a regény íróját - ironikus-gyengéd azonosulásának attitűdjéből szemlélve. Igaz, akkor a rendező nem jelent meg a színen, a színfalak mögött őrizte szemérmes-nosztalgikus inkognitóját, míg most szerepet kér magának azon boldog fiatalok között, akik, a nézőtéren ülő társaikkal együtt, eszerint már csak a pamflet szintjén képesek átélni a múltat.

Dc vajon valójában kínai fal mögött ágáló mechanikus bábuk az ötvenes évek kórustagjai, akik már csak fölényes kacagásra inspirálhatják 1956-ban tízéves vagy még meg se született utódaikat? Itt ér el a maga Rhodusához az előadás, ahol ugrani kellene - mint ahogy Gyurkó 1. meg is tette ezt az ugrást. A regény-ben ábrázolt 1956 utáni valóság koránt-sem oly kiélezett, drámai fordulatokban gazdag, mint a megelőző korszakoké, de megvannak a maga más minőségű problémái. Azért is, mert az élők között ott vannak még a túlélők is, az áldozatok csakúgy, mint a gyávák, a lakájok, a végrehajtók, sőt, a kezdeményezők is; azért is, mert még működnek, országhatáron belül és kívül, a hajdani konfliktusokat indukáló erők; s azért is, mert új, nem vérre, de emberi sorsokra menő, gerincet porlasztó, idegeket őrlő, eszméket és eszményeket kikezdő konfliktusok bukkannak fel. Gyurkó 1. jól érzékelteti a sorsok és problémák folyamatosságát és egyidejű másmilyenségét; 1944-től 1973-ig (nála ekkor ér véget a cselekmény) ugyanannak a történetnek egyes fejezetei zajlanak le, s bármily különbözőek e fejezetek, a történetnek se eleje, se vége, csak a mindenkor jogos írói önkény szabhatja meg kezdetét a hős eszmélésében s végét a hős halálában.

Ez az a dialektika, amelynek visszaadásával az előadás végképp adós marad; eszközei sem az azonosság, sem a másmilyenség tükrözéséhez nem elégségesek. Ha 1956-ot elfogadjuk is olyan határnak, amelyen túl a jancsói ábrázolás jogosult lehet, az 1956 óta máig ívelő jelen ebből a szemszögből már sokkal nehezebben férhető hozzá. Ehhez például meg kel-lene határozni, min vagyunk túl, min nevethetünk ilyen totális jókedvvel, s van-e folyamatos jelenünkben egyáltalán olyasvalami, amit ugyanolyan minőségű nevetés illethet, mint a múltat.

Nehezen dönthető el: zavarban van-e a Szerző, vagy nem kíván nyilatkozni. A korszakhatárt mindenesetre elmossa; magát 1956-ot csak néhány, meglepően hevenyészett koreográfiai közhely jelzi, s cselekménymozzanatként mindössze a hős harmadik letartóztatása emelkedik ki. De hasonlóképp elnagyolt az egész második rész, amely Gyurkó 1.-nél - a Magvető 1979-es kiadásában - mintegy a regény felet teszi ki, kapcsolódva a múlthoz, de megtetézve számos, merőben új valóságanyagból építkező epizóddal. Szerzőtől ezeket természetesen nem kérhetjük számon. Ha őt nem érdekelte ezúttal se a regényben meghatározó fontosságú Kincses Éva-szerelem - mert a hős ölében fickándozó arc nélküli le*ányzó* természetesen csak szándékosan durva jelzés -, se a rendkívül terjedelmes gyűrűi eseményciklus, amelybe jelenünk számos alapvető problémája sűrűsödik, s amely itt néhány nehezen követhető, laza utalásra korlátozódik - akkor fölösleges hiányolni őket. Am mindezek helyébe nem lép más, mindenekelőtt nem egy olyan koherens és megkomponált látomás a második huszonegy évről (az utolsó elhangzó évszám 1977), amely megindokolhatná, hogy voltaképp miért nem ér véget a játék 1956-tal. Ezt a második huszonegy évet a szerző nem véleményezi, legföljebb az első rész művészi eszközeinek sápadtabb, kapkodóbb megismétlésével.

A regény gazdag motívumanyagából mindössze két epizódot látunk viszont: az 1968-as prágai eseményekre való utalást - amelyre a hős, a regény Szabados Györgyének kétségbeesett érvelési kísérleteivel ellentétben, csak pisztolya lóbálásával reagál - s Horgos Antal öngyilkosságba torkolló gyilkosságát, amely egy balos puccs veszélyét villantja fel. A szöveg mindkét esetben minimális, csakhogy ez, még meg nem emésztett, belülről fel nem dolgozott eseményekről lévén szó, sokkal érzékenyebb hiányosság, mint az első részben; a koreográfia -- mint erre még visszatérünk - itt már nem pótolhatja az információt, tehát egyre formálisabb lesz. De ezen túlmenően: mindkét említett epizód olyan mozzanatokra utal, melyek *valamit* fenyegetnek - csakhogy e valami mibenlétéről az előadás nem tudósít. Vajon azért-e, mert e téren közmegegyezést tételez fel? Aligha; legalábbis Gyurkó 1. még pontosan tudta, hogy az 1956 előtti korszakot illetően egyértelműbb a közmegegyezés, mint a mai időszak számos jelentős problémájának, konfliktusának megítélésében.

Ilyen értelemben az előadás művészileg harmonikusabb első része mondanivalóját illetően nyitott kapukat dönget;

félig-meddig csukott kapukon azonban ezzel az apparátussal nem lehet betörni. Hogy az alkotók ezt meg se próbálják, az érthető és elfogadható; a probléma ott van, hogy azt a látszatot kívánják kelteni, mintha mindvégig azonos eszközeikkel befoghatnák a teljes magyar glóbuszt, a nagyapák ifjúságától az unokák mai napjáig. A fényes szeleket íme meg lehetett fordítani: a szél, bárhonnan fúj is, konstans mitológiai meghatározottság. De az ántivilágtól máig nyekergő, s eszerint minden széljárást túlélő Vilja-nótát leszámítva miféle szelek fújtak 1956-tól 1977-ig (vagy 1984-ig), hol a ma mitológiája? A kórus, mint olyan, elveszti jelentését, s nem véletlen, hogy a hős temetését kísérő keringősí-tett Internacionálé nem vált ki hatást a nézőtéren; egyesek a keringőt sokallják, mások az Internacionálét, ismét mások egyiket se érzik jellemzőnek - a közmegegyezésen alapuló mitológia még várat magára. Ugyancsak nem pótol mitológiát a végső játékos apoteózis sem, amikor a történet s a történelem három balekja, Szabados, Petrik és Horgas a túlvilágról Messiásként tér vissza a föld-re; sem a valóság, sem maga a színjáték nem támaszt alá egy ilyen comebacket. Sőt, a szóban forgó szereplők 1956 utáni léte, a maguk végképp korszerűtlenné vált, kiüresedett automatizmusaival, inkább a halált hibáztatja, anti-ért nem jelentkezik egyszerre a történelmi funkció elvesztésével. (A negyedikként, pótlólag csatlakozó Kovách Géza, az el-lenállóból összeesküvővé lett, majd ki-végzett horthysta tiszt pedig végképp ingoványos talajra tolja e „túlvilági nép-frontot".)

\ produkció típusa sok egyenrangú szerep, amely elsősorban fiatalságot, lelkesedést és fegyelmezettséget igényel

jól illik a kecskeméti színtársulat jelenlegi összetételéhez, mindamellett érződik, hogy Jancsó Miklós a készletből kénytelen gazdálkodni; ha filmen dolgozna, maga válogathatná össze a statisztériát, olyan tömegből, amelyen belül a kívánt típusok akár tucatszámra is fellelhetők. Itt meglehetős találomra, esetlegesen áll össze a kórus, típus alig van köztük, inkább csak önmagukat jelentő egyedek. \ szólószerep fogalma ezen a színpadon meglehetősen relatív, de épp mert szöveg és drámai funkció alig van, fontos lenne, hogy aki a kórusból elő-előlép, az személyiségében eleve hordozzon valami pluszjelentést - netán színész legyen. A huszonnégy játszó személy-ből azonban érett színész csak kettő van, s közülük Réti Erika ezúttal láthatóan feszélyezetten érzi magát a színpadon; Kiss Jenő viszont fölényesen, hibátlan stílusérzékkel állítja elő Gyurkó t. sokértelmű, fájdalmas Petrik Sándor-figurájának pamfletjét, egyszerre adva a marionettfigurát s annak gúnyos kommentár-ját. Színészi jelenléttel rajtuk kívül még ketten szolgálnak: Vándorfi László, aki Kovách szerepében furcsamód a játék legautonómabb, leginkább emberszabású alakja, s Kárpáti Denise, aki ugyan nem játszik semmit, de saját lényéből képes atmoszférát párolni. A hőst vagy inkább első számú balekot - alakító Kovács Gyula esetében némiképp zavarban vagyok: vajon azért választották-e a szerepre, mert színészi személyiségének halványsága, meghatározatlansága, csekély intellektuális súlya eleve predesztinálta a Gyurkó 1. megszabta paraméterek-ről leválasztott főszerep eljátszására? Amúgy a társulat szemmel látható élvezettel vetette alá magát _Jancsó Miklós szuggesztív személyiségének, és kivált az első részben megfelelő hatásfokon kivitelezi a dalos-táncos rítust.

Az egyik utolsó dal refrénjéhez „Szép asszonynak, jónak ..." , amelyet a kar mintegy bizalmasan intéz a közönséghez, főleg ízlésbeli okokból nem kívánok hozzászólni. Mindenesetre úgy érzem, szerényebb és egyszersmind relevánsabb lett volna legalább az egyik keresztnevet ,,Miklós"-sal pótolni. Még csak a tapintatlanság vádjától sem kell tartanom, elvégre a szövegben elhangzik, hogy aki 1956-ban harmincéves volt - ma tehát ötvenhét-ötvennyolc , az már a sír szélén áll.

Gyurkó László: Faustus doktor boldogságot pokoljárása (kecskeuréti Katona József Színház)

Dramaturg: Lakos Anna. *Díszlet-jelmez:* Banovich Tamás, Rátkai Erzsébet. *Zenei összeállítás:* Koltay Gergely. *Koregráfia:* Barta Judit, Móger Ildikó. *Mozgás:* Pintér Tamás. *Renderő:* Jancsó Miklós, Szigeti Károly, Márton István.

Szereptök: Ecsedi Erzsébet, Fekete Györgyi, Holl Zsuzsa, Kádár Kati, Kárpáti Denise, Oravecz Edit, Réti Erika, Rihár Eva, Szűcs Ágnes, Tóth Rita, Viehmann Nóra, Závori Andrea, Zsiba Ágnes, Albert Gábor, Beratin Gábor, Galkó Balázs, Gazsó György, Gulyás Zoltán, Horváth József, Kertész Attila, Kiss Jenő, Kovács Gyula, Mester László, Szakál Zoltán, Tardy Balázs, Vándorfi László.

GYÖRGY PÉTER

Fejezet a zsarnokságról

Dürrenmatt *János királya a* politika, az újkori történelem komédiája, s egyben a megvesztegethetetlen kívülálló makacs bizalmatlanságának tanúságtétele. Dürrenmatt újraértelmezi Shakespeare játékát: mondván, a történelem számtalan játszmájának elemzésekor - amint a sakktörténetben is - rábukkanhatunk olyan ismétlődő helyzetekre, variálódó megoldásokra, melyek minduntalan előtűnnek, s még ha alkalmanként más is a vért és a zászló színe, de mégis mindig ugyanarról van szó: az erőszakos halálról és a hatalomért kiontott vérről. E komédia jellegzetesen XX. századi, hiszen a történelmi tudat, a reflexió, az összehasonlítás szülöttje, annak a tudatnak a megfelelője tehát, mely saját rettenetes és „gonosz" történetét a történelem egészének általános jellemzőjeként ismeri fel, s azt csak mint ilyet viseli el.

Csak a világméretűvé növelt botrány állandóságának és folyamatosságának tudata teszi elviselhetővé a saját, *megélt* botrány jóvátehetetlen és feloldhatatlan élményét, a reformtörekvések kilátástalanságát, a radikális kritika eredménytelenségét, a hatalmasoknak adott tanács kijátszottságát.

E tudat - saját tapasztalatának megfelelően metsző rosszhiszeműséggel veszi észre a történelemben mindig megismétlődőt, az örökösen visszatérő embertelen komédiát, a vér és hatalom unott-örökös párosodását. A kívülálló megvesztegethetetlenségének záloga: a teljes bizalmatlansága *a kor* iránt, s a nagy igazságként működő válságok hazug valóságának bebizonyítása. Dürrenmatt világérzése, *a János királyban* rögzített keserűség talán Brechttől ered, s nem jogtalan talán visszautalnunk az *Utódaink-hoz* versének élményére sem. \z e vers-ben rögzített állapot az, melynek foglya-ként Dürrenmatt is megteremthette e mű-vét. „Csakugyan sötét korszakban élek! / A jámbor szó balga! / A sima homlok érzéketlenségre vall. A nevető az iszonyatos hírt még nem kapta meg. Micsoda korszak ez, ahol csaknem gonosztett a fákról beszélni mert annyi gazságról hallgatsz, míg ezt teszed!"

.. Ó kik a nyájasság / számára akartuk előkészíteni a talajt, / még mi nem lehettünk nyájasak." (Eörsi István fordítása.)

S valóban, mint azt *a János király* is mutatja, Dürrenmatt sem maradhatott nyájas, a kívülálló Svájc szülötte a történelemre meredve feladta a megbocsátás békéjét, s harcnak kezdte tekinteni a művészetet, épp a történelem ellené-ben. De talán Dürrenmatt sem sejtette, hogy mindaz a gúny, mely egyébként az életművét jellemzi, ezzel az ellenfél-lel szemben: újra és újra kevés. Nincs az a metsző rosszhiszeműség, amely elegendőnek bizonyulna a világállapot, a politikai korszak lényegének megragadására - s utóbb minden rezignáltnak tűnő vélekedésről kiderülhet, hogy élessége ellenére is álmos illúzió volt. Így hát *a János* királyban Dürrenmatt néző-pontja, de nem feltétlenül a rokonszenve, a kívülállóé, a Fattyúé, s így a történet végső soron a tanácsadók reményének és reménytelenségének, a beleszólás lehetőségének és lehetetlenségének a története. E keserűség szólal meg a Fatytyú szavaiban is: „A hatalom / Tanácsadójaként hatalmat csak azért kapok / mert rám szokott a hatalom."

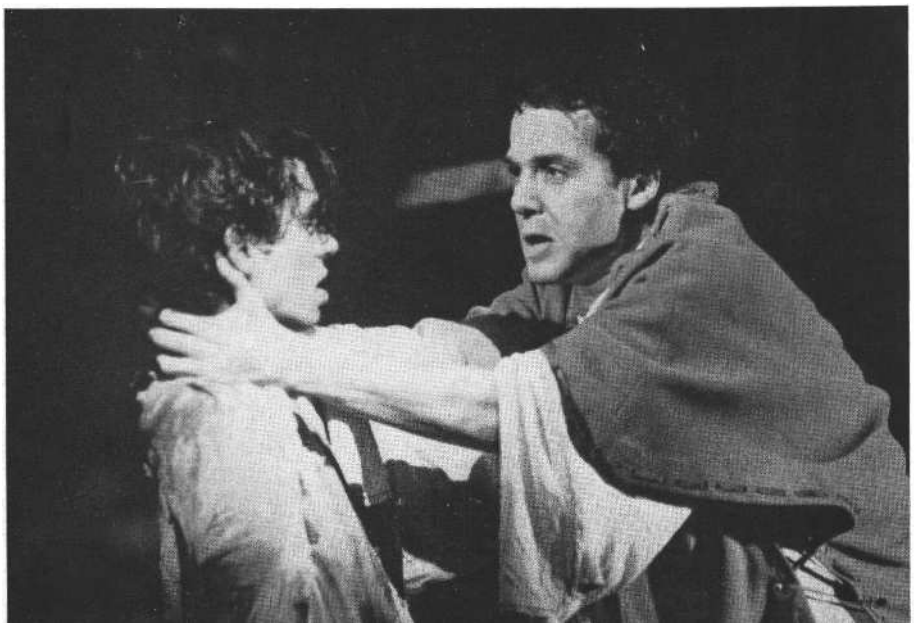
A beleszólás, a polgári ész, a ráció, a felvilágosítás riasztó reménytelensége és sivár eredménytelensége árad e műből, a felismerés, hogy miként lesz erősebb az ész cselénél a hatalom csele. Dürrenmatt drámai magja talán az a fájdalom, amellyel a Fattyú rádöbben, hogy a hatalmasok által játszott játék igazi iszonyata nem pusztán emberellenessé-gükben, nem csak az osztálykorlátaik döbbenetes és kikezdhetetlen realitásában, az árulásra mindig kész cinizmusukban áll, hanem abban, hogy nincs az a cinizmus és árulás, nincs az a gonoszság, amely a hatalommal szemben elég lenne a ráció uralmának érvény-re juttatásához. A világ átláthatónak tűnő aljassága ellenére is kiismerhetetlen és megváltoztathatatlan maradt.

A kívülálló beleszólhatott, de szerepe kétséges maradt, a felelős ember kétségeire nincsen feloldás. A Fattyú életé-nek mérlege kétséges: a haldokló király utolsó erejével ráront, de a feláldozott szerelmes Blanka is gyűlölettel fordul hozzá, a halottak, azok amúgy is elestek volna. Mindezt talán csak kicsit oldhatja Brecht idézett versének ismert passzusa. „Nem tehettem sokat. De nélkülem az uralmon lévők / biztosabban ülnének helyükön, / ezt remélem. Így telt el időm, / mely e Földön énnekem adatott." S talán ez lehet az *a remény*, ami bevilágíthatja a Fattyú sötétjét, a vég reménytelenségét: hiszen: „Alku, gyilkosságok, árulás árán / Nem ráció - egy Pembroke az eredmény ..."

Kerényi Imre munkái az elmúlt évek-ben nemegyszer bebizonyították, e rendező elkötelezett, politikai, társadalmi, nemzeti problémák iránt nyitott, politikus színházat követel. E sürgető szükség sokszor túl gyors tempót diktált, s ezért eredményei is nemegyszer kétségesek lettek, hiszen feszítő mondanivalójának ki-mondása minden egyébként méltányolt szempontnál fontosabbá vált. Így aztán volt, hogy Kerényi már-már nemtelen anyagokhoz folyamodott - mint például a *Titkos záradék* esetében -, s így munkája adott esetben nem lépett túl az indulatok kiélésén vagy inkább gerjesztésén. E rendezés, *a János király* viszont alapvetően eltér a fenti periódus negatív tendenciáitól. Kerényi ezúttal végre hamisítatlan drámai anyagból dolgozik, ez alkalommal nem pusztán a kanavász laza szövetét látjuk a darab helyén, s így aztán a színpadon sem csupán az ideológiai elszántság üressége van jelen. Ismert az a tény is, hogy ez az előadás nem a szokásos magyarországi körülmények között jött létre. Kerényi e rendezését 1983 októberében mutatták először be az Odry Színpadon, osztályának vizsgájaként. Az akkori szereplők közül itt, a Nemzeti új generációjaként, a főszereplők tűnnek fel: Hirtling István, Funtek Frigyes, Mácsai Pál. E tény rá-világíthat arra, hogy - többek között - minek is köszönhető *a János király* gaz-dag koncepciójú elképzelésének ritka precíz, részletekig menően megoldott megvalósítása. Am nem hiszem, hogy ugyanakkor méltányos lenne *ezen az* előadáson számon kérnünk *annak* a produkciónak a sikerét, s a két teljesítmény összehasonlításával végezni - ezzel az élménnyel.

Hiszen az ilyen átültetés valóban életveszélyes, az eredeti színpad szellemisége megváltoztathatatlanul eltűnik, az új szereplők, az új tér valósága akár azonnal alkalmazkodásnak is tűnhet, holott úgy is lehet, hogy mindössze: *más*, amit látunk. E másságnál és összehasonlítás-nál -- számomra - fontosabb az a kér-dés, hogy miként érvényesül a produkció a Várban. Sokkal fontosabb az, hogy a Várszínház, amely - enyhe túlzással - hosszú évek óta vergődik, s csak keresi saját lehetőségeit, most végre olyan előadást tudhat magáénak, amely immáron vitathatatlanul ebben a térben szüle-tett, erre a térre jellemző, s elválaszt-hatatlanná válhat ettől az épülettől. Fontos, hogy oly sok szervetlen, az épület lehetőségeitől, adottságaitól független tér, felületes díszlet után, *a János király* tere, az előadás képe, valóban az e tér által kínált kihívás eredménye-ként lesz érthető, s itt nem csak Csikós Attila munkájáról, hanem épp az egész előadás milyenségéről van szó. Kerényi e munkája is, mint eddigi rendezéseinek *nagy* része, valóban igyekszik a lehetséges hatás- és látványelemek mindegyiké-nek kiaknázására, s képes is a fény- és térviszonyok önálló költészetének érzé-

Dürrenmatt: János király (Várszínház). Funtek Frigyes (Fattyú) és Hirtling István (János király)



keltetésére, a meghökkentés és lenyűgözés kettősségére. Jelen munkájában a látványelemek mellett elsőrangú szerepet játszik a didaktikus, ironikus, gúnyos zene: Kemény Gábor és Kocsák Tibor invenciózus, alkalmazkodóképes és hajlékony munkája.

Az előadás némajátékkal indul: a színpadszéli lépcsőktől tagolt üres, szürke hajópadlóval borított térben két né-ma szolga tűnik fel, kik a fent kibomló angol lobogó alatt állnak neki felmosni az amúgy is tisztán, tompán csillogó felületet. Munkájuk minőségét a némán besettenkedő Pembroke ellenőrzi, fehér zsebkendőjével érintvén a földet, azzal vizsgálván, hogy milyen igényes munkát is végeztek alárendeltjei. A jelenet ironikus és talányos: végre is mit mostak e fiúk ilyen heves buzgalommal (és ugyanakkor rituális nyugalommal), melyhez még miniszteri segédlet is szükséges. Az előadás egésze a válasz e kérdésre: a vért, ugyanazt az emberi vért, amit az-tán majd egy hatalmi váltással később - ugyanezek a fiúk felsikálhatnak, csak kicsit más ruhát öltvén. A némajáték az előadás kerete, hisz a végén Pembroke ismét feltűnik: ellenőrzendő a művelet helyességét, s ő csak *akkor* válik majd

egy pillanatra élővé, megfogható személlyé, amikor kezének ingerült mozdulatával szétrázza lenyalt haját, fejét hátraveti, s ránevet a nézőre. S ez a cinkos gonoszság a búcsú pillanata.

A keretjáték hideg neonfényben történik, s ez is igen figyelemreméltó ötlet. A sötétben elmerülő néző ugyanis nem oldódhat fel *azonnal a* színházi valóság sárga fényekkel, meleg reflektoraival megvilágított puha konvenciójában. Sötétség és színházi világosság e határán felvillannak a neonok, s egyszerre támad túlzott fény és ostoba félhomály. A kék fényben ugyanis kissé túl jól látni mindent, már-már kínosan érzékelhetővé lesz, hogy mindez csak szín-ház, s ettől, a hangsúlyozott műviségtől lesz a jelenet a hétköznapi realitásában víziószerűvé, megfoghatatlan minőségűvé. S ezt a határátlépést éljük át a végén, a történelem e gyalázatos története után, még a taps megbékélést jelentő oldódása előtt: felvillan ugyane fény, Kerényi igyekszik kibillenteni nézőjét a már jóvátehetetlenül passzívvá tévő befogadói pozícióból, s igyekszik rábírni a konformitás feladására. A két némajáték között pedig végbemegy a fehér zsebkendő hótisztaságú „ígéreté-nek" bemocskolása, vérrel való átitatá-

Bagó Bertalan f. h. és Funtek **Frigyes a János királyban**

sa. A fehér kendő végigkíséri az elő-adást, a legkülönbözőbb helyzetekben villanván fel. E kendő tűnik fel a szerelmes Blanka zálogaként a Fattyú nyakán, hogy ő aztán az érzelme ellenére kergesse a lányt a francia dauphin, a hájas félbuzi karjaiba - birodalmi érdekből. De e kendő tér vissza az ő kapcsolatuk fordulópontján is: a Fattyú akkor veszi le, mikor Blanka bosszúért lihegve megkorbácsoltatni készül a neki végre kiszolgáltatottat. Fehér kendő borítja el a lefejezett urak fejeit is, melyeket János oly békés derűvel szemlél. A kendőket Pembroke ugyanazzal a né-ma alázattal nyújtja át, amellyel utóbb urát megmérgezi, de rá már nem kerül kendő, halála után már semmilyen hatalmi érdeket nem szolgálhat.

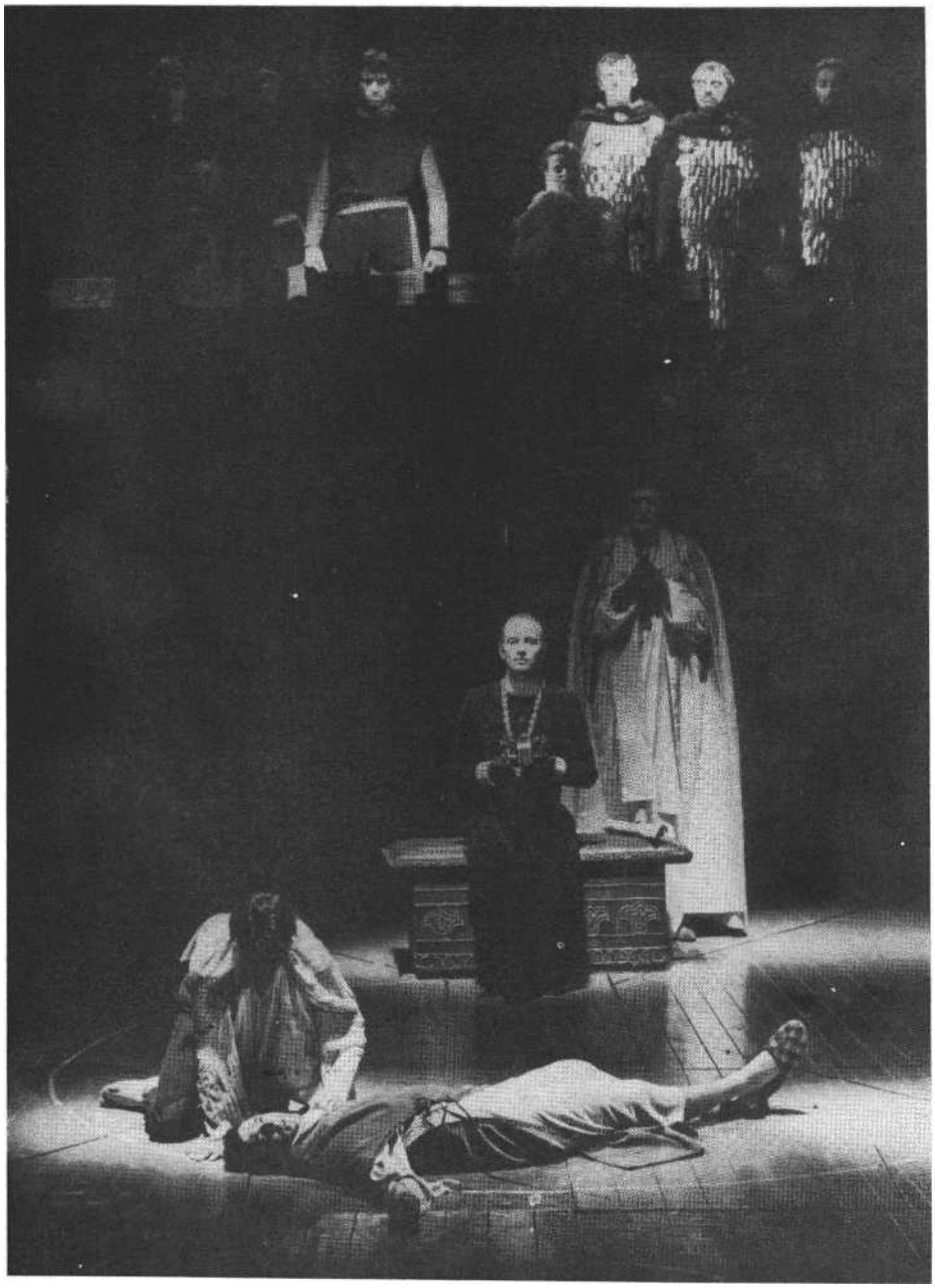
S mindez már rá is mutat az előadás alaphangjára: a hangsúlyozott távolságtartásra. Kerényi arra figyel, hogy újra és újra felmutassa a *masinériát,* az állandóan ismétlődő hatalmi váltások iszonyú bornírtságát és mégis lebírhatatlanságát. Kerényi pontosan látja: minél ostobábbnak, kiüresedettebbnek, erejétvesztettebbnek mutatja be a hatalmat - a francia udvart s az egyházat - s minél több méltósággal és emberi érzéssel látjuk feltűnni Jánost és a Fattyút, annál riasztóbb és gyötrelmesebb lesz a vég. Még egy *ilyen* hülye és végét járó világot *sem* bír le az ész, még ehhez is kevés a józan belátás.

Épp ezért a bevonuló udvar szertartásosságában, kimódolt koreográfiájában egyetlen természetes lény tűnik fel: János király. Az élettelenek és némák között ő az egyetlen reális személy, szenvedő és szenvedélyes, rossztól üzött és a jóra talán hajtható, megfogható ember.

Játékos, akit elbűvöl a hatalom lehetősége: a történelemalakítás igézete, ígérete. Örömmel veszi feladatait: az uralkodást, a gyilkosságot, az ítélkezést, az igazságosztást. Szenvedélyes és gondolkozni is képes lény. A legtermészetesebb ember la természetét vesztett udvarban.

S itt hadd vágjunk bele az előadáselemzés és színészi munka méltatásának egyébként egymás után következő rendjébe. A *János király* előadásának ugyan-is egyik kulcspontja az, hogy a szenvedély és kedély e szerepét mennyire járja át mélyen a színészi kedély és intenzív jelenlét. S Hirtling István János királya azért jelentős tett, mert ugyanaz a talányos gátlástalanság, felszabadultság jellemzi őt, a színészt mint királyt. Mint művész éppoly örömmel megy bele az újabb és újabb szituációkba, mint az általa játszott király - az uralmi válságokba. Hirtling élvezi a játékot, s ez érzékelhetően meghatározza az egész előadást. Nemcsak a tiszta arcél gyermekiességé-ről, naivitásáról van szó, Hirtling képes gyanútlanság és ravaszság, értelem és kilátástalanság, erő és lazaság együttes eljátszására, s képes arra, hogy egész es-te ne csökkenjen teljesítménye.

A rivális, a lenézett és tisztelt társat az értelmetlenség világának másik „eszes emberét", Richárdot, a Fattyút Funtek Frigyes alakítja, s már az első feltűnésekor világoson érzékelhető Jánossal való egymásnakvalóságuk, egymásra ismerésük. A Fattyú szerepében e fiatal színész a szó szoros értelmében berobban a színpadra, s a két alak rokonsága érzékelhetővé lesz az azonos testi kondíció, az életkor, a némiképp hasonló fizikai adottságok révén is. Azaz, ők



Jelenet a János király várszínházi előadásából (Iklády László felvételei)

ketten már az első látvány első mozdulatán összetartoznak. S elválásuk, többiektől való élénk különbözőségük rendjén is van: Kerényi értelmezése szerint ennek az értelmetlen, iszonyú mechanikájú történetnek *emberi tartalma* kettejük egymásra utalt és a világgal szemben kiszolgáltatott viszonyában áll. Mindaz, ami érzés még fellelhető e történetben, az kettőjükhöz fűződik.

S a fiatalok, a „század gyermekei" találnak egymásra a degenerált világ masinériái között. János és a Fattyú még előtte vannak annak, amit a többiek már tudnak, őrájuk még csak ezután vár a személyiséget felőrlő világtapasztalat, amely a hatalom birtokosává tehette Fülöpöt, Pandulphót. A tapasztalatok különbözőségének centrumba hozatalával oldja meg Kerényi az eltérő színészi tradíciók, életkorok kérdését is. Az értelmezés hibátlan, de kérdés, hogy a koncepció világossága ellenére a színészek mennyiben képesek az együttműködésre, az eltérő játékmódok tradíciójának egységessé tételére, illetve az eltérések beillesztésére a játék egészébe. Kerényi igen okosan a tényleges életkori és helyzetmeghatározó ismertség-ismeretlenségi tényezők sorozatát az előadás, a darabértelmezés részévé tette. A játékmódok eklektikája így tehát egyes esetekben valóban nemhogy nem feltűnő, hanem a szereplők világa közötti különbségek felmutatását szolgálja. A játékmódeltérések így válhatnak feszültségforrássá: mint például Fülöp Zsigmond vagy épp Nagy Zoltán játékmódjának esetében.

Hiszen a „nagyok" a világpolitika áthatolhatatlan cinizmusának mesterei, akiken a józan emberi értelem, a belátó megfontolás már nem foghat. A Fattyú egy percre békére tanítaná őket, de hiába, Fülöp király számára az uralkodás és a gyilkolás lehetősége összefügg: ha ellenfél nem akad, úgy az ártatlant öleti le. Ez a darab első, immáron valóban teljesen újkori tapasztalaton alapuló pontja, s ez egyben a Fattyú és János szövetségessé válásának tragikomikus útja. *Valakit* csak úgy le kell gyilkolni, s ha az urak egymást már ellenfélnek nem tekinthetik, s így népeikkel már nem gyilkoltathatják egymást tovább, akkor hát a végig semleges Angers lakóit ölik meg. Funtek Fattyúja itt kapja meg az első igazi leckét: itt veszi tudomásul, hogy mily csekély a ráció ereje. Funtek kellő eréllyel játssza el az átalakulást, a felnőtté válása e tragikomikus percét, s így feltétlenül méltatnunk kell az ő alakítását is. Ha Hirtling István természetessége volt magávalragadó, akkor Funtek Frigyes energikusságával, intenzív figyelmével, hiteles feszültségéve] győzött meg. A legnagyobb drámát ő játssza el s éli át szinte egyedül. Mind-az, ami a többiek számára lényegtelen vagy épp nevetséges, az számára léte és feladata értelme. Így lesz monológhőssé, ki a rivaldánál tehet csak vallomást, vagy mindössze egy halott felett lehet őszinte, s Funtek jól állja ezt a próbát is, a magányos színészi helyzet lecké jét.

S mindaz, ami a Fattyú nagy kérdése, az egyben Dürrenmatt nagy víziójának alapja is. Hiszen Angers lakóinak leölése már nem függ össze a háború valódi vagy vélt okaival sem, a polgárok már csak ártatlanok. Fülöp Zsigmondra vár a feladat, hogy hitelesen játssza el a passzióból gyilkoló, szenvedélymentesen is gonosz királyt, neki kell felmutatnia az önmagáért való gyilkosságokat elkövető széthullott emberi alak rajzát.

Zsarolások és ellentámadások, viszontzsarolások, a „politikai komédia" ellenállhatatlan erővel viszik tovább a szereplőket, egy gyilkosság nem old meg semmit, mindössze egy másik elősegítésének eszközeként értelmes tett (Eleonóra halála), egy élet mindössze egy másik záloga (Arthur), és önértéke nulla. Immáron senki sem cselekszik szabad emberként, lassan mindenki fölhág a végjáték egyre ritkuló levegőjű terére, s öl, amíg teheti. Szorul a hurok a Fattyú, a kívülálló körül is, egyre kevesebb tere marad a rációnak, s minden logikusnak tűnő, értelmes lépés mind-össze egy újabb aljasság és gaztett for-

rásává lesz. A világ így teszi önnön részévé a Fattyút, s Pembroke valóban komolyan gondolja: az új uralomnak is szüksége lehet effajta okos tanácsadókra. Hiszen igazán nem változtathat meg semmit.

A játékszabály lényege mindössze annyi, hogy a konvenciót felrúgóra vár a szükségképpeni halál, még ha király is volt az, aki elkövette, A hatalom önnön ellenfelétől addig lehet nyugalomban (azaz addig háborúzhat vele), amíg a játékszabályt fel nem rúgják, hiszen ha - a ráció szerint -- a másikról kiderül, hogy nem ellenfele, akkor saját léte, ingatag uralma sem indokolható. Azaz a hatalmak számára Pembroke mindenkinél fontosabb: a népet, ugye, mégsem engedhetjük játszani. Az udvari minisztert Mácsai Pál alakitja: s minden mozdulata, visszafojtott udvariassága, fenyegető né-masága mögött ott érezzük a valóban elkövetkező árulás lehetőségét, hiszen ő nem János királyt, hanem a királyságot szolgálja. Saját léte addig biztosított, míg az intézményrendszeré.

Ő maga húzza ki a színről János hulláját, s neki már nem jut fehér zsebkendő: számára nem érdekes, ami holt. A darab végének kulcskérdése valóban a Fattyú kétségbeesett monológja, s ez az egyetlen pont, ahol vitatkoznék Kerényi koncepciójával, ahol úgy érzem: saját addigi világképével is összeütközésbe kerül. Hiszen ha a monológ első fele valóban a rémület és iszonyat által áthatott, akkor a másodikat már az irónia és a gúny, a kétségbeesett öngúny uralja. A nép közé visszavegyülő s önnön nemzőkepességét ismét népe szolgálatába állító Fattyú ezt a szöveget már nem mondhatja tragikus ígéretként vagy még inkább utópikus fenyegetés-ként. A világot átalakítani képtelen lévén, immáron csak az ellenkező nemet hódít-hatja meg, de ez már nem lesz sem hősi, sem harc, ez a komédia a komédiában. A fej helyet t -- Thomas Mann kifejezésével élve ekkor már csak jellem-fejét használhatja, de ez már több mint ironikus, több mint groteszk: ez már „mindössze" komikus lehet.

Azért is érdemel említést az utolsó jelenet ironikusságának vagy áltragikumának a kérdése, mert egyébként az előadás mindvégig megtartja a „kellő távolságot", s nem hagy kétséget afelől, hogy minden vér ellenére a látvány komikus. Hiszen a változások összessége mint azt a Fattyú is kénytelen belátni egy Pembroke-ot hozott a világnak, mást semmit.

Kellő gúny és irónia árad az állandó zászlólobogtatásból, az egyes udvarokat jellemző dalokból. (A franciák a Sur le pont d'Avignont fújják, s az angolok végzete az Ég a város, ég a ház is kánonjára következik be.) Am minden rendezői törekvés ellenére egyes utalások mégsem szerencsések. Hiszen ha elfogadható, hogy Blanka elkurvulván a tehetetlen dühtől -- dizőzként lép elénk, akkor sem helyeselhetjük a Dózsa László által alakított Lajos herceg megoldásának mikéntjét. A csata utáni közös zabáláson fontos szerephez jutna e színész: elmélyülten és rezzenéstelenül kellene végigzabálnia a fejleményeket, hogy aztán felriadjon: ismét háború van - s ez remek. Az igazság az, hogy Dózsa szétzilálja a jelenetet, humorizál, összevissza csapkod, ahelyett, hogy csak azzal a tállal lenne elfoglalva, amelybe aztán majd a következő jelenet során be-lecsapja levágott fejét az őt módfelett gyűlölő Fattyú. Mindez elég fontos mozzanata a darabnak, ő lenne a Fattyú mitologikus ellenpontja, s a Dózsa által játszott operettalakításról nem értjük, miért vált ki oly heves érzelmeket. Sajnálatos, hogy mindez újra és újra megengedhető, s hogy e szinész mind-untalan belecsúszhasson azokba a laza viselkedési formákba, mellyel egész jelenetek erejét veheti el.

Hiszen egyébként úgy vélem az előadás másik igen fontos hozadéka abban állt, hogy a társulat több tagjának sikerült a kooperáció, sikerült megérteniük saját helyzetüket és játékmódjukat c konrepcióban.

Így vált nagyszerű alakítássá Nagy Zoltán Pandulphója is, s az egyházi fér-fiú alakja igy lett valóban rémületessé, víziószerűvé. A riadt király, a félénk tanácsadó és a becsinált főpap hármasa: a koronát felajánló és azt hűbéri jutalomként visszanyerő uralkodó, az aggódó Fatrvú és az Angliát gyűlölő Jánostól először megriadó, később diadalmasan cinikus Pandulpho együttese talán az előadás legemlékezetesebb jelenetét hozza. Abszurdum és naturalitás, komikum és szorongás mondatonként váltják egy-mást, s a gatyájában istenéhez imádkozó őrült, fázó főpap nem pusztán a reális térben magasodik a szereplők fölé, de mintegy az egész előadás jelképe is maradhat e mozdulat. Nagy Zoltán tökéletesen érti e Shakespeare és Brecht közötti stílust, ritmusérzéke tévedhetet len, s így humora is gyors, csattanó. De érti a játékot Fülöp Zsigmond s a dauphint alakító Kerekes József (főiskolai hallgató) is. Sok múlik azon, hogy az őáltaluk megformált király és dauphin ne legyen túl vásári, s minthogy amúgy is festett karaktereket alakítanak semmiképp se lépjék túl a szerep határait. Az állandó komédiázás fegyelmezettséggel párosul, s csak csodálhatjuk, hogy miként teremt Kerekes József élő embert a hájas félbuzi üres karakteréből. Kubik Anna és Vass Éva is meglelik helyüket az együttesben, s az utóbbi fő-ként a halála előtti monológban lel önmagára, s teszi alakítását emlékezetessé. Sajnos nem áll mindez Esztergályos Cecíliára, aki új tagja a színháznak, s ismerve elmúlt éveit, igen érthető, hogy miért áll át nehezen a komplexebb alakformálásira, a finomabb megoldások-ra. Tévesnek tűnik az az elképzelése, hogy a szinte szakadatlan kiabálás azonos a feszültségkereséssel. Holott Esztergályos ördögien jó színésznő egyéb-ként. Már szó volt Mácsai Pálról, s meg kell még említenünk Götz Anna, Szakács Eszter, Baranyi László, Czibulás Péter nevét is, akik kellő tájékozódóképességgel igazodnak el ezen a cseppet sem egyszerű terepen.

Gyerekek' színpadi jelenléte, ágy hiszem, mindig életveszélyes, s itt igencsak többről van szó, mint a kis Arthur egyszerű ottlétéről. Vajda Péter játszotta (?) az általam látott előadáson a kis trónkövetelőt, és a rendezői pedagógia érdemének tűnik, hogy jelenléte nem volt idegesítő, aggódást kiváltó.

A zenéről és díszletről már szó esett, a jelmezeket Borsi Zsuzsa tervezte, s azok erényéül szolgált, hogy nem nehezedtek rá a szereplőkre, hagyták élni a színészeket, hiszen a túldíszítettség és a stilizálás közötti utat meglelni sem könnyű feladat.

Fredrich Dürrenmatt: János király
(Várszínház)

Fordította: Görgey Gábor. *Dramaturg:* Márai Enikő. *Díszlet:* Csikós Attila. *Jelmez:* Borsi Zsuzsa *m. v. Zene:* Kemény Gábor, Kocsák Tibor. *Rendező:* Kerényi Imre.

Szereplők: Hirtling István, Vass Éva, Götz Anna f. h., Kubik Anna, EsztergáIyos Cecilia, Vajda Péter, Garai Viktória, Funtek Frigyes, Szakács Eszter, Csák György, Fülöp Zsigmond, Kerekes József f. h., Dózsa László, Nagy Zoltán, Mácsai Pál, Baranyi László, Czibulás Péter, Ferenczy Csongor, Bősze György, Bagó Bertalan f. h., Győri Péter f. h., Kaszás Géza f. h., Nagy Arpád.

NÁNAY ISTVÁN

Cseresznyéskert

Csehov-bemutató Kaposvárott

Komédia vagy tragédia? - ez az eldönthetetlennek látszó kérdés 1903, a moszkvai művész színházbeli bemutató óta újra és újra megfogalmazódik a *Cseresznyéskert*-premierek alkalmából.

De vannak alkotók, akik nem azt kérdezik, hogy Csehov műve komédia-e *vagy* tragédia, hanem tudják, hogy komédia *és* tragédia. A hetvenes évek néhány kiemelkedő előadása - mindenekelőtt Brooké, Efroszé, Strehleré más-más módon, el-térő hangsúlyokkal, de egyként a komédia és a tragédia szétbogozhatatlan szintézisét képviseli. Ezeknek az előadások nak a rendezői a maguk művészi egyénisége és látásmódja szerint különbözőképpen, de a lényeget tekintve hasonlóan szakítottak a *Cseresznyéskert* szélsőséges megközelítésmódjaival, s előadásuk revelatív hatása, formai újdonsága egyedül és kizárólag a mű értő és érzékeny elemzésén, az írói akaratnak, a darab struktúrájának felfejtéséből adódott. Ezeknek a szintetizáló előadásoknak a sorába sorolható Ascher Tamás kaposvári előadása is.

Komédiából színmű

Balassa Péter a legutóbbi magyarországi Csehov-előadásszéria kapcsán a pécsi Cseresznyéskertről írt elemzésében lényeglátón és nagyon pontosan fogalmazta meg a darab komikumának tartalmi es szerkezeti összetevőit, a mű értelmezésének alapkérdéseit (SZÍNHÁZ, 1983/1), s ezzel mintegy szellemi-elméleti (vita) alapot adott a dráma minden újabb szín-re állítójának. Kimutatható, hogy Ascher Cseresznyéskert-értelmezése sok szempontból hasonló Balassáéhoz, mint ahogy az is tény, hogy művészi egyéniségébe szervesen beépült az idézett rendezők műmegközelítésének számos szempontja, eredménye. A kaposvári előadás természetesen nem különféle hatásokról árulkodik, hanem Ascher szintézisteremtő készségéről, önálló, szuverén alkotói látásmódjáról tanúskodik.

Még mielőtt az előadásról, annak értelmezéséről szólnék, két olyan lényeges dologra kell utalnom, amelyek a rendezői alapállást világítják meg. Ascher újrafordíttatta a darabot, és megváltoztatta az író műfajmeghatározását. Nyilvánvaló, hogy a rendezőt nem az zavarta Tóth Arpád gyönyörű, költői fordításában, hogy néhol filológiailag kevésbé pontos, hanem éppen a költőisége, amely eleve kísértés az elégikus megszólaltatásra. Am nem fogadta el Elbert János-nak a már említett pécsi előadáshoz készített magyarítását sem, amelyben - talán épp a költőiség ellenében - a gyakori, erőltetetten mai szófordulat, kifejezés-mód, nyelvi szerkezet sokszor ellentétbe kerül a figurák lényegével, szituációival. Spiró György fordítása megőrzi a Csehov-szöveg poézisét, de a textust a mai beszélt irodalmi nyelvhez közelíti, és a legtöbbször sikerül összhangba hoznia a színpadi szöveget a szituációk értelmezésével.

Az előadás műfaji, meghatározása a csehovi *komédia* helyett *színmű lett*. Ebben a változtatásban a Csehov-filológia újabb eredményei éppen úgy közrejátszhattak (a komédia szó tartalma mást jelentett Csehovnak, mint akár kora átlagos színházi embereinek, akár a mai nézőnek-színésznek; ez a műfaji meghatározás főleg a sztanyiszlavszkiji megközelítés elleni tiltakozás miatt került a darab élére stb.), mint annak felismerése, hogy a jelen szóhasználatban a komédia szó túlzottan leszűkítő értelmű, a Csehov-mű lényegét - paradox módon - sokkal inkább kifejezi a szinte parttalanul tág tartalmú színmű-meghatározás.

Térélmény és látványvilág

A Cseresznyéskert minden rendezőjének olyan alapkérdéseket kell tisztáznia, amelyek a színrevitel módját éppen úgy meghatározzák mint az előadás, lényegét és kicsengését, azaz: mit jélent a cseresznyéskert, a birtok, a gyerekszoba, milyen a viszonyuk a szereplőknek a kerthez, s milyen egymáshoz, mit, milyen eszméket, ideológiát, törekvéseket képviselnek a szereplők külön-külön és csoportosan, milyen nemzedéki viszony van a szereplők között és így tovább.

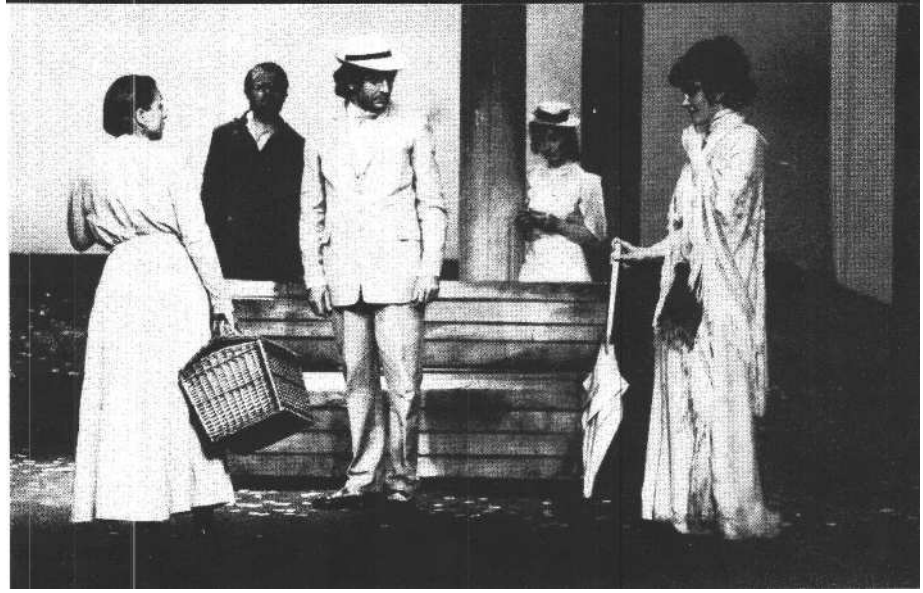
A darab elemzői közül többen rámutattak arra, hogy a mű főszereplője az a kert, amely egyszerre konkrét valóság és jelkép. Az előadások nagy része azonban vagy az egyik, vagy a másik jellegzetességet emeli ki, s ezáltal leegyszerűsíti a kert szerepét. Vagy megjelenik a színpadon vagy a színpad hátterében a maga díszletvalóságában a cseresznyés, vagy csupán beszélnek a kertről. Am jelképpé, önmagánál többé válni csak olyan dolog válhat, amelynek konkrét valóságalapja van. A kertnek valóságosan is léteznie kell ahhoz, hogy metaforikus jelentése lehessen. Az író azonban egyetlen szerzői utasításban sem írja elő azt, hogy a kertet valóságosan meg kell jeleníteni, de azt igen, hogy érzékeltetni kell jelenvalóságát. Nem véletlen, hogy minden jelentős rendező küszködik ennek az ellentmondásnak a feloldásával, s Strehlernek még az a gondolat is megfordult a fejében, hogy talán a tavaszi természet szagát kellene a színpadra varázsolni a kert megsejtetéséhez.

Ez a valóságosság-jelképesség össze függés persze túlmutat a kert értelmezésén, és az egész darab megjelenítésének ez az egyik kulcsproblémája. Hiszep Csehov darabjaiban a szereplők, cselekedeteik és nem cselekvésük, tárgyaik és vágyaik egyszerre valóságosak és valamit jelképezők, tehát minden pillanatban a dolgok és jelenségek e kettősségét egyszerre kell érzékeltetni ahhoz, hogy a Csehov-darabok polifonikussága kiteljesedjék.

A kert azonban csupán része a birtoknak, a cseresznyéssel egyenrangú szerepe van a háznak s benne a gyerek-szobának. A darab értelmezését alapvető-en meghatározza az, hogy milyennek ábrázolják a Gajev-házat, hogy az egy régi fényében tündöklő vagy egy lepusztulóban lévő nemesi kúria, illetve hogy az első és a negyedik felvonás színhelyéül szolgáló gyerekszoba mennyire gyerekszoba, hogy *az* csak *az* emlékezet szerint az, vagy tárgyi valóságában is. Más lesz a szereplők viszonya a birtokhoz, ha csak nosztalgiából ragaszkodnak hozzá, s mása ha ténylegesen. Megváltozik az emlékidézések tartalma, őszintesége, végső soron a szereplők helyzete, ha a múltat idéző értékek elvesztésének fájdalmát az új értékeket hordozó jövőkép felsejlése oldja fel - azaz a múltba révedező és a jövőről álmodozó szereplőkről van szó -, vagy ha a sivár jelenről szól a játék, amelyben az emberek önmagukkal szemben sem őszinték, illúziókba kapaszkodók, talajtalanok és tehetetlenek.

A modern szcenika, az előadások két részre tagolása - az eredeti négy felvonás helyett - többnyire azt eredményezi, hogy egyetlen többé-kevésbé variálható térben játszódnak az előadások, ami a darabok lényegét befolyásoló kompromisszumokra kényszeríti a rendezőket. Csehov dramaturgiailag is nagyon következetesen határozta meg az egyes jelenetek színhelyét; azt, hogy melyik felvonás játszódik szabadban, s melyik zárt

térben. A helyszíneket összemosó, jellegtelen színpadkonstrukciók azonban ezt a tagolást megszüntetik, s a legtöbbször az sem derül ki, hogy a szobabelsők szűk vagy tágas volta is dramaturgiai funkcióval bír. A *Cseresznyéskert* esetében a mező és a ház, a házon belül a berendezett és kiürített gyerekszoba meg a fogadó-szoba elkülönítése ugyanúgy lényeges és értelmező funkciójú, mint ahogy ezeknek a helyszíneknek a kialakítása, jellemzése is az.



Csehov: Cseresznyéskert (kaposvári Csiky Gergely Színház). Csákányi Eszter (Varja), Máté Gábor (Trofimov), Lukáts Andor (Lopahin), Nagy Mari (Anya) és Igó Éva (Ranyevszkaja)

A cseresznyéskert milyenségével, illetve a ház tereinek kiképzésével szorosan összefügg az előadás „fehérsége". *A Cseresznyéskert* előadáshagyományaihoz hozzátartozik a fehér szín, amely vagy fokozatosan sötétül el, *vagy* kontrasztként keveredik hozzá a sötét árnya-lat, a fekete szín. Az, hogy egy előadás alapszíntónusa milyen, az nem önkényes elhatározás kérdése, mint ahogy egy *Gser*esznyéskert-előadás minőségére nem garancia az, hogy a díszletek, jelmezek uralkodó színe, más színrevitelekhez hasonlóan, fehér, Csehov hangsúlyosan csak egyszer beszél a fehér színről, amikor az első felvonásban a cseresznyefák virágzó szépségéről szól. Am a fehér színhez tapadó asszociációk, a kert fogalmának kiterjesztése - „Egész Oroszország a mi kertünk!" -, valamint az, hogy a cselekmény a könnyed, világos színű ruhák viselésére alkalmas hónapokban játszódik, okozhatták azt, hogy nagyon sok előadás alapszíne a fehér lett. Strehler fogalmazta meg a legpontosabban azt, hogy miért választotta előadásához ezt a színt, amikor kifejti, hogy valami évszakoktól független fehérség jellemzi a da-rabot, amelyet a fehéren virágzó cseresznyéskert látványa és az őszi hóesés lehetősége foglal keretbe. Míg például Efrosz is teljesen fehér látványvilágú előadást rendezett, Brooké a színház csupasz színpadának koszos falai mint természetes díszlet között játszódott.

A kaposvári előadás négyfelvonásos, és Szlávik István díszlete különös módon oldja meg a térbeli problémákat. Nyomasztó, zegzugos, alacsony, piszkosszürke falakkal és vastag mennyezettel határolt szobában kezdődik a játék. A színpad elején, baloldalt egy beugró van, itt áll a fontos szerepet játszó százéves szekrény, innen nyílik a darab elején még bezárt ablak a kertre. A szoba közepén ülőgarnitúra, jobboldalt elöl egy kis iskolapad áll. Ez a tér egyszerre zárt és nyitott, benne foglaltatik a szűken vett gyerekszoba, de hátrafelé áttekinthetetlen benyílókkal úgy tágul ki, hogy kiala kul egy átjáróhelyiség is. Ez nem meghitt, nyugalmas, gyereknevelésre szolgáló zuga a háznak, csak átmeneti tartózkodásra alkalmas a tér, mint ahogy a szereplők is csak ideiglenesen vannak a birtokon. Itt nem érezheti magát otthonosan az ember, nem lehet elernyedni, olyan kusza a helyiség alaprajza, amilyen kuszák a szereplők közötti kapcsolatok.

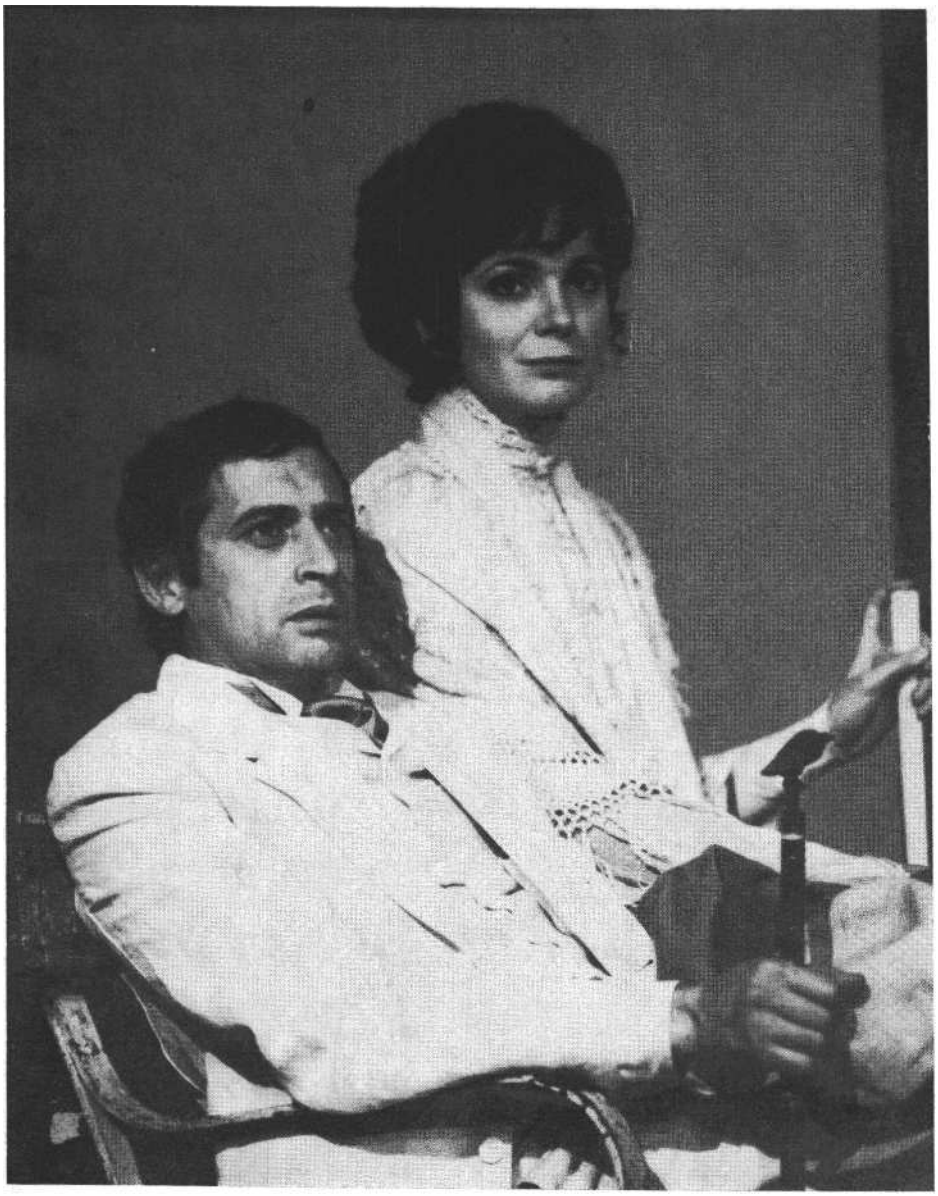
Ebbe a nyomasztó térbe vág bele éle-sen az előadás egyetlen vakító fehérsége: amikor kinyitják az ablakot, oldalról nagyon erős, hangsúlyozottan fehér fény világít be a színpadra, a szereplőkre, akik megdermednek a cseresznyéskert jelenlétét, a tavaszt, az életet jelképező világosságban. Szinte bántó ez a fény, s csak hosszú szünet után tudnak megszólalni a szereplők: „Az egész kert csupa fehérség." A kertet soha, egyetlen pillanat-ra sem látjuk, ám a kert jelenvalósága és jelképessége abban a színpadi gesztusban, amit a fehér fény hordoz, maradéktalanul megszületik.

A színpadi térkonstrukció váza a további felvonásokban is megmarad, ám maga a díszlet variálódik. A második felvonásban eltűnik a falak egy része, ettől áttetszővé, levegőssé válik a tér, amely azonban így is bezárt marad. Néhány oszlop kerül a színpad közepére, eléjük pedig egy kerti pad. A színpad hátrafelé félkörívben emelkedik. Mintha egy kerti pavilonban játszódna a jelenet! Ez az a felvonás, amelyben a nyár egy pillanatnyi boldogságot ígér, a szereplők álmait közvetlenül semmi sem fenyegeti, az árverésig még van idő, tervezgetnek, kapcsolatok csírái alakulgatnak, de a Csavargó megjelenésével minden illúzió szertefoszlik. A térkiképzés, a hátulról, oldalról adott szórt fények bágyadtsága, a színpad nyomottsága érzékletesen fejezi ki a felvonás alaphelyzetét.

A harmadik felvonás, a fogadószoba díszlete nagyobb, de ha lehet, még zártabb, minta gyerekszobaié. A tér belső osztásai itt is zugokat képeznek, a benyílók mögött sötétség van, s ez a hely is áttekinthetetlennek tűnik. A negyedik felvonásban nagyjából visszaáll az első felvonás díszlete, de a jobb oldali fal előbbre kerül, így hangsúlyosabbá válik a szabadba vezető ajtó. A színpad csak-nem üres, útitáskák sorakoznak a szín-pad jobb oldalán, elöl, s az öreg szekrény helyén nagy kupac rongy látható.

Aschernél a terek konkrét helyszínek, ugyanakkor a szobák egymásba csúsznak. Nincs éles határ a gyerekszoba és a nappali, a fogadó és az ebédlő, a hall és a gyerekszoba között. Bár a szerzői utasítás szerint azonos a helyszín a darab elején és a végén, kezdetben a szereplők a színpad bal oldalán jönnek be a házba, a befejezéskor pedig a jobb oldalon távoznak. A tér ugyanaz, és mégis más. A kaposvári előadás díszletében nincs fehérség. Kopott falak, szegényes bútorzat, alacsony mennyezet, gyér fények teremtik meg a történet vizuális közegét, a szereplők bezártságot, kilátástalanságot sugalló helyzetét.

Ebben a sivár térben mozognak Szakács Györgyi kitűnő ruháiban a szereplők. A jelmezek rendszere sem követi a csehovi atmoszféraszínház különböző hagyományait. Nincs egységes alapszín - például fehér (s ennek megfelelően az alapszínek komorabbá válása) -, nincs fekete-fehér kontraszt. A ruhák elsősorban a figurák jellemét, helyzetét tükrözik. Gajevet természetes elegancia jellemzi, vele szemben Lopahin szintén jó öltönyöket hord, de nem áll jól rajta a ruha. Ljubov toalettje különös, ebbe a világba nem illő eleganciájú. Trofimov kinőtt, kihízott kék öltönyt és magas szárú cipőt visel, Firszen roggyant nadrágszárú fekete frakk és fején szalmaka-



Jordán Tamás (Gajev) és Igó Éva (Ranyevszkaja) a kaposvári Cseresznyéskertben

lap van, Jása lezserségét a csíkos világos nadrág és ing is kiemeli, Jepihodov szerencsétlen voltát a kelleténél rövidebb, sötét színű nadrág és az alóla kilátszó fehér zokni sutasága is fokozza stb. A jelmezek is nagyon pontosan kifejezik azt, hogy a Gajev-házban összegyűltek mindegyike jelentéktelen, üres, nevetséges lény.

Ranyevszkaja és Lopahin

Ascher azok közé a hazánkban és másutt is ritka rendezők közé tartozik, akik az előadást az írói szöveg mélyreható, pontos és következetes analíziséből bontják ki. *Cseresznyéskert-elemzése* során magától értetődően vetette el azokat a szokásos és kényelmes interpretálási lehetőségeket, amelyek vagy a múlttól való könnyesmosolygós búcsúra, vagy egy új világ eljövetelébe vetett hit ki-fejeződésére, vagy a földbirtokos és kapitalista rend hatalomváltására egyszerű-sítik le a drámát. Aschernél nem ez vagy az a szereplő kerül az előadás középpontjába, nála minden figura egyformán fontos szerepet játszik, hiszen nem Gajev és Ranyevszkaja tragédiájáról, nem Lopahin győzelméről vagy Trofimov jövendöléseiről, Anya és Trofimov új életet ígérő egymásra találásáról szól a dráma, hanem egy patthelyzetről, amely-nek mindenki egyformán részese, elő-idézője és szenvedője. Nem a múltról és nem a jövőről szól a darab, hanem a jelenről. Vagy másképpen fogalmazva, a nosztalgiába vont múlt éppen úgy hazugság, mint az utópikus jövő, az egyedüli realitás a jelen, ami olyan, amilyenné az emberek teszik. De a *Cseresznyéskert* szereplői vagy nem tesznek semmit, vagy a meglévő értékek pusztításával, a bizonytalan fedezetű értékek reményében cselekszenek. S akár így, akár úgy viselkednek, mindenképpen szánnivalóan nevetségesek, mert erőtlenek, talajtalanok, kis nekibuzdulásaik előre láthatóan kudarcba fúlnak, s helyzetükből csak a Szimeonov Piscsik-féle túlélők és a Jása-féle feltörekvők húzhatnak hasznot,

Ascher rendezésében nincsenek látványos mutatványok, gagek. A figurák helyzeteit úgy bontja ki, hogy azok minden felesleges magyarázkodás nélkül hordozzák a dráma mondandóját, igazságát, sajátos csehovi komédiajellegét.

Bár az előadásban mindenki egyenrangúan fontossá vált, a darab két főalakja mégis Ranyevszkaja és Lopahin. Ők azok, akik a két végletes létezési módot, a sodródást és a cselekvést megtestesítik. Kettejük figurája és a közöttük lévő viszony kidolgozása az egész előadás szempontjából meghatározó. Ranyevszkaja megérkezése a birtokra különleges esemény. Nemcsak azért, mert az unalmas vidéki életben minden érkezés vagy távozás nagy dolog, s egy külföldről érkező személyt még nagyobb kíváncsiság vesz körül, mint más halandót, hanem főleg azért, mert Ranyevszkajából vala-mi furcsa sugárzás árad. Vonzásába kerül mindenki, férfi és nő egyaránt. Szépségének és dekadenciájának, könnyelműségének és a realitások iránti fogékonyság hiányának, titokzatosságának és kitárulkozásának együtt veszélyes vonzása van, miközben e tulajdonságok elfedik a figura állhatatlanságát, bizonytalanságát.

Lopahin a hirtelen meggazdagodó, feltörekvő vállalkozó típusa, aki bár meg, veszi magának a birtokot, mindent-amit az jelképez, el is pusztít. Számára a birtok megszerzése elégtétel őseinek sorsáért és a felemelkedés újabb esz-köze, igazolása. Am azzal, hogy a pénz-fiaztatás pillanatnyi előnyeiért a fákat ki-vágatja, a földet felparcelláztatja, a házat lebontatja, ez a tranzakciója semmivel sem több vagy más, mint nyerészkedése a máktermesztéssel. Bármit tehet Lopahin, az marad, aki volt. Nem egy új kor képviselője, csupán a pillanat adta lehetőségek haszonélvezője.

Ranyevszkaját Igó Éva, a színház új tagja, Lopahint Lukáts Andor játssza. Ez a szereposztás az előadás egyetlen igazi buktatója. Egyrészt a két színész korából zavaró ellentmondás következik, másrészt a színésznő csak részben képes megoldani a szerepét. A kaposvári színház társulatának összetételéből adódik, hogy bizonyos színészkorosztályok hiánya miatt furcsa, fiatalított szereposztások születnek. Ez esetben is az író által megadottnál fiatalabbak a szereplők. Ez önmagában nem baj, csak akkor válik azzá, ha a fiatalítás nem találkozik a darab lényegével, vagy ha az egymás közötti korviszonyok felborulnak. Ez utób-

bi következett be Igó és Lukáts szerepeltetésével.

Ranyevszkajának felnőtt. lánya van, s egy beszélgetésből kitűnik, hogy egy-szer már felnőttként kötözte be a gyerek Lopahin sebeit. Azaz az asszony közel jár a negyvenhez, s Lopahinnak nrindenképpen jóval fiatalabbnak kell lennie Ranvevszkajánál. Igó Éva figurájáról semmiképpen sem lehet feltételezni a darabból következő életkort, Lukáts Andor Lopahinja pedig jelentősen idősebbnek tűnik Ranvevszkajánál. Nem zavarna ez a korkülönbség-probléma, ha a dramaturgiai munka során kiiktatnák azokat a konkrét utalásokat, amelyek a szereplők s nemcsak e kettő, hanem például Gaiev és Firsz korára vonatkoznak.

Ha ettől eltekintünk, Igó Eva kitűnően mutatja meg Ranyevszkaja tétovaságát, pózait, sehova nem tartozását. Am hiányzik belőle az a varázs, az a sugárzás, ami magához vonzza környezeté-nek tagjait. Hideg szépségű az ő Ljubovja. Nehéz eldönteni, milyen is valójában ez az asszony, mennyire őszinték emlékező szavai, hiszi-e azt, amit mond, vagy magát is becsapja az emlékek idézésével. Nehéz eldönteni, hogy ő váltja-e ki. az iránta megnyilvánuló rajongást, vagy mindaz, amit ő, a párizsi dáma jelent a többieknek. Az eldöntetlenségek egyszerre válnak előnyévé és hátrányává az előadásnak, mert egyrészt valami furcsa sejtelmesség veszi körül az asszonyt, másrészt bizonytalanságban hagy számos rész let értelmezésében.

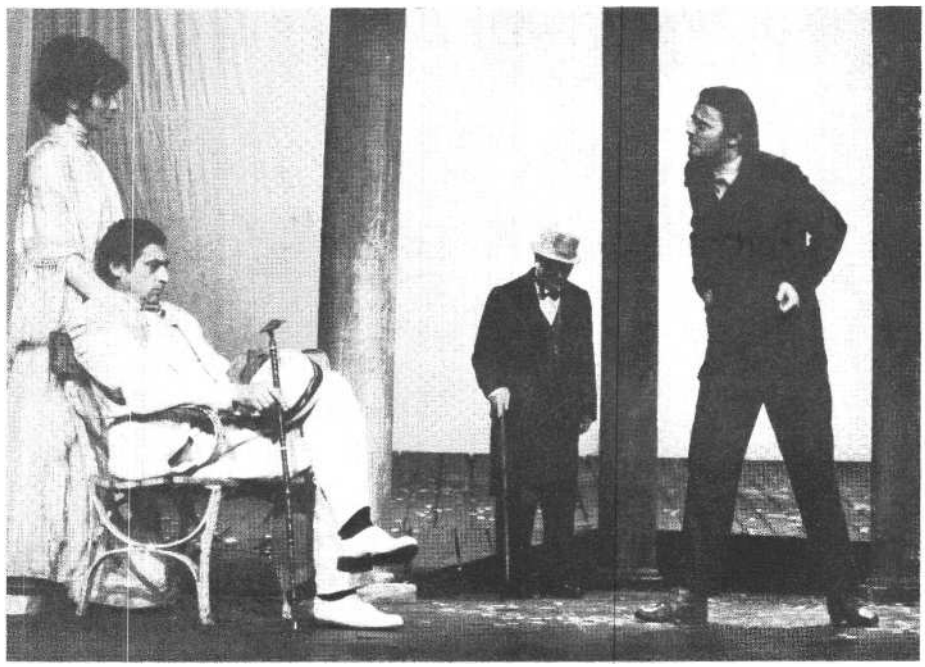
Lukáts Andor nagyszerű alakításában Lopahin rendkívül ellentmondásos figura. Naivitás és ravaszság, lelkesedés és rezignáció keveredik benne, a megkaparintható javakra azonnal lecsap, de az anyagi sikerek nem teszik boldoggá. Végső soron ő is talajtalan és céltalan ember, akárcsak --- más módon és indítékból - Ranyevszkajáék. Az előadás kezdetekor álmából riad fel, és rajongóvárakozó szavakkal szól az érkező asszonyról. Lukáts rendbe hozza öltözékét, de a kalapját felteszi a szekrény tetejére. A színész ebbe a gesztusba sűríti annak jelzését, hogy Lopahin paraszt, máskülönben sen a viselkedése, sem a megjelenése nem utal származására és helyzetére. Ahogy Lukáts odabújik Ranyevszkaja-.Igó lábaihoz, ahogy beszél a nővel, abban a férfi gyerekkorából táplálkozó gyerek -anya és a férfi-nő kapcsolat bonyolultsága fejeződik ki. Lukáts alakításának csúcspontja természetesen a harmadik felvonásbeli monológ, amikor bejelenti a birtok megvásárlását. Lukáts nem örül a birtoknak. A kérdés-re, hogy ki vette meg a kertet, úgy vágja oda a feleletet, hogy abban a rátarti büszkeség szomorú szégyenérzettel párosul. Belelkesedik, amikor az árverés részleteit meséli, de egyre keserűbbé válnak a szavai, amikor az őseinek szerzett elégtételként értékeli a „földkerekség legszebb birtokának" megvételét. Mulatozása csöppet sem felszabadult, a megriadt, remegő társaság közepén egy-re magányosabb lesz I.opahin. Lukáts felkap egy asztalkát, és azzal kezd hadonászni, a tánc romboló őrjöngéssé fajul. Ez a kiábrándult mulatozás olyan, mint egy haláltánc.

Kommunikációképtelenség

Az előadásban felerősödik az a Csehovdarabok szerkesztéstechnikájából adódó sajátosság, hogy a szereplők egymás mellett elbeszélnek. Nem párbeszédek zajlanak a színpadon, hanem mindenki mondja a magáét, s csak a legritkábban találkoznak a szavak, a mondatok, s még ritkábban a gesztusok, a tekintetek. A Cseresznyéskertben a legkülönfélébb párosításokban találkoznak a szereplők, de közöttük mégsem alakul ki semmiféle kapcsolat. Lopahint és Varját környezetük egymáshoz tartozóknak tekinti, de ha egyedül maradnak, képtelenek érzelmeiket kifejezni. A negyedik felvonásbeli leánykérés-jelenetben Lukáts Andor és Csákányi Eszter ennek az állapot-nak minden gyötrő méhségét megmutat-ja. Csákányi lázasan rohangál fel-alá a szobában, keres valamit, vagy legalábbis úgy tesz, mintha keresne, Lukáts a színpad közepén áll. Varja számára fontos lenne a házasság, Lopahinnak lát-hatóan kevésbé. A jelenetnek mégsem ez a különbség adja meg a lényegét, hanem az, hogy ezek az emberek képtelenek egymáshoz szólni, képtelenek arról beszélni, ami a szívüket nyomja, s ez nyilván nem először s nem is utoljára történik meg velük.

A fiatalok partnerkeresése, egymásba kapaszkodási vágya átszövi a darabot: Jepihodov Dunvasát üldözi, Dunvasa Jását, Anya Trofimovot, Varja elfojtott féltékenységgel figyeli e kapcsolat aligalakulását, miközben esze szerint Lopahint választaná. Varja összetett lelki világát finom eszközökkel mutatja meg Csákányi Eszter. Amikor Anyát megérkezésekor fogadja, az örömöt elnyomja az irigység amiatt, hogy míg ő otthon kuporgat és dolgozik, addig Anya Párizsban urizál. Tudja, számára elérhetetlen mindaz, ami a másiknak az ölébe hullt. Az irigységet azonban kompenzálja azzal, hogy túláradó szeretettel babusgatja a lányt, akit Nagy Mari játszik. Am egyik állapotban sem tud a két lány egy

Igó Eva (Ranyevszkaja), Jordán Tamás (Gajev), Tóth Béla (Firsz) és Máté Gábor (Trofimov) (Fábián József felvételei)



mással szót érteni, hiszen világuk nem azonos, nem ugyanazt a nyelvet beszélik. Csákányi Varjája nem csúnya, apáca-szerű vénlány. Csak szomorú és kiábrándult. Semmit sem vár az élettől, bele-törődött abba, hogy további évei is szürkeségben, egyhangú munkában telnek el. Ezért nemi olyan éles, inkább csak tehetetlenséget kifejező a második fel-vonás végi, Ljubov pénzszórása elleni felcsattanása. A harmadik felvonásban, Lopahin birtokvásárlási bejelentését követően Csákányi minden teatralitás nél-kül, szótlanul és magában mindennel leszámolva dobja oda a színpad közepére a ház kulcsait. Ezzel a visszafo gott, éppen ezért roppant erőteljes gesztussal fejezi ki a színésznő Varja belső drámáját. Hiszen a birtok elvesztésével egyedül ő - és Firsz - az, aki vesztett valamit, senkit sem köt valódi érzelmi szál a birtokhoz, csak azt, aki itt élte le egész életét, s azt, aki ezért a birtokért dolgozott. S ő vált hajléktalanná, ő vált leginkább ki-szolgáltatottá, akinek még a Lopahinnal való házassága sem jöhet létre.

A Lopahin-Varja kapcsolatnál nem kevésbé ellentmondásos az Anya és az örökös diák, Trofimov közötti viszony. Az életidegen diák és az életet nem ismerő lány között alig hihető, hogy tartós kötődés jöhessen létre. Ascher egyik legtalálóbb kompozíciója a második felvonás végének beállítása, amikor a fennkölt eszmékről szavaló Trofimov és a szerelemre vágyó Anya kettősét úgy zárja le, hogy a Varja hívása elől menekülő fiatalok tétován indulnak a folyópartra, keresik egymás kezét, maguk sem tudják, mit tegyenek, egymásba kapaszkodjanak vagy sem, szeretnék meg-fogni egymás kezét, de a másikat kereső mozdulatuk félúton megtorpan, a kezek ugyanúgy elmennek egymás mellett, mint ahogy a szavak. Az utolsó felvonásban érezhető: a két fiatal közötti viszony olyan, mint egy több évtizedes házasságban, Anya és Trofimov között nem született igazi érzelem, szerelem.

A komikum fokozatai

A Cseresznyéskert egyik legfontosabb, Ranyevszkajával és Lopahinnal egyenrangú szerepe Trofimové. Ő szónokol a jövőről, arról, hogy „Egész Oroszország a mi kertünk!", arról, hogy „Dolgozni kell!", ám ő nem dolgozik, az egyetemet nem fejezi be. Nyilvánvaló az ellentét a szavak és a tettek között, nehéz hinni annak a szavában, akinek elképzeléseit nem igazolja az élete. Ennek a figurának az értelmezése a darab értelmezésének is az egyik kulcsa. Ha Trofimov lelkes szónoklatait komolyan vehetnénk, akkor ezt egy szebb jövő megjósolásának tekinthetnénk, tehát a figurát komolyan kellene vennünk. Am ennek ellentmond az alak írói jellemzése, darabba ágyazottsága. *Azaz* itt érhető tetten leginkább az, hogy Csehov milyen áttételesen értelmez-te komédiának a maga darabját. Máté Gábor tökéletesen valósítja meg a csehovi komikumot. Már a megjelenése is ellenállhatatlanul komikus, ugyanakkor valami fenyegető és szánalmat keltő jel-leget is hordoz. A kinőtt-kihízott ruhából előremered a színész szemüveges feje, kezeit pedig többnyire a zakójának magasan lévő zsebeiben tartja. Az előreszegett nyak és a hátrafeszített kar merevvé teszi a színész mozgását, s a figura olyan, mint egy agresszív teknősbéka. Máté megszólalásai mindig támadóak, akkor is, ha próféciál, akkor is, ha lelkesedik, *vagy* védtelen és kiszolgáltatott. A szavakat kipréseli magából, ezért még a szebb jövőről szóló mondatai is ellenszenveseknek, hiteltelenek tűnnek.

Másfajta komikumot képvisel Helyey László Jepihodov alakjában. A peches könyvelő figurája olcsó megoldásokra csábítja általában a színészeket, hiszen a kétbalkezesség ábrázolására számos humoros patron áll a rendelkezésükre. Helyey tragikomikus alakot formál Jepihodovból, akinek szerencsétlenségei nem nagy horderejűek, tehát sem nagyon szomorkodni, sem nagyon nevetni nem lehet rajtuk. Az esemény és az események megélése közötti kontraszt válik nevetségessé, s nem az, ahogy a férfi például megbotlik a küszöbben. Már a második felvonásbeli kertjelenetben, amikor Jepihodov a gitárját mandolin-nak mondja, s a pisztolyáról beszél, illetve amikor Dunyasa visszaküldi a házba, a figura sete-sutasága mögött valami-féle nevetségessé válást kompenzáló, el-fojtott indulat érződik Helyey alakításában, ami a harmadik felvonásbeli dákó eltörésekor felszínre is tör. A figura ambivalens lénye magyarázza azt, hogy Jepihodov lesz Lopahin távollétében a birtok felügyelője, s ezzel egyértelművé válik, hogy minden szempontból közelebb áll Jásához, mint azokhoz, akikhez tartozni szeretne.

Jása szintén rendkívül lényeges szereplője a drámának, jóval fontosabb, mint azt a hagyományos színre állításokban megszoktuk. Jása nem egyszetűen egy inas Ranyevszkajánál, aki megjárta Párizst is. O az, aki pimaszságával, dörgölőzésével, alkalmazkodóképességével túléli a Gajev-ház minden lakó-ját, vendégét. Bezerédy Zoltán dicséretesen takarékos eszközökkel mutatja meg a pár francia szót felszedett, z urak és a személyzet körében egyaránt otthonosan mozgó, Gajev sértő, rendreutasító megjegyzéseit, mintha meg sem hallaná őket, rezzenéstelen arccal fogadó, az érte epekedő Dunyasát -Kristóf Kata életteli alakítása - lekezelő, a múltját megtagadó, pitiáner feltörekvőt.

A legszélsőségesebb komikumot Szimeonov Piscsik és Sarlotta Ivanovna alakítói képviselik, annak megfelelően, hogy e két alak két szélsőséges típust testesít meg. Szimeonov Piscsiket, az örökké pénzért loholó, az élet mindennapi örömeit élvező, gyógyszert marékszámra nyelő, legyűrhetetlen parlagi földbirtokost Cserna Csaba játssza - hibátlanul. Alakításából süt a figura begyöpösödöttsége, hangossága mögött ravasz együgyűség rejlik, pénzkérése nem a bajban lévők könyörgése, hanem a valahogy mindig lesz tapasztalatával bírók rutinszerűen hangzó kunyerálása.

Ahogy Cserna Csaba Szimeonov Piscsikje tökéletes ellenképe Gajevnek, úgy Pogány Judit Sarlottája, a kényszerűen emancipálódó nevelőnő a Ranyevszkaja, Anya és Varja által megtestesített nősorsok ellenpontja. Pogány Judit nem be-szél akcentussal - így kérte Csehov is a Művész Színháztól, de az évtizedek során ennek épp az ellenkezője lett hagyomány - , s nem a nevelőnőt hangsúlyozza a szerepben, hanem *a* nőt, aki férfiruhába bújik, bűvésztrükköket tud, fogad-ja, sőt kikényszeríti az udvarlást, puskát hord, pattog, mint egy labda, s bár-mily rossz a kedve, nem lehet kimozdítani a kedélyéből, mert ezt ő nem engedheti meg magának. A második felvonásban, amikor a padon négyen - Jepihodov, Sarlotta, Jása és Dunyasa - együtt ülnek, pontosan kijelöli a rendező, hogy hová, milyen körbe tartozik ez a nő, ám ahogy a közös éneklésben részt vesz, ahogy a puskájával játszik, majd egyetlen mozdulattal a padnál álló biciklire veti magát, és körbekarikázva távozik, azzal a színésznő ennek az aszszonynak a kvázifüggetlenségét is jelzi.

Ennek a felvonásnak az alaphangulata különben sokkal felszabadultabb, mint a többié, s csak a végén komorul el, amikor a legendásan rejtélyes hang szólal meg, illetve amikor megjelenik a Csa-

vargó. Gyuricza István Csavargója végzetszerűséget, fenyegetettséget hoz a színpadra, s aligha véletlen, hogy alakja felidézi a kaposvári *János vitéz* keserű, kiábrándult értelmiségi-Bagóját.

A gazda és inasa

Gajev és Firsz szerepét a szerzői előírásnál jóval fiatalabb színészek játsszák, ám esetükben ez kevesebb problémát okoz, mint amiről a Ranyevszkaja-Lopahin kettős esetében beszéltem. Jordán Tamás rezignált, szemlélődő Gajevet alakít, akit csak a biliárd tud fel-lelkesíteni. Kívülről nézi az eseményeket, fel-fellelkesül ugyan, amikor tervezgetni kell, hogyan lehet kilábalni az anyagi bajokból, de cselekvésre alig futja energiáiból. Azt, hogy dolgoznia kell, ugyan-olyan beletörődéssel veszi tudomásul, mint azt, hogy elárverezik a birtokot. Fel sem fogja, hogy megváltozik az élete, mivel nem él a valóságban.

Firszet Tóth Béla játssza, Ascher a jelmezzel, parókával is hangsúlyozza, hogy ez az öregember egy őskövület, a múlt egy emléke, aki a maga anakronisztikus voltával még inkább kiemeli az egész társaság lehetetlenségét. A színész nem játssza túl az öregembert, csupán jelzi a vénséggel járó nyavalyákat, tüneteket. S nem válik könnyes tragédiává a halála sem. Amikor a Gajev-ház kiürül, s az ajtót bezárták, felhangzik a fejszecsapások tompa hangja, és előcsoszog Firsz, vackot keres magának. Az üres teremben csak egy ilyen helyre bukkan, a százéves szekrény helyén hagyott rongykupacra. ide, a régi ruhák, anyagok közé dől le a csaknem százéves öreg inas, mintha csak aludni akarna, Jelképes a gesztus, ugyanakkor nélkülöz minden érzelmességet.

Mint ahogy az előadás egészéből is hiányzik az ellágyulás, az érzelgősség. Kemény, a komédia mögött a tragédiát is megmutató, konzekvens *Cseresznyésk*ert-interpretáció látható Kaposvárott.

Csehov: Cseresznyéskert (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Spiró György. *Díszlet:* Szlávik István m. v. *Jelmez:* Szakács Györgyi m. *v. Zenei vezető:* Hevesi András. *Büvésztrükk:* 1,A X. *A rendező munkatársa:* Czeizcl Gábor. *Rendező:* Ascher Tamás.

Szereplők: Igó Eva, Nagy Mari, Csákányi Eszter, Jordán Tamás, Lukáts Andor, Máté Gábor, Cserna Csaba, Pogány Judit, Helyey, László, Kristóf Kata, Tóth Béla, Bezerédy Zoltán, Gyuricza István, Kósa BéIa, *M*ohácsi János, Szántó György, ifj. Somló Ferenc, Tapodi Gabriella, Gecse *Joli,* Stella Attila.

SOMLYAI JÁNOS

Egy főszerep metamorfózisa

Az ügynök halála Debrecenben

Van a drámairodalomban néhány mű, melynek elemzésével, értelmezésével már könyvtárnyi irodalom foglalkozik. Csodája, varázsa a színháznak, hogy egy-egy újabb bemutatóval mégis tud újat mondani e darabokról. Persze kevésbé sikerült előadások esetén megesik, hogy az újat a kritikával mondatja cl. Az elő-adás hibái hívták fel a figyelmet a mű addig talán nem eléggé ismert jellemzői-re. Végül az is szolgálhat tanulsággal, ha csupán a könyvtárnyi irodalom tanulmányozásának hiányát érezni az elő-adásból. Arthur Miller *Az ügynök halála* című drámájáról is sokan írtak már. Maga a mű is jól ismert, s így talán nincs szükség aprólékos ismertetésére. Értelmezéséhez is csupán azokat a dramaturgiai jellemzőit vázolom, melyek a darab Csokonai színházbeli előadásával függnek össze.

Willy Loman sikertelen ügynök. Lehetőségeiről mégis mind távolabb eső terveket sző. Alomképekben él önmagát és családját illetően. Mikor a valóság és álmai közti feszültséget sejteni kezdi, múltját fogja vallatóra. Választ keres: miért alakult így az élete? De titkon biztatást is remél: talán van még lehetősége valami jobbra, Végül kilátástalan helyzetét felismerve öngyilkos lesz, bízva abban, hogy ezzel egy nagy összegű életbiztosítás kifizetését is eléri. E tettétől „valódi" sikert remél, és megnyugvást, hogy így fián is segít.

A darabban a Willyt körülvevő személyek nem változnak, nem alakulnak. A mű szerkezete is utal erre: két nap alatt, és az ezen idő alatt megjelenő emlékképekben játszódik. (Sajátossága az emlékképeknek, hogy bennük - mivel több évet ölelnek át - egyesek élete változik. De ők maguk nem.)

Feltehető a kérdés: Biff, Willy fia, ez a lényeges figura, ő seM változik? Nem, legalábbis amennyiben megváltozása nem egy folyamat eredménye, hanem egy adott pillanatban lezajlott törés. Addig, illetve attól kezdve világhoz való - és apjáénál racionálisabb - viszonyában ő is állandó. Kétségtelen, *hogy* érzékenyebb, mint a többiek, ez azonban nem keverhető össze változással, fejlődéssel. Érzékenységének megnyilvánulásait is jobbára Willy magatartása, cselekedetei hívják elő. Csak arra reakciók,

A hétköznapokban elfoglalt helyzetét tekintve Willy Loman sem változik lényegesen. „Csupán" sikertelensége egyre ereszkedő stációit járja végig. De az ő esetében az a döntő, ahogyan az önmagához és a világhoz való viszonya, illetve ahogy e viszony megsejtése, felismerése fejlődik. Az őt körül-vevő szereplők statikusságának éppen abban van jelentősége, hogy Willy gyanúja sikertelenségéről, fiával való meg-romlott viszonyáról tetté, öngyilkossággá válhasson. E szerepek szinte mérő-

Miller: Az ügynök halála (debreceni Csokonai Színház). Tihanyi Páter (Bernard) és Mensáros László (Willy Loman)

eszközök, hogy változatlanságukkal Willyt saját helyzetére rádöbbentsék. Konfliktust teremtő szempontból nem egyen-lő partnerei Willynek, hiszen nem köztük és Willy, hanem Willy és a világ között, illetve Willyben önmagában feszül ellentét. E szereplők hatása a későbbi tragédiában csak áttételes.

Felfokozott és az előre biztosra vett sikernek kijáró várakozás előzte meg a debreceni bemutatót. Willy Loman: Mensáros László. A színre állításnak az előadásból kiolvasható koncepciója sem volt ennél több: játssza a főszerepet egy erős színészi egyéniség. Ez azonban kevés volt a sikerhez; egyfajta - végig nem gondolt - túljátszást vont maga után, hogy eltüntesse a főszereplő és az előadás többi résztvevője közötti szak-mai különbséget. Drámát módosító mértékben változott meg Biffnek, Willy fiának (Sziki Károly), Charleynak, Willy barátjának (Sz. Kovács Gyula), Bernardnak, Charley fiának (Tihanyi Péter), kisebb mértékben Happynek, Willy másik fiának (Fésüs Tamás) szerepe, szerepének súlya. E figurákat alakítóik a szövegből és a gesztusból semmilyen drámai lehetőséget ki nem hagyva túljátszották. Sziki Károly és Tihanyi Péter esetében még szerepértelmezési tévedés-ről is beszélhetünk. Ők négyen főképp a megformálás külsődleges eszközeivel igyekeztek szerepüket arra a drámai szintre tornázni, amely Willy Loman (és Mensáros) esetében alapvető lényeg.

Azzal, hogy csupán szövegük elsődleges jelentését játszották (és azt is túl), nem Willy Loman önmagával és a világgal való ellentmondását és ennek megsejtéséből fakadó tragédiáját láthattuk, hanem Willy és az őt körülvevő személyek konfliktusainak sorozatát. Ennek lett egyik feltűnő és nem várt eredménye, hogy Willy szerepének a súlya is csökkent. Ezért támadhatott Mensáros alakításával szemben is hiányérzetünk. (Persze, a bizonyosságot, hogy ő valóban kitűnően meg tudná formálni Willy Lomant, még ez a közepes színvonalú előadás sem tette kétségessé.)

Ebben az előadásban Willy tragédiája csak az említett konfliktusok függvényeként értékelhető, ehhez viszont hiányzott a rendező (Bohák György) határozott mondandója. (Csak példaként: egy ilyen koncepcióban a nemzedéki ellentét vagy a társadalmi különbségek terem-tette feszültségek lettek volna a döntőek. Viszont ezek is kidolgozatlanok maradtak.

A szerepérték-módosulások lényeges különbségek Miller drámájához képest. E közepes színvonalú előadásban nem-csak mást, de kevesebbet is kaptunk, mint amiről Miller drámája szól, mint amire egyébként lehetőséget ad.

Debrecenben Biff és az apja közti elhibázott hangvételű viszonyhoz alakult az előadás. Sziki Károly görcsösen kereste feladatát: Biff helyét Willyhez való kapcsolatában. A tragédia okát jelentő központi magot a második felvonás egyik múltat idéző emlékképében vélte megtalálni. E jelenetben Biff mint bukott diák apjához utazik Bostonba, hogy tőle segítséget kérjen. Váratlan megjelenése révén rajtakapja apját annak szere-tőjével. Biff lelkileg összetörik, pótvizsgázni sem akar már. Életét változtatta meg a „felfedezés". Sziki (de mások is) ezt az ominózus jelenetet tekintették a dráma kulcsának. Mindent arra és abból épített. Elfelejtve, hogy Willy tragédiájában e jelenet nem döntő.

Sziki gesztusaiban, hangsúlyaiban a játék kezdetétől fogva mind határozottabban épített az apa és fia közti ellentét-re. Oly nyilvánvalóvá tette az - akkor még ismeretlen okú - ellentétet, hogy meg kellett fogalmaznunk a kérdést: mi történt e két ember között ? Miért ilyenek egymással? A feltűnő hangsúlyok eltúlozták és megváltoztatták e viszony drámai értékét. Jól jellemzi e hibás szerepformálást az első felvonás egyik - a későbbieket erősen befolyásoló - jelenete.

Ez az első alkalom, hogy a Loman család együtt van. A másnapi teendőkről beszélgetnek. Biff egy Oliver nevű üzletembert, volt munkaadóját készül felkeresni. Szeretne újból ott dolgozni. Willy lendületesen és nemcsak önmagát ámítva bizonygatja fia kíválóságát. Eléri, hogy Biff a kezdetben óvatos tervezgetést lassan - ha hinni még alig is meri - egy diadalmas, már előre elkönyvelhető sikerré formálja. Már nem munkáról, hanem egy nagy kiugrási lehetőségről beszélnek. Willy egyre jobban beleéli magát fia másnapi helyzetébe, szárnyakat kap, megállás nélkül fújja a magáét. Linda (Agárdy Ilona), Willy felesége is közbeszól. Fiát bátorítja három-négy szóval. De Willy, felesége egyik közbekotyogása után, rászól az asszonyra: megengednéd, hogy befejezzem?

Mensáros e három szóval, a jelenet általa megkomponált csúcspontjával Willy önmagához és családjához való viszonyának nagyon érzékletes és félreérthetetlen képét adta. E megjegyzése hangsúlya, hangereje alig különbözött a korábbiakétól. A három szó épp csak gyorsabb és tónusában kimértebb. A hang parányi ingerültsége csak annak szólt, hogy továbbra is Willy szeretné a tervezgetést irányítani. A türelmetlen önzést hallottuk. Azzal, hogy elmondta, átélhette fia másnapi sikerét, családja körében és önmaga előtt is győztesnek érezhette magát. Ha Willy gorombán kiáltotta volna Linda felé azt a három szót, épp önmagát fosztotta volna reg attól, hogy érezze az éltető sikert. E szavak nem Lindát támadták: a félelemről árulkodtak, hogy kikerülhet kezéből a beszélgetés irányítása, a siker.

Csakhogy e megjegyzés után Sziki (Biff) érthetetlen és indokolatlan dühvel kiáltotta: anyával ne merj ordítani! Bántóan és feltűnően elhibázott volt Sziki hangsúlyozása, hangjának ereje. E vehemens kiáltással Biff vált a konfliktus nagyobb drámai erővel rendelkező szereplőjévé, sőt a dráma egészére vonatkoztathatóan is többet sejtetett magáról, mint amire valóban lehetőségei voltak. Azzal pedig, hogy így Willyről is komolyabb hibát, bűnt tételeztetett fel, Willy későbbi tragédiájának élét tompította.

Valószínű, hogy e tévesen értelmezett jelenet hozzájárult ahhoz - Tihanyi Péter szerepformálásán kívül -, hogy Bernard jelentősége megnőtt ebben az elő-adásban. Ő kezdetben csupán izgága, lelkesen tanuló kamasz, barátja Biffnek és Happynek. Az első felvonásban mindössze két-három emlékképben jelenik meg. Ezt követően már csak a második felvonásban lép színre egy rövid, jelen idejű képben. Korábbi izgágasága eltűnt, már nem lelkesen tanuló kamasz, de szorgalmasan és eredményesen tevékenykedő ügyvéd. Willy ebben a közös jelenetben felteszi a kérdést Bernardnak: mondd, mi a titka... miért sikerült neked... és neki (ti. Biffnek) miért nem? A kérdés nem Biffre vonátkozik, sokkal inkább saját magára. Ez még nem szembenézés önmagával, de már repedések Willy Loman önámítással épült hermetikus világán. Hiszen éppen az ezt megelőző jelenetben történt, hogy állásából kidobták, s benne most először saját világa összeomlásának képe jelenik meg.

De a Mensáros alakította megalázott, lelkileg összetört Willy még nem tudta, nem akarta tudomásul venni a visszafordíthatatlan tragédiát. Felszínesen kedélyeskedő, figyelmetlen, ritmustalan, fahangú csevegéssel akarja elhitetni, hogy

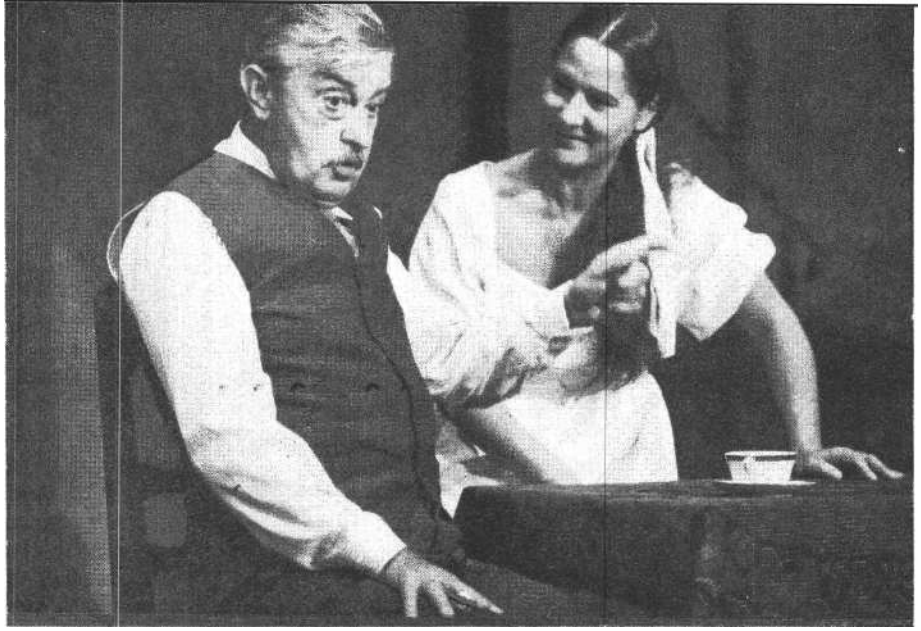
a lényegtelenről beszél. Mégis érezteti: az utolsó szalmaszálba kapaszkodna. Mensáros (Willy) tekintete céltalan, riadtan kapkodó volt, mert bármiről esett is szó, Willyben ott dobolt a kérdés: mi történt, miért történt? Ereztük Willy kibírhatatlan félelmét, és főként szégyenét, hogy ő már talán Bernard előtt is csupán egy senki. Ezt a félelmét takarná eleinte a semmitmondó, fahangú kérdéssel. Mensáros hangja később reszketővé válik, majd elhallgatott, és a következő mondatot már őszinte félelemmel, szemében rettegéssel folytatta. Szinte érthetetlen váltással árulta el önma-gát. Willy saját tragédiája súlya alatt roppant össze. De ebben a tragédiában már benne volt a sejtés, hogy fia éppen olyan sikertelen, mint ő maga. Hogy Biff apja megismétlődése lehet.

Tihanyi Péter alakításában Bernard kereste - a konkrét választ. Nem attól zavartan, hogy egy idős barátot látott összetörve, inkább udvarias tapintattal. A. jól nevelt Bernard, a sikeres ügyvéd csak konkrét: választ adhatott. Tihanyi Péter elgondolkodásával, töprengésével, megfontoltan hangzó szavaival, kimért, udvarias mozdulataival Bernard alaposságát, véleménye súlyát túlzottan is hangsúlyozta. Ám mindez szükségképp Bernard szavainak a dráma egészére vonatkoztatható végső igazságát is nyomatékosította: mi történt köztetek Bostonban, Willy bácsi? (Ott történt a haj.)

Rövidesen megtudtuk, és csalódnunk kellett. 'Bosszút állt az előadáson Miller darabja. A „bostoni" jelenet ugyanis önmagában nem oka és magyarázata Willy tragédiájának. Willy és szere-tője a szállodai szobában beszélgetnek. Néhány kedves szó, mozdulat.. Kisvártatva kopog, majd megjelenik Biff. Apja hiába próbálja titkolni: kiderül, van valaki a fürdőszobában, mégpedig a szere-tője. Willy kidobja a nőt, de már késő: Biffben végérvényesen megrendül apja iránti hite. (Rövid, szinte csak villanásnyi időre már az első felvonásban is láttuk Willyt szeretőjével)

(két) jelenet dramaturgiai funkciója csak annyi, hogy láttassa Willy magányát, szeretet- és diadaléhségét. Mensáros a legszokványosabb gesztusokkal, türelmetlen, oda nem figyelő mozdulatokkal érzékeltette is, hogy Willy kapcsolata a nővel nem meghitt, hanem felszínes, sekélyes, minden mélyebb *érzés* nélküli.

Annál inkább lehetett érezni Willy Linda iránti őszinte szeretetét. Linda az egyetlen biztos pont. Ő, aki gondosan



Mensáros László (Willy Loman) és Agárdy Ilona (Linda) Az ügynök halálában

titkolja, hogy tudja: férje sikertelen és boldogtalan. Ezért szőheti Willy mindig to vább az álomvilágot. Mensáros alakításában Willy már-már hiteltelenül nyugodt mozdulatokkal óvta Lindát és az álomvilágot. De az, hogy eközben aligalig, s akkor is valami pici zavartsággal nézett az asszonyra, mégis Willy feloldhatatlan magányát mutatták.

Miller a bostoni szállodában játszódó jelenet kapcsán nem ítélkezett Willy Loman felett. Komoly tévedése, hibája volt tehát az előadásnak ezt alig áttételesen Biffel (és Bernarddal) mégis elvégeztetni, s a tragédiát akarva-akaratlan erre építeni.

Az előadás nagy vesztese Mensáros László. Nem vigasz, hogy nem rajta múlott: alakítása révén sem jutott igazán érvényre Miller drámája. hiába, hogy az egyes jelenetben Willy Lomant is láttuk elkerülhetetlen tragédiája árnyékában, ha ezek a jelenetek rendre oda nem illő felhangot is kaptak.

Az előadás azonban sajnos még egységesnek sem volt nevezhető. Sziki és Tihanyi alakításáról már szóltunk, Ok, bár elhibázott, mégis legalább elemezhető alakítást nyújtottak. Sz. Kovács Gyuláról és Fésüs Tamásról még ez sem mondható el. Teátrálisak és rossz értelemben véve harsanyak voltak.

Négyőjükkel szemben Agárdy Ilona és Sárady Zoltán más felfogásban játszott. Agárdy Ilona túlságosan is visszafogott volt, bár Mensárosén kívül az övé volt az egyetlen megközelítően pontos szerepfelfogás. Talán a későbbi tragédiától ösztönösen félő, megrettenő, szerető feleség magatartása volt hangsúlyosabb a kelleténél játékában.

Sárady Zoltán Ben bácsija egysíkú és színtelen volt.

Bizonyos értelemben a jelmez (Greguss Ildikó munkája) is tükrözte az elő-adás félresiklottságát. ;A leghatásosabb, jó, már-már klasszikus jelmez Willyé. Végig ugyanaz a sötét nadrág, szürke zakó. Mintha ez a divatvonal nélküli, se nem elegáns, se nem kopott, stabil ruhadarab tartotta volna össze Willyt.

Levehetetlen „munkaruha". Nem „jelmez", Willy egyetlen valóságos „kapcsa" a világhoz, Ráadásul úgy tűnt, hogy kivitelezése is ennek sikerült a legjobban. A többi szereplő ruhája egy kosztümös darab jelmezei voltak. „Játszani" kellett bennük. Egy-egy árnyalattal színesebbek, rafináltabbak, mint amilyen különbséget Willy jelmezéhez képest jelezniük kellett volna. Ben bácsi safariban, panama kalapban: mesefigura. Charley térdnadrágja és a fiatal Bernard bársonyszegélyű, régi szabású öltönye még korban sem illett Willy ruhájához.

Az előadás díszlete (Szinte Gábor terve) viszont azt adta, amire szükség volt. Az előtérben, a színpad teljes szélességében, nem éppen túlzott jómódról árulkodó berendezéssel, Lomanék lakása. Két szint, felül a fiúk szobája, alul a központi szerepet betöltő konyha. Nem zsúfolt, kellően tágas tér a játékhoz. A néhány jól megválasztott stílusú bú-tor - asztal,, szék, jégszekrény, egy ágy a sarokban nem hagyott kétséget Willy Loman társadalmi és anyagi helyzete felőL A sárgásbarna, meleg tónusú, kellően tagolt házacska fölött, a színpad teljes látható magasságáig kékesszürke, nagy, szabálytalan mértani formák, vasszerkezetek fenyegettek.

Arthur Miller: Az ügynök halála (debreceni Csokonai Színház)
Fordította: Ungvári Tamás. *Rendező:* Bohák György. *Dramaturg:* Bernát László. *Díszlet:* Szinte Gábor m. *v. Jelmez* Greguss Ildikó.
Szerelők: Mensáros László m. *v.,* Agárdy Ilona, Sziki Károly, Fésüs Tamás, Tihanyi Péter, Rák Katalin m. v., Zakar Ágnes,, Sz. Kovács Gyula, Sárady Zoltán, *ifj. Mucsi* Sándor, Horányi László, Szennyai Mária. Bálint Mária.

SZEKRÉNYESY JÚLIA

A nélkülözhetetlen Goldoni

A Két úr szolgája Debrecenben

Izgatottan és irigyen lapozgatjuk a drámaés színháztörténet lapjait. Valóban volt oly kor, amikor a vígjátékírók ontották a darabokat. Iskolai tanulmányaink során arról értesültünk, hogy a XVI-XVII. illetve a XVIII. században léteztek oly vígjátékiparosok, akik - mint Goldoni is - néha évenként tucatnyi darabot is megírtak. Gyermeki és kamaszkori elfogultságunkban kissé meg-vetettük e szerzőket. Feledve azt a körülményt, hogy ezek az iparosok azóta klasszikusok lettek, a több száz darab pedig nélkülözhetetlen tápláléka a sznobisztikusan elkomorodott világnak. Nagyon sokszor és nagyon sokan leírták már: korunk a vígjátéki mizéria korszaka. Ez azért is szomorú, mert a kereslet csöppet sem tart lépést a kínálattal. Illetve - minthogy a művészet kategóriái nem fedik tökéletesen a kereskedelmi kategóriákat - a komikuskereslet a lehető legbonyolultabb viszonyba lépett a komikuskínálattal. Mindez természete-sen csak látszólag ily faramuci, ily tudományosan körmönfont. Manapság mindent elkövetünk azért, hogy szórakoztassunk, de ez az elszánt, szinte forradalmi törekvés teljes mértékben megakadályoz bennünket abban, hogy jól szórakozzunk, szívből. nevessünk. A képlet igen egyszerű: minden erőltetett cselekvésnek ez az eredménye. A modern ember annyira irtózik a valóságos szomorúságtól, a komolyságtól, hogy ez már önmagában is elszomorító.

Humortalanul vihogó korunkban ezért fordulunk lépten-nycmon sóvárogva a régi, egészséges szemléletű mesterekhez. Ezek egyike Goldoni, akit a magyar színház majd másfél évszázada újra és újra felfedez. Úgy vagyunk vele, mint Moliérerel: valószínűleg sohasem tudunk betelni e művészettel. Már csak azért sem, mert őket nem tudjuk elrontani. Goldoni is azok közé a szerzők közé tartozik, akiket még rossz előadásban is élvezhetünk. Megbízható drámaíró, minden rendezőt, minden színészt kibír.

A debreceni Csokonai Színházban kellemes és élvezhető Goldonit láthattunk. Gali László rendezésében a *Két úr szolgáját* mutatták be. Már a darabválasztás is dicséretes, épp a bevezetőben elmondottakból következően. Nagyon jó dolog az, ha egy színház Goldonival elégíti ki a nézők vidámságigényét. Nyilván ebben gyakorlati meggondolások is közrejátszottak. A modern víg-játékírással ugyanis nem az a legfőbb baj, hogy nincsenek oly formátumú tehetségek, mint például a velencei mester. Lehet, hogy lennének. Nagyobb bökkenő az, hogy túlságosan szigorú korban élünk. Ami - többek között - abból is látszik, hogy soha nem látott érzékenység mutatkozik a bírálattal szemben. Ha pedig így áll a helyzet, akkor jobb, ha el sem indulunk az úgy-nevezett humoros műfajokban. A komikum alapeleme a bírálat, s ha erre nincs mód, lehetőség, akkor a bátorság netovábbja a favicc. A huszadik század utolsó harmadában - úgy látszik - az agresz szív mimózák korát éljük. Csak semmi kritika. Már senki sem kíváncsi például Beaumarchais Figarójának igencsak kuláns ajánlatára: a derék borbély a bírálat jogát kérte, ellenszolgáltatásként dicséretet helyezett kilátásba. E becsületes alku ma már senkit sem érdekel. A kor himnuszt követel, feltétel nélkül és kacagva. Goldoni figuráin gúnyolódhatunk, az akkori - tizennyolcadik századi - társadalmi viszonyok bátran bírálhatók. Nem csoda: túl vagyunk rajta. Attól a kevés általános emberi vonatkozástól, mely e darabokból hozzánk átszűrődik, igazán nem fájdul meg a fejünk. Nem elsősorban ezt élvezzük Golfioniban. Ha-nem azt, hogy egyáltalán létrejöhet vala-miféle egészséges vígjátéki helyzet. A debreceni előadás ezt a vonást hangsúlyozta. Az örök Goldonit állította elénk, csipetnyi, formális modernizálásokkal. E modernizálások jó része feledhető csacskaság. Manapság mindenből és mindenáron zenés vígjátékot kell csinálni. Ez történt a *Két úr* szolgájával is. Papp Zoltán muzsikája korszerűen semmitmondó, akármelyik színházi előadás kíséreteként elhangozhatna. Sztevanovity Dusán ízlésesen könnyű fajsúlyú dalszövegeket írt mellékletként. Általánosságban sem-mi kifogás nem emelhető a zenei megvalósítással szemben, csupán az, hogy ebben a darabban teljesen felesleges. A dalok leállítják a darabot, nem tudni, miért, a színészek időnként dalra fakadnak, és nem is túl szépen, kellemdúsan. Aztán amikor túlesünk ezen a kínos zenés kötelezettségen, hál' istennek mehet tovább a darab, mely Goldoninak köszönhetően jó ritmusú, dramaturgiája kidolgozott. Mindazonáltal meg kell bocsátanunk e zenei közjátékot. Mert végül mégiscsak Goldonit láthattunk, olyasvalakit, ki legalább ért a színpad-hoz és a komédiához.

Gali László rendezése igen mértékletesen törekedett arra, hogy konkretizál-ja a komédiai helyzeteket. Inkább élvezte a maszkok adta lehetőségeket, te-hát nem számított túlzottan a színész szakmai teherbíró képességére. Tündéri volt a játék, semmiféle módon nem célozta a valóságot. Mindehhez kedvező hátteret adott Kaszner Péter díszlete, illetve Szabó Ágnes jelmezelképzelése. Habár itt meg kell jegyeznünk: a jel-mezek világában sem túl szerencsés a túlhajtott magyarázgatás, Smeraldina ábrázolását szerényebbnek is el tudtuk volna képzelni. A komikum végül is nem gyógypedagógiai kérdés. A néző keve-

Csoma Judit (Smeraldina), Németh Nóra (Clarice), Tunyogi Péter (Lombardi) Dánielfy Zsolt (Pantalone) és Vizi György (Silvio) a debreceni Két úr szolgájában

sebből is megértette volna, hogy a szerző és a rendező mit óhajt közölni e figura áltaL A rikító festés, a mű-mell, a műcsípő nem minden esetben növeli a karakter hatékonyságát. Sőt, épp ellenkezőleg. Ez a Smeraldina Csoma Judit minden becsülendő színészi törekvése ellenére sokkal inkább hasonlított egy boldogtalan öregedő házmesternére, mint arra a viruló hajadonra, akit Goldoni a színpadra képzelt. Elképzelhető, hogy mindez csupán a balul sikerült jel-meznek köszönhető. A többi szereplő-nek szemmel láthatóan - kisebb mértékben ártott a felfuvalkodott maszk- és jelmezkultusz. Dánielfy Zsolt, Tunyogi Péter, Vizi György, Wellmann György viszonylag jól viselik e kellékeket, túl is teszik rajta magukat. Látszik rajtuk, miként a többi szereplőn is, tudják, itt koncepcióról van szó. Pontosan nem tudható, hogy miféléről, de mégiscsak elviség van jelen. Mert ugye: van, aki maszkot visel, van, aki meg nem. Ezt is ki kellett találni. Nem ártott volna persze, ha ebből esetleg valaki következtetéseket is levont volna. De ez nem történt meg. Legalábbis nem észrevehetően. Így tehát még azon sem érdemes tépelődnünk, mi az értelme eme sok külsődleges kavargásnak. Békésen elfogadjuk. Maszkokat látunk azért, mert a darab oly korban született, amikor ezeket használhatták. Meg egyébként is oly érdekesek. Látunk továbbá napszemüveget, bőrruhát - nyilván azért, mert a szerző olasz volt. Mindez kedvessé, bohókássá teszi a játékot. Vonzóvá Kállay Borít, Vókó Jánost. Meghatóan korhű Németh Nóra Clarice-alakítása, hitelesen közvetíti a szeleburdi szenvedélyt, a szeszélyes, de mégis komoly szerelmi érzést. *A Két úr sá*hájának kulcsfigurája ezúttal is Truffaldino, a címszereplő. Lipcsey Tibor könnyeden, bájosan, elragadó linkséggel formálja meg a figurát. Ez a Truffaldino nem kirívóan népi figura, szolgaságában nincs semmi papírízű osztályharcosság.

Carlo Goldoni: Két úr szilgája (debreceni Csokonai Színház)

Fordította: Révay József. *Mai színpadra alkalmazta:* Gali László. *Díszlet:* Kasztner Péter. *Jelmez:* Szabó Agnes. *Zene:* Papp Zoltán. *Koreográfus:* Majoros István. *Rendező:* Gali László.

Szereplők: Dánielfy Zsolt, Németh *Nóra,* Tunyogi Péter, Vizi György, Kállay Bori, Vókó János, Wellmann György, Csoma Judit, Lipcsey Tibor, Vajay Péter, Seres József, Hajdú Péter.

KŐHÁTI ZSOLT

Test és hang összjátéka

Jegyzetek Faragó Andrásról

Operai szokás szerint csupa nagy betűvel jelölik a színlapon az előadás új szereplőjének nevét. 1984. június i9-én Faragó András öltötte magára először Scarpia rendőrfőnök jelmezét Puccini Toscájában - s a csupa nagy betű ez alkalommal egyszersmind operajátszásunk,operai színészetünk ünnepének szólhatott. Mert eléggé ritka dolog, hogy valaki néhány hónappal hatvanötödik születésnapját követően új szerepben mutatkozik be a közönség előtt, „évtizedek során kialakult művészi „image"-át további vonásokkal gyarapítva. Faragó András, a Magyar Népköztársaság Kiváló Művésze erre vállalkozott. Alakítása, énekesi teljesítménye Scarpiaként a kritikus-elemző csaknem egy esztendei vizsgálódásához kínált hatásos befejezést. Noha folyamatról van szó: Faragó András előre tekint, s nem lehetetlen, hogy tartogat még számunkra meglepetést.

Az alábbi jegyzetek nem a teljes pályáról készültek tehát, hanem Faragó egy évadnyi munkáját elemzik. Persze föltolulnak emlékek, képzettársítások támadnak. Van az egészben valami furcsaság, paradox mozzanat, mely a színházművészet más szféráiban aligha jellegzetes. Eltávozott nemzedékek hagyományait ennyire közvetlenül átadni talán csak az operaszínpadon lehetséges, anélkül azonban, hogy az átadó okvetlenül korszerűtlenné válnék. Megőrzés és megújítás bonyolult dialektikája ez. Hallom-látom Faragót, s vele hallom-látom egy-egy gesztus, hangi megoldás folytán Svéd Sándort (leginkább őt idézi bennem ez az érett, valamiféle csoda révén tartósított mélybariton), Fodor Jánost (Faragó testi fölépítése meg őrá emlékeztet: a szögletes-robusztus test, a nagy fej, a mozdulatok olykori nyersesége), de némelyik játékelemében ott van Losonczy György finom eleganciája is.

Igen, mindezt talán csak az opera-játszás engedi meg - hiszen, íme, a *Tosca* rendezését Nádasdy Kálmán jegyzi még, és egy teljesen más, későbbi periódus képviselője, Oberfrank Géza. Mondom, hogy paradoxonról van szó. Iskolák, stílusok torlódnak össze egyetlen művész operaszínészetében, énekes szerepformálásában. A felszabadulás utáni magyar operakultúra mérhetetlen gazdagsága rejlik e furcsaság hátterében, az a forrásvidék, ahonnét - persze telje-sen eltérő úton másik nagy énekes-színész baritonistánk, Melis György jutott el önmagáig.

És vegyük számításba, hogy az operaénekes *kottát* énekel, *:zenekarhoz, karmesterhez* igazodik (ha jó esetben kölcsönös is ez az igazodás). Konvenciók: évek, netán évtizedek óta „futó" rendezések rabja (a felújítások után is idővel gyakran törnek elő a régi beidegződések); többszörös 'szereposztások alkalmi tagja-ként, alkalmi partnerekkel lép föl, nem-egyszer hazai vagy külföldi vendégmű-vész oldalán. Nagyon kevés tehát az, amit a sémákon változtathat, amit egyéniségének sajátos, összetéveszthetetlen jegyeként adhat át a közönségnek. Éppen ezért (is) kevés az olyan operaművész, aki színésznek, énekesnek egyenrangú, tehát énekes-színésznek *vagy* színész-énekesnek mondható.

Faragó András e ritka jelenségek közül való.

Milyen is az az eszköztár, amely mint énekest s mint színészt a legnagyobbak folytatójává s útjelölővé tette

Középtermetű de ez színpadon alig derül ki róla, mert a megformált figurák dimenziója mindig emel ezen az adottságán. Izmos, mondhatni, sportos alkat - ritka testi kondíció az övé, az operaénekesek szokásos megjelenéséhez viszonyítva. Vergilius mondja Charonról, az alvilág révészéről - bocsánat a hasonlatért, amely azonban korántsem dehonesztáló -, a hatvanöt éves Faragóra is találón: „Éltes már, de üdén és frissen öreg, mivel isten." (Aeneis, VI. ének, 304. sor, Lakatos István fordítása.) El-végre - többek között Wotan alakítójáról van szó!

Fontos ez az erőteljes, jó fizikum, mert Faragónál az egész test játszik. Öles léptekkel jár, furcsán rugózik izmos lábain, néha szinte settenkedik; körbejárja, birtokba veszi leküzdendő ellenfeleit. Megszólalása előtt néha toppant - valamiféle lökéssel indítja hatalmas hangját; a testi koncentráció növeli a hangerőt, így pótol a művész abból, ami óhatatlanul fogy a pálya több évtizedes próbatételei következtében.

Fej. A test arányaihoz képest: *nagy;* úgynevezett bikanyak csatolja a törzshöz. Őszes, dús haj borítja, vörösbe ját-

szó ősz szakáll keretezi, az áll csupasz, bajusz sincsen. Maszkjai ezt a szerkezetet tartják tiszteletben (olykor a szakáll

kiegészítéssel összezárul az állon). Faragó tehát maszkban jár hétköznap is, és hétköznapi arcát viseli a színpadon.

Johann Kaspar Lavater csupa jót mondana erről az arcról. Az „Annak művészete, hogy a férfiakat arcvonásaikból megismerjük" címmel fordítható német nyelvű kötetben (Pest, 1815, Konrad Adolph Hartleben kiadása) a Ill. ábra illik a leginkább Faragó Andrásra *(22-23.* old.) . Becsületességet sugall az arc egésze - véli Lavater -, jóindulatot, finomságot, élettapasztalatot a száj, állhatatosság, noha nem önfejűség, jószívűség ki-fejezője a szögletes áll; az alig látható ajak - mint az arc maga -- szorgalmas, rendszerető, tisztaságkedvelő emberre vall.

De valamit nem ír le Lavater, pedig az ábrán is érzékelhető. Valami különös „alapmosoly" önti el az arcot. Ez lehet felhőtlen, „isteni" derű kifejezője, de - furcsa módon - az ellenkezőjét is jelentheti: ádáz indulat izomjátéka lehet. S valahogyan a színpadi helyzet igazítja el a figyelmes nézőt, hogy az érzelmi skála melyik pontja a meghatározó az adott esetben. (Palócz Lászlónál, jeles baritonistánknál, Király Sándor kiváló tenoristánknál tapasztaltam hasonló fiziognómiai jellegzetességet, de a világhírű Kónya Sándort is említhetném. Úgy lát-szik: par excellence énekesi adottság ez; a mosolyszerű izomműködés a szépen zengő hang képzéséhez egyébként is nélkülözhetetlen.)

Faragó András sötét, érces, minden regiszterében biztos hangja egy rendkívül tudatos, bonyolult testi összműködés „terméke". Mássalhangzóit keményen pattintva formálja, a nyelv körbe-jár a szájüregben, a rezgő hangszalag minden energiája hasznosul; érthető és markáns a szövegmondás. (Ez az az „iskola" - Simándy József fogalmazta meg ars poeticájaként, de Melis György is vallott erről több ízben -, mely szerint a szép éneklés az érthető, tiszta és világos szövegmondáson alapul.)

Lássuk hát ezt a művészi organizmust a *Tosca* Scarpia-szerepében.

Amikor Faragó-Scarpia kísérői élén a Szent András-templomba lép, fekete bársonyfrakk van rajta, köpenyének violaszín bélése tűzként lobogja körül alakját. Takarékos mozdulatokkal, egy-egy szemvillanással utasítja beosztottait. Egy ördögi karmester figurája épül föl szemünk láttára. Tosca (a Faragó partnereként gyakorta jeleskedő Rohonyi Anikó) megérkezése a férfit s a politikai karrierjén szüntelenül buzgólkodó rendőrfőnököt egyként villanyozza föl báró Scarpiában. Scarpia féltékenységet szít és szerelmet -- de legalábbis férfias védelmet - kínál : Faragó hátulról hajol az asszony fölé, aki egy ülőkére roskadt, majd a báró kissé fölhág egyik csizmájával az ülőke lábának cirádájára - megnyújtva termetét, s mohó vágyát is kifejezve ily módon. Arulkodó az a mozdulat is, ahogyan az énekesnőt lesegíti a készülő festmény dobogójáról visszafogott ez a gesztus, de benne van már: mint politikai ügybe keveredett állampolgár s mint nő is az övé már Floria Tosca.

Az asszony távozása után már leplezetlenül tör ki Scarpiából az indulat. Széles taglejtésekkel gyorsítja föl az eseményeket: egy sátáni mechanizmus irányítója ő (a templomi tömjénfüst csak erősíti ezt a képzetünket). Szemforgató módon veti térdre magát, és sűrűn hányja a kereszteket.

Faragó nem az első felvonás végé-nek híres Te Deumjára összpontosítja hangerejét, ahogyan ez általában szokásos. Játékkal emeli ki, jellemzi a figurát, de zenei értelemben „benne marad a partitúrában", részeként az összteljesítménynek. Nem óhajt versenyre kelni a zenekar, a kórus fortissimóival --- bár mint énekes: szólistája ennek a jelenet-nek is, nem ,tűnik el" a felvonásvég hangzásvilágából.

Színészi játéka és énekesi produkciója a II. felvonásban teljesedik ki igazán. Itt, a Farnese-palota falai között Scarpia még teljesebben mutatja meg önmagát. Dühöngő, türelmetlen zsarnok, ördögi bábjátékos, aki mindenkit dróton rángatna. Alig fegyelmezi magát az odakéretett Tosca előtt is. Mereven, oldalt lendített karokkal üdvözli az énekesnőt, vércsemód csap le rá, hogy stóláját elvegye. Bordélyházi eleganciával szívja be a ruhadarab illatát. Tosca fekete legyezője „felel" itt mint kellék az első felvonás fehér legyezőjére, mely az üldözött Angelotti nővérétől, Tosca vélt vetélytársnőjétől, Attavanti marchésától maradt vissza a templomban. Faragó kitűnő játékkal tudatosítja ezt a párhuzamot, s növeli a feszültséget, a féltékenység indulatát Toscában. Durván rohan ja le végül az asszonyt, fölébe nyomakszik a pamlagon, folytatva mintegy az első felvonás templomjelenetében megkezdett mozdulatot, kiteljesítve az énekesnő fölébe hajlásnak az ívét. Nyakába csókol-harap Toscának - vaskos naturalizmussal. Faragó bátran lépi át a teatralitás küszöbét; kacagása, giccsesen közhelyes mozdulatai festik az értéktelenség scarpiai ábráját.

Van valami bohócszerű ebben a figurában. Arca sápadt, szélesebbre festett ajkai (lásd a lavateri típust!) is vértelenek. S ez a clown-politikus utánozhatatlan fintort vág, amikor a megalázott, árulásba hajszolt Tosca útlevelet kér a maga és szerelmese, Cavaradossi festő számára. Faragó oldalra csavarintja a fejét, gúnyos mosolyával mintha azt jelezné: ez az ötlet még neki sem jutott volna eszébe, hogyne, ad ő útlevelet, csak hát a Tosca hiedelme szerint színleg kivégzett festő - golyóval a testében alig-ha veszi majd hasznát.

Scarpia úgy hal meg - Faragó tolmácsolásában -, ahogyan élt. Hatásvadász módon kaszál a levegőben karjaival, hanyatt vágódik a gyilkos döfés után, s valamennyi „segítség!" kiáltásával egy-idejűleg föl-földobja magát a padlóról.

Kitörölhetetlenül ott marad bennünk ez az alakítás. Faragó a XX. század rémtetteinek tapasztalataival toldja meg a figuráról tudható ismereteket; Mephistót lovag Cipollával ötvözi Scarpiájában.

Verdi *Don Carlosának* főinkvizítora-ként hátborzongató volt az 1984. február *29-i* előadáson. Mellőzte a szerephez tapadó alapvető manírt: úgy tudott vak lenni, hogy nem hadonászott a láthatatlan tárgyak idegen birodalmában. Külső vakság helyett belső elvakultság sugárzott róla; testi fogyatékosságát inkább leplezte: tapogató kezei - imára kulcsolódtak.

Mintha ez az átélés energiát vont volna el a hangi megformálástól. Faragó „vagdalt" olykor, tördelte a dallamívet, a viszonylag magas hangok biztonságos megszólaltatása kedvéért a levegővétel sűrűbbé vált. Mindamellett Fülöp király (a kissé indiszponált Begányi Ferenc) világnagy asztalánál izzott a két politikus drámája. Vádló szavai nagyobb nyomatékául, az „eretnek lelkű király" frázisnál a főinkvizítor rábök hatalmas vitapartnerére, sőt: a „neked földi társ kell ?" hitetlenkedő kérdését szegezve ne-ki, öklével az asztalra csap. Azonban az indulatba jövő pap is számon tartja: kivel tárgyal, és fékezi haragját, lecsillapul. Amikor saját eredményeit, dicsőségét ecseteli büszkén („én erre a spanyol

trónra már két királyt emeltem"), nincs szüksége már külsődleges hatáskeltésre. Ez a főinkvizítor valóban képes lesz arra, hogy lecsendesítse az Eboli herceg-nő által föllázított tömeget, s hódolatra késztesse égi s világi hatalom előtt.

Wagner-szerepekben legendás a teljesítménye.

Igazi bravúr ezek sorában a *Lohengrin* két szerepének megformálása más-más előadáson. 1983. november 25-én mint I. Henrik lépett színpadra (ekkor Berczelly István volt Telramund gróf). Fenséges, jóságos, népéért aggódó királyt jelenít meg Faragó ebben a „koncepciósper"-történetben. Telramundnak Elzára (Rohonyi Anikó) szórt rágalmai indulatba hozzák, de fékezi magát.

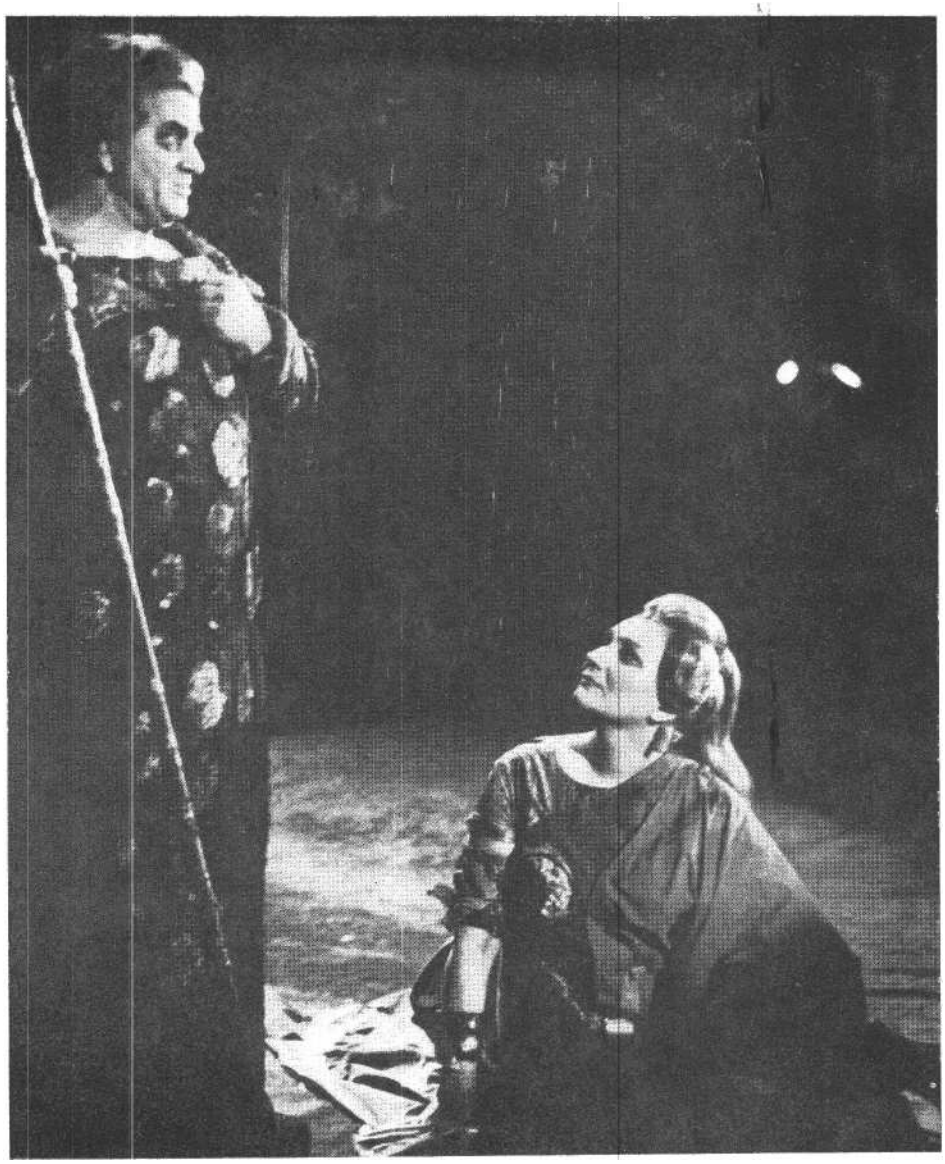
Finom, látszólag apró lelemény, de a helyzet drámai értelmezését pompásan segíti, amikor Lohengrin (Molnár András) érkezésekor lépne már Faragó a trónemelvény legalsó lépcsőfokára, de megáll, leküzdi bűvöletét, hiszen mégiscsak király ő, nem holmi noha égbeli jövevény.

Az a jellegzetesség, hogy Faragó egész testével énekel, *a Lohengrin L* Henrik-szerepformálásában nagyszerűen megfigyelhető: a wagneri feladat követeli tőle ezt.

1984. február 3-án „szerepet cserélt" Berczellyvel: ezúttal Faragó András játszotta Telramundot, Ortrudként a pompásan helytálló Kasza Katalin volt a partnere. Természetes, hogy a jóval fiatalabb Berezellyhez képest Faragó egy higgadtabb, kevésbé romantikus bajkeverőt állít elénk, s játéka a lélek bensőbb világát rajzolja szívesebben. Elza (Temesi Tóth Mária) színre lépésekor Telramund-Faragó érezhetően zavarban van: a saját rágalmaival kell szembesül-nie. De mihamar megnyugszik, sőt gúnyossá válik, amikor Elza az eljövő bajnokról énekel, aki megvédi majd a becsületét. Gőgösen int oda feleségének, Ortrudnak: íme, nincs férfi, aki kiálljon Elzáért. Am megretten a hattyúmotívum fölhangzásakor, visszatér kezdeti zavara. Menekvést keresőn int az előre-húzódó Ortrud után, Lohengrin viselkedését, szavait feszülten összpontosítva figyeli, kedvezőbb pozícióba helyezkedik, hogy Elza Lohengrinnek adott válaszát el ne szalassza. S Lohengrin föltörő vallomása - „Elza, szeretlek én"

összeroskasztja egy pillanatra Telramund-Faragót.

A roppant módon megterhelő II. felvonásban Faragó nem a testi profluk-



Faragó András A walkürben (Ercse Margittal) (Wéber Lajos felv.)

ció hatáselemére épít. Miközben hibátlanul oldja meg a kényes szólam feladatait, az Ortrudhoz fűződő ellentmondásos kapcsolatának adja magyarázatát. A gyöngén megvilágított antwerpeni színen Ortrud-Kasza Katalin tenyere, keze sugárzik varázsosan, és Telramund-Faragó ezt a kezet követi vádaskodón és megbabonázottan, egyszersmind oltalmat várva tőle. Két nagy művész nagy szerepekben összecsiszolódott, szemléleti-stiláris azonosságot sugalló teljesítménye *ez*.

Faragó András rangja megnyilvánul olyankor is, ha nem főszerepben látjuk őt. *1983.* november 6-án *a Hunyadi* László Gara nádorának jelmezét öltöt-te magára. Végig a koncentrált figyelem, gondos szerepépítés jellemezte Faragó játékát. Parlagi nagyúr ő, aki semmit nem bíz a véletlenre, pontosabban: aki a véletlent is szolgálatába képes állítani. Híres áriájának éneklése köz-ben megérinti a trón támláját. Kell neki ez a gesztus - bár a fejgép „elfelejti" megvilágítani. Pompás, ahogyan a két Hunyadit szólítva - a király nevében bagatellizáló mozdulatot tesz: elaltatandó a gyanújukat. Ordasként horkant vissza leányára, Máriára (Decsi Agnes), miközben - megzavarva a szerelmesek tragikus idilljét Lászlót elvezetteti.

Alighanem fölösleges az összegezés a fenti jegyzetek nyomán. Ismétlem: egy folyamat bizonyos szakaszát próbáltam leírni, érzékeltetni; nem többet s nem kevesebbet.

ÉZSIAS ERZSÉBET

Színészvarázslat

A Kedves hazug
a Madách Kamaraszínházban

A Kedves hazug című művet pár évvel ezelőtt a Katona József Színházban láthattuk Lukács Margit és Major Ta-más közreműködésével.

A Kedves hazug nem is igazi színdarab, hanem G. B. Shaw és Mrs. Campbell levelezéséből kompilált színpadi szkeccs. Úgy is mondhatnánk, két nagyszerű színész közös önálló estje az angol íróóriásról. Erénye, hogy nem akar több-nek látszani, mint ami: két óra kellemes szórakozás. Az összeállítás legfőbb értéke az a csípős szellemesség és angol humor, amely nemcsak Shaw szín-darabjaiban, hanem minden megnyilvánulásában, így veleiben is helyet kap. Imádta kigúnyolni az életet, az érzelmeket, a hazug eszméket, a polgári társadalom képmutatásait. Szerencsére önmagának sem kegyelmezett. Ez teszi levelezését hallatlanul élvezetes, bizarr olvasmánnyá. Shaw a paradoxonok nagymestere volt: megvetette, színműveiben kigúnyolta a szerelmet, és ugyanakkor hoszszú évtizedeken át folytatott szerelmi levelezést. E küldemények címzettje legtöbbször színésznő, előbb Ellen Terry, később Mrs. Patrick Campbell. Ez utóbbival - akit leveleiben Stellának nevezett -- több mint negyven éven át tar-tó levelezés fűzte össze, amely a múlt század végén kezdődött, és 1939-ben, Mrs. Campbell halálával szakadt meg. Shaw ekkor már nyolcvanhárom éves - társnője hetvennégy volt -, és matuzsálemi életkorával valamennyi szerelmét túl-élte.

Miről szólnak ezek a levelek, amelyek a színjáték gerincét alkotják? Nos, elsősorban magáról Shaw-ról, az íróról. Műveiről, terveiről, sikereiről, darabjai születéséről és fogadtatásáról. A levelezés kezdetén dolgozik korai művén, a *Caesar és Cleopátrán* (1898), *a Pygmaliont* már kifejezetten Mrs. Campbellnek írja, és a legutolsó darab, amelyről említés történik, *a Szent Johanna* (1923). Szó van e levelekben politikáról, társadalomról, a viktoriánus Anglia erkölcseiről, vegetarianizmusól, betegségről, pénzhiányról, de legfőképp és mindig: szerelem-ről, féltékenységről, kibékülésről. Shaw gyakran említi feleségét, akiért felelősséggel tartozik, Campbell pedig az évek során megözvegyül, majd újra férjhez megy. Az élet tehát zajlik körülöttük: Stella fia elesik az első világháborúban, később lánya férjhez megy, ő maga nagymama lesz, többször turnézik Amerikában (ilyenkor többnyire Shaw-darabokkal, amelyeknek nincs igazán sikerük a tengerentúlon!); a betegség, a nélkülözés, végül a halál Párizsban éri a második világháború küszöbén. Shaw ez idő alatt alig mozdul ki a jó öreg Angliából, ahol hangos sikerek és zajos bukások kísérik színpadi és írói pályáját.

A levelezés vége felé iróniája halkul, éle finomodik, egy beteg, bölcs öregember írja végső, letisztult szentenciáit életről, halálról, kettőjük kapcsolatáról.

A levelezés - és így a belőle készült összeállítás is - valamiféle ívet ír le a megismerkedéstől a halálig. Ez az ív többé-kevésbé egységes, csak Időnként töri meg egy-egy melodramatikus részlet, amilyen például Shaw leírása anyja temetéséről, amely nem nélkülözi a fájdalmas humort, de egészében véve mégis hosszadalmasra sikerült kitérő. *A Kedves hazugnak* mint színdarabnak a legjobb részei a „színház a színházban" jelenetek. Ezek többnyire a *Pygmalion*, közös színpadi sikerük próbajelenetei, amelyek a színésznő lakásán zajlanak az író felügyelete alatt. Kétségtelenül ezek a legszínpadszerűbb részek, amelyek ugyanakkor jól rávilágítanak a színésznő-író ambivalens viszony lényegére. Az író zseniálisnak tartja művét, s annak minden betűjéhez ragaszkodik. A színésznő eljátszhatatlannak ítél bizonyos dolgokat, de a hibát nem önmagában, hanem az íróban keresi. Ahogy közeledik a premier, a feszültség egyre nő, a vádaskodás egyre hangosabb. Már gátlástalanul tehetségtelennek nevezik egymást, s lassan önmagukban is elbizonytalanodnak. A színésznő ráadásul sztár és színháztulajdonos, aki beleszól a szereposztásba, és legszívesebben egymaga játszaná az egész da-rabot. Az író rendez, végszavaz, instrukciót ad, terrorizál, kritizál. Kettőjük kapcsolatának ellentmondásai remekül csúcsosodnak ki a *Pygmalion* első jelenetének és Mrs. Higgins teadélutánjának próbáin. Ezek egyébként Kilty da-rabjának is legmulattatóbb részei.

Minden, ami ezen felül élvezetessé és élvezhetővé teszi a Madách Kamaraszínház előadását, az a két remek színész játékának köszönhető. A színész-rendező Huszti Péter a háttérbe vonulva hagyja játszani kitűnő kollégáit. A csöppnyi, kettéosztott tér Makai Péter díszletelhelyezése szerint puritán dolgozószobára és női budoárra oszlik, ahol a spanyolfalat Tolnay Klári régi filmjeinek fényképei díszítik. Kevés kellék és még kevesebb jelmez, egy lila sál vagy egy korabeli felöltő ad korhű hangulatot. Ilyen kevés külső eszköz segítségével teremt színpadi varázslatot a két ki-tűnő színész: Tolnay Klári és Mensáros László.

Tolnay Klári igazi színésznőt alakít, minden mozdulatában, gesztusában, apró játékában benne van a sztár, Anglia

Mensáros László (G. B. Shaw) és Tolnay Klári (Mrs. P. Campbell) a Kedves hazugban (Madách Kamaraszínház) (Iklády László felv.)

ünnepelt színészkirálynője. Szerencsére ennek a paródiáját is eljátssza a harmincas évek öregedő hollywoodi díva-maszkjában, hosszú szipkával, vastag piros szájjal, félrecsúszott tollas turbánnal és nagy-nagy öniróniával. Minél színésznősebb az íróval való kapcsolat kezdetén, annál őszintébbé, emberibbé válik a vége felé, amikor megöregedve magára marad párizsi hotelszobájában, A primadonnaallűröket az' öregség tétovasága és valami végtelen egyszerűség váltja fel - hangban, viselkedésben, játékban egyaránt, Szinte a szemünk lát-tára fiatalodik-öregszik negyven évet. Amennyire megformálható jellemfejlődés egy ilyen kollázs-szerű műben, azt Tolnay Klári játéka megvalósítja.

Kevésbé változó Mensáros László alakítása. (5 már a darab elején az, aki a végén: az angol irodalom nagy öregje, kész, kiforrott személyiség, akin már a szerelem sem változtat. Leveleinek tónusa is csaknem mindvégig ugyanaz: gyilkos, senkit és semmit nem kímélő gúny, remek aforizmák, sziporkázó paradoxonok, talán csak élete végén válik mindez bölcs derűvé. Mensáros Shaw-ja egy önimádó zseni, aki tisztában van saját írói képességeivel és férfiúi korlátaival, bár ez utóbbit nem mindig hajlandó elismerni. Szerelme csupa ellent-mondás: „megtartlak-elengedlek", „haragszom rád-megbocsátok" érzelmi ambivalencia, amit cseppet sem könnyű a másik félnek elviselni. A próbajelenetekben egymaga testesíti meg a szerzőt, a rendezőt, a partnert, sőt a szigorú kritikust is. Ezekben a részekben játéka tele van ellenállhatatlanul komikus, miniatűr színházi poénokkal. Tónus-váltásai, ritmusérzéke hibátlan színpadismeretről tanúskodnak. A darab végén a matuzsálemi életkorú írót nem annyira külső, mint inkább belső eszközökkel ábrázolja. A fázósan télikabátba burkolózó, hajlott hátú öregember lélekben megfáradt, rezignált bölccsé érett: már nem ír színdarabokat, filozófiával foglalkozik. Még mindig szelíd gúnnyal ostorozza társnője elmaradhatatlan pekingi pincsijét., de hangjába, habitusába már belopózott egy eddig ismeretlen érzés: a részvét és a másik ember megértésé-nek képessége.

Vannak olyan ritka színházi pillanatok, amikor az eredeti mű értékét jóval magasabbra emeli a színészi játék. Ez történik most a Madách Kamaraszín-házban két igazi művész, Tolnay Klári és Mensáros László jóvoltából.

SIVÓ EMIL

Védettség

Felszabadulás utáni színházi életünk, az államosítást leszámítva, napjainkban, legalábbis ami az anyagiakat illeti, a legnagyobb átalakuláson megy keresztül.

Ezeknek a kedvező változásoknak az eredményeit elsősorban a színházak dolgozói érzékelik, mert az eddig elég gyenge lábakon álló anyagi helyzetük előnyösen változik. Természetesen ehhez szükséges a színházvezetői leleményesség, a bátor kezdeményezés és a színházon belüli több, néha megfeszített - az eddigieknél is feszítettebb - munka, és elmaradhatatlan a siker.

Az új rendszerben érdemes lesz a színésznek a színházban játszania, és mi-nél többet, mert ma már a színháznak is van lehetősége jobban megfizetni a munkát, mint eddig bármikor. Azt azonban most is látnunk kell, hogy a külső fellépésekkel az anyaszínház anyagilag most sem állhatja a versenyt. A külső fellépés ugyanis mindig jövedelmezőbb lesz.

Az átalakulásnak ez a színházat érintő vetülete. De miképpen érzékeli ezt az új rendszert a legfőbb tényező, a közönség?

Véleményem szerint a színházak fokozottabban fogják keresni a közönséget, mert a többletbevétel jelentős forrása az új rendszer megvalósításának. .A színházaknak figyelembe kell venniök a közönség igényeit, de az ideális az lenne, ha ez nem járna együtt a művészi szín-vonal leszállításával. Miért mondom ezt? Mert ennek a kultúrpolitikailag káros jelenségnek vagyunk a tanúi a tévé műsorában, ahol olyan „művek" kerülnek nap nap után a képernyőre a bonyodalmak elkerülése végett hadd ne írjak címeket - , amelyek nem méltók erre, és amelyek rendkívül nagy károkat okoz-nak a közönség igényességre való neve-lése terén. Tisztelet a kétségtelenül meg-lévő kivételeknek, de - bár nagy tévénéző vagyok - egyre ritkábban tudom kinyitni a készüléket. Pedig az ugye vitathatatlan tény, hogy a közönség íz-lése tekintetében igen sok még a. tenni-való. De az az irányzat, mely most alakult és alakul ki, nem kedvez a közönség ízlésszintje emelésének.

A színház mindig is költséges művészeti ág volt, bár ha a közönségre gyakorolt hatását nézzük, akkor azt kell megállapítanunk, hogy feltétlenül meg-éri a befektetett nagy összegeket. Nagy összegeket írtam, pedig ha ezeket az anyagi tételeket a teljes állami költség--vetés tükrében nézzük, akkor ezek a milliók elenyészően csekélyek. Megjegyzem, hogy amikor színházról beszélek, mindig jó színházra gondolok, olyanra, amelyik színvonalas is, és amelyiknek közönsége is van, mert csakis az ilyen színház éri meg a befektetést.

Mondanivalóm elején átalakulásról beszéltem, ez részben már meg is történt, de van még: a sok között egy nagy vitát kiváltó kérdés, mely e pillanatban is megoldhatatlannak látszik. Ez pedig a színészek védettségének a kérdése. Az illetékes állami szerv és a szakszervezet már hosszú idő óta viaskodik egymással, megegyezés azonban nem született, és az álláspontok ismeretében egyelőre nem is látható a kibontakozás módja.

Miről van itt szó tulajdonképpen?

A Munka Törvénykönyve minden magyar állampolgárnak a nyugdíjkorhatár elérése előtt öt évvel védettséget biztosít. Ez a védettség a színészek esetében azonban nem öt, hanem tíz év. Ami azt jelenti, hogy egy színésznőtől negyvenötödik, egy színésztől pedig ötvenedik életéve után csak egészen különleges esetekben lehet megválni. Ez a Színészszakszervezet részéről rendkívül jelentős és igen nemes vívmány, de a színházvezetés oldaláról nézve ugyanez nagyon nehéz helyzetet teremthet egy adott színházon belül. A szakszervezet álláspontja az, hogy aki a főiskola elvégzése után ekkor általában huszonkét évesek -- még húsz-huszonöt évig a pá-Iván tud maradni, azt már idősebb korában ne lehessen elbocsátani a színháztól. Ugyan hová is mehetne, mihez fogbarna előrehaladott korában egy színész, aki már több mint két évtizedet eltöltött ezen a rögös pályán, és jogosan hitte el önmagáról, hogy színész? Egy ipari munkás vagy egy más területen dolgozó negyvenöt-ötven év körüli személy mindenesetre könnyebben talál más munkahelyet magának, vagy esetleg időben átképezik más munkára, de egy színészi pályán eltöltött fél élet után ugyan mivé lehet az illetőt átképezni? Hol és miképpen tudja az eddigi életétől teljesen különböző szakmában meg-állni a helyét? Én azt hiszem, ebben az álláspontban a szakszervezetnek mint ér-

dekvédelmi szervnek teljesen igaza van. Egy már kivívott, kétségtelenül jelentős eredményről nem akar lemondani. Ugyanakkor a felsőbb hatóság véleménye az, hogy a tízéves védettség nem egyezik a jelenlegi viszonyokkal, túlzott kötöttséget jelent egy olyan időszakban, amikor mindenki a régi, túlhaladott kötöttségek ellen küzd. Akkor, amikor a színházak gazdálkodásában a költségvetési rovatkötöttségek feloldása megtörtént, megtörtént továbbá az alapbérkeretek széthúzása is, tehát elméletileg jelentősen lehetne a színészek jelenlegi kétségtelenül alacsony alapbérén javítani, bár ezt pénz nélkül megoldani le-hetetlen. Ehhez a rovatok majdani *teljes* feloldása lenne szükséges, ez azonban távoli, nehezen elérhető célnak látszik jelen pillanatban.

Miből lehetne akkor mégis záros határidőn belül az évi négy-öt százaléknál nagyobb mértékben emelni a színészek béreit?

Minden színházban vannak művészek, akiket nem foglalkoztatnak, vagy nem foglalkoztatnak kellőképpen. De akadnak olyanok is, akik csak a havi fizetésüket veszik fel. Ez a helyzet pedig joggal irritálja azokat a színészeket, akik sokat játszanak ugyanazért, esetleg kevesebb bérért. Es ezeknek a művészek-nek a bérrendezése éppen az ilyen nem foglalkoztatott, de védett korban lévő kollégák miatt nem oldható meg.

Felmerül a kérdés, miért nem foglalkoztatják ezeket a színészeket a színházakban? Ez két okból lehetséges : vagy nem adódik az egyébként tehetséges művésznek megfelelő művészi feladat, vagy az illető nem tehetséges, nem jó színész, de már több évet, esetleg évtizedet töltött el ezen a pályán. Ki a hibás az utóbbi esetekben, az többnyire titok marad, de tény, hogy ezt a problémát megoldani a színész előrehaladott korában már szinte lehetetlen. Előbb, sokkal előbb kellene ilyen esetekben „kegyet-lennek" lennie valakinek vagy valakik-nek. A színészet ugyanis kegyetlen szakma: ha felmegy a függöny, minden kiderül, a tehetség is, de az alkalmatlanság is. Ezért kellene a „kegyetlenséget" (ami tulajdonképpen nem az) már a főiskolán elkezdeni. De ha már ott *ezért*-azért elmulasztják, akkor később, de mindenki érdekében minél előbb meg kellene oldani ezt a kérdést, még mielőtt az illető színészi diplomával rendelkező személy teljesen beleélné magát abba a téves gondolatba, hogy ő színész, netán művész, csak hát a körülmények ... De mivel - tudtommal - országosan színészhiány van, sok esetben olyanok is gyökeret eresztenek a pályán, akik valójában nem ütik meg a mértéket, és ezekből lesznek idősebb korukra - akaratukon kívül részben a problémák okozói.

Nehéz kérdés ez nagyon, tudom. A főiskolának el kell látnia az egyre szaporodó társulatokat színészekkel, de annyi egetverő tehetség nem jelentkezik évente, ahány fiatal tehetségre a magyar színházaknak szükségük lenne. Ezért gondolom - kénytelenek a mércét a kívánatosnál lejjebb szállítani, és így minden megy tovább a maga útján.

A megoldást egyelőre nem látom, de a védettség ügyét napirenden kell tar-tani, valami emberséges, hosszabb idő alatt végbemenő megoldást kellene találni, mely mindkét fél, de főleg az érdekvédelmi szerv számára elfogadható. Azt még megjegyzem, hogy nem olyan nagy azoknak a száma, akiket ez a kér-dés közelről érint.

Addig is, amíg ezt a megoldást az arra illetékesek megtalálják, amiben előbb-utóbb bizonyos vagyok, minél kevesebbre kellene csökkenteni a színházakban a nem foglalkoztatottak számát, hogy a sokat dolgozó, húzó művészek anyagi helyzetén az így felszabaduló összegekből érezhető mértékben javítani lehessen.

E számunk szerzői:

BÖJTE JÓZSEF dramaturg
CSÁKI JUDIT újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa CS.
SZABÓ ISTVÁN színész, a Budapesti Gyermekszínház tagja
ÉZSIÁS ERZSÉBET újságíró, a Film Színház Muzsika munkatársa
FÖLDES ANNA újságíró, a Nők Lapja rovatvezetője
GYÖRGY PÉTER az ELTE Esztétikai Tanszékének tanársegédje
KŐHATI ZSOLT újságíró, a Filmkultúra főszerkesztője
NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
RADÁCSY LÁSZLÓ egyetemi hallgató
SIVÓ EMIL a Thália Színház nyugalmazott ügyvezető igazgatója
SOMLYÁI JÁNOS lektor
SZÁNTÓ JUDIT dramaturg, a Magyar Színházi Intézet osztályvezetője
SZEKRENYESY JÚLIA újságíró, az Élet és Irodalom munkatársa
WETZSTON, ROSS kritikus

CSÁKI JUDIT

Színház -- reggeltől reggelig

Fiatal színikritikusok az Edinburgh-i Nemzetközi Fesztiválon

A Színikritikusok Nemzetközi Szövetsége (IATC) ebben az évben Edinburghban, Skócia fővárosában rendezte meg a fiatal színi kritikusok nemzetközi szemináriumát. Húsz országból huszonkét színi-kritikust hívtak meg az egyhetes rendez-vénysorozatra; végül tizennyolcan - tizenhat országból - érkeztünk meg a hagyományos Edinburgh-i Nemzetközi Fesztivál második, középső hetére. (Két-két szovjet és amerikai, egy-egy francia, brazil, olasz, kanadai, finn, lengyel, NDK-beli, román, svéd, norvég, holland, belga és magyar résztvevője volta szemináriumnak.)

A kritikustalálkozó - bár természete-sen önálló programja is volt -- döntően a művészeti fesztiválhoz kapcsolódott. Hagyományosan a résztvevők a vendéglátó ország reprezentatívnak ítélt színi-előadásait nézik és vitatják meg -- itt viszont egy nemzetközi, hihetetlen méretű fesztivál nézői lehettünk.

Nem véletlen tehát, hogy az egymás iránti kölcsönös érdeklődés egybefonódott a fesztivál eseményei közti vándorlással; jártunk színházról színházra egyenként és csoportosan; egymásnak javasoltunk -- vagy éppen nem javasoltunk bizonyos produkciókat, s ezen keresztül ismerkedtünk egymás szakmai ízlésével s a különböző országok színi-kritikai gyakorlatával, elveivel.

Délelőtti beszélgetéseinken - tulajdonképpen ezek képezték a szeminárium „hivatalos" programját -- több vendégünk is volt; találkozhattunk a helyi lap szerkesztőjével, a fesztivál rendezőségének néhány tagjával, egyes színházak vezetőivel valamint Martin Esslinnel, a BBC drámai osztályának - egyébként magyar származású - vezetőjével. Vendéglátóink sokat tettek azért, hogy ezek a beszélgetések - túl a formális bemutat kozásokon és tájékoztatókon - valóban hasznos ismeretségekké váljanak.

A harmincnvolcadik edinburgh-i fesztivál már alig-alig hasonlít a legelsőre, amikor a szervezők elsősorban a komoly-

zene nyári otthonává szerették volna tenni a skót fővárost. Ma minden mű-fajt és műnemet felvonultató, színes és gazdag, az egész várost önnön képére formáló fesztivál zajlik itt, a háttérben hibátlanul dolgozó szervezőgárda irányításával. A program mindig egy hivatalos részből és egy angolul fringe-nek nevezett (a szó magyarul peremet, szélt jelent) eseménysorozatból áll. Az évek során úgy alakult, hogy a hivatalos program mennyiségileg mindenképpen, minőségi szempontból pedig nagy valószínűséggel eltörpül az elképesztő méretűre duzzadt „fringe" mellett.

Számunkra persze alig-alig különült el a kettő. Kedvünk, lehetőségünk szerint válogattunk mind a hivatalos, mind a Fringe-programból. (Az előbbi legalább ötven-hatvan, az utóbbi több száz eseményt kínált naponta.) A hivatalos programra természetesen jó előre meghívják a szereplőket; több együttes hosszú időn át készül arra az előadásra, amelyet itt mutat be. Legtöbbjük igyekszik olyan produkcióval előállni, amely -- tartalmában, stílusában, nemzeti karakterében éppen c fesztivál rangjához igazodik, azt kívánja tovább emelni.

A Fringe-re viszont nincsenek meghívott együttesek, produkciók. A Fringere az jön, aki akar. Bármelyik csoport, művész kibérelhet egy színházat - a rendező szervek még segítenek is az egyeztetésben s a technikai dolgok megszervezésében , és tetszőleges programot kínálhat, tetszőleges áron. És persze olyan színvonalon, amilyen van neki - a Fringe-produkciókban nincs művészeti garancia. Mérce: a siker. S a kialakult gyakorlat szerint évről évre nem csupán a kitűnni vágyó amatőrök, tehetős magánzók tűnnek fel a Fringe-színházak színpadain, hanem megannyi jónevű színház és színész, rendező és csoport óhajt jelen lenni a rangosnak számító kavalkádon.

A menedzserek, tehetségkutató producerek, sikerprodukcióra *vadászó* színháztulajdonosok, televíziósok persze szorgalmasan látogatják a Fringe-programokat; s a szereplők túlnyomó része - az ismertek kivételével - végül is annak reményében zarándokol ide, hogy innen, éppen innen röpíti őket szárnyra a világ-hír. Turné, televíziós fellépés várhatja őket - ha tehetségük mellé szerencséjük is akad. Szemük. előtt példaként a néhány ismert csoport, a nosztalgiázni, népszerűséget learatni visszatért - s egykor éppen innen indult - együttes példája lebeg.

Éppen ezért a propagandára senki sem sajnálja a pénzt. Nem is teheti, hiszen elsősorban közönségre van szüksége; nincs gyorsabb és hatásosabb propaganda a teltháznál. Még mielőtt a napi negyvenötven színibírálatot tartalmazó helyi lap megjelenik, mindenki tudja: hol esett tegnap szenzáció. A résztvevők tehát - amikor épp nincs előadásuk szorgalmasan róják az utcákat, és szórólapokat nyomnak a járókelők kezébe; be-besétálnak más - „befutott" színházak zsúfolt előcsarnokába; trükkökkel, új fogásokkal igyekeznek magukra terelni a figyelmet fellépni a sikerhez vezető lépcső első fokára.

Talán ez is közrejátszott abban, hogy az újságíró különösen a külföldi - szívesen látott vendég volt mindenütt. Nem lehetett olyan nehéz jegyet szerezni, hogy nekünk egyébként minden igazolvány, karton nélkül ne sikerült volna egészen simán. S nemcsak az induló, publicitásra vágyó amatőr együttesek esetében (akiknek egyébként ugyan miféle publicitást jelenthet egy magyar újság?), hanem a keresettek, híresek-nevesek esetében is. Mindenki természetesen vette tudomásul, hogy a kritikának, kritikusoknak *dolga (s* nem kegye avagy szeszélye) megnézni az adott elő-adást.

Mindenhová bejutottunk tehát, amit meg akartunk nézni. Egyetlen - de áthághatatlan - korlátnak az idő bizonyult; a naponta kiadott lepedőnyi terjedelmű, apróbetűs (és pontos!) programnak csak a töredékére jutottunk el; s mivel a Fringe-produkciók esetében néhány ki-vételtől eltekintve sem a névre, sem a címre nem hízhattuk magunkat, az ötlet-szerű választásokba sok silány, említés-re nem méltó előadás is becsúszott. Primitív, rossz műkedvelő szinten össze-tákolt feminista propagandától kezdve demagóg politizálásig sok minden.

A hivatalos fesztivál egyik reprezentatív eseménye volt Sír David Lindsay *három rend szatírája* című verses moralitásjátékának bemutatója, a város egyik legimpozánsabb épületében, hatalmas nézőtér előtt.

A tizenhatodik században született mű a skót nemzeti irodalom egyik büszkesége; s az előadás külön érdekessége, hogy - 1948 óta először -- eredeti nyelven adták elő. Ez ugyan még a bennszülötteknek is okozott némi nehézséget a megértésben, de kétségtelenül fokozta a nemzeti büszkeséget..

A moralitásjátékban a kor- és stilushű képekben, a több mint másfél órás expozícióban főleg a látványosságra koncentráltak' az alkotók; a több mint négy évszázaddal ezelőtti nyíltság, szókimondás mára kétségtelen történeti értékké szelídült. A rendező Tom Fleming főként a Skót Színházi Társaságból válogatta a közreműködőket, akik látható lendülettel, a közönség forró tetszésnyilvánításaitól kísérve tettek eleget. bonyolult (énekes-táncos-prózai) fel-adatuknak.

.A hivatalos program másik középponti része egy Beckett-sorozat volt. Főképp Beckett rövidebb színpadi műveit adták elő: az Ohio *Impromtut, a Katasztrófát, a Monológtöredéket, az Akkort,* az *Elejéről a végéig* címűt, Az előadásokkal és vetítésekkel kibővített programsorozat legtöbb produkcióját Alan Schneider rendezte, akit egyébként Londonban, egy újabb Beckett-rendezés közben ért a tragikus kimenetelű baleset. Az ő nevéhez fűződik az összes Edinburghban is bemutatott színházi elő-adás - az egyetlen *Monológtöredék* kivé-telével, amelynek rendezője is, előadója is az a David Warrilow, akinek a dara-bot Beckett írta.

Schneider rendezte a *Filmet* is, amelyben Buster Keaton, s a *Godot-ra várva* címü műből ;készült filmet is, amelyben Zero Mostel volt a főszereplő.

A „Beckett-session" előadója a New York-i Harold Clurman Színház volt; s a nem túl nagy létszámú, ám annál lelkesebb, visszatérő közönség „tiszta", a *szerző* írott színpadi instrukcióit maradéktalanul érvényesítő Beckett-interpretációkat láthatott.

A végletes kísérletek, megannyi avantgarde törekvés közepette békésen és nagy sikerrel játszották John Murrel *Sarah avagy a languszta sikolya* című nálunk az elmúlt évadban bemutatott két-személyes darabot. Az előadást az a tény tette az edinburgh-i fesztivál első hetének szenzációjává, hogy rendezője Georges Wilson volt; ő játszotta Pitou, a titkár szerepét is. míg Sarah Bernhardt-t Delphine Seyrig alakította. A két kiváló színész egyetlen lendülettel, mégis visszafogottan, érzelgősség nélkül játszotta végig a nagy drámai feszültségről itt sem tanúskodó darabot; legalább a színészi játékon volt mit figyelni, az biztos .. .

Delphine Seyrig és Georges Wilson a Sarah avagy a languszta sikolya című előadásban (Alex Wilson felvétele)

A szeminárium tagjai számára a nyi*tány,* érkezésünk napján *az* úgynevezett Fringe-vasárnap volt; amolyan szabad-téri színházi kavalkád egy hatalmas, Városliget-méretű parkban. Számos együttes azért volt itt jelen, hogy nézőket toborozzon leendő előadásaira; mások éppen azért, mert - nem lévén bérelt színházuk - csak itt léphettek a közönség elé. Hol itt, hol ott szólalt meg vagy egy kolomp vagy egy harsona; hol itt, hol ott formált engedelmesen tágas kört az alkalmi nézősereg, és elkezdődött a produkció, rendszerint rövidebb számok, sok pantomim, több kabarérészlet, néhány akrobatacsoport, néhány bűvész. És rengeteg muzsikus, ki komoly felszereléssel, erősítővel, mások egy szál gitárral.

A rendezvény hangulata sodró, magávalragadó volt. Nem elsősorban művészi élmény, de a több tízezer ember nem is ezt kereste azon a vasárnap délután a Holyrood Parkban.

*

Talán csak az én - természetesen esetleges -- választásomnak köszönhető a látszat: a politikai kabaré, társadalmi kabaré intenzíven volt jelen Edinburghban. Igaz, az általam látott együttesek közül épp azok voltak egyértelműen+ jók, amelyek ebben a műfajban tevékenykedtek; s igaz az is, hogy ez a társadalmi kabaré egy kicsit különbözik attól, amit itthon - például a Mikroszkóp Színpadon láthat a közönség.

Tartalmát tekintve például bizonyosan sekélyesebb. A monológok, jelenetek, magánszámok jobbára külsőségeket tűznek pellengérre, hétköznapi, felszínes visszásságokon ironizálnak, vagy épp egy hagyományosan kerekre írt novellaszerűséget adnak elő, amely egy magánéletből vett helyzet fonákságára épül.

Az ilyen típusú együttesek közül is kiemelkedett - előző években szerzett népszerűsége folytán is - a Hall Truck Theatre Company, akiknek *Kidobólegények* (The Bouncers) című produkciója méltán aratott fergeteges sikert.

A kidobólegények öten vannak, s egy diszkó ajtajában állva beszélgetnek elsősorban a diszkó közönségéről, saját életükről; korosztályuk magánügyeiről. Az intenzív amerikai hatást mutató előadás tempója fergeteges, az öt színész pedig egyformán kitűnő: énekelnek, táncol-nak, s emellett színes, megannyi parodisztikus képességről tanúskodó előadók is. Amit mondtak, jobbára közhely; ahogyan csinálták - ez a típusú színjátszás egyelőre nemigen honos nálunk. A rögtönzés látszatát keltő, ám ugyanakkor tökéletesen kidolgozott váltások, a laza, folyamatos és hatásos színpadi jelenlét arra utal: a szakmai profizmus ennek a társaságnak az első számú jellemzője.

Hasonló jellegű és színvonalában is hozzájuk mérhető volt a Joeys nevű együttes produkciója, melynek önálló címe nem is volt, csak a társulat nevével hirdették mindenütt. Három színész és egy - színészként sem utolsó - zongorista váltották egymást a színpadon, hol egyenként, hol többen; jeleneteket, történeteket adtak elő a katonaságról, barátaikról, önmagukról. Ismét csak nemigen dicsérhető az írói munka - ha volt egyáltalán ---, de annál inkább a sokoldalúság és a magas színvonal, amelyről mindannyian tanúbizonyságot tettek.

Tulajdonképpen sajnálatos, hogy a színjátszás hagyományos útjain járó együttesek jobbára közepes színvonalú és éppen ezért meglehetősen érdektelen előadásokkal álltak elő. A megannyi kísérlet, új törekvés közepette a realisztikus - vagy ahhoz közelítő - stílus ezen a

fesztiválon nem a színjátszásban nemzetközileg is elfoglalt helyén, hanem minden bizonnyal alatta szerepelt.

Hiába volt első bemutatója idején máig zajos bukás például Synge darabja, a *Nyugati világ bajnoka;* a századforduló táján merésznek ható népi ábrázolásmód, nyelvi szabadosság mára önmagában erőtlen történeti motívum. A korrekt interpretáción túl pedig nemigen jutott az az előadás sem, amit itt láthattam.

A Black Theatre Co- perative nevű - és persze csak feketékből álló társulat öt éve alakult, éppen azzal a céllal, hogy állandó munkalehetőséget adjon a fekete színészeknek, s ezzel együtt megőrizze (netán megteremtse?) a fekete színjátszás speciális vonásait Angliában.

Darabjuk (Edgar White műve, címe: *Redemption Song,* magyarul talán *Megváltásének* lehetne, de jelentéstartalmát bővíti, hogy a színhelyül szolgáló falucskát nevezik Redemptionnek) helyszíne egzotikus, ősi fekete falu, amelybe hazatér a civilizációtól megcsömörlött fiatalember, hogy nagyanyjától örökölt birtokán gazdálkodjon. A birtokot azonban részeges apja eladta, árát elitta, s a visszaszerzésért folytatott harcba előbb lelkileg, majd fizikailag pusztul bele a végső illúzióitól is megfosztott főhős. Holtteste felett aztán békejobbot nyújtanak egymásnak az ellenfelek .. .

Szenvedélyes, túlfűtött színpadi érzelmek, a konfliktus - nézők számára is érzékelhető - mértékén, jelentőségén felüli, ettől némiképp motiválatlannak látszó elhatározások, fordulatok, tisztességes, noha szegényes formai megvalósítás - ez jellemezte a Black Theatre Cooperative előadását.

Cocteau monológja - A *emberi hang* (The I luman Voice) szenzációnak számított a Fringe-programban. Elsősorban az előadó személye miatt: ugyanis Susannah York, a nálunk is közismert színésznő játszotta a monodráma felé közelítő darabot, sőt a saját fordításában tette mindezt.

A klasszikus panelekből építkező Az *emberi hang* nemcsak a hírveréshez képest: abszolút értelemben okozott hatalmas csalódást. Egy telefonbeszélgetés egyik felét halljuk, s egyik résztvevőjét látjuk. Aki szemmel láthatóan lelki és fizikai ereje végén próbálja meg kapcsolatuk megjavítására rávenni a vonal másik végén inkább csak hallgató - feltehetően - férfit. Hétköznapi semmiségekről és létfontosságú elhatározásokról egyforma súllyal és egyforma gesztusrendszerrel kiegészítve - könnyek, kiabálások, összeomlások - esik szó. A nézőnek öt perc elég ahhoz, hogy úgy érezze: akaratán kívül egy magánbeszélgetés tanúja lett, s a csak két emberre tartozó intimitások hallatán egyre kényelmetlenebbül érzi magát. E magánszférából egyet-len pillanatra sem képes színházi élménnvé válni a produkció - a fiatal, s más alakításaiból tehetségesnek megismert színésznő megannyi civil erőfeszítése ellenére sem.

A Fringe-fesztivál egyik középponti helye a tradicionálisan magas színvonalú programmal jelentkező Traverse Szín-ház. Állandó tömeg, nagy érdeklődés kíséri minden előadását - itt mutatták be egyébként a fentebbi Susannah York-produkciót.

A Traverse saját társulata adta elő Martyn Hobbs *A gép története* (The Historv of the Machine) című drámáját, Peter Lichtenfels rendezésében. A drámaíró egy skót fiatalember, akinek ez az első színpadi műve, s a szórólap szerinti legfontosabb információ róla, hogy egy híres krikettjátékos, bizonyos Sir jack Hobbs unokája.

Maga a mű egyébként érzelmes-érzelgős történet egy tudósról, aki egy gép-embert alkot; majd a konfliktusról, ami az alkotás örömteli állapota és tökéletes, ám lélektelen produktuma között feszül. A tizennyolcadik legjobb esetben is kora tizenkilencedik századi modorban írott történet elsősorban alapos irodalomtörténeti és színitörténeti felkészültségről árulkodik, utalásokkal, áthallásokkal teli fordulataiban. Gyakorlatilag majdnem hiába a sokszor élvezetes színészi játék mindkét főszereplő, a tudóst játszó Stephen MacDonald és a gépembert lenyűgöző technikai szinten alakító Dikran Tulaine emlékezeteset tudott nyújtani -, a történet ódivatú, s manapság - a számítógépek idején meglehetősen érdektelen maradt.

A Fringe-fesztivál másik „divatos" hely--színe a Richard Demarco Színház volt. Több előadást láttunk itt; a város egy másik pontján egy ugyanilyen nevű érdekes és ötletes - kiállításra bukkantunk; s miután együtt és külön-külön is törtük a fejünket azon, ki is lehet Richard Demarco, az utolsó napok egyikén sajtótájékoztatót rendezett számunkra. Richard Demarco amolyan régi vágású mecénásnak, a kultúra megszállott üzletemberének látszott, s tagadhatatlanul heves érzelmű skót lokálpatrióta, aki persze - mint neve is mutatja - olasz.

Stephen Persaud és Victor Romero **Evans a Black** Theatre Co-operative Megváltásének című **produkciójában (Ray Abbott** felvétele)

Egész évét a megfelelő produkciók keresésével tölti, hogy azután a fesztivál három hete alatt napi hat-nyolc színházi produkciót tárhasson közönsége elé. (Nyilván nem ebből él - de erről nem esett szó.) Alapítványok, támogatók után szaladgál, hogy akár anyagi segítséggel is résztvevőket toborozzon csöppnyi színházába, ahol - az előadások mellett - egész nap intenzív klubélet zajlik.

S mellesleg: itt láttam a fesztiválprodukciók közül a legjobb előadást is. Egy Win Wells nevű író *Gertrude Stein és aki vele van* (Gertrude Stein and a Companion) című kétszemélyes darabját (a címnek ez nem szó szerinti, inkább értelemszerű fordítása); két ragyogó színész-nő játszotta a két szerepet.

A darab Gertrude Steinről és társalkodónőjéről, barátnőjéről, Alice B. Toklasról szól. Időbontásos szerkezetben, évtizedeket előre-hátra ugorva mutatja he a két nő kapcsolatán keresztül Gertrude Stein egyedülállóan jellegzetes világát, amelyben a később világhíressé vált írók és képzőművészek egész sora volt otthonos. A barátnő visszaemlékezéseiből rajzolódik ki az örökké hon-vággyal teli, valójában hazátlanul élő írónő gyötrő erőfeszítésekből született életműve. A dráma nyelvezete hűsége-sen és éppen csak egy csipetnyit ironizálva adja vissza Gertrude Stein írásai-nak jellegzetes fordulatait. Érzelgősségtől mentesen ábrázolja a két nő egymás iránti vonzalmát s az egymás életében be-töltött, nélkülözhetetlen támaszszerepét.

jónak látszott az előadás alapján a mű is - mindenképpen kiváló lehetőség két jó színésznőnek. Itt pedig két nagyon jó, egymással egyenrangú színész-egyéniség volt a színpadon: az Edinburghban már közismert, népszerű Miriam Margolyes és a szerephez beugrás útján jutott - Natasha Morgan.

*

A gáttalanul áradó élményözönben gyorsan fakultak a rossz, lényegtelen előadások emlékei. Legerősebben pedig vendéglátóink és a szervezők szeretet-teli segítőkészségét s a pillanatra sem szűnő fesztiválhangulatot őrzi az emlékezet. Meg azt az augusztus huszonvalahányadikán rendezett hatalmas tűzijátékot Edinburgh „budai" oldalán, a Vár felett, amelyen piros-fehér-zöld petárdák robbantak Berlioz *Magyar indulój*ának kíséretében ..

RADACSY LÁSZLÓ

A bolgár dráma és színház VII. fesztiválja

Lehet-e a művészetben versenyezni? Ezzel a kérdéssel ültem be a szófiai Ivan Vazov Nemzeti Színházba. A bolgár dráma és színház fesztiválja befejező szakaszának első előadására.

Az ország harmincöt színháza két-két előadással nevezhetett. A hét zónában lezajlott első szakasz után a legjobbak a szófiai befejező szakaszba kerültek, amelynek végén nyolcféle szakmai díjat osztottak ki.

Egy-egy fesztivál a legutolsó négy-öt év drámaterméséből ad ízelítőt. Ez alkalommal bőséges választék állt a színházak rendelkezésére, hiszen a szocialista forradalom 40. évfordulóját a legtöbb író új darabbal köszöntötte.

A legismertebbek - Jordan Radicskov, Sztaniszlav Sztratiev, Koljo Georgiev, Nikola Ruszev - művei további útkeresésről tanúskodnak. Mellettük néhány új szerző is színpadra került fiatalos lendületet és frisseséget hozva. Több művész új arcát mutatta be: Margarit Minkov a bolgár régmúlt után most mai témát dolgozott fel, míg Georgi Danailov a mából a századelő történelme felé fordította figyelmét.

Ha végignézzük a műveket, alapvetően két fő témát különíthetünk el.

Sok műben közös az, hogy az írók az évforduló tiszteletére a forradalmár és a szocialista hős elemzését tekintik elsőrendűnek.

Sztaniszlav Sztratiev a Teatar című folyóirat 1984/1. számában így vélekedik: „Függetlenül attól, hogy dramaturgiánk mind itthon, mind külföldön reális, jelentős és örömteli sikereket ér el, áll még előtte megoldatlan feladat, el nem ért cél. Ez pedig a mai témák világosabb és teljesebb kidolgozása és a pozitív hős kategorikus, művészi, meggyőző jelenléte a színpadon. És nemcsak a jelenléte, mert egyes művekben most is jelen van, hanem a harc. Cselekvés. Összeütközés, amelyben megmutathatja minden új vonását, melyeket a szocialista életforma sugallt neki, érvényesítheti saját gondolkodásmódját ..."

E törekvés azonban gyakran oda vezet, hogy az írók figyelme egy-egy alak megformálására összpontosul, míg a dramaturgiai szempontok háttérbe szorul-nak. A hősök sokszor sematikusak; általános törekvés az, hogy egy tökéletes, hibátlan embert mutassanak be. Ez alól ezúttal csak Georgi Danailov volt kivé-tel, aki egyike a legjobb mai bolgár drámaíróknak.

Dramaturgiájában új gondolkodás-mód jelenik meg: a jellemek részrehajlás nélküli, tudományos igényű ábrázolása, több oldalról közelítve meg őket. Legújabb darabja, *a Szolunszkite s z a z akljatnici* (Szaloniki összeesküvők) 4 legjobb példa erre.

A századunk első éveiben játszódó történet alapja valóság - egyik részt-vevője emlékirataiban ír róla. Bulgária már szabad, Macedónia azonban még török rabságban szenved. Négy tehetséges fiatalember azt a célt tűzi maga elé, hogy merényletekkel meggyőzzék a nyugati hatalmakat, a török állam nem képes szavatolni kereskedelmük biztonságát, és így akarják rákényszeríteni őket a beavatkozásra. Hogy bebizonyítsák: hősök és nem kalandorok, aminek a törökök próbálják beállítani őket, elhatározzák, a sikeres akció után meghalnak. „Aki kész mások életét kioltani, késznek kell lennie meghalni is" - vélik. És még egy nyomos okuk van: ez az egyetlen mód, hogy a török állam ne indíthasson pert, soha ne derüljön ki, kik követték el a robbantásokat.

Az előkészület éveket vesz igénybe, ez alatt egy föld alatti folyosót ásnak. Étel, levegő nélkül, méterről méterre haladnak előre a gyertya gyenge fénye mellett. Éjszaka a fáradtságtól aludni sem tudnak. Emberfeletti erővel készítik elő ... halálukat.

Az akció politikai jelentősége elenyé*sző. A* mondanivaló lényege: erkölcsi háttere: ritkán látott a világ nagyobb hőstettet, tisztább önfeláldozást.

A fesztiválon a szliveni színház egy igen sötét tónusú előadást produkált, kitűnő színészi alakításokkal. Az előadás rendezője a huszonhét éves Plamen Markov, aki tavaly Örkény István *Tóték*jának színreviteléért az év legjobb rendezésének díját kapta.

Nikolaj Hajtov elsősorban prózaíró, novelláiban a bolgár - főleg a rodopei - falvak életét írja le. A fesztivál során *Praznikat (Az* ünnep) című regényadaptációját öt színház is bemutatta, és két előadás bekerült a befejező szakaszba.

A történet egyszerű: május van, az emberek a cseresznyéskert virágbabo-

rulását ünneplik. Közben megemlékeznek arról, aki ezt a kertet létrehozta, de egy baleset folytán már nem gyönyörködhet benne. Az emberek elbeszéléséből tudjuk meg, hogy Markov megszállottan szerette a faluját, és nem tudta elviselni, hogy sokan -- akár csalással is
csak saját előmenetelüket egyengetik. Sógora. számára például a falu ugródeszka egy jó városi pozíció megszerzéséhez. Leleplezve a visszaéléseket, sok ellenséget szerez magának. Végül győz a gáncsoskodók ellen, s a cseresznyéskert megvalósul.

A két: szálon futó cselekmény (az ünnep és a múlt) egyetlen célja, hogy bemutassa Alekszandar Markovot, a da-rab főhősét, akiben egyesül mindaz a tulajdonság, ami a szocialista hős típusát jellemzi. A dramatizálás nem sikerült igazán, a színpadi változat is inkább epikus, drámai feszültség nélkül. Míg a szófiai Nemzeti Színház előadása jól sikerült, főként Velko Kancsi (Alekszandar Markov) kiemelkedő játékának köszönhetően, a sumeni produkció nem sikerült. Egyetlen színész nem akadt, aki meggyőzőerővel játszotta volna szerepét.

;A másik témakör általánosabb síkon mozog, filozófiája főként az általános emberi értékekre és hibákra összpontosul. E művek dramaturgiája sokkal jobb. A történetek változatosabbak, és a sze replők, a problémák sokkal közelebb állnak hozzánk, hisz napról napra szembekerülünk velük. Ugyanakkor a hősök nem oszlanak egyértelműen pozitív és negatív pólusra, jellemük sokkal metaforikusabb. Legjobb példa erre Sztaniszlav Sztratiev *Autóbusza,* melyben bevallottan nem jellemek, hanem jellemtípusok utaznak.

A fesztiválon ennek a darabnak a perniki előadása volt az egyik legnagyobb meglepetés és - legalábbis számomra - a legszebb élmény. Az anyag nem könnyű, Sztratiev művei általában csak a színpadon, értő kezek munkája során válnak valóban drámává. A színház fiatal rendezője, Zdravko Mitkov, ezt az átalakulást maradéktalanul véghez tudta vinni. Koncepciójában az első pillanatban egy könnyed, komikus helyzettel találjuk szemben magunkat. Miközben azonban a busz halad ismeretlen célja felé, a kép egyre sötétebb, s a komikus helyzetek mögött feltárul az egyre komolyabb és egyre kritikusabb háttér. Mikor a Virtuóz kijön a sofőrtől, a néző nem tud-ja, sírjon-e vagy nevessen, mikor pe dig hamarosan a Szerelmes lány megy be és jön ki, már eszünkbe se jut nevetni. Ez a most már egyértelműen tragikus jelenet a darab igazi drámai csúcspontja. ^\ több mint egy órán át csak asszisztáló lány főszereplővé lép elő, erkölcsileg messze kiemelkedik társai közül. Mitkov a darabban rendkívüli mélységeket tár fel, igaz, ebben kitűnő színészekre támaszkodhatott. Ötletes volt a díszlet megoldása is. A debreceni színház előadásában ugyanis a buszt hátulról mutatták. Igy a színészek rendkívül szűk helyre. szorultak, hiszen a busz csak a színpad körülbelül harmadát foglalta el, míg a tér nagyobb része teljesen kimaradt a játékból. Mivel pedig ma a buszban az ülőhelyek nagyrészt előrenéznek, a színészeknek igen természetellenes pózokat kellett felvenniök, hogy ne jársszanak végig háttal a nézővérnek. A pernikiek oldalról mutatják a buszt, s az így kialakult játéktér bőven elég mind-arra, amit ez a mozgalmas darab igényel.

Sztratiev legújabb darabját, a Makszimalis*ztatot* (Maximalista) a burgaszi szín-ház mutatta be, Griska Osztrovszki ki-váló művész, a szófiai Színművészeti Főiskola tanára rendezésében.

\ mű kiindulópontja egy ifjú házas-pár és egy Ruhásszekrény együttélésé-nek konfliktusa. E hármas legutolsó tagja ugyanolyan teljes jogú szereplő, mint másik két társa. Emberi bűnöket és társadalmi viszonyokat jelenít meg, melyek ellen a főszereplő Szlavcso az egyetlen, aki kész felvenni a harcot,

Hagyományos jellemfejlődést csak Szlavcsónál és negatív irányba -- feleségénél, Vanyánál találunk. Az asszony fokozatosan elfogadja a Ruhásszekrény által diktált körülményeket. A darab szerint a Ruhásszekrény emberré változik, Osztrcvszki rendezésében ez nem történik meg, reális alak helyett metaforával él, és ez igen szerencsés megoldás.

A fiatal színészek játéka kellemes élményt nyújtott, Violeta Djulgerova - Vanya megszemélyesítője - megérdemelten kapott első díjat színészi játékáért.

Sztratievnek két lelke van: egy költői és egy szatirikus; prózájában az előbbi, dramaturgiájában az utóbbi van túlsúlyban. Forradalmasította a múlt századi klasszikusok példáját követő bolgár komédiaírást,. Egy paradox ötletből indul ki, majd ennek alapján bontja ki a témát, sok nehézséget okozva a rendezők-nek. Beckett és lonesco kissé laborato rikus, kizárólag metaforákra, asszociációkra épülő abszurdjával szemben Sztratiev inkább a kelet-európai talán leginkább abszurd realizmusnak nevezhető

színház képviselője, Mrozekhez, Vampilovhoz, Örkényhez áll közel. Darabjaiban az elidegenedés, eltárgyiasulás nem kész tényként jelenik meg, hanem mint valami veszély, amely ellen fel kell venni a harcot. Ilyen lvan Antonov harca a Docenssel *(Rámai fürdő),* illetve a Hivatallal (V*elúrzakó), és* így küzd Szlavcso a Ruhásszekrénnyel (Maximalista*).*

Sztratiev igazi mai író: művei arról beszélnek, ami korunkban és társadalmi rendünkben a legidőszerűbb probléma.

Jordan Radicskov szintén ismert már nálunk. Több darabját *(Zűrzavar, Január, Repülési kísérlet)* váltakozó sikerrel mutatták be' a magyar színházak.

\ fesztiválon *a Januárt* Radicskov „földijei", a. mihajlovgradi színház társulata adta elő. Emlékszem még a két évvel ezelőtti szófiai előadásra, ahol Krikor Azarjan egy sötét, sejtelmes világot mutatott be. Az ember megremegett, mikor nagy nyikorgással nyílt az ajtó, és ludvércek közlekedtek mindenfelé.

Most Petar Alekszandrov megoldása teljesen más. Életvidám, nem hiányoznak a komikus élemek sem, és maradéktalanul élvezhetjük a színészek jókedvű, felszabadult játékát. Ebben az előadásban a ludvércek sem sejtelmesek, megjelenésük teljesen természetes.

A két előadás között nem lehet értékrendet felállítani. Radicskov legnagyobb érdeme éppen az, hogy művei igen széles skálán értelmezhetők.

Legújabb darabját, a *Kosnicit* (Kosa-rak) a kitűnő russzei színház előadásában láttuk. 'Ez az egyetlen vidéki társulat, amely mindkét előadásával bejutott a befejező szakaszba. A darab főtémája az ember élete, felgyülemlett történelmi tapasztalata. Az író részben vígjátéki, részben filozofikusan költői formában tárja elénk az ember és a nagy folyó - az emberi élet„ az idő, a múlt és a jövő Szimbólumának kölcsönhatását. Radicskov, hűen önmagához, tréfásan kétértelmű és kihívó. De ez a darab vitathatatlan szellemi értékei ellenére sem éri cl az író eddigi műveinek színvonalát.

Margarit Minkov eddig történelmi témákat dolgozott fel. Legújabb művé-nek, a *Golemijat rodnak a* cselekménye ma játszódik. Ezt a darabot az országban először a Sztara Zagora-i színház

mutatta be a Kulturális Bizottság színházi osztálya vezetőjének, Dimitar Sztojanovnak rendezésében, és ezt az előadást láttuk a fesztivál befejező *szaka*-szában is.

Az író művét színműnek nevezi, nem ad szűkebb műfaji behatárolást. Nehéz is lenne. Ha a szövegből és a jól fel-épített dialógusból indulunk ki, amit látunk, leginkább vígjáték. Ha azonban sikerül elmerülnünk a komolytalannak tűnő nyelvi fordulatokban, igen komoly mondanivalót fedezünk fel, és megérezzük, a darab valójában szomorú. Ugyanakkor Minkov tanújelét adja, hogy nem idegen tőle a folklór, a mese, a mítosz sem.

Lazar a falu legbefolyásosabb embere. Mindenütt vannak kapcsolatai. Még az is hatalmában áll, hogy leállítsa a buszt, amely a villája előtt elhaladva zavarja őt. Pedig a megállóban többen is vár-nak falubeli parasztok. Ellentétüket növeli az is, hogy Lazar igen lenézően viselkedik velük. A háború alatt ezen a helyen halt meg egy falubeli partizán, vélhetőleg Lazar gondatlansága miatt. Ot is lelkiismeret-furdalás gyötri, éjszaka nem tud aludni. Egyszerre megjelenik Cveta, aki még abban az időben nyomtalanul eltűnt, és a nép úgy tartja, hogy tündérként él a hegyekben, és gyógyfüvekkel gyógyítja a rászorulókat. Az elmúlt évek semmilyen nyomot nem hagytak rajta, ugyanolyan fiatal, mint volt. Visszaemlékezve a háborús időkre, kideríti, hogy Lazar nem hibás, nem segíthetett volna a partizánon. Az emberek most már megjavítanák Lazar udvarának kerítését, amit dühükben romboltak le, de a gazda nem tartja szükségesnek.

Dimitar Sztojanov abból indul ki, hogy a darab fő mondanivalója az elidegenedés. Az ember anyagi jólétét egyrészt üdvözölnünk kell, másrészt viszont, ha ennek megszerzése az élet legfőbb céljává válik, elítélendő, mert lelki elzülléshez vezet. Ezt érzi meg Lazar lánya, aki férjével együtt elköltözik apjától, mert látja, hogy ez az élet személyiségük rovására megy.

Lazar villája gyönyörű szép, de a kerítése megbontja az emberek egymás közti kapcsolatának harmóniáját, és a benne lakók nem boldogok. Hiszen lehet, hogy valakinek még többje van! Hiszen elvehetik tőlük azt, amit az életben sikerült megkaparintaniok! Ez a darab az emberek közötti elveszett jóságról szól. A történelem kitörülhetetlenül bevésődött a bolgár nép tudatába. Az egész nép egy testvérekből álló nagy család. Ezért maradhatott meg ötszáz év török rabság után is bolgárnak és nép-nek. Ezt a családot, ezt az egységet fél-ti Margarit Minkov, ezt a családot gyógyítja fűveivel Cveta, a mű legallegorikusabb figurája, őket tartja védőszárnyai alatt az örök anya, Petra anyó.

A június 22-i előadáson Margarit Minkov eddigi kiemelkedően legjobb darab-ját láttuk.

Nagy érdeklődést váltott ki egy újság-író darabja.

Kalin Donkov költőnek indult. Egy napon új kötetet készült összeállítani, mikor valaki felhívta telefonon, és elmondott egy szörnyű történetet. Megírta. Majd jöttek a történetek egymás után, és 1979-ben megjelent a *Csaszten szlucsaj* (Sajátos eset) című riportgyűjtemény, amelynek egyik legmegrázóbb esetét dolgozta át színpadra az író *Predposzledno szbogom* (Utolsó előtti búcsú) címen.

A történet talán banálisnak hatna, ha nem tudnánk, hogy valóban megtörtént esetről van szó.

Trajanovék és Rajkovék szomszédok és jó barátok. Trajanovék élete példa lehetne. Pénzük nem sok, mégis sokkal pezsgőbb, vidámabb életet élnek, mint barátaik. És itt kezdődik minden. Szonya Rajkova nem bírja ezt elviselni. Mikor a szomszédok elmennek és - mint eddig mindig - beadják neki lakásuk kulcsát, az asszony átmegy hozzájuk. Eleinte csak egy-egy szappant lop, fogkrémet, kölnit, később kis, majd legvégül nagyobb összegű pénzeket. Nem mintha szüksége lenne rá, nem is költi el, félre-teszi. És célhoz ér. A házastársakban felébred a gyanú, hogy a másik szeretőt tart, és arra költi az eltűnt pénzt. Felmerül még a válás gondolata is. Mire mindenre fény derül, Elka Trajanova már k6:-házba kerül az átélt viszontagságok következtében. Szent a béke a házastársak között, de lelkiismeret-furdalásuk van. Mindenkinek, Szonyát kivéve.

A színpadi változat önálló jelenetekből áll, a Mesélő hallgatja a történet szereplőinek elbeszélését, amelyek egymást kiegészítve ismertetik meg velünk az eseményeket. A Mesélő időnként lírai kitérőket tesz, mintegy feldolgozza a hallottakat, és néhány alapvető emberi értéket és bűnt vizsgál. A filozofikusság nem hiányzik a szereplőkből sem.

Az író célja, hogy felhívja figyelmünket azokra a kis árulásokra, amelyekkel szinte naponta különböző formában talál kozunk. Szükségét érzi, hogy szembehelyezkedjék a rosszal, a mindennapos rutinnal, a bennünk rejlő hibákkal. Nincs jogunk nem észrevenni ezt a rosszat.

Trifon Trajanov ilyen szavakkal tesz szemrehányást a Mesélőnek és talán nekünk is: „... Te magad nem vagy felelős? Nem azok közül *vagy*, akik nem ismerik el a szerencsétlenséget, ha az jelentéktelenebb, mint az atombomba? Nem azok közül vagy, akik nem látják a katasztrófát, ha az csendesebb, mint Hirosima? Nem vagy-e bűnös a hallgatásban, mely körülöleli az egy-, két-, háromszemélyes Hirosimákat? Mert mi a különbség, hogy Elka egy atom-felhőben hal-e meg vagy a pantaleevó, kórházban? Mi a különbség számomrai az ő szám ára, mi a különbség, mondd ?"

A várnai színház előadása nagyon érdekes, megrázó volt. Szimeon Dimitrov rendezése megvalósította mindazt, ami ebből a műből megvalósítható. Ez az anyag azonban nem színpadra való, monológokból áll, és minden „szín-házi látvány" erőltetett benne. Ugyan-ebben a formában az ideális megvalósításra a rádió nyújtana lehetőséget.

Befejezésül hadd szóljak két olyan darabról, amelyek ugyan nem kerültek be a befejező szakaszba, mégis említés-re méltók.

Valentin Plamenov a bolgár olvasók előtt prózaíróként ismert. A szófiai Ifjúsági Színház mutatta be első drámai művét, melynek címe: *I utre ste szi hubara !* (Hol nap is szép leszel).

A darab története ma játszódik. Fiatal szereplői: Tanya, Eli, Radoszlav, Kiril vitatko znak, szenvednek, szeret-nek, s eközben feltárják előttünk vágyaikat, gondolataikat. Egyhangú és unalmas-e az élet? Jelentéktelen apróságokkal mennyire tehető jobbá, érdekesebbé? Eti fiatal, szép lány. De elég-e a szépség ahhoz, hogy boldog legyen? És mi a boldogság?

„Áldott legyen a boldogság minden pillanata" - mondja az Öreg. De miért épp ez az idős ember nem érzi a közönyt, az értelmetlenséget, reménytelenséget?

A sok felvetett kérdésre a mű során nem kapunk egyértelmű választ. Az író csak némi segítséget ad, hogy mi magunk feleljünk rájuk.

Plamenov művészi ereje a prózaíró könnyed egyszerűségében rejlik. A cselekmény gyorsan, könnyedén halad, akár

a filmszalagon. Hősei reálisak, nem kitaláltak. Eleinte úgy érezhetjük, hogy a helyzetek, amelyekbe kerülnek, mesterkél ten erőltetettek, de ez az érzés azonnal megszűnik, ha sikerül rátapintanunk a szerzői koncepciót-a. Ez pedig annyi, hogy a hőst választás elé vagy más stressz-helyzetbe állítja, ahol annak át kell értékelnie eddigi életét; az így kialakult ellentétes állapotokon keresztül jut el az ember legbensőbb lényegéhez. Hiszen ezek a szélsőséges állapotok viszik elő-re az életet. Plamenov nem közvetlenül élezi ki az ellentmondásokat, hanem arra a pillanatra összpontosítja figyelmét, amikor ezek a legelemibb erővel kitörnek.

Valeri Petrov az idősebb költőnemzedékhez tartozik. 1936 óta publikál verseket, *Enyhe ősz* címen 1982-ben magyarul is megjelent egy válogatás költeményeiből.

A hatvanas évek elejétől érdeklődése a dráma felé forduL Nem formamű-vész, drámát is a lírikus érzékenységével ír, műveiben egy-egy gondolatot gyakran versben mond el.

A *rózsák* tánca című darabja nem ért el sikert Magyarországon. Ennek oka alighanem az, hogy a petrovi formavilág számunkra idegen. Másik darabját *(Szerelmem, színház!) a* Békés megyei Jókai Színház mutatta he 1983 elején.

En most Petrov másik arcát szeretném bemutatni, amely nálunk teljességgel ismeretlen. Sok művet szentel a gyerekeknek, négy darabja állandó része a Bábszínház repertoárjának, s némelyik közülük a drámai színpadra is eljutott.

Ilyen a V*lunnata sztaja* (holdfényes szobában) című darab, amely az év egyik legnagyobb színházi szenzációja lett.

Szerkezete talán leginkább a *Diótörőre* hasonlít.

Üres, sötét szoba. Este van. A tízéves Roszicának zongorán kellene gyakorolnia, de elege van, inkább üti és rugdossa az öreg hangszert. Egyszer csak előlép egy Furcsa emberke és négy holdsugár, és a zongora segítségével zenében, dalban mutatja meg Roszicának a négy évszakot és a világ más szépségeit. A varázslat megtörténik, Roszica, aki egy ideig csak kívülről nézi a játékot, szinte észrevétlenül szereplővé válik, megérti a zene nagy csodáját.

Valeri Petrov virtuózként játszik a szavakkal, rímekkel, ritmussal.

Örömteli eredmény az, hogy a fesztivál során sok új névvel ismerkedhettünk meg. A befejező szakaszba öt fiatal rendező előadása került be, közülük hárman díjat is kaptak. A középkorú és idősebb rendezők is művészi gondolkodásuk új oldalát mutatták be. A rendezésben vitathatatlanul komoly előrelépésnek lehettünk tanúi. Több kitűnő szintetikus próbálkozással találkoztunk, mint például Grisa Osztrovszki Maximalista-rendezése, amelyben alapvető szerepet játszott a zene és a tánc.

A díszlet és a rendezés közt nagyobb egység volt felfedezhető, a díszlettervezők értékesen egészítették ki a rendezők elképzeléseit.

A színészi játékban is jelentős fejlő-dés tapasztalható. Külön öröm, hogy a fiatal, frissen végzett színészek nagyon jól beilleszkedtek a színházi kollektívákba, és játékukkal felhívták magukra a figyelmet. Elmosódóban van a fővárosi és vidéki színházak közti szakadék. Né-hány vidéki társulat rendkívül magas színvonalú előadást mutatott be.

Es most hadd térjek vissza a kezdet-ben feltett kérdésre. Újból kiéleződött a vita arról, vajon jó-e, kell-e a verseny-jelleg ezeken a fesztiválokon. A vélemények megoszlanak. Inkább a kritikusok állnak mellette, mert úgy vélik, az egészséges versenyszellem emeli a produkciók színvonalát. Ezzel ellenkező véleményt hallottam azonban sok rendezőtől és színésztől, akik úgy érzik, a verseny okozta feszültség inkább gátolja, fékezi őket.

Az értékelés nem lehet teljesen objektív, hiszen hiányoznak a konkrét, egy-értelmű támpontok, amelyek alapján el-dönthető volna, melyik előadás, melyik rendezés, melyik díszlet jobb. Ezért elkerülhetetlen a szubjektivitás. A zsüri bizonyos elvárásokkal ül be az előadások-ra, s míg arra figyel, ezek hogy valósulnak meg, más alapvető értékeket esetleg figyelmen kívül hagy.

A fesztivál után megjelent értékelésekből, beszélgetésekből a versenyjellegről szóló vita mellett a szakembereknek az a közös véleménye fogalmazódik meg., hogy két fesztivál között az ötéves periódus rendkívül hosszú. I la egy- vagy kétéves időközönként tekintenénk át az ez idő alatt elért eredményeket, sokkal pontosabb képet kapnánk a dramaturgia, a rendezés, a színészi játék fejlődésének irányáról.

ROSS WETZSTON

Főszerepben a rendezők

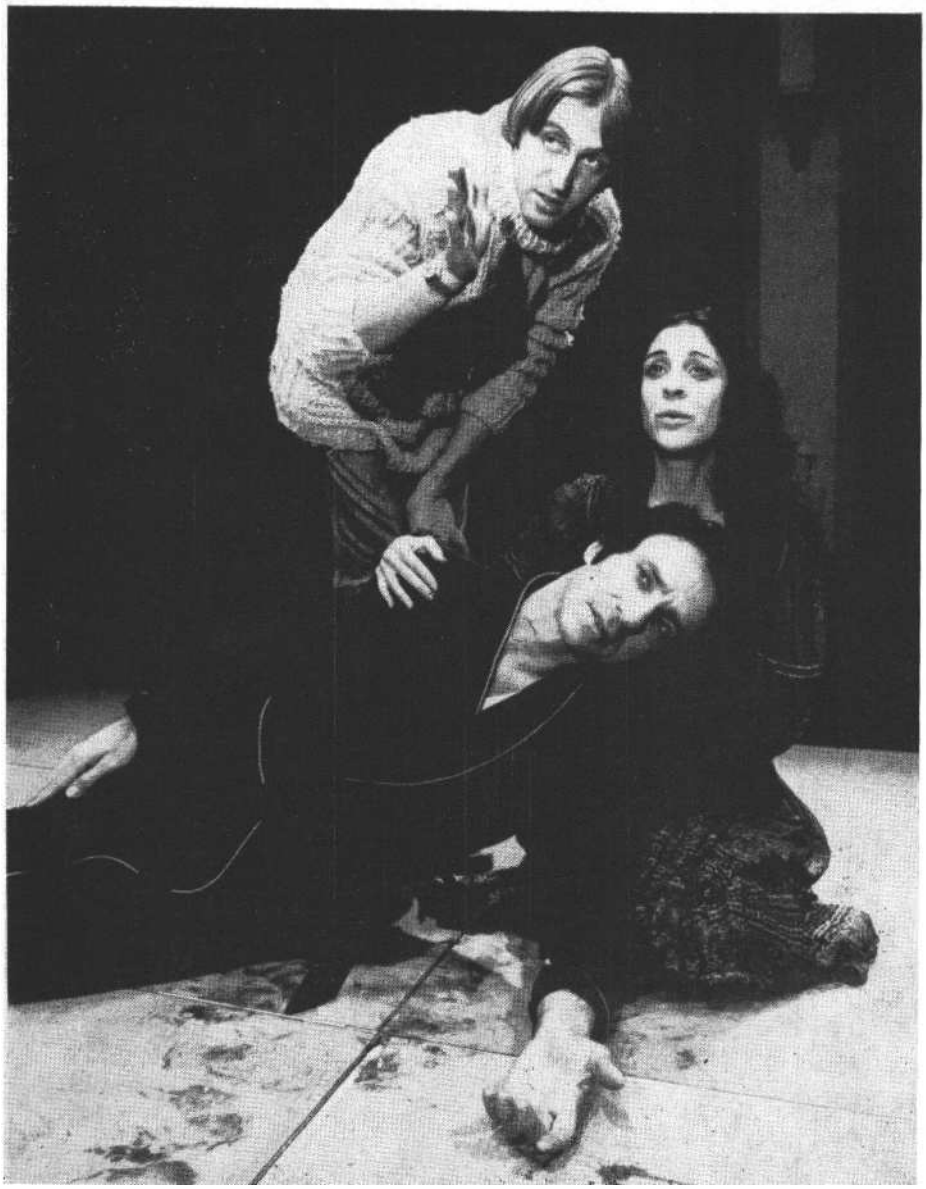
Az amerikai színház új törekvéseiről

„Egy jó rendezőt sokkal nehezebb fellelni, mint egy jó színpadi szerzőt" jelentette ki Joe Papp, a híres rendező és producer. Mi több, az amerikai színházban betöltött funkciójukat tulajdonképpen köd borítja. I la jól dolgoznak, akkor sem kapnak dicséretet: már az is szép, ha a kritikusok ennyit mondanak: „A rendezőnek sikerült szerencsésen a háttérben maradnia." Persze, ő a bűnbak, ha a szerző' vagy a színész megbukik. Az amerikai kritikában erről azt szokták írni, hogy a rendező „nem tudott mit kezdeni velük". Magától értetődik, hogy mindkét esetben teljességgel félreértik a rendezői munka lényegét. Az ötvenes években a „színészek színházáról" beszéltek; a rá következő évtizedekben az „együttesekre" esett a hangsúly; a hetvenes években pedig a *Times* vasárnapi számában mindig találhattunk egy cikket az „ifjú drámaíró-nemzedékről". És a rendezők? Ok filmeznek.

„Tudja, mit gondolnak rólunk a színészek és a szerzők ?" tette fel a szónoki kérdést egyszer egy rendező. „Mi vagyunk azok, akik ölbe tett kézzel ülünk, és hagyjuk az ő képességeiket érvénye-sülni" - adta meg ő maga a választ. De miért van ez így? A következő há-rom alapjaiban téves - koncepció kárhoztatható ezért:

A rendező mint sámán. Sok színházlátogató azt hiszi, hogy a rendező megbúvik a háttérben: részint guru, részint varázsló, részint pszichiáter - aki valahogy „motiválja" a színészeket, és „ráncba szedi" a szöveget. Ez az attitűd inkább a tartalmatlan csodálatot tükrözi, mint a szakszerű elemzést - s végül is olyan személyiségek kultuszához vezet, mint Elia Kazan és Lee Strasberg, anélkül azonban, hogy valójában igyekeznének megérteni az ő tevékenységüket.

A rendező mint kivitelező. Vannak, akik azt hiszik, hogy a rendező egyszerűen csak engedelmesen követi a szerzői utasításokat, félig közlekedési rend-őr, félig beszédtanár. Elvégre az irodalmi szöveg utal rá, hogy hol álljanak a szereplők, hogyan mondják a dialógust, milyen mozdulatokat tegyenek stb.



Andrei Serban próba közben

A párbeszéd mint cselekmény. A szerző megírja a szöveget, ám az a teljes produkciónak csak egy eleme. A rendező legfontosabb föladata nem az, hogy megjelenítse, amit a szereplők egymásnak *mondanak,* hanem hogy kitalálja, miképpen *viselkedjenek* egymással.

Ha szemügyre veszünk néhány újabb produkciót, képet alkothatunk arról, hogyan „állítja színpadra" a rendező a darabot.

Bernard Pomerance *A elefántember* című művében az apáca, annak ellené-re, hogy már látta a szörnyeteget, mégis annyira megriad tőle, hogy azonnal a szobájába menekül. Ekkor kerül sor Mrs. Kendal, a híres színésznő látogatására, aki ugyancsak kíváncsi a torzszülöttre. Természetesen neki is meg-mutatják előzőleg a fényképeket. Mire ezt mondja: „Arra a közönségre emlékeztet engem, amely előtt Kleopátrát játszottam egyszer Brightonban." Hogyan lehet ezt elmondani anélkül, hogy a nézőt el ne fogja az írtózat? Jack Hofsiss rendező (szerzői instrukciók híján) így oldja ezt meg: Mrs. Kendal előbb ránéz a képre, megdöbbenten kapkod levegő után, idegesen föl-alá járkál, a kezét tördeli, majd megmerevedik, összeszedi magát, és elmondja az idézett mondatot. Ez tehát nem egy kegyet-len és érzéketlen, hanem spontán érzelmekre hajlamos asszony „szövege" lesz, aki tulajdonképpen önvédelemből folyamodik a szellemes riposzt eszközéhez.

Martin Sherman *Ferde hajlam* című drámájában Robert Allan Ackerman rendező, mivel a Richard Gere megszemélyesítette főhős a darab végén egy náci koncentrációs tábor szögesdrótján lóg majd bénultan az áramütéstől, úgy indítja a darabot, hogy Gere-t szinte telje-sen ugyanilyen helyzetben találjuk: az álomtól ködösen, vörös szemmel, másnaposan kapaszkodik hálószobája ajtajának függönyébe. A darab legtöbb nézője ezt a két pozíciót nem kapcsolja össze tudatosan, azonban a „párhuzam" tudattalanul hozzájárul annak az átalakulásnak az érzékeltetéséhez, amelynek során a „perverz" önkínzóból szeretetet érző és önmagát elfogadó homoszexuális ember lesz.

A *Rumstick* Roadban, ebben a magnetofonfelvételekből, levelekből, diákból, korabeli zenei bejátszásokból és interjúkból összeálló színpadi kollázsban Spalding Gray előadóművész édesanyjának öngyilkosságáról, a rendező, Elizabeth LeCompte a képiséget hangsúlyozta a drámaisággal szemben. A darab vége felé a díszlet hátfalán megjelenik Gray édes-anyjának portréja, ahogy átöleli kisfiát, míg magán a színpadon az immár felnőtt fiú a szövegét mondó színésznő mellett áll. Ám ez csak előkészítése annak, hogy a dia lassan áttűnjön, Gray anyjának fényképarca fokozatosan az őt játszó színésznő arcára kerül - ez a remek „trükk" (a szövegnél sokkal egyértelműbben) sugallja, hogy a mű központi témája a múlt és a jelen, a személyes és a nyilvános, az élet és a művészet fájdalmas áldozatok árán megélt-megteremtett egysége.

A rendezők nemcsak az amerikai színház legfélreértettebb alakjai, hanem meglehetősen kevesen is vannak. „Bőven állnak rendelkezésre kiváló színészek és színésznők" - mondja egy ismert producer. „Jó darabra már nem olyan könnyű szert tenni. Am a legnehezebb egy igazán jó rendezőt találni. Ebből a fajtából csak egy maroknyi van, még annyi se." Ismerkedjünk meg most néhánnyal közülük.

Andrei Serban

A negyvenes éveihez közeledő román rendező nemzetközi szupersztár. S bár jól ismerik őt az Egyesült Államokban mint A *trilógia töredékei* és Csehov *Cseresznyéskertjének* színpadra állítóját, az amerikai producerek nemigen vállalkoznak arra, hogy pénzeljék a klasszikus művek gyakran szemkápráztató, gyakran ellentmondásos interpretációit. Andrei Serbant mindenki a színházi tér virtuózának tartja, aki egész különleges módon vezérli az előadott művek érzelmi tempóját: hagyja, hogy az előadás lazán, szinte akadálytalanul gördüljön, majd olyan csúcspontteremtő színpadi jeleneteket kreál, amelyek mintegy összegyűj tik a mű érzelmi tartalmát, és ezzel szinte főbe kólintják a közönséget. Mint mindenkinek, aki kockázatos dologba fog, Serbannak is vannak ellenlábasai. Legtöbbször azt a vádat hozzák föl ellene,

hogy nincs érzéke a nyelvhez, és egyesek (kritikusok) szerint nemegyszer föláldoz egy jó elképzelést a színpadi fogás kedvéért.

Serban 1943-ban Bukarestben szüle-tett, hét éven át tanult az ottani színház-és filmművészeti főiskolán. I 968-ban egy romániai színházi kongresszuson találkozott Ellen Stewarttal, aki. később szerzett számára egy háromhónapos New York-i ösztöndíjat a Ford Alapítványtól,

„Ellen Stewart miatt jöttem - emlék-szik vissza , és Petei- Brook miatt maradtam. Ő ugyanis látta a La Mama-beli *Übü* királyprodukciómat, és felajánlott nekem egy ösztöndíjat párizsi kísérleti stúdiójába. Peter a színház minden elfogadott alapelemét megkérdőjelezi. Ellen lehetővé tette számomra, hogy megpróbáljak választ adni Peter Brook kérdéseire. Sohasem vállalkozom olyan darab rendezésére, amelyet már az első próbán megértek. Még a premier esté-jén is el tudok képzelni egy egészen másfajta színpadi. megvalósítást. Ez természetesen zavarba hozza a színészeket. Eleinte alig van mondanivalóm számuk-ra mindig panaszkodnak, hogy fölkészületlen vagyok -, és bizonyos értelem-ben igazuk is van: ekkor még semmit sem tudok! Csak a próbák során lehet megérteni egy darabot! A próbák pedig nagyon fájdalmas, de ugyanakkor fel-emelő élményt jelentenek." Annak illusztrálására, hogy Serban hogyan használja föl a színpadi terei információ-nyújtás helyett érzelmi közlésekre, legjobban tesszük, ha a *Cseresznyéskert* zárójelenetének megrendezésére hivatkozunk. Ranyevszkaja asszonynak örökre el kell hagynia otthonát. „Még egyszer hadd nézzem ezeket a falakat ... ezeket az ablakokat.... hogy szerette szegény édesanyám ezt a szobát!" mondja. Gajev, Anya és Trofimov hangja kívül-ről sürgetően hívja őt. „Megyünk Már... megyünk" - ezekkel a szavakkal végződik a színpadon a. darab. A szerzői utasítás pedig mindössze ennyi: *„El."* Serban produkciójában Irene Worth - mintha gyerekkorára emlékez-ne, mintha anyja lépteit követné, mintha erőt adna neki annak a szeretetnek az emléke, ami otthonához fűzte - kör-be kezd járni a színpadon, előbb lassabban, majd egyre gyorsabban, végül már-már futva. Es amikor kimegy, egyszerre érezzük a távozás szomorúságát és az újrakezdés bátorságát. Ez a mai színház egyik legnagyobb érzelmi töltésű jelenete. -- és közben egyetlen szó sem hangzik el.

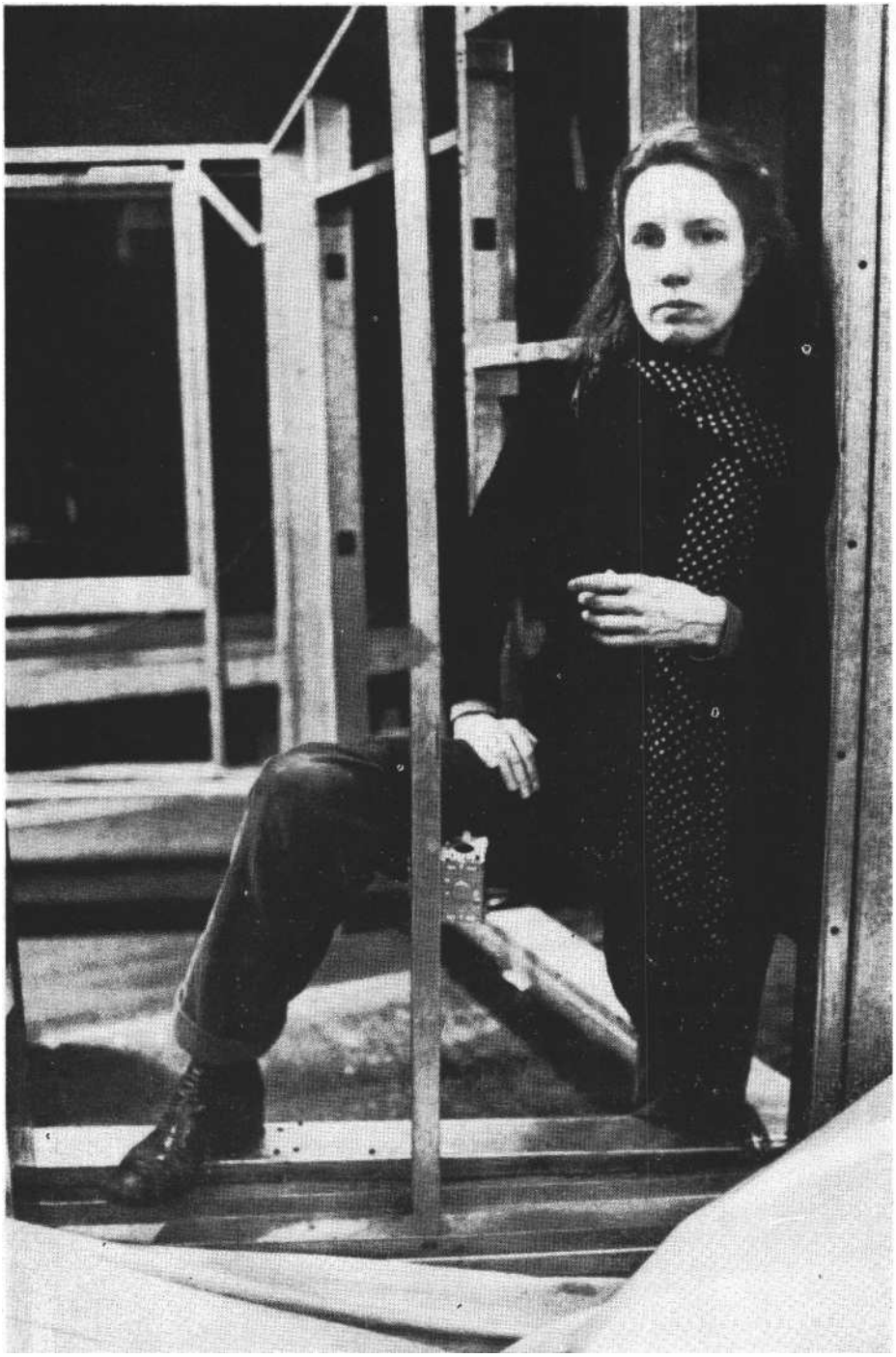
Robert Allan Ackerman

Furcsa módon Ackermannak legproblematikusabb munkái szereztek hírnevet. Hatalmas sikert aratott a Broadwayn *a Ferde hajla"*: Public Theater-beli bemutatójával, annak ellenére, hogy az két „gyönge pontjáról" is árulkodott: olykor nem elég jó a színészvezetése, és néha nagyon is ragaszkodik a szerző eredeti szövegéhez, instrukcióihoz. Ennek tulajdonítható, hogy e rendezésnek valójában nem volt központi magja. S bár Ackerman olyan művész, aki magát társszerzőnek tartja, keveset törődött Martin Sherman szövegének gondozásával. Viszont a színpadi érzék, a megjelenítés, valamint a figurák érzelemvilágának ábrázolása terén a harmincas éveinek vége felé járó Ackerman talán a legkiemelkedőbb a nagy tehetségű fiatal amerikai rendezők közül. Ahogy valaki, drámaíró és kritikus egy személy-ben megjegyezte: „minden szerzőnek először ő jut az eszébe".

Ackerman pályafutása nagyszüleinek New Jersey-i üdülőszállójában kezdődött, ahol 12 és 17 éves kora között „suttyomban" előadatta a legfrissebb musicalsikereket Színházi karriert ez-után „megtört": pedagógus lett, New York Cityben tanított angolt és beszédtechnikát. „Egy szép napon rájöttem, hogy ezt nem akarom tovább csinálni. De amint. »kineveztem« magamat rendezőnek, másfél évig munka nélkül maradtam. Ezt ugyan nem szó szerint kell venni, de higgye el nekem, nehéz az embernek elfogadtatnia magát rendezőként. Én is jóformán csak alkalmi meg-bízásokból tengődtem, amíg nem kértek föl Thomas Babe *.Imádság a lányomért* című darabjának megrendezésére az O'Neill Foundation színházában 1977 nyarán. **A** bemutató óta alig győzöm elhárítani a tömérdek ajánlatot."

„En roppant vizuális alkatú rendező vagyok. A darabot. is képekben látom, mintha moziban lennék. Ha elolvasok egy színművet, és az nem jelenik meg előttem, akkor már nem érdekel a megrendezése sem; számomra a képiség a döntő tényező, sokkal fontosabb, mint maga a téma vagy a mű irodalmi értéke. A *Ferde hajlam* második felvonásában például az volt az izgalmas feladat, hogy a szereplők szinte egy egész órán át nem csinálnak mást, mint köveket cipelnek fel-alá a színpadon. Erre aztán öt variációt dolgoztam ki, a látvány egy cseppet eltért minden egyes alkalommal., mégpedig úgy, hogy a közönség érzékelje: a hitvány, a mozgás érzelmi dinamikát fejez ki. Rengeteg variációt lehetett kitalálni, miközben a szereplők semmit sem csináltak, csak cipelték a köveket. Ezért töltök annyi. időt a skicceléssel ahelyett, hogy a témával és a cselekménnyel foglalkoznék. jobban mondva éppen ennek a segítségével bontom ki a témát és a szöveget."

Robert Allan Ackerman rendez



Elizabeth LeCompte

Ackerman legközismertebb tulajdonsága eszményinek is nevezhető viszonya a színészekhez. „A legjobb ötleteim akkor támadnak, amikor munka közben figyelem a jó színészeket. Hetek telhetnek bele, amíg egy probléma megoldásán gyötrődöm, ha színésszel dolgozom, egy perc alatt megszülethet. Különben is, úgy bánok a színészekkel, mintha emberek volnának - ezen mindig el i s csodálkoznak." S ezt megerősíti Richard Gere is. „Bob rendelkezik azzal a rendező számára nélkülözhetetlen képességgel, hogy önbizalmat kölcsönözzön a színészeknek." „A legtöbb rendező a sajátjává akarja formálni a darabot; ám Bobnak nincs szüksége rá, hogy bizonyítson. Szörnyű vitáim voltak más rendezőkkel »a szerző mondanivalójáról«. Üres fecsegés órák hosszat, mégse történik semmi a színpadon" - így Martin Sherman.

Elizabeth LeCompte

A rendezőnő nem jár színházba; amikor elmondtam neki, hogy kikről akarok ír-ni ebben az összefoglaló cikkben, közülük háromról még csak nem is hallott. S noha a kísérleti színház hívei szerte az országban őt tekintik az avantgarde irányzat legkiemelkedőbb alakjának, Elizabeth LeCompte azt állítja, hogy tulajdonképpen ő nem is rendező. „Inkább festő vagyok, koreográfus, építész."

Az 1944-ben New Jerseyben szüle-tett LeCompte festészetet tanult, és Richard Schechner asszisztenseként került a színházi világba, amikor az előbbi a *Kommunát* rendezte. Az 1970-es évek végén, amikor Spalding Gray foglalkozni kezdett a gondolattal, hogy dara-bot kellene csinálni gyerekkori élményeiből, ő maga, LeCompte és a Performance Group előadói csoport más tagjai közösen alkották meg a *Rumstick Roadot.* „Én csak figyelek" - jellemzi rendezői technikáját. A kísérleti színház-ban dolgozó rendező szerepét tömören megfogalmazva hozzáteszi: „Amit csinálok, az valójában csupán értelmezés."

LeCompte annyira szemben áll a hagyományos színházzal, hogy amikor 1980 tavaszán az American Place Theaterben (pedig ez sem a konvencionális színház bástyája éppenséggel) felújították a *Rumstick Roadot,* minden este sok néző hagyta ott az előadást. Am Elizabeth LeCompte és társai legalább négy területen jelentős módon és mértékben járultak *hozzá* mai színházi esztétikánk kitágításához.

Először LeCompte-ot is a látvány vezérli elsősorban, a megjelenítést sokkal fontosabb eszköznek tartja, mint a szövegmondást. Azaz nála nem a színpadi megjelenítés illusztrálja a szöveget, hanem fordítva, az utóbbi afféle képaláírásként szolgál.

Másodszor még inkább elképeszti a színházlátogatókat az, hogy LeCompte rendezéseiben nem az idő, hanem a színpadi tér az elsődleges. A díszlet, a látványalakítás és a mozgás ismétlődése példának okáért sokkal lényegesebb funkciót tölt be a „mondanivaló" megtestesítésében, mint maga a cselekmény.

Harmadszor, bár LeCompte színpadra állításai erősen formalizáltak és absztraktak, nagyfokú és közvetlen érzelmi hatást gyakorolnak a nézőkre; és így rá-szorítják őket a fölismerésre: a realista színház konvenciói sokkal elidegenedettebbek az ő formai elvonatkoztatásainál.

Negyedszer, a színpadi megjelenítés technikája mind személyesebbé válik Sztanyiszlavszkij óta; LeCompte és Gray egy újabb lépést tettek a szerepalkotás szinte teljes „defikcionizálása" felé. A színpadi figura érzékeltetése már korántsem tradicionális „szerepformálás", hanem az előadóművész énjének színpadi megfogalmazása.

„Mivel mi nem »illusztrálunk« vala-mit, hanem magát a dolgot próbáljuk megteremteni, munkánkban a tér és a tematika együtt fejlődik ki, megelőzve a végleges dialógust." LeCompte felvá-

zolja a színpadi térnek átvitt értelmű térképét; ezen a téma, a struktúra és maga a színpad úgy integrálódik, hogy tulajdonképpen a látványtervezés szabja meg a végleges szövegváltozatot. „Természetesen mindvégig szöveggel dolgozunk. Am az először csak amolyan vegyessaláta, minden szerepel benne, ami jól jöhet még. A végső - a jelentést hordó - »példány« csak később alakul ki. Hiszen többnyire azt sem tudjuk pontosan, mi a célunk, amíg arra rá nem hibázunk." LeCompte *Az utolsó felvonás* címmel a Wooster Group átdolgozásában mutatta be Wilder A *mi kis városunk* című darabját.

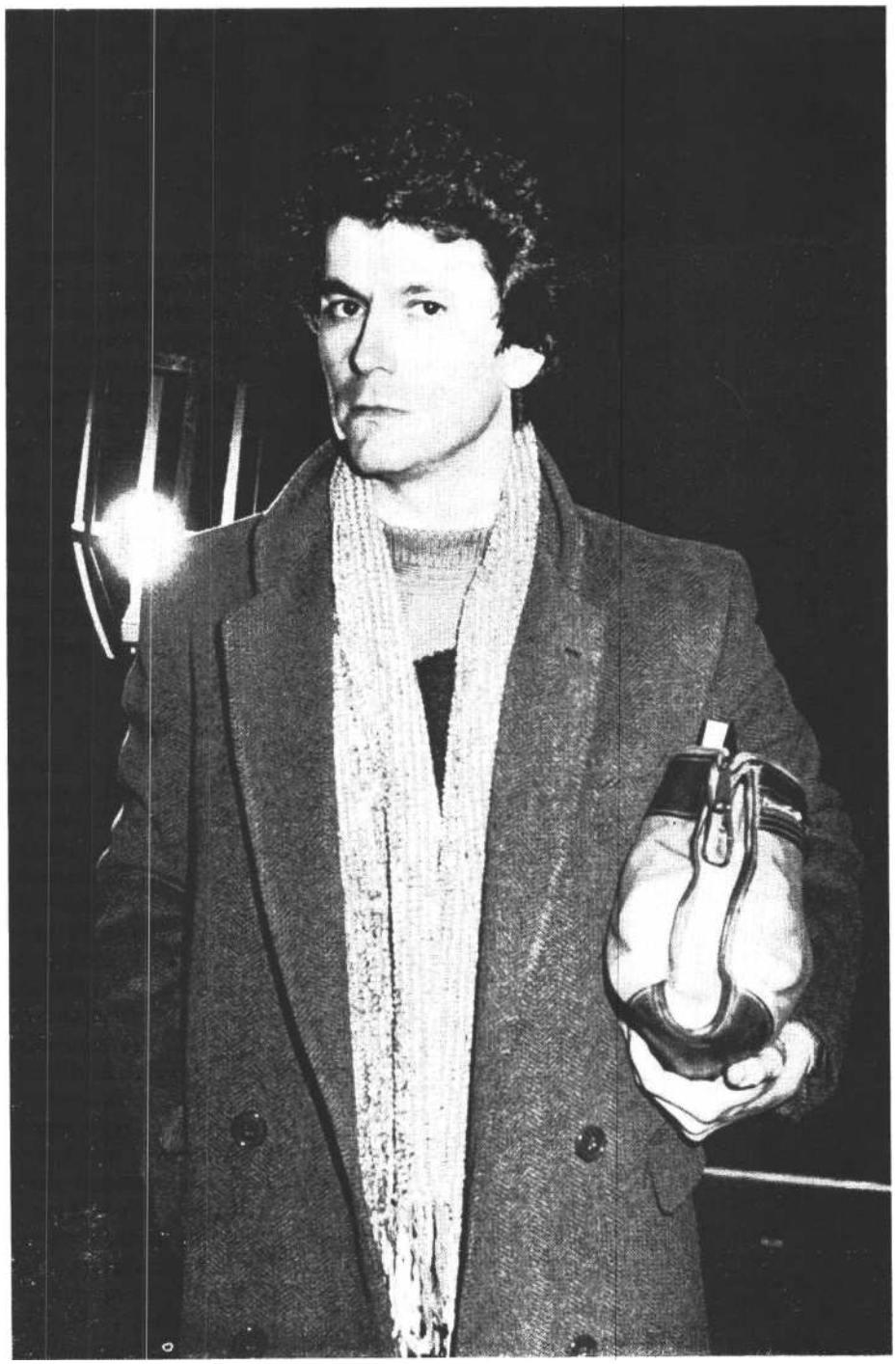
Jack Hofsiss

Az elefántember harminc-egynéhány éves rendezője már elnyerte a *Tonyt, az Obie-t,* az úgynevezett *Drama Desk* és *Drama Guild* díjakat, valamint a New York-i színikritikusok körének elismerését. Paradox módon szinte képzőművészeti látásmóddal, határozott eleganciával és keménységgel valósította meg ezt a drámát, és ugyanakkor sikerült a nyers, szögletes írói szövegből humánus, sőt, szinte gyöngéd produkciót alkotnia.

A Brooklynban született Hofsiss Washingtonban az 1970-es évek elején indult a Folger Theater egyik rendezője-ként. Joe Papp egyszer megnézte a *Vízkeresztet* Hofsiss rendezésében, és meghívta, hogy vegyen részt a New York-i Shakespeare-fesztiválon. Két évig amolyan színész-szervező-asszisztensként működött („nagyon jó »iskola« volt"), szappanoperákat rendezett egy ideig, olykor színházi megbízásokat is kapott. Életének nagy pillanata akkor jött cl, amikor Crinkley felkérte őt *Az elefántember* megrendezésére.

„Mint rendezőnek először is arra van szükségem, hogy ösztönösen ráérezzek a darabra már az első olvasáskor. Másodszor pedig annak sugallnia kell azt a koncepciós elemet, amit majd én adok hozzá. A technika pedig csak később jön a dologba.

Nagyon gondosan igyekszem kiválasztani színészeimet - ezt nem tudom eléggé hangsúlyozni -, mert így sokkal inkább tudunk együtt munkálkodni a próbák folyamán. Egyébként nagyon laza és engedékeny vagyok, főként eleinte; azt akarom, hogy a színészek is ösztönösen reagálhassanak. Ha a szereposztás jó, az indulati-érzelmi töltés a kellő lesz, és az ember pontosan olyan előadást csinálhat, mint amilyet elképzelt."



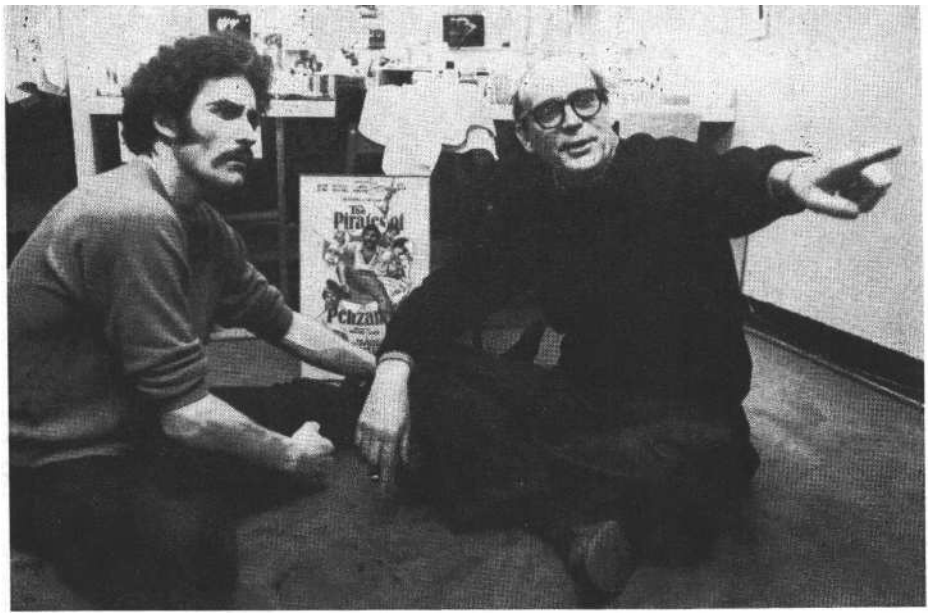
Jack Hofsiss

Hofsiss dolgozik a televízió számára, rendez a New York City Operában, és filmet készít az Universal cég számára. Nem túl sok ez ilyen fiatalon? „Nem, ha én dönthetem el, mit akarok csinálni. Számomra a legfontosabb az, hogy továbbra is olyan területekre léphessek, ahol kockázatot tudok vállalni."

Wilford Leach

Napjainkban már aligha akad olyan rendező, akinek minden színpadi mű „fekszik". Will Leach tehetsége akkor érvényesül leginkább, ha a megrendezendő mű szövege elég feszes ez történt például *a Mar/e és Bruce* remek színpadra állítása alkalmából is. A már az ötvenes évei felé közeledő Leach igazán nem „fiatal" rendező. És miután mind a La Nlamában, mind a Public Theaterben dolgozott az előző évtizedben, „újonnan feltűntnek" sem mondható. Am tehetsége - *a P-i kalózok az* évad nagy sikere volt - és beosztása (a Public Theater főrendezője) folytán minden bizonnyal az 1980-as évek amerikai szín-házi életének egyik kulcsembere lesz.

Miután doktorátust szerzett drámairodalomból az, illinoisi egyetemen, Leach oktató munkát vállalt a Sarah Lawrence College színház-szakán, tanítványai között volt Jill Clayburgh, Brian De Palma és jana Alexander. „Alkalmilag feljöttem New Yorkba megnézni egy-egy da-rabot, de mindaz, amit ott láttam, olyan távoli, idegen volt. Egyszer aztán elve-

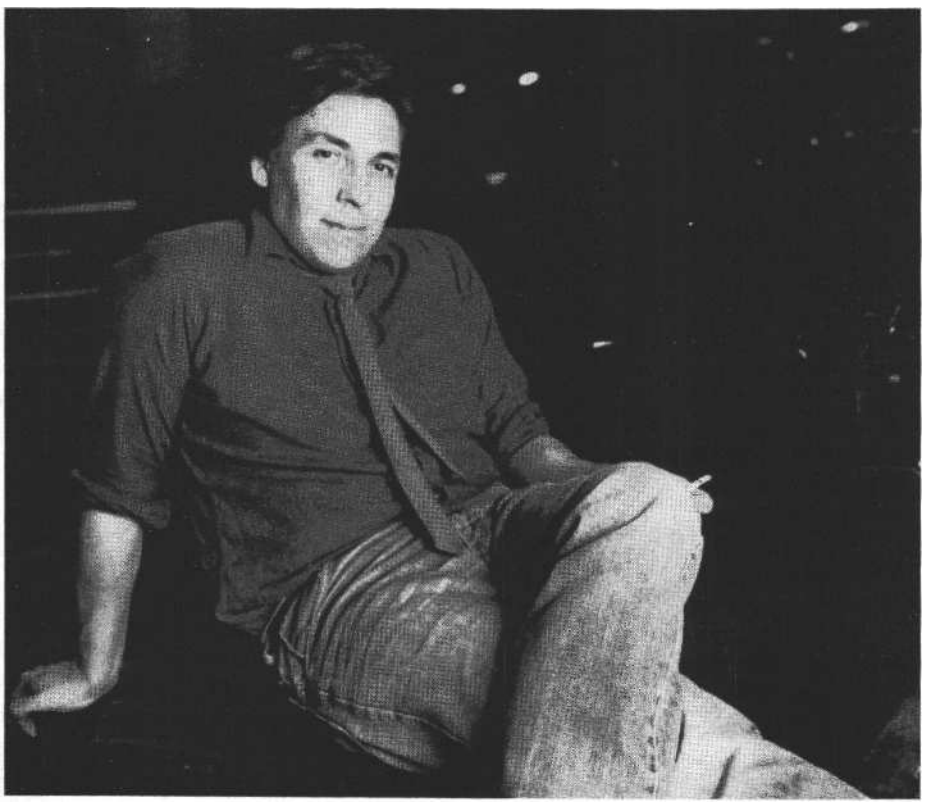


Wilford Leach rendezés közben

tődtem a La Mamába. Ott találtam Ellen Stewartot valamilyen khaki-egyenruhában. Azt mondtam neki: »Hát én szeretnék itt egy darabot rendezni.« »Drágám - felelte -, amit csak akarsz.« Leach a rákövetkező években hét produkciót állított színpadra a La Mamában, az 1970-es évek közepén Joe Papp elhívta magához, és megkérdezte tőle, hogy csinált-e valaha Shakespeare-t. „Nem? Hát akkor gyere, és dolgozzunk együtt az V. *Henriken."* Azóta Leach kilenc alkalommal is rendezett Papp számára.

„A rendezést két értelemben is fel lehet fogni. Rendelkezni, ahogy egy diktátor teszi ; és elrendezni, megoldani valamit, valamiféle egyetemes cél elérése érdekében. Az ember *úgy* kapja a legjobb eredményt, ha a rendező és a színészek ugyanazt a célt tűzik maguk elé, de közben megőrzik saját egyéniségüket. Ezért gondolom én, hogy a szerepek kiosztásával már túl is vagyok a munkám javán. Ezután csak keretet nyújtok, a rendezői felfogás pusztán a színészek teljesítményének gyűjtőedénye.

Peter Mark Schifter



Természetesen nekem is van alapkoncepcióm, de arról, hogy azt hogyan érjük el, fogalmam sincs addig, amíg már nem próbálunk hetek óta együtt."

Joe Papp szerint: „Willt két tulajdonsága miatt tartom nagyra: először is, no-ha tele van ötletekkel, saját akaratát sohasem erőszakolja rá a színészekre; másodszor pedig remekül érzi a teret, a díszletet, tehát olyan fizikai környezetet tud teremteni, amelyben az emberek tehetségük legjavát nyújtják."

Nem egy konzervatív kritikus szerint Leach ripacs módra rendezte meg a *P-i kalózokat*. „Az előadás inkább a Marx testvéreket idézi föl, és vajmi kevés köze van az egykori londoni Savoy színházi előadásokhoz" - ismeri el ő maga. Valójában a rendező pezsgő ötleteinek tűzijátéka érvényesülni engedte a Gilbert- és Sullivan-mű erkölcsi összetettségét éppúgy, mint ironikus csapongását. Idézzünk egy példát arra, ahogyan a rendező kihasználja a szövegben rejlő lehetőségeket: Rex Smith a színpad közepén énekli Sullivan egyik legéteribb dalát, az „Ó, van-e akár egyetlen szűzies leánykebel"-t, a leánykar a színpad előterébe helyezett félkör alakú dobogón áll, és a romantikus „áriázást" kiszámított kacérsággal ellensúlyozza. Az első benyomásra ez - akárcsak a jelenet hagyományos szcenírozása - hangsúlyozottan gunyorosnak tűnik. Am Smith egyszerre ostoba fajankó és erkölcsi tartással rendelkező ifjú, mind kiállásával, gesztusaival, egész hangvételével ezt érzékelteti. S míg a lányok először viktoriánus (ál)szeméremmel reagálnak, Leach rendezésében mindinkább természetesebbek lesznek, ki tudják fejezni vágyaikat és felvett magatartásukat egyaránt. Szó sincs arról, hogy Leach „varietét" csinált volna a darabból, épp ellenkezőleg, sikerült megrágadnia az ábrázolt fő téma mindkét oldalát, idétlenségét és morális emelkedettségét egyaránt.

Peter Mark Schifter

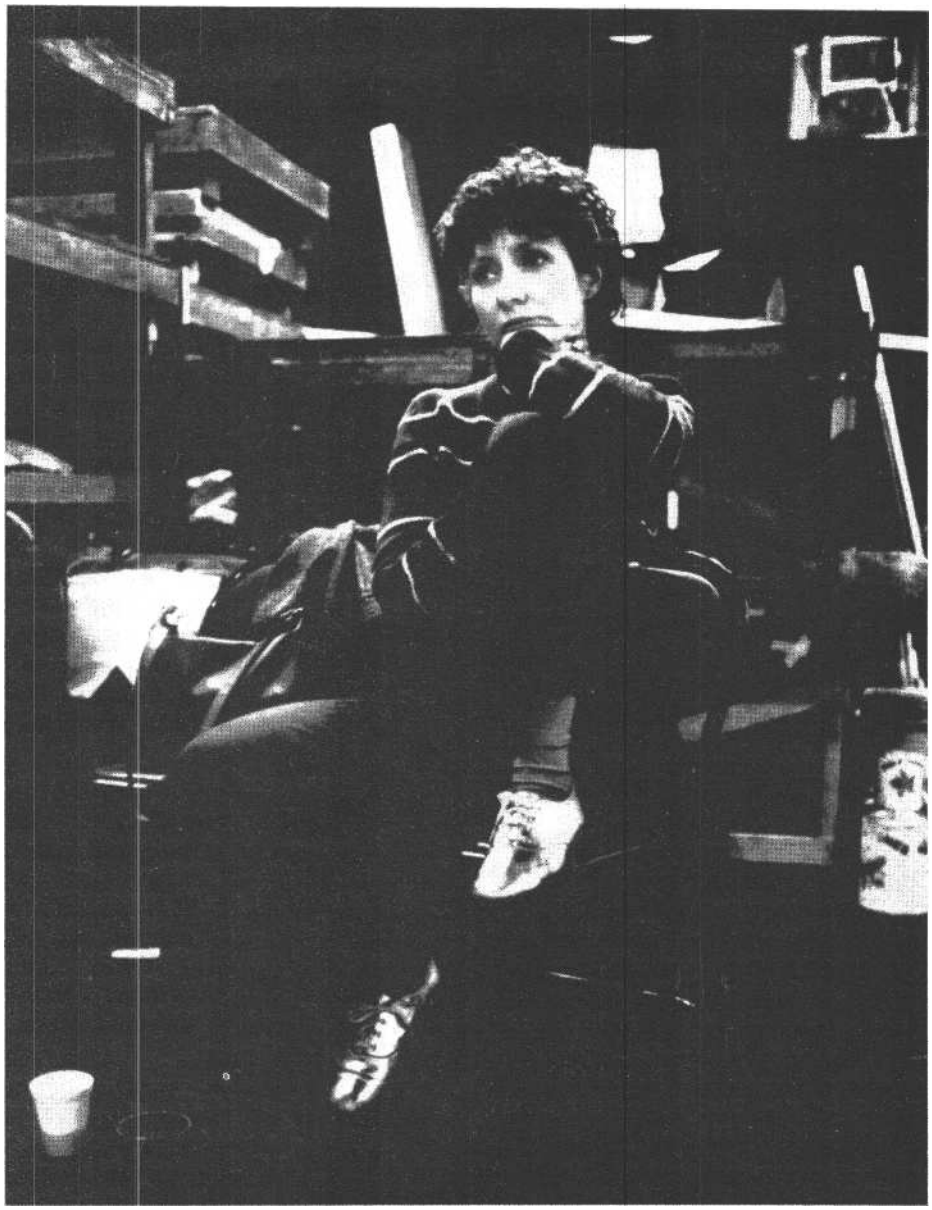
Bizonyos színházi körökben úgy vélekednek *az Ikrek* alig harmincas rendezőjéről, hogy a darabokból az utolsó csöppig mindent kifacsar, színészeit pedig túl harsány játékra ösztönzi. Mások viszont azt állítják, hogy bár a groteszk iránti hajlama, a végletesség felé vonzódása olykor szélsőséges túlzásokba sodorja, mégiscsak ő fogja megőrizni és folytatni a Broadway bolond, fantaszti-

kus és lendületes hagyományait.. Természetesen senki sem kíváncsi arra, hogy hogyan rendezné meg Racine *Phaedráját* - ám az *Ikrek* annál inkább neki való. Az egész darabnak az a cél-ja, hogy torz figurákat tárjon elénk, ki-nevettesse őket velünk, azután egy hirtelen fordulattal megmutassa, hogy nekik is vannak érzéseik. Hát lehet-e jobb receptje a sikernek a Broadway tradicionálisan „liberális" nézőközönségénél, mintha egyszerre váltunk ki ellenszenvet és együttérzést? Schifter rendezésében az eredeti mű erkölcsileg taszító volta elhalványodik, a komikus ábrázolás viszont olyan ellenállhatatlan, hogy a darab már hosszú ideje telt házak előtt megy.

„Ez aztán az úthenger - mondja Schifter a darabról. --, az egyik pillanatban gyöngéd, a másikban groteszk. A probléma az volt, hogy hogyan lehet olyan előadásmódot találni, amibe mind-kettő belefér. Én úgy éreztem, hogy csak úgy lehet ezeket keretbe foglalni, ha az ember félfedezi a darab ívét; így tehát amolyan opera buffának kezeltem."

Schifter Westfieldben (New jersey) nőtt föl, és *azért* kezdett érdeklődni. a színház iránt, mert „egyedül ezen a területen tudtam feltörni". Még középiskolás volt, amikor fölvették John Houseman híres kísérleti stúdiójába, majd nyolcszor kapott idegösszeomlást; az-után átiratkozott az ohióí egyetemre. Miután egyáltalán nem jutott szerephez, rendezni kezdett - „tulajdonképpen bosszúból" -, és rájött, hogy imádja „összehozni a dolgokat".

A dühtől forrva jellemzi Schifter a színházi rendező reménytelen. helyzetét, munkájának mulandóságát. „Senki. sem tud-· ja, hogy tulajdonképpen mit is csinálunk, hiszen semmivé foszlik az egész, amikor lekerül a műsorról a darab. S azután kezdhetünk mindent elölről. Nyomunk se marad - munkánknak nincs konkrét, tapintható, felmutatható bizonyítéka. Még a szereplők kiválasztása sem rajtunk múlik! Az ember csak úgy hívhatja föl magára a figyelmet, ha. megsemmisíti a drámaszöveget, és a maga elképzelését teszi a. helyébe. Minden színészt testhez tapadó műanyag mezbe bújtatnak, vagy ukránul mondatják a darabot, vagy pedig végig körbe rohangáltatják az egész szereplőgárdát a színpadon, és így szellőztetik a nézőteret. A legnehezebb úgy szerezni elismerést, hogy az ember magát



JoAnne Akalaitis

a drámát szolgálja; és akiknek ez sikerül, az aztán elszökik a filmhez vagy a tévéhez, ahol a rendező kisisten. Emlékszem egy kritikára, amit egyszer kaptam. A kritikus az egyik mozzanatról írva nem tudta, hogy azt én találtam ki. Nem volt benne a szövegben. Azt írta, hogy ez a momentum testesíti meg leginkább a szerző ragyogó tehetséget, ebben kristályosodott ki zsenije. Azután hozzátette, hogy a rendezés egyszerűen csapnivaló volt."

Az 1970-es évek legjelentősebb amerikai kísérleti társulatának kétségkívül a Mabou Mines bizonyult. Bebizonyította, hogy egy együttes alávetheti ma-gát valamely esztétikai szemléletnek, és ugyanakkor politikailag is őszinte lehet; hogy a drámaírónak a kollektív alkotással való behelyettesítése nem vezet el föl-tétlenül a forma iránti bizalmatlanság-hoz. A. legtöbb társulattól eltérően, a Mabou Mines nemcsak a fennmaradás módját találta meg, hanem. fejlődni, újjászületni :is tudott, \ jelenleg nyolc vagy kilenc főt számláló kis csoport alkalmi, szintre „vándor"-együttesből művészi műhellyé formálódott, amelyben mindig más és más tag elképzelései szerint állítják i színpadra a produkciókat. Elsősorban JoAnne Akalaitis és Ruth Maleczech eddigi rendezései jelzik, hogy már az avantgarde-nak is megszületett a második nemzedéke.

JoAnne Akalaitis

Akalaitis meditációja Colette életéről és írásairól, a *Tojás meleg mártással,* buján melodramatikus és szenzuálisan részletezett volt egyszerre, finoman hatott az érzelmekre, dacára minden fegyelmezettségének. Vegyük csak a nyitó jelenetet: a díszletfüggöny alatt rés van, ezen keresztül látunk egy-egy nőt a színpad két oldalán, pontosabban csupán körömcipőjüket (sarktik belülről világít), amint lassan sztepelnek egymás felé. A koppanások, a izzó fény, az orfeum hangulatát árasztó légkör, az egyidőben jelentkező farmalitás, romantika, logika -

csupa paradoxonnal lehet érzékeltetni e jelenet fényűző puritanizmusát, ami oly remekül tükrözi Colette intellektusának érzékiségét. S Akalaitis nagy elismerést aratott új rendezése a Public Theaterben, a *Zsákutcagyerekek is* csak önellentmondásként értelmezhető. Ez a produkció szenvedélyesen emlékeztet rá, hogy fásultan beletörődtünk a nukleáris háború lehetőségébe; tehát egy borzalmas és politikai témát dolgoz föl komikus felhangokkal, és a legkevésbé sem naturalista színpadi felfogásban. Sem nem didaktikus, sem nem „megható", sőt, a hagyományos színházi közhelyfigurák (egy bűvész és hét Mefisztó) kollázsával, továbbá az ironikus dokumentaritással (felbukkan a darabban Madame Curie, továbbá egy összeállítás a kormány propagandafilmjeiből), Akalaitis sutba dobja a felszínes hatásvadászatot, mélyre, a gondolatok és emóciók szintjére akar hatolni. Vagyis a *Zsákutcagyerekek* éppen azért válik politikai jelentőségűvé, mert „megoldások" kínálása nélkül képes mozgósítani.

„A legtöbb ötletemet filmekből szedem" - mondja Akalaitis. „Valójában a színház a látványművészete, még a drámai nyelv is ezt szolgálja. Számomra az a leglényegesebb, hogy mindig hű maradjak hozzájuk." A koncepció szerkezete iránt való érzékenységnek és vizuális, már-már építészeti elemekben gondolkodó kompozíciós készségének következtében Akalaitis a mai amerikai színház „leghangulatteremtőbb" egyénisége. Az ő produkcióiban még az ár-nyékok is határozott körvonalú jellemekké válnak.

A színházról azért olyan nehéz írni, mert az ember - köztük e sorok írója is - kiválaszt egyetlen aspektust, és a többi rovására azt hangsúlyozza. Amikor a rendezők mesterségükről be-szélnek, mindig ugyanazokat a szakkifejezéseket használják - „húzás", „képi hatás", „koncepció", „kibontás" -, ám a leggyakrabban ezt a szót mondják ki: „csapatmunka". Ha pedig magáról a rendezésről beszélnek, folyvást metaforákban fejezik ki magukat: „a rendezés a szerepformálások gyűjtőedénye", „megelevenedett festmény", „a színészi tehetség kibontakoztatásának módja". A legjobb meghatározás talán Elinor Renfieldtől származik : „A rendező munkájának csúcspontja az előadás, amikor mindent, a drámaszöveget, az alakításokat, a közönséget és önmagát egység-be ötvözi."

CS. SZABÓ ISTVÁN

Gyermek- és ifjúsági színház az NDK-ban

Német nyelvterületen már a két világháború között is volt gyermekszínház. A Német Proletár és Ifjúsági Színház [1]933-ban alakult, a Német Kommunista Párt hozta létre, de a nácizmus rövidesen eltiporta a kezdeményezést. A színház vezetői *vagy* emigráltak, vagy a lágerek poklaiban szenvedtek.

Az első hivatásos gyermek- és ifjúsági színház 1946-ban az NDK-ban, Lipcsében alakult, majd 1949-ben Drezdában, 195 o-ben Berlinben, 1952-ben Hallében, Erfurtban, 1969-ben Magdeburgban, 1973-ban Rostockban hoztak létre gyermek- és ifjúsági színházat. A berlini Theater der Freundschaft igazgatója 195o-ben az egykori Proletár és Ifjúsági Színház egyik volt vezetője lett. Hans Rodenberg a Moszkvai Gyermekszín-házban dolgozott emigrációs évei alatt. Haláláig ő volt a vezetője az NDK-ban működő Ifjúsági Színházak Központjának is. Ma az a tér, ahol a Theater der Freundschaft áll, az ő nevét viseli.

A Theater der Freundschaft az NDK központi gyermekszínháza. Mindenkori igazgatója az Ifjúsági Színházak Központjának igazgatója is. A jelenlegi intendáns Klaus Urban díszlettervező. Ő informált színházáról és az NDK gyermek- és ifjúsági színházi életéről. Az 1950-es alapítás idején kialakult - és a többi már működő társulat eredményeit figyelembe vevő - szerkezeti forma máig szinte változatlan. A kettőszáz fős társulatból negyven tag színész, három rendező, két képzőművész, négy dramaturg, négy pedig pedagógus. Húsztagú a zenekaruk. A műszak, az adminisztráció és a kisegítő személyzet adja ki a teljes létszámot. Játszási területük Berlin. Műhelyeik nincsenek. A berlini Maxim Gorkij Drámai Színháznál végeztetik el a szükséges műhelymunkákat. Évadonként tizenöt darabot játszanak, ebből négy-öt a bemutató. A színház befogadóképessége négyszáznyolcvan fő. Van egy körülbelül százszemélyes stúdiószínházuk is. Évenként háromszázötven előadást tartanak, száznyolcvanezer néző előtt játszanak. A jegyek ára két márka (a kísérő szülőké három). Ez az ár olcsó, és a színházvezetők szerint az is marad. A színház éves dotációja hárommillió márka!

Naponta két-három - házon kívüli műsorral esetleg négy -• előadást játszanak. Kiterjedt nemzetközi kapcsolatuk van. Legalább kétévenként külföldi turnén vesznek részt. Testvérszínházuk a prágai Wolker Színház és a moszkvai Központi Gyermekszínház. Voltak turnén Svájcban, Olaszországban, Ausztriában, az NSZK-ban, Nyugat-Berlinben, Romániában, sőt a távoli Mongóliában is. Klaus Urban úgy véli, nagyon fontos az utazás, a tapasztalatcsere, más népek kultúrájának megismerése és a saját kultúra közvetítése. (A Budapesti Gyermekszínház még hazai társegyüttessel sem tud kapcsolatot teremteni, mivel egyetlen ilyen műfajú önálló hazai szín-ház, külföldi kapcsolatai alig vannak.) A nyolcvan-száz tagot kitevő turnécsoportok mellett gyakori náluk a húsz-harminc személyes cserelátogatás, a vendégrendezések és a vezetői munkaprogramok.

Az NDK-ban is nagy probléma az, hogy mit játszanak a gyermekszínházak. Három korosztály várja a színvonalas, számára életélményt nyújtó darabokat: az 5-9, a 1o-14 évesek és a 14 éven felüli fiatalok. Egy korosztályra alig több mint egy bemutató jut évadonként. Éppen ezért a színház vezetői fontosnak tartják és támogatják a színészek öntevékeny munkáit. A hivatalos bemutatók mellett évente több - főleg stúdióban bemutatott-öntevékenyen létrehozott darabjuk látható. És ez színházi életükben hagyomány. Mindhárom korosztály számára készítenek ilyen produkciót is. Színre visznek abszurd darabot is. Ottlétemkor próbálták és nagy közönségsikerrel mutatták be Fernando Arrabal: *Piknik, a csatatéren* és Jura Soyfer: *A világvége* című egyfelvonásosokat. A legkisebbek számára zenekari tagokkal közösen szerkesztenek műsorokat, hoznak létre a gyerekekkel együtt játszható, úgynevezett materinkákat. A húsztagú zenekar önálló hangversenyeket is ad. (A Buda-pesti Gyermekszínház zenekarát az 1984-es évad végén oszlatták fel anyagi és foglalkoztatottsági problémák miatt!) Valamennyi önálló kezdeményezés egyben kísérlet is és nagy próbatétel minden hivatásos színház számára. A társulattá válás egyik útja az ilyen munkák támogatása, segítése. Csak az igazi erőket elismerő, koncepciózus vezetés engedheti meg magának, hogy ilyen sokoldalú munkát végezzen egy társulat.

.\ Theater der Freundschaft társulatánál négy főhivatású pedagógus dolgozik (ez a szervezeti felállás arányaiban meg-egyezik az NDK valamennyi hasonló intézményében). Feladatuk sokrétű. Állandó kapcsolatban vannak az iskolákkal, részt vesznek a műsorterv elkészítésében, az iskolai pedagógusokkal együttesen értékelik a bemutatott darabokat. Kapcsolatban állnak az Ifjúsági Kérdésekkel Foglalkozó Kutatóintézettel. (Ez az intézmény hivatott felmérni, hogy mivel töltik a német fiatalok a szabad idejüket, mit olvasnak, milyen zenei irányzatok a legdivatosabbak stb.) A korosztályok igényeinek változását is figyelik a színházi pedagógusok, a tizenévesek örökké változó, a családból kiváló, a társadalomba önállóan beilleszkedni akaró törekvéseit stb. Az NDK-beli gyerekek korábban érnek, mint például a magyarok, hamarabb igyekeznek önállóak lenni. Törekvésüket segíti az iskolarendszer is. A tizenhat évesnél idősebb tanulók két-háromszáz márka összegű ösztön-díjat kapnak havonta. (Ez nem kis pénz!) A gyerekeket a színház is egyenrangú partnerként kezeli. Vannak ennek keményebb megnyilvánulásai is. *A Kokori és barátja, a majom* című mesejáték (rendező: Horst Hanemann) nézői nyolcévesek voltak. Még német barátaim is fel-szisszentek egy-egy erős kiszóláson. A darab egyébként a felnőttek hazudozó, egymást becsapó, álmokat kergető világáról szól. Szomorú realitást tár a gyermekek elé. Ideálokat rombol, de nem állít helyébe újat.

Szovjet rendező állította színpadra a *Répácska* című, ismert népmeséből készült mesejátékot. A tíz percbe sűríthető történetet eleven típusokkal és kedves játékokkal, az emberi kapcsolatok, érzelmek alaphelyzeteinek felmutatásával másfél órásra dúsították fel. A darab díszlete a térhatású leporellók hangulatát idézte, meleg színekkel. *A Reineke, a róka* című vándormese operaváltozatát is játssza a színház. (Zene: Ruth Zechlin, szöveg: Günther Deicke, rendező: joachim Siebenschuch.) A színpad előterében felépített fémállványzat a darab állandó díszlete, mely a hatalom felépítmény-rendszerét jelzi, tetején az oroszlán trónusával. A színpad mélyén csupán a horizont kék függönye feszül a földig. A háttérben játszódnak az utca népének jelenetei. (A tervezőt nem zavarta az a tény, hogy a „nagy felépítménytől" jó néhány fizető néző alig látja a háttérben zajló eseményeket.) A színház műsorán

Andreas Dölling, a Reineke, a róka címszerepében (Theater der Freundschaft)

többek között a W*inneton* színpadi feldolgozása (Helmut Baierl munkája, rendező Frieder Kranz), az *Anna Frank naplója, A cattarói matrózok* (melyet Alejandro Quintana chilei származású fiatal rendező vitt színpadra) szerepel, s a mese, a romantika, a commedia dell'arte és a politikus színjátszás mind magas szinten valósul meg.

A három korosztály közül a tizennégy éveseket és a náluk alig idősebbeket naponta kell meghódítani az ifjúsági színházaknak. Hiszen miként a hazai, ugyanúgy a német színházaknak is az a legnagyobb gondja, hogy az önmagát már felnőttnek érző fiatalok érdeklődését műsoraik iránt fenntartsa. Ehhez az egyik mód az, hogy érzékenyen fel kell tárni és színházi formába kell önteni az adott kor--osztály örök, de minden korszakban mégis másképpen jelentkező problémáit. Dr. Bernd Götz, a magdeburgi Theater der Zuschauer igazgatója szerint is ennek a korosztálynak a darabellátása a legnagyobb gond. hiszen a felnőttek színházainak nézőterét is zömével fiatalok töltik meg. Magam is ezt tapasztaltam akár a Berliner Ensemble előadásain (Brecht: *Háromgarasos opera,* Eisler: *Johann Faustus),* vagy a magdeburgi Grosses Haus stúdiószínpadon előadott - nagyszerű naiv, költői groteszkjén (Julie Schrader: *Genovera oder Die weisse Hirsrbkuch.* Rendező: K. F. Zimmermann). A tizenöttizenhat éves fiatalok értően reagáltak az előadásokra, és fegyelmezettek. A szünetben négy-öt márka árán pezsgőt és vodkakoktélt szürcsölgetve füstölték cigarettáikat, vidáman zajongtak a társalgókban, akár a lépcsőn, akár széken ülve.

Általában azt figyelhettem meg, hogy az általam látott német színház színpad--nézőtér viszonya nem annyira szertartásos, mint nálunk. A Volksbühne színpadán egy díszítő jelentette be, hogy néhány perc technikai szünetet tartanak a Macbeth egyik díszletének meghibásodása miatt. A Theater der Freundschaft Winnetou-előadásán a songokat kísérő countryzenekar tagjai még az előző zárt jelenet alatt bejöttek a színpadra, és a színész átélése közepette annak rendje és módja szerint felkészültek, majd munkájuk végeztével kimentek. A legkisebbeknek szóló mesében is *(Répácska)* a színészek kutyát, vakondot alakítva gesztusaikban, hangerőben vállalták az embert: az adott típust jellemző kosztümmel és a többi szereplőhöz kötődő viszony megmutatásával ábrázolták.

A gyermek színházi kultúrájának szerves része a bábszínház. Sok előadást láttam az Albrecht Delling vezette Berlini Bábszínházban és a Magdeburgi Bábszínházban, melynek igazgatója Elke

Jelenet a magdeburgi Állami Bábszínház előadásából

Schneider asszony. Mindkét színház évenként 250-300 előadást játszik, főleg saját városában. Sokat turnéznak külföldre, látogatják a fesztiválokat. A berlini együttes tizennyolc tagú, a magdeburgi tizenegy színészt foglalkoztat. A nagy előadásszámot úgy érik el, hogy a régi, hagyományos családi bábjátszási formát is felújították. Az egy-két személyes Kasperl-játékokat is befogadják színházukba, melyek a műsorterv szerves részévé váltak. A második világháború után a kegyetlen játékairól évszázadokon át ismert népi figura, Kasperl egy ideig eltűnt. A kulturális vezetés a háború borzalmai után nem támogatta Kasperl létét. A családi színházak feloszlottak. Obrazcovnak az ötvenes években tett turnéja keltette fel újra az érdeklődést a műfaj iránt Németországban is. A német bábművészet színes és sokoldalú. Megtalálható műsorrendjükön mind a Faust-legenda marionettbábbal játszott előadása, mind a magyar Urbán Gyula: *Minden egér szereti a sajtot* című mai témájú bábmeséje.

BÖJTE JÓZSEF

„Mit akar ez az egy ember... "

Beszélgetés Novák Ferenc koreográfussal

- A folklór, a néptánc színházi alkalmazásáról szeretnék beszélgetni, az utóbbi évek-ben végzett színházi munkáiról. Kezdjük azzal: hogyan sikerült meghonosítani a szín-házban a folklórt?

– A generációmon belüliek, mint Szigeti Károly, Timár Sándor, Kricskovics Antal, Györgyfalvai Katalin, Galambos Tibor, Simon Antal, Orsovszky István, Pesovár Ernő, akik sokáig, talán a hetvenes évek elejéig úgy érezték, hogy egyszándékúak, s akiket úgy emlegetnék, mint a második koreográfusnemzedékét, azt a koncepciót vallották, hogy a néptánc is alkalmas dramatikus művek létrehozására, alkalmas egy színházi formanyelv megteremtésére. Közülünk majd-nem mindenki dramatikus művekkel kezdett, és ezekre volt elsősorban büszke. A mi generációnk számára szerelem volt a színház. A néptánccal színházat szerettünk volna csinálni. De ez a lehetőség nem teremtődött meg. Pedig az akkori munkáink - Szigetinek *a Nép-tánc régi szeretőkről* vagy saját magam *Várj reámja* vagy *az Iphigenia Auliszban* Kricskovicstól vagy Györgyfalvai Kati *Rondója* - ma is időállóak lennének, s ezek-kel szándékaink ugyanolyanok voltak, mint az akkori kortárs filmművészetnek vagy az akkori irodalomnak. Ugyan-azokról a dolgokról akartunk mi is szólni, mint a társművészetek alkotói.

– Ezek az alkotások, amelyeket sorol, önálló táncművek. Drámai erejű táncok, de nem színházakban és nem sínházak részére készültek, hanem amatőr táncegyüttesek-nél jöttek létre.

– Igen. Bár azzal, hogy ilyen műveket csináltunk, és ezek szelleme tulajdonképpen megegyezett az akkori színházi törekvésekkel, mi bebizonyítottuk szerelmünket a színház iránt. Egyikünk sem kapott viszont lehetőséget a hivatásos együttesi vagy színházi munkára. Ha igen, csak későn, mikor már mindegyikünk közelebb volt az ötven évéhez, mint a negyvenhez. Szigeti is túl volt a negyvenen, mikor a 25. Színház rendezőjévé lett. Pedig, hogy ha akkor és abban a magyar színházi miliőben vala-

melyikünknek teremtődött volna egy táncszínháza, lehet, hogy a közönség egy kicsit hozzánk is pártolt volna, és ma természetes lenne, hogy esténként meg lehet venni a jegyet abba a színházba, amelynek anyanyelve a néptánc. Ehelyett nemzedékem útjai eléggé szét-váltak. Mindenkit annyi sérelem és mellőzés ért, hogy mire az öregedés hajnalán lehetőséghez jutott, magányos far-kassá vált. Voltak koreográfiai sikereink, némi társadalmi sikerek is, mindenki eljutott egy-egy együttes élére, eljutottunk külföldre. Ezek már némi anyagi előnyöket is jelentettek, de valahogy az ügy, amire valaha felesküdtünk, nem jutott előbbre.

Tehát a tematikus tánc-vonal meg mindig nem futhatta ki a maga formáját?

- Valahogy nem találtunk magunk-nak egy jó szervezeti formát. Mi a szolnoki és a zalaegerszegi amatőrversenyeken mindig ugyanannak az öt-hat-száz nézőnek táncoltunk. Máshol film-stúdiók jöttek létre, kísérleti színházak. Ezek a nagyközönségnek szóltak, mi meg egymást néztük meg. A Balázs Béla Stúdióból egyfajta értékes magyar filmművészet nőtt ki. Egyféleképpen gondolkodó rendezők dolgozhattak együtt, például a kaposvári színházban. Nekünk akkor kellett volna legjobban összefognunk, mikor borzasztóan szegények voltunk. Amikor Pesovár Ernő, Martin György, Pesovár Feri - közülük kettő már tragikusan halott - , Szigeti Károly, Györgyfalvai Kati, Timár Sándor egy-egy Bihari együttesi próba után, talán ötvenöt-ötvenhatban, összejött és fél éjszakát beszélgetett. Martin akkor csinálta élete első és utolsó koreográfiá-ját, öt fiúra egy legényest, zseniális volt. Elvitte a sírba magával egyedülálló koreográfiai tehetségét. Timár Sándor élete első koreográfiáit, *a Bagi-szvitet,* akkor csinálta, abból egyet, a *Bagi leány-táncot* az egész ország táncolta éveken keresztül. Akkor össze tudtunk jönni, közös műhelyt teremtettünk.

Próbálkoztunk technikai rendszerrel, képzéssel, didaktikával. Éri Pista vezette az önképzőkört, Pesovár Ernő, Martin és Pesovár Feri hordta az anyagot hozzá. Talán akkor kellett volna arra vigyáznunk, hogy együttlétünk, közös munkánk maradandó legyen. Akkor kellett volna a mi Balázs Béla Stúdiónkat meg-csinálni, akkor kellett volna nekünk meg-szerezni egy színházat, mikor a Nagymező utcában egy musicalszínház jöhetett létre. (Nem sokáig élt az sem.) Elérkeztünk a hetvenes évek közepére, és sajnos még mindig ugyanaz a szűk drukker-tábor nézett minket. Nálam ez a jelenség válságot okozott. Egyszer csak megálltam, és azt kérdeztem magamtól: hol vannak a mi értékeink? Hol a helyünk a világban? Úgy éreztem, hogy van egy értékes eszköztárunk, sőt tudunk vala-mit, amit nem sokan tudnak. Mi ismerjük a magyar és tágabban értelmezve a Kárpát-medencei folklórt. Mi ismerjük a folklórhoz tartozó teljes szokás-rendet, rítusvilágot, és ezt mint forma-nyelvet tudjuk használni. Tulajdonképpen mindenfajta dramaturgiai szituációra biztos formulánk van. Nem kell kínos kitalációkkal vagy máshol elcsépelt eszköztárral élnünk, mert van egy ezer év alatt kicsiszolódott formanvelyünk. I la ugyanebben az időben a hetvenes években az új lendületű színházakat nézem Európában, akkor azt látom, hogy mindenki kitalált magának egy rítus-rendszert. Még táncban is! Mikor Béjart úgy látta, hogy az akadémikus balettel nem tudja mondanivalóját kifejezni, akkor kitalálta magának a spanyol gesztusrendszert, aztán később kitalálta a távol-keletit, előbb az indiait, majd később japánt. Szerte a világban kitűnő színházak jöttek elő egy-egy saját rítus-rendszerrel vagy maguknak kitalált formavilággal. Mennyit beszéltünk ebben az időben Brook színházáról, Ljubimovéról vagy a Piccolo Teatróról. Mind-egyiknek a rítus- és mozgásvilága nyűgozött le minket elsősorban. De Brook gesztusrendszere jellegzetesen angol volt, és Strehler esetében még *A szecsuáni jólélek* kínai miliőjében is jellegzetes olasz jelzésrendszert csodálhattunk meg.

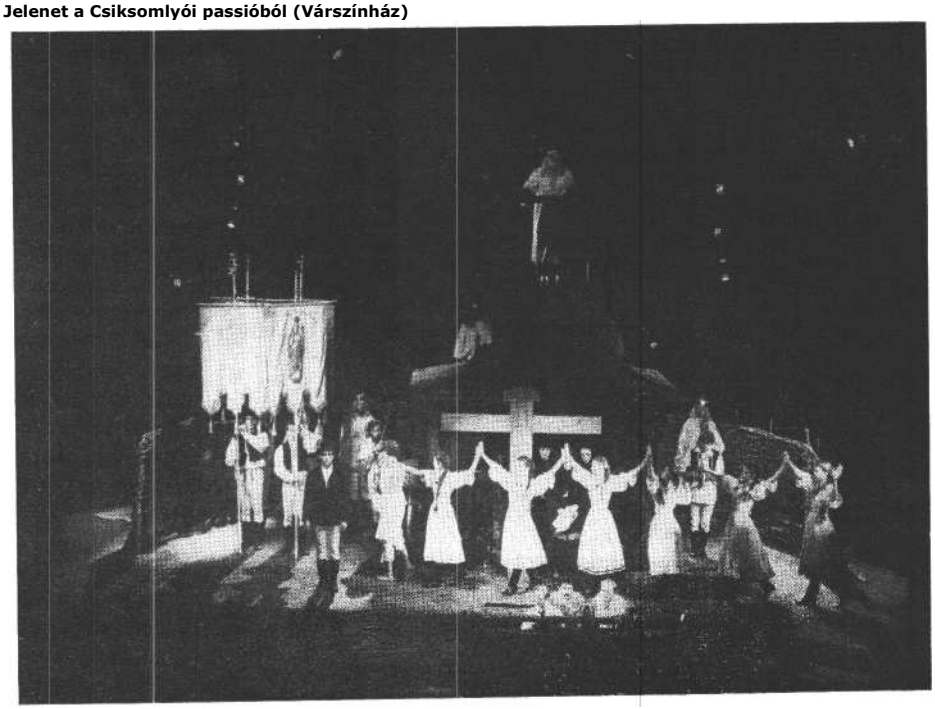
- Hogyan került végül mégis a színház közelébe ?

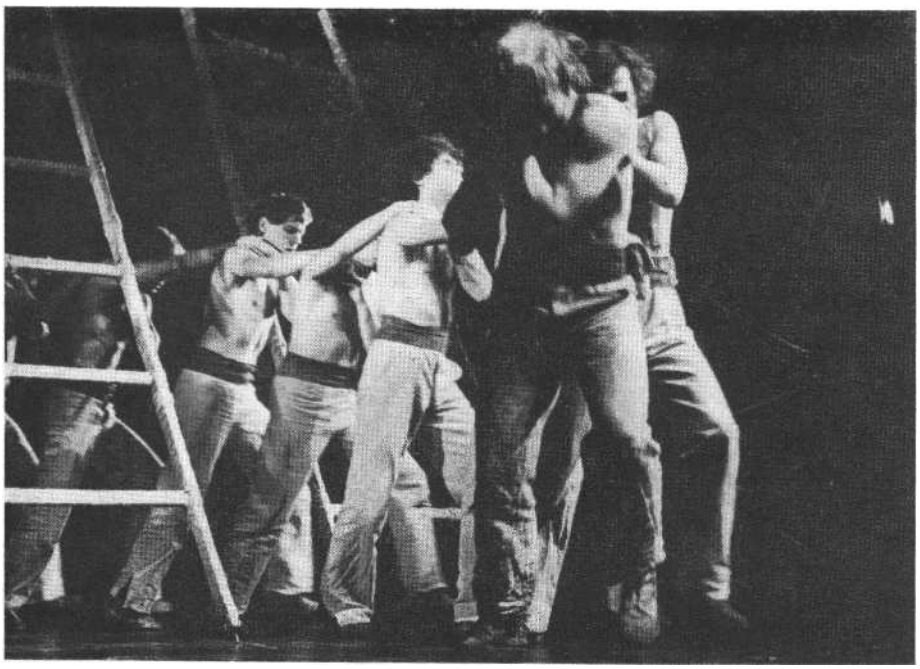
- Jött az életemnek egy olyan pontja, amikor úgy gondoltam, hogy valami mást kell kipróbálnom. Többfelé hívtak, de többnyire, hogy is mondjam, iparosmunkát kértek tőlem.

- Mozgásfeladatok, mozgásbeállítások voltak ezek a munkák?

- Igen. De 'közben barátságok születtek rendezőkkel és színházakkal. Egy-szer csak kidetült, hogy a legjobb rendezők nagyon nyitottak, de nem igazán ismerik a népi kultúrát. Tehát felnövekszik nem tudom hány rendező- és színész-generáció, s a folklórról vajmi keveset tudnak. (Ezzel nem mondtam sokat, mert a fiatal magyar zeneszerzők közül sokan még száz népdalt sem tudnak, s talán már nincs is szándékuk ennek a kultúrának a jegyeit a mai zeneszerzésben meg-mutatni. Mindez Bartók és Kodály országában!) El kéne gondolkozniuk azok-nak, akik a magyar Színház- és Filmművészeti Főiskola tananyagát összeállítják, vajon kimaradhat-e belőle egy ilyen fantasztikus népi kultúra, ami csak a miénk, csak miránk jellemző. Ennek még a váz-latos ismertetése sem folyik a főiskolán!

Jelenet a Csiksomlyói passióból (Várszínház)





A Kőműves Kelemen a Pesti Színházban (Iklády László felvételei)

Visszatérve a magam dolgára: egy idő után kiderült, hogy kikkel lehet egy nyelven beszélni, és kik akarnak ezen a nyelven beszélni. Kiderült, hogy a mi szakmánk és a mi ismereteink nem törvényszerűen alárendeltek. Eltelt két-három év, és megszülettek az első olyan eredmények, amelyeket a magyar színházi kritika is észrevett már. Amikor a munkatársi viszony már nem az iparosmunkát jelentette, hanem alkotótársit, ahol természetesen a rendezőé a döntő szó. Az első ilyen eredmény volt a Sík Ferenccel létrehozott gyulai sorozatunk. 1980-ban Kodály *Székelyfonóját* és *Psalmus Hungaricusát* mutattuk be.

- *Ez volt az áttörés?*

- Igen. Fél évig dolgoztunk rajta. Megpróbáltuk megérteni azt a kultúrát, amiből Kodály *a Székelyfonót* felépítette. Az operai előadásokban - kitűnő zenei interpretáció mellett - a látvány megjelenítése, a színházi jelzésrendszer nagyon távol állt attól a népi mitológiai és szokásrendszertől, amiből a mű eredt. Mi megpróbáltuk visszahelyezni ugyanabba a magyar népi szokás- és formavilágba a játékot, melyben Kodály megálmodta. Nem volt ebben semmi különös. Ha a kórus azt énekli, hogy „a malomnak nincsen köve...", akkor a gyerekjátékok „malomkereke" forgott a színpadon, ha az szólalt meg, hogy „olyan tornyot csináltatok néked... ", akkor felraktuk a magyar mitológiai tornyot emberi testekből. Minden dramaturgiai mozzanatot a magyar népi szokásokból, játékokból táncokkal építettük fel. Tomboló siker volt.

– *Gondolom a* Psalmust *sokkal nehezebb volt megjeleníteni.*

– Sokkal nehezebb, és sokkal nagyobb látványt kellett a tavon megcsinálni. A *Psalmus Hungaricus,* annak ellenére, hogy Dávid királyról szól, mélyen magyar mű. Ezért a magyar történelmi múltat hívtuk segítségül. A vezér és a nép viszonyának, küzdelmeinek mindenfajta formáját igyekeztünk megjeleníteni. Mindez több száz méteres szélességben és mélységben.

De a következő év még nehezebb feladatokat jelentett. 1981-ben Bartók Béla: *A kékszakállú herceg várát* csináltuk meg benn a várban, a tavon pedig *a Cantata Profanát. A kékszakállú herceg várában, az* az érzésem, hogy először a magyar színháztörténetben, a hét kapu mögött megjelenő világot a magyar mitológiából építettük fel. Ha „kinyílt a kapu, és az a fegyverkamra volt, akkor a magyar botoló, Dózsa népének kiegyenesített kaszás világa jelent meg nép-tánc formájában; ha a könnyek tavára nyílt a kapu, akkora csökölyi fehér gyász; ha a virágos kertre, akkor felkoszorúzott menyasszonyi menetet látott a közönség. Óriási sikere volt ennek is. Öröm volt, hogy ezt a nehéz zeneművet az egyszerű közönséghez is közel tudtuk vinni. A *Cantata* Profánéban négy színpadon jelentek meg a szarvas fiak, akik átmennek „erdőkön", „mezőkön" és mindenen keresztül. Később a szarvasfiak testéből raktuk ki az agancsot a vártorony tetején. Ott álltam a nézők között, és egy zalai paraszt néni mellettünk azt mondta: „jaj, de szép, olyan, mint a csodafiú szarvas a regölésben". Majd később: „né, ott az ezer misegyertya, mindig csak hallottam róla gyerekkoromban, de most látom is, hogy igaz". Tehát ez volt az első ilyen nagy, közös munka.

A másik kötődésem Kerényi Imréhez fűződik. Barátságot egy négy évvel ezelőtti moszkvai műsor kapcsán kötöttünk, amikor a Kreml-palotában nagyszabású magyar gálaműsort kellett csinálni a felszabadulás harmincötödik évfordulójára. Azt tudtuk, hogy mélységesen magyarnak kéne megalkotni ezt a műsort. Kerényi dilemmája az volt, hogyan kerüli el a direkt eszközöket. Az első megbeszélésen már világossá vált, hogy ha a zenével, Erkelen, Liszten keresztül Bartókig és Kodályig akarunk eljutni, ha a költészetben Petőfitől egészen Nagy Lászlóig, akkor ennek a vizuális jelzésrendszere csak a magyar folklór, a népművészet lehet. Tehát ha Erkelről vagy Kodályról van szó, mellette, mögötte mindig a zenét igazoló, hitelesítő folklórnak kell megjelennie. Kitűnő munkatárs volt Götz Béla, aki olyan színpadképet teremtett, hogy taps-vihar tört ki, mikor felment a függöny. Mindenki protokolláris, szokvány mű-sort várt, és egyszer csak kiderült, hogy valami egészen más és másként jelent meg Magyarországról, mint ahogyan megszokták.

Ebből az együttműködésből egyenesen következett az, hogy összefogtunk *a Csiksomlyói* passióban, ahol már együtt kezdtünk dolgozni a darabon, és együtt építettük fel az előadást. A legapróbb részleteket is kidolgoztuk előre társainkkal, Götz Bélával és Rossa Lászlóval. Ma már messze túl vagyunk a századik előadáson.

A következő, számomra fontos esemény a Marton Lászlóval való találkozásom. A színház megegyezett a Szörényi-Bródy szerzőpárossal a *Kőműves Kelemen* színpadra vitelében. (Az igazsághoz hozzátartozik, hogy a darabot Kerényi rendelte a szolnoki színház számára.) Három és fél hónap állt rendelkezésünkre. Itt már az összes szereplő részvételével és végtelenül szorgalmas munkájával jött létre egy sajátos ma-

gyar mozgásvilág. Amikor Bécsben játszották a darabot, akkor a kritikusok megírták, hogy ez a magyar színház valamit kitalált önmagának, s nem a Broadwayt utánozza.

-- Beszéljünk tehát e két sikerdarabról. A Csiksomlyóiban és a Kőműves Kelemenben hasonlóságuk ellenére alapvetően különbözik a színpadra állítás módja.

Teljesen igaz.

- A Csiksomlyói megmaradt a bajosan naturalisztikus paraszti játékstílusnál, ami bizonyos groteszk színeket is hordoz, talán annak a következményeként, hogy a rendezés és a színészek maguk is kicsit kívülről nézve, mintegy idézőjelben játsszák a darabot. A mozgásvilág nem éri el azt az intenzitást, amit a Kőműves Kelemennél. Azzal, hogy az egész játék egy stílusban van mozgatva, és ez a stílus a paraszti világból át-emelt gesztusrendszerből alakult, a mozgás több, mint illusztráció, mint ráaggatott dísz, s egységes, esztétikus látványt hoz létre. De még nem olyan határozott arculatú, mint a Kelemené.

Ez igaz, de ez következik a dramaturgiából is. Nekem az volt a feladatom, hogy a népi naivikának és a népi naiv képzőművészetnek megfelelő jelzésrendszert csináljak. Mikor egy gesztust keresek, a színésznek, abban ott van a néprajzi gyűjtőútjaim száz és száz parasztarca és cselekvése. Aki gyűjtő-utakra jár, az tudja, hogy egy paraszt-ember, aki igazán tehetséges előadó, milyen fantasztikus gesztuskészlettel rendelkezik. Nekem Kerényi Imre kérésére az volt a kötelességem, hogy ezt a gesztusrendszert, ezt a stílust állítsam be. Ez teljesen más, mint egy városi emberé, hiszen ez a gesztusrendszer a paraszti mesevilághoz, a táncélethez, a népdal-és balladavilághoz, egy egységes népi kultúra struktúrájához kötődik.

Ezzel szemben a Kőműves Kelemen meghatározója egyfajta magyar rockzene s a szövegkönyv dramaturgiája, ideológiája, mondanivalója, amely korszerű és teljesen európai, bár az alapja a Kőműves Kelemen balladája, ami jellegzetesen dél-kelet-európai motívum. Nyilvánvaló tehát, hogy ennek a mozgásvilága és jelzésrendszere sokkal stilizáltabb. Eb-ben a stilizált mozgásvilágban az asszonyt úgy emésztik el, úgy veszejtik el, hogy négy ember összekapaszkodva a hátukból egy vízszintes asztalt képezve forog. Kőműves Kelemen rágördíti az asszonyt ezekre a hátakra, s ez a forgás mint a malomkő, felőrli az asszonytestet. É" nem állítom, hogy ez a forma a magyar folklórból való, de a négy ember forgása, maga a lépés a verbunk-táncainkból való.

- Ha még mindig ennél a két darabnál maradunk, akkor mondhatjuk azt, hogy a Csiksomlyóiban a darab stí'usának, dramaturgiájának szolgálatában valamifajta autentikus jelrendszert, mozgásvilágot és különféle, ön által ismert és a rendező illetve a színészek által nem ismert anyagot kel-lett színpadra álmodni a mozgásban, a táncokban, dalokban, míg a Kőműves Kelemennél a folklórból tulajdonképpen egy új, színházi, stilizált világot kellet/ teremteni.

- Igen. Ez így van.

- De beszéljünk egy kicsit részletesebben a Kőműves Kelemenről. I 'olt a Kőműves Kelemennek egy Paál István által rendezett revelatív erejű előadása néhány éve. Alkotói módszereiket tekintve kézenfekvő az összehasonlítás.

Abban is volt folklórelem - de csak részletelemként, az asszony megjelenésekor, viszont ott is az emberi testekkel fejeztek ki mindent, az építést, az alkut, a gyilkosságot. Nem táncot, nem folklórból átemelt jelzés-rendszert használt a rendező, hanem Grotowski nyomán erőteljes és dinamikájában, megformáltságában könnyen érthető mozgásnyelvet, amely rendkívül kifejezővé és nagy hatásúvá tette az egyébként problematikájában is igen figyelemreméltó darabot. Na, most itt van valami különbség a két produkció között: a szándék ugyanaz, az eredmény mégis más. A Paál-féle előadás először elementáris erőrel arról szólt, hogy a mű érdekében, ha kell, emberáldozatot is kell hozni, majd mintegy két évvel később, amikor az együttes helyzete megrendült Szegeden, akkor bár szinte kottára ugyanúgy adták elő a darabot kis hangsúlyeltolásokkal - már arról szólt, hogy a mű nem ér annyit, mint az emberi élet. Tehát ez a mozgásvilág persze az előadott szöveg hangsúlyváltozásaival együtt rendkívül alkalmazható nyelvként funkcionált, és mindig valami belső emberi véleményt, indulatot, szándékot volt képes kifejezni. A Marton Lászlóval közösen színpad-ra állított Kőműves folk/órelemei viszont túlságosan is egyneműek, nem mobilizálhatók. Úgy érzem, a produkció kissé patetikus lett ezáltal. Bár a szövegkiválasztás, a zene, a dalok és a mozgáskompozíciók azt a mondanivalót szolgálják, hogy az emberi élet fontosabb, mint a mű, vagy pontosabban: értelmetlen a halál, ha a mű értelmében sem vagyunk biztosak, mégis a nagyon robusztus, nagyon erős mozgás és ének, a fordítottját sugallja. Azt, hogy a mű mindenekelőtt. Mint hogyha az anyag ellenállt volna...

A mi darabunk nyitva hagyja a fő kérdést, ez volt a közös szándékunk Marton Lászlóval. Amikor az előadás végén a kőművesek civilben visszajönnek és visszajátsszák, ami történt, ott szakad meg az ének, hogy ,,Átkozott legyen hát... ". Mi úgy gondoltuk, hogy az utó-

Tánckép az István, a király előadásából (MTI-futó, Horváth Éva felv.)

kornak kell eldöntenie: megérte-e az áldozatot a mű. Mi nem tudjuk eldönteni. Mi építünk és áldozatokat hozunk vagy követelünk. Akkor, amikor az ember benne van valamilyen nagy ügyben - és a mi korosztályunk bőven benne volt -, akkor heroikus munkára képes, és aztán mások, vagy akár ő maga is, évek vagy évtizedek múlva rájöhet, hogy ez vagy az az áldozat nem érte meg, vagy bizonyosságot szerez, hogy érdemes volt. A heroikus munka magával hoz bizonyos patetikusságot, nagy indulatokat, nagy elszánásokat és látványos cselekvéseket. Lehet, hogy elragadtatott minket a *Kőműves Kelemen* létrehozása? Mikor nap mint nap dolgoztunk, mi is ugyanazt a heroizmust éreztük. Megfeszített munka folyt három hónapon keresztül, s iszonyú nehézségeket okozott a színészeknek a tánc, a mozgásanyag összehangolása az énekkel, a beszéddel. Lehet, hogy ennek a küzdelemnek a heroizmusa megmaradt az elő-adásban is? Lehet.

- *Ezt megértem. Bizonyára gondot okozott a színészek tánctudása is.*

- Általában nem tudnak táncolni. A hiányos képzésükből következően. De megtanultak. Három hónapig napi négy órát dolgoztak. Ez annyi, mint amennyit egy amatőr együttes két év alatt dolgozik. Nagyon akarták, és szívesen emlék-szem vissza erre a munkára. Nagyon jó beszélgetéseink voltak, minden érdekelte őket. Mindenki részt vett az alkotó munkában. Sokszor felszólítottak, hogy mint néprajzos magyarázzam meg, egy-egy jelzésrendszer mögött mi van. Azt például, hogy egy valódi emberáldozati rítus az évezredek alatt hogyan szűkül, szorul vissza, és a végén hogy válik csak jelképessé. Mint például Mohán, Fejér megyében, ahol egy kakast ‚üt-nek le", vagy az Ipolyságban, a kiszejárás rítusában, ahol a szalmabábut meg-gyújtják és bedobják a vízbe. Ezek még ma is létező megszelídült rítusok. Mindig elmondom, hogy egy-egy rítus vagy elem honnan ered, mit jelképez és mért ezt használjuk. Csak így lehet elérni, hogy a mozgás, a gesztus ne csupán illusztráció legyen, hanem színészileg megélhető történések ábrázolása. Így volt ez már az első színházi munkáimnál is. Évekkel ezelőtt Ránki-Weöres: A *holdbéli csónakosát* csináltuk Bor Jóskával a győri színház megnyitásakor, és sikerült egy érdekes és furcsa atmoszférát teremteni. Ugyancsak Győrben, a tavaly készült *Háry Jánosban,* ahol jó hangulatú népi mesevilágot állítottunk színpadra. Ebben az előadásban is a belső tartalmakat kutattuk fel, és ahhoz a megfelelő stílusvilágot illesztettük hozzá, így megélhető-kifejezhető és hatásos mozgásvilág jött létre. Kár, hogy a kritika erről a Háryról nem nagyon vett tudomást.

- *Tudomást vett viszont a tavalyi év legnagyobb sikeréről, az* István, a királyról, *méghozzá elég ellentmondásosan. Sok kritika foglalkozott azzal, hogy a Szörényi-zene alapvetően rock textúrájához ön autentikus néptáncanyagot alkalmazott. Érdekelne, hogy az alkotás folyamán hogyan jutott erre az eredményre.*

- Az alkotási folyamatban bennem magától értetődően természetes volt, hogy a folklóranyagot használom ehhez a zenéhez. Megjegyzem, a zenében is igen sok folklórelem van, sőt eredeti népdalmotívumok is szerepelnek benne, és ez is bizonyítja, hogy ez magyar rock. Ha például Koppány nótájának ritmus-világa megegyezik egy mezőségi csárdáséval, akkor nekem természetes, hogy azt állítok oda. Vagy ha a darab „Te kit választanál ?" kezdő dalára forgatóst lehet táncolni és dudálásszerű körtáncot, akkor ezt úgy kell eltáncoltatnom. Bennem nem merült fel az, hogy vala-milyen jazzes mozgást találjak ki. Végül is, mikor mi magunkról, a magunk véres történelméről beszélünk, egy ma is aktuális dilemmáról, akkor ebben ne azt használjam fel, ami a mienk, a sajátunk? Ebben egyébként a rendező, Koltai Gábor és a három alkotótárs (Bródy-Szörényi-Boldizsár Miklós) teljesen egyetértett. Sok, a részletekig menő ideológiai, esztétikai vitánk volt, majd egy éven át, de nem emlékszem arra, hogy a formával, a mozgatással, a darab vizualitásával kapcsolatban lett volna. Egy hatalmas rockzenei szövet, amely elemeiben, dallamvilágában magyar, nem is tűrt volna meg más formát. S a siker talán éppen ennek a találkozás-nak is köszönhető. Reméltük, hogy siker lesz, de hogy ennyire „ügy" lesz, hogy ilyen szenvedélyes pro és contra állásfoglalásokra készteti majd az embereket, erre nem számítottunk. A folklór-dogmatizmus szószólói számon kérték, hogy hogyan merészelem én a néptáncot Kodály tanár úr országában a rockzenével elegyíteni!... Mit mondott Bartók és Kodály ? Azt például, hogy a legértékesebb ugrós táncaink zenéje a kolomejka. Tehát egy szláv népzenei típust jelölnek meg, amelynek valahol a hucu lok (Kárpát-Ukrajna) környékén talál-ható az eredete. Hát hogy van ez? Amikor legényest táncol valaki, akkor azt hiszik néhányan, hogy mi ezt a sztyeppéről hoztuk magunkkal? Nem. Megtanultuk Nyugat-Európától a gaiard-ot és a saltarellát, és ezekből évszázadok alatt és generációkon keresztül a magunk képére gyúrt ugrós lett. Az erdélyi magyarság képére gyúrt saltarella legényes lett, a románoknál pedig a rar vagy a fecioreasca tánc lett. A huculokról nem is beszélve, ahol több tánctípus is keletkezett a saltarellából. Tehát két kultúra találkozott, hogy egy új létrejöjjön. Az a véleményem, hogy ha a paraszti kultúra máig élt volna a maga funkciójában és „begyűrűzött" volna a rock and roll - mint ahogy a saltarella is „begyűrűzött" a XVI. században -, akkor öt emberöltő után egy fantasztikus új magyar forgatós tánc lett volna belőle. Hát nézze meg valaki, hogy Korondon miként táncol-nak forgatóst, vagy Sófalván - ahol a lányt egész a földig „bemártogatják" (így hívják a motívumot). A folklórt rosszul féltők azt hinnék, hogy rock and rollt látnak, pedig a nyolcvanéves néni is azt mondja, mindig így táncolták. Elfelejtik néhányan, amit Babits mondott nagyon bölcsen 1939-ben: „A magyar kultúra nem a néprajz tárgya: noha mindig a népi lélekből szívta legbensőbb erőit. *A palánta* nem azonos *a forrással,* amely táplálta és megóvta a kiszikkadástól. A magyar kultúra Szent István-i képződmény, mint maga az egész magyarság. Sokszínű, tág és tárt, hatásokat és benyomásokat magába olvasztó. Ez a belső nagyság hozzátartozik a lényeghez. Mihelyt nem volna ilyen, már nem is volna magyar."

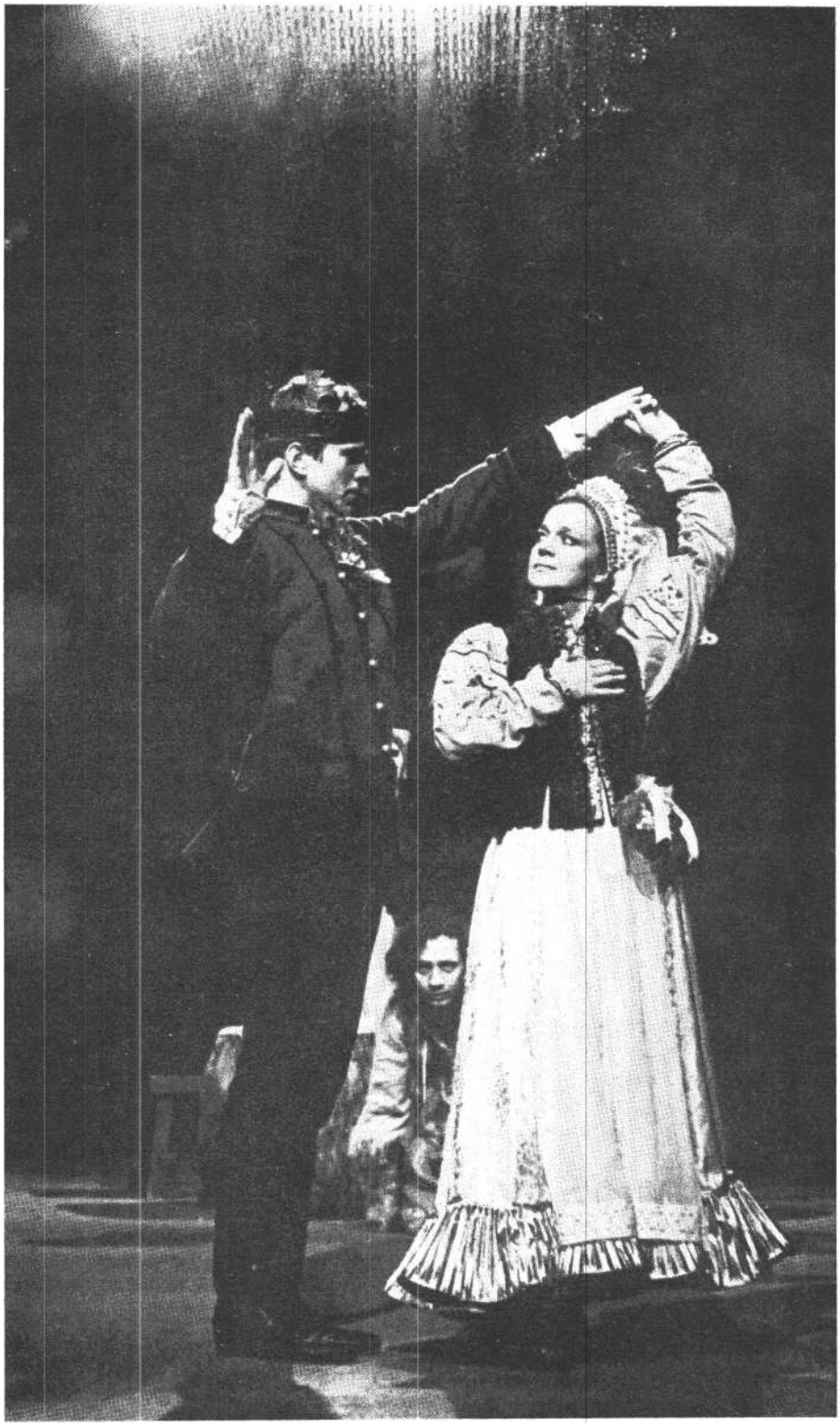
Ha most az előadás hatását nézem, mitől volt olyan erős, nyilván attól, hogy a két anyag összesimult és fölerő-sítette egymást. Nem véletlen, hogy például Réka mezőségi stílusban szólal meg, és Sebestyén Márti, aki énekelte, nép-dalénekes létére megkapta az év legjobb popénekesnője címet. Hát nem gyönyörű ez? Hát nem gyönyörű volt, amikor a műsor végén bezúdult a kétszáznegyven táncos, és ott állt ötezer fiatal előtt - köztük „szakadt gyerekek" is -, akik-kel még soha nem találkoztak össze - mert az volt az arány, hogy néhány százan járták a néptáncot, több ezren meg jártak a Beatrice- meg a Hobo-koncertekre -, s most itt egy közös ordítás és éneklés ünnepelte a táncosokat. Hát nem bűn lett volna, ha nem élek a lehe-

tőséggel ? Nem akarok indulattal beszélni erről a kérdésről, de hát egy magunkfajta kis népnek, amelynek borzasztó nehéz történelmi helyzetben kell meg-találnia önmaga hangját, s ha végre egy-szer megtágult a tér, és találtunk egy lehetőséget, akkor azt hiszem, mindnyájunknak, akik odaviszünk valamit a közönség elé, kötelességünk, hogy megteremtsünk mindenfajta olyan megjelenési formát, amelyben a mi kultúránk, saját népiségünk jelenik meg. Ha ennek a tömegekhez szóló rockzenével kell kötődnie, akkor jelenjen meg azzal.

Itt felszakadt valami elnyomott, elhallgatott, szemérmesen kezelt ügy is: a nemzeti tudat. És ez a téma mellett a megvalósítás érdeme. Ritkán beszélhetünk vissza a kritikának, és nem is ez a dolgunk, de szeretném tisztelettel megkérdezni, hányan elemezték a zenét, hányan vették figyelembe azt, hogy milyen ez a zene. Holott abszolút zenei mértékkel mérve, külföldi zeneértők is éppen a különlegességét, a magyar eredetiségét vették észre. Itt megszólal, nem tudom, hány duda és török síp Géza temetésé-nél, megszólal Sebestyén Márti hangja, egyszer csak megszólal egy szál síró hegedű, ami a mezőségi „lassú" stílusát hozza, és sorolhatnám tovább. Csupa saját népzenénkből, kultúránkból való, ránk vonatkozó zenei effektus. Abban is biztos vagyok, hogy éppen a sajátosságai alapján - annak ellenére, hogy drága a produkció - megfelelő menedzseléssel megélne a világ bármelyik nagy színpadán. Mert valami olyan ez, ami mélységesen magyar és mégis egyetemes. Mit lehet válaszolni azoknak a kritikusoknak, akik azt mondják, hogy sok volt a nemzetiszínű zászló? Sok volt, elismerem. De hát ez a legfontosabb? Körülöttünk mindenki lobogtathatja a maga nemzeti lobogóját, csak mi szégyelljük? Ez a borzasztó furcsa másik oldala a magyar értelmiségi magatartásnak. Annyira Európához akarnak tartozni, hogy szégyellik a maguk magvarságát?

Azt hiszem, hogy visszatértünk a beszélgetés elején felvetett gondolatokhoz, ahhoz, hogy a magyar folklórból létrehozható táncszínházzal tudnánk mi valami olyasmit csinálni, ami a mienk, csak ránk jellemző, mégis egyetemes érvényű lehet.

Mielőtt erről beszélünk, szeretném hangsúlyozni, hogy a folklór használata a színházban messze nem egyedüli lehetőség. Természetesen a darab tartalma határozza meg, hogy a rendező milyen alaphangot üt meg. Én munkáimmal arra



Bubik István és Hámori **Ildikó** tánca a **Várszínház Magyar Electra-előadásában (Ikládv László felv.)**

törekedtem, hogy ahol a darab megengedi, követeli, ott használjuk a saját kultúránkat, még akkor is, ha a polgári, sznob szemléletűek némelyike idegbajt kap a „csizmáktól", melyek a „fenséges deszkákra" kerülnek. Én sehol a világon nem szégyelltem sem a bocskort, sem a csizmát. Sőt, sok örömöm volt abban,

hogy tudtam, hogyan kell használni őket. És most folytatom, amit elkezdett: Én egy *Kőműves Kelement* megcsináltam a hetvenes évek közepén a zalaegerszegi Kamaratánc Fesztiválra. Ugyan-az volt a mozgás- és látványkoncepcióm, mint a színházban. Körtánc az építkezés, s amikor a körtánc szétrobban, szétrobban a fal is, sőt amikor az asszonyt el kel-lett veszejteni, akkor ugyanúgy négy fiú összekapaszkodott malomkerékké, Kelemen rájuk borította a nőt, és ugyanúgy őrölték fel. Nos, ezt a művet, amellyel ott első díjat nyertem, ha nagyon optimista vagyok, látta kétezer ember, és a magyar intelligenciának és színházba járó közönségnek dunsztja nem volt arról, hogy ez egyáltalán létrejött. Néhány lap megírta, hogy „első díjat kapott Novák Feri, megkapó módon ábrázolva Kő-műves Kelemen drámáját". És kész. Most ugyanaz a látvány megjelent a Pesti Színházban, és kiderült, hogy a közönség estéről estére tapsol, lelkendezik ezért a látványvilágért, és telt ház van. Nemrég volt a 125. előadás, ami testvérek között is nyolcvanezer embert jelent. Boldog vagyok, de szomorú is vagyok, mert nekem a színházhoz kellett csatlakoznom azért, hogy bebizonyítsam a közönségnek: a nyolcvanezer *Kőműves* Kelemen-látogatónak, a körülbelül ötvenezer Passio-látogatónak és a százezernyi *István, a* király-nézőnek, hogy az a kultúra, aminek szolgálatában testünk és lelkünk ropogott, helyet kérhet magának bármilyen színpadra. Természete-sen nem szeretném a szerző- és alkotó-társak érdemét kisebbíteni, de ami ebből a sikerből ránk tartozik - legyen az tíz vagy húsz százalék -, azt mi eddig is tudtuk, csak a kutyát sem érdekelte. Legutóbb ismét Kerényi Imrével dolgoztam. Február végén mutattuk be a Várszín-házban Bornemisza Péter *Magyar Electráját,* amit egyértelműen a *Passio* folytatásának szántunk, csak itt nem a népi naivika a lényeg.

- *Beszélne arról, milyen módon állították színpadra, milyen gesztusrendszert választottak?*

- A népi jelzésrendszernek és a magyar mitológiának egy nagyon európai használatú módjáról van szó. Különleges színházi csemegének készült maga az est, mert a közel kétórás első részben Bornemisza *Magyar Electrája* jelenik meg elsősorban Zobor-vidéki, tehát felvidéki és palóc folklórba és balladavilágba ágyazva. A sirató, a mozgásvilág, a királyi menyegző - amit Kerényi tett bele - ebből a jelzésrendszerből építkezik. Az első rész és egy harmincperces vacsoraszünet után ugyanez a történet más konklúzióval megjelenik táncjátékban is.

- *Ha jól értem, akkor most ott tart, hogy amit a hatvanas években elkezdett - ha húsz év késéssel is, de -, végre önálló drámai táncjátéka került a közönség elé, színházban.*

- Nagy öröm, hogy a Nemzeti Szín-ház és a Néphadsereg Művészegyüttesé-nek közös produkciója ez az előadás. Félre ne értsen, eddig is voltak önálló műveim, különböző együtteseknél, de a szervezett, a méltatott, a figyelem középpontjában álló játszási hely ma a szín-ház. Társulnunk, szövetkeznünk kell, s tanulnunk egymástól, hogy létrehozhassunk valami olyat, amit csak együtt tudunk megvalósítani. Ha a „színház" megszólít minket, szívesen megyünk.

- *Hogyan tovább? Tovább tud-e lépni? Van-e olyan magyar mű, dráma, zene vagy bármi, amivel folytatni tudja az eddigi utat? B jutott a színházba, milyen vágyai vannak?*

- A következő tervünk, hogy 1985-ben a Szegedi Szabadtéri Színpadon Markó Ivánnal együtt megcsináljuk a *Szarvassá változott fiakat.* A Győri Balett, a Néphadsereg Művészegyüttese és a Bihari Együttes közös produkciója lesz, ahol a dramaturgiának megfelelően az első rész kegyetlen rítusrendszerében szeretnénk bemutatni azt, hogy három fiú elvágyódik, és szeretne egy másik, egy új világ felé menni, mert már túl kegyetlennek, túl kötöttnek tartja a sajátját. A második felvonásban - ezt Markó Iván alkotja meg - megérkeznek az új világba, amelybe vágyódtak, de ez a világ borzasztóan idegen. Három dolog történhet velük; elbukhatnak, elszürkülhetnek vagy kiválhatnak. Van egy epilógus is. Az alapkultúrába visszatérőnek már nincs mondanivalója, nem ismeri fel a szülőjét, nincs kivel közös szót értenie. Juhász Ferenc: *A szarvassá változott fiúk kiáltozása a titkok kapujában* című műve adta az alapgondolatot és Bartók *Cantata Profanája.* Lényegében egy román kolindamotívumot dolgozunk fel, amely erre a féltekére jellemző. Markóval úgy gondoljuk, hogy ez nagyon erős Kárpát-medencei, de ugyan-akkor egyetemes érvényű alaphelyzet.

Szintén jövőre készül el Szegeden a Szakszervezeti Nemzetközi Fesztivál keretében négyszáz táncossal a *Tavaszköszöntő* című játék, Nagy László-versekre. Ez különböző népek tavaszi rítusait foglalja magában. A megújulás, az újrakezdés reményének szimbólumát.

- *Arról is beszéltünk, hogy népi-nemzeti sajátosságok, rítusok színpadra alkalmazásával megújulhat a színházi nyelv is. Úgy lehetünk különlegesek, hogy ezzel a saját arcú színházzal kiválunk, kitűnünk az európai színházi kórusból, azaz egyéni módon tartozunk, bele. Ezért kérdezem: gondolkoztak-e esetleg olyan magyar drámák, irodalmi művek bemutatásáról, amelyek megjelenítésében ezt a fajta nyelvezetet használva sajátos színházi formák jöhetnek, létre?*

-- Erről az elmúlt két-három évben rengeteget beszélgettünk barátaimmal, és abban teljesen egyetértünk, hogy iszonyatos sok adósságunk van. Megcsináltuk-e a *Toldit, úgy* igazán? Vagy *A helység kalapácsát?* A szigetvári Zrínyiről beszéltünk-e méltón a színpadon? Arról az iszonyatos dilemmáról, ami a kirohanás előtt felmerülhetett benne? Olyan adósságokat érzek, amihez öt élet sem lenne elegendő. Ha alkotó társaimmal a barátság szoros marad - ami nagy ajándéka az életemnek akkor folytatni szeretném ezt a munkát. Mostanában igen sokan „eltávoztak" az én generációmból, és ez nagyon foglalkoztat, szorongat, sürget - de ha csak annyi haszna volt az életemnek, hogy példát mutathattam a tehetséges tanítványok-nak: a színház is egy lehetőség, hogy a folklór jelzésrendszerével és a népi kultúrával is sok mindent lehet és kell el-mondani, már akkor megért mindent.

- *Lemondott-e az önálló táncszínházról, arról a játszási helyről, ahova esténként azért vesz jegyet a néző, mert a néptánc, nép-zene, a népművészet nyelvén szólnak hozzá?*

- Nem mondtam le. Az elmúlt hat évben Hollandiában mint vendég művészeti vezető sikerült ezt létrehoznom. Ott az európai néptáncokból készült műveket, összefüggő dramatikus műsorokat nézhet esténként a közönség. Egy amszterdami színház csinálja, és sikeresen, amit itthon nem sikerült megvalósítanom. De én Magyarországon élek, itt van dolgom, ott csak vendég akarok lenni. Az önálló táncszínház léte azonban itt és most csak vágyálom lehet.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Anna Földes:

Le vingt-cinquième

Géza Páskándi a écrit sa pièce *Les Habitants du moulin* à la requête du conseil municipal et du théâtre de la ville Szeged, pour le centenaire de la grande inondation de 1879. La critique rappelle le fait que parmi les pièces d'occasion il y a en général assez peu de chefs-d'oeuvres et celle de Páskándi, créée au Théâtre National, ne paraît non plus faire une exception à cette règle.

Judit Szántó:

Vents retournés

Au théâtre de Kecskemét on peut voir le fruit le plus récent de la collaboration entre l'auteur László Gyurkó et le metteur en scène Miklós Jancsó, l'adaptation du roman *La bienheureuse descente à l'enfer du docteur Faustus* du premier. Après une analyse en détail de la matière littéraire et du spectacle notre collaboratrice, en admettant les qualités artistiques de la mise en scène en indique aussi les erreurs et les inconséquences.

Péter György:

Un chapître sur la tyrannie

A propos de la nouvelle première du Théâtre de Château, *Le Roi Jean* de Shakespeare, le critique fait aussi le bilan de la dernière phase de la carrière du metteur en scène Imre Kerényi dont ce spectacle constitue le travail le plus important.

István Nánay:

La Cerisaie

La série toujours plus importante des spectacles classiques, marqués d'une sensibilité tout particulière, du théâtre de Kaposvár, vient de s'enrichir de *La Cérisaie* de Tchékhov. S'adaptant à la vision synthétique et souveraine du metteur en scène Tamás Ascher, les acteurs donnent une preuve nouvelle de leur maturité artistique et de leur sincérité profonde.

János Somlyai:

La métamorphose d'un rôle principal

A Debrecen on joue *La Mort d'un commis-voyageur* d'Arthur Miller. Le metteur en scène György Bohák a invité László Mensáros, célèbre acteur de Budapest pour le rôle de Willy Loman mais dans une représentation fondée sur une lecture incertaine l'acteur n'etait pas capable d'évoquer à lui seul l'atmosphere de la pièce.

Júlia Szekrényesy:

Goldoni l'indispensable

Egalement à Debrecen le public peut voir un spectacle Goldoni agréable et plaisant. Dans *Le Serviteur de deux maîtres* le metteur en scène László Gali s'est gardé de toute actualisation, pour atteindre dans le jeu tout comme dans le décor et dans les costumes à un style conforme à l'époque en question.

Zsolt Kőháti:

L'harmonie du corps et de la voix

Le critique analyse une saison du chanteur András Faragó, en appréciant ses interprétations fidèles aux traditions mais en même temps modernes dans les opéras *Tosca*, *Don Carlos*, *Lohengrin* et *László Hunyadi*.

Erzsébet Ézsiás:

La magie des acteurs

Cher menteur de Jerome Kilty fait partie des pièces permettant surtout des interprétations brillantes. Au Studio du Théâtre Madách les deux protagonistes sont maintenant incarnés par Klári Tolnay et László Mensáros qui s'acquittent de leur tâche avec charme, humour et tendre ironie.

Emil Sivó:

La protection

De nos jours le changement financier le plus important depuis la libératin du pays s'opère dans notre vie de théâtre. L'auteur de cet article donne une opinion experte sur l'un des composants de ce territoire extrêmement complexe, notamment sur « l'état de protection », système qui s'étend à certaines catégories d'acteurs et dont les avantages et les conséquences périlleuses sont vivement discutés.

Judit Csáki:
Théâtre – du matin au matin

Cette Année c'est Edinburgh qui a ouvert ses portes au Séminaire International des Jeunes Critiques de Théâtre. Les dix-huit participants – dont notre collaboratrice – venus de seize pays ont participé aux manifestations de la deuxième semaine du Festival d'Edinburgh, et ont pu voir quelques spectacles passionnants parmi les centaines de programmes offerts par des ensembles professionnels et amateurs venus des quatre coins du monde.

László Radácsy:

Le VIIème Festival du Théâtre Bulgare

A propos de cette manifestation qu'on organise à Sofia tous les cinq ans, l'auteur introduit les pièces bulgares y créées et attire l'attention sur certains caractéristiques importantes du théâtre bulgare de nos jours.

Ross Wetzston:

Les metteurs en scène comme protagonistes

Pour illustrer les tendances nouvelles du théâtre américain, l'article offre des mini-portraits de sept metteurs en scène, nous introduisant à l'art d'Andrei Serban, Robert Allan Ackerman, Elizabeth LeCompte, Jack Hofsiss, Wilford Leach, Peter Mark Schifter et JoAnne Akalaitis.

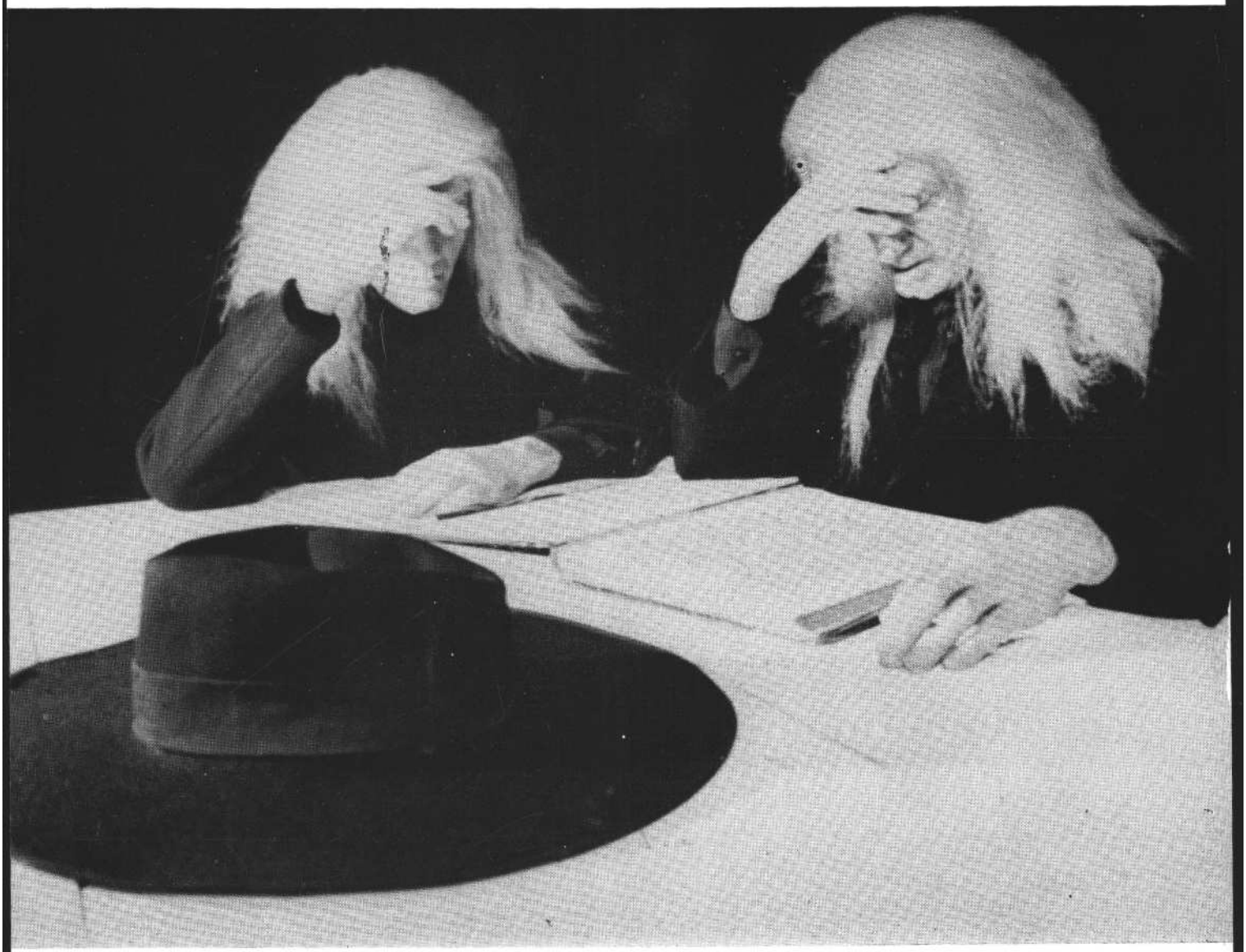
István Cs. Szabó:

Théâtre pour enfants et pour jeunes à la RDA

L'acteur du Théâtre pour Enfants de Budapest a fait un voyage d'étude à la République Démocratique Allemande pour découvrir le réseau riche on traditions des théâtres pour enfants et pour jeunes oinsi que des théâtres de marionnettes. Ici il décrit non seulement le répertoireet le style du jeu de ces ensembles et les rapports souvent insolites pour nous entre la scène et la salle, mais explique aussi la fonction inédite des pédagogues attachés à ce type de théâtre.

József Böjte:

« Que veut cet homme seul . . . »

Le chorégraphe Ferenc Novák a consacré au théâtre plusieurs de ses oeuvres. Dans cette conversation qui prend aussi note des étapes principales et des succès de sa carrière, le chorégraphe parle surtout de ce qu'il considère sa mission particulière: l'adaptation théâtrale des éléments folkloriques.

Ára: 30,– Ft