SZÍNHÁZ

Színikritikusok díja 1984/85 • Nánay István: A Cseresznyéskert Harag György rendezésében • Marosi Ildikó: Harag György • Nánay István: Térden járt tangó • Koltai Tamás: A modernizmustól a hagyományig • P. Müller Péter: A groteszk dramaturgiája • Sós György: Oroszlános történet (dráma)

1985
Október

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XVIII. ÉVFOLYAM 10. SZÁM
1985. OKTÓBER

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 hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben
és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR)
Budapest V., József nádor tér 1. 1900,
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizetési díj:
1 évre 360,- Ft, fél évre 180,- Ft
Példányonkénti ár: 30,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, Postafiók 149

Indexszám : 25.797

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

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Jelenet Mrozek Tangójának kolozsvári előadásából (Rekita Rozália, Czikéli László és Kakuts Ágnes) (Kántor László felv.)

A hátsó borítón:
Nagy István Özönvíz előtt című drámája a Nemzeti Színházban, Harag György **rendezésében** (Iklády László felv.)

TARTALOM

Színikritikusok díja **1984/85** (1)

Búcsú Harag Györgytől

NÁNAY ISTVÁN
Cseresznyéskert (16)
MAROSI ILDIKÓ
Harag György (18)
GEROLD LÁSZLÓ
Kínai darab az Újvidéki Színházban (20)
TÖMÖRY PÉTER

„Nem táncokat állítottunk be...' (21)

világszínház

NÁNAY ISTVÁN
Térden járt tangó (23)
TÖMÖRY PÉTER
Hazai gyökerektől a nagyvilág felé (25)
KOLTAI TAMÁS
A modernizmustól a hagyományig (29)
PÓR ANNA
Két este Barrault színházában (34)
GERGELY IMRE
Antonio Buero Vallejo színháza (37)
PETERDI NAGY LÁSZLÓ
Éjjeli menedékhely (40)
GEROLD LÁSZLÓ

Átértelmezett klasszikus (41)

színháztudomány

P. MÜLLER PÉTER

A groteszk dramaturgiája (43)

szemle

CSÍK ISTVÁN

Egy kiállítás margójára (48)

drámamelléklet

sós GYÖRGY: Oroszlános történet

Színikritikusok díja-1984 /85

A legjobb** új **magyar dráma: **NÁDAS PÉTER:** TALÁLKOZÁS
A legjobb előadás: **ÖRKÉNY ISTVÁN: SÖTÉT GALAMB (szolnoki Szigligeti Színház, rendezte: ÁCS JÁNOS)** ***A legjobb női alakítás:*** **EGRI KATI (Sötét galamb, szolnoki Szigligeti Színház)**
A legjobb férfialakítás: **KÁLLAI FERENC (Tartuffe, Várszínház)**
A legjobb női mellékszereplő: **BODNÁR ERIKA (Az ember, az állat és az erény, Eger)**
A legjobb férfi mellékszereplő: **VÉGVÁRI TAMÁS (Az utolsó pohár, Tatabánya)**
A legjobb díszlet: **KERÉNYI JÓZSEF (Negyedik Henrik király, Miskolc; A kétfejű fenevad, Pécs)**
A legjobb jelmez: **SZAKÁCS GYÖRGYI (Cseresznyéskert, Tom Jones, Kaposvár; Sötét galamb, Szolnok; Máli néni, Játékszín; Tündérlaki lányok, József Attila Színház; A calais-i polgárok, Győr)**

Idén harmincan szavaztak. Minta szavazólistákból és a hozzájuk fűzött véleményekből kiviláglik, az 1984/8 5-ós évadban nem voltak egyértelműen kiugró előadások. Több kategóriában is feltűnő a szavazatok „szóródása", ami szimptomatikus jelenség, és hűségesen tükrözi az évad egészét.

ALMÁSI MIKLÓS
ELTE Esztétika Tanszék

A legjobb új magyar dráma: Nádas Péter: Találkozás
A legjobb előadás: Dürrenmatt: János király (Várszínház, rendezte: Kerényi Imre)
A legjobb női alakítás: Egri Kati (Sötét galamb, Szolnok)
A legjobb férfialakítás: -
A legjobb női mellékszereplő: -

A legjobb férfi mellékszereplő: Bubik István (A királyasszony lovagja, Nemzeti Színház)
A legjobb díszlet: - A legjobb jelmez: --
Különdíj :

Szavazásképtelenségem magyarázatai

Nem tudtam kitölteni a szavazólapot: mindenütt egy nevet kellene beírnom, s hiányzik a támpont *hozzá,* valami, ami magasan kiemelkedik az átlag fölé. Hosszas töprengés után rájöttem, az idei évadban csak két ilyen élményem volt: a *János király* és Bubik István alakítása (Ruy Blas: Don César). Számos jó teljesítményt, kitűnő részletmegoldást, tetszetős díszletet láttam (42 produkcióban) - s mégis, most az év végén az élmények összemosódnak, mintha kirostálódtak volna. Csak ez a kettő maradt, ez a kettő, amiről ráadásul még írni is tudok valamit. Vagyis: egy kicsit az évad kritikája is ez a kitöltetlen kérdőív. Nálam.

Min múlik egy átlagon felüli vagy nagy szóval: rendkívüli produkció? Számtalan apróságon és számos fontos mozzanaton. Kerényi Imre rendezése esetében az alapos, hosszan érlelt előkészítő és próbamunkán, a híres főiskolás előadás tapasztalatán, egy olyan munkafolyamaton, amiben minden apróság az utolsó csavarig ki van dolgozva, ahol a nüanszok ra is van idő, figyelem, ahol önmaga életét élheti a mű. Ilyen munka nálunk, valljuk meg, még luxusnak számít. Pedig tudjuk, az előadás *egyedi stiIusát,* a műalkotás-egyéniség elevenségét nem adják ingyen. A társulatnak is hozzá kell idomulnia a mű és a rendezői felfogás szelleméhez, és fordítva: a mű és a játszó személyek egymást teremtve formáló munkája hozza létre azt a pluszt, ami még nem volt, s amitől életet kap a játékkoncepció és a darab.

Bubik esetében a dinamikáról kell szólnom: ő nemcsak jelen van a színen, hanem minden pillanata más, robbanó és életvidám, rejtélyes és elektrifikált. Olyan elementáris jelenség ebben a nehezen játszható klasszikus darabban, hogy körülötte is minden átforrósodik. Pedig minden tudatosan megkomponált ebben a játékban, csak éppen teljes erőbedobással, minden lazítás nélkül - annyira, hogy az már természetesnek tűnik. Bubik a Tartuffe-figurát is formálta már, itt azonban jobban látható a színész teremtő munkája, az alakformálás több dimenziójának „csinálása". Elkötelezett színészegyéniség: a szakmának, a maximális színvonalnak. Ez még nem hiánycikk, de ezen a hőfokon már ritkaság.

BARABÁS TAMÁS Új Tükör, Esti Hírlap

A legjobb új magyar dráma: nincs.
A legjobb előadás: Stein-Harnick-Bock: Hegedűs a háztetőn (Operettszínház, rendezte: Vámos László)
A legjobb női alakítás: Bodnár Erika (Afféle Alaszka, Tatabánya)
A legjobb férfialakítás: Kállai Ferenc (Tartuffe, Várszínház) és Garas Dezső (Merlin, Vígszínház; Cserepes Margit házassága, Játékszín)
A legjobb női mellékszereplő: Csákányi Eszter (A vágy villamosa, Cseresznyéskert, Kaposvár)
A legjobb férfi mellékszereplő: Gáti József (II. Richárd, Vígszínház)
A legjobb díszlet: Fehér Miklós (A tizedes meg a többiek, Pesti Színház; Merlin, II. Richárd, Vígszínház; A salemi boszorkányok, Madách Színház)

A legjobb jelmez: Szakács Györgyi (Tündérlaki lányok, József Attila Színház)

Különdíj: A Szép Ernő és a lányok című Radnóti Miklós színpadi produkció megosztva a Faustus doktor boldogságos pokoljárása című kecskeméti Katona József színházi produkcióval

Minthogy alapszabályaink szerint fel-újítás nem díjazható, szavazatom tehát érvénytelen, ha a *Cserepes Margit házassága* című Fejes Endre-darabot köszön-töm a legjobb új magyar drámaként, amit szívem szerint tennék. Ebbe a rubrikába inkább nem írok semmit. (Még szerencse, hogy ugyanez színészi alakításra nem vonatkozik, Garas Írója a Cserepesben vagy Bessenyei „felújított" tejesembere például versenyezhet.) A legjobb előadás kiválasztásához kereken tizenkét produk-

ciót írtam fel. Elsőrangú Zsámbéki Gábor két Harold Pinter-egyfelvonásosa, Ács Jánosnak három munkája is díjaz-ható *(Sötét galamb, A vágy villamosa, Amphitryon),* Garas a *Cserepes* Margittal alkotott kitűnőt, Szinetár a megújult *Tartuffe-fel.* Nagyon tetszett nekem még Ascher *Cseresznyéskertje,* Verebes István *Máli nénije,* Kerényi Imre *János királya,* Marton László *II. Richárdja,* Szőke István *Negyedik Henrik királya* és - kivált a kecskeméti csüggesztő előzmények meg az illető mű nézhetetlen tévésorozat-változata után - Jancsóék *Faustus doktora.* Zsámbékit, Jancsóékat megelőzve mégis - célfotóval - Vámos László győzött nálam, amiért éppen a Fővárosi Operettszínházban világszínvonalú előadást tudott teremteni *a Hegedűs a háztetőn* című világsikerből.

Kereken tucatból választottam ki a legjobb női alakítás díjazottját is: Bodnár Erikát az *Afféle* Alaszkából. Szinte csak hajszálnyival előzte meg Ruttkai Évát *(Találkozás),* Tábori Nórát *(Jóccakát, anya!),* Bánsági Ildikót (A *tizedes),* Egri Katit *(Sötét galamb* és *Tüzet viszek),* Margitai Ágit *(Máli néni),* Moór Mariannát *(A salemi boszorkányok),* Udvaros Dorottyát *(Amphitryon, A játékos),* Tímár Évát *(Negyedik Henrik király),* Pogány Juditot *(A vágy villamosa),* Tordai Terit *(A hölgy fecseg)* és Ivancsics Ilonát *(Tündérlaki lányok).*

Tizenhárom jelöltet írtam össze, végül Kállai Ferencre *(Tartuffe)* s Garas Dezsőre *(Merlin, Cserepes)* - megosztva - szavaztam a legjobb férfialakítás dolgában. Am azonnal utánuk két - évek után - ismét magára talált sztár következik; Bessenyei *(Hegedűs a háztetőm* és Darvas Iván *(Tangó),* továbbá Rajhona Ádám *(Az utolsó pohár)* s Bubik István *(Tartuffe),* Koncz Gábor *(A salemi)* s Lukáts Andor *(A vágy villamosa),* Bezerédy Zoltán *(Gőzfürdő)* és Bán János *(A játékos),* Mensáros László *(Az ügynök halála)* s Szombathy Gyula *(A tizedes),* meg Bregyán Péter *(Negyedik Henrik király).*

Csákányi Eszter *(A vágy villamosa* és *Cseresznyéskert)* két egészen kiváló alakítása mellett nagyszerű volt Psota Irén *a Cserepes* Margitban, Máthé Erzsi az *Amphitryonban,* Pogány Judit a *Cseresznyéskertben,* Kárpáti Denise a *Faustus doktorban,* Tóth *Éva a Családi ház manzárddalban - a* legjobb női mellékszereplő díja nálam az elsőnek megnevezetté.

A legjobb férfi mellékszereplők közül Cseresznyéskert-beli alakításával számba jött Máté Gábor, Lukáts Andor és Bezerédy Zoltán, nagyon tetszett Sinkó László *(Amphitryon),* Helyey László *(A vágy villamosa)* és Szerednyey Béla *(Víz-kereszt),* a pálmát azonban Gáti József vitte el *a II. Richárdban.*

Díszlet- és jelmeztervezésben nem találtam nagy választékot ebben a szezonban, Fehér Miklós nevét négy jó munkája miatt jegyeztem fel *(II. Richárd, Merlin, A salemi boszorkányok, A tizedes meg a többiek),* Szakács Györgyiét pedig a József Attila színházbeli *Tündérlaki lányok* kosztümjeiért.

Különdíjra javaslom *a Szép Ernő és a lányok* produkciót, mint különleges és elsőrangúan sikerült színházi-irodalmi teljesítményt, valamint a kecskeméti *Faustus doktor* produkcióját, mint egy - meglehetősen mélyponton lévő - szín-ház hatalmas előreugrását.

BARTA ANDRÁS
Magyar Nemzet

A legjobb y magyar dráma : -
A legjobb előadás: Moliére: Tartuffe (Várszínház, rendezte: Szinetár Miklós) *A legjobb női alakítás:* Moór Marianna (A salemi boszorkányok, Madách Szín-ház)
A legjobb férfialakítás: Bubik István (Tartuffe, Várszínház; Tüzet viszek, Játékszín)
A legjobb női mellékszereplő: Egri Kati (több szerepben)
A legjobb férfi mellékszereplő : -
A legjobb díszlet: -
A legjobb jelmez : -
Különdíj: Nádas Péter: Találkozás

BÁNYAI GÁBOR
Filmkultúra

A legjobb új magyar dráma: Nádas Péter: Találkozás
A legjobb előadás: Örkény István: Sötét galamb (Szolnok, rendezte: Ács János) *A legjobb női alakítás:* Ruttkai Éva (Találkozás, Pesti Színház), Psota Irén (Cserepes Margit házassága, Játékszín)
A legjobb férfialakítás: Végvári Tamás és Rajhona Ádám (Az utolsó pohár, Tatabánya)
A legjobb női mellékszereplő: Csákányi Eszter (Cseresznyéskert, Kaposvár) *A legjobb férfi mellékszereplő:* Kiss Jenő (Faustus doktor boldogságos pokoljárása, Kecskemét)
A legjobb díszlet: Menczel Róbert (Hús-vét, Zalaegerszeg)
A legjobb jelmez : -
Különdíj: -

Húzódozva töltöttem ki a fenti szavazólistát. Mert a szaporodó nevek és címek azt a látszatot kelthetik: volt szerintem igazi színházi évad 84/85-ben is Magyarországon. Pedig ami az elmúlt szezonban történt - legjobb esetben is csak színházpótléknak csúfolható.

Persze: született néhány kimagasló alakítás így is; láttam kitűnő rendezést, leginkább a bemutatott darab ellenére. De a néhány kiemelkedőt nem követi derékhad, csupán óriási űr. És utána a feneketlen szürkeség, egyhangúság. Nem a középszer, még annál is rosszabb.

Mi változott? (És nem csupán az el-múlt évadban, hiszen egy évek óta lap-pangó tendencia tetőzött csak az idén, produkálva a fennállásom óta legelviselhetetlenebb szériát.) A légkör és a funkció. Az előbbit jórészt a félelem határozta meg - hogy éppen elég nekünk az a sok gazdasági probléma, nem kell még a kultúra kilengéseivel is felhívni magunkra szomszédaink figyelmét; hogy évfordulós évben legalább ne mindig az árnyoldalakról essék szó, hanem inkább az Emberről és Alkotásairól; hogy a beteg, fáradt, elaggott, munkába tört szegény nézőt ne riogassuk holmi problémákkal, elég neki a maga privátja.

És a funkció? Az már évek óta csak szép álomnak tűnik, hogy a színház agóra legyen: a nyílt állásfoglalások és véleménynyilvánítások tere, a demokrácia szókimondó mezeje. Ehhez olyan társadalomra volna szükség, mely igényli egyáltalán a demokráciát és az agórákat. De erről sikeresen leszoktatták. A látszat kedvéért éveken át néhány színház, ha nem is efféle agóra, de legalább szelep lehetett. Csakhogy a szelep nem színházi, s tartósan nem is igazán közéleti szerep. Eldugul, álságossá válik, szakmailag bizonytalanít. Így aztán: nincs se agóra, se szelep.

Gazdasági nehézségek közepette a kultúra piaci mechanizmusokat igyekszik hazudni, a színház úgy tesz, mintha a nézői tartanák el. Megpróbálja hát kiszolgálni őket, s ebben célja jórészt ki is merül. Megfelelni akar, túlélni, behúzott nadrágszíjjal. Ez egyre inkább slampossághoz, pontatlansághoz, ideológiai és szakmai nivellálódáshoz vezet.

Nem vészharangot kongatok. Félek .is az olyan kifejezésektől, mint mélypont, fekete széria stb. Csak épp nem látom, honnan kél fel a nap. És ebben a sötétségben működnek színházak, létrejön-nek - ha hitből nem, hát dacbol - elő-adások is. Csak a SZÍNHÁZ van megszűnőben.

BÉCSY TAMÁS
ELTE Világirodalom Tanszék

A legjobb új magyar dráma: Páskándi Géza: A szélmalom lakói. Nagyon lényeges történelmi-társadalmi kérdésekkel foglalkozó és az *értelmetlen* „újításoktól" mentes, igen jól megírt mű.

A legjobb előadás: Moliére: Tartuffe, a Várszínházban, Szinetár tikklós rendezésében.

Az előadás igen magas színvonalú színészi alakítások és kitűnő rendezői munka következtében - megítélésem szerint -- először bizonyította az utóbbi években, hogy miként lehet egy klasszikus mű világával, ennek megsértése nél-kül, komolyan hozzászólni a mai társa-dalmi kérdésekhez.

A legjobb férfialakítás: Bubik István: Tartuffe és Kállai Ferenc: A császár (Hubay: Freud). Egészen más típusú alakítások, amelyek a maguk jellegében kiemelkedtek az évad alakításainak sorából. Bubik István képes volt nemcsak elhagyni a Tartuffe-sablont, hanem igen pregnánsan mai figurát teremtett. Kállai Ferenc pedig kiválóan vegyítette és hozta egységbe a groteszk, a félelmetes és alantas elemeket a fenségességgel.

A legjobb női alakítás: Lukács Margit: a metresz (Hubay: Freud). Az igen összetett, több rétegű. alakban kiválóan mutatta meg a „könnyed" metreszt, a császár környezetében szükséges modort és viselkedést, az aggódó anyát és a császárban működő tudattalan dinamizmusokkal kapcsolatos teljes értetlenséget.

A legjobb epizód : -

A legjobb díszlet: Székely László: A calais-i polgárok.

A legjobb jelmez: Szakács Györgyi: A calais-i polgárok.

A győri előadás az utóbbi évek egyik legszebb, és a rendezői felfogáshoz legjobban, de mégis önálló művészettel alkalmazkodó látványát produkálta. A díszlet egyszerűsége lehetőséget terem-tett a statisztéria új funkciójának megvalósításához; a jelmezek pedig a színpadi tömeget tették igazán, nemesen széppé.

A legjobb új magyar dráma: Nádas Péter Találkozás című tragédiája (Hegedűs D. Géza és Ruttkai Éva, Pesti Színház) (MTI fotó)

BOGÁCSI ERZSÉBET
Magyar Nemzet

A legjobb új magyar dráma: Nádas Péter: Találkozás

A legjobb előadás: megosztva Zsámbéki Gábor és Ács János rendezései között: Jarry: Übü király (Katona József Színház), Pinter: Afféle Alaszka, Az utolsó pohár (Tatabánya), Pirandello: Az ember, az állat és az erény (Eger) -- Zsámbéki Gábor
T. Williams: A vágy villamosa (Kaposvár), Örkény: Sötét galamb (Szolnok), Kleist: Amphitryon (Katona józsef Színház) - Ács János

A legjobb női alakítás: Udvaros Dorottya (Amphitryon, Katona József Színház)

A legjobb férfialakítás: Bubik István (Tartuffe, Várszínház; Tüzet viszek, játékszín)

A legjobb női mellékszereplő: Egri Kari (Máli néni, Játékszín)

A legjobb fért mellékszereplő: Végvári Ta más (Az utolsó pohár, 'Tatabánya)

A legjobb díszlet: Khell Csűrsz (Übü király, Katona józsef Színház; Afféle Alaszka, Az utolsó pohár, Tatabánya; Az ember, az állat és az erény, Eger) *A legjobb jelmez:* Nem adom ki az idén
Különdíj: -

Szűk esztendő volt. Ezúttal kilencvenkét előadást láttam, de egyet sem, amely messze kimagaslott volna. Ezért döntöttem úgy, hogy a legjobb rendezés díját azon kettőnek - Zsámbéki Gábornak és Ács Jánosnak - ítélem, akik nem egy, de három előadásukkal versengtek az élmezőnyben. Éppígy a legjobb díszlet díját annak szánnám - a Zsámbéki Gábor munkásságához szegődő Khell Csörsznek -, aki úgyszintén nem egy ízben tanúsította, hogy megvan az esélye „abszolút elsővé" is lenni. Ellenben a legjobb jelmez díját éppen azért nem adtam ki, mert az, akit ehhez legközelébb éreztem, már- nagyon is sokat, a kelleténél többet vállalt, s félő: a mennyiség rovására megy a minőségnek. Ami számomra *az* idén vitathatatlan volt, az a - Pesti Színházban, Valló Péter rendezésében bemutatott - *Találkozás,* a Nádas Péterszínmű elsősége, nagyszerűsége. És voltaképpen a színészi díjakról sem volt nehéz határoznom: a drámai erőben gazdagodó Udvaros Dorottya, az ifjan sodró egyéniségű Bubik István, az ez időre be-

érett tehetségű Egri Kati és a szavak nélkül is súlyos jelenlétű Végvári Tamás jutalmazásáról. E szűk esztendő vigaszai ők. Annak az évadnak, amely az „eminens" társulatokat illetően is - a Katona József Színházat és Kaposvárt tekintve a helyben topogás vagy a szolnoki megtorpanás, a miskolci hanyatlás idejeként fogunk színihistóriánkban feljegyezni.

CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA
Színház

A legjobb új magyar dráma: Nádas Péter: Találkozás
A legjobb előadás: Füst Milán: Negyedik Henrik király (Miskolc, rendezte: Szőke István)
A legjobb női alakítás: Egri Kati (Sötét galamb, Szolnok)
A legjobb férfialakítás: Bregyán Péter (Negyedik Henrik király, Miskolc) *A legjobb női mellékszereplő :* Bodnár Erika (Az ember, az állat és az erény, Eger) *A legjobb férfi mellékszereplő:* Szirtes Gábor (Negyedik Henrik király, Miskolc) *A legjobb díszlet:* Kerényi József (Negyedik Henrik király, Miskolc)
A legjobb jelmez: Szakács Györgyi (Máli, néni, Játékszín; Cseresznyéskert, Kaposvár)
Különdíj: Bálint András (Szép Ernő és a lányok, Radnóti Miklós Színpad)

CSÁKI JUDIT
Színház

A legjobb új magyar dráma: Nádas Péter: Találkozás
A legjobb előadás: Fejes Endre: Cserepes Margit házassága (Játékszín, rendezte: Garas Dezső)
A legjobb női alakítás: Egri Kati (Tüzet viszek, Játékszín; Sötét galamb, Szolnok)
A legjobb férfialakítás: Kulka János (Számkivetettek, Pécs)
A legjobb női mellékszereplő: Bodnár Erika (Az ember, az állat és az erény, Eger) *A legjobb férfi mellékszereplő:* Mácsai Pál (János király, Várszínház)
A legjobb díszlet: Kerényi József (Negyedik Henrik király, Miskolc)
A legjobb jelmez: -
Különdíj: Bálint András (Szép Ernő és a lányok, Radnóti Miklós Színpad)

Minden eddiginél nehezebb volt „legjobbakat" találni az idén - és nem a szoros verseny miatt. S bár azok, amikre s akikre végül szavaztam, tényleg tetszettek, a színházi évad többi, túlnyomó része rossz és elkeserítő emlékké vált. Legnagyobb tanulsága számomra az, hogy bizonyítani látszik: sokkal nagyobb baj van, mint a természetesnek tekinthető hullámvölgy és kifáradás. Reménytelen-nek látszik az ügy meg az Ügy.

CSÍK ISTVÁN
Ipari Minisztérium Sajtóosztály

A legjobb új magyar dráma : -
A legjobb előadás: I. Babel: Húsvét (Zalaegerszeg, rendezte: Ruszt József) *A legjobb női alakítás:* Egri Kati (Sötét galamb, Szolnok)
A legjobb férfialakítás: Bezerédy Zoltán (Gőzfürdő, Kaposvár)
A legjobb női mellékszereplő : Kari Györgyi (Gőzfürdő, Kaposvár)
A legjobb férfi mellékszereplő: -
A legjobb díszlet: Donáth Péter (Gőzfürdő, Kaposvár)
A legjobb jelmez: Schaffer Judit (Jeruzsálem pusztulása, Zalaegerszeg)
Különdíj : -

Elöljáróban azt szeretném megmagyarázni, miért nincs javaslatom a legjobb új magyar dráma díjára. Álláspontom nehezen védhető, hiszen legjobb - ez, ugyebár a magyar nyelvben a felső fok - mindig van. Akkor is, hajó - alapfok - vagy *jobb* csak elvétve, némi jóindulattal található… Súlyosbítja helyzetemet, hogy ebben az évadban ilyen, mármint jó magyar darab is színpadra került egynéhány. Közülük kettő-három esetében nyugodt szívvel tudomásul venném, ha díjat kapna, de annyira azért egyik sem győzött meg, hogy reá voksoljak. Marad tehát a hűvös tartózkodás, ami lehet, hogy nem valami szép dolog, de legalább őszinte.

Ami a legjobb előadást illeti, sokkal könnyebb dolgom volt; Zalaegerszeg fiatal társulata - mint társulat fiatal - olyan színházi élménnyel ajándékozott meg, amelyet a jók között is legjobbnak tartok.

A legjobb férfialakítás díjára tett javaslatomról szeretnék még néhány szót szólni; ami a női alakítás díját illeti, ott nincs semmi magyaráznivalóm. A férfi szereplőkkel kapcsolatban: tudom, hogy Diadalszkij nem igazán főszerep, de Bezerédy Zoltán abszolút főszerepet csinált belőle. Ezért javasoltam erre a díjra, de ha valaki netán nem értene egyet velem, akkor javasolom a legjobb mellékszereplő díjára vagy különdíjra - ahogy tetszik.

Az eddigiekből is kitűnik talán, hogy az évadról, bár sok jót is tudnék mondani róla, nincs igazán jó véleményem. Mintha tovább nyílt volna az olló a jó és a - legyünk finomak - kevésbé jó előadások között; egyre ritkábban találkozunk elmélyült színészi alakításokkal, egyre kevesebb színházainkban az igazi, elhivatott, de a mesterségét is értő, mondjuk úgy, „profi" színész. Ez persze nem az évad bűne, de - meglátszik az évadon is.

ÉZSIÁS ERZSÉBET
Film Színház Muzsika

A legjobb új magyar dráma: Nádas Péter: Találkozás
A legjobb előadás: Dürrenmatt: János király (Várszínház, rendezte: Kerényi Imre) és
Füst Milán: Máli néni (Játékszín, rendezte: Verebes István)
A legjobb női alakítás: Ruttkai Éva (Találkozás, Pesti Színház)
A legjobb férfialakítás: Bubik István (Tartuffe, Várszínház)
A legjobb női mellékszereplő: Pécsi Ildikó (Nagy család, Józsefvárosi Színház) *A legjobb férfi mellékszereplő:* Mácsai Pál (Tartuffe, János király, Várszínház)
A legjobb díszlet: Jovánovics György (Találkozás, Pesti Színház)
A legjobb jelmez: Szakács Györgyi (Máli néni, Játékszín)
Különdíj: Bálint Andrásnak a Szép Ernő és a lányok című műsoráért (Radnóti Miklós Színpad)

FÖLDES ANNA
Nők Lapja

A legjobb új magyar dráma: Nádas Péter: Találkozás
A legjobb előadás: Fejes Endre: Cserepes Margit házassága (Játékszín, rendezte: Garas Dezső)
A legjobb női alakítás: Egri Kati (Sötét galamb, Szolnok)
A legjobb férfialakítás: Kállai Ferenc (Tartuffe, Várszínház)
A legjobb női mellékszereplő : Csákányi Eszter (Gőzfürdő, Kaposvár)
A legjobb férfi mellékszereplő: Koltai Róbert (A kétfejű fenevad, Kaposvár)

A legjobb díszlet: Csikós Attila (A „Remény", Operettszínház)
A legjobb jelmez: -
Különdíj: A Játékszínnek (Berényi Gábor igazgatónak és Bárdos Pál dramaturgnak) a kortárs magyar drámaciklus létrehozásáért

Nemrégiben egy európai rangú (nem kulturális területen dolgozó) hírlapíró kollégám, amikor szemére vetettem, *hogy* miért nem jár színházba, vissza-kérdezett: „És te hány előadást néztél volna meg az idén, ha nem ez a szak-mád?" Zavarba jöttem. Egyrészt, mert az évad valóban szürkébb és jellegtelenebb volt, mint a sokévi átlag. Más-részt nem szoktunk hozzá mi, kritikusok, az ilyen gondolkodási idő nélkül megválaszolandó keresztkérdésekhez. Csak utólag ébredtem rá, spontán válaszom kiindulópontja lehet a kritikusdíj ügyében esedékes szavazatomnak.

Melyek voltak tehát az évadnak azok az előadásai, amelyeken a munkáját végző kritikusból - néző lett? Amelyek szak-mai mércével mérve a legszínvonalasabbak, és most, évad végén is eleven nézőtéri emlékként élnek bennem? A bemutatók időrendjében az első kiemelkedő kollektív teljesítmény Dürrenmatt *János királya* volt (Kerényi Imre rendezése). A legjelentősebb színházi - színház-történeti tettnek a *Cserepes Margit házassága* felújítását tartom. (Fejes drámája Garas Dezső újraolvasatában - felfedezés.) A legfelkavaróbb színházi élményem Zsámbéki Gábor két Pintes-egyfelvonásos-rendezése a Katona József Színházban. A legnagyobb meglepetést pedig Bukovcan *Keringő a padláson* című tragikomédiájának feszes József Attila színházi előadása, Beke Sándor rendezése szerezte...

Mint minden évadban, idén is zavarba ejt a kérdés, amely arra késztet, hogy ne a legjobb rendezésre, hanem a legjobb előadásra voksoljunk. Szerencsére az Országos Színházi Találkozó zsürije döntésével levette vállamról - vállunkról - a gondot azzal, hogy Ács Jánosnak, a *Sötét galamb* rendezőjének ítélte az őt (szerintem is) méltán megillető elismerést.

Ha akadnak is kivételek, a legjobb akakításokkal általában a legjobb előadásokban találkoztunk. Egri Kati, akinek a legjobb női alakítás díját ítéltem, szavazólapomon önmagát „buktatta ki": Glória-Ilona főszerepének elismerése elvben nem, de a gyakorlatban kizárja, hogy neki ítéljem a legjobb női epizódalakítás díját is, ami *a Máli néni* Tildájáért megilletné. Csak a megosztott díjaktól való idegenkedésemmel tudom indokolni, hogy Bodnár Erika és Szabó Eva neve nem szerepel a szavazólapomon. A férfiak mezőnyében attól tar-tok, már-már „tisztességtelen" a verseny: Kállai Ferenc és Garas Dezső, akik-nek alakítását (Orgon és a Cserepes Margit Írója) díjazásra méltónak ítélem, valójában más súlycsoportba tartoznak, mint azok a következő nemzedékbe tartozó tehetségek - Bubik Istvántól Gáspár Sándorig -, akik pedig ugyancsak remekeltek az idén. Ugyanakkor, éppen a nagyok tisztelete gátolt meg paradox módon abban, hogy Sulyok Mária Rebecca Nurse-ét vagy Gobbi Hilda Nagymamáját *(A salemi boszorkányok* és *A játékos)* az epizódalakítások kategóriájában díjazzam.

Amíg a színészi alakítások mérlege-lése során a bőség zavarával küzdöttem, egymást szorították ki az emlékek és a nevek, a díszlet- és jelmeztervezők teljesítményét úgy kellett visszarángatnom tudatomba. Attól tartok, hogy ez nem (csak) az én egyoldalúságomnak, ha-nem a magyar színház tisztesen középszerű látványtervezésének következménye. A kulturált jellegtelenségből talán csak Csikós Attilának és Khell Csörsz-nek sikerült egy fejjel kiemelkednie.

A Színikritikusok díja szerencsére nemcsak abban különbözik a Találkozó díjától, hogy pusztán erkölcsi elismerést jelent. Előnyünk, hogy jogunk és lehetőségünk van a legjobb kortárs drámát is megnevezni. Nem minden dilemma nélkül szavaztam az idén Nádas Péter *Találk*ozására. Vetélytársa Ratkó József Se*gítsd a királyt !* című költői tragédiája volt. Döntésem végül is a magyar dráma holnapjára tekintve vetettem papírra: Ratkó a tegnapi hagyományok legerőteljesebb, legszínvonalasabb folytatója, Nádas viszont utat tört egy olyan úton, amely a magyar dráma megújulásához vezethet.

GYÖRGY PÉTER
ELTE Esztétika Tanszék

A legjobb új magyar dráma: Nádas Péter: Találkozás
A legjobb előadás: Jeles András színházi csoportja, Dobozi Imre: Szélvihar alapján készített előadása
A legjobb női alakítás: -
A legjobb férfialakítás: Bezerédy Zoltán (Gőzfürdő, A kétfejű fenevad, Kaposvár)
A legjobb női mellékszereplő: -
A legjobb férfi mellékszereplő: -
A legjobb díszlet: Jovánovics *György* (Találkozás, Pesti Színház)
A legjobb jelmez : -
Különdíj: -

Szerénytelenségnek tűnhet elmondani, hogy milyen nehéz is szavazni, évről évre. De úgy hiszem - tanúm nincsen ugyan -, ez valóban tény. Ebben az évadban volt pár közepes, kevés jó, sok rossz előadás, de egyet láttam csupán - túl az évad végén, szinte a nyárban , amire azt mondhattam: ez az. Ez az elő-adás felvillant valamit a „merre és hogyan" kérdésére adható válaszból. Legalábbis számomra, az lehet az évad elő-adása, ami túlmutat önmagán, túl az adott évadon, és színháztörténetileg ki-jelölhető hellyel bír. Jeles András szín-házi csoportjának előadása volt csupán ilyen, ebben az értelemben - teljes szín-ház.

Egyébként idén minden töredékesnek tűnt. Volt néhány nagyszerű alakítás félig sikeres előadásokon, voltak aztán jó darabok, jó díszlettel és tragikusan rossz rendezésben. Egységet, teljességet nem láthattam - bár hangsúlyozom, ez bizonyosan rajtam is múlik. A magyar színház mintha évek óta ugyanott járna, ugyanazokat a problémákat, kihívásokat képtelen megoldani, a változások mindössze helyi értékűek.

Jeles előadása volt a kivétel és a remény. Színvonalára nézve professzionális előadás ez, de nem az, ami a tradíció-ját illeti. Jóval többrétű és gazdagabb hagyományból merít, mint a magyar kőszínház gyakorlata. Éppúgy hivatkozik az „amatőrnek" nevezett magyar underground színház bizonyos előzményeire, mint a keleti színház (nyugati szemmel megértett) gesztusaira. Autonóm módon bánik idővel, szöveggel, színésszel. Csoportmunkát mutat be, miközben hajlíthatatlanul egyéni. Jeles katartikus színházra tör, de legalábbis tisztességesre, érzékenyre és semmit ki nem kerülőre.

Tanulmány dolga lesz majd méltatni, hogy a „színházi problémát" mint teszi élővé és kihívóvá a filmen *(Angyali üdvözlet),* és csak várhatjuk, hogy milyen lesz a színházi élmény *(Szélvihar)* alapján készült film. Meg kell még említenem, hogy nem csupán lustaságból nem töltöt-

t cm ki minden rovatot, s nem is a színészek iránti figyelmetlenségből. Kompromisszum nélkül - mindössze ennyit érzek igaznak.

ISZLAI ZOLTÁN
Film Színház Muzsika

A legjobb magyar dráma: Ratkó József: Segítsd a királyt!
A legjobb előadás: Pirandello: Az ember, az állat és az erény (Eger, rendezte: Zsámbéki Gábor)
A legjobb női alakítás: Margitai Ági (Máli néni, Játékszín)
A legjobb férfialakítás: Holl István (Segítsd a király! Nyíregyháza)
A legjobb női mellékszereplő: Bodnár Erika (Az ember, az állat és az erény, Eger)
A legjobb férfi mellékszereplő: Gáspár Sándor (Máli néni, Játékszín)
A legjobb díszlet: Kerényi József (IV. Henrik király, Miskolc; A kétfejű fenevad, Pécs)
A legjobb jelmez: Koós Iván (A kispolgár hét főbűne, Bábszínház)
Különdíj: Szőke István rendezéseiért Pécsett illetve Miskolcon

KOLTAI TAMÁS
Színház

A legjobb új magyar dráma: Nádas Péter: Találkozás
A legjobb előadás: Fejes Endre: Cserepes Margit házassága (Játékszín, rendezte: Garas Dezső)
A legjobb női alakítás: Margitai Ági (Máli néni, Játékszín)
*A legjobb férfial*ªkítás:* Bálint András (Szép Ernő és a lányok, Radnóti Szín-pad) és Kállai Ferenc (Tartuffe, Várszín-ház)
A legjobb női mellékszereplő: Bodnár Erika (Az ember, az állat és az erény, Eger)
A legjobb férfi mellékszereplő: Végvári Tamás (Az utolsó pohár, Tatabánya)
A legjobb díszlet: Khell Csörsz (Az utolsó pohár, Tatabánya)
A legjobb jelmez: Szakács Györgyi (Cseresznyéskert, Kaposvár)
Különdíj: Hogyan vagy partizán *avagy* Bánk bán (Kaposvár)

Gyönge szezon volt. Az átlag is nívótlanabbnak tetszett a szokásosnál, de ami igazán föltűnő: hiányzott az a négy-öt kiemelkedő előadás, amelyből nehéz, de kellemes kötelesség kiválasztani a legjobbat. Természetesen most is akadtak „legjobbak", de csak a „jókhoz" és a „kevésbé jókhoz" képest.

Szokásomhoz híven a legegységesebb produkciók között osztottam ki privát díjaimat. Igy ha valaki elolvassa a listát, azt is látja, hogy szerintem melyek a legjobb előadások. Azért fölsorolom őket. Fejes: *Cserepes Margit házassága* (Játékszín); *Szép Ernő és a lányok,* (Radnóti Színpad); Pinter: *Afféle Alaszka, Az utolsó pohár* (Tatabányai Orpheusz Szín-pad); Csehov: *Cseresznyéskert* (Kaposvár); Füst Milán: *Máli néni* (Játékszín); García Lorca: *Bernarda Alba háza* (Kaposvár); Moliére *Tartuffe* (Várszínház).

Nádas Péter *Találkozása* kiváló dráma - és Ruttkai Éva legjobb alakítása az utóbbi években. Szívem szerint őt is díjaztam volna. Akárcsak Egri Katit. Ha három szerepe közül kellene választanom, *a Sötét galamb* és a *Tüzet viszek* rovására *a Máli nénit* választanám.

Kállai Orgonja és Bálint András Szép Ernője között nem tudtam dönteni. Bubik mint Tartuffe látványosabb, de kevésbé mély, mint Kállai. Sinkó Lászlóé (Übü), Benedek Miklósé (a Pirandello-darabban), Bezerédy Zoltáné *(Gőz fürdő)* erős alakítás.

Még egyet: a Garas rendezte Fejes-darab egy drámai remek tökéletesen mai érvényű megszólaltatása. Voksom ezúttal egyszerre szól az egész előadásnak, de személy szerint a rendezőnek és a szereplők mindegyikének is.

S végül a különdíjhoz. A kaposvári *Bánk bán* „ellenszínházát" csak tradicionalista gondolkodásom kényszere utalja kategórián kívülre. Azt hiszem, ha egyáltalán történt valami ebben az évadban - ezen az előadáson történt.

KOVÁCS DEZSŐ
Kritika

A legjobb új magyar dráma: Nádas Péter: Találkozás
A legjobb előadás: -
A legjobb női alakítás: Bodnár Erika (Afféle Alaszka, Tatabánya)
A legjobb férfialakítás: Hirtling István (János király, Várszínház) és Lukáts Andor (Cseresznyéskert, Kaposvár)
A legjobb női mellékszereplő: Pregitzer Fruzsina (Adáshiba, Tüzet viszek, Játékszín)
A legjobb férfi mellékszereplő: Szoboszlay Sándor (Ó, ifjúság, Veszprém)
A legjobb díszlet: Khell Csörsz (Afféle Alaszka, Az utolsó pohár, Tatabánya) *A legjobb jelmez:* Jánoskuti Márta (II. Richárd, Vígszínház)
Különdíj:

Szenvedélymentes évad volt ez a legutóbbi, hiányoztak belőle a szellemi kisugárzóerejükkel meghatározó, távlatos és az évadon túlmutató produkciók, bár az idén is akadt jó néhány profi szakmai színvonalon kivitelezett előadás, markáns koncepciójú rendezés, erőteljes színészi alakítás vagy jeles díszlettervezői munka. A szezon legfontosabb magyar bemutatójául. számomra Nádas Péter *Találkozása* szolgált, még akkor is, ha a Pesti Színház előadása messze a dráma lehetőségei mögött maradt. Úgy látszik, a magyar drámaíróknak nincs túl nagy szerencséjük a színházakkal: ha végre (ritkán) születik egy-egy életképes magyar dráma, az vagy várakozólistára kerül, s könyv- vagy folyóiratlapokba zárva alussza Csipkerózsika-álmát, vagy nem találja meg az adekvát színpadi megformálást. Nádas darabjának sajátos dramaturgiája ellenállni látszott a színjátszói hagyományoknak; ami persze mit sem von le a vállalkozás értékéből: a *Találkozás- a* képzelet színpadán - elevenen élő dráma; talán az első, kevéssé sikerült „találkozás" nem veszi el a rendezők kedvét a további kísérletektől.

Igazából csak az új magyar dráma kategóriájában voksolhattam nyugodt szívvel egy produkcióra, a többi kategóriában, egymással nagyjából egyenrangú, bár olykor nehezen összemérhető teljesítmények kiemelése kínálkozott. A legjobb színészi alakítások, úgy vélem, az egyes előadások szellemiségét is fémjelzik. Bár azon el lehetne gondolkodni, hogy ami „legjobb", az már valóban „jó-e

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR
Új Tükör

A legjobb új magyar dráma: Nagy András: Báthory Erzsébet
A legjobb előadás: Örkény István: Sötét galamb (Szolnok, rendezte: Ács János) .*4 legjobb női alakítás:* Bodnár Erika (Afféle Alaszka, Tatabányai Orpheusz Színpad)
A legjobb férfialakítás: Benedek Miklós (Az ember, az állat és az erény, Eger)

A legjobb női mellékszereplő: Várhegyi Teréz (Szép asszonyok egy gazdag házban, Körszínház)
A legjobb férfi mellékszereplő: Csernák Árpád (A kétfejű fenevad, Kaposvár)
A legjobb díszlet: Khell Csörsz (Übü király, Katona József Színház)
A legjobb jelmez: Horváth Kata (A bábjátékos, Rock Színház)
Különdíj: Béres Attila: A bábjátékos (Rock Színház)

MÁRIÁSSY JUDIT
Élet és Irodalom

A legjobb új magyar dráma: Nem láttam. *A legjobb előadás:* Örkény István: Sötét galamb (Szolnok, rendezte: Ács János) *A legjobb női alakítás:* Ruttkai Éva (Találkozás, Pesti Színház)
A legjobb férfialakítás: Sinkó László (Übü király, Amphitryon, Katona József Színház) és Gálffi ˙László (II. Richárd, Tangó, Vígszínház, Pesti Színház)
A legjobb női mellékszereplő: Barta Mária (A fehér ördög, Zalaegerszeg) és Csomós Mari (Adáshiba, Játékszín; Az ember, az állat és az erény, Eger)
A legjobb férfi mellékszereplő: Szacsvay László (Übü király, Katona József Színház; Az ember, az állat és az erény, Eger) és Szoboszlay_ Sándor (Ó, ifjúság, Veszprém)
A legjobb díszlet: Nem láttam.
A legjobb jelmez: Nem tűnt fel.
Különdíj: Romeo és Júlia (Seregi László *táncszánháza,* Operaház)

Kevesebb nem budapesti produkciót néztem meg az évadban, mint máskor. Sajnálom, hogy sem *a Jeruzsálem pusztulásáról,* sem *a Segítsd a királyt!* című Ratkó-darabról nincs, nem lehet véleményem.

Az évad egésze elkedvetlenített. Többségükben saját lehetőségeik alatti produkciókat láttam. Kiemelhettem volna a *Tartuffe* kapcsán Szinetár Miklós végeújítását, ha részben a túlméretezett díszlet, részben néhány mellékszereplő miatt nem maradt volna adós az egész darab újjáértelmezésében. Rendkívül tetszett Zsámbéki Gábor Pirandello-rendezése, erről azonban a színrevitel késői időpontja (s az Eger vagy Katona József Szín-ház ? - tisztázatlansága) miatt nem lehet érvényes véleményt mondani. *A Sötét galamb* viszont „feltámadt˙, ezt sokra becsülöm. Egri Kati alakítását is megillethetné a legjobb női alakítás címe. Amiért mégis Ruttkai Évára szavazok, annak oka a számomra egyébként nem sikerült Nádas Péter-darabban - nyújtott szép és puritán szerepformálása. Szívem szerint a legjobb férfi mellékszereplőt: közt említeném meg Hunyadkürty Istvánt is, a Székesfehérváron bemutatott filmgyári produkció, a *Vén Európa Hotelben* nyújtott alakításáért, de ha ilyen messzire tágítjuk a horizontot, akkor a már futó nyári bemutatókat is fel illene sorolni, ez esetben Hirtling István Bóni grófját - többek között. A lényeg: ez idén könnyebb volna kiosztani a szín-házaknak Citrom-díjakat. . .

MÉSZÁROS TAMÁS
Magyar Hírlap

A legjobb új magyar dráma: Nádas Péter: Találkozás
A legjobb előadás: -
A legjobb női alakítás: -
A legjobb férfialakítás: Garas Dezső (Merlin, Vígszínház; Cserepes Margit házassága, Játékszín)
A legjobb női mellékszereplő: Vass Éva (János király, Várszínház)
A legjobb férfi mellékszereplő: Helyey László (A vágy villamosa, Kaposvár)
A legjobb díszlet: Székely László (A calais-i polgárok, Győr)
A legjobb jelmez : -
Különdíj: Bánk bán (kaposvári stúdió)

Úgy hiszem, *a kritikusak* díjának *a revelációkat* kell elismernie. Mit tegyünk egy olyan évad után, amely meglehetősen szürke volt; még jó előadás is kevés született, nemhogy Isiemelkedő, netán *jelentős* produkció ? Csak azért, hogy kipipálhassuk a szavazólap rubrikáit, nincs értelme az amúgy korrekt, megbízható teljesítményeket „feldíjazni˙. Ezért ezúttal - éppen szavazataink értékének védelmében - nem teszel: jelölést a legjobb előadás kategóriájában. És ugyanezért tartózkodom a voksolástól a női alakítás és a jelmez dolgában is: végtére láttam néhány igen jó megoldást, de meggyőződésem, hogy egyik sem volt vitán felül originális.

Annak tartom viszont a kaposvári stúdióban létrejött *Bánk bánt.* Szextelen, nem egy vonatkozásban túlhajtott rendezés, kidolgozatlan, modoroskodó részletekkel. Ugyanakkor erőteljes, alapjában lényeglátóan logikus és szenvedélyes látomás a mű egészéről - olyan értelmezés, amelyet a *Bánk bán* további színi pályáján nem lehet megkerülni; aki ezt az előadást látta, tőle függetlenül se nézni, se megvalósítani nem tudhatja többé.

MIHÁLYI GÁBOR
Nagyvilág

A legjobb ríj magyar dráma: Nádas Péter: Találkozás
A legjobb előadás: Jarry: Übü király (Katona József Színház, rendezte: Zsámbéki Gábor)
A legjobb női alakítás: Egri Kati (Sötét galamb, Szolnok)
A legjobb férfialakítás: Kállai Ferenc (Tartuffe, Várszínház)
A legjobb női mellékszereplő: Molnár Piroska (A kétfejű fenevad, Kaposvár)
A legjobb férfi mellékszereplő: Koltai Róbert (A kétfejű fenevad, Kaposvár) *A legjobb díszlet:* Khell Csörsz (Übü király, Katona József Színház)
A legjobb jelrezez :
Különdíj: Játékszín a magyar drámák reprizéért

Mind aggasztóbb jelensége a magyar színházi évadnak, hogy az a kevés, ami történik az évad folyamán, periferikus esemény, a kevese(:, az értők csemegéje marad, s nem jut el ahhoz a szélesebb értelmiségi (.özönséghez, amelynek gondolkodását, ízlését formálnia kellene. A szakma, a kritikusok, köztük magam is, olyan produkciókat jutalmazunk, dicsérünk, amelyeket a nagyközönség nem látott, vagy teljes értetlenséggel fogadott. Vészesen aláássa ez a kritika súlyát, hiszen így csak a „boldog kevesek˙ ízlését tolmácsolhatja, a kasszasiker mind függetlenebbé válik a kritikus ítéletétől.

Nádas Péter bonyolult posztmodern drámáját, a *Találkozást,* amelyet díjazás-ra javaslok, a Pesti Színház leszűkített nézőterén a (:özönség nagy *része* értetlenül fogadta, ami nem is csoda, hiszen nem ismerhette meg az új drámairodalomnak azokat a világszerte játszott alkotásait, amelyek közepette Nádas műve már nem tűnne olyan rejtvényszerűnek. Az új magyar dráma eseményét Nyíregyháza szolgáltatta, Ratkó József kétségtelenül közérthetőbb és hagyományos szerkezetű, *Segítsd a királyt!* című szép darabjának a bemutatásával.

A legjobb előadás: Örkény Sötét **galambja** Ács János rendezésében (szolnoki Szigligeti Szín ház) (MTI fotó - Ilovszky **Béla** felv.)

Ács János méltán kapta meg az évad végi színházi találkozón a legjobb rendezés díját a *Sötét galambért.* A legjobb előadás díjára mégsem tudom javasolni, minthogy Szolnokon Egri Katit és néhány színészt kivéve nem állt rendelkezésére olyan gárda, amelyre támaszkodva ez a produkció a pesti konkurrenciában is megállná a helyér. Maradnak a tarsolyomban Zsámbéki Gábor rendezései, az *Übü király,* amely ötletkavalkádjával és a színészek remekléseivel vett le a lábamról, a megrendítő Pinter-egyfelvonásosok és olyan kitűnő profimunkák, mint Kerényi Dürrenmatt-rendezése és Szinetár Miklós okos Tartuffe-előadása.

A színházi évad eseménye lett a Játékszín magyar reprize. Ezért különdíjat szavaznék Berényi Gábornak és munkatársainak, valamint a bemutatók rendezőinek. Csakhogy ezeket a pompás előadásokat is oly kevésszer játszhatták, és oly kevesen láthatták.

MOLNÁR GÁL PÉTER
Mozgó Képek

A legjobb új magyar dráma: Nádas Péter: Találkozás
A legjobb előadás: Gyurkó: Faustus doktor boldogságos pokoljárása (Kecskemét, rendezte: Jancsó Miklós, Szigeti Károly, Márton István)
A legjobb női alakítás: Psota Irén (Cserepes Margit házassága, Játékszín)
A legjobb férfialakítás: Holl István (Segítsd a királyt!, Nyíregyháza)
A legjobb női mellékszereplő: Lázár Kati (Tom Jones, Bernarda Alba háza, Kaposvár)
A legjobb férfi mellékszereplő: Vajdai Vilmos (Übü király, Katona József Színház)
A legjobb díszlet: Jovánovics György (Találkozás, Pesti Színház)
A legjobb jelmez: Flesch Andrea (Drámai események, Monteverdi Birkózó Kör)
Különdíj: Drámai események (Monteverdi Birkózó Kör, rendezte: Jeles András), és a legjobb zenés rendezés: Rémségek kicsiny boltja (Csizmadia Tibor, Pesti Színház)

Iránya-zavarodott színházi életünkben azokat a teljesítményeket tudom méltányolni, amik emlékeztetnek még a körülöttem lévő világra.

MORVAY ISTVÁN
Esti Hírlap

A legjobb aj magyar dráma: Nádas Péter: Találkozás
A legjobb előadás: Gyurkó: Faustus doktor boldogságos pokoljárása (Kecskemét, rendezte: Jancsó Miklós, Szigeti Károly, Márton István)
A legjobb női alakítás: Ruttkai Éva (Találkozás, Pesti Színház)
A legjobb férfialakítás: Kállai Ferenc (Tartuffe, Várszínház)
A legjobb női mellékszereplő: Kováts Adél (Jegor Bulicsov és a többiek, Nemzeti Színház)
A legjobb férfi mellékszereplő: Dózsa László (Tartuffe, Nemzeti Színház)
A legjobb díszlet: Kerényi József (Negyedik Henrik király, Miskolc)
A legjobb jelmez: Jánoskuti Márta (Merlin, Vígszínház)
Különdíj: Két különdíj kiadását javaslom. Az egyiket kapja a Madách Színház társulata a Hajnali szép csillag című Száraz György-darabban - rendező: Kerényi Imre - mutatott nagyszerű és példásan alázatos csapatmunkáért; a másikat Jakab Tamás főiskolai hallgató a veszprémi Petőfi Színház *Ó, ifjúság* című előadásában nyújtott parádés alakításáért mint legjobb pályakezdő.

A legjobb új magyar drámát nehéz volt kiválasztanom. Végül is ahhoz a sportból kölcsönzött elvhez tartottam magamat, hogy a gyengébb mezőnynek is van győztese. Nádas Péter. darabját elsősorban tárgyválasztásáért és néhány erőteljes monológjáért becsülöm.

Ruttkai Éva nálam „ellenfél nélkül" futott ebben a versenyben. Mégpedig óriási formát! A férfimezőnyt szorosabbnak ítélem, Kállai Ferenc mellett azért döntöttem, mert a csodálatos Orgon mellett még egy pazar Jegor Bulicsovval is megajándékozott bennünket ebben az idényben.

Ugyancsak többszörösen tűnt ki Kováts Adél, a *jegor Bulicsov* mellett a *Tartuffe-ben* és a *Magyar Elektrában* is. Dózsa László viszont egyetlen figurát faragott remekbe. Számos Tartuffe-előadást láttam már, de még egyetlenegy-ben sem volt ennyire világos számom-ra, ki is ez a Lojális úr. A figura külső megjelenése is feledhetetlen.

A legjobb előadást sem volt könnyű kiválasztanom. Olyan erős ellenfelek vannak, mint a .*Tartuffe* (Szinetár Mik-lós) *a Hajnali szép csillag* (Kerényi Imre) és - a nem teljesen új - *Hegedüs a háztetőn* (Vámos László). Azért döntöttem mégis a kecskemétiek előadása mellett, mert ebben éreztem legjobban a rendező mágusi kezét. Jancsó Miklós - és munkatársai - képzeletgazdagsága csodálatos, és ráadásul egy meglehetősen vegyes művészi erőkből álló embercsoportból kovácsoltak erre az előadásra teljes élményt nyújtó társulatot.

A legjobb díszlet illetve jelmez esetében a célszerűség és esztétikai megjelenés harmóniáját kívántam elismerni.

NÁNAY ISTVÁN
Színház

A legjobb új magyar dráma: Nádas Péter: Találkozás
A legjobb előadás: Örkény István: Sötét galamb (Szolnok, rendezte: Ács János) *A legjobb női alakítás:* Egri Kati (Sötét

galamb, Szolnok; Tüzet viszek, Máli néni, Játékszín)
A legjobb férfialakítás: Kulka János (Számkivetettek, Pécs)
A legjobb női mellékszereplő: Bodnár Erika (Az ember, az állat és az erény, Eger) *A legjobb férfi mellékszereplő:* Papp Zoltán (A játékos, Katona József Színház) és Végvári Tamás (Az utolsó pohár, Tatabánya)
A legjobb díszlet: Kerényi József (Negyedik Henrik király, Miskolc; A kétfejű fenevad, Pécs)
A legjobb jelmez: Szakács Györgyi (Cseresznyéskert, Tom Jones, Kaposvár; A calais-i polgárok, *Győr;* Negyedik Henrik király, Miskolc; Sötét galamb, Szolnok)
Különdíj: Bartók-est (Zalaegerszeg, rendezte: Ruszt József), Lorca: Bernarda Alba háza (Kaposvár, rendezte: Lázár Kati), Szép Ernő és a lányok (Radnóti Miklós Színpad, Bálint András és Bencze Zsuzsa)

A legjobb női alakítás: **Egri** Kati a szolnoki Sötét galambban (Győry Franciskával) (MTI fotó - Ilovszky Béla felv.)

A legjelentősebb bemutatott magyar drámának Nádas Péter trilógiájából a *Találkozás* címűt tartom, de nyomatékosan hangsúlyozni kívánom, hogy az írói-zenei művet s nem a pesti színházi bemutatót, ugyanis a darab és az előadás minden szempontból különböző minőséget képvisel, az előadás megközelíteni sem tudta a darab lényegét, komplexitását.

Az egyébként igen szürke évadban néhány kiemelkedő előadás született, így Pinter két egyfelvonásosa (Tatabánya - Katona József Színház), *Cseresznyéskert, Tom Jones* és *Bernarda Alba háza* (Kaposvár), *Bartók-est* (Zalaegerszeg) *és Sötét galamb* (Szolnok), valamint néhány, a maga nemében magas színvonalú produkció, mint a *Máli néni* (Játékszín), *Az ember, az állat és az erény* (Eger -- Katona József Színház), *Szép Ernő és a lányok* (Radnóti Miklós Színpad). A kiemelkedő és a jó előadások közül azért esett a választásom a *Sötét galambra,* mert a rendező, Ács János művészi gondolkodás- és látásmódjának következtében a viszonylag vázlatos *írói* anyagból olyan egységes, magas színvonalú, következetes, a színészi játékot, a látványvilágot és az akusztikus hatásokat csaknem tökéletesen ötvöző és összhangba hozó előadás született, amely a lényeget tekintve hitelesen, ugyanakkor mai szemmel láttatva idézett meg egy kort s annak atmoszféráját, torzulásait, s ezáltal nemcsak a darabot helyezte a korábbinál kedvezőbb megvilágításba, hanem a magyar színház és a magyar dráma egy lehetséges és kívánatos viszonyára is példát adott.

Bodnár Erika az utóbbi időben kis és nagy szerepekben egyaránt kitűnő. Az évad egyik legemlékezetesebb női alakítása számomra Pinter *Afféle Alaszkájá*nak Deborah-ja volt az ő megformálásában, ugyanakkor tökéletes remeklés a Pirandello-darab szolgálószerepe is.

Van, amikor egyetlen olyan előadás vagy egyéni teljesítmény sincs, amelyik jellegét tekintve valamelyik díjazandó kategóriába beleillene, ebben az évben viszont számomra három produkció is ilyennek bizonyult. A Ruszt József-rendezte *Bartók-est* egészen különleges előadás, amelyben a rendezői víziót a Bartók-zene inspirálta és szabta meg, s úgy vált szuverén alkotássá, hogy az előadás meghatározója természetesen Bartók Béla drámai muzsikája maradt. A kaposvári színház stúdióelőadása, a *Bernarda Alba háza* nem elsősorban azért érdekes, mert egy színésznő rendezte, és a főszerepet nő helyett férfi játssza, hanem azért, mert a darab pontos értelmezéséből és a színészek rendkívül intenzív színpadi jelenlétéből hallatlanul feszült és nyomasztó, mai életünk szorongásait is magában foglaló, ideális közösségi stúdió-előadás jött létre. Bálint András és Ben-eze Zsuzsa szerkesztői-közreműködői és rendezői együttműködéséből olyan Szép Ernő-montázs született a Radnóti Színpadon, amely a maga különös irodalmi-színpadi közegében egy írói attitűdön keresztül egy korról tud szólni, s ezen belül egy mindig fenyegető és ér-vényes emberi drámát villant fel. Mind-három produkció megkülönböztetett figyelmet érdemelt a szezonban, s mindegyik olyan, amelyik valami különös vonása miatt nehezen rokonítható a többi előadással.

PÁLYI ANDRÁS
Színház

A legjobb új magyar dráma: Nádas Péter: Találkozás
A legjobb előadás: Lorca: Bernarda Alba háza (Kaposvár, rendezte: Lázár Kati) *A legjobb női alakítás:* Margitai Ági (Máli néni, Játékszín)
A legjobb férfialakítás: Sinkó László (Übü király, Katona József Színház)
A legjobb női mellékszereplő: Molnár Piroska (A kétfejű fenevad, Kaposvár)
A legjobb férfi mellékszereplő: Végvári Tamás (Az utolsó pohár, Tatabánya)
A legjobb díszlet: Khell Csörsz (Übü király, Katona József Színház)
A legjobb jelmez: Szakács Györgyi (Máli néni, Játékszín; Cseresznyéskert, Kaposvár)

RÓNA KATALIN
Film Színház Muzsika

A legjobb új magyar dráma: Nádas Péter: Találkozás
A legjobb előadás: Pirandello: Az ember, az állat és az erény (Eger, rendezte: Zsámbéki Gábor)
A legjobb női alakítás: Ruttkai Éva (Találkozás, Pesti Színház)
A legjobb férfialakítás: Kovács Lajos (IV. Henrik, Szolnok)
A legjobb női mellékszereplő: Bodnár Erika

A legjobb férfialakítás: Kállai Ferenc a várszínházi Tartuffe-ben (Ikládv László felv.)

(Az ember, az állat és az erény, Eger) *A legjobb férfi mellékszereplő:* Páger Antal (Tangó, Pesti Színház)
A legjobb díszlet: Kerényi József (Negyedik Henrik király, Miskolc)
A legjobb jelmez: Koós Iván (A kispolgár hét főbűne, Bábszínház)
Különdíj: Szőke István két rendezéséért: a pécsi A kétfejű fenevad és a miskolci Negyedik Henrik király előadásáért

SZÁNTÓ JUDIT
Magyar Színházi Intézet

A legjobb új magyar dráma: -
A legjobb előadás: Hogyan vagy partizán avagy Bánk bán (Kaposvár, rendezte: Mohácsi János) és
Lorca: Bernarda Alba háza (Kaposvár, rendezte: Lázár Kati)
A legjobb női alakítás: Margitai Ági (Máli néni, Játékszín)
A legjobb férfialakítás: Bubik István (Tartuffe, Várszínház; Tüzet viszek, Játékszín)
A legjobb női mellékszereplő: Koós Olga (Szállnak a darvak, Sötét galamb, Szolnok)
A legjobb férfi mellékszereplő: Helyey László (A vágy villamosa, Tom Jones, Cseresznyéskert, Kaposvár)
A legjobb díszlet: Antal Csaba (Miss Blandish nem kap orchideát, Sötét galamb, Szolnok; Amphitryon, Katona József Színház)
A legjobb jelmez : Piros Sándor (Amálka, Gyerekszínház)
Különdíj: Berényi Gábor (a Játékszín profiljának kimunkálásáért és megvalósításáért)

Csüggesztő évad volt...
Igaz, nem váratlanul tört ránk - színjátszásunk átlagszínvonala jó ideje évről évre hanyatlik, az egyre kevésbé tisztes középszerűség jegyében. De eddig azért mindig akadt Sodomában néhány igaz - két-három színház gondoskodott néhány megváltó csúcsteljesítményről. Idén ilyenekről sem beszélhetünk, elsősorban a Katona József Színház remélhetően csak átmeneti gyengélkedése és Kaposvár fénytelenebb szezonja okán. Vagyis „legjobb rendezés", olyan értelemben, ahogyan az volt *a jövedelmező állás, a Platonov, a Marat/Sade, A manó, a Menekülés,* 1984/85-ben nincsen. Némileg leszállított igényszintről persze lenne azért mit díjazni, csak az a baj, hogy egyszerre s ugyanolyan alapon több produkciót is: itt van *a Sötét galamb* és *a Máli néni* - melyekre az Országos Színházi Találkozó zsürijében jó szívvel szavaztam - vagy a két Zsámbéki-rendezés *(Az ember, az állat és az erény* és a Pinter-est). Csakhogy ezek mind olyan előadások, amilyeneket a magyar színháznak, hagyományai alapján, az ujjából kellene kiráznia, amelyek a hétköznapok eseményeit kellene hogy jelentsék - kitűnő munkák, de nem igazán ünnepiek, meglepetést nem tartogatnak, a továbbhaladás ösvényeit nem jelölik ki. Inkább betöltik ezt a funkciót Csizmadia Tibor rendezései (no nem A *játékos,* hanem a Botho Strauss-darab vagy *a Miss Blandish nem kap orchideát),* de ezek színészi szempontból nem tudtak elég jelentékennyé nőni. Igen, a szezon során két ízben éreztem a fölfedezés izgalmát, két alkalommal éreztem úgy, hogy valami előttem és az én jelenlétem által is *történik* végre, hogy a színház több néhány jó. sok középszerű és még több gyenge előadás egymásmellettiségénél és egymásutániságánál - és ez a kaposvári stúdióban volt. Ezek nem tökéletes előadások (ezért sem lehetett egyiket a másik rovására kiemelni), de nem is ez a dolguk. A színházi alkotómunka lényege és létjogosultsága ölt bennük testet.

Ami a magyar drámát illeti - melynek stagnálását sajnos már megszokhattuk -, örömmel nyugtáznám, ha az egyetlen érdemes vállalkozás, Nádas Péter *Találkozása* kapná a díjat, magam mégsem szavazok rá, merőben szubjektív okból: számomra a drámához hozzátartozik - keresem a pontos szót - egy adag közönségesség, naivitás vagy mindenesetre közvetlenség, és nem tudnak tűzbe hozni azok a művek, amelyek a celebráils közvetettség jegyében fogantak. „Tán csodálom, ámde nem szeretem ... " Számomra az évad legjobb magyar drámája *a Máli néni* - de valahogy úgy érzem, ezt a díjat mégsem az 1930-as években alkotó Füst Milánnak találták ki.

A szezon során még kiugró színészi teljesítményből sem akadt annyi, hogy megnehezítse a választást, ugyanakkor itt kompromisszumot sem kellett köt-ni: Bubik István Tartuffe-je és Mátéja egyszerűen reveláció volt, Margitai Ági Máli nénije pedig egy jelentékeny pálya eddigi koronája; s számomra abszolút választás a tévedhetetlen stílusérzékű Koós Olga és a magára talált, valósággal kivirult Helyey László is. Versenytársuk sajnos kevesebb, mint korábbi években; a férfi főszereplők közül nagyon tetszett még Bezerédy Zoltán *(Gőzfürdő),* Benedek Miklós (a Pirandellóban), Áron László *(Jeruzsálem pusztulása)* és Bálint András mint Szép Ernő, a nők közül főszerepben Udvaros Dorottya *(Amphitryon),* fő- és epizódszerepben Egri Kati *(Tüzet viszek,* illetve *Máli néni),* férfi epizódszerepben pedig Sinkó László *(Amphitryon),* Szirtes Gábor *(Negyedik Henrik király)* és Tóth József (mindenben, amiben csak játszott).

Az Amálba szcenikája - Piros Sándor munkája - mindenestül elbűvölt, úgy volt modern, hogy egyben - ami gyermekszínházban különösen fontos - a látványosságot sem szégyellte. Három remek, szuggesztív színpadképpel fokozta fel három jelentős előadás hatását Antal Csaba; sajnos, *Sötétgalamb-díszlete* Buda-pesten, a Színházi Találkozón erősen de-formálódott, s ugyanez a sors érte Székely László izgalmas lépcsőkombinációit *(A calais-i polgárok)* - nem tudom, miképp lehetne ezen a kényszerű érték-csökkenésen a jövőben segíteni.

A különdíj fogalmát mintha Berényi Gábor számára találták volna ki, aki tartalommal - s nem akármilyennel - töltötte ki a befogadó színház eszméjét, amelyben sokan hittünk ugyan, de hazai érvényességére az ő fellépése előtt nem hivatkozhattunk. 1984/85 legjobb magyar színháza a játékszín volt.

A legjobb női mellékszereplő: Bodnár Erika Pirandello Az ember, az állat és az erény című játékában (egri Gárdonyi Géza **Színház)** (MTI fotó - Ilovszky **Béla** felv.)

SZEKRÉNYESY JÚLIA
Élet és Irodalom

A legjobb új magyar dráma: Ratkó József: Segítsd a királyt!

A legjobb *előadás:* Katona- Spiró: Jeruzsálem pusztulása (Zalaegerszeg, rendezte: Ruszt József)

A legjobb női alakítás: Juhász Róza (Mária Magdolna, Himnusz)

A legjobb férfialakítás: Holl István (Segítsd a királyt!, Nyíregyháza)

A legjobb nőj mellékszereplő : Barta Mária (A fehér ördög, jeruzsálem pusztulása, Zalaegerszeg)

A legjobb férfi mellékszereplő: Csuja Imre (A megkerült fiú)

A legjobb díszlet: Székely László (A calais-i polgárok, Győr)

A legjobb jelmez: -

Különdíj: A Tom Jones előadásának összhatása (koreográfia, pantomim, verekedések, vívások)

Egy-egy díj odaítélése soha nem ad lehetőséget az árnyalásra. Határozottan kell döntenünk, ami olykor igen könnyű, olykor viszont nagyon nehéz. Örömet egyik döntéshelyzet sem okoz: vagy azért, mert kevés az igazán jó teljesítmény, vagy azért, mert túl sok. Évek óta tudjuk azt is, hogy a szavazás kategóriái sem fedik tökéletesen a színházi valóság szerepköreit. Ezeket a körülményeket elfogadva jelzésként említjük meg, hogy ebben az évadban is sokkal több jó színészi alakítást láttunk, mint amennyire szavazhattunk. Ezúttal is megfigyelhettük: lényegesen nehezebb a legjobb férfi-alakításokat kiválasztanunk, mint a nőieket. Ennek oka: kevés színésznői remeklést láthattunk. E jelenség hosszabb elemzést kíván. A legkülönfélébb szerepkörökben több figyelemre méltó alakítást élvezhettünk. Szigeti András, Áron László, Győry Emil és Kulka János egész évadban megbízható, elmélyült szerepformálásokkal váltak egy-egy színházi társulat meghatározó művészévé. Ugyanezt mondhatjuk el például Balikó Tamás, Kovács Zsolt, Flórián Antal és Hollai Kálmán karakter- illetve epizód-alakításairól. Végül ha az 1984-1985-ös évadról szólunk, ne feledjük.: az egyik legérdekesebb rendezés - Vampilov A *megkerült fiú* című darabjának előadása - vendégművész, Valerij Fokin nevéhez fűződik.

TAKÁCS ISTVÁN
Népszava

A legjobb új magyar dráma: Ratkó József: Segítsd a királyt!

A legjobb előadás: Dürrenmatt: János király (Várszínház, rendezte: Kerényi Imre)

A legjobb női alakítás: Egri Kati (Sötét galamb, Szolnok)

A legjobb *férfialakítás:* Kállai Ferenc (Tartuffe, Várszínház

A *legjobb női mellékszereplő:* Pécsi Ildikó (Nagy család, Józsefvárosi Színház) *A legjobb* férfi *mellékszereplő:* Rudolf Péter (Merlin, Ragyogj, ragyogj, csillagom, Vígszínház)

A legjobb díszlet: Csikós Attila (János király, Várszínház)

A legjobb jelmez: Tordai Hajnal (Stuart Mária, Győr)

Különdíj: Garas Dezső (Merlin és Cserepes Margit házassága színészi játékáért, a Cserepes Margit házassága rendezéséért is, Játékszín);

Ács János (az évadban *vendégrendezett* előadásokért, elsősorban a Sötét galambért, Szolnok)

TARJÁN TAMÁS
ELTE XX. sz. Magyar Irodalom Tanszék

A legjobb új magyar dráma: Nádas Péter: Találkozás

A legjobb előadás: Füst Milán: Máli néni (Játékszín, rendezte: Verebes István) *A legjobb női alakítás:* Bodnár Erika (Afféle Alaszka, Tatabánya)

A legjobb férfialakítás: Garas Dezső (Cserepes Margit házassága, Játékszín) *A legjobb női mellékszereplő:* Molnár Piroska (A kétfejű fenevad, Kaposvár)

A legjobb férfi mellékszereplő: Szirtes Gábor (IV. Henrik király, Miskolc)

A legjobb díszlet és jelmez: El Kazovszkij, folyamatos munkájáért

Különdíj: -

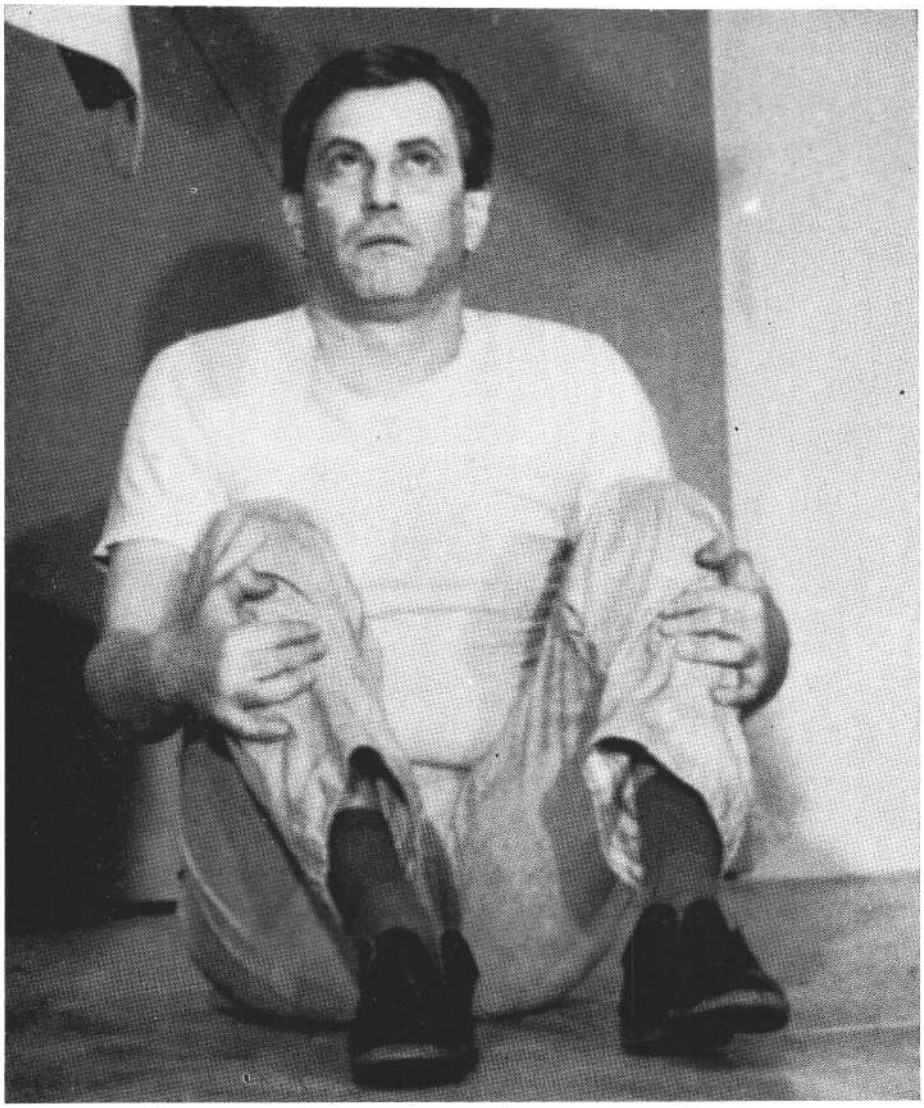
A meglehetősen eseménytelen színházi évadtól fáradtan (s épp egy újabb szín-házi vita valószínű kialakulásának ide-jén) nem lenne sok értelme a szezon taglalásának. Jó szívvel, de általában különösebb lelkesültség nélkül szavazhattam.

VARJAS ENDRE
Élet és Irodalom

A szokásosnál szürkébb, egyneműbb volt ez az évad, különösen ami jobb teljesítményeit illeti - a saját nézői tapasztalataim szerint. Kiugró szenzáció, felülmúlhatatlan, tökéletes élmény után hiába nyomozok emlékezetemben. Vagy nem láttam az igazi nagy eseményt, vagy ebben az évadban nem volt ilyen. Szavazataim inkább a mezőnyt minősítik te-hát, inkább az együttes munka kristályosodási pontjaira vonatkoznak, rész-revelációkat honorálnak.

A legjobb új magyar drámaként szívem szerint a *Máli nénit,* Füst Milán darabját emelném ki, ha nem volna ez némiképp frivol, fél évszázad után utalni ki efféle díjat. Említésre és honorálásra érdemesnek tartom a Béres Attila szövegével készült rockoperát, vagy - mint a műfajjelzés titulálja - poperettet, *A bábjátékost,* már csak azért is, hogy a verses drámaírás lehetőségeire irányít-sam a figyelmet.

A legjobb férfi **mellékszereplő: Végvári Tamás Az utolsó pohár tatabányai előadásában (Tatai Tibor felv.)**



Legjobb előadásként mindenekelőtt két kaposvári előadást - a Fielding-regényből adaptált *Tom Jonest,* valamint *első-sorban A kétfejű fenevadat,* Weöres Sándor darabjának színpadi megvalósítását - tartok díjazásra érdemesnek. Mind-kettő a kaposvári társulat hagyományos erényeit mutatja, összetett értelmezés, mély játékosság jellemző rájuk. A Weöres-mű viszonylag puritán megrendezése a szövegben rejlő nagyságot domborította ki, a *Tom Jonesban a* játék lehetőségei valósultak meg remekül (Babarczy László, Gazdag Gyula). Ezeken kívül még két Zsámbéki-rendezést (a Katona József színházi *Übü királyt,* valamint az Egerben bemutatott Pirandello-bohózatot) emelek ki a legjobb színvonalú előadások közül.

A legjobb női alakítások versenyében is inkább a mezőnyt határoznám meg, mintsem egyet kiemeljek. Remekelt a Weöres-darab kettős szerepében Igó Eva; *egy* kivételesen gyönge művet emelt eseményrangra Tábori Nóra és Kútvölgyi Erzsébet *(Jóccakát, anya!,* Pesti Színház); remekelt a nehéz, alig megragadható szerep magához formálásával Ruttkai Éva (Nádas Péter: *Találkozás,* Pesti Színház); hibátlan-hiteles volt a játékszíni *Máli néni* címszerepében Margitai Ági.

A legjobb férfialakítás díjával első-ként Garas Dezsőt jutalmaznám két remeklésért: mind a vígszínházi Merlin, mind a játékszíni Fejes-repriz Írója hibátlan színészi munka, magas színvonalú intellektuális teljesítmény. Mellette többen is futják csúcsformájukat éppen: Sinkó László - többek közt az *Übü-b*en, az *Amphitryonban* remekelt; Bubik István - a *Tartuffe-ben* és a *Tüzet viszek*ben; a Nemzeti és a Játékszín produkciójában. Szívem szerint ide sorolnám Esztergályos Cecília játékát a várszínházi *Két úr szolgájában,* ám nyilván fura volna férfialakításként jutalmazni egy nadrágszerepet, amely éppen mert eredetileg nem az, s épp mert a maga nemében remeklés, a darab dramaturgiai szövetét szakítja szét. Ugyanezen jogon és alapon ítélhetnék a kaposvári stúdióelőadáson mutatott remek Bernarda Albájáért női díjat Jordán Tamásnak. A különbség annyi, megítélésem szerint, hogy ez a „nem-változtatás" a Bernarda esetében tartalmilag indokolható.

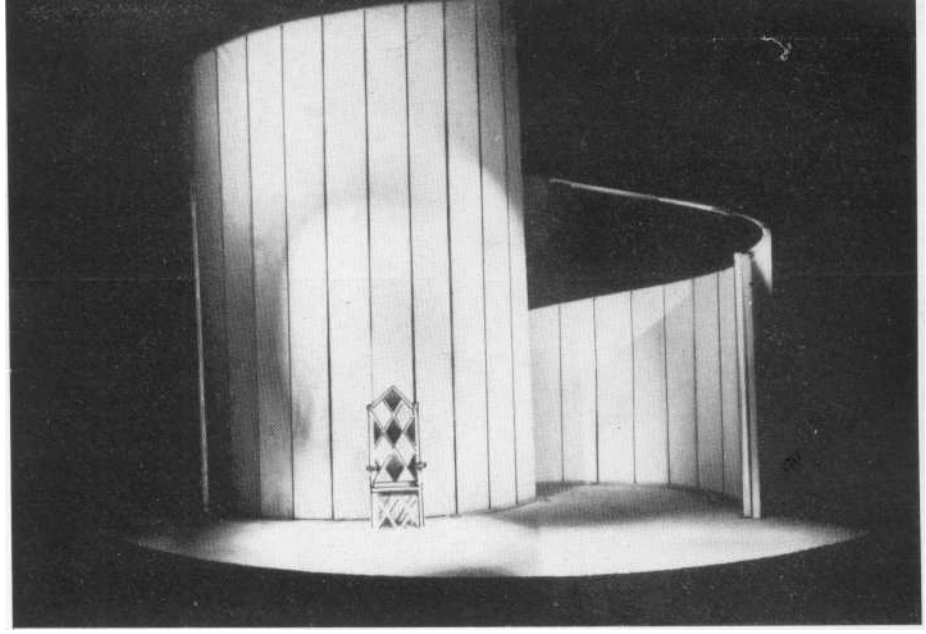
A legjobb női mellékszereplőként emelném ki Lázár Katit, *A vágy villamosában* nyújtott teljesítményéért, Csomós Marit az egri Pirandello-produkcióban, Az

ember, az állat és az erényben mutatott játékáért, valamint Szirtes Ágit, *a Máli néni* titkárnőjéért, Pregitzer Fruzsinát a játékszíni *Adáshibában* nyújtott alakításáért.

A legjobb férfi mellékszereplő kiválasztása talán a legnehezebb. A legszívesebben a főszereplők közt már kiemeltem Bubik Istvánt állítanám az első helyre a nemzetibeli *Ruy Blas* Don Césarjáért. Kitűnőnek találtam még a Madáchban játszott *Vízkeresztből* Gyabronka József Bolondját, Huszti Péter Böffen Tóbiását, Szerednyey Béla Nemes Keszeg Andorját. Ahogy sorolom az alakításokat, úgy érzem egyre igazságtalanabbnak magamat. Mind a férfi, mind a női epizódalakítások tekintetében tucat-szám tolakodnak elém a nevek. Ami azt is jelentheti: sok volt a remeklés az epizódokban, de azt is: a produkciók viszonylag magas színvonalú átlaga mellett nincsenek kiugrón emlékezetes, szenzációs epizódalakítások.

A legjobb díszletet és a legjobb jelmezt nem tudom kiemelni. Talán nem láttam. Talán mert a díszlet és a jelmez akkor jó, ha észrevétlen segíti az előadást. Talán mert a jó előadásban felolvad a jel-mez és a díszlet. Talán csak nem értek hozzá.

Különdíj: Jordán Tamásnak és Esztergályos Cecíliának a korábbi indoklás alapján. Lázár Katinak a kaposvári stú*dió-Bernarda* rendezéséért. Bálint Andrásnak a Radnóti Színpad Szép Ernő-összeállításáért, a benne bemutatott Szép Ernő-figuráért.



A **legjobb** díszlet: Kerényi József játéktere Füst Milán Negyedik Henrik királyához (miskolci Nemzeti Színház) (**Jármay György** felv.)

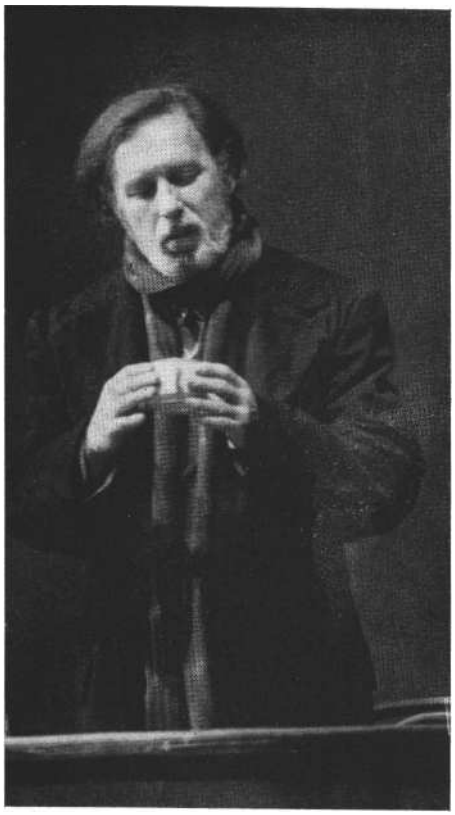
A **legjobb** jelmez: **Szakács** Györgyi ruhái a Cseresznyéskert kaposvári előadásához (Fábián József felv.)

ZAPPE LÁSZLÓ
Népszabadság

A legjobb új magyar dráma: –
A legjobb előadás: D. Rogers: Tom Jones (Kaposvár, rendezte: Gazdag Gyula) *A legjobb női alakítás:* Egri Kati (Sötét galamb, Szolnok)
A legjobb férfialakítás: Sinkó László (Übü király, Katona József Színház)
A legjobb női mellékszereplő: Barta Mária (Jeruzsálem pusztulása, Zalaegerszeg) *A legjobb férfi mellékszereplő:* Máriáss József (Jeruzsálem pusztulása, Zalaegerszeg)
A legjobb díszlet: Kerényi József (Negyedik Henrik király, Miskolc; A kétfejű fenevad, Pécs)
A legjobb jelmez: Schaffer Judit (Jeruzsálem pusztulása, Zalaegerszeg)
Különdíj: Joyce: Számkivetettek (Pécs)

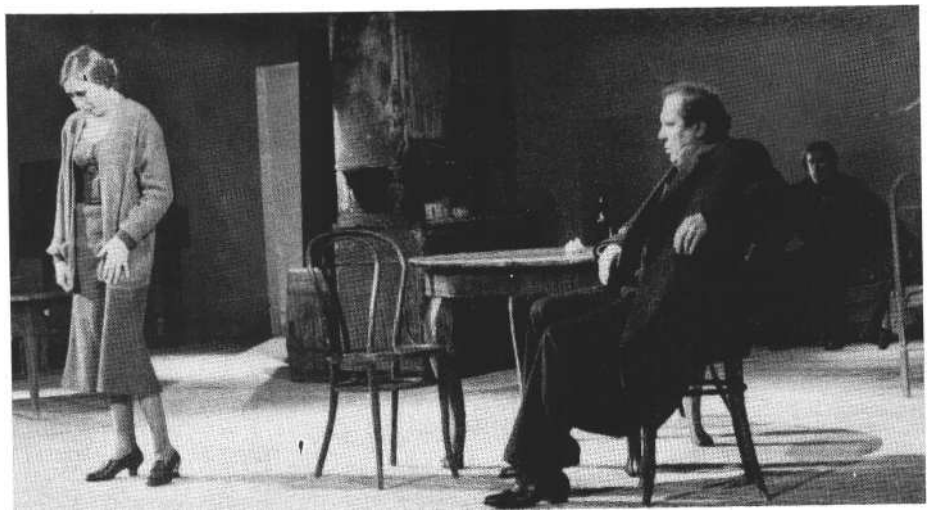
A legjobb új magyar dráma díját nem látom kiadhatónak, a két számításba jöhető darabnak (Ratkó József: *Segítsd a királyt!* és Hubay Miklós: *Freud)* alap-vető történelemszemléleti és dramaturgiai fogyatékosságai vannak. Miután az évadban igazán *eredeti* és mély gondolatokat kifejező előadások nemigen születtek, a helyzetet jól jellemezné, ha a *Tom Jones,* ez a remekül megcsinált, rengeteg ötletből építkező habkönnyű zenés vígjáték találtatna a legjobb előadásnak. Egri Kati a *Tüzet viszek és a Sötét galamb* előadásában egyaránt a belső átélést gazdag eszköztárral, ámde rendkívül takarékosan kifejező színésznőnek bizonyult. Sinkó László évek óta egyre jobb, az elmúlt évadban Übü és Sosias alakjában egyaránt remekelt. Mellette azonban feltétlen meg kell említenem Bregyán Péter széles skálájú, tüzetesen kidolgozott Henrikjét, Bezerédy Zoltán Diadalszkiját, Kulka János Ambrusát. A mellékszereplők közül elsősorban Barta Mária és Máriáss József kettősét díjaznám *a Jeruzsálem pusztulásában.* Kocka-játékuk a személyiség belső erejéből, színpadi súlyából építkező epizódteremtés nagyszerű példája. Igen jónak találtam még Bánsági Ildikó alakítását *A tizedes meg a* többiekben, Holl István játékát *a Vízkeresztben,* Helyey Lászlót a *Tom Jonesban, A kétfejű* fenevadban, Máté Gábort *a Cseresznyéskertben,* Szoboszlay Sándort az Ó, ifjúságban. Kerényi József mindkét díszlete alapvetően határozta meg az előadások jellegét, lényegesen hozzájárult a darabok világos értelmezéséhez. A *Számkivetetteket* különdíjra elsősorban *Joyce* darabjának magyarországi felfedezéséért és színvonalas előadásáért javasolnám. Szegvári Menyhért rendezése érzékenyen talált rá mindarra, ami ebben a műben felszín alatt rejtőzik.

Búcsú Harag Györgytől



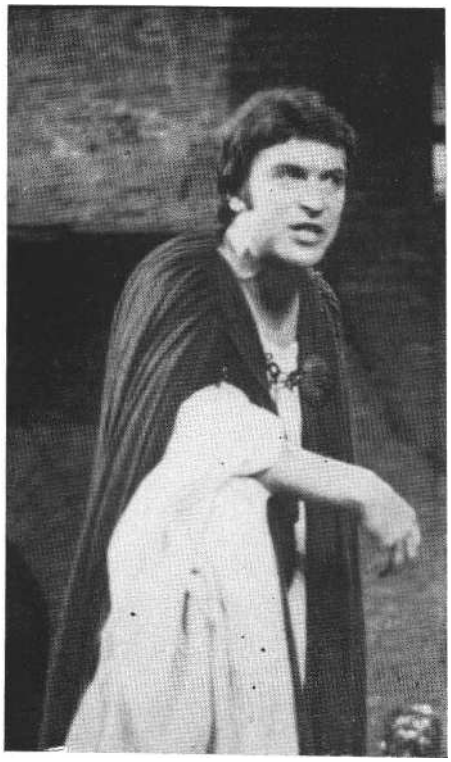
Nagy István özönvíz előtt című darabja a Nemzeti Színházban (Kálmán György) Harag György utolsó rendezése

Kisfaludy-játék Győrben (Ifj. Újlaky László, Uri István, Gyuricza Lilian, Forgács Kálmán)

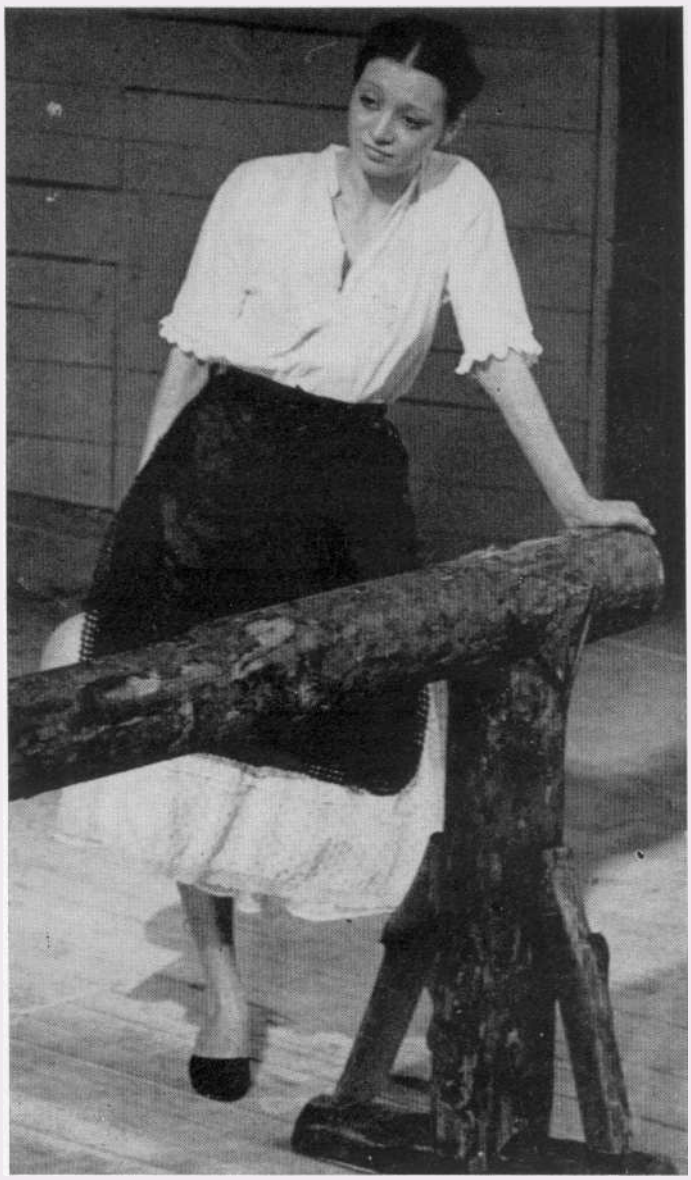


Jelenet az Özönvíz előtt nemzeti színházi előadásából

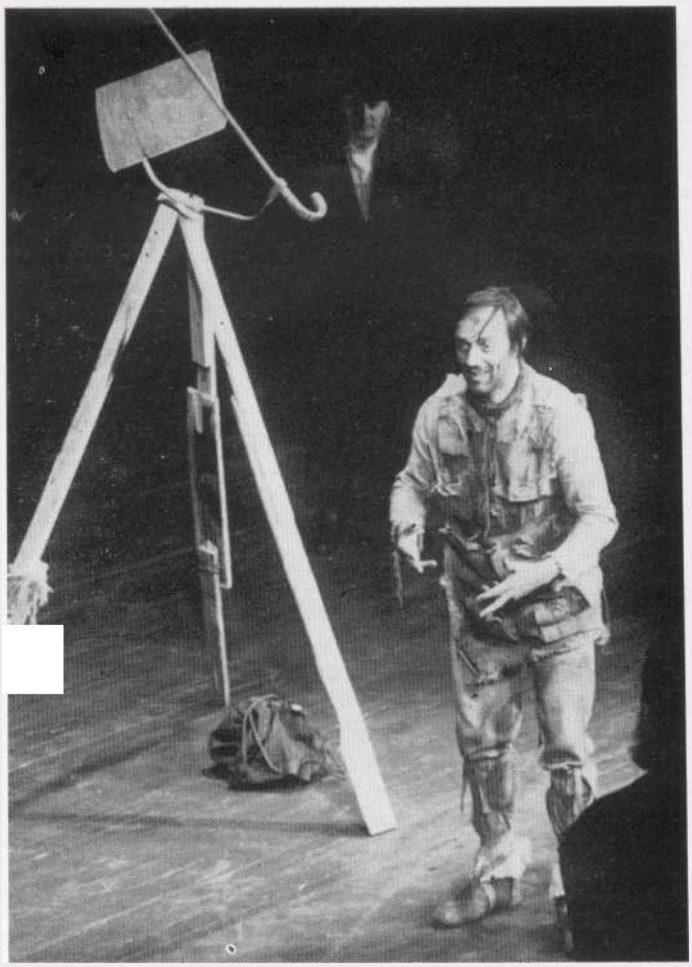
Székely János Caligula helytartója című drámája a Gyulai Várszínházban (Lukács Sándor) (MTI fotó - Ilovszky Béla felv.)



Móricz Zsigmond Úri murija a Vígszínházban (Gáspár Sándor, Reviczky Gábor és Szombathy Gyula)

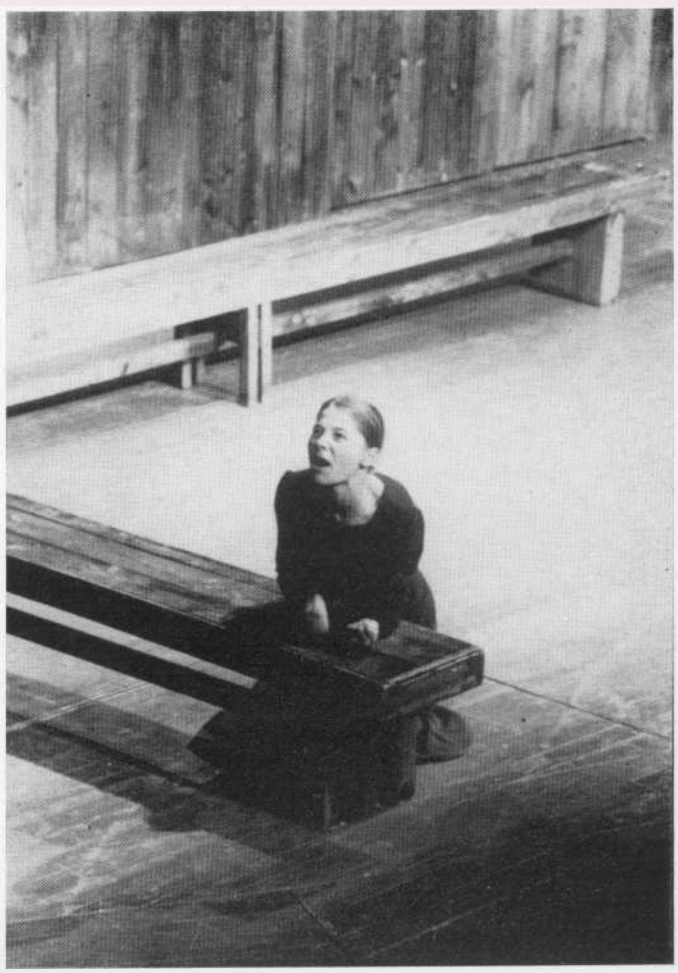


Pap Vera az Uri muriban (Iklády László felvételei)



Bács Ferenc és Törőcsik Mari Osztrovszkij Viharjának győri előadásában

Baranyai Ibolya és Törőcsik Mari a győri Viharban



NÁNAY ISTVÁN

Cseresznyéskert

Harag György utolsó rendezése

Meghalt Harag György, a Mester – ahogy őt tanítványai, pályatársai, ismerősei és barátai Erdélyben és Magyar-országon, Újvidéken és Bukarestben nevezték. Azok közé az Európa-hírű alkotók közé tartozott, akik a színházat kiszakították az irodalom szolgálatából, és az irodalmi-drámai művel egyenértékűvé tették az élő előadást, s pályájuk során a színház mint szuverén művészeti ág sajátos formanyelvének és esztétikájának kidolgozásán fáradoztak. Munkásságában a romániai magyar voltából táplálkozó egyediség és az európaiság egyetemessége együttesen fejeződött ki. Nem-csak a román, a romániai magyar nyelvű színháznak, s nem csupán az egyetemes magyar színháznak volt kiemelkedő alkotója; a huszadik század második felében Európa egyik legjelentősebb rendezőjévé vált.

A következő oldalakon őrá, a Mester-re emlékezünk. Marosi Ildikó, aki hűségesen kísérte figyelemmel Harag György pályáját, számtalan interjút készített a rendezővel; ezúttal az egyik legutolsó beszélgetésük szövegét közöljük. Tömöry Péter beszélgetőpartnere a táncos Baráth András, Harag György egyik közeli munkatársa. Gerold László Harag György utolsó újvidéki rendezéséről, Kao Hszing-csien: *A* buszmegállójáról, míg jómagam a legutolsó munkájáról, Csehov *Cseresznyéskertjének* marosvásárhelyi előadásáról számolunk be.

*

Sokunknak emlékezetes élménye marad a Harag György rendezte *Cseresznyéskert* újvidéki előadása, ahogy a sötét nézőtér végéből Ranyevszkaja és kísérete lassan előrejön a széksorokra fektetett pallókon, a kétoldalt elhelyezett, fehér tüllel borított fekete faágak, bokrok között a szín-padra, a nézők által körülült játéktérre. Végtelen szomorúság áradt ebből a vonulásból, mint ahogy az előadás egésze is az emberi kapcsolatok lehetetlensége, a kommunikációképtelenség, az öncsalás felett érzett szomorúságot sugallta – groteszk-tragikus megközelítésben. Újvidéken ez az előadás *a Három* nővérrel és *a Ványa bácsival* együtt trilógiát alkotott. a három előadás ugyanannak az életérzésnek más-más, egyre végletesebb és reménytelenebb megnyilvánulását fejez-te ki.

A marosvásárhelyi Állami Színház román tagozatának előadása, bár sok szempontból rokon az újvidékivel, egészen más szemléletű. Nemcsak a játéktér más, nem csupán a színi hatások és eszközök változtak, s nem kizárólag a jugoszláviai magyar és az erdélyi román színészek közötti mentalitás- és felkészültségbeli különbségek magyarázzák az előadások eltérését; Harag György élethez, művészethez, valósághoz való viszonyában következett be tragikus változás. Már igen betegen kezdett *hozzá* a munkához, és a hosszan húzódó előkészületek és próbafolyamat végén a bemutató előtti simításokat már nem tudta befejezni, ezt Tompa Gábor végezte el a Mester intenciói szerint.

Mély bölcsesség és humánum sugárzik az előadásból. Valahogy úgy, ahogy Csehov elképzelte: egymásba játszik a komédia és a tragédia. Ranyevszkaja, Gajev és a többiek úgy élnek bele a világba, hogy képtelenek felfogni helyzetük riasztó változásait, a viháncolás, a felelőtlen filozofálgatás, a léha semmittevés felszínes, bohókás megnyilvánulási formái roppant mulatságosak, ugyanakkor az értékek pusztulása, a jobb sorsra érdemes emberek tehetetlen jövőfeladása, a passzivitásba menekülő – szinte gyermekes – viselkedés mögött érződő riadtság és cselekvésképtelenség hallatlanul szomorúvá és tragikussá teszi a szereplők perspektíváját, az előadást.

Míg Újvidéken a fehér és fekete szín ellentéte határozta meg a látványvilágot, Marosvásárhelyen a különös díszlet és jelmezek együttese, illetve a fény és a sötétség kontrasztja. Romulus Fenes, a világszerte ismert képzőművész, a marosvásárhelyi színház igazgatója tervezte a díszletet és a jelmezeket. A díszlet nem utal konkrét helyszínre, sem a gyerekszoba, sem a ház többi helyisége, sem a cseresznyéskert, sem a mező düledező rommal nem jelenik meg a maga naturalista vagy realista valóságában. Huszonöt méter hosszú, hátrafelé tölcsérszerűen szűkülő, áttetsző textíliából készült barlangszerű „csőben" játszódik az előadás. Ezt az absztrakt teret a textílián keresztül szórt, opálos fénnyel lehet megvilágítani, a világítás valami furcsa, sejtelmes, egyszerre valódi és álomszerű légkört teremt a színpadon. A díszletfalak nem-csak áttetszők, de „átjárhatók" is, nincs határozott kontúrjuk, ettől a kint és a bent viszonya bizonytalanná válik, olyan közeg veszi körül a szereplőket, amely puhának és oltalmat nyújtónak tűnik, de egyben kiismerhetetlennek is. A teret két alkalommal töri meg a rendező és a tervező: az előadás kezdetekor a színpadnyílást egy sok apró, különböző stílusú és mintázatú csipkefüggönyből összevarrt kortina zárja le, majd ugyanez a függönyfal osztja ketté mélységében a teret a színpad közepe táján a harmadik felvonásban. Különös anyagból készültek a szereplők ruhái: bársonyos tapintásúnak tűnnek, ám valójában kissé merev jellegűek, azaz a ruhák már anyagukban is egyszerre kényelmesek és kényelmetlenek, kifejezve ezzel a szereplőkben meglévő érzelmi és magatartásbeli kettősséget. A ruhák szabása, stílusa kortalan, Csehov korát éppen úgy idézi, mint századunk későbbi évtizedit.

*

A darab első jelenete a csipkekortina előtt játszódik. A függöny felgördülése után sokáig csak a cselédség tablóját látni, miközben édes-hús melódia hal-latszik. Oldalról, a nézőtér felől lassú, kimért mozdulatokkal, merev háttal, hátraszegett nyakkal, de előrehajtott fejjel közeleg Lopahin. Kétsoros elegáns öltöny, puhakalap van rajta, kezében séta-bot. A bot mintha tartást és méltóságot adna Lopahinnak. A bottól azonban még furcsább a figura mozgáskaraktere; a kitűnő színész, Ion Fiscuteanu bal kezét hátul a derekára helyezi, a jobbjában lévő bot szabályos lendítésével, koppantásával ritmust szab a figura lépéseinek, amelyek keresetten lassúak, így állandó a feszültség a visszafogott mozgás és a lefojtott belső indulatok, Lopahin lénye és viselkedése között. Mielőtt Ranyevszkajáék megérkeznek, felgördül a kortina is, az üres térben csupán egy ágy és egy szekrény áll. Csak a sötét színpad tölcsérszerű mélyén pislákol valami fény, s onnan jön előre végtelenül lassan, mint valami álom kútjából a társaság, közben fokozatosan kivilágosodik a játéktér, és oldalról a cselédség is beszállingózik. Amikor a szereplők előreértek, és Ranyevszkaja körül, mint egy mágneses tér középpontja körül a térben lazán szétszóródva csoportosultak, végtelen hosszúnak tűnő kitartott pillanat követ-

kezik: mindenki csöndben és mozdulatlanul áll. Ranyevszkaja körül a megérkezés percében megállt a világ, s a többiek vagy átélik ezt az állapotot, vagy úgy tesznek, mintha átélnék, vagy illemből várakoznak. Ezzel a jelenettel megtörtént a szereplők első, néma jellemzése: a helyzet roppant feszült, a nyugalom mélyén várakozások, vágyak, indulatok kavarognak, s a néző végigpásztázva a szereplőkön, megsejtheti, az egyes figurák milyenek lehetnek. A csöndet Ranyevszkaja töri meg, számára egy karosszéket hoznak be.

*

Ranvevszkaját a kolozsvári *román* színház művészi ereje teljében nyugdíjazott-színésznője, Silvia Ghelan játssza. A kapkodó mozdulatok és monda-tok, a szélsőséges érzelmi megnyilvánulások egyértelművé teszik, hogy Ljubov Andrejevna nincs tudatában annak, ami őt körülveszi, képtelen felnőttként, tehát felelősséggel felmérni helyzetét s annak következményeit. Valamifajta infantilizmus jellemzi a fel-felkacagó, majd minden átmenet nélkül sírni kezdő asszonyt, miként határozottan infantilis benyomást kelt Gajev szerepében a hatalmas termetű, mély hangú, gyermekien őszinte tekintetű Mihail Gingulescu, s a többiek, Anya (Luminita Borta), Trofimov (Cornel Popescu), Piscsik (Vasile Vasiliu). Mivel a gyermekiesség nem egy-egy szereplőt jellemez, hanem a szereplők egész csoportját, az infantilizmus nem pszichológiai, hanem társadalmi jelenség; a cseresznyéskert tulajdonosai és élvezői a társadalom olyan rétegeit képviselik, amelyek a maguk hibájából vagy a történelmi, társadalmi körülmények következtében képtelenek önmaguk irányítani sorsukat, olyan erőknek van-nak kiszolgáltatva, amelyek működése kitenyészti az adott helyzetet elfogadó kiskorúság állapotát. E figurák mellett élnek a Jásák, Jepibodovok, Dunyasák, akik a társadalmi kiskorúsítás helyzeteiben is megtalálják a maguk hasznát, és ott áll Lopahin, aki a világot uraló középszerűség megtestesítője, egyfelől rab-ja a cseresznyéskertnek s mindannak, amit az jelent, másfelől pusztítója is. Ezek a viszonyok már az első felvonásban kristálytisztán kirajzolódnak.

A csupasz térben az ágy--karosszékszekrény jelöli ki a színpad három hangsúlyos pontját, s mivel ezek egyazon térben vannak, rendkívül bonyolult szimultanizmus jön létre. A baloldalt álló ágy Anya birodalma, a jobb oldali szekrény környéke Gajevé, a színpad közepét Ranyevszkaja uralja. A szereplők hol az egyik, hol a másik centrális helyzetbe kerülő figura hatókörében vannak, anélkül azonban, hogy huzamosabb időt tölthetnének a közelükben. Vibráló, ideges légkör alakul ki, senki nem tudja, hová tartozzék, mi történik vele és másokkal, a mondatok, a mozdulatok csak elkezdődnek, de nem fejeződnek be.

A második felvonás nyugodtabb, egyben groteszk humorában is rezignáltabb, kétségbeesettebb. Az első felvonás végén kiürül a színpad, majd a szűkülő cső mélyéről nagyon lassan, mintha láthatatlan kezek mozgatnák, egy kétkerekű homokfutó gördül előre. Ez a kocsi már szerepelt az újvidéki előadásban is, s ott szintén jelképes tartalmat kapott. Ám ott a kis térben inkább statikus tárgyként funkcionált. Marosvásárhelyen ehhez a kétkerekű *tárgyhoz* minden lényeges szereplőnek van valami viszonya., s e viszony a figurák lelkiállapotának pontos kifejezője. Ranyevszkaja és Gajev felül a kocsira, s ott andalognak el a múltat idézve. Trofimov befogja magát a kocsi elé, s vágtatni akar, de alig tud elindulni, próbálkozása olyan fájdalmasan groteszk és kiábrándító, mint amilyen a munkáról szavaló figura maga. Lopahin egyetlen mozdulattal megpördíti a kordét, míg Várja nekifeszülve próbálja megmozdítani a szekeret, de ahogy a család zilált ügyeit sem képes rendben tar-tani, úgy a kocsit nem tudja elindítani. Ezek a viszonyok természetesen távolról sem ilyen egyértelműen jelennek meg a játékban, minden szereplőnél szituációkba ágyazva következik be az a. pillanat, amikor játszani kezdenek a homokfutóval.

*

Különösen. hangsúlyos és erőteljes, drámai epizód lett Harag György keze alatt a csavargó megjelenése. A nézőtér felől - akárcsak Lopahin robban be a játéktérre, s egy zárt, ezoterikus, látszatharmóniában élő közegbe a disszonanciát, a külvilág fenyegetéseit hozza magával.

A harmadik felvonásban a táncolók vidámsága ellenpontozza az árverés híreit várók feszült idegességét. Harag György elkerüli a *Cseresznyéskert-elő-*adások egyik buktatóját; Sarlotta Ivanovnával nem bűvészmutatványokat végeztet, hanem műsort adat vele, énekelteti. Livia Dolja produkciója így nem válik magánszámmá, hanem harmonikusan simul a mulatozásba, ugyanakkor alig leplezett színházi önparódia is, és kitágítja a jelenet értelmét. Lopahint a csipkefüggöny mögött látjuk feltűnni és szokott kimértségével közeledni. Duhajkodása fájdalmas, keserű, semmi öröm és büszkeség nincs benne, mégsem lehet az alakot sajnálni vagy megérteni. Szenvtelensége teszi riasztó figurává.

A negyedik felvonásban ismét a teljes színpad üres, csak a tér közepén gyűlik egyre a sok bőrönd. Ezeken ülve búcsúznak egymástól és a cseresznyéstől a szereplők. Míg az eddigiekben a groteszk komédia adta meg az alaphangot, s ezt színezte át állandóan a szituációk tragikuma, addig a negyedik felvonásban már a komorabb színek uralkodnak. A Lopahin-Várja közötti suta leánykérési próbálkozás is inkább fájdalmas, mint mosolyogtató; már az első felvonásban nyilvánvalóvá vált, hogy Lopahin egyetlen nő bűvköréhe kerül csak, s ez a nő Ranyevszkaja; a Várja-félékre nincs szüksége ennek a férfinak. Amikor a társaság végső búcsút vesz a háztól, a barlangszerű díszlet hirtelen beroppan, és mint egy lassított felvételen, lebegve hullnak alá a sátorlapszerű elemek. A szereplők felvesznek egy-egy táskát, bőröndöt, és lassan elindulnak sugáriránybа a színház csupasz falai felé. Ki hamarább, ki később ér a falig, s ott, mivel tovább már nem tud menni, arccal a fal felé, megáll. Hosszú csend. Majd az aláhullt díszlet alól előmászik Firsz, akit egy fiatal színész, Aurel Stefancisciu játszik nem az öregség külső jegyeit hangsúlyozva, hanem az öregséget viselkedéssel, merev tartással érzékeltetve - kitűnően. A színpad közepére kúszik, s miközben a darabzáró monológját félig fekve, félig ülve mondja, kezével egyre erőtlenebbül, egyre halkabban veri a deszkát. Az ütések a fejszecsapások zaját éppen úgy érzékeltetik, mint az élet kihunyását. A többiek kilépve a játék díszletvilágából a színpad, az élet valóságába, állnak a színház falai mentén. Nem vezet tovább út, a művészet e hajlékában „itt élned, halnod kell".

Megrendítő művészi, emberi hitvallás és keserűségében is biztató prosperói végrendelet a marosvásárhelyi *Cseresznyéskert.* Fájdalmasan gyönyörű búcsúja egy kivételesen nagy művésznek.

MAROSI ILDIKÓ

Harag György

Tasnád nem is a születése helye, hiszen Harag György Margittán látta meg a napvilágot. Legalább két évtizede nem is járt Tasnádon, egyre csak készül oda, s mégis, nincs az az olvasópróba, az a kiadósabb beszélgetés, ahol összehasonlításként, példaként vagy ellenpéldaként fel ne bukkanna valamilyen formában Tasnád. Sokszor az az érzésem -. Harag-nak mindenről Tasnád jut az eszébe.

- Pedig tényleg nem is Tasnádon születtem, hanem Margittán, 1925. június 4-én. Anyám Kádár Magda, apám Harag Jenő fakereskedő. Az elemi iskolát is Margittán kezdtem, de már Tasnádon folytattam. Apám családja a múlt század végén még Debrecenben élt. Nagyapám órás volt Debrecenben, és a századfordulón költözött át Nagyváradra. Hat gyereke volt: három fiú és három lány. Az egyik nagybátyám meghalt tüdőbajban, a másik Szatmáron élt, a vénkisaszszony nagynéném Váradon, náluk laktam diákkoromban. Apám fás tisztviselőként kezdte, aztán önállósította magát, s előbb Margittán, a harmincas évek legelejétől meg Tasnádon volt faraktára. Anyám békéscsabai, az apja szintén valami kereskedő lehetett, de nagyon hamar meghalt. Az anyai nagyanyám házából csak a jó vaníliaillatra, a süteményekre meg egy falépcsőre emlékszem.

- *Milyen iskolába járt Nagyváradon?*

- Először a Gojduba, majd a Zsidó Liceumba, s végül a Szent László Liceumban érettségiztem 1943-han, [1]943-44-ben segédmunkásként kerámiakészítést tanultam Budapesten. 1944 májusától 1945 májusáig deportálás. Auschwitz, Mauthausen, Ehensee.

- *A családjával együtt deportálták Tasnádról?*

- Igen. Apámat, anyámat, László és Tamás nevű kisöcsémet és engem. Először Szilágysomlyóra vittek, a téglagyárba. Ott tartottak a szabadban egy hónapot. Onnan szállítottak Németországba. Egyedül jöttem haza.

- *Mikor látta utoljára a családját?*

- A láger kapujában. Csak engem szortíroztak munkára.

- *Hány éves is volt ekkor?*

- Tizenkilenc. . . Aztán 1945 májusában hazajöttem Tasnádra. Egy pillanatra se vetődött fel bennem, hogy máshova is mehetnék.

– *És mit talált a házukban?*

– Semmit.

- *Egy fényképe sem maradt a szüleiről?*

- Később egy nyomtatott emlékkönyvben felfedeztem apámnak egy képét, anyámról semmi.

- *Mi történt a házakkal?*

– 1948-ban eladtam. Nem volt nagy, apám átépíttetett egy ócska házat a Hosszú utcában, a saját tervei szerint. Amilyen akkoriban egy divatos, földszintes ház: fürdőszoba, ahová a kútból pumpáltuk a vizet, négy közepes szoba, az egész nem túl elegáns, de otthonos. Az ebédlő volt a legmutatósabb, inkább csak akkor használtuk, ha vendégek jöttek.

– *Álmodik mostanában is Tasnádról?*

– Nem, nemigen.

– *A szüleiről?*

- Nem.

- *A lágerről?*

- Régebben gyakrabban, most már.. . De akkor sem valami történésről vagy személyről. Az álmokat nehéz pontosan rekonstruálni. . . A lágerben történt eseményeket nem álmodom újra.

– *Ritkán említi a deportálást, jóformán sohasem beszél róla.*

Nagyon szomorú lesz az arca.

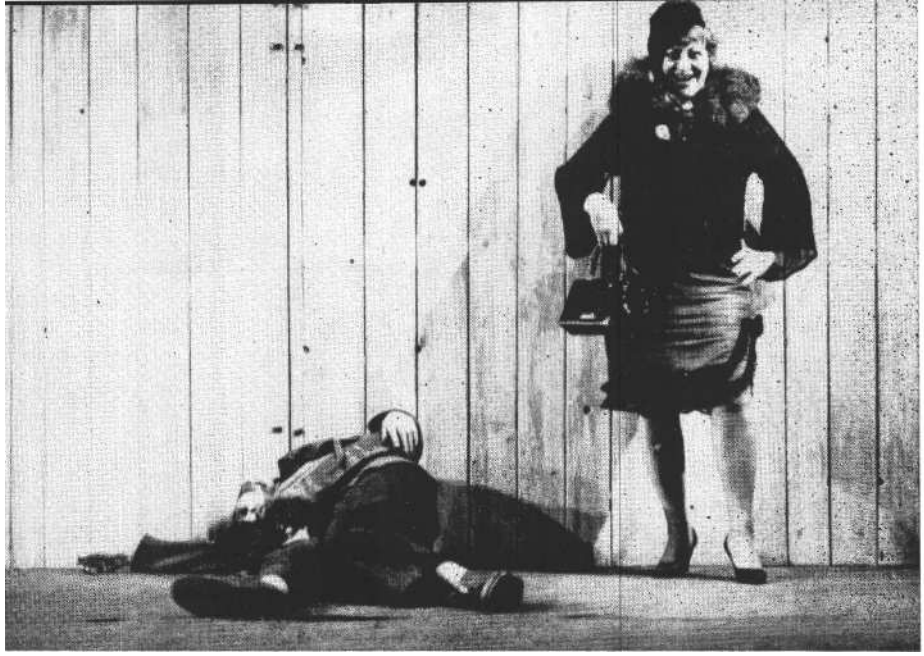
- Nagyon fiatal voltam... De nem is hiszem, hogy ezeket a közvetlen élményeket megírni, megeleveníteni különösen érdekes lenne. Sok lágerélményről szóló könyvet olvastam, igazából egy sem tudott megrendíteni, annyival szörnyűbb annak, aki átélte vagy túlélte a deportálást. Számomra izgalmasabbak Peter Weiss vagy Hochhuth írásai, azokéi, akik személyesen nem is élték át a deportálást. És furcsa módon nem külső eseményeket, hanem inkább egy-egy arcot, figurát, emberi jellemet, emberi átalakulást hordok kitörölhetetlenül magamban. Éppen ma is egy olyan figurán gondolkoztam, aki egyébként igen sokszor bukkan fel az emlékeimben. Volt a lágerben egy SS orvosszázados, a lágerbörtön főorvosa. Ragyogó kinézésű ember, mint Csorba András fiatalon. Mindennap elegánsan, más és más civil ruhában jött be a kórházba, sokszor tiroli öltözetben, patyolattisztán, frissen borotválva, valami kellemes illatú kölnit is használt. Így járkált közöttünk, fekvő páriák között, a különböző nemzetiségű deportált orvosok élén, akik közül nem egy jobban, szebben beszélt németül, mint ő, de a magatartásából mégis a magasabbrendűség sugárzott. Nem kezelt senkit, nem nyúlt senkihez, nem bántott senkit, csak vizitelt. Én legalábbis nem láttam kegyetlenkedni, Olyan furcsa hűvösség áradt belőle, hogy evidens volt: mindenki alacsonyabb rendű mellette. Egyszer azonban megoperált egy szerencsétlent közülünk, akinek a bányában a fúrógép, illetve maga a fúrórúd, beleszaladt a koponyájába. Műtét után csodálatosan bepólyázva, bekötözve hozták vissza közénk, akiknek csak papírgézünk ha volt, és operáció előtt, fájdalomcsillapítóként szalmiákszeszt szagoltattak az orvosaink, gyógyszer meg szinte egyáltalán nem létezett. Az SS orvos mindennap meglátogatta a betegét, még csokoládét is hozott neki. Látja, arra *már* nem emlékszem, mi történt ezzel a szerencsétlennel, csak azt tudom, hogy már itthon, 1947-ben Benedek doktor mesélte nekem - Szilágysomlyón volt olyan régi vágású orvos --, hogy levelet kapott ennek a német orvosnak az anyjától. Hogyan lelték meg a szilágysomlyói címet, hogyan jutott el akkoriban ide a levél, ez is megfoghatatlan. A fia ügyében kérte az asszony, hogy tanúsítsa a foglyokkal szembeni humánus viselkedését. Benedek doktor nem volt hajlandó erre. Ilyen ügyek élnek bennem ma is.

- *Miért került a lágerkórházba?*

- Huszonöt botütésért. A verés helye eltályogosodott. Többször is megoperáltak, érzéstelenítés, gyógyszer nélkül. De talán mégis ennek köszönhetem az életemet. Hogy a telet fekve, pléd alatt, a kórházban vészeltem. át. A végefelé így is nómám, népi nyelven vízirákom lett az alultápláltság miatt. Közvetlenül a felszabadulás előtt már jóformán hullák között feküdtem, majdnem olyanszerű állapotban, mint az aggkori végelgyengülés lehet. És ebben a félig önkívületi állapotban hallottam, vagy csak úgy rémlik, hogy hallottam, hogy az orvosok vitatkoznak mellettem: - Adjuk be ezt a C-vitamin injekciót neki? Úgyis kimúlik… - Hallottam Benedek doktor hangját: - Ez a legfiatalabb, adjuk be.. . - S kaptam egy utolsó percig rejtegetett, salvarsannal és bizmuttal kevert C-vitamin injekciót. Lehet, hogy ezért maradtam életben.

- *Hogyan lehet tudomásul venni, hogy az embernek mindenkije elpusztult, hogy az egész családját kiirtották?*

- Deportálás után valami furcsa, le-



Örkény Tótékja Kolozsvárott, a Harag György rendezte román előadásban

targikus állapot lepett meg, hisz fizikailag annyira elgyengültem, hogy normális reakcióról nem is beszélhetünk. Talán nem csak velem történt ez így. Olyan természetes volt a lágerben a halál, olyan kevés különbség volt még élő és már nem élő között, az érzések is majdnem nullpontra redukálódtak.

- Mihez kezdett azután, hogy 1945-ben hazatért Tasnádra?

– A Haladó Ifjúság járási titkára lettem, 1946-ban pedig már beiratkoztam a kolozsvári Színművészeti Intézetben a színészi szakra, s ahogy beindították, 1948-tól a rendezőire is. 194 szeptember elsejétől színészként már tagja lettem a kolozsvári Állami Magyar Színház-nak, az 1949-50-es évadtól mint rendezőt is foglalkoztattak.

- Ha nem jön közbe a háború, a deportálás, akkor is a színházat választja élet-hivatásául?

– - Igen, akkor is rendező lettem volna. Már 1943-ban tudakoltam, hogyan lehet valakiből színházi rendező. De hát akkor, az én helyzetemben, erről szó sem lehetett. Minden este mégis színházba jártam, ezt megelőzően, diákkoromban, Nagyváradon is. Tulajdonképpen tizen-hat éves koromtól választottam ezt a mesterséget, hogy miért, nem tudnám pontosan megmondani.

– Talán ez is valami tasnádi, gyermekkori élményéből fakadhat. Egyszer, úgy tudom, megszökött a vándorcigányokkal.

-- Az még Margittán történt, hat-hét éves koromban. Pénteken mindig nagy, zajos hetivásárt tartottak, s egyik barátommal felkapaszkodtunk egy kóberes cigányszekérre. A cigányok nem hívtak és nem kergettek el, mi meg mentünk velük... A szüleim még autóval is kerestettek, pedig Margittón négy autó ha lehetett akkoriban. Mintha még a tűz-oltók is kerestek volna. . . Néhány kilo-méterre a várostól aztán utolértek. Fogalmam sincs arról sem, miért mentem el velük. De azt hiszem, a színház, az egészen más, talán minden gyereket vagy kamaszt elvarázsol egy időre a színház világa. Én mindig ösztönösen kerestem a színészekkel való kapcsolatot. Valahányszor egy trupp Tasnádra érkezett, igyekeztem a közelükbe kerülni. Volt egy kis cukrászda, ahová bejártak délutánonként, én is örökké oda mentem. De mégsem mondhatnám, hogy kialakult bennem valami határozott színházi vágy, viszont ha kérdeztek, mi akarok lenni, rávágtam: színházi rendező. Arra sohasem gondoltam, hogy orvas, tanár, mérnök, esetleg kereskedő legyek.

- Pedig a közvetlen környezetében, a családban művészettel senki sem fo[g]lalkozott.

-- Anyám zongoraművésznek számított, profi szinten zongorázott, de gondolom, ennek semmi jelentősége. Imádta a színházat is. Sokszor csak azért utazott fel Pestre, hogy színházat lásson. Engem is vitt magával. Igy láttam hatéves koromban *a III. Richárdot* Törzs Jenővel, az *Amerikai Elektrát* Bajorral és Csortossal, de azt hiszem, eközben már jól aludhattam. S ha már Tasnádról indultunk el, végül is azt mondhatom, egy rendező későbbi látásmódját, akárcsak egy íróét, képzőművészét, alapvetően befolyásolja az a környezet, ahonnan származik.

– A valamikori Tasnád félig falusi, félig kisvárosi miliőjét, hangulatát, ennek a világnak a jellegzetes figuráit ma is aprólékos élességgel, hitelességgel tudja felidézni nagyon sok rendezésében. Gondoljunk csak a Szerelemre, *a* Nem élhetek muzsikaszó nélkül*re, a* Műtétre *vagy A* szeretőre, *s gondolom, ez az alaphangulat jellemzi a jugoszláviai Csehov-sorozatát is.*

– Ez, azt hiszem, nagyjából mindenkinél így történik. Azokban az esztendőkben, amikor alapélményeit szívja magába az ember, az én családom az Alföldön, Tasnádon élt. Talán ezért is nem vonzott engem sohasem az erdélyi drámairodalomból Tamási Áron mitikus, meseelemekkel átszőtt világa. Az Alföld reálisabb táj: a valósághoz közelebb álló elemek inkább hatnak rám ma is. Móricz regényeiben, darabjaiban a vakító alföldi napsütés, a fülledt meleg, a poros vendéglői légkör... De a pusztai viharok és az indulatok is sokkal erősebbek, mint mondjuk Tamásinál, akinél poros vidék nincs is, csak fenyők, fák, sziklák, havasok. Krúdynál minden a városban, a gázlámpa fényénél, szűk utcákban történik, s minden olyan szecessziós... Kit hogyan ereszt el a szülőföld, melynek vonzásából sohasem lehet és nem is kell szabadulni.

- Vagy *ahogyan az* Öreg ház *szerzője mondja: kegyetlen dolog az emlékezés. Mert nem tudunk igazán emlékezni, csak önmagunkra. A magam ritmusához, életéhez mérem egy hely, egy közösség törvényszerűen lassúbb - történelmi - életét, s csak azt ha tudom, mivé lettem általa. Ő csak segítség és anyag. Az sem mentségem, hogy szeretem őket.*

- Valóban mindnyájan így vagyunk. Csak önmagunkra tudunk emlékezni. *Az Öre[g]* háznál például - sokan csodálkoztak, mit látok én ebben a darabban - már az is megfogott, hogy van a szöveg-ben egy mondat: „Három nagyanyai nagynénéd volt: Mária, Rebeka, Gizella." Nekem a három apai nagynéném Berta, Regina és Sára, s a nagyanyámat történetesen Reginának hívták. És a rádiózós szekrény is úgy került az elő-adásba, hogy a harmincas évek elején, mikor a rádió még luxusnak számított, a nagynéném szereztek egy telepes rá-diót, de a magas adót nem tudták vagy nem akarták - ezt idősöknél sohasem lehet pontosan tudni - fizetni. És mivel féltek az ellenőrzéstől, a rádiót egy szekrénybe rejtve tartották, s aki akarta hallgatni, annak be kellett lépnie a szekrénybe. Az egyik nagynéni szenvedélyes rádióhallgató lett, és emiatt fél napokat töltött a szekrényben. Egyszer kisgyermek koromban rettenetesen megijedtem, amikor láttam kilépni a szekrényből. Tehát annak is lehet logikus vagy reális alapja, magyarázata, ha valaki történetesen egy szekrényből lép ki. A gyermek-kor, az emlékek búvópatakának föl-fölbukkanása azonban általában sokkal áttételesebben, bonyolultabban történik az ember későbbi életében, a munkáiban.

GEROLD LÁSZLÓ

Kínai darab az Újvidéki Színházban

Harag György rendezésében

A buszmegálló

Az előadás koncepciójának kulcsát a Hallgatag férfi szerepének átértelmezésében kell keresni.

Kao Hszing-csien „komikus lírai életkép"-ének szereplistája élén találjuk a Hallgatag férfit. Ő lép elsőnek színre, „oldaltáskával érkezik", afféle értelmiségi, ahogy a manapság divatos kellék alapján következtethetünk. S valóban, alighogy beáll a buszmegállóba, könyvet vesz elő, olvas - így várakozik. Előbb azonban „bólogat" az utána érkező Öregapó kérdésére - „Már elment a busz?" -, majd arra is „bólint", amikor az öreg beszélgetést kezdeményezve megkérdezi tőle : „A városba készül ?" Amikor pedig a párbeszédet szorgalmazó ember megjegyzi, hogy korán kell annak útnak indulnia, aki szombat délután akar bejutni a városba, a Hallgatag férfi „arcán halvány mosoly jelenik meg". Öreg-apó ezt szinte biztatásnak érzi, s mint a vízfolyás megered a beszéde. Közben egy-egy kérdésre „válaszol" a Hallgatag férfi, például mikor az öreg megkérdezi, dohányzik-e, a „fejét ingatja". A közlekedést szapuló nagymonológ végén ismét „halvány mosoly jelenik meg" a Hallgatag férfi arcán. Majd mikor Öregapó a vagánykodó Faragatlan fickó kérdésére - „Milyen időközökben járnak a buszok?" - rosszalló elutasítással válaszol, a Hallgatag férfi „egyetértése jeléül megkocogtatja a korlátot". Ezt követően, mert láthatóan nem érdeklik a várakozók, „könyvet vesz elő táskájából, olvasni kezd". „...ügyet sem vet" a kialakuló vitára, csak a közeledő autóbusz hangjára figyel fel, „elteszi a könyvet", s a többiekkel együtt „előrelendül." abba az irányba, „ahonnan a busz várható". A busz elrobog, nem áll meg. A várakozók a sorbanállás rendjéről vitatkoznak, a Hallgatag férfi ebben nem vesz részt, de amikor a vita már-már tettlegességgé fajul, a Hallgatag férfi, hogy megvédje Öregapót, a Faragatlan fickó elé áll, aki a férfi „tagbaszakadt alakja láttán" meghátrál, mert láthatóan „inába szállt a bátorsága". Tovább tart a várakozás, a Hallgatag férfi folytatja az olvasást. Újból felhangzik a közeledő jármű zaja, a Hallgatag férfi ismét „elteszi a könyvet". A busz ezúttal sem áll meg. Most a Faragatlan fickó a Szemüvegessel kerül konfliktusba, a Hallgatag férfi pedig a Mesterrel együtt „odasiet; szétválasztja őket". Majd megint a könyvbe mélyed. Az újabb buszzajra már csak „összecsukja a könyvét", nem teszi el, csupán „megfordul, arrafelé néz, ahonnét a busznak kellene érkeznie". De: „Most már ő is kicsit türelmetlen." Majd belátja, fölösleges idegeskednie, „Kisvártatva ismét a könyvébe temetkezik". Ezután az író szinte megfeledkezik róla. Jó sokára közli instrukcióként: a „Hallgatag férfi nagy léptekkel, idegesen fel-alá járkál". Röviddel utána a Hallgatag férfi „vállára veti táskáját, indulni készül, aztán mégis ottmarad", Már nem sokáig. Egyszer még ránéz a Lányra, tekintetük találkozik - erre emlékezve mondhatta a *Lány:* „Olyan áthatóan nézett, mintha a vesénkbe akarna látni. .." -, majd a Hallgatag férfi „nagy léptekkel elindul, vissza se néz".

Ezzel a Hallgatag férfi kisétál a képből.

A többiek csak hosszú percek után veszik észre, hogy eltűnt. Van, aki már nem is emlékszik rá, van, aki izgatottan arra gondol - az üzletvezető a fogyasztási szövetkezetből -, hogy a Hallgatag férfi esetleg „szaglászott", információkat gyűjtött. A Hallgatag férfi eltűnt, de időnként fel-felhangzik az a „keresőkutató" dallam, amelyet először akkor hallunk, amikor észrevétlenül otthagyja a buszra várakozókat. Minden egyes alkalomkor „egyre tisztábban hallani" ezt a dallamot. Egyszer „a zene ritmusa a könnyedebb háromnegyedes ütemre vált át, amitől az egész (a várakozás?) valahogy szarkasztikusabbá válik". Máskor „hol elmosódóbb, hol jobban kivehető" lesz, „gyorsuló ritmusában mind több az örömöt sugárzó motívum". Olykor az erős szélzúgást legyőzve „erőteljessé válik" a Hallgatag férfi zenéje. Hogy előbb „mint a szférák zenéje" lebegjen „az autók robaja felett", s végül „élénk ritmusú indulóba" menjen át.

Mindezek alapján, attól függetlenül, hogy néma szereplőről van szó, nem véletlen az az észrevétel, miszerint: „A *buszmegálló* hőse talán a Hallgatag férfi, aki elindul a városba, csak egy dallamot hagy maga után." Tette s a visszavisszatérő dallam biztatása, majd indulásra szólítása félreérthetetlenül mutatja, mit kell tenni, azt, „hogy az embernek végül is döntenie kell".

Harag György előadásában egészen másmilyen Hallgatag férfival találkozunk. Itt is ő lép elsőnek színre, de a majdnem sötét színpadon katonás léptekkel megy végig, miközben alulról erős fény világítja meg messze fehérlő csizmája talpát. Megjelenése titokzatos, már-már félelmetes. Más abban is, hogy nem oldaltáskát visel, hanem divatos diplomatatáskát, amilyent a pozícióban levők - jelezve önmaguk fontosságát - hordanak. Egyszer sem vesz elő könyvet. Nem olvas. Nem bólint. Nem mosolyog. Nem félemlíti meg az izgága Faragatlan fickót. S nem is vegyül a várakozók közé. Láthatóan nem tartozik közéjük. Ellenben vesébe hatoló tekintettel figyeli, nézi, vizsgálja őket. Szemrevételez. S nyilván mindent regisztrál. Eltűnni eltűnik, de nem marad utána tettre biztató dallam. A szöveggel ellentétben az előadásban visszatér, hogy ismét figyeljen, szemrevételezzen. A színpad egyik végét lezáró transzparensen-dőben tűnik el, s innen bukkan fel bőrsapkás, bőrkesztyűs, csizmás alakja.

Jelenet **A** buszmegálló újvidéki előadásából

Ki a Hallgatag férfi?

A szöveg alapján nem nehéz megfejteni. Értelmiségi, aki tud viselkedni, türelmes, tartalmasan kitölti a várakozás perceit, s végül - némi ingadozás után - képes dönteni. Az előadás Hallgatag férfijára mindez nem vonatkozik. De kétségtelen, hogy a néző választási lehetősége nagyobb, mint az olvasóé: saját emlékképei közül azt helyettesítheti be, akit akar. Annyi bizonyos, hogy az előadás kevésbé optimista, mint a szöveg. Akiben az előadás mégis optimista képzetet kelt, az is kénytelen elismerni, nyomorúságos egy optimizmus ez. Nemcsak a sejtelmes, nyugtalanságot keltő néma szereplő miatt. Azért is, mert az a négyzetméternél alig nagyobb vászon-lap, ami alá végül is összebújik a buszra várakozók kis - kor és foglalkozási struktúra szerint egy egész társadalmat jelképező - csapata, nemcsak hogy nem óv meg az esőtől, de az alatta levők sem arra indulnak, amerre a buszok haladtak el, hanem pont az ellenkező irányba. S különben is úgy tűnik, körbe--körbe *vagy* le-fel mennek - céltalanul. Csupán annyira van erejük, hogy *azt* a kis *vá*szonlapot úgy-ahogy a fejük fölé tartsák.

Bevallom, ªz előadás alatt olykor kísérletet tettem arra, hogy megfejtsem, mi áll a játékteret egyfelől lehatároló transzparensek egyikén-másikán. Míg végül is úgy találtam, ez fölösleges igyekezet. Ahogy a buszállomás inkább jelkép, mint valóság, ugyanúgy a táblák is elsősorban tömegüknél fogva fontosak, s a táblákkal szemközti oldalon levő hatalmas, piros szalaggal keretezett képeket sem kell konkrétan értelmezni. Keretül szolgálnak, akár a játéktér másik két oldalán ülő nézők.

A színhely egy „külteleki buszmegálló", ide érkeznek a színészek, s itt van a közönség is. Mégsem kell arra a legkézenfekvőbb megoldásra gondolni, hogy a rendező bennünket is a megállóba helyezett. Erre a lehetőségre Harag nem játszik rá, bármennyire is frappáns lenne, ha közöttünk mozognának a színészek, bennünket löknének félre, mögénk állnának be a sorba. Így valóban buszállomás lenne a színpad, de nem hiszen], hogy kifejezésre juthatna az előadás mélyebb tartalma, Csak egy ötlet lenne, egy jó tréfa, semmi több Azzal azonban, hogy Harag nem vonja be erőnek ere-jével, rámenősen a közönséget a játékba, hanem csak végtelenül diszkréten jelzi, hogy jelenlétünk több, más, mint a hagyományos színházban. A Szemüvegest játszó színész leül egy szabadon hagyott székre, az üzletvezető a fogyasztási szövetkezetből -- az egyetlen kínaira maszkírozott a kínai szerző darabjában - kiemel egy széket a sorok közül, s a játéktér 'közepére állítja, esetleg elkéri a köztünk ülő súgó hamutartóját... De ezek a jelzésszerű kapcsolatok is elegendők, hogy részesévé legyünk a várakozásról szóló történetnek. *Arra* gondoljunk, hogy a tovaszáguldó buszokról mi is lemaradunk, vagy hogy a téves feliratok bennünket is megtéveszthetnek. Esetleg: a szereplők elveszett illúzióiban mi is osztozunk. S megadatik az a választás is, hogy egy-egy szereplőben önmagunkra vagy ismerőseinkre ismerjünk.

Az Öregapóban - Fejes György tolmácsolja meggyőző belső és külső hitelességgel, kidolgozva, szinte azonosulva a szereppel -, aki mindig élete nagy sakkpartijára készült, de erre már sohasem lesz alkalma. Á Szemüvegesben - Földi László alakításában az est legteljesebb, gesztusaival, hangjával pontosan jellemzett figurát kapunk aki ha lekési a huszt, lekési a „felvételi korhatárt", s joggal úgy érezheti, eltékozolta ifjúságát. Vang üzletvezetőben - Pásthy Mátyás játssza nagy karakterizáló igyekezettel és igen kifejezően -, aki ügyesen használja ki állásbeli előnyeit. A Faragatlan fickóban - Bakota Árpád fokozott agresszivitással, olykor kissé sablonszerűen, de végeredményben sikeres ellen-pontként építi be a történetbe -, aki modortalanságával próbálja leplezni hátrányos helyzetét. A Családanyában - Ábrahám Irén tolmácsolja kissé egysíkúan, de a külsőnek megfelelő lélektani hite-lességre törekedve -, aki. egy életen át nehéz csomagokat cipelve jelképezi az önzetlen anyát és feleséget. A Mesterben

Sinkó István alakítja kimérten, de olykor épp ezt a kimértséget eltúlozva aki a hagyományőrzés és a higgadtság példaképeként áll előttünk. A Lányban - Banka Gabriella f. h. játssza, túl *érzel*gősre fogva -, aki talán élete nagy találkozásáról marad le.

Mindannyiukban, akik lényegében mi is - vagyunk.

A Hallgatag férfival -- Szilágyi. Nándor ad külsőt a szerepnek. - együtt.

Kao Hszing-csien: A buszmegálló
Fordította: Polonyi Péter. *Rendező:* Harag György. *Díszlet- és jelmeztervező:* Doina Lovinta. *Zeneszerző:* Lengyel Gábor. *Színészek:* Szilágyi Nándor, Fejes György, Banka Gabriella f. h., Bakota Árpád, Földi László, Ábrahám Irén, Sinkó István, Pásthy Mátyás. *Újvidéki Színház,* bemutató 1984. okt. 18-án.

TOMORY PETER

„Nem táncokat állítottunk be... "

Beszélgetés Harag Györgyről

- Harag György rendezői munkájában, mint erről ő maga is vallott, jelentős szerepet játszott a munkatársak kiválasztása, azok megnyerése annak a színházi eszménynek, amelynek függvényében az előadásait megrendezte. A munkatársak egyike Borbáth András, balettművész, a Kolozsvári Állami Magyar Opera tagja. Bevezetőként arra vagyok kíváncsi, hogy mi az, ami a balettművészt Harag György rendezői módszerében megragadta?

- Harag *már* az *Olasz szalmakalap* próbáinak elején kikötötte, hogy szeretné elkerülni azt a sablonos, főleg operettszerű táncot, amelyet egy vígjátékban általában alkalmaznak. Engem mindig arra kért, hogy valahonnan mélyebbről induljunk ki, hogy valami olyan dolgot hozzunk létre, amely az egész mű koncepciójába beleilleszkedik. Nem sikeres, hatásos táncokat kért, hanem magyarázott: néha csak annyit mondott a próba alatt, hogy itt nekem kellene egy tánc. De *ez* a *tánc* ne olyan legyen, mint egy tánc, hanem közelítsük meg mozgással a helyzetet és a szereplők viszonyait. Meg-történt, hogy leállította a próbát, oda-hívta a színészeket, és húsz-huszonöt percig beszélt valamiről, egészen más dologról, *mesélt,* és a végén legtöbbször azt mondtam: megvan az ötlet. Rögtön elmondtam neki, ott a színészek előtt, mire ő kiegészítette az elképzelése-

s s akkor azt én abban a pillanatban meg is csináltam a színészekkel.

- Mennyire aratta bele a munka megkezdése előtt a rendezői koncepciót/a?

- *A* munka megkezdése előtt inkább csak általában beszélt a színházról, azokról a problémákról, amelyek ott, akkor a színházzal kapcsolatosan érdekelték. Ami a morgásformulákat illeti, nem volt előre megfogalmazott koncepciója, elképzelései a munka folyamatában, a *próbá*k alatt konkretizálódtak. Rengeteg alkalmat adott, *hogy* beleszóljak a rendezésbe. Olyan dolgokban is elfogadta az ötleteimet és javaslataimat, amelyek nem a mozgást érintették. Sohasem érezte magát rendezői minőségében kisebbítve, ha munkatársaitól jó ötleteket elfogadott. Így alakulhatott ki a látványosságnak az a játékközpontú többszínűsége, amely az

előadásait jellemzi. Szerinte, ha egy előadásnak nem a játék az alapja, akkor az az előadás nem lehet jó, mert nem tud közel kerülni a nézőhöz. Mindig a nem vártat, a rendkívülit, a meghökkentőt kereste és kérte tőlünk is. És ebben a vonatkozásban a munkatársaival is olyan partneri kapcsolatban dolgozott, mint a színészekkel.

– Miként választotta ki Harag György a munkatársát?

– Engem úgy, hogy többször bejártam a próbáira mint érdeklődő. Többször beszélgettünk az előadásairól. Valószínű, azért bízott meg bennem, mert úgy látta, hogy engem is riasztanak a sablonos megoldások. Például *a Hattyúk* tavának egy részletét építettem be paródiaként az *Olasz szalmakalapba - ez* szolgálta azt a fanyar-ironikus elképzelést, amellyel Ha-rag ezt a régi, francia környezetben ját-szódó darabot aktualizálni tudta.

– Hogyan jutottak el éppen egy klasszikus balett paródiájához a vaudeville kapcsán?

- Pontosan azért, mert mi sem áll távolabb ettől a műfajtól, mint az orosz klasszikus balett. Harag mindig arra törekedett, hogy a közönség érdeklődését ébren tartsa. Ha a darab modorának megfelelő táncbetétet állítunk be, akkor a közönség nem kap semmilyen frissítő mozzanatot.

– Egy interjúban Harag úgy fogalmazott: számára az a legfontosabb, hogy abban a pillanatban, amikor az előadást létrehozzák, a munkatársak egyformán gondolkodjanak a világról a darab ürügyén. Ezt hogyan érezte a rendezések alatt?

– Nekem volt egy szerencsés pillanatom, amikor részt vettem egy olyan szín-darabban, amelyet az opera és a prózai társulat együtt hozott létre. Ez a *Patetica* '77 című produkció volt. Akkor egy próba közben azt mondta: úgy kell elképzelnünk ezt a tőlünk időben távol álló darabot, hogy minden pillanatban tudjuk, mi mikor és hol élünk. Bármilyen darabot rendezett, az emberekbe bele-szuggerálta azt, hogy a saját tapasztalataikat vetítsék rá az eseményekre, és azokból építkezzenek, ne a darab szövege szerinti felületes instrukciókból. Olyan konkrét dolgokra hivatkozott, mint a hetvenes évek természeti csapásai; az ár-vizek, a földrengés... És a nyomorúságok közepette az embert sikerek is érik. Ezeket a dolgokat mind bele kellett sűrítenünk a színpadi pillanatokba. Így tudta elérni azt, hogy amikor az emberek megnézték az ő előadásait, óhatatlanul is azt érezték: most, ezekben a pillanatokban hogyan élnek.

- Harag színháza - ezek szerint - azért nem steril kísérlet, mert minden előadásába belekalkulálta a konkrét nézőt?

– Igen. Ezt éreztem a *Csongor és Tündében* is - amelyben ugyancsak munkatársa voltam. Ez egy különös, mai, városban játszódó *Csongor és Tünde* volt, ahol nem ördögök, hanem mai csirkefogók jelentek meg a színpadon, minden szereplő megformálásában végig érződött, hogy a jelenség, amelyet Vörösmarty megírt, ma is létezik : ma is vannak ilyenek, ma is megvan ez a problematika, csak egészen más keretek és körülmények közepette. Ezek a szereplők immár nemcsak azokat a gondokat és örömöket hordozzák magukban, amelyeket ezelőtt több száz évvel megélhettek az emberek, hanem a mai világ sodrásának is megfelelőket. Ezért a Haragféle *Csongor és Tünde a* mai életet hozta a nézőnek, átemelvén a darab gondolatiságát a huszadik századba.

– Hogyan vélekedett Harag az operettről?

– Komolyan vette, az előadásaiban nem viccelődött vele. Ezt érzik is a nézők, s ezért szeretik Haragot. Hiszen senkinek nem esik jól, ha úgy akarják nevelni, hogy kedvenc szórakozásait - a saját pénzéért kigúnyolják előtte.

– Részt vett a táncpróbákon is?

-. A táncpróba szerves része annak a színpadi próbának, amelyet ő, a rendező vezet. Sokszor megtörtént, hogy ki-ment, s mondta, hogy csináljuk meg ezt vagy azt a jelenetet. De akkor is csak egy fél cigarettát szívott el, s már vissza is jött, és nézte, hogy alakul a mozgás. És bele is szólt, ha tetszett neki, és ott is, ahol szerinte nem jó úton haladtunk. Ilyenkor éreztem, hogy mennyire fontos a munkám. A Harag-produkciókban általában nem voltak hivatalnoki munkamegosztások. Az előadást közös alkotó folyamatnak fogta föl, mindenki profizmusát már azzal elismerte, hogy munkatársául választotta. Ezek után nem volt szükséges senkinek sem az udvariaskodás.

A Haraggal való közös munka életem nagy élményei közé tartozott. Mert nem csupán a próbák alatti együttlétet, hanem egy folytonos szellemi kommunikációt, egy egyre mélyülő, találkozásokban megnyilvánuló élményrendszert jelentett, nemcsak nekem, hanem mindenkinek, aki részt vett a produkcióban. Mert mindenki tudta, hogy itt nincs helye önáltató megelégedésnek, az udvarias sikerélménykeltésnek, a szokásos és megbocsátható, mindennapi kis módszertani manipulációknak. Egy-egy bemutató után, ha mondjuk meglátott a folyosón, nem mulasztotta el, hogy egy-két szót váltsunk az előadásról. Mindig szerette magát szembesíteni mások véleményével. Ez pedig ritka erény rendezők esetében. Elvárta, hogy az ember kendőzetlenül elmondja a véleményét. Mint minden örökösen kísérletező ember, arra volt kíváncsi, hogy a különböző érdeklődésű és ízlésvilágú emberekben a kísérlet eredménye miként csapódik le. *Úgy* érzem, úgy fordult hozzám, mint egy nézőhöz, akinek véleménye van egy-egy előadásról.

– Úgy hírlik, Harag György a premieren nem szokott a nézőtéren ülni. Így van?

– Igy. Ilyenkor az egyik öltözőben volt, és egyik cigarettáról a másikra gyújtott. Előadás után pedig nagy szere-tettel gratulált mindenkinek, aki közreműködött.

– Volt egy érdekes élményem. Harag Győrben Kisfaludy-játék *címmel rendezett egy érdekes előadást. Amikor a premierre megérkeztünk, éppen azt hallottuk a hangosbemondóból, hogy a rendező úr kéri, hogy ez meg ez a jelenet maradjon ki, ez meg ez a jelenet ekképpen alakuljon át. Mindezt a kezdés előtt negyedórával. Volt-e közreműködésük folyamán hasonló eset?*

– Ez jellemző volt rá: még az utolsó próbán vagy a premier előtt közvetlenül is tudott egy-egy lényeges változtatást végrehajtani, amely az előadás egészét javította. Ezért sohasem történhetett meg, hogy egy színész, aki az első felvonásban befejezte a dolgát, hazamehetett volna. Részt kellett venniük, és ott is kellett maradniuk. Ha nem szólt külön, hogy el lehet menni, akkor a színészek végig bent ültek a próbán, és figyelték, hogyan alakul az előadás. Es nemegyszer megtörtént, hogy az utolsó negyedórában egy egészen más résznek, mondjuk a darab elejének adott más, mélyebb, a többi rész összefüggéséből adódó új tartalmat.

– Hol ültek ilyenkor a színészek?

– Általában a színpadon, a játéktér mellett egy padon. De ő azt is szívesen vette, ha mellette, körülötte ültek a próbán. Olyanok is, akik nem vettek részt a produkcióban.

Nagy hiányt jelent a távozása. Maga a tény, hogy egy ilyen európai nagyságrendű rendező maga mellé vett munkatársként, nagyon nagy megtiszteltetés. Rengeteget tanultam tőle a közös munka során, olyasmiket, amiket csak kivételes személyiségektől tanulhat meg az ember.

NÁNAY ISTVÁN

Térden járt tangó

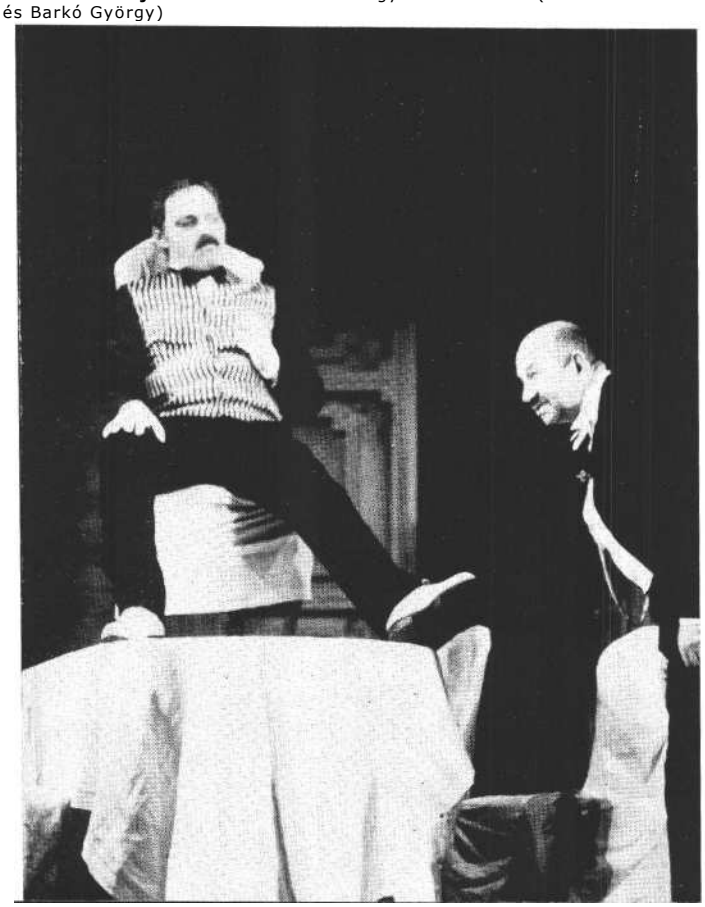
Mrozek-bemutató Kolozsvárott

Tompa Gábor kolozsvári Tangó-rendezésének kulcsfogalmait az előadáshoz írt bevezetőjének néhány mondata tartalmazza. Ezek szerint Mrozek „kegyetlen komédiájának deheroizált hősei, ezek a tisztán látó és tehetetlen, ártatlan és aljas, nagylelkű és alattomos, érzelgős és számító emberek örökös önámításban élnek. Ez a mű az ellentétek egységének példája, amelyben a rend és a rendetlenség, a realizmus és a formalizmus, a cselekvés és a stagnálás, a szabadság és s szolgalelkűség egyetlen folyamatnak a pólusai. (...) Az eszmék zűrzavara és az eszmények hiánya az a talaj, amelyben a nyers erőszak diktatúrája bármikor felütheti a fejét, s a brutális pusztítás önigazolást találhat".

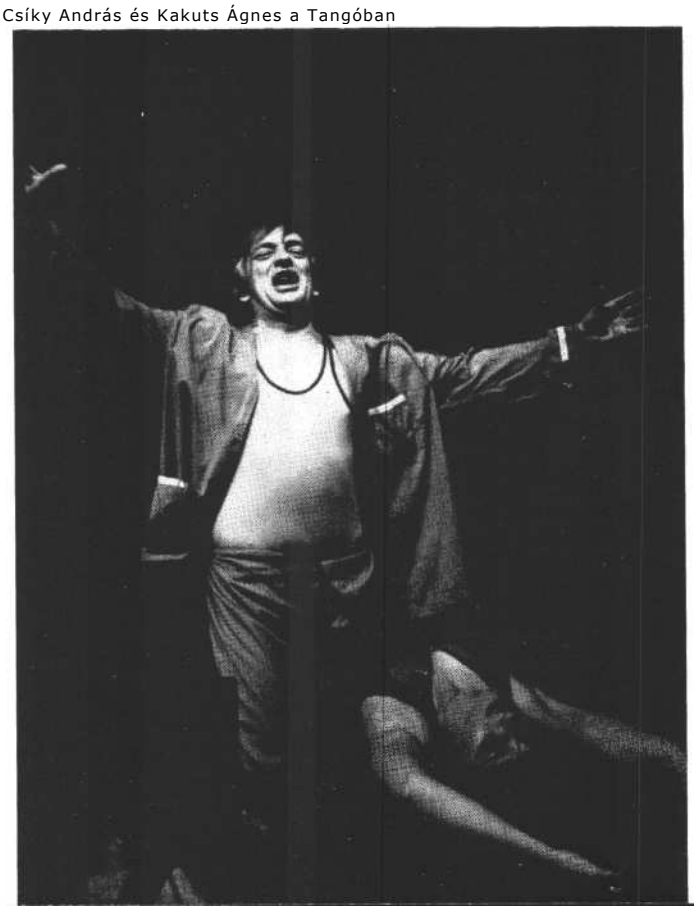
Á rendező az elemző és színpadra állító munka kezdetekor a dráma gondolati és dramaturgiai lényegét fogalmazta meg, s ebből kiindulva olyan előadás született, amely ha nem is mindig az író instrukcióit betartva, de mindvégig M^rozekhez hűen mutatja be egy család - s amit az szimbolizál: egy nagyobb közösség - sorsának kegyetlen s végül groteszk tragédiába torkolló komédiáját. Az önámításban élő hősök vergődését, lavírozását, nekibuzdulását és visszahőkölését ábrázolva megért és elítél, kinevettet és szánakozást ébreszt, de nem ad felmentést egyetlen szereplőjének sem, hiszen mindőjük egyszerre alakítója és szenvedője a maguk és a család életében bekövetkező változásoknak. Minden részletében pontosan kidolgozott realista előadás a *Tan*go, amely egészében mégsem csak a részletek egysége; a közösség széthullása kapcsán áttételesen, a realista módon megjelenített események felszíne mögötti lényeges összefüggéseket érzékeltetve-feltárva egyetemes érvényű, nagyon aktuális jelenségeket tudatosít.

Az előadás stílusát, a rendezőnek a darabhoz való viszonyát már a játéktér megkomponálása kifejezi. Stefan Maitec díszlete struktúrájában, lényegét tekintve a mrozeki elképzeléseknek megfelelő, de részleteiben attól eltérő. A színpadot balról tömör, kazettás fafal, jobbról fémháló határolja. A fémháló a világítástól függően áttetsző vagy tömör hatású. Hátul, jobboldalt egy szekér áll a nézőtérre merőlegesen, ez a nagymama ravatala, de ez Artur és Ala második felvonásbeli nagy jelenetének is a helyszíne. A fafal előtt hosszú kanapé áll - ezen fekszik a befejezést megelőzően Stomil, itt hangzanak el az Eleonora és Ala közötti párbeszédek-, a fal egyes kazettái forgóajtószerűen kifordulnak: egyes szereplők bizonyos szituációkban ezeken az ajtókon keresztül közlekednek. Hasonló ajtó vezet a díszlet bal oldali hátsó falán Stomil szobájába. Ezek az ajtók lehetővé te-szik, hogy a szereplők váratlanul, szinte a falból kilépve jelenjenek meg, illetve ugyanígy tűnjenek cl a színről. Ez összhangban van a jobboldali tér fél áttekinthetetlen járásrendszerével. A játékteret mintha egy rejtélyes, kafkai atmoszférájú nagyobb térbe helyezték volna bele, a kint és a bent határai elmosód-nak, a ravatalszekér egy része a falmélyedésbe vész, a színpad fölött körbefutó erkély van, ahonnan Artur szónokol a játéktér lépcsőzetesen ereszkedve a néző-térrel egybefolyik. Á „szobában" külön-ben a mrozeki instrukcióknak megfelelő

Mrozek darabja a kolozsvári Állami Magyar Színházban (Czikéli László és Barkó György)



Csíky András és Kakuts Ágnes a Tangóban



Jelenet a **kolozsvári Mrozek-előadásból (Kántor** László **felvételei)**

berendezési tárgyak, kacatok találhatók az előírt rendetlenségben.

Hosszú, kitartott csenddel kezdődik az előadás. Eugenia, Eugeniusz és Edek ül az ebédlőasztalnál és kártyázik. Egy-egy licitet végsőkig feszített várakozás, feszült csend előz meg. Tompa Gábor többször él az egyes epizódok kimerevítésének-kiemelésének metódusával, például Eugenia halálakor, Ala és Edek „menyasszonyifátyol-táncánál" vagy a befejező jelenetben. Ilyenkor a cselekmény látszólag megáll, időben szinte az elviselhetőség határáig megnyúlik a jelenet, a mozdulatoknak, a szavaknak, a gesztusoknak, a csendnek hihetetlenül megnő a súlya, következésképpen az epizód jelentősége is az írott drámán belüli funkciójához képest. (Emlékezzünk: Szőke István kaposvári rendezéseiben, például *az Erdőben* vagy *A piros bugyellárisban* élt hasonló módon ezzel az atmoszférateremtő és hangsúlyozó rendezői megoldással.) Ezt azonban csak olyan színészekkel lehet megcsinálni, mint amilyenek a kolozsváriak, akik képesek jelenlétükkel kitölteni, megemelni s egyben hitelesíteni is a megnyújtott epizód minden pillanatát. Ez természetesen nem mindig és nem mindenkinek sikerül egyformán, emiatt ez a megoldás nagyon kiélezett helyzeteket eredményez, s alig tetten érhető színészi lazítás, indiszponáltság, a közönség és a színészek közötti összhangban megmutatkozó zavar hatására a kívánt feszültség elenyészhet.

Különösen kritikus ebből a szempontból a kezdőkép beállítása, ugyanis ennek mindenkori színészi intenzitásától és közönségfogadtatásától függ az elő-adás egészének sikere. Az első felvonás szándékosan kicsit lassú, részletező, s csak később gyorsul fel az előadás. Tompa Gábor úgy építkezik, hogy csak a befejező kép megfejtésétől visszafelé igazolódik sok minden az előzményekből. Ez a módszer nagyon pontos expozíciót követel. A kártyázásjelenettel teremti meg a rendező az előadás vibráló légkörét, egyszerre triviális és intellektuális humorát, a komikum és tragikum szün telen egymásba játszatásából következő fájdalmas alaphangját. A jelenetek a lélektani realizmus igényével mérve pontosak és hitelesek, a személyek közötti kapcsolatok, azok változásai *apró* részletekig menően kidolgozottak, de a részletek pontossága mögött mindig érződik, hogy a rendező a darab egészében gondolkodik. Minden színészi-rendezői megoldásnak jól meghatározott funkciója van, de nem a konstrukció, nem a kiszámítottság, hanem a természetesség, a dolgok magától értetődöttsége dominál az előadásban.

Nagyon következetes a szerepek elemzése és színészi megvalósítása. A legmegrendítőbb Barkó György Eugeniusza. A nagybácsi maga a megtestesült konformizmus, mindig oda áll, ahova az erőviszonyok alakulása szerint állnia kell, mindig annak ad igazat, aki az erősebb, azt szolgálja ki, aki éppen a helyzet ura, miközben őrizni próbálja szuverenitását, múltjára hivatkozik, és hiszi, hogy meggyőződésből cselekszik úgy, ahogy a körülmények alakulása folytán cselekedni kényszerült. A kitűnő színész Eugeniusz összetett figurájának minden árnyalatát, többszöri metamorfózisát tökéletesen ábrázolja. Az ő alakításában fonódik össze a legteljesebben a komikum és a tragikum, a realizmus és a stilizáltság, a trivialitás és az intellektualizmus. Az egyszerre szánni és kikacagni való alak az előadás befejezésekor egy-szerre és egyértelműen tragikussá válik, s színészileg jórészt neki köszönhető az előadás katartikus élménye.

Csiky András játssza Stomilt, a „kísérletező" művészt; különösen a szerep komikumát bontja ki sokrétűen. Egy rendkívül jellemző értelmiségi magatartás torzképét rajzolja meg, amikor Stomilt a valóság elől menekülő, különböző álarcok mögé bújó, a realitás tényeit elviccelő figurának mutatja. Csiky végig megmarad egy pontosan kidolgozott és hatásos komikus figura keretei között, de azt is érezteti, hogy viselkedése csak a felszín, ám hogy mi lehet s egyáltalán a sok alakoskodás után maradt-e még valami a mélyben, az nem derül ki. Artur nem könnyű szerepét Keresztes Sándorra bízta a rendező. A fiatal színész külsőre talán nem az a társadalmilag retardáltatott fiatalember, aki infantilis módon lázadozik a környezete ellen. A szerep meglehetősen egysíkú, Artur változásai sokkal inkább dramaturgiai, mintsem pszichológiai indíttatásúak. Mivel cselekedetei lényegében nincsenek kellőképpen motiválva, sőt tulajdonképpen végig azonos attitűdöt képvisel a figura, igen nehéz hitelesíteni a szerepet. A rendező és a színész a megírt alaknál kezdetben tétovábbra, később elszántabbá formálja Arturt, ezáltal a szerep íve erőteljesebben rajzolódik ki. Határozott fejlődése van így a figurának, s míg Csiky a komikumot hangsúlyozza inkább a szerepében, Keresztes a tragikumot. Hiába mosolygunk-nevetünk Artur megnyilvánulásain, érezzük-tudjuk, hogy magatartása, elvei, értékkutatása, változtatásóhaja az adott közegben eleve csak tragédiába torkollhat.

Különösen pontos és az előadások többségével szemben itt fontossá tett szereppé nő Aláé. A második felvonás általában a Tangó-előadások mélypontja, az első felvonás komédiázása és a harmadik feszültté válása között olyan páros jelenetek sora található, amelyek elsősorban gondolatilag lényegesek, ám dramaturgiai szempontból a darab többi részéhez képest kevésbé megoldottak. Mindenekelőtt Artur és Ala fél felvonásnyi kettősére érvényes ez. Ennek életben tartása csak akkor lehetséges, ha nagyon pontosan van kidolgozva Ala figurája, a darabban. elfoglalt helyzete, a két fiatal kapcsolata. Tompa Gábor több síkon, több kapcsolatban is tisztázta Ala funkcióját. Mindenekelőtt rendkívül erőteljesen exponálja Ala megjelenését, illetve Arturra tett hatását. Majd kiemelt tér-beli helyen, a szekéren játszatja a második felvonásbeli hosszú jelenetüket, felerősítve a két fiatal egymásra találásának, egymást megkívánásának motívumát. A kibontakozó kapcsolatot Edek hangsúlyos megjelenése töri szét. Tompa Gábor e figura megjelenésétől kezdve érzékelteti, hogy a lány nemcsak Arturt foglalkoztat-ja, hanem Edeket is. Igen erőteljessé válik a harmadik felvonásban Ala és Edek pár szavas beszélgetése, a menyasszonyi fátyol feltevése erotikus színezetet kap. Nagyon finoman jelzett konfliktus bontakozik ki Eleonora és Ala között, a két nő a három férfi birtoklása miatt is szem-

bekerül egymással: miközben Eleonora szavakban a szeretetéről, együttérzéséről biztosítja Alát, a játék metakommunikációs szintjén féltékenyen megfenyegeti vetélytársnőjét, aki - ha akarná - nemcsak a fiát, de a férjét és a szeretőjét is elvehetné tőle. Ilyen sokszálú előkészítés után valóban robban Alának Arturt lelkileg megsemmisítő bejelentése, miszerint „Én megcsaltalak Edekkel". Ez a mondat pontosan azt a dramaturgiai-pszichológiai. funkciót tölti be ezen az előadáson, amelyet az író szánt neki. A. szerepet ketten játsszák, Panek Kati és Rekita Rozália. Azon az előadáson, melyet láttam, Panek Kati volt \la, aki határozott színészi jelenléttel, érzékenyen valósította meg a szerep minden rétegét.

A Tangó kulcsfigurája Edek. .Az ő értelmezése alapvetően .meghatározza a darab egészének megfejtését. Czikéli László mértéktartó figurát játszik. Nem hangsúlyozza túl alakjának sem a lumpen, sem a lakáj mivoltát. Parlagi megnyilvánulásaiban is van valami méltóság, s inasként is megmarad a nyers erő képviselőjének. Kezdettől fogva úgy viselkedik, mint akit nem lehet fegyelmen kívül hagyni. Észrevétlenül beépül a család tagjainak legintimebb szférájába is, és testi erejénél is nagyobb fenyegetettséget jelent a várni tudása. Czikéli nem a gondolat nélküli ösztönlényt hangsúlyozza, hanem olyan alakot játszik, akinek másképpen jár az agya, mint a többieké; nem az intellektuális kétségek, hanem a gyakorlatiasság szabja meg gondolkodását, cselekedeteit, s képes a befejezéskor mitikus fenyegető lénnyé válni.

Bereczky Júlia Eugenia halálát jeleníti meg különös erővel, míg Kakuts Ágnes Eleonorát Aláéhoz hasonló sokrétű fgurává teszi.

Az előadás harmadik felvonása külön elemzést érdemel. Az indító fényképezkedési epizód az első felvonás első jelenetéhez hasonló hosszan kitartott rész. A molyos, szűk, régi ruhákban feszengő és szenvedő családtagok és a fényképezőgép mögül utasításokat adó Eugeniusz közötti konfliktus bohózatba illő, óriási komikus szám, és ugyanakkor tragikusan abszurd helyzet. Ehhez hasonló Eugeniusz és Stomil kergetőzése a fűzővel. Ezeket a jeleneteket ellenpontozzák Eleonora, Ala és Edek már említett epizódjai, majd a kicsinyes civódásoknak Artur megjelenése vet véget. Innen egyre feszültebb lesz az írott darab szerint zajló játék, egyre gyorsabban teljesedik ki a tragikus vég, amelynek főbb fázisai: Artur megtagadja eszméit; Eugenia meg-hal; Ma bejelenti: megcsalni Arturt; Edek leüti Arturt. A felvonás eddigi eseményei során már többször villant fel egy vaku fénye a nézőtérről, de Artur Halálakor már a színpad széléig merészkedik egy fotós (Andor Zoltán játssza). Stomil a kereveten ápoltatja magát a feleségével, Ma és Eugeniusz a szoba másik sarkában értetlenül s megrendülten áll, Edek pedig kimért mozdulatokkal telepszik az asztal tetejére állított székre, s onnan szól a család tagjaihoz: „Ezentúl mind nekem fogtok engedelmeskedni. Láttátok, milyen kemény az öklöm. De ne féljetek, ha szépen csendben ültök, nem ugráltok, és hallgattok arra, amit mondok, jól ki fogtok jönni velem, meglátjátok. Én közvetlen ember vagyok. Tréfálni is tudok, mulatni is szeretek. Csak szót kell fogadni." Majd le-húzatja cipőjét Eugeniusszal. Barkó György Eugeniusza egy pillanatig ellen-áll, aztán megadja ᵐagát. Majd szak-szerű mozdulatokkal Edek fejti le Arturról az öltönyt, és átöltözik, eközben a család tagjai elhagyják a színt, csak Eugeniusz térdepel megalázottan Artur holtteste mellett, s a fotós készíti az örökkévalóságnak, a külvilágnak a hatalomátvétel dokumentumképeit. Edek kimegy a konyhába, egy táskarádióval tér vissza, azt az asztalon álló székre helyezi, ő maga a szék mögé áll. A rádióból felhangzik a már idézett „programbeszéd" és a La Cumparsita dallama. Edek felszólítja Eugeniuszt, hogy tangózzon. Barkó György térden állva, a zene ritmusára ringatózni kezd, néhány suta lépést tesz, majd elkeseredetten és kiszolgáltatottan járja a tangót - térden. A többiek szinte révetegen szállingóznak be, térdre ereszkednek Artur mellett, s ők is tangóznak. A fényképész a legkülönfélébb pózokban örökíti meg a különös szenzációt. Edek lehúzza a ravatalt borító fehér leplet, s ráteríti a táncolókra, a fotósra, a halott-ra. A harsogó táncdalra a lepel alatt tovább mozognak, vonaglanak a szereplők.

A. megrendítő látvány, az előadás hallatlanul intenzív élménye, a La Cumparsita elhaló dallama kíséri ki a nézőt a színházból a szabadba.

Slawomir Mrozek. Tᵃngó (kolozsvári Állami Magyar Színház)

Rendező: Tompa Gábor. *Díszlet- és jelmeztervező:* Stefan Maitec m. v.

Szereplők: Bereczky Júlia, Czikéli László, Barkó György, Keresztes Sándor, Kakuts Ágnes, Csiky András, Panek Kati Rekita Rozália, Andor Zoltán.

TÖMÖRY PÉTER

Hazai gyökerektől a nagyvilág felé

Beszélgetés Tompa Gáborral

Tompa Lászlónak, a székely írók egyikének, a Tetőn szerzőjének az unokája; Tompa Miklós rendezőnek, a nagy hírű Marosvásárhelyi Székely Színház igazgató-főrendezőjének a fia; édesanyja a marosvásárhelyi. színház művésznője; gyermekkora óta a művészetekkel él együtt, elsősorban a színházművészettel. A Köteles Sámuel utcában, ahol Marosvásárhelyen laktak, nem kisebb és nem híresebb személyiségek éltek a szomszédságban, mint Molter Károly író, Marosi Barna, Marosi Ildikó közírók, Kovács György, Lohinszky Loránd színművész, Farkas Ibolya színművésznő, Kölönte Zsolt tervezőmérnök, díszlettervező, [farag György mester, Kincses Elemér rendező, a marosvásárhelyi Nemzeti Színház művészeti igazgatója. Ebben az utcában székel a Szentgyörgyi István Színművészeti Főiskola...

- Hogyan hatott ez a környezet gyermekkorára ?

- 1957-ben születtem Marosvásárhelyen. Az 1957-es év a romániai magyar kultúrában a fellendülés kezdetét is jelentette: gondoljunk arra, hogy nem sokkal ezután jelent meg az első versantológia, amelyben Szilágyi Domonkosék nemzedéke indult, ekkor kezdődött el a képző--művészetek megújulása, a lapok árnyaltabbá válása… Jóllehet a Székely Színház igazán. nagy hírű időszaka már lezárult. Én ebből az időszakból nem nagyon emlékezhettem kitűnő előadásokra. De egy visszatérő emlékképem mégis megmaradt: az *Optimista tragédia,* amelyet apám rendezett, ha jól emlékszem 1961-ben, amikor én négyéves voltam. Szüleim napi elfoglaltsága teremtette meg *azt a* kényszerhelyzetet, hogy ebben az időszakban állandóan bent szaladgáltam a színházban, nézőtéren, színpadon. Nos az *Optimista tragédia* próbáiról annyira emlékszem, hogy a reggeli próbákon a statisztálni behívott főiskolássereg ott aludt, bóbiskolt a nézőtéren az előtte való nap hajnalig tartó munka után.

A hangulata nagyon. megmaradt bennem: a társulatnak. az a fajta fanatikussága, amely abból eredt, hogy számukra

semmi más nem számított a színházon kívül. Az idő megállt - hogy úgy mondjam: nem létezett magánélet. Más program, barátságok, ellenszenvek mind csak a színháznak voltak alárendelve. Néha, amikor később Harag György próbáin vettem részt - akár Kolozsváron, akár Bukarestben, akár Marosvásárhelyen - felidéződött bennem ennek az *Optimista tragédiának* a próbahangulata.

Abban az időben a színház minden tagja (nemcsak a művészek) alázattal végezte feladatát, s ettől a színház a kultúra valóságos szentélye volt. Ezt ma már ritkán tapasztalhatjuk a romániai színházakban.

Marosvásárhely szerencsés város, mert a kultúra középpontjába a színház került. A marosvásárhelyi közönség nem elsősorban darabot, hanem színielőadást néz, nem nyelvművelni jár színházba, hanem elsődlegesen azért, hogy a színházi előadás szertartásában részt vehessen. Itt a város közönségét nemigen osztották meg nyelvi korlátok : mind a magyar, mind a román bemutatókon szinte ugyan-az a közönség ül. Ezért történhetett meg, hogy ennek a városnak színházszerető közönsége egyaránt ismeri és tiszteli Harag Györgyöt és Dan Micut, Lohinszky Lorándot és Gingulescut. És ez a dolog lényege Marosvásárhelyen, ami-kor azt mondjuk, hogy ennek a városnak a kultúrája színházközpontú. A fanatikus színházlátogatás gyökerei a színházi egynyelvűség, a vásárhelyi színházi. hagyományok és eredmények talajába mélyülnek. Marosvásárhelyen színháztörténeti szempontból - vagy ahogyan én szeretem mondani: előadástörténeti szem-pontból - nem egy jelentős, az egész országra, talán a határokon kívülre is ható színházi esemény zajlott le, jóllehet ennek nincs olyan nagy híre a világban, mint például Gellért Endre előadásainak, mert más hullámhosszon helyezkedik el a világban Marosvásárhely, mint Budapest. De ne felejtsük el, hogy a Székely Szín-ház legjobb előadásai újat, más minőségű színházfelfogást jelentettek az egész magyar színjátszásban: egyfajta polgári színjátszással való szakítást, amely polgári színjátszásbéli hagyomány a legtöbb kárt okozta s okozza mai napig is a ma*gyar* színjátszásban.

– Miben lá ja ennek a polgári színjátszásnak megnyilvánulási formáit, veszélyeit ?

– Ennek rengeteg összetevője van, sok olyan is, amelyet én bizonyosan nem vagyok még képes meglátni, de többek között érdekes elgondolkozni azon, hogy a magyar színjátszás elszigetelt jelenség, nemcsak az európai vagy világszínházi közösségben, hanem a magyar kultúrán belül is. Mondhatnám azt is, hogy van világszínvonalú költészetünk, zenénk, filmművészetünk, képzőművészetünk - s ezekben. a művészetekben nem-csak a mára gondolok -, a színházunk mégis mintha több évtizeddel lenne le-maradva a világ színházának kiemelkedő vonulataitól. Néhány kivételes előadás (Harag György néhány alkotása vagy a kaposvári Ács János *Marat/Sade-ja,* amely a lehető összes díjat elhozta a BITEF-ről) csak kivétel. Valószínűleg itt egy gátló hagyományból fennmaradt mentalitásról van szó, egy olyan csata előtti állapotról, amelyet a világ különböző kultúráiban a szakma, a kritika és a közönség már régen eldöntött. A magyar színházi életben még többen van-nak, akik az *előadást* nem tekintik a drámai szövegtől, a darabtól mint *irodalmi műtől* viszonylag független, önálló műalkotásnak. Még mindig vita tárgyát képezi a színházi előadás szuverenitásának joga. Ezzel korántsem akarom azt mondani, hogy minden színházi előadás műalkotás, mint ahogyan nem mindenik drámai szöveg vagy könyv az. De a szín-házi előadás mindenképpen más műnem, és nem azonosítható semmiféleképpen a színmű szövegével, nem kezelhető ennek megjelenített változataként. És eb-ben jelentős szerepe van a kritikának. Itt párhuzamot szeretnék vonni a romániai magyar és a magyarországi kritika között, az előbbi rovására. Sajnos a romániai magyar kultúrában igazi, profi színikritikusunk nincs még, hiszen olyan emberek foglalkoznak ezzel a fontos dologgal, akik bizonyos előítéletekkel, más területekről érkeznek a színházba. Legtöbben az irodalom felől közelítik meg a színházat, és a színházi előadás csak az irodalom melléktermékeként fontos számukra. Vagy különféle pre-koncepcióknak tükrében vizsgálják a munkánkat (ezek közül egyik a nemzetiségi), nem *úgy* próbálják elemezni az előadást, hogy megkeresik a hozzá vezető legegyértelműbb kulcsot, nem az előadás struktúráján belülről indulnak. A magyarországi kritikában megvan az elméleti felkészülés, sokaknak sikerült átállni az előadásközpontú szemléletre. Ám sokszor itt is az a meglepetés ér, hogy elolvasok egy hosszabb tanulmányt egy előadásról, és amikor meg-nézem ezt az előadást, az említett jelenségeknek, eredményeknek még a nyomát sem vélem fölfedezni. Tehát világszínházi mércével mértek egy tulajdonképpeni provinciális, nem egy esetben dilettáns előadást. Bizonyára a színházi társadalom egyfajta mentalitása lehet az oka annak, hogy valóban korszerű előadás igazán kevés van Magyarországon - s bár nem vagyok arra hivatott, hogy beleszóljak - nagyon meglepődtem, amikor arról hallottam, hogy a színészek nagy többsége magyarországi színházakban ellenállást tanúsított világhírű rendezők, kétségen felül álló alkotó színházművészekkel szemben. (Hogy mást ne említsek, csak Harag Györgyöt, aki a Vígszínházban rendezett *Úri muri-elő*-adás próbáinak a gyötrelmeiről és szakmaiatlanságáról s ezért sikertelenségükről többször .is beszámolt.)

- V*ajon a rossz színházi mentalitás kialakulásához nem járul-e hozzá a közönség igénytelen ízlésdiktatúrája?*

- A közönség nem amorf és alakíthatatlan közeg. Erre éppen a marosvásárhelyi közönséget hoznám föl példaképpen. Hogy ez a közönség egy korszerű színházeszmény igézetében alakult ki, abban nagy szerepe volt annak, hogy a színház a közönségét nem oktatandó, alacsony igényű, csupán szórakoztatást elváró közegnek, hanem alkotó partnerének fogta fel. Így egyik vagy másik fél „ízlésdiktatúrája" helyett összeműködés, partneri kapcsolat, mellérendeltség alakult ki. A közönségkialakítás folyamatában a színház mellett kivette részét a marosvásárhelyi napilap, a havonta megjelenő irodalmi folyóirat, a költők, írók, tanáremberek, társművészek, az itt publikált újabb keletű magyar, országos terjesztésű képes magazin, amelynek főszerkesztője Sütő András, valamint az elmúlt évtizedben itt alapított Vatra című ugyancsak országos kulturális, román nyelven megjelenő folyóirat. Ebben a városban mind a színházi, mind az irodalmi és művészeti élet a provindán túlnövekedett, ezért egyetemes eszmények-ben és egyetemes esztétikai értékmércében gondolkodó alkotók által a felszabadulás után mindig országos jelentőségű volt. Ha csak a színházat tekintem, el kell mondanom, hogy a Székely Színház-ban olyan alkotók dolgoztak (s közben tanítottak a színművészeti akadémián) mint Delly Ferenc, Borovszky Oszkár, Szabó Ernő, Kovács György, Kőmíves Nagy Lajos, hogy csak a nagy eltávozottakat említsem, akik mind a romániai, mind az egyetemes magyar színháztörténetnek immár felejthetetlen nagyjai.

Ezek közönségnemzedékeket is neveltek a jó színházra, nem csupán színészgenerációkat. Ki merem mondani, hogy a marosvásárhelyi közönségjelenség éppen olyan fontos tényezője ennek a színházi életnek, mint maga a színházi jelenség. Ezért van az - mint már említettem -, hogy minden bemutató, minden vendég-játék hatalmas ünnepet, városi eseményt jelent és jelentett mindig. Sokszor napokig erről beszél a város, erről vitatkoznak az itt élő egyetemisták, fiatalok.

Másrészt, azt hiszem, hogy már kezdettől fogva a marosvásárhelyi közönség érdeklődését a többszólamúságra csigázták fel. Ez a közönség nemcsak egyfajta előadásformát fogad el, mint például a kolozsvári. Ez azért van, mert már a Székely Színház idején is olyan művészek dolgoztak itt, akik a romániai szín-játszás nagy alakjai voltak, akik nem voltak magyarajkúak: Moni Gelehrter, Sica Alexandrescu, Vlad Mugur, később egy egész rendezőiskola költözött le hónapokra Vásárhelyre, s közöttük volt a román rendezés eleddig talán legnagyobb pedagógusa, Radu Penciulescu is. Valahányszor neves bukaresti. vagy más román nyelvű színházak látogattak el Vásárhelyre, a közönség mindig zsúfolásig töltötte meg a termet.

A polgári színjátszással való szakítás pedig olyan előadásokon keresztül történt, mint az *Úri muri, Fáklyaláng, a Budai Nagy Antal, Esőhozó ember* (ezt nemrégen sugározta a Kossuth Rádió, és húszegynéhány év távlatából sem tűnt korszerűtlennek, bár nyilván egy kis patina érződött rajta). Ennek a szakítás-nak a betetőzését egy olyan fordulat jelentette, amelynek jelentősége messze túlnőtt a város határain. Ezt a kritika Harag György Özönvíz *előtt* című előadásával jelzi. Ez annak a jelenségnek a beindulása volt, amit nálunk a színházi előadás szín-padszerűsítésének szoktak nevezni, s a román színjátszásban sokkal hamarabb kezdődött el, talán Liviu Ciulei azóta világhírűvé vált *Ahogy* tetszik-előadásával a Bulandra Színházban. Ettől lehet számítani azt, hogy a román színjátszás az egyik legelőkelőbb helyet foglalja el a világ színjátszásában. Ezt követték valóban világraszóló sikerű, rangos, újító szellemű előadások, mint a Pintilie rendezte *Farsang (ez* a Caragiale-előadásokban egy teljesen új korszak kezdetét jelentette), Esrig *Troilus és Cressidája,* amely a BITEF nagydíját nyerte cl 1967-ben, Esrig *Rameau* unokaöccse-elő-adása, s ezzel körülbelül egy időben a vidéki színházi élet is nagyon fontos eseményekben gazdagnak nevezhető. Akkor indult Andrei Serban, aki Piatra Neamtiban rendezte az *Ardenne* előadását; Aureliu Manea, aki Szebenben rendezte *a Rosmersbolmot...* Ezek mind, hogy úgy mondjam, a színpadi nyelvfölrobbantását célzó előadások voltak, egy új nyelvezet érvényesítésének az érdekében. Ugyan-akkor egy többféle, poétikus, szimbolista, groteszk vonásokkal gazdagított expresszív realizmust érvényesítettek. Ezért volt nagyon jelentős Harag előadása, amely nem annyira az előbb említett román előadások hatására született meg, hanem a nagy előzményt, a szervesen ki-alakult erdélyi magyar játékstílust újította meg ezzel az előadással. Ezen az úton a második nagy lépés, amelyet ugyan-csak Harag tett meg, és amely már személyes nagy élményem is, *a Szerelem* elő-adása 1974-ben.

- *Ebben az időszakban, a hetvenes évek elején a színház Romániában igen érdekes és vonzó erjedési folyamaton ment keresztül. Szippantó* hatására *a társművészetek területéről jeles emberek kerültek be a színházba. Hogy csak a marosvásárhelyi színházat említsem, erre az ídőszakra - és Harag György színházszervezői erényeit dicséri ez is - esik Kölönte Zsolt (tervezőmérnök), Romulus Fenes (festő) ,Tamás Anna (textilművésznő) jelentkezése és kiteljesedése színpadon, néhány fiatal román rendezőnek. Vásárhelyre szerződése (Dan Micu például, aki első nagy országos sikereit a* Turandot hercegnő *román, illetve a* Moliére *magyar* előadásával *éri el), ekkor születnek az itt élő Sütő Andrásnak nagylélegzetű történelmi drámái* (Egy lócsiszár virágvasárnapja, Csillag a mágyán, Káin és Ábel), *erre az időszakra esik tizenkét év kihagyásával az erdélyi magyar rendezői utánpótlás biztosítása érdeké-ben a rendezői kar újbóli magnyitása a Szentgyörgyi István Színművészeti Főiskolán. Eb-ben az időszakban mind* Harag, *mind Dan Micu, olyan szövegekből is készítettek kiváló színházi előadásokat* (Özönvíz előtt, A remény hajnalban nem hal meg), amelyek *irodalmi minősége enyhén szólva megkérdőjelezhető.* Nem *volt-e ebben valami demonstrációs szándék, amely azt célozta, hogy a színielőadás ötvözi a társművészeteket, s ez alól nem kap mentességet az irodalmi szövegkönyv* sem?

- Meggyőződésem, hogy ami ma számomra egyértelműnek tűnik, az akkor, abban a pillanatban valószínű, hogy demonstratív is lehetett, és éppen ezért nagy fontossága volt. A legfontosabb cél akkor az volt, hogy megszabaduljunk a szó zsarnoksága alól. Ezek az előadások pedig azt voltak hivatottak bebizonyítani, hogy a színpadi előadásnak meg-van a maga sajátos nyelve, specifikussága.

-- *Mint erről már előbben is szólt, felnövekedésének évei erre a pezsgő, színházzal átitatott időszakra esnek.*

- Igen. Én ebben az időszakban jártam iskolába. Az első négy elemit az utca egyik végében, utána egy véletlen folytán kerültem a város leghíresebb iskolájába, a Bolyai Farkas Lieeum sport-tagozatára. Ez a gimnázium jelentős színházi hagyományokkal is rendelkezett, hiszen itt kezdte el tevékenységét Kovács Levente, aki létrehozott egy fontos műkedvelő együttest. Ennek az együttesnek a jelentősége abban állott --azon túl, hogy országos díjakat nyert a különböző versenyeken --, hogy aktivizálta, egy új színházeszmény letéteményeseivé tette az ott tanuló diákokat. De furcsamód én nem vettem részt ebben a csoportban. Nekem ebben a gimnázium*ban a* nagy élményt a sportosztály jelen-tette. Ebben a sportosztályban azt a szellemet tartottam fontosnak, amelyet az emberi kapcsolatok „fair play alapjának" neveznék, s amely életre való tanulságokkal látott el. Ilyen jó közösség-ben még csak a bukaresti főiskola rendezői osztályában éltem. Ezekben a közösségekben valóban nagyon tudtunk örvendeni egymás sikereinek, de ugyan-akkor nem intéztük el egymást vállveregetéssel, hanem kíméletlenül meg-mondtuk egymásnak az igazat. Ezt szeretetből, egymás érdekében tettük. És ez mind a sportban, mind a művészetek-ben egyaránt rendkívül lényeges dolog. Ezt sajnos később a színházakban nagyon ritkán tapasztaltam. (Ritka kivételektől eltekintve: Bukarestben, Kolozsváron később, amikor Haraggal leültünk beszélgetni.) Máskülönben azért szerződtem a kolozsvári színházhoz, mert itt Haragnak köszönhetően megvan az a pozitív igény, hogy a társulat szembe-nézzen önmagával. Ebben a társulatban Harag vezette be, hogy évad végén mindig nagyon tárgyilagos kiértékelőt tart, ahol kíméletlenül elmondja a véleményét, és elsősorban a saját előadásait bírálja.

- *Mikor döntött 'így, hogy a színházrendezéssel próbálkozzék ?*

- Viszonylag későn. Utolsó éves gimnazista voltam, és hónapokkal az érettségi előtt jöttem rá arra, hogy egy olyan fajta poézis vonz, amit úgy éreztem, a színpadon meg tudnék valósítani. Ha

egy drámai művet elolvastam - való-színű, hogy ennek a drámai műnek a szelleméből fakadóan - szöveg nélküli jelenetek születtek meg bennem. Azóta is minden előadásomban van egy-két ilyen szöveg nélküli, hogy úgy mondjam „hozzáköltött" jelenet. A Woyzeckben ezek túlsúlyban is voltak a szöveges jelenetek rovására. Jóllehet, azóta ezeknek a jeleneteknek nem akarok emblematikus jelentőséget tulajdonítani, de az előadásaim kezdetét és végét máig ilyen képpel szoktam „megtoldani".

– *Iskolai tanulmányai alatt semmiféle görcsöt vagy kompenzációs gátat nem képezett az a tudat, hogy a hírneves Tompa Mik-lós* fia?

– Ez csak azt hozta létre bennem, hogy még inkább meg szerettem volna mutatni azt, ami az apám által képviselt színjátszástól engem elhatárol. Ez a szándék abban az időben demonstratívabban jelentkezett, mint most, amikor már belátom, hogy sokkal bonyolultabb ez a kérdés, és hogy nem lehet teljesen elvetni bizonyos dolgokat, amelyeket az előttünk járók képviseltek. Jobb ezeket az eredményeket átszűrni, megvizsgálni; asszimilálni belőlük, amit csak tud az ember. Ma már az én színházról alkotott véleményem is bonyolultabb és összetettebb, mint akkor, amikor a tagadásból született meg bennem az új színház-eszmény.

– *Mikor következett be ennek a görcsnek a feloldódása?*

– Fokozatosan oldódott fel a főiskolás évek folyamán. De véglegesen akkor, amikor a *Manole mester* vizsgaelőadására eljött a főiskolára Ciulei, aki miután megnézte a vizsgámat, azt mondta, hogy ez nagyon fontos esemény volt a főiskola életében. Ez azért volt számomra jelentőségteljes, mert ez volt az a vizsgaelőadásom, amelyben teljesen magamat adhattam, ahol úgy éreztem, hogy a hatások megszűntek bennem, magam alkottam az egészet, bátran, fölszabadítván magam. De nem oldódott fel ez a görcs az apámmal való vitáimban. Vitánk ugyanis érdekes formát öltött: én határozottan állítottam, hogy nem realista színház, amit csinálok, ő pedig erre is azt mondta, hogy realizmus. Amikor aztán mégis visszafordultam, s az asszimilálás gondolatát tartottam fontosnak, szembeütköztem egy másik jelenséggel: a színház nem csupán elmélet, hanem gyakorlat is. Amikor a marosvásárhelyi diákokkal először dolgoztam, akkor rá kellett döbbennem, hogy sajnos a színjátszás ábécéjét sem sajátították cl a főiskolán. A fiatal színészgenerációknak - mondhatnám színházi embereknek - a konfliktusforrása abban rejlik, hogy a mesterség elsajátításában fontos szerepet be-töltő alapvető eszköztár nélkül próbál-nak stiláris különbözőségeket érvényesíteni.

- *A bukaresti Ion Luca Caragiale Főiskola világhírű műhely. Úgy vélem, hogy ezen a főiskolán Tompa Gábor sajátos helyzetben volt: anyanyelve folytán „idegen" volt ezen a főiskolán. Milyen emlékei vannak ezekről az esztendőkről?*

- Ebben a vonatkozásban is meghatározó szerepet játszott életemben a Köteles Sámuel utca. Itt ismerkedtem meg - még gyermekkoromban - egyik legjobb barátommal, Mircea Gheorghéval, aki éppen akkor kezdett el velem beszélni magyarul, mikor én vele románul. Igy aztán én, mire a bukaresti környezetbe kerültem, már nagyon jól tudtam románul. A főiskolán még sokat csiszoltam a nyelvtudásomon, mi több, magamra szedtem a jellegzetesen bukaresti „nyelv- és észjárást". Bukarestben nagyon nyitott és kellemes környezet-ben éltem. Ott nem én voltam az egyet-len más nyelvű. Abban az időben, ami-kor ott jártam, a bukaresti főiskolára a világ minden pontjáról érkeztek: dél-amerikai, svájci, nyugatnémet, jugoszláv, arab országokbéli kollégáim voltak, főleg a rendezői és operatőri szakon. Es annak ellenére, hogy a színészszakma nyelvhez kötött, még itt is voltak külföldi diákok: például Hollandiából, Peruból. Ennek az volt az oka, hogy a román színifőiskola tudatosította növendékeiben: a szín-ház nem nyelvhez kötött jelenség. A szín-ház akkor igazán izgalmas, ha azok is, akik nem értik azt a nyelvet, amelyet a színpadon beszélnek, tökéletesen megértik az előadást. A színpadon a legfontosabb a színpadi látvány. Színpadi látványon nemcsak a képet kell értenünk, hanem mint ezt Harag György nagyon találóan megfogalmazta: *a színpadi látvány maga a koncepcióban fogant színpadi állapot.* Mint ilyen, a látvány része lehet a mozdulatlanság, a sötétség, a beszéd, a zene, az együttesen ható színpadi eszközök szervesültsége. Vallom, hogy a színház nem nyelvhez kötött, de vallom azt is, hogy romániai magyar művész vagyok. Hogyan lehetséges ez? Csak olyan előadások által lehet romániai magyarnak lenni a színházművészetben, mint például a Sütő írta *Egy lócsiszár virágvasárnapja,* amelyet Harag rendezett, vagy a Csiki László *Nagypapa látni akar benneteket* (Seprődi Kiss Attila), vagy az *Öreg ház* (Harag). Ezek az előadások bizonyossággal nagyon különböznek azoktól a művektől, amelyeket ugyanezen szövegek alapján Magyarországon is láthattunk. Mert ezek az előadások szerencsésen ötvözik egybe azt, amit Sütő a *sajátosság méltóságának* nevezett, és azt, amit ma jobb híján *európaiságnak* nevezünk. Szerintem csak úgy lehet romániai magyar művésznek lenni, ha a sajátosság méltóságát az ember az európaisággal ötvözi. Ezek az előadások első-sorban és eredendően a hazai magyar közönségnek szóltak, viszont bárhol a világon, bárkinek meg tudtak szólalni. A nyitottság, a többértelműség, az ambivalencia a legfontosabb, mert a hazai gyökerektől a nagyvilág felé tartanak. És ezt tartom én a legfontosabbnak. Ezt tartom az alkotás eszményének Közép-Kelet-Európában.

– Az *utóbbi évtizedekben Európában a műnemek összemosódásának lehetünk a tanúi. Ez ma már az egész magyar nyelvterületen létjogosultságot nyert. Az írók nem műfajokban, hanem szövegekben gondolkoznak, (Esterházy Péter, Hajnóczy Péter, Csiki László, Nádas Péter, Tolnai Ottó, Deák Ferenc). A „szöveg" mint műfajok fölötti műnem szinte betetézi az Erzsébet-kori teljességeszményt. Tompa Gábornak színházi világában létezik-e meg fogalmazhatóan ennek az új írói megnyilvánulásnak valamiféle spektakuláris megfelelője ? Van-e valamilyen vegytiszta színház,/ stílus egy előadáson belül?*

– Én egyben hiszek: a mű autonómiájában. És hiszek abban, hogy a színházi előadás, ha autonóm műalkotás, akkor annak a bizonyos Valery-féle vezérlő elvr nek megfelelően mindent maga alá gyű-és koherenssé tesz. Ha az előadás ilyen, akkor nem róhatjuk fel neki a műfaji összemosódásokat vagy elmosódásokat. Nyilván ugyanez a véleményem a „szövegekről", az irodalomban, és ezek létjogosultságáról is. A „szövegek" mindig általában az esszé felé tendálnak, az idősíkokat bontják meg, a cselekményt mint lineáris folyamatot vetik el, a szerzőt teszik a mű központjába. Én nem hiszem, hogy ezek a „szövegek" kizárólagosak lennének. Hiszek a hagyományos irodalmi formákban is. Ma is nagy élvezettel olvasom Székely Jánosnak a *Soó Péter bánata* című regényét. Úgy érzem, hogy a századvégre a nagy izmusok, stílusok, műfajok közötti csaták vége következik be. A „szövegek" létjogo-

sultságot nyertek az irodalomban, de egyre több a melléktermékük is, mert sok olyan „szöveget" fogadunk el mű-alkotásként, amely nem más, mint dilettáns próbálkozás vagy szélhámosság. Egy mindenféleképpen rendkívül jelen-tős: a műfajok közötti összemosódás feltétlenül a szintézis igényét jelenti. Amíg eddig a kísérletek horizontálisan történtek, most vertikálisan történnek. Középpontjukba a művészi üzenetet helyezik, és mindent, a formát legfőképpen, ennek rendelnek alá.

- *Eddigi előadásaiban a metakommunikációt, a nyelven túli kommunikálást helyezte az új műnem, a lírai előadás középpontjába. Ezekben az előadásokban szinte kihívóan vall arról a viszonyról, amely a groteszkkel mint életjelenséggel kapcsolatba hozza. Milyen esélyt lát a groteszkben?*

- Szerintem a színpadon a groteszk mindig a művészi igazsághoz kapcsolódik. Ahhoz a művészi megfogalmazhatósághoz, amely magában az igazságban rejlik. A groteszk az én előadásaimban a nézőt ellentétes érzelmek egyidejű átélésére készteti. Ez hasonlít arra, ami az életben az igazság. Mert az életben sem lehet merev határokat húzni, ott is egyszerre visszataszítóak *vagy* szépek a jelenségek. Ha színpadon az igazságot tartjuk elsődlegesnek, akkor elkerülhetetlen, hogy ne jussunk el a groteszkig. Banális példával kísérelem meg ezt megvilágítani: ha egy színész azzal a szöveggel kerül szembe: „torkig vagyok", akkor a színész hajlamos eljátszani a mondatot, nem a mondat igazságát kivetítve a színpadi állapotra. Mint ilyen, ő csak a mondatot interpretálja, hiszen ő maga mint ember nincs torkig abban a pillanatban semmivel. Ha az interpretációt úgy fogja föl, hogy a mondat tartalmának az érzelmi visszájáról közelíti meg, és derűsen mondja el, halkan, akkor már a mondat igazságához, a maga állapotának az igazságához is közelebb kerül. És ez már maga a groteszk. Mivel a hu-szadik századi világban az élet is tele van groteszk elemekkel, ezért a színpadon is elkerülhetetlen a groteszk, ha az élettel valamilyenképpen lépést kívánunk tartani.

- *Eddigi pályafutása alatt még egy ősbemutatót sem rendezett. Van-e igénye egyáltalán arra, hogy egy szöveget elsőként állítson színpadra?*

- Nyilvánvaló, hogy igazán korszerű és igényes romániai magyar színházat nem is lehet és én sem tudnék elképzelni korszerű és jelentős hazai drámai művek nélkül. Én eddig több ősbemutatóra készültem. Ezek közül az egyik legizgalmasabb tervem az volt, hogy Molnár .H. Lajos *Donki Ákosá*nak színpadi változatát megcsináljam. Az írót én beszéltem rá, hogy *átírja* a regényt, s ez nagyszerűen sikerült, talán a regény-nél is jobban, hiszen egy nálunk előzmény nélküli, kafkai dimenziójú mű született, amelyben a felvállalt, tudatos közhelyesség nőtt valódi művészetté. Sokáig készültem erre az előadásra, a Kolozsvári Magyar Színházban kellett volna bemutatnom, de rajtunk kívül álló okok miatt nem került sor rá. Azóta egy újabb, Majakovszkijéhoz hasonló társadalmi szatírát olvastam Zágoni Attila parodista tollából, *Kötéltánc* címmel. Ezt szívesen megcsináltam volna, de ezt is rajtam kívül álló okokból, e^gyelőre, el kellett napolnom. Ugyanakkor Sütő András legújabb drámáját, a *Jégmadár avagy .Advent a Hargitán* című darabot rendeztem volna, szintén a kolozsvári színházban, de ez is elmaradt. Szívesen olvasnám Györffy Kálmán, Mózes Attila, Bálint Tibor újabb darabjait. Ugyan-akkor a Nottara Színház Bukarestben felkért, hogy hazai magyar szerző művét javasoljam, s én Bajor Andor *Szürke délutánját* vagy Székely János *Caliguláját* fogom javasolni. Úgy érzem, hogy drámaírásunk forrása egyáltalán nem apadt ki, s nagyon nagy érdeklődéssel és készséggel várom az új műveket. De meg kell jegyeznem: bár nem köztudott, eddig is rendeztem ősbemutatót, amellyel díjakat is nyertünk, s ez Dehel Gábor *Ártatlan* című darabja.

-- *Mik a tervei?*

- Elég zsúfolt évadom lesz, de lehet, hogy amit most mondok, nem is egy, hanem másfél, két évad terve, konkrét címekkel, színházakhoz kötötten. A bukaresti Giulesti Színházban kezdem el Woody Allen egy forgatókönyv-drámáját, *a Halál* címmel; ősszel Piatra Neamton rendezem a *Leonce és Lénát,* bonyolult feladat lesz Kolozsváron a *Hamlet,* amelyet Héjja Sándorral szeretnék megcsinálni. Ugyancsak Kolozsváron, a román Nemzeti Színházban a *Svejket* rendezem, a Constancai Állami Színháznál Turgenyev *Egy hónap falunját,* valamint a marosvásárhelyi román tagozaton egy Camus-t vagy Majakovszkijt, a magyar tagozaton pedig hazai magyar szerző darabját, Sigmond Istvánnak a Szerelemesőjét.

KOLTAI TAMÁS

A modernizmustól a hagyományig

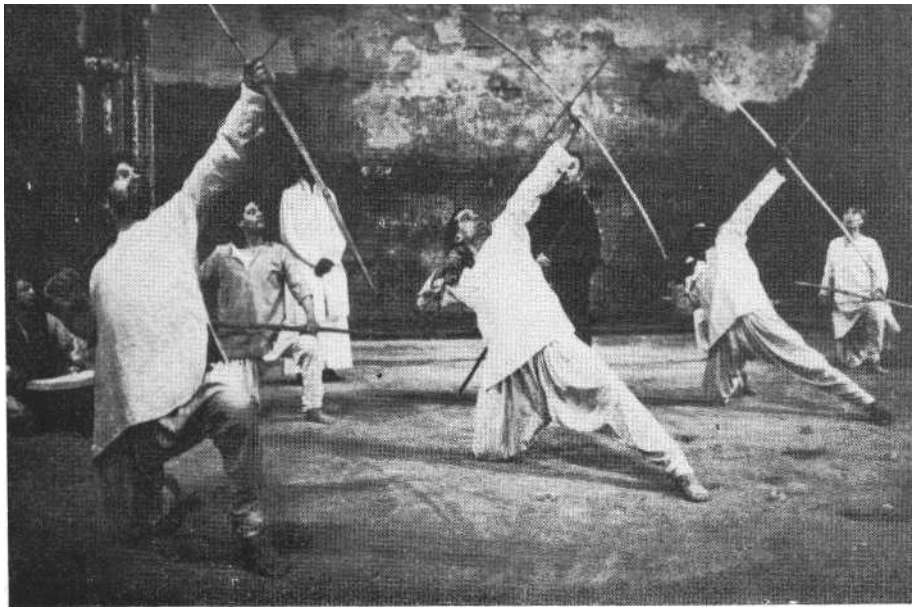
Három francia előadás

A cím fordított haladványt mutat. Á művészetek történetileg a hagyománytól a modernizmusig járják be a fejlődés út-ját. Minden, ami új, meghatározott tradícióhoz kötődik, azáltal, hogy túllép rajta. Ám a színházban gyakran megfordul ez a természetesnek látszó viszony, azon egyszerű oknál fogva, hogy a szcenírozás módja, a színházi nyelv szüntelenül változik. [[a az előadást nem a művek interpretációjaként fogjuk föl, hanem mint komplex újrateremtést vizsgáljuk, aligha fogunk csodálkozni azon, hogy hagyományos drámák gyakran színházi kísérletek tárgyává válnak, és megfordítva : egykor avantgarde-nak számító opuszok klasszicizálódnak egy-egy modern előadásban. E megállapítás nem véletlenül kezeli szabadon a hagyomány és modernség fogalmát. Ha nem értékkategóriaként, hanem mint a valóság különböző megközelítési lehetőségeit fogjuk föl őket, számos meglepetésben lehet részünk.

Például amikor egymás után nyílik alkalmunk találkozni Párizsban olyan hírneves rendezők friss munkáival, mint amilyen Antoine Vitet, Patrice Chéreau és Peter Brook.

Vitez és az Übü király

Antoine Vitez *Übü királya* első pillantásra nagy - *trouvaille: az* avantgarde klasszikusát, a polgárpukkasztás fenegyerekét, Alfred Jarryt belehelyezi abba a polgári drámaformába, amely ellen - többek között - csaknem egy évszázaddal ezelőtt föllázadt. Idézték már előttem, most mégsem kerülhetem meg a rendező naplójegyzetét, amely elvont koncepcióból időközben. az elkészült produkció leírásává vált: „Az *Übü király* előadásának egy kitűnő ízléssel berendezett polgári ebédlőben kell kezdődnie. Barokk garnitúra, whisky, zene, újságok. Übü papa és Übü mama a dinamikus mai káderekre emlékeztetnek, partyra várják barátaikat. A trágár szavak nem zavarják őket, úgy beszélnek a »szahar«-ról, mintha a portóiról vagy más közönséges dologról volna szó. Szarnak, étkeznek, gyilkolnak, meghalnak méltóságuk megingása nél



Peter Brook Mahábhárata-rendezésének egyik jelenete

kül. .. Ühü mama laméból készült nagyestélyit hord, Übü papán szmoking. Külsejük kifogástalan... Az előadás végén egy hatalmas luxustengerjáró, olyan, mint az *Amarcord* című filmben, beúszik a lerombolt szalonba, s az Übü házaspár Spanyolországba hajókázik..."

Az ötlet, amilyen kézenfekvő, olyan sokat ígérő. Übüék mint modern nyárspolgárok vagy fölkapaszkodott újgazdagok - ez egyszerre konkretizálja és aktualizálja az elvont hatalommetaforaként vagy annak paródiájaként agyonértelmezett darabot. Tessék, egy mai Übü király. Legutóbb Vinkó József citálta a darab elasztikusságára utalva Paul Valéryt, aki szerint „ez a mű csak olyan mértékben él, amilyen mértékben képes más lenni, mint amilyennek Jarry megalkotta". Az elmúlt évek híres külföldi übü-fölújításai - talán Brook rendezését kivéve -, ha eltértek is az ősbemutató szürrealizmusától, egymásra annál inkább kezdtek hasonlítani. Nem stílusukat, hanem szemléletüket tekintve: az „übüség" az alantas lumpenhatalom huszadik századi megnyilvánulásainak valamelyikével azonosult. Valószínűleg ennek a csömörétől eltelve tért vissza Zsámbéki Gábor a Katona József Színházban a klasszikus diáktréfához.

Vitez viszont látszólag merőben újat talál ki. Ha száz évvel ezelőtt a szürrealizmus volt botrányos a színházban, akkor ma, amikor a modernista kísérletezés, az „off-off" és a marginális színház bizonyos értelemben közhelynek számít, nyilván *a realizmus az.* S amilyen sokkoló hatású lehet a francia nézőnek, mondjuk, egy csatornában játszódó Cocteau-dráma, olyan meghökkentő egy olyan *Übü király,* amelynek polgári szalon a színhelye.

Az előadás színpadképe csak abban különbözik a Vitez naplójegyzetében leírtaktól, hogy Übüék szalonja barokk garnitúra helyett modern bútorokkal van berendezve. A díszlettervező Yannis Kokkos hatalmas, kerek ebédlőasztalt helyez középre, amely a legfinomabb ízléssel megterítve, márkás porcelánszervízzel és ólomkristály poharakkal várja a vendégeket. Diszkrét zene szól a lemezjátszóból, Übü mama - azaz inkább Madame Übü - nagyestélyi ruhában színes magazint olvas, szájában hosszú szipkás cigaretta, Übü papa, vagyis Monsieur Übü hófehér szmokingzakóban, sötét pantallóban, csokornyakkendőben álldogál. Minden kész a „partyra". Csipetnyi diszharmóniát csak Übü mama hanyagul magasra polcolt lába visz a jelenetbe, s talán Übü papa feszélyezett tartása, ahogy időnként eszegetni próbál az asztalra készített salátából, felesége legnagyobb rosszallására. Ez a néma jelenet olyan feszültségteremtően hosszú, és olyan kontrasztot képez a drámakezdő „merdre" - „szahar" - szócskával, hogy szinte kiszámítható: elhangzásakor harsány kacaj fog kitörni a nézőtéren.

A közönség azonban tökéletes fásultsággal veszi tudomásul az ősbemutatón egykor tüntetést kiváltó indítást. A közöny egy hagyományos Übü-rendezésben természetes is volna; csak beavatottságukkal tüntető sznobok szoktak ilyenkor „színháztörténetileg" nevetni. De Vitez *modernista* rendezése, ami épp attól kihívó, hogy a csatornalét helyett polgári miliőt ábrázol, itt minden valószínűség szerint cinkos összekacsintásunkra számít. Az előadás folyamán rá kell jönnöm, hogy másról van szó. Monsieur és Madame Übü polgári életformájuk leple alatt természetes könnyedséggel, szinte észrevétlenül valósítják meg ordináré önmagukat. Azt, hogy „szahar , úgy ej-tik ki, mintha csak „igen -t mondaná-nak. *Comme il faut* gyilkolnak, rabolnak, vérengzenek. A baj csak az, hogy Vitez maga sem veszi komolyan a saját ötletét, pontosabban nem tartja másnak, mint *ötletnek.* Vagyis az előadás nem arról szól, hogy mit rejt egy mai Übü, egy „dinamikus káder" tudatalattija, hanem megelégszik a jópofasággal, ami a szöveg és a színpad disszonanciájából fakad.

Lehet, persze, *hogy* maga a Jarry-rémbohózat sem kínál föl jellemeket és szituációkat egy effajta értelmezéshez. Vagy csak a színészek nem elég jók. Mindenesetre alig kapunk többet közepes és nem is mindig ízléses gageknél; az elő-adás éppen azt a várakozást képtelen teljesíteni, amelyet az elején Übüék társadalmi hovatartozásának megpendítésével keltett. Nincs rendszer az őrületben. Übü mama az asztalra kapaszkodva, kézzel maszatolja a tányérokra az ételmasszát, majd amikor a vendégek kifogást emelnek a vacsora minősége ellen, Übü papa a dívány mögött letolva nadrágját, természetben állítja elő a „lengyel becsinált" *garnirungiát,* és saját kezűleg szervírozza, egy „megnevezhetetlen seprű", alias vécékefe segítségével. Paszomány kapitány a kóstoló után hosszan öklendezik. Ez és az ehhez hasonló ötletek bármilyen hagyományos Übü-blődlibe is beférnének.

Vitez rendezésének egyetlen, látszólag mélyebb asszociációt keltő eseménye, hogy amikor fölhúzzák a fenékfalat beborító ablak redőnyét, mögötte széles, mellvédszerű terasz és azon túl az Eiffel-torony látható. A dolog pikantériája, hogy mi magunk a Nemzeti Színház előadásán, a Chaillot-palota színháztermében ülünk, s ha kinézünk az ablakon, hasonló mellvédet s szintén az Eiffel-tornyot látjuk. Vitez *Übü királya* tehát ott játszódik, ahol a darabot játsszák --a Chaillot-palotában. Ez a tükröreffektus politikai szatírára utal. Nem is lehet másképp értelmezni azt a jelenetet, amelyben az Übüék uralma ellen tüntető nép fölvonulása elvonul a terasz alatt - csak a transzparensek felső szélét látjuk -, a bent levő Übü pereputty pedig obszcén mozdulatokkal és tortadobálással fejezi ki nemtetszését.

Egy későbbi jelenetben bizarr pillanat, amikor az Eiffel-torony tetejére vörös csillag kúszik föl, s láttára hangzik el a kiáltás: „Az oroszok!" Ennek a gagnek természetesen nincs politikai árnyalata - nem is lehet, hiszen Jarrynál az „orosz" vagy a „lengyel" megjelölés csak fikció -, de épp ezért, mint gag, túl-ságosan olcsó, különösen Vitez erőteljes baloldali elkötelezettségének ismereté-ben. A rendezőnek számolnia kellett

volna azzal, hogy egy külsőségeiben napjaink jelrendszerét használó, látszólag mai gondolati tartalmakat hozó előadásban ez az ötlet óhatatlanul különféle képzettársításokat kelt. Menthetjük azzal Vitezt, hogy a királyi díszszemlén ide-oda gurított lendkerekes autók és mozgó egérkék ötlete sem jobb - ami igaz. Lassan belefáradunk a görgőkön tologatott hatalmas asztal csúszkálásába, az üvegablakok fokozatos elmocskolódásába, a túlhajszolt színpadi mozgásba (bár ez szinkronban van a közönség lassú elvándorlásával a kijárat felé). Mire az előadás végi tengerjáró besiklik Übüék romhalmazzá vált szalonjába, már jó ideje tudjuk, hogy a rendező maga is a felszínen hajózik.

Chéreau és a „marivaudage"

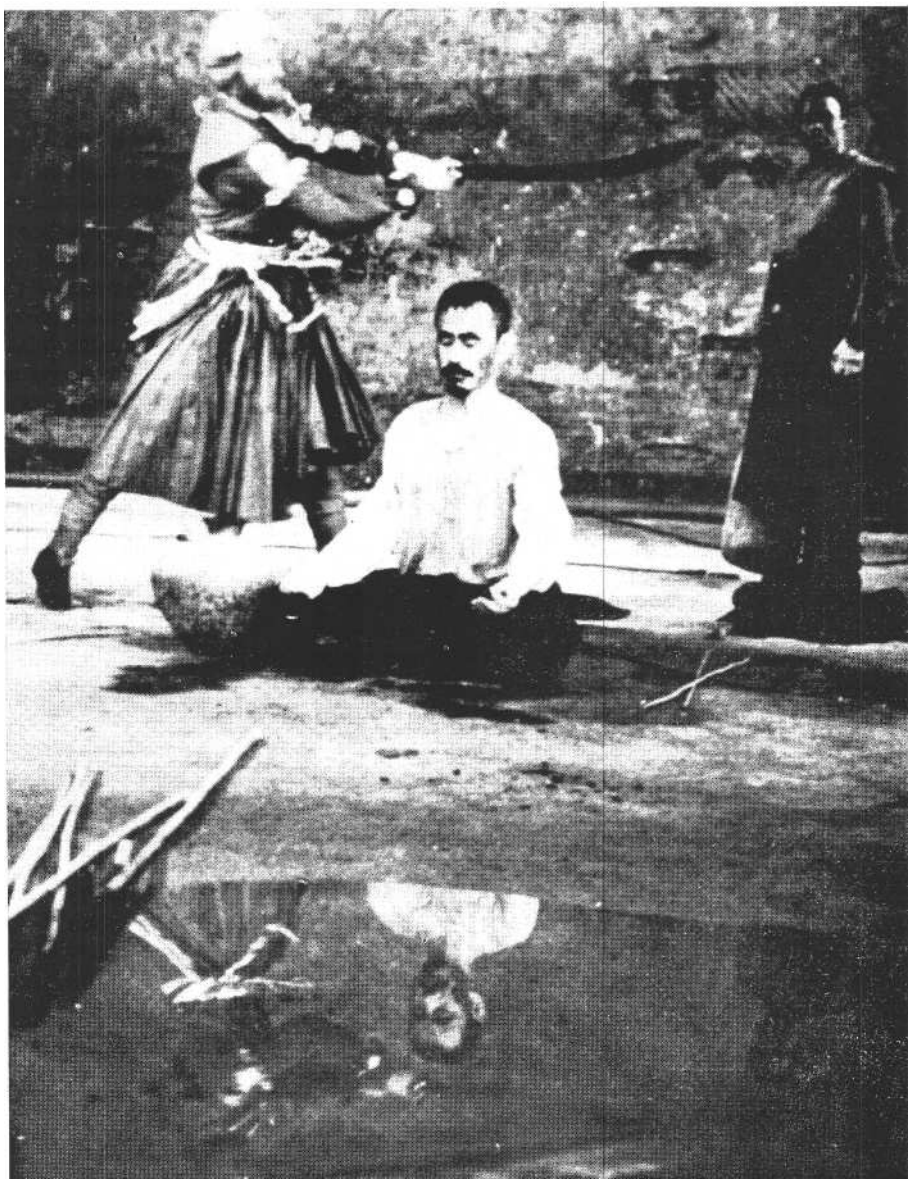
Ha Vitez színpada csupa trivialitás, akkor Patrice Chéreau-é csupa finomság és esztétikum. Finomság - nem finomkodás. Ezt Marivaux-val kapcsolatban nem árt hangsúlyozni. Chéreau egyike volt az úttörőknek, sőt alighanem ő volt az első, aki Marivaux-t megszabadította az úgy-nevezett „marivaudage", vagyis a túlfinomultság, az őszintétlen kellemkedés bélyegétől. Egy évtizeddel ezelőtti hír-neves Marivaux-rendezése, *A vita már* számot adott arról, hogy a mesterkéltség írója a költészet és a lélektan milyen varázslatos, lírai realizmusával tud meg-jelenni Chéreau színpadán. Most a *Két nő közt* (La fausse suivante) című vígjátékkal bizonyította ugyanezt.

Vígjáték ? Ha az, akkor zavarba ejtő és szorongást ébresztő. Témája a szokásos marivaux-i érzelmi bújócska. Szerelmi paktum és kedvese állhatatosságát álruhában ellenőrző leány. Chéreau hősei a rejtőzködéssel, a hamissággal, az álruhával. voltaképpen saját hazugságaikba, álérzelmeik csapdahelyzetébe bonyolódnak. A férfinak öltözött lány - a „Lovag", ahogy Marivaux nevezi - sikerrel ostromolja riválisát, a Grófnőt: „elhódít-ja" szerelmétől, akit talán már nem is igazán szeret. A szerelmesek nem merik bevallani, hogy elhidegültek egymástól. A „Lovag" titkát leleplezik a szolgák, zsarolni próbálják, kihasználják nő voltát, mire ő -- a „csaló" - újabb csalásokra, újabb hazugságra, sőt maga is zsarolásra kényszerül. Végül saját manipulációiba bonyolódik, az események megzavarják érzelmi háztartását és a világról alkotott képét. Egymásba mosódik igazság és hamisság, s ahogy ellankadnak vagy visszájukra fordulnak a szenvedélyek, kiüresednek a vágyak - az illúziók is sorra összeomlanak. Chéreau szokás szerint célba juttatja tragikus létszemléletét, méghozzá azzal a kínzó, fájdalmas szépséggel, atmoszferikus érzékiséggel, amely előző Marivaux-rendezésének is vonzó sajátja volt.

A játék a valóság peremén, valahol az álomszerűség határán játszódik le. A manterre-i Théátre des Amandiers színpadának hatalmas belmagasságát Chéreau állandó díszlettervezője, Richard Peduzzi teljesen beépítette egy falhoz simuló, ívelt épülethomlokzattal, amely a fenékszínpadon kezdődik, jobb oldalon előrenyúlik a nézőtérig, sőt továbbfolytatódik annak fala mellett. Baloldalt a rivaldával párhuzamosan egyenes fal vágja le a tér egy részét, úgyhogy a szereplők takarásból érnek előre, az épülethomlokzatot követő széles, gyalogjárdaszerű úton, amely lejtősen halad a színpad elejéig.

A látvány a fények alkalmazásától válik valószínűtlenül széppé. Chéreau, mint más alkalommal is, sokat bíz a világításra. A takarásokból induló fények nem nyalábokban érkeznek, s nem a szereplőket világítják meg - fejgépek nincsenek is Chéreau színpadán -, hanem a díszletet. A hatás a fény-árnyék ellentétére épül. A világításbeállítások nem statikusak, és nemcsak az egyes jelenetek között változnak, hanem szituáción belül is. Olykor az úton lépkedő szereplőkre esik éles, fehér fény, a színpad többi része sötétbe borul. Más alkalommal az épülethomlokzatot világítja meg a rendező, mégpedig különböző szögekből, alulról

Jelenet a Mahábháratából



vagy fölülről, s mindig *úgy*, hogy a takarások árnyékot is vessenek a fal valamely részére. Néha az árnyékok kúszni kezdenek a falon, mintha gyorsított naplementét vagy pirkadatot látnánk, s a színpadon folyó játék ettől valami furcsa, földöntúli, lírai dimenzióba kerül. Az éjszakai jelenetek ezüstösen csillogó derengésben játszódnak, de a látvány sohasem lesz édeskés, netán giccses, mert Chéreau hangsúlyozottan színpadi s nem naturális víziót teremt.

A szereplők fekete vagy sötét árnyalatú öltözetet viselnek, így a fények élesen kimetszik őket a térből. Egyedül a grófnőt játszó Jane Birkin könnyű anyagból készült, hófehér, földig érő ruhája alkot éles kontrasztot. Birkin játékstílusa is elüt a többiekétől. Puha, elomló, csonttalan nőalak, testével hajlékony szecessziós vonalakat ír le, ahogy hátrahanyatlik vagy egy karosszékbe kuporodik. Valami ideges lágyság van a lényében, ami az elején talán keresettnek hat. De csak addig, amíg rá nem jövünk, hogy ez a csöppnyi idegenség vagy dekadencia kell a játék finom izgalmához, erotikus töltéséhez.

Egyébként a stílus inkább bensőséges, mintsem frivol. A „Lovagot" alakító Laurence Bourdil nem használja ki azokat a nadrágszerep adta komikus lehetőségeket, amelyek egy Shakespeare- vagy egy Goldoni-vígjáték hasonló szituációjában a konvencionális előadásmód közhelyei közé tartoznak. Szolid, ragasztott bajuszkájával csupa belső zavar és aggodalom, lelki esetlenség; a színésznőnek eszébe sem jut „kiszólni" a szerepből vagy a karakterből.

A produkció *sztárja* Michel Piccoli az egyik szolga, Trivelin szerepében. Chéreau nem a commedia dell'arte sztereotípiáit kényszeríti rá a szolgákat játszó színészekre: emberi méltóságot kölcsönöz nekik, mélységet ad a jellemüknek, egyéniséggel ruházza föl őket. Még egy bravúros részegjelenetnek sem csak koreográfiája van, hanem lírája, bája, költészete. Piccoli színészi tapasztalatot és életbölcsességet sűrít az általa játszott figurába. Hosszú és bő, klepetusszerű fekete ruhájáról, széles karimájú, ugyancsak fekete kalapjáról lerí az örökké vándorlók, örökké úton levők ágrólszakadtsága. Kis bőröndöt cipel magával, nyilván a holmija van benne : minden, ami szükséges az élethez. Életformájához filozófiát is kovácsol. Nyűtt arcával, szétszálazatlanul a vállára lógó, őszes hajával, hórihorgas lépteivel öreg vagabundnak látszik. Ha kioltanánk körülötte Patrice Chéreau fényeit, talán már nem is Marivaux-figurát látnánk benne, hanem Samuel Beckett *Godot-jának* Luckyját.

Yannis Kokkos díszletrajza az Übü királyhoz

Brook és a Mahábhárata

Idestova egy évtizede készül Peter Brook *a Mahábbáratára,* és mostanra, amikor néhány nemzetközi színházi fesztiválon India kultúráját állították az érdeklődés középpontjába, el is készült vele. Három estére szánt monumentális trilógiaként mutatta be július elején Avignonban. Nekem a párizsi előbemutatók egyikén a harmadik, négyórás részt sikerült látnom, amely *A háború* alcímet viseli.

A Mahábhárata, a szanszkrit irodalom legmonumentálisabb alkotása - szentírás és törvénykönyv is egyben - évszázados kollektív munka eredménye. Keletkezésének kezdetén népi eredetű, később mintegy enciklopédiája a bráhmán kompilátoron tudásának. Ebben az értelem-ben „világpoéma", Claude Roy megállapítása szerint költemény, regény, eposz és esszé, s ez nemcsak azt jelenti, hogy különböző műfajok ötvözete, hanem azt is, hogy összegzi a teljes kulturális örökséget: a mítoszt, a vallást, a történelmet és az indiai gondolkodást. (Roy, amikor erről beszél, az *Odüsszeia, a belung-ének* mellett valójában az utólag betoldott filozófiai tanköltemény re, a *Bhavagad-gitára* utal, amely a maga hét*száz* versszakával csak töredéke a kétszázezer soros teljes Mahábháratának.)

Brook tehát, amikor *világmetaforaként* értelmezi a *Mahábháratát,* enciklopédikus jellegéből indul ki. Az értelmezést a cím etimológiája is alátámasztja. „Mahá" azt jelenti, *nagy,* a „Bhárata" lehet egy nemzetség vagy egy család neve, de szélesebb értelemben jelentheti *a hindu* embert, sőt általánosítva magát az *embert. A Mahábhárata* tehát lefordítható úgy, hogy a Bháraták monumentális története, de értelmezhető az emberiség monumentális történelmeként is.

Ha figyelembe vesszük, hogy *a Mahábhárata* teljes terjedelme csaknem tizenkétezer oldal, vagyis körülbelül tizenötször akkora, mint a Biblia, akkor fogalmat alkothatunk arról, milyen dramaturgiai munkát jelentett színpadra adaptálni. Tudnunk kell, hogy *a Mahábhárata* ma is elevenen él az indiai és az indonéz művészetben, egyes epizódjait gyakran dolgozzák föl énekes, zenés, táncos *vagy* színházi formában, de Peter Brook és az adaptációt készítő Jean-Claude Carriére az elsők, akik megkíserélték az egészet átfogni.

Az első két rész a szereplők mesés eredetét, a részben emberi, részben isteni származású hősök születését és gyermekkorát, az első ellentétek történetét, a hires kockajátékot és a birodalom felosztását, majd ezek következményeit: a száműzetések és bujdosások éveit jeleníti meg. Középpontjában természetesen az eposz alapkonfliktusa áll: a két nagy rokoni csoport, az unokatestvér Kuruk és Pándavák ellenségeskedése.

Jelenet **A** két nő között című Chéreau-előadásból

A harmadik rész - *A háború* - a hősök utolsó összecsapásait és egymás utáni halálukat ábrázolja. A jelenetek nagy része harc. Párharc és csoportos küzdelem, amelyben a hősökön kívül - a Pándavák oldalán - részt vesz maga Krisna, Visnu isten földi megtestesítője is. Simára döngölt föld borítja a játékteret. A nézőtér, ahogy Brooknál megszoktuk, a játéktér közvetlen folytatása, a nézők a színészekhez egészen közel, velük azonos szinten ülve, majd fokozatosan emelkedő padsorokban foglalnak helyet. Az első sorok előtt alig méternyire kimélyül az agyagos föld, a mélyedésben pocsolyás víz, hátul, a színpad teljes szélessé-gében fél méter mély vizesárok, közepén palló vezet át.

A szereplők a legváltozatosabb harcmodort mutatják be. Nádparavánok és hosszú rudak, nehéz kardok és pajzsok a fegyvereik; mindegyiket akrobatikus ügyességgel, de a valódi összecsapások hevességével használják. A játékstílust stilizált naturalizmusnak nevezném legszívesebben. A koreográfia olyan pontos zsinórmértéket követ, mint a távolkeleti színjátszásban, de szó sincs imitációról: erőből szúrnak és ütnek, csak pontos védekezéssel lehet elhárítani a támadást.

Á csatajeleneteket hosszú snittekben komponálja meg Brook és speciális asszisztense, Alain Maratrat. Eddig csak filmen láttam hasonlót. A párviadalok és tömegküzdelmek koreografikus rend-be szerveződnek, váltott ellenfelekkel, együttes támadásokkal, hirtelen cserékkel. Előfordul, hogy az egyik harcolót, aki éppen párbajt vív, hátulról támadják meg ketten, tehát kénytelen megfordulni, harcmodort változtatni. A következő pillanatban hárman sietnek a segítségére máshonnan, vagyis a csatakép folyton változik, egyre őrjöngőbbé és kiszámíthatatlanabbá válik. Olykor fáklyákat vetnek be, tüzek gyulladnak a színpad különböző pontjain, *égő* husángokkal folyik a csata, a nézőtől karnyújtásnyira. A kardok is az orrunk előtt villódznak.

Brooknak is a világítás az egyik káprázatos eszköze. A fényhatások mesebelivé és kegyetlenné varázsolják a színpadot. A harcosok egyre véresebben, egyre sárosabban és egyre tépettebben támolyognak elő - szemünk láttára vívják rettenetes haláltusájukat. Es a csatajelenetek között a nők, az öregek vagy maguk a harcosok drámai szituációkban élik meg szenvedéseiket. A csatazajt hatalmas dobok harsogása kíséri.

A szereplők Brook nemzetközi színtársulatának tagjai. Van közöttük francia, olasz, angol, japán, görög és afrikai fekete színész. Az egyik szerepet Grotowski volt sztárja, Riszard Cieslak játssza. Minthogy az emberiség metaforáját látjuk, különös jelentősége van a soknemzetiségű társulatnak. Amikor már a hősök csaknem mindegyike meg-halt, és a győztesek is kiszenvednek a pusztaságban, még egyszer találkozunk velük: mintha a pokol valamely bugyrában volnának fölfeszítve. Ekkor meg-értjük *a Mahábháratában* elhangzó legszörnyűbb átkot: „Szüless újra az emberek közé!" Ehelyett Brook hősei - mint ahogy az eredeti műben az öt Pándu fiú - fölemelkednek a paradicsomba, ahol hófehér leplekbe burkolva békés, idilli egyetértésben élnek egymással a halálos ellenségek -- megszelídült vad-emberek és vadállatok.

Brook humanizmusa ismét megszenvedett békét hirdet, ezúttal az emberiség mitikus hagyományából álmodva elénk a Krisna intonálta „boldogok énekét" a XXI. század jövőutópiáiát.

PÓR ANNA

Két este Barrault színházában

Jean-Louis Barrault a francia színházi világnak fél évszázada egyik meghatározó egyénisége. Napjainkra a látványosan újat kereső, kísérletező színház már jobbára a következő vagy az utána jövő még fiatalabb nemzedék kezébe ment át. Rendre folyik az őrségváltás. A háború utáni Franciaország másik nagy rendező-egyénisége, az egykori Dullin-tanítványok másik kiemelkedő alakja, Roger Blin, Barrault barátja, harcostársa a közelmúltban távozott az élők sorából. Újabb nagy kísérletezők, Brook, Mnouchkine és sokan mások, Vilar-tanítványok, Brecht-tanítványok és azok újabb leszármazottai, tanítványai vették át a színház megújhodásának vezérszólamát.

Önkéntelenül felvetődik a kérdés, mind e változások közepette hol helyezkedik el ma a francia színház égboltján a hírneves Renaud-Barrault társulat? A hatvanas évek végéig, tudjuk, patinás otthonában, a Théâtre de France-Odéonban évek során a művészi megújhodás élvonalában állt; onnét 68 után „politikai radikalizmusa" okán Malraux által száműzetve merész huszárvágással a ki-szolgált Orsay pályaudvaron ütött fel-tűnést keltően újszerű tanyát; majd újabb kitelepítését követően, évekig tar-tó külhoni világjárás után, 81-ben Párizs szívében, a Théâtre du Rond-Point kör-színházában lelt új otthonra.

Három év előtt tanúja lehettem a tervektől sziporkázó örömittas honfoglalásuknak; némi szorongással vártam most, hogy vajon mi valósult meg mindebből ma, amikor színházak lét-nemlét gond-jaitól, a szubvenciók zsugorodásától visszhangzott a 84-es évadnyitáskor a párizsi sajtó. Hogyan őrizte meg saját arculatát, hogyan vívta ki helyét ebben az ismételt újrakezdésben, a változó körülmények sodrában a hetven-nyolcvan éves idős művészpár? A válasz egyértelmű és elámító : zseniálisan, a hagyomány-őrzés és megújhodás sajátos, mással össze nem téveszthető harmonikus egyensúlyában. A Renaud-Barrault név fogalom, nemzeti érték Párizsban.

Az ITI francia központjában arról tá jékoztattak, hogy változatlanul széles vonzási köre, töretlen tábora van Barrault-nak és a Rond-Point színháznak. Sajátosan erre hangolt, művelt értelmiségi közönségük izgalommal várja újabb alkotásait, és még az olykor gyengébb produkcióit is szeretettel fogadja. Ezúttal, 1984 őszén két egymástól merőben eltérő, de egyaránt ízig-vérig francia darabbal és a színház sajátos arculatát, rangját egyaránt reprezentáló előadással nyitottak kaput-. Victor Hugo *Angelo tiran de Padoue (Angelo, Pádua zsarnok*a) című nagy romantikus tragédiája és az időközben Goncourt-díjjal kitüntetett Marguerite Duras új műve: *Savannah Bay* szerepelt a műsoron. A két este meggyőző, utánozhatatlan élmény: csak ők, és így csakis ők adhatják elő.

Angelo

Barrault előzetes rendezői vallomása attól válik valóban érdekessé, hogy a mű-ről alkotott képét tökéletesen, hiánytalanul megvalósította, és az a rendezői célkitűzés verbális megfogalmazása nélkül is szinte szó szerint lekottázható a bemutatott előadásban. A színház idős nagymestere úgy játszik a hangszerén, ahogyan eleve eltervezte - és a nézővel meggyőzően elfogadtatja a darabra vonatkozó véleményét, állásfoglalását.

Barrault ebben az előzetes vallomásban érzékletesen meghatározza Hugo drámájához való szubjektív viszonyát. Nem irodalomtörténeti erudíció, hanem szívbéli hajlam vitte ehhez a műhöz. Tizenkét éves korában betéve tudta a *Le Roi s' amuse (A király mulat,* azaz a *Rigoletto)* tirádáit. Huszonöt évesen nevetségesnek találta az *Hernani* verssorait, és bár ebben akkor nyilván tévedett, most, *az Angelóhoz* is, alapjában a prózai szöveg vonzotta. Merész tett volt ez a maga idején, amikor a próza kizárólag a könnyű vígjáték, a komikum és bohózat számára volt fenntartva. Szerinte a francia beszélt prózának olyan rendkívüli prozódiája van, amelyet majd később Claudel fedez fel újra, olyan ritmikus periódusokkal rendelkezik, amelyek oly-kor feszültebbé, drámailag hatásosabbá teszik, mint a verset. Egyik titka, hogy a finoman csiszolt francia színházi próza a szívverésünkkel rejtett harmóniában álló jambusra támaszkodik. Erre a szerencsés felismerésre épül különös vonzalma Hugo prózájához.

A vonzalom másik oka, hogy az *Angelóban* meglátja a nagy színházi lehetőséget, a játék teljes gyönyörűségét. Akár szenvedésről, sírásról, szerelemről, akár kémkedésről, álnokságról, űzöttségről, zsarolásról, halálról szól a játék, benne vagyunk az élet sűrűjében, élvezzük a feszültséget, a félelmet, élvezzük az élet gyönyörűségét. De vonzotta Hugo „tetszeni és tanítani" szándéka is, amely szerint „a legszebb drámában mindig lennie kell egy szigorú eszmének, mint ahogyan a legszebb nőben is van csontváz". (Érdekes, hogy a „csontváz" hasonlat, más változatban, visszatér Illyés Gyula Hugo-tanulmányában: „Victor Hugo itt válik el társaitól. Kifejlődött a romantikának egy iránytalan, csontváztalan fajtája, az a - hogy úgy mondjuk - romantikáért való romantika, amelynek cégtábláján Dumas és Sue neve áll.")

A darab modernségét feminizmusában, ultramodernségét nemzetközi politikai procedúráiban látja Barrault. „Velencében nem meghalni, hanem eltűnni szokott az ember." A cselekmény az olasz reneszánsz, Velence teljhatalma idején játszódik. Az „arisztokratikus köztársaság" a szomszéd országokra és főként egész Itáliára kisugárzik. A „Tízek tanácsa" a kémek egész hadseregét alkalmazza, és ez az oligarchikus köztársaság egyben mindenhova odaállítja a maga „podestáit", szófogadásra és zsarnokságra rendelt helytartóit. Angelo ezeknek egyike. „A büntetéshez minden megengedett, a megbocsátáshoz semmi sem." Velence tehát, mondja Barrault, ha jól megnézzük, amolyan ma ismert „szuperhatalom", és ez elég „mulatságos", szórakoztató gondolattársítás. ‚Napjainkban nem megöletni, hanem eltűnni szokás. Egyik nap egyszerre csak hiányzik valaki a családból . . ." Ezek, úgy látszik, minden korszakra érvényes összecsengések.

Mindazonáltal számára *az Angelo* elsősorban költői mű. Fiatal, harmincéves költő alkotása. Fellelte benne azt, amit Hugo legigazibb nagyságának vél: rajzainak, akvarelljeinek fantasztikus hallucinációs látomásait. Ezért is választotta Gislain Ühry romantikus és szürrealista díszletképét. Itt minden a képzelet tobzódásában megy végbe. Szerinte: ha a romantika végletes őszinteségből fakad, fantasztikussá válik. Ha megjelenik a fantasztikum, a szürrealizmus közelébe jutunk.

Ezzel a megközelítéssel válik lenyűgöző színházi estévé a mű. *Az Angelót* Hugo 1835-ben, röviddel az „Hernani csatája" után írta. A romantika e nagy hatású sikerdarabja egy év múlva magyar fordí-

tásban is megjelent (i836), és jeles fordítója, Eötvös József lelkesedett eszmeiségéért, erkölcsi nevelő tartalmáért. „Nem tetszeni, használni vala Victor Hugo célja, és ő elérte ezt. Felette szent, felette nagy vala neki a poesis mintsem hogy játék ként célnak tartaná."

Az Angelo szélsőségesen romantikus melodráma, ma már kissé nevetségesen ható szenvedélyekkel, titkos sikátorokkal, álruhával, bérgyilkosokkal, kémkedéssel, összeesküvéssel, fondorlatos bonyodalmakkal. Jellegzetes hugói szélsőséges kontrasztokból, a fehér és a fekete ellentétéből, eszményi nemességből, ördögi gonoszságból nagy színpadi tirádákkal építkező darab. Ha más adja elő, azt hiszem, ma már elviselhetetlen; Barrault kezében nagyszerű, lenyűgöző költői színház.

A történet 1549-ben Páduában játszódik. Angelo, Pádua zsarnoka érdekből feleségül vette a szép Catherinát, miközben a kurtizán színésznőért, Tisbéért lángol. Tisbe a zsarnoktól való rettegés miatt fivéreként szerepelteti szerelmét, Rodolfót, a fiatal száműzött nemest. Ez utóbbi viszont titokzatos, eszményi szerelméért rajong, akiről nem tudja, hogy valójában Catherina, akit időközben a podestához kényszerítettek feleségül. Egy Velencét szolgáló kém csapdát állít Rodolfónak: megszervezi az asszony lak-osztályában titkos találkozójukat, hogy Angelónak elárulhassa, és így bosszút álljon Catherina egykori elutasításáért, és bérgyilkosok kezére juttathassa Rodolfót. De Rodolfo párbajban megöli az intrikust, még mielőtt az nevét a zsarnokhoz juttathatta volna. A férjétől meg-zsarolt Catherina inkább a halált választ-ja, mintsem elárulja szerelme nevét. A szerelmes Tisbe őrjöngő féltékenysége ellenére is megmenti vetélytársnőjét. Angelót megtévesztve magára vállalja a nő meggyilkolását, de méreg helyett altató-port itat vele, és koporsóban saját házába viteti, hogy onnét majd Rodolfóval együtt megszökhessen. Catherinát a kezében tartott ereklye, egy kereszt menti meg, amelyet megpillantva Tisbe rádöbben, hogy ezt hajdan imádott édesanyja, a szegény koldusasszony adta a főúri kislánynak, amikor ez szánalmával meg-mentette őt a hóhér kezéből. (A csodálatos kereszt az üdvözülés, a megváltás jelképe a drámában; erkölcsi tartásban a többiek fölé emelkedő, alulról jött ember, a megalázott kurtizán megtisztulásának szimbóluma.) A szerelme halál-hírétől megtévesztett őrjöngő Rodolfo beront, és Tisbét megátkozza s leszúrja. A szerelmét elvesztett színésznő maga provokálja ezt a halált, nem vallja be önfeláldozó tettét, s csak haldoklása közben ébred fel Catherina, és derül fény az igazságra. Tisbe boldog mosollyal, megváltottan hal meg.

Barrault vállalja a darabot. Nem változtatja meg, nem viszi az erősen csábító paródia felé, beleveti magát Hugo szertelen, vadromantikus látomásaiba, hatalmas szenvedélyeibe; ugyanakkor mindig ott érezzük a mai rálátást, a bölcs eltávolodást is. A közönség olykor felfelnevet egy-egy bombasztikus tirádánál, elképesztő helyzetnél; mégsem esünk ki alapjában a hangulatból, a következő pillanatban megint torkon ragad a mű belső fűtöttsége, a szöveg költői szépsége. A Barrault vezette színészek nagy-szerűen játszanak, mesterien tartják az egyensúlyt; komolyan veszik a játékot, nem engednek a paródia kísértésének, de nem is érzelgősek. Élvezik a nem mindennapi nyelvet, a szavakat.

A mű alapszövege nyilvánvalóan választ elé állítja a rendezőt. Operai színezetű, olasz reneszánsz háttér előtt viharzó eseményekből, a sötét és hó-fehér ellentéteiből szőtt melodrámát a rendező vagy a közönségre kacsintó idézőjelekkel állíthatja színpadra, vagy a korhoz kötött sallangokon nagyvonalúan túllépve a mű maradandó értékei, etikai töltése, nagyszerű költői lendülete mellett teszi le a voksát. Barrault az utóbbit választja, a lappangó komikumot is felvállalva, a képzeletgazdag színház felől közelíti meg a játékot.

Az előadásban nincs szünet. A felvonásvégek cezúráit sötétben elhangzó hangulatfestő zenei átkötések jelzik. A rendezés a kontrasztokat hangsúlyozza, a fehéret-feketét, a költői szárnyalást; az alaptónusban az állandó szorongást, a besúgás, kémkedés, leselkedés légkörét érezzük. Amikor felmegy a függöny, a sötét színen Pádua vörös és arany panoráma-sziluettje bontakozik ki, mintegy megidézve a XIX. századi romantikus színház kedvelt félköríves „panoráma" díszleteit. Miközben elöl Angelo (Jacques Dacqmine) és Tisbe (Geneviéve Page) szenvedélyes párbeszéde folyik, oldalt a háttérben párok táncolnak, mulatság zajlik; a táncosok ki-be suhannak - nem tudjuk, leselkednek, kémkednek vagy mulatnak-e. Az utolsó felvonásban Tisbe lakosztályán a színésznő jelmezeibe öltözött bábuk keltik a félhomályban megfigyelő, kémkedő tanúk sejtelmes, nyugtalanító érzetét, mintha csak a Kékszakállú herceg asszonyainak szürrealisztikus látomását idézné. Barrault most is zenében gondolkodik. A lassítások, gyorsítások, ritmusváltások hullámzásában észre sem vesszük az (öt felvonásnyi!) idő múlását. Az utolsó felvonást „océanique"-nak nevezi, amikor lezúdulnak a hullámok, már senki nem ellenőrzi magát. Á közbeiktatott humoros „divertissement" részben, a bér-gyilkosok jelenetében, amelyben maga Barrault is apró epizódszerepet vállal, a shakespeare-i drasztikus, sötét humort élvezi.

Jellemző a kritikai fogadtatás. „Kacagtató gyilkosságok" - írja Michel Cournot, a Monde kritikusa. „A közönség csupa fül, és gyakran jóízűen felkacag, miközben a színpadon Victor Hugo melodrámájának nagy színi hatásai és tördöfései peregnek. Ez Barrault legjobb rendezése az utóbbi években." „A szavak szárnyaló gyönyörűsége" - írja Pierre Marcabru a Figaróban. „A versek lehelete árad a prózából. A tirádák hangja zúg, akár a fergeteg. Maguk örömére duzzadnak naggyá, és szalmabábként ragadják magukkal a színészt." „Tegyétek a mozdulatokat, és hinni fogtok bennük" - idézi Pascalt. „Mondjátok a szavakat, és az érzelmek követni fogják őket" - mondja Hugo - „és ez most valóban sikerült is ... szárnyalás, szívet dobogtató színház lett belőle . . . a lélek-tan meghátrált, az értelem a sarkából kifordult . . . Mi marad? szavak . . . Ez a horog, amellyel befogott bennünket ... "

Savannah Bay

Marguerite Duras színműve, a *Savannah Bay* Madeleine Renaud számára két hangra komponált szimfónia, párbeszédes monológ egy öreg színésznő életé-ről. A színésznő színpadi alakja egybe-mosódik az előadó, a nyolcvannégy éves Madeleine Renaud személyével. Költői párbeszéd egy szép fiatal nő (néha úgy sejtjük, talán az öreg színésznő unokája) és az öreg művésznő között. Az idős hölgy foszlányokban feltörő emlékeiből, homályba burkolt töredékekből egy régen volt tragédia szálai bukkannak fel. Á színpadon alapjában nem történik semmi. Lassú járások és nagy, hosszú csendek jelzik az emlékezet fonalának megszakadását, a mélyben rejlő tragédia elhallgatását.

Duras színműveit mindenkor a csendek, a színpadi hallgatás színházaként szokás emlegetni. Legismertebb filmjé-

ben, a Resnais rendezésében megvalósított *Szerelmem,* Hirosimában is a néző képzeletére, gondolattársításaira bízott csendek mögött egy korábban lezajlott nagy történelmi katasztrófa árnyékában megbúvó, hallgatásba burkolt tragédiák sejlettek. Szinte minden színművére jellemző az egymáshoz tartozó két személy hétköznapi párbeszéde mögött az elhallgatott tragédiák rejtőzése. Titokzatos balladai légkörben, az öreg hölgy valóságtól eltávolodott, zárt világának vibráló lebegése teremti meg a különös atmoszférát. Azt sem tudja már, mi hogyan történt az élete során, volt-e lánya és annak az elhalt lánynak gyermeke - s a szép kérdező lány, aki minden-nap meglátogatja, újra meg újra behozza a teát, és kérdez a múltról. A darab megfogalmazhatatlan tartalmának ismertetésére talán legjobb magát Durast idézni a színlapon olvasható soraival: „Már nem tudod, hogy ki vagy, ki voltál, tudod, hogy játszottál, már nem tudod, mit játszottál, mit játszol, játszol, tudod, hogy játszanod kell, már nem tudod, mit játszol. Nem tudod, mik a szerepeid, sem azt, hogy kik az élő-holt gyermekeid. Azt sem, melyek azok a helyek, a színpadok, a fővárosok, a világrészek, ahol a szerelmesek szenvedélyét világgá kiáltottad. Már semmit sem tudsz azon kívül, hogy a közönség fizetett, és hogy ezért neki előadás jár. Te vagy a színházi színésznő, a világ korának csodálatos szépsége, beteljesedése, végső felszabadulásának határtalansága. Te mindent elfelejtettél, kivéve Savannah-t, Savannah Bay-t.

Savannah Bay te vagy."

A nagyszerű színésznő testére szabott szövegben varázslatos természetességgel bontakozik ki Madeleine Renaud közvetlensége, öniróniája, a póztalan egyszerűség. Elhiteti velünk az öregkor jellegzetes lelkiállapotát, amikor a nagy események, sorsfordulók kihullanak az emlékezetből, de apró hétköznapi mozzanatok tisztán előbukkannak. A balladisztikus szerkesztésben a tragikus csomópontok összefüggéseiktől eltávolodva lebegnek a múltban, de arra még emlékszik, hogy „meleg volt azon a nyáron ... ott mindig meleg az az idő . . ." Varázslatos, apró gesztusokkal jelennek meg a hirtelen csevegő hang-nembe átcsapó játékban a banális sztereotípiák: „jó napot, uram, jó napot, asszonyom", az öreg arcon hirtelen átfutó bájos-ironikus mosoly egy pillanat alatt jellemzi a tipikus francia nő konvencióit. Az ilyen, szinte észrevétlenül felbukkanó kikacsintások a közönségből halk felnevetést, mosolyt váltanak ki, oldják a balladai sejtelmességet. Renaud teljes oldottsággal, könnyedséggel játszik a közönséggel. A születés, a halál, a tenger misztériumát, a képzettársítás játékait azonnal, hiánytalanul átveszi a közönség.

Egy jellegzetesen francia stílus tökéletes párlata ez az egy óra. A színésznő nagyszerű játékában az öregkor szépsége, a realitásból a képzelet világába szálló időtlenség árad. Kristálytiszta beszéde, csengő hangja, nemes előkelősége, lenyűgöző színpadi jelenléte ámulatba ejtő. A távolba néző rezzenetlen arca, a magába zárt kapcsolatnélküliség és az olykor felfelbukkanó emlékezés váltakozásának finom játéka, minden pillanat, minden halk rezdülés biztos kidolgozottsága felejthetetlen.

Amikor a darab egyik mellékes csevegésében véletlenszerűen a színházról kérdezik, odavetett szórakozottsággal azt találja válaszolni: „a színház? a szín-ház, hát az én vagyok" - kitör a taps. Felfelbukkannak ilyesfajta elejtett „szórakozott" félmondatok is: „Igen, igen, vannak kollégák, akik azt hiszik, az kell, ha nagy levegőt vesznek, felfújják magukat. . . de hiszen az nem kell. . . az nem színház ..."

Erről egyórás jelenléte alatt meg is győz bennünket. Titka az egyszerűség.

A díszlet ezúttal nagyvonalú, kortalan. Távolba vesző, áttetsző horizont-háttér előtt néhány súlyos, sötétvörös bársony-drapéria és oszlop. Elöl nagy fehér tömbök, a tengerről szóló dráma sziklái, ahonnét szikrázó nyári napsütésben a fekete trikós lány beúszik a tengerbe. Baloldalt színházi kosztümök, leplek, művirágokkal, gyöngyökkel. A jobb előtérben asztal székekkel: ide hozza a leány a csillogó ezüst teáskészletet. Yves Saint-Laurent, az ismert divattervező ruhaköltményei tökéletesen illenek a díszlethez. Amikor megvilágosodik a szín, megszólal Edith Piaf szenvedélyes hangja - a halált hozó szerelemről éne-kel. Lassan, tétován előrejön, sötét-bordó, földig érő, súlyos selyemruhában az öregasszony. Társnője, a szép fiatal nő (Bulle Ogier játssza, a nagy színésznőhöz finom érzékkel alkalmazkodva) vörös bársony apródöltönyben követi. A párbeszéd egyik pontján a lány egyen-ként karjára emeli a gazdag gyöngysorokat, és lassan feldíszíti vele az öreg-asszonyt, később sötétmatt aranylamé vállkendőt borít rá. A lassú, ünnepélyes öltöztetés szimbolikus szertartás, mint a régi lakodalmi menyasszony-öltöztetés rítusa. Ez a finom árnyalatokban összehangolt játék hosszú együttműködés szülötte. Több Duras-színműnek Madeleine Renaud volt ihletője és előadója, és Bulle Ogier a partnere. Az író-rendező és az előadók eszményi együttese hallatlanul kifinomult együtt „muzsikálása" teremti meg az előadás különös zenei-koreográfiai harmóniáját.

A szövegtöredékekből végül valamit megtudunk egy mélyen a tengerbe úszó, talán Savannah Bay nevű fiatal lányról, egy gyermek születéséről, a tengerparti nyarakról, egy éjjel örökre el-tűnő szerelmespárról és a világot bejáró színésznőről, aki azóta minden kontinens tengerpartjain keresi az eltűntet. Mi tagadás, máskor erős fenntartásokkal fogadnám ezt a színjátékszerkesztést, amikor a darabot mindvégig mozaikjaiból rakjuk össze. Mi több, talán modorosnak, kimódoltnak is érezném ezt a mindvégig jelen levő sejtető homályt, a szinte érzelmesbe hajló felhangokkal, kihagyásos, balladisztikus építkezéssel. De ezúttal a zseniális színésznő jelenlétében minden tökéletesen a helyén van. Az írónő rendezése, a két színésznő összjátéka mesteri harmóniát teremt. Renaud személyisége, egy hosszú művészi élet kimeríthetetlen gazdagsága, a művészetté oldódott öröm és fájdalom megfoghatatlan sugárzása élteti a darabot.

E számunk szerzői

CSÍK ISTVÁN újságíró,
az Ipari Minisztérium Sajtó- és Propagandaosztályának csoportvezetője

GERGELY IMRE újságíró

GEROLD LÁSZLÓ újságíró,
az újvidéki Magyar Szó munkatársa

KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

MAROSI ILDIKÓ újságíró

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

P. MÜLLER PÉTER
a JPTE Irodalomtudományi Tanszékének tanársegédje

PETERDI NAGY LÁSZLÓ újságíró, a Magyar Színházi Intézet munkatársa

PÓR ANNA irodalomtörténész

SÓS GYÖRGY író

TÖMÖRY PÉTER színházi rendező

GERGELY IMRE

Antonio Buero Vallejo színháza

Buero Vallejo 1949-ben robbant be a spanyol színházi világba *Historia de una escalera (A* lépcsőház története) című színdarabjával, amely a madridi Spanyol Színházban egy évadban 187 előadást ért meg. A spanyol színpad Franco diktatúrájának a győzelme óta súlyos válságba került, a cenzúrával és megtorlással megfélemlített színdarabírók a rendszernek hízelgő színművekkel kísérleteztek. Így ugyanebben az évben mutatták be a *Spanyolország problémák nélkül* című színművet, sőt később a fasizmus szellemidézésével is foglalkoztak. eres csepűrágásnak nevezik ezt a színházi korszakot; leromlott társulatok és a sötétben tapogatózó szerzők jelentkeztek, kongó nézőterek közönye mellett.

Buero Vallejo 1916-ban született, 1934-ben iratkozott be a madridi képzőművészeti főiskolára. A polgárháború kitörése után évfolyamát mozgósították, majd egységét - egy spanyol brigádot - erősítésnek küldték a jaramai frontra, ahol a 15. nemzetközi hadosztály véres csatákban visszaverte a fasiszta előretörést. A nemzetközi hadosztály mindkét parancsnoka magyar volt; Goryán Oszkár őrnagy, (dr. Beer Imre) a hadosztály magyar egészségügyi parancsnoka emelte ki a spanyol katonák közül a fiatal grafikust, és megbízta a stáb sajtó- és propagandarészlegének vezetésével. Frontújságot szerkesztett, cikkeket írt, plakátokat rajzolt. Ismerte a hadosztály parancsnokát is, Gáll János szovjet-magyar tábornokot, a jaramai csata hősét, akivel kétszer-háromszor találkozott Goryán őrnagy irodájában, mindkettőjüknek jelentést tett sajtó- és propagandaügyek-ben. A két magyar antifasiszta hős koncepciós perek áldozata lett. Buero Vallejo Goryán portréját meg is rajzolta, és ma is őrzi.

A köztársasági hadsereg katasztrófája Valenciában érte; a fasiszta koncentrációs táborhól 1939-ben sikerült kikerülnie, de Madridban feljelentésre letartóztatták, és Franco vésztörvényszéke Buero Vallejót a „lázadáshoz való csatlakozás" címén halálra ítélte. Egy öreg kolostorból átalakított börtön cellájában hónapokig várta, mikor jönnek érte az ítéletvégrehajtók. Ekkor találkozott Miguel Hernández költővel, akivel még 1938-ban barátságot kötött. Buero Vallejo megjárta a hírhedt ocanai fegyházat is, amelynek nyirkos börtöneiben sok köz-társasági fogoly pusztult el. Büntetését először harmincévi fegyházra változtatták, majd a német és az olasz fasizmus veresége után, 1945-ben beadott perújrafelvételi kérelmét elfogadták, és ítéletét húsz évre szállították le; végül hat és fél évi raboskodás után, 1946-ban került feltételesen szabadlábra.

Kiszabadulása után a megélhetésért küszködve, folyóiratoknak rajzolt, színdarabokat kezdett írni. Népe tragédiája és saját meghurcoltatása kétségtelenül hozzájárult Buero drámaírói ambíciója kibontakozásához. A *Historia de una escalera* című színművével 1949-ben megnyerte a madridi városháza Lope de Vega-díját, amelyet tizenöt év óta először adtak ki. Buero, a felfüggesztett büntetéssel a feje fölött, drámák egész sorát írta meg, és ezek többségét rövidebb-hosszabb idő után elő is adták Madrid legjobb színházaiban.

A Franco-rendszer első évtizedeiben kétségkívül minden valamirevaló színdarabíró nehéz helyzetben volt. Az uralkodó eszmeáramlattal sodródtak, vagy pedig a társadalmat szorító problémák művészi megfogalmazásával próbálkoztak. A szerzőnek nemcsak a közönség érdeklődését s a kritika jóindulatát kel-lett megnyernie, hanem színdarabjának még a cenzúra rostáján is át kellett préselődnie. Buero a nehezebb utat választotta. Hangja eleinte óvatosan, majd egy-re határozottabban és érthetőbben emelkedett fel az emberi méltóság védelmére, az embert ért inzultusok leleplezésére, a láthatáron egy jobb világ reményét megcsillantva. Látszólag távol tartotta magát a napi sérelmektől és a politizálástól, hiszen ez egy halálbüntetés alól éppen szabadult elítéltnek túlságosan veszélyes lett volna. Drámai világának a középpontjába az embert helyezte. Aggódva figyeli az ember mozgását fenyegető korlátokat, a lelki és testi fogyatékosok nyomorúságát, a hatalmasok gonoszságát. Kritikusai Brecht és Sartre hatását vélték nála felfedezni, de véleményem szerint Buero döntően spanyol drámaíró, aki nem annyira a XX. század második felében élő ember problémáit, mint inkább a különlegesen nyomorúságos körülmények között vergődő spanyol ember lelkivilágát ábrázolta. *Az* ál tala érintett problémák egy közösségre, társadalmi helyzetre vonatkoznak. A szolidaritás hiánya *A lépcsőház története* című színműben, a háború brutalitása a *La tejedora de suenos (Az* álmodozó) című drámában, a diktatúra az *Aventura en lo gris* című színdarabban, a hatalom cenzúra által gyakorolt művészetelnyomó gyakorlatának a leleplezése *a Las Meninas* (A tragikus zsenialitás Velázquez festészetében), az *El sueno de la ragon* (Az értelem álmai) és *a La detonación* (A pisztolylövés) című drámákban jutott kifejezésre. Még a politikai rendőrség nyomasztó problémáját is érintette; a *La dob/e historia de/ doctor* Va*lmy* (Doktor Valmy kettős története) és *a Llegada de los dioses (Az* istenek érkezése) a rendőrségi vallatásokon használt kínzást leplezik le. Buero Vallejo gondolatait, mondanivalóját mindig a drámán keresztül fejezte ki, kinyilatkoztatások és szónoklatok nélkül tudott beszélni országa fekélyeiről, elfajzott téveszméiről. Meg lehet állapítani, hogy példája nyomán a negyvenes-ötvenes években a színház vitte egyedül az ideológiai ellenzék szerepét.

Honnét jött és hova tart Buero, aki ma már harmincöt éve színpadi szerző? Ezt sokszor megkérdezték kritikusai és bírálói. Buerónál három alkotói periódus különíthető el, s mindegyik fejlődési szakasz az előbbi lényegét fejleszti tovább. Működésének első szakaszában nem tartozott az avantgardistákhoz, de a konzervatívokhoz sem. Lényegében hagyományos színházat hozott létre, helyesebben folytatott, de közben óriási energiát fordított ennek megújítására. Ezt az első korszakot úgy is tekinthetjük, mint kapcsolatkeresést a hagyománnyal, a polgárháború előtti színházi világgal, amelyet gyökereiben akartak elvágni a polgárháború győztes szellemi haszonélvezői. Ez a folyamat párhuzamos azzal, amit a negyvenes években és az ötvenes évek elején a spanyol regény-írók végeztek. Nem arról volt szó, hogy realista módon vagy szimbolista módra hogyan kell színdarabot írni: a spanyol drámát kellett újraéleszteni. A kilencvennyolcas generáció századfordulói írói, költői és dramaturgjai, Unamuno, Antonio Machado és Azorin nagy hatást gyakoroltak Buero Vallejóra. A külföldiek közül lbsenig vezethetők vissza a gyökerei. Az eszmék színháza iránt vonzódott, amelybe etika, filozófia és némi szociológia és belefért. Színházában az első korszakban a szimbolista realiz-

mus befolyása lett a döntő, de néhány műve később beleillett a „társadalmi realizmus" fogalmába. A szimbolista realizmus hatását tükrözik: *Historia de una escalera, La senal que se espera, Madrugada, Hoy es fiesta* (Ma ünnep van), *Las cartas boca abajo.* E hagyományos keretbe a szerző igyekezett új elemeket bevezetni. Először a helyszínt választotta e célra. Első bemutatója így játszódik a lépcső-házban, majd *a* Haj *es fiesta* című szín-műve egy ház tetőteraszán. *Az Égető sötétség* című drámában, amelyet nálunk 1972-ben az Egyetemi Színpadon még formális szerződés nélkül vittek színpad-ra, az abszolút sötétség átélésére, amit a vakság kényszerít a szereplőkre, a szín-ház összes lámpáját el kellett oltani, még a terem biztonsági körtéit is. Buero a monológot alkalmazza a *Historia de una escaleraban,* a kórust *a La tejedora de suenos* című színművében és a narrátor több drámájában fontos szerepet tölt be. Az álmok, sőt a rémálmok fontos kellékei Buero Vallejo drámai világának. Tíz bemutatója volt tíz év alatt. Közen a Franco-rendszer belső ellenzéke megerősödött. A társadalmi nyugtalanság fokozódott.

Második korszakát 1958-ban az *Un sonador para un pueblo* (A nép javáról álmodozó) című színműve vezette be. Ezt folytatta a *Las Meninas* (1960) és *az El concierto de San Ovidia* (1962), amely a vakok drámájával érezteti a kizsákmányolást. Ide tartozik még az alagsorban játszódó *El tragalug* (Pinceablak, 1967), amely fordított történelmi színmű, a jövő század kutatói próbálják megérteni a jelent. Buero második fejlődési szakasza történelmi színház, amely elszigetelt képeken nyugszik, egyszerre több szinten játszódik, mégsem absztrakt, s nem is realista. Az *Un sonador para un pueblo* több szinten szimultán jeleneteket mutat be. Egyszerre látjuk - forgószínpad segítségével - a XVIII. századbeli madridi utcát, Esquilache és III. Károly dolgozószobáját. Az utóbbi és *a Las Meninas* (A tragikus zsenialitás Velázquez festészetében) színművek Spanyolország történelmét hívták tanúnak az ekkor már országszerte folyó heves vitában; Esquilache márki a haladást, az ország fejlődését szolgáló reformokat akart megvalósítani, amelyeket Ensenada márki csoportja kiváltságai védelmében elgáncsolt. A történelmi múltba merülést Buero Vallejo arra használta fel, hogy olyan témát tárgyaljon, amelynek más úton való felvetése a Franco-rendszet idején nem volt lehetséges: a nép sorsa egy igazságtalan társadalomban. Lazán *az El concierto de San Ovidio is* ide tartozik: David, a vak muzsikus megöli Valin-dint, a gazdáját, mert kizsákmányolja és kigúnyolja társaival együtt. A dráma epilógusa világosan utal a francia forradalomra, s ezzel olyan utat mutat, amelyre egy reményét vesztett nép ráléphet, hogy véget vessen a kizsákmányolásnak és a megszégyenítésnek.

Buero második korszaka már sok rokon vonást mutat Bertolt Brecht német antifasiszta drámaíróval, főleg a célokat illetően. Buero azonban az epikus szín-ház brechti elméletét nem tette magáévá, de - az eltérő eszközök ellenére - ő is föl akarja rázni a nézőt, véleményt és kritikát provokál a látottakkal. Nem akarja viszont az előadást iskolai leckévé változtatni, a drámai színház eszközeivel akar hatni a megfontolásra, a történelmi lelkiismeretre, amit Brecht az epikus szín-ház céljának javasolt. *A La doble historia de/ doctor Valmy* és *az El tragalug* Buero Vallejo leginkább epikus színművei; ezek alkotják az átmenetet a harmadik csoport drámái felé.

A Doctor Valmy már fölvetette a társadalmi felelősség problémáját. A szereplők egy része, a nagymama, Mary, egy optimista házaspár azt sugalmazzák, hogy a világ, amelyben élnek, tökéletes, és konzerválnák a fennálló rendet. De a dráma levegőjében egy másik kiáltás is erősödik: meg kell változtatni ezt a magatartást, mert a rossz nem egyéni, ha-nem társadalmi. „Az egész társadalom bűnös" - hangoztatják az első felvonás utolsó jelenetében. A dráma szereplői bonyolult karakterek összetett lelki élet-tel. Buero érdeklődik az emberi érzékenység iránt, színműve az erkölcsi kompromisszumot és a társadalmi szörnyűségeket leplezi le. Azt sugalmazza, hogy el kell kerülni minden megtorlást, minden igazságtalanságot, minden despotizmust. Ez a mű vitairat a kínzás borzalmai ellen, a brutális kegyetlenség minden formája ellen, anélkül hogy megnevezné az országot, amelyben a rendőrségen kínzással vallatják a gyanúsítottat. Buero Vallejo szerint a kínzást végre-hajtó pribékek is szenvednek, amikor szétverik áldozatukat. Rendőr hőse meghasonlik önmagával, családjával. A rendőrfőnök számára viszont az egyet-len lényeges követelmény, hogy úgy tudja: az ő oldalán van az igazság. Buero szerint ezt minden fanatikus elérheti. Az áldozat és hóhér dialektikájára egy másik drámájában, *a Llegada de los dioses* című színműben Felipe és Veronica adják meg a választ. „A te forradalmad szintén megkínoz, amikor elfoglalja a hatalmat" - támad Veronica. - „Ez nem az én forradalmam. Az enyém föl fogja ébreszteni az emberben a magasztost, vagy nem lesz forradalom" - felelte Felipe. A *La dob/e historia de/ doctor Valmy* drámáját a cenzúra tizenkét évig nem engedte elő-adni, s már csak a fordulat után került színre, 1976-ban.

Buero Vallejo drámaírói tevékenysége harmadik korszakát öt színműve jelzi, ezek közül hármat a Franco-uralom utolsó korszakában adtak elő, a másik kettőt a fordulat után. Ezek közül a két legsikerültebb történelmi drámája már az önkényuralom és a spanyol értelmiség súlyos konfliktusaira tapint rá. *Az El sueno de la ragon* című drámát a budapesti Vígszínház 1974 májusában nagy sikerrel mutatta be. Ebben a színdarabban is új eszközöket használt a szerző a drámai feszültség fokozására. A süket Goya rémálmait disszonáns hangokkal is kifejezésre juttatta, a feszültség növekedését a szív ritmikus verésének a gyorsulása is jelezte. A Goya életével foglalkozó szín-darab VII. Ferdinánd király abszolutista rémuralmát leplezi le, miközben felébreszti a történelmi lelkiismeretet, és önkéntelenül párhuzamot von Franco fasiszta diktatúrájával. Legújabb történelmi drámája *az* 1977-ben színre vitt *La detonación,* amely Mariano J. de Larra író és újságíró vergődését érzékelteti a XIX. század esztelen rémuralma és elvetélt forradalmai között. Hősei maszkot viselnek. A dráma kezdetén Larra azt állítja, hogy az igazságról csak félszavakkal lehet beszélni: „A félszavak is hatalmasak. És mindig is használták, mivel mindig létezett a szájkosár." Ez a színműve már a Franco-rendszer után került színpadra, de pesszimizmusa hasonló intenzitású, mint a diktatúra alatt színre került művei. Személyes találkozásunk alkalmával, 1982-ben meg is említettem neki ezt a pesszimizmust, amelyet *a Bírák az éjszakában* című drámájában is megfigyelhettem. (A Nagyvilág 1980-ban közölte.) Buero ezt cáfolta, figyelmesebb tanulmányozásra intett, a pesszimizmusa sokszor csak irónia, mögötte mindig felcsillan a remény valamilyen halvány sugara. Larra és újságíró társai ismerték a börtönt és a száműzetést, a megtorlást és a cenzúrát, a rágalmat, a vádaskodást és a denunciálást. Sokan féltek a XIX. század abszolutista és liberális diktatúrái idején. Larra sem kivételes hős; Buero éppen ar-

ra törekedett, hogy ember legyen és ne mítosz. A szabadságot lépésről lépésre vívják ki, és tudják: könnyek és vér jelzik az utat. A mű elbeszélő jellege nem fojtja el a szövegben rejlő drámaiságot. Buero tökéletesen használja az időt és a teret. Larra világát hőse eredeti szövegeiből kiszedett idézetekkel teremtette meg, hitelesen. *A La detonaciónban* is szerepel egy elrejtett narrátor, Pedro szolga szerepében. Buero Vallejo azonosítja ma-gát Larra magatartásával, mindenekelőtt az igazság kifejezésére irányuló törekvésével. Színpadán a politikusok cserélődnek, csak Homobono, a különböző minisztériumokat átélő cenzor marad, aki a cikkeket nyesegeti, vagy esetleg száj kosarat húz fel az írókra. Néhány jelenetben a politikát a kávéházak Spanyolországa képviseli, a könnyelmű forradalmárt száműzik, a liberális a körülményekhez alkalmazkodik, az irodalmár ironizál, a karrierista elfoglalja a pozíciókat, és az egyházfi szabadkőművesnek kiáltja ki mindazokat, akik szabadság után kiáltoznak. Végül a színdarab ki-domborítja Larra egyéni vonásait, be-mutatja a családapát és a társat kereső csapodár férjet. Larra tragédiája éppen családi életében teljesedik be. Felesége zongorát és szolgálót, tehát kényelmet és nyugalmat akar, nem pedig egy maró és nyugtalanító írót. Legfeljebb krónikást, aki bemenekül a zsánerkép miliőjébe, és nem olyan esszéírót, aki ostorozza ezt a képmutató, álarcos társadalmat. Larra szeretőjéhez, Dolores Armijóhoz menekül, aki kezdetben megveti a hazug társadalmat, de aztán kiderül, hogy szívesebben élne ebben a megvetett társa-dalomban, semhogy Larra álmaiért, a jobb, tisztább Spanyolországért küzdjön. Mariano José de Larra 1837. február i3-án a pisztolycsővel néz szembe; mögötte az egész társadalmat találja. Nemcsak Calomarde, az apostoliak véres kezű minisztere, Cea Bermudez, Martinez de la Rosa, Toreno gróf, Mendizábal, Isturiz liberális politikusok, hanem még Dolores Armijo, a szerelme is ott leselkedik. Az egész szűk látókörű, gyáva, erőszakos, revánsra vágyó, közönyös Spanyolország ennek a kényelmetlen személynek a halálát akarja. Larra sem volt epikus hős, alkalmanként még bűnös is, de az igazságról és a szabadságról énekelt. Türelmetlensége harsány tiltakozás lett. „Azt a lövést, amelyet akkor hallottam, nem felejtettem el" - vallja az öreg szolga több évtized múlva.

Buero számára a dráma lényege a katarzis, filozófiai gondolatok, tragikus mélység és erkölcsi gazdagság jellemzik. A drámaíró küldetése szerinte abból áll, hogy az egyént küzdelemre buzdítsa, múlja felül tévedéseit és fájdalmát, sőt a sorsát is. Az ember sorsát neki magának kell megteremtenie, mert csak így találja meg önmagát és az élet értelmét. Buero színháza nem töprengésre, moralizálásra buzdít. Mindamellett Buero színházának erkölcsi jelentősége a legfontosabb, de nem metafizikai értelem-ben, hanem a legyőzöttek igazsága parázslik benne, a marxizmus.

Buero Vallejo az embert mint a társadalmi konfliktus alanyát vizsgálja meghatározott időben és zárt térben. *A lépcsőház történetében* a színhely négy ajtó és egy bérház lépcsőháza, négy család-dal, akiknek az életében harminc év telik el anélkül, hogy a tegnapi illúzióik és ál-maik valósággá váltak volna a jelenben. A meghiúsulás története ez; az öntudatlan változatlanságé. Az akaraterő hiányát, a középszerűséget, a félelem és a lustaság táplálta kényelemszeretetet, közönyt elemzi a szerző. Hősei menekülni szeretnének a lépcsőházból, de már föladták a küzdelmet, úrrá lett rajtuk az elnyomás. Buero filozófiájának alapvető motívuma a reménység. A szerző *A lépcsőház történetében* sem zárja el a kiutat; a lakók felserdült gyerekei a lépcsőház pihenőjében szövik tovább apáik álmát, de az ajtó nyitva, s csak tőlük függ, hogy az életüket megváltoztassák.

Buero utolsó darabjai közé tartozik a *La fundación (Az* alapítvány), amelyet 1976. március 5-én Kaposvárott mutattak be nagy sikerrel. Ez a szerző legjobb drámái közé tartozik, kitűnik tömörsége, tökéletes fölépítése. A függöny fölgördülése után a néző rövidesen azonosítani tudja a szereplőket, akik el szeretnének távolodni az élet börtönéből, hogy bevezessék őket egy hamis létezés boldog alapítványába, csalás és elidegenedés útján. A hamis alapítvány mögött az erő-szak és a megtorlás húzódik meg, az igazságért és a szabadságért küzdeni kell. Az embernek minden akarattartalékára szüksége van, hogy szembeszálljon a kegyetlenséggel, az erőszakkal, a hazugsággal és a fájdalommal. A félelem és a tét-lenség alkotja Tomás, a főhős világát, de valóságos lehet az a boldogság, amelyért küzdött, és tovább fog küzdeni, ha bírja erővel.

Antonio Buero Vallejo minden drámájában élesen bírálta a társadalmat. Nem vonta ki magát a spanyol értelmiség szabadság- és igazságkereséséből, több ilyen szellemű petíciót alá is írt. Az ország legnagyobb drámaírójának ismerték el, mégis meglepetést keltett, amikor a Spanyol Nyelv Királyi Akadémiája i971-ben, a Franco-uralom vége felé, tagjai sorába választotta. E döntést az értelmiség köreiben az ellenzéki szellem megerősödésének tartották. Buero székfoglaló beszédét 1972 májusában García Lorca színházáról írt tanulmányával tartotta. A hatvanas években még a magukat baloldalinak tartó fiatal kritikusok is azt állították García Lorca színházáról, hogy elpolgáriasodott, és a tiszta esztétikus hatást kereste. Lorcával szemben Valle Inclán szatirikus színműveit emelték ki. Voltaképpen García Lorca életművét kellett védelmeznie.

„Véleményem szerint és mások véleménye szerint is ezek téves következtetések voltak, amelyeket a gépies szociologizálás hozott létre" - jelentette ki Buero Vallejo. Értekezésében elemezte García Lorca négy legnagyobb drámáját, sőt Valle Inclán színházával, groteszk és szatirikus irányzatával is foglalkozott.

„El kell ismernünk Valle groteszk színházának társadalmi üdvét, de semmiféle ideológiai előítélet alapján nem tagadhatjuk meg a Lorca tragédiájához tartozó megrázó társadalmi leleplezést"

vonta le Buero Vallejo a végső következtetést. Székfoglalója óta is nagyrabecsüli García Lorca színházát, sőt világviszonylatban az egyik legnagyobb drámai szerzőnek tartja. A háború utáni fiatal generáció téves nézeteit következetesen cáfolta. „Néhányan megkíséreltük bebizonyítani, hogy García Lorca költészete és színháza társadalomkritikával rendelkezik, amit a fiatalok bírálata tagadott. Ma már a kritika sokkal pozitívabb García Lorca irányában, mint néhány évtizeddel ezelőtt" - mondta Buero.

Beszélgetésünk alkalmával a demokratikus fordulatnak az irodalomra, a színházra tett hatását elemezte. Buero Vallejo rámutatott arra a téves felfogásra, hogy már nem kell társadalmi kritikát gyakorolni, mivel Spanyolországban létrejöttek a demokratikus keretek. Abból a tényből, hogy nincs cenzúra, sokan téves következtetést vontak le. Azt állítják, hogy az irodalmi terméknek csak esztétikus hatást kell kifejtenie.

„A színház nem zárkózhat el az esztétika elefántcsonttornyába. A színház-

nak igenis van társadalomkritikai feladata. Ha nincs az élettel kapcsolata, elveszti létjogosultságát" -- szögezte le Buero Vallejo. - „Elismerik, hogy a francóizmus alatt szükség volt a kritikára, de véleményem szerint ezt minden rendszer alatt folytatni kell. Mindig olyan színházra törekedtem, amelynek társadalomkritikai jellege van, érdeklődést vált ki. Esztétikai és drámai követelményeknek is megfelel, társadalmi tartalom mellett." A Franco-rendszer alatt is folytattak irodalmi vitákat, a baloldal harcolt a cenzúra ellen. Időnként engedélyezték bal-oldali, sőt marxista folyóiratok megjelenését, hogy a rendszer ne tűnjön fel túl-ságosan elnyomónak. Abban az időben sok társadalomkritikát tartalmazó spanyol könyvet Latin-Amerikában adtak ki, Buero Vallejo is sokat küszködött a Franco-rendszer alatt a cenzúrával, miközben tizennyolc színdarabját adták elő. Az egyik drámája engedélyezését a cenzúra öt hónapig késleltette. A fordulat óta olyan színdarabokat írt, amelyek véleménye szerint ennek az átmeneti kor-nak a legjobban megfeleltek. Ebbe a kategóriába tartozik a *Bírák az éjszakában* című drámája.

Buero Vallejo közönsége a Franco-rendszer alatt túlnyomórészt a fiatalság köréből került ki. Ma is szoros kapcsolatot tart a fiatalokkal.

A nemzetiségi vidékek és a régiók autonomista törekvéseit helyesli. A nagy spanyolországi nemzetek saját arculatuk kialakítására törekednek. Az autonómiák elősegítik saját nyelvük és irodalmuk fejlesztését. Katalóniában már szép eredményeket értek el, biztató a gallego irodalom fejlődése is. A nagy baszk írók azonban századokon keresztül kasztíliai nyelven szólaltak meg. Az euskera irodalmi nyelv művelését sokkal később kezdték el, így a baszkok szerint is hátrányban vannak. „A nemzetiségi irodalmak kifejlődése és virágzása csak gazdagítja a spanyolországi irodalmat és kultúrát" -- fejtette ki Buero Vallejo.

Buero Vallejo életműve az egyik legértékesebb megnyilvánulása a francóizmus alatt kifejtett humanista és társadalomkritikai erőfeszítésnek. 1985. májusi látogatásomkor azt tapasztaltam, hogy a spanyol színház folytatja Buero drámáját, a társadalmi kritikát.

PETERDI NAGY LÁSZLÓ

Éjjeli menedékhely

Efrosz előadása a Taganka Színházban

Anatolij Efrosz, a Taganka Színház újonnan kinevezett művészeti vezetője Gorkij *Éjjeli menedékhetyévei* mutatkozott be, s mindjárt bebizonyította, hogy a naturalista dramaturgiával építkező darabot -- korunk áramaival áthatva - cirkuszszínházként is elő lehet adni.

A sötét színpadon teljes hangerővel felhangzik egy Strauss-keringő. Felgyulladnak a lámpák. Az éjjeli menedékhely udvarát látjuk: vörös téglás, vakolatlan falak, nálunk is vannak még ilyen bér-házak. Felpattannak az ablakok: mind-egyikben egy-egy szereplő. Luka (A. Trofimov) arcát alulról világítja meg egy lámpa. Ez valami sámáni kifejezést ad erős állának, mély szemgödreinek.

A hangszórókban most Edith Piaf és Vlagyimir Viszockij rekedt hangja szól. A Báró vontatott léptekkel áthalad az udvaron. Unott hangon kiáltja fel a szereplőknek a darab első mondatát: „Tovább!" Az ablaktáblák becsapódnak, mindenki az udvarra szalad. Kezdetét veszi a produkció.

Ezen a fűrészporos cirkuszporondon különös jelentést kap hirtelen egy-egy tárgy. *A Három* nővérben a hintaszék volt ilyen, itt az a mocskos matrac, amelyen a részeges varga tüdőbajos felesége, Anna haldoklik. Húzzák-vonják, kétségbeesetten rugdossák, a végén aztán szép sorjában elhelyezkednek rajta maguk is.

De addig még széles, érdekes ívet ír le az előadás. A Színész még játszani akar. Egy költemény sorait próbálgatja, amely valahogyan kirepült a fejéből, s csak a második felvonás végén, Anna halálának pillanatában jut újra az eszébe.

„Urak, ha a világ már nem talál
Utat, mely az igazsághoz vezesse, S
jött egy bolond s az ösvényt
megkereste:
A tisztelet őneki is kijár.

Ha holnap a nap nem ad sugarat, És
sötétségben elborul a földünk, Lehet,
hogy ünneplő ruhákat öltünk, Mert egy
őrült fénylő eszméket ad. . ."

(Gábor Andor fordítása)

Ezek az ijesztően aktuális szavak jelölik ki a feladatot az előadás második részében. Ki tud még vajon eszmét ad-ni? Luka talán? Mint *1968* óta már annyiszor, újra a talányos öreg vándor lesz az előadás filozófusa? A fiatal Gorkijra hasonlító A. Trofimov kiválasztása mint-ha erre utalna. A hatvannyolcas eszme-tár azonban kimerült már, ezt Efrosz is jól tudja. Éppen az *ő Három nővére* s az utóbbi évek Cseresznyéskert-előadásainak ügyefogyott, steril Trofimovjai bizonyítják legjobban ezt a felismerést. A Taganka előadása egyébként is több szólamún A cirkuszi gépezet hol egyik, hol másik szereplőt forgatja be a porondra, a számaik azonban egységes egészet alkot-nak. A szólamok egybecsengenek.

A zenénél maradva megemlítendők a hangszórókból áradó Bach-, Mozart-, Bellini-hangzatok. Vajon komolyan gondolja-e a rendező, hogy erre a fenséges muzsikára egyszer csak megszelídülnek s két lábra állnak az állati szintre süllyedt emberek a porondon? Nem. Efrosz jól tudja, hogy a zenét csak mi halljuk, a szereplők nem. S ő nem akar csak a szellemi elitnek dolgozni.

Fennmaradt egy színháztörténeti anekdota az *Éjjeli menedékhely* ősbemutatójáról. Sztanyiszlavszkij javaslatára a Mű-vész Színház színészei felkerekedtek elemózsiáscsomagokkal és borosüvegekkel felpakolva, hogy a helyszínen tanulmányozzanak egy éjjeli menedékhelyet. A Hitrij Rinok csavargói nagy örömujjongással fogadták a művész urakat és hölgyeket. Rávetették magukat az elemózsiára és az innivalókra. Mikor azonban véget ért a piknik, és azok a mindennapi dolgaik felől kezdtek érdeklődni, egyszerre zavarba jöttek. Miért érdeklik vajon ezeket az ő viselt dolgaik? Csak nem spiclik? S elzavarták szépen haza a kamásnis urakat és fűzős kisasszonyokat. Ne tanulmányozgassa az ő nyomorukat senki. S főleg - ne akarja „felemelni" őket magához.

A Taganka előadására leginkább az jellemző, hogy szakít végre ezzel a fensőbbséges értelmiségi hangvétellel. Hol van itt most a „fent" s a „lent"? Nincs itt joga senkinek jótékonykodni, tanácsokat osztogatni. A darabban adott persze a lehetőség egyfajta „optimista kicsengésre". A rendezők korábban ezt ugyancsak ki is használták. A szerzői utasítás szerint a harmadik felvonásban ugyanis eljön a tavasz. Mindenki fellélegzik. Anna meghalt. Megtörtént a gyilkosság is, amelyre mindannyian előre számítottak. Luka ne-

kivágott hosszú útjának, a Tatár is új, jobb helyre akar költözni. A Színész elvonókúrára készül. Mindenki terveket sző. A Művész Színház 1969-es előadásában erre a „megjavult", bizakodva piknikező társaságra hullt rá a függöny.

Itt van a darab mai értelmezésének válaszútja. Efrosz szerint valójában csak itt kezdődik a darab. Itt kezdődik a Taganka előadásának második része. Ha az első cirkuszi forgatag volt, úgy ez bírósági tárgyalás, amelynek során Szatyin rábizonyítja Lukára, hogy hazudott: túlvilág nincsen, s az elvonókúra senkin sem segít. Ugyanakkor van mégis valami tartós érték, lehetőség - teszi hozzá a rendező -, ami még ezekben az emberekben is él, sőt - talán már csak bennük él. Ez talán még segíthetne rajtunk.

„Minden az emberben, minden az emberért! Csak az ember létezik, minden egyéb - csak az ő kezének és agyának alkotása! Em-ber! Ez gyönyörű! Ez büszkén hangzik! Nem sajnálni. . . Nem megalázni a sajnálkozással..."

A közönség persze betéve tudja ezt a szöveget, minta többi orosz klasszikust. S így, mint ez már kezdettől szokás Efrosz színházában, a Színész (A. Bortnyik) afféle „kötelező olvasmányként", a szavakat elharapva mondja el Gorkij híres monológját az emberi méltóságról. Mint a század eleje óta már többször kiderült, nem a szavakban van ugyanis az emberi jogok garanciája. Ezzel a szövegfelmondó hadarással a színész az emelkedett szavak mai értelmét keresi, kéri számon a Luka képében járó - fiatal szerzőn és mai citálóin.

Szatyin - egy közülünk. Negyvenes éveiben járó, rosszkedvű lakótelepi kortársunk. Sötét konfekcióruha, fekete félcipő, kihajtott fehér ing. Ő az előadás főszereplője. Ott van mindig a porondon. Az ő kérlelhetetlen, tiszteletlen átkozódása veri fel, kergeti körbe újra és újra a menazsériát.

Bubnov, a hamiskártyás, az egyik kghitványabb alak az éjjeli menedékhelyen. De lám, még neki is van egy titkos vágya: fejedelmien megvendégelni egyszer az egész társaságot. Es a végén épp ez a nyomorúságos dínomdánom lesz az előadás csúcspontja.

Kitavaszodott. Luka odébbállt. Mindenki jó útra akar térni. De Bubnovnak véletlenül beüt a kártya, nyer. Vesz két üveg vodkát, füstölt halat s egy egész füzér perecet. Kissé már pityókásan állít be, mindenkit fölver. - „Mindenki a vendégem!" A Tatár persze tiltakozik: új életet akar kezdeni, aludni akar. Bubnov: „Mindegy, aludni úgyse hagyunk! Énekelni fogunk... Egész éceaka!" **A** Tatár megérti, hogy nincs mit tenni, s jó képet vág a dologhoz. „Te, Bubnov, te sátán. . . Hozd ide a pálinkát. Dalolni fogunk, mulatni fogunk, s ha jön a halál, meg fogunk halni."

Lassan sötétbe borul a hatalmas színpad. Csak a „halálmatracot" világítja meg egy lámpa. Mindannyian azon ülnek már. Nem akar már itt senki „megjavul-ni", stréber lenni. Igy jó, így együtt. S felcsendül a dal nagy erővel, három szólamra:

„Fölkel a nap s lehanyatlik... S
börtönöm sötét marad..."

Nem egyszerű éhenkórászok danolászása ez. Magabiztos, győzelmes kórusban szól a dal, a nemzeti sorsfelismerés és - vállalás büszke dallama. Most szüle-tik meg, itt a színpadon, s nem rádión játsszák, mint a Mozart-muzsikát. A „Tíz nap..." egyszerű és erőteljes szín-padi eszközei villannak fel egy pillanatra. Most valóban minden megtörténhetne. De betántorog a Báró, s öklendezve bejelenti a Színész öngyilkosságát. A dal megszakad. Szatyin halkan, dühösen megjegyzi: „Eh... elrontotta a nótát… Ez a bolond!"

Előadás végén a reflektorok ránk szegeződnek vallatón, felelőst keresve. S a szereplők vádló tekintete ott a „halálmatracon", akiket Luka is, a Színész is elhagyott. - Ki rontotta el a nótát? A nótát most *már nem szabad* elrontani!

Következő számaink tartalmából

Koltai Tamás:
Carmen - répanadrágban

Tarján Tamás:
Navigare necesse est

Csáki Judit:
Spat

Kovács Dezső:
A láthatatlan Rejtő

Szántó Judit:
A cica már csak dorombol

GEROLD LÁSZLÓ

Átértelmezett klasszikus

A Glembay Ltd.
a zágrábi Horvát Nemzeti Színházban

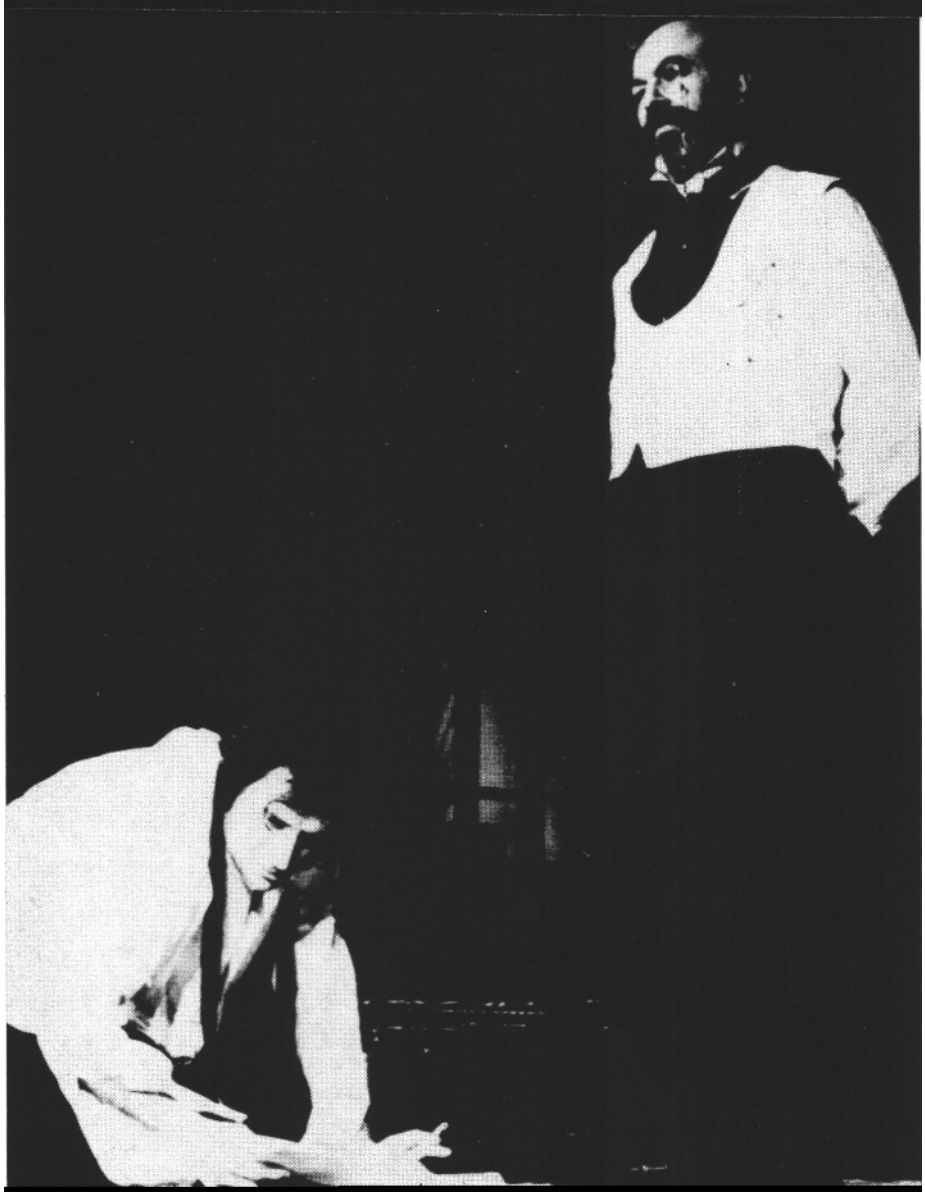
Panoptikum

Színpadnyi fekete dobozban tablóba merevítve állnak, korhű ruhákban a szereplők. A Glembayak. Mind. A jelentősebbek, a családtagok, a kevésbé jelentősek, a rokonok, barátok, útitársak, haszonlesők, kibicek. A teljes Ltd. Mörder und Falschspieler. Kivéve Leonét, ő nincs a képben. A proszcéniumon áll. Rajzai, rajzlapjai fölött, között. Tekintete az állókép és a földön heverő rajz-lapok között sétál. Egy pillanatban arra kell gondolni, hogy a panoptikum, a kriptadíszletbe helyezett állókép egy Leone-rajz, hogy a papírlapokról panoptikummá lett az Ltd.-tabló.

Leone rajzlapjai a kívülálló védőbástyái s a kívülállás bizonyítékai. És bizonyítékai a konfliktus lehetőségének. A drámának.

Megelevenedik a tabló, megmozdul az állókép: kezdődik a dráma.

A rendező, Petar Vecek olvasata szerint a *Glembay Ltd.* tartóváza három nagy konfliktusjelenet. Puha, a család jogtanácsosa és a család, elsősorban a családfő között; Leone és az apja között; Leone és mostohája, a szép báróné között. A rendező olvasatát színészválasztása is segíti és igazolja. Kulcspont: Leone szerepének kiosztása. A konfliktusdráma konstrukciójához eszményi Leone - Rade Serbedzija. Stílusa más, mint a többieké. Összetéveszthetetlen, sajátos hanghordozása, gesztusai vannak, amelyek olykor modorosak lehetnek, de megkülönböztető jegyekként ebben az olvasatban dramaturgiai, drámai funkciót kapnak. Rade Serbedzija nem az az *überspannt-színész,* amilyenekre Leone szerepét szokták osztani. Ő inkább lázadó típus, ezért lehet Vecek eszményi Leonéja. A többi színészt is úgy választja a rendező, hogy koncepciója minél tökéletesebben érvényesüljön. Ignjat Glembay, a Glembay-cég hatvankilenc éves igazgatója, a családfő: a tagbaszakadt, dörgő hangú Kasimir Zidaric; Silberbrandt, a báróné gyóntatója (és aktuális szerelme, ágvasa): a lányos arcú Zlatko Vitez; Angelika Glembay, dominikánus nővér (és kékharisnya): a csodálkozó tekintetű Vlasta Knezovic; Glembayné, Castelli bárónő:



Jelenet a zágrábi Krleza-előadásból (Rade Serbedzija és Kasimir Zidaric)

az ezerszázalékos nő, Dubravka Miletic, Zidaric, Vitez; Knezovic, Miletic - s az epizodisták, elsősorban Pero Kvrgic és Josip Marotti - jó ismerői és művelői a lélektani színjátszásnak, s itt mást nem is kérnek tőlük. Az árnyalatokat a szerepek határozzák meg. Zidaricnak a hatalmast mutató külső és egy fáradt szorongó ember ellentmondásait, Viteznek és Knezovicnak a bigottságot, Mileticnek viszont a fölény látszata alatt vibráló ideges félelmet, veszélyérzetet kell megmutatnia, lélektanilag-emberien hitelesen.

Amilyen fontos Leone, majdnem olyan fontos Puba jó kiosztása is. Izgágaságával Bozidar Alic ideális Puba.

A rendezés koncepciója három színjátszói stílust, három színészi réteget igényel. Tehát eszközeiben ez az előadás heterogén, de ez nem zavaró, ellenkezőleg: a különböző színészi eszközöknek együtt, egymás mellett, egymás ellenében van funkciójuk.

A három nagy konfliktus három menetben zajlik le.

Puba és a család. Puba, aki általában félénk, mint egy szegény vidéki rokon a gazdag háznál, időnként megkockáztat egy-egy észrevételt, megjegyzést, de gyorsan visszahúzódik, ezúttal agresszív, támadó. Nem lehet meggyőzni, szándékától eltéríteni, nem lehet lerázni: mint a pióca, állhatatos és szívós. Nem csak megjegyzi, hogy a támadó szocialista sajtóval szembe kell fordulni, meg kell leckéztetni, hanem makacsul ki is tart elképzelése mellett.

A konfliktus - ebben az egész életre kelt tabló részt vesz - szerepe, hogy kiderüljön: a Glembayok, a nagyok, a hatalmasak, a gazdagok félnek a nyilvánosságtól.

Leone és apjának felvonásnyi jelenete, konfliktusa szakaszosan épül fel, lassan, akadozva bontakozik ki. Leone szeretné elkerülni az összeütközést, amelyből - jól tudja - végső leszámolás lesz. Leone már elhatározta, hogy itthagyja ezt a Glembay-barlangot, megy. Már modellként nézi hozzátartozóit, ismerőseit. Rajzolja őket. A szakaszos építkezés ellenére elkerülhetetlen a konfliktus, s noha többször indul, jut el a csúcsra, s ugyanennyiszer lanyhul is az összecsapás lendülete, fokozatosan és elkerülhetetlenül eljut a végső, nagy pillanatig, amikor már nincs visszaút, nincs lankadás. Az utolsó nagy lökést az adja, amikor az apa meg-sérti Leone anyaemlékét, s erre még rá-licitál azzal, hogy ócsárolja fia képeit, művészetét. Leone tudja, hogy ő nem nagy művész, de mivel festő volta éppen az elkülönülés nagy lehetősége, sőt bizonyítéka is annak, hogy ő más, mint a többi Glembay, *az apa* kritikája vérig sérti. (A rajzlapok, amelyekről itt már volt szó, ismét fontos drámai funkciót kap-nak!) Nem kímélheti tovább az öreg és beteg embert, a szemet szemért elv alapján leplezi le mostohája, Castelli bárónő erkölcstelen életét. A vég az apa halála. A szíve nem bírta ki.

A rendező nem előre tervezett leszámolásként képzeli Leone és apja jelenetét, végül is azonban elkerülhetetlen az leszámolás. A lappangó tragédia bekövetkezik.

Az apa halála kétségtelenül az előadás leghangsúlyosabb helye, a vég kezdete, de nem metszi el a cselekmény fonalát. Az egyik csúcsról a rendező zseniális öt-lettel átvezeti a drámát a másikra, Leone és a bárónő nagyjelenetéhez.

Az apa a ravatalon fekszik, ugyanazon az asztalon, amelyen előbb biliárdoztak, majd üvegek sorai jelezték az elfogyasztott ital mennyiségét, jobbról és balról díszőrség, valaki egy bársonypárnán a kitüntetéseket tartja, jobbról bejön Leo-ne. Kezében lavór, karján törölköző, olyan fehér ruha, amilyent a borbélyok tesznek a borotválkozást kérő kuncsaftok elé, megmossa apja lábát, zsebéből körömvágó ollót vesz elő, majd levágja a halott körmeit. Groteszk és szívszorító egyszerre. Olyan, mintha a feladatát teljesítő idegen lépne a ravatalhoz, aki végzi, amiért fizetik, ugyanakkor van benne alázat, sőt sajnálkozás, megbánás, mármár szeretet is. Leone szereti az apját? Már régen nem, de most az apa halott, s ő a fia. Ezt játssza el Serbedzija. Pontosabban jelzi, semmiképpen sem akar belefeledkezni, beleveszni a bűnbánó fiú szerepébe. Legfőbb fegyvere, cinizmusa most sem hagyja el. Leteszi a lavórt, a benne levő vízben megmártja a fehér borbélytörölközőt, ezt kicsavarja, majd kirázza. Ez a mozdulat mintha felesleges ráadás lenne. Aztán, hogy sikerült lespriccelni a díszőrséget, kiderül, mégsem felesleges, Leone cinizmusából kö-

vetkezik, így fejezi ki véleményét apjával, a jelenlevőkkel szemben. Ez a gesz-tus folytatódik a körömvágás díszőrséggel kísért jelenetében.

Leone elárulja és igyekszik leplezni is kettősségét, azt, hogy Glembay, s hogy nem akar Glembay lenni. Igaz, amit Angelika mond neki, hogy szüntelenül szidja a Glembayokat, de ez akkor hangzik el, amikor Leone apja mögött áll, s mossa a halott arcát. A vád jogos, de éppen akkor halljuk, amikor a rossz fiú szeretetének, még ha ez megkésett is, jelét mutatja. A törődés, a szeretet meg-nyilvánulásának kell felfogni azt is, hogy elkészíti apja halotti maszkját, noha ez a művelet sem nélkülözi a groteszk jegyeket, mögüle kikiütközik Leone cinizmusa. Amikor lefejti apja arcáról a halotti maszkot, amelyet a színpadon ő készít, akkor azonban mintha az öreg Glembay megtisztulna bűneitől. Jelképes pillanat: a fiú megszabadítja apját az álarctól, amelyet egész életében saját arcaként viselt.

Ekkor lép be a bárónő. Színre lépése, első mondatai, mozdulatai még zavaróan teátrálisak. Láthatóan nem tudja, hogy viselkedjen. Hogyan lesz ebből nagyjelenet? - ötlik fel a kétely. Majd váratlan fordulat következik : Leone a ravatal mellett, apja, a férj kiterített teteme mellett szájon csókolja mostohaanyját. Ezzel a meglepő cselekedetével leleplezi és egyben lefegyverzi a bárónőt: tudtára adja, hogy ő tudja, a túlzott teatralizmus lényegében álarc, a belső nyugtalanság, a feszültség eltitkolását szolgálja. A bárónő szerepet játszott, de amikor rájön, hogy Leone ezt tudja, a férfit nem lehet becsapni, eszközt, küzdőmódot cserél - támad. Érzelmében sérti meg Leonét, nemcsak apját sértegeti, hanem Angelikát is. S ezzel kihívja maga ellen végzetét. A körömvágó olló lesz a gyilkos esz-köz.

Leone most nem a kulisszák mögött öl, mint Krlezánál, hanem a színen. Nagy konfliktus vége csak direkt leszámolás lehet.

Egy pillanatig ismét sötét lesz, csak addig, hogy megint állóképbe merevedjenek a Glembayok.

Panoptikum.

De ez már más, mint amit az előadás kezdetén láttunk. Akár az azonos verskezdő és verszáró sorok esetében. Minden ugyanaz, de csak látszólag, mert a két sor között valami történt. Valami lényeges. Vers.

A mi esetünkben pedig: színház.

P. MÜLLER PÉTER

A groteszk dramaturgiája

Örkény István drámairói művészetének kiteljesedésekor

Örkény István művészi pályáján 1967-ben, a *Tóték* drámaváltozatának elkészültével és színházi bemutatójával új szakasz kezdődött. *A Tóték* avatta Örkényt drámaíróvá, ez a mű hozta meg számára a hazai és a nemzetközi elismerést, és ez a dráma irányította rá a legerősebben a figyelmet arra a saját hangra, egyé-ni látás- és ábrázolásmódra, mely később az egész pályaszakasz jellemzőjévé vált. Az új korszak egyúttal a beérkezés ideje volt, és a pálya csúcsa egyben az életmű és az életút végét is jelentette.

Az 1967-től 19,9-ig terjedő periódusban Örkény István *elsősorban* drámaíró-*ként* tevékenykedett, a tizenkét év alatt hét drámát írt. Dolgozatomban ennek az alkotói korszaknak ezt a homogén szeletét vizsgálom, abból a szempontból, hogy a különböző léthelyzeteket, társadalmi-történelmi szituációkat ábrázoló drámák mélyén milyen közös *tartalmi* kapcsolódások, dramaturgiai megfelelések rejlenek. A hét drámából közvetlenül csak ötre hivatkozom ezek a *Tóték.., a Vérrokonok, a kulcskeresők; a Pisti a vérzivatarban* és *a Forgatókönyv*. (A társszerzőség és a műfaji jelleg miatt *A holtak hallgatása* című dokumentumdrámát nem érintem.)

I.

Örkény drámáinak a Tóféktól *a Fordatókönyvig* megmutatkozó közös lényegi sajátossága először is az, hogy ezeknek a műveknek az ábrázolásmódbeli jellemzője - a groteszk - egy olyan ábrázolt tartalommal párosul, mely ugyancsak az egymást kizáró ellentétek szerves összetartozását rögzíti. Örkénynél tehát nemcsak az ábrázolásmód, az uralkodó esztétikai minőség a groteszk, hanem a művek dramaturgiája is az. Drámáiban a bemutatott világ minden esetben *inkongruens:* értékrendjében, a szereplők azonosságtudatában és viszonyrendszerében. Ez az inkongruencia természetesen nem a drámák mint műalkotások megszerkesztettségére vonatkozik, ha-nem az ábrázolt világra (és az ábrázolás-mód uralkodó minőségére is).

E korszak drámáiban a központi alakok egyik legfontosabb közös jellemzője, hogy valamennyien elveszítették, éppen elveszítik vagy még meg sem szerezték önazonosságukat. Az identitás problémája kitűnő lehetőség Örkénynek arra, hogy az - *nem az* illetve a *lét --nem lét* paradoxonát tegye meg színdarabjai dramaturgiai szervezőelvévé. A *Tótékban* ez a probléma Tót sorsában jelenik meg. A mű azt a folyamatot mutatja be, ahogyan a tűzoltóparancsnok lépésről lépésre elveszíti önazonosságát, mivel az Őrnagy kisajátítja Tótnak a faluban és a családban betöltött szerepét. Itt tehát egy *folyamaton* keresztül mutat-ja be Örkény ezt a kérdést.

Ugyanezt teszi az életművet lezáró *Fog*atókönyvben is, ahol Barabás a cirkuszi előadás (azaz a per) folyamatában veszíti el személyiségének integritását. A korszak első és utolsó darabjának ez a megfelelése azonban kiegészül egy lényeges különbséggel: a két főhős eltérő karakterével, társadalmi státusával. A szituáció azonos: olyan történelmi helyzet áll előttünk, melyben a hatalom személyiségüktől megfosztja és tárggyá fokozza le az embereket. A *Tótékban a* kisember, a kispolgár válik az identitásvesztés példájává, a *Forgatókönyvben* viszont *az* mutatkozik meg, hogy *egy* kommunista, egy autentikus létet élő ember miképpen válik egy elidegenedett és eltorzult politikai mechanizmus áldozatává.

Amíg az előbbi dráma csak a családfő sorsában példázza az „ember volt megetetését" (hiszen a többi szereplő számára az Őrnagy zökkenőmentesen veszi át és tölti be Tót funkcióját), addig az utóbbiban a Mester nemcsak a Barabásra irányuló mutatványt hajtja végre, hanem több olyat is, melyekben a mellékszereplők (Marosi, Novotni, Nánási stb.) válnak a manipuláció áldozatává. Amit azonban az Őrnagy - egy bizonyos pontig - Tóttal és a Mester a mellékszereplőkkel meg tud tenni, azt ez az illuzionista Barabással nem tudja megtenni. Ehhez kapcsolódóan pedig a következmények is eltérőek: Tót föllázad, Barabás elpusztul.

A két mű dinamikája azonban mégis rokon; már az alaphelyzet is hasonló: Barabásnak a Mester barátja, és Tót is úgy fogadja az Őrnagyot, hogy az minél jobban érezze magát. A két dráma folyamán ez a közelség kifordul önmagából, és egyfelől gyilkosságba, másfelől (Barabás oldaláról) „önként vállalt" ha-

lálba torkollik. Amit Tót ösztönétől vezérelve, a kisember normális életreakciójaként megtesz, azt Barabás csak artikulálni tudja.

Az azonosságvesztés folyamatával szemben magát a *tényt* regisztrálja Örkény a *Vérrokonokban* és *a Pistiben*. Míg ez utóbbiban az egyén oldaláról vizsgálja az identitáshiány tényét és megszüntetésének esélyeit, addig az előző darabban a közösség (a Bokorok) oldaláról mutatja he ugyanezt. A személyiséggé válás fel-adata Pistit ugyanolyan hiánnyal terheli, mint a hivatásukhoz vagy a nemükhöz fogyatékos viszonyt kialakító Bokorokat. A „vasutasok" úgy próbálnak magukon segíteni, hogy - a vérükért cserébe - Páltól várják identitásuk hiányzó elemének a pótlását. Mimi azt várja tőle, hogy pótolja az anyaszerephez hiányzó komplementer gyermeki szerepet. Veronka gyereket akar tőle. Péter azt szeretné, hogy juttassa be a vasúthoz; Miklós pedig azt, hogy segítsen tájékozódni a vas-úton belül stb.

Pisti a behelyettesítés (felcserélhetőség) helyett egy más utat választ: a megsokszorozódást, hogy ezzel teremtse meg identitását. A két darab a megsokszorozódás szempontjából úgy rokonítható, hogy az egyikben mindenki Pisti, a másikban mindenki Bokor (és vasutas). Közös dramaturgiai vonás, hogy azokban a darabokban, amelyekben az azonosság elvesztésének folyamatát mu-tatja be Örkény, ott ezt egyetlen főszerep-lő köré építi (akivel egy ellenerő áll szem-ben). Ahol pedig az identitás hiánya mint kész helyzet jelenik meg, ott ezt a problémát a mű minden szereplőjére kiterjeszti, ami úgy is megfogalmazható, hogy mindenki főszereplővé válik, de úgy is, hogy egyetlen szereplő sokszorozódik meg (vagy hasad elemeire).

Ha az itt felvetett probléma megfogalmazását az alkotói periódus egészére ki akarjuk terjeszteni, akkor azt mond-hatjuk, hogy Örkény a Tótékban és a *Forgatókönyvben* azt mutatja he, ahogy valaki *már nem* lesz azonos ön-magával, a *Vérrokonokban* és *a* Pistiben viszont azt a hiányt jeleníti meg, hogy valaki *még nem* tudta megalkotni önma-gát. (A *Vérrokonok* ezen belül differenciálódik.)

A Kulcskeresők sajátos helyet foglal el ebben a sorban, az ugyanis nem az identitás elvesztésének folyamatát vagy hiányának tényét mutatja be, hanem egy hamis, pontosabban *egy téves azonosulás* példáját, és mindazt a hivatásbeli és magánéleti problémát, ami evvel jár. A mű „kulcsa" ugyanis Fóris hamis identitása, amivel kapcsolatban Nelli azt mondja, hogy „Te jó pilóta vagy,- csak nem vagy pilótának való". Ez a hamis azonosulás hozza azután magával az így szükségképpen állandósuló kudarcok átértelmezését és átértékelését. Hiszen ha Fóris világában a tények megőriznék önazonosságukat, arra is fény derülne, hogy a főhős hibás pályára állt, hamis identitást épített ki magában. *A Kulcskeresők* annyiban átmenet a vizsgált drámák első és második csoportja között, hogy benne egy főszereplő sorsában jelenik meg az alapproblematika, de a mellékszereplők is részesülnek ebből a fals önismeretből és az erre válaszoló átértelmezésekből.

Szorosan az azonosság kérdéséhez kapcsolódik a felcserélhetőség, behelyettesíthetőség jelensége. A *Vérrokonokban* ez alkotja a mű dramaturgiai szervezőelvét, de a többi drámában is lényeges szerepet tölt be. A Pistivel kapcsolatban maga a szerző nyilatkozta, hogy *„a Pisti* szereplői csak az adott helyzetben öltenek múló alakot, és egy-mással néha föl is cserélhetők". Ahogyan tehát a Bokorok felcserélhetők - akár egymással, akár valami mással -, ugyanúgy Pisti illetve a Pistik is. *A Tó*tékban is ott szerepel ez a mozzanat a mű középpontjában, hiszen a darab arról szól, hogy Tót fölcserélődik, behelyettesítődik az Őrnaggyal. Ez pedig olyan további következményekkel jár, hogy a nappal fölcserélődik az éjszakával (hiszen a család - az Őrnagy életmódját átvéve -- éjszaka fog dobozolni és nappal aludni), a racionalitás az irracionalitással, az idill az erőszakkal, a béke a manipulált elnyomással.

A Kulcskeresőkben ez a csere a tény és az értelmezés, vagy konkrétabban: a kudarc és a győzelem között történik meg. A „mi micsoda?" kérdésére a mű világában két összeférhetetlen választ kapunk: egyfelől a Bolyongó révén hős-tetté minősül Fóris leszállása, másfelől a Bodó katasztrófának tekinti az esetet. A mű tulajdonképpen azt a folyamatot ábrázolja, ahogyan ez a felcserélődés lépés-ről lépésre bekövetkezik. Ezzel rokon a *Forgatókönyv* dinamikája, amelyben Barabás személye minősül át az előadás (a per) során ártatlanból bűnössé, anélkül, hogy bármit tenne, vagy múltjából bár-mi *valóban* terhelő tény előkerülne. Ahogy a Bolyongó átértelmezi Fóris kudarcait diadallá, úgy váltja át a Mester a népszerű kommunista politikust hazaárulóvá.

A Tóték egy csere *következményeit* mutatja he (elsősorban a tűzoltóparancsnok sorsában), *a Kulcskeresők* és *a Forgatókönyv* az átváltódás *folyamatát* jeleníti meg. A *Vérrokonok* és *a Pisti* pedig egy olyan világot ábrázol, amelyben az emberek és a tárgyak állandósult *létformája* az, hogy folytonosan alakot, funkciót és ezzel önazonosságot váltanak.

A felcserélhetőség és identitás kérdése azonban nemcsak ilyen általános szinten van jelen a korszak drámáiban, hanem átszövi azok egyes részleteit is. Anélkül, hogy részletekbe bocsátkoznék, néhány példát idézek erre. Barabás és Littke összeolvadása, felcserélhetősége fogalmazódik meg a főhősnek ebben a mondatában: „nekünk csak a nevünk más, de két ikertestvér jobban különbözik egymástól, mint mi ketten". Az ikerség a *Pistiben* is szerepel (mint a németbarát és az ellenálló felcserélhetősége), ahol Pistitől megtudjuk, ő valójában kettő, de - mint mondja - „mi csak jogilag vagyunk ketten. Papíron..." És bevallja, hogy „az öcsém is én vagyok". Nem nehéz ráismerni ebben a *Forgatókönyv* Nánási Pirijének helyzetére, aki „egyszemélyes duettel" lép föl, mert ő egy személyben svéd is, meg magyar zsidó is.

Az önazonosság és felcserélhetőség, a megsokszorozódás, a tények és az értelmezés hamis értékrendje tehát ennek az alkotói periódusnak valamennyi drámáját átszövi, és dramaturgiájuknak központi szervezőelvét képezi. A korszak homogenitása tehát nemcsak a groteszk szemléletmódban, hanem a groteszk dramaturgiában is megvalósul.

2.

A továbbiakban az Örkény-drámák középpontjába állított hősök rokon vonásait tekintem át. Tót, Bokor Pál, Fóris Antal, Pisti és Barabás Ádám konkrét megjelenésükben, az egyes darabok igen eltérő tárgyi környezetében vajmi kevés közös vonást hordoznak. Helyzetük, műbeli funkciójuk azonban több ponton is lényegi párhuzamot mutat. Ez az öt szereplő mindenekelőtt negatív helyzetben van, vagy egyre inkább abba kerül. Tót életrendje fölborul, ő maga személyiségéhen mindjobban megaláztatik; Pál nyugdíjaztatik, és fölöslegességén a véradás sem változtat; Fóris minden eddiginél nagyobb kudarcot szenved el, ami mindörökre meg-

fosztja a parancsnoki poszttól (ezt a tényt a mű jelenének átértelmezése nem befolyásolja); Barabást az a Mester juttatja a kivégzőhelyre, aki az ellenállás idején a harcostársa volt. Pisti abban különbözik a fentiektől, hogy ő többször is meghal a darab során, hogy végül önmagára találásakor érje az atomkatasztrófa (amit azonban feltehetőleg szintén túlél).

Ezek a hősök valamennyien áldozatok, csak nem azonos mértékben. A *Forgatókönyvben* mutatkozik meg ez az áldozati helyzet a legtisztábban, s így a legtragikusabban. Ez az egyetlen Örkény-dráma, amelyik *egyértelműen* rosszul végződik. (Épp ezért van különös jelentősége annak a ténynek, hogy ez az egész életmű záródarabja.) A többi dráma sohasem végződik egyértelműen rosszul. A „végződés" jellege természetesen szorosan összefügg a főhős helyzetével, a darabban betöltött funkciójával és sorsának kimenetelével.

Tót egészen addig áldozatként szerepel, míg csak fel nem négyeli az Őrnagyot. Áldozat voltára azonban - visszamenőleg is - csak a dráma első részének végén derül fény. A darabot záró fordulat ellenben még egyszer átminősíti Tót helyzetét, s ennek eredményeképpen Tót nem-áldozattá válik. Ez a többszöri helyzetátértékelődés azzal a következmény-nyel jár, hogy Tót helyzete, illetve a mű kimenetele kétértelművé válik - ily módon pedig - némileg ellentmondva az előző bekezdésnek - Tót áldozat is, meg nem is.

Bokor Pál helyzetében - a Tótékkal megegyező módon - szintén a darab első részének végén következik be fordulat. Pál úgy maradhat életben, ha vért kap a „családtagjaitól". Ezért a Bokorok azt várják cserébe, hogy Pál egy személy-ben pótolja mindegyikük hiányzó identitáskomponensét. A csere két oldala elválik egymástól a műben : az első rész (az utolsó jelenetig) azt mutatja be, hogy Pál el fog pusztulni a vasút, valamint a Bokorok közönyének következtében. E zárójelenet kezdetén Pál ezeket mondja: „...Amíg odavolt vérért, kisétáltam a vízpartra, megálltam, gondolkodtam, és minél tovább gondolkodtam, annál jobban megbarátkoztam azzal, hogy meg-szűnök." A jelenet és a felvonás végén azonban bekövetkezik a fordulat, és ezzel Pál helyzetének az átértékelése. A második rész során azonban mindazok a remények, amelyek az első rész végén ébredtek a szereplőkben, semmivé foszlanak, mivel Pál olyan szerepekbe kényszerül, amelyeknek nem tud megfelelni, és ily módon ismét csak fölöslegessé („halálraítéltté") válik. Ez a fordulat viszont a mű utolsó jelenetében következik be, amikor minden Bokor az öreg Pál ellen fordul: „VERONKA Hát én kimondom, a véremet, azt már lesheti. MIMI Az enyémet is! Az másra kell. SPINÉ ...Ide az ernyőmet, és nincs több véradás!" A fordulat teljességéhez azonban hozzátartozik, hogy most már Pál ragaszkodik az élethet, és a fentiekre így válaszol: „Ne tegyék ezt velem! Élek, élek, élek, és már szeretek is élni, mert ha összeteszek mindent, ami a két életemben szép volt, ez a tíz nap, ez ért csak valamit... " A fordulatok dramaturgiája tehát a Vérrokonokban *a* Tótékban már alkalmazott modellt követi.

Fóris helyzete abban különbözik a két előző darab főhősének szituációjától, hogy azok kvázi-áldozati helyzetének előidézője a *környezet:* Tót esetében az Őrnagy, Pál esetében a vasút (illetve a Bokorok). *A Kulcskeresők* főszereplője azonban kínos helyzetének létrejöttét kizárólag önmagának köszönheti. Bár kudarcának létrejöttét külső okkal *magyarázza - a* „püfföt" jelöli meg az elhibázott leszállás előidézőjeként -, Örkény nem hagy kétséget afelől, hogy valójában nem ez az ok. Fóris a hamis önismeret, az elhibázott identifikáció áldozata. Ebből következik, hogy neki nem a helyzetében áll be fordulat a darab során, hanem a *helyzetértékelésében.* Azaz a fordulat megfelel a mű saját világa természetének. Örkény a váltást a dráma központi problematikáján belül hajtja végre - a fordulat Fóris hibás önismeretének keretében zajlik le.

Pisti a történelem áldozata, egy történelmi szituáció foglya. Létét, világrajöttét ez „akadályozza meg". De a történelem itt mint az egyén által is létrehozott tényező szerepel, Pisti tehát a külső körülményeknek legalább annyira áldozata, mint amennyire saját belső jellemzőié. Ez a kettős függés pedig továbblépés a *Kulcskeresőkhöz* képest, melyben Fóris áldozattá válásának oka kizárólag a *főhősben* gyökerezett, de a *Tótékhoz és a Vérrokonokhoz* képest is az, mert azokban a túlsúlyos mozzanat a külső összetevőkben, az egyéni vagy társas környezetben látja a főszereplők helyzetének kialakulását. A művet két részre tagoló dramaturgiai cezúra ebben a drámában látszólag egyszerűbb - valójában azonban bonyolultabb - módon jelenik meg, mint az előző darabokban. Egy *történel mi* fordulat von határt a két rész közé - ez tűnik az egyszerűbb változásnak. Ám ennek mélyén ott van egy másik fordulat: míg az első részben Pisti - ha két-szer meg is halt, de - *létezett,* addig a második rész kezdetén vákuum-ként (hiányként, nemlétezőként),, jelenik meg".

A Forgatókönyvvel kapcsolatban már említettem, hogy ebben az Örkény-drámában mutatkozik meg a legélesebben a főhős áldozati helyzete. Ez a darabban úgy jelenik meg, hogy az első részben. Barabás egy cirkuszi előadás nézője, a másodikban viszont egy per vádlottja (és elítéltje). Az ő helyzetéről is elmondható, hogy az - egy fordulat nyomán - átértékelődik, és ez a fordulat (éppúgy, mint Barabás egész helyzete) nem az ő aktivitásának eredményeként, hanem teljes mértékben külső okok következtében jön létre. Ez utóbbi jellemzővel magyarázható az is, hogy a vizsgált drámákban Barabás az egyetlen „tökéletes" áldozat, mivel a többi főhős esetében a külső tényezők és a belső karakterisztikumok - ha nem is azonos súllyal, de - egyaránt jelen vannak.

A fentiekből is látható, hogy ezeknek a drámáknak közös dramaturgiai vonása a két részre tagolt cselekmény, amely-ben a történések fordulatai a főszereplő sorsát minden esetben a dráma első, illetve második részének végén értékelik át. Ez a technikai megoldás, a mű világát átértékelő átfogó fordulatok teremtik meg azt a kétértelműséget, kettős látás-módot, ami (Barabás sorsát leszámítva) eldönthetetlenné teszi a mű befejezésekor a vég jó vagy rossz voltát -- vagyis itt is érvényre jut az ábrázolt világ groteszk jellege.

3.

Ebben az öt drámában a főhős mellett minden esetben áll egy olyan *elvont alak,* akinek legfőbb jellemzője az, hogy tevékenysége - a többi szereplővel ellentét-ben - nem saját sorsának alakítására, hanem a többiek, döntően a főhős befolyásolására irányul. Ezek a szereplők az Őrnagy, Judit, a Bolyongó, Rizi és a Mester. Ez utóbbi és a Bolyongó rokon abban, hogy mindketten a többi szereplő számára átértékelik, átértelmezik (ha tetszik: meghamisítják) a tényeket. Ennek a manipulációnak az előképét kell látnunk azokban a „félreértésekben" is, amelyek Tót és az Őrnagy között lezajlanak. A mondatok, illetve a helyzetek *érvényes*

jelentését mindig az Őrnagy határozza meg.

A Vérrokonok és *a Pisti* két hősnője egy második típusát alkotja ezeknek a szereplőknek. Judit a darab „motorja", nagyon tudatosan és önzetlenül szervezi meg a vérrokonok összekapcsolódását. Rizi hatása közvetettebb a *Pisti* szereplőire, de „jóslatainak", az eseményekhez fűzött előzetes vagy utólagos értelmezéseinek ugyanolyan pozitív céljuk (és általában megvalósulásuk) van, mint Judit igyekezetének az öreg Bokor - és ennek révén valamennyi rokon - érdekében. Rizi önjellemzése szerint: „A múlt mindig homályos egy kicsit, de a jövőt illetően nem szoktam tévedni..." A darabban azonban legalább annyiszor téved, mint ahányszor nem hibázik. Judit is - terjedelmében - kisebb szerepet tölt be a *Vérrokonok* világában, ám - Rizihez hasonlóan - ő exponálja a dráma lényegi kérdését. Judit mondja ki először az identitáshiány problémáját (a mű első mondatai ezek), és Rizi fogalmazza meg először a megsokszorozódás, a nem egyként való létezés élményét. Ez a hasonlóság is mutatja, hogy Örkény mindkét szereplőnek kulcspozíciót szánt a darabok világában.

Ha most a vizsgált korszak drámáinak további szereplőit is szemügyre vesszük, azt láthatjuk, hogy valamennyi darab egységes dramaturgia szerint épül föl. Ebben az alkotói periódusban az egyes drámák szereplőrendszerére az jellemző, hogy a főszereplő körül a *mellékalakok a* főhősével rokon, de azt kiegészítő vagy annak egy-egy aspektusát képviselő mozgásirányt hordoznak. A *Tóték* szereplői párokba szerveződnek, és míg Tót az Őrnagy képviselte tényezőhöz mint egészhez viszonyul, addig e párok egy-egy közös (de ezen belül egymást ellen-tétező) aspektusból kapcsolódnak a mű középpontjában álló Őrnagyhoz. Ez a viszonyrendszer jelenik meg a *Vérrokonokban* is, azzal a különbséggel, hogy ott nincs olyan szereplő, aki az „egészhez" kapcsolódna, hanem az alakok - Pálon keresztül - olyan komplementer párokba szerveződnek, melyek egy-egy közös aspektuson belül ugyancsak a két szélső pólust képviselik.

A további darabokban ez a konstrukció nem ilyen szigorúan megszerkesztett módon tér vissza. A *Kulcskeresőkben a* főhős hivatásbeli kudarca egy magánéletivel is kiegészül, és a mellékszereplők többsége is ugyanezzel a problémával küszködik -- vagy az egyik, vagy a másik szférában. Ebben a drámában az alakok mindegyikének sorsa sikertelen, elveszítették saját életük irányításának a kulcsát. Ezen a közös jellemzőn *belül* képviselnek részben különböző, részben analóg mozgásirányokat. A három nő

Nelli, Katinka és Erika - számára a magánéleti problémák az elsődlegesek, a három férfi - Fóris, Benedek és a Bodó - számára pedig a hivatásbeliek. (Mindez megfelel az előző „közlekedési dráma" szereplőcsoportosításának.) A nők magánéleti kudarca a férfiak hivatásbeli működésének függvényeként jelenik meg: Nelli és Katinka Fóris, illetve a Bodó bukásai miatt szenvednek, Erika viszont a szerelme sikeressége miatt kerül abba a „kiszikkadt vénkisasszonyi" helyzetbe, amelyben a darab kezdetén találjuk. Fóris és a Bodó, valamint Benedek hivatásbeli bukásai (mindegyik-nek több van!) a három férfi sorsában meglevő párhuzamosságokat, míg konkrét tevékenységük a köztük levő különbségeket fejezik ki. Fóris nagyvonalú, Benedek aprólékos, Bodó keresi az összeütközést.

Az eddig feltárt szereppárhuzamok a legpregnánsabban a *Pistiben* vannak jelen, ahol már a főhős megsokszorozódása azt fejezi ki, hogy Pisti többed-magával képviseli ugyanazt a problematikát, vagy -- másképp megfogalmazva - a mellékszereplők a címszereplőével rokon (de azzal természetesen nem teljes mértékben azonos) viszonyulást hordoznak. Mindez nemcsak a három magatartás-Pistire érvényes, akikben Örkény Pisti egy-egy „jellemvonását" testesíti meg, hanem a további szereplőkré is. Rizi is „része" a főhősnek - Pisti ezt mondja róla: „ő is én vagyok, az én szerencsétlen énem"; ahogy a Szőke lány is ugyanazt a létélményt fejezi ki, mint a címszereplő („sose hittem, hogy létezem" - mondja). Itt a differenciálódás nem komplementer szereppórokon keresztül ábrázolódik, hanem oly módon, hogy az egyes alakok - Pistivel az élen - a lét - nem lét, illetve az autentikus lét és nem autentikus lét személyiségvonatkozásainak egy-egy *szegmentumát* testesíti meg. Pisti létezni akar (sokból Eggyé válni), a Félszeg kimondani (artikulálni, megnevezni), a Tevékeny irányítani (vezetni), a Kimért megérteni (tájékozódni). Rizi mindannyiukhoz kapcsolódik, de mindenekelőtt Pistihez. Az ő *jövőre* irányultsága analóg Pisti törekvésével az autonóm létre. Ahogyan Rizi is elsődlegesen Pistihez kapcsolódik, úgy a Mama és a Szőke lány is. A Mama (aki az állandóságot hordozza a darab - viszonyítási pontjait veszített - világában) *a múlt* értékeinek képviselője; a Szőke lány viszont az egyes színekben a mindig aktuális *jelen idő* reprezentálója. Az interpretáció egy elvontabb szintjén tehát a szereplők mozgásirányai a lét és az idő dimenzióinak megtestesüléseként értelmezhetők.

A Forgatókönyv dramaturgiája, a hármas ontológiai státusra való törekvés (filmforgatókönyv, cirkuszi előadás, dráma), valamint a mellékszereplők viszonyrendszere azt mutatja, hogy a szerkesztésmód itt nem teljesen azt a modellt követi, mint az előző négy dráma esetében. Az egyes mutatványok „médiumaivá" tett mellékalakok: Novotni, Nánási és Marosi nem viselkednek oly mértékben különböző módon, hogy ezzel egymással ellentétes vagy egymást kiegészítő mozgásirányt képviselnének. Ugyanez a helyzet a Mester két segítőtársával, Sztellával és Misivel is. A különbség még akkor is fennáll, ha a darab tematikusan a négy előző dráma szintézisét alkotja. A megszerkesztettség eltérésének oka, nézetem szerint, abban rejlik, hogy az előbbi művek hőseit és valamennyi szereplőjét Örkény úgy ábrázolta, hogy bennük az egyedi és a7 általános egyensúlyban volt. A *Forgatókönyvben* viszont mind az ábrázolt életben, mind Barabás alakjában túlsúlyos mozzanatként jelenik meg az egyediség (bármennyire is az volt Örkény intenciója, hogy a mű-ben *„az áldotatok* lélektanáról" szóljon). Ez pedig azzal a következménnyel jár, hogy a mű - paradox módon épp az egyediség túlsúlya okán - túlságosan elvont marad. Ezen még az sem változtat, hogy a vizsgált korszakban ez az egyetlen dráma, amelyik napra meghatározott történelmi időpontokat rögzít. Ha a főhős sorsában az egyediség dominál, akkor a mellékszereplők szükségképpen elvontak kell hogy maradjanak, és nem marad tér az ő sajátos mozgásirányaik kibontására. Mindezt azonban inkább a *Forgatókönyv* saját természetének kell tekintenünk, mint esetleges fogyatékosságának.

4.

A drámák szereplőit vizsgálva nem lehet említés nélkül elmenni a mellett a tény mellett, hogy Örkény drámaírói művészetének kiteljesedésekor drámáiban a világépítő alakok száma minden

esetben hét és kilenc fő között mozog. A művekben megjelenő szereplőket világépítő és világkiegészítő alakokra csoportosítva azt mondhatjuk, hogy a Tótékban kiegészítő figurák a lajtos, a szomszéd, az elegáns őrnagy,, a kisfiú és az inas; a *Kulcskeresőkben* a gyászhuszárok és a szerelő; a *Pistiben* a Rizi utáni szereplők; a *Forgatókönyvben* pedig a négy katona és a pereceslány. (A korszakba tartozó, de itt nem tárgyalt *Macskajátékra* is érvényes ez: a darabban hét világépítő figura van, Józsi és a pincér pedig kiegészítő alakok.)

A szereplők száma drámaszerkesztési, dramaturgiai kérdés. A világépítő individuumok száma a *Tótékban* nyolc, a *Vérro*konokban és a *Kulcskeresőkben* hét, *a Pistiben* nyolc, és a *Forgatókönyvben* kilenc. Ez a jelenség azonban nem abból a szempontból érdekes számunkra, hogy miért éppen ennyi a szereplők száma, hanem abból, hogy erre az alkotói korszakra jellemző egy egységes drámaszerkesztési mód, ami az előzőekben bizonyított megfeleléseken túl a szereplők számában is manifesztálódik. Az itt elemzett drámákat összekapcsoló tematikus rokonságok ily módon kiegészülnek egy merőben formainak látszó sajátossággal. Ez utóbbi ténynek a regisztrálásán túl azonban nyilvánvalóan arra kellene választ adnunk, hogy miből ered a világépítő szereplők számának azonossága. Ennek forrása, nézetem szerint, a *szituációépítésben* található.

Örkény István e korszak drámáiban analóg szituációkat teremt, analóg módon. A szereplők helyzetében rejlő kapcsolódások feltárása során bebizonyosodott, hogy a drámák középpontjában álló alak (különböző mértékben és minőségben, de) lényegében áldozatként viselkedik. Ez a legtisztábban Barabásra érvényes, de a többi főhős sorsában is megmutatkozó sajátosság. Az áldozat volt azonban nem hozza magával a „benyújtják a számlát" élettény jelentkezését, hiszen még Barabás sem a saját múltbeli tetteinek késői következményeként kerül a drámában ábrázolt helyzetbe, és ugyanígy Tót, Pál és Pisti sem. Fóris pedig - bár magának köszönheti kínos helyzetét - nem vesz róla tudomást, és ebben a környezete is nagy aktivitással segíti. A főhős köré épített szituáció néhány, *korlátozott számú* viszonyulással egészül (és egészülhet) ki. A korlátozottságot pedig az is megszabja, hogy Örkény a viszonyulások kiépítése során azt a módszert alkalmazza, hogy egy-egy viszonyulási módot két szereplő testesít meg, a fű relación belül ellentétes előjellel. Az ilyen jellegű kapcsolódások száma pedig erősen korlátozott, még pontosabban, az ilyen jellegű -- a szituációba beépíthető - viszonyoknak a száma korlátozott.

A dramaturgiai sajátosságok sorában még egy jelenségre kell kitérnünk, ez pedig az egyes jelenetek egymáshoz kapcsolásának a technikája. A *Tóték* és a *Kulcskeresők* jelenettechnikája nyugodtan nevezhető hagyományosnak, és a felidézés módja valószerűnek. A *Vérrokonok, a Pisti* és a *Forgatókönyv* ellenben egy más típusú szerkesztésmóddal készült. A Bokor-drámáról a következőket írta Örkény a rendezőnek: *„A bemutatkozás* lehetővé teszi, hogy minden mono-lóg, dialógus, jelenet egy csöppet el legyen választva a következőtől, annál is inkább, mert ezek - és ez a döntő - *mutatványok."* Másutt így ír egy-egy konkrét jelenetről: a szereplők „arccal a közönség felé fordulva kiáltoznak egymás-nak, lehetőleg a bohócokra emlékeztető mozdulatlan arccal". A cirkuszra való hivatkozás a legerősebben a *Forgatókönyvb*en érvényesül, de a *Pistiben* is fölbukkan. Nemcsak a Félszegről adott clown-jellemzés mutatja ezt, hanem Pistinek a cirkuszhoz való vonzódása is. A jelenetek mint mutatványok technikája a legkidolgozottabban a *Vérrokonokban* és a Forgatókönyvben valósul meg; *a Pistiben* ezt némileg elfedi az, hogy ott Örkény a hangsúlyt nem az egyes jelenetek különállására helyezi, hanem az összetartozásukra - mint írja: „nincs színváltozás, nincsenek jelenetek, csak egy *folyamat*". A három dráma azonban, ha különböző mértékben is, de egyaránt a mutatvány-szerű jelenettechnikára épül.

Az $^{1}9^{6}7$-^{tól} 1979-ig terjedő alkotói korszak drámái tehát a legkülönbözőbb dramaturgiai szinteken és aspektusokból mutatnak homogenitást. E dramaturgiai .megfeleléseken túl számos motívum, utalás bukkan fel újra és újra az egyes darabokban. Lássunk most né-hányat ezekből - a drámákat búvópatakokként behálózó - ismétlődésekből (talán nem is a legfontosabbakat). A *Vér*rokonok-beli vér a *Pistiben* is metaforikus színt kap egy helyütt, amikor az éttermi jelenetben elhangzik, hogy „Das ist der echte ungarische »Pisti vér«". Ez azonban már egy további utalás a *Kulcskeresők* zárójelenetére, ahol a Bodó magnójáról hangzik el - Fóris leszállásával kapcsolatban --, hogy „Das ist die echte ungarische Wirtschaft".

Egyaránt bibliai utalások szövik át a *Pistit és a Forgatókönyvet.* Az előbbiben Pisti vízen járása, majd a három magatartás-Pisti három királyokként való megjelenése Pisti születésekor, és végül a rabbijelenet, melyben Pisti újabb csodát tesz: lángba borítja a csipkebokrot. Az utóbbiban Barabás neve („a világ bűnhődni akarása a te nevedet viseli, Barabás" - mondja a Mester), valamint a tömegnek hozzá való viszonya hordozza ezt a jelentésmezőt. A bibliai Barabás bűnösként minősült ártatlanná, ezt a Barabást viszont az őt éltető tömeg (épp azzal, hogy élteti és vezérének tekinti) sodorja a pusztulásba.

A halál - ezen belül is az öngyilkosság - kérdése is több drámában szerepel. *A Pistiben az* 5 6-ot követő jelenetben a három magatartás-Pisti éppúgy orvosságosfiolát vesz elő, hogy megmérgezze magát, mint Nelli a *Kulcskeresők* elején. Bokor Pál is a halál gondolatával foglalkozik a mű kezdetén, valamint az első rész zárójelenetében.

A példák száma szaporítható volna, de itt csa^{p} jelezni kívántam, hogy a nagyobb összefüggések mellett igen sok mikrokapcsolat is jellemzi ennek az alkotói periódusnak a drámáit. Az immanens összefüggések mellett művön kívüli kapcsolódások is fellelhetők. Ilyen az a szerzői azonosulás, melyről a *Vérrokonak* kapcsán Örkény azt írta, hogy „a Bokorok összessége én vagyok, illetve nemcsak én, hanem mi mind". És amiről *a* Pistivel kapcsolatban 1979-ben ugyanígy nyilatkozott: „Hogy Pisti ki-csoda, azt már nagyon sokan kérdezték tőlem, de sohasem tudtam válaszolni. Azt hiszem, hogy én vagyok, mi vagyunk valamennyien..."

5.

Örkény István drámairói művészetének kiteljesedésekor, az ebben az alkotói periódusban született színdarabok ugyanazt a problémakört vizsgálják, más-más oldalról, de egységes szemléletmóddal és egységes dramaturgiával *A* Tótékban még egy konkrét történelmi pillanathoz kötődve, és egy ember, sorsában jelenik meg az azonosságtudat elvesztésének kérdése, a *Vérrokonokban ez* már az egész társadalmat behálózó jellegzetességgé válik. Az egyén felcserélhetőségének, hehelyettesíthetőségének - és az ebből

következő identitáshiánynak - a továbbgondolását jelenti *a Kulcskeresők,* amelyben már nem csupán az egyes ember vonatkozásában jelenik meg ez a probléma, hanem a valósághoz való viszony radikális megváltozásában. Ha a tényekkel szemben az értelmezés kap elsőbbséget, akkor a ténynek tény volta (önmagával való azonossága elhalványul, és a tény nem az lesz, ami, hanem *azzá válik, amivé értelmezzük.* Egy újabb aspektust jelent a *Pisti-beli* megsokszorozódás jelensége, amellyel a főhős a saját önazonosságát kísérli meg fönntartani, és lehetőségeit, szabadságát próbál-ja ezáltal fokozni, de a mű befejezése azt mutatja, nem a megsokszorozódás vezethet el az önazonossághoz, hanem az *eggyé válás. A Forgatókönyvben* Örkény a fenti aspektusokat még egyszer felvonultatja, és egy drámán belül fogalmazza meg a korábban egy-egy műben, más-más szempontból feltett kérdéseket. Itt ismét egy konkrét történelmi idő-ponthoz és egy meghatározott személyhez kapcsolódva jelenik meg az önazonosság kérdése, ami egyúttal mint fel-cserélhetőség és behelyettesíthetőség is szerepel, de a tényértelmezés inverzió éppúgy felbukkan itt, mint a megsokszorozódás (megkettőződés) élménye.

A groteszk tehát Örkény István drámáiban nemcsak ábrázolásmód, uralkodó esztétikai minőség, hanem olyan tartalmi mozzanat, mely e művek központi dramaturgiai szervezőelve. A „mit"-ben és a „hogyan"-ban, vagyis a bemutatott világban és a bemutatás módjában egyaránt uralkodó groteszk jelleg pedig azt bizonyítja, hogy Örkénynek ebben az alkotói periódusában egyedülálló szintézist sikerült megvalósítania a művek anyagát képező életmozzanatok és ezek megformáltságának mikéntje között.

Ez a dolgozat több műelemző tanulmány összegzéseként született. Az egyes dramákkal kapcsolatos részletesebb elképzeléseimet az alábbi helyeken tettem közzé: Literatúra 1980/3-4., SZÍNHÁZ 1983/12. és 1985/2., Irodalomtörténet 1985/1

CSÍK ISTVÁN

Egy kiállítás margójára

Amióta újra létezik a színházi tervezők számára felsőfokú képzés Magyarországon, állandósult az a gyakorlat, hogy a tanítási év befejezése után a hallgatók kisebbfajta kiállításon vonultatják fel terveiket, számot adván felkészültségükről, a színház világával kialakított kapcsolatukról. Sort kerítettek erre ebben az esztendőben, 1985-ben is.

A Képzőművészeti Főiskola alkalmilag kiállítóhelyiséggé avanzsált szobáiban, lépcsőfordulóin összesen tizenhatan mutatták be munkáikat. Hat másodéves, hat negyedéves és négy végzős, ötödéves hallgató; ez utóbbiak már diplomamunkáikkal, konkrét színházi feladatot megoldó - többnyire már megvalósult - terveikkel szerepeltek.

Pályakezdő művészek első lépéseit nyomon követni, tetten érni művésszé válásuk folyamatának állomásait mindig izgalmas élmény. Különösen izgalmas színházi tervezők esetében, akiknek saját szakmájukon kívül meg kell tanulniok a színháznak mint művészeti közösség-nek, mint gazdasági egységnek, mint működőképes üzemnek sajátos törvényeit, meg kell ismerniök a buktatókkal, ellentmondásokkal terhes közegét...

A másodévesek munkáiban például még szabadon csapong a fantázia; szinte a tértől és időtől függetlenül vetik papírra, teremtik meg, formálják anyaggá vízióikat, álmaikat. Félreértés ne essék: nem a darabtól, nem a drámától vagy - ha zenés műről van szó - a zenei dramaturgiától függetlenül! Nagyon is tudatosan vállalják, és szolgálják a művet. Az általuk tervezett díszletekben, jelmezekben *mást* egyszerűen képtelenség lenne eljátszani. A műhöz kötődve, a műből táplálkozva építik fel szárnyaló ötleteiket. Sőt! Nem „függetlenek" a színház technikai-műszaki lehetőségeitől sem. A bemutatott makettek működőképesek, és egy-két valóban nehezen megvalósítható elképzeléstől eltekintve, képzeletük már meglévő, már feltalált lehetőségekre épít. Amit bemutatnak, nem utópia, ha a világ technikai csúcsairól nézzük. Csak maximalista. Ők az optimális lehetőségekben gondolkoznak; még nem köti meg fantáziájukat a hétköznapi valóság nyomorúságos anyagi, siralmas technikai feltételrendszere.. .

A negyedévesek esetében már változik a kép. Még itt is az álmok dominál-nak, de már bennük munkál a korlátok felismerése is. Szerényebbek talán, visszafogottabbak; reálisabban mérik fel esélyeiket, ezért az apróságokban több itt a lelemény. A végzős hallgatók esetében pedig, ahol már a hétköznapok gyakorlatához kellett a fantáziát hajlítaniok, talán túlságosan is háttérbe szorul, hogy mi az, amit lehetne, a hangsúly azon van, hogy mit lehet.

Mindaz, amit most elmondtam, az önkorlátozásnak ez a folyamata nem a tehetségre, a művek kvalitására vonatkozik. Sőt! A vállalt korlátok között néha még több is a lelemény. Egy konkrét példát is említenék: Benedek Mária diplomamunkáját, amely a Józsefvárosi Színház számára készült. Ez a díszlet hiteles teret s a drámát híven szolgáló szuggesztív látványt teremtett egy kétszemélyes darabhoz, úgy, hogy közben az utazó társulat rendelkezésére bocsátott, különböző méretű színpadok-hoz is rugalmasan alkalmazkodik. Rá-adásul egy személygépkocsi csomagtartójában kényelmesen szállítható... A bizonytalanság, átmenetiség, a költözködés előtti, már elidegenülő tér darab-kívánta hangulatát egy egyszerű fóliával, néhány köteg zsineggel teremti meg, amellyel a helyszínen található bútorok tetszés szerinti mennyiségben, a méretek követelte arányban összecsomagolhatók...

A kiállításon látottak ígéretes képet rajzolnak a jövő díszlet- és jelmeztervezőinek szakmai felkészültségéről, művészi tehetségéről, színházszeretetéről. De amennyire örvendetes maga a bemutatkozás, annyira lehangoló az iránta megmutatkozó érdektelenség.

Azt hinné az ember, hogy legalább azok a rendezők, színházi vezetők, akik a most kiállító művészekkel közvetlen munkakapcsolatban voltak, vagy azok, akik ősztől kezdve üdvözölhetik valamelyiküket saját társulatukban, talán veszik maguknak a fáradságot, és legalább egy „tiszteletkör" erejéig beleszagolnak a kiállított anyagba. De nem. Néhány megszállott szakmabeli, egy-két kíváncsi, érdeklődő laikus, esetleg egy közeli ismerős avagy rokon - ennyi a vissz-hang. A többi néma csend.

Pedig az Epreskert nincs a világ végén...

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Prix des critiques, 1984/85

A la fin de la saison passée, la section des critiques de l'Association Hongroise du Théâtre a une nouvelle fois organisé son « jeu de société » déjà traditionnel, en faisant voter les membres actifs de la profession au sujet des meilleures performances artistiques. Le compte des voix a montré cette fois une dispersion bien plus grande que d'habitude, ce qui indique une saison assez médiocre, sans sommets indiscutables. Voici donc le palmarès. La meilleure pièce de théâtre hongroise c'est *La Rencontre* de Péter Nádas, la meilleure mise en scène celle de János Ács qui a réalisé *La Colombe noire* d'István Örkény au Théâtre Szigligeti de Szolnok, la meilleure actrice, c'est Kati Egri, la protagoniste du spectacle cité, le meilleur acteur c'est Ferenc Kállai, Orgon du *Tartuffe* présenté par le Théâtre National. Dans les rôles de composition c'est à Erika Bodnár et Tamás Végvári que revient le prix; tous les deux se sont produits dans la soirée Pinter du Théâtre Katona József. Les prix de la scénographie ont été adjugés à József Kerényi pour son décor conçu pour *Le Roi Henri IV* à Miskolc et à Györgyi Szakács, pour ses costumes faits pour plusieurs spectacles à Budapest et dans la province.

István Nánay:

La Cerisaie

György Harag, le grand metteur en scène hongrois vivant en Roumanie est mort. Il appartenait à cette ligne de créateurs connus sur tout le continent qui ont délivré le théâtre du service des lettres, pour réaliser l'égalité entre le spectacle vivant et le texte. Harag qui, au cours de toute sa carrière, aspirait à trouver un langage et une esthétique particuliers du théâtre en tant que discipline artistique souveraine a dit ses adieux à son public à travers *La Cerisaie* de Tchékhov, sa dernière mise en scène faite au théâtre de Marosvásárhely.

Ildikó Marosi:

György Harag

L'auteur, suivant de près la carrière du metteur en scène György Harag, a fait de nombreux interviews avec lui. Ici nous en publions une des dernières de ces conversations dans laquelle Harag parle surtout de sa jeunesse, des débuts de sa carrière théâtrale.

László Gerold:

Une pièce chinoise au théâtre d'Újvidék

En plus de ces spectacles en Hongrie qui ont été réalisés avec le concours de György Harag, le grand metteur en scène a également accepté plusieurs invitations de la part de l'ensemble hongrois du théâtre d'Újvidék en Yougoslavie. Ici nous publions un compte rendu de sa dernière réalisation avec cette troupe, celle d'un «tableau de genre poétique et comique» chinois, *L'Arrêt d'autobus* de Kao Hsing-tchien.

Péter Tömöry:

«Ce n'était pas la mise en place de danses...»

Péter Tömöry poursuit une conversation avec le danseur András Baráth, proche collaborateur de György Harag, qui, à travers quelques épisodes caractéristiques de leur travail commun, veut faire comprendre les traits essentiels de la méthode créatrice du metteur en scène défunt.

István Nánay:

Un tango dansé sur les genoux

Au Théâtre Hongrois de Kolozsvár Gábor Tompa a réalisé un spectacle fort et émouvant du *Tango* de Slawomir Mrożek. Le metteur en scène transylvanien découvre les racines de la violence brute dans la confusion des idées et l'absence des idéaux.

Péter Tömöry:

Partant du sol de la patrie vers le grand monde

Dans l'interview Gábor Tompa, acteur-metteur en scène de Kolozsvár, parle de sa carrière, ses idéaux artistiques et de la fonction sociale du théâtre.

Tamás Koltai:

Du modernisme a la tradition

Le critique rend compte de trois spectacles qu'il a vus à Paris. A l'opposé de l'*Ubu-Roi* assez superficiel d'Antoine Vitez, la mise en scène de la *Fausse suivante* signée par Patrice Chéreau est tout raffinement esthétique, tandis que Peter Brook s'est tourné cette fois vers la tradition mythique, avec sa mise en scène du *Mahabharata*. A l'avant-première d eParis notre collaborateur n'a vu qu'une partie – *La Guerre* – de ce spectacle monumental, conçu pour trois soirées. Il pense que l'humanisme brookien rayonne cette fois le message du prix en souffrances qu'il faut payer pour la paix.

Anna Pór:

Deux soirées au théâtre de Barrault

Jean-Louis Barrault comptâ déjà depuis un demi-siècle parmi les chefs de file du théâtre francais. Notre collaboratrice a vu chez lui deux pièces de résistance de l'actualité a Paris, *Angelo, tyran de Padoue* de Victor Hugo et *Savannah Bay* de Marguerite Duras.

Imre Gergely:

Le théâtre d'Antonio Buero Vallejo

C'est en 1949 que Buero Vallejo a fait irruption dans le monde du théâtre espagnol et au cours de la dernière époque du régime Franco l'opposition idéologique a théâtre a suivi surtout son exemple. L'étude esquisse la carrière de l'auteur espagnol, se reportant surtout à ses pièces connues en Hongrie.

László Peterdi Nagy:

Les Bas-fonds

Anatole Efros, chargé récemment de la direction artistique du Théâtre Taganka à Moscou, y a débuté avec *Les Bas-fonds* de Gorki et a aussitôt démontré que cette pièce par excellence naturaliste peut être interprété aussi, au carrefour des idées de notre temps, en tant que spectacle de cirque.

László Gerold:

Un classique relu

Au Théâtre National Croate de Zagreb *Les Seigneurs Glembay*, cette pièce la plus résistante de l'oeuvre de Miroslav Krleža, a été dépouillée de son style sociologisant passant pour inaltérable, pour se présenter au public en tent qu'un drame de brûlante actualité.

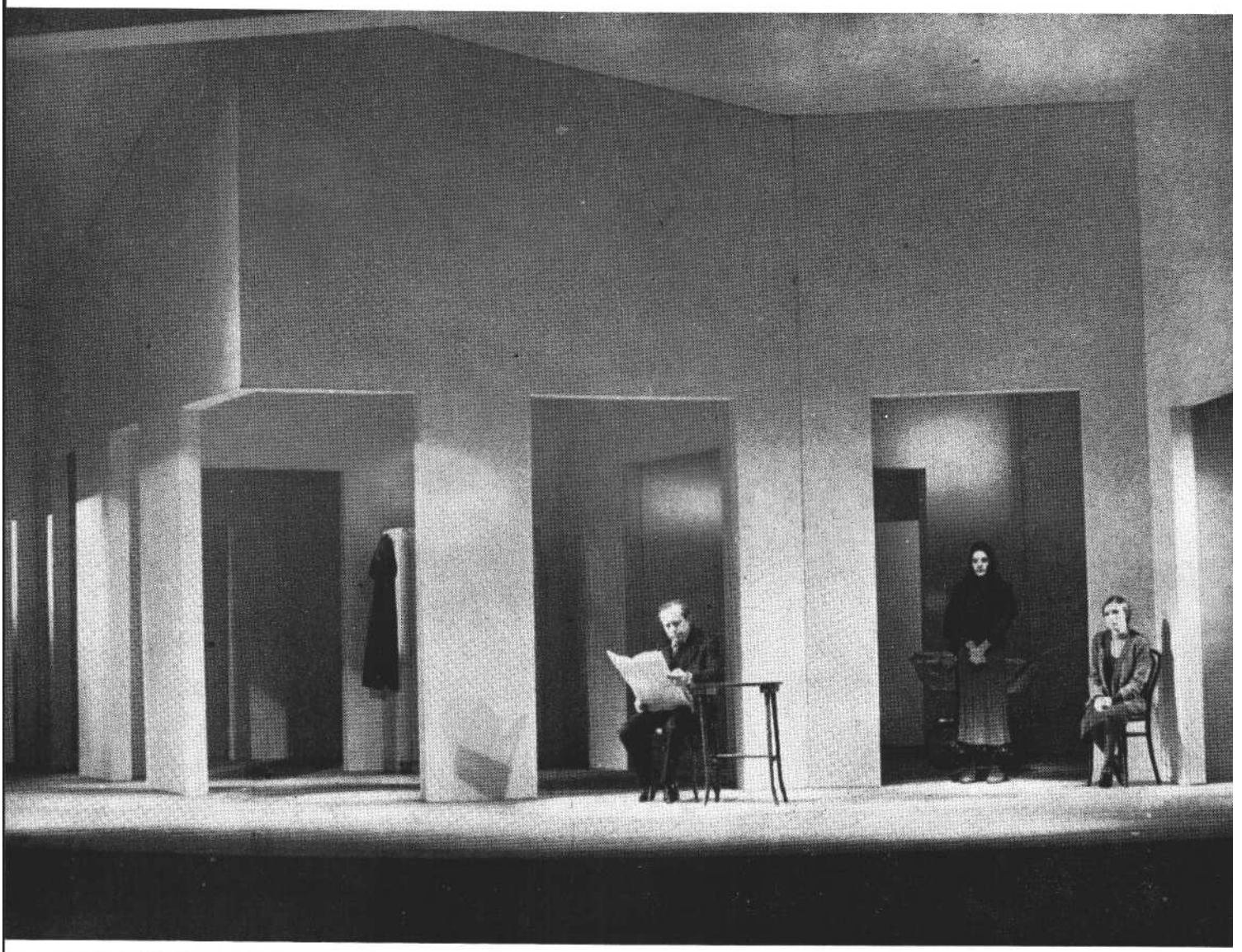
Péter P. Müller:

La dramaturgie du grotesque

Après le tournant survenu en 1967 avec la création de la *Famille Tott*, István Örkény passait jusqu'à la fin de sa vie surtout pour auteur dramatique. C'est cette phase de sa carrière qu'analyse l'étude présente, visant à découvrir les rapports philosophiques et les correspondances dramaturgiques communs au fond des pièces présentant des situations existentielles, sociales et historiques tellement différentes.

István Csík:

Notes marginales à propos d'une exposition

Dans des locaux improvisés de l'Académie des Beaux-Arts seize élèves, scénographes futurs ont exposé leurs dessins. De cette « exposition scolaire », ignorée même par les gens du métier, se dégage un tableau plein de promesse, en ce qui concerne la formation professionnelle et artistique de la jeune génération.

Ára: 30,– Ft