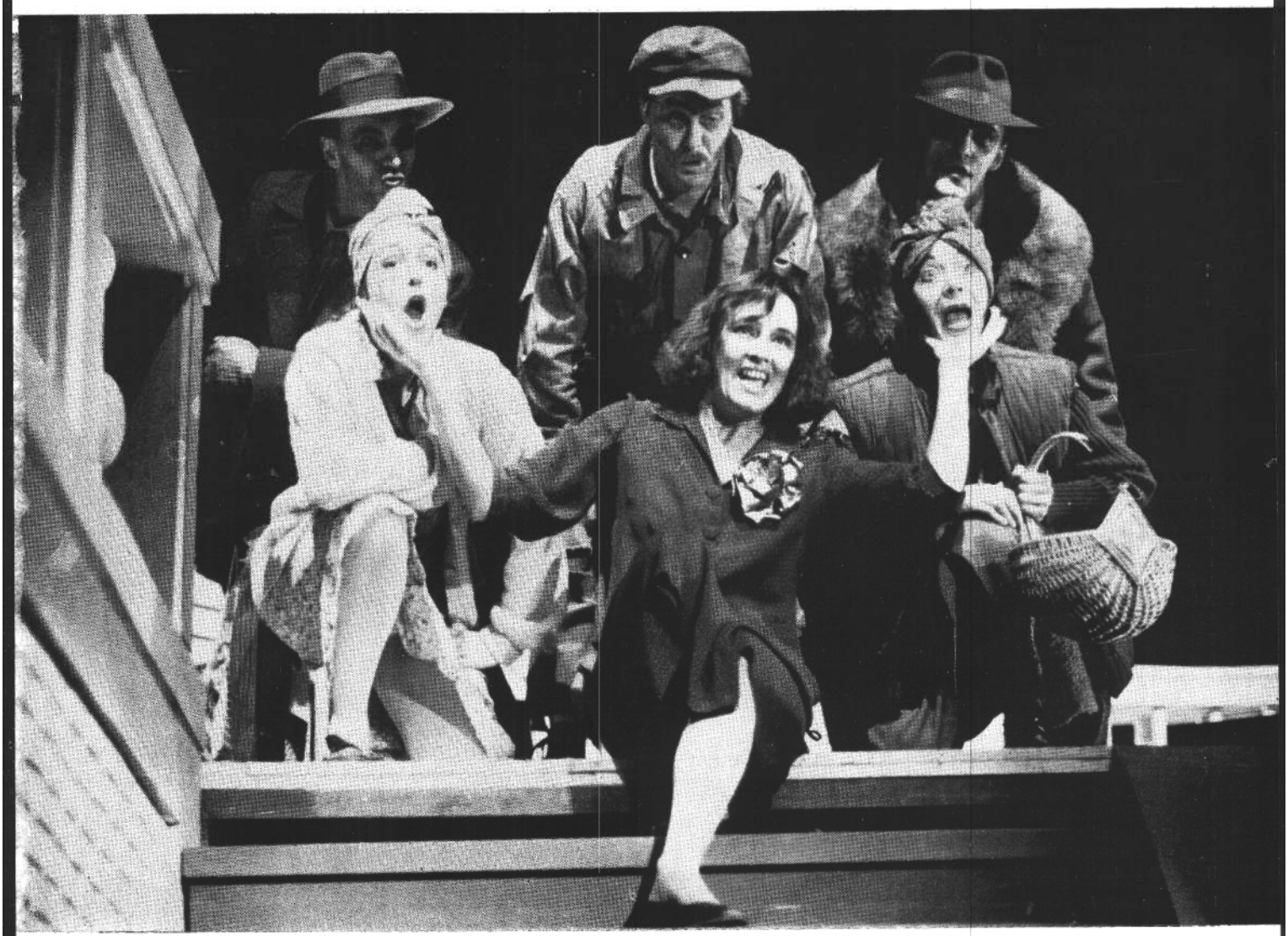
SZÍNHÁZ



Földes Anna: Megkésett tanúk • Kiss Eszter: Két színházi este Győrben • P. Müller Péter: Feloldozatlanul Mészáros Tamás: Urának hű szolgája • Nánay István: Impressziók a portugál színházról • Kolozsvári Papp László: Világítók (dráma)

1986
Április

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XIX. ÉVFOLYAM 4. SZÁM 1
986. ÁPRILIS

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

86.0185 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás

Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:

Tóth **József, Philippovich Tamás, Váry Károly. Szecskó Griselda, Bajcsay Mária, Turza Irén Atanúk című Déry-drámában (szolnoki Szigligeti Színház) (Szoboszlai Gábor felv.)**

A hátsó borítón:

Varga Győző színházi plakátja

TARTALOM

játékszín

FÖLDES ANNA
Megkésett tanúk (1)

KISS ESZTER
Két színházi este Győrben (6)

P. MÜLLER PÉTER
Feloldozatlanul (11)

MÉSZÁROS TAMÁS
Urának hű szolgája (14)

ERDEI JÁNOS
Pusztító és teremtő közeg (17)

KOVÁCS DEZSŐ
Színeváltozások (21)

MIHÁLYI GÁBOR
Neonaturalista inferno (23)

RÓNA KATALIN
Csak dünnyögünk (27)

PÓR ANNA
„Merj szeretni, gyűlölni" (29)

arcok és maszkok

ÉZSIÁS ERZSÉBET
Színészi jutalomjáték (32)

fórum

NYERGES LÁSZLÓ
A klasszikusokhoz való megváltozott viszonyról (35)

világszínház

NÁNAY ISTVÁN
Impressziók a portugál színházról (38)

TAKÁCS ISTVÁN
Mi lesz veled, Dubrovnik? (43)

szemle

ANTAL GÁBOR
Benedek András: Színházi műhelytitkok (45)

VARJAS ENDRE
Van-e, ami van? (47)

drámamelléklet

KOLOZSVÁRI PAPP LÁSZLÓ: **Világítók**

FOLDES ANNA

Megkésett tanúk

Déry Tibor drámájának **szolnoki bemutatója** alkalmából

Született: 1945-ben

Rossz adósa a magyar színház Déry Tibornak.

Adósa maradt, nemcsak az emigrációban, a bemutatás minden reménye nélkül írt, korai szürrealista darabok színpadraállításával, de a felszabadulást követően a legnagyobb nyilvánosságra szánt aktuális önvizsgálati dráma, *A tanúk* bemutatásával is.

Az Óriáscsecsemő szegedi és pécsi előadása egy emberöltővel a mű születése után megkésett jóvátétel: a két nagy tehetségű fiatal rendező, Paál István és Szikora János pályáján jóval fontosabb állomás volt, mint Déryén. 1947-ben az első nemzeti színházi premier, a *Tükör* - irodalmi és színházi esemény, de korántsem a megálmodott (és még csak nem is a megérdemelt) siker. És nemcsak a művet ért politikai támadás kedvetleníthette el a szerzőt, hiszen a rásütött bélyeg, hogy „nagy dráma, nagy hibákkal"

nem a legrosszabb. De a fogadtatás minden oldalról eléggé elutasító. Szabó Zoltán szerint olyan emberek járnakkelnek a színpadon a darabbeli Magyarországon 1939-ben, akik olvasták az 1947-es lapokat, és az 1920-as évek németországi levegőjét szívják. *(Romeo és Júlia,* 1947. március 25.) A szélesebb nyilvánosság előtt nem a szokatlan dramaturgiával komponált dráma érdemi, gondolati, művészi problémáiról, hanem a színpadon először elhangzó és sokakat megbotránkoztató „kurva" szó használatáról zajlik vita.

Az előző dráma, az 1945-ös *A tanúk,* mintha sohasem lett volna: Szabó Zoltán Déry bemutatott művének gyengeségeit - kétségtelen jóindulattal húsz évvel az *Óriáscsecsemő* születése és nem sokkal *A tanúk* elmaradt premierje után, *az első* darab írójának bizonytalanságával magyarázza. Tény, hogy a Déry alkotásai iránt érdeklődők is csak jóval később, kötetben találkozhattak az élet-műben nagyon is lényeges helyet elfoglaló darabbal. Déry maga negyedszázad elmúltával is keserűen emlékszik vissza arra, hogy a felszabadulás után hiába bízott benne, hogy mondanivalója a színpadon találja meg a legnagyobb nyilvánosságot: „Első művemet, *Tanúk* címmel 1945 tavaszán egy rövid pécsi tartózkodás alatt írtam, abban a reményben, hogy ez már színpadra kerülhet. Aktuális témáról írtam; *csalódás volt, hogy elutasították.* Zsidókról, a pesti zsidóságról szólt, de akkoriban álszeméremből és gyávaságból a »zsidó« szót törölték a magyar szókincsből, az »üldözött« szóval helyettesítették, mint-ha másféle üldözött nem is lett volna ebben az országban." (Film Színház Muzsika, 1971. február 6.)

Az elutasításra vonatkozóan a korszak drámatörténetét kutató Siklós Olgának sem sikerült semmiféle dokumentumot találnia. Feltételezi, hogy „csak" az elfektetés, az elhallgatás pecsételte meg a dráma sorsát.

Déry azonban akkor még elég fiatal, lelkes és energikus volt ahhoz, hogy ne adja fel színházi ambícióit. A *Tükör* ellentmondásos fogadtatása után még megírta *az Itthont,* majd *az Itthon* kudarcát feledve - igaz, több esztendős szünet után - a *Talpsimogatót.* Ez a molière-i ihletésű, aktuális komédia már némi kritikai és közönségsikert is aratott, ám a viszonylag kedvező fogadtatás után is további húsz évbe telt, amíg Déry Ti-bor valóban elismert, sikeres színpadi szerző lett Budapesten. Csakhogy a víg-színházi *Képzelt riport ...* sikerült szín-padi adaptációja, a *Popfesztivál* frontáttörése valójában nem A *befejezetlen mondat,* de még csak nem is a *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* című kisregény írójának sikere. *A Kedves Bópeerről* azután már az sem állítható, hogy Déry szín-padi alkotása lenne: az író, színpadra alkalmazás helyett beérte *azzal,* hogy a tapasztalt dramaturg gondozásában színpadra engedje.

Akárcsak Örkény. Voronyezsének elmaradt bemutatója, *A tanúké* is töprengésre késztet: vajon milyen eszmei, tisztázó hatása, és milyen színházi, dramaturgiai és stílusbeli konzekvenciája

Déry Tibor: A tanúk (szolnoki Szigligeti Színház). Juhász Róza (Lujza), Vallai Péter (dr. Kelemen) és Vass György (Jancsi) **(Szoboszlai** Gábor felv.)

lett volna a tartalomban és formájában is újszerű dráma előadásának? Földhöz-ragadt reálpolitikusok, meglehet, naivitásnak tartják az ilyenfajta, aktualitását vesztett, utólagos ábrándozást. *A tanúk* kritikus-önkritikus társadalomszemléleténél fogva volt (és maradt) irritáló alkotás. Amelynek szokatlanságát nem enyhítette, inkább fokozta volna a színpadon, hogy drámai szerkezetében, a konfliktus kezelésmódjában és stílusban is el-tért a „szokásjog" és az esztétika által egyaránt kanonizált és a gyakorlat által is abszolutizált, korabeli naturalista sémától. Siklós Olga tanulmányában (A *magyar dráma útja* 1945 *után)* ugyancsak feltételezett kifogásokkal - az asszimiláns zsidóságot is irritáló kérdésfeltevéssel, az érzékenységet tiszteletben tartó hamis tapintattal és az általánosan még sokáig elutasított brechti formával - magyarázza, hogy a dráma íróasztalfiókban maradt.

Ez az aktuális politikai, kultúrpolitikai meggondolásból született sajnálatos döntés évtizedekre megpecsételte A *tanúk* sorsát. Olyannyira, hogy Déry első, kötetben megjelent felszabadulás után írott drámája még a Déry-irodalomban is alig kerül említésre. Ungvári Tamás Déry-könyvében *(Arcok, vallomások,* Szépirodalmi Kiadó, 1973) az időrendi táblázatban sem szerepel. Pomogáts Béla könyvében *(Kortársaink,* Akadémiai Kiadó, 1974) méltányos elismeréssel szól Déry korai darabjairól; nem vitat-ja, hogy ezek a demokratikus átalakulást akarták szolgálni, és elhatározó lépések voltak a korszerűbb dramaturgia felé, de elemzésének konklúziójában végső soron elfogadja, tudomásul veszi a mellőzést: „A sikerültebb drámaisággal építkező *A tanúk* ennek ellenére sem került közönség elé, mégpedig azért, mert a színházi vezetés nem akarta a zsidóüldözést idéző drámával felzaklat-ni az éppen megnyugvó közvéleményt." Hermann István szerint, e dráma „gondolatilag és dialógusok fogalmazása tekintetében nagyon keveset nyújt . . . szín-padi érvénye valójában nincs." *(Viaskodás a drámával: Déry Tibor.)*

A tanúk körüli csendet a kritikai irodalomban voltaképpen csak a Déry-drámák 1976-os gyűjteményes kötetének megjelenése törte meg. De a színpadi jóvátétel - *A tanúk* előadása - tovább késett. Nem öregbíti dramaturgjaink felfedezőkedvének és a magyar színház hagyománytiszteletének hírét, hogy *A tanúk* világpremierjére 1978. november 25-én az osztrák rádióban került sor. (A „Színház az egész világ" című sorozatban fordította, rádióra alkalmazta és rendezte: Kőváry György.)

Déry Tibor „emlékei az alvilágból"

Az életmű egésze nem igazolja, de *A tanúk* esetében helytálló Hermann István-nak az a megállapítása, hogy Déry színpadi művei voltaképpen „előtanulmányok az epikájához". Az 1944-es pesti pokol, *A tanúkat* követően először *az* 1946-os *Alvilági játékokban* jelenik meg, de a novellafüzérben megidézett, történelmileg analóg témák, helyzetek mások, csak egy-egy villanásra idézik a drámabeli világot. Szorosabb a kapcsolat, szembetűnőbb a motívumok egyezése, amikor Déry egy évtized távolából (feltételezhetően a dráma bemutatásának reményét is elvesztve) eleveníti fel „alvilági emlékeit", amelyek a *Botladozás* című gyűjteményes kötet keltezése szerint 1954-ben íródtak, majd füzet formában önállóan 195 5-ben jelentek meg (Békebizottságok Kiskönyvtára). Az irodalomtörténetbe ezek az emlékek valószínűleg csak végleges formájukban, az író 1969-es önéletrajzában, az *Ítélet* nincsben kerülnek be. A kronológia, a filologizálás ezúttal csak azt bizonyítja, ami az olvasók, nézők számára is evidens : a történetek, helyzetek találkozása igazolja és illusztrálja, hogy Déry 1945-ben *A* tanúkban személyes, még sajgó fájdalmának, felzaklató katartikus élményeinek keresett művészi formát.

A polgári család, amelyet színpadra idéz - a sajátja. Az ő öccsét is feljelen-tették, Sárváron keresztül Auschwitzba hurcolták, ő is a Mosonyi utcai toloncházból a Keleti pályaudvarra tartó, szomorú menetben beszélt vele utoljára . . . Déry, akárcsak a drámabeli orvos, maga is idős édesanyjával élte át a világégést, és megfogadta, bármi történik, nem hagyja el. Számára is eszméltető, keserves csalódás, morális megrázkódtatás volt, amikor a neki menedéket kínálók, az emberéleteket rangsorolva, megtagadták ugyanezt a szerencsétlen, névtelen öregasszonytól. Ám a drámának a megélt valóságból színpadra állított, kiragadott epizódjai csak a cselekmény vázát, felszínét alkotják. Említésüket is csak azért éreztem lényegesnek, hogy ezzel is hangsúlyozzam az expresszionista írásmódot továbbra is vállaló, realistának nem nevezhető darabjának közvetlen élménytartalmát, valóságfedezetét.

De *A tanúk* művészi hitele nem az egyedi, a közvetlen, megélt valóságból táplálkozik, hanem az írónak a történelem lényegét érintő felismeréséből. Abból, hogy Déry elsőnek mert és tudott szembenézni a túlélők - bűnösök, áldozatok és tanúk - történelmi-erkölcsi felelősségével. A dráma záróképében kissé teátrálisan és publicisztikusan, de rendkívül tömören ez akkor fogalmazódik meg, amikor egy betoppanó szovjet katona a szereplőknek szegezi a kérdést: „Miért nem maguk szabadították fel magukat?" A mondat mögött A *tanúk* végső - eszmei - problémája. A kívül-ről hozott szabadság - ebben az értelmezésben - az elmulasztott cselekvés kritikája. S ha így fogadjuk, akkor végül is ebben a záróakkordban szintetizálódik a történelmet különbözőképpen átélő hősök személyes drámája.

Kisemberek a történelem színpadán

Déry Tibort nyilvánvalóan nemcsak a megélt tragédia ösztönzi drámaírásra. Legalább annyira felzaklató írói felfedezése, hogy amikor a történelem kibillen egyensúlyi helyzetéből, a korszak pörgő korongján „a jellem felbomlik ellentmondásaira, minden tulajdonság szinte a maga vegyi tisztaságában jelentkezik". Tapasztalata, hogy a történelmi lét poklában az emberek hirtelen megváltoztak, elvesztették arcukat, kifordultak önmagukból. A konjunktúra haszonélvezői közül kerültek ki az alkalmi gyilkosok, tisztes polgárok közül a rablókká züllött martalócok; reményteljes ifjak gyilkosokká, szende lányok mohó kéjnőkké züllöttek, és akit hősiesen bújtattak, másnap meglopta a megmentőjét. Ennek az elképesztő gyorsasággal lezajló elembertelenedési folyamatnak a rugóját Déry az élet és a jellem tisztes folyamatosságát megszakító körülményekben, az elvégzendő napi feladatok hiányában látta: „A Szálasi-korszak azért tudott olyan förtelmesen hitvánnyá válni, mert százezres tömegek elvesztették napi feladatukat s vele erkölcsi fegyelmüket . . . Nemcsak a rabtartók voltak erkölcstelenek, a zsidóság is azzá lett a rabságban, melynek egyetlen napi feladata a gyilkosok elleni védekezés volt." (*Emlékeim az Alvilágból.)* Egyéniségüket, Déry szerint, elsősorban azok tudták megőrizni, akikben különösen erős volt a jellemszilárdság, vagy akik -- mint Kelemen doktor *A tanúkban* - ideig-óráig elláthatták a maguk napi, emberi, orvosi, kötelességét is.

A tanúkban minden hősnek megvan a

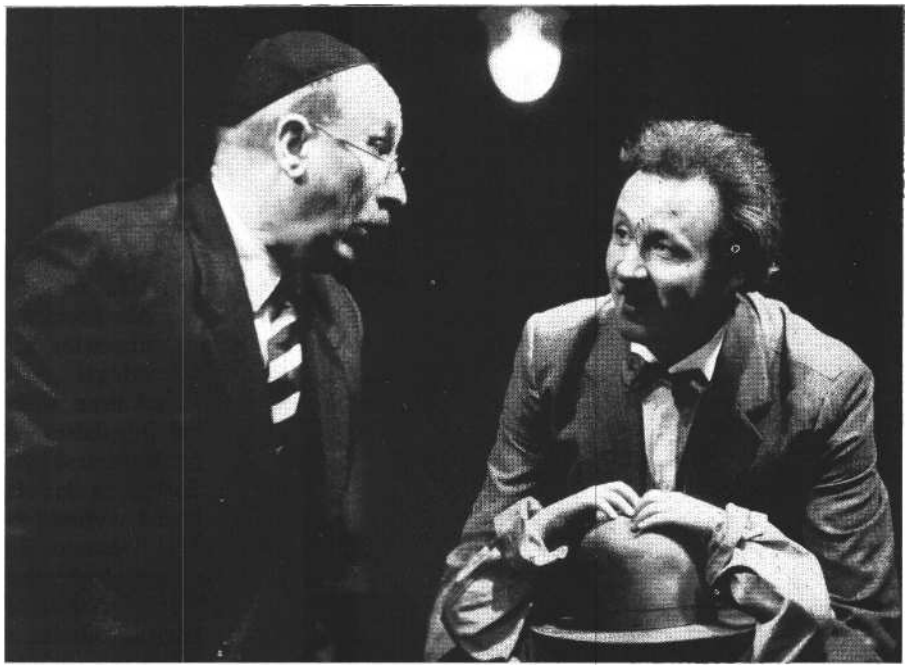
maga drámája, de előtérben nyilvánvalóan az orvosé áll. Ű az, akit sorsa felesége és édesanyja közötti választásra is kényszerít. De még súlyosabb -- vagy ha nem is súlyosabb, tágabb érvényű - az a kollektív dráma, amit átél. Hogy tudja, ütött az óra, cselekedni kellene, de nem lehet. Fegyvertelenül, magányosan ő is csak elviseli az elviselhetetlent. A maga életét mentve, hűséges és szolidáris igyekszik maradni a hozzá legközelebb állókhoz, de betegeihez és osztályos társaihoz is. Ám ahogy a történelem úthengere mindjobban közeledik, és az általános fenyegetettség közvetlen életveszélybe fordul, úgy döbben rá *az* őt körülvevő önzésre, gyávaságra, elaljasodásra és végül arra, ami a kommunista Déry Tibor történelmi választásával egyezik, hogy csak egy hozzá emberileg is közel álló munkáscsalád szolidaritására számíthat.

A darab realista vonulatának, az 1944 tavaszán és telén játszó cselekménynek a középpontjában egy jellegzetes polgári értelmiségi család állt. Dr. Kelemen nagy hivatástudatú orvos, és csak másodsorban zsidó. Édesanyja az élet által megedzett, egyenes gerincű, kemény polgáraszszony, aki a benne élő meleg anyai szeretetet is a jó modor páncélja alatt rejtegeti.

Kelemenné, Lujza, ahogy akkoriban mondták, „őskeresztény" akire nem vonatkoznak a megkülönböztető törvények. A családon belüli kivételes helyzete folytán, azzal a végletes választással kell szembenéznie, hogy vagy férjével marad az életveszélyben, vagy kisfiát is mentve, megpróbál külön úton járni. De ugyanakkor ő az, aki - talán éppen mert a fenyegetettség nem alázta meg, és nem törte meg a gerincét eljut ahhoz a felismeréshez (és ki is mondja), hogy „aki nem segít magán, az nem követel-heti, hogy más segítsen rajta".

A legkövetkezetesebben özvegy Kellerné vállalja a maga dilemmájának megoldását: amikor rádöbben, hogy fiának nélküle jóval nagyobb esélye van az életben maradásra, hogy a fiúi szeretet és kötelességtudat az orvos életébe kerülhet, maga választja a halált. E gesz-tus nagyságát, hősiességét csak akkor minősíthetnénk romantikusnak, ha nem emlékeznénk rá, hogy hány névtelen öregasszony viselkedett hasonlóképpen.

A legszűkebb családi kör tagjain kívül az író színpadra idézi a hős öccsét és nagybátyját is. A sárga csillag viselését elvből megtagadó Ernő és a halálra



Kátay Endre (Lajos bácsi) és Vallai Péter (dr. Kelemen) A tanúkban

tudatosan felkészülő Lajos bácsi nem puszta epizódfigurák: sorsuk, magatartásuk, szemléletük két, az összkép szempontjából lényeges irányban tágítja a kor kérdéseire adható válaszok skáláját, gazdagítja a színpadon kibontakozó társadalmi körképet.

Az egyik oldalon az üldözöttek, a másikon az üldözők ? Nagyon egyszerű és nagyon igazságtalan lenne jókra és rosszakra osztani a világot. De a realista Dérytől idegen minden romantikus túlzás. Ő tudja, hogy voltak Takácsok is: olyan emberek - munkások *vagy* mások

akik saját életük kockáztatásával is segítettek az üldözötteknek. És azt is tapasztalta: az áldozatok sem egyformák. A pincében, védett házban szorongó, rettegő zsidó kispolgárok között is akadtak önző, gyáva, hisztérikus, úrhatnám figurák. 1945-ben, amikor még frissen sajogtak a túlélők sebei, még nagyobb merészség kellett ehhez a tárgyilagos realizmushoz. Am ez az objektivitás azért is meghatározó vonása, sőt feltétele a Déry vállalta írói ábrázolásnak, mert a dráma társadalombírálatának éle az egész magyar polgárságra (tehát a zsidóságra is) jellemző, történelmileg kialakult tulajdonságokra, a szűklátókörűségre, a passzivitásra irányul.

Ezért választotta Déry a dráma jelképes tartalmú címét, ezért állította az egész drámai kompozíció középpontjába a tanúkat. Ezek a társadalom különböző osztályaiból, rétegeiből verbuválódott, arc nélküli tanúk, megrendülés és szégyenérzet nélkül, inkább valamiféle szenzációéhes, kaján tárgyilagossággal figyelik, amikor a köztük élő zsidók először kényszerülnek rá, hogy sárga csillaggal megbélyegzetten lépjenek az utcára. A történelemben többféle tanú létezik: olyan is, aki megteszi, amit tennie adatott, és a jövőnek őrzi, küldi a maga megélt kortárs-tapasztalatait. A Déry-dráma mindent látó, halló, néma tanúi elsősorban saját lelkük nyugalmát, zsebüket és hasukat tisztelik, és jól felfogott aljas érdekből azt is tagadják, amit az ablakba könyökölve látnak. Lelkiismeret-furdalás nélkül tagadják a poklot, a meglesett és az akaratlanul is látott gyilkosságokat. Társadalmi megnyugvást, sőt erkölcsi támaszt találnak a kórus által előadott refrénben: *„Mi csak tanúk vagyunk, mi nem tehetünk róla."*

A tanúk megítélése, a tanúk elmarasztalása a Déry-dráma szemléletének, írói állásfoglalásának sokakban megütközést keltő, a társadalmi konszenzust irritáló nóvuma. A tanúk kórusának vezéralakja, „minden korszaknak éber tanúja", a Házfelügyelő, a mindenkori porkoláb, a maga világát éjjel-nappal szemmel tartó, saját hasznát gátlástalanul kereső és érvényesítő szolga. Akinek a prológusban megfogalmazott hitvallása egy szinte minden korban létező, de a vészkorszakban különösen tobzódó társadalmi típus önleleplező portréja: „Legszebb ékességem a törvénytisztelet; úgy kiszolgálom a törvényt, mintha a szülőapám volna; amerre fordul, én utána fordulok, ahol kanyarog, én mögötte kanyargok, sarkában járok, szemmel tartom, minden szavára engedelmes fia vagyok, mert álruhájában is rég felismertem már: ő a mi fényességes urunk, a Hatalom." Később a Házfelügyelő még azt is megvallja: „természetemtől fogva, mely oly szerencsésen egyetért hivatalommal, a sütkérezők osztályához tartozom, akik, ha lezuhanna a nap az égről, a pokolban is találnának egy új napot, megsütni pecsenyéjüket és ke-

nyerüket ... A paptól csak a parókiája, az újságírótól az olvasói, a lélekbúvár-nőtől a betegei félnek, de éntőlem egy egész ország retteg. Mert az igazi szolga nagyobb úr a gazdájánál, a tulajdon nagyobbat markol a tulajdonosnál, a tanú hatalmasabb a gyilkosnál és a meggyilkoltnál."

Ha Déry szolidan realista háborús drámát ír, a Házmesternek - pontosabban *egy* házmesternek - akkor is juthatott volna valamiféle lényeges, intrikus szerep; hiszen köztudott, hogy a magyarság történelmi-erkölcsi vizsgája során nem egy házmester megbotlott: beállt a besúgók, a följelentők soraiba. *A tanúk* Házfelügyelője azonban nem konkrét figura, hanem arc nélküli, de annál felismerhetőbb, mitikussá növesztett jelkép. Monológjaival és songjaival úgy válik főszereplőjévé a drámának, hogy a végkifejletig alig van konkrét funkciója a cselekményben; csak kommentátora, narrátora az eseményeknek. Jelenléte fokozza csak az életveszélyből eredő feszültséget, s ezt fokozza, robbantja, amikor megtudjuk, hogy végül is feljelentette a bujkáló Kelemen családot. A Házfelügyelő - szövege szerint - kívülálló, de valójában nagyon is érdekelt: saját kisszerű, aljas érdekeinek gátlástalan képviselője : „Kétfelé sandítva, ahogy emberhez illik, fél szemmel a haszonra, fél szemmel a büntetésre, jobb kézzel süvegelve, ami süvegelhető, bal kézzel elemelve, ami elemelhető, ha okosan szolgálom személyemet, módjával ártva önmagamnak, szépszerével a szomszédnak, s kiegyezem az angyallal s a hullamosóval, akkor - halhatatlan leszek!"

A darabot olvasva is élesen elválik a realista történelmi, családi dráma és az annak kereteit szétfeszítő, a brechti hatást közvetlenül tükröző, mindenekelőtt a kommentárokban és a songokban kiteljesedő formabontó dráma. Siklós Olga jó jósnak bizonyult, amikor könyvében felveti: „Elképzelhető, hogy színpadi megvalósítás esetén, az együttes munka során a dráma kikövetelte volna az önmaga által megteremtett tartalom és forma egységét, következetes megvalósítását."

Az ősbemutatón a brechti hagyományt vállaló darab formabontó kétszólamúsága az előadást meghatározó formává lett. És ez elsősorban a tehetségét újra meggyőzőn igazoló rendező, Csizmadia Tibor érdeme.

Előadásban gondolkodni

Csizmadia Tibor neve mellett még ott szerepelt a plakátokon az f. h. - de már túl volt a *Vonó Ignác* szolnoki sikerén, amikor egy interjúban megkérdezték tő-le, hogy hogyan kezd a drámaértelmezéshez. Válasza meghökkentő volt:

.. én nem darabokat keresek, hanem előadásokat. Ha olvasva hat rám a darab, ezt analízis követi, megkeresem, mi rezonál bennem egy műből." (Kritika, 1983/5.)

Elképzelem, hogy *A tanúk* olvasása közben is rögtön megjelent Csizmadia „koponyaszínházában" a lehetséges színpadi változat. A kor, amelyben a történet játszódik, számára történelem. Valójában már Déry sem kizárólag a zsidóság átélt szenvedéséről kívánt szólni: *A tanúk* nem rekviem, inkább szám-vetés. Csizmadia nemzedéke számára azonban már e történelmi számvetés is elintézett, lezárt ügy. A rendező azonban az előadást kommentáló nyilatkozatában kiemeli : a darab, amely születése pillanatában nyílt tetemrehívás volt, „ma sem nézhető pusztán történelmi adalék-ként". (Népszabadság, 1985. I. 13.) Ugyanakkor az is evidens, hogy számára a színpadon kibontakozó családi drámánál lényegesebb és érdekesebb az expresszionista és a realista Déry ábrázolásmódjának találkozása, a brechti színházi elvek alapján megeleveníthető (és megelevenítendő), több szólamú színpadi kompozíció, a cselekmény szokatlan szinkrondramaturgiája, *A tanúk* kórusának szerepe, tértől-időtől függetlenül is érvényes, örök tanulsága - és az ebben rejlő színpadi lehetőség.

Legalábbis erre következtethetünk a Szolnokon látott előadásból. A történet színpadra állítása során Csizmadia tudatosan kerüli a pszichologizálást, sőt a pszichológiai drámát is. Egy tavalyi nyilatkozata szerint a pszichológiai módszer alapján nagyon nehéz újat csinálni a színpadon, és ehhez ő nem is ismeri eléggé az embereket. Az utcai értelemben vett valósággal szemben egy színpadi valóságot keres. Ezt a színpadi valóságot Déry drámájának előadásakor én az embert próbáló szenvedések és a kaján megfigyelők *helyzeti* ellentétében fedeztem fel. Úgy tűnik, hogy a rendezőt elsősorban a szereplők és a szemlélők általában esetleges, de bizonyos szituációkban elkerülhetetlenül felszínre kerülő, konfrontációs kapcsolata foglalkoztatta, és így közeledett A *tanúk* lényegéhez: a túlélők felelősségének megítéléséhez.

Az életveszély ábrázolásának mindenkori kísértése és esztétikai buktatója, hogy az író gyakran csak a cselekmény kimenetelének elsődleges - de a mű szempontjából külsőséges - feszültségére épít. Ennek a forrása lehet egy csata vagy akár egy műtét kimenetele is. *A tanúkban* ezt a végletes történelmi feszültségforrást a deportálás közvetlen veszélye és az életben maradás változó esélyei jelentik. Déry ennek tudatában komponál, de tudatosan nem vagy nem csak erre épít. Minduntalan reális morális konfliktusok és döntések elé állítja hőseit. Az ember hajlamos azt hinni, hogy a történelem legsötétebb poklában már nincs választás. *A tanúk az* ellenkezőjét bizonyítja. Meghatározott kereteken belül Kelemennek is, Lujza nak is, özv. Kellernének is van választása. Mindig, mindenki felelős azért, hogy megtalálja és vállalja is ezt a választást. Csizmadia eszmei, tartalmi síkon itt rezonálhatott a legérzékenyebben a dráma igazságára. Legalábbis az elő-adás első szintjén, a Kelemen család drámájában, ezt az általános érvényű, korunkhoz is szóló igazságot állítja premier plánba.

Előadás után úgy éreztem, hogy Zsótér Sándor dramaturg és Csizmadia erőteljesen beavatkozott a szövegbe. Az-után kézbe vettem az évekkel korábban olvasott drámát, és a nyomtatott mű meg az előadott szöveg összevetése során világossá vált, hogy a dráma javára szolgáló változás valójában nem a dramaturgiai beavatkozásoknak, nem is annyira (az egyébként következetesen végrehajtott) kevés húzásnak, hanem jórészt Csizmadia szuverén színházi kompozíciójának köszönhető.

A húzások csak másodsorban szolgálták a terjedelemnek, az előadás várható időtartamának csökkentését. Lényegesebb, hogy a meghúzott szöveg meglehetős következetességgel enyhítette Déry társadalombírálatát. A kritika az ilyen természetű változtatásokat általában (joggal) elutasítja. Ez esetben azonban nem tekinthetünk el attól, hogy a dráma így is elmegy a társadalmi tűrőképesség határáig. A dramaturg piros ceruzájának egyébként sem a legkeményebb, hanem a legindulatosabb mondatok estek áldozatul. Jobbára azok, amelyekhez a nyolcvanas évek derekán maga Déry sem ragaszkodott volna.

A húzások révén elsősorban Lujza

szerepe változott: az asszonynak a zsidók passzivitását, gyávaságát, tehetetlenségét kárhoztató megállapításai által könnyen elbillenhetett volna a mérleg. A férjéhez intézett, de tágabb érvényű-nek szánt szemrehányások túlságosan nagy színpadi hangsúlya azzal a veszélylyel járt volna, hogy az asszony - az író szándéka ellenére - ellenszenvesnek vagy éppenséggel antiszemitának tűnhetett volna a néző számára. Ezért helyeselhető még az is, hogy az előadás létrehozói Lujza néhány túlságosan éles, indulatos, de nem lényegtelen mondatát egy-szerűen „átadták" a Házfelügyelőnek. Ez a dramaturgiai beavatkozás természetesen áthangolta, átértelmezte ezeket a változatlan szöveggel elhangzó mondatokat is.

A bűnök és vétkek számonkérése így is, továbbra is uralkodó eleme a drámának. Elképzelhető, hogy ha a csillagos zsidó házban zajló kisszerű vita, Kelemen Ernőnek a saját fajtája el-len intézett kirohanása, az orvos vala-mennyi kritikai és önkritikai megállapítása minden húzás nélkül kerül előadás-ra, a dráma akusztikája nem kívánt irányba tolódik el.

Az egyéb meggondolásból végrehajtott, kisebb rövidítésekre alig érdemes szót vesztegetni. A magam részéről sajnálom ugyan, hogy az író néhány általánosító, a jövő felé is tekintő reflexiója kimaradt, de való igaz, hogy ezek közül egynek sincs különösebb jelentősége. Talán csak a dráma itt-ott felvillanó iróniája halványodott ezáltal. Ami pedig a Déry korabeli naivitását tükröző, valószínűtlen motívumokat, sematikus megfogalmazásokat illeti (bár ilye-nek meglepően kis számban fordulnak elő a szövegben) - ezek kihúzásával Zsótér és Csizmadia az írót szolgálta. Éppen úgy, mint egy-két kisebb, jelentéktelen szerkezeti és sorrendi változtatással. Összességében nem hűtlenségük, hanem a mondatok mai akusztikáját is mérlegelő hűségük az, ami az ősbemutató alkalmából szót, elismerést érdemel.

A Házfelügyelő: Bajcsay Mária

Változtatni természetesen nemcsak szövegmódosítással lehet. A nyomtatott és előadott *A tanúk* között a legfeltűnőbb különbség, hogy a férfi Házfelügyelőből a színpadon - talán egyetlen mondat megváltoztatásával - asszony lett. Méghozzá - és ez is lényeges - nem naturalista eszközökkel megjelenített, loncsos, lompos vénasszony, hanem markáns és telivér fehérnép. Akkor sem csodálkoznék, ha utólag kiderülne, hogy a rendezőt e módosításban (kizárólag vagy elsősorban) szereposztási szempontok, a társulaton belüli erőviszonyok és lehetőségek vezették. Hogy Csizma-dia Bajcsay Máriának szánta a parádés szerepet, ennek érdekében változtatott, és a színésznő méltónak bizonyult a rendező bizalmára.

Jelenet A tanúk szolnoki előadásából (MTI Fotó - Ilovszky Béla felvételei)

De a darab és az előadás együttes élménye számomra mégis azt sugallta, hogy Csizmadiát más indítékok *is* vezethették. Joggal érezhette úgy, hogy a Házfelügyelő szövegében jelen van valamiféle kisszerű, női intrika és praktika, hogy gonoszsága és mohósága inkább feminin. De ettől még Déry Házfelügyelője csúf banya is lehetne! Bajcsay Mária furcsa gorgó-feje (amely a papír hajcsavarók alkotta fejdíszből alakul) valami nem földi tüneményt sejtet. A naturalista megjelenés és játékmód külsőségeitől megfosztva a színésznő nagyobb súlyt adhat a figura emberen túli vonásai-nak, démoniságának.

Ha a Házfelügyelő a többi szereplőkkel azonos dimenzióban létezne, mindenre nemigen lenne szükség. Az alak felnagyítása valószínűleg meg is bontaná a darabon belüli hierarchiát. De ez a Házfelügyelő minden inkább, mint húsvér epizódfigura: antik karvezetők brechti utóda, mitizált lény. Az előadás szerepértelmezése - és Bajcsay szuggesztív alakítása ennek a követelménynek a jegyében született - ily módon, a színészi alakítás által felerősítve, némileg korrigálja a drámaszerkezet következetlenségét is.

Bajcsay Mária egyszerre nő is, ördög is, törpelelkű kispolgár és fenyegetőre nőtt démon. Miközben elsősorban szín-padi létezésével, személyiségével hat, a songok előadójaként is remekül eltalálja a brechti stílus hazai változatát.

Történik a térben, Budapesten

A tanúk nyomtatott változatában Déry meglehetősen részletes színleírást közölt. Az expozíció osztott színpadán például egy orvosi rendelő hozzávetőleges berendezése és egy felismerhető utcarészlet látható. A csillagos házban játszódó jelenet során szembetűnő az összeköltöztetéskor létrejött zsúfoltság, a védett házban pedig egy tűzhelyen már több asszony főz. Az 1944-ben megváltozott funkciójú téglagyár is jellegzetes, felismerhető. A szolnoki színpad - Antal Csaba díszlete - képileg ugyancsak osztott, sőt több szintű, de az egymást követő jelenetek alatt mindvégig azonos látványt nyújt. A színpad egyik oldalán az utcai szint látható: jellegzetes, kissé hivalkodó pesti bérházi bejárat, a kapu két oldalán súlyos, ismerős kőatlaszok. A kapun, vagy felette, a jelenet kívánalmai szerint, megjelenik a sárga csillag, a védettséget nyújtó idegen ország címere vagy az éppen érvényes körözvény. A magasból a mélybe, a színpad másik oldalán hosszú, ferde lépcső vezet le. A színpadkép felső részén, a távolságot érzékeltető kicsinyítésben, fénysugár pásztázza a Hősök terének emlékművét is. Az alsó zónában a fehér-barna csempék minden pesti polgárban a milleniumi földalatti állomásainak képzetét keltik. A földalatti-várócsarnok mégsem egyértelműen villamosmegálló: sötétsége a pincét, a vágányokat elválasztó rácsozata a börtönt idézi.

A színpadkép látványa konkrét asszociációkat ébresztő hitelességével szebb és meggyőzőbb, mint a mostanában divatos absztrakt tér. A kompozíció egyes részletei pontosan megfelelnek a természetelvű hitelesség követelményeinek, ugyanakkor a játéktér egésze - annak ellenére, hogy statikus - mind-jobban elszakad a szövegben is említett Bajza utcától. Csak azt érezzük, hogy

Budapesten vagyunk, 1944-ben, a pokol valamelyik éppen megvilágított bugyrában. Annak, hogy a több színhelyen játszódó dráma Szolnokon egy díszlet-ben kerül előadásra, valószínűleg nem annyira esztétikai, mint költségvetési indoka van. A megoldás végül is azért válik elfogadhatóvá, mert a továbbiakban a szereplők és a kórustagok maguk alakítják - testükkel, gesztusaikkal, jól koreografált mozgásrendszerükkel - a teret. Am van, amikor ez az eleven keret nem elegendő, és az absztrakt díszlet (különösen a drámát nem ismerő nézőket) bizonytalanságban hagyja afelől, hogy hol történik az, ami a szemünk előtt zajlik. Az utcát, a pincét még csak felidézi a színpadkép, de már a ferde lépcsőre konstruált védett házi jelenetben nagyon is hiányzik a dialógus mögül a hiteles vagy legalábbis jól érzékelhető, a szöveghez illő atmoszférát kifejező környezet.

Utaltam már az előadás frappáns koreográfiájára. (Mozgás: Majoros István m. v.) Csizmadia Tibor egyik leghatásosabb rendezői ötlete, hogy amíg Bajcsay Mária a maga monológjait, kommentárjait mondja, a vonuló kórus többnyire hangos kiáltást imitáló némasággal, tátogva, vonulva kíséri. A beszéd látványának és hangtalan hangjának ez az inkongruenciája frappáns, sőt mármár kísérteties színpadi fogás, amely még másodszorra, harmadszorra sem válik unalmassá.

Csizmadia Tibor - a dráma jellegének megfelelően - nem lélektani színházat, stílust igyekszik teremteni. Színészeitől sem elsősorban a jellemek pszichológiai megközelítését várja. Elfogadja, vállalja, hogy a színpadon egyidőben kétfajta színjátszás zajlik: az egységet a realista darab *szereplői* és a brechti szöveg *elő-adói* között az előadásnak formát teremtő keret hozza létre.

A szolnoki *A tanúk* legjobb alakítását - mint kiemelten jeleztem - a dráma mitizált kommentátorát megidéző Bajcsay Mária nyújtotta.

A Kelemen család színpadi tagjainak a feladata jóval egyszerűbb, de ugyan-akkor egysíkúbb is. Vallai Pétert (Kelemen doktor) ezúttal elsősorban mérték-tartásért illeti dicséret. Nem könnyű drámai főszerepet alakítani úgy, hogy a szinte csak körvonalakban jellemzett figura magatartását mindenkor a játék-nak kell hitelesítenie, de ugyanakkor a hős nem is sajátíthatja ki magának a néző figyelmét, folyamatosan érzékeltetnie kell, hogy a színpadon a tanúk drámája zajlik. Juhász Róza (Lujza) ízlésesen, hibátlanul, de kissé színtelenül prezentálja a maga drámáját. Alakítása ott forrósodik fel, ahol belekényszerül az anyósával vívott párharcba, és ahol mondatainak leplezett tartalmát is erőteljesen érzékelteti. Koós Olgának (özvegy Kellerné) viszonylag könnyű dolga van. Ő Dérytől lényegesen több segítséget, pszichológiai fogódzót kapott a maga drámájához, mint a körülötte lévők. Játékában az öregasszony keménysége és embersége elválaszthatatlan egységben jelenik meg, de e vonásokhoz érdekesen társul bizonyos, távolságtartó irónia is.

A színlap, a szereplők listája nem sokkal rövidebb, mint a Shakespeare-drámáké. Csizmadia Tibornak huszonhat prózai színész játékát kellett - a mű-fajok és stílusok sokszínűségét figyelem-be véve - koordinálni. Elsősorban az ő érdeme, hogy a drámában el- és felvonultatott mellékfigurák, valamint a tanúk kórusának tagjai nem arc nélküli statisztaként jelennek meg a színpadon. Még a szöveggel alig rendelkező szereplők is valamiféle levegőt hoznak magukkal, ha jellemük nincs, sorsukról tudósítanak.

Kátay Endre (Lajos bácsi), Philippovich Tamás (Csavargó) és Győry Franciska (Méltóságos asszony) azért érdemel-nek név szerint is említést, mert epizódszerepükből egy-egy jelenet erejéig, néhány perc tartamára főszerepet teremtettek.

Ha Csizmadia Tibor fele ilyen hatásosan, fele ilyen dinamikusan állítja színpadra *A* tanúkat - a szolnoki ősbemutató ténye akkor is feljegyzésre érdemes, színháztörténeti vállalkozás. De az előadás, amit a lassanként újra talpra álló, egyre ütőképesebb társulattal létrehozott - jelen idejű színházi vállalkozásként is, egyike az idei évad leg-jobbjainak.

Déry Tibor: A tanúk (szolnoki Szigligeti .Színház)

Dramaturg: Zsótér Sándor. *Díszlet:* Antal Csaba. *jelmez:* Flesch Andrea m. *v. Zene:* Selmeczi György m. *v. Rendező:* Csizmadia Tibor.

Szereplők: Bajcsay Mária, Vallai Péter, Juhász Róza, Koós Olga, Vass György, Kátay Endre, Zelei Gábor, Pusztay Péter, Somody Kálmán, Philippovich Tamás, Tóth Tamás, Ardeleán László, Mucsi Zoltán, Tóth József, Győry Franciska, Turza lrén, Váry Károly, Zombori Katalin, Szecskó Griselda, Árva László, Horváth Gábor, Horváth László Attila, Leviczki Klára, Réz Judit, Mészáros István, Czakó Jenő.

KISS ESZTER

Két színházi este Győrben

A győri Kisfaludy Színház két produkciójával ad otthont egy fiatal magyar szerzőnek, Szántó Péternek, aki ezzel a kettős bemutatkozással - ha jól tudom, hivatásos színházban eddig még nem adták elő művét - meggyőzően bizonyítja színpadi rátermettségét. *Ágyra-járók* című komédiája még az előző évadban került színre a Kamaraszín-házban Emőd György rendezésében, és most is sikerrel játsszák. *Béke* című Arisztophanész-átdolgozásának pedig decemberben volt a bemutatója a nagy-színházban. Ez utóbbit Illés István vitte színre az Euripidész-Sartre-Illyés Gyula-féle *Trójai nők* című tragédiával ötletesen párosítva.

Két különböző jellegű vállalkozásról van tehát szó, mégis, e két színházi este benyomásaiból kibontakoznak egy írói (vagy inkább színpadi) látásmód, világkép körvonalai. Ugyanakkor a mai tárgyú darab és az ókorból merített téma egyaránt konkrét itt-és-most-létünk mindennapos konfliktusaival szembesít más-más oldalról. Szántó Péter darabjai arra is alkalmat adnak, hogy egy pillantást vessünk az új magyar dráma, illetve színmű néhány problémájára, jelenségére.

Az *Ágyrajárók a* mai magyar drámának abba a vonulatába illeszkedik bele, mely egy-egy jelenséget vagy társadalmi csoportot kiemelve s a közép-pontba állítva jelenünk legégetőbb társadalmi, erkölcsi problémáinak, érték-dilemmáinak közvetlen bemutatását tűzi ki céljául. Ezek a drámák általában nem parabolák, jellemzőbb a realista --sokszor hiperrealista - ábrázolás, a konkrét térhez és időhöz kötött közeg, melyet leginkább csak lélektani síkon tarkítanak szimbólumok.

Az utóbbi évek magyar drámájának ez a jelenünket feltárni kívánó vonulata dramaturgiai szempontból két fő irányt mutat. Az egyiket az ún. jelenségfelmutató darabok alkotják, melyek a köztudatot élénken foglalkoztató viszszásságokat, értékzavarokat és erkölcsi bizonytalanságokat veszik nagyító alá. Az utóbbi években színpadainkon ilyen

volt például Vészi Endre: *Sárga telefon.* Spiró György: *Esti műsor,* Kertész Ákos: *Családi ház manzárddal* című darabja. A másik csoportot nevezhetjük hiánydrámáknak (Vinkó József egy korábbi tanulmányából vett terminussal), melyek a kapcsolatok, a közösség, a szeretet, az élettér, a célok és értékek hiányát, illetve a kétségbeejtő hiányérzetet fogalmazzák meg. Ilyen volt például Bereményi Géza: *Légköbméter.* Gyurkovics Tibor: *Fészekalja* vagy Sárospataky István: *Teakúra* című darab-ja.

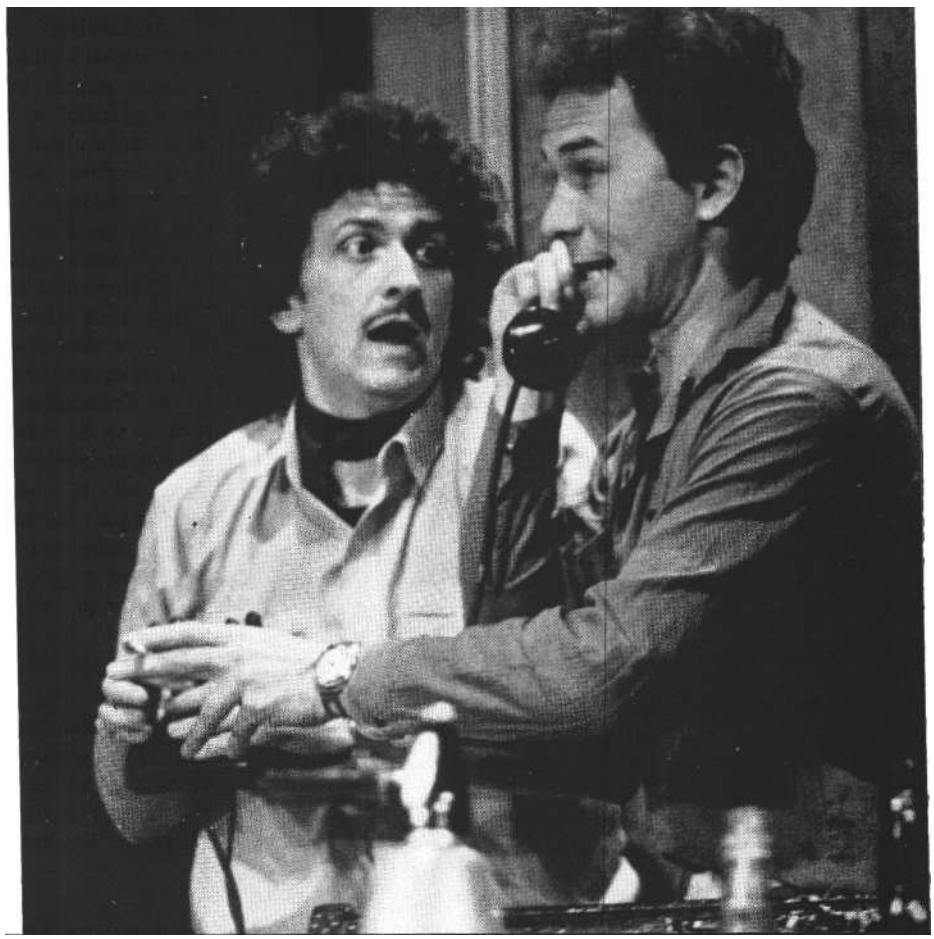
Első pillantásra az *Ágyrajárók is* ugyanazokat a problémákat veti föl, melyek az elmúlt öt-tíz év magyar drámatermésének e csoportjában megjelentek. Újra albérletesdiről, korrupcióról, kéz kezet mos viszonyokról, kiszolgáltatottságról, lakás-, légköbméter- és kapcsolathiányról van szó. Szántó Péter darabja tehát jelenségfelmutató és hiánydráma egyszerre (e két jellemzrí persze sehol sem zárja ki egymást, a darabok azzal karakterizálhatók, hogy megformálás szempontjából melyik elv dominál). De míg a jelenfeltáró darabok többsége jelenségszinten marad, addig Szántó Péter megpróbálja meg-keresni a jelenségek, a hiányok és a köz-érzet mögött meghúzódó összefüggéseket, félelmeket és motivációkat. Ennek ellenére a mindeddig hiányzó valódi új magyar társadalmi dráma mégsem született meg, mert a jelenségek mögötti összefüggések és motivációk még nem érnek a gyökerekig, melyek a drámai szükségszerűség eltéphetetlen szövevényét alkotják. Azt azonban örömmel mondhatjuk cl, hogy vérbő, igazi komédia és eleven, átélhető színjáték jött lét-re, a darab és a játék sodrásának átengedve magunkat képesek vagyunk kinevetni saját mindennapos gyávaságunkat, megfélemlített igazságérzetünket és kétértelmű helyzeteinket. S ez a jóízű nevetés az előadás végére megrendülésbe, keserűségbe csaphat át, ha hajlandók vagyunk végiggondolni, hogy min is nevettünk: azon a nap mint nap megélt tapasztalatunkon, hogy a becstelenség és a meghunyászkodás éppoly ragályos, mint a nevetés. S ezt ráadásul természetesnek tartjuk, hiszen mindenkit meg lehet érteni.

A darabbeli szituáció a következő: Mágerné, egy zegzugos lakás főbérlője tucatnyi albérlőt és ágyrajárót tart és kézben tart, energikus szervezőkészséggel kormányozva ezt a manipulációra, zsarolásra és félelemre épülő - kis „birodalmat". Az utcára kerüléstől rettegő albérlők mellett szerepel még Magerné tökkelütött fia, az albérleti Casanova, aki szintén anyja zsarolásainak eszköze. Ebbe a közegbe csöppen bele egy becsületes, jóravaló leányzó, Vera, akinek lakásigénylését a főnöknője el-sikkasztotta, s Mágerné ezért a főnöknő iránti „szívességből" befogadta a lányt. Az ő érkezése nyomán tárul fel minden figurának a kis társadalomban be-töltött szerepe s e szerepek egymáshoz és az albérleten kívüli „nagy társa-dalomhoz" való viszonya. Ez a stabil rendszer csak akkor inog meg, amikor az azt fenntartó „elemeket" vagy csak egyet is közülük már nincs mivel zsarolni, mert ennél rosszabb már úgysem lehet a helyzete. Ezért képes fellázad-ni a darab végén a hajdani tisztasága törmelékeit összeszedegető Vera, és ki-vonulni a színről.

Szántó Péter elkerüli a mai magyar darabok leggyakoribb hibáit: a darab-beli helyzet nem marad elvont modell, ugyanakkor nincs szüksége erőltetett szimbólumokra sem, hogy érdekesebb vagy „rejtélyesebb" legyen. Valóságos helyzeteinkkel szembesülünk, mégis ki-védi az író - főként humorával - a naturalizmus veszélyét. Morális problémákat feszeget, de nem moralizál, ha-nem cselekedtet, és cselekvéseikkel szembesíti alakjait. Figurái mai típusok: a kapzsi, „felfelé" és „lefelé" is mindenkit korrumpáló zsarnok házinéni és a neki kiszolgáltatott albérlői (közéjük számítható félkegyelmű fia is), akik a megélhetésért és egy talpalatnyi élet-térért a maguk módján küszködő fiatalok: pályakezdő értelmiségiek, munkások, egyetemisták. De ezek a figurák nem maradnak típusok, mert a meg-éltség, a személyes élmények ereje hatja át a darabot, s azonosulás és játékkedv a színészi megformálást. Mindez együttesen teszi hitelessé és élővé a problémákat és a komédia szereplőit.

Az albérleti testi-lelki nyomorban, könyörtelen belső logikával a kibontakozásig fejlődő, eleven emberi viszonyokat látunk; olyan konfliktusok robbannak ki, melyeket mindannyian átéltünk már, s átélünk vagy magunk hozunk létre - munkahelyen, családban vagy ténylegesen albérletről albérletre hányódva. Az albérlet mint a kiszolgál-

Szikra József és Orth Mihály Szántó Péter: Ágyrajárók című darabjában



Arisztophanész-Szántó Péter; Béke (győri Kisfaludy Színház)

tatottság, a periferikus lét és az összes ezzel járó pszichikai, morális és létbeli torzulás adekvát *mai* modellje nemcsak azért válik élővé, mert az író maga is megjárta az albérleti poklokat. Hanem azért is, mert Szántó Péter nem közérzetfestésre törekszik és e közérzet iránti szánalomkeltésre (mely szánalom előadás után ki is röppenne a néző tudatából). Célja olyan kérdések fölvetése, melyeket nem lehet végiggondolatlanul és eldöntetlenül hagyni. A házinénihez fűződő kapcsolatok és az albérlők egymás közötti viszonyai bemutatják a simulékonyság, a konformizmus, a tehetetlenség és a megfélemlítettség stációit és fokozatait egészen addig, míg ezek a szorosra fogott és a házinéni által összevissza tekert, biztosított viszonyok képletesen magát a házinénit, „fojtják meg." Milyen reakciókat válthat ki, ha felismerjük, hogy egy lát-hatatlan érdekrendszer hálójában vergődünk személytelen és jelentéktelen eszközként? Felismerjük-e a különbséget becsületesség és öncsalással párosuló álmártíromság között? Vagyok-e, lehetek-e valaki, aki önbecsülésre képes? Fontos-e ma egyáltalán az ön-becsülés? Fontos-e, hogy önmagam legyek, amikor egyszerűen meg kell él-ni, fönn kell maradni valahogy? A szereplők ezekre a kérdésekre adható egy-egy választ testesítenek meg. S a nézőre van bízva, hogy a saját válaszát önmaga számára megfogalmazza.

Ezeknek az általános erkölcsi kérdéseknek a szintjére nemzedéki dráma, azaz egy nemzedék komédiája épül rá. Azokról a fiatalokról szól, akik most kezdenék felnőttként életüket, de felnőttségüknek szinte minden feltétele hiányzik. Nem szólhatnak bele a körülöttük alakuló világba, nem alakíthatják viszonyaikat, sem önmagukat, hiszen lám, még a saját lábukra állni sem képesek - a Mágernék szerint. Hát gondjukat kell viselni, lehetőséget kell adni nekik, hogy bizonyítsák „helytállásukat" abban a készen kapott világban, amelybe belecsöppentek. Ezt a lehetőséget adja meg az albérlőknek Mágerné, az anyáskodó házinéni. S a gépezet olajozottan működik, a bejáratott mechanizmusok „segítséget" nyújtanak az eligazodásban.

Az (egyre túlkorosabbá váló) ifjúság s a jövője színterét jelentő társa-dalmi közeg szembesülése (eddig fő-ként az apák és fiúk viszonylatában megfogalmazva) az új magyar dráma egyik elévülhetetlen témája. Talán a legemlékezetesebb megformálásai ennek a motívumnak Czakó Gábor *Karcsi* (eredeti címén *Mint a mókus... - 1979-80) c.* iskolakomédiája és Bereményi Géza *Halmija (1979)* volt. Az *Ágyrajárók* ezt a viszonyt abból a szem-pontból mutatja be, hogy a személytelenné, önműködővé vált, mindent be-kebelező érdekrendszer hogyan teszi személytelenné s állítja puszta eszköz-ként a rendszer szolgálatába az egyént. Ezek a fiatalok már beilleszkedtek, vagy igyekeznek beilleszkedni, nem a csodálkozás vagy lázadás korát élik. A mechanizmus önmaga előtt is korrumpálja az egyént - akarata ellenére is -, mivel, ha életben akar maradni az „albérleti" viszonyok között, az ő saját érdeke is lesz, hogy rendszerfenntartóvá, -konzerválóvá váljék. Ilyen szerepet tölt be például a besúgóvá süllyedő Juliska, vagy Mágerné fia, Iván, aki anyja buzdító asszisztálásával „puhítja" az „albérleti lányokat". De ugyanezt a fenntartó szerepet töltik be a csupán szájhősködő, de az érdekhálózatba készségesen belesimuló orvostanhallgatók is. Ezek a figurák - Bereményi Halmijával ellentétben - már fel sem isme-tik, hogy „kizökkent az idő", vagy ha igen, megpróbálnak szemet hunyni fölötte. A darab elején megjelenő új jövevény, a tisztességes Vera is alkalmazkodik a viszonyokhoz a kezdeti felháborodás után, s csak a legaljasabb meg-alázás váltja ki belőle végül a lázadást. De újdonsült szerelmével, az orvostanhallgató Ferivel valószínűleg csak a legközelebbi ugyanilyen albérletig jutnak el.

Az egyén erkölcsi dilemmája tehát, hogy észrevétlenül és nem szándékosan, de mégiscsak asszimilálódik a hazugság és az öncsalás rendszerébe, hiszen a viszonylagos (látszat) függet-lenség is csak szerepjátszással szerezhető meg. Igy a darab a látszat és a valóság ellentétének a problémájához jut cl a minket körülvevő világban. Ami a felszín: az idilli, családias lég-kör, de mi van mögötte? A közös főzésekben, öngyilkossági kísérletekben és vedelésekben megnyilvánuló szánalom-és szolidaritáshullámok is csak látszólagosak. Ez a látszat először minden jövevényt megtéveszt, majd - mivel már benne van - amikor rájön a valóságra, maga is elkezd szerepet játszani. Ami valójában irányítja a viszonyokat és működteti a gépezetet, az épp a látszat ellentéte: a besúgás, a bosszúvágy, az érdek és az irigység.

A darab alaphelyzete természetesen magába foglalja a hatalom és kiszolgáltatottság viszonyának értelmezését is. A komikum egyik forrása, hogy a hatalom és a zsarnokság a Mágernék szintjére süllyedt le. A hatalom nem párosul nagysággal vagy fenséggel, de igazi erővel sem, hanem nagyon is kicsinyes és viszonylagos, biztonságát csak a jól kiépített zsarolási és besúgó-rendszer tartja fenn.

Ezért nem lehetnek itt fekete-fehér jellemek sem, mindenki áldozat és bűnös egyszerre, még a tisztaságával tüntető Vera is. Mert a tisztaság és a becsület hamis mítosz csupán, ábrándkép, mely a realitást segíthet elviselni. A gyávaság és a megalkuvás felülkerekedik. A „lázadás" csak akkor tör ki. amikor a lázadónak már nincs mit veszítenie.

Az írói attitűd hitelesíti a helyzeteket: az író nem mindentudó vagy le-

ereszkedő kívülálló. Nem csupán be-pillant és bepillantást enged ebbe a világba, hanem azonos figuráival. Nem részvéttel és kívülről jövő szánalommal közelít hozzájuk, hanem vállalja gyarlóságaikat, tapasztalataikat és szenvedéseiket, ezért tud keserűségében is nevetni és nevettetni.

Úgy tűnik ugyanakkor, hogy némi változás történt a drámai szemléletben. Pár évvel ezelőtt (a hetvenes évek végén, nyolcvanas évek. első felében) még a cselekvésképtelenség drámájáról beszéltek az akkori fiatal drámaíró-nemzedékkel kapcsolatban (Bereményi Géza, Nádas Péter, Spiró György, Czakó Gábor. Schwajda György neve fémjelzi ezt a korszakot). Most azonban újra felbukkan a cselekvés a drámában, sőt a tett újra minősíti a cselekvőt, de a helyzet viszonylagos, amelyben a cselekvés megtörténik. Ez relativizálja a tettet és az egyént is (ez nemcsak mai témájú, ha-nem újabb történelmi drámákra is jellemző - L például Czére Béla vagy Nagy András műveit). A cselekvésnek *ez a* fajta beállítása ugyanakkor - legalábbis Szántó Péter darabjában - a komikum egyik legfőbb forrása (más-hol az iróniáé). A „lázadás", a posványból való kilépés vagy az öngyilkossági kísérlet így nem heroikus gesz-tus, hanem nevetséges erőlködés.

Az előadáson érződik az alkotógárda lelkesedése. Az első rész kissé vontatott a szünet utáni lendületes játékhoz képest. Csík György „albérleti hangulatú" szobabelsőjében gördülékenyen pereg a cselekmény. A színtér egy bérház huzatosnak tűnő lakásának kopott nappalija - csak a játékhoz szükséges bútorokkal -, s a nappaliból nyíló, valószínűleg lepusztult konyhából látszik a *sötétség* és a későbbi öngyilkossági. kísérlethez segítséget nyújtó gáztűzhely. A nappalira nyíló számtalan ajtó, melyek mögött az albérlők és ágyrajárók tanyáznak, csak az előadás második részében kap funkciót a szellemesen koreografált bújócskában - akik találkozni akarnak, elkerülik egymást, akik pedig kikerülnék a másikat, egymásba botlanak. A rendezés többször épít efféle bohózati elemekre, amelyek egyáltalán nem zavarók, mert mindig a helyükön vannak, nem puszta töltelékjelenetek, hanem beleépülnek a vígjátéki cselekmény sodrásába. A szerző és a rendező egyaránt felhasználták a jól megcsinált színmű eszközeit is, de nem túlhajtva. Emőd György rendező jól

Euripidész-Sartre-Illyés: Trójai nők (győri Kisfaludy Színház). Bessenyei Zsófia (Kasszandra) és **Berek Katalin (Hekabé)**

időzítette a gageket - a helyzetkomikum mindig kirobbanó összehangoltan mozgatja színészeit.

Az előadás sikere leginkább a fiatal színészek lendületes játékának köszönhető. Tóth Tahi Máté a házinéni fiaként kitűnő komikusnak bizonyul. Esetlen és ravaszkodó, naiv és számító egyszerre, s egész megjelenése, gesztusai a hoppon maradó clownfigurát idézik, Zillich Beatrix mint Juliska, langalétán és lomposan kóválygó céltalan élete almaszappanálmaiban. A Verát alakító Horváth lbolya talán túl komolyan értelmezi a figurát. Játékában jobban hangsúlyoz-hatná, hogy a becsületes nyíltszívűség és heroizmus kimondottan nevetségessé degradálódik egy ilyen alpári világban, és vagy póznak hat, vagy pedig merő ostobaság. Az orvostanhallgatókat alakító Zágoni Zsolt, Szikra József és Orth Mihály komikus triászának a könnyed játékosság mellett erénye, hogy a színészek meg tudják mutatni a kisszerű konformizmust, ugyanakkor a „hatalmat" kijátszó, kifigurázó nagyvonalúságot.

Baranyai lbolya energikus, a mások kínlódását és a saját hatalmát kéjesen élvező manipulátorrá formálja Mágernét Alakítása azt is tükrözi, hogy az asszony nem „született hatalmas", ha-nem olyan, aki a másik oldalon meg-alázkodó, az erősebbet félelmében ki-szolgáló kisegér lenne. Az előadás zárójeleneteiben válik nyilvánvalóvá Mágerné jelleme, ahogy a színésznő törés nélkül vált át a könnyed komédiázásból elmélyültebb, érzékeny ábrázolasba, megmutatva, hogyan próbál Mágerne megragadni egy utolsó szalmaszálat.

miközben alattvalói-áldozatai magára hagyják.

Az egész előadást jó összjáték jellemzi, és mindegyik színészről elmond-ható, hogy életre tudják kelteni, hitelesíteni képesek figuráikat, mert azonosulnak az általuk megformált alakkal. Úgy tűnik, megpróbálják belülről átélni annak helyzetét, akit játszanak, s valószínűleg rendelkeznek is az ehhez szük- séges tapasztalatokkal.

Tordai Hajnal jelmezei nemcsak a komikumra adnak lehetőséget (pl. Mágerné fiának vitorlázóöltönye), hanem sokszor a figurák helyzetét, karakterét is érzékeltetik. Például Mágerné kifejező virágos pongyolája a hatalma csúcsán lévő asszony jóleső biztonságérzetét sugallja; Vera farmerje, világos ingblúza jellemének egyszerűségét, egyenességét.

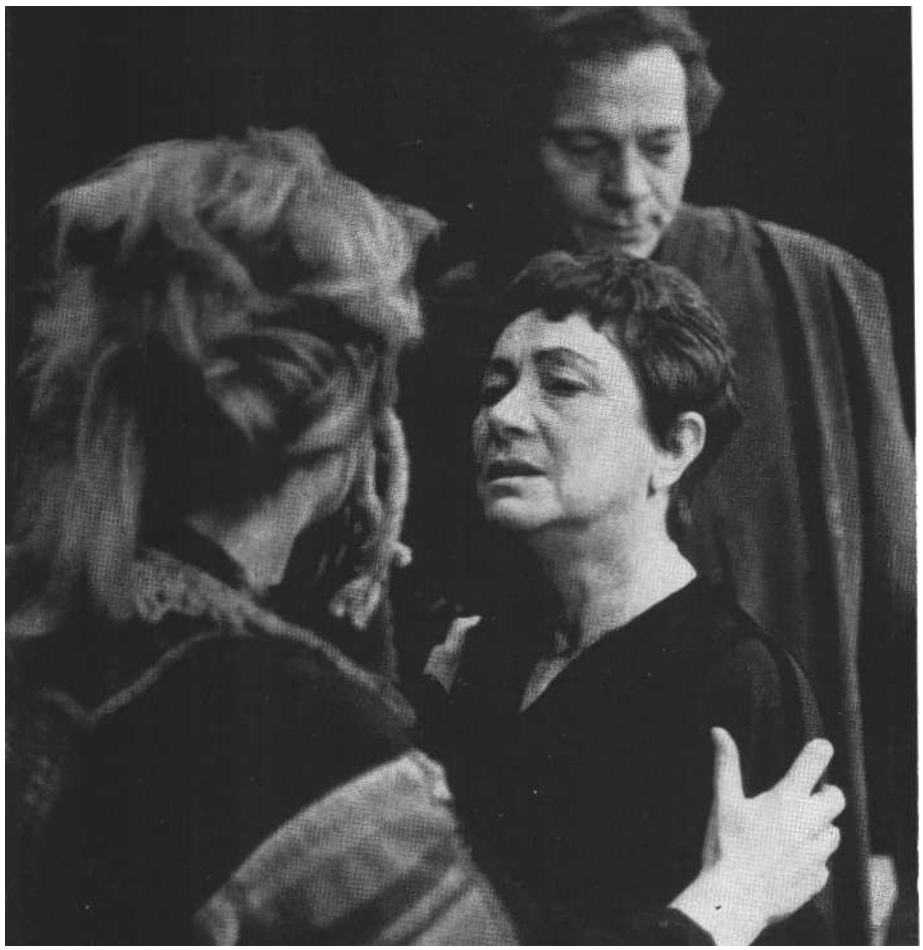
Egészen más világba csöppenünk a nagyszínházban, ahol Euripidész *Trójai nők c.* tragédiáját Sartre átdolgozásában és Illyés Gyula magyarításában játsszák, s ezt követi *a Béke c.* komédia, melyet Szántó Péter írt Arisztophanész komédiái alapján. A két darabot Illés lstván rendezte egy kompozícióvá, és nem is lehet őket szét-választani, egyikről a másik nélkül beszélni. A színházi este azért válik egységessé és homogén élménnyé, mert a két frappánsan egymás mellé állított darab úgy egészíti ki egymást, hogy fölerősítik, egymás aktualitását. Ez a párosítás ugyanakkor utalás az antik hagyományra (az athéni drámai versenyeken három tragédiát egy szatírjáték követett), amiből az az igény érezhető

ki, hogy a színház újra közösségivé váljék.

A Béke Szántó Péter átírásában frappáns *mai* válasz *a Trójai nők* korunk-hoz szóló nyitott kérdéseire. A tragédia ugyanis a trójai háború befejezése után játszódik, a győzők és legyőzöttek viszonyáról szól, a győztesek kétes dicsőségű elvonulásáról, vagyis a béke kezdetéről. De milyen ez a béke? Erről szól a második darab, görbe tükörben mutatva be, hogyan viszonyul korunk létkérdéseihez a nagy szavakkal békét áhítozó kisember és a politikai hatalom birtokosai. A háború és a pusztulás után a béke korszaka köszönt be, de a békéből már csak saját karikatúrája maradt meg.

A Trójai nők a háború tragédiája, a második darab pedig a béke paródiája. A két mű együttesen világít rá (nem értelmileg, hanem az élmény erejével) a háború iszonyatos értelmetlenségére, arra, hogy nincsenek *győzők* és legyőzöttek, az ember mindenképpen vesztes.

A Trójai nők cselekménye a háború befejezése után kezdődik, amikor már minden megtörtént, már nincs mód cselekvésre. A szereplők, a vesztes város asszonyai csupán passzívan elszenvedik sorsukat. Talán éppen ezért találta Sartre a maga számára jó alapanyag-nak Euripidész drámáját: a minden külső kötöttségtől megfosztott ember, aki már semmit sem veszíthet, szabadon áll önmagával és a világgal szem-ben. Éppen az asszonyok végletes magánya és lelki-fizikai kifosztottsága teszi lehetővé, hogy a győztes görög katonákat megszégyenítő méltóságot választhassák. Ebben a léthelyzetben az ember - egzisztencialista világkép szerint - önmaga felismeréséig, léte lényegéig juthat el. A passzivitásra utaltság szül itt emberi szabadságot és tragikus feszültséget, melynek megteremtéséhez Székely László komor, de egyszerű - deszkákból, kötelekből álló - díszlete, s Füzi Sári archaikus jelmezei is hozzájárulnak. Az előadás hangulati egységét szolgálja a klasszikus tragédiai játékstílus és a színészek pontosan deklamáló, szép szövegmondása. Egyáltalán nem hiányzik a mai élőbeszédhez való közelítés, a drámai szerkezet működését, a feszültség felívelését csak megtörte volna. A kar szuggesztíven archaizáló beszédstílusa és a színészek mozgása (pl. amikor a kar védelmezőn tömörül Hekabé vagy Kasszandra köré)



Berek Katalin (Hekabe) és Uri István (Talthybios) a Trójai nők-ben

egyre intenzívebbé, sűrítettebbé váló érzelmeket képes felidézni.

Berek Katalin tökéletes Hekabé, szerepének tragikumát hiánytalanul megvalósítja. A szeretteitől megfosztott anya esendőségét, elhagyatottságát és a városát, népét gyászoló királynő fáj-dalmát és belső tartását egyaránt átéli és kifejezi visszafogott, elmélyült já-tékával.

Emlékezetes marad Bessenyei Zsófia alakítása is a megszállott és jövőbe látó Kasszandra szerepében. Baranyai Ibolyát láthatjuk a keserű és szenvedélyes Andromache szerepében; hitelesen és megragadóan mutatja fel a gyermekét elvesztő anya érzéseit. Gyöngyössy Katalin Helenája gőgös, öntelt és számítón kétszínű, az alakítás érezteti, hogy ez az asszony még soha nem volt vesztes.

A méltóságukat megőrző lelkek háborújának komor, de katartikus befejezését (Hekabé halálát) követik - a szünet után - a „békehősök" kicsinyes csatározásai. Következik a *Béke*, mely – ellentétben *a Trójai nők* szituációjával – éppen a cselekvés lehetőségére épül. Arról szól, hogy a béke talán elérhető lenne, ha az emberek nemcsak beszélnének róla, hanem cselekednének is érte. Arisztophanész eredeti *Béke c.* komédiája csak részben került bele a darabba, s Szántó Péter még több más Arisztophanész-műből is beépített részleteket. Valójában nem adaptáció született, hanem egy lélegzetvételnyi új darab. Rövid, de tartalmas és nevettető, mai utalásokkal és mai helyzetekkel. Ilyen például a béketárgyalások paródiája, ahol mindenről beszélnek, csak a békéről nem, sőt arról talán meg is feledkeznek.

Az alkotók vállalják a paródia műfa-ját, nem próbálják a kelleténél komolyabbra fordítani a szót, vagy elnyújtani a darabot, s ez az előadás előnyére szolgál. Lendületes, ötletes játékot látunk, mely főként helyzetkomikumra épül. Ragyogó a színészi összjáték, a színészek élvezettel komédiáz-nak. Nem is lehet kiemelni egyetlen alakítást sem, mert - azon kívül, hogy jellemábrázolásra itt nincs szükség - az élményt nem az egyéni alakítások, hanem az összhatás, az összehangolt mozgás és reakciók mozgalmas látványa adja. A produkció bővelkedik jól funkcionáló burleszkelemekben is. A já-tékkal, a szöveggel, a helyzetekkel és az írói lelemény alkotta beszélő nevekkel (Dióphántosz, Szemekopogion, Khanasztáziosz, Tisztakhosz stb.) együtt humorforrásul szolgálnak az ötletes kellékek (pl. a „szarbogár", melynek ha-tán Szemekopogion az égbe emelkedik, hogy az istenek lakhelyén megkeresse a Békét) és a tarka, karikírozó jelmezek és a díszlet is. A színpadkép kis változtatással itt maradt *a Trójai nők*-

ből (pl. a több funkciójú deszkaépítmény), a játéktér szabad teret enged a benne zajló tarka kavargásnak.

Az előadás legnagyobb erénye, hogy a vizuális élmény és a látványból fakadó komikum dominál - végre nem a verbalitás uralkodik a színpadon. Valószínűleg maga az 'író is arra törekedett, hogy erre - a színészeknek pedig az improvizálásra -- lehetőséget adjon.

Szántó Péter színlapbeli vallomása szerint prostest songnak szánta a darabot, s valóban az is lett, mert nem szabott gátat bőbeszédűséggel vagy szájbarágással a spontán hatásoknak. Hagyta a színpadon életre kelni a helyzeteket. Így nőhetett ki az ókori szín-művek magvából erőltetés nélkül korunk politikai karikatúrája.

Végül -- a közönség segítségével - mégiscsak sikerül előrángatni a Békét börtönéből, de ez a Béke nem istennő, hanem egy beszélni. sem tudó, gyámoltalan, csúnya csecsemő. Ezt látva végül mindenki magára hagyja ezt a szerencsétlen Békét, senkit sem érdekel már, egyedül Arisztophanész, a drámaíró-narrátor marad vele. A közönség pedig valódi élménnyel gazdagodva távozik, mert a színházi alkotók lelkesedése egy színpadban gondolkodni tudó író törekvéseivel találkozott.

Szántó Péter : Ágyrajárók (győri Kisfaludy Színház Kamaraszínháza)
Rendező: Emőd György. *Rendezőasszisztens:* Csengery Erzsébet. *Díszlet:* Csík György m. v. *Jelmez:* Tordai Hajnal.
Szereplők: Baranyai Ibolya, Horváth Ibolya, Tóth Tahi Máté, Zágoni Zsolt, Orth Mihály, Szikra József, Zillich Beatrix.

Euripidész-Sartre-Illyés: Trójai nők. Szántó Péter (Arisztophanész komédiái és Arany Já-nos fordításának alapján) : Béke (győri Kisfaludy Színház)
Rendező: Illés István. Segédrendező: Csengery Erzsébet. *Díszlet:* Székely László m, v. *Jelmez : Füzi* Sári m. v. *Zenei munkatárs:* Váray László. *Mozgás:* Novák Ferenc m. v. *Kísérőzene:* Győri ütőegyüttes.
Szereplők: Berek Katalin, Györgyfalvai Péter, Szepessy Klára, Uri István, Bessenyei Zsófia, Baranyai Ibolya, Paláncz Ferenc, Gyöngyössy Katalin, Horváth Ibolya, Török Katalin, Csikai Tünde, Förhécz Edit, Karácsony Angéla, Kertes Anna, Komondy Melinda, Fiala Lilla, Kreiter Judit, Látrányi Ilona, Mladonyiczky Edit, Seres Ildikó, Papp Hortenzia, Tóvízi Ilona, Varga Judit. Zentai *Zita,* Bíró Katalin (Trójai nők).
Uri István, Paláncz Ferenc, Marosi Péter. Györgyfalvai Péter, Szűcs István, Tóth Tahi Máté, Rupnik Károly, Orth Mihály, Bicskei Kiss László, Zágoni Zsolt, Szikra József, Rékai Nándor, Krasznai Tamás, Török Katalin (Béke).

P. MÜLLER PÉTER

Feloldozatlanul

Az öreg hölgy látogatása a Vígszínházban

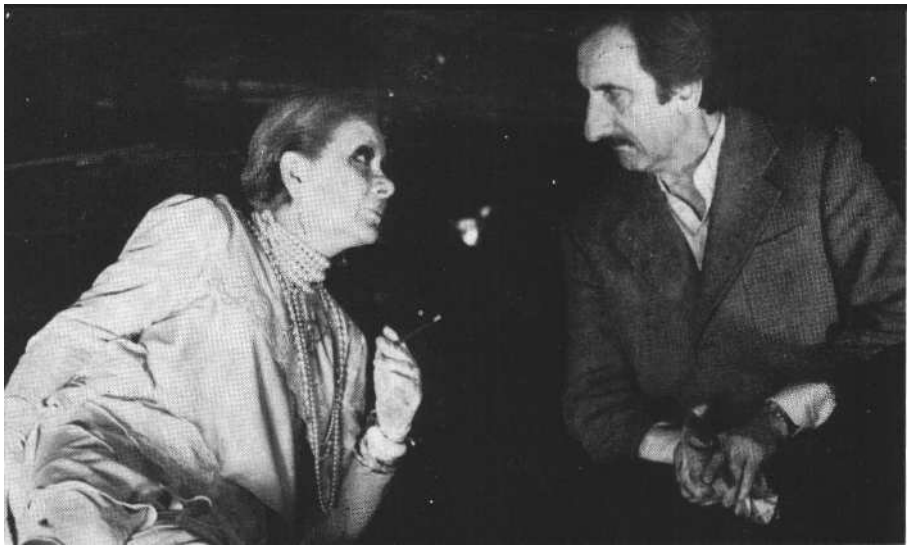
Huszonhét évvel első magyarországi premierje után Dürrenmatt drámája visszaérkezett a Vígszínház színpadára. Az 1959-es bemutató kapcsán a korabeli sajtó a szerző polgári voltával volt el-foglalva, és azzal a fölényérzettel be-szélt a darabról, hogy abban egy tőlünk távoli és idegen világról van szó. Igy például az *Autóbusz* című üzemi lapban a színház direktorával készült interjúból megtudhattuk, hogy Dürrenmatt „a kritikai realistáknak az a fajtája, akik meglátták a kor csődjét, tarthatatlanságát, szóval napjainkról beszélve: világosan látják a kapitalizmus bomlását, de ennél többet nem!". Egy másik üzemi lap, a *Turbo* tudósítója pedig így számolt be az előadásról: „Ültem a nézőtéren, a torkomat rettenet szorongatta. Ugyanakkor az ősi, a mesebeli igazságérzet szikrája élt bennem: nem, nem lehet, hogy a gonosz győzzön. Reménykedtem, holott az első perctől tudtam, hogy abban a világban csak »Az öreg hölgy « lehet a győztes. Keresztülviszi akaratát, mert hatalmával szemben az író nem lát és nem állít olyan erőt, mely felvehetné a harcot. Ezért nem marxista."

Nos, a dráma - megírása után harminc évvel és a hazai közegbe helyezve is - kiválóan működik, aminek feltehetően nem az az oka, amiről a fenti idézetek szólnak. A szerző polgári korlátai és a „nem rólunk szól a mese" fölötti fölényérzetet némileg csökkentette és árnyalta az a csodálkozás, hogy milyen modern színházi eszközöket is használ ez a Dürrenmatt. Heréltek és vakok a színpadon, a gülleniek mint az erdő fái és madarai a pótszervekből álló öreg hölgy, a párhuzamosan futó jelenetek, a tragikus komédia minőségéről nem is beszélve. Ez az ábrázolásmód azonban mára már az esztétikai köznyelv részévé vált, újdonságértéke lecsökkent. A dráma mégis életképes, hatóerejét meg-őrizte.

Talán *azért,* mert Az *öreg hölgy látogatása* kultúránk két alapelemére: a bűn és a megváltás motívumára épül. Az európai kultúra és az európai psziché - társadalmi berendezkedéstől függetlenül - ebben a vonzáskörben mozog; a bűnbe-esés, bűnbánat, megbocsátás, megváltás archetípusaihoz nyúl vissza Dürrenmatt, amikor ebben a megváltástörténetben Claire, Alfred és Güllen város viszonyát feltárja.

A profanizált alaphelyzet bővelkedik módosulásokban és ártételekben: aki jön, megváltást hoz (vagy ígér) a közösség-nek, de ezért nem önmagát áldozza fel, hanem egy maga választotta bűnbakot jelöl meg. Ill nem önmaga vállalja az áldozat szerepét, pusztán beletörődik abba. A gülleniek pedig a szatócs halálával nem nyernek feloldozást, számukra a megváltás nem morális, hanem financiális.

Jelenet Az öreg hölgy látogatása vígszínházi előadásából



Ruttkai Éva (Claire Zachanassian) és Garas Dezső (III) Az öreg hölgy látogatásában

A darabbeli jelent negyvenöt évvel megelőző múlt kevésbé idilli, mint a genezisben, de Güllen jelenéhez képest az akkori állapot még mindig paradicsominak tűnik. Akkor még voltak beruházások, Claire apja még építhette a budikat. Ahhoz azonban, hogy a jelen dekonjunkturális válságidőszaka megszűnjön, vezekelni kell az egykor volt bűn(ök)ért. Úgy tűnik, mintha a város azért tengődne, mert egy bűnös rejtőzködik a falai között (ez ismét egy archetipikus elem ironizálása). És a gyógyulást a kórt hordozó alany kivetése hozhatná el. Hiszen a szatócsot végzetes bűn terheli: hamis tanúkat fogadott, hogy kibújjon az apasági kereset alól. Tragikus vétség. A tanúk latrokként bűnhődnek: herélten és vakon szolgálják az úrnőt. Bűnhődik az egykori bíró is: sípoló gégével lehet főkomornyik egy luxusvilágban.

Az öreg hölgy nem mindenható. Negyvenöt évnek kell eltelnie, mire meghúzhatja az expresszvonat vészfékét a gülleni pályaudvaron. Ill-lel nem sok történt ezalatt: betagolódott a kisváros életébe, tisztes polgáréletet élt. Felesége, két felnőtt gyereke van; hitelez és hitelképes. Talán élete alkonyán még polgármester is lehetne belőle. Ha nem térne vissza Claire, aki nem ismeri az időt. Kívülről lehet ráncos, de belül abban a gyereklányállapotban fixálódott, amelyben Alfred a szerelme volt. A férjeit is úgy válogatta, hogy közel annyi idősek legyenek, amennyi Ill volt *akkor*. A férjekben őrzi a megállított időt. Az úrnő lényege a szeretet. Még mindig szereti Illt. Ezért nem tud megbocsátani, ezért kell Illnek bűnhődnie.

Claire - bár a számlát Alfrednak nyújtja be - a cechet Güllennel fizetteti. Persze mindezt úgy, hogy a pénz az ő csekkszámláját terheli. Güllené a morális teher. És a város elfogadja a hölgy kínálta cserét: morál és pénz átválthatóságát. A felcserélődés egyébként is szervezőelve a drámának: Ill és Güllen pozícióváltása, Claire egykori és mai helyzete, a város jelenlegi és remélt jövőbeni állapota többszörösen is komplementerei egymásnak. Hasonló átértékelődés jellemzi az öreg hölgy kíséretét alkotó férfiak egykori és mai helyzetét is, létükben erkölcsi nyomor és anyagi jólét tart tükröt egymásnak. Az egykori apasági pert pedig ez a mostani, per nélküli „igazságszolgáltatás" ismétli meg.

Noha a „vendég" és az „idegen" etimológiailag egyazon szóból ered, a kérdés mégis feltehető: a milliomosnő a látogatásakor vendég vagy idegen ? *Visszatér* szülővárosába, de amit alakja kép-visel, életformája, a rá jellemző léptékek - mindez a gülleniek számára teljesen idegen, távoli. Zachanassian asszony révén a nagyvilág hatol be durva vész-fékcsikorgás közepette Güllen kis világába, és érvényesíti ott a saját értékrendjét. Ami nem okoz nehézséget, mert - hogyan is mondta Örkény az írói állásfoglalásról? -: „Azt kívánják, hogy nyelve legyek a mérlegnek ... Én csak azt bírom elmondani, ami a két serpenyőben van: azt, hogy a görögök ilyenek és a trójaiak amolyanok, s az ilyen és az olyan között nincs is nagy különbség." Erre derül fény Dürrenmatt darabjában is: az öreg hölgy és Güllen között sincs nagy különbség.

Ha már Örkény szóba került, nem tűnik fölöslegesnek egy rövid kitérőt tenni, és rámutatni arra a szoros kapcsolatra, amely *Az öreg hölgy látogatását* és Örkény egyik drámáját, nevezetesen a *Tótékat*, egymáshoz fűzi. Mindkét mű-ben annak lehetünk tanúi, hogy egy el-vont figuraként ábrázolt idegen *(azaz* egy vendég) érkezése révén hogyan ha-tol be egy bornírt harmóniájú kis világba a nagyvilág. Az öreg hölgy és Ill kapcsolatában (az egykori közös ifjúkor ellenére) éppúgy a kisember és a hatalom viszonya jelenik meg, mint az Őrnagy és Tót kapcsolatában. Güllenbe és Mátra szentannára is (mindkét hely egyformán lepusztult) a várva várt jövevény új életrendet és egy megbecsült vezető személyének és pozíciójának radikális átértékelődését hozza. A Dürrenmatt-műben ez a változás hangsúlyosabb, itt a közösségben lezajló folyamatok állnak előtérben, míg Örkény az Őrnagyhoz fűződő egyéni viszonyokat járja körbe. A polgármesterjelölt Ill, vesztét érezve éppúgy menekülni próbál, mint Tót, de míg a szatócs végül az alku áldozatává válik, addig Tót manipulált tárgyból cselekvő szubjektummá emelkedik. Illnek ugyanúgy van egy értelmiségi pártfogója, mint a tűzoltónak Cipriani professzor: Güllenben a tanár tiltakozik a készülő gyilkosság ellen, és ugyanúgy tagadja az öreg hölgy igazát és érték-rendjét, mint az elmegyógyász az Őrnagyét. Az azonosságvesztés Ill sorsában, kollektív megtagadásában éppúgy fel-bukkan, mint az öreg hölgynek abban a sajátosságában, hogy már annyi pót-végtagja és pótszerve van, ami kérdésessé teszi, vajon azonos-e még önmagával, vagy már csak egy működő biológiai szerkezet. A két drámát az át-fogó kapcsolatok mellett néhány részmegfelelés is rokonítja. Mint például a vendég fogadása körüli bonyodalmak: a helybeliek felfokozott készülődése mindkét drámában hiábavaló - Claire korábban érkezik, Varrót pedig összetévesztik egy elegáns őrnaggyal. Vagy ilyen azonos szerepű és súlyú mindkét darabban a jelképnek is tekinthető budi.

Ez a budi nem jelenik meg a Gothár Péter rendezte vígszínházi előadás színpadán, csak egy kék neonnyíl mutat abba az irányba, amerre ez az egység -a restivel egyetemben - sejthető. Eberwein Róbert díszlete így is átható sivárságot és lepusztultságot áraszt. A néző-tér felé lejtő fémborítású (vagy annak tűnő) színpadot hátul félkörben hatalmas hullámlemez redőnyök határolják. A pályaudvari váró, a szatócsüzlet ebben a rozsdaszínű közegben jelenik meg. A külső színhelyeket ugyanezek a redőny-falak jelölik: ekkor egymásra borulva, összeomolva borítják a színpadot, és dőlnek fenyegetőn a játéktér fölé. A koszos színek, a fémfelületek durvasága jelzi, hogy itt semmilyen magasztosságnak nincs helye. Ez egy lepusztult világ. Holt vidék.

Gothár Péter rendezéséből nyilvánvaló, hogy ez a Güllen, a gülleniek, a le-pusztult kis világ nem „odaát" van, az előadás nem a finánctőke léleknyo-

morító szerepéről akar közölni valamit. Ez a történet most itt érvényes.

Az öreg hölgy látogatásának *ez* a nyolcadik magyarországi bemutatója. Az eddigi előadások többsége nem rólunk akart szólni. 1959-ben a Magyar Néphad-sereg Színházában, 1967-ben Kaposvárott és Debrecenben, 1974-ben Szegeden Gottfried von Einem operájának premierjén, és 1978-ban Miskolcon a rendezők a mű világa és a mi világunk közötti másságot hangsúlyozták. A korabeli kritikákat átlapozva ilyen jellemzésekre bukkanhatunk: „Mások a gyökereink, más az utunk. Nekünk célunk, jövőnk az, amitől Friedrich Dürrenmattot osztály- és világnézeti korlátai elfordítják. Oda kell azonban figyelnünk arra, meg kell hallgatnunk azt, amit ez a zseniális színpadi szerző a világról, a kispolgáriságról napjaink és minden korok áldott jó embereinek világáról mond." A kaposvári előadás kapcsán írta ezt a *Somogyi Néplap* kritikusa. A debreceni bemutatót így jellemezte *az Alföld* cikkírója: ‚Giricz Mátyás nem sorstragédiának rendezte a művet, hanem valami tőlünk távoli groteszk történetnek, amely szimbolikus értelmezésében ama másik világra vonatkozóan általános érvényűvé nő, de számunkra idegen marad."

A fordulat Paál István 1978-as szolnoki rendezésével következett be. Ez volt az első magyar előadás, amely ön-felmentés és önigazolás helyett önismeretet kínált, elfojtás és elhárítás helyett szembenézésre késztetett. A bemutatóról, melyről a SZÍNHÁZ 1978/3. száma számolt be, a rendező a következőket írta előzetesként az előadás műsorfüzetébe: „A nyugati civilizáció, a kapitalista társadalom válságának bírálata ma már Dürrenmatt húsz-egynéhány évvel ezelőtti magánügye .. .

Am az üzenet, amit a szakmailag bravúros forma hordoz, nyomasztó aktualitással, könyörtelenül kemény figyelmeztetéssel érvényesíti, igazolja ma-gát. Emberi értékeink végkiárusításának víziója; az anyagi érdekek erkölcsöt, etikát, érzelmeket visszavonhatatlanul elpusztító erejéről zóló üzenet ez a palackban ..." A darabnak érvényességi körét ugyancsak Európának erre a régiójára helyezte át a legutóbbi, 1985 októberében tartott győri premier. A SZÍNHÁZ 1986/1. száma ismertette az előadást. Emőd György rendező - még a bemutató előtt - így nyilatkozott a *Kisalföldben:* a darabot „el lehet játszani a felső tízezernek a jóléti társadalomban, ott, Svájcban, ahol született, s el lehet játszani a szegényebbeknek is, bár határozottan kínosabb az utóbbiak számára, hiszen nekik el kell viselniük, hogy ha pénzről van szó, még gyilkos ösztönök is rejtőznek bennük".

A vígszínházi előadás a magyarországi bemutatóknak ebbe az utóbbi nekünk szóló vonulatába tartozik. Látlelet a vidékiségről, az értékzavarról, az önmanipulációról és még sok minden másról. Ez a világ alapvetően bizonytalan. Az öreg hölgy sem a magabiztosat, a végzetszerűt képviseli. Nem olyan egyszerű a képlet, hogy a pénz az úr, s így minden megvásárolható. Ha így volna, lenne egy biztos pont, egy átlátható, egyszerű értékrend. Gothár Péter rendezése azonban nem hagy kétséget afelől, hogy őt nem a pénz elidegenítő hatása vagy egyéb közhely foglalkoztatja. Itt a fókuszban egy közösségdinamikai vizsgálat áll, egy társadalom értékzavarainak funkcionálása és ennek kihatásai. Az öreg hölgy itt nem csinál mást, mint megérkezik, ajánlatot tesz, és *vár.* A történések a gülleniekben zajlanak: tanúi lehetünk annak az eróziónak, ami a rozsdás redőnyök után a polgárok „belső tartását", betokozódott lelkét is szétmarja. Dc itt nem a pénzről, a meg-lobogtatott bankókról van szó. Az elő-adásban egyszer szerepel a pénz, amikor Claire a vészfékezés miatt mérgelődő kalauzt lefizeti. Itt nincs egymilliárdos csekk, nincsenek bankjegyek. Itt *„igazságszolgáltatás"* van. Bár nincsenek se bírák, se ügyvédek, ahogy nincsenek nagy egyéniségek sem. Claire sem az. A fennköltt igazság helyén az önmanipulált tömeg áll, amely kulturáltan meg-lincseli Illt. A szatócs elfogadja a sorsát, de ettől nem válik egyéniséggé. Ugyanaz a kisszerű alak marad halálra-ítéltként is, aki mindig is volt. Nem magasztosul hőssé.

A bűn a sejtek közé is behatol, elburjánzik, nincs megtisztulás és feloldozás, ezen a világon nem segítene már az operáció. A Dürrenmattnál hősszá növekedő Ill itt mindvégig kisember marad, a drámában gazdaságilag felvirágzó Güllen itt nem veszíti el szürkeségét és pauperitását. ltt minden és mindenki kisszerű, arctalan, jellegtelen. Ezt a szürkeséget a gülleniek még a hitel-be történő vásárlások lavinája során is megőrzik. Hiszen az új lábbeli minden-kin ugyanaz a sárga cipő (ezt még a szerző rendeli így), és Ill családjában az otthoni melegítőt immár pompás szabadidőruha váltja fel. A lerongyolódott statisztériát: a második résztől János-kúti Márta kevésbé kopott, de semmivel sem színesebb konfekcióba öltözteti. Bár a szatócsüzletben a szakadt, megsárgult papírdobozokat ép, színes nyomású whiskyskartonok váltják fel, a hitelbe ivók a pálinkától csak a konyakig merészkednek. Ill is csak zugevőként mer elmajszolni egy tábla csokoládét. Változás lényegében nincs, csak apró módosulások vannak.

A kisszerűséggel együtt járó örökös frusztráció is mindvégig jelen van Gothár színpadán. Kudarc kudarc hátán: a hölgy korábban érkezik, a köszön-tő éneket elnyomja a vonat dübörgése, a polgármester beszédét a meg-megsúgott korrekciók teszik értelmetlenné. Frusztrált Claire, frusztrált Alfred, és frusztráltak a gülleniek is. De megszokták - ez az életformájuk.

Gothár Péter Güllenében a bűn föloldozatlan marad. A város ugyan elpusztítja Illt, de ez nem eredményez gyökeres változást. Itt az emberáldozat nem hoz felemelkedést, nem hoz gazdagodást. A polgárok nem a pénzért hajtják végre a milliomosnő óhaját. Csak úgy, mivel nekik mindegy. Mindegy, mert belül már eleve torzultak ők. Ezekhez a torz emberekhez pedig torz kel-lékek társulnak: a Gothár által előszeretettel használt lejtős színpad, a csak ezen a lejtőn elhelyezhető asztaltorzó, különböző hosszúságú lábakkal. A második felvonásban mindvégig jelen levő, a zsinórpadlásról belógatott kabin. Ez a szűk fülke jelzi Claire szállodai apartmanjának ablakait. Három színész itt léghajózza át a második rész hatvan percét. Az öreg hölgy itt sütteti arcát a délelőtti nap reflektorsugarában. A fény néhány jelenetben az asztal üveg-lapja alól jön, alulról világítva meg a szereplők ily módon eltorzuló - arcát. A legtöbb jelenetben a félhomály, gyér világítás uralkodik.

Selmeczi György zenéje dramaturgiai és atmoszférateremtő szerepet egyaránt betölt. A jelenetek felvezetése és átkötése mellett azt a feszülő légkört is kifejezi, ami rátelepszik a városra. A zene nem mentes néhol a szándékolt disszonanciától, a szereplők és világuk torzultságát jelző diszharmóniától.

Az ismertetett rendezői koncepció ellenére az előadás mégsem igazán élő. A szereplők játékán a gülleniek közönye helyett inkább a színészi érdek-

telenség érezhető. A társulatnyi szereplőgárdát Garas Dezső alakítása sem tudja megváltani, hiszen neki itt mást kell játszania. Ez az Ill - szemben Dürrenmatt instrukciójával - nem emelkedik hőssé, mindössze bölcsebbé válik. Közelgő halálának tudata sem rezignációt és önsajnálatot, sem patetizmust és felmagasztosulást nem teremt a szatócsban. Megmarad annak, aki volt, azzal a különbséggel, hogy most már nem elfogadja, hanem megveti a világot. Garas színészegyénisége ebben az előadásban úgy érvényesül, hogy adaptív módon viszonyul a rendezői elképzelésekhez, és azon belül építi föl organikus módon Ill alakját.

Ruttkai Éva a címszerepben mozgásában és hanghordozásában is babaszerű figurává formálja a korábbiakban démonikus és hisztérikus jegyekkel életre keltett öreg hölgyet. Azt a kislányt játssza el, amilyen Claire negyvenöt évvel ezelőtt *lehetett volna.* Ruttkai ily módon új színnel gazdagítja a milliomosnő alak-ját, az ő Claire-je nem félelmetes, akinek a vagyon eltorzította volna a jellemét. Őt ez a vagyon konzerválta. Ez az asszony itt nem az a Médeia, akinek Dürrenmatt tekinti, hanem egy hűségé-ben és bosszújában inkább anakronisztikus figura. Egyszerre van jelen benne a naivitás és az őrület. Ruttkai Éva - a társulat legnagyobb részétől eltérően - nem abban a társalgási modorban ját-szik, ami - sajnos - a Vígszínháznak ezt az előadását is jellemzi. ő úgy tölti föl realitással és abszurditással ezt a szerepet, hogy játéka az Ill iránti szerelem kései siratójává is válik.

A további alakítások sorából a gülleniek közül kiemelésre érdemes a tanárt játszó Reviczky Gábor, aki sorsot és karaktert ad megformált szerepének, aki a tömegjelenetek néma szereplőjeként is továbbépíti figuráját. Mindez nem mondható el a többiekről: dimenziótlan, megrajzolatlan, kontúr nélküli szerepformálásokat láthatunk. Csak a jövevényeket játszók között van másra is példa: a két megvakított heréltet alakító Rudolf Péter és Korognai Károly f. h. visz bele egyéni színt az előadásba, felosztott dialógusuk Loby és Koby szerepében remekül kidolgozott.

A vígszínházi előadásban a színészi alakítások többségéből az a szerep iránti affinitás hiányzik, ami lehetővé tenné a műbeli helyzettel való azonosulást, a figurák realitásának elfogadását és felmutatását. Az az affinitás hiányzik, amiről Dürrenmatt ezt írta: *„Az öreg hölgy látogatása* olyan történet, amely valahol Közép-Európában, egy kisvárosban játszódik, s olyan ember írta, aki egyáltalán nem akarja elkülöníteni magát ezektől az emberektől, és cseppet sem biztos abban, hogy helyükben másképpen cselekednék."

Friedrich Dürrenmatt: Az öreg hölgy látogatása (Vígszínház)
Fordította: Fáy Árpád. *Díszlet:* Éberwein Róbert - Gothár Péter. *Jelmez:* János-kúti Márta. *Zeneszerző:* Selmeczi György. *Rendezte:* Gothár Péter.
Szereplők: Ruttkai Éva, Kaszás Attila, Szatmári István, Korognai Károly f. h., Rudolf Péter, Garas Dezső, Földi Teri, Egri Márta, Szerémi Zoltán, Szombathy Gyula, Sörös Sándor, Rácz Géza, Reviczky Gábor, Kovács János, Németh László, Ambrus András, Szarvas József f. h., Bajka Pál, Sipos András, Farkas Antal, Hankó Attila f. h., Szabó Imre, Szűcs Sándor f. h., Hullan Zsuzsa f. h., Román Judit f. h., Cserna Antal f. h., Kari Györgyi.

E számunk szerzői;

ANTAL GÁBOR újságíró,
a Magyar Nemzet munkatársa

ERDEI JÁNOS esztéta

ÉZSIÁS ERZSÉBET újságíró,
a Film Színház Muzsika munkatársa

FÖLDES ANNA újságíró, a Nők Lapja rovatvezetője

KISS ESZTER
tudományos továbbképzési ösztöndíjas

KOVÁCS DEZSŐ újságíró, a Kritika rovatvezetője

MÉSZÁROS TAMÁS újságíró, a Magyar Hírlap rovatvezető-helyettese

MIHÁLYI GÁBOR újságíró, a Nagyvilág rovatvezetője

P. MÜLLER PÉTER
a JPTE Irodalomtudományi Tanszékének tanársegédje

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

NYERGES LÁSZLÓ,
a Magyar Színházi Intézet munkatársa

PÓR ANNA irodalomtörténész

RÓNA KATALIN újságíró,
a Film Színház Muzsika munkatársa

KOLOZSVÁRI PAPP LÁSZLÓ író

TAKÁCS ISTVÁN újságíró, a Népszava munkatársa

VARJAS ENDRE újságíró,
az Élet és Irodalom munkatársa

MÉSZÁROS TAMÁS

Urának hű szolgája

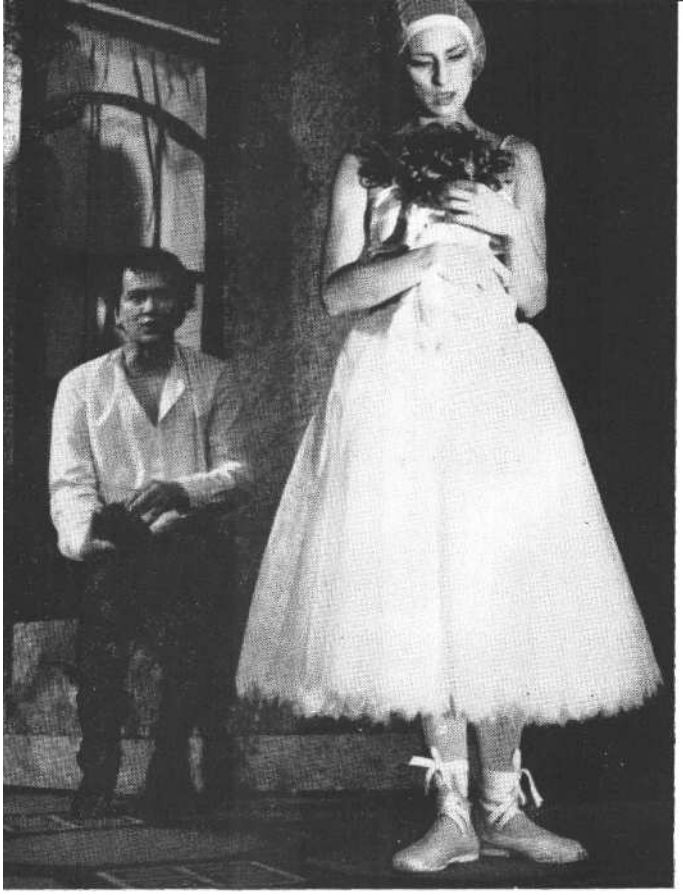
Grillparzer-mű Nyíregyházán

A címszereplő azonossága ellenére, Franz Grillparzer drámája szinte nem is hasonlít Katona *Bánk bánjához* - annál inkább például Teleki László *Kegyencéhez.* Mintha csak előképe volna; jóllehet a cselekmény végkifejletében épp az ellenkezője. Igaz, Teleki patríciusa végül fellázad ugyan a zsarnok ellen, de politikai koncepciója majd az utolsó pillanatig azonos Grillparzer Bancbanusának elkötelezettségével: minden személyes megaláztatást eltűrni, egyéni önérzetről, becsületről lemondani, ha ezzel az alattvalói áldozattal megőrizhető a társadalmi nyugalom.

Teleki végül arra a következtetésre jutott, hogy egy totális hatalomnak soha nem lehet elegendő engedményt tenni, mert ez természete szerint nem éri be kevesebbel az állampolgári szabadság és méltóság teljes megvonásánál. Az individuum tehát mindenképp lázadni kényszerül - feltéve, hogy ragaszkodik önmagához. Ezzel szemben Grillparzer, akit az irodalomtörténészek eltökélt jozefinistának neveznek, épp abban látja az igazi önmegvalósítás lehetőségét, ha az egyén minden sérelmén, minden körülmények között felülemelkedik, és az ítélet jogát feltétel nélkül meghagyja annak, akinek azt Isten adta. Ez pedig természetesen egyedül a felkent uralkodó, akiben ekként megtestesül az abszolút törvényesség.

Mondani sem kell, hogy ez a lojalitáseszmény nem tűrhette az uralkodó bűnösségének gondolatát - míg Teleki-nél maga a római császár a legfőbb gonosztevő -; az *Urának hű* szolgájában tehát II. András magyar király vétlen marad, s még az öccséért egyébként mindenre képes meráni Gertrud is csupán akaratlanul részes Bancbanus hitvesének tragédiájában. Mindenért Ottó, a gátlástalan idegen herceg felelős, no meg maga az áldozat, akire - szere-tett idős férje mellett - mégiscsak gyakorol valamelyes hatást a fiatal csábító.

Így lehet a dráma Bancbanus, a hatvanéves, kormányzóvá tett tanácsúr emberfeletti, mondhatni magasztos önfegyelmének apoteózisa, hiszen a halicsi



Grillparzer: Bancbanus (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház). Safranek Károly (Ottó) és Varjú **Olga (Erny)**

Bárány Frigyes **(Bancbanus)** és Varjú Olga (Erny)

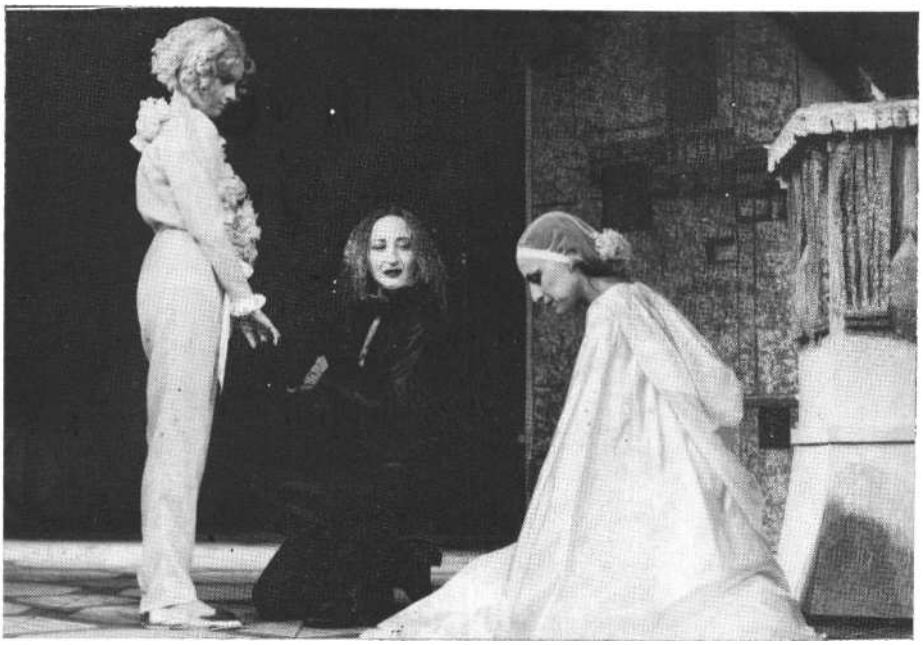
hadjáratból hazatérő király tökéletes elégtételt szolgáltat neki. Mi tagadás, könnyen teheti is: Bancbanus kezéhez nem-hogy vér nem tapad, de ő az, aki elébb kimenti a lázadók ostromgyűrűjéből Gertrudot és Ottót meg a kis trón-örököst, azután lefegyverzi és megadás-ra bírja az elégedetleneket. A legkevesebb hát, amit hűsége megérdemel, hogy királya az ő ítéletére bízza az elfogott Ottót. És mit tesz ekkor Bancbanus
EIzavarja vagyis Isten büntetésére bízza azt, aki halálba kergette asszonyát. Majd az uralkodói jutalmat is elhárítva, a trónörököshöz intézett erkölcsnemesítő szózat után, visszavonul a köz-élettől.

Kétségtelen, hogy Grillparzer kissé túlzásba vitte a dolgot. Ekkora lelki nagyság a színpadon már-már önnön paródiájaként hathat és élnünk kell a gyanúval, hogy az 1828-as premieren valami ilyesmi is történt, amikor nem csupán a közönség lelkesedett mértéken felül a darabért, hanem maga a császár is. Mégpedig olyannyira, hogy megbízta rendőrfőnökét, akár felárral is vásárolja meg a szerzőtől a dráma valamennyi példányát. Grillparzer nem méltányolta a betiltás e felvilágosult módját, s végül sikerült kibújnia a megtiszteltetés alól. Önéletrajza tanúsága szerint soha nem sikerült megtudnia, mi lehetett a baj azzal a művel, amelyben a „kötelesség-teljesítés hősiességét." akarta megírni.

lla nem e minden kétséget kizáróan udvarhű íróról lenne szó, könnyen feltételezhetnénk, hogy Bancbanus elszánt birkatürelme - mint drámakoncepció voltaképp nem egyéb a cenzúra félrevezetését szolgáló cselnél, hiszen nyilvánvalóan épp a túlhajtásból fakadó irónia volt a kiszámított hatás. Grillparzertől azonban elképzelhetetlen lett volna az ilyen molière-i fogás. Alighanem arról van szó, hogy becsapta őt a saját tehetsége. Az *Urának hű szolgája* ugyanis több politikai programdarabnál egyebek között épp azért, mert Bancbanus alakja kiváló, árnyalt drámai érzékre vall. Ez a főhős olyannyira a lojalitás megrögzöttje, olyan csendes megszállottsággal képviseli a maga, környezetéből már kiveszett eszményét - hiszen egyet-len ember nem akad az udvarban, aki követné - hogy magatartását egyszerre érezzük már-már együgyűnek és fennköltnek. Vagyis: Bancbanus voltaképp anakronisztikus figura. Körülötte mindenki másképp és máshol keresi helyét az életben - és hozzá képest mindenki szélsőséges individualista. Csakhogy Grillparzer tulajdonképp belőle is szélsőségest csinál: a józanság, a mértékletesség mániákusát. Valakit, aki épp azáltal óhajtja megőrizni a személyiségét, hogy tökéletesen alárendeli azt a vélt társadalmi érdeknek.

Grillparzer azért jó drámaíró, mert elkerüli, hogy a mindenáron való lojalitás e nagyszerű szoboralakja valamiféle megérdemelt happy end révébe érjen. Bancbanus kifosztottan, magányosan, megtört öregemberként búcsúzik, sőt: szövegétől még a halk, de határozott, fájdalmas vélemény sem idegen az egész „vircsaftról". Itt egy olyan ember hagy-ja el az udvart, aki valami kivételes dolgot tudott: a közerkölcs általa elfogadott ideálját magánerkölcsévé lényegítette. Pontosabban: megszüntette magában kettősségüket. Ez a főhős nem a hűbéresi fegyelmet tartja be, s nem egy-szerűen a királyt szolgálja - az intézmények védelme életfelfogásából ered. Bancbanus az igazságot csak a rend keretein belül tudja elképzelni, és iszonyodik az anarchiától.

Ám bármily szilárd is meggyőződésében, a konkrét helyzetben az nem bizonyul elegendőnek a tragédia megakadályozására. A végsőkig vitt tolerancia áldozatául esik felesége, Erny, s a lázadók tévedésből megölik a királynét. Bancbanus csak a „tűzoltó" szerepét játszhat-ja, és mentőakciójával sikerül is megakadályoznia, hogy a feldühödött tömeg leszámoljon Ottóval. Grillparzer tehát egyáltalán nem próbálja azt állítani, hogy Bancbanus módszere, álláspontja objektíve beválik. Sőt: a drámát - elfogulatlan elemzése során - akár úgy is értelmezhetjük, mint az elvakult lojalitás kritikáját. Vagy egyéb megfogalmazásban legalábbis annak felismerését, hogy a mégoly tiszteletre méltó, de idealisztikus morál alkalmatlan a világ természetével való szembeszállásra. Bancbanus belső,



Gaál Erzsébet (Gertrud) és Varjú Olga (Erny) egy gyerekszereplővel a Bancbanusban (Keleti Éva felvételei)

mondhatni immanens lelki nyugalmának nagy ára van: életeket kell áldozni ér-te, és az üggyel-bajjal foltozott társadalmi megbékélés is illuzórikus.

Nem szorul talán további bizonyítás-ra, hogy Salamon Suba Lászlót, a nyír-egyházi bemutató rendezőjét okkal érdekelte a darab. Hiszen aktualitása szem-betűnő - és természetesen nem csupán az újabb keletű nemzetközi terrorizmussal való összefüggésben, hanem a mélyebb és számunkra ismerősebb társa-dalmi folyamatok függvényében is. Úgy is mondhatnánk, Grillparzer művének „mai olvasatban" különös erénye, hogy nem ítéleteket fogalmaz szereplőiről, hanem helyzetük drámai dilemmáját tárja fel. Mindenekelőtt persze Bancbanusét, aki egyszerre áldozata maga is a saját hajthatatlanságának, másfelől azonban kétségkívül az egyetlen figura, akinek csakugyan megadatik, hogy azonos maradjon önmagával.

Ehhez képest téved Salamon Suba, amikor az előadás középpontjába inkább Ottót állítja. Indoka egyébként érthető: Ottó kétségkívül látványosabb szerep, és bizonyos szempontból, a felületen izgalmasabbnak is tűnhet Bancbanusnál. Különösen, hogy a rendező Safranek Károly személyében talált olyan színészt, aki hatásosan játssza az izgága, vehemens, dinamikusan ellenszenves ficsúrt, s akit a királynéval (Gaál Erzsébet) egyetemben, amúgy „innen nézve", a bőrnadrág-bőrdzseki divatjába lehet öltöztetni. A morális gátakat nem tűrő testvérpár ideges, eléggé egyértelműen aberráltnak felfogott kapcsolata, erősen gesztikus, hiszteroid modora a rendezői elképzelés szerint éles ellentétben áll Bárány Frigyes kimért, száraz, kissé korlátoltan türelmes Bancbanusával. Két stílus, két világ - s nyilván szándékos, hogy a különbözőség a színészi játékmódban is feltűnően megmutatkozzon.

Ez a beállítás azonban, bármily érzékletes is, vulgarizálja a figurákat, és végső soron oda vezet, hogy Grillparzer drámája laposabbnak tűnik a színpadon, mint amilyen a szövegében. Mert Safranek ugyan erőszakosan, határozottan, teljes fizikai erőbedobással adja az ostoba kéjencet, ám ezzel a forszírozottan „neuraszténiás" stílussal - amelyet például Gaál Erzsébet már sokkal kevésbé modorosan alkalmaz - legfeljebb előtér-be tolja magát, megszerzi a néző figyelmét, de anélkül, hogy az üres sémán túl, a figura bonyolultabb motivációit is megjelenítené. Ottó „kulcsa" a második felvonás báljelenetében található, abban a pillanatban, amikor a tolakodásától űzött Erny odaveti neki: *„Sem-mibe veszlek !" A* herceg ettől „kiborul", mert pontosan ez az, amit nem képes elviselni. Ha lebecsülik, ha nem tekintik *valakinek.* Safranek ezt a pillanatot meg is oldja, de a továbbiakban nem hasznosítja eléggé. Ottót az egzisztenciális gőg hajtja, nem egyszerűen az elkényeztetett királyi rokon „nekem mindent szabad!" temperamentuma. *A* rendezőnek kellene ügyelnie arra, hogy a színész amúgy technikás svungja ne fedje el a lényeget. Mert Ottó valóban csak Bancbanus ellenpontjaként érdekes, de nem elég, ha ez csupán az alakok külsőségeiben, mondjuk úgy, hogy a játék-ritmus eltérésében fedezhető fel.

Bancbanus azért ellentéte Ottónak, mert őt lehet „semmibe venni". Helyesebben, ő nem hagyja magát *provakálni* a lenézés által; Ottó is, Gertrud is meg-próbálják ezzel sérteni, kihozni a béke-tűrésből. Bancbanusra ez nem hat. Ő fe-lülemelkedik, mert biztos önmagában. *Az* ő egzisztenciája egy határozott világ-képbe vetett hiten nyugszik - szemben az Ottóéval, annak az embernek a belső bizonytalanságával, aki igazában nem létezik. Igen, Ottó egyfelől személytelen, s mint utóbb kiderül, ideggyenge, gyáva senki, másfelől viszont szenved ennek tudatától, agresszív szenvedélyességét ez táplálja, s a gyötrelem által mégiscsak tartalmat nyer.

Ez az ellentmondásos, érzékeny viszony hiányzik Safranek és Bárány játékából. Utóbbi megelégszik egy rezonőr szenvtelenségével, s bár Bancbanusa egy-szerű, tiszta alakítás, de túlságosan is szimpla. Látható, hogy a rendező inkább a stílus, mint a szereptartalmak felől gondolta végig az előadást. *A* stílus pedig ebben az esetben *formakultúrát* jelent csak, nem játékkultúrát. *A* játék-nak pusztán technikája van az előadásban.

Az érthető, hogy Salamon Suba lemondott az úgynevezett történelmi veretes-ségről, és a díszlet-jelmez általánosító stilizációjára törekedett. De az már kevésbé, hogy a kortalanítás a szándékolt szedett-vedettség manírjában valósul meg. Ez lényegében *a Zadek-féle* Shakespeare-elképzelés: vegyen magára minden szereplő olyan fantáziakosztümöt, amilyet a belső igényei, az általa érzett karakter kíván. Ámbár a dolog Zadeknél sem ilyen egyszerű; Othello arany vállrózsái *vagy* Desdemona bikinije *átgondoltan* szabadítják meg a drámát a korhű kosztümösségtől, és távolítják el mindenfajta konvenciótól.

A nyíregyházi előadás viszont Bancbanusra díszmagyart ad, a kamarásra zsakettet keménykalappal, Ernyre balerinatütüt, Ottóra a mát említett bőr-dzsekit, a királyra pedig egy történelmi pamflet páncélzatát. Ez a rendszer logikátlan; nem jellemző, csak extravagáns. Juhász Kati ruhái megfelelnének egy Grillparzer-happeningen, de az előadás persze komolyabb, „színházibb" óhajt lenni. Khell Csörsz díszletének törött, csonka boltívei képviselik a szerencsés átmenetet a megidézett történelmi „vonalak" meg az általános, csak funkcionálisan működő térstilizáció között.

Az előadás képi kerete tehát meg-lehetősen zavaros, és ami nagyobb baj: a színészeket is zavarja. Illetve nemigen tudnak vele mihez kezdeni. Varjú Olga egyébként is feszélyezett Ernyjét például kifejezetten zavarja a balett-tüll, a magyar főurak meg esetlenkednek hajdúkód-mönkéikben. Ruhája Bárány Frigyest is

inkább belemerevíti egy karótnyelt pózba, mintsem segítené az eleven drámai hős megteremtésében.

A rendező igazi félreértése, hogy miközben a darab címét az eredeti helyett éppenséggel *Bancbanusra* változtatja, címszereplőjét nem hozza a drámai súlyának megfelelő helyzetekbe. Minduntalan félreállítja, homályban hagyja a színen, és unalmas monotóniát engedélyez neki. Úgy tűnik, mindez értelmezési bizonytalanságból fakad; Salamon Suba nem döntötte el, miként láttassa Bancbanust. Mennyi iróniával, mennyi belső igazsággal. A drámai arányok megtalálása helyett végül elszürkítette.

A saját mondanivalóját pedig kívülről hozta be a drámába. Salamon Suba ugyanis azt akarta közölni, hogy a konfliktusok makacs és mindenáron való „elgereblyézése", az a kényszeredett megbékélés, amely büntetlenül hagy futni gyilkosokat, és igazában még csak nem is tisztázza a felelősséget, épp hamisságával szüli mindig újra az anarchiát. E gondolatnak (amely önmagában alig-ha vitatható) megfelelően a darab végén, amikor is Bancbanus szelíd, igazságos, emberséges uralkodásra inti a trónörököst, terroristamaszkokat viselő fegyveresek szállingóznak be a színre - korábban, a színpadi háttérben ők képezték a „felkelt tömeget" , és sokat sejtetőn körülveszik a megbékélés szín-helyét.

Sajnos, ez a megoldás azért erőltetett, mert nem az egyes, végigvitt szerepéltelmezésekhez és kibontott viszonylatokhoz társul, nem azokból következik, hanem illesztményként fityeg a produkción. Pedig kár, hogy Salamon Suba nem volt szigorúbb önmagához, és nem a drámában kereste a maga gondolatkörének kifejezését, mert az egyes részletekben előbukkanó érdes expresszivitás figyelemre méltóvá teszi a produkciót, és a valamit akarás üdvözlendő szándékára utal.

Franz Grillparzer: Banchanus (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)

Fordította: Márton László, *Díszlet:* Khell Csörsz m. v. *Jelmez:* Juhász Kati m. v. *Dramaturg:* Kompolthy Zsigmond. *Dalokeffekt:* Vidovszky László. *Bálrendező:* Rókás László m. v. A *rendező munkatársa.* Fülöp Angéla. *Rendezte:* Salamon Suba László.

Szereplők: Csikos Sándor, Gaál Erzsébet Safranek Károly, Bárány Frigyes, Varjú Olga, Farkas lgnác, Vajda János, Gados Béla, Pitz Katalin, Korompai Vali, Csorba Ilona, Vennes Emmy, Katona Zoltán, Csányi János, Teizi Gyula.

ERDEI JÁNOS

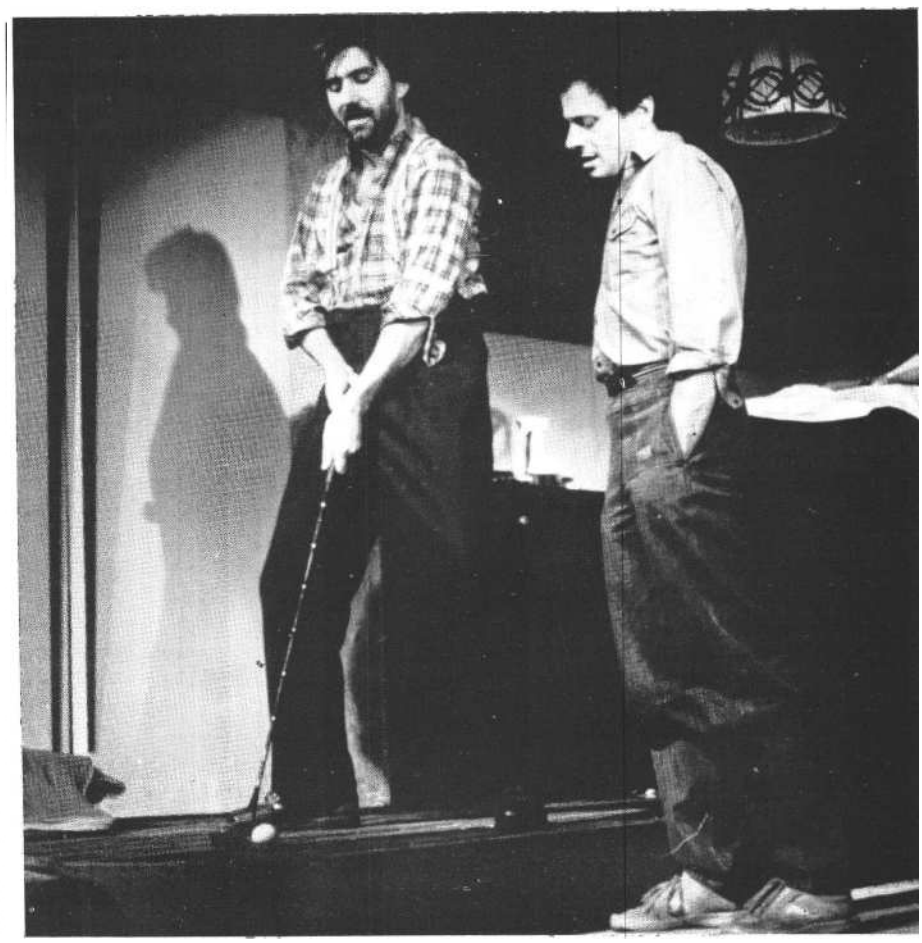
Pusztító és teremtő közeg

Sam Shepard-bemutató
a Radnóti Színpadon

Hogy mennyire nem egyedül a darabon, nem is pusztán a színészeken és még csak nem is a rendezőn múlhat egy elő-adás sikere (vagy éppen kudarca), azt kivételes élességgel világította meg a Radnóti Miklós Színpad Shepard-bemutatója. Hogy mennyire igen, azt is! A két paradoxnak látszó kijelentés magyarázata s így feloldása: egy majdnem hibátlan színházi estnek voltak tanúi azok a nézők, akik idejében váltottak jegyet a Valódi *Vadnyugat* előadásaira. A nézők egy része azonban nem tanúja volt ezeknek az esteknek, hanem elrontója: egyszerűen szétröhögték az előadást. Nem a színészeken és nem is a rcndezőn múlott tehát, hogy egy kitűnő előadás helyett végül csak jót láthatott a kritikus. A rendezőn, illetve a színészeken múlott viszont, hogy ezt a pesti közönség számára egészében „foghatatlan" produkciót alig egy hét alatt „átállították" a közönségre hangszerelték: azóta mást játszanak! Ugyanazt a dara-bot másként. Így végeredményben a ki-tűnőből jó, a jóból pedig megfelelő, az adott körülményeknek megfelelő elő-adás született. Viszont ennél többet, „jobbat" követelni annyit jelentene, mint nem érzékelni azt, amihez egyetlen hét alatt rendező és színészei alkalmazkodni is tudtak: a közegnek -a közönség által képviselt - hatalmát. De tartsunk sorrendet!

Maga a lehetőség korántsem új. Olyannyira nem, hogy már Molière is gátlástalanul élhetett vele. Az emberek közötti egyenlőtlenség elemeire bontotta a nyelvhasználat talán sosem volt egységét: individualizálta és tovább individualizálja azt. A születéssel adott státusok egyértelmű hierarchiájának felbomlásával a beszédmód, a ‚modor"

Eperjes Károly (Lee) és Bálint András (Austin) Sam Shepard: Valódi Vadnyugat című darabjában



Sam Shepard: Valódi Vadnyugat (Radnóti Miklós **Színpad).** Kálmán **György (Saul** Kimmer) és Bálint András (Austin) (Keleti Éva felvételei)

a fölemelkedésnek az egyik nélkülözhetetlen eszközévé lett. (Ennek az éppen megszületett eszköznek az abszolutizálása, a beszédmódváltás mértékének az elvétése az egyik legbiztosabb forrása a komikumnak Moličre-nél - s azóta is.) Amennyire lehetséges azonban az elérendő, a megcélzott státus nyelvi megközelítése, annyira fenyegetett - mások által megcélozható - minden státus (pillanatnyi) birtoklása. Így a „le style c'est l'homme" féligazságának a megfogalmaz-hatósága óta a beszélgetések státus- és végső soron élethalálharcoknak lettek színtereivé. Mert a születési előjogok megszűntével maguk a státusok is el-játszandó, de külön-külön nem kötelező szerepek együtteseivé estek szét. Hogy azután a szomszédos, az egymással érintkező státusok mellé- *vagy* alárendeltségi viszonyt eredményeznek-e, az jórészt a státusbirtokosok -az eljátszható szerepek (újra)elosztásáért vívott - harcainak a függvénye. A nem szomszédos státusok közötti kommunikációs „szakadék", az elzárkózásra való törekvés tehát korántsem véletlen, hanem az alulról jövő fenyegetés, a nyelvi megközelítés elleni ön- és státusvédelem egyik leghatásosabb eszköze. Az eljátszható szerepeket konstituáló elvek közötti hierarchia ugyanis korántsem egyértelmű: a műveltség ellenében lehet hivatkozni a pénzre és viszont; mindkettővel szemben (és bár-melyik segedelmével!) *kijátszható* a nyers hatalom. A szerepképző elveknek látszólagos autonómiája, amit rendkívül nagyképűen, ám a használhatatlanságig pontatlanul a „transzcendencia elvesztéseként" szokás emlegetni - par excellence tragikus: az újkori tragédiák lehetősége. A cselekedetek közösségi megítélése, az „egyetemes normák" ugyanis nem eltűntek, hanem éppen hogy individuálissá - mindenkor kiszámítandóvá és csak kiszámíthatóvá - finomodtak. A normák, a mérték elvetése most igazán tragikus vétek! A bukás - egy imaginárius moralitás terébe való zuhanás - pillanata akár egy életpályányivá is nyújtható, amiként ennek Albee *Nem félünk a farkastóljában* is tanúi vagyunk, olykor pedig - egy életpálya eredményeként - egyetlen beszélgetéssorozat teszi visszafordíthatatlanná, miként ez Shepard *Valódi* Vadnyugatában *is* történik. A bukás maga nem feltétlenül jelent fizikai megsemmisülést, noha Shepardnak majdnem eddig a pontig sikerül letisztítania a drámai alaphelyzetet. Az alaphelyzet szinte vegytiszta: hosszú évek után két test-vér fut össze az éppen távol lévő anyjuk üresen maradt házában.

A díszletet és a jelmezeket tervező Kiss Kovács Gergely remek munkát végzett. Szinte szó szerint tartotta magát Shepard utasításaihoz, de változtatásai egytől egyig a darab eljátszhatóságát szolgálják. A színpad bal oldalát konyha foglalja el. Mosogató, konyhapult, edénytartó faliszekrény, falitelefon, hű-tőszekrény. Jobbról veranda csatlakozik a konyhához, a kettő között nincs se fal, se ajtó. Csupán a berendezési tárgyak különböztetik meg: egy fehér vaslábakon álló kis kerek reggelizőasztal és két hozzáillő vasszék. A veranda két külső falát, jobboldalt hátul a színpadon, körülbelül egyméteres magasságtól a mennyezetig sok kis üvegablak alkotja.

Shepard utasításainak e parafrázisától Kiss Kovács Gergely színpada alig-alig tér el: a vasat fonott kerti bútor helyettesíti, és egyáltalán: az egész nyugodtan lehetne egy bejárónőt nem tartó budai értelmiségi család otthona. Éppen csak a hűtőszekrény beépített, és kb. háromszor akkora, mint ami nálunk kapható. A jobb oldali fal pedig egy grandiózus gardróbszekrény, amit viszont diszkrét textiltapéta borít. A gardróbtól még otthonosabban érezzük magunkat, viszont a textiltapéta meg fölerősíti a hűtőszekrény keltette enyhe idegenségérzetet. Tökéletes játéktér a darabot játszó színészek számára! Annyira hasonló a saját terünkhöz, hogy a színpadon önmagunkat keressük, és éppen annyira eltérő, hogy ez az eltérés megalapozza mindannak a színpadi jelenlétét, amit a későbbiekben szokatlansága révén hamisnak vélhetnénk. Ebben a térben zajlik a két testvér Verebes István rendezte párviadala. Az előadás, mindkét változatában, jó annyira, hogy nyugodtan mondhatjuk, Verebes szinte hibátlan munkát végzett. Utólag eldönt-hetetlen, hogy mit *mondott* színészeinek, s mit csak megengedett (hogy egyéni leleményüknek engedve eljátsszanak). Mindkettő az ő érdeme is, így rendezésének részletei a színészi játék leírásaként kerülnek majd szóba. Egyetlen megjegyzés: Shepard nem oldotta meg az egymástól néhány órányi távolságra, ugyanazon a színtéren játszódó jeleneteknek az elválasztását: a színpad elsötétedik, majd újra kivilágosodik. A sötét-ben - különösen az első jelenetek után - bizony meglehetősen zavaró a színészek jövése-menése. Bizonytalan, hogy például Bálint András még az első jelenet folytatásaként mászik-e fel a pultra, avagy már a következő jelenethez állít-ja be magát. Később ugyan egyértelműen kiderül, hogy „beáll", de a mászkálás zavaró. Túl intenzívek a színpadi történések ahhoz, hogy a közönség is képes legyen az egyik pillanatról a másikra kikapcsolni.

Bálint András játssza a fiatalabb testvért, Austint. Forgatókönyvírót a diplomás fajtából. Bátyja, Lee, csavargó. Egyikük azt a könyvét megírni érkezett, amelyikkel reményei szerint véglegesen befuthat, a másikuk hívatlanul, csak úgy betoppant. Az Eperjes Károly alakította Lee-nek már bizonyítania kell, hogy ugyanúgy joga van eltöltenie néhány napot az anyai házban, mint öccsének. Rendező és színészei egy remek némajátékkal toldották meg és kezdik el Shepard darabját: Bálint és Eperjes egyszerre szólal meg, és ugyanabban a pillanatban hallgat el, hogy a másik jusson szóhoz, ám újra ugyanabban a pillanatban törik meg a csendet: testvérek. Harcról közöttük szó sem lehet! Látszólag. Ráadásul Lee annyira lecsúszott, hogy öccse egész egyszerűen ki is térhet apróbb kötözködései elől. S itt, ezen a ponton következett be az (eredeti) előadás egyetlen, ám döntő zavara. Austin ugyanis Budapesten, a Radnóti Miklós Színpad kö-

zönsége előtt egyszerűen nem térhet ki a közeg működésbe lép. És működnie is kell, hiszen Kiss Kovács Gergely pihepuha, cipzáras-sportos, nagyon kényelmes lezser pasztellbe öltöztette Bálint Andrást. Olyanba, amilyennek olcsó utánzatát nálunk méregdrága boutikokban (sic!) veszik a hölgyek. Az urak inkább kapják vagy még inkább hozzák. Eperjes lenyűgöző Lee-jének intenzitása pedig ugyan valóban Amerikából érkezhetett, de a hosszú út alatt, mely Magyar-országon lelassulhatott, külsejében hasonult: mezítlábas szandált és ódivatú kalapot visel, *zakója* alatt inget nem. Kiss Kovács Gergely jelmezei nem elhibázottak! Ellenkezőleg: épp jelmezei-ről (is) él, eleven az előadás. Az élet azonban meghatározott térben zajlik, s abban a térben, melynek csak kicsinyke metszete a Radnóti nézőtere; a státusok szerepválasztó szabadsága még annál is nyilvánvalóbban időbeli -- személvhez és főként alkalomhoz kötött , mint amennyire ezt elménkkel tudni hajlandók vagyunk. \ közönség reflexből áll Lee mellé, reflexből kezdi utálni a Bálint András által kitűnően megformált státusértelmiségit. Nevetésével az első Eperjes-Lee bemondásra összeröhögi azt a helyzetet, Austin totális vereségét, amelyet Shepard a darabja végére sem mert véglegesíteni. Utasítása szerint a darabzáró és Eperjes s Bálint jóvoltából valóban apokaliptikus verekedés, a testvérháború után „Austin ... a kijárat felé néz ... majd mozdul, mintha indul-ni akarna... Lee felugrik, a kijárat felé lép, elvágja a menekülés útját. Bokszállásba helyezkednek ... Nem szólnak, nem mozdulnak, nézik egy-mást. A színpad lassan elsötétül...".

A Radnóti színpadán mindkét felfogásban elemi erővel történik mindez, és a közönség - éppen *ezért* -- kicsit csalódottan távozik: nem verik szét Austint, sőt még a fordítottjára is marad némi esély.

Austin a darab elején a világ valamennyi olyan színpadán, hol ez a darab nem egzotikus idegen meseként adható elő, abszolút fölényben lenne. Pest a határ - és ez még csak nem is a közönség hibája. Paternalizmusként ugyanis még mindig létezik az (a hatékony transzcendencia látszata), aminek szétverésével és - királyi fejek - hullásával kezdődött cl az újkor. Ha valaki annyira fölényben van, miként a darab elején Austin, Európa e szögletén még nagyon is jogos a kérdés, ugyan mitől?! Jogos a tapasztalat szülte gyanú, nem hiszi-e azt, amivel eredményesen kellene játszania, nem a pusztító önhitt ostobaság-nak egy jeles képviselője-e csupán? A közönség tehát önfeledten kacag, holott a színpadon a legkevésbé sem vidám történések veszik kezdetüket. Austin és Lee között csak a magyar közönség számára csillagászatinak tetsző a távolság. Lee ugyan csavargó, s anyja házának a környékét is csak azért nem lopkodja végig, mert Austin egyelőre még nem adja oda a kocsiját, de az egyetemet végzett öcs is éppen most készül *betörni* oda, ahol legálisan lehet nagy pénzekhez jutni: Saul Kimmerre, a producerre vár. Hogy tárgyalásukat Lee ne zavarhassa meg, kölcsön is adja az imént még meg-tagadott kocsiját (az erkölcsileg feddhetetlenekhez való tartozás esélye feltétlenül megér egy kis erkölcsi kockázatot, egy csipetnyi bűnrészességet). Kimmer megérkezik, és természetesen Lee is be-állít: egy lopott tévével . . . S itt kezdődik a shepardi csavar! Lee leveszi a UH báról Kimmert, aki végül Austiné helyett az ő „életszagú" történetére lesz vevő! Austin segítsége nélkül viszont Lee még a szinopszist is képtelen megírni. Végül a testvérek acsarkodó kínlódása verekedésbe torkollik, amit az anya váratlan hazaérkezése csak katalizál. A darab befejezését fentebb már idéztem.

A rövid összefoglalásból is látható, hogy a mű tulajdonképpeni kulcsfigurája - akinek a megjelenése az addig csak lappangó feszültségeket katasztrófává fordítja Saul Kimmer, a producer. Kálmán György az eredeti elő-adásban egészen a karikatúra minden pillanatban pontosan érzékelt és így át nem lépett -- határáig sűríti e típus lehetséges jegyeit. Alakítása igazi és hiba nélkül bemutatott színészi kötéltánc. Shepard néhány utalással jelzi, hogy Kimmer nagyon mélyről, valahonnan Lee világából emelkedett Austiné fölé. Kálmán beméri és megérzi, hogy egy ilyen emelkedés tempója szédítő. Szédítően gyors. Ennek megfelelően az általa formált figura fáradt. Szinte halálosan. Eti percig sem képes koncentrálni, annyira sutszórt. Ám éppen azért lehet Austin fölött, mert Austin dolgai, a könyv, annak értéke vagy értéktelensége egyszerűen kívül van figyelmének körén. Az ő dolga annyi, hogy megdolgozza a könyvgyártókat, hogy tartózkodó magakelletésével kifacsarja belőlük mindazt, ami bennük van; és főként, meg kell éreznie azt a pillanatot, ami kor már igent kell mondania. Akkor, amikor -- puszta érzék dolga ez - a másik már mindenét kiadta. Hogy az eredmény *általában* használható, azt két dolog garantálja: a közeg, a kommunikációs szakadék, mely biztosítja, hogy Kimmer közelébe nem kerülhetnek dilettánsok, és maga Kimmer. Kimmer, aki tudja, hogy az ilyeneket, a művész-féléket jól meg kell szorongatni.

Lee Kimmer régtől alvó énjét, a hajdani dörzsölt vagányt szólítja meg. Kálmán tökéletesen játssza e] a fokozatos ébredést. Azt, ahogyan Lee javaslataival szemben Kimmer szópatronjai sorrarendre csütörtököt mondanak: nem sikerül leráznia, elhallgattatnia azt a figurát, aki egyszerűen nem is ismeri és így nem is érti annak a rétegnek a finomkodó nyelvhasználatát, amelyet Kimmer álmában is hibátlanul beszél. A finom elutasításokra Lee újabb javas-latokkal reagál, és Kimmer figyelni kezd. Arra a küzdőtérre kényszerül, amelyen évtizedek óta nem gyakorolt. Edzetlen, és így Lee végső soron könnyűszerrel győzedelmeskedik. S itt jön immáron nem Shepard, hanem Kálmán György újabb csavarja: a hatodik jelenetben, amikor Kimmer és Lee együtt próbálják rávenni Austint, hogy saját könyve helyett bátyja forgatókönyvének legyen az írója, Austinnal a sértettség és a vereség együttes erővel mondat nemet. Lee a maga gügye módján győzködni kezdi őt, ami természetesen csak olaj a tűzre. És ekkor jön Kálmán György nagy pillanata. Jóvoltából valamennyi érték és világrend megsemmisülni látszik. Szöveg nélkül megpróbálja leállítani Lee-t. Gesztusaival jelzi, hogy ő be-széli az Austin-félék nyelvét, s hagyják már végre, hogy ő rábeszélhesse arra, hogy amaz a kultúra még őrzött maradékait a blődli, az értéktelen szolgálatába állítsa. Az Austin elől a saját testével takart kezével kezd integetni Lee-nek, de olyan intenzíven, hogy a leintés ideges remegéssé fokozódik. Kálmán György egész teste remeg és integet. Azt beszéli ez az intés, hogy ím, eljött a pillanat, amikor a gátlástalan ostobaság végérvényesen és visszavonhatatlanul átvehetné a hatalmat. Csak: csak a „közkatonák", a Lee-féle ostobák még ahhoz is hülyék, hogy a parancsnokot ebben a percben legalább hagyják cselekedni. Kálmán kivételes színészi intelligenciáját dicséri, hogy oly módon állítja itt és e ponton saját fenyegető mondandójának szolgálatába az egész elő-

adást, hogy ezzel sem annak egységét, sem folytathatóságát egyetlen pillanatra sem veszélyezteti. Ebben a felfogásban még egyértelmű, hogy Lee könyve dilettáns ostobaság. A későbbi előadásokon Kálmán már visszafogja magát. Komoly és gondterhelt üzletembert alakít. Így kell tennie, hiszen a közönség neki és főként Lee-nek, a győzedelmes ostobaságnak szurkol. Értékkel kénytelen felruházni saját attitűdjét. Kálmán György és Eperjes Károly játéka két eltérő játékmód találkozása ugyanazon a színpadon. Azonban mindketten teljes intenzitással és szinte tökéletes mesterségbeli tudással használják eszközeiket, és így - furcsa módon a két eltérő szerepépítkezés eredményében nemcsak találkozik, de segíti is a másikat. Mi is az az új, amitől Eperjes oly nyers elementaritással „varázsolja" színpadra az általa játszott alakokat? Mitől mozdul meg a levegő körülötte, és mitől vibrál szüntelenül, egészen az előadás végéig, sőt még a tapsrend alatt is? Úgy hisszük, hogy nem járunk messzi az igazságtól, ha első közelítésként azt válaszoljuk, hogy a késleltetés. A késleltetés és a siettetés. Valamivel előbb vagy később robbant, mint azt a szöveg logikája alapján várhatnók. Ez a fázis-különbség olykor csak tizedmásodpercnyi, olykor hosszú másodperceket jelent. Van egy jelenet a darabban, a negyedik, amikor a két testvér együtt dolgozik Lee szinopszisán. Austin gúnyolódni kezd, és ettől Eperjes-Lee robban:

„Austin: Ezek szerint tegyük fel, hogy otthagyják a teherautóikat, fölugranak a lovukra, és elkezdik üldözni egymást hegyen-völgyön át.

Lee: Azon a vidéken nincsenek hegyek. Az a vidék lapos. Az isten verje meg ezeket a tücsköket! Kuss oda-kint!"

Kézenfekvő, hogy Lee teljes intenzitással verje vissza Austin támadását, és csak a maradék dühét vezesse le a tücskökön, amiként kézenfekvő az is, hogy öccsével szemben még úgy-ahogy türtőztetve magát, a tücskökre fröccsen dühe. Eperjes a két kézenfekvő meg-oldás között keresi ki saját Lee-jének arcát: Austin hozza ki annyira a sodrából, hogy a ciripeléstől már felrobban, de mivel a tücskökkel tulajdonképpen semmi baja, indulata célját vétvén még ordítás közben ki is alszik. Azon ritka (igényes) színészek közé tartozik tehát Eperjes, aki szerepépítkezés közben figyelembe veszi (vagy csak egyszerűen „érzi") azt is, hogy az általa megjelenített alakok maguk is szerepeket játszanak szüntelenül. Csak „kifejezik", azaz elárulják, és nem elmondják saját állapotaikat. Ezáltal Eperjes saját hanghordozását és testét nem az elmondott állapot (szöveg) illusztrálására, hanem a verbális jelentés szüntelen módosítására, pontosabbá tételére használja fel. Ez-által „varázsol" elő a szövegből egy onnan kiolvashatatlan, eljátszható figurát: ezen az előadáson is érzékelünk „vala-mit", folytonosan vibrál a levegő, míg-nem az anya megérkezésének pillanatában Eperjes valósággal a falba(!) tapad: embertelenül retteg. Macskaléptekkel osonva végül csomagolni kezd anyja háta megett. Menekül. (Mindennek a mű-ben szerzői utasításként nyoma sincs!) Az Eperjes által játszott Lee-nek ezt kell tennie. Ezekben a pillanatokban minden addigi nagyzása és „sikere" *egy az* összeomlás határáig sérült ember önfenntartó és éppen ezért irgalomra képtelen vergődéseként vakít. A közönség azonban benne véli felfedezni - ó, önszerető reflexeink csodája! - az igazság letéteményesét. Eperjes ösztönös színészi tisztességétől és érzékétől vezettetve-e, vagy kőszínházakban egészen példátlan felelősségtudattól és alázatától indíttatva, de egyetlen hét alatt leállította zseniális alakítását. Ha a közönségnek muszáj nevetnie, hát legalább őt, az általa megjelenített figurát büntesse röhögésével! Az „új" darab ugyanúgy kezdődik, mint az eredeti. Míg azonban a „régiben" Lee démoni nyersesége marja szét Austin nyugalmas helyzetét, a másodiknak játszott felfogásban egy faragatlan tuskó szerencsétlenkedik.

Lee megérkezése után Austin folytatja az írást. Lee pedig fecseg. Amikor azt mondja, „Remélem, nem zavarlak. Mert hogy nem akarom megzavarni a. .. szóval amikor koncentrálsz - ez az első változatban felér egy arcul-csapással. Rendkívül egyszerű leírni, hogy az első változatban Lee tudja, hogy zavarja Austint, míg a másodikban csak feldereng neki. Az elsőben ezzel a mondattal is provokál, míg a második változatban csak árnyalatnyi benső bizonytalanságát oszlatandó, szólal meg újra. Mondom, mindezt leírni roppant egyszerű, de eljátszani?! Es Eperjes nem két mondattal, hanem egy egész szereppel cselekszi meg ezt az átállítást!

Az eredeti felfogásban Kálmán Györgynek pokolian nehéz, de teljes eszköztárának latbavetésével megoldható feladata volt, Bálint András viszont majdnem lehetetlen helyzetbe került. Annak a típusnak kellett volna ellenállnia, aki-nek valóságos jelenléte honunkban még csak hírnökeitől képviselt szolid fenyegetés. Helyzete valóban drámai volt. Nem a figura, hanem a figurát játszó színész drámája. Az első részben végigzongorázta mindazokat az eszközöket, amelyek Európa e szögletén egyáltalán eltanulhatók. Eperjes azonban újra és újra elsöpörte. Csak amikor már valóban létéért, egzisztenciájáért kellett küzdenie, amikor a cselekményből is kiderült az Eperjes által képviselt figurának a kultúra maradékát is (el)pusztító ereje, akkor sikerült istenigazából hangot találnia: immáron a civilizáció szabályait felrúgva küzdött - döbbenetes erővel - a civilizáció szabályait felrúgó ellen. Végső összecsapásuk feledhetetlen szín-házi pillanat. Amit a későbbiekben Eperjes visszavett saját figurájából, azt Bálint András pótolta: szelíd naivitása fokról fokra hasonul az önfenntartó és éppen ezért irgalmat nem ismerő küzdő magatartásához. Hárman és hiba nélkül játsszák el azt, ami Európa e szögletén - ebből a darabból - egyáltalán el-játszható. Az aktuális tragédia helyett az aktuális tragédiához vezető út idő-szerű állomását. Méltó társuk ebben a keserű játékban Gordon Zsuzsa, aki-nek úgyszólván a lehetetlen sikerül. Gyakorlatilag szavak, de mindenképpen megírt szerep nélkül nem Gordon Zsuzsa, hanem Austin és Eperjes-Lee anyja lép a színre, hogy végül elhagyja a testvérháború sötétté égett színterét.

Sam Shepard: Valódi Vadnyugat (Radnóti Miklós Színpad)

Fordította: Bátki Mihály. *Díszlet jelmez:* Kiss Kovács Gergely. *Zenei vezető:* Novák János. *Mozgás:* Pintér Tamás. *A rendező munkatársa:* Balák Margit. *Rendezte:* Verebes István.

Szereplők: Bálint András, Eperjes Károly m. v., Kálmán György, Gordon Zsuzsa.

Helyreigazítás

A januári számunk *Poszeidon átka* című cikkében a cikkíró hibájából tévesen szerepelt a darabot játszó színészek között Bor Adrienne neve. A kórusvezető szerepét Szeli Ildikó alakította. Az érintettektől s az olvasóktól elnézést kérünk.

KOVÁCS DEZSŐ

Színeváltozások

Az Ahogy tetszik Miskolcon

A prológus sötét háttér előtt zajlik. Izzó szenvedélyek csapnak össze mind-járt az első percekben; testvérgyűlölet, féltékenység, harag. Olivér, a zsarnokoskodó fivér szinte hisztérikus gyűlölettel utasítja rendre lázongó öccsét. A trónbitorló Frigyes herceg szeme is lángot lövell, sziszegve, tajtékozva fordul el, kedvenc bajvívóját legyőzve látva. A birkózóverseny sem afféle kedélyes udvari szórakozás, hanem életre-halálra menő valódi *pankráció:* marcona izomkolosszus kél birokra a törékenyebb Orlandóval, hosszú kötéllel összekötve rángatják, gyűrik, tiporják egymást, mígnem a „csontos bajvívó" akkora rúgást kap, hogy lepedőben (illetve a birkózószőnyegben) viszik ki a színről.

Az udvar fekete-fehér, stilizált oszlopcsarnokából sietve menekül Rosalinda és Célia, idegenbe űzi őket az uralkodói szigor és a szabadságvágy; Orlandónak sincs maradása, győzelme után gyorsan rádöbben: „itt zsarnok űz el, zsarnok fogad otthon". Rideg, kietlen ez a világ, ahonnét csak megfutni lehet, élni benne nem; belső törvényeit pillanatig sem titkolja, sőt percről percre erőszakosan kinyilvánítja.

Menedékül ott az ardennes-i erdő; színes, titokzatos, sejtelmes vadon. Fémesen visszhangzanak a madárhangok a piros-sárga-barna-zöld stilizált fák közt, a száműzöttek vígan élik életüket a szabadság honában, s efféle dalocskákkal szórakoztatják egymást: „Hajhó! Hajhó! a zöld tavasz ébred, A barát elárul, a csók csupa méreg: / Hajhó, tavasz ébred! / Oly édes az élet!" E varázshatalmú erdőben megszelídülnek a legvadabb indulatok s szenvedélyek, játékos derű uralja az emberi viszonylatokat, a szerelmi gyötrődést játékká old-ja a többszörös szerelmi tükörrendszer. Orlando fegyverrel támad a száműzött herceg csapatára, hogy élelmet szerez-zen: még a másik világ törvényeit hordja belül. Hamar lecsillapul aztán, látván, hogy barátokra talál a számkivetettekben. A szerelmi évődések négy-szeres tükröződése játékká változtatja át a drámának ezt a vonulatát: Rosalinda és Orlando szerelme ironikusan vissz-hangzik Silvius és Phoebe érzelmi csatározásaiban, Próbakő és Juci egymásra találása (Vili abszurd egyperceésével egyetemben) burleszkig tágítja a paradigmasort, melyet aztán Célia és Olivér kapcsolata zár. Róluk a legelőbb szere lembe esett Rosalinda egyenesen azt mondhatja: „Megszállta őket a szerelmi düh, és egymáséi akarnak lenni, buzogánnyal se vered szét őket."

Szőke István, a miskolci előadás rendezője e két szélső pólus közé feszítette föl a dráma és a színjáték ívét: a fizikai gesztusok szintjén eljátszott brutalitástól a tiszta érzékiségig s önfeledt játékig tágította a darab értelmezési tartományát. Gondoljuk csak meg: Orlando mindjárt a nyitó jelenetben olyan erővel kezdi fojtogatni bátyját, hogy az majdnem holtan marad a színen, s újbóli találkozásukkor, Olivér „megtérése" idején, miután megmenti az éle-tét, baráti öleléssel fogadja a testvért. Mindez persze benne van a darabban", ám a kivitelezés minősége már rendezői értelmezésre, átgondolt koncepcióra vall. Az előadás világképében a zsarnoki önkényen alapuló hatalmi mechanizmus, a trónbitorló udvara a maga fizikai brutalitásában nyilvánul meg, a szereplők gesztusain eluralkodnak a féktelen indulatok, s aki kapcsolatba lép az elnyomókkal, szükségképpen azonos hőfokon kell reagálnia. A játék vizuális képe, akusztikai háttere s az akciók megszervezettsége ugyanezt az értelmezési módot erősítik.

Az udvar fekete-fehér rideg egyhangúsága az ardennes-i erdő dekoratív, csillogó színességével ellenpontozódik: ez az erdő a maga titokzatosságával eleinte legalább olyan idegen s rideg, mint volt az udvar, csak lassan „lakják be" a bujdosók, lassan ismerik föl belső törvényeit, valódi arcát. A díszlet persze elvileg metaforikus jelentést is hordozhat, a stilizált erdő geometrikus alakzatai például fölidézhetik az udvar képét - újabb jelentéstartománnyal bővítve az értelmezési lehetőségeket.

Szőke darabértelmezése a játék vizuális-akusztikai megszervezésén s a kellő ritmus elérésén túl mindenekelőtt a színészvezetésben s a színészi játékban ölt testet: e darabértelmezés lényege a játék alapos, minden részletre kiterjedő aprólékos megszervezése, mely ugyanakkor a maga gondolati egészében képes láttatni és kibontani a dráma konfliktusainak ívét, emberi viszonyrendszerét. A szereposztás kitűnően sikerült: szinte minden szerepre méltó színészi erőket tudott a rendezés felvonultatni, ami, Shakespeare-műről lévén szó, a társulat kondíciójáról is sokat elárul. Kitűnő ensemble-munkát látunk: az epizódok fogaskerékszerűen és ritmusosan kapcsolódnak egymásba, a játék dinamizmusa ugyanakkor nem sodorja el s temeti maga alá az egyes alakításokat.

A játék motorja s - számomra az előadás meglepetése Molnár Zsuzsa erő-teljes Rosalinda-alakítása; alighanem a rendezői értelmezést is ő valósítja meg legpontosabban. A színésznő könnyedén és rutinosan hozza a figura belső alak-

Shakespeare: Ahogy tetszik (miskolci Nemzeti Színház). Jelenet **az** előadásból

Molnár Zsuzsa (Rosalinda) és Mihályi Győző (Orlando) a miskolci Ahogy tetszik című **előadásban (Jármay György felvételei)**

változásait, s nemcsak az álruhás játékban ragadja magával játékostársait, ha-nem mintegy az egész játék alaphangját is ő adja meg. Ama belső derű s tétova szomorúságból, fájdalomból meg reneszánsz életörömből táplálkozó vidámság és játékos kedély, mely Shakespeare e művét olyan titokzatossá és összetett jelentésűvé teszi, az ő játékában ölt legplasztikusabban testet. Az ő Rosalindája játékként éli meg a szerelmet, s az egész világ e szerelmes játékban válik elérhetővé számára. Bár megsuhint-ja az érzelem démoni vonzása is, némi distanciát mindig tud tartani, nem feledkezik bele a figurába, hanem a legőszintébb pillanataiba is be tud lopni némi játékos iróniát. Tudja, hogy ha véresen komolyan veszi ezt a vérre menő játékot, pillanatok alatt vesztessé válhat: egy olyan világban, melyben minden érték-rend felborult, az emberi viszonylatok relativizálódtak, s a bolond a legbölcsebb az emberek között, nos ebben a világban az érzelmek könnyen a fonákjukra fordulhatnak, s az epekedő szív könnyen nevetségessé válhat. Figurájából ugyanakkor nem hiányzik ama gyöngéd erotika sem, mely szüntelenül átcsillog a játékos felszín mögül, s amely az alakot olyan varázslatosan vonzóvá s mindenki számára igézővé teszi. Játékfelfogásban hozzá legközelebb talán Szirtes Gábor Próbakője áll: ő ugyanúgy érzi és érzékeltetni tudja, hogy a figura sokszoros színeváltozása mögött egyéni-emberi létezéstechnika áll: az alkalmazkodás kísérlete a létező emberi-társadalmi viszonyokhoz. Ez a tarka ruhájú bolond olyan bölcseket mond, hogy néha már maga is visszaretten tőle, szüntelenül tudomására kell hát hoznia a világ-nak, hogy ő valóban bolond, mind-annyiszor megrázza csörgősipkáját, valahányszor megszólal. Az ő szerepformálásukon kívül legjobban a szerelmi kettősök sikerültek: Phoebe (Karancz Katalin), Juci (Bárdos Margit), Silvius (Gáspár Tibor) bájosan ironikus figurákként jelennek meg előttünk, egy pillanatra sem feledtetve, hogy az ő komédiázásukban az igazi nagy szerelem groteszk visszfénye tükröződik. Mihályi Győzőt indulatos és önérzetes ifjúként ismerjük meg a játék elején Orlando szerepében, hogy aztán epekedő és odaadó szerelmesként tűnjön föl az ardennes-i erdőben: a varázshatalmú vadon az ő indulatait is lecsendesítette, Rosalinda szerelme pedig száműzte szeme elől a testvéri ármányt s a hatalmi kiszolgáltatottságot. Bátyja Olivér (Körtvélyessy Zsolt megformálásában) a legtalányosabb és legszabályszerűbb átváltozást produkálja a színen: zsarnok és intrikus fivérből jó testvérré vedlik át az ardennes-i erdőben. Körtvélyessy hitelesen és illúziót keltőn formálja meg Olivér személyiségének pálfordulását, egyúttal azt is érzékeltetve, hogy ez az átváltozás mindazonáltal rejtély is marad: nem tudjuk meg, mi miért is történik itt ilyen varázslatosan, mi bírja jobb belátásra az álnok testvért (miként a trónbitorló herceg is mesei körülmények között tér jobb belátásra). A szám-űzött herceg (Matus György) és csapata, közülük is elsősorban a melankolikus Jaques (Bregyán Péter) otthonosan berendezkedtek a számkivetettségben: a szabadság illúziója feledteti velük az ideiglenesség kínzó érzetét, így a darab végén visszanyert valódi szabadság sem készteti őket örömujjongásra. Jaques az erdőben marad az új számkivetettekkel, a herceg meg már elég szkeptikus ahhoz, hogy bármilyen fordulatnak túlzott jelentőséget tulajdonítson. Szegedi Dezső félelmetes Charles-ja robusztus alkatával, testébe írott személyiségével vesz részt a játékban, Dóczy Péter Frigyes hercegként hiú és hisztérikus zsarnok. A szereposztás talán egyetlen tehertétele Célia figurájának megoldatlansága: Oláh Bódi Éva nem tudja kibontani a figura kislányos cserfessége mögül a tudatosan cselekvő, harcedzett nőt, így Rosalinda szerelmi viháncolásaiban sem partner igazán.

Kerényi József egyszerű, hatásos és látványos díszletet tervezett a miskolci színpadra, mely mint valami monumentális kifestőkönyv, egyszerre valóságos és mesei dimenziókba emelte a játékot. A szereplők otthonosan mozognak Fekete Mária ízléses, korhűen stilizált jel-mezeiben; a hangulatteremtő akusztikai hátteret Darvas Ferenc komponálta - különösen az erdő hangjainak sejtelmességében remekelt.

E dinamikus előadás egészében kitűnő csapatmunka eredménye: nem törekszik látványos és öncélú hatásokra, s nem akar bármiféle eredetieskedő-aktualizáló rendezői olvasatot ráerőszakolni Shakes-, peare bonyolult, titokzatos szerkezetű darabjára. Az oly sokszor eljátszott hatalmi-magánéleti kontrasztra sem futtat-ja ki a játékot, hanem annak tételezi, ami: egyén és külvilág, személyiség és társadalom sokszorosan rétegezett, összefonódó és egymásba tükröződő viszonyrendszerének, melyben az egyéni indulatok, szenvedélyek éppúgy determináltak a külső - ha úgy tetszik, történelmi - körülményektől, mint a kortalannak tűnő szubjektív feltételektől; szerelemben, szerepjátszásban, sőt magában a játékban egyaránt. A drámának e sajátos szerkezetét, mondhatni filozófiáját hozta színre a miskolci társulat, színészi erőben gazdagon, izgalmasan.

William Shakespeare: Ahogy tetszik (miskolci Nemzeti Színház)

Fordította: Szabó Lőrinc. *Díszlet:* Kerényi *József m. v. Jelmez:* Fekete Mária. *Zene:* Darvas Ferenc. *Rendező:* Szőke István.

Szereplők: Matus György, Dóczy Péter, Somló István, Bregyán Péter, Ábrahám István, Szegedi Dezső, Körtvélyessy Zsolt, Szemán Béla, Mihályi Győző, Palóczy Frigyes, Paszternák Viktor m. v., Szirtes Gábor, M. Szilágyi Lajos, Somló Ferenc, Gáspár Tibor, Lakatos István, Vass László, Csabai János, Baranyi Péter, Molnár Zsuzsa-Fráter Kata, Oláh Bódi Éva, Karancz Katalin, Bárdos Margit, Balogh Katalin, Hajducsek Györgyi.

MIHÁLYI GÁBOR

Neonaturalista inferno

Lars Norén
Az éjszaka a nappal anyja című drámája Dunaújvárosban

A neonaturalizmus a modern drámairodalom egyik életerős irányzata. Mindjárt fel is vetődik az a kérdés, mit nevezünk neonaturalizmusnak, és vajon Lars Norén elfogadná-e, hogy drámaírói munkásságát vagy legalábbis ezt a most már nálunk is játszott darabját a neonaturalizmus címkéjével illessük. Az utóbbi kérdésre nem tudunk válaszol-ni: annyi bizonyos, hogy egyik író sem szereti, ha bárhová is beskatulyázzák. Vérbeli író nem azzal ül le a papír elé, hogy most romantikus, realista vagy naturalista drámát fog írni, hanem önmaga kifejezésére törekszik, a maga mondanivalóját, gyötrelmeit, látomásait kívánja színpadon megjeleníteni. Más lapra tartozik, hogy kevés olyan zseniális író akad, aki képes arra, hogy elődeivel szakítva, teljesen önálló formát teremtsen. Az írók többnyire a még sikerrel forgalmazott formai meg-oldások egyikét választják, a már készen kapott köntöst szabják át a maguk kívánalmainak megfelelően.

A neonaturalizmus azonban nem írók tudatosan vállalt, saját programmal világnézettel és esztétikával rendelkező irányzata, mint volt a romantika, amikor azt Victor Hugo meghirdette, vagy a naturalizmus, amikor a múlt század derekán, a tudományosság követelményére hivatkozva, Zola megszervezte a maga táborát. A neonaturalizmus elnevezés a kritikai gyakorlat terméke, amely írói megoldások, ábrázolásmódok hasonlósága alapján csoportosított és látott el közös címkével bizonyos műveket, drámákat. Az elnevezésnek nem érdemes túlzott jelentőséget tulajdonítani, hiszen az irányzatot némi joggal neorealistának is nevezhetnénk. Hogyha mégsem tesszük, ennek egyik oka, hogy nem érdemes szembeszállni a kritikai konszenzussal. A másik indok, hogy a cím-két találónak is érezzük, minthogy elég meggyőzőn utal olyan formai megoldások, drámaépítési koncepciók hasonlóságára, amelyek a múlt századi naturalizmus folytatásának tetszenek.

A kritika a neonaturalizmus őseit sorolva olyan hol naturalistának, hol realistának nevezett írókra hivatkozik, mint a múlt század drámaíró-fejedelmei: Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Csehov, Gorkij. A két világháború közti dráma nagyjai közül mindenekelőtt O'Neill, Ödön von Horváth nevét említi. Közvetlen elődöknek pedig Arthur Millert, Tennessee Williamset és Edward Albert tekinti.

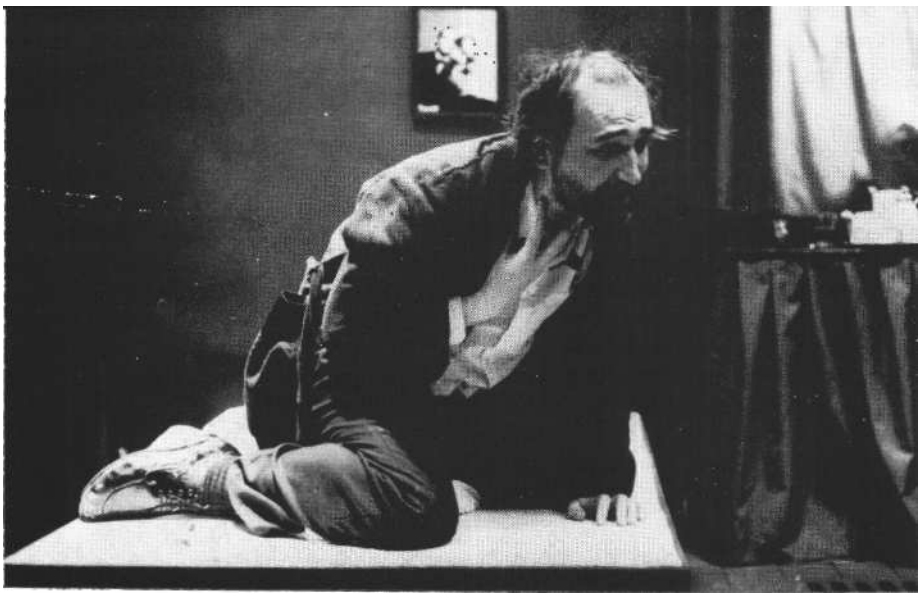
A neonaturalizmus nevezet első fele a generációváltásra utal, a mai negyven-és ötvenévesekre és a náluk is fiatalabbakra, akik a hetvenes-nyolcvanas évek drámairodalmának vezető egyéniségei lettek. Valójában persze inkább művek, mint írók besorolásáról van szó. A neonaturalista dráma egyik alapműve, az angol subproletariátus világában játszódó *Kinn vagyunk a vízből (Saved),* amelynek bemutatását naturalista túlzásai miatt 1965-ben még a toleráns Angliában is csak zárt körben engedélyezték. (A pécsi színház stúdió-ja most tűzte műsorára.) Írója, Edward Bond későbbi darabjaiban már másfajta formai megoldásokkal próbálkozott. A neonaturalisták közül idehaza leginkább Xaver Ferdinand Kroetz nevét és műveit ismerjük, ezek közül is főként a korai, 1971- és 1972-ben írt darabjait. Az amerikai neonaturalizmus két jeles művét: David Rabe *Botok és csontok* című darabját, valamint a *Jóccakát, anyát,* Marsha Norman színművét a Pesti Színházban láthattuk. Jellegzetes darabja ennek az irányzatnak az angol Nigel Williams *Osztályellenség* című műve, amely *a Savedhez* hasonlóan, fiatal huligánok körében játszódik, De hivatkozhatunk Per Olov Enquist Strindbergre visszautaló, A *tribádok éjszakája* című darabjára is, amelyet hazánkban elsőként a miskolci társulat vitt színre.

A neonaturalista dráma közvetlen ihletője és vetélytársa a film. Kroetz és Fassbinder ugyanúgy rokoníthatók, ahogy Enquist és Norén drámái Bergman filmjeit juttatják eszünkbe.

Mi a közös, illetve hasonló ezekben a neonaturalista színművekben

Mindenekelőtt a szociográfiai jelleg, hogy a színművek napjaink vagy legalábbis a közelmúlt egy életdarabjának fotografikus hűségű bemutatására vállalkoznak. Fenntartják a századforduló hol naturalistának, hol realistának nevezett drámairodalmának és színházának azt a konvencióját, hogy a megjelenített történet „egy az egyben" az élet valósága. Ezt sugallják a valósághű díszletek, és ezt kívánja érzékeltetni a színészek játéka is. E konvenciórendszer megköveteli a színésztől, hogy eltűnjön szerepe mögött, hogy tökéletesen azonosuljon vállalt szerepével. **A** naturalizmus esztétikai parancsa az is, hogy az átlagost, a mindennapost kell vizsgálat tárgyává tenni. Az átlagost és ennek meg-felelően közismertet persze nagyon nehéz érdekessé tenni, s éppen ezért az írók többnyire marginális embercsoportok, szélsőséges társadalmi jelenségek ábrázolására törekszenek, s itt keresik az átlagost. Az élet olyan szeleteit mutatják a színházlátogató jópolgári, értelmiségi közönségnek, amelyet az a maga kon-

Lars Norén: Az éjszaka a nappal anyja (Dunaújvárosi Bemutatószínpad). Mihályi Győző (David), Blaskó Péter (Martin) és Timár Éva (Elin)



Blaskó Péter (Martin) a dunaújvárosi előadásban

szolidált világába bezárva nemigen ismerhet. Ezek az extrém szituációkat felfedező „útleírások" a társadalmi lejtő aljára került „bennszülöttek", az alkohol, a kábítószer rabjává züllött primitív szubproletárok vagy éppen szuperintellektuel művészek mindennapjait - ezek átlagos életvitelét - tanulmányozzák, kétségtelenül a jobbítás szándékával.

A neonaturalista drámák szerzői gyakran haladó, baloldali mozgalmak elkötelezett hívei, akik a színpadi „esettanulmányaikkal" kívánják felhívni a figyelmet a társadalmi anomáliákra. A borzalmak, rémségek megjelenítése ennek megfelelően agitatív célt szolgál. Más kérdés, hogy valójában van-e ezeknek az esettanulmányoknak számottevő társadalmi hatása. Tulajdonképpen vitatható, vajon feladata-e drámai alkotásnak, hogy például részt vállaljon az alkoholizmus elleni propagandában? S nem inkább arról van-e szó, hogy a szörnyűségek ábrázolása - mint bebizonyosodott --igen hatásos módja a megborzongatás-ra, a sokkolásra vágyó közönség megnyerésének?

A naturalista irodalom Zola óta előszeretettel ábrázolja az élet árnyoldalait, csúnyaságait, s egyáltalában mindazt, aminek a nyilvánosságra hozatalát, közszemlére való tételét tiltják a polgári konvenciók, a polgári illem szabályai.

Jellemzője ennek az irodalomnak, hogy alakjait nemcsak a maguk lelki, hanem testi meztelenségében is színre viszi, előszeretettel ábrázol közösüléseket, verekedéseket, kínzásokat. A naturalista élethűség indokolja a trágár szavak használatát is - hisz tagadhatatlan, a mindennapi beszédben intellektuelek és szubproletárok, öregek és fiatalok egyaránt bőven fűszerezik mondanivalójukat az úgynevezett „csúnya" kifejezésekkel. E drámák fordítását és a nemzeti határokon túli elterjedését igen megnehezíti, hogy íróik ugyancsak a hűség jegyében alakjaikat gyakran szlengben, illetve tájnyelven beszéltetik, s minthogy ez a beszédmód egy-egy konkrét tájegységhez kötődik, nem könnyű megtalálni ennek megfelelőjét egy másik nyelven. Részben ez is magyarázza - és nemcsak a hazai prüdéria, amely eleve elutasítja az efféle csúnyaságok megjelenítését -, hogy a neonaturalista dráma jó néhány „klasszikus" alkotásának nincs magyar fordítása.

Az irodalomnak, drámának, színháznak elsőrendű feladata a tabuk megtörése, és ha ez a művészet kellő szint-jén történik, akkor - bármennyire is borzaszt az ábrázolt valóság - mégse tiltakozhatunk ellene. Hiszen ezek a művek extrém voltukban is valóságos jelenségeket, égető társadalmi problémákat tárnak elénk.

Az igazság az, hogy a „szociografikus hűség" ugyancsak egyfajta írói konvenció. Nem is lehet jelentős mű az, amely megragad a mindennapi valóság felszínén, bármilyen fotografikus hűséggel és részletességgel örökíti is azt meg. A naturalista dráma fajsúlyos alkotásai ennél mélyebbre hatolnak a valóság megismerésében - az igazi nagy művek a pokol bugyrairól hoznak hírt, arról a pokolról tudósítanak, amit az ember teremt a maga számára.

A. naturalizmus esztétikája sajátos probléma elé állítja a drámaírót. Azt igényli ugyanis, hogy az író a kiválasztott életanyagot a maga megkomponálatlan hűségében, fotografikus pillanatszerűségében ábrázolja. Pontosabban, hogy fenntartsa a megkomponálatlan élethűség látszatát, hiszen nem követelheti a kompozícióról való lemondást, különösen drámák esetében nem. Az ellentmondás megoldása a rendkívüli tudatossággal kialakított rejtett kompozíció.

Szociológiai esettanulmány a negyvenes éveiben járó svéd drámaíró, Norén 1983-ban bemutatott darabja is, amely az alkoholizmus iszonyú következményeire figyelmeztet. Olyannyira, hogy a nézőkben - bennem - felvetődött az a gondolat, miért nekem és miért nem megrögzött iszákosoknak mutatják be ezt az „antialkoholista" drámát. Igaz, magából a drámából is kiviláglik, ez teljesen felesleges erőfeszítés lenne, Norén darabja is azt tanúsítja, talán nincsenek is olyan érvek, nincs olyan érzelmi hatás, amely egy idült alkoholistát vissza tudna tartani az italtól.

Lars Norén naturalista esettanulmányhoz illőn, a múlt és jelen össze-függéseit feltáró, gondosan részletezett képet fest alkoholista hősének és családjának a tragédiájáról. Úgy látjuk, a dráma fel kívánja tárni az ötvenedik évében járó főszereplő, Martin alkoholizmusának okait. Hallunk egy még a gyerekkorban bekövetkezett családi tragédiáról, állandó munkában, nélkülözés-ben eltöltött fiatalságról, a matrózlét gyötrelmeiről, második világháborús traumákról, a házasság problémáiról. Martin vádoló szavaiból egy Strindberg-drámákból és Bergman-filmekből ismert női portré bontakozik ki. Megtudjuk, felesége, Elin egy tiszteletes lánya, aki eleve lenézi tanulatlan, szegény sorból származó férjét, csak arra törekszik, hogy kihasználja és uralkodjon fölötte. Kemény, frigid lelkületű asszony, aki képtelen arra, hogy szeretetének ki-nyilvánításával oldja a férjében munkáló feszültségeket.

Észrevehetjük azonban, hogy tudatos írói fogással Norén mindent túl-motivál, és már ezzel is aláássa e motivációk hitelét. A látszólag sokrétű ok-nyomozás mindent bizonytalanságban hagy. Végül is rá kell döbbennünk, Norén úgy építette fel drámáját, hogy - akárcsak a valódi életben - itt sem tudhatunk semmit teljes bizonyossággal. Mindaz, amit a dráma szereplői önmagukról és a többiekről elmondanak, egy nagy családi veszekedés hevületé-ben tör ki belőlük. Feltételezhetjük, többé-kevésbé megfelel a tényeknek, amit Martin a gyerekkorának és egész életének állandó küszködéseiről mesél, és az sem kizárt, hogy a feleségéhez intézett szemrehányásoknak is lehet valóságos alapja. Amint hogy az is igaz lehet, amit a feleség, Elin mond a maga mentségére fiainak, akik nem értik, miért nem hagyja faképnél reménytelenül al-

koholista férjét, szerencsétlenségük okozóját. Ezek szerint Martin, amikor nem iszik, szeretetreméltón kedves ember, jó férj és derék családapa. Hihetjük azt is, hogy Elin szerelemből ment férjhez Martinhoz, akiről *már* házasságuk előtt is tudta, hogy kedveli az italt.

Minden bizonnyal a család történetében nem először fordul elő, hogy Martin szorgos munkával felverekszi magát a jólét valamilyen szintjére, aztán egy újabb alkoholrohammal megint mindent tönkretesz. Szóba kerül egy diadallal megszerzett, majd később „elivott" családi ház, amelyben Martin és felesége néhány boldog évet tölthettek együtt. Úgy tűnik, hitelt lehet adni Martin dicsekvéseinek is, aki legutolsó absztinens periódusában mégiscsak ki tudott bérelni egy tizennyolc szobás családi penziót, és az elmúlt évben még tisztes haszonhoz is jutott. Visszaesését feltehetően az okozza, hogy 1955-ben az újonnan hivatalba lépő szociáldemokrata kormány visszavonta az alkohol bolti árusítását korlátozó rendeletet, és ezzel súlyos csapást mért Martin étterme forgalmára. A kiesett bevétel akkora, hogy Martin pénzzavarba kerül, és minthogy nem tudja tartozásait rendez-ni, csőd fenyegeti. Felesége nem kap-ható arra, hogy ékszereit zálogba tegye, vagy a maga jómódú barátaihoz forduljon kölcsönért. Igaz, Elinnek meg-lehet az oka, hogy ne bízzon férjében, vélhetőn joggal tart attól, hogy a kölcsönzött pénzt Martin amúgy is elinná.

Tulajdonképpen Elin az, aki konfliktushelyzetbe került. Döntenie kell, hogy továbbra is kitart férje mellett, vagy végképp elhagyja őt, amint erre fiai (némi Ödipusz-komplexus által is vezérelve) rá szeretnék bírni.

A drámai konfliktus igazi vesztese a hú, David, akinek nem sikerül elérnie, hogy anyja apja helyett őt válassza, és minden valószínűséggel előbb-utóbb anyja és bátyja célt is érnek, eltávolítják őt hazulról. Mennél inkább ragaszkodik David az otthonmaradáshoz, mennél in, kább kapaszkodik anyjába, annál nagyobb nyugtalanságot kelt Elinben, minthogy ebben fia természetellenes vonzódásainak megnyilvánulását látja. Hogy kigyógyítsa fiát a feltételezett, homo-erotikus hajlamokból, matrózként egy hajóra akarja küldeni, ahol kemény férfiak közé kerülne. David a kiforratlan tizen-hat éves kamaszgyerek, akiben még el-döntetlenül egymás mellett él a maszkulin és feminin én. Joggal tart attól, hogy egy brutális, primitív férfiközösségben belekényszerül majd a homoszexualitásba. Sérelmét csak fokozza, hogy éppen az anyja az, aki el akarja öt távolítani a maga közeléből. Érthető módon vad agresszivitással válaszol arra az egyébként természetesnek tűnő javaslatra, hogy ne üljön tovább ott-hon, hanem menjen el dolgozni.

A drámai történés végére érve, úgy hihetjük, minden marad a régiben. Csak egy életszeletet látunk, egy hétköznap története pergett le előttünk, és minden bizonnyal ugyanez a dráma ismétlődik majd holnap és holnapután is, mint ahogy a színpadra választott nap is csak ismétlődése hasonló napoknak. De ahogy a bemutatott életszeletből nem következtethetünk teljes bizonyossággal a múltban történtekre, ugyanilyen bizonytalan marad a holnap is. Lehet, hogy minden megismétlődik, de az is megtörténhet, hogy az alkohol előbb-utóbb végez Martinnal. Lehet, hogy David tiltakozása célt ér, és egyelőre nem kell elmennie hazulról, de valószínűbb, hogy nem tűrik meg őt tovább otthon.

Végül is sem a múlt analízisének, sem a jövőbeli következményeknek nincs jelentőségük a dráma közlendője szempontjából. Valójában a színpadon megjelenített esettanulmányt nem is szabad túl komolyan vennünk, Ugyan kétségtelen, hogy Norén drámája anti-alkoholista propagandadarabnak is tekinthető, de ez csak a színmű első, fölszínes jelentése. Lars Norén fajsúlyosabb író annál, hogy beérje ilyen köz-helyes mondanivalóval.

Mélyebb rétegekbe ásva eljuthatunk a dráma társadalomkritikai értelmezéséhez. E szerint a színmű az O'Neill-i példát követve, *a Hosszú út az éjszakába*hoz hasonlóan a polgári család, a polgári civilizáció és kultúra feltartóztathatatlan széthullását tárja elénk. Ebben a magyarázatban az ital már csak következmény; a széthullás, a tragédia valódi oka az a feloldhatatlan feszültség, amit a társadalmi elvárások, az innen eredő emberi igények és megvalósításuk lehetetlensége támaszt.

De lehetségesnek kell tartanunk egy olyan drámaértelmezést is, amely szerint Norén is eljut Sartre egzisztencia-lista pokolképéig. Ebben a felfogásban *Az éjszaka a nappal anyja* egy olyan világképet tár elénk, amely az embert

mindegy, hogy a társadalmi létra melyik fokán áll - gyengének, erőtlennek tartja ahhoz, hogy áttörje monád létének falait, hogy kitörjön elidegenedettségének zárkájából, és találkozni tudjon, meg tudja értetni magát embertársaival. A kölcsönös önmegvalósítás igénye -

mert szükségszerűen félreértések közvetítik - feloldhatatlan konfliktusokat, tragédiákat eredményez.

Norén drámája így azt példázza, hogy az emberek nem tudnak megfelelni az élet vizsgakövetelményeinek, és ebbe belepusztulnak.

Belepusztulnak, és ez a tragédia lényege. A konkrét okok tulajdonképpen esetlegesek. Ezért válik Norén drámájában is közömbössé, hogy Martin miért is lett rabja az alkoholnak, hogy Elin valójában miért képtelen szakítani részeges férjével. A fiúk drámájában *az* ábrázolt életszelet a jövőt hagyja nyitva, olyannyira, hogy Norén szükségét is érezte, hogy megírja a dráma folytatását. Bár - végeredményét tekintve - ez a jövő is kikövetkeztethető a jelenből; az érzelemszegény, primitív Georg a maga brutális eszközeivel feltehetően meg-él a farkasvilágban, a gyenge Davidnek pedig semmi esélye sem lehet.

Norén drámája a folytatás ismerete nélkül is zárt egész hatását kelti. Ezt szolgálja a dráma látszólag formálisnak, külsődlegesnek tűnő kompozíciója is. A három felvonás egy nap eseményeit jeleníti meg. A szerzői utasítások folyamatos időt jelölnek, és csak a felvonásközi szünet időmegszakítását engedélyezik. Valójában a felvonások a reggel, délben, este három napszakára tagolják a drámát. Az idő folyamatossága a zuhanás, az emberi széthullás feltartóztathatatlan folyamatát érzékelteti, és teljesen elegendő a drámai konfliktus lebonyolításához az expozíciótól a konklúzióig, amikor újra bebizonyosodik, hogy megint minden marad a régiben. Az ismétlődés azonban maga a tragédia, hiszen előre látható, hogy egyre súlyosbodó alkoholizmusa egyszer mégiscsak felőrli Martint, és halálával végképp széthull a család. A várható katasztrófa bekövetkezése, Martin halála, drámai szempontból nemcsak lezárná a cselekményt, de egy új helyzetet is exponál-na, ami a dráma folytatását követelné. Hiszen tudnunk kellene, ezek után mi történik a dráma többi szereplőjével.

A Dramatenben, a svéd Királyi Színházban, amely a Norén-dráma ősbemutatójára vállalkozott, *Az éjszaka a nappal anyja* szabályszerű naturalista előadásban került színre, olyannyira, hogy a Martint alakító Ingvar Kjellson igazi tűzbe-

Tímár Éva (Elin) **és Blaskó Péter (Martin) (Soltész Éva felvételei)**

lyen tojásrántottát készít, kávét melegít, és valódi tésztát dagaszt. A társulat budapesti vendégszereplése alkalmával azt is láthattuk, hogy egy vezető nyugati színház milyen sokrétű tudást követel meg színészeitől.

Kjellson a szállodatulajdonos lelki vergődésének minden mozzanatát ábrázolja, és eközben még arra is maradt energiája, hogy egy gyakorlott szakácsmester konyhai mutatványaival is elkápráztassa nézőit. A két testvérnek egy szaxofonduót kell eljátszania, és nem is akárhogyan, hiszen a zenei produkción túl, játékukkal azt is érzékeltetniök kell, hogy a zenélés során a két testvér végre megint közel kerül egymáshoz.

A dráma a szálloda különböző helyiségeiben játszódik, a Dramaten színpadán ezeket is fel lehetett építeni, sőt, a svéd anyagi jómódot is érzékeltetni lehetett, amelynek látványa éles kontraszt-hatást kelt a tulajdonosok szellemi nyomorúságával.

Csiszárnak eleve abból kellett kiindulnia, hogy Norén darabját csak stúdiószínpadon adhatja elő, a nagyszínpadon – sem Dunaújvárosban, sem Miskolcon – nem talál hozzá elegendő nézőt, aki a dráma tömény iszonyatát el bírja visel-ni. Így a színhelyet egyetlen viszonylag kis játéktérre kellett zsúfolnia, amelyet rövid idő alatt családi konyhából háló-szobává lehet alakítani. Eleve ki kellett húzni a dráma szövegéből minden olyan képet, szerzői utasítást, amelyet ezen a kis színpadon nem lehet megvalósítani, vagy amelynek a begyakorlására a hazai körülmények nem adnak elegendő próbaidőt. De törölni kellett a dialógusokból mindazokat a konkrét utalásokat is, amelyeket csak a svéd néző érthet meg.

Csiszár a kényszerű kihagyásokért tömörebb, intenzívebb előadással kárpótolja a maga közönségét. Úgy véli, elegendő, ha a dráma lényegét, az emberi inferno színjátékát eleveníti meg, amelyet valamilyen módon majd minden ember megélt, vagy legalábbis ismer.

A rendezés a drámát az első pillanattól kezdve a feszültség magas fokáról indítja, és rendkívül gyors tempót diktálva ezt a feszültséget a két és fél órás játéktartam alatt egy pillanatra sem engedi lankadni. Az előadás intenzitását tovább fokozza a színpad közelsége. A nézők széksorai három oldalról szinte karnyújtásnyi távolságban veszik körül a játékteret.

Az adott szűk térben eleve nincs mód szabályszerű naturalista játékrend megvalósítására. Csiszár előadásában valamiféle stilizált naturalizmust érvényesít. A rendező egy olyan koncentrált naturalista játékstílust valósít meg színészeivel, amely a maga megemelt, felfokozott, rendkívül expresszív voltában ugyan naturalistának tűnik - de valójában persze már nem az. A hatása viszont - elementáris. Az első pillanattól kezdve lenyűgöz az előadás, s bármennyire is viszolyognánk a látottaktól, nem tudunk hatása alól szabadulni. Ugyanakkor mégis kívülállóként figyeljük a színpadon történteket, valamiféle távolság mégis kiépül, a dráma egyetlen szereplőjével sem kell és nem is lehet azonosulni. Erre a távolságra szükségünk is van, hiszen enélkül elviselhetetlen lenne a játéknak ez az intenzitása és közelsége.

Tovább fokozza a dunaújvárosi elő-adás nyomasztó hatását, hogy az egyöntetűen komor tónus fenntartása kedvéért a rendezés nem aknázza ki vagy éppenséggel elhagyja azokat a líraibb jeleneteket, amelyek a család tagjainak minden gyűlölködésük ellenére is meglevő, egymás iránti szeretetéről tanúskodnak. Ezek mellőzése némi hiányérzetet is kelt a nézőben, aki így nem egészen érti, ebben az infernóban miért marad együtt a család.

A naturalista dráma többnyire a cselekményt átszövő romantikus szimbólumok segítségével igyekszik oldani az ábrázolt hétköznapi lét költőietlenségét, (Ezt a funkciót tölti be például az Ibsen-és Csehov-drámák címadó vadkácsája és sirálya.) Norén színművében nincsenek szimbólumok, a „poetizálás" funkciója itt a legkisebb fiú, David képzelgéseinek a megjelenítésére hárul. Nevetséges, groteszk, de egyben félelmetes, gyilkos fantaziálások ezek. A rendezés az atmoszféra egységének megőrzése érdekében - tulajdonképpen indokoltan - e képzelgéseknek csak a félelmetes, ijesztő voltát hangsúlyozza. De ugyan-így nem aknázza ki a főszereplő, Martin részegeskedéséből adódó, nevetést keltő hatásokat sem.

Ebben a némileg egysíkú, de annál hatásosabb rendezői koncepcióban színészi képességeinek a kiteregetésére a legnagyobb tere a Martint alakító Blaskó Péternek van, és ő él is a felkínált lehetőségekkel. Rendkívüli intenzitással és tökéletes azonosulással játssza végig az alkohol rabságába visszahulló ember minden kínlódását. A kezdeti megjátszott magabiztosságtól az elaljasodásig, a teljes emberi összeomlásig. Blaskó szerepértelmezésében minden mondat, mozdulat a leküzdhetetlen alkoholszomjnak van alárendelve. Már az első gesztusai arról a nehezen leplezett vágyról tanúskodnak, hogy mielőbb hozzájuthasson a maga reggeli adagjához. Ehhez azonban el kellene távolítania családtagjait, ezért is próbálja különféle ürügyekkel elküldeni a konyhában reggeliző fiait. Blaskó hiánytalanul érzékelteti, hogy Martin már nem tud uralkodni belső feszültségén, hiába próbálja ezt bőbeszédűségével, a családi élet korábbi szép emlékeinek a felidézésével takargatni.

Már az sem hihető, hogy ezekből az emlékekből bármi is igaz lenne, ezzel szemben lázas viselkedésével felkelti fiai gyanakvását. Agresszív válaszaik azt jelzik, hogy bár még nincs bizonyítékul:, sejtik, apjuk újra elkezdett inni, és újra kezdődnek a már annyiszor átélt szörnyű jelenetek. Minthogy Martin pontosan ér-ti fiai gorombaságainak igazi okát, nem mer tiltakozni, hanem tréfálkozással igyekszik átsiklani a kialakuló kínos helyzeten.

Mint minden jelentős drámaíró, Norén is sokrétűen építi ki alakjainak kapcsolatait, nem hagyatkozik a dialógusok közlő funkciójára. Többnyire fontosabb az, amit a szituáció egésze elárul, ami a szöveg mögött van, s ami az egyes szereplők összeütközéseiben, hanghordozásában, gesztusaiban manifesztálódik, mint amit valóban mondanak. A szövegmögöttesnek e megjelenítésében nem-csak Blaskó Péter, hanem a másik három színész is remekel.

Az Elint alakító Tímár Évának a rendezés korlátozottabb mozgásteret engedélyez. Nincs mód és idő eljátszani a férfi felett uralkodni vágyó strindbergi nőt, a Bergman-filmekből ismert frigid asszonyt, akit a protestáns nevelés képtelenné tesz érzelmeinek őszinte kinyilvánítására. Csiszár rendezésében Tímár Éva szerepének három - igaz, legfontosabb - mozzanatát állíthatja előtérbe.
El kell hitetnie velünk és személyiségjegyei képesítik is erre hogy olyan vonzó asszony, akinek elvesztését Martin katasztrófának érezné, és akinek szeretetéért versenyezve a két fia egymást gyötri. Martinhoz fűződő kapcsolatában pedig azt kell kifejezésre juttatnia -- és ezt meg is teszi -, hogy belefáradt a küzdelembe, nem hisz többé férje fogadkozásainak. Tudja, ott kellene hagynia Martint, de már ehhez sincs ereje. Maradék energiáit arra próbálja koncentrálni, hogy segítsen legkisebb fián, akinek pubertáskori zavarai mélységesen aggasztják.

A. két fiú szerepe közül Georgé az egyszerűbb. Bregyán Péternek nem is okoz nehézséget, hogy egy érzelemvilágában nem különösebben differenciált, vad indulatait ól vezérelt, brutalitásra hajlamos, primitív munkásfiút jelenítsen meg, aki elkeseredésében és haragjában arra is kapható, hogy apját félholtra verje. O képviseli a drámában a durva férfierőt, részben ezért is taszítják öccsének feminin vonásai, feltételezett homoerotikus hajlamai.

A legnehezebb feladatot Mihályi Győzőnek kell megoldania. A tizenhat éves kamaszt persze neki sem tudjuk elhinni, de élvezzük azt, hogy kitűnő színészként *eljátssza a* kamaszt. Az előadás meg-emelt, stilizált naturalista játékmódja meg is engedi ezt a szerepfelfogást. (Nehéz is lenne egy olyan tizenhat évest talál-ni, aki a szerephez szükséges játéktudással rendelkezne.)

David szerepe biztos egyensúlyérzéket kíván. Egy kiforratlan embert kell megformálni, akiben jelentkeznek ugyan a honi >>erotikus hajlandóságok, de akiben, mint azt ábrándjai jelzik, él a vágy a kemény férfiasságra. A csodált személyiségminták közt a revolverhős és a bokszbajnok is szerepel. O az intellektuel a családban, és ez nemcsak zenei érdeklődéséhen és általános műveltségében mutatkozik meg. (5 az egyetlen, akinek közéleti érdeklődése is van, akinek szemhatárát nem zárják le az otthon falai. Ezt jelzi az az izgalom, amivel a halálra ítélt amerikai író, Caryl Chessman ügyét követi. Ugyanakkor David olyan gyengének, bizonytalannak, veszélyeztetettnek érzi magát, hogy nem mer kilépni az otthon falai közül. Intellektuel igényessége ellenére sem képes el-végezni az iskolát, munkát sem hajlandó vállalni. Lelki érzékenységét, sebezhetőségét durvasággal, agresszivitással kompenzálja. Kudarcokra ítélt ember, és ezt tudja magáról. Mihályi Győző mélyen átélt és gondosan kimunkált alakításában plasztikusan bontakozik ki David ellentmondásos egyénisége.

Az északiak neonaturalista drámairodalmának sorozatos bemutatása gyümölcsöző vállalkozásnak bizonyul. A miskolciak Csiszár Imre vezetésével szinte a tökélyre fejlesztettek egy játékstílust, a megemelt, stilizált naturalizmust, és ezzel nemcsak a modern drámairodalom egy fontos irányzatával és annak jelentős alkotásaival szembesítenek, hanem egy új színházi stílussal is gazdagítják a hazai színjátszás palettáját. Reméljük, kitartanak e vállalkozásuk mellett, és sikeres előadásukban ennek az irányzatnak más, Európa-szer-te híressé vált darabjait is - többek között Norén újabb drámáit - színre viszik.

Lars Norén: Az éjszaka a nappal anyja
(Dunaújvárosi Bemutatószínpad)

Fordította: Osztovits Cecília. *Díszlet-jelmez:* Csiszár Imre. *Szcenikus:* Varga György. *A rendező munkatársa:* Mixtay Péter. *Rendezte:* Csiszár Imre.

Szereplők: Blaskó Péter, Tímar Éva Bregyán Péter, Mihályi Győző.

RÓNA KATALIN

Csak dünnyögünk

A Színházkomédia
a **debreceni** Csokonai Színházban

És megint dünnyögünk, mint a legyecskék az igásló segge körül, ahogy Bengt Ahlfors a kritikusokat jellemzi *Színházkomédia* című játékában. Dünnyögünk - mert ez a hivatásunk. S ha dünnyögünk, ha magunkra vettük a finomnak aligha nevezhető kitételt, úgy viselnünk kell majd azt a vádat is: a sértettség, netán a humor hiánya iratja az elmarasztaló sorokat. Pedig csak arról van szó, hogy az előadást figyelve minduntalan a „cipész maradjon a kaptafánál" mondás járt az eszünkben. Nem mintha nem akadná-nak példák arra, hogy kritikus is írt már jó darabot, még inkább - s ez mostanában újra divat -, hogy színész rendezésre adta a fejét, sikerrel.

A debreceni Csokonai Színház vállalkozása azonban nem eme szabályt erősítő kivételek közül való. És ez azért érdemel különös figyelmet, mert a darab épp azokról szól, akik létrehozzák a csupa „nagybetűs" színházat. Hihet-nők, ők ismerik igazán magukat, s ebből az ismeretből igazi színház születhet. S hogy ez mégsem így történik, annak egyetlen oka van: a felszínesség. Hogy az ábrázolandó világnak, esetünkben a színháznak csak a színe, külső máza jelenik meg a drámában. Ami, bármily életszagú, igazságlátszatában mégiscsak felszíni réteg maradt. Egy a közönséget mindig izgató beltenyészet legfölső rétege, megnyilvánulásainak legegyszerűbben gesztusokkal ábrázolható módja mutatódik föl anélkül, hogy igazán meggyőzne önmaga igazságáról, hitéről. Csak elöljáróban néhány példa: ha a darab hitelesítené a rendezőnő tehetségét vagy a színpadon megjelenő író drámateremtő képességét, ha lenne egyetlen tehetséges színész a megidézett színházban, ha a születendő mű visszamenőleg meggyőzne a kritika méltatlan hangjáról, ha nem éreznénk úgy, lehet oka az igazgatói tanács kétségének. ha ... Es még sorolhatnánk azokat a körülményeket, melyek külön-külön, de együttesen is azt sugallják, hogy a műsorfüzetben írt szép idézet: „Egyedül a színház becsületes, minden más csak

színház", éppoly üres frázis, mint azok, amelyek közül három órán keresztül röpködnek a színészek szájából egy helyenként valóban megnevettető, de egészében meglehetősen üres belterjességgel szóló drámában.

A huszadik század drámairodalmában nem ritka az alkotás, amely a szín-ház hátterével, világával, a mű születésének folyamatával foglalkozik. Az alkotásban részt vevők sorsával, belső életével, mindazzal, ami már nem kerül a közönség elé. Ami a csillogás, a reflektorfények beragyogta színi világ mögött van. Az alkotás lázával, a gyötrődéssel és a kínlódással, a küzdelemmel a szerepért és a szereppel, az azonosulással, az egymásért, egymás ellen folyó harccal, a szeretettel, az egy-mást marással. Mindazzal, ami valójában közvetlenül nem érinti a nézőt, amihez semmi köze nincs, de ami áttételesen mindig is hat egy előadásra, ami mindig izgatta és izgatni fogja azokat, akik nem láthatnak a kulisszák mögé. A valóság és a képzelet világa fonódik itt össze, hogy megszülessék belőle a színház valósága. Kiteljesedjék benne mindaz: ember és élet egésze, amiért a színház mindannyiunk számára fontos.

De fontos-e igazán azoknak, akik létrehozzák? Vagy csak a csillogó magamutogatás a lényeg? Bengt Ahlfors nincs túl jó véleménnyel a színház alkotóiról. Több benne a gúny, mint a megértés. Iróniája is csak a felszínen mozog. Csak a színészek kicsinyes ügyeskedéseiről, exhibicionizmusáról, szerelmi csetlés-botlásairól, a rendezőnő frázisokkal, pufogtatásokkal megjelenített alkotókedvéről, az elsődrámás író formálisan jelzett nem tudni miért alkoholista hippilétéről, az ügyelő ironikus rezonőrségéről beszél. Holott még a komédia keretén belül is megadatott volna számára, hogy a színpadi alkotás születésének valóban a mélyére hatoljon, s azokat a belső törvényszerűségeket és esetlegességeket, lehetőségeket és lehetetlenségeket mutassa meg, a maguk teljességében és hitelében, amelyek a színház beltenyészetét jellemzik.

Megadatott volna számára, hisz Bengt Ahlfors bizonyára jól ismeri a színház világát. Hisz ugyan kritikusként kezd-te pályáját, utóbb azonban dolgozott diákszínházban, majd írni és rendezni kezdett. Egy commedia dell'arte stílusú musical után színre vitt Shakespeare-t, Molière-t, Brechtet, megrendezte saját darabjait is. Évekig művészeti vezetője volt Helsinkiben a Svéd Színháznak. Felesége színpadi rendező. Bengt Ahlfors tehát benne él a színházban, együtt él a színházzal, nemcsak afféle külső szemlélője, mint nem egy drámaíró társa, aki nála mélyebben foglalkozott színpadi alkotásában a teát-rumok életével. S hogy ennyi helyzetismerettel Bengt Ahlfors mégiscsak felszíni szemlélője maradt saját világának, annak valószínűleg a túl sokat, a mindent megmutatni akarás vágya az oka. Talán éppen ebbe a komédiába akarta mindazt belesűríteni, benne ősszesűríteni, amit a színház világáról tud, gondol. S ezért, hogy minden csak üres fecsegés marad. Ezért, hogy az ötletek sora egy ideig tán még elszórakoztat - különösen azokat, akik maguk is részesei ennek a világnak -, utóbb azonban minden jelentéktelenné válik, kiürül a tartalom. S marad az üres-járat, mígnem eljutunk a végkifejlet, a sikert érző színész magatartását kutató, fájdalmasnak tetsző utolsó nagy szólamig: a rendezőnő álfilozofikus meditálásáig, amely váratlanul s idegenül csatlakozik az eleddig komédiát mutató formához, sötét tónusokkal igyekezve a látszatmélységbe hatolni.

Mi az, amire a színház vállalkozhat, amit a rendező tehet efféle komédiával? Mindenesetre következetesen vállalnia kell az írói elgondolást: ez az útja a színház színpadi láttatásának. A rendezőnek, Márton Andrásnak ezúttal ezt annál is inkább vállalnia kellett, mert maga „szállította" a művet a debreceni Csokonai Színháznak. S vállalásában, vállalkozásában benne volt, hogy a finn drámairodalmat népszerűsítse, megmutassa a magyar közönségnek, valamint nyilván úgy találta, Ahlfors témája a magyar közönséget is érdekelheti. Mindkét elgondolás igaz és jogos. Talán egy tartalmában és formájában rangosabb színpadi mű számára is jobb alkalmat teremtett volna a rendezői debütáláshoz.

Márton András és finn színésznő felesége, Márton Maija Liisa közös munkájából született meg a *Színházkomédia* fordítása és magyar adaptációja. Márton András érezhetően hitt a komédiában, magáénak, a színház egészé-nek vallva a színházi életet megelevenítő játékot. De mégsem volt képes arra, hogy rendezőként - vagy akár magyar színpadra alkalmazóként - meg-oldja a szöveg problémáit. Nem kereshette meg a színi világ mélységeit a

Bengt Ahlfors: Színházkomédia (debreceni Csokonai Színház). Agárdy Ilona és Sárközy Zoltán (Kalmár István felv.)

drámaíró helyett. Csak arra vállalkozhatott, hogy minél hatásosabban megmutassa mindazt, ami a művön keresztül fölmutatható a kulisszák világából. Előadása így hiteles harsányisága ellenére is biztonság nélkűl botladozik. Hiányzik belőle az a jó értelemben vett rutin, ami megmenthet az elfáradástól egy fölszínes komédiát, amely igazán pergővé tehet egy önmagát nehézkesen, mesterségesen fölgyorsítani igyekvő játékot. A figurák fölületes-külsődleges jellemzésének kárát a színészek látják. Agárdi Ilona nehezen küzd Matilda frázisaival. Mert hiába a színésznő akarása, a mindenre elszánt, elhanyagolt és magát is elhanyagoló mindentudó rendezőnő hitét és küzdelmét, végső űrt érzését nehezen tudja hitelesíteni. A rossz kis színészecskét torna- és beszédgyakorlatokkal, no meg sötét szemüveggel jelzi Tihanyi Péter. Elegáns megjelenéssel és különösebb invenció nélkül mutatja a „jeles" színész színtelenül megírt figuráját Fésüs Tamás.
Az egykori primadonna belépőjét többször is hozza Csáky Magda, de az átöltözködésben és a „kacagtató" önismétléseken túl vele sem bánik jobban az előadás. Hol szerelmi bánatában, hol színpadi háttérbe szorítottságában, netán súgólyukba kényszerülésében bájosan szomorkodik, néhol hisztériázik a kis színésznő szerepében Simon Mari. Sziki Károly kizárólag külső megjelenésében véli föllelni az elsődrámás író figuráját. Bölcsességeket és aforizmákat kínál a filozofikus kedvű ügyelő számára a darab. Sárközy Zoltán igyekszik csipetnyi iróniával fűszerezni alakítását. Az előadás legüdébb pillanatait az igazí kívülálló, a nézőből súgóvá, „valódi színházi emberré" avanzsált, a próbán sálat kötögető háziasszony megformálója, Tikos Sári adja.

Dünnyögünk, mondogatjuk a magunkét. S tán egyszer a színház is el-hiszi, hogy csak az igazi gondolatok - legyenek akár komédiai formába öntve fogalmazódhatnak lényeges előadássá.

Bengt Ahlfors: Színházkomédia (debreceni Csokonai Színház)

Fordította és magyar színpadra alkalmazta: Márton András és Márton Maija Liisa. *Díszlet:* Kasztner Péter. *Jelmez:* Greguss Ildikó. *Rendező:* Márton András m. v.

Szereplők.: Agárdy Ilona, Sárközy Zoltán, Tihanyi Péter, Fésüs 'Tamás, Simon Mari, Csáky Magda, Tikos Sári, Sziki Károly.

PÓR ANNA

„Merj szeretni, gyűlölni"

Prokofjev-Seregi Rómeó és Júlia-balettje az Operaházban

Shakespeare *Rómeó és* Júliájának magyar nyelvű fordítása, hiteles tolmácsolása megmegújuló, befejezhetetlen irodalmi próbatétel. Utoljára 1952-ben. mintegy két évtizeddel Kosztolányi után Mészöly Dezső új változatot hozott létre (Miért fordítottam le a *Rómeó ér Júliát?),* mert úgy látta, a Nyugat arisztokratikus szemlélete, amely különválasztotta Shakespeare-ben a költőt a színpadi szernőtől, hatott Kosztolányira is. Fordítása költői, de nem igazán drámai, elsikkad benne a mű lényege: a fiatalok harca,

„Mészöly Dezső a *Rómeó és Júlia-f*ordítással Kosztolányi Dezsőt hívta ki - akarata ellenére - párbajra" mondotta Németh László 1954-ben). „Látszatra kissé igaztalan ez a párbaj, hiszen az utód az előd minden megoldását ismeri. A fordítás értéke azonban végeredményben nem azon múlik, amit az egyik fordító a másiktól átvett, ha-nem az egész mű súlyán, légkörén, villódzásán." Mindez önkéntelenül akkor jutott eszünkbe, amikor Prokofjev Kő-*meó és* Júliájának új, Seregi-féle változatával és a körülötte észlelhető szalmai vitákkal találkoztunk.

Seregi is, úgy látszik, ugyancsak „akarata ellenére" hívta ki párbajra *Lavrovskij* negyven év előtti világhírű koreográfiáját. „Az utód az előd minden megoldását ismeri" ... épített is rá, vitatkozott is vele ... ;ím az új változat „értéke nem azon múlik", amit egyik koreográfus „a másiktól átvett", vagy éppen ellenkezőjére fordított, „hanem az *egész* mű súlyán, légkörén, villódzásán." Nos, aki imigyen az előzményektől (Lavrovskijtól és Seregi korábbi mű-veitől is) függetlenedve ül he a néző-térre, azt némi esetleges fenntartások ellenére is feltétlenül magával ragadja Seregi hévvel-szenvedéllyel, gazdagon áramló koreográfiai-rendezői leleménnyel megteremtett táncdrámája.

Megvallottan Zefirelli filmje, a minden gátat áttörő gyermekszerelem, és Zefirelli reneszánsz látomása tartotta bűvöletében. Úgy tűnik végül is, Seregi Shakespeare fiatalkori drámáján keresztül a reneszánsz világ életérzéséről, a magára ébredő ember féktelen életvágyáról,. szerelem és gyűlölet hirtelen felizzásáról akart szólni. Romantikamentesen akarta megmutatni a pogány életőröm, a dúsan áradó szépség és dermesztő, vérengző indulatok nyers ütközését. Eszköztárában fellelhető Lavrovskij klasszikus koreográfiai modellje mellett, mai fiatalabb koreográfusok modern eksztatikus hatásaival egyetemben, az olasz film novo realizmója, naturalista, verista képek és Andrzej Wajda fájdalmasan sokkoló költői látványhatásai is. Ihletetten egyéni mozzanatok áradása és olykor itt-ott másodlagosabb hatáselemek összessége teszik jellegzetesen 85-ös Seregi-művé az új Rómeó-balettet.

A rendezői-koreográfusi koncepció kulcsa kétségtelenül Júlia alakjának a megfogalmazása. Seregi a feltűnően fiatal Volf Katalin kiválasztásával a gyermeki báj és a szinte átlátszóan vékony megjelenés hangsúlyozásával, a szenvedélyes, bátor leányalakot egyben vibrálóan egzaltált mai teen-agerként is lát-tatja. Mintha Seregi egyik előzetes vallomásában megfogalmazott mottója: „Foggal, körömmel harcolj a szerelemért", ebben az agresszivitásig feszített törékeny gyermeklányban öltene testet.

Lavrovskij balettjének egész világa Ulanova Júliájának egyszeri, utánozhatatlan, sugárzó tisztaságú személyiségére épült. A gyermeklányból szenvedélyes asszonnyá váló, nemes visszafogottsággal a mélyben zajló vihart sejtető tragikus ulanovai leányalak lírai pátoszából Sereginél mai, érdesebben viharzó „tavasz ébredése" lett.

A szavakban megfogalmazhatatlan belső történéseket direkt mozgásokban kivetítő koreográfiai jellemzés vált ki némi meglepetést. A rákényszerített házasság ellen tiltakozó kislány szinte fúriaszerűen ugrik neki anyjának, majd a földön ülve *a* közeledő felé rúg lábával, mint a sarokba szorított vad-macska. Ezek az aktív, agresszív vonások élővé, szinte sokkolóan maivá te-szik a lányalakot, amely ugyanakkor a zárkózottabb, mértéktartóbb női tartás feladásával nyilván kicsit egysíkúbbá válik, veszít tragikumából is.

Már az első bemutatkozásnál, ami-kor a dajka a konyhában reggelizteti a kislányt, az elkényeztetett makacs gyermek maga mögé dobja a tányért. senki meg nem rója, és később a dajka

Keveházi Gábor (Tybalt) és Lőcsey Jenő (Rómeó)

kanállal eteti, mint a kis madarat. Ez a már eleve minden kötöttséget felrúgó makacs gyermeklány akár Petruccio megszelídítendő „makrancos Katájának" húga is lehetne.

Kétségtelen, hogy az ilyen irányú olvasat, Júliának a „félre illem!" felkiáltására épített jellemzése végső soron alapvonásaiban benne rejlik az eredeti alakban is. Mi több, tudjuk, hogy Shakespeare két egymástól eltérő változatban hagyta ránk a darabot, amelyek bizonyos különbözőségeket mutatnak Júlia magatartását illetően. A barát cellájában zajló titkos házasság jelenetében a Shakespeare-kiadásokban Folio néven ismert második, jobban kimunkált, nyomtatásra készült szövegváltozatban Júlia belép, és illedelmesen köszön: „Jó estét én szent gyóntatóatyám." Addig az ún. első kvartováltozatban a kevésbé költői nyelven fogalmazott, nyersebb, egyenesen színpadra szánt („rendezői instrukciókat" is tartalmazó) szövegben Júlia „szelesen szalad be, és egyenesen Rómeó nyakába borul. „Rómeó." Szinte azt mond-hatnánk, hogy Lavrovskij, a költőibb változatban megjelenített Júliát, a lázadásában is illemtudó tartást tanúsító leányalakot költötte táncba, a gesztusaival a kiforrott művész mesteri ökonómiájával bánó Ulanova alakításában, míg Seregi a pályakezdő kitűnő fiatal balerina alakjával a szelesebb, konvenciótlanabb, lírában, poézisben egysíkúbb változatot fogalmazta táncba.

A „felnőttek" világához és az erotikához való viszonyában is egyértelműen a mai teen-ager „felé viszi" Se-regi az alakot. A nagylánnyá válását zavartan felfedező gyermekből varázs-ütésre tör fel a minden gátat áttörő erotika.

Úgy tűnik, Seregi Prokofjev muzsikájának is az érdesebb színeit keres-te. Lavrovskijnak a zeneszerzővel szoros együttműködésben született balettje a harmincas, negyvenes évek szovjet balettalkotásainak klasszikusan kiérlelt remeke. Nagy tett volt ez abban az irányban, hogy egyesítse a „nagy orosz" klasszikus szentpétervári-leningrádi tradíciót a röviddel azelőtt nyugatról végleg hazatért Prokofjev modern muzsikájával. Az első találkozás koránt-sem volt fájdalommentes, felhőtlen. Ma-gától Ulanovától tudjuk, hogy a Csajkovszkij-muzsikához szokott leningrádi balettművészek milyen belső ellenállással, keserves harcok után fogadták be és tették végül mélységesen magukévá Prokofjev akkor szokatlanul vadnak, keménynek, dallamtalannak érzett muzsikáját. A korábban Gyagilevvel, Balanchinnal a francia avantgarde élvonalában működő zeneszerző számára is rendkívüli erőfeszítést követelt az év-százados klasszikus hagyományokon nevelkedett balettművészekkel való együtt-működés.

Lavrovskij műve jellegzetesen a harmincas-negyvenes évek nagy háromfelvonásos szovjet balettjének szellemében történelmi-társadalmi elemzésen alapuló, klasszikus és karaktertáncra épülő realista balettdráma. Seregi megvallottan ennek az irányzatnak a neveltje. Ennek nyomán született első nagy, egész estét betöltő háromfelvonásos táncdrámája, a mindmáig határainkon kívül is sikerrel felújított Hacsaturján-Spartacus (1968). Bár azóta más stílusú, olykor újszerű egyéni hangvételű művekkel ért el nemzetközi sikereket (Bartók-balet- tek, Delibes: Sylvia-paródia, a Csontváry hatására alkotott *Cédrus*, Dohnányi: *Változatok egy gyermekdalra*. Hindemith: *Kamarazene No.* 1., vagy éppen a jazz-balettbe tett látványos sikerű kirándulásaival, mint Bernstein: *Városban*, vagy legutóbb *a Macskák)*, mindmáig vállalja a Harangozó-féle nemzeti balletthagyományok mellett az őt elindító másik iskolát, a háromfelvonásos nagy szovjet balettirányzatot is. Ehhez tért most érdekes vargabetűk után megőrizve-meghaladva vissza. Ez a legújabb mű jellegzetesen 1985-ös magyar balett, magán viselve nagy mű-vészi tapasztalattal rendelkező alkotója mai szemléletét, kézjegyét.

Seregit itt és ma nyilván más érdekelte, mint annak idején Lavrovskijt. A bemutató előtt tett vallomásai szinte szó szerint lekottázhatók a megvalósult alkotásból. - „A színház a színházban" keretjátékkal egymásba kopírozza, úsztatja a Globe színházat és a korabeli Verona „szinte" hiteles díszletképét. Ez a szubjektív látomásos megközelítés nyilván eleve lemond a Lavrovskij-féle harmonikus, kiforrott stílusegységről. Első látásra kissé meg is lepődünk ezen a stílusütköztetésen. Az előjátékban és utójátékban a Globe színház előadását látjuk, az ismert emeletes, körfolyosós épületet a bevonuló színészekkel, majd a megkezdődött előadásban a megidézett Globe színháztól elvárt, jobbára jelzéses díszletek helyett, a meseszerűen gomolygó ködből kibontakozón hangulatos „valódi" veronai piacteret látunk (Márk Tivadar díszletei), és a korhű, szép, pompázatos (Vágó Nelli tervezte) kosztümökben a korabeli társadalmi kötöttségekből mai magatartásformákkal kitörő teen-ager-szerelemmel. Júlia jellemzésére már utaltunk. Az „álmodozó" „nemes ifjú" Rómeó, rangjához kissé méltatlanul, szinte a mai jómódú „fils a papa" hippyk stílusában, az ébredő hajnali piactér egyik káposztáskocsiján alszik, innét borítják ki váratlan „poénként" az árusok. Igaz, Lőcsey Jenő személyisége, a született, eszményi Rómeó, mindent a költészet szférájába emel.

Végül is a befejezésnél, a morbid kriptajelenetet feladó szép zárókép-ben, amikor a széthúzódó kriptafalak között beáramló fiatal párok gyűrűjéből kiemelkedő, megdicsőült mártír szerelmespárral visszatér a Globe szín-ház díszlete, sejtjük meg, hogy alapjában mit is keresett Seregi ebben a szubjektív Rómeó-balettjében. A zsúfolt, zaklatott tömegjelenetek, a nyers reneszánsz társadalmi háttér is, úgy tű-

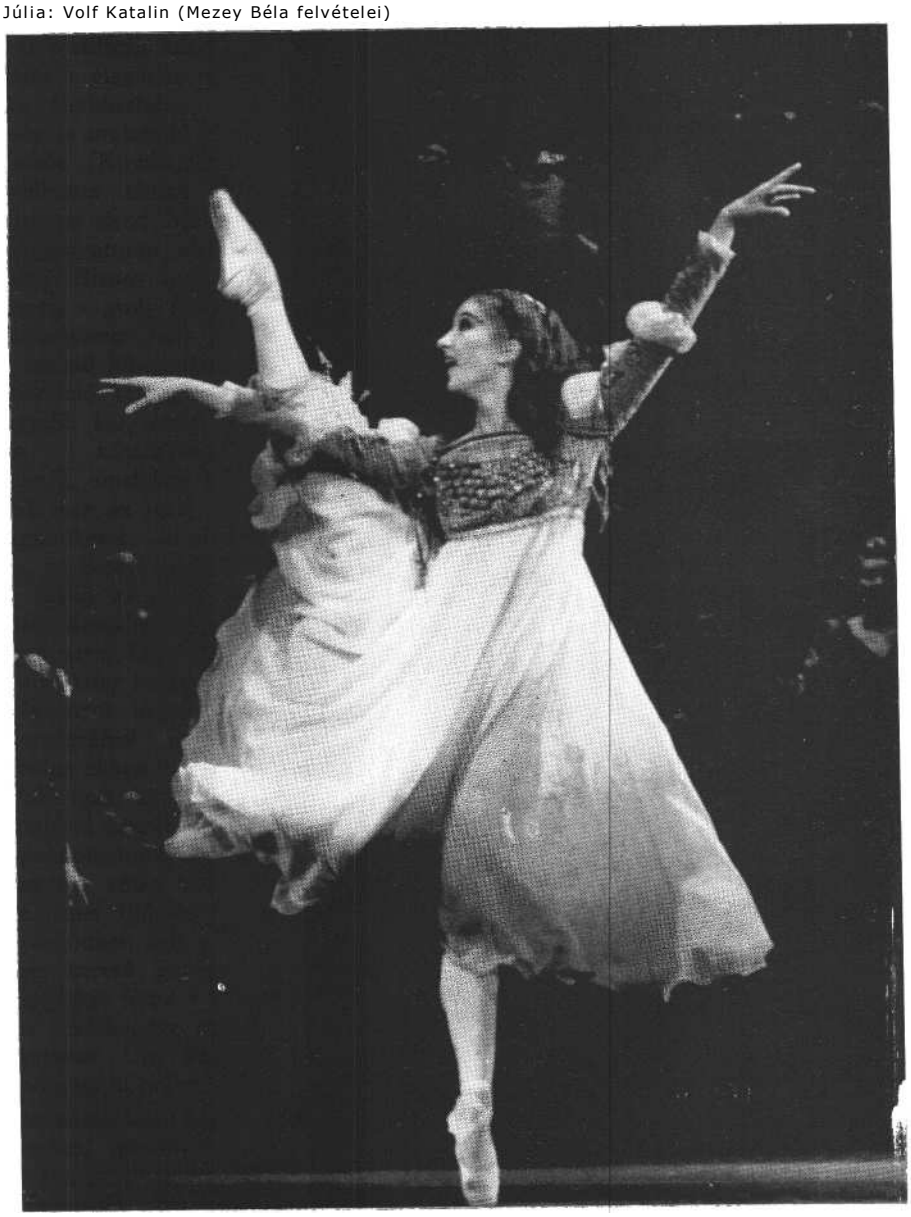
nik, eszköz, vagy voltaképpen inkább csak ürügy, alapvető személyes mondanivalója számára. A gomolygó felhőkből kibontakozó Verona-képpel meg-idézi az „egyszer volt, hol nem volt" mesét, amely a Globe színpadáról ki-indulva, annak sugárzásában vált a hal-hatatlan veronai történetté, az „arany-szoborrá" dicsőült szerelem legendájává.

Seregi balettjében, az előadást létrehozó vérbeli színházi emberben, az invenciózus koreográfus-, rendező-, festőképzőművész alkar hol találkozik, hol meg ütközik, egymást kioltva birkózik a színházi produkcióban. A reneszánsz Itália bűvölete árad a vérbő népi élet-képekből, a lüktető piactér friss, erő-teljes táncaiból. A. néptáncosból lett balettkoreográfus az Operaház színpa*dán a* történelmi és a stilizált karakter-táncok. keretei között is megőrizte a népi táncok spontán életközelségét. Milyen briliáns virtuóz és mulattató a hu-tokon árugráló bohóc (Kováts Tibor) tánca, mennyi szellemes táncos lelemény, emberi jellemzés árad Mercutio (Szakály György) gunyorosan elegáns, virtuóz szólótáncából t Bizony nagy kár, hogy a. rendező Seregi. a „szép látvány" kedvéért ilyen túldíszletezett szűk térbe zsúfolta ezeket a szabad kibontakozást, szellős rálátást követelő remek táncokat. Annál is nagyobb kár, mert ez a koreográfusszakma köztudomásúan olyan galád mesterség, amelyben kevés művelőjének adatik meg az igazi „tán-cos véna", a. mozgásalkotás, „kitalálás" spontán invenciója, és Seregi. eddigi ismereteink szerint éppen azon kevesek közül való, akiknek alapjában nincsen, nem lenne szüksége arra, hogy rendezéssel, díszlettel, más színi hatással helyettesítse azt a bizonyos megtanulhatatlan ‚igazi" koreográfusi invenciót. Jobban bízhatott volna ebben a rendező színházi ember. Való igaz, ha mármost a „befogadók" oldaláról nézzük az elő-adást, akkor arra gondolhatunk, hogy az operaházi közönség egy része biztosan hálás, hogy végre ismét illúziót keltő díszletekben gyönyörködhet, míg a fiatalabb, újszerűséget kereső generációt az egymást „széttépő" két fiatal viharos szerelmének hiteles féktelensége ragad-ja meg a táncdrámában. Úgy hisszük, nagy sikerre számíthat az új balett.

Másfelől tagadhatatlan, hogy a szűk, „kvázi" valós veronai piactér megidézésének prózai rendezésben határozott dramaturgiai funkciója lehet: a kö-

A Rómeó és Júlia-balett a Magyar Állami Operaházban

Júlia: Volf Katalin (Mezey Béla felvételei)



zépkori kis olasz város e jellegzetes helyszínén, pezsgő, fortyogó életében, az apró térben való összezsúfoltság feszültségében burjánzottak a vezető módos családok kihívó gőgjének összecsapásai, halálos gyűlölködései. Az intim kis tér zsúfoltságában hitelessé, emberközelivé válik az olasz „novo realizmót" idéző zajos sokadalom különös varázsa. Az állandó kikerülhetetlen találkozásban, súrlódásban robbannak ki a gyilkolódzásba torkolló indulatok szikrái. Dermesztő realitással, ragyogóan érzékelte-ti Seregi az indulatkitörések elektro-mos kisüléseit, a tömegverekedések, dulakodásuk, egyéni párbajok hirtelen, pillanatok alatt kirobbanó, egymást gerjesztő, feltartóztathatatlan, vad bódulatának ördögi körét. Még észbe sem kaptunk, és a féktelen életöröm gyönyörűségéből egy pillantás alatt pengék villognak, és életerős, fiatal, szép férfiak vére árasztja el a színpadot. Ezek a koreográfia legerősebb részei. Az agressziónak, az emberi lélek sötét szakadékainak borzongató feltárását a látszólagos szertelenség mögött meghúzódó mesteri koreográfiai fegyelemmel ki-munkált építkezéssel teremti meg Seregi. És éppen az értelmetlen agresszió-nak félelmetes felmutatásával szól közvetlenül a mához a koreográfus.

Rendező és koreográfus szerencsés találkozása teremti meg a dráma lírai csúcspontját, az erkélyjelenetet, amikor a szellemesen leereszkedő, majd az idill végén újra emelkedő erkéllyel és a sötétben ezer szentjánosbogár csillogását megidéző nyári éjszakával születik meg az irrealitás, a szerelmi varázs mesevilága. Kevésbé a pas de deux sajátos ihlete, mint inkább a zenével összecsengő színpadi összkép teremti meg a költői hatást. A szerelmi kettősük a későbbiek során is kifejezők, látványosak, az adott drámai helyzet szerint váltakozva erotikusak, viharzók, dinamikusak. Még ha önmagukban ezúttal nem is jelentenek emlékezetes koreográfiai pillanatokat, mindvégig tökéletesen illeszkednek a mű koncepciójába. Kissé túlexponáltnak éreztük viszont Mab boszorkány mitikus, egzaltált alakját (Szabadi Edit hatásos, átélt előadásában), és némileg „déja vu"-nek hatott a nap-ernyős dajka (Simon Éva által egyéb-ként játékosan, mulatságosan előadott) komikuma is. Seregit ezúttal szemlátomást nem a Lavrovskijnál kidomborított társadalmi ellentétek, a történelmi táncokban megfogalmazható merev etikettek, társadalmi korlátok felmutatása vonzotta. Otthonos szeretettel veti bele magát a vásári forgatag tarantelláiba, de élvezettel gyönyörködtet Capuleték báljának szertartásos történelmi táncaival is. Nem ezekkel, hanem a dulakodással, pengecsattogással mond kritikát Capuleték világa felett. A kissé funkciótlanul formálissá váló pompázatos párnatánc mellett megindítóan szép a drámai funkciót hordozó gyertyás tánc, amelynek során találkozik Júliával az álarcos Rómeó. A hirtelen kimerevített képben a nekünk háttal álló vendégsereg előtt kettesben maradva ragadja meg Rómeó Júlia kezét.

A koreográfust a mai életérzés, a szépséget szétromboló irracionális agresszió keltette szorongás érdekli. A Wajda filmjét idéző elborzasztó véres lepedőjelenettel mutatja be Mercutio szinte túl hosszúra nyúlt, verista színekkel festett szerepjátszó haláltusáját; a kriptajelenetben Lavrovskij lírai pátosza helyett nyers, kissé melodramatikus naturalizmussal láttatja halott Júliáját a lépcsőkön hurcoló Rómeót.

Talán a vártnál kevesebbet kaptunk tehát a shakespeare-i remekmű lírájából, esetleg szokatlan stílusütközéseket, talán kissé túldimenzionált külső hatáselemeket is ideszámítva, Seregi László végül is következetesen végig-vitt koncepcióval vérbő, sodró tempójú táncdrámájával magas hőfokú igazi színházat teremtett. Mesteri tudással, célratörő dramaturgiával, koreográfiával - mondta el a témával kapcsolatos személyes mondanivalóját; Prokofjev zenéjének egyéni módon, korszerű élet-érzéssel tolmácsolt táncköltészetét alkotta meg.

Elsőrendű munkatársi gárda segítet-te elképzeléseinek megvalósítását. A balett tragikus fordulópontját jelentő félelmetes vívásjelenetek egyik főhőse Keveházi Gábor agresszív, gőgös, vitalitástól duzzadó dekoratív Tybaltja.

Szinte régebbi Mandarin-alakítására emlékeztető dinamizmussal jelenik meg a színpadon Havas Ferenc zsarnok, oligarcha családfő Capuletje. Mellette varázslatosan szép Pártay Lilla érzékenyen vibráló Capuletnéja. Valamennyi szereplő és az egész balettkar összeforrott egységként közvetíti a sokszínűen gazdag előadás rohanóan lüktető tempóját. (A kipróbált betanító asszisztens Kaszás Ildikó.) Medveczky Ádám vezénylése segíti megteremteni a koreográfusi felfogás és a zene összhangját.

ÉZSIÁS ERZSÉBET

Színészi jutalomjáték

Az Edith és Marlene a Pesti Színházban

Híres személyiségek életét színpadra vinni egyszerre hálás és hálátlan feladat. Hálás, mert a sztárokról szóló mű eleve érdeklődésre tarthat számot a közönség körében. Hálátlan, mert óhatatlanul összehasonlítást indukál a valóság és a képzelet között.

Pataki Éva és Mészáros Márta elő-adása a Pesti Színházban két világhírességet ábrázol: Edith Piafot és Marlene Dietrichet. A két énekes sztár barátsága ugyan jóindulatú feltevés, de kétségtelen, hogy életük során többször találkoztak. Erre épül a vázlatos szín-padi kanavász, amely Piaf életét követi nyomon jelzésszerű képekben. A könyvekből, filmről ismert életúthoz Marlene Dietrich itt csak asszisztál, fel-felbukkan a történet folyamán. *Az Edith és Marlene* című mű így valójában Piafról szól. Az ő hatalmas ívű karrierjét kísérhetjük figyelemmel a párizsi utcasaroktól az amerikai show világáig. A „szürke kis veréb" élete a maga szélsőségeivel, zilált szerelmeivel, káprázatos tehetségével igazi huszadik századi karriertörténet - nem véletlen, hogy annyira foglalkoztat-ja a kortársakat. (Pályáját többen is fel-dolgozták, színpadon legutóbb *Nem bánok semmit sem* címmel a pécsi színház művésznője, Vári Éva elevenítette meg.)

Pataki Éva darabja nem több egyszerű kompilációnál, az ismert életrajzi tények és a nagy Piaf-sanzonok ötvözésénél. Ebbe fűzi bele mellékszálon Mar-lene alakját és az ugyancsak világhíres Dietrich-dalokat. *Az Edith és Marlene* tehát inkább forgatókönyvvázlat, sem-mint színmű. Minden hiányossága ellenére megvan az az előnye, hogy alkalmat és lehetőséget teremt két kitűnő színésznő számára. Valószínűleg ez lehetett a rendező Mészáros Márta célja is, mert példamutató módon előtérbe helyezi színészeit, és hagyja őket játszani. Egyetlen zavaró tényező van az elő-adásban: a nézőtéren elhelyezett reflektorok nem segítik megteremteni a kis-színház intim orfeumjellegét. Pedig Antal Csaba díszlete erre törekszik. A néző-tér közepén megemelt dobogó, amelyen a színészek közlekednek vagy énekelnek.

A közönség feje fölötti színes fénygömb hangulatvilágítást varázsol. A szín-pad hátterében homályos tükörfal veri vissza a nézőtéri fényeket, így azok kétszeresen is vakítanak. A filmes technika érezhetően nyomot hagyott Mészáros Márta első színházi rendezésén. Ezt nemcsak a világítási effektusok, ha-nem a képi megfogalmazás is bizonyítja. Ötletes a kezdő kép gyászdrapériás, gyertyás-koszorús koporsója, amelyben Piaf fekszik, fejénél Dietrich áll. Ugyan-ez a darab befejező képe is, ahol a koporsónál Momone tolmácsolja Edith utolsó, vaskos üzenetét.

Amit a bevezetőben írtunk, fokozottan érvényes a színészi játékra. Híres személyiségeket színpadon életre kelteni azért hálátlan feladat, mert összehasonlításra késztet. Noha ez teljesen felesleges. A Pesti Színház előadása - a valóságos modellektől függetlenül - két színésznő jutalomjátéka. Mindenekelőtt Kútvölgyi Erzsébeté, akinek régi szerep-álma valósul meg Piaf életre keltésével. Játékát nem az érvényesíti, hogy hasonlít-e Edith Piafhoz vagy sem. Külső meg-jelenésében hitelesen hozza a törékeny, sallangtalan, majdnem jelentéktelen „szürke párizsi verebet". A figura belső megformálásához azonban hozzáteszi a saját indulatait, szenvedélyességét, tehetségében való hitét és akaraterejét. Sőt humorát. Kútvölgyi Piafja mindvégig tudja, hogy nagyobb művész Díetrichnél, és ezt apró ironikus, leheletfinom nüanszokkal érezteti is.

Piaf viszonya élete valamennyi szereplőjével szélsőséges. Féltestvérével, Momone-nal együtt kezdenek az utcasarkon, és a lány számtalan szakításon át elkíséri a sírig. Felfedezőjét, Leplée-t, akitől a nevét kapta, apjaként szereti, de ez nem mond ellent annak, hogy gyakran és kiadósan összevesszen vele. Élete nagy szerelmének, a tragikus véget ért ökölvívó-világbajnoknak el-vesztését valójában sohasem tudta kiheverni, a csapás elől az alkoholba és a morfiumba menekült. Utolsó visszatérése a párizsi Olympia színpadára a csodával határos - ekkor már súlyos beteg -, és akaraterejének, valamint egy új szerelemnek köszönhető: itt mutatja be vőlegényét, a görög származású Theót. A fodrászból ugyan sohasem lett énekes, de Piafnak haláláig társa volt. Kútvölgyi Erzsébet sokszínű játéka ezek-ben az emberi kapcsolatokban bomlik ki. A trágárságig szókimondó, nem tűri a hazudozást és a hízelgést - ebben a nyomorúságos gyerekkor emlékei kísértenek. Ezek az élmények másképp is meghatározók: szorongásként jelentkeznek a válságos percekben, és valójában a siker csúcsán is kompenzálásra késztetik a művészt. (Például erőn felül költekezik, adósságokat csinál ő, aki előbb ismerte meg a nyomort, mint a tulajdon anyját.) Kútvölgyi Piafját az alulról jöttek elpusztíthatatlan akaratereje élteti, és vitalitásánál csak életimádata nagyobb. Jó példa erre az a jelenet, amikor betegágyból dirigálja utolsó szerelmét, akit kíméletlen gyakorlatokkal akar énekessé nevelni. Nem kíméli az ápolónőt sem, őt nevezi ki közönséggé. A tolókocsiban ágáló, tönkrement asszonynak még a lehetetlen is sikerül: színészi-énekesi képességeket csiholni egy született dilettánsból. Theo azonban ez egyszer annyi átéléssel énekel, hogy a közönségije tett hatás nem marad él. Az előadásnak számos ilyen emlékezetes színészi pillanata van. Így az amerikai vendégszereplés, ahol - a darab szerint Edith először bukik meg életében.

Edith Piaf: Kútvölgyi Erzsébet

Marlene Dietrich: Hernádi Judit (Iklády László felvételei)

Hatalmas szőke parókával, ízléstelen estélyi ruhában jelenik meg, és egy angol dalt énekel. Ahelyett, hogy önmagát adná, meg akar felelni az amerikai ideál-nak. A fellépés után a színésznő szabályos dührohamot kap, letépi magáról a ruhát, átkozódik, nekimegy a tükör-képének. Amikor pedig saját természetes külsejével -- kócos haj, sima fekete ruha - és *egy* francia sanzonnal jóvá-teszi a hibát, Kútvölgyi úgy örül, mint egy gyerek. Fellépésének mindig apró szertartásai vannak: keresztet vet, megcsókolja a földet, nyakában is keresztet hord amulettként.

Kútvölgyi hihetetlen intenzitással játssza el Edithet. Lenyűgöző játékát a dalok interpretálása teszi teljessé. Csaknem valamennyi nagy Piaf-sláger elhangzik az előadásban. A színésznő természetesen a saját hangján énekel, meg sem próbálja az énekesnő sajátos orgánumát utánozni. Ezt *a másságot az* a drámaiság feledteti, amellyel a sanzonokat előadja. Egy-egy dal felépítése, hangulati fokozása, a hibátlan artikuláció és nem utolsósorban az átélt szenvedély miniatűr remeklések sorozatává avatja játékát.

Edith és Marlene rivalizálása a darabban csak ürügy ahhoz, hogy Piaf mellé ellenpólust lehessen állítani: Dietrichet a sztárt. A Pesti Színház előadásának nagy nyeresége, hogy Marlenét Hernádi Judit játssza. Ő - Edith küzdelmes élettörténetével szemben - „készen" jelenik meg: hírneve és népszerűsége fényében, kifogástalan modorral és ruhatárral, szőkén és elegánsan, igazi bálványként. Így ül be a nagy Marlene az ismeretlen kis Piaf estjére. Gratulációja félreérthetetlen: hűvös és lekezelő. A gesztus azonban művészhez méltó: Piaf szerzeményét énekli a maga egészen más stílusában. Edith és Marlene első találkozása azért érdekes, mert mindketten felmérik, hogy tehetséges ellenféllel állnak szemben. Edithet - akit ingerel ugyan a sztárattitűd lenyűgözi Marlene nőiessége és a porosz katonalány kifogástalan viselkedése. Hernádi Judit egész tartásával, hideg-elegáns lényével érzékelteti ezt a porosz származást. Szerepe valójában megíratlanabb, mint partnernőjéé, ezért személyiségének súlyával kell pótolnia a hiányt. Nehezebb a dolga azért is, mert csupán rezonőrként van jelen Piaf életének forduló-pontjain. Például ő mutatja be neki Marcelt, ott van Amerikában, a bukás-kor, meglátogatja a kórházban stb. Hernádi mégis egyenrangú partnere Kútvölgyinek. Úgy formálja meg a sztárt, hogy egyben annak paródiáját is adja. Színészetének ismert jegyei: vontatott járása, sajátos, elnyújtott hangsúlyai, a kifejező szemek és nem utolsósorban a búgó, mély hang mind segítik abban, hogy megvalósítsa a tökéletes sztárt. A „kék angyalt", aki mindig olyan üde és friss, mintha a filmvászonról lépett volna le. Akinek nincsenek rossz napjai, fejfájásai, szorongásai, dühkitörései, mint francia kolléganőjének. Ennek a sztárattitűdnek az élet-idegenségét a színésznő a maga természetes játékmódjával valósítja meg. Ez a látszólagos paradoxon alakításának érdeme : a sztárról alkotott illúzióinkat egy csipetnyi távolságtartással és iróniával kelti életre. A dalokat egészen más stílusban interpretálja, mint Kútvölgyi - ez különösen az azonos szám előadásánál derül ki pregnánsan sokkal kevesebb drámaisággal, és sokkal több személyes, nőies varázzsal. (Kár, hogy jóval kevesebb száma van!)

A tökéletes női kettőst egy ugyan-csak hibátlan férfialakítás egészíti ki - méghozzá több szerepben. Szakácsi Sándor, aki énekeskvalitásait már nemegyszer igazolta - többek között a Rock Színház előadásaiban -, most hihetetlenül nehéz feladatot old meg. Nem-csak az állandó alakváltozásokkal - ő játssza Edith váltakozó szerelmeit -, ha-nem különösen egy dal eléneklésével. Ezt a dalt ugyanis egy dilettáns énekli, Theo, Edith utolsó szerelme. És a tehetséges, profi színésznek ezúttal úgy kell előadnia a számot, hogy kiderüljön belőle a figura tehetségtelensége. Szakácsi Sándor nevetésre ingerlően hiteles: egész beállása, pózolásai, ideges rebbenései, apró, zavart játékai a kezével és a kötelező bájmosoly, mellyel a dal elő-adását kíséri. Erőlködése már a közös próbák során komikus, de az Olympia-beli fellépéskor frenetikus hatást vált ki. Természetesen ellenkező előjellel. Theo, a dilettáns, megbukott, de Szakácsi, a színész kitűnően vizsgázott.

NYERGES LÁSZLÓ

A klasszikusokhoz való megváltozott viszonyról

Magyar-olasz színházi tanácskozás

A klasszikusok színrevítele olyan téma, melynek vizsgálatánál a szakemberek a művek felfedezéséből, újraértelmezéséből indulnak Ici, de a kérdés tárgyalásánál figyelmük mindenképpen kiterjed elméleti vonatkozásokra, mint a szöveg és az előadás viszonya, a szöveghez való hűség, a kritikai értelmezéstől függő beavatkozás, a színpadi előadás alkotói-nak, elsősorban a rendezőnek személyes hangú megnyilatkozása stb.

Ugyanakkor a vizsgálódás feltétlenül elvezet olyan, a mai élőszínházi gyakorlatban felmerülő kérdésekhez, mint a repertoár összeállítása és gazdagítása, az adaptálás, a szerzői jog, a közönség-hatás, tolerancia vagy elutasítás. A klasszikusokhoz. való viszony bemutatása egyben a színházművészet mai állapotáról is képet ad.

Ilyen és fentiekkel rokon témák merültek fel azon a kétnapos tanácskozáson is, melyet a Magyar Színházi Intézet és a budapesti Olasz Kultúrintézet magyar szakmai szervek segítségével, magyar és olasz színházi szakemberek közreműködésével rendezett. A tanácskozás általános témája a *Klasszikusok értelmezése, adaptálása és színrevitele* volt.

Az első napon a résztvevőt: az egyetemes drámairodalom darabjainak színpadi sorsát, jelentős világszínházi előadások tapasztalatait tekintették át, és a fenti hármas megközelítéshez konkrét példákat az utóbbi öt-tíz év színháztörténetéből merítettek. Annak ellenére, hogy a tanácskozás a színházművészeti alkoltást végig gyakorlati szempontbál közelítette meg, néhány előadás a színház lényegét érintő elméleti kérdést is felvetett, és fontos változásokra figyelmeztetett.

Ferruccio Marotti egyetemi tanár, a római egyetemközi. Centro Teatrale Ateneo vezetője előadásában hangsúlyozta, hogy a színház fogalma az utóbbi. másfél évtized során megváltozott. Ez a fogalom a XVIII. században a polgári színház kialakulásával született, és tartalmát a közelmúlt évekig magával a színházzal azonosították. A színházról újonnan kialakított, egymástól gyakran eltérő felfogások abban megegyeznek, hagy elvetik a színház gondolatát mint olyan *helyét,* ahol egy korábban már létezett szöveg színrevitele valósul meg. Ez a felfogásbeli. változás meghatározta a klasszikus drámákhoz való viszony kérdését is: ma már nem beszélhetünk csupán a klasszikus drámaszövegek hagyományos színpadi megszólaltatásáról sokkal inkább az emberi lélek mélyebb rétegeinek feltárásáról, olyan kifejezéséről, ami átlépi az időbeli korlátokat, és a ma emberéhez korszerű hangon szól.

Ennek az alapvető szemléleti változásnak két következményéré utalt az előadó. Az egyik ilyen következmény, hogy a klasszikusok hagyományt követő színrevitele háttérbe szorult, a másik pedig, hogy a színházi alkotók eltekintettek a szöveghűségtől, és a szöveg átalakitásával, rövidítésével a téma és a tartalom kiemelésére törekedtek. Olyan, a világszínház közeli történetéből vett előadásokat említett Marotti, mint Calderón *Állhatatos herceg* című drámája, Jerzy Grotowski átdolgozásában, a Living Theatre Antigoné-előadása Szophoklész nyomán, a shakespeare-i *Vihar* témájára Peter Brook irányításával készült improvizációk vagy az ugyancsak az ő rendezésében létrejött Shakespeare *Athénni Timon-előadás.*

1. klasszikusokkal vaki szembesülés fel sorolt eseteit úgy kell tekinteni, mint a rendezőknek a világ dolgai feletti kritikai vizsgálódását, melynek célja az emberiség fejlődése során rögzített né-hány lényegi tapasztalat feltárása és szí-ni eszközökkel való megérzékítése.

A klasszikus szerzők olaszországi színpadi sorsával foglalkozott Aggeo Savioli kritikus, aki bevezetésként megállapította, hogy a klasszikusok „jól mennek" a színházi piacon, ami önmagában véve elismerésre méltó tény lenne, ha ezzel egyidejűleg a bemutatott új szerzők és új darabok száma nem lenne annyira alacsony. (igen kevés történik azért, hogy az olasz nyelvű, kortárs drámairodalom színpadra jusson, és itt a döntő próbát kiállja, A nehézséget foltozza, hogy hiányzik a megfelelő tájékozódás arról, ami akár Nyugaton, akár Keleten érdemleges színházi újdonságnak számít.)

A változatok, adaptációk, új értelmezések egymást követik, és ez, Savioli szerint, abból a tényből eredhet, hogy az adott rendező nem is annyira magával az eredeti művel küzd, mint inkább azoknak a rendezőknek a teljesítményével, akik előtte már szembesültek a szöveggel, most pedig, hogy eljött az ő ideje, az értelmezés egyediségével, eredetiségével kíván elődei sorából kitűnni.

Savioli az *Othello* színpadi sorsára utalt, mint ami érdekes példaként kínálkozik a klasszikus szöveg megközelítésének különböző módozataira. Az utóbbi öthat évben Olaszországban lehetett látni Gassman *Othellóját* (saját fordításában, rendezésében és címszereplésével), Carmelo Bene egyetlen alakba összesűrített változatát, Corrado Augias különös átdolgozását, a fordított tragédiát, *a Tisztességes Jágót,* és végül az idén, szabadtéren bemutatták az *Othello* nem shakespeare-í változatát, ami az ismert dráma olasz forrásából, Giovan Battista Giraldi Cinthio novellájából készült.

A felsoroltak közül az Augias-féle *Tisztességes Jágóban* Othello alakja fel sem tűnik, Jágót a szerző mint a Köz-társaság ügyének feltétlen szolgáját ábrázolja, aki alantas eszközökkel harcol ugyan a mór ellen, de ezt a közjó, az államraison javára teszi, minthogy amaz, bár kiváló hadvezér, nem rendelkezik a kormányzáshoz szükséges erényekkel. 1~z esetben olyan politikai értelmezéssel állunk szemben, ami nincs híján a Machiavellire való hivatkozásnak sem, s ami alapján a tragédia teljes átdolgozása is történt. hozzá kell ehhez tenni, hogy mindaz, ami a shakespeare-i tragédiában politíkai vagy társadalmi értelmezést igényei, az ma az olasz színházban háttérbe szorul., és a hangsúly a nagy egzisztenciális kérdésekre esik. Igy történt ez Gassman Othellójánál is, ahol a generációs tényező, tehát a főszereplő hajlott kora, adta meg a dráma alaphang-ját.

A változatokat tekíntve az egyik legradikálísabb Carmelo Bene nevéhez fűződik, aki a nagy Shakespeare-darabok közül jó néhánnyal *Hamlet, Macbeth, Othello, Romeo és Júlia, III. Richárd - a* rádiótechnika segítségével kísérletezett, és ennek lényege a költői szöveg és a színészi hang együttes, verbális és zenei hatásokra épülő megszólaltatása volt. A technikai-formai eljárásokon túl a színész rendező egyetlen alakba próbálta összesűríteni a dráma problematikáját, a többi fIgura pedig láthatatlan maradt, hangot is Carmelo Bene kölcsönzött nekik magnetofonra mondott szövege rév én.

Nemcsak a feltűnni vágyó olasz színész hagyományának, a „mattatore"-kultusznak továbbéléséről van itt szó, sokkal inkább a drámai költemény visz-

szaáramoltatásáról a tiszta lírába, amelynek során az egyes alakok hangja a színész által közvetített szerzői hangra vezetődik vissza.

Előadásában Szántó Judit, a Magyar Színházi Intézet osztályvezetője a színházak repertoárján szereplő szerzők, illetve műveik áttekintésekor azt hangsúlyozta, hogy a magyar színházak irányítói meglehetősen széles körből válogatnak, ami egy kis, magányos *nyel*vű nép esetében szükségszerű hagyománynak tekinthető. A továbbiakban azt fejtegette, hogy az utóbbi másfél évtized Magyarországon a rendezői szín-ház kibontakozásának időszaka volt, ami nem jelenti azt, hogy a korábbi évtizedekben a klasszikus előadások beérték volna a szöveg hűséges reprodukálásával, és ne tükrözték volna létrehozóik személyes véleményét, a kor és a közönség igényét.

Az új irányzat idősebb és ifjabb képviselői merészen, szabadon bántak a klasszikus drámai szövegekkel, amit kezdetben a kritika és közönség fenntartással fogadott. Ma már azt mondhatjuk, hogy a színházilag tájékozottabb közönség csak akkor utasítja el az újítást, ha a módosítást, kiegészítést öncélúnak, erőszakoltnak érzi, általában azonban értékel minden megoldást, mely az előadást a mához közelíti. A kritikusi tolerancia a rendezői színház kiemelkedő eredményeinek köszönhetően nagyobb lett, amit jól jelez, hogy 1980-ban a színikritikusok díját az évad legjobb elő-adásáért Ascher Tamás nemzedéki ön-vallomásnak, egyben önkritikának is be-illő, személyes hangú produkciója, Osztrovszkij *Jövedelmező állása* kapta a Nemzeti Színházban. De hasonlóképpen kedvező fogadtatásban részesültek azok az újfajta megközelítési módok, melyek Shakespeare- és Csehov-darabok tolmácsolásával hoztak létre maradandó értéket. *(Troilus és Cressida, Téli rege, Athéni Timon, Pericles, Hamlet,* illetve *Három nővér, Sirály, A Manó, Ványa bácsi.)*

A fentiekkel összhangban nyilatkozott Mészáros Tamás, aki szerint a klasszikusok értelmezésénél a kritikus pont a *beavatkozás,* ami már a fordításnál kezdődik, de különböző formát - húzás, átszerkesztés, betoldás - ölthet. Ebben a tekintetben az ismert kritikus a teljes szabadság híve, az értelmező beavatkozás megítélésének mércéje ugyanis egyedül a létrejött produkció, az önálló műegész belső logikája lehet. „Ha a saját gondola-ti és stiláris rendszerében az előadás következetes, és a felhasznált írói anyagot ennek a rendszernek szerves részévé tudja tenni, akkor a beavatkozás bár-milyen mértékét és jellegét elfogadom ..." - hangsúlyozta a felszólaló.

Az értelmező beavatkozás kérdését érintette Zsámbéki Gábor főrendező, amikor korreferátumában a klasszikus darab színrevitelekor a konfliktus újrafogalmazását igényelte - „Az alapkonfliktus fájdalmas érvényességét kell éreznem" - mondotta. A konfliktus ugyan-is nem tekinthető adottnak, jelentőségét, időszerűségét az élő, társadalmi mozgások, feszültségek, események, szellemi áramlatok befolyásolhatják, újszerűen megvilágíthatják, és a néző számára ismerőssé, átélhetővé tehetik. Olyan produkciók, mint Bergman *Vízkeresztje,* Brook *Szentivánéji álomja* vagy Efrosz *Háztűznézője az* újragondolt központi konfliktus megfogalmazásának voltak emlékezetes példái.

Elismerve annak igazságát, hogy a klasszikushoz való viszony megváltozott annyiban, hogy a szöveg megszólaltatása mellett előtérbe került az eredeti dráma tematikájának vizsgálata és a konfliktus újrafogalmazása, ami különböző mértékű rendezői beavatkozást tett szükségessé, indokoltnak tartjuk ezen ponton visszatérni Szántó Judit előadásának zárógondolatához. Ebben az előadó a világszínházban megfigyelhet újabb változás-ra, a rendezői színház válságára és a szövegszínházhoz vagy jobb esetben a *szintétikus* színházhoz való visszatérésre figyelmeztetett, amely a szöveg, a rendezés és a színészi játék egyenértékű összhangján alapul. „Ugyanakkor ez az összhang" - fejtegette az előadó - „nincs ellentmondásban a rendezői színház legértékesebb megnyilatkozásaival, amelyek ugyancsak elképzelhetetlenek a magas-rendű együttes játék és a szöveg alkotó, vagyis a mai befogadó szempontjából értelmezett tisztelete nélkül."

A konferencia megrendezésének célkitűzései között szerepelt a nemzeti klasszikusok színpadi sorsának bemutatása, figyelemfelhívó jelleggel, a másik ország színházi repertoárjának gazdagítására szánt javaslatokkal. Dr. Székely György kandidátus és Luigi Lunari drámaíró a fenti célkitűzést szem előtt tartva elő-adásában alkalmat talált arra is, hogy a klasszikusok színrevitelével kapcsolatban az élőszínházban tapasztalható nehézségekre, általában a két ország szín-házművészetének szakembereit foglal-, koztató, gyakorlati kérdésekre is rávilágítson.

Dr. Székely György elméleti igényességgel megfogalmazott előadásában a legfőbb problémát a klasszikus remekművek mai megszólaltatásánál abban jelölte meg, hogy „az abszolút múltat kell ötvözni az abszolút jelennel". Egy-egy mű közegváltásáról van szó, melyet kompromisszumok, esetenként önkényesség árán lehet csak megoldani. Olyan követelmény ez, amelyhez hasonló a fordítás aktusánál merül fel, amikor is az idegen nyelven az eredeti szöveg egyenértékűségét kell elérni.

A magyar klasszikus dráma színrevitelénél rendkívüli körültekintéssel kell eljárni, ami azzal függ össze - fejtegette az előadó -, hogy az irodalmi közvélemény ezeket a műveket irodalmi művekként tartja számon, és kényesen ügyel arra, hogy a közegváltás az eredeti szöveget mennyire érintette, illetve, hogy a rendezői beavatkozás mennyire tekinthető adekvát, hiteles értelmezés-nek.

A mai színházi gyakorlatban a változtatások széles skálán mozognak. Ezekkel a változásokkal a színház célja, hogy a klasszikus dráma emberi-társadalmi lényegét a mai nézőhöz közel-hozza, és a színpadi előadást így élményszerűvé tegye. Szerencsés esetben a színház, illetve a klasszikus előadás rendezője a közönségnél jobban tudja, mi-re van szükség az adott pillanatban, hogy a kitűzött cél elérhető legyen. Éppen ezért van különös jelentősége tisztán látni abban a kérdésben: mi az adott előadás célja?

A beavatkozás különböző formáiról adott rövid áttekintés után az előadó azokról az átdolgozásokról szólt, melyekre a hazai színpadokon részben a dramaturgoknak, részben a rendezőknek köszönhetőn került sor. Ilyen drámatechnikai, társszerzői átigazítással frissítette fel Keresztury Dezső Madách Mózes és *Csák végnapjai* című drámáját, Illyés Gyula Katona *Bánk bánját* vagy Spiró György Katona *Jeruzsálem pusztulása* című színművét, továbbépítve az eredeti mű szövegét.

Már messzebbre jutottak az eredeti művektől azok az avantgarde montázsok, melyek főként rendezői elképzelések eredményeként születtek meg. Az előadó itt emlékeztetett a Huszonötödik Színház M-A-D-Á-C-H-produkciójára vagy Paál István szolnoki *Az ember :tragédiájára,* a nemrég elhunyt, kiváló

rendező, Harag György győri *Kisfaludy játékára* vagy a kaposváriak *Hogyan vagy partizán? avagy Bánk bán* című kísérleti előadására. Ezeknek az előadásoknak megszületésénél a rendezők igen változatos megoldásokhoz folyamodtak - szereposztás, színészvezetés, a színpadkép összehangolása a dráma gondolati tartalmával, a mű szcenikai eszközökkel való konkretizálása különböző korokra, társadalmi formációkra - de mindegyik alkotóművész arra törekedett, hogy a szövegből kiemelt részletek egymás mellé rendelésével és képi átköltésével az egész műnek új erőt aljon, mélyebben bontsa ki az eredeti mondanivalót.

A figyelemre méltó teljesítményekkel szemben akadtak sikerületlen próbálkozások a nemzetidráma-hagyomány újjáértékelésére, példa erre Balassi *Szép magyar* kormédiájának magyar színkör-beli előadása, melyben a színészi játék közönségesen erotikus gesztusrendszere riasztóan torz hatást keltett.

Általában azonban meg lehet állapítani, hogy felismerve az abszolút szöveghűség követelményének lehetetlenségét, mai színházi rendezőink a mesterség titkainak ismeretében és a történetiség alapján állva, az eredeti mű belső értékeinek feltárásával és az ezzel összhangban lévő képi megjelenítéssel arra törekedtek, hogy az előadás a mai közönségre a legteljesebb művészi élmény erejével hasson.

Ha a nemzeti klasszikusok színre-vitele eleget is tesz alapvető céloknak - az eredeti mű megszólaltatása ismeretterjesztő céllal, műsorpolitikai elképzelés megvalósítása, a darab kísérletező formájú, egyben eszmeiségét újszerűen megfogalmazó előadása stb. -, még mindig marad számos nehézség és dilemma, aminek megoldásán érdemes elgondolkodni. Ebből a szempontból lényeges mozzanatra hívta fel a figyelmet Sík Ferenc rendező, amikor korreferátumában arról szólt, hogy a kis nemzetek klasszikusainak színpadi megszólaltatásánál ismétlődőn felmerülő dilemma, hogyan képesek a színház művészei a nemzeti létkérdéseket tárgyaló drámákat a humánumra és az ember sorsára is rávilágítva az európai kultúra részévé tenni. „Úgy megfogalmazni az általánosan érvényest" - hangsúlyozta Sík -. „hogy az egyediben és az egyéniben megjelenve gazdagítsa az általános, európai kultúrát. Minél tágabban érzékelhető és érthető, annál egyedibb, hiszen külön-külön minden egyes a saját élményeként élheti át a felvetett problémát."

Színdarabjaink nem tudnak olyan *színházi* életet nyerni, hogy egybekapcsolják a klasszikust a nemzetivel és a kor-szerűvel - fejtegette a felszólaló. A kérdésre, vajon nemzeti klasszikus szín-műveinkben vagy színhadra állításukban kell-e az. okokat keresni, a *Tragédia* különböző, külhoni tapasztalatai adhat-nak választ: a színpadravitelben van a hiba.

„Klasszikusok a jelenkori olasz színházban" címmel tartotta meg előadását Luigi Lunari professzor, aki bevezetőjében leszögezte: „Olaszországban nincs olyan támpont, mint Shakespeare Angliában vagy Molière Franciaországban. Az egyetlen, hasonlóan értékelhető alkotó Carlo Goldoni, az ő esetében azonban hiányzik az a játszási hagyomány és kritikai vizsgálódás, amely Shakespeare és Molière jelenlétét az angol, illetve a francia színházban folyamatossá teszi és klasszikus rangra emeli. Végül is az olasz színház történelmi öröksége a következő fejezetek szerint van jelen az utóbbi évtizedek színházi gyakorlatában :

1. A XVI. századi komédiák (Machiavelli, Aretino, Ruzante);
2. Carlo Goldoni színháza;
3. A XIX-XX. századi verista szín-ház (Giacosa, Praga, Verga, Bertolazzi, Capuana).

Hét évszázad dramaturgiai termésének birtokában a kortárs olasz színház tehát csupán néhány évtized drámairodalmából merít. Olykor a Mandragorától (1520) Ruzantéig terjedő húsz évből, vagy a másik húszéves időszakból, 1745-tőt (Goldoni: *Két úr szolgája)* 1765-ig (Goldoni: *A legyező),* amibe be-letartozik a ritka kalandozás Gozzi műveiben, és legfeljebb az a harminc év, ami 1890-től 1920-ig tart, amelyben az olasz naturalizmus virágzott. Nem több mint hetven év. Még ha belevesszük Pirandellót is (tehát 1936-ig számolunk), akkor sem éri el a száz évet. Ez a kilencvenhat év zárja magába a múlt művei-nek legalább a kilencven százalékát, amít a mai olasz színpadokon láthatunk. Ennek a tunyaságnak okát csak részben lehet a kulturális és nyelvi nehézségben keresni ami miatt a nagyközönség számára alig élvezhető a múlt színházának szókészlete - vagy a játszási hagyomány hiányában. A darabválasztásban megnyilvánuló óvatoskodás eredetileg csupán a népszínházak támogatására létrehozott, de azután fokozatosan mindenfajta színházra kiterjesztett szubvenciórendszer fonákságaira vezethető vissza. Ez a politika korlátozottabb, biztonságosabb választásra készteti a színházi embereket, akik csakis az is-mert, nagy neveket keresik és kedvelik. Bizonyos kozmopolitizmus is hozzájárul ehhez a szemlélethez, ami talán a fasiszta korszak kulturális autarkiájára és a túlzó nacionalizmusra való ízlésbeli visszahatás jeleként magyarázható. A milánói Niccolo Teatro például mintegy tíz éven keresztül nem is mutatott be olasz darabot az állandó műsoron szerep-lő *Két úr szolgáján* kívül, az 1985/86-os színházi évadot pedig a francia színház-nak szenteli. (Marivaux, Giraudoux, Duras.) A helyzet ismeretéhez Lunari még egy nyugtalanító tényezőre, a szerzői jogok kérdésére hívta fel a figyelmet. Olaszországban bárkit, aki átír vagy ár-dolgon egy klasszikus szöveget, meg-illet az átdolgozói jog, ami csaknem egyenértékű a szerzői joggal. Ez a körülmény visszaélésekre ad lehetőséget, és egyeseket olyan szövegek átdolgozására késztet, amelyek erre egyáltalán nem szorulnak rá. Ez meggátolja, hogy megerősödjön egy minimális szövegfilológia, erősen megzavarja a közönséget, és kizárja minden komoly kritikai megközelítés lehetőségét.

Az „X. Y. átdolgozása" vagy „rövidítése" jelzés is gyakran azt jelenti, hogy a klasszikus szöveg érintetlen formában kerül színre. Ez történt több Goldoni-művel is, amelyekből a gátlástalan rendező csak azért húzott vagy cserélte fel a jeleneteket, hogy mágáénak mondhassa az átdolgozást, és felvegye az érte járó honóráriumot.

Befejezésül Lunari az alábbiakban foglalta össze az olasz színházi kultúra utóbbi években elért eredményeit:

1. Goldoni színházának alapos újraértékelése, elsősorban Viscontinak és Strehlernek köszönhetőn, akik kimutatták a szerzők művészetének realista, progresszív jellegét;
2. Ruzante komédiái színpadi alkalmasságának és repertoárképességének bizonyítása, ami mindenekelőtt Gianfranco De Bosio érdeme;
3. itala Svevo színházának felfedezése, elsősorban regényeinek dramaturgiai átdolgozása révén;
4. A naturalista dráma felfedezése és újraértékelése: Giacosa *Mint a falevelek,* Visconti rendezésében, Praga *Szép Apollo* Squarzina rendezésében, Bertolazzi *A mi*

Milánónk, Strehler rendezésében, amihez még Lamberto Pugellinek a századforduló délolasz színházát újjáértékelő teljesítménye járul.

Az olasz klasszikusok műveinek magyarországi színpadi jelenléte a hivatásos magyar színjátszás kezdete óta kimutatható. Goldonit, Metastasiót, Alfierit és másokat a magyar színházak még mint kortárs szerzőket ismertették meg a közönséggel. Azóta a korabeli szerzők-re az idő múlása feledés homályát borította, más részük ma is szerepel az olasz és külföldi színházak repertoárján.

E cikk szerzője korreferátumában az olasz klasszikusok műveinek magyarországi színpadi sorsát az utóbbi tíz színházi évadot áttekintve vizsgálta, és név szerint jelölte meg azokat a szerzőket, akiknek neve fel-feltűnik a színházi plakátokon.

Íme a szerzői névsor: Niccolo Machiavelli, Ruzante (Angelo Beolco), Bernardo Dovizi Bibbiena, Ludovico Dolce, Carlo Goldoni, Carlo Gozzi, Carlo Collodi, Ugo Betti, Luigi Pirandello, Eduardo De Filippo.

Vállalva az önkényes eljárás vádját, Eduardo De Filippót halála után egy évvel azért véljük jogosan klasszikusnak minősíteni, mert egyrészt a színházzal egyetemes, klasszikus értelemben összefonódó élete - szerző, rendező és színész volt egy személyben -, másrészt a realisztikus, olasz komédiahagyomány-hoz kötődő és immáron véglegesen le-zárt életműve erre nem kevés indokot szolgáltat.

Az 1974-75-ös évadtól az 1983-84-es évadig bezárólag a jelzett tíz klasszikus olasz szerző huszonöt darabját ötvennyolc különböző előadásban láthatta a magyar közönség. Ezek a számok önmagukban sem jelentéktelenek, és feltétlenül bizonyítják az olasz drámaművészetnek a magyar színházkultúrában való jelenlétét. Ezzel szemben csak sajnálni tudjuk, hogy a klasszikus magyar drámák olasz-országi előadásairól nem számolhatunk be.

Az előadások alapján leszűrhető művészi tanulságok azt mutatják, hogy a jobbára komédiákkal jelenlevő olasz szerzők művei játékosságra, színes színpadi látvány megteremtésére, a konvencionálistól eltérő játékhelyek megválasztására késztették rendezőinket, Csiszár Imrét, Major Tamást, Marton Lászlót, Zsámbéki Gábort és másokat.

Különösen Goldoni komédiáinak értelmezésénél és színrevitelénél találkoztunk emlékezetes teljesítményekkel. A rendezők nem ragaszkodtak a be-vált játszási konvenciókhoz, hanem az újszerű, realisztikus értelmezést kiteljesítve a darabokat derűs és komoly, komikus és tragikus hangvételben játszatták. Az előadások stílusát nem az egy-síkú, helyzetkomikumot és a felfokozott, túlzó mozgást hangsúlyozó komédiázás, nem is a rokokó atmoszféra és életkép határozta meg, hanem a színpadon a karakterábrázolás, a figurák közötti viszonylatok, a színészi összjáték, a szereplők társadalmi állapotának bemutatása és az azt hitelesítő realista környezetrajz került előtérbe. A játék felett elgondolkodó néző pedig nem kevés hasonlóságot fedezhetett fel a színpadi figurákat mozgató érzések, szenvedélyes indulatok és saját, esendő, kicsinyes természete között.

A két ország társadalmi valósága és színházi élete között meglévő jelentős különbségek ellenére a tanácskozás tapasztalatai számos olyan lényeges esztétikai és működéstani kérdésre figyelmeztettek, melyek a magyar és olasz színházi szakembereket egyaránt foglalkoztatják, gondjaik tehát részben közösek. A szöveghűség és a rendezői autonómia, a színházi alkotói-kritikai beavatkozás mértéke, milyensége a klasszikus szöveg struktúrájába, az elfeledett művek felfedezése, újraértékelése és felfrissítése, a közönségízlés befolyásolása a klasszikusok iránti érdeklődés felkeltésével és a színpadon folyó játékba való bevonásával - ezek a legfontosabb művészi-esztétikai kérdések, amelyek tárgyalásának a tanácskozás különös figyelmet szentelt.

A klasszikusokhoz való viszony megváltozása ugyanakkor olyan, a színházi intézményen kívüli problémákat is felvetett, mint a szaporodó átdolgozások, a szerzői jog, a fordítások kérdése. Az ezekkel kapcsolatos művészi és etikai visszásságok megoldásához egymás tapasztalatai jelentős mértékben hozzásegíthetnek. Mint ahogy a színházművészetben meglévő különbségek is hozzájárulhatnak a klasszikus drámák előadásainak az eredetitől eltérő, de azzal nem feleselő, új arculatának kialakulásához, új jelentéstartalmak megjelenítéséhez. Éppen az új jelentés felfedezése szolgálhatja legjobban a tanácskozás egyik célkitűzését, egymás drámairodalmi és színházművészeti értékeinek alaposabb tanulmányozását és a közönséggel való megismertetését.

NÁNAY ISTVÁN

Impressziók a portugál színházról

Bárkivel is beszéltem nyolcnapos, rendkívül zsúfolt programú portugáliai tanulmányutam során, három dologban mindenki egyetértett: mindenekelőtt abban, hogy 1974. április 25-e, a forradalom győzelme nemcsak az ország politikai, társadalmi és gazdasági életében, de a színházművészetben is gyökeres fordulatot hozott, a lendületes fejlődés lehetőségét ígérte, ugyanakkor abban is, hogy jelenleg viszont - az általános állapotoktól nem függetlenül - meglehetősen rossz a színházak gazdasági helyzete, illetve hogy a színházak elvesztették közönségüket.

Helyzetkép

Épp ott-tartózkodásom idején jelent meg Carlos Porto és Salvato Teles de Menezes kritikusoknak a portugál szín-ház- és filmművészet elmúlt tíz évét fel-dolgozó kötete (10 anos de teatro e cinema em Portugal 1974-1984), amely-ben Carlos Porto a tények és a számok segítségével mutatja ki, mit jelentett a portugál színházi élet alakulásában 1974. Megváltozott a színházak irányítási és dotációs rendszere, számos új társulat, színház jött létre, vagy az addig félig vagy egészen marginális helyzetbe kényszerített társulatok hivatalosan működő együttesekké váltak, sokszínűbbé vált, kitágult a színházak műsorpolitikája stb. (Erről tanúskodik az év elején meg-nyitott Színházi Múzeum kitűnően rendezett gazdag gyűjteménye is.)

A portugál színházi szakemberek te-hát lényegében 1974-től számítják a modern portugál színházművészet létét. Természetesen nem egyik pillanatról a másikra változott meg a színházi élet; főleg a forradalom előtt „illegalitásba" szorított kísérleti vagy agitatív együttesek képviselték azt az új hangot, stílust, amely 1974-et követően felrázta a színházi életet, ugyanakkor a forradalom győzelme után sem változott meg alap-vetően a színházi struktúra, a szín-házak helyzete, műsorpolitikai orientációja stb.

Ahogy a társadalmi, politikai és gazdasági szférákban az első évek mámoros

nyitása után bekövetkeztek a fokozatos visszalépések, úgy a kezdeti fellendülés után a művészetekben s így a színházi életben is súlyosbodtak a fenn-tartási, műsorpolitikai és egyéb problémák.

Portugáliában mintegy húsz állandó színház működik, ezek körülbelül fele kísérleti vagy kis színház. A „nagy" színházak közül is csak néhány képes állandó társulattal repertoárrendszer-ben dolgozni, gyakoribb az, hogy egy-egy produkcióra staggionékat alakítanak, és Lisszabonban s a többi városban többnyire üresen álló s éppen mozi-nak sem. használt színházépületekben játszanak.

Míg Spanyolországban a kulturális költségvetés egy százalékát fordítják. a színházak szubvencionálására, addig Portugáliában a szomszédos országénál jóval szerényebb költségvetésnek csupán negyed százalékát. A dotáció java részét a lisszaboni és a portói Nemzeti Színház kapja, de a kísérleti színházak is részesülnek -- évente eltérő mértékben - rendszeres vagy alkalmi szubvencióban. A helyi - városi vagy tartományi - támogatás elhanyagolható nagyságrendű. Az állami dotáció a színházak fenntartásának költségeire is alig elegendő, így létkérdés lenne a színházak számára a magas jegybevétel. Annak ellenére, hogy a jegyárak nem túl magasak, a színházak információim és tapasztalatom alapján - többnyire üres házak előtt játszanak.

Lisszabonban, ahol a színházak többsége működik (Portóban három, s további öt-hat városban egy-egy színház van), az emberek többsége ugyanis a városközponton kívül, alvóvárosokban él, s a késő délutáni munkabefejezés után nem megy vissza az este kilenckor kezdődő előadásokra. A rendkívül rohamosan romló gazdasági körülmények (18%-os munkanélküliség, évente emelkedő nagymértékű infláció stb.) széles rétegek számára teszik lehetetlenné a rendszeres kulturálódást, színházba járást. A portugál színházi hagyomány ápolása romantikus darabok, zenés, táncos revüprodukciók túlsúlya - egyre kevésbé közönségvonzó, a színházak különböző okok miatt nem találják helyüket, feladatukat a változó körülmények között. A kísérleti. színházak ugyan. tíz év óta megpróbálnak aktuális társadalmi és morális kérdésekről. szólni, ám esetükben a nem hagyományos fogalmazásmód szűkíti le a közönséget, s csupán egy vékony értelmiségi réteg látogatja az előadásaikat.

A lisszaboni D. Maria II. Nemzeti Színház igazgatója, Dr. Brás Teixeira panaszolta, hogy az egyik legfontosabb potenciális közönségrétegük, a. legnagyobb egyetemi központtal is rendelkező főváros csaknem tizenötezer egyetemi hallgatója szinte teljes egészében negligálja a Nemzeti előadásait, mivel az egyetemisták úgy érzik - tapasztalatom szerint jogosan - , hogy ez a szín-ház számukra semmit nem mond azokról a problémákról -- gazdasági krízis, munkanélküliség, kábítószer-fogyasztás, társadalmi egyenlőtlenségek stb. -, amelyek befolyásolják életüket. Ezekkel a problémákkal inkább a kísérleti s még inkább a kevés számú egyetemi együttes igyekszik foglalkozni.

Ilyen körülmények között rendkívül nehéz helyzetben vannak a hagyományos és a kísérleti színházak egyaránt. Mindehhez járul az, hogy kevés a portugál dráma (negyven-ötven olyan mai szerzőt tartanak számon, aki egy vagy több darabot írt, közöttük többé-kevésbé jelentős, figyelemre méltó drámaíró-nak csupán öt-hat számít. Kicsi a fordításirodalom is, a játszott külföldi darabok zöme angol-amerikai, francia, spanyol és német.

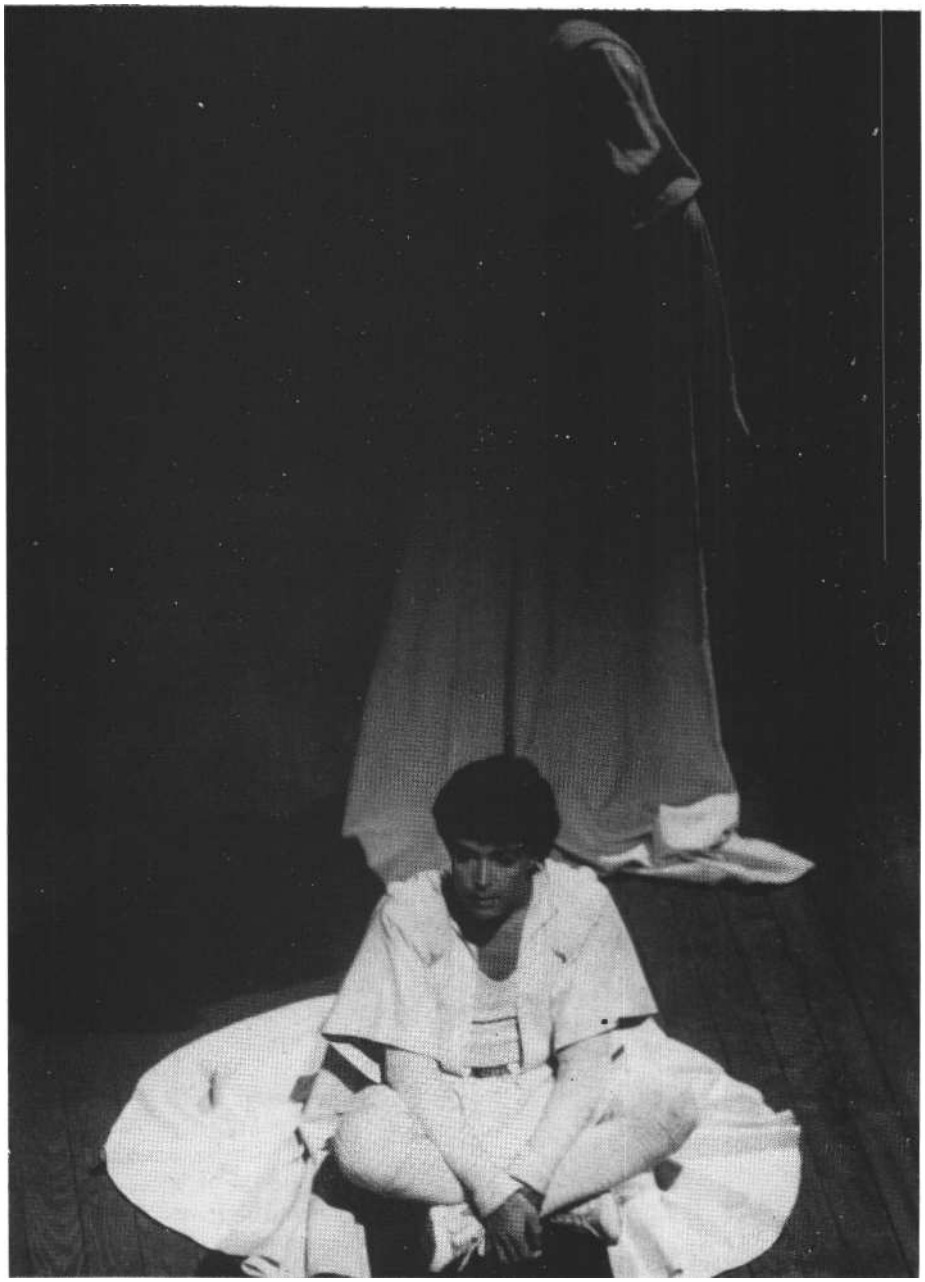
A színházak válságát különösen a színészek sínylik meg, akiket az igen kevés produkciót létrehozó filmgyártás és az önálló művészi műsort alig készítő televízió sem foglalkoztat. A színházak - különösen a kísérletiek - jó részénél a színészeknek valami más munkát is kell vállalniuk, hogy megélhessenek.

Általános vélemény szerint súlyos gondok vannak a művészképzésben is, a főiskoláról kikerülő színészek olyan akadémikus oktatásban részesülnek, amely egyre kevésbé alkalmas a lassan átalakuló műsor interpretálására. Nem véletlen, hogy a kísérleti színházak nagy része saját maga neveli ki főleg amatőrökből s a legjobb egyetemi együttesekre építve a színészeit. A szín-házaknál nem általánosa független rendező alkalmazása, például a lisszaboni Nemzeti Színháznak sincs önálló rendezője, főleg színészek rendeznek, illetve vannak rendezők, akik több színházban is dolgoznak. Természetesen más a helyzet azokban a kísérleti színházakban, amelyek vagy egy-egy egyéniség köré csoportosulnak például a Teatro da Cornucopiát irányító Luís Miguel Cintra rendezője, színésze is a csoportnak - , vagy közösségi munkával hozzák létre a produkciókat (például a Teatro Communa).

Nemzeti Színház

Portugáliai tartózkodásom idején a Lisszabonban játszó tíz színház közül báromban jártam, mindenekelőtt a Nemzeti Színházban, ahol két darab volt műsoron, mindkettőt láttam.

A néhány éve leégett, de rövid idő alatt eredeti szépségében és pompájában helyreállított színházépület nagy, klasszicista stílusú termében a tizenkilencedik századi portugál irodalom fenegyerekének, a portugál Balzacnak avagy egyik magyar méltatója szerint a portugál Jókainak - nevezhető Camilo Castelo Branco Fafei földbirt*okos Lisszabonban (O* morgado de Fafe em Liszbon) című szatirikus vígjátékát játszották. Az 1825-ben született újságíró, regényíró életének hatvanöt éve eseményekben rendkívül gazdag volt: botrányos nőügyek, szerelmek kísérték végig pályafutását, törvénytelen gyerek volta egész életére kihatott, hol vallásos elvonultság, hol börtönbüntetések miatt meg-megszakadt írói karrierje. Mintegy kétszázötven művet írt, köztük számos történelmi drámát. Egyetlen saját korának visszásságait kigúnyuló vígjátéka a *Fafei* földb*irtokos Lisszabonban,* amely igen közeli rokona a mi *Peleskei* nótáriusunknak. Az 1862-ben született darab tulajdonképpen a korabeli lisszaboni úri társaság karikatúrája, a sznobéria, a fenn az ernyő ... mentalitás, a mesterkélt beszéd és viselkedés kigúnyolása. Mint ilyen, menthetetlenül egy adott korhoz kötött érvényességű mű; a lassan *és* körülményesen alakulgató egyszerű. cselekmény, a figurák, az apró konfliktusok alig hordoznak olyan többletet, amely alkalmassá tenné a darabot arra, hogy áttételesebb, általánosabb érvényű mondandója legyen. A színrevitel során azonban elképzelhető lehetett volna egy olyan megközelítés, amely kiemeli és fel-erősíti a műnek azokat az elemeit, vonásait, amelyek. a mai vidéki újgazdagok és a fővárosban élésért szerényebb életkörülményeket: is vállaló új-sznobok közötti konfliktus kibontására adhatott volna alkalmat. Ám Ruy de Matos rendező Nuno Carinhas lépcsősoros, a darab eljátszására alkalmatlan díszletében meg sem kísérelte egy mai értelmezhetőség megvalósítását. A leg-



Carlos Paulo az Amadis címszerepében (Teatro Communa)

egyértelműbb humorforrásokkal (a földesúr parlagiságának szinte göre gáboros ábrázolása, az úri társaság tagjainak gügyesége, pipiskedő mozgása, természetellenes beszédmódja) élő előadás inkább a mű porosságérzetét erősítette.

A színház próbatermében stúdióelőadásként Edna O'Brien *Virginia* című darabját mutatták be, a Lisszabonhoz közeli kisvároska, Cascais Portugáliaszerte ismert színházának rendezője, Carlos Avilez színre állításában. Az elsősorban regényíróként, de színműíróként is sikeres ír származású írónő eb-ben a művében Virginia Woolf életé-nek egy tragikus szakaszát eleveníti meg, Woolf írásainak, műveinek, levelei-nek s egyéb dokumentumoknak a montírozásával. A darab lényegében mono-dráma, a címszereplő mellett fellépő színész és színésznő csupán néhány jelenetben segít a Nemzeti Színház egyik legelismertebb művésznőjének, Carmen Doloresnek. A hidegen megvilágított kis teremben szigorú mértani rendben elhelyezett két asztalka, egy állófogas, néhány szék tagolja a teret. A színésznő néhány kellék, egy kalap, kendő, kabát segítségével képes az idő múlását, a különböző helyszíneket és szituációkat érzékeltetni. A meglehetősen bonyolult, a címszereplő életének és műveinek ismeretét feltételező, az idősíkokat összemosó szöveget Carmen Dolores nagy szuggesztivitással, de számomra szokatlanul lassú tempóban, kevés belső váltással, ritmizálással adta elő, alakításában az illusztráló és az átéléses szín-játszás elemei, a természetes életmegnyilvánulások és a nagyszínházi stilizálás eszközei keveredtek, s többnyire akkor is kifelé, a közönség felé játszott, ha partnereivel volt drámai jelenete.

Kísérleti színházak

A Teatro da Cornucopia az egyik legrégebbi kisszínház, már 1974 előtt is működött. Jelenleg egy eredetileg táncoktatás céljaira épített épületben dolgoznak, amelyet szinte jelképes összegért bérelnek. Az épületben egy óriás üres terem szolgál az előadások céljára, a teret mindig a produkciók jellege szerint alakíthatják. Közönségüket elsősorban a tanulók és a fiatal értelmiségiek köréből szervezés útján (bérleteik is vannak) verbuválják. Kilenc színészből áll a társulat, a színészek más feladatokat (adminisztrálás, díszlet-jelmez tervezés, rendezés stb.) is ellátnak. A műszaki és egyéb személyzettel együtt összesen tizenöten vannak. Évente két-három darabot mutatnak be, hetente hat előadást tartanak, s egy-egy produkció általában három hónapig marad műsoron. Jelentősebb bemutatóik - Gorkij: *Kispolgárok (1975)*, Franz Xaver Kroetz: *Alsó-Ausztria* (1976), Ödön von Horváth: *Kasimir és Karolin* (1977), Büchner: Woyzeck (1978), Antonio da Silva: *A krétai labirintus* (1982), Gil Vicente-Goethe-Brecht: *Oratórium* (1983), Heiner Müller: *A feladat* (1984), Shakespeare: *III. Richárd* (1985) - kirajzolják az együttes szellemi és művészi programját is. Műsorfüzeteik tartalmukban rendkívül gazdagok, kivitelükben szépek és szellemesek, a szerzőről, a műről, annak történelmi hátteréről, a darab elő-adástörténetéről és mai összefüggéseiről egyaránt forrásértékű összeállítást közöl mindegyik. Ottlétemkor éppen a szezonban bemutatandó Strindberg-trilógia előkészületei folytak.

Világszerte - s nálunk is - ismert kísérleti együttes a Communa. Ez a színház 1971-ben öt hivatásos színészből alakult, s kezdetben főleg a munkáslakta baloldali városokban amatőrként játszottak. 1974 után elfoglaltak egy kör alaprajzú csarnokot a hozzá tartozó épülettel, ez lett a színházuk. Az együttes nemcsak az állami dotációból része-sül, hanem a portugál művészeti (főleg zenei és képzőművészeti) élet legfőbb mecénása, a Gulbenkian Alapítvány is támogatja, így viszonylag a legstabilabb kísérleti színháznak tekinthető. A Communa nemcsak előadásokat mutat be, hanem kiterjedt oktatómunkát is végez, nemzetközi színésztanfolyamokat tart, sőt hároméves iskolája van színészeknek, dramaturgoknak, rendezőknek. Sokoldalú kulturális központtá vált az évek során a Communa, filmvetítés, kiállítá-

sok, felnőtteknek és gyerekeknek szóló színházi előadások, könyvtár várja a főleg értelmiségi látogatókat, akiknek ez egyik legfontosabb szellemi központjuk, találkozóhelyük.

Az előadások kollektív alkotások, a szövegkönyvek vagy egy-egy színmű (például *Marat/Sade,* Borchert: Ajtón *kívül,* Brecht: *Az anya és* az Egy fő *a egy fő,* Jevgenyij Svarc: *A sárkány* stb.) vagy epikus művek (például középkori moralitás, vagy legutóbbi bemutatójuk, *az Amadis)* alapján készülnek, *vagy* egy-egy témáról közös munkával hozzák létre a szöveget. Harminc bemutatójuk volt, s mintegy tucatnyi országban, illetve negyven fesztiválon szerepeltek, többek között Magyarországon is jártak 1974-ben. (A SZÍNHÁZ 1974. 2. és 1975. 2. számaiban olvasható ismertető az akkori előadásaikról.)

Legutóbbi bemutatójuk az első modern regény, az udvari lovagregény kései terméke, a becsület és udvariasság törvénykönyve, Cervantes *Don Quijoté*-jának előzménye és alapműve, a spanyol vagy portugál eredetű XII-XVI. századi *Amadis de Gaude* alapján készült. A több változatban fennmaradt mű az Arthus mondakörhöz kötődik, főhőse a walesi király fia, aki különböző viszontagságok után elnyeri szerelmesének, a fiatalembert gyerekként a családjába fogadó, de később ellenségévé váló Tisuarte király lányának, Orianénak a kezét, s miután Arthus végigjárja Európát, s legyőzi összes ellenfelét, feleségével együtt eljut az idillikus életet ígérő Szilárd Szigetekre.

Ebből a regényből Abel Neves epikus szerkezetű darabot készített, amelyet az együttes vezetője, rendezője, João Mota állított színpadra. Az előadást a színházon kívül, a közösségi ház elő-terében egy vaskos hangú prológ vezeti be. A prológban a tulajdonképpeni történet előzményeit a vásári komédiák modorában elevenítik meg a rikító parókát viselő, kitömött, túlzó gesztusokat használó, ordító, patetikus hangon deklamáló színészek. A nézők ezután egy félhomályos, mindenütt feketével borított, két emelet magas csarnokba érkeznek. A játéktér teljesen üres, az elő-adás három szinten folyik, a mintegy húsz méter átmérőjű tényleges játéktéren világítással különítik el a különböző helyszíneket, de az első és második emelet szintjén körbefutó galériák szintén részei a játéknak.

Os Cagados, a Teatro O Bando gyerekszínház előadása (Candido Ferreira és Paula So)

A romantikus történet megjelenítése valószínűtlenül szép. A szerelmi jeleneteket éppen úgy, mint a lovas lovagi tornát egy picit lassítva, tökéletesen kidolgozott, mégis improvizáltnak tűnő koreográfia szerint játsszák el a színészek. A beszédjük egy cseppet levegős, és a pergő déli beszédtempóhoz képest visszafogott. Nincs az előadásban durva, érdes megszólalás, kiabálás is alig, nincs agresszív, erőszakos megmozdulás. Csodálatosan lágy, többnyire fuvolán megszólaló zene kíséri a cselekményt, s *a néző* úgy érzi, mintha a szereplők néhány centivel a föld felett lebegve léteznének. Nem konfliktusokra kihegyezett drámát látunk, mégis lenyűgöző színházi élményben van részünk. Olyan érzés keríti hatalmába a nézőt, mint amikor egy nagyszerű regény olvasását késleltetjük, hogy minél tovább tartson a varázs. Az előadás tempója pontosan ezt az érzést kelti az emberben. Élvezzük a történéseket, gyönyörködünk a szereplőkben s cselekedeteikben, együtt érzünk a főhőssel, izgulunk sorsáért, vele örülünk vagy szomorkodunk. Valami csoda történt, amit egy mai ruhás férfi megjelenése tör szét: Amadis el-nyeri szerelmese kezét, a királyi udvar táncol, majd mindenki távozik, tovább szól a fuvola, s a bejövő férfi szenvtelen, száraz hangon közli: mi mindent csinált a boldog esküvő után Amadis, kikkel hadakozott, kiket ölt meg, s a felsorolás nem áll meg Amadis tetteinél, az adatok és tények sora napjainkig ível. Az első olvasásra talán didaktikusnak tűnő befejezés fejbe kólintja a nézőt, s a szépség elvesztésének nyugtalanító érzésével távozik. A térben és időben tökéletesen kiegyenlített előadás belső ellenpontozottsága, a szimultán vagy az egymás után következő

A Bernarda Alba háza a sevillai La Jacara Teatro előadásában

jelenetek térbeli megkomponálása, a teljes tér bejátszatása, a nézők szellemi aktivitásának feltételezése és igénylése, a minden részletében kidolgozott színészi munka, az effektusok pontossága minden pillanatában feszült, epikus menete ellenére is drámai hatású előadást eredményezett.

A Communa épületében dolgozik a Teatro O Bando elnevezésű gyerekszínházi csoport is, João Brites vezetésével. Ez az együttes a Portugáliában létező három gyerekszínház egyike, s nemcsak hazájában, hanem Európa számos országában is ismert. Szemléletük, módszerük egyáltalán nem hasonlítható össze a nálunk vagy más közép-kelet-európai országokban működő gyerekszínházakéval. Előadásaik lényege rendkívül egyszerű és magától értetődő megállapításra épül: a gyerek fantáziájára és aktív szellemi, nemegyszer tény-leges aktivitására alapozva készülnek a produkciók. Az előadások világa egyszerre konkrét és szürreális, a mindennapi életből ismerős használati tárgyak lényegülnek át a mindenkori produkcióknak megfelelően, a színészek kötött improvizációja mindig a közönség reakciói szerint módosul, ami persze nem azt jelenti, hogy alkalomról alkalomra más lesz az előadás, de az adott és pontosan meghatározott kereteken belül a belső hangsúlyok eltolódhatnak. A színház teljes értékű alkotótársnak, partnernek tekinti a gyerekeket, nincs szükség fegyelmezésre, sok-sok gyerek nemcsak az együttes törzsközönségének állandó tagja, de ugyanazt a produkciót többször is megnézi.

A téren, a Communa épületével átellenben áll egy másik kisszínház, a Teatro Aberto, ahol a Novo Grupo nevű együttes játszik. Én az 1937-ben Gdanskban született s jelenleg Frankfurtban élő német drámaíró,, Friedrich Karl Waechter *Te és ő* (Tu e Eu) című darabját láttam, João Lourenço rendezésében, a főszerepekben João Perryvel és Miguel Guilhermével. A darab egy bohóctréfa és egy sci-fi sajátos keveréke. A két főszereplő egyike, az erős és tapasztalt férfi végigjáratja ifjú társával az emberré válás útját, hogy aztán a darab második részében egy titokzatos szerkezettel vívott és reménytelennek látszó küzdelemben éppen a gyengébb társa álljon mellé és segítse ki a hajból. A barátságról, az egymásra utaltságról szól a mű, amit fergeteges humorral, egy cseppnyi lírával, bámulatos színészi felkészültséggel, bravúros mozgáskultúrával elevenített meg a két színész. Nem annyira a darab s nem is a rendezés jelentett élményt, hanem a két kitűnő színészi teljesítmény.

Fesztivál Portóban

November első felében rendezték meg Portugália második legnagyobb városában, Portóban az Ibériai Játékokat, ezúttal már a hetediket. A hivatalos nevén Festival International de Teatro de Expressão Ibérica (FITEI) a spanyol és portugál nyelvű színházak seregszemléje, idén tizenegy portugál, öt-öt spanyol és brazil, valamint egy-egy venezuelai, Puerto Ricó-i, guatemalai és kubai együttes lépett fel.

Két előadást láttam. A setubali TAS a portugál színház egyik kedvelt műfajában, a zenés, táncos, revüszerű kabarében a setubali születésű és a tizennyolcadik század második, a tizenkilencedik század első felében élt híres énekes színésznő, Luisa Todi életének mozzanatait felhasználva mai visszásságokról szólt.

A másik előadás a sevillai La Jacara Teatro bemutatója volt: Federico García Lorca *Bernarda Alba háza* - csak férfi színészekkel. A színpadon fémrudakból összeállított, ajtótlan négyoldalú kalitkaszerű rácsszerkezet fogja körbe a szereplőket. A rácson belül jobb- és baloldalt egy-egy lóca helyezkedik el, ezen ülnek azok a színészek, akiknek éppen nincs jelenésük. Arra gyakran volt példa a magyar (főleg az amatőr) előadásokon - többek között Ruszt Józsefnél -, hogy az éppen nem játszó színészek a játék-téren kívül, de a színpadon - a játékon egyszerre kívül és belül lévő helyzet-ben - voltak, de itt magán a szigorúan körülhatárolt játéktéren belül maradtak a jeleneteken kívüli szereplők is. A helyzet lényege tehát már térben és a díszletben is megfogalmazódik. Ám ez eset-ben nem játssza el a darabot és a rendezői koncepciót a díszlet, mivel az elő-adás igazi érdekessége az, hogy minden női szerepet férfi játszik. Ettől felerősödik és más értékűvé válik a bezártság-szituáció. A színészek egyforma szabású, de különböző színű, stilizált kosztümöt és rabruhát egyszerre idéző ruhát viselnek. A színészek nem nőt imitál-nak, s nincs közöttük semmiféle félre-érthető kapcsolat. Női néven szólítják egymást, de igen erős, dinamikus, fér-fias viselkedést tanúsítanak, összecsapásaik szinte tettlegességig fajulnak. Eb-ben a közegben természetesen Pepe Romano nem a nők által vágyott férfit jelenti, hanem absztrakt fogalommá válik, ami után törekednek, amiért harcolnak, de amit el nem érhetnek. A pontosan értelmezett és kidolgozott szituációk, az érzékeny közösségi játék - s ezen belül minden egyes szerep egyénített és erőteljes megjelenítése -, a játék konkrétságának és metaforikusságának egysége rendkívül intenzív, s Lorca művének szellemétől egyáltalán nem idegen előadássá tette a *Bernarda Alba házát*. Nem kuriózum volt, hanem egy átgondolt koncepció világos és demonstratív megvalósítása.

Paradox, de alighanem jellemző helyzet: portugáliai színházi tanulmányutam két maradandó élménye közül az egyik - spanyol volt!

TAKÁCS ISTVÁN

Mi lesz veled, Dubrovnik?

Amolyan városi festője Dubrovniknak Ivo Grbić. Műterme és árusítóboltja az óváros szívében, az Ulica od Puca (A kút utcája) 16. szám alatt, a mester saját munkáit festményeket, metszeteket, akvarelleket, rajzokat, kerámiákat, grafikai lapokat - mutatja be és kínál-ja. De a bolt mint a régi mesterek műhelyei - társalkodó- és találkozóhely is. Barátok, ismerősök, kollégák ugranak be pár szóra s egy kupica slivovicára vagy egy pohár jó dalmát borra. Az itt-ott olasz szavakkal kevert dalmát-horvát trécselést nem zavarja a betérő vásárló. Lehet nyugodtan nézelődni, forgatni a kartonokat, lapokat, esetleg a kezedbe nyomnak egy pohár bort is (ki tudja a nagy forgatagban, nem vagy-e te is is-merős?), és ha mégis vásárlásra vetemedsz, a mester ráadásként megajándékoz a régi Dubrovnikot a reneszánsz fametszetek stílusában ábrázoló egyik munkája nagyméretű levelezőlap formátumú példányával, melyet még dedikál is. (Nem kell persze nagyon meghatód-ni: a gesztus belefér a vásárolt grafika árába ...)

Grbić mester a fentieken kívül azért kerül ebbe a beszámolóba, mert sok éve ő készíti a dubrovniki nyári játékok plakátjait. *Az* egyik munkája különösen tetszetős. A bíbor alapra (Dubrovnik lobogójának színe is bíbor) arannyal nyomott (a lobogó Libertas felirata is arany) régies madártávlati városábrázoláson kis karikákba helyezett számok jelzik, hol zajlik az óvárosban valamilyen fesztiválesemény. Vagy negyven ilyen helyszínt tartanak számon, s az idegen ámulhat és irigykedhet: az óváros talán 800x800 méteres területén ennyi szabadtéri játszási hely áll a szerencsés dubrovnikiak rendelkezésére, hogy a hagyományosan július 10-én kezdődő és augusztus 25-én végződő nyári játékok előadásait megrendezzék.

Aztán ha az ember több nyáron egymás után ellátogat Dubrovnikba, hogy belekóstoljon a fesztivál eseményeibe, rájön, hogy ez a negyvenes szám nem túlzás ugyan, de nem is reális. Nem reális, mert a lehetőségeket jelzi, nem pedig a tényleges játszási helyeket. Azokból csak (csak?) vagy tizenöt működik. Már - vagy még -, teszik hozzá a fesztivál vezetői. S ezzel nyakig benne vagyunk a dubrovniki fesztivál jelenleg legsúlyosabb kérdésében: hogy ti. *mi lesz ezzel a nagy múltú, 1985 nyarán már a harminchatodik szezonját abszolvált intézménnyel?*

Dubrovnik, melynek példája és kihatása az európai nyári fesztiválokra megérne egy alapos tanulmányt (ha másért nem, legalább azért, mert a Gyulai Várszín-ház létrehozását is ez a példa inspirálta), valamikor, jobb időkben, kontinensünk valóban páratlan nyári rendezvénysorozatát kínálta. Maga a helyszín is egyedülállónak számított: egy tökéletes épségben megmaradt több száz éves város a mediterrán ég alatt, a tenger ölelésében, remekebbnél remekebb, minden változtatás, díszletezés nélkül is kész színpadot és nézőteret szolgáltató terekkel, utcákkal, palotaudvarokkal, erődökkel, bástyákkal s olyan éghajlattal, hogy a fesztivál ideje alatt kilencvenöt százalékos biztonsággal lehetett tudni: eső nem zavarja meg az előadásokat. Ehhez a környezethez hasonló talán csak Avignonban létezik - de ott hiányzik a tenger. A város vonzerején túl aztán csábító volt maga a kínálat. Az elmúlt három és fél évtized alatt fellépett itt mindenki, aki a világ színházi és zenei előadóművészetében számít. A Royal Shakespeare Company éppúgy, mint Herbert von Karajan, Szvjatoszlav Richter éppúgy, mint a moszkvai Bolsoj balettja. Voltak persze magyar közreműködők is. Emlékezetes például az Állami Operaház balettegyüttesének 1975-ös vendégszereplése a Spartacus-balettal s egy rangos koncertprogrammal. Arra azonban mindig gondosan ügyeltek a fesztivál irányítói, hogy a nemzetközi névsort hazai nevekkel is kiegészítsék. A jugoszláviai zenei és színházi élet legjobb művészei és együttesei mindig helyet kaptak a nyári játékok programjában. Növelte a fesztivál tekintélyét, hogy huszonöt *éven* át Tito elnök személyes védnöksége alatt állott, s ő maga is gyakori vendége volt nyaranta valamely dubrovniki eseménynek.

Az aranjuezi szép napok azonban elmúltak. Az utóbbi években egyre növekvő jugoszláv gazdasági gondok, a megállíthatatlannak tűnő infláció s a vele párhuzamosan emelkedő árak, költségek nem maradtak kihatás nélkül Dubrovnik fesztiváljára sem. Egyszerűbben fogalmazva: *amire korábban v°lt elegendő pénz, most egyszerűen nincsen.* Ma azt mondják az illetékesek, az egész nyári költségvetésük nem tesz ki annyit, amennyiből Karajant a Berlini Filharmonikusokkal meg lehetne hívni - de még kisebb csillagokra sem mindig telik. Pedig most már a különböző intézmények, vállalatok, szervezetek segítségét is igénybe veszik. A zágrábi rádió és televízió közvetítőkocsijai például e1 sem mozdulnak a fontosabb helyszínekről, mert a legtöbb koncertet, előadást egyenesben közvetítik, s ezért szép összeggel segítik a fesztivál költségvetését. A dubrovniki szállodai és turistaszer-vezetek is beszállnak, mert a fesztivál nekik is hoz vendégeket. Vannak lelkes magántámogatók is. És - ez kissé meglepő, de nem érthetetlen - akadnak művészek, akik Dubrovnik iránti szeretetüktől vezérelve, szokásos fellépti díjuknál kevesebbért is vállalnak szereplést. De hát meddig lehet megélnie egy nemzetközi fesztiválnak ilyen pénzügyi bázison? Jelenleg ott tartanak, hogy majdnem lehetetlen előre költségvetést csinálni, mert az inflációs ráta és az áremelkedések egy éves perspektívában kiszámíthatatlanok. 1984-ben például eleve száz százalékot számoltak rá az 1985-re tervezett költségekre és még így sem volt elegendő a pénzük. Ez a bizonytalansági tényező a jegyekből származó bevételekkel nem ellensúlyozható, noha például az 1984-es 950 dináros jobb jegyek ára 1985-ben már 2100 dinár volt. Ez ugyan mindössze csak hat dollárnak felel meg, s igen olcsó mondjuk az edinburghi fesztivál 16-18 fontos jegyeihez képest - de a nem nyugati látogatóknak s főleg a hazaiaknak így is igen borsos összeg.

S épp a jegyárakhoz és az egyéb költségekhez kapcsolódik az a probléma is, amelyről 1985 nyarán elég sokat cikkeztek a jugoszláv lapok. Arról van szó ugyanis, hogy a jugoszláv tengerpart árai az utóbbi három-négy évben olyan mértékben emelkedtek, *hogy* a belföldi turizmus egyre inkább visszaesik. Különösen áll ez a dubrovniki partszakasz-ra s magára a városra, amely jóval drágább, mint az Adria más pontjai. A különbség például a szigetek (mondjuk a népszerű Korcula) és Dubrovnik ára kö-

zött harminc százalék is lehet - Dubrovnik „javára". Ebből következik, hogy az átlagkeresetű jugoszláv állampolgár nemigen engedheti meg magának sem a dubrovniki nyaralást, sem a fesztivál eseményeinek látogatását. Akkor viszont kinek játszik Dubrovnik? És mit?

A külföldieknek - mondják egyesek. Ha már úgyis ott vannak és élvezik a nyaralást, a napot, a tengert, este szívesen elmennek megnézni, meghallgatni valamit. Nekik ez nem oly nagy anyagi megterhelés. Egy nyugatnémet, amerikai vagy svéd turista otthon egy mozijegyet se igen kap annyiért, amennyit itt egy rangos koncertbelépőért fizet. *Jó-jó,* mondják mások, de ezeknek a kikapcsolódást és esti szórakozást kereső turistáknak nem lehet akármit adni. Zene kell nekik, esetleg opera, balett. A színházi produkciókat, mivel azok horvát nyelvűek, nem értik, azokból tehát (legfeljebb) csak a klasszikusokra vevők, mert azokat így-úgy ismerik, s legalább a cselekményt követni tudják. De a hazai társulatok produkciói - így a másik fél - nem jelentenek olyan rangot, ami vonzóvá teszi az előadást egy jobb-hoz szokott nemzetközi közönség számára. Vendégjátékokra lenne szükség. Aha - és miből? - kérdeznek vissza azok, akik maguk is szívesen vennék a legjobb szólisták és legjobb együttesek fellépését, de ők a pénztárkönyv adatait is ismerik.

Olyan kör ez, amelyből alig lehet kitörni. Próbálkozások azért persze vannak. Például az utóbbi években szinte minden ifjú zenei előadóművész-csillagot elhoztak Dubrovnikba. Pályakezdő tehetségek s már felfelé ívelő karrierek valóságos parádéja volt itt egy-egy nyáron. Ez egyik oldalról igen rokonszenves vállalkozás: Dubrovnik nagy nemzet-közi hírneve jó röptető lehet egy fiatal művész számára. Másik oldalról anyagilag is szerencsés húzás, mert ezek a fiatal tehetségek még sokkal kevesebbe kerülnek, mint a nagy nemzetközi nevek. Ezért aztán az elmúlt két nyáron olyan nagyszerű, épp hogy huszonéves zongoristákat, hegedűművészeket, csellistákat volt alkalmam hallani nekem is, hogy csak ámultam: kik ezek? És mi miért nem tudunk róluk semmit? Hozzánk miért nem hívják meg őket? Holott biztosan kevesebbe kerülnének, mint a nálunk gyakorta túlértékelt második vonal (ha nem a harmadik) képviselői.

*

Ez tehát az egyik kísérlet a dubrovniki nehézségek áthidalására. A másik a - nevezzük így - magánerős megoldás. Azaz a rendelkezésre álló horvát vagy más köztársaságokbeli művészek felléptetése. Főleg a színházi előadásokban. Ez néha jó eredményt hoz, néha nem. 1984 nyarán például Euripidész *Bakkhánsnők* című tragédiáját a fesztiválra toborzott együttes adta elő, Vladimir Milćin rendezésében - felvonultatva mindazt, ami a modernnek vélt színjátszásban kötelező sablon, az ejtőernyős egyenruhás katonáktól a Sztálin-zubbonyos Kadmosz királyig, az androgün Dionüszosztól a fémpikkelyes toplessbe öltözött kórusig -, csak az nem derült ki, miről is szól ez a tragédia, s miről akar szólni az előadás. Ugyanakkor egy főként a különböző köztársaságok színművészeti főiskoláiról összejött fiatal csapat kitűnő humorú Marin Držić Dundo *Marojét* s ugyancsak Držić érdekes *Hekuba*-átdolgozásának egy leginkább a jó formában lévő Ruszt Józsefre emlékeztető előadását produkálta. Volt egy izgalmas Bunuel-féle Hamlet-feldolgozás *az* újvidéki főiskolások előadásában, s ez nagyon jó visszhangot váltott ki. Játszották - ugyancsak a fesztivál együttese - Krleža *Areteus* című drámáját, s szintén az ő közreműködésükkel, a fesztivál színházi produkcióinak művészeti irányítója, a zágrábi Gavella Színház rendezője, Petar Veček szcenírozásában Shakespeare *Coriolanusát.* S ezzel ki is merült a kínálat - amihez azért hozzá kell számítani a már vagy hat-hét éve műsoron tartott Goldoni: *Kávéház* egy aranyosan kortalanított (pontosabban: az osztrák-magyar monarchiabeli Ragusa-Dubrovnik napjaiba átemelt) elő-adását, amely előreláthatólag még évekig szerepel majd a fesztiválon (elsősorban Tomislav Radić sziporkázó humorú, az eredeti helyszínt, a Gundulić teret bravúrosan kihasználó rendezése, s egy nagy komédiás, Izet Hajdarhodžić el-söprő lendületű játéka érdeméből - aki az ereje teljében lévő Major Tamás-hoz hasonló alkatú és népszerűségű színész). (Az előadásról a SZÍNHÁZ 1981. 11. számában olvasható részletesebb is-mertetés.)

Az 1985-ös színházi kínálat még problematikusabbnak mutatkozott. Gyakorlatilag egyetlen új bemutatót tartottak: a már említett Veček rendezte Shakespeare *III. Richárdot* a Lovrjenač erődben, Rade Šerbedžijával (tíz éve kitűnő *Hamlet* volt ugyanitt) a címszerepben. A másik új előadás amolyan köztesnek volt tekinthető: *Ecce homo* címmel dalmáciai vallásos színjátékokból állítottak össze egy műsort. S ha nagyon akarjuk, ide számíthatjuk egy New York-i együttes (neve: Theatre under the Stars) *Danny and the Deep Blue Sea* című produkciójának előadását. (A darab szerzője John P. Shanley.) Erre az előadásra már elutazásom után került sor, de az utólag átnézett sajtóvélemények enyhén szólva lesújtóak voltak róla.

Joggal nehezményezték tehát a jugoszláv lapok, hogy a nagy múltú s épp színházi vonatkozásban oly jeles hírű dubrovniki fesztivál egyre kevesebbet nyújt ebből a művészetből. Az új kínálat mellé odasorakozó régebbi elő-adások - a *Coriolanus, a Kávéház, a Hekuba, a Dundo Maroje,* Bunuel *Hamletja* - elég sovány vigaszt jelentettek, bár ezekkel összeállt egy legalább szín-vonalában jó műsor. Viszont igen kevés-szer játszották az egyes előadásokat, s így nem is tudtak kifutni, és ezzel a költségeik is viszonylag magasak lettek, illetve maradtak. Történt kísérlet a zenés színházi programok visszaállítására, de ez - a spliti Horvát Nemzeti Opera Otello-előadása - sem énekesei színvonalát, sem a rendezést illetőleg nem érte el egy ilyen rangú fesztivál követelményeinek az alsó határát sem. Viszont másra, többre, jobbra nem volt pénz. Még így is keményen támadták a lapok a fesztivál irányítóit, amiért a néhány (és gyönge) Otello-előadásra érdemén felüli összeget költött. Sokan úgy vélték, ha már operát játszanak, olyan darabokat kell kiválasztani, amelyek kisebb együttest igényelnek, s jellegüknél fogva eredendően illenek Dubrovnikba. Így merült fel a *Bajazzók* és *a Parasztbecsület,* Donizetti *Szerelmi bajital* vagy Mozart *Figarójának* előadása - de hát ezekhez is igen jó énekesek és együttesek kellenének. Az meg újra csak pénzt jelent.

*

Hogy mit hoz a jövő a dubrovniki fesztivál sorsát illetően, azt elég nehéz megjósolni. Sok jóra vagy jobbra nem nagyon lehet számítani. Az 1985-ös szezont értékelő írások és ülések hangja arra vall, hogy az elégedetlenség most már általános - de hogy honnan keríthetnének több pénzt a jobb műsor-hoz, arról nem esik szó. Szép az a javaslat, hogy Dubrovnik legyen a város klasszikusainak, Marin Držićnek, Ivo

Vojnovićnak meg Krležának s a számos dubrovniki helyszínen abszolút természetességgel jelen lévő Shakespeare-nek az otthona, de ez elég szűk skálának tűnik, ha valóban nemzetközi jellegűnek akarják megőrizni a fesztivált. És akkor még nem is szóltunk az egyre égetőbb szükségként jelentkező külföldi vendég-játékokról. Tudomásom szerint történt tájékozódás, a fesztivál színházi programját színesítendő, magyar együttesek irányában is. De hát sajnos mi sem nagyon vagyunk - pénzügyileg - export-képesek, s a költségeket egy magyar társulat esetében is ki kell valakinek fizet-ni. Szóba jöhetnének magyar előadómű-vészek, énekesek, talán teljes operaelőadások is (a szentendrei *Szerelmi bájital,* talán úgy, ahogy van, helyet kaphatna a Gundulić téren), de az volt a be-nyomásom mind a két nyáron, hogy a fesztivál vezetői a lehetséges magyar kínálatokat nem is ismerik, vagy nem számolnak velük. Hogy ez csak az ő hibájuk-e, azt nem állítanám.

Mindenesetre: szomorú tény, hogy Európa egyik legnagyobb múltú s talán a legideálisabb helyszíneket kínáló nyári fesztiválja évről évre nehezebb helyzetbe kerül. Ez a nehéz helyzet sok minden-nek a függvénye és következménye. Valószínűleg sokkal mélyebb strukturális okai is vannak, mint a puszta anyagiak. De ezekről elmélkedni már nem e hasábokra kívánkozó feladat.

ANTAL GÁBOR

Benedek András: Színházi műhelytitkok

„Gellért Endrével nagyon szerettem együtt dolgozni, mert túl a barátságon ízlésünk, gondolkozásmódunk is hason-ló volt. Fél szóból megértettük és tudtuk továbbgombolyítani egymás ötleteit, ami különösen az új, színpadon még ki nem próbált magyar drámáknál bizonyult igen hasznosnak."

Benedek András írja ezt a *Fáklyaláng* kapcsán 1982-ben született dolgozatában. Gellért „Bandi"-t Benedek még a harmincas évek közepéről, ÁDOB-os (állástalan diplomás) korából ismerte, majd mint Schöpflin Gyulával együtt - Csokonai *Tempefőijének* átdolgozója Hont Ferenc Független Színpada számára. (Itt Hont Erzsébet volt Rozália, Gellért pedig Tempefői. Serteperti báró - aki a rendező ötletéből egy rokokó jojóval jött be a színpadra - Kozák László. Tempefői szerepére különben --emlékezik a szerző - egyszer még Illyés Gyula is ajánlkozott.)

Még nem szabadult fel Budapest, amikor a szerző - e sorok írója (akkoriban ifjú hírlapíró a debreceni *Néplap*-nál) is emlékszik rá - jelentkezett az újjáéledő debreceni Csokonai Színház-ban, s ahogy írja, ott érte a villámcsapás. „Mindaz, amit idáig elméletileg tanultam, a színház gyakorlatában minőségileg más." Pedig hát Benedek András fia -- és fordítótársa - volt Benedek Marcellnak, és nemcsak a *Tempefői* egyik átdolgozója, írt ő saját drámát is, nagyon érdekeset méghozzá. De mert nem sokkal Budapest felszabadulása után több mint negyedszázadon át a Nemzeti dramaturgja lett, az önálló drámaírót mintha eltemette volna. Mások - nem utolsósorban Illyés Gyula, Németh László, Karinthy Ferenc - drámáit gondozta, Mikszáth-kisregényeket vitt színre Karinthyval együtt, s csak az elmúlt évek-ben kezdtek feltűnni a folyóiratokban írásai a dramaturgiáról és egyáltalán a színházról. Ebben a kötetében hat foglalatban ad ízelítőt - döntően az elmúlt években született tanulmányok és cikkek segítségével - pályájáról, amellyel a budapesti Nemzeti Színházat szolgálta, akkor is, ha nem minden mű, amellyel foglalkozott, került színre - legalábbis nem rögtön - a címlapon látható Blaha Lujza téri, majd a Hevesi Sándor téri épületben.

Benedek András - akinek leírásából. (és dokumentumaiból) a Németh László-i *Galilei* története hitelesebben áll előttünk, mint akár szerzőjének lírai vallomásaiból - minden becsülése mellett is hitelesen állítja elénk a Németh László-i dramaturgia gyengébb pontjait. És Illyésről - aki Benedeket nemcsak jó barátjának, hanem belső munkatársának is tekintette - megállapította (a *Különc* című, Teleki Lászlóról írt darab pompás szerkesztése kapcsán), hogy „korábbi darabjaiban sokszor zavart, hogy a gondolatok rapszodikus áradata felborította a szerkezet logikus rendjét". Benedeknek olyan Németh László-, illetve Illyés-színművek kapcsán is, amiket nem a Nemzeti Színházban mutattak be, fontos szerepe volt az alkotások „színi alkalmazásá"-val kapcsolatban. (Ezt bizonyítja például, hogy a *Fáklyaláng* nyomtatott formájában - a színpadon a dramaturg kihúzta az utalást - Kossuth szeretettel emlékezik meg „volt professzoráról" Andreas Benedekről.) Benedek András szerepe - Gellért Endre aktív segítségével, majd a kiváló rendező 1960-ban bekövetkezett öngyilkossága után is - Illyés és Németh László drámaírói munkásságában feltétlenül tekintélyes. Megértjük, hogy ez a különben több mint szerény, saját drámaírói munkásságáról hallgató szerzőt örömmel és elégtétellel tölti el. Ám azért túlzásnak kell tartanunk, amikor - Illyés színpadi nyelvé-nek gazdagságával kapcsolatban - azt állítja, hogy „maradandó prózát a magyar drámairodalomban Móricz Zsigmondig hiába keresünk, s őutána is csak egy-egy műben csillan fel a kérész-életű színpadi művek csevegési nyelvét meghaladó stiláris igény". És Füst Milán? - kérdezhetjük például, hogy olyan drámaírót említsünk, akit a Nemzeti Színház sem a „Benedek-korszak"-ban, sem azóta nem mutatott be? De hogy olyan kiváló írókat is említsünk, akiknek műveit akkor adták elő, amikor Benedek volt a Nemzeti vezető dramaturgja, Déry Tiborról vagy Háy Gyuláról sem állíthatjuk, hogy színpadi műveikben ne lett volna meg a „kérészéletű színpadi művek csevegési nyelvét meg-haladó stiláris igény". (És hozzátennénk, hogy abban az időben, amikor Benedek a Nemzeti fődramaturgja, majd 1962-től Osváth Béla beosztottja volt, nem. ját-

szották a színházban Molnár Ferenc színpadi műveit. Nem mérjük Molnárt Móricz Zsigmondhoz - sőt drámai értelemben Háy Gyulához sem - de bizonyos, hogy az ő „csevegési nyelve" nemcsak kérészéletű színpadi művekben szerepel. . .)

Ami a mai fiatal - mondjuk, negyven év felé járó - magyar színpadi írókat illeti, Benedek érthetően nem foglalkozik velük. Ugyanakkor például *A közönség szerepe* című - 1984-ben született - nagyobb tanulmányában, ahol sok jogos fenntartását is hangoztatja a szerző a „rendezői színház" néhány mai túlzásával kapcsolatban, elítéli például Brook *Szentiváné*ji álom-rendezését is, amelyre szerinte az jellemző, hogy csak az „akrobatikus mutatványok" kapnak tapsot. Ez az „avantgarde-ellenesség" nyilatkozik meg abban is, hogy szava sincs olyan - az Illyés-Németh nemzedékhez korban közelálló - kiváló magyar színházi írókról, mint Weöres Sándor vagy Remenyik Zsigmond. Utóbbi arról „nevezetes", hogy a gyengébb vagy nem „igazán igazi" darabjait bemutatták, ám olyan mesterműve, mint a *Blőse úrék*... ma is „pihen". Benedek András, a kiváló dramaturg mintha nemcsak saját drámaírói termését „temette" volna el, hanem több olyan - nála idősebb - kortársáét is, akiknek művét bizonyosan ismeri.

Kiválóak azonban a könyvben szereplő színészportrék. Például *Az utolsó európai bölény* című Somlay Artúr-arckép-nek nagy érdeme, hogy miközben felvázolja azt az embert is, aki számára „egy nyaralóvendégekkel telezsúfolt eszpresszó agyonhajszolt pincérének késlekedése, odahaza pedig a folyton el-romló vízvezeték képviselték az emberi nem gonoszságainak csapásait", nem-csak Jegor Bulicsovot, a Leart vagy az Úri muri - 1928-ban Szakmáry Zoltán-ját, húsz évvel később pedig zsellyei Balogh Ábel ezredesét állítja szembe a szeszélyes, dühösködő magánemberrel. Hanem a rendezőt, a versmondót, a színházról cikkezőt és nyilatkozót is. Egy nagy ládában - „mennyi szépség és mennyi bölcsesség koporsója ez a nagy láda!", jegyzi meg Benedek - bukkant rá például Somlaynak egy cikkére, amely 1939 tavaszán a Magyar Nemzet-ben jelent meg. „Irányítható művészet nincs - állapította meg, többek között, ebben az írásában Somlay. - Hamarabb irányítható a Nap, semmint a művészet. A legbiztosabb, célegyenesen haladó művész is abban a pillanatban, amint csak megkísérlik irányítani, meginog, tétova lesz, eltéved, végül elvész és meghal."

Találó írás szól Apáthi Imréről is. A mintegy harmincéves koráig a szín-padon fiatalembereket, sőt fiúkat játszó színész - mutat rá Benedek - „jó előre fölkészült a fordulatra, amely a naivák életében annyi szerencsétlenséget szokott hozni, amikor kivénülnek szerep-körükből". Apáthi kitűnő játékmester, sőt rendező is lett, s amikor nem sokkal Budapest felszabadulása után Várkonyi Zoltán megszervezte a Művész Színházat, mint Várkonyi helyettese - és „mellékesen" mint kitűnő jellemszínész - élete talán legjelesebb négy esztendejét töltötte ott. (Várkonyiról nem olvashatunk külön portrét a könyvben, de több helyütt is szó esik róla, például mint a Németh László írta A *két Bolyai* rendkívül sikeres és az írót is mozgósítani képes rendezőjéről.) Igen találó *a Shakespeare-szerepek* című írás, amelynek alcíme: *Mészáros Ági mondta.* Vagyis Mészáros Ági vallomását olvashatjuk itt - Benedek „hangszerelésé"-ben - arról a négy Shakespeare-szerepről, Puckról, Violáról, Rosalindáról és Beatricéről, amit a Nemzetiben játszott. (Egy este ínszalagszakadással kellett játszania Puckot. „Ezen az estén jöttem rá, hogy Puck ugyanolyan élőlény, mint én. Ő is meg-rándíthatja bokáját, miközben Oberon utasítására benyargalja az erdőt, s ettől a kis balesettől azért ő lélekben ugyan-olyan fürge kisfiú marad. Biceg ugyan, de villámgyorsan biceg... Ebben a szerepben talán ezen az estén volt a legnagyobb sikerem.")

Ennek a résznek - és talán az egész könyvnek - legsikerültebb része azonban az az 1969-ben született írás, amely Bessenyei Ferencet mutatja be Kossuth, Görgey és Széchenyi szerepében. „Bessenyei szuggesztivitásának hatására el-hiszem - olvassuk itt -, hogy Görgey ép hadával még mindig ki lehetne törni az ellenség gyűrűjéből, kihúzni az őszt, a telet, majd a valóban fölszabadított nép hadba indításával reményt keltő ellentámadást lehetne megkísérelni. Kossuth tudja magáról, hogy »diabolikus szónok«, ám a hang, amelyet a a politikus és a színész egyforma művészi tudatossággal használ, most már kevés, s mikor a retorikus rutin elragadná, Bessenyei bocsánatkérő mosollyal vált ridegebb, tárgyilagosabb hangra." *Az árulóban* - Németh László „ellen-darabjá"-ban - Kossuth csak szellemileg van jelen, és Bessenyei Görgeyje „nem az ország élén álló hadvezért mutatja be, hanem a magánembert, az űzött vadat, a szeretett és körülajnározott, gondos férjet, a baráti és rokoni vigaszra szoruló, szerencsétlen áldozatot. . ." Ám aki, gyötrődések után, mégis rádöbben arra: „a nemzet önérzetének szüksége van arra, hogy Görgeyt árulónak tarthassa."

Es Széchenyi? Benedek András alapvető - Bessenyeinek a Németh László drámáját kitágító színpadi jelenlétére utaló - megállapítása, hogy míg az öngyilkosság eszméje Kossuth és Görgey esetében írói fikció volt, Széchenyi István esetében tény. „Az író pontosan megrajzolta az egyre szűkülő örvényt, de a vergődő embert, aki egy kedvezően is magyarázható újsághír vagy egy sakkjátszma ómenjéhez kapkodva szeretne kikecmeregni belőle, testi mivoltában Bessenyei állította a néző elé." Ebből az írásból kitűnik, hogy ha Benedek lát is jövőt az értekezésben említett darabok-nak - elsősorban is *a* Széchenyinek -, Bessenyei Ferenc említett alakításai hosszú időre meghatározták e színművek sorsát. (Mint ahogy e darabok Bessenyei színészetét is.)

Bár Benedek Andrásnak igaza van, amikor *A közönség szerepe* című „üzeneté"-ben azt állítja, hogy „átmenetileg sok kárt okoznak a föltűnni vágyó, kezdő rendezők, valamint a gyöngébb tehetséggel megáldott epigonok, akik ugyan-olyan diktatorikus hatalmat kaptak kezükbe, mint kimagasló kortársaik", nem érthetünk egyet vele, amikor a legújabb színházban nem veszi észre a rendező megnövekedett szerepét. A „gyöngébb tehetséggel megáldott epigonok" - bár tudnak ártani - előbb-utóbb letűnnek. De a színielőadásnak a film, a tévé - és még egy sor újfajta „berendezkedés" - korában éppen azért van szüksége a tegnapinál pregnánsabb rendezőre, hogy továbbra is hatékony színház szülessen. *(Magvető.)*

Következő számaink tartalmából:

Szántó Judit :
Ritkán jön jobb
Nánay István:
Félreértett Forgatókönyv
Tarján Tamás:
A sziget nem elég magas
Bonifert Mária:
Ez nem Broadway
P. Müller Péter:
Göcseji Hamlet

VARJAS ENDRE

Van-e, ami van?

Két könyv az asztalomon. Ismert, már-már ikonográfiailag rögzült színházi pillanatok néznek vissza rám az egyik-nek a borítójáról már klasszikussá vált előadások főszereplőinek szemével. Bal-ra fönn Törőcsik Mari: Fórisné a *Kulcs*-keresőkből, mellette Latinovits legendás Őrnagya a *Tóték* ősbemutatójából, az-tán Sulyok Mária mint Orbánné *a Macska-játékból*. Lenn jobbra Garas Dezső Fél-szeg Pistiként, középen *a Forgatókönyv* egyik jelenete, a díszlet centrumában a Barabás Ádámot alakító Reviczky Gáborral, és a Sulyok Mária-portréval át-ellenben, alul balra, *a Macskajáték,* utolsó pillanatainak egyike, ahogy a Szkalla lányok találkoznak, két egymás felé forduló arc - Bulla Elmáé meg Sulyok Máriáé egymás felé tárt karok, tenyerek. A két bal oldali fotó közt az író félalakos képe, amint az Egypercesekből szerkesztett előadás után a tapsot fogad-ja a Radnóti Színpadon. Az arcán nem látszik elégedettség. Örkény István szigorú ember benyomását kelti. Szeme, amely a felvétel pillanatában a közönségre szegeződött, most a kötet fehér címmezőjére lát. Ezt olvashatná: Földes Anna *Örkény-színház.* A másik könyv-borítón színházi széksorok látszanak hátulról. Üresek. A háttérben vasfüggöny zárja le a puszta előszínpadot, rajta a két címsor: Radnóti Zsuzsa *Cselekvés-nosztalgia.*

Földes Anna könyve: Örkény dráma-írói életművének monografikus feldolgozása. De több is, kevesebb is, más is, mint egyszerűen monográfia.

Több, mert egy eleven jelenséget vizsgál a maga pillanatnyi elevenségében: a színházi létezést. Ebben a megközelítésben az irodalomtörténeti szempont csupán egy - fontos - rész a többi közt. Elemzésének csomópontjai a megvalósult előadások. A dráma önértéke így a rendezés, a színészi munka *fény*-törésében, színházi struktúra, a kulturális politika és a közönségízlés fény-árnyék szűrőjén át mutatkozik meg. De kevesebb is ez a könyv, mint monográfia, mert szerzője, noha mindig elvezet az esztétikai általánosítások küszöbéig, tartózkodik - hitem szerint bölcsen - attól, hogy át is lépjen rajta. Ehhez ugyanis elengedhetetlen volna Örkény nem színpadi műveinek feldolgozása, amihez Földes Annának csak ott adódik tere, ahol a prózák közvetlenül kötődnek a drámákhoz. Ezen kívül, lévén az életmű színházi meghódítása is egyelőre befejezetlen, még meglepetések várhatók.

„Mikor kezdődik a halhatatlanság?" - kérdezi Földes Anna a Valló Péter rendezte *In memoriam Ö. I.* című „megíratlan Örkény-drámával" kapcsolatban. És válaszértékű további kérdéseiben sorra veszi az életút stációit, a génekben létrejövő lehetőségtől az élményszerzésen át az első sikerekig, s tovább, a hazai elismertetéstől a nemzetközi dicsőségig és a halálig, amely után az olvasók, nézők „magától értetődő természetességgel veszik birtokba a létezés lehetőségétől megfosztott szerző örökségét". Valóban így kezdődik a halhatatlanság. Sokszor kezdődik tehát, újra- és újrakezdődik. Újrakezdődhet minden új kiadással, új premierrel. Ila Örkény írói módszere minden új darabbal megújult, mint Földes Anna állítja és bizonyítja könyvé-ben, akkor hozzátehető, hogy halhatatlansága is megújul minden avatott interpretációval

Udvariassági gesztusnak, „tiszteletkörnek" tetszhetik talán, hogyha Valló Péter emlékező játéka mellé, az efféle interpretációk közé sorolom ezt a könyvet is - de nem az. Mint ahogy nem akadékoskodásként, nem gáncsként idézem ide a szerző egyetlen látványos tévesztését, hanem annak bizonyítékául, hogy egy (talán) elhamarkodott egyedi ítéletet miként korrigálhat az átfogóbb szemlélet és aztán az idő, az időben megújuló halhatatlanság. *„A Sötét galamb* Örkény István egyetlen igazán rossz drámája" - szögezi le Földes Anna, s ha később árnyalja is, nem módosítja véleményét. Ám a kötet befejező írásában, a Valló Péterrel készített interjúban már így rögzíti beszélgetőpartnere szavait: „Meggyőződésem, hogy ahogy múlik az idő, egyre inkább megérnek a feltételek a már-már elfelejtett vagy hajdan rosszul eljátszott darabok - amilyen például a *Voronyezs* vagy *a Sötét galamb* újrafelfedezésére." Aligha kell bizonygatni, hogy nemcsak a válaszadót, hanem a kérdezőt, a beszélgetés lejegyzőjét is minősíti a *Sötét galamb* szolnoki feltámadása. Az, hogy a színikritikusok ös díjai közül Ács János rendezése a legjobb előadás, Egri Kati játéka pedig a legjobb női főszereplő díját hozta el, legalábbis jelzi, hogy ennek az „igazán rossz drámának" létezik a színpadon reveláló olvasata. (Földes Anna maga is Egri Katira szavazott, megemlítvén, hogy a legjobb főszereplők rendszerint a legjobb előadásokból emelkednek ki, sőt szavazatai indoklásában a legjobb előadások díjára jogosan aspirálók közt említi Ács János szolnoki rendezését.)

Ha az *Örkény-színház* monográfia len-ne, talán megrendíthetne bizalmamban egy ilyen „belső ellentmondás", egy effajta „felsülés". Minthogy azonban nem az, inkább csak segít megfogalmaznom: mennyiben más. A kötet alcíme tanulmányokat és interjúkat ígér, ám ettől még lehetne monográfia, melyben a beszélgetések a monográfus téziseinek igazolását szolgálnák. Benne van a monográfiához szükséges tudásanyag is. Ha csak jelzésszerűen, ha csak utalásokból is, de érzékelhető: Földes Anna úgy láttatja Örkény életművét, hogy tisztában van azzal az irodalom- és színháztörténeti, valamint szociológiai és történelmi összefüggésrendszerrel, amely ezt az életművet részleteiben s - immár befejezett, ám le nem zárható - egészében meghatározza. Ez a kötet annyiban más, mint ami monográfiaként lehetne, hogy szerzőjének megközelítésmódja eredendőn s esendőn újságírói, kritikusi.

Lehet, hogy ez a megállapítás gyakorló kritikus, újságíró művével kapcsolatban tautológiának hat. Én mégis fontosnak tartom. Többek közt mert ennek köszönhető, hogy az interjúk a kötet végén nem az elemzések tételeinek verifikálását szolgálják csupán, hanem folytatják, továbbviszik, árnyalják és értelmezik őket. Vagyis olvasói izgalommal szolgálnak. Igaz, sem a „tanulmányok-nak" nevezhető folyamatos áttekintésből, sem az Örkény-életmű színész és rendező társalkotóival folytatott beszélgetésekből nem párolódik le valamiféle tankönyvesztétikákban kiemelhető, kurziválható, kövérbetűsen nyomtatható általánosság, valami legkisebb közös többszörös vagy legnagyobb közös nevező: az örkényi groteszk, a magyar abszurd, a kelet-európai dráma, netán a világ-színházi folyamatok kvintesszenciája. De azon kívül, hogy mindez is elősejlik, Örkény személyes sorsából, művei értő és beleérző elemzéséből, magyar és világ-

színházi karrierje rajzából kitetszik valami, amihez - úgy érzem - a drámaíró-nak, a kritikusnak, a színházi embernek és a közönségnek egyformán volt, van és lesz köze: a mai magyar társadalom-nak, ennek a folyamatosan átmeneti civilizációnak kulturáltsági foka, igazság-tűrő és -értő képessége. Készségünk a szembenézésre - önmagunkkal.

*

Radnóti Zsuzsa kötetének látszólag semmi köze sincs Földes Annáéhoz. Vagy látszólag csak annyi van, hogy mind-kettő színházról, drámákról szól. Vagy látszólag csupán annyi, hogy időben egy-máshoz közel jelentek meg.

De közelebb lépvén ehhez a látszat-hoz, kiderül, hogy igen szorosan kapcsolódnak egymáshoz. Szorosabban annál is, mint amit az ismert életrajzi tény sejtet, hogy Radnóti Zsuzsa, a Vígszín-ház dramaturgja, Örkény István felesége volt; ezért a Földes Anna-könyv képmellékletében egy fotón feleségként tűnik fel, a szövegben pedig mint az Örkény-darabokat színre segítő dramaturg, inspiráló alkotótárs említtetik, szemérmes szűkszavúsággal. És noha Radnóti Zsuzsa még szemérmesebben hallgat az Örkény életében s életműve drámai részének létrejöttében játszott szerepéről, a színházi nyilvánosság elé kerülés együtt megszenvedett nehézségeiről, e közösen átélt tapasztalatok nél-kül alkalmasint másmilyen lenne véleményrendszere, szenvedélye, hangja, másmilyen lenne a könyve.

Ha szabványos terminus technicust kellene használnom, azt írnám: *a Cselekvés-nosztalgia* egy érzékeny figyelmű dramaturg műhelytanulmányait gyűjti egy-be. De pontosabb, ha műhelypublicisztikáknak nevezem őket - elsősorban tartózkodó személyességük, a bennük megnyilatkozó érzelmi erő, sugárzó hit okán. Radnóti Zsuzsa írásai a magyar avantgarde drámaírói hagyományát a legújabb drámaterméssel kötik össze. A század első harmadának színház nélkül maradt darabjai, Balázs Béla, Barta Sándor, Déry Tibor, Füst Milán, Remenyik Zsigmond, Karinthy Frigyes, Krúdy Gyula, Tamási Áron, illetve Pilinszky, Bereményi, Spiró, Nádas és Kornis dramaturgiája közt legfőképp egy negatívumban mutatja ki a kapcsolatot: a túllépésben a hagyományos (pszichologizáló, jellemábrázoló, történetépítő, stílrealista) színházideálon. Nemcsak az mutatkozik azonban meg, hogy az új típusú színháznak van folytatható hagyománya nálunk (is), nem-csak az, hogy van folytatása, korszerű jelene, és vannak értékelhető termékei ennek a vonulatnak. Az áttekintés a történeti jelenségek mélyén föltárja a progresszív világnézeti töltést, a baloldaliságot, az antikapitalista elkötelezettséget, amelynek következtében a korai műveket a maguk idején elutasította, kivetette magából a színház. Es kimutat-ja mai utódaik irritáló problémaérzékenységét, mely számukra most nehezíti meg az érvényesülést.

Fényes névsor - jellemezhetem az előfutárokét. Jó csapat - mondhatom a sor-ra vett kortársakról. S ahány alkotó, annyiféle variánsa a drámaírói, játékkitalálói megújulásvágynak, kifejezésmódnak. Radnóti Zsuzsa felkészülten és alaposan elemzi az eltérő változatokat, rávilágítván arra is, ami a különbözőkben közös, ami az egymástól függetlenül létrejött művekből tendenciává rakódik össze. Megmutatja mindazt a kész értéket, amely a darabokban megvalósult, taglalja, részletezi a hibákat, a botlásokat. Ez fontos, érdekes és tanulságos.

Ám izgalmasabb, mert cselekvésre ösztönzőbb felismerve látni és felismerni azt a fátumszerűen azonos jellegzetességet, amely a korai avantgarde-ot s a mai negyven-ötvenéveseket, meg ezeket is, azokat is Örkénnyel és - a Radnóti Zsuzsa-kötet tulajdonképpeni „főszereplőjével", az utolsó tanulmány „tárgyával", a kötetzáró interjú alanyával - Weöres Sándorral összekapcsolja. Ez a közös sors: hogy egyként koránjöttek voltak, s egyként lettek elkésettek. Szinkronban alkottak a világdráma tendenciáival, olykor még meg is előzve őket - s ezzel látványosan lekörözték a hazai színház ízlését. Nyertek - így lettek vesztesek. Ha műveik megkésve, ha egyáltalán színre kerülhettek, a színpadképesség hitelfedezetét a szerzők prózaírói, költői kvalitása - még inkább: elismertsége - adta. Leglázadóbb ifjúkoruk az öreg „befutottság" visszfényében lobban fel (ha nem vész végleg közönyhomályba). Saját koruk úttörőiből így lesznek látszólag saját utókoruk epigonjai. Ezért is nincs köztük „főfoglalkozású" dráma-író. Nem a tehetségük természete szerint, hanem a körülmények nyomása következtében - mindannyiuk számára „melléktermékké" vált a dráma. Fel-mérhetetlen már, hogy az eleven közönségkapcsolat milyen remekművek alkotására ösztönözhette volna őket. Csak sejthető - a Tótékból, *a* Macskajátékból, *a* Pistiből. Csak sejthető - a *Kétfejű* fenevadból. Csak sejthető - Kornis Péter Hallelujájából, Nádas Péter *Találkozásá*ból s a többi, majdnem kivételképpen, mintha csak véletlenül bemutatott darabból. Csak éppen kikövetkeztethető a kéziratban lappangó, folyóirat-közleményekben és könyvekben föltámadásra sóvárgó szövegekből.

Ha összeszámolom, hány évet várt a bemutatásra a *Pisti a vérzivatarban,* menynyit a *Kétfejű fenevad - az* utóbbi évtizedek terméséből már vitathatatlanul a klasszikus nagyokhoz sorolható két dráma -, alig vigasztal, hogy várt a *Bánk bán, a Csongor és Tünde* meg *Az ember tragédiája is,* többet. Nem hiszem, hogy muszáj előbb tetszhalálba dermeszteni az eleven irodalmat, hibernálni azt az élő testet, mely idő- és korszerű nemzeti drámát növeszthet föl magában. Nem hiszem, hogy csak a politikai gyanakvás, csak a közérthetőségre hivatkozó esztétikai konzervativizmus, csak az önízlését fetisizáló intolerancia jege alól, kövületként kibányászott műveken ismerhető fel - utólag - az érték fém-jele.

A jó mű, a remekmű - tőke. Kivonni az értékek cseréjéből, megfosztani magunkat az esélytől, hogy nekünk és most kamatozzék : több, mint hiba. És ez a két okos könyv, a kritikusé meg a dramaturgé, mely az asztalomon hever, túl azon, amiről tárgyszerűen szól, talán éppen arra bátorít összecsengő sugallatával mindenkit, akit illet, hogy kockázat-vállalóbban, bátrabban forgassák szellemi tőkénket a nyilvánosság agóráján. Hogy bátran forgattassék ez a tőke is: a színházé - akár a gazdaságban mind több helyen, akár néhány más kulturális közegben is olykor már. Mert csak így sokasodhatnak a kötetborítóra montázsolható revelatív színházi teljesítménypillanatok. Mert csak így töltődhet meg és fel - mind konkrét, fotózható, mind átvitt, szellemi értelemben - a zsöllye. S ami van (ha már van), csak így lehet.

(Földes Anna: Örkény-színház, Szépirodalmi, 1985. *Radnóti Zsuzsa: Cselekvés-nosztalgia,* Magvető, 1985.)

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Anna Földes:

Des Témoins en retard

Tibor Déry, personnage de première importance de la prose hongroise au XXème siècle, était également auteur dramatique mais les théâtres réservaient à ses pièces un accueil peu favorable. *Les Témoins*, cette pièce elle aussi condamnée à un oubli injuste, a été redécouverte maintenant au théâtre de Szolnok, grâce au jeune metteur en scène Tibor Csizmadia. Il est vrai que le texte fondamentalement réaliste est devenu le point de départ pour une mise en scène proche de l'expressionisme, pourtant il paraît que le style adopté réussit à faire parvenir au public les idées de l'auteur.

Eszter Kiss:

Deux soirées théâtrales à Győr

En vertu de deux de ses oeuvres créées au Théâtre Kisfaludy de Győr, les caractéristiques du jeune auteur Péter Szántó se laissent déjà deviner. Sa comédie *Les Logeurs à la nuit* traite des problèmes existentiels et d'existence des jeunes intellectuels d'aujourd'hui, tandis que son adaptatio paradique de *La Paix* d'Aristophane constitue – avec la tragédie *Les Troyennes* jouée dans le même programme – une réponse actuelle à une question ouverte: quel est la vraie nature des époques pacifiques suivant les destructions de la guerre.

Péter P. Müller:

Sans absolution

La Visite de la vieille dame de Dürrenmatt au Théâtre de Comédie devient, dans la lecture de Péter Gothár, le diagnostic d'un monde fondamentalement incertain où Alfred Ill est bien détruit par les habitants de Güllen, mais sans que rien en soit changé. Un spectacle qui pourrait bien être excellent mais qui s'enlise pourtant dans la médiocrité, en raison du jeu terne des acteurs.

Tamás Mészáros:

Le serviteur fidèle de son maître

Le Serviteur fidèle de son maître de Franz Grillparzer utilise un épisode connu de l'histoire de la Hongrie, essentiellement le même qu'a traité notre József Katona, dans *Le Ban Bánk*, cette oeuvre classique de notre patrimoine. C'est dommage qu'au théâtre de Nyíregyháza cette création reste seulement une curiosité; la mise en scène de László Salamon Suba ne réussit pas à transformer le texte en un théâtre vivant.

János Erdei:

Un milieu qui crée et détruit

C'est le Théâtre Radnóti Miklós qui a mis sur l'affiche *True West* de l'Américain Sam Shepard. Il parait que cette pièce s'adapte difficilement à notre ambiance; au lieu d'une tragédie actuelle la scène ne révèle que les chemins qui y conduisent.

Dezső Kovács:

Métamorphoses

Au théâtre de Miskolc le metteur en scene István Szőke a réalisé de la comédie shakespearienne *Comme il vous plaira* un spectacle dynamique, renonçant à toute actualisation forcée; il construit plutôt un contexte de refléxions multiples, révelant les rapports complexes entre individu et société.

Gábor Mihályi:

Un enfer néo-naturaliste

Le Théâtre de Création de Dunaújváros a invité l'ensemble de Miskolc pour y présenter *La Nuit est la mère du jour*, du Suédois Lars Norén. Voici un nouvel exemple du style tout particulier du metteur en scène Imre Csiszár, de ce style qu'on pourrait qualifier de naturalisme rehaussé et stylisé.

Katalin Róna:

On ne fait que marmonner

C'est un critique qui écrit *La Comédie de théâtre*, cette pièce finlandaise traitant des problèmes intimes du théâtre et c'est un acteur qui en signe la mise en scène au Théâtre Csokonai de Debrecen. Mais Bengt Ahlfors ne decouvre que la surface de son monde et András Márton n'arrive pas à revetir ces pseudo-conflits d'une semblance de vérité.

Anna Pór:

« Ose aimer et hair »

L'Opéra National vient d'offrir à son public le ballet *Roméo et Juliette* de Prokofiev. Notre collaboratrice analyse en détail la conception du metteur en scène-chorégraphe László Seregi qui a voulu balancer la tragédie de Shakespeare contre la musique de Prokofiev.

Erzsébet Ézsiás:

Bénéfice pour actrices

Avec *Edith et Marlene* Éva Pataki a écrit un texte qui sert typiquement de bénéfice pour deux actrices. Il s'agit, aux rôles d'Edith Piaf et de Marlene Dietrich, d'Erzsébet Kútvölgyi et de Judit Hernádi – c'est à elles que cette soirée appartient.

László Nyerges:

Les changements de notre rapport aux classiques

L'Institut Hongrois du Théâtre et l'Institut Italien de la Culture à Budapest ont organisé une rencontre entre experts du théâtre hongrois et italiens, sous le titre *Interprétation, adaptation et mise en scene des classiques*. L'auteur de ce compte rendu s'étend surtout sur la question de fidélité au texte versus autonomie du metteur en scène, en illustrant ses propos de nombreux exemples concrets.

István Nánay:

Impressions du théâtre portugais

Le collaborateur permanent de notre revue a bénéficié d'un voyage d'études de huit jours au Portugal. Dans son compte rendu il souligne le fait que l'avril de 1974 a apporté au Portugal des changements radicaux valables aussi pour le théâtre mais actuellement une certaine régression se fait sentir. Il donne un aperçu de la structure théâtrale du pays, met en relief quelques théâtres d'intérêt particulier et fait un bilan général du Festival International de Teatro de Expressão Ibérica qui a eu lieu en novembre 1985.

István Takács:

Où vas-tu, Dubrovnik?

Le Festival d'été de Dubrovnik en Yougoslavie, disposant, parmi toutes les manifestations similaires en Europe, des traditions peut-être les plus riches et planté dans un milieu de beauté idéale, souffre de difficultés qui s'aggravent d'année en année. Notre collaborateur énumère les raisons financières mais aussi structurelles de cette décadence.

Gábor Antal:

András Benedek: Secrets professionnels du théâtre

Les études recueillies du dramaturge de renom éclairent surtout les problèmes littéraires rencontrés au cours du travail théâtral.

Endre Varjas:

Ce qui n'existe pas peut-il exister?

La recueil des études de Zsuzsa Radnóti, publié sous le titre de *La Nostalgie de l'action*, traite de ce groupe d'auteurs dramatiques hongrois de notre siècle dont les membres affichaient un ton insolite, plus ou moins contraire à nos traditions théatrales et qui pour cette raison étaient régulièrement ignorés par le théâtre. Par contre, dans sa monographie *Le Théâtre d'Örkény*, Anno Földes démontre le rôle que justement ces inspirations ont joué dans l'oeuvre si fortement applaudie d'István Örkény.

Ára: 30,– Ft

GORKIJ

NEMZETI SZÍNHÁZ

JEGOR BULICSOV ÉS A TÖBBIEK