SZÍNHÁZ

XXV. ÉVFOLYAM

1992. FEBRUÁR

A TENGER

ASSZONYA

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

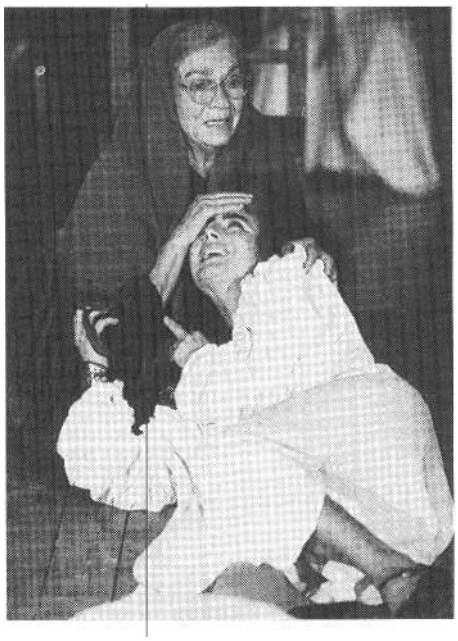
Forgách András: VILÁGSZÍNVONALÚ SEMMI
(Sean O'Casey: A kezdet vége)
Nagy András: HENRIK ÉS AUGUST 3
(Strindberg: Bertha és Axel)
Stuber Andrea: ASSZONY *A* VÍZBEN 5
(Ibsen: A tenger asszonya)
Magyar Judit Katalin: ZÖLDRE
VAN A... 7
(Harold Pinter: A gondnok)
Kovács Dezső: LABDATÉRI CSAPDÁK
(G. F. Walker: A büntető kéz) 9
Szántó Judit: KONTRAORFEUM 10
(... és hozol egy hatosért túrót?)
Tarján Tamás: „ÚJ ÉRA KEZDETÉN..." 12 *(Déry Tibor: Az óriáscsecsemő)*
Békés Pál: A FANATIKUS FONETIKUS ESETE A LADYVEL 14
Koltai Tamás: UNFAIR KRITIKA 16
(Lerner-Loewe: My Fair Lady)
Kállai Katalin: FEHÉR TELEFON 17
(Örkény István: Macskajáték)
Szűcs Katalin: VITA EGY VÉDŐBESZÉDDEL 18
(Sultz Sándor: Romantika)

DYBUK - MÚLT ÉS JELEN
Nánay István: BÉKÉVÉ OLDÓ SZERTARTÁS 20
(S. An-Ski: Dybuk)
Felix Emmel: VILNAIAK BERLINBEN 23 Mendel Kohansky: A HABIMA SZÜLETÉSE 23
Henry Thorau: KIŰZNI A DYBUKOT 27
Elzbieta Zmudska: HUSZONÖT ÉVES A VARSÓI ZSIDÓ SZÍNHÁZ 30
Krzysztof Kopka: ITT ÉLTEK... 30
Anna Madeyska-Pilchowa: KABBALA ÉS HASZIDIZMUS 32
Leslaw Czapliński: AN-SKI DRÁMÁJA FILMEN 34
Giora Manor: BÉJART-BALETT 35

Kapás Dezső: NYÍRSÉGI SZAMOVÁR 36
(Jegyzetek a Magyar három nővérről)

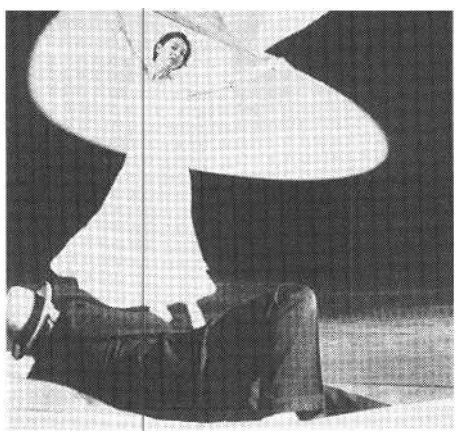
Rátky Péter: EDINBURGH *'91* 41
Sven Michaelsen: *AZ* UTOLSÓ DÜRRENMATT-INTERJÚ 46

Nádra Valéria: CSAK SZÍNHÁZ? 47
(Mészáros Tamás: Szabad/szemmel)



A Dybuk a Független Színpadon (20. oldal)

Magyar három nővér (36. oldal)



Edinburgh '91 (41. oldal)

XXV. ÉVFOLYAM 2. SZÁM
1992. FEBRUÁR

Főszerkesztő: Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Csáki Judit
Csomor Mártonné (szerkesztőségi titkár)
Korniss Péter (képszerkesztő)
Móricz Gyula (tördelőszerkesztő)
Nánay István (főszerkesztő-helyettes)
Sebők Magda (olvasószerkesztő)
Szántó Judit

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. H-1054
Telefon: 131-6308, 111-6650

Kiadja az Arany János Lap- és Könyvkiadó Kft. Budapest V., Báthory utca 10. 1055. Telefon: 112-7870.
Felelős kiadó: Varga Józsefné. Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest XIII., Lehel út 10/A 1900, közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetési díj egy évre 576 Ft, fél évre 288 Ft. Egy példány ára: 48 Ft. Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.

Szedte a Diamant Kft.
Felelős vezető: Bede István ügyvezető igazgató
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat az Akadémiai Nyomda végezte (92.20808) Felelős vezető: Freier László igazgató

HU ISSN 0039-8136

A folyóirat Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatala színházi alapjának támogatásával készül

Megjelenik havonta

DRÁMAMELLÉKLET:
Nyerges András:
A szezon fazonja
Hungária szuperkvíz
Szabó Ágnes:
Nostradamus toronyőr

A címlapon: Takács Katalin Ibsen A tenger asszonya című drámájában Kemény György terve

FORGÁCH ANDRÁS

A VILÁGSZÍNVONALÚ SEMMI

SEAN O'CASEY: A KEZDET VÉGE

Tisztázandó félreértés: a Katona József Színházban bemutatott darabot nem Sean O'Casey írta - vélhetőleg jogdíjmegfontolásokból maradt neve magányosan a plakát tetején. A darabot a nyelvi leleményeiért Esterházy által több ízben is osztályfőnöki dicséretben részesített Gothár jegyzi - látens társszerzőként. Mivel mindkét változatot, sőt az angol eredetit is volt szerencsém olvashatni, itt most odáig fajulnék (kiindulva abból, hogy Gothár darabjában a férj attól tart, hogy hamarosan „hazakíméli magát" az asszony), hogy ki merem jelenteni: O'Casey megelégedne egy „nyomán" szócskával is a neve után. A kezdet vége helyett esetleg a Bazi *nagy* kő az Odeonbancímetjavasolnám, ám ezzel kissé oktalanul előreszaladnék, mert azért nem olyan rossz ám ez az előadás, csak ki kell bírni, s miként a címben is jeleztem már: világszínvonalú. A két változat közti különbségre még kitérek.

Mi itt a világszínvonalú?

Mindenekelőtt a díszlet. Az embernek néha már azaz érzése, hogy a díszlet kedvéért mutatták be az előadást. Nincs semmi, amit ez a díszlet ne tudna, ebben a díszletben meghal a lehetetlen. Tűzhely és vízhely, plafon, padló, pince, padlás, ajtó, ablak, tetőablak, lépcső, létra, budi, kandalló, rivalda, bárzongora - minden befér ide: hihetetlen masszivitás, kézzelfogható és éteri, fantasztikus és valódi, érzéki és jéghideg. Kidolgozottságával a látás valódi iskolája: a kinagyított részletek (whiskysüveg, gomba, óra, oldalas) belesimulnak; a parányi mozzantok (zsilett, spulni cérna) felnagyítódnak; az oldalas megsül, a fagyhalálból kiolvadt hal ugrándozik, az öreg, lefűrészelt lábú fotel mintha öröktől fogva ott állna, a tér önhatalmúlag szervezi a cselekményt, ferde és billentett, gyönyör a szemnek. A látás iskolája: a színházi értelemben vett látásé, ahol a néző pupillája filmként vágja össze a történéseket nagytotáltól premier plánig.

Világszínvonalú itt a cuppantásra három ízben előkullogó fekete kutya is, aki oly negligens intelligenciával néz le az „ezerfejűre" és ezerszagúra, mint egy pecsétes szmokingot viselő libériás inas egy Csehov-darabban.

És világszínvonalúak a jelmezek is - hasonlóan a díszlethez, a szürke kimeríthetetlen árnyalataival; egyszerűség és kényelem, humor és funkcionalitás násza mindegyik darab - a fapapucsban nem vagyok biztos (ketté is tört az általam látott esten), bár szellemesen felidézi Brueghel *Közmondások* ját. Illetve biztos vagyok a fapapucsban is: azt akarták, hogy *ott,* azon a szent helyen nevessek. Szacsvay valamilyen szürke műanyag kohászruha-utánzatba bújt, ostort vett magához, és kicsoszogott a fapapucsában. Nevettem én is a többiekkel. Kaszálni, fapapucsban, őszi alkonyon? Ez egy barom. Azon nevettem, hogy ez egy barom. Hofi paraszti hülyeséget kipécéző alattomos poénjai ködlöttek fel. Egyébként O'Casey parasztjai is hülyék, hol itta probléma? Egyszerű: O'Casey parasztjai parasztok, nem kabarészínészek. Nem is némafilmhősök. Nem kiagyalt figurák (miként az orosz népmese műsorfüzetben közölt változatának hősei sem azok). Ha egy kiagyalt figura játszik parasztot, annak a vége csak az lehet, hogy egyik ragyogó mellékötletből zuhan a másik, még ragyogóbb mellékötletbe: akkor már kell a házba plafonról leereszkedő tornásznyújtó és a kandalló mellett egy tekerőkar (mely - kivételesen - az előadáson sem működött perfektül), az kell, hogy az illető a szappanhabos borotvapamacsnak támassza a konyhakőre szerelme fényképét, és a nyújtóról fejjel lefelé lógva, egy párnán nyugtatva fejét, összefont karral gyönyörködjön kedvese képében (miközben, ugye, végig fenn kell tartani azt az alapérzetet, hogy ezek parasztok, vidéki emberek, az O'Casey-darab eredeti logikája szerint).

Szacsvay László (Darry Berill) és Stohl András (Barry Derill)

Lázár Kati (Lizzie Berill) (Koncz Zsuzsa felvételei)

Érdekes, hogy Lázár Katin nem fog a gothári átok: olyan súlyos és monumentális, ahogy kenyeret szel, tűzre rak fát, krumplit pucol, olykor - Presser és Selmeczi leheletfinom filmzenéjét követve - valami egyéb házimunkát abszolvál, vagy a roppant papírmasé oldalasból szel igazi oldalast, vagy egy művien néma kérdésre (Szacsvay a kandalló fölötti fekete táblára írja fel: „Mi lesz az ebéd ;" - ami később, Stohl keze alatt „Mi lesz a dallal?"-lá lényegül át) hatalmas papírmasé gombát tép ketté és ejt egy fazokba - szóval Lázár annyira súlyos, hogy ez az urbanizált, megfilmesített díszlet se fog ki a valóságosságán. Háziasszony ő, súlyosságában is kiszolgáltatott. Ha őrá gondolok, érteni vélem, mivé is akart bővülni, bűvölődni ez az előadás (hirtelenjében a Stílusgyakorlat és *a* Godot-ra *várva* rémlik fel.)

És vannak itt még világszínvonalú ötletek is - mintha az lett volna a cél, hogy ezt az egyszerű történetet bizonyos ötletek eljátszhatóságának lehetőségéig bővítsék. Gondoljunk a Barry Derill (Stohl András) kezében kigyulladó villanykörtére és sokáig a sötétben világoló szemüvegére. Vagy gondoljunk magára Stohl Andrásra, aki hihetetlen mutatványokat hajt végre, elképesztően é énekel (fenomenális, amit kifacsar magából; színészi nagydoktorit érdemel) - de valamiért púp gyanánt hozza be a hangszerét a kabátja alatt (Brueghel?), és valamiért vörös a haja, talán amaGothár-betoldás kedvéért, amelyik az eredeti „rombolás angyala" helyett a „rombolás vörös angyala"-ként aposztrofáltatja őt Szacsvay által. Nem tudom, miért vörös, és nem tudom, a „gorillából" mért lesz „fekete párduc", és nem tudom, mért kezdenek, főleg a darab harmadik harmadában olyan kültelkien rikoltozni hőseink („vaksi" helyett „lökött vaksi", és „szétkúrod nekem az egész házat", „ne idegelj itt", „kurva sötét van", „bazi nagy kő" stb.). Igaz, a fel-emlegetett Alice Laniganból már a darab elején „pöcegödör Alice" lesz, de ezt Lázár vehemens személyisége, dühödt anyaállathoz hasonló lépkedése a ferde Színpadon még hitelesíti: a fiúk kabaréoid megnyilvánulásainak vonulatában ezek a mondatok valahogy kilógnak a szájukból. Nyilván a stíltörés a cél - törjön tányér, korsó és stílus -, de talán mégse az, hogy végül ne legyen az előadásból stílustörésen kívül semmi?

De ezek csak tünetek, tünetei egy olyan irányú nyelvi és dramaturgiai beavatkozásnak, aminek következtében az ír szerző földszagú bohózata művivé és súlytalanná válik. Utálok fanyalogni, de ezt most kénytelen voltam kimondani. És adok is mindjárt egy fontos példát.

Barry érkezése így fest O'Caseynél:

„Darry (a továbbiakban D): Fű! De nagyon sietsz, a mindenségedet, de sietsz. Barry (a továbbiakban B): Jöjj, te lányka, jöjj és adj egy csókot - hát te meg mit csinálsz itt? D: Nem látsz a szemedtől? Vedd le azt az okulárét, és nézd meg jobban. Nem akarok elpuhulni meg berozsdásodni - világos? B: Akkor meg szaporábban, barátom; feszüljön azaz izom; nem vagy ritmusban. D: Elállítódott, úgy látszik, a sebesség. Tedd meg már nekem, hogy közepesre állítod, aztán gyere, csináld te is. B: És mi lesz a számunkkal, amit a városházi koncerten fogunk elő-

adni? D: Gyere csak, öt perc az egész; annál jobban megy majd az éneklés."

Gothárnál ez a részlet így fest:

„D: Odeon! De nagyon sietsz a mindenségedet, de sietsz. B : Darry, mi lesz a dallal, amit a városházi koncerten fogunk előadni? Hát te meg mit csinálsz itt? D: Ho? B: Itt... D: Mi? B: Nem. D: Mér? B: És? Fodrásznál. D: Nem. Üveget. B: Mi? D: Mé? B: Ja! D: Azér. Ja. B: Hát? D: Ne. Nem ne. Vak vagy? Vedd le az üveget, és nézd meg jobban. Nem akarok elpuhulni meg berozsdásodni - világos? B: Akkor meg szaporábban, barátom, feszüljön azaz izom. Ki a has, be a mell, ki a has, be a mell. Nem vagy ritmusban. D: Elállítódott, úgy látszik, a sebesség. Tedd meg már nekem, hogy közepesre állítod, aztán gyere, csináld te is. B: Darry, mi lesz a dallal, amit a város-házi koncerten fogunk előadni? D: Ho? B: Itt. D: Mi? B: Nem. D: Mér? B: És. Fodrásznál? D: Nem. Üveget. B: Mi? D: Mé? B: Ja. D: Azér. Ja! B: Hát? D: Ne. Nem, ne. Öt perc az egész: annál jobban megy majd az éneklés."

Mi történik itt?

O'Casey-nél is a téboly felé haladnak a dolgok. Hősei ügyefogyottak, nem értik egymást. Gothár azonban nem hagyja ezt a kölcsönös értetlenséget megszületni - szétzilálja a dialógusok szövetét, de gyakorlatilag nem tesz a helyére semmit (ha csak azt nem, hogy például továbbgondol olyasféle motívumokat, minta petróleum, egészen a magnéziumlobbanásig). Bizonyos szavakat, bizonyos állításokat helyez oda nagy műgonddal („Odeon"), vagy áldialógust kreál érthetetlen makacssággal:

O'Casey:

„B: Egyébként most hogy van? D: Már majdnem elállt, de azért még vigyázni kell vele."

Gothár:

„B: Egyébként hogy van az orrod? D: Már beszáradt. B: Be? D: Már egészen száraz. B: Száraz? D: Száraz."

Amely mozzanat, meglehet, rájátszik a ragyogóan elővezetett jégtömb-etűdre (ismét Stohl bravúros mutatványa), de amely dialógusnak az égvilágon semmi köze sincs semmihez, az idő-húzáson kívül.

Gothár - ebben még tudom követni - szeretné szétoldani azt a nyelvi és szituációs couleur locale-t, amire O'Casey épít, mert „többet" kell mondania egyszerű népmesénél - ez itt nem vidéki művház, falusi muri, ez egy világváros első színháza, ahol a bemutató készül. Az oldás sikerül is, de a kötés már kevésbé.

Ezért adódhat az a furcsa helyzet, hogy éppen az a színész, akinek leginkább otthonosan kellene mozognia ebben a világban, hogy éppen Szacsvay (az ökonomikus telitalálatok mestere), aki annyira ismeri a műfajt, hogy lazán, csuklóból csinálja, éppen ő halványul el az előadás végére Stohl és Lázár mellett - valószínűleg, mert a rendező koncepcióját sikerült száz százalékig megvalósítania, és nemigen maradt belőle (mármint a színészből, az eredetiből) semmi. Otthonossága égeti ki alakításából az erőt. Hadarásai, motyorászásai bravúrosak - de gyengék. A másik kettő harcol, keményen küzd szerepéért, ezért kicsiholódik valami parázs - érzésem szerint a rendező ellenében.

Gothárt testközelből egy étteremben ismertem meg, ahol egész este azzal volt elfoglalva az asztal túlfelén, hogy borospoharakból piramist épített. Nem szólt hozzá a beszélgetéshez, órákon át makacsul csak az építményével foglalkozott: olyan ember benyomását keltette (akkor még nagy sikerei előtt volt), aki gátlásosabb annál, mint amilyennek látszik, és többet tud annál, mint amit tudni látszik. Ez az előadás is megerősítette bennem, hogy rettenetesen sokat tud (például a filmről és a színházról is), de mintha tudása nem irányulna személyes sorsra, annyira kilúgozódik rendezéseiből a személyes elem; csillogó építmények, produceri hőstettek, díszletbravúrok, az akarat és átütőerő emlékművei - csak épp nem tudom, mi van mögötte, de nem is ez a baj, hogy nem tudom, nem is az a baj, hogy megmegborzongok hűvösségétől (legerősebb emlékem még mindig a kaposvári Eltört korsó - erős előadás volt, tiszta munka, a démon kiszolgáltatottságának passiójátéka), inkább az, hogy technikailag egyre perfektáltabb menekülés az egész; az ötletek e takarják a lényeget? a semmit?

Ascherral az egyik nyugat-berlini Theatertreffenen közös élményünkről számoltunk be egymásnak. Addig csak a Theater heute hatásos fotóin szemlélhettük a német színházat, most szembesültünk a valóságával: a fotók létrejöttek a szemünkben előadás közben, a díszletek, a jelmezek ragyogóak voltak, csak épp előadás nem volt a fotók mögött: egy fotogén színházi kultúra jött létre (ez sem jelentéktelen eredmény), az effektusok tökéletesen a helyükön voltak: csak éppen előadás nem volt.

Ha ezt utol kellett érni valaha, most sikerült.

Sean O'Casey: A kezdet vége (Katona József *Színház)*
Fordította: Bart István. *Diszlet:* Antal Csaba. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Munkatársak:* Gessler György, Gyöngyösi Tamás, Horváth Gyula, Lovass Ágnes, Valyuch Annamária. Rendezte: Gothár Péter m. v.
Szereplők: Lázár Kati m. v., Szacsvay László, Stohl András, Darvas Ferenc m. v., Presser Gábor m. v., Selmeczi György m. v.

NAGY ANDRÁS

HENRIK ÉS AUGUST

STRINDBERG: BERTH A ÉS AXEL

A nőgyűlöletet nem kell indokolni. Ahogy léteznek egyéb, súlyos szenvedélyek, melyeknek erejét veheti bármiféle argumentáció. Jobb ezeket érintetlenül hagyni: nemek, fajok, tájak elleni dühükhöz ne érjen semmiféle logika. A színpadé sem. Hiszen a gyűlölet közismerten gyenge dramaturg. Bár szorgalmas és sokszor sikeres. Sikere azonban mindig a közönségé, s nem a darabé. Gyakorló drámaszerzők s kezdő demokraták erről valamit már tudnak talán.

A tézisdráma mintájára pedig miért ne gondoljunk el „téziskomédiát". A nevetés hatása amúgy is maradandóbb lehet. Bár kétarcúbb is sokszor, hiszen kedélyünk elementáris ítéletére épül. Így fordulhat olykor szembe könnyedén a hirdetni vágyott, illetve az eljátszani tudott tézis, kockáztatva az eredendő szándék komolyságát is akár.

Az ellentmondásokat fokozni nem tudja még, ha tézis helyett, úgymond, „antitézist" látunk színpadi főszerepben, s egy rendkívüli tehetség vívódását, hogy felhalmozott kontradikciói felett valamiként mégiscsak ő arasson győzelmet. Éppoly elszántsággal és dühvel, ahogy darabbeli hősei. Es valahogy úgy is maradjon alul.

Mint hírlik, August Strindberg komédiájának legfőbb ihletője az a siker volt, mely Henrik Ibsen Nóráját övezte. Számára: gyűlöletes, felháborító, kétségbeejtő siker, mely a rivális skandinávot egy velejéig romlott kor hódolatával vette körül; s nemcsak puszta, akár üres elismerésként, de ravaszabbul: a lázadás formájában. Amelyben hős, bátor s archetipikus esendőségében is diadalmas lehetett „az asszony". Nem is „az" asszony - pusztán „egy" asszony. Még végiggondolni is rossz.

Pedig ezt gondolta végig Strindberg, s mert olyannyira kétségbeejtőnek, felháborítónak és veszedelmesnek vélte, hát gondolni akarta, mindenáron. Legyen most igaza, rettenetesen. De mert zsenialitása valahol mégsem gondolataiban rejlett, hát bizony megfékezte géniuszát,

László Zsolt (Axel) és Tóth Ildikó (Bertha)

hogy - hite szerint - vitathatatlan lehessen. Műve végül így lett több mint vitatható. S míg Ibsen számára lélektani konklúzió volt, darabja nyomán, a „tézis" - Strindberg számára teoretikus prejudícium eszköze lett, darabja kezdetétől, a lélektan. Géniusza persze nem tűrte mindezt végig moccanatlanul - olykor-olykor hírt adott magáról, s hitelessé tette egy-egy villanásban azt a kétségbeesést, melyből ennyi ellentmondás született.

Bertha és Axel története pedig akár meggyőzőbb is lehetne, mint Helmer úré és Helmerné asszonyé. Sőt: az ifjú festőpár vitatható egymásra találása, vigasztalan házassága és vitathatatlan válása tarkább díszletek és végletesebb szenvedélyek közé kerül: a háborúból visszatérő férfiak, a párizsi művészvilág félmondén légköre, s boldogtalanságukba rokkant mellékszereplők színes panoptikuma feltétlenebb és egyetemesebb igazságot sejtet. És éppen ez válik mélyen problematikussá. Mert ezek nyomán rajzolódik ki két drámai - pontosabban: drámaírói - vétség: a gyűlölettel elgondolt komédia, s a gyűlöletet indokolni kívánó teória. S ami lélek, érzés és szenvedély volt - az ekként lesz eleve „preformált": a meggyőzés érdekében akár drámaiatlan is, feledve a máskor öntudatlanul követett elvet, hogy színpadon a meggyőző erő mégiscsak magában a műfajban rejlik. Ekként hallhatunk azután hosszú fejtegetéseket úgy általában véve a nőkről, s részesülünk elnagyolt lélekrajzleírásokban, pszichológiai vallomásokban - éppen a lélekábrázolás nagymesterétől ! - csaknem ideologikusan; s ezek nyomán vonul fel elzüllött asszonyok széles és „intenzív" választéka: hazudóstól kuldusig, korrupttól kurváig, dilettánstól intrikusig, alkoholistától feministáig - s mert a kamaraműfaj mégiscsak korlátozza a szereplők számát, hát egy-egy karakternek szimultán kell többféleképpen züllöttnek lennie, a szerepe minél jelentősebb, ennek mélye annál átláthatatlanabb.

Tudjuk persze - ha máshonnan nem, Enquist Strindberg-életregényéből pontosan -, hogy nincs olyan alpári, dilettáns és gyötrelmes színműepizód, mely a drámaszerző életében, úgymond, valóság nem lehetett, éppen egy színésznőnek köszönhetően. Ám azt is tudnunk kell, hogy ennek a valóságnak a színpadhoz ekként mégsem lehet köze. De hogy mindaz, ami élet, drámai realitássá váljék - mintha éppen ezek az élmények akadályoznák meg, legfőképpen.

Andorai Péter (Östermark) és Bodnár Erika (Hallné) (Koncz Zsuzsa felvételei)

Következményei ebben a darabban csaknem végzetesek. A cselekmény úgy botladozik előrefelé, mintha önmaga paródiájává kellene válnia, mindenáron. Így például Axel „lánykérésénél" csak későbbi szakítása hiteltelenebb, míg sem Bertha kezdeti közönyét, sem végső, kétségbeesett lángolását lelki ténynek nem tekinthetjük. S mintha az úgynevezett dramaturgiai apparátus is ezen dolgozna, folyamatosan: az olyannyira hangsúlyozott „főkonfliktus" - az anyagi függőség-szabadság törvényesen szabályozott képtelensége - mintha saját hatását oltaná ki rögzített „normalitásával": az olyan sokszorosan pervertált asszonylélekben, mint Berthaé; s a „csúcsjeleneteknek" szánt intrikus-megalázó kombináció: a képek elcserélésének színpadi közhelye - s ekként Bertha bosszúja neme, tehetségtelensége, kicsinyessége és irigysége nevében Axelen - olyan üresen sül el visszafelé, mintha Strindberg lapos tandrámát akart volna írni, mindenáron.

Vagy éppen a parafrázis finom összefüggéseit felednénk, mert nem illesztjük be Ibsen darabját, mint kulcsot a komédia többhelyütt tátongó - hogy is mondjuk? - kulcslyukába? S akkor gazdagon és szellemesen tárul fel megannyi motívum, mely önmagában nyersnek és elnagyoltnak tűnik? Ekként például maga az - oly sokféle, ám többnyire fallikus asszociációkkal megterhelt - *kulcs* motivuma, mely finom különbséget sejtet Nóra kulcskeresésével-félelmével, s Bertha kulcs-gátlástalankodásával vagy épp Axel lakatosdühével? S ugyanígy sejlik fel a boldogtalan orvos alakja, titkába züllött, öntudatlan demiurgoszként; de még a viszony átfogó metaforájául kínálkozó anyagiasság, s a finálában elhelyezett „bál" is ebben a fénytörésben szemlélendő? S a végső jelenet csaknem parodisztikus távozása-téblábolása mintha végre egységesen ítélkezhetne minden ajtócsapkodó, szédült szüfrazsetten?

Hiszen ezt sugallja az előadás. Oly erősen, hogy talán annak is meg kellene sejtenie, aki nem látta a Radnóti Színház nagyszerű *Nóráját.* Aki nem veheti észre mindezek nyomán a rendező, Valló Péter ironikus fintorát- „Hommage á moiméme" -, hogy mintegy a *Nóra, a Karenina, Az* árvák empatikus, s minden nőiségre, boldogtalan párviszonyra oly érzékeny trilógiája után eljátszassa a nőgyűlölet szatírjátékát. Hiszen csaknem minden mozzanat erről beszél: a zeneszerző, Melis László Grieg-parafrázisa csendül fel az előadás kezdetén; s ugyanazok a „polgárilelki tájak" tűnnek fel a színpadon Szlávik István emlékezetes díszletei és Szakács Györgyi virtuóz jelmezei által, melyek Nóra körül reménytelen sivatagnak bizonyultak. Felvillan a tarantellamozdulat Axel (László Zsolt) travesztiája során, s ha valakinek még ez sem lenne elég, hát orrunk alá dörgöli Willmer (Széles László) egy jelentős fintorral, odébbsodorva „egy Ibsent". A példák még sorolhatók.

Csakhogy ez a parafrázis - sem strindbergi gyűlölettel, sem vallói félmosollyal - nem hoz létre teljes műalkotást. Pedig mintha minden adva volna: kitűnően újrafordított darab (Kunos László munkája), ismert szerző kevéssé ismert komédiája, mely egy csaknem mítosszá vált alapműre utal; s kitűnő tehetségű, immár összeszokott csapat. És mégsem. Ha még annyira indokolt volna is a darab nőgyűlölete - ugyan ki tudná gyűlölni Tóth Ildikót (Bertha) és Kerekes Évát (Abel), s bájukkal és tehetségükkel nem cáfolják-e eleve a szerzői prekoncepciót? S nem abban rejlik-e éppen László Zsolt és Széles László rokonszenves tehetsége, vagy éppen Andorai Péter (Östermark), illetve Malcsiner Péter (Starck) epizódbravúrja, hogy bennük is meglathatjuk a moccanó szörnyeteget, mely - mint az idők folyamán bebizonyosodott - elsősorban antropológiai, s nem szexuális meghatározottságú? Bodnár Erika (Hallné) rövid jelenetei pedig nem sodornak-e elénk egy teljes, egy strindbergien kétségbeejtő sorsot - s mit számít akkor, hogy ebben saját züllöttsége vagy más erkölcstelensége vétkesebb?

Így kaphatunk élményfragmentumokat végül, mintegy a boldogtalan szenvedélyek sodrának „oldalvizén". S olykor ellentmondva az eredendő írói elgondolásnak is. Hiszen Abel analízise a férfitotalitarianizmusról még néhány eljövendő év-ezred feministáinak közös panasza lesz: hogy még lázadni is csak ellenfeleik által tudnak - vilanásában is mélyen tragikus. A szeretet áldozatszerűségének „irtóztató paradoxona" - Ibsen és Kierkegaard és Strindberg Skandináviájának egyik legfőbb dilemmája - különös, fanyar értelmet nyer itt: éppen Axel megalázása vagy Bertha megalázkodása során. A sejtetett Judit-motívum: az asszony, aki azért adja oda magát, hogy a férf fejét vegye - a kor (és korunk) vulgárdarwinizmusának közegében több mint elgondolkodlató. S az asszonyi poklok mind mélyebb bugyrai, a meggondolatlan emancipáció léhasága, s az úgynevezett polgári asszonyideál perverziója bizony Strindberg korától Vallóéig szépen megérlelődött. Mindez persze elsősorban „elvi", mondhatni: ideologikus, s nem éppen színházi konklúzió.

És ez a legtöbb és legszomorúbb, ami erről az előadásról elmondható. Hogy ideologikum és lélektan - hogy is mondjuk egy „szövegszerkesztett" kritikában? - ekként nem *kompatibilis.* Hogy éppen a tehetség hat ennek ellenében: íróé, rendezőé, színészeké. Teóriáktól megszabadíthatatlannak bizonyuló korunkban pedig legalább a nőgyűlölet ne váljék ideológiává. Maradjon az csak spontán. Alanyi jog.

Strindberg: Bertha és Axel. (Radnóti Színház) Fordította: Kunos László. Díszlet: Szlávik István. Jelmez: Szakás Györgyi. Zene: Melis László. *A rendező munkatársa:* Ori Rózsa. *Rendezte:* Valló Péter. *Szereplők:* Tóth Ildikó, László Zsolt, Kerekes Éva, Széles László, Bodnár Erika, Andorai Péter, Kóti Andrea, Huszár Orsolya, Malcsiner Péter, Nyári Bernadett, Tóth Anita.

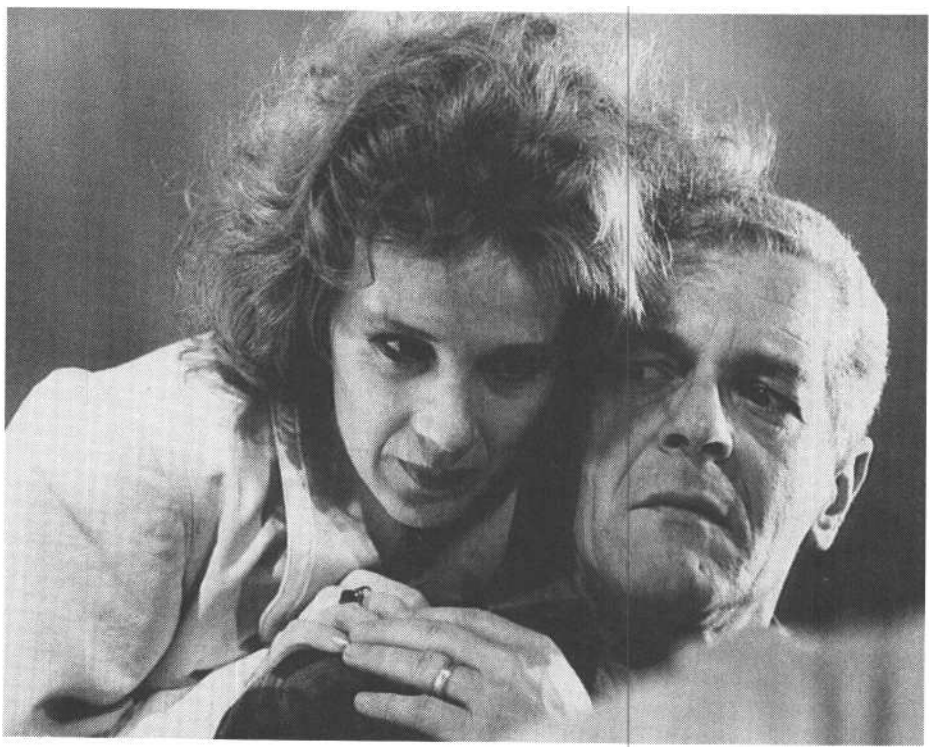
STUBER ANDREA

ASSZONY A VÍZBEN

IBSEN: A TENGER ASSZONYA

Nóra után egy evvel, 1880-ban fogott hozzá Ibsen A tenger asszonyához, de a végső változattal csak 1888-ban készült el (a *Rosmersholm* és a Hedda Gabler között félúton). A darab sikert aratott, első kiadását szétkapkodták az olvasók. Néhány év múlva eljutott a mű Magyarországra is, a Nemzeti Színházban adták elő 1901. szeptember 20-án. A kritika alig tudta leplezni csalódottságát. Ambrus Zoltán hosszasan méltatta bírálatában a szerzőt, rótta a tiszteletköröket, s közben rafináltan közölte, hogy a színmű voltaképp unalmas és érdektelen. Dialógusai fárasztóak, cselekménye csekélyke, szüzséje szappanbuborék. Harminckilenc évvel később került sor A tenger asszonya második magyarországi bemutatójára, s ekkor Kárpáti Aurél már sutba vetette a tapintatot. Az előadás láttán halálos ítélettel sújtotta a drámaírót. „Ibsen menthetetlenül a múlté - állapította meg. - A színpad ma már nem bírja el."

Ibsent ugyan azóta is jól elbírja a színpad, de tény, hogy A tengerasszonya iránt nem lettfogékonyabb a magyar színház. (Többször fordították le a darabot öt fordítását ismerjük -, mint ahányszor bemutatták.) Az 1939-es felújítás után legközelebb 1979-ben játszották Pécsett Szikora János rendezésében. S most, 1991 telén az Arizona Színház kínálta fel Timo Paavolá-



Takács Katalin (Ellida) és* Mécs *Károly (Dr. Wangel) (Koncz Zsuzsa felvétele)

nak, a helsinki opera főrendezőjének, hogy vigye színre a Nagymező utcában a másodosztályba sorolt Ibsen-művet.

Milyen is hát *A tenger* asszonya? Kétségtelenül porosnak és avittnak látszik, ha korabeli aktualitását - a női emancipáció ügyét - tekintjük. Csakhogy Ibsen ezúttal sem tézist gyártott, nem emberjogi alapelveket fektetett le, hanem drámát írt. Egy füst (és egy cím) alatt kettőt. Az egyik speciálisan női, a másik tetszőleges nemű, általánosan emberi. S én nem tudom megtagadni érdeklődésemet e drámáktól, különösen az elsőtől.

A tengerasszonya első számú drámája abban rejlik, hogy a hősnő, Ellida kétgyermekes özvegyemberhez ment feleségül, s a família békésen, szépecskén éldegél. Ez első pillantásra nem látszik drámai helyzetnek, holott az. Ellida ebben a családban nem alapító tag. Elfoglalt egy megüresedett helyet, de nem töltheti be ugyanúgy, mint az elődje. Márpedig - akár kimondják a többiek, akár nem - örökös hasonlítgatás folyik. Ellida hátránya behozhatatlan. Az elvárások, amelyeknek a jelenben és a jövőben meg kell felelnie, a múltban alakultak ki. Az Ellida nélküli múltban. Az új feleség lemondhat a teljesség igényéről, hiszen férje érzelmi előélete feltérképezhetetlen számára. Érzékelni fogja, hogy a második asszonynak pótolnia kell az elsőt, de azt sem a férj, sem a gyermekek nem tűrnék el, ha egészen a helyébe lépne. Ellidának ajánlatos pontosan tudni, meddig mehet el abban, hogy anyja helyett anyja legyen a két lánynak. S ez a korlátozott szerepkör, e kényes szituáció folyamatosan termelhet apró drámákat, belső konfliktusokat.

A második dráma misztikumba oltott filozófiai dilemma a szabadság lehetőségéről (lehetetlenségéről), az önkéntes választás illúziójáról. Ellida egykor eljegyezte magát egy titokzatos fiatalemberrel. KettejÜk kölcsönös vonzalmának tárgya voltaképp nem is a másik volt, hanem a tenger. S a ködbe Veszett férfiú a messzi távolból fogva tartja Ellidát: nem engedi, hogy máshoz tartozzék. Horrorisztikus jeleket küld: Ellida és Wangel doktor rövid életű gyermekének szemével ő néz az aszonyra, akinek lelkét állandó nyugtalanságban tartja, s telepatikus módon üzenget: hamarosan eljön, hogy menyasszonyát magával vigye. És egy napon - a dráma napján - valóban eljön.

Ellida hirtelen felismeri, hogy azért nyújtotta a kezét Wangelnek, mert nem volt más alternatíva (?). Sürgősen kéri férjétől az egyezség felbontását, hogy most végre szabadon választhasson (?). Wangel végül enged az asszony unszolásának, de nem mondhatni, hogy imponálóan teszi. Előbb megfenyegeti riválisát, fegyvert fog rá, majd érzelmi zsarolás céljából beveti a nagyvonalúságot. Nincs az a hús-vérszív nő, akit ki ne ábrándítana, el ne riasztana ez a magatartás. Nem ítélhetjük meg másként a történteket, mint hogy Wangel csúfosan leszerepelt. Ellida viszont úgy látja, hogy férje nemes gesztust tett, s ezzel kiérdemelte őt, majd „Soha el nem hagylak ezek után!" - felkiáltással a karjaiba omlik. S ezzel egy függönyeresztésnyi idő alatt romba dől az érzékenyen, hitelesen, emberismerettel felépített dráma.

A fentiekben a darabot taglaltam, talán bőbeszédűen, de maga az előadás úgyis szűkszavúságra késztet. Timo Paavola rendezése ugyanis nem árulkodik arról, hogy a színrevivőnek bármiféle személyes mondandója lenne Ibsen művével. Közömbösen elszavaltatja a szöveget, anélkül, hogy különösebb érdeklődést mutatna a dráma lehetőségei iránt. A rendező minimális programot teljesít: szereplőket mozgat és beszéltet Húros Annamária ellenszenves díszletei között. (A színpadképet nagy, fekete ácsolmány uralja, mely nem annyira nyomasztó, mint inkább céltalanul otromba, nehézkes és csúnya.) Mármost ha Paavola úgy gondolta, hogy a jellemeket és a szituációkat majd megteremtik a színészek, akkor rossz helyre tévedt a Nagymező utcába. Itt jobbára csak fáradt rutint, megkopott manírokat, üres sablonokat kaphat alkotótársaitól. Mécs Károly külsőséges modorára, Huszár László ágálására, Nagy Gábor felszínességére, Haumann Péter komolytalanságára nem lehet drámát építeni. (Haumann Arnholmja egykor Ellida kezére pályázott. De Haumann meg sem próbál olyan Arnholmot játszani, aki valaha férfiként mutatkozott Ellida mellett.) Balogh Erika szép igyekezete méltányolható Wangel idősebb lányaként gyermeki alázatot, tisztaságot, jóindulatot sugároz, s egy lélekmeleg jelenetben előrevetíti saját sorsát, amely nem fog különbözni Ellidáétól. Az ő házassága sem lesz szabadon választott.

Partneri és rendezői segédlet híján egyedül marad a drámával Ellida, vagyis az Arizonában vendégszereplő Takács Katalin. Meglehetős udvariatlanság a vendéglátók részéről, hogy vízben hagyják a tenger asszonyát. Takács Katalin azonban feltalálja magát, s a *Nórán* edzett emancipált nőiességét latba vetve, látványosan megbirkózik a feladattal. Segítséget csak Húros Annamáriától kapott, aki tervezett számára egy remek, vörösesbarna, lobogó szárú nadrágszoknyát és nagy, átölelő vállkendőt, melyet összehúzhat magán a fázós lelkű Ellida. Takács Katalin csupa rebbenés, vibrálás, vonzó és taszító nyugtalanásg. Érzékeny, szeszélyes, elvágyódó. Olykor szeles, üde és bájos, máskor elnyűtt, neuraszténiás és idegesítő. Nem vitás, nagyon női személy. A szárazföld asszonya.

Ibsen: A tenger asszonya *(Arizona Színház)*
Fordította: Gáli József. *Díszlet-jelmez:* Húros Annamária. Zene: Prokopius Imre. *Rendező:* Timo Paavola m. *v.*
Szereplők: Mécs Károly, Takács Katalin m. *v.,* Balogh Erika, Molnár Judit, Haumann Péter, Nagy Gábor, Hu-szár László, Dörner György m. *v.*

MAGYAR JUDIT KATALIN

ZÖLDRE VAN A...

HAROLD PINTER: A GONDNOK

Davies, a csavargó bebocsátást ker egy házba, amelyben egy magába és tárgyaiba, fizikai cselekvéseibe temetkező, idegileg megbomlott fiút őriz egészséges, talpraesett bátyja. A szélhámos csavargó agresszív otthon- és kapcsolatvágyával megbontja a két testvér közmegegyezéses nyugalmát..."

A Pesti Műsor szinopszisairól gyakran jut eszembe Karinthy paródiája: „Utazó szigetre kerül, ahol mindent egyedül csinál, míg szolgához nem jut, akiről elnevezi a hét egyik napját, és hazamegy." Akár mosolyoghatnék is rajtuk, ha nem tudnám, hogy a közönség túlnyomó része ilyen zanzák alapján választja ki és értelmezi a darabokat.

De maradjunk a tényeknél: Davies (aki most éppen Jenkins néven „fut", csak hát le kéne mennie Sidcupba az igazi papírjaiért, melyeket vagy tizenöt éve hagyott egy illetőnél, de ezt az utat a mostoha időjárás és cipőjének állapota momentán nem teszi lehetővé) nem bekéredzkedik Astonhoz, hanem az hívja magához a munkanélkülivé vált embert. Astont viszont nem őrizheti a *bátyja,* már csak azért sem, mert a két testvér közül a ház tulajdonosa, Mick a fiatalabb.

A műsorújságot mentheti azonban, hogy Pinter műveitvalóban nem lehet csakúgyelmesélni. Az alig cselekvő, egymás mellett elbeszélő, kétségbeesett- ha úgy tetszik: „agresszív" - kapcsolatvágyú, végtelenül magányos, mulatságos és szerencsétlen szereplők bizonyos Anton Pavlovics Csehov dramaturgiai köpönyegéből bújtak elő. Innen ismerős a töméntelen dumából, sokszor blődlibe hajló párbeszédekből, végtelen monológok és beszédes csöndek rendszeréből szigorúan megkomponált szöveg alatti világa.

Pinter még rá is játszik a hasonlatosságra azzal, ahogy az ablakon kinéző csavargó kérdései („Mi az ott, tó?", „Mi van benne, hal?") a *Királyt* idézik és parodizálják Az angol szerző figuráinak kontúrja azonban elmosódott, előéletük talányos, kijelentéseik igazságtartalma zavarba ejtően ellenőrizhetetlen.

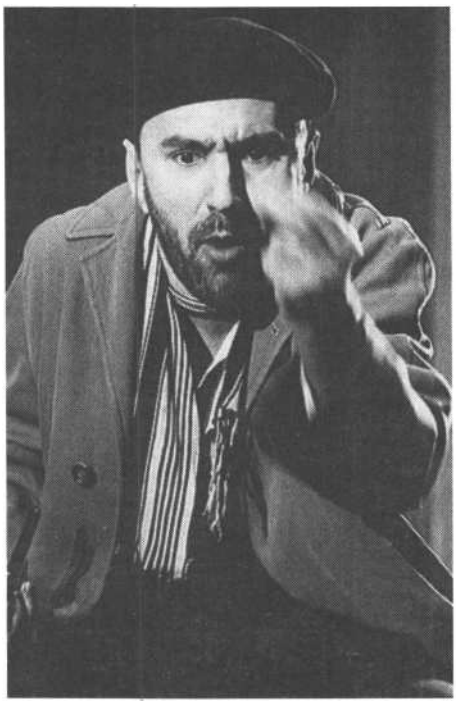
Taub Jánost nem kell félteni, hogy eltéved ebben a közegben. Alaposan felkészült Pinterből, s győzi ötlettel a ki nem mondott veszedelmes viszonylatok színházi megjelenítését: látvány és gesztus, az állandó ismétlődések vagy azok váratlan elmaradása fontos szerepet kapnak rendezésében.

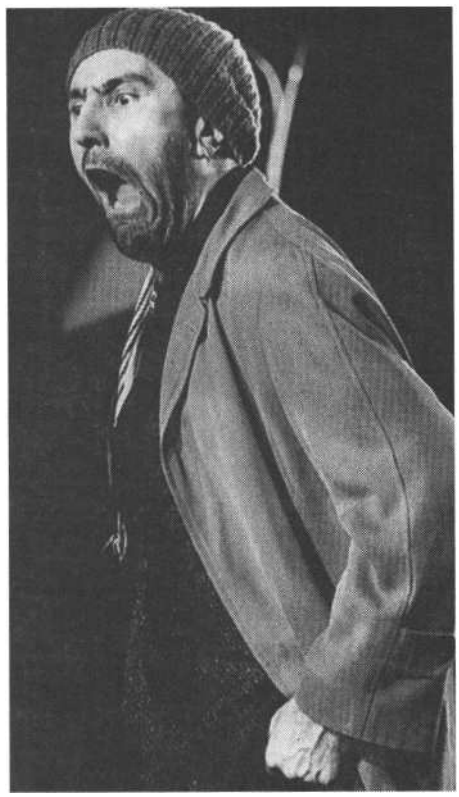
A függöny hangsúlyozottan el nem rejtett zsinóron keservesen nyiszorogva húzódik félre. Ez a firhang ismerős mára Száz *év* magányból. Az apránként feltáruló látványból bontakozik ki Fehér Miklós jól funkcionáló, zsúfolt, akváriumzöld szobabelsője, egymásra hányt vicik-vacakjaival. Őrült tárgyhalmaz, de van benne rendszer. A kitartott pillanatnak *a* belső tájba olvadó Mick hirtelen, akrobatikusan lebegő mozdulatsora vet véget; ugyanez a szobát körbevizslató, sejtelmesen puha és fenyegető pantomim ismétlődik meg a második rész elején.

A mozgások gondosan koreografált rituáléja plasztikusan jellemzi a szereplőket Taub koncepciója szerint: Aston lassúságának ellentéte a végtagjait lóbáló, higanytemperamentumú Davies, közöttük lavíroz Mick kiszámíthatatlan, macskaszerű lénye.

A fiatalabb fivér sportos bőrancúgja, hercig barkója és piros sálja egyszerre hanyag és piper-

Seress Zoltán (Mick), Eperjes Károly (Davies) és Hegedűs D. Géza (Aston)





Davies: Eperjes Károly (Koncz Zsuzsa felvételei)

kőc, van benne valami macho jelleggel leplezett feminin lágyság. Az „öreget" hol megfélemlítéssel, hol bratyizással kezelő, a gondnoki állás és szállás lehetőségével kecsegtető, majd az ajánlat visszavonásával hülyítő Mickfigurája a bemutató estéjén még súlytalanabb volt a másik két szereplőhöz képest. A fanyar humorú, tehetséges Seress Zoltán mozgásával már idomul a Taub-iskolához, elfogódottsága pedig biztosan oldódik idő múltán.

Eperjes Károly csavargója megállíthatatlanul nyüzsög, nagyhangon hőzöng, tarhál, lódít, hízeleg és megalázkodik. Mindig annak a testvérnek ad igazat, akivel éppen beszél, piti kis taktikázással igyekszik pozícióját megszilárdítani. Eperjes Eperjest játszik, s nem illúziókeltő öregembert. Szerencsére. Ripacs hobót az ellenállhatatlanul ripacs clown. Partnereit, akik privát somolygással figyelik „Szamóca" jól bevált trükkjeit, néha ki is zökkenti szerepükből.

Taub színpadán mégsem Eperjes az egyeduralkodó; oly hangsúlyossá teszi Hegedűs D. Géza alakítása Aston alakját. Szelíd Krisztusmosolyával nem patologikus, hanem érzékeny, sérülékeny embert állít elénk. Pedánsan ismétlődő lassú mozdulatai, megmerevedő álldigálása és ülése, vontatott, kissé magasabb hangú beszéde, mindent zöldre festő állandó matatása eleinte csak furcsaságát jelzi. (A festegetés Taub látványos találmánya: a darab szerint Aston egy elromlott kenyérpirítót bütyköl vég nélkül.)

Az elektrosokk-kezelésről szóló nagymonológ vallomás, de az önmagába zárkózás kezdete is. Hegedűs borotvaélen egyensúlyoz, ahogy a hosszú szöveget fokozza: gyónása bár „hősleg" előadott, nem válik sem unalmassá, sem túlzottan érzelgőssé. Itt válik érthetővé a nyakában állandóan viselt fejhallgató stigmatikus és feloldozó jelentése: az Ave Maria hangjaiba temetkezés menekülés a külvilág elől egy olyan szerkezet segítségével, mely hasonlít *arra a bizonyosra,* amit a bolondok házában csatoltak rá.

Ez az előadás valószínűleg nem fog a nézők intoleranciája miatta botránykrónikákba kerülni, mint ugyanebben a színházban Valló Péter 1978-as rendezése (melyben Hegedűs játszotta Micket). Taub János átgondolt rendezése lefordítja Pintert. A hatásos előadás néhány problémája éppen ebből a „fordításból" ered.

A már említett karakterizáló és kellékek segítette értelmezés is didaktikussá válik például a szakrális dallam untig való ismétlésével; de még nagyobb baj, hogy a metafora néha verbalizálódik. Eperjes kimondja azt, amit úgyis látunk: „Ez mindent befest." Természetesen ilyesmi nem szerepel az eredeti szövegben, mint ahogy más, hasonló kiszólások sem: „Ez buzi" stb.

Tisztázatlan marad a két testvér viszonya, kapcsolatuk egyetlen találkozásra redukálódik, így a „hármas egység", mármint a három ember kapcsolatrendszere is megbillen. Taub nagyon szereti Astont és kedveli Daviest, ezért inkább rájuk koncentrál.

Nem egyesülnek kellőképpen a tragikus és komikus elemek sem az előadásban. Az emberi méltóság megőrzésének tragikuma és a kétes egzisztenciájú kókler elementárisan komikus játékstílusának szélsőségei (még?) nem ízesülnek egymáshoz zökkenőmentesen.

Taub a befejezésre tiszteletre méltó egységbe forrasztja a különféle iskolákon, irányzatokon nevelkedett aktorokat. A másikban csalódott, immár végleg önmagába csukódó Aston nem ismer kegyelmet - még önmagával szemben sem -, s kidobja társát a lakásból. Eperjes itt öregszik meg. A kiebrudalt Davies széles mozdulatai, ragaszkodó könyörgése Majort juttatta eszembe. Egy otthontalan élet minden gyötrelme villan fel néhány pillanatra.

Davies elment, a többi néma csend. Az író szerint legalábbis. Taub sajnos megtoldja egy szájbarágó némajátékkal: Aston zsinórokra kötözi bútorait, és heroikusan felhúzza őket a magasba, majd a szemünk láttára zöldre festett seprűvel takarítani kezd.

Pedig szép előadás lenne az érzelmes porhintés nélkül is.

Harold Pinter: A gondnok (a Vígszínház és a szolnoki Szigligeti Színház kooprodukciója a Pesti Színházban)
Fordította: Bartos Tibor. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Jánoskuti Márta. *A rendező munkatársa:* Simon Andrea. *Rendező:* Taub *János m. v.*
Szereplők: Seress Zoltán, Hegedűs D. *Géza,* Eperjes Károly *m. v.*

KOVÁCS DEZSŐ

LABDATÉRI CSAPDÁK

G. F. WALKER: A BUNTETŐ KÉZ

Ditiáner,, nevetséges, tehát gigászi hercehurcák után, végre megnyílik a Labdatér" - írja az előzményekről sokat sejtető beköszöntőjében a színházalapító Cserhalmi György. A naptár 1991. november huszonnegyedikét mutat, mikor kaput nyit a székesfőváros legújabb, ezúttal alapítványi színháza, a néhai Körszínház téliesített épületében - ligeti diszkós szórakoztató kombinát társaságában. A tervezett októberi premier fölé felhők tor-
nyosultak, egy hónapot csúszott a bemutató, mert a próbafolyamat közepén hárman „kiszálltak" az alkalmi stagionéből; s a társigazgató-rendezőnek, Balikó Tamásnak villámgyorsan kellett új szereplőket találnia a nyitó produkcióhoz Eszenyi Enikő, Benedek Miklós és Gálffi László helyett.

A debütáns produkció idehaza jórészt ismeretlen kortárs kanadai drámaíró műve; ironikus melodráma, amelyben jó és gonosz, ártatlanság és elvetemültség, bűn és erény vívja gigászi harcát egymással; végül persze nem a jó győzedelmeskedik - hiszen afféle rémdrámában vagyunk -, hanem tort ül a gonoszság démona. Akár egy mesejátékban: nem eleven emberek, hanem megtestesült eszmék csapnak össze, a „címszereplő" mesterbűnöző Zastrozzi a sötét erők fejedelmeként uralkodik s számol le lehetséges ellenlábasaival; elsőnek egy álmodozó művészlélekkel, Verezzivel, aki szerelmi vetélytársa, egy másféle világszemlélet megtestesítője s valamiféle családi bosszú okozója is egy személyben. (Menet közben derül ki róla ugyanis, hogy valamikor rég megölte a mesterbűnöző anyukáját, aki ezért bosszút esküdött a világmindenség ellen.) Utóbb kísérőjét és cimboráját, valamint szerelmeit Is halomra gyilkolja - ha már rémdráma kellős közepén vagyunk, a darab végére lehetőleg mindenkinek meg kell halnia.

Walker drámájában párhuzamosan futó sorsok tükröződnének és indáznának egymásba, ha ugyan íróilag meg lennének formálva: Zastrozzit és Verezzit kísérők és nők veszik körül, s fonják köréjük érdekeik finomabb vagy durvább hálóját, a nagy leszámolás közben kusza-szövevényes viszonyok szövődnek közöttük; Matildába mindenki szerelmes lesz, mi több, szeretkezni óhajt véle, az erényes Júlia egy ideig szakszerűen hárítja el a férfiak rohamát, végül beletörődik női mivoltába, a férfiak rivalizálnak egymással, hol nőért, hol játékból, majdnem mindenki megmérkőzik legalább egyszer majdnem mindenkivel, míg végül, Zastrozzi akaratának megfelelően, halomra nem gyilkolják egymást. Vér nem folyik, hangtalanul csuklanak össze a ledöföttek a

Pap Vera (Júlia) és Bán János (Verezzi)
(Ilovszky Béla felvétele)

gyilkos pengéktől - s nekünk szünet nélkül azaz érzésünk: mindez csak játék, artisztikus imitáció, egy irodalmias fogantatású dráma paródiája. A darab meseszerű cselekménykszőttese mélyén persze ott húzódik egy virtuális dráma, amely kétféle életfelfogást-a nyers érzékiséget s a művészet kontemplációját - szikráztathatna föl s ütköztethetne össze drámai erővel, ha a szerző nem oldaná szüntelenül ironikus életképpé s nem parodizálná művének nyelvét, anyagát, magát a drámát. A lazán fölskiccelt romantikus fogantatású jelenetek füzéréből azonban rendre elsikkad, mit is akart igazán: ironikus-posztmodern létfilozófiai traktátust kívánt-e drámai formába ültetni, a művészet lehetséges szerepéről óhajtott értekezni, avagy egyszerűen csak öncélúan eljátszott alakjaival, mint gyermek az építőkockákkal.

Balikó rendezésében Zastrozzi, a „sötétség fejedelme" újabb és újabb rémtettei elkövetése utána zárkában ülve állapítja meg: „jó itt". Bár ő, a brutális erő megtestesítője győz mindenekfelett, s uralkodik a gyengék, a művészlelkek birodalmában - mégis kalodába zárják önnön tettei.

A levegős, emelvényekkel, dobogókkal tagolt hatalmas teret fénynyalábok koszorúzzák, a fehér s a fekete szín az uralkodó, akár a szereplők jellemében. A világítást tervező Kende János artisztikus fényhatásokkal, zuhogó, hideg fénypászmákkal és intim, meleg színekkel teremt hátteret az epizódok mögé - gyakran a színpadi szituációk helyett is. Vayer Tamás robusztus, sokféleképpen alakítható teret díszletez be, Papp János funkcionális, stilizált kosztümökbe öltözteti a szereplőket; Júlia hófehér tüllruhája, Matilda nyersen érzéki, korbácsos-lakkcsizmás szajhaszerelése jószerével többet elárul viselője karakteréből, mint annak gesztusai vagy cselekedetei.

A színészek kivétel nélkül megoldhatatlan feladatokkal birkóznak: Walker darabjában ugyanis nem emberi szenvedélyek csapnak össze, hanem megszemélyesített eszmék és fogalmak, a szépség, a jóság, a gonoszság, az érzékiség és a brutalitás képviselői. A dráma ironikus ellenpontozása, a figurák öniróniája kínálja a legtöbb lehetőséget az emberábrázolásra, s pillanatokra - de csakis pillanatokra - a nézőnek az önfeledt szórakozásra.

Cserhalmi György Zastrozzija afféle szenvedélyes-irodalmias-mesés bűnöző; félelmet nem kelt, inkább kíváncsivá teszi: mivel tud még előhozakodni ez a mesebeli ördög. Barátja, Bernardo - Szarvas József megformálásában - eltompult agyú és érzékiségű figura, az ember alatti lét megtestesítője. Bán János Verezzije az életformává emelt művészet pompás karikatúrája, míg Körtvélyessy Zsolt rámenős szolgája az eltorzult indulatok hű mintaképe.

Matildát, a hollófekete, szépséges cigány lányt Udvaros Dorottya játssza, érzékenyen, érzékien, szenvedélyesen s picit egysíkúan, mint a hasonló figurákat általában - másféle karakterszerepekért is kiáltva. Matildájáról időről időre kiderül, hogy valójában élvhajhász nő, aki sportot űz az érzéki örömök hajszolásából, míg Pap Vera szende Júliája egyfajta női stratégia ironikus-nevetséges torzképét tárja elénk.

A darabban s az előadásban időnként valaki bejelenti partnerének: „most szeretkezni fogunk". Komótosan hozzá is látnak, vagy ugyancsak komótosan eszmét cserélnek róla, hogy ez most miért nem aktuális. Mennydörög, villámok csapkodnak, a szereplők vívnak, birkóznak, vadul szeretkeznek, vizet permeteznek egymásra vagy esernyővel állnak a vízvezetékből permetező vízsugár alatt: működik, zakatol a színházi masinéria, minden színes és látványos, az unalom mégis belopakszik az előadásba, s időről időre elillan az épphogy csak megszületni látszó emberi dráma.

A nézőnek bőven van ideje eltöprengeni rajta: vajon miért egy ilyen artisztikus, „kísérleti" fércművel nyitották meg színházukat a ligeti színházalapítók? S eldöntötték-e, mit is akarnak színházukkal: szórakoztatni, művészetet teremteni, avagy egyszerűen csak kipróbálni magukat az új szerepben? Az a rengeteg alkotói-szervezői energia, művészi elszántság és ambíció, amely érezhetően ott munkál vállalkozásuk mélyén, hogyan is tudott volna méltó formát ölteni, s hogyan ajándékozhatta volna meg az eleven színház varázslatával a nézőt, ha már a művészi szándék is bizonytalanságot és átgondolatlanságot sugall?

„Az összes főrendezővel, színházvezetővel folytatott vitám benne van A *büntető* kézben" - nyilatkozta Cserhalmi György még tavaly októberben. Elképzelni nem tudom, miféle szakmaierkölcsi érveket vélt fölfedezni e balsikerű melo-dráma színrevitelében: a bizonyítás továbbra is várat magára.

G. F. Walker: A büntető kéz *(Labdatér Teátrum)*
Fordította: Upor László. Díszlet: Vayer Tamás. Jelmez: Papp János. *Fény:* Kende János. Asszisztens: Szarka János. Súgó: Sütő Anikó. *Rendező:* Balikó Tamás.
Szereplők: Cserhalmi György, Szarvas József, Bán János, Körtvélyessy Zsolt, Udvaros Dorottya, Pap Vera.

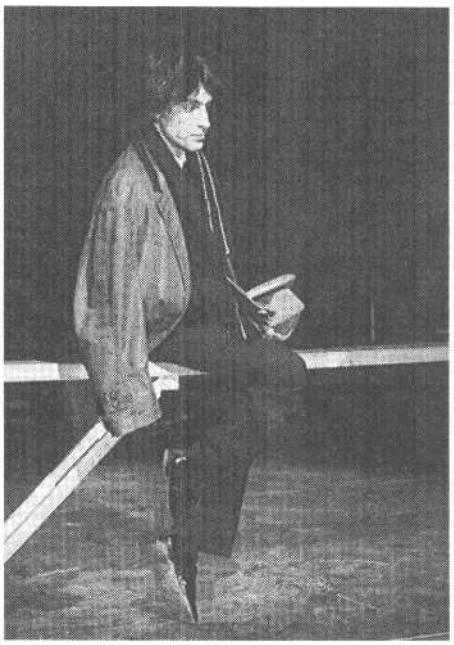
SZÁNTÓ JUDIT

KONTRAORFEUM

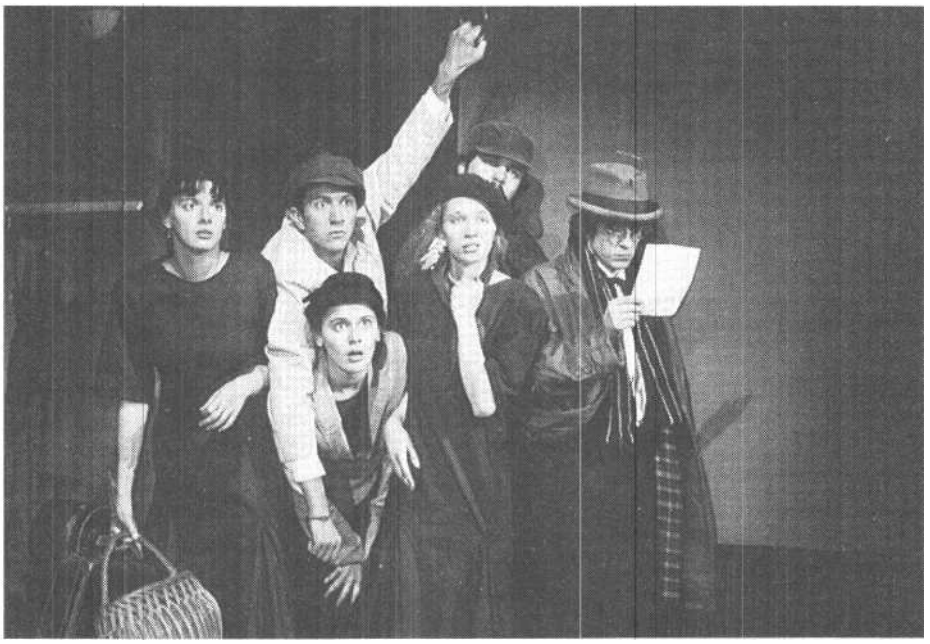
...ÉS HOZOL EGY HATOSÉRT TÚRÓT?

Benedek Miklós folytat egy sorozatot - és egészen mást csinál. A viharos sikerű *Budapest Orfeum a* puha diktatúra végső szakaszában született, és rehabilitálta a h vatalosan először megtagadott, majd elhallgatott múltat: a századelő pesti polgárosodásának virágkorát, annak jellegzetesen pesti s túlnyomórészt zsidó „low" kultúráján, a kabarén s az orfeumon át. A három ízig-vérig profi előadó, Benedek, Szacsvay László és Császár Angéla előadásában a show mindenekelőtt finoman nosztalgikus volt, csipetnyi iróniával segítve elő a könnyebb emésztést; határozott gesztussal akarta felmutatni s bizonyos mértékben vállalni azt, amit addig még becsmérelni sem illett. Az életkortól nem függő műértők mindenkor
vékony rétegén túl a játék elsősorban az idősebbek, a túlélők éideklődésére számított, akik az iróniát csak annyiban vették tudomásul, amenynyiben azaz anyag látásmódjához, a fanyar zsidó humorhoz e l e v e is hozzátartozott, ez pedig nem gátolta őket az elandalodásban; de adott esetben maga a nosztalgia, illetve annak művészi megidézése volt a maga nemében egyfajta kritikai gesztus a jelennel szemben.

Most, a rendszerváltás második évében olyan korszakba jutottunk, amelyben a nosztalgia a tiltott, majd a tűrt kategóriájából átlépett a hivatalosan támogatottába (és nemcsak a művészet vonatkozásában). És Benedek Miklós mint összeállító, és mint rendező igen gyorsan reagált. Ugyanannak a kornak a mitológiája most más megvilágításba kerül: az adaptációban a kezdetben játékos, majd egyre kesernyésebb irónia dominál, folyamatosan kirántva az embert az egyegy töredék időre rátörő nosztalgiából - és mindezt immár nem érett prof ik, hanem hét ifjú színinövendék interpretálásában, vagyis eleve bekalkulálva a részben naiv, részben eleve kritikus és távolságtartó szemlélet szűrőjét. (Bizonyára erre az alapvető szándékra kíván utalni a céltudatosan triviális és első hallásra igen jópofa



Kelemen István



Jelenet a „Túróból" (Fábián József felvételei)

cím is, amely azonban végül mégsem fedi azt, amit látunk; talán afféle brainstormingra lett volna szükség, amely sok szellemeskedő félmegoldás után végül kidobja az igazán szellemeset.)

Az elgondolásnak van egy sajátos pikantériája: időnként végigpásztázza az ötvenes éveket is, amelyeket aligha nevezhet bárki nosztalgiaébresztőnek. (Hacsak nem a maguk biológiai ifjúságát könnyezik vissza a megfelelő korú nézők.) E pillanatoknak több funkciójuk van. Meghosszabbítják a korábbi korszakok hamis idilljét, vagyis az ötvenes években gerjesztett illúziókat a század első évtizedeinek hasonlóan andalító tévképzeteihez és tévandalításaihoz kapcsolják vissza; másrészt, hatásukat a máig nyújtva, kesernyésen emlékeztetnek rá, hogyha az ötvenes években propagált illúziók a maguk idejében hazugok voltak, ma viszont senki nem is kelt ilyen illúziókat; a beléjük manipuláltan csempészett humanitárius-egalitáriánus eszmefoszlányok a szemétdombra kerültek. Hogy konkrétabb legyek: az érzékeny lelkű humanizmustsugallni kívánó „Doktor úr, a maga szíve sose fáj... ;" avagy Glauziusz bácsi dala a kisunokáról, aki dolgozóvá cseperedve immár nem hajbókoló szolga, hanem egyenes gerincű ember lesz, a maguk idején hazug idillbe kívánták ringatni a hallgatókat, és mára ez természetesen evidencia; s ugyanakkor a megszólaltatás mégis csipetnyi nosztalgiát ébreszt nem a kor, hanem az illúzió iránt, hogy a doktor úr EKG-ja önmagán kívül bárkit is érdekelhet, vagy hogy Glauziusz bácsi unokája szuverén öntudattal és biztonságérzettel nézhet a világba...

„Gyönyörű így este Budapest..." - csendül fel az andalító nyitány, és ebben a pillanatban elpukkan egy villanykörte, és a színpad sötétbe, majd szmogfelhőbe borul. Így pukkan el már az első perctől a vegytiszta nosztalgia. Nemcsak hatásos, hanem a vállalkozás lényegét sűrítő felütés ez.

A *Budapest Orfeum* laza számok füzére volt, melynek struktúrája - mert azért persze volt neki - rejtve maradt. Most valami egészen más következik: a számok gondolati és szerkezeti egységekbe rendeződnek, az előadók jellemeket prezentálnak, vázlatosan persze, de annál frappánsabban, a rendezés erős dramatikus tendenciát mutat, és a szerkezeti egységek fokozatosság szerint állnak össze, a könnyedebb, játékosabb hangnemtől az egyre sötétülőn át a már-már látomásos pusztulás-hangulatig.

Az egy-egy számra korlátozódó nyitányt, illetve finálét leszámítva négy ilyen tematikus-szerkezeti egység köré épülnek a számok, kitűnő érzékkel válogatva és szcenírozva. Az első: zsánerképszerű összeállítás a közlekedés viszontagságairól, ahol a század eleji, technikabűvöletű, idilli villamosdalokba természetesen simul az ötvenes évek troliapoteózisa, hogy valamennyit közösen ellenpontozza a mindmáig önazonos tömegközlekedési káosz (amely bizonyos rokon vonásokat mutat az életben való eligazodás káoszával). A hét ifjú színészjelölt - négy fiú, három leány - a színpad egyik sarkába préselődve tömeget formáz: peronon zsúfolódót, fogantyú után kapaszkodót, egymás gyomrába könyöklőt, csomagjaival kínlódót, egyre tépettebb újságjába mélyedőt (az újság fele Az Est, fele Szabad Nép). A nézők egy része az előadásra is így érkezett.

A második rész: a ház, amelyben élünk. A házmester sorra engedi be a lakókat: a kétes hírű kis színésznőt, *az* elcsigázott doktor urat (ő az, akinek néha fáj a szíve), a cukros vőlegényről álmodó varrólányt, az önvád luxusának kéjesen engedő öreg bohémot, majd a kis cselédet, aki történetesen a házmester - úgy is mint Glauziusz bácsi -- unokája, bár ő maga a *János vitéz* Iluska-dalával mutatkozik be, mint ahogy ki-ki a megfelelő dallal váltja meg belépőjegyét a közös Budapest-házba. Legvégül pedig felbukkan a háziúr: sötét kedélyességével fenyegető figura. Retteghet, aki adós marad a lakbérrel. Vagy a közüzemi díjakkal. Vagy a versenyfeltételeknek való megfeleléssel. A nézőtéren a legtöbben addig csak a művészet közvetítésével láttak ilyen csodabogarat. Most egyszer csak beleborzongunk a virtuóz produkcióba.

A „jellemek" az adott dalon át tárulnak fel; sztereotípiák persze, de roppant egyéni, frappáns, merész tálalásban. A doktor úr kicsit emlékeztet Bán Jánosra, a varrólány Udvaros Dorotytyára, a háziúr bennem éppenséggel Márkus László emlékét idézte fel -- de bármilyen jók a minták, ezek szerencsére mégsem másolatok.

De máris itta harmadik rész: a mulatság. Először ártalmatlanul indul minden, hiszen a mulatás igazán ősi magyar erény. „Összecsendül két pohár..." -- sejtelmesen, nosztalgikusan. De a „Gyere, ülj kedves mellém..." című érzelmes búcsúdalt előadó ficsúr (a Bán János-szerű) a lágy

szavak mögött rejlő brutális szakítási szándékot játssza el, sőt már nemis csak szakítani akar, hanem összetörni, „betonba taposni" az eldobott lányt. Aki aztán, fejét felemelve, előadja az „Isten veled, Budapest, te édes..." kezdetű Ránki-sanzont - csikorgó, sötét gúnnyal, egyszerre önálló számként s mintegy az előző hangulati folytatásaként.

A vigalom elfajul. A fehér asztalterítőre kiömlött vörösbor foltja egyre terjed, a szereplők részegek, esettek, tehetetlen dühükben folytatják a tort. S mikor felcsendül „A lányok, a lányok, a lányok angyalok..." kezdetű örökzöld, lezüllött, durva, szakadt fickók ragadják meg, viszik táncba a földön vonagló, igencsak bukott angyalokat.

És ekkoraháttérből képeslapra illő pár lejt alá: nyalka magyar huszár, felpántlikázott honleány. Énekelhetnék azt is, hogy „Szép város Kolozsvár...", de nem: ők a műmagyarkodó, tschikosch-gulasch-fokosch-os német-osztrák változatra gyújtanak rá, amelyben a búsmagyar nosztalgia már nyílt egzotikus giccsüzletté torzul: „Komm mit nach Varasdin..." És eljő az eretnek pillanat. „Dort ist die ganze Welt noch rot-weiss-grün" - zengi a duett, s valaki patetikus mozdulattal lobogóvá bontja ki a borfoltos abroszt. Rot-weiss-grün helyett immár csak „rot" a „weiss"-en. A vér színe. Meg a háborúé.

Nem a trianoni sajgásból űznek itt gúnyt - a vele való visszaélés eredményeivel szembesülünk. Ez a negyedik rész: a háború. Első és második világháborús dalok. Hol az olasz, hol meg a muszka ellen gerjesztik a hazafias indulatokat. „Az állomáson indulásra kész a katonavonat", „Valahol Oroszországban", „Jó éjt, drága kis hadnagyom..." Könnyes, zsebkendőlengető idill, a dicső huszármúlt hősi emlékeitől hevítve: „Mellettem csatázó bajtársam, adj kezet..." *(János vitéz,* ismét.) Közben egy halovány, és stílusában kivételesen meglehetős disszonáns utalás a következményekre: teátrális élőkép a „Poljuska" dallamára garázdálkodó vöröskatonákról. Többet mondana a meghosszabbítás, ha frappánsabban lenne kijátszva: „A béketábor legyőzhetetlen". Azaz: „Új háborút szít a tőkés Nyugat." Az új ellenségkép. Ettől se lettünk boldogabbak. Nem kéne abbahagyni?

A finálé ismét csak egyetlen szám. A „Nevet a..." kezdetű ódon kuplé, melyben főleg azok nevetnek, akiknek később a legkevesebb okuk lesz rá. A Spitz, a Kohn. A szereplőknek egyetlen, fénnyel élesen kiemelt pillanatra arcukra fagy a röhögés. Aztán folytatják. Mindenki nevet - egyebet mit tehet?

Külföldi - angol, lengyel - kísérletek már sikeresen világítottak át egyes korszakokat azok slágerkészletén át, de Benedek Miklós vállalkozott rá - tudomásom szerint - elsőnek, hogy úgyszólván egy évszázad mitológiáját, hullámzásaiban is kísértetiesen ismétlődő életérzéseit idézze meg a csupán teátrális eszközökkel kom mentált műdalfolklór révén. Ilyen irányú, alighanem páratlan műveltségének, rendszerező típusú fantáziájának és határozott filozófiájának köszönhető, hogy a fiatalok úgy játszanak, mintha mindezt valóban megélték, sőt egyidejűleg véleményezték volna. A kemény másfél órát játékosan végigszökellő erőnlétük, fickándozó játékkedvük természetes, kifejezési eszközeik változatossága, típusteremtő képességük ígéretes. Csak kívánhatjuk: legyen majd számukra színpad - olyan, ahol egyiküknek sem kell ennél alább adnia.

Ezen az estén viszont jobb közönséget érdemeltek volna. A Kamráé, úgy látszik, nem egészen a Katona közönsége: zömében fiatalok ugyan, de nem vájt fülűek - mintha inkább csak találomra, nem egy meghatározott élmény nyomában, vetődtek volna ide. Az érettebb korosztály is szignifikánsan tompa volt. A helyzetkomikumra, a direkt effektusokra inklináltak- a mélyáramlat nem ragadta magával őket. Mintha úgy megégette volna őket a politikum tüzes vasa, hogy immár nemcsak elkerülik - tudomást sem hajlandók venni róla.

Persze az is lehet, hogy csupa családtag ült a kis nézőtéren. Ez esetben a fiatal színész-almácskák üdítően messze estek a fájuktól.

Ugye, öregem, leszel *oly kedves* és *hozol* egy hatosért *túrót? A Színház-* és *Filmművészeti* Főiskola végzős *hallgatóinak* vizsgaelőadása.
Jelmez: Papp János. *Dob:* Helboly László. Zongora: Komlósi Zsuzsanna, Mollek Gabriella. Rendező: Benedek Miklós.
Szereplők: Ilyés Barna László, Juhász Judit, Kerekes Viktória, Kelemen István, Rudolf Teréz, Szücs Gábor, Vasvári Csaba.

TARJÁN TAMÁS

„ÚJ ÉRA KEZDETÉN..."

DÉRY TIBOR: AZ ÓRIÁSCSECSEMŐ

Vérszínű festékkel teátrálisan befröcsköltt ponyva hasítékán bújunk a parányi porondra, meztelen kis színpadra is emlékeztető előtérbe. Mintha az anyai kapun át érkeznénk, magunk is túlfejlett, agresszíven tétova, helykereső kisdedek, hogy három lépés után, a majd oly sokszor szét- és összevont bársonyfüggönyön túl letelepedjünk a dobozszerű játszóhely valamelyik hosszanti oldalán. Gaál Erzsébet, a debreceni színház vendégrendezője meglepően kevés dramaturgiai változtatással, aktualizáló gyömöszölés nélkül helyezte el a rozzant skatulyában Déry Tibor 1926-ban keletkezett avantgardista - és preabszurd - misztériumát, Az óriáscsecsemőt. A hűséges hűtlenség remek példája az előadás. Az író a színpadi konvenciók feldúlásának lázában tíz számozott bábut szerepeltetett? Gaál fotografikusan hiteles alakokat festetett a hosszabb falakra, „schaárerzsébetesen" semmibe néző, hátborzongatóan realisztikus szobrokat (és torzókat) dermesztett egy-egy hangsúlyos posztra, és tipikus figurasziluetteket (ágáló férfi, *várandós kismama,* elsuhanó ember stb.) vágatott a falba a belépés, illetve a tovatűnés céljaira. Déry kedvét lelte a húszas évek fénypraktikáiban, a dia- és filmvetítés akkori viszonylagos újdonságaiban? A debreceni díszlettervezők televíziókészülékeket süllyesztettek az átellenes tablóképekbe, beraktak egy piros kis Junosztyot az úgy-ahogy szobának jelzett egyetlen igazi díszletzugba, s a megfelelő pillanatokban máris áradhat a képernyőkről a reklámként harsogó-hízelkedő vagy pedagógiai és politikai furorral népnevelő torzpofák szájából kibukó szöveg. A karikírozott némajátékok, a marionettes mozgássorok, a cirkuszi bohócériák is mind levezethetők az eredeti instrukciókból. A zenére Déry Tibornak nem volt sok gondja, annál inkább törődik vele Gaál Erzsébet: Darvas Ferenc betétszámai főleg az egyházi (nép)énekekből kölcsönöznek, misztériumjátékról lévén szó, igazán nem alaptalanul; de szolgálnak más hatáselemekkel is, bőven mérve az iróniát. Még az egy-egy mondatban, mondatfoszlányban véletlenszerűen észrevett és derekasan kizengetett időmérték is a másodpercre kiszámított, feszes interpretáció ritmusát vigyázza.

A rendező - és a termékeny összmunkáról, fegyelmezett egymást segítésről tanúságot tevő színészgárda - nemigen vesztegeti idejét arra, hogy valamiféle „mai töltés" puskaporát durrogtassa, hasztalan kritikai robajlásokkal riogatva az amúgy is falsüket jelent. Tudják, hogy bár Déry a pénz körül forgó kapitalizmus lélekkereskedelmét vette célba, a végül is szinte időtlen tantörténet napjainkban, a kapitalizmus be-, illetve visszacsalogatásának hercehurcájában is érvényes. Az önmagába visszatérő szerkezetű, nyitó motívumát megismétlő darab eleve nem

hagy kétséget: a már születésük pillanatában tettrekész, csodás képességű, naiv, kegyetlen, manipulálható gyemekek azért jönnek a világra, hogy a társadalom bekebelezze, szokásrendjéhez idomítsa és tömegcikké dolgozza fel őket. Az utánpótlásról - repesve vagy szomorúan, lelkesülten vagy gépiesen - maguk gondoskodnak, nyugtázva, hogy születése percében csupa vágy, csupa remény, csupa lehetőség, csupa akarat minden emberpalánta, óriás minden csecsemő, mert mindegyik azt hiszi, vagy mindegyikről azt hiszik, hogy ama betlehemihez hasonlóan világmegváltó lesz. Holott a talentum, a belső surgárzás, az energia - ha egyáltalán megadatott - csak fogy, egyre fogy, mindjárt a kezdettől. Az teljesen egyremegy, hogy a bármikori „Etika Faj- és Léleknemesítő Rt."-knek, a kufár Nikodemosoknak (a név jelentése szerint: *a hadban győzteseknek)* éppen „tekintélytisztelő, istenhívő, hazafias lelkületű" vagy pedig „tekintélyromboló, istentagadó és forradalmi lelkületű" állampolgárokra van-e szükségük. A történelmi korszakok is úgy jönnek, minta csecsemők: óriásnak álcázzák, vélik, hazudják, játsszák, prófétálják magukat; amíg bírják, leplezik töpörödésüket, elerőtlenedésüket - aztán csak nézik holtra váltan, miként csörtet be „az új éra".

Gaál Erzsébet figyelemmel és tisztelettel kezelte a ma is mellbevágóan hatásos szöveget, ám vésője kérlelhetetlenül lefaragta, leverte azokat a tobzódó díszeket, amelyeket az avantgárd barokkjába, sőt rokokójába áttévedt Déry a pompás drámaötlet lendületétől elragadva mintázott. E szakszerű dramaturgiai restauráció eredményeként a mű tisztábban átlátható, egyén és közösség viszonyát mértaniasabban kifejező lett, a csodás elemek szinte mind elillantak, átadván helyüket vagy önmagukat a szürke hétköznapiságnak. Az óriáscsecsemő annyiban szenvedte meg ezt a rendezői közelítést, hogy a hímnős gyermek, Lajcsi -. Lajos Hermaphroditos - nélkülözi a természetfölötti képességeket, tehát csődje nem bukás, zuhanás, csupán az alig átlagember szokásos veresége, beilleszkedése a hasonló milliók masszájába. Az Apa legfőbb ellenségét, a Pénzbeszedőt sem annyira megöli, inkább kinézi szúrós, kíváncsi tekintetével az (akkor még gyilkos erejű) Első Újszülött.

A csak nagyon megkésve színpadra jutott dráma két nevezetes közelmúltbeli előadása közül Paál Istváné metsző politikai élű diákcsínynek mutatta magát a szegedi egyetemisták játékában; Szikora Jánosé kevéssel utóbb Pécsett a *szokványos* történet gombolyítására és a monoton életrobot erkölcsi dokumentációjára törekedett. A debreceni produkció valamivel közelebb áll az utóbbihoz, bár itta cselekmény sem főszerepet nem kap, sem kifejtése, megértetése nem mindig hibátlan. Mint valamennyi rendezését, Gaál Erzsébet ezt is az intellektus léniájával és a hibátlanul működő rendszeresség stopperórájával mérte ki. A szemlélésre és a meditációra job-

Vona Éva és Kövesdi László Az óriáscsecsemőben

ban késztet, mint amennyire beleélni segít. Ez a tény azonban nem csorbítja, pusztán jellemzi az értékeket. S szerencsére az sem ritka, hogy az előadás szétfeszíti a kulisszadoboz falait, szétveti önnön kereteit, s olyan jeleneteket forr ki magából, mint a bármiféle ízléstelenségtől mentes, mélyen keserű magyarkodáscsúfoló; s olyan effektusokkal él, mint hogy a „túlvilági hangot" kép-viselő, furcsa alakú árny egyszer csak fekete kámzsás hóhérként materializálódik (a hóhért fiatal színésznő játssza, bujtogató érzékiséggel - hiszen Lajcsi közvetve majd a nők által vész el).

A kar - „a bábuk kara", a különféle szerepekbe ki-kicsapva, általában precízen, meggyőzően teszi a dolgát, noha együttes jelenlétük (így például a csokoládékínálgatási epizód mosolygó, össznépi, közönség-es majszolása, ez a „na, mit szóltok hozzá, milyen remekül élünk egy remek országban!"-rituálé) átütőbb egyszemélyes fellépéseiknél. Emlékezetes azonban Bor Adrienne fáradt, gonosz arca, mindőn a hárpia-feleség Stefániává válik. Játékmódja rímel jelmezének hatalmas citrom- és narancssárga színfoltjaihoz. A rőt vagy a kék parókák, az öltözékek egyetlen színfelületű nagy pecsétjei hasonlóképp stemplizik az elrajzolt, ám a kétségtelen valóságosság tartományában maradó stílust.

Buzogány Bélából egyelőre hiányzik a készség és a technika Nikodemos démoniságának ábrázolásához - viszont épp ezzel őrzi meg embernek a bizonytalan egzisztenciájú, mégis rendíthetetlen magabiztosságú „vezérigazgató-alelnököt". A faarcú ironizálásban, a nevetés nélküli nevettetésben máris ügyes. Horányi László tripla energiát öl a semmittevő Apa fáradhatatlan ügyködéseibe, látszatcselekvéseibe, ostoba morfondírozásaiba. Az izzadtságtól csöpögő homlokú, elhanyagolt ruházatú figura elüt ugyan a stilizáltabb, kívülről nézett, kiszámítottabb, szimbolikusabb többi alaktól, viszont a színész ebben a túlhabzásban, sokszorozó-aprózó naturalizmusban meglelte az abszurd közvetítésének egyik alkalmas módját. A beszélő *halott* Apa megcsendesülése a kissé túldimenzionált és elnyújtott befejezés szép pillanata. A főiskolás Kövesdi László a felnőni képtelen, s ezért annál jobban gyötrött és gyötrődő gyermekembert hozza Lajcsiénl. Fizimiskája és mozgáskultúrája egyszerre teszi alkalmassá a gyerek, a bohóc és a bölcs megformálására, és színészi iskolázottsága van már olyan kifinomult, hogy e hármat állandóan egymásba oldja.

Gödöllőn, a Stúdió- és Alternatív Színházak IV. Találkozójának záróestéjén a díszletdoboz kényelmetlen padjaira összezsúfolódott közönség a nyakmerevedéssel és vádligörccsel mit sem törődve, ajelentékeny művészi-szellemi-etikai minőséget nyugtázva figyelte az előadást. Állandó fejforgás közepette, egymás fölött és magunk mögött is néznünk kell Gaál Erzsébet Déry-értelmezését. Nyilván így van ez Debrecenben is, ahová a premier előtti gödöllői premiert követően, az igazi bemutatóra Az óriáscsecsemő hazatalált. Haza? Átvitt értelemben aligha - mert e misztériumnak az a kínzó tanulsága, hogy a XX. századi világ se kívül, se bévül nem nyújt hajlékot, megnyugvást az embernek, akár óriás, akár nem.

Déry Tibor: Az óriáscsecsemő (debreceni Csokonai Színház)
Díszlet és *jelmez:* Érmezei Zoltán m. v. és Rauschenberger János m. v. *Festmények* és plasztikák: Koloncsák Ferenc és Jandó Zoltán Zene: Darvas Ferenc. *Dramaturg:* Dobák Lívia. *Rendezte:* Gaál Erzsébet m. v.
Szereplők : Horányi László, Kövesdi László f. h., Buzogány Béla, Bor Adrienne, Vona Eva, Garay Nagy Tamás, Katcna Zoltán, Szinovál Gyula, Dóka Andrea, Hajdú Péter, Jámbor József.

BÉKÉS PÁL

A FANATIKUS FONETIKUS ESETE A LADYVEL

LERNER-LOEWE: MY FAIR LADY

Aki operettre vesz jegyet, az operettet szeretne látni. Általában. Kaposváron azonban többet vagy egyebet is; a színház hagyományaiból következően a néző itt elvárja a második, netán harmadik réteget, mely nem szakad el az elsőtől, ám átszínezi és többértelművé teszi azt. És ha musical kerül színre? Jogos-e ugyanez a várakozás? Az angyalian együgyű, tehát zárt és folytathatatlan operettthez képest a musical világa sokkalta korszerűbb, vagyis szabálytalanabb, rafináltabb és romlottabb. A musical viszonya elődjének szabályrendszeréhez kétes, olykor kíméletlenül szatirikus. *A My Fair Ladyn* sután fityeg a happy ending, akár valami gunyoros illemtudásból hozzábiggyesztett, ollóért kiáltó vörös farok. A jó musical eleve és szándékoltan magában hordja a többféle értelmezhetőséget, nem szükséges kívülről beemelni semmit. És a *My* Fair Lady jó musical: bizonyos értelemben a műfaj etalonja.

Sáfár Mónika (Eliza)
és Kulka János (Higgins)
(Ilovszky Béla felvétele)

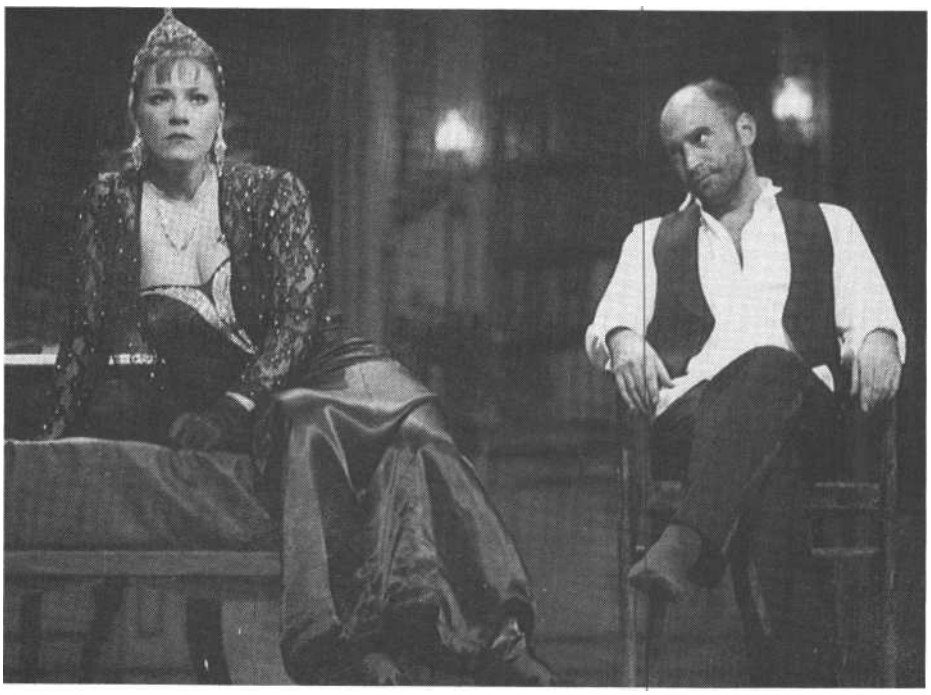
Alan Jay Lerner és Frederick Loewe műve (hagyjuk most az előzményeket az antik mítosztól G. B. Shaw *Pygmalionjáig)* egy oktatási folyamat története, tanár és tanítvány mindinkább vérre menő küzdelmének megzenésített krónikája. A tusában Higgins professzora West End-i gentleman-világot képviseli, Eliza Doolittle, a virágáruslány pedig az East End proli-alvilágát. A fonetika fenegyereke, az oxfordi beszédmód fölkent papja veszi kezelésbe a nyelvi korrózió csatornaszagú végtermékét, ráadásul egy olyan kulturális közegben, melyben a nyelvi szintek a nálunk szokásosnál sokkalta élesebben különülnek és különítenek el egymástól. *A My Fair Ladyben* az osztályok közti szakadékok, az érzelmi összeszikrázások a lehető legkonkrétabb grammatikai ellentétekben öltenek formát, a szereplők érzelmi hullámzása, hanyatlása vagy emelkedése különböző dialektusok és zsargonok mesteri mixelése révén válik érzékelhetővé. Itt nem csupán eszköz a nyelv: a nyelv a téma.

Igen kérdéses, hogy a hatvanas években született fordítás, mely félig-meddig klasszikussá, de legalábbis m égszokottá lett az idők során, mennyire elégíti ki mai igényeinket. Érzésem szerint - kétségtelen bravúrjai ellenére - alig-alig. Az esetleges újrafordítás persze óriási feladat lenne: a mai szleng nyerseségéhez szokott fül számára teremteni újjá egy fiktív, idegen, százéves argót, melyet alkalmanként nyelvleckék és kiejtési gyakorlatok tagolnak! Kemény dió (nem semmi).

[Egyszóval lehet elfogadni és lehet megkérdőjelezni Ungvári Tamás szövegét és G. Dénes György verseit. Amit nem lehet: lefelejteni a nevüket a műsorfüzetben közölt színlapról. Vannak szabályok. És ha már a küllemre tetszetős és a darab előéletét illetően igen informatív műsorfüzetről esik szó: az, hogy néhány kép furcsamód eltorzult és megnyúlt - nyomdahiba. A nagyszámú sajtóhiba- korrektúrahiba. De minek nevezzem az ilyen fordulatokat: ,,...ezzel megnyílt azoknak a feldolgozásoknak a sora, melyek Shaw-val ellentétben boldog véget adnak a történetnek." (5. old.) „Ezután számos további kollaboráció született..." (6. old.) ,,...ugyanakkor csodás reklámot vert fel az előadásnak." (11. old.) A műsorfüzet persze nem része az előadásnak. De igenis része a színházi estének. Egy olyan színházi estének, mely a darabválasztás okán nem kis részben a nyelvről szól.]

Higgins professzor abból az idealizált angol klub-világból lép elénk, melynek modern mítosza mint az „angolság" megtestesülése véződött az európai (a „kontinentális") olvasói-nézői köztudatba. Dr. Higginst ismerőseként fogadja mindenki, aki ismeri, teszem azt, Sherlock Holmest, s így találkozott mára „tipikus angol gentlemannel", aki kötelezően agglegény (persze nőgyűlölő!), és csakis különc hobbyjának él, legyen az a fonetika vagy a rejtélyes bűnesetek fölfejtése iránti olthatatlan szenvedély. Csakhogy ez a musical *amerikai,* s az alapjául szolgáló színdarab egy nagy írszatirikus elme műve, így hát az angol gentleman minden lehetséges oldalról az irónia pergőtüzébe kerül.

Kulka János Higginse minden mozzanatában megfelel a tudós különccel szemben támasztható kívánalmaknak, ám földig rombolja a gentlemannal kapcsolatos illúziókat. Alakítása az osztályának normáira fittyet hányó krakéler és a „szórakozott professzor" irányába mozdítja a fanatikus fonetikus figuráját. Ez a mindig borostás,



mindig loncsos Higgins kilógó ingével, gyűrött nadrágjával, külsőségekre mit sem adó viselkedésével bizonyos - hamisan közhelyes értelemben vett - „amerikaias" vonásokat is hordoz. Ez az ember gátlástalanul fölteszi a lábát az asztalra. Nem tud rendesen ülni, csak tehénkedni. A modora nem csupán érdes, hanem gyakran durva is, nem határozott, ha-nem goromba - mintha mindig ráförmedne arra, akihez szól. Úgy vetkőzik a személyzet előtt, lehányva magáról mellényt, inget, majdhogy gatyát, hogy a kopogósra keményített komornák nem tudnak hova nézni. Ez a Higgins annyira nem gentleman módjára viselkedik, hogy már nem is az.

Csákányi Eszter Eliza Doolittle-je kevesebb meglepetést hordoz. Az alakítás kiváló, de - a Higgins-figurához képest - szabályos. Úgy játszik, ahogy írva vagyon, azt, ami írva vagyon. A meghökkentő professzor mellett egy meglepetést nem okozó Eliza áll. A kezdeti repedtsarkú harsányság, majd a későbbi, pallérozódófélben levő úrinő álcája mögül minduntalan előbúvó East End-i kárálás nyújtotta lehetőségekkel maradéktalanul él.

A kemény intenzív kurzus, melynek során a rögeszmés nyelvész fogadásból végigostorozza kísérleti alanyát a gyorstalpaló ladyképzőn (bár kérdéses, hogy ez a nyers fickó miként képes az úri kiejtés mellett úri viselkedést oktatni pártfogoltjának), kettős eredménnyel jár. A kölcsönhatások következtében keresztirányú mozgások indulnak meg. A darab végére a fokról fokra ladyesedő Doolittle kisasszony előtt egy elgyötört, lezüllőfélben lévő professzor térdel; száján gyakran csúsznak ki az Eliza kezdeti vernyogásához hasonlatos szószörnyedelmek, és küllemében mindinkább emlékeztet az első jelenetek Alfred P. Doolittle-jára, Eliza csatornatisztító „faterjára". Holott a valóságos Alfred P. Doolittle, „Anglia legeredetibb moralistája" ekkorra már - éppen Higgins adománya és közvetett pártfogása révén - kikupálódik, és hetedhét East Endre szóló legénybúcsúján (az előadás talán legparádésabb jelenete, melyben a parádét Hunyadkürti György vezényli) már öltözékben és filozófiában egyaránt Higgins fölé nő. Babarczy László rendezésének legvonzóbb leleménye ez a különös párhuzam-ellentét, vagyis a Doolittle-klán emelkedésének és a szerelemverte Higgins hanyatlásának szellemes egymásra játszása.

Eliza és Higgins keményen megtáncoltatják egymást ebben az előadásban. Higgins megtanítja Elizát, hogyan kell angolul beszélni. Eliza megtanítja Higginst, miként kell emberszámba venni a másikat. És mindketten megtanítják egymást kesztyűbe dudálni. Ezt pedig egyikük sem viszi el szárazon. Ha az előírt, ám tökéletesen hiteltelen happy ending nem gereblyélné össze őket, két alaposan megviselt, szemünk előtt felnőtt embert födne el a lehulló függöny, akik eztán csak emlékezni fognak egymásra, és még az sem biztos, hogy mindig jó szívvel.

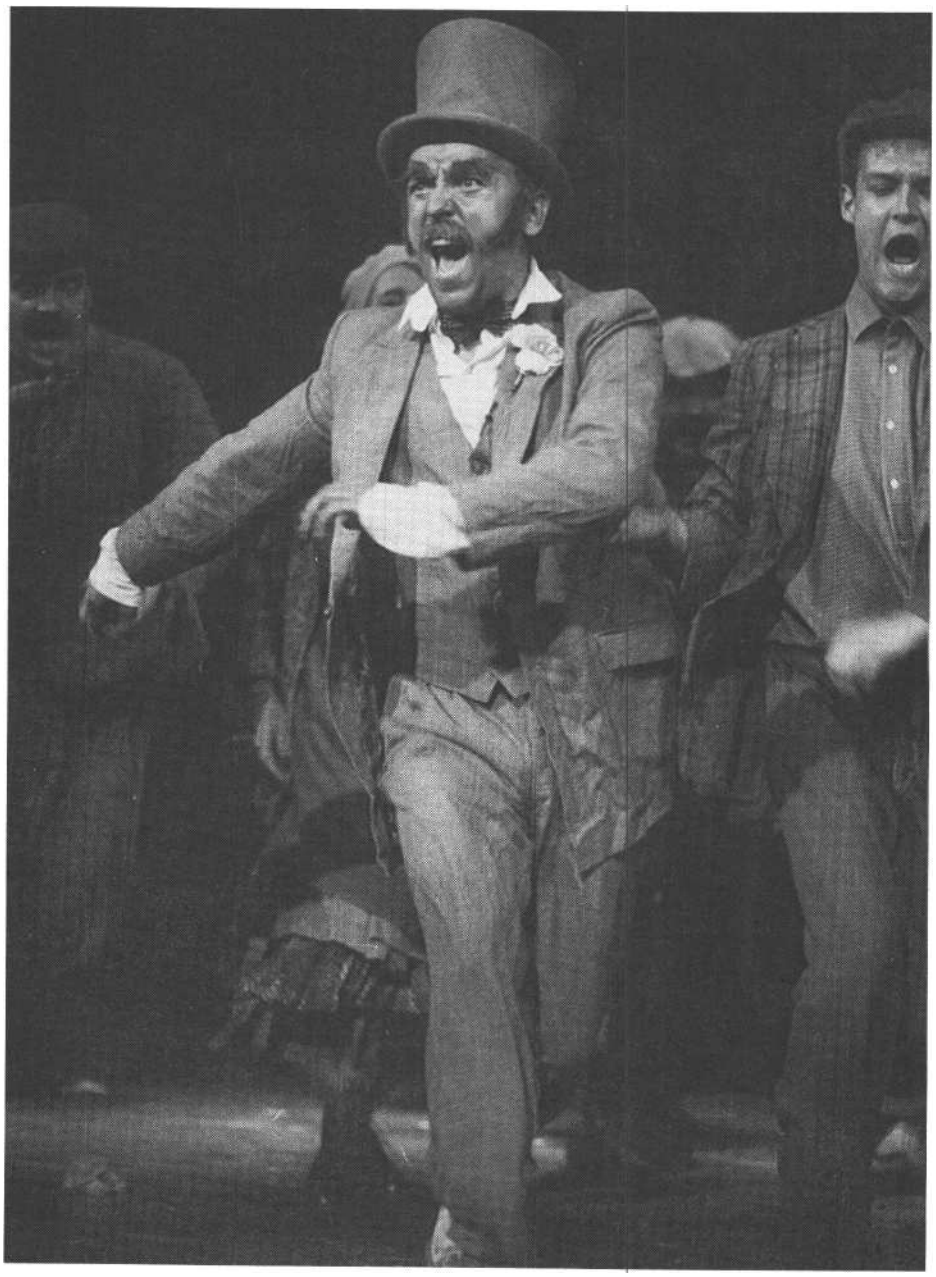
Csákányi Eszter (Eliza) és Hunyadkürti György (Doolittle) (Fábián József felvétele)

Lerner-Loewe: My Fair Lady (kaposvári Csiky Gergely *Szinház)*
Fordította: Ungvári Tamás. *Versek:* G. Dénes György. Díszlet: Menczel Róbert m. v. Jelmez: Szigeti Szilvia. Karmester: Kerényi Gábor - Hevesi András. Koreográfus: Gessler György m. v. Segédrendező: Tombor Zsuzsa. Rendezte: Babarczy László.
Szereplők: Sáfár Mónika - Csákányi Eszter, Kulka János - Helyey László - Rátóti Zoltán m. v., Adorjáni Zsuzsa, Márton Eszter, Quintus Konrád, Pálfy Alice, Bezerédi Zoltán - Hunyadkürti György, Lugosi György, Karácsony Tamás, Kisvárday Gyula, Némedi Árpád, Varga Anikó, Serf Egyed, Kósa Béla, Tóth Géza, Szigethy Brigitta, Hock László, Gráf Csilla, Pál Ti-bor, Szücs Ágnes, Kovács Zsuzsanna, Pálffy Zsuzsanna, Ottlik Ádám, Cseszárik László, Karsai Edina.

KOLTAI TAMÁS

UNFAIR KRITIKA

A kaposvári *My Fair Lady* eredetileg két párhuzamos szereposztásban került volna színre. Helyey László kiválása megbolygatta a tervet; sokáig Kulka János volt az egyetlen Higgins, s váltott Elizákkal, illetve Doolittle-ekkel játszotta a szerepet. Rátóti Zoltán beállása helyreállította a „világrendet", viszont abba a paradox helyzetbe hozott engem, aki a Békés Pál által nem látott szereplőkről készülök írni, hogy kiegészítéseimet ne csupán benyomásaimra, hanem részben fikcióra építsem. Mit értek ezen? Azt, hogy a színészet - eléggé gyakran elfelejtjük! - partnerjáték, vagyis a szereplők *kölcsönösen* meghatározzák egymás alakítását. Egyszerűbben szólva: föltételezem, mi több, biztos vagyok benne, hogy Kulka János másmilyen Higgins volt Csákányi Eszter Elizájának partnereként (ahogyan Békés Pál látta), mint Sáfár Mónikával (amikor én láttam). És természetesen Csákányi is más volt Kulkával (lásd, mint fenn: Békés), és más Rátóti Higginse mellett (én). Ez ilyen bonyolult. Arról nem beszélve, hogy két hónap alatt árnyaltabbá válhat a szereplők játéka, s ennek megfelelően változhat maga az előadás - ami egyébként *bizonyos fokig* amúgy is minden este más.



Ilyen körülmények között egyebet nem tehetek, mint leírom, milyennek láttam Sáfár Mónikát (Eliza) és Bezerédi Zoltánt (Doolittle) a premieren, illetve Rátóti Zoltánt (Higgins) a december 26-i előadáson. Ezenközben néha kénytelen vagyok átfedni Békés Pált, minthogy mindkét, általam látott előadás esetében (a bemutatón Sáfár-Kulka-Bezerédi, december 26-án Csákányi-Rátóti-Hunyadkürti) elkerülhetetlen az utalás a partnerjátékra.

Sáfár Mónikának megadatott, hogy Mária mennybemenetele után (lásd a Müller-szerzőpár, atya és fiú, illetve Tolcsvay László opuszát, Madách Színház) leszálljon a földre. A bemutatón még nem érezte mindkét lába alatt szilárdan a talajt. Mondhatnám: a szurtos külvárosi lápvirágban kezdettől fogva benne volta hajlam, hogy az a későbbi középosztálybeli sznob polgári nő legyen, akivé majd Higgins neveli. (Csákányinál épp fordítva történt: ő kikupálva is megmaradt nyersnek, talpraesettnek és egy kicsit közönségesnek.) Adottságainak kihasználására kiváló lehetőséget kapott Sáfár Mónika a szerepben, él is vele, dámává váló kibomlása szerfölött meggyőző, groteszk iránti érzékenysége határozottan fejlődőben van, hangja makulátlan, muzikalitása kiváló, stilisztikailag az operett és a musical között egyensúlyoz, ahogy a darab (és a rendező) kívánja. Színészi eszközei még esztergálatlanok, aminek természetes előnye, hogy esetében szóba sem kerülhet a ziccerszerű poentírozás, hátránya viszont a Higginsel való utolsó nagyjelenet aluljátszása, amelyben a darab a legtöbbet mentette át a shaw-i eredetiből. Itt nem világos Eliza személyes drámája, Sáfár Mónika nem érzékelteti eléggé a professzora keze alatt kiformálódott egyéniség légüres terét, az „öntudatosodás" akcióra alkalmas terepet kereső, dacos akarnokságát. (Ezáltal Kulka János pompázatosan hányaveti, érdesen lezser Higginse is elhalványul, mert értékelhető partneri gesztusok híján nem tud váltani, nem tudja komoly dráma-ként megélni a saját tragikomikus paradoxonát, hogy tudniillik az egyéniséggé formált ta-

Bezerédi Zoltán (Doolittle) (Ilovszky Béla felvétele)

nítvány diadalmámora sehogyan sem fér össze azzal a számára szokatlan hiányérzettel, hogy erre a nőre kétségbeesetten szüksége van, nem mint nőre, hanem mint tulajdonra, de még mint nőre, társra, bútordarabra is, csak épp ezeket a különböző minőségeket képtelen elválasztani magában.)

Itt most átcsapok Rátóti Zoltánra, az ő Higginse ugyanis épp ezt a szituációt teljes dühvel és ugyanakkor teljes értetlenséggel (amitől még nagyobb a dühe), azaz kifejezetten shaw-i szellemben átéli; ehhez persze hozzásegíti Csákányi Eszter, aki hasonló indulati töltéssel képviseli a maga önállósodásának, személyiséggé terebélyesedésének végpontját. A kulcsjelenet itt „el van játszva", csakugyan két csatahajó készül összeütközni egymással, mint a Pygmalionban, míg a párhuzamos szereposztásban (legalábbis a premieren) nem lehetett érteni, miről van szó egyáltalán.

Rátóti hendikeppel indult, nem a későbbi beállás miatt, hanem mert Higgins nem az ő szerepe, épp a különc, a csodabogár, a kezelhetetlen agglegény durva sármja (ez is paradoxon, persze) hiányzik belőle. Fiatal is még egy kicsit Higginshez, nem korban, hanem mentalitásban, egészében véve inkább tanársegéd, mint professzor, széllebéleltebb, súlytalanabb a kelleténél. Színészete viszont markánsabbá vált az utóbbi időben, jót tett neki a lenge szépfiúfigurák elmaradása - a Janika karakterszerepében például kiváló -, é$ mint az előbbiekben bizonyítani próbáltam, Higginst is fokozatosan birtokba veszi az előadás folyamán.

Bezerédiről nincs mit írnom. Hang, mozgás, figura - tökéletes. Minimálisat játszik. Fölhúzott vállakkal, „egy tömbben", kicsit görnyedtnek és tagbaszakadtnak látszik - ő Doolittle. A táncokban mintha dróton rángatnák, valószerűtlen ruganyossággal dobálja kezét, lábát, testét. Ha a színpadon van; jobbára rá kell figyelni, ő a koreografikus forgatag középpontja. Ezek a táncos kavalkádok különben is a meglehetősen jól sikerült előadás legjobb jelenetei.

KÁLLAI KATALIN

FEHÉR TELEFON

ÖRKÉNY ISTVAN: MACSKAJATEK

Ö. I.-jelöljük közismert monogramjával a szerzőt - hajlamából adódóan tartózkodott a pátosztól. Mi sem állt tőle távolabb, mint úgymond fölmutatni az úgymond emberi nagyságot. Fölmutatás helyett inkább szétterpesztett lábai közé hajolt, onnan szemlélte a világot és benne az embert: kicsinységét és kicsinyességét, gyarlóságát és esendőségét. Hogy megfigyelései végeredményben nem vitatják el fajunktól (úgy mint: ember) a grandiozitást? Amellett, hogy ez rá és ránk nézve egyaránt roppant hízelgő, még nem jelenti azt, hogy műveit, példának okáért a Macs*kajátékot* - akárcsak részben is - megfoszthatjuk a fanyar grimaszoktól.

Ezzel korántsem szeretném állítani, hogy a kecskeméti előadás híján van a fanyarságnak. Micsoda savanyú grimasz például az az ágavesztett, vörös színű neoncsillag, amely rozogán lóg a bal oldalon -- hol másutt lógna?! - egy asztali Lenin-szobor távoli társaságában. Illés István rendezésének revelatív mozzanata lehetne, hogy e csillag felől figyeli a dráma jelenét, azaz a hatvanas éveket. De nem az. Az említett ötágú ugyanis nem kap más szerepet, mint hogy ellenpontozza azt a polgári miliőt, amely Orbánné otthonában uralkodik - feszülettel, régi kalapdobozza , miegyébbel kiegészítve -, a játék, az előttünk zajló történet már alig törődik vele. Ott van vagy nincs - végső soron egyre megy.

A tárgyak nagy többségének hasonlóképp dekorációs szerepe van az előadásban. Nincs titkuk, nem kelnek életre, a kutya se használja őket. Egymásra hányt bőröndök a szekrény tetején, szomorú üvegben árválkodó befőttek szoronganak idegenül a térben, amely leginkább Orbánné budai társbérletét mutatja, de presszó, művház, München melletti otthon is egyszerre. Vagy inkább egyik se. E tárgyak, amelyek egy le-tűnt világ - a háború előtti - rekvizítumai a drámai jelenben, jelzésértéküket tekintve abnormálisan fölértékelődnek, miközben használati esz-közként nincs semmi funkciójuk. Mintha megelégednének annak sugalmazásával, hogy Orbán-né, a volt Szkalla lány, emberi nagysága-nagyszerűsége kizárólag ama bizonyos letűnt kor, a „boldog békeidők" értékeinek átmentéséből ered. S ha ez így van, az meglehetősen sarkított, ám korántsem vitathatatlan ítélet.

Özv. Orbán Béláné egyetlen tárggyal kerül igazán organikus kapcsolatba az előadás során, ez pedig a telefon, A telefon, amely az emberi civilizáció egyik legfurcsább terméke. Élettelen létére élőkéni: viselkedik: meghallgat és válaszolgat. Vagyis groteszk helyzetek sokaságát hozhatja létre például azáltal, hogy alkalomadtán vad indulatokat üvöltözünk bele. Berek Katalin, aki a darab rendezőjével osztozva inkább vonzódik a nosztalgikus pátoszhoz, mint a választott darab szerzője, ezekben a jelenetekben meg-győző példát mutat a másutt elsinkófált szikár groteszkségre. (Így a távirat föladása, illetve le-

Réti Erika (Paula) és Berek Kati (Orbánné) (MTI-fotó)

mondása körüli hercehurcában.) Nem látszik szerencsés megoldásnak azonban, hogy kései szenvedélyét épp abba a bizonyos fehér telefonba sírja, neveti, hadarja bele, amelybe belehadarja. Egyrészt, mert ilyen akkor még nem nagyon létezett (ez a kisebb baj az amúgy is elég eklektikus képi világú előadásban), másrészt, mert a fehér telefon aránylag közismert szimbóluma a polgári jólétnek és luxusnak. Igaz, még ez sem volna túl nagy baj, ha valamiképpen megindokolná önmagát. De nem teszi. Csak van. Mint annyi minden ebben az előadásban.

Egyebek között arra sem kapunk megnyugtató magyarázatot, hogy Cs. Bruckner Adelaidát miért éppen Kovács Gyula játssza, ámbár igen impozáns a megjelenése, és nem kell szégyenkeznie az eddig látott Cs. Bruckner Adelaidák sorában. Azt is érdekes lenne megtudni, hogy a szöveg szerint finom eleganciájú Giza, miért lett Lőrinczy Éva megformálásában tornyosra púpozott parókájú, szemöldökig kékre mázolt, selyembe-csipkébe bugyolált, smukkoktól roskadozó viaszfigura, s miért visszafogott és arisztokratikus modorú Patassy Tibor az eredetileg meglehetősen gusztustalan, főként testi funkcióinak élő Csermlényi szerepében.

Az ily módon fölborult drámai egyensúly (ki a fene adna egy percig is igazat a taszító Gizának a finom Csermlényivel szemben?) a legérzékenyebben Berek Katit érinti, aki egyébként is szívesebben mutatja a mogyorószín dzsörzés, körömcipős Orbánnét, mint a fűzős cipős, heveskedő tramplit. A karaktereknek hálásabb a feladatuk, s ezzel többnyire élnek is, jóllehet Réti Erika adekvátan közönséges Paulájának koncert alatti ásítozása és Ambrus Asma kitűnően nyávogó Egérkéjének éppen groteszkségében szívszorongató levélmonológja önmagában kevés helyrebillenteni az elmozdult egyensúlyt.

Olyan ez az egész, mintha Illés István merő jószándékból megkocogtatta volna a szerzőt: ugyan már egyenesedjékföl, és nyújtóztassa ki a tagjait. Erről hosszan elbeszélgettek, majd Ö. I. maradt. Jobb ez így.

Neki is. Nekünk is.

Örkény István: Macskajáték (kecskeméti Katona József Színház)
Díszlet és jelmez: Mira János. *Rendezte:* Illés István.
Szereplők: Berek Katalin, Lőrinczy Éva, Réti Erika, Ambrus Asma, Borbáth Ottilia, Kovács Gyula, Patassy Tibor, Horváth Károly, Zelei Gábor.

SZŰCS KATALINT

VITA EGY VÉDŐBESZÉDDEL

SULTZ SÁNDOR: ROMANTIKA

Az alcímben jelzett előadásról volnék hivatott e helyt írni. Hogy most mégsem ezzel kezdem, annak egyetlen oka van: elolvasva a *Romantika* előadásához készült műsorfüzetben a szerzőnek saját darabjai fölötti védőbeszédét, találva éreztem magam. Muszáj tehát visszakanyarodnom az előző bemutatóhoz, az egri Gárdonyi Géza Színházban játszott, És *a hősök hazatérnek című* darabhoz; e kis kitérő talán nem érdektelen az itt tárgyalandó előadás szempontjából sem.

Kezdhetném mindjárt egy visszavágással, mondván: régen rossz, ha egy drámaírónak utólagos kommentárokat kell fűznie művéhez, magyaráznia kell a darab „üzenetét"; de mert úgy érzem, magam is okozója vagyok e magyarázkodásnak (egy másutt megjelent egyflekkes írásomban nem sikerült kételyeim jogosságáról meggyőznöm a szerzőt), nem vagdalkozom. Mi több, amíg e félreértésről elmélkedtem, azt hiszem, megleltem a megoldást is, amit ezúton szeretettel megosztok Sultz Sándorral. De előbb a tisztáznivalók.

Magam is azon kritikusok közé tartozom, akik - amint a védőbeszédben is olvasható - kifogásolták, hogy az És a *hősök hazatérnek* című dráma hősnője infantilis, holott közel jár a negyvenhez, és megkérdezték: „Miként lehet az hiteles, hogy egy harmincnyolc éves asszony puszta durcából felköti (?) magát, csak azért, mert az apja meg úgy mindenki körülötte hazudott neki?" Márpedig Sultz szerint éppen „itt van a kutya elásva", éppen ez; az életkor, illetve a gyermekded érzelmek, tettek közötti „kontraszt", ez a drámai alapkonfliktus e művek üzenete. Hát persze, hogy ez az „üzenet", kedves Sándor - evidencia ugyan, de üzenet, könnyen megfejthető -; a baj az, hogy pusztán egy *hiteltelen drámai szituáció* kívülről hozzárendelt magyarázataként - a hiteltelenség magyarázataként - értelmezhető, nem magából a szituációból fakad. Annak a drámai helyzetnek kellene hitelesnek lennie, amely ezt az „üzenetet" hivatott megérzékíteni, kifejezésre juttatni a maga bonyolultságában, ellentmondásosságában. Az a fajta generációs infantilizmus ugyanis, amely történelmileg adatott meg nekünk, aligha kellő lélektani motiváció ahhoz, hogy egy harmincnyolc éves asszony - aki feltehetően már szeretett, csalódott és csalt is, aki találkozott már a férfi-nő kapcsolat szenvedélyével - olyan gyilkos indulattal forduljon az anyja és a lelepleződés drámai pillanatáig édesnek hitt, szeretett nevelőapja ellen, ahogyan Kisanna teszi; s hogy velük szemben a váratlanul felbukkant, sohasem látott, nem is ismert férfit válassza csak azért, mert az a vér szerinti apja. És mert ez a drámai alapkonfliktus, nem a történelmi hazugságok - azok csak később jönnek -, ennek kéne hitelesítenie a továbbiakat. Ben-ne van persze ebben is, mint minden személyes sorsban, a történelem - ez is k ö z h e l y -; kérdés, mennyire tud meghatározóvá válni a drámában. Adott esetben a történelmi elem az erősen magánjellegű, nem kellően motivált összeomlásnak már csak betetőzése, amolyan utolsó csepp a pohárban. A szentnek, makulátlannak hitt apa politikai múltjának, történelmi hazugságainak lelepleződése éppen ezért nem is töltheti be a szerző kívánta dramaturgiai funkciót, a kétféle motívumrendszer nem képes összekapcsolódni, s így az „üzenet" fellengzősen huppan a semmibe. Ily módon Kisanna esetében legfeljebb az empátiás készség tökéletes hiánya nevezhető drámainak, ez azonban a drámához kevés. De - és itt következik a „felfedezésem" - a darabban benne vannak mindazok a mozzanatok, amelyek átszerkesztve talán hiteles drámává szervesülhetnének, mert a szerző a színpadon dialógusokban gondolkodva azért lényegesen árnyaltabb világlátásról, világértelmezésről tesz tanúbizonyságot, mint az idézett védőbeszédben. (Ha ugyanis „minden fogalomnak ellenkező volt a jelentése, ám igazsága egyiknek sem lehetett", akkor az egész tökéletesen világos, egyértelműen megfejthető, és nincs miről drámát írni. Akkor e megállapítást tudomásul vettük és kész.)

Jó szándékomat bizonyítandó, íme, a verzió, amely szerint Kisanna némileg mentesülne az empátiahiány meglehetősen drámaiatlan tulajdonságától, miközben Sultz szándékai töretlenül érvényre juthatnának. Mi volna, ha megcserélődnének a szerepek?! Ha Kisanna abban a tudatban nőne fel, hogy az az édesapja, aki neveli - jóllehet édesanyjával nem házasodhatnak össze -, s az Amerikában élő férfiról csak annyit tudna, hogy anyja első férje, akinek '56 után menekülnie kellett. Megjelenésekor azonban eljuthatnának Kisannához a pletykák a férfi ÁVH-s múltjáról, ami markáns ellenszenvvé, averzióvá változtathatná addigi szemlélődő érdeklődését. S csupán eztán derülne ki, hogy megvetésének tárgya a vér szerinti édesapja, s hogy a szeretett és apjának hitt férfi éppúgy becsapta őt, ahogyan az anyja is; hogy körülötte valóban minden hazugság. Lélektanilag is hihetőbb volna így Kisan-

Kiss *T. István (Péter) (Ilovszky* Béla *felvétele)*

na összeomlása, hiszen morális döntési szituációba kerülne, s tán szerettei ellen forduló indulata is elfogadhatóbb volna, amiért ilyen helyzetbe hozták. Az amerikás apának ugyanúgy meglehetnének a maga igazságai, ahogy eddig, csak éppen nem terhelné az a megmagyarázhatatlan mítosz, amely ismeretlenként övezte. Hát vala-hogy így képzelem.

Nem véletlen, hogy a *Romantika* veszprémi előadásának műsorfüzete kapcsán még mindig az előbbi darabon rágódom. A *Romantikán* ugyanis nemigen van mit töprengeni. Itt nemhogy nem hitelesek a szituációk - nincsenek is. Adott a Kisanna-kortárs főhős, Péter, aki elrontott életéért ismeretlen apját okolja, s ezért ádáz keresésbe kezd, hogy megölje. Hirdetésére vérbeli deus ex machinaként megjelenik egy magánnyomozó, akiről a néző számára elég hamar kiderül, hogy a keresett apa. Neki volnának igazságai, szeretné is elmondani azokat, de Péter a lelepleződés pillanatában - a bosszúra végül is képtelenül - nem hallgatja meg. Az anya is vagdos némi emlékeket a volt rendőr apa fejéhez, Péter felesége pedig issza az egésznek a levét. Aztán van még egy barát, aki bizonyos információkat hivatott közölni a nézővel és Laurával Péter múltjáról (egyébként ő elfuserált generációnk gyermeklelkűnek maradt képviselője), és van egy filozofikus hajlamú alkoholista, amolyan rezonőr. Helyenként könnyedek, szellemesek a dialógusok, ám ami drámai helyzetek híján kitűnik belőlük, az nem több mint állapotrajz. Körülbelül annyit tudhatni meg ezekről az emberekről, amennyi egy ilyen, a játék színhelyéül választott csehóba alkalmilag betérve megtudható. Megfejthető persze az „üzenet", az igazság megtalálásának lemondó legyintéssel fogadott pillanata, csak éppen az alapszituációt tartom kimódoltnak, motiválatlannak, homályba veszőnek. De még ha elfogadom is úgy, ahogy van, akkor sem jutunk mélyebbre a közhelyeknél, márpedig nem volna lényegtelen kérdés, hogy mit tud kezdeni Péter az igazsággal, létezik-e egyáltalán igazság, s hogyan lehet azzal tovább élni.

Mielőtt megint azt olvasom majd a következő Sultz-bemutató műsorfüzetében, hogy hiszen „éppen itt van a kutya elhantolva", tudásnak és nem tudásnak ebben a kontrasztjában, s hogy nemzedékünk elrontott életének - jó nagy közhely ez is - éppen e bizonytalanságban az eredője, hadd jegyezzem meg sietve: egy -- megint csak - homályban hagyott emberi helyzetre nem lehet történelmi igazságokat, társadalmi sorskérdéseket építeni, mert utóbbiak nem hitelesíthetik az előbbit; ez csak megfordítva történhet. És nem lehet e nemzedéki létérzésbe süppedve megírni e nemzedék drámáját, csakis lábujjhegyre emelkedve, legalább egy fejjel fölémagasodva. Ha pedig az a dráma, hogy nincs dráma, hogy a különböző igazságokat már tökéletesen értelmetlen ütköztetni, mert úgysem változtathatnak semmin, mert vannak jóváthetetlen dolgok jóváthetetlenül tönkrement életek, akkor megint csak az állapotrajz motívumszegénységhez jutunk el.

Írásomból az előadás ismét csaknem kiszorult; Szegvári Menyhért rendezésének legfeljebb az róható fel, hogy színészeinek helyzetgyakorlatai - motívumok híján ugyanis gyakorlatilag ezeket kell játszaniuk - meglehetősen egyenetlerek. Holl István apája súlyos személyes igazságokat és titkokat rejt, Spányik Éva anyája indokol valamit Péter életének elviselhetetlenségéből, Horváth György pedig remek kép-viselője a galeriba tévedt gyermekded lelkületű surmónak, aki „úgy maradt"; a többi megszólalás azonban nem tudja hitelesíteni még a helyzetgyakorlatot sem. Jó viszont a díszlet, Horgas Péter munkája, amely azt a képzetet kelti, mintha a kirakatüvegen keresztül orrunkat az üvegre nyomva - üveg persze nincs - lesnénk ki, ami bent zajlik, s ezért értünk belőle csak igen keveset.

Sultz Sándor: Romantika (veszprémi Petőfi Színház) Díszlet: Horgas Péter. *Jelmez:* Dobis Márta. *Dramaturg:* Duró *Győző. Rendezőasszisztens: Sz.* Pallai *Ágnes. Rendezte: Szegvári* Menyhért *m. v.*
Szereplők: Kiss T. István, Spányik *Éva, Papp* Márta, Horváth *György,* Holl István, Joós László.

NÁNAY ISTVÁN

BÉKÉVÉ OLDÓ SZERTARTÁS

SLOMO AN-SKI: DYBUK

A *Csíksomlyói* passió után *a Dybuk*. Katolikus szertartás után zsidó. De ahogy a Passióban Krisztus szenvedéstörténete mindenkori emberi szenvedéstörténet, úgy a héber kabbalista legenda sem vallási példabeszéd, hanem általános érvényű emberi dráma.

Nem önkényes a Független Színpad e két elő-adásának összevetése, mint ahogy nem lehet véletlen a darabválasztás sem. Ruszt Józsefet régóta foglalkoztatja *a Dybuk* mint a szertartás-színház egy sajátos kultúrkörből való darabja. Ruszt munkásságának egyik meghatározó vonulata az Artaud és Grotowski ihlette szertartás-színház, amelynek egyik legfontosabb archetipikus alapja a kereszténykatolikus hitvilág. Az elő-adásaiban megjelenő képek, szimbólumok, metaforák köre egyaránt származik az ó- és az Újszövetségből. De jelrendszerébe beépültek az ősibb kultúrák elemei is, afolklórban gyökerezők éppen úgy, mint a zsidó eredetűek.

Amióta Ruszt társulata önállósult, és megalakult a Független Színpad, munkásságuk legfőbb jellegzetessége lett a szertartásosság. És a szegényszínháziság. Szükségből kovácsoltak erényt. Színházuk tényleges szegénysége nem gátja, hanem stílusalakító ösztönzője lett produkcióiknak. Előadásaikat a nézők által részben vagy egészen körbevett üres térben játsszák, minden díszlet nélkül, minimális kellékkel és jelmezjelzéssel. A köztünk, közvetlen közelünkben létező-játszó színész, a közülünk való ember válik a művészi kifejezés legfontosabb, szinte egyetlen eszközévé. Ebben a közegben a színészek minden megnyilvánulása hangsúlyos; a természetes, eszköztelen létezés és a gesztusok jelentése sűrűsödő rendszere egyszerre és együtt jellemzi játékmódjukat.

Beilleszthető-e ebbe a színházformába a *Dybuk,* amelynek vilnai ősbemutatójáról és még inkább Vahtangov 1922-es, folklóralapú rendezéséről legendák születtek. El lehet-e szakadni ezektől a legendáktól? Kibontható-e a műből az a szerelmi tragédia, amely túlmutat a vallási és népszokások szigorú szabályai között élő közösség hiteles ábrázolásának igényén?

Az oroszul és jiddisül író S. An-Ski drámája a kabbala és a haszidizmus tanításai és parancsai alapján élő közösség világát ábrázolja. A haszidizmus lényege egyfajta panteisztikus istenfelfogás, amelynek értelmében Isten lényege minden létező dolgok összességével azonos. Ebben az összességben élet és halál nem egymást kizáró fogalmak; a kabbala tanítása szerint a halállal nem szűnik meg az élet, mert létezik lélekvándorlás: azok, akik földi létük során nem tudták bevégezni kijelölt küldetésüket, valamely más ember testében újjászülethetnek.

A dráma főszereplője is ilyen bolygó lélek, aki egy fiatal lány testébe bújva akadályoz meg egy szószegésen alapuló házasságot. Lea, Szender kereskedő lánya és a szegény Chanán megszeretik egymást. A fiatalokat az apák egykor egymásnak szánták, de amikor a két ember életútja elvált egymástól, s a fiú apja szegényen meghalt, a meggazdagodott kereskedő felrúgta az egyezséget, és módos vőlegényt szemeit ki lányának. Szender szándékáról értesülve Chanán meghal, lelke a lány testébe költözik. Lea nem hajlandó férjhez menni; ellenkezését csak úgy lehet megtörni, hogy Aszriel, a csodarabbi vezetésével kiűzik belőle a dybukot. De Lea inkább meg-hal, semmint új vőlegényéé legyen. A két szerelmes lelke a halálban egyesül.

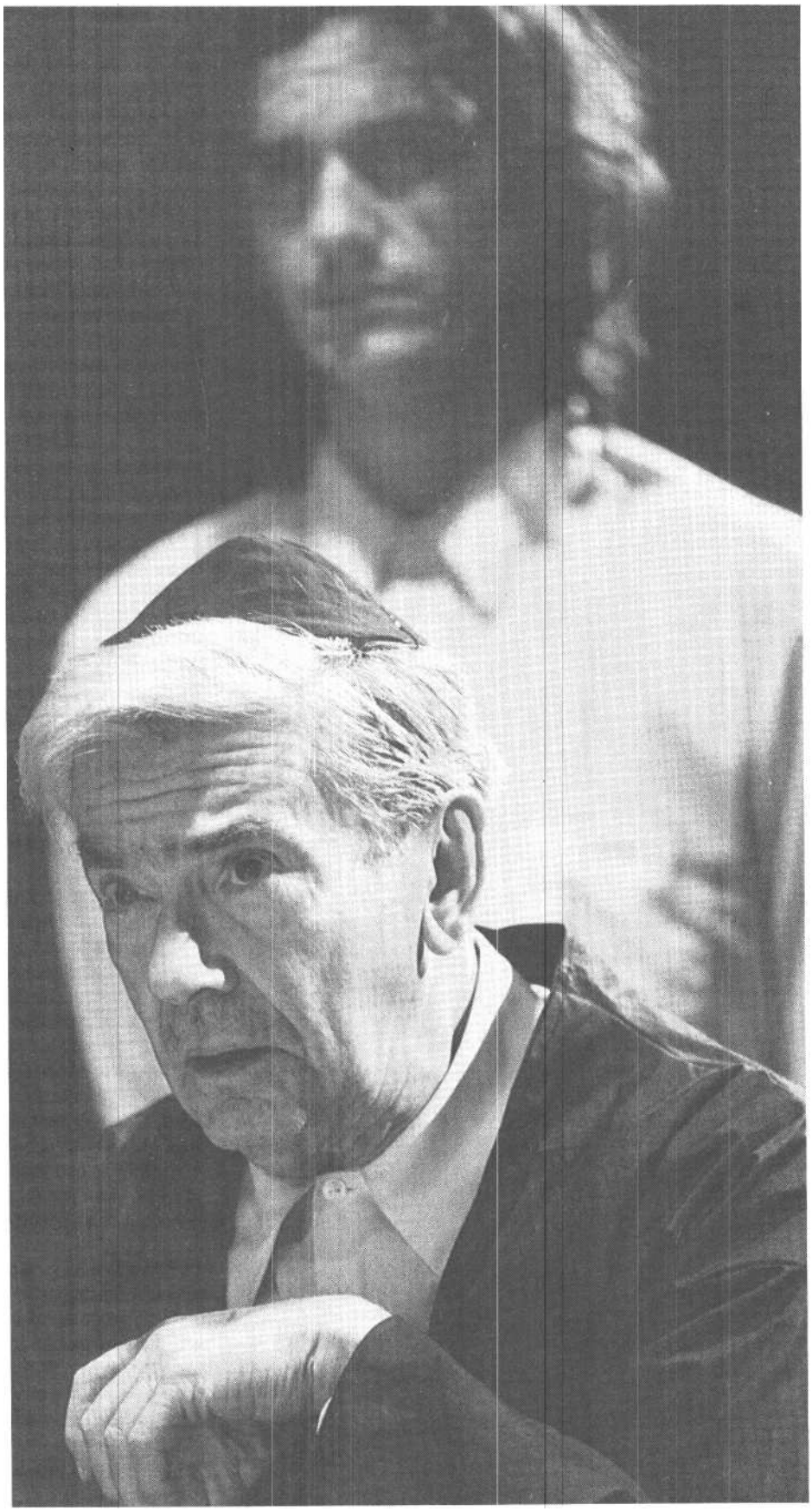
Vass Éva (Frade), Olasz Ági (Lea) és Kolti Helga (Gitel)

A történet magva vándormotívum. Egy népmesekutató hívta fel a figyelmemet arra, hogy a legősibb, úgynevezett keleti eredetű magyar népmeséknek a halott vőlegény vagy ördögvőlegény alakját felléptető vonulata milyen közeli rokonságban van a Dybuk-legendával. Ugyanakkor a darabot - amely életképek sorából fejlődik az ördögűzés nagy ceremóniájává - mélyen áthatja a zsidó filozófia, az a gondolkodás- és életforma, amely a történéseket kerülő úton, közvetetten igyekszik befolyásolni. Ettől a dráma nem igazán dráma, azaz a konfliktusok soha nem válnak élessé, nyílttá. A drámai feszültség legtöbbször az elhallgatások, a lényeget látszólag megkerülő példabeszédek alatt akkumulálódik, de nem sül ki. Ez az effektus képezi a mű sajátos hajtóerejét, s ez a lényege a ruszti szertartásszínházi megközelítésnek is.

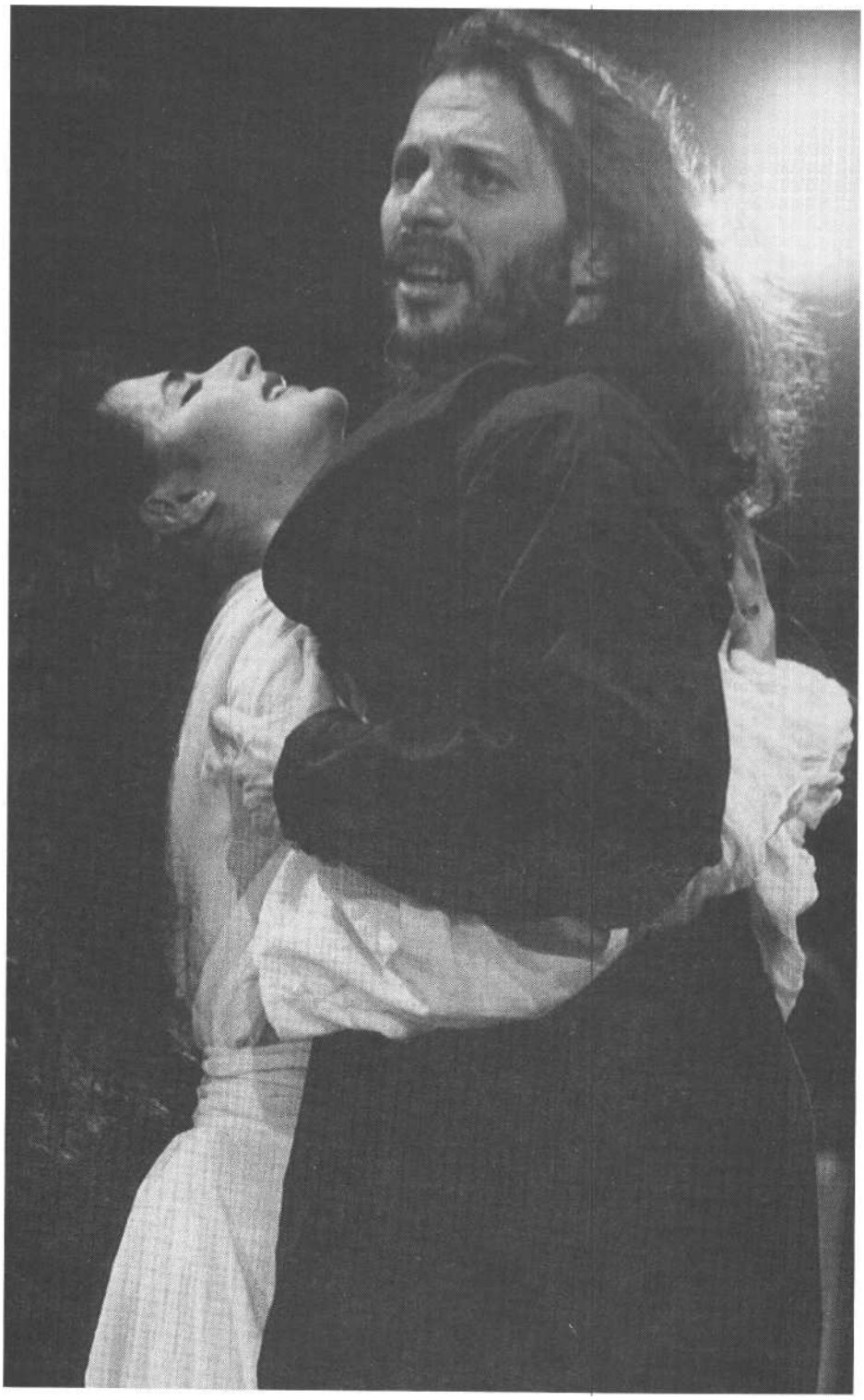
A hosszúkás, téglalap alakú tér két átellenes végénél ülnek kor- és valósághű jelmezekben a szereplők. A tér közepén alig megemelt dobogó, rajta a zsidó temetkezési szokásokat idéző kőhalom. Az előadás kezdetén - s később is, több hangsúlyos epizódnál - egy nagybakancsos kislány egy szál hegedűn intonált dallamot játszik és énekel, s közben körbejárja a dobogót. Alakja huszadik századi asszociációkat kelt, egyben finom utalás Vahtangov rendezésének zenei keretére éppen úgy, mint Ruszt hajdani híres előadására, *A pokol nyolcadik körére.* A szereplők csak akkor lépnek be a térbe, amikor jelenésük van. A bizonyító eljárást és a dybukűzést végző reb Simson és reb Aszriel számára a tér két ellentétes pontjára egy-egy karosszéket állítanak be.

A színészek, akár a játéktérben vannak, akár jelenésükre várnak, egyformán nagy intenzitással vesznek részt a szertartásban. Ebben az egymásra figyelő készenléti állapotban a produkció nem töredezik szét különálló epizódokra. A szereplők között hallatlanul erős, ugyanakkor intim kapcsolatok alakulnak ki. Az előadás ritmusát is megszabja az, ahogy a dobogón térdeplő-fekvő szerelmesek „közelije" váltakozik a fejük felett vitatkozók párbeszédének „távolijaival". Kevés a mozgás, éppen ezért a helyváltoztatásoknak különösen nagy hangsúlyuk van, kivált, ha ez a mozgássor stilizált, mint például a vőlegény trappoló közeledésekor és megérkezése-kor.

Ez az érzelmekre és gondolatokra koncentráló előadás elkerüli a leegyszerűsítések veszélyét. A rendező éppúgy nem enged a Vahtangov-hagyományból eredő folklorizálás csábításának, mint az ugyancsak a Vahtangov-rendezés óta kísértő szociális megközelítésnek; így a történet nem redukálódik zsidó vallási belüggyé, de gaz-



Gábor Miklós (Reb Aszriel) és Bagó Bertalan (Michael)



Olasz Ági (Lea) és Juhász Károly (Chanán) (Koncz Zsuzsa felvételei)

dag-szegény-konfrontációvá sem. Az előadásban egy egyszerű, nagyon emberi történet elevenedik meg, s ugyanakkor egy gondolkodásmód, egy etika, egy hitvilág ereje és rafinériája, kötöttsége és hajlékonysága is körvonalazódik; s nem utolsó sorban az a tragédia, amelyet egy hit dogmává merevülése okozhat.

Az együttes játékában szépség, fájdalom és bölcsesség sűrűsödik. Az „együttes" jelleg hangsúlyozandó, ezt azonban jelentős egyéni alakítások alapozzák meg: mindenekelőtt Gábor Miklós reb Aszrielje, Avar István reb Simsonja, Kaszás Géza Mesulahja, Németh Gábor reb Májerja, Juhász Károly és Olasz Ági szerelmespárja.

Két szerepformálásról külön is szólni kell. A dráma legtalányosabb figurája A mesulah, a vándor, aki szinte előre tudja, mikor mi fog történ-ni. De nem avatkozik be a történetbe. Az élet pártján áll a halállal szemben. Magasabb rendű igazság képviselője. Szinte szótlanul. A jelenlétével. Kaszás Géza Mesulahjában mindez meg-jelenik. Súlyos a jelenléte. Van benne valami démonikus, ugyanakkor mégis megejtően emberi. Titka van. A rendező térben is hangsúlyozza a figura fontosságát: általában a fiatalok közelében helyezi el. Valahol a „szekond plánban". Kaszás ezzel a szereppel végérvényesen jelentős színésszé érett.

A lélekűzés kulcsszereplője reb Aszriel - Gábor Miklós. Szerep és színész szinte szétválaszthatatlanul eggyé vált. Gábor Miklós bölcsessége megnemesíti a csodarabbi figuráját, ugyanakkor a színész ravaszul minduntalan le is leplezi Aszrielt, megmutatva a ceremónia technikáját, a minden szertartás lényegéhez tartozó manipuláció trükkjeit, a többmenetes lélekűző küzdelemhez kieszelt fortélyokat (ebben kitűnő partnere Avar István). E küzdelem dramaturgiai veszélye, hogy csupán a szó színpadán zajlik, akció de facto nincs benne. S mivel nem logikai érvek csap-nak össze, a hosszú jelenet könnyen filozofálgatássá válhat. Mindenekelőtt Gábor Miklós - Eörsi István Lukács-drámájában is megcsodált - egyszerre intellektuális és érzéki szerepformálásának köszönhető, hogy a nagyjelenet valóban az előadás csúcspontja lett.

Tragikusan fájdalmas, hogy Kalocsay Miklós erős, néhol karikaturisztikus eszközökkel elrajzolt Szenderje a művész utolsó szerepe lett.

A Dybuk alapproblémája párhuzamba állít-ható az együttes sikerdarabjáéval, *a Romeo* és Júliáéval, miközben a mű ugyanakkor ellen-párja a *Csíksomlyói* passiónak. Az előadások összefüggnek egymással. Ugyanarról szól-nak, más-más módon. Kultúrák között közvetítenek, különböző hit-vallások, vallás-hitek között próbálnak közös nevezőt találni. A társadalomban eluralkodott intoleranciát igyekeznek oldani. A maguk módján, a maguk eszközeivel. Ezért is nagyon lényeges esemény a *Dybuk* bemutatója.

Slomo An-Ski: Dybuk (Független Színpad)
Fordította: Harsányi Zsolt. *Tervező:* Schäffer Judit. *Zenei munkatárs:* Simon Zoltán. *A rendező munkatársa:* Janik László. *Rendezte:* Ruszt József.
Szereplők: Juhász Károly, Olasz Ági, Kalocsay Miklós, Kaszás Géza, Bagó Bertalan, Németh Gábor, Both András, Kolti Helga, Fehér Juli, Kocsó Gábor m. *v.,* Avar István m. *v.,* Vass Éva m. *v.,* Gábor Miklós m. *v.* és a Független Színpad Tanodájának növendékei. Tanár: Kováts Kristóf.

FELIX EMMEL

VILNAIAK BERLINBEN

New York mintájára most Berlinnek is meg-van a maga jiddis színháza: a Kommandantenstrassén álló egykori Herrnfeld Színházba egy vilnai vándorszínház költözött be, amely a maga Theszpisz-kordéját már végigtolta Grodnón, Biatystokon és Var-són is. Itt, ahol egykor budapesti malacságok próbáltak hatni az emberek alsó régiójára, ahol iparszerűen állították elő a zsidó vicceket, most Kelet-Európából jött zsidók akarják ápolni a zsidó drámát, tiszta művészi akarástól hajtva. Nem tévesztendők össze azzal a jiddis ripacsgyülekezettel, amely már hosszabb ideje garázdálkodik a berlini külvárosok sötét és rosszhírű színháztermeiben. Ezt a társulatot művészi áhítat vezérli, s ez dicsőségükre válik. Elég óvatosak hozzá, hogy a világ egyik színházi fővárosában ne jiddisre fordított Shakespeare- vagy Schiller-drámákkal álljanak elő, ahogy másutt történik. Ők a zsidó drámára korlátozzák magukat, amelyet természetszerűen egyetlen más színház sem tolmácsolhat ilyen hitelesen. Perez Hirschbein két darabja után most Slomo An-Ski Dybukját mutatták be.

Kivételesen izgalmas kísérlet ez, hiszen a dráma a keleti zsidó misztika sűrűjébe vezet. Maga An-Ski is a nép legmélyebb rétegeiből eredt. Ifjúkorában kovácsinas volt, és csak tizenhét évesen tanult meg oroszul; később könyvkötő lett, majd végül író, és mélységes szociális együttérzéstől hajtva járta be az oroszországi só- és szénbányák vidékét. Kitűnő érzékkel gyűjtött össze számtalan zsidó mondát, dalt, legendát és kísértetmesét, és ő írta *Az eskü* című, híres zsidó forradalmi indulót is.

Dybukja, amely a megszállottság problémájáról szól, igazából nem dráma, hanem misztikus legenda, amelyet az ember lázas izgalommal követ, és később sem tudja kivonni magát hatása alól. Nem buddhista legenda, amely a trópusok buja gazdagsága elől sáncolta el magát a halálosan komoly stiláris szigorba és világosságba; nem is ferences legenda, amely romantikus bájával és édességével ejt rabul. Nem, ez keleteurópai zsidó legenda, amelyben a felszabaduló extázis nyomott hangulatú terekből és elgyötört lelkekből szárnyai az ég felé. Gyertyákkal szűkösen megvilágított éjszakai félhomály, ősrégi zsinagógák álmatag zümmögése kísért ben-ne. És mindenekelőtt a haszidizmus szelleme. Ezt a keleti zsidó szektát a XVIII. század közepén alapította Izraelben Eliezer rabbi, a hírneves Bál-Sém. (A bál urat jelent, a sém *nevet;* a Bál-Sém olyan ember, aki Isten magasztos nevének kimondásával csodákat tud művelni.) Hozzá, a zsidó misztika nagy megújítójához és tanítványaihoz számtalan legenda fűződik. A néphit szerint ők e világ minden dolgában megtalálják az istenit, az örökévalót, amely úgy lakozik mindenekben, mint testben a lélek; és a földi lét legfőbb ajándéka, ha az ember az extázis révén a dolgokban rejlő istenséghez emelkedik.

A Dybuk már a haszidizmus hanyatló korszakába vezet, amikor a Bál-Sém fenséges szelleme egyre inkább mágussá, csodatevővé degradálódott. Ugyanekkor ezt a világot továbbra is veszedelmesnek és kártékonynak tartja mind a Talmudhoz és a törvényekhez szigorúan ragaszkodó, mind pedig a racionális vagy a tulajdon bűvöletében élő zsidóság. Mivel pedig Berlinben épp ez utóbbi két típus képviselői fordulnak elő, kivételes érdeklődéssel szemléljük a Dybukból ránk tekintő misztikus zsidót - azt a típust, amely számunkra újszerű, noha valójában ősi múltra tekint vissza.

A műben érintett probléma már Jichak Lurjánál, a XVI. századi zsidó misztikusnál is fellelhető, aki kétfajta lélekvándorlást különböztet meg. Az egyikben, amelyet ő gilgulnak nevez, a bolygó lélek a születés pillanatában hatol be az emberi testbe. A másikban, amelyet ibburnak hív, lélek egyesül egy másik, már formát nyert lélekkel. Ez utóbbi egyesülésre vagy azért kerül sor, hogy két tökéletlen lélek kiegészítse és kölcsönösen megtisztítsa egymást, vagy pedig azért, hogy egy jelentékeny szellem a tökéletesség felé irányítson egy másik, még ki nem forrott szellemet. Az is előfordul azonban, hogy az ibbur révén egy halott egy másik lelket használ fel, mert csak így tudja beteljesíteni halála miatt félbemaradt küldetését. Ez az eset következik be a Dybukban. Chanán és Lea végső egyesülésében is az ibbur megy végbe, ami, Jichak Lurja szerint, csak akkor lehetséges, ha a két lelket mély lényegbeli rokonság fűzi össze. Az embert óhatatlanul elfogja a belső izgalom e mély értelmű ősi ibbur-legenda hallatán, kivált, ha már saját szemével is látott valóságos megszállottságot.

Ez a felindulás azonban nem a művészi ábrázolásból, hanem csakis a lenyűgöző vezérmotívumból fakad. A vilnai színészek csak etnológiai érdekességet kínálnak számunkra. Csupán a maguk keleti zsidóságával, héberből, németből és oroszból kevert idiómájukkal, a zsidó misztikát kitermelő néplélekhez való kötődésükkel bilincselnek le, nem pedig művészi képességeikkel. A játék maga ugyanis fölöttébb primitív, árnyalatlan, provinciális. Még a Leát alakító Sonja Alonis csodálatos arca is híján van az alkotó kifejezőerőnek. A fájdalom tető-pontján is oly kevéssé volt ura arcjátékának, hogy időnként úgy tetszett, mintha mosolyogna. Chanánként Herz Grossbarth már szép csendesen a dilettantizmust súrolta. Láttunk két jó zsidó fejet, amelyek mer-már a rembrandti rabbikra emlékez-tettek (Schneiur ás Feder urak). Amúgy még a maszkok is elmosódottak és középszerűek voltak, a giccses díszletek pedig úgy hatottak, mintha egy régi raktárból kölcsönözték és éppen csak átmázolták volna őket: olcsók, de rosszak. Pedig micsoda látomásos díszleteket sugallhatott volna a darab misztikus almoszférája! A művészeti tanácsadó-ként feltüntetett Jakob Steinhardt úr beérte gyenge naturalista pingálással. David Herman rendezése viszont legalább kellemesen halk volt, és tartózkodott a túlzásoktól. Mindazonáltal ez a fajta zsidó színművészet számunkra csupán néprajzi kaland maradt.

Részlet Felix Emmel Das ekstatische Theater (Az eksztatikus színház) című könyvéből. Prien/Lipcse, 1924

MENDEL KOHAN SKY

A HABIMA SZÜLETÉSE

Az örök zsidó - David Pinskij műve - volt az első zsidó tragédia, melyet a modern színpad bemutatott, de a mű gyengeségei miatt a Habima művészi ereje nem bontakozhatott ki benne teljes mérték-ben, és a társulat csak a Dybukkal vált igazán nagykorúvá. A színház azóta több mint kétszáz bemutatót tartott, de a Habima és a Dybukmégis mintegy egymás szinonimái maradtak. 1922 januárja óta a *Dybukot* több mint ezerszer játszotta a színház. Egyike ez a modern színház nagy előadásainak; gyakorlatilag valamennyi európai országban és több alkalommal Észak-Amerikában is eljátszották, 1966-ban pedig Izraelben lemezfelvétel készült belőle, amelyen számos szerepet az eredeti színészek tolmácsolnak. Kritikusok és színházi teoretikusok hosszasan foglalkoztak vele, és az európai zsidóság kulturális életét legalább egy évtizedre meghatározta.

Ezt a hatást seregnyi tényező segítette elő: a rendkívüli idők szelleme, a változás izgalma, a hirtelen meglelt szabadság mámora és gyors elvesztésének előérzete, a színházon és a többi művészeti ágon belül végbemenő viharos újítások, valamint a kelet-európai zsidó tömegek között elharapódzó nyugtalanság. Emellett a Dybuk sikere éppígy köszönhető számos tehetség ritka találkozásának is. Ott volta szerző, Slomo An-Ski, Yoel Engel, a zeneszerző, Nathan Altman, a tervező, a színészi revelációnak bizonyuló Hanna Rovina és mindenekfölött Vahtangov géniusza. Sem addig, sem azután nemigen fordult elő, hogy ennyi tehetséges ember ily hoszszú időn át és ily teljes egyetértésben dolgozzék egy műalkotáson.

Slomo Seinwill Rappoport, aki az An-Ski írói álnevet használta, költő, drámaíró, történész, folklorista, szocialista vezető és szociális munkás volt. Jiddis és orosz nyelven egyaránt igen termékenynek bizonyult, összegyűjtött művei több vaskos kötetet töltenek meg, de tartós hatása csak egyik színművének lett, holott ez csak a kelet-európai zsidó folklór területén végzett kutatásainak melléktermékeként jött létre. *A Dybu*kot An-Ski oroszul írta, és felkínálta Sztanyiszlavszkijnak. A mesternek tetszett is a darab, de úgy vélte, zsidó társulatnak kell előadnia, mire An-Ski lefordította jiddisre, és odaadta a korszak legjobb jiddis színházának, a vilnai társulatnak. Az előadás nem tett maradandó hatást a közönségre. Közben Sztanyiszlavszkij beszélt a műről Nahum Zemachnak, a Habima szellemi vezérének, aki szüntelenül darabokat keresett. Zemach elolvasta, és felhívta rá kollégái figyelmét, akik azon nyomban fellelkesültek.

An-Ski eredeti szövege négy hosszú felvonásból állt; Vahtangov három sokkal rövidebbre vonta össze, mert szüksége volt az időre a vizuális effektusokhoz, a rítusokhoz és a táncokhoz, melyeket nagyon lényegesnek tartott. Kórházi tartózkodása alatt sok könyvet olvasott el a zsidó vallásról és folklórról meg a haszid mozgalomról. Összebarátkozott a szomszédos ágyon fekvő öreg rabbival is, és az örmény megkérte a zsidót: tanítsa meg őt héberül.

Egyszer az öregember épp az állatnevekből vizsgáztatta tanítványát. Amikor a „ló" szóhoz értek, Vahtangov hallgatott. A mester felült ágyában és várt, majd szelíden mondta: „soos, soos", és szétfeszített ujjait a nyomaték kedvéért kétoldalt a fejéhez tapasztotta. Vahtangov számára valóságos reveláció volt ez a pillanat: a mozdulatot később egyfajta vezérmotívumként alkalmazta, s eköré szervezte a táncokat és mozgásokat.

A próbák több mint három évig tartottak, bár Vahtangov és a színészek összejöveteleit nem volna pontos a szó megszokott értelmében próbának nevezni. A rendező, aki egész napját a

Vahtangov Dybukja - harmadik felvonás (1922)

stúdióban töltötte, valamikor éjfél után, a hajnali órákban érkezett, leült, lenyelt egy csomó tablettát, hogy enyhítse fájdalmait, és aztán elkezdtek beszélgetni. Néha a drámáról, máskor általában a színházról, vagy valamilyen más meghatározott témáról. Így beszélgették át gyakran az egész éjszakát.

Vahtangov alacsony ember volt, éles metszésű, barna arcában a legfeltűnőbb átható fekete szeme volt. A színészek fölött valósággal varázshatalma volt; ha beszélt hozzájuk, egész arckifejezésük és a hangjuk is megváltozott.

Abraham Prudkin, a Habima első társulatának tagja, így emlékszik vissza az egyik ilyen megbeszélésre:

„Te a vándort játszod. Milyen a járásod? Milyennek képzeled a lépteidet, a kézmozgásodal? Bontsd ki az elképzelést, mélyítsd el, és szeresd a formát, mert a forma a figura lényege. (Az orosz „forma" szó kimondása közben Vahtangov előszeretettel nyújtotta meg az o és az r hangot.) Belépsz a szobába, hátadon a zsákkal, kezedben a bottal. Te vagy a títokzatos vándor, a hírvivő. Kicsit emeld meg és döntsd előre a jobb vállad, aztán indulj el a magad útján! Ne felejtsd el, mit jelent az élet ennek a figurának, mi az, amit ért és amiben hisz. Indulj! Mostantól minden egyebet neked kell megtalálnod.

Te éhes koldusasszony vagy. Figyelj a kezedre. Éhesen ragadd meg a kenyeret elgörbült, csúszós ujjaiddal, markolj meg mindent, amit csak meglátsz! Régóta elfelejtetted, milyen érzés, ha valami szép és jó dolog van a kezedben. Most már csak lecsapsz a dolgokra, durván, eltorzultan.

Te pedig gazdag kalmár vagy, aki most akarja férjhez adni a lányát. Melled csak úgy duzzad az

önelégültségtől, pocakod kidugod, még a két ki-fordított, széttárt tenyered is csupa elégedettség, mintha azt mondaná: miénk minden, ami jó, mi ragadtuk el, mi halmoztuk fel a föld minden zsírját. Nyomd csak ki a melled meg a hasad, és tárd szélesre a kezed."

Lea döntően fontos szerepét Vahtangov eredetileg az egyik fiatal színésznőre bízta, nagy csalódást okozva a szerepre bizton számító Hanna Rovinának. Mások is azt hitték, hogy Leát nem játszhatja más, csak ő, bár a rendező döntését senki sem merte vitatni. A kiszemelt színésznő azonban szeszélyes jószág volt, nem dolgozott elég szorgalmasan, majd le is lépett, faképnél hagyva a társulatot. Vahtangov csak ekkor határozta el, hogy megpróbálkozik Rovinával. Menahem Gnessin színész-rendező így idézi fel a színpadi Lea megszületését:

„Mihelyt dolgozni kezdett Rovinával, Vahtangov felismerte, hogy ez az a Lea, akire szükségünk van. Rovina bemelegítő próbák nélkül is rögtön bebizonyította, hogy érti e magasabb hatalmak üldözte tragikus nőalak lényegét. Vahtangovnak tágra nyílt a szeme, holott ebben az időben mindig félig lehunyta; csak úgy sugárzott a boldogságtól. Az én számomra Rovina bemutatkozása igazi ünnep volt. Ez volt az a Lea, akiről mind álmodtunk. An-Ski legendája életre kelt; itt állt előttünk az a szépséges, szelíd leány, népünk elbűvölő, tisztalelkű gyermeke, akiről költőink daloltak és ifjaink álmodoztak. Rovina játéka a többi szereplőt is életre keltette; Chanán szenvedése meggyőző lett, érthető Szender és a miropoli cadik tusakodása, és a bonyolult cselekmény, a figurák egymáshoz való viszonya megtelt értelemmel."

Vahtangov elképzelése szerint az első felvonásban kell megteremteni azt az atmoszférát, amelyben a természetfölöttibe vetett hit átélhetővé válik. A homályos világítás, a rabbinövendékek éneke, tánca, elbeszélései, a jelmezek és a maszk, a zsinagóga berendezése és éles szögeket bezáró falai - mindez arra volt hivatva, hogy átemelje a nézőt egy különleges világba, ahol a cselekmény végbemegy. Az első felvonás felvázolja a történés lényeges elemeit; a két fiatal futó találkozása, majd Lea eljegyzésének bejelentése utal a Romeo-Júlia-szerű konfliktusra, s baljós, tragikus hangot pendít meg Chanán hirtelen, titokzatos halála és a vándornak, a dráma egyszemélyes „görög" kórusának szűkszavú kommentárja.

A második felvonás jelentős részben Vahtangov leleménye volt. Könyörtelenül meghúzta az eredeti szöveget, és helyébe a koldusok táncát iktatta. A groteszk figurák szaturnáliájának háttere előtt jelenik meg, a szépség és a tisztaság megtestesüléseként a fehér selyem menyasszonyi ruhába öltözött Lea, akit aztán bevonnak a táncba, piszkos, elgörbült kezek tapogatják és markolásszák, mintegy az elkövetkező, s a dráma egyik csúcspontját jelentő borzalmas esemény előjátékaként. Ez az esemény a felvonás végén következik be, amikor Lea Chanán hangján szólal meg, s a vándor bejelenti, hogy a dybuk - a sötétség hatalmát képviselő koldusok legnagyobb örömére - birtokba vette testét.

A harmadik felvonásban Vahtangov a szentség atmoszférájába vonta a közönséget. A miropoli cadik zsinagógája, a maga kék-fehér színeivel, magának a cadiknak a fehér selyemköntöse kontrasztos hátteret szolgáltatott a mennydörgő zene kíséretében végbemenő exorcizmushoz, s egyben kiegészítette azt. A csúcsponton Chanán meggyötört lelkét végül sikerül kiűzni Lea testéből, majd újabb, végső csúcspont következik, amikor Lea követi szerelmesét a túlvilágra: a színpad mögött lakodalmi zene szól, a vándor pedig fekete kendőt borít a halott lány arcára, hogy aztán, intésére, lemenjen a függöny.

Az előadás koreográfiájához Lescsilin táncos adott ötleteket, de igazából Vahtangov valósította meg. A koldusok táncához maga találta ki a mozgásokat, s minden koldust külön egyénített. A kiemelkedő fontosságú zenét Yoel Engel szerezte.

Engelt eredetileg zenekritikusként ismerték, de komponált is. A század elején barátja, An-Ski felkeltette érdeklődését a zsidó népzene iránt, olyannyira, hogy Galíciába is elkísérte a drámaírót egyik folklórgyűjtő útjára. Ezért örömmel vállalta a megbízatást, noha a héber nyelv éppoly idegen volt számára, mint a Habima cionista szellemisége. A *Dybukkal* való foglalkozás azonban egész életét megváltoztatta. Cionista lett, jóval a Habima előtt kivándorolt Palesztinába, és m nt zeneszerző és tanár fontos szerepet játszott az ország csírázó zenei életében. Emlékét márványtábla hirdeti azon a tel-avivi házon, ahol 1927-ben meghalt.

Jelentős részese volt a sikernek Nathan Altman expresszionista festő, aki e munkája révén kapott helyet a héber színház történetében. Vahtangovval tartott hosszú megbeszélésein - amelyek alatt a stúdióban minden más munka szünetelt - a díszlet és a jelmezek minden részletét kidolgozták. Vahtangov eredetileg az akkor már felemelkedőben lévő, bár Moszkván kívül még ismeretlen ifjú Marc Chagallt kérte fel, de az nemet mondott. Vahtangov Sztanyiszlavszkij-tanítvány volt, Chagall pedig, aki már embereket, teheneket és hegedűket hajigálta levegőbe, irtózott Sztanyiszlavszkij naturalista játékstílusától, és nem óhajtott részt venni olyan produkcióban, amely - szerinte - bizonyára naturalista lesz. Altmannak nem voltak ilyesfajta előítéletei. Díszletei nemigen vettek tudomást a tárgyak valóságos alakjáról, hanem belső jellegüket és még inkább a szereplőkhöz és a cselekményhez való viszonyukat tükrözték. Altman díszlete divatot teremtett; sokszor utánozták a Habima későbbi tervezői, és azok az európai művészek is, akik látták a *Dybukot.*

A bemutatóra 1922. január 31-én került sor, a moszkvai értelmiségi elit jelenlétében, és a hatás elsöprő erejű volt. Moszkva, a világszínház akkori központja, ahol egy átlagos estén kitűnő előadásokban lehetett látni a Hamletet, a Lear *királyt,* a Cseresznyéskertet és a *Ványa* bácsit, ahol egy színházi bemutató bizonyos körökben éppoly jelentős esemény volt, minta társadalom szerkezetét nap mint nap átforgató új dekrétumok - ez a Moszkva döbbenten és dermedten nézte ezt a színházi csodát.

Félszáz év elmúltával nehéz egy színházi előadást értékelni. Ha a *Dybuk,* valami csoda révén, ma pontosan olyan formában kerülne színre, mint 1922-ben, az előadás akkor sem lenne ugyanaz. Azóta számtalan helyen százszor és százszor előadták, a szerepükből kiöregedett színészeket újakkal pótolták, és mindig igyekeztek a lehető legközelebb maradni Vahtangov elképzeléséhez. A fogadtatás időszakonként változott, minden közönség valami mást látott az anyagban, míg végül a mű világszerte afféle múzeumi tárggyá, Izraelben pedig éppenséggel nemzeti műemlékké változott. Sok színész van még életben azok közül, akik játszottak az eredetiben vagy legalább látták azt, és ha az ő viszszaemlékezéseik alapján próbáljuk rekonstruál-ni az 1922-es *Dybukot,* nem szabad elfelejtenünk, hogy ezek az emlékek is változtak a múló idővel, és sok más élmény rétegei rakódtak rájuk. Az előadás hatásának megértéséhez csak akkor juthatunk közelebb, ha azokhoz fordulunk, akik benyomásaikat annak idején írásban rögzítették. Szerencsére a korszak bővelkedett művelt, érzékeny és jótollú kritikusokban. Közéjük tartozott Nyikolaj Jevrejnov, a drámaíró, szín-háztörténész és színházi teoretikus, aki így írt:

Hanna Rovina mint Lea

„Láttam az előadást, és eskü alatt vallhatom: boldog vagyok, amiért a mai színházban lehetséges ilyen teljesítmény.

A dráma? A szokásos kritériumok szerint nincs benne semmi rendkívüli. Szép, szimbolikus mű a haszidok életéről, sok tetszetős folklorisztikus elemmel. De An-Ski héberre fordított »drámai legendáj « (amely H. N. Bialik fordításában talán még csiszolódott is) semmi olyat nem kínál, ami biztosítaná helyét a szó szoros értelmében vett »drámaírói alkotásként« a színház-történetben.

A Habima előadásában azonban másról is szó van.

Ha szabad így mondanom: az egész előadást színpadi fény világítja át. A színpadon misztériumot adnak, és a misztikus atmoszférát nem ront-ja le még a legkicsinyesebb, önmagában talán nevetséges, fölösleges, vulgárisan anekdotikus köznapi részlet sem - sőt, valami varázslat révén, éppenséggel gazdagítja.

Könnyű egy középkori játékból misztériumot formálni - de próbálják csak meg ugyanezt olyan anyaggal, amelyben a kabbalisztikus misztika együtt él a mai folklórral és a köznapi élettel, s ahol időnként (mintegy a közönség „megvesztegetésére") mindenféle vicceket mesélnek a zsidóság számára engedélyezett zóna mindennapjairól.

Ha valaki mindezt, vagyis a zsidó élet folklórját és humorát, egy misztériumjáték teljes értékű, szerves és mélységesen megrendítő elemévé akarja tenni, annak nem tehetségre van szüksége, hanem - habozás nélkül merem mondani - zsenialitásra.

Azén számomra Vahtangovnak ebben az előadásban megnyilvánuló zsenialitását mindenekelőtt az bizonyítja, hogy bár héberül nem értek, mégis mindvégig felajzva néztem a produkciót, és izgalmam a cselekmény ritmusával együtt nőtt és hanyatlott. Voltak olyan lelkesült pillanataim, amikor éppúgy megfeledkeztem magamról, mint a színészek is."

Jevrejnov nem volt zsidó, és számára a *Dybuk* revelációként adott hírt egy olyan életről, amely évszázadokon át zajlott Oroszországban, anélkül, hogy az oroszok legtöbbjének tudomása lett volna róla.

M. Zagorszkij kritikus egészen más értelmet fedezett fel a Dybukban.

„Mit szólnának, kérdem tisztelettel, ahhoz, ha a szovjetforradalom mítoszát egy ősi népi legendában fedeznék fel, amelyet egy nép géniusza teremtett? Nem rendülnének-e meg, ha látnák, mint tárulkozik fel a forradalom szellemének legmélyebb, legbensőbb értelme egy nagy szerelem diadalaként?

A felszínen semmi hasonlatosság az orosz forradalom és a *Dybuk* között. Akkor hát miért világította meg számomra az előadás villámfényszerűen a viharos napok varázslatos fenségét? Miért, hogy a *Dybuknak* hála, felismertem a most születő mítosz legmélyebb értelmét? Azért, mert ez az előadás feltárja, mi az értelme építésnek és rombolásnak, megmutatja, miként szakítsunk a történelmi hagyománnyal a szerelem diadalának javára. Dante és Beatrice, Romeo és Júlia jutnak eszünkbe - a szerelem szimbólumai, melyek legyőzik a halál angyalát.

Az embernek alaposan kell ismernie a zsidó életet, a cselekmény környezetét, amelyet különböző tanok és érzelmi világok határoznak meg: a vallási fanatizmus, a misztikus jámborság, a haszidizmus a maga lobogó táncaival - csak így érthetjük meg a drámát átható lázadó szellemet. A hatalmas erejű emberi szenvedélyek, a halálnál is erősebbnek bizonyuló szerelem kohójában felbomlik egy évszázados társadalmi rendszer."

Az egyik legérdekesebb reagálás Homo Novustól (eredeti nevén A. Kugeltól), a konzervatív nézeteiről ismert neves leningrádi színikritikustól származott. *Az örök* zsidóról és a Dybukról írott esszéjében csalódásának adott hangot a Habimával szemben, amelytől azt várta, hogy „a judaizmus párlata" lesz, annak „legmagasztosabb, racionálisan tiszta formájában", szembe helyezkedve a környező „pogány-keresztény" világgal. Ám számára az derült ki, hogy az említett két előadásba éppen ennek a világnak a szelleme szivárgott be.

„Bármilyen tehetséges is Vahtangov, és bármily mély gondolkodó, mégis eltér a zsidó szellemiségtől. Vegyük csak a *Dybuk* nagy sikert aratott második felvonását. Minden teátrális leleményessége ellenére anyaga nem idevaló. A koldusok, a nyomorékok, a szörnyek E. T. A. Hoffmann, Poe, Andrejev világába illenek; az ő romantikájukat, fantáziájukat, legendáikat, hallucinációikat visszhangozzák. A groteszk folklór hogarthi modorú hangsúlyozása nem egyezik a judaizmus szellemével. Jól látszik ez, ha összehasonlítjuk ezt a táncot a cadik házában játszódó jelenettel, majd az ördögűzési szertartással."

Homo Novus tiltakozott a mindkét rendezést jellemző expresszionizmus ellen:

„Ez a lassú tempó, ez a sok szünet orosz igazságot képvisel, az orosz lélek igazságát. Nemcsak Csehov, Goncsarov, Turgenyev vagy Tolsztoj lassú, de még Osztrovszkij is. A sajátos orosz vonzerő mindig lassú tempóban, lusta mozdulatokban fejeződött ki. E színházi stílus és az orosz lélek között pszichológiai és fiziológiai megfelelés van. De ha valaki egy zsidó színdarabot tablók sorozataként mutat be, akkor idegen bort tölt zsidó palackokba.

Azt mondom nektek, zsidó testvéreim: ismerjétek meg önmagatokat! Gondoljatok viszsza, hogy szoktatok kiabálni, lármázni az utcán és a piactéren, hogyan változik pillanatról pillanatra az arcotok - és felejtsétek el a szobrászi kifejezésmódot. Van-e valami, ami ennél kevésbé zsidós? Vajon nem vetette-e el a zsidó nép létezése hajnalától fogva a szobrokat és a képeket?"

Homo Novus elsőként pendített meg ilyen disszonáns hangot a Habimát és kivált a *Dybukot* fogadó általános lelkesedés közepette. Ám az elkövetkező évek során, amikor a Habima az egész világon vendégszerepelt, és kivált amikor, 1928-ban, először látogattak el Palesztinába, ez a hang egyre sűrűbben szólalt meg.

A Habima *Dybukja* nemcsak a héber színház történetében számít mérföldkőnek, hanem a színház egész történetében is fontos szerepe van, mert közhírré tette, hogy Sztanyiszlavszkij naturalizmusának napja leáldozott. Vahtangov, a tanítvány hamar felismerte, hogy a naturalizmus zsákutca. *A Dybuk,* majd rögtön a nyomában Vahtangov másik remekműve, a TurandothercegnőTairov munkásságával egyetemben elindította Oroszországban az új színházi irányzatot, hogy ezt követő-en, a húszas évek közepén, az expresszionizmus Németországban élje meg a maga fény-korát.

Részlet Mendel Kohansky The Hebrew Theatre - Its first fifty years (A héber színház első ötven éve) című könyvéből. Jeruzsálem, 1969

HENRY THORAU

KIŰZNI A DYBUKOT...

BESZÉLGETÉS ARIE ZINGER RENDEZŐVEL

Nachman Meisl költő szerint „1921-ben *a* varsói zsidóság körében valóságos dybukpszichózis tört ki" a vilnai színház bemutatója nyomán, amelyre az író, An-Ski 1920-ban bekövetkezett halála adott alkalmat. A rákövetkező évben a moszkvai Habima adta elő a darabot, héber nyelven.

A későbbi időkben *a Dybuk* már nem keltett nagyobb feltűnést. 1926-ban bemutatták Frankfurtban és Berlinben is, Max Ophüls, illetve Berthold Viertel rendezésében. 1957-ben pedig az 1931-ben Tel-Avivba áttelepült Habima mutatta be az eredeti Vahtangov-rendezést a párizsi Nemzetek Színházában, majd 1969-ben közös német-izraeli tévéfilmváltozat készült az anyagból. 1979-ben játszotta ismét német színház *a Dybukot,* mégpedig a hamburgii Schauspielhaus Urs Jenny és Arie Zinger átdolgozásában.

- A *darab első felvonása a brinicai imaházban játszódik. Bárhogy iparkodtam, nem tudtam beleélni magam a talmudiskola atmoszférájába; távol maradt tőlem ez a sötét imaterem magas falaival, poros fóliánsaival, masszív asztalaival és súlyos székeivel, amelyek között hosszú köntöst viselő, szakállas férfiak csoszognak és olyan történeteket mesélnek egymásnak, amelyek engem a falusi hittanórák Jézus-történeteire emlékeztetnek. Liturgikus ájtatosságon éreztem ma gam, ahol mozdulatlanul kell ülni, és nem szabad nevetni. A benyomást csak erősítette, hogy a bemutatóra húsvét hetében került sor, ami talán nem volt véletlen...*

- Dehogyis, merő véletlen volt. Az atmoszféra exponálni kíván egy darabot, amelynek nincs expozíciója. Pontosan rekonstruált, de szerintem csöppet sem ájtatoskodó. Eltart egy ideig, amíg az ember beleéli magát, de erre az időre szükség van, hogy a nézők bele tudjanak helyezkedni a zsidóság, a babonák, a vallásosság világába, és higgyenek az elkövetkező félelmetes és kaotikus eseményekben...

– *Például az exorcizmusban, amely* tudatosan működik nézőcsalogatóként?

– Ez sem igaz. A filmet ugyan nem találom rossznak, de itt merőben másról van szó. Lea szereti a maga ördögét, nem akar lemondani róla. Ő küzd a csodarabbi ellen, míg a szokásos exorcizmusokban az emberek önmagukkal viaskodnak, s k akarnak vetni magukból valamit. De persze ezt a világot csak lassan lehet felépíteni.

- És *azt hiszed, a harmadik felvonásra a nézők már hisznek a tórabíróságban?*

– Szerintem akkor már igen. Ha az első fel-

A hamburgi Dybuk - rendező: Arie Zinger

Dybuk - Hamburg

vonásban kerülne rá sor, csak nevetnének. Ezt a színi világot oly lassan kell megszervezni, hogy a drámai csúcsponton a közönség már csak a történésre koncentráljon.

- A második felvonás, *amely a* szabadban *játszódik, reb Szender háza előtt, igen* festői. Napsütés, *virágzó cseresznyefák, jókedvű vendégek a szegények lakomáján, muzsikusok húzzák* a *talpalávalót Lea esküvőjére...*

– A táncnak dramaturgiai szerepe van; éppúgy hozzátartozik ehhez a spirituális világhoz, mint a példabeszédek előadása. An-Ski hiteles jiddis folklóranyagot használt; a zenét, a táncokat tőle vettem át.

– A színészek *nagyon ügyeltek, hogyne es-senek a* Hegedűs a háztetőn-stílus csapdájába; *kínosan kerültek minden folklórt* és *egzotikumot. A gondosan felidézett atmoszférából újra meg újra kiszűrtek minden jiddis* sztereotípiát. A harmadik felvonásban *Aszriel, a miropoli rabbi olyan varázslót formáz, aki bármilyen szláv vagy távol-keleti mesében felbukkanhatna. Ugyanakkor a* terjedelmesen előadott *exorcizmus* csak*úgy,* mint az egész *szerelmi* történet nem is a leg*fontosabb* eleme a darabnak.

– Két, párhuzamosan futó dologról van szó. Az első a szerelmi történet. Az erős szerelmi szenvedély - tudjuk a *Romeo* és Júliából - mindig anarchisztikus mozzanat egy konzervatív vagy konzervált társadalomban. Az ilyen szerelem szétrobbantja a társadalmat, mert eleve tiltakozik a konvenció ellen, és mert az emberek - tegnap csakúgy, mint ma és holnap, az irodalomban éppúgy, mint az életben - csak a nagy szavakat hajlamosak elfogadni, a nagy érzelmeket már nem.

– Ha ez az *egyik sík, kérdés, hogy a rendszer* által elpusztított *szerelem* témája *ma mennyire időszerű...*

– Szerintem a mi társadalmunkban inkább csak kívülről, formailag változtak a dolgok. Már nem foglalkoznak exorcizmussal, a társadalmi élet megnyilatkozásait már nem szabályozza olyan szigorú rend, minta XIX. században. De az effajta szerelem, „upper class" és „working class", proletariátus és nagypolgárság között szerintem ma *iS* problémákkal jár.

– Csak *éppén azt hiszem, az idegen* szokások *színpadi* ábrázolása *megakadályozza a nézőt abban, hogy világosan felismerje An-Ski nézeteit, azt, amit a műsorfüzetben szociálforradalmi* elemnek *neveztetek. Te azt mondod, a da*-rab önmagáért beszél. *Szerintem aligha képes* erre, ha az egész *beágyazódik egy* édeskés és *körülményes német mesenyelvbe, amely* csupa ájtatosság, *kicsinyítő képző és barokk* modorosság. *Nyelvileg a darab a senki földjébe süppedt. Miért nem gondoltatok Lessingre is?*

– Gondoltunk mi, csakhogy a *Bölcs Náthán* keresztények és zsidók között végbemenő filozófiai vita, míg ez a darab kizárólag zsidó környezetben játszódik. Egyébként én a fordítást jónak tartom; legalábbis a lehető leghívebben követi An-Ski szövegét.

Szerintem az embereket, akik az utóbbi időben annyi mindent olvastak, láttak, hallottak a zsidókról, az érdekli, ami ezekből az ábrázolásokból hiányzik: a filozófiai hitelesség. Mit jelent-sen például ez az örökké kiváró magatartás, ez az állandó anekdotázás, mesélés? Idegesít, hogy legyen szó akár filoszemitákról, akár anti-szemitákról, no meg a képesújságok szűnni nem akaró áradatáról, örökké azt kérdezgetik: miért nem védekeztek? Csakhogy, ha valaki ismeri a zsidók történelmét, filozófiáját, egész helyzetét, akkor ez a kérdés irreleváns, és ha valamelyest is hozzájárultam ennek tisztázásához, már nem keveset elértem. Azért nem védekeztek, mert a diaszpórában, a kétezer éves európai száműzetésben ez a hagyomány alakult ki. A diaszpórában nem létezett harcos, robusztus, életigenlő tradíció - ami kapcsolódik a szegénységhez, a misztikához, a Messiásra való várakozáshoz is.

– *Hiszen An-Ski is éppen ezt* bírálja a darab*ban: a menekülést egyfelől a csökönyös üdvtan*ba, *másfelől a rajongó kabbalisztikába. Nem lehetne-e kicsit poentírozva azt mondani, hogy An-Ski a dybukkal akarja kiűzni a dybukot?*

– De igen. És ez *az,* ami életében nem sikerült neki.

– *Csakhogy a harmadik felvonásban a szerző mindent visszavon; itt* már *csak a szerelmi történet meg az exorcizmus a* fontos *neki; a felelősség* az apáké, és *minden gazdagok* és szegények *konfliktusára redukálódik. Ez azonban ha-mis nyom. Úgy tudom, An-Ski Párizsban nagy lelki átváltozáson ment keresztül...*

– Igen, ez történelmi tény: sok emancipált zsidóra volt ilyen hatással a Dreyfus-per. Ezután tették meg az ugrást hátrafelé vagy előre, ahogy tetszik, akárcsak a cionizmus atyja, Herzl Tivadar. Jó néhány országban tapasztalom, hogy a haladás, még haladó, baloldali körökben is, átbillen valami középkorias elképzelésbe. Éppen erre akartam rámutatni *a* Dybukban. A dolog tulajdonképpen banális: a fiataloknak igazuk van, az öregeknek nincs igazuk. Ezért érzem én ezt egy optimista darabnak.

– *Csakhogy mindez* mégiscsak a *rezignáció*ba *torkollik. A harmadik felvonás* végére *a súly*pont még *inkább* befelé *tolódik,* a bensőségbe, *az „új szubjektivitásba". Lea arról beszél, hogy majd álmaikban ringatják meg nem* született gyermekeiket, és *dúdolnak nekik. A* Dybuk *nem*csak *politikailag vagy osztályspecifikusan értel*mezhető, *hanem elsősorban a privát pszichológia síkján:* az élettől *való szorongásról van benne* szó, *a repülés vágyáról, a normálissal szembeni alulmaradásról.*

– Mindez szerintem a maga rezignációjában is optimista, mert a néző egyértelműen Leával és Chanánnal rokonszenvez, nem pedig a csodarabbival meg Szenderrel. Ez különösen fontos ma, amikor az ifjúság annyira deprimált.

– Szerintem éppen a fiatalok értik meg *nehe-*

zen a Dybukot: *nemigen tudják a maguk nyelvére lefordítani. Nemcsak a nyelv gátolja meg őket ebben, hanem például a színészi játék is. A színészek ugyan mind Eva Mattes nagyszerű Leája köré tömörültek, de mind más irányban önállósították magukat. Klaus Steiger mint rabbi olyan volt, mintegy hol kedves, hol szigorú, igehirdető Mikulás, Herbert Mensching Mesulahja látványosan csoszogott, Michael Rehberg mint Szender fenségesen forgatta a szemét. És vajon miért játszotta a meggörbült hátú öreg templomszolgát a fiatal Michael Rastl? Valamennyiükön látszott az igyekezet: nehogy holmi „Stürmer"-karikatúráknak tűnjenek!*

- Az *egész* darab szinte *vízió;* valamennyi *figura csak Lea* látomása, mind *a* voltaképpeni alakok tükröződései. Hiszen fogalmi nyelven - bár ettől többnyire igyekszem tartózkodni - azt is mondhatnánk: az *egész* csak *egy* kis zsidólány fikciója. Leáé, *akit* senki *nem ért meg,* akit *magára* hagytak *a maga* világában - *és* egyetlen *be*szélgetőpartnere *a* testében *van, és* láthatatlan marad. *Vagy* itt *van* Szender, *aki* oidipuszi sorsot él *meg:* lassan minden összetörik körülötte, s *a végén már* senkinek *sem* nézhet *a* szemébe. A csodarabbi, ez az ajatollahféleség, kénytelen komédiázni, színházat *játszani, mert csak* akkor hiszik el neki *az* exorcizmust. *Én* el akartam kerülni minden naturalizmust, *azt* akartam, *hogy a* színészek klisék nélkül *is* elhitessék *a* figurák *zsi*dóságát. Számomra *nagyon* érdekes volt, *ahogy a német* színészek először ösztönösen tiltakoztak *a* darab világának átélése ellen, *aztán mégis* belesiklottak ebbe *az* introvertált, *nagyon szomorú és nagyon* mulatságos világba.

Az előadás ismertté *tette a nevem* Németországban, de *nagyon zavar, hogy* mindenütt hozzáfűzik: *itt egy* izraeli rendezőről *van szó.* Ez té*ves* beállítás; ebben *a* munkában *német* rendezőként dolgoztam. *Az, hogy* izraeli *vagyok, fontos tényező az* életemben, de *a* rendezés szempontjából teljesen mellékes. Izraelben például egészen másképpen rendezném meg a darabot, és nagy tévedés, *hogy egy* izraeli rendezőnek, *vagy akár az* izraeli közönségnek könnyebb hozzáférnie *a Dybukhoz.* Mindenképpen távoli világ *ez,* amely *a maga* költői szépségével, érzékenységével, zártságával lenyűgöz *engem - úgy,* mint *egy görög* tragédia.

- Beszéljünk még néhány szót a közönség-ről, amely tisztelettel, de idegenkedve, kevés empátiával nézte az előadást, nyilván azért is, mert úgy érezték: már megint a bűntudatukra emlékeztetik őket. Én ugyan, hozzád hasonlóan, már egy másik generációhoz tartozom, de énrám is hatott előadás közben ez az antiszemitizmus-trauma, és töprengeni kezdtem: írjak-e kritikát, vagy inkább hallgassak? Mint ahogy azon is elgondolkodtam, hogy vajon miképpen reagál a többi kritikus: merik-e exponálni magukat, merne-e egyáltalán valaki bíráló kijelentést tenni, bármilyen jogosult is lenne az? A legtöbb kritika valóban nagyon óvatosan fogalmaz. Röviden felidézik a keleti zsidóság történetét, aztán gyorsan áttérnek a színészekre.

- Furcsa! No persze ezt *a* motívumot aligha sejthettem előre. Voltaképpen *csak a* bemutatón értettem *meg,* milyen bonyolult dolog itt *egy zsi*dó darabot előadni, amikor felment *a függöny, és egy zsidó imaház* tárult *a* nézők *elé.* Németországban ilyenkor *nem* szabad *nevetni,* mert Németországban *nem* illik nevetni *a* zsidókon.

Theater heute, 1979. június

A Dybuk Hamburgban (1979)

Fordította: Szántó Judit

ELŻBIETA ŻMUDSKA

HUSZONÖTÉVES A VARSÓI ZSIDÓ SZÍNHÁZ

A lengyel pártállam kultúrpolitikája mindig valamiféle kínos örökségként kezelte a varsói Zsidó Színházat. A tradíciók köteleztek, hozzányúlni nem lehetett, a színház hírneve és az alapító-igazgató, Ida Kamińska nemzetközi tekintélye megvédték az intézményt a „felsőbb körök" és az ideológusok támadásaitól. De arra azért vigyáztak a szellemi élet irányítói, hogy a sajtó ne foglalkozzon vele túl sokat. Különösen kellemetlenné vált a több ízben „nacionalistának" bélyegzett színház léte (érdekes, ugyanez a vád érte a Vahtangov vezette moszkvai Habimát is) akkor, amikor vezetője, a zseniális színésznő, Ida Kamińska - annak az Ester Rachel Kamińskának a lánya, akit a zsidó színház anyjának neveztek hazájában, s a nagyvilág történetesen egy nagyszerű szlovák filmből, Jan Kadar és Elmar Klos *Üzleta* korzónjából ismerhetett meg - emigrációba kényszerült.

Az egyes bemutatókról csak különféle ürügyekkel, például évfordulók kapcsán lehetett írni. Így volt ez a *Dybuk* 1973-as felújításával is, amelyről két évvel később, a színház fennállásának negyedszázados jubileuma alkalmából olvasható beszámoló a Teatr című folyóirat 1975. augusztusi számában. (Mellesleg az évforduló is sántít; Kamińska 1948-ban alapította a színházat, és 1949-ben már javában zajlottak az előadások.)

A cikkrészlet, amely tájékoztató leírásra vállalkozik csupán, nem pedig elemző bírálatra, a maga felszínességében is hű tükre a hetvenes évek Lengyelországának, annak a manipulált közhangulatnak, amely a dráma fogadtatását meghatározta. **(B. G.)**

A Dybuk, a zsidó drámairodalom legjelentősebb műveinek egyike, régóta szerepel az Állami Zsidó Színház műsorán. Az ötvenes években Awrom Morewski, később Chewel Buzgan - a Zsidó Színház első korszakának jelentős rendezői -, két esztendeje pedig Szymon Szurmiej színészrendező állította színpadra An-Ski drámáját. A *Dybuk a* jiddis nyelvű irodalom azon darabjai közé tartozik, amelyek világkarriert futottak be. A húszas években a lengyel színpadokon is több ízben megjelent- ezekből különösen Karol Adwentowicz Szender-alakítását őrizte meg az emlékezet -, eljutott Európa számos színpadára, és bejárta Amerikát.

Szurmiej rendezése megőrizte Buzgan koncepciójának bizonyos elemeit. Elsősorban arra gondolok, hogy áthelyezi az eseményeket a szegényes imaházból egy Toledo gazdag zsidó szentélyeire emlékeztető, pompázatos zsinagógába. Gondolom, ugyanaz a mechanizmus működik itt, amely A *nappal teli* korsó [Perec Hirschbein (1880-1948) komédiája. A fordító] szegény zsidó parasztjait zsíros gazda-bábokká stilizálta. Az emlékezet mechanizmusa ez, amely idealizálni igyekszik a semmivé foszlott múltat. Olyannyira érthetőek e folyamat indítékai, hogy már-már komoly veszedelemre is figyelmeztetnek. A Zsidó Színház egyik feladata kétségtelenül „a nemzeti tudattal való azonosulás", „a zsidó nemzeti örökséggel való összhang és folyamatos együttélés" ápolása, amint ezt valaki kifejtette. A valóságelemek, a közös emlékek iránti hűség olyan nagy szerepet töltenek be itt, amilyen egyetlen más színházban sem tapasztalható.

Az eredeti írói szándéktól való eltérés, hogy tudniillik a rendező a zsidó Romeo és *Júlia,* Lea és Chanán drámáját a kis galíciai imaházból egy dúsgazdag zsinagógába helyezi át, nem rombol-ja le, csak egy más társadalmi réteg szintjére emeli a realitások hitelességét. Fredro A *bosszú*-ja juthat eszünkbe, amelyet a nemesi ranglétra legkülönbözőbb fokain szokás elhelyezni. Marian Stańczak tetszetős színpadképe tökéletesen tükrözi a darab kabbalisztikus-misztikus légkörét, ugyanerre törekszik a rendezés is. A kabbalisztika, a misztika, a költőiség a Dybukban a morális utalások kiemelését, közvetve pedig a zsidó társadalom védelmét szolgálja a filozófiai-vallási revizionizmussal szemben. Ugyanakkor An-Ski műve a legmélyebb, legáltalánosabb emberi értékekről szól.

Az emelkedett ritmusban előadott *Énekek* éneke-betét, a jó alakításokban bővelkedő előadás minden bizonnyal újabb számottevő esemény a dráma színpadi pályafutásának történetében. Szender szerepét, melynek az ősbemutató óta eltelt jó ötvennégy esztendő alatt komoly játékhagyományai alakultak ki, Herman Lercher játssza, kulturáltan, Leát a tehetséges Helena Wilda. Partnere Chanán szerepében Bernard Ford, aki minden tekintetben a szerep eszményi megtestesítőjének bizonyul. Aszrielt, a miropoli csodarabbit - a szerep állítólag Sztanyiszlavszkij sugallatára került a darabba - a rendező, Szymon Szurmiej alakítja...

Teatr, 1975. 8. szám

Fordította: Balogh Géza

KRZYSZTOF KOPKA

I T T É L T E K . . .

Először a Színpad mélye világosodik ki. A tüllhálóval bevont keretben egy zsidó temető - kirkut - részlete bontakozik ki. A sírkövek összevissza dőltek, régóta el nem takarított levelek borítják a sírokat, itt-ott lehull egy-egy töredezett mészkődarab. A sírokra fekete varjak telepedtek. Elhagyott temető ez, mint oly sok más zsidó temető Lengyelországban. A sírkövek ma már csak emlékműként emlékeztetnek arra a népre, mely itt élt, s melynek a halálát túlélték.

A sírtáblák mögül előbukkan A mesulah alakja. A mesulah a vándor, akinek a *Dybuk* cselekményében egyértelműen az a szerep jutott, hogy közvetítsen a holtak és az élők világa között...

A dybuk-legenda a vallási tilalmakon és az emberi törvényen diadalmaskodó szerelemről szól. De egyúttal freskó is a kelet-európai zsidóság hétköznapi életformájáról és szellemi kultúrájáról. A krakkói előadás fő mozgatója kétségkívül az a szándék volt, hogy jobban megismerhessük azt a zsidóságot, melynek évszázadokon át a közelében éltünk, s mégsem értettük meg. Ezt a gondolatot fejezi ki a szöveg költő-fordítója, Ernest Bryll, az előadás elé írt Prológusában:

Mit kéne tenni?

Talán elkezdeni nyugodtan és szerényen Tanulni. És tanítani az új generációkat. Ők itt éltek. Ez még mindig az ő földjük is. S a mi emlékezetünk az ő emlékezetük is.

Andrzej Wajda Dybuk-rendezése (Krakkó)

A szándék tiszteletre méltó; most csak arra kell választ adnunk, hogy mennyire sikerült meg-valósítani?

A proszcénium nyílása is ugyanolyan tüllhálóval van bevonva, mint amilyen a temetőt elhomályosítja a színpad mélyén. Ezen keresztül láthatjuk a *Dybuk* előadását, minek következtében egyes képek és jelenetek, akár a régi fényképeken, enyhén homályosak és elmosódottak. A néhány jelenetben alkalmazott füstöt a háló nem engedi át, így a füst, a hálót elérve, lefelé száll és egyfajta tejfiltert képez rajta, ami nagyon is festőivé teszi az egyes epizódokat.

De a szép képeknek ára van. A színpadi teret, amelyben a krakkói *Dybuk* játszódik, az egyik oldalról a proszcénium hálója, a másikról pedig a díszletfal határolja, amely a zsinagóga belsejét ábrázolja, s ezért az síkszerű, meg van fosztva mélységétől. Az előadás folyamán többször ismétlődő tömegjelenetekben ez a „laposság" és „domborműszerűség" megköveteli, hogy a színészek csoportjai, a káosz elkerülése végett, szinte élőképszerű, festői kompozíciót alkossanak. Ezek közül nem egy, például az imádkozó haszidok az első felvonásban, Lea és Manassze esküvői menete a másodikban, vagy Aszriel, a miropoli cadik szertartásos imája a dybuk által hatalmába kerített lány gyógyulásáért, rendkívül szép és plasztikus. A rendezőnek gondja volt a gesztus és a mozgás kifejező erejére, és arra, hogy Krystyna Zachwatowicz hihetetlen ízléssel megtervezett kosztümjei és díszletei minél kifejezőbbé váljanak. Ez a dekoratív szépség azonban számomra túlságosan hideg marad, túl eleganns, csicsás, már-már a muzeális tárgyak szépségét idézi. Hadd említsek egy példát. A Lea és Manassze esküvője előtti jelenetben Lea gyönyörű szabású,, szeplőtelenül fehér menyasszonyi ruhában tündöklik. De közben a beszélgetésből, melyet Gitel nevű barátnőjével folytat, kiderül, hogy ruhájaszinte cafatokra szakadt a koldusokkal eljárt hagyományos tánc alatt, sőt később maga Lea is tönkretette ruháját, mivel a gondolattól, hogy közeledik az esküvő órája azzal az emberrel, akit nem szeret, elvesztette önuralmát.

Itt nem is következetlenségről van szó, hanem arról, hogy a szándék - bemutatni a kelet-európai haszidok kultúrájának szépségét, gazdagságát és nagyságát - az An-Ski művében rejlő drámaiságot fokozza le.

Így van ez végig, az egész előadásban, és fenti megjegyzésem a színészi játékra is vonatkozik: az alakok belső igazságának kifejezési igényét a technikai tökéletességre és a szerepek hatásosságának növelésére való törekvés helyettesíti. Néhány szerepben azonban kétségkívül remekbe szabott színészi alakítást láthatunk. Mindenekelőtt Jan Peszeket kell megemlíteni, aki Aszrielt, a miropoli csodarabbit játssza. Hihetetlenül szuggesztív alakot teremt: olyan bölcs embert, aki - noha egy egész közösség szellemi vezére - nem mentes a legegyszerűbb emberi gyarlóságoktól és hibáktól sem. Rendkívül következetes, a legapróbb részletekig átgondolt szerepformálás az övé. Hasonlót mondhatunk a Szendert játszó Jerzy Radziwillowiczról is. Lea apja szinte a tórabíróság ítéletéig szüntelen táncos mozgásban van. Lendületes tánclépteken szeli át a színpadot, a beszélgetést kísérő kézmozdulatai lágyak, de biztosak. Mindez Szender jó közérzetére vall; olyan embert idéz fel, akinek jól megy a dolga, *s* vallásossága tiszteletet vált ki a közösség tagjaiból. A brinicai kereskedő csak akkor dermed mozdulatlanságba, amikor rájön, hogy bűnt követett el.

A legnagyobb elismeréssel kell szólni Lea és Chanán alakítójáról is. Az átváltozást, melyen Szender lánya (Aldona Grochal) keresztülmegy, amikor a dybuk beléköltözik, hangszíne és mozgása szuggesztív megváltoztatásával érzékelte-ti a színésznő, és így a viaskodás, mely Chanán bolyongó lelke és a cadik között zajlik, a fiatal színésznő játékának köszönhetően, az előadás egyik legdrámaibb jelenetévé válik.

Ama törekvésünkben, hogy a zsidóság kultúráját mint ismeretlen és egzotikus kultúrát mutassuk be -- márpedig ez a lengyeleknél változatlanul így van -, kétféle hibába eshetünk: vagy e kultúra eredetiségére és egzotikumára kerül túlzott hangsúly, vagy annak egyetemes értékeire. Mindkét véglet kárára válhat magának a vállalkozásnak. Az első esetben ez a kultúra oly távolinak és idegennek tűnhet, hogy nem tudjuk megfelelő intenzitással átélni a vele való találkozás pillanatát, és közömbösek maradunk az általa képviselt értékek iránt; a második esetben pedig éppen sajátosságait töröljük el. A krakkói előadásban az első veszéllyel van dolgunk.

Andrzej Wajda előadásában olyan közösségről mesél, amely a krízis állapotába került. Démoni erők beavatkozása miatt kétségessé váltak és meginogtak a hagyományos törvények, amelyek addig meghatározták - adott esetben - a házasságkötés mikéntjét. A veszélyt elkerülendő, olyan eszközökhöz fordulnak, melyeket éppen ez a kultúra dolgozott ki: a tórabizottsághoz, a dybuk szertartásos kiűzéséhez és végül a fenyegetéshez, hogy bekövetkezhet a „cheir" - a szófogadatlan lélek kivetése Izrael népéből.

Ha azonban az előadás hőse a közösség, háttérbe szorulnak az egyéniségek, Slomo An-Ski drámájának hősei. A hagyomány által szentesített magatartásmodellek és kulturális mechanizmusok előtérbe állítása miatt nem lehet kellően figyelembe venni az ellenük lázadó egyéniség érveit. Ennek pedig az lesz a színpadi következménye, hogy létrejön egy már nem létező kultúra rekonstrukciója, amely ugyan nagy áhítattal, mű-vészi invencióval és tapintattal történik, mégis hideg és száraz marad, híján minden drámaiság-nak. Ez pedig megkérdőjelezi az előadás pedagógiai szándékát is, amelyre annyi gondot fordított az alkotó. Úgy tűnik, el lehetett volna érni ezt a célt, ha több figyelmet szentelnek az egyéni drámák kibontakoztatásának, és ezen belül bontják ki azok egyetemességét. Ez esetben lett volna rá esély, hogy a nézők érzelmileg is átéljék a hősök sorsát, ami alighanem nélkülözhetetlen feltétele annak, hogy az emberek és kultúrák közötti dialógus létrejöjjön.

Teatr, 1988. 4. szám

Stary Teatr, Krakkó: *Dybuk.* Slomo An-Ski darabja alapján írta: Ernest Bryll. Színpadra alkalmazta és rendezte: Andrzej Wajda. Díszlet és jelmez: Krystyna Zachwatowicz. Zene: Zygmunt Konieczny. Bemutató: 1988. III. 12.

ANNA MADEYSKA-PILCHOWA

KABBALA ÉS HASZIDIZMUS

A kabbala - a miszticizmus egyik áramlata. A zsidóság több generációját ihlette, újabb és újabb irányzatoknak a forrása. A keleti diaszpórában élő zsidóság életformája metafizikai értékekre épült. Ha ezt a közösséget a szellemi élet kategóriái nélkül akarjuk ábrázolni, abszurd és lapos képet kapunk. Ez vonatkozik An-Ski drámájára is. A kabbala és a haszidizmus szimbolikája és jelrend-szere felbonthatatlan ötvözetté olvasztja össze, hermetikus körré zárja An-Ski drámáját. *A Dybu*kon keresztül eljuthatunk a kelet-európai zsidóság szellemi életének legrejtélyesebb mélységeiig.

„Realista darab misztikus emberekről" - mondta An-Ski saját művéről. Valóban - realista darab. Azonban, ha feltennénk a nyomában támadó kérdést, hogy miért fejlődnek éppen úgy az események, ahogy fejlődnek, s milyen erők irányítják őket - a válasz az lenne, hogy a sors, ez a mélységesen metafizikai tényező, mely az antik világ fátumához hasonlítható, és mely-nek tudatát az európai kultúra An-Ski idejében már rég elvesztette. Itt azonban helyénvaló egy megjegyzés az isteni elrendeltetés természetéről.

A kereszténység a judaizmustól örökölte az elrendeltetés és a szabad akarat antinómiáját. Egyrészt Isten mindent tud mindenről, tudása át-hatja teremtését, magával a léttel egyenlő. Más-részt Isten még a Paradicsomban megajándékozta az embert, akit a saját képére teremtett, a szabad akarattal. Ez az ajándék szabadságot jelent a jó, illetve a rossz gyakorlásában. Az elrendeltetés itt esély, segítség, melyet Isten nyújt az embereknek a választás nehézségét legyőzendő, ahogyan ez kiderül abból a történetből is, melyet Abraham Heschel zsidó történész mesél el: „Egy alkalommal - azt mondják - Izrael Bál-Sém rabbi nagyon elkeseredettnek és kedvet-lennek látszott. Amikor tanítványai ennek okáról kérdezték, azt mondta nekik:

» Élt egy ember, aki nagyon sok bűnt követett el. Amikor meghalt, semmiképpen sem számíthatott volna a megváltásra. De Isten megkegyelmezett a lelkének, és akaratából a lelke egy béka testét öltötte fel, és egy távoli országban egy patak szélén üldögélt. És ha ennek az embernek a fia valaha odaérkezett volna, és ivott volna a patak vizéből, miközben áldást mond rá, a lélek megváltása beteljesedett volna. De az ember fia nagyon szegény volt, és nem volt sem pénze, sem alkalma, hogy hosszú utazásokat tegyen, így hát Isten segítségével egy gazdag ember bizalmas szolgájává válhatott. És amikor ez a gaz-dag ember megbetegedett, az orvosok azt mondták neki, csak akkor gyógyul meg, ha egy bizonyos messzi forrás vizéből iszik. Így hát a gazdag ember nekiindult az útnak, és magával vitte a szolgáját is. Utazásuk egy bizonyos napján a szolga legyőzhetetlen szomjúságot érzett. Ekkor már nem messze voltak attól a pataktól, ahol az apja lelke sínylődött. Amikor a szolga keresni kezdte a vizet, megtalálta a patakot. De nagy szomjúságában elfelejtette elmondani az ima szavait a víz megáldására - és így a lélek nem nyerte el a megváltást...« Az elrendeltetés tehát Isten válasza az ember szükségleteire vagy tetteire.

An-Ski drámájában a kölcsönös megállapodás, melyet Niszán és Szender kötött, metafizikai érvényre tesz szert. Chanán, mint ama bizonyos szolga Bál-Sém történetében, nagy utat tett meg, hogy Szender házához érjen. Szender valami furcsa és megmagyarázhatatlan ösztönös érzésből, melyet a fiú iránt táplál, eleinte tudatosan megnehezíti egy olyan házassági szerződés megkötését, melyet a józan ész és az anyagi számítás diktálna. Bűne azonban annál nagyobb, mivelhogy a végén mégis semmibe veszi előérzetét.

Chanán halála felszabadulás egy olyan rend alól, melyben semmit sem tehet anélkül, hogyne vonná magára annak ítéletét. Az eljegyzési ígéretnek itt nagy súlya van, és megszegéséhez különös ok kell. Lea, Szender bűne és Chanán iránti szerelme következtében, elég okot ad rá, hogy „lelkének kapuja" a dybuk előtt megnyíljék.

Az emberi akarat drámai módon vívódik az elrendeltetéssel. Aszriel csodarabbi és Szender a dybuk kiűzése után rögtön össze akarja adni Leát Manasszéval (a menahem szó vigasztalót jelent). A Miropoltól nem messze eső Brinicából a vőlegény szüleivel együtt siet oda Aszriel hívására. Szender a legjobb lovakat küldi értük, majd egymás után két küldöncöt is. De amikor Lea már megszabadult a dybuktól, Szender megtudja, hogy a kocsinak, amely a vőlegényt hozta volna, a közeli dombon eltörött a kereke, és a várt menet gyalog indult útnak. Emiatt szalasztják el azt a rövid pillanatot, melyre Leának és Chanán lelkének az egyesüléshez szüksége volt.

„A szükségszerűség az Istent takaró fátyol" - írja Simone Weil. A mesulah az, aki ezt az igazságot felismeri, és arra tanít, hogy az elrendeltetés nem önmagában jelent hatalmat, hanem Isten hatalma nyilvánul meg benne. „Realista darab" - ismételjük An-Skival. Igen, csak éppen a metafizikai szükségszerűség által irányítva.

„Miért lépted át a törvény által megjelölt határt, mely az élők világát a halottakétól elválasztja? Miért szegted meg a Törvényt?" - kérdezi Aszriel Leától a dybuk kiűzésének jelenetében.

A misztikus tudat, a népszerű zsidó hiedelmek fő vonása a VII. században elterjedt metapszichózis tanán alapult, amely ugyan már jóval előbb jelen volt a *Világosság* könyvében, és utána több kabbalisztikai műben is megjelent, de hatása csak később Jichak Lurja megfogalma-

Vahtangov Dybukja (1922) - második felvonás

Dybuk - rendező: Vahtangov

zásában terjedt el és vált érezhetővé mindenfelé. Nem szabad elfelejteni, hogy ez röviddel a zsidók Spanyolországból való kiűzése után történt. Ahogy Gerschom Scholem írja: a gilgul tanításának az volt a funkciója, hogy a zsidó vándorlás tapasztalatát - a száműzetést, az örökös bolyongást - a lélek kiűzetésének szimbólumává emelje.

A gilgul szó vándorlást vagy körforgást jelent. A kabbala szerint a kezdet kezdetén minden lélek Ádám lelkében tartózkodott, és a zsidók vándorlása az ő bűnéért való vezeklés. „A gilgul ezeknek az úton levő lelkeknek az egyes emberi lélekbe való behatolása a nemzés vagy a születés pillanatában" - írja Martin Buber. A lélek testté válása lehetőséget ad rá, hogy a bolygó lélek magasabb szintre emelkedjék, de hanyatláshoz is vezethet, bűnhődéshez a létezés alacsonyabb formáiban - a növényi, állati világban vagy az élettelen matériában. Megváltást csak rokon lelkek hozhatnak, hogy aztán egyesülve, egymást segítsék a tökéletesség felé vezető úton, és a tökéletesedés révén elősegítsék Isten királyságának eljövetelét. A halott lelke összenőhet az élő emberével, hogy így vigye véghez azt, amit a halál félbeszakított. „Az ember hosszú és teljes életre hivatott - olvashatjuk a Dybukban.

– Ha idő előtt hal meg, hová lesznek a gondolatai, melyeket nem gondolt végig, a tettei, melyeket nem cselekedett meg? Amikor a gyertya elalszik, újból meggyújtják, és így végig fog égni."

Minta kabbalában - a világ itt is egységes organizmusként jelenik meg, amely életnedveit Istentől meríti. De az ember szerepe is lényeges. A lelkek sorsa - bukásuk vagy felmagasztalásuk – befolyásolja a világ sorsát, s így Isten létét is. Az a pillanat, amikor minden lélek a vándorlás végéhez ér, tehát eljut a szent állapot legmagasabb fokáig, az idő beteljesülésének pillanata lesz. Ekkor eljön a Messiás és a megváltás ideje.

A mesulah azt mondja: „Visszatér hozzánk a megtévedt lélek is, melynek nincs helye. És nem nyugszik meg, amíg dybukként be nem hatol a másik lélekbe, és ily módon meg nem tisztul." Ez azonban nem történik akadálytalanul, mert a lelkek szövetkezése az őrültséghez hasonló állapotot idéz elő, s a két akarat drámai harcot vív az ellentétektől meghasonlott testben.

És bár Lea úgy számol be erről az állapotról, mint az élet visszatéréséről és az öröm születéséről, az mit sem változtat a tényen, hogy a dybuk behatolását mindenki nyugtalan és nemkívánatos skandalumként szemléli. A fájdalmas szétválasztás következtében mindkét lélek - Leáé és Chanáné - visszanyeri azt az állapotot, melyben újból képesek lesznek harmonikusan egyesülni, és amelyet úgy élnek meg, mint egymáshoz való feltartóztathatatlan közeledést.

Az emberi beavatkozás, amely a szellemi fejlődés magaslatáról képes hatnia dybukra, kettős jelentésű. Amikor elválasztja a dybukot az általa hatalmába kerített személytől, visszaadhatja e személy korábbi, önazonos állapotát, amely viszont szükséges az elrendeltetett vándorlás későbbi stációihoz. Ekképpen a megtévedt lélek ismét bekapcsolódhat a kozmikus körforgásba.

Dialog, 1988. 4. szám

LESŁAW CZAPLIŃSKI

AN-SKI DRÁMÁJA FILMEN

An-Ski drámájának lengyel kritikai fogadtatásában, különösen az első filmváltozat keletkezésének idejétől fogva, nemegyszer esett szó arról, hogy a mű rokonságban van a lengyel romantikus drámával, sőt közvetlen hatások is kimutathatók. Aszriel csodarabbi alakját Mickiewicz Ősökjének Éne-keséhez hasonlították, Leát pedig Krasiński Is*tentelen* színjátékának női szereplőihez. Azonban, ha figyelembe vesszük az író szoros kapcsolatát az orosz kultúrával, melynek vonzáskörében élete nagyobb részét töltötte, aligha valószínű, hogy a lengyel irodalmat közelebbről ismerte volna. Hihetőbbnek tűnik az összefüggés a Goethe óta az európai irodalmakban nagyon is divatossá vált Sakuntala motívumaival, továbbá a modernista drámák misztikus tendenciáival; így párhuzamot lehet vonni *a Dybukzár*ójelenete és Gerhart Hauptmann műve, a *Hannele mennybemenetele* között. Lea, átlépvén az élet és a halál határát, észrevétlenül egyesül Chanán lelkével (vö. a drámában található szerzői utasítással: „A színpad mélyén megjelenik Chanán fehér alakja, Lea leveti fekete köpenyét, és fehér ruhában, az esküvői tánc ritmusában közeledik hozzá, majd egy alakká olvadnak össze."); Hannele pedig az édeni találkozás pillanatát éli át az angyalok kíséretében feléje közeledő Krisztussal.

A lengyelországi ősbemutató 1920-ban volt Varsóban, a jiddis nyelven játszó vilnai társulat előadásában. Aj rendező és a társulat vezetője, David Herman különös gondossággal vitte színre a haszid közösség mindennapi életét - főleg a díszletek és a zene segítségével. Awrom Morewski, Aszriel alakítója, később számos színjátszó csoportot szervezett Lengyelországszerte, melyekkel ezt a darabot mutatta be. Ő volt az egyetlen az ősbemutató színészei közül, aki Michal Waszyński 1937-es filmjében is fellépett.

An-Ski drámájának ez volt az első filmes feldolgozása. A filmvászonra került itt mindaz, ami a drámában az „előtörténetet" képezi, és ami a színpadon csak a szereplők elbeszéléséből derül ki az első felvonásban. Következésképpen Chanán hirtelen halála, melyet a színpadon még három felvonás követ, a filmen csúcsponttá vált, és körülbelül a történet közepén következett be. A párhuzamos montázs elvének köszönhetően ez a jelenet sokkal inkább elmélyítette a természetfölötti élmény kettősségét: miközben Chanán az üres zsinágógában megidézi a Sátánt, az extatikus önfeledtségbe merülő táncoló haszidok a maguk testi korlátait próbálják legyőzni, hogy ily módon közelebb kerüljenek Istenhez. A filmben különösen fontos szerepet kap az elrendeltetés motívuma. A mesulah személyén át, amely az irodalmi szövegben nincs annyira kidolgozva. A film nyitó és záró kockáin premier plánban jelenik meg az út, melyen váratlanul előbukkan, majd nyomban eltűnik A vándor alakja, aki aztán a film folyamán sorsdöntő pillanatokban tűnik fel. Ő segíti elő Chanán találkozását Lea apjával, Szenderrel, ő hozza haza az eszméletét vesztett Leát a temetőből, ahova a lány azért ment, hogy meghívja halott kedvesét az esküvőre. A koldusokkal eljárt hagyományos menyasszonyi tánc is felszítja Leában a halálvágyat, amely aztán a dybuk beköltözésével erőt vesz rajta. Lea a danse macabre egyik női résztvevőjének halálfejmaszkja mögött Chanán sápadt arcát véli felfedezni, amely a túlvilágról küldött üzenetként értelmezhető - titkos és csodálatos jelként, amely tudtára adja Leának és Chanánnak, hogy a számukra rendeltetett szerelem beteljesülhet.

Az Énekek éneke motívuma is szerepel a filmben. Első ízben Aszriel cadik udvarán énekli Niszán, Chanán tragikusan elhunyt apja; majd Chanán örökli tőle a szerelmi dallamot, s általa hívja fel magára Lea figyelmét; később Lea énekli otthon, ezzel apja eszébe juttatva az ígéretet, melyet meghalt barátjának, Niszánnak tett. Ezért zárul a kör éppen a cadik udvarán; a szerencsétlen Lea csak ott szabadulhat fel az átok alól, ahol minden elkezdődött.

1982-ben készült el Varsóban a Zsidó Színház Dybuk-előadásának filmváltozata. A színpadi előadás rendezője Szymon Szurmiej volt, a filmváltozaté pedig Stefan Szlachtycz.

A Habima Színház fennállásának ötvenedik évfordulójára, 1968-ban Izraelben létrejött a *Dybuk* új filmváltozata. Ez volt az önálló zsidó állam és Németország első kooprodukciós filmje. A németek mindenekelőtt technikai eszközökkel segítették a vállalkozást. Ilan Elead (pontosabban Lengyel Iván) rendező Schraga Friedman közreműködésével (mindketten forgatókönyvírók is egyben) a már kialakult színházi hagyományt és a színészi alakítások meghonosodott kánonját igyekezett visszaadni filmjében. A színészek az expresszionista poétika konvencióinak megfelelően mozogtak: apró léptekkel, összegörnyedten végigvonultak a formátlan épületek mellett. David Opatoschu (a híres Jozef Opatoschu regényíró fia) a New York-i Yiddish Theatre tapasztalt színésze Aszriel cadik szerepében olyan magas mércét állított fel, melyet a többi szereplőnek nem sikerült elérni: Tina Vodetzky mint Lea és Moti Barkan mint Chanán kevésbé voltak kifejezők. Noam Cheriff zeneszerző nagyon kockázatos kísérletbe fogott: megpróbálta összeegyeztetni a hagyományt a modernséggel - a régi zenei motívumokat modern zenekarra írta át. A film színes volt, s ez még jobban kidomborította a díszletek stilizáltságát és oldotta a komor és misztikus hangulatot, mely az irodalmi műben és az imént említett színpadi és filmes feldolgozásokban oly nagy szerepet játszott.

Fordította: Király Nina

GIORA MANOR

BÉJART-BALETT

Béjart nem az első koreográfus, akit megragadott Chanánnak, a Talmud jó ismerőjének és a kabbala tudósának története. A balett ötlete akkor vetődött fel benne, amikor együttesével Litvániában vendég-szerepelt. Álmában ködlött fel An-Ski színdarab-ja, amelyet harminc évvel azelőtt látott Párizsban, a Habima Színház vendégjátékában. Röviddel ébredése után a szállodában találkozott Grazia Galantéval, az együttes egyik táncosnőjével, akinek fekete haja és nagy, sötét szeme arra a Leára emlékeztette, akit annak ide-jén látott, és megvilágosodott előtte, hogy a női főszerep ideális megformálója áll előtte. Béjart álmának és ennek a délelőtti találkozásnak az eredménye a Jeruzsálemben bemutatott balett.

An-Ski színdarabjának eredeti címe - *Két világ között* - arra utal, hogy Chanán lelke kárhozottan bolyong a földi és a túlvilág között, nem lelve sem nyugalmat, sem békét, amíg az igazság és Lea iránt érzett szerelme be nem teljesedik. Béjart is két világ között találta magát a munka során: a zsidó miszticizmus és a kelet-európai mozgásstílus, illetve a számára ismerős modern balett világa között. A nagy orosz rendező, Jevgenyij Vahtangov is hasonló dilemmával találta magát szemközt, amikor a húszas évek elején ezen a művön dolgozott. Hogy meg tudja rendezni az esküvői táncokat és a koldusjelenetet - amelyek önmagukban is mesterművek - Lev Lascsilinhez, a Bolsoj egyik koreográfusához fordult. De minden résztvevő úgy emlékezik, hogy Vahtangov végül elvetette Lascsilin koreográfiáját, mint amely összeegyeztethetetlen az eredeti zsidó stílussal, amit nemcsak a táncokban, hanem az egész produkcióban keresett. A tipikus zsidó táncok ellentmondanak a balett minden szabályának: a fejet magasba emelik vagy lehajtják a mellre, a test expresszív és gyakran elfordul, az ujjakat összezárva tartják, s a csukló minden gesztus kiindulási pontja - mindez ellentétben áll a klasszikus port de brasval, ahol minden ujj külön áll egymástól, úgymond, körülvéve egyfajta légáramlástól, amely a kézfejen suhan át.

Természetesen Béjart fő problémája nem az volt, hogy az elbeszélés zsidó jellegének megfelelő mozgásstílust találjon. Sokkal inkább az izgatta, hogy megragadja a zsidó miszticizmus szellemét, úgy, ahogy azt An-Ski színdarabjában leírja. A da-rab központi pillanata, amikor a férfiszellem, a dybuk hirtelen behatol a nő, a menyasszony testé-be. Béjart apró, lebegő kézmozdulatokkal érzékelteti, hogyan veszi birtokába Lea testét meghalt szerelmesének lelke, s hogy a nő hogyan remeg félelmében. Tánca a megszállottságot mutatja, mind szó szerintii, mind átvitt értelemben. Ezen a kritikus ponton Béjart megoldása meggyőzőbb, mint azoké a koreográfusoké (Anna Sokolow, Eliot Feld vagy Jerome Robbins), akik korábban foglalkoztak a Dybuk-tematikával. Béjart lelkiismeretesen teljesítette házi feladatát; az új balett legragyogóbb pillanata Lea (Grazia Galante) és Chanán (Gil Roman) két pas de deux-je lett.

Az egyórás mű kevésbé sikerült részei főleg az első felvonásban találhatók. Itt a zsinagógában gyűlnek össze a kabbala növendékei. A zsidó hagyomány szerint a kabbalát tilos a szellemekkel való <ommunikációra használni; még a kabbalakönyv, a Zohár tanulmányozása is csak az idősebbeknek engedélyezett. Thierry Bosquet, a díszlet- és jelmeztervező inkább modern zsinagógát tervezett, olyan polcokkal, mint a nyilvános könyvtárakban. Így teljesen hiányzik a haszid „iskola" szegényes, komor atmoszférája, ahol a homályos zugokban veszélyes szellemek lapulnak. Ajelmezek is kicsit furcsák; a táncosok fura sapkákat viselnek modern táncöltözetükhöz. Mindent összevéve ezek a majdnem folklorisztikus jelenetek a produkció leggyengébb részei.

A két központi pas de deux mellett, melyeket elragadó szépséggel táncolnak, a koldusjelenetek és az esküvői táncok keltik a legmélyebb hatást. A koldusok követelik, hogy a menyasszony-nyal táncoljanak, miután megtömték magukat a lakomával, amit egy nagy, az egész színpadot beborító asztalterítőn szolgálnak fel. Ez megrendítő, sőt félelmetes jelenet, amely hűen követi a Habima színházi hagyományát. Kár, hogy Béjart nem követte a nyitó jelenetekben is Vahtangov példáját.

Zenei alapként Béjart zsidó népzenei felvételeket használ (Dov Seltzer izraeli zeneszerző feldolgozásában), valamint részleteket Arnold Schönberg három művéből és hagyományos román zsidó táncdallamokat. Felhasználta továbbá a Habima nagy színésznőjének, Hanna Rovinának, az egykori Leának felvételeit is; ez a fantasztikus hang tovább fokozza a megszállottsági jelenetek extatikus hatását.

Ballett International, 1988. 8-9.

Fordította: Szántó Judit

KAPÁS DEZSŐ

NYÍRSÉGI SZAMOVÁR

JEGYZETEK A MAGYAR HAROM NŐVÉRRŐL

Ezzel a szerény kísérlettel Csehovhoz kell közelebb jutnunk: rendezőnek és színésznek - de főképp a közönségnek. Semmi más dolgunk nincs, mint egy áttétel kikapcsolásával csökkenteni a távolságot: a „valahol Oroszország"-ból átjönni Magyarországra. Akkor talán a mű humora is jobban feléled, hiszen Csehovnál az ironikus utalások, bizarr asszociációk felerészben csakis az orosz néző számára érthetők (például: versidézetek).

Máris hallottam innen-onnan, a segítőtársaktál: ez a változat nem lesz eléggé magyar. Jó-jó, Nyírség, magyar környezet, magyar nevek, magyar versidézetek, de mitől lesz ez jellegzetesen magyar? Hát ez az: nem lehet kimondani azt, amiről azt szeretném hinni, hogy majd kiderül. Vagyis hogy szándékom szerint az lesz benne a „jellegzetesen magyar", hogy erősen hasonlít a „jellegzetesen oroszhoz". De hajlandó lesz-e bárki is tudomásul venni, hogy a századforduló Monarchiájának keleti fele több hasonlóságot, mint különbözőséget mutatott az Orosz Birodalom nyugati felével? Nem érezzük-e ezt túlságosan is a bőrünkön ma is, és pontosan emiatt nem jobb-e a *Három* nővért mint orosz történetet szemlélni? Mégiscsak más az orosz értelmiségiek munkához való viszonyáról elmélkedni, minta magyarokéról. (Versinyin, IV. felvonás: „Ha a munkakedvet összekötnék a műveltséggel, a műveltséget a munkakedwel...") A nevetés pedig - bár Arisztotelész óta kissé megvetett dolog - azonnal visszajelzi a nézőtérről, hogy a közönség megértett valamit. Ha, mondjuk, egy Puskin-idézet helyén szereplő Petőfi-verssor után nevetnek a nézők, ez jelentheti azt, hogy megértettek valamit a darabból egy olyan ponton, ahol az értetlenséget mindig valami általános áhítat takarja el.

„Legalább a ruha vagy a díszlet legyen jellegzetesen magyar." Mint tudjuk, akkor egész Európában Párizs diktálta a divatot, ez az oroszoknak egyáltalán nem volt baj, minket sem zavar, ha Léda fényképét látjuk vagy Varsányi Irénét, na de ha már magyar ez a három nővér? Persze, hogy nem volt „jellegzetesen magyar" építészet, egy vidéki kisnemesi kúria egyszerűen csak klasszicista volt - de hát akkor mitől magyar ez a változat? Attól, hogy jellegzetesen - orosz? Majdnem azt mondtam, hogy igen. Annyi különbség mégis van, hogy szerintem a nyírségi vidéken élő magyar intelligencia messzebb van Pesttől, mint a Szibériában élő orosz intelligencia Moszkvától. (Párizsról most ne is beszéljünk. Mert Nyíregyháza vagy Nagykálló biztos messzebb van Párizstól, mint Perm. Krúdy ír valami ilyesmit: ott állt Szindbád a város közepén, százezer mérföldre Pesttől.)

Mivel gyűlölöm az aktualizálást, egy ilyen tapintatos „átigazítást" egy kézmozdulattal el lehet söpörni. *A Magyar három* nővérrel ugyanazt kutatom, amit Krúdy segítségével a Vörös *postakoc*siban és a *Rezeda* Kázmér...-ban: miért kellett a régi Magyarországnak elpusztulnia? Miért volt ez szükségszerű, s egyúttal miért tragédia, hiszen rengeteg valódi érték is elpusztult.

(Csehov tragikomédiákat írt. Én tragikomikusnak látom ezt a magyar-orosz, orosz-magyar hasonlóságot. Az Orosz Birodalom és a Monarchia pusztulása közös gyökerű, mégha az első világháború után más lesz is a sorsuk. Érdekes végigkövetni a két birodalom művelt tisztikarának sorsát a múlt század végétől, mondjuk, 1945-ig. Mert a múlt század végén mindkét birodalomban ugyanazt jelentették: békében a katonák összetartják a birodalmat és a műveltség minimumát képviselik.)

(Haydn egy fogadóban találkozott katonatisztekkel, akik éppen Haydnt játszottak.)

A minimális magyarításhoz is elengedhetetlenül szükséges, hogy az eredeti művet újra a lehető legalaposabban megismerjük, és gondos kutatómunkát végezzünk, kezdve a növénytantól (melyik az a fa, amely Kelet-Magyarországon május 5-én, hűvösebb tavaszokon még nem virágzik?), egészen a viselkedéstörténetig (mi az a szamovárt helyettesítő tárgy, amellyel születésnapi ajándékként egy fiatal lányt meg lehet sérteni?).

Az egyedül végzett munka időszaka után Nagy András társaságában hónapokat töltöttem ilyesfajta „szöszmötöléssel". Ez az aprómunka Csehov nyomában akkor is az élet ajándéka, ha nem érünk el látványos eredményt.

Fivérek és nővérek

A fivérek: „A Karamazov *testvérek".* A nővérek: a *„Három nővér".* Az előbbi négy fiúnak, az utóbbi négy lánynak - hatalmas feladat. Egy kilenctagú fiatal színészbrancsnak nem rossz arány. (Nem beszélve a többi nagy szerepről: a fiúknak a Csehovban, a lányoknak a Dosztojevszkij-műben.)

De ezen - és saját mániámon - kívül más is összeköti *a Három nővért* és a Karamazovokat: Csehov kompozíciója egyenes folytatása a Dosztojevszkijének. A három Karamazov-fiú három népmesei hős, aki osztozik az apai (erkölcsi) örökségen. Melléjük rendeltetett (Shakespeare: *Lear király)* egy fattyú, aki egyidős a középső fiúval, s annak mintegy szellemi kiegészítője. Csehov nem lenne Csehov, ha nála a három fiú nem három lány lenne; a negyedik, a „fattyú" (Natasa) beházasodik, s ugyanúgy a középső testvérnek, Másának (szellemi, erkölcsi) ellenfele, mint Szmergyakov Karamazov Ivánnak.

Az apa Shakespeare-nél szinte mindvégig él, csupán lemondása teremt apahiányt. Dosztojevszkijnél az apahiány előbb a gyerekek tudatában teremtődik meg (az apa halálának kívánása), s az apagyilkossággal válik véglegessé. Csehovnál az apa már halott, az apa-(és férfi-) hiány már a cselekmény kezdetén létezik.

A testvérek életkora Csehovnál és Dosztojevszkijnél szinte azonos, a fiatal élet egy-egy fordulópontja: Aljosa Karamazov tizenkilenchúsz éves, Irina húsz; Iván huszonnégy-huszonöt éves, Mása ugyancsak; Dimitrij huszonkilenc-harminc, Olga huszonnyolc. Még ennél is érdekesebbek a „keresztrímek", a Csehov-variáció különbözőségei: Olga, a legidősebb testvér a legaszekszuálisabb - Dimitrij Dosztojevszkijnél a testi szenvedélyek megszállottja; Iván, a középső testvér Dosztojevszkijnél a legfilozofikusabb, legszellemibb lény -, Mása pedig Csehovnál a legtestibb, a leginkább szerelemre termett. És különös módon a melléjük rendelt „fattyú" mindkét esetben alantasabb, primitívebb kiegészítőjük (Ivánnak Szmergyakov szellemileg, Másának Natasa erkölcsileg), más szóval meghökkentő leegyszerűsítésük, fonákjuk ez a „fattyú" testvér.

A legfiatalabb testvérrel, Aljosával kapcsolatban Dosztojevszkijnek nem sikerült eredeti tervét megvalósítani, hogy a cselekmény fő vivőereje a tiszta és ártatlan Aljosa története legyen. Csehovnál a *Három* nővértörténete - a legfiatalabb lány, Irina története. Az ő Moszkva-mániája elementáris egyedül, az ő útja a leghosszabb: az Irinaságtól az Olgaságig jut el.

Első felvonás

Olga indító monológja. Ebből lett a Kopasz éne*kesnő* indító monológja (Mrs. Smith). Olga tankönyvízű mondatokat mond (dolgozatokat javít), Mrs. Smith pedig társalgási szótár-ízű mondatokat. Ez a „vállalt rokonság" egészen az óraütések fontosságáig (amit Ionesco szándékosan túldimenzionál). A próbák elején mindkét monológgal foglalkozni kell. (Nemcsak Karamazov Iván ördöge jelent meg a nyugat-európai irodalomban, hanem az *ördögök* Lebjadkin kapitányának versben dicsőített svábbogara előbb belemászott a *Cseresznyéskert* Jepihodovjának söröspoharába, onnan óriásira nőve kimászik Kafka Átváltozásának polgári otthonába. (Az univerzális remekműveknek sok részletét tudjuk így, visszafelé megfejteni.) -

„Mrs. Smith: Nocsak, kilenc óra. Ettünk angol kaviárt, angolnát, angol krumplit, angol szalonnát és angol salátát. A gyerekek angol vizet ittak. Ma jól vacsoráztunk."

„Olga: Akkor is így ütött az óra. Emlékszem, amikor apát vitték, szólt a katonazene, a temetőben sortüzet adtak..." „Ma meleg van, nyitva az ablak, de a nyírfák még nem rügyeznek."

Jelenet a Magyar három nővérből

Időpontok: A legpontosabb szerző, akit valaha olvastam. Ezzel a darabbal búcsúztatja a XIX. századot. 1900 őszén fejezi be. Tehát a IV. felvonás szerintem 1899 őszén játszódik. A darab cselekménye három és fél évig tart, tehát az első felvonásnak 1896. május 5-én kell játszódnia (a pravoszláv naptár szerint), egy vasárnapi napon. Utána kéne nézetni, ma már sokan értenek az ilyen naptár-visszaszámláláshoz. 1896 nálunk a millennium éve.

Az első felvonás tehát május, a második felvonás, szerintem (többekkel ellentétben), a következő év februárja, vagyis Bobik „nyolc hónapra" születik, tehát nem Andrej fia. Ezt nemcsak a Mása-Versinyin viszony mutatja, hanem Irina megjegyzése Csebutikinról, hogy nyolc hónapja nem fizetett lakbért, valamint az, hogy Natasa fejlettebbnek igyekszik mutatni a csecsemőt, mint amilyen a valóságban (mosolyog, felismeri őt).

„Ne fütyülj, Mása" - ez színpadi vicc is. Színpadon fütyülni - bukást jelent. Kifütyülést. (Sulyok Mária két dolgot nem tűrt színpadi próbák közben: ha valaki evett vagy fütyült.) Ha már lúd, legyen kövér: az uzsonnához pirog helyett *buktát* fog Olga (Róza) behozni...

Vágyakozás *Moszkvába.* Minden ellenkező hiedelemmel ellentétben, a Moszkvába költözés nem a három nővér, hanem Irina mániája. Mása erről soha egy szót se szól, nem is mehetne, hisz itt van férjnél. (Persze ő is vágyakozik, de eleve reménytelenül. Irina „Mása majd fel fog jönni hozzánk Moszkvába, egész nyárra, minden évben.") Olga vágyik ugyan Moszkvába, de a költözéstémában csak „kontrázik" Irinának.

Szoljonij. Ez az egyik beszélő név, nemcsak sóst, hanem keserűt is jelent. Több poén alapja is ez a név: „Hová lett a cukor?" - „Szoljonij (Sós) megette."

Csebutikin hajhullás elleni receptje tökéletes baromság, amit a néző valódi receptnek hisz. Szerepel benne a naftalin mint tartósítószer (ezt Kuligin újra megemlíti majd a szőnyegekkel kapcsolatban), de még a timsó sem tűnik fel senkinek, amely, ugye, összehúzza a fejbőrt a hajhagymák körül - tehát a haj nem bír kihullani.

Hogy derülhet ki egy színielőadáson, hogy ez irónia, amellyel Csebutikin a feltehetően dús hajú, ám kopaszodásra hajlamos (és hajára büszke) Szoljonijt ugratja? Hogyan derülhet ki egy színielőadáson, hogy az újságból olvasott hírek nincsenek ott az újságban, illetve nem akkor pillantja meg őket, hanem valamikor máskor olvasta, tele van a feje és a notesze újsághírrel, s megfelelő pillanatban úgy tesz, mintha akkor pillantotta volna meg a hírt... (Persze a hajhullás elleni szereket ma is reklámozzák, ez a divat akkoriban kezdődött, de ez a recept akkor is paródia, ha annak idején sok hasonló baromság jelent meg.) - Tehát az üzenet lényege: bármilyen sok haja is van most, kedves Szoljonij, ön meg fog kopaszodni.

„Irina: Dolgozni kell!" Ebben a munkamániában annyi az ironikus, a parodisztikus elem, hogy érdemes azon eltűnődni, hogy akkoriban, amikor a nézők még frissen ismerték azokat a műveket, azokat a mozgalmakat, amelyeket Csehov parodizált, mégsem kacagtak a nézőtéren vagy legalábbis semmilyen komoly közderültségről nem tudunk. Irinát, ezt a szimpatikus fiatal lányt nem akarták kinevetni? Amikor Tuzenbach átveszi a „munkamánia" stafétabotját Irinától, az talán mulatságosabb. Versinyin már a második felvo-

Turóczi Éva (Róza), Murányi Tünde (Márta) és Jónás Rita (Irma)

násban ironizál ezzel a - számára - „Tuzenbach-témával", s a negyedik felvonásban öniron ikussá és általánossá tágítja. („Ha a munkakedvet összekötnék a műveltséggel, a műveltséget a munkakedvvel.")

Tuzenbach szerint huszonöt-harminc év múlva minden ember dolgozni fog. Itt be kell írni a magyarázó „magyar" szót, s ha azon, hogy „nem adok huszonöt-harminc évet, és minden magyar ember dolgozni fog!" - valami derültség lesz a nézőtéren, akkor valamit már sikerült megértetni.

„Mása: Öböl partján zöld tölgyfa törzse, *aranylánccal* kötözve *áll." A* Csehov-darabokban szereplő versidézetekkel az a probléma, hogy a fordítók egyszerűen átemelik az adott vers magyar műfordításának megfelelő részletét, figyelmen kívül hagyva azt, hogy az idézet egy megfelelő drámai szövegkörnyezetben megjelenő, többértelmű, ironikus célzás. Az orosz néző úgy ismer egy Puskin-sort, mint a magyar néző egy Petőfi-sort: többnyire azt is tudja, mi van az adott versben az idézet előtt és utána. Hogy ez a Puskin-sor, amelyet Mása idéz, valamiféle erotikus célzás is (nem csak a házasság rabságáról szól) az a folytatásban derül ki; abból, hogy ezen tölgyfa törzsén éjjel-nappal körbe-körbe egy kandúrmacska jár. Az idézet ettől öniron ikus, de ezt melyik magyar néző érti meg? S a negyedik felvonásban ez az önirónia hátborzongató groteszkké változik, amikor ugyanezt az idézetet Mása az idegösszeomlás határán ismételgeti.

Bevallom, én magát a Puskin-idézetet is érzelmesebbnek tartottam - különösen a negyedik felvonásból „visszatekintve". Mindenesetre a magyar változatban az „Árva gólya áll magában, / Egy teleknek a lábjában"-sorok mellett döntöttem. (Arany János, 1846) Egyik segítőtársam ezt blaszfémiának nevezte, hiszen a „rab gólya" (már Tompa Mihály előtt) némileg a rab magyarokat, Magyarországot jelképezte. Blaszfémia ide vagy oda, maradtam az „Árva gólya"-idézetnél.

És mit ad isten: a Csehov kritikai kiadásból a következő derül ki: Mása az eredetiben *nem ezt* az idézetet mondta. Azt az idézetet a cenzúra - éppen blaszfémiát emlegetve - nem engedte színpadra. Azaz idézet Szuvorovtól, a legendás orosz hadvezértől származott (a katonalány tehát katonától idézett), és sokkal erotikusabb, öniron ikusabb asszociációkat keltett, mint a Puskin-idézet, amelyre Csehov kénytelen volt ki-cserélni. Szuvorov 1773-as győzelmi jelentése cézárosan rövid és versszerű volt. Fonetikusan:

Szláva bogu, szláva nam,
Turtukaj vzjat, i mü tam.

Nyersfordításban:
Dicsőség (hála) istennek, dicsőség nekünk Turtukajt elfoglaltuk, és mi ott vagyunk (benne).

Ha Mása ilyen nyíltan, öniron ikusan céloz a katonatisztekkel kapcsolatos szexuális vágyaira, és ilyen blaszfémiát „követ el", akkor maradok az „Árva gólyánál". (Érthetetlen, hogy az oroszok még egyszer sem merték visszacserélni ezt a Szuvorov-idézetet a Puskin helyére.)

(Ez a Csehov által végrehajtott idézetcsere, s az, hogy több Ferapont-mondást postán küldött el a társulatnak, biztat engem is arra, hogy ezeket a kis idézetfiókokat óvatosan ki lehet emelni a helyükről, anélkül, hogy környezetük megsérülne.)

„Szoljonij: Egy jajra sincs már kedve,
Rátámadott a medve."
vagy: „És megfordul, dermedve már,
Mögötte most a medve áll."

Ki tudja, hogy ez egy Krilov-mese? Ki tudja, hogy a mese címe: *A paraszt* és a *munkás* - vagyis Szoljonij is hozzászól a „dolgozni" témához. Ki tudja, hogy az illető az eredetiben ijedtében hanyatt esik (a hátsó felére)? Tehát nemcsak nyers, nyílt (és titokzatos) célzás, bántás, hanem - csúnya szóval - poén is magában a versben.

Csebutikin szamovárja. Amikor behozzák, a következő a szerzői instrukció: „Csodálkozás és rosszallás moraja". Ki érti meg nálunk, hogy miért illetlenség egy fiatal orosz lánynak szamovárt adni születésnapi ajándékul? Ki érti meg, hogy ez egyszersmind a doktor otromba szerelmi vallomása is?

Ilyen sokértelmű magyar tárgyat sajnos nem találtunk. Versenyt is hirdettem, eredménytelenül. Csak leegyszerűsített megoldást találtunk: szecessziós, porcelánból készült gólyaszobrot fognak behozni.

Szoljonij mint Lermontov. A magyar költészetből egészen Adyig hiányzik a byroni vonal. Puskin költészete is Krúdynál jelenik meg mint a Szindbád- és Rezeda Kázmér-féle magányos, titokzatos vándorok egyik ihletője. (A *vörös pos*takocsi című regény mottója Puskin-idézet. Éppen Ady kifogásolja, hogy Krúdy nem Petőfitől vett mottót.)

Nálunk az egyetlen közismert és titokzatos sorsú költőzseni: Petőfi. A magyar Szoljonij-Soós tehát Petőfinek képzeli magát, amolyan ál-Petőfi ő, akihez hasonló figurák (olykor szélhámosok) még a századfordulón is beszédtémául szolgáltak (Krúdy; a mai napig él a Petőfi-legenda: Barguzin).

Ha e nagyon is századfordulós (értékvesztő, értékkereső) divat iróniájából csak valamit is megértenek a nézőtéren, akkor a Soós-Petőfi-idézeteknek derültséget kell keltenie; ez egy lépéssel közelebb vinne Csehovhoz.

Versinyin. Egyidős Kuliginnal és semmivel sem különb nála. Az ő értéke a moszkvaiság, magyarul Szindbádság. (Szindbád valójában egyáltalán nem titokzatos lény, Rezeda Kázmér sem az - csak annak akarja láttatni magát. A legmélyebb hatást azzal gyakorolják, hogy „utazók". Szindbád jön-megy, s nőknek való közhelyeket mesél.) Versinyin „dumája" semmivel sem nívósabb Kuliginénál, csakhogy ezt a dumát (a duma - orosz szó!) szeretik a nők, a Kuligin-félét pedig nem. Versinyin a „szerelmes őrnagy" - bele szokott szeretni a nőkbe, és a nők ezt megérzik rajta, tudja magát sajnáltatni, s a nők ezt

szeretik benne. Mása választása azért tragikomikus, mert nemcsak értékben (értéktelenségben), hanem még életkorban is újabb Kuligint választ. A negyvenhárom éves férfi és a huszonnégy éves nő közötti riasztó korkülönbség, amely csaknem a jóízlés határait súrolja, nem vehető észre a színielőadásokon, hiszen Mását mindig érett színésznők játsszák. Ezért szokás Mása „érett asszonyiságáról" értekezni, amely-nek a darabban nyoma sincs. Ma egy Másával egykorú, huszonnégy-huszonhat éves színész-nőnek feltehetően sokszorosan nagyobb asszonyi élettapasztalata van, mint Másának. Ám lehet, hogy színészi tapasztalata kevés ahhoz, hogy Mását eljátssza. S ez még talán nagyobb színházi probléma, mint a tizennégy éves Júliát elhietetni, mert itt egy tragikomikus korkülönbséget is el kéne hitetni. Mása valódi, szerelemre termett lény, de Versinyinhez képest szinte gyereklány. Szerelmében döntő elem a rajongás (második felvonás). Én semmi „titokzatos asszonyiságot" nem látok benne. (Titokzatosságot tudó nagy színésznők játszották, ez igaz.) Az első felvonásban valóban rejtélyeskedik (szerepet játszik, még jelmezt is hord hozzá). De Versinyin bejövetelétől egyre átlátszóbbá válik, szinte kislánnyá változik, a férje megjelenése után pedig alig tud uralkodni magán. Dehogy titokzatos ő, csak szerepmáz van rajta egy fél felvonáson át. Versinyint pedig azért vették a kelleténél komolyabban, mert Sztanyiszlavszkijtól Darvas Iváníg mindig a legjelentősebb intellektuális színészek játszották, pedig - karakterszerep. (Fecsegő, nem pedig bölcs.) Versinyin nem atesti szerelem bajnoka. Nála a duma a legfontosabb. Több, mint három év után fekszik le Másával (nyáron), s utána sem valószínű, hogy sokszor, hisz rövidesen elmegy (ősszel). Tehát atesti szerelem időszaka augusztustól októberig tart. Három hónapig. A búcsúzás időszakában ölel, mint Szindbád.

Miért hord ön fekete ruhát?
Gyászolom az életem.

Miért akarom ezt ideírni a Sirályból? Mert azoknak, akik annak idején sorban (szinte évenként) nézték a Csehov-bemutatókat, biztosan „beugrott" ez a két mondat, amikor Mását meglátták feketében. Azonnal tudták, hogy ez a fekete ruha: tüntetés, figyelemfelkeltés is, azon kívül, hogy Mása apja temetésén rájött, hogy jól áll neki a fekete ruha. (A IV. felvonás végén ez a gyász újabb értelmet nyer.)

Tuzenbach báró. Ő Magyarországon és a századfordulón - zsidó. Ha a nézők hajlandók ezt észrevenni - mert manapság még ez sem biztos -, akkora harmadik felvonásban a téglagyárba való vágyakozás váratlanul hátborzongató, új értelmet nyer, a második világháború holocaustjának fényében. Ugyanígy válik különösen jelentőssé a negyedik felvonásban Csebutikin-Csetneky mondata: „Egy báróval több vagy

A Magyar három nővér (Koncz Zsuzsa felvételei)

kevesebb - hát nem mindegy?" Akkoriban még nem volt nálunk antiszemitizmus, de Kelet-Magyarországon már volt tiszaeszlári per.

„Tizenhárman ülünk az asztalnál. " Utolsó vacsora-kép a XIX. század végén. A tizenharmadik: Júdás, az áruló, a nem odavaló. Natasa itt a Júdás, fel is ugrik az asztaltól, érzi, hogy ő a „kakukktojás" ebben a régi, családi fészekben.

Andrej szerelmi vallomása. Ugyanolyan közhelygyűjtemény mint az összes férfié ebben a darabban. Andrej, Versinyin, Tuzenbach, Szoljonij vallomásai akár kórusban is mondhatók. Ezektől feltűnően különbözik Csebutikin Irinának tett negyedik felvonásbeli vallomása. „Messzire jutottatok, nem érek a nyomotokba... repüljetek..." Vészjósló, ahogy többesszámra vált, mint egy sok boldogságot kívánva az ifjú házasoknak, akik közül az ifjú férjjelöltet rövidesen megölik.

Második felvonás

Natasa *gyertyát.* Hogy derül ki egy színielőadáson, hogy Natasa az, aki ottfelejti szanaszét a gyertyákat a házban, amelyeket aztán szokásosesti ellenőrző körútján mint ottfelejtett bűnjeleket felfedez? A felvonás végén is otthagyja az asztalon a második égő gyertyát is, de ki veszi észre ezt a finom poént? Talán visszamenőleg leesik a tantusz, ha a negyedik felvonásban világossá tesszük, hogy azt a villát is ő hozza be, ő felejti a padon, amit aztán a felvonás végén észrevesz, és emiatt felelősségre vonja a cselédet.

Andrej ásít. Csehov mint vérbeli színpadi zseni nagyon jól tudja, hogy a színpadi ásítás is ragadós: átterjedhet a nézőtérre. Mégis használja ezt az életveszélyes effektust: ha Andrejt már csak-nem szétrobbantja az idegesség, akkor Andrej ásít. Ha a színész úgy ásít, mintegy kitörni készülő vulkán (vagy mint egy ideges kutya), akkor az ásítás nem lesz ragadós.

„Ferapon *t:* Egész *Moszkván* át *keresztben* kifeszítettek *egy* kötelet." A zseniális abszurditásnak minden nagy műben van reális magja. Mi lehet az a bizonyos kötél? Villanydrót. Moszkvába bevezették a villanyáramot. Ez a hír így jutott el a messzi vidékre. Nálunk akkoriban építették a millenniumi földalattit. A magyar változatban ez a hír így hangzik: „Egész Pest alatt hosszában fúrtak egy lyukat."

Mása nevetése. Hát ez nem éppen a „titokzatos, érett asszonyiság" jele. Sokkal inkább lányokra jellemző, hogy ha testileg felizgulnak, akkor felnevetnek. Nálunk ezt úgy hívjuk: idétlenség. Mása annyira nem tudja, mit csinált, hogy bocsánatot is kér Versinyintől, s csak Tuzenbachnak mondja később (akkor se veszi észre magát), hogy „maegész nap nevetek". Ügyetlen, groteszk pillanatok ezek a nevetések, semmi közük az „érett asszony titokzatosságához".

Irina fiús frizurája. Miután Irina munkába lépett, rövidre vágatta a haját. Ugyanúgy női ösztön diktálja ezt az ötletet, mint Másánál a fekete ruhát. Irina megtette az első lépést az „Olgaság", a vénlányság felé vezető úton. (A negyedik felvonásra Mása haját is levágatom. Legalábbis ki-próbáljuk a darabvégén a „három rövid hajú nő-vért".)

„Balzac *Bergyicsevben nősült".* Csebutikin üzenete Irinának: nem kell ahhoz Moszkvába utazni, hogy egy lányt híres ember vegyen fe-

leségül. (Mellesleg Balzac jóval idősebb volt, mint az a bizonyos lengyel grófnő. Csebutikin itt - mellesleg - önmagát is ajánlja.) Először arra a szövegre gondoltam, hogy: Wagner Liszt-lányt vett feleségül. De hát Liszt nem annyira és „jellegzetesen" magyar, a lánya sem volt éppen vidékinek mondható. Tovább kutattunk és rábukkantunk az újabb lehetőségre: „Kossuth Lajos kisdémi lányt vett feleségül, Veszprém vármegyéből." - Ez ugyan hosszabb, mint az eredeti, de máshol meg rövidebbek vagyunk. (Veszprém vármegyének külön örültem.)

„Rode: (hangosan) Doktor, maga *hány éves?*
Csebutikin: Én? Harminckettő".

(Vagyis: Doktor, maga mit keres itt a fiatalok között? Válasz: Ugyanolyan fiatal vagyok, mint maguk, egy évvel vagyok idősebb Tuzenbachnál, aki harmincegy, eggyel vagyok fiatalabb a krisztusi kornál, ami harminchárom év.) - Ki érti meg ezt a sok mindent egy színielőadásban? - Persze Shakespeare-rel ugyanígy vagyunk.

„Anfisza: Csak ül ott... (Vagyis Andrej)
Mása: Csak *ültök* ott... *Adjatok egy kis* helyet."

Az ülés ebben a darabban a henyélés szimbóluma. Persze Mása a megvető „csak ültök ott" után, azonnal leül közéjük. Ugyanígy tesz a negyedik felvonásban is: „Csak ül itt" - mondja megvetően a doktornak, aztán az írói instrukció azonnal az, hogy ő is leül. Ki veszi észre ezeket a leheletfinom vicceket? És azt, hogy a harmadik felvonásban senki nem vesz részt tevőlegesen a tűzoltásban, sőt a szereplők jó része *alszik?* (Ez utóbbira Csehov külön felhívja Mását alakító felesége figyelmét!)

Ezt a pokoli iróniát soha nem reagáljuk le a nézőtéren, hanem áhítatos együttérzéssel figyeljük a szereplőket, akik már régen a szívünkhöz nőttek. (Nem túlságosan? Miket mondtak eddig ezek egymásnak és egymás mellett! S miket cselekedtek, és főként miket *nem* cselekedtek? Mennyi nyomorúságos kompromisszumot kötöttek! Milyen nyomorultak ők maguk is, milyen nevetségesek! De tudunk-e végre nevetni rajtuk?)

Harmadik felvonás

*Mié*rt *bújik el Kuligin?* Kíváncsiságból? Persze. És ez az egyetlen hely a házban, ahová Mása biztosan várható, ha nem lépett le máris Versinyinnel. Kuligin mindenütt máshol kereste már, így szalasztotta el Mását, aki hosszú ideig itt volt. Itt várta Versinyint.

„Csebutikin: Huszonöt éve még tudtam egyetmást." Tehát Mása születése után döbbent rá, hogy semmi reménye nincs Prozorov őr-nagy feleségénél, s akkor kezdett el inni. (Mása tehát *afféle* - házastársaknál is *előfordul az ilyesmi - „szerelemgyerek" volt.) Csebutikin tehát* azóta *„felejt",* azóta *„nem emlékszik" semmire.*

„Kuligin: Mása csodálatosan *zongorázik.*
Irina: Nem, már elfelejtett... Három éve *nem játszik"*- amióta Versinyin megérkezett.
„Mása: *Tramm-ta-tam.*
Versinyin: Tam-tam."

Számomra ez az egyetlen értelmes dialógus az egész harmadik felvonásban. A többi addig üres duma.

Mint ahogy számomra az első felvonás legnagyobb pillanata az, amikor a búgócsiga búg. Hogyan lehet azt elérni, hogy ez a néző számára is nagy jelentőségű pillanat legyen, szinte kozmikus pillanat, mint a Cseresznyéskertben az „elpattant egy húr" pillanata? A fény- vagy hanghatások itt művi trükkök. (Talán „kétháromszáz év múlva" lesz ilyen előadás. Hiszen a Brook-féle *Szentivánéji* álomig is eltelt pár száz év.)

„Mása: *Eleinte furcsának találtam, aztán megsajnáltam... aztán beleszerettem...* szerel*mes lettem a hangjába, a beszédébe, a boldogtalanságába, a* két *kislányába - mindenébe."* Ennél jobb instrukciót senki nem tud mondani Versinyinről. Ezt egy huszonhét éves nő mondja egy negyvenhét éves férfiról. Egy huszonhét éves nő, aki legalább három éve (mióta Versinyin megérkezett, azóta biztosan) nem él szexuális életet. Hol itt az „érett asszonyiság"? Ezt a csodálatos szöveget ma így mondanák: tudom, hogy hülyeség, de szeretem. Nem, nem tudja ő, hogy méltatlan emberre pazarolja a szerelmét, a dolog banalitásából is éppen csak megérez valamit, de egy dologban mindenki más fölé emelkedik: vállalja a felelősséget. Nem köt kompromisszumot. És még ez a csodálatos monológ, ez is tragikomikus, nemcsak tragikus. Mint ahogy tele van (keserű) humorral a doktor monológja, Irináé is. Mindegyik „nagy kiborulás" Natasától Andrejig - tele van szőve humorral.

Andrej nem találja *a szekrénykulcsot,* ami természetesen megvan - Natasánál. Hogy Natasa utasítására kéri el Olgától, az biztos. Hogy hazudja-e, hogy elvesztette, vagy valóban azt hiszi, ezt döntse el a színész. De hogy a kulcs Natasánál van, az biztos. Mi van a szekrényben? Ami a családból maradt: kevés ékszer, amely csak emlék gyanánt igazi érték, és családi iratok, köztük okmányok is, de főleg levelek, fényképek...

„Natasa *derék, becsületes* asszony." Andrej monológja variáció az Antonius-beszédre („Brutus derék, becsületes férfiú"). De ki veszi ezt észre, hány néző tudja kívülről az Antonius-beszéd első sorait, hogy szórakozzon ezen? Talán a színésznek segít valamit abban, hogy a monológ belső ritmusát eltalálja. (Mennyi, mennyi ironikus variáció a világirodalmi témákra.)

Negyedik felvonás

Ugyanúgy déli tizenkettőkor kezdődik, mint az első felvonás.

Itt is utalások tömege: a folyó túlpartján van a párbaj (a halál), ahová Kharón ladikján szokás átevezni. A folyó: a rossz lakóhelye. A fenyő - halál. (Magyarban ez a szomorúfűz.) A nyírfa - női fa; a jávorfa - himnemű fa. Instrukcióban: „A távolban hegedű és hárfa szól". A hegedű ördögi, a hárfa mennyei hangszer.

Szkvorcov(a párbajsegéd) neve annyit jelent: seregély. Igazi erdei madár. (Magyarul mégis Strazniczki lesz, emlékére egy régi *Három nővér*-előadásnak, amit a főiskolán Pártos Géza rendezett, s Petényi Ilona, Tímár Éva és Majczen Mária voltak a nővérek.)

„Csebutikin: Jövőre *nyugdijaznak, akkor* viszszajövök, és *itt élem* az életem maguknál."- Ez nonszensz, ezt nem mondhatja komolyan. A doktor itt igen sokat céloz a halálra, arra utalhat, hogy meghalni jön vissza (vagy mint halott). Mert ebben a házban már egyetlen nővér sem lesz holnaptól - csak Natasa. „Csendes leszek, csupa... csupa szív, csupa illem." (Vagyis halott.)

Ki van a *gyerekkocsiban?* Andrej Szoficskát, a kislányt tologatja a kocsiban, a felvonás végén pedig Bobikot. Ez az utóbbi kocsi nyilván nagyobb, hiszen Bobik már hároméves. Óriáscsecsemő.

Felvonásvég: Mása, Irina, Olga - a végén. A katonazenére - amely erőt ad nekik - viselkedjenek végre úgy, mint katonalányok. (Olga az első felvonásban beszél a katonazenéről, amely apjuk temetésén szólt, bár az nyilván gyászzene volt, ez még induló. Magyarul: a Klapka-induló.) A nézőtéren mindenki ösztönösen (kezével, lábával) veri az induló ritmusát, csak fenn, a színpadon szoktak a nővérek - szerzői instrukció szerint - összesimulva, az induló ritmusát figyelmen kívül hagyva állni. Mozogjanak bátran erre a ritmusra, ahogy ösztönük diktálja. És *közben* beszéljenek. Hiszen ez az indulóritmus kovácsolja őket össze „három nővérré". A darab elején három külön világ voltak, három monológ - most szinte kórussá forrnak egybe, szövegük nagy részét akár együtt is mondhatnák. Hiszen itt, a mű végén Csehov valóban visszanyúl a görög drámák kórusáig, ez az egyik mód-szere ahhoz, hogy drámája eljusson - a katarzisig.

RÁTKY PÉTER

EDINBURGH '91

A Guinness-féle Rekordok Könyvében a legkövérebb amerikai hamburger és a leghosszabb ideig tartó zuhanyozás között lapul az edinburgh-i fesztivál, mint a világ legnagyobb, évenként megrendezett művészeti eseménye. Az arányait tekintve páratlan összművészeti találkozó, a három héten át tartó átláthatatlan programáradat atmoszférája minden évben felkavarja Edinburgh egyébként lassúbb és hűvösebb légáramlatait.

A fesztivál, amelyet 1947-ben alapított néhány angol és skót amatőrtársulat, hivatalos és alternatív programból áll. ,,A fringe lényege a spontaneitás és a művészi alkotás szabadsága. Ennek legkisebb korlátozása is megölné a fesztivál szellemét" - nyilatkozta évekkel ezelőtt Alistair Moffat, az egykori igazgató. „Amint Salzburgnak ott van Mozart vagy Bayreuthnak Wagner, Edinburgh-nak soha nem voltak óriásai, s épp ez lett jellemzője" - írja egy kritikus. Semmilyen mérték vagy szempont nem szelektál, bárki eljöhet, hogy megmutassa magát, persze saját kockázatára.

A társulatok Voronyezstől Oszakáig, Bombaytől La Pazig a színházi világegyetem legkülönbözőbb bolygóiról érkeznek, hogy a rájuk potenciálisan eső másfél néző előtt megváltsák a világot. A fesztivál majd fél évszázados története során megfordult itt jó néhány világhírű együttes is, így a Berliner Ensemble, a Royal Shakespeare Company vagy Roger Planchon társulata. Placido Domingo és Maria Callas énekelt itt, s vezényelt Claudio Abbado, Leonard Bernstein, André Previn vagy Lorin Maazel. Itt mutatkozott be Nyugaton először Tadeusz Kantor társulata, játszották a musicalkirály, Andrew Lloyd Webber fiatalkori zsengéjét Józsefről és ama bizonyos szélesvásznú álomkabátról, innen indult világhódító útjára Tom Stoppard azóta klasszikusnak számító modernje Rosencrantzról és Guildensternről.

Művészet és műkedvelés között itt szinte lehetetlen választani. Amint a társulatok és az ide látogató turisták, a műfajok megoszlása is igencsak változatos, bolhától az elefántig terjed, akár egy hatalmas, nyüzsgő állatkertben.

A város otthont ad egy dzsessz-, egy könyv- és egy filmfesztiválnak is, valamint több tucat képzőművészeti kiállításnak. Állandóan történik valami izgalmas esemény: népünnepély, sárkány- és léggömberegetéssel, minden évben ezreket vonzó szuper tűzijátékkal, vagy a népszerű Military Tattoo, amely igen jellemző az ország image-ére. Az utóbbi hagyományhű katonai parádé, militáris operett, monstre revü, amely mindig tartogat valami különlegességet: új-zélandi masírozó leányalakulatokat vagy hongkongi zenés-táncos egységeket. A produkciót esténként kétszázötvenezer szerencsés néző csodálhatja meg.

A hatvanas évek elején még csak félszáz együttes képviseltette magát az akkoriban inkább zenei, mintsem színházi fesztiválon, 1991-ben pedig már több, mint ötszáz társulat vett részt csaknem ezer produkcióval a „nagy buliban". Naponta ötszáz előadás közül választhatott, aki képes volt rá, s a három hét alatt majdnem tízezer előadást tartottak száznál is több helyszínen kora reggeltől a másnap hajnali órákig. Az elenyésző számú professzionális színház mellett szerepel a helyszínek közt kávéház, éjszakai dzsesszklub, templombelső, gay-bár, lakatlan sziget XII, századi romokkal, magánlakás, könyvesbolt, parkban felállított sátoróriás, nem beszélve a rögtönzött szabadtéri bemutatókról vagy utcai performance-okról.

A munkáspárti városi tanács idén felemelte a támogatás összegét, s a helyi vállalkozók kétszer annyit dobtak össze, afesztivál mégis finanszírozási gondokkal küzd. Frank Dunlop, aki majd egy évtizede vezényli a hatalmas show-t, a jövő évtől átadja helyét Brian McMasternek. Az új fesztiváligazgató szerint a hiányzó pénzt fantáziával kell pótolni, s nem a jegyárak emelésével. E humánus és tiszteletre méltó hozzáállás azért is figyelmet keltheti, mert a legócskább társulat helyárai is kezdenek pimasz módon felfelé ívelni. Három hét alatt a fesztivál ötvenmillió font sterlinget jövedelmez - persze az üzletembereknek, a vendéglősöknek és a szállodatulajdonosoknak.

A klub- és kocsmaélet igen élénk, hajnalig tele az utca emberekkel, majd reggel minden kezdődik elölről. Mintha e néhány hétre száműzték volna a városból az alvást. Minden harmadik ember valamiképp afesztivál résztvevője. Menj végig a High Streeten, s ha akarod, ha nem, minden utcasarkon egy halom szórólapot nyomnak a kezedbe. (A szemeteskukák igencsak tömöttek.) Színház az egész város, mégpedig a szó legtágabb értelmében, s ez a felülmúlhatatlan kavalkád évente több tízezer látogatót vonz a „Szelek Városába".

Szinte lehetetlen feladatra vállalkozik, aki beszámolót akar írni a fesztiválról. Még a legszorgalmasabb firkász is csupán a csaknem ezer produkció elenyésző hányadát képes végignézni. Én magam hatvanhárom többé-kevésbé végignézett előadás alapján kísérelem meg összefoglalni mindazt, amit a fesztiválról gondolok, s kiválasztani azt a néhány produkciót, amely tintára érdemes.

A pálma Kelet-Európáé

E több, mint félszáz előadás alapján úgy tűnik, mintha megfordult volna a szél, és az utóbbi évtizedek radikális, újító áramlataival szemben fújna. Egyfajta újkonzervativizmus hódít. Sokan visszatérnek a klasszikusok biztos menedékébe, hiszen a jó öreg Shakespeare-re mindig számítani lehet. Csak éppen nincs mit mondaniuk róla és vele. Mások dilettáns módon próbálkoznak a XX. század avantgárd különböző iskoláival.

Úgy tűnik, a színház elvesztette radikalizmusát, ellustult és szabadságra ment. Az Egyesült Államok „kifilmezte" magából Vietnamot, s most már nyugodt lelkiismerettel ítélkezhet más nemzetek felett, Thatcher asszony és követői Magyarországra járnak fokhagymáért, Kelet-Európa viszont abba a nehéz helyzetbe került, hogy végre beszélhet. Csak éppen miről és hogyan?! Lassan megtanuljuk, hogy sokkal könnyebb ellenállni, mint szabadnak lenni. A legújabb problémák érvényes és izgalmas megfogalmazása még várat magára, de azért mindenhol találni egy-egy jó társulatot.

Mindenesetre büszkén könyvelhetjük el, hogy még mindig mi visszük el a pálmát, a legjobb előadások nagy részét Kelet-Európából importálták, s több nyugati társulat is tőlünk szerezte be alapanyagát. A hivatalos programban az idén három orosz, két lengyel, egy cseh és egy román produkció vett részt. Az év különleges szenzációja Tadeusz Kantor utolsó előadása volt, amelyet több, mint *száz* kritikus a fesztivál legjobbjává választott.

Kantor a hetvenes évek elején jutott el először Nyugatra, nem állami meghívásra, hanem magánembere k támogatásával. 1976-ban talán leghíresebb produkcióját, *a Halott* osztályt mutatták be az edinburgh-i fringe-en. A hivatalos programban azonban utolsó előadásával szerepelt először. A Ma van a születésnapom alakjai a régi Kantor-szeánszokból ismert, visszatérő figurák; a végső búcsúra magukkal hozták korábbi énjüket, tárgyaikat, vágyaikat és mindig megújuló halálukat. A befejezetlen szeánsz már címével is stílusosan zárta le a „halálszínház" mesterének életművét. A színpadon most betöltetlen űr tátong, maga az alkotó hagyta el teremtményeit. E személyes világegyetem motívumai és figurái nem élhetnek tovább az alkotó nélkül. Halálával a lengyel színház nagy korszaka zárult le végérvényesen. (A darab New York-i előadásáról 1991. decemberi számunkban közöltük Jan Kott kritikáját. A szerk.)

A hivatalos program másik sztárja a Craiovai Nemzeti Színház társulata volt, amely egy, a közvéleményt évszázadok óta izgató, alapvető fontosságú kérdés megválaszolására vállalkozott: vajon mi lapul Lady Macbeth retiküljében?! Ubu Rex with Scenes *from Macbeth (Űbü király Macbeth-részletekkel)* című előadásuk Romániában nagy port vert fel politikai párhuzamai miatt.

Silviu Purcarete készítette az adaptációt, rendezte az előadást, valamint ő tervezte a jelmezeket és a díszletet is. A szemétdombi uralkodópár

kegyetlenül éles parabolája olyannyira általános érvényű, hogy nem kellett erőltetett párhuzamot keresni egy, a közelmúltban gyászos véget ért romániai uralkodópárral, s épp ez az, ami az előadás előnyére vált: sikerült elkerülnie az olcsó vagy túlságosan direkt aktualizálásokat.

Purcarete a Shakespeare-drámából vett részleteket sem használja erőszakoltan. A Jarry darabja és a shakespeare-i stílus közötti párhuzamok egyértelműek, nyers felmutatásuk érdektelenné és lapossá tenné az előadást. A rendező tehát nem párhuzamokat von, csupán a megfeleltetésekben rejlő groteszk színpadi lehetőségeket és a dramaturgiai hasonlóságokat használja ki.

A felújított Empire Színház előterébe lépő nézőket Lady Macbeth és férje fogadják eleven szoborként. Macbeth fehérre mázolt, sápadt arccal, hatalmas bárddal a kezében áll, míg asszonya az előtér oldalán felállított üvegkalitkábazárva eszelős arckifejezéssel reszeli vérvörös körmeit. A szünetben a megtébolyodott lengyel királyné tolja egy rokkantkocsiban félbehasított férjének néma szellemét, s amikor holdkóros sétája közben egy oszlop útját állja, eszelős sikoltozásba kezd. Ezenközben Übü papa és neje díszes felvonulást rendeznek a büfében és a folyosókon saját koronázásuk tiszteletére.

A dinamikus, szellemes produkció fényét emeli a két főszereplő, Ilie Gheorghe (Übü papa) és Valler Dellakeza (Übü mama) alakítása. Az előadás végig követi Jarry drámáját, s csak utóbb bonyolódik a képbe a skót királyi pár és a csúf, torz testű, meztelen boszorkánytrió. Végül a két szál sajátos vízióban egyesül: Übü papa és Übü mama zaklatott párbeszéde közben, Richard Strauss felfokozott zenéjére, a tébolyodott férje által halálra üldözött Lady Macbeth kacsázik vissza a színpadra otthagyott retiküljéért.

Klasszikusok biztos menedékében

Egy egészen fiatal angol csoport tagjai, Alex Harland, Katie London és Uri Roodner arra vállalkoztak, hogy a Richard Demarco Galéria kis padlásán életre keltsék az orosz irodalom egyik alapművét. A Tottering Bipeds Theatre Company (Tántorgó Kétlábúak Társulata) névre hallgató trió nem Gogol valamelyik színművét választotta, hanem azt a köpönyeget, amelyből - s ebben Dosztojevszkij óta biztosak lehetünk - mindnyájan előbújtunk. A rendkívül jó dramaturgiai érzékről tanúskodó adaptáció a társulatot alapító Katie London munkája. A „tántorgó kétlábúak" csöppet sem orosz lelkük ellenére meglepően jól adják és veszik a lapot. Annyira, hogy akár néhány kelet-európai színház is tanulhatna tőlük, s talán többen megértenék, miért is írta Csehov színművei elé a „komédia" szót. A londoni illetőségű társulat leplezetlen szándéka a szórakoztatás. A commedia dell'arte harsány, szögletes stílusa, a populáris szórakoztatás keveredik a stilizált brechti eszközrendszerrel. Produkciójuk az idei fringe talán legjobb előadása volt.

(A köpenyegyébként régi ismerős Edinburghban. Tavaly némiképp félresikerült balettváltozata szerepelt egy híres amerikai társulat előadásában, az élő táncosok egyik legnagyobbikával, Rudolf Nurejevvel a főszerepben.)

A Grupa Chwilowa nevű társulat előadása, A Stop *in* the Desert *(Megálló a sivatagban)* lengyel-orosz koprodukcióban jött létre: K. Borowiec és J. Luzynski lengyel rendezők választották ki a két orosz színészt, a filmekből is ismert Alekszej Zajcevet és Irina Nabatovát. Lírai kompozíciójuk a lengyel avantgárdot és a Ljubimov-féle Taganka Színházzal fémjelezhető, legjobb orosz színházi hagyományokat ötvözi. Az előadás az orosz irodalom klasszikusainak szövegein alapul: Dosztojevszkij, Gogol és Csehov világa találkozik benne.

Idős férfi álla színpad szélén, szakadt, hosszú kabátban. A nézőtér fényei kialszanak, s ő elindul. Tépett kabátját lassan, szertartásosan végigvonszolja a padlón, s annak egész felületére borítja. A gigantikus „álomkabát" a történet főszereplőjévé válik. Akakij Akakijevics köpönyegéből előbújik az egész XX. századi kelet-európai történelem. A padlóra egy szerencsétlen csillagzat alatt született világbirodalom széthulló térképe borul, amelynek hasítékai alól a múlt szimbolikus tárgyai bukkannak elő.

A térképen két ember keres egy helyet, ahol letelepedhetne. Amint a sivatagban kóborolnak, más „köpenyesekkel" is találkoznak: Gogol fázós Hivatalnokával, Shakespeare gonosz Púposával és Dosztojevszkij Gazemberével. Emlékek idéződnek fel, múlt és jelen képei, rövid kis *etűdök gépzongorára.* Ösztönök, hitek, beteljesületlen álmok, szerelmek, örömök és könnyek, tehetetlenség és lázadás metaforikus színtere a térkép.

Alekszej Zajcev arcán nyomorúság és hihetetlen tartás, méltóság és önuralom, hit és oroszos jókedv váltakozik. Irina Nabatova hol a mindenséget megidéző varázsló asszisztense, hol fiatal feleség, melankolikus, gondoskodó vagy mogorva. Fájdalmas dalaiban örökre elveszett dolgok keserűségét énekli meg.

Lábuk elé ömlik a történelem összes szemete. Örök reménytelenség és lemondás keveredik kétségbeesett, szánalmas utópizmussal. Csöppet sem patetikus, inkább elégikus rekviemmel búcsúzunk a történelem e remélhetőleg mindörökre lezárt periódusától.

A tudattalan sírkamrájában

A második világháború után újjászülető lengyel színház izgalmas kezdeményezése volt Wladyslaw Jarema Groteska nevű társulata, amely „bábok és élő színészek színházának" nevezte magát. Egy dél-lengyelországi kisváros, Bielsko-Biata Teatr Banialuka nevű társulata ezt a tradíciót folytatja. A lengyel avantgárd népszerű alakja, az irodalomesztéta, grafikus és prózaíró, Bruno Schulz *Sanatorium* at *Sand-Glass (Szanatórium a homokóránál)* című elbeszélés-gyűjteménye alapján készült *Solitude (Magány)* című produkciójuk „forgatókönyve".

Jozef, a *Magány* főszereplője, az egyetlen beszélő figura. A többiek arctalan démonok, akik a hallucinációkat életre keltik. Mozgatják a bábokat, meghatározhatatlan tömegként veszik körül Jozefet, mindenhol, mindenben jelen vannak, sohasem hagyják egyedül. A hátsó tér artisztikus homályában bújnak meg, onnan tűnnek elő, míg végül szertefoszlanak.

Jozef szanatóriumban haldokló apját látogatja meg, s ezen a különös, elfeledett helyen, időtlen tárgyak és foszladozó emlékek között csapongó gondolatai elmúlt pillanatok, múltbéli képek szilánkjait vetik a felszínre. A tudattalan sírkamrájából feltörő groteszk, gyönyörű és félelmetes hallucinációk medúzaként tapadnak lüktető agyának falára. Álomszerű látomásként elevenedik meg egy titkokkal teli, személyes mindenség: Bruno Schulz rejtélyes, költői világa. Végül az őrület és irrealitás határán mindenhonnan Jozef apjának aszott, vén figurája tűnik elő; kibújik az asztalból vagy tépett madárként bukdácsol a férfi feje fölött. A pecsenyéről beszél, amely megfeküdte a gyomrát, s most szörnyűséges fájdalom gyötri. Majd egyszer csak betoppan érte „jól kiérdemelt" halála, hogy gyomorbajától örökre megváltsa. Minden jót, apám! - búcsúzik Jozef, majd elhagyja a szanatóriumot, s vonatra száll. Többé nem gyötrik arctalan szorongások, gyermekkori emlékek, elfojtott, be nem teljesült vágyak.

Álom és valóság, borzongató realitás és valószerűtlen csodák homályos birodalmába kerülünk, amelyet a színpadi világítás, a sötét és világos színek játéka juttat érvényre. Schulz prózája a lengyel zsidó életből táplálkozik, álmai, félelmei egyaránt oda vezethetők vissza. Őt magát a második világháborúban a nácik gyilkolták meg.

Az előadás vendégrendezője François Lazaro, akinek Párizsban saját társulata van. A tervező, Jerzy Zitzman egykor Kantor asszisztense volt. Az előadást tehát voltaképpen két együttes, a Teatr Banialuka és a Compagnie François Lazaro hozta létre.

A fringe egy másik előadása valamelyest szintén Kelet-Európához kapcsolódik. Egy főiskolá-

sokból álló angol társulat, az Aspects Company Brecht *Kaukázusi krétakörét Blues Chalk Circle (Blues krétakör)* címmel, „musicalesített" változatban mutatta be. A tizenkét amatőr színész Mark Bishop rendezésében Gary Hargreaves blues-alapú zenéjével helyettesítette az eredeti szongokat, s a brechti technikát megtartva, de egyszersmind újragondolva ültették át korunkba. A díszlet egyszerű: emeletes fémtribün, amelyen a zenekar helyezkedik el, vagy épp a jelenetben nem szereplő színészek lógatják a lá-bukat. Számos szereplő tapasztalatlansága el-lenére az előadás, az adaptációnak, a zenének és a két főszereplőnek köszönhetően, a fringe egyik legérdekesebb produkciója volt. Julian Kerridge pillanatra sem lankadó lendülettel, állandó vibrálással és mozgással kelti életre az ezerarcú, megfejthetetlen, ösztönösen bölcs Azdakot, a Grusét alakító Francesca Ellis pedig az a ritka színész, aki minden technikai tudás, gyakorlat és tapasztalat nélkül, egyszerű jelenlétével képes hipnotikusan elkápráztatni a közönséget.

Magyarok Edinburgh-ban

Magyarországról eddig csupán egyetlen társulat szerepelt meghívottként a hivatalos programban. A Magyar Állami Operaház balettkara először 1963-ban utazott Edinburgh-ba, s legutóbb 1982-ben járt ott Presser Gábor rockbalettjével, a Próbával. 1989-ben a Vujicsics és a Mákvirág Együttes lépett fel a fesztivál zenei részében. 1990-ben az olasz származású mecénás, Richard Demarco három magyar előadást hívott meg galériájába: Tasnádi Márton rendezésében A *Kékszakállú* herceg várát, valamint a Természetes Vészek Kollektíva két produkcióját, a Te*remtőt* és A győzelem *tegnapját. Eleven* tér című bemutatójukat 1986-ban tartották, s most ezt a régebbi előadást hozták ki Edinburgh-ba.

A Természetes Vészek Kollektíva a rítust, a szertartást, a test metafizikáját állítja középpontba. A kéttagú társulat 1984-ben alakult. Árvai György a Képzőművészeti Főiskola színháztervező szakán, Bozsik Yvette az Állami Balettintézetben végzett. San Franciscótól Párizsig a világ legkülönbözőbb városaiban jártak már, most Ausztráliába, Spanyolországba és Izraelbe készülnek. Itthon sajnos kevésbé ismerik őket.

Az *Eleven* térben a végsőkig szűkítik a teret: egy 155X85X52 centiméteres, egyetlen színésznyi üvegdobozra. A létezés ilyen térfogatba való sűrítése metaforikus világegyetemet alkot, amelynek börtönében mozog a Teremtmény. Az üvegre tapad, s életterének teljes birtokbavételével próbálja kitágítani azt. Apró mozdulatai görcsösek. Nemtelen és kortalan. Nem tudni, ember-e vagy állat. Kínlódásában születés és halál.

Craiova - Übü király

A szavaktól lecsupaszított „body art", a test művészete, a finoman kidolgozott gesztus- és mozgásrendszer, a fizikai aspektusok végsőkig való kitágítása és térbe való kiterjesztése teszi izgalmassá Bozsik Yvette és Árvai György munkáját. A nézőtéren ülve csaknem egy órán keresztül feszülten figyeljük a Lény lassú, csendes vergődését, amely fokozatosan átsugárzik belénk, s ott érezzük magunkat az üvegkalitkába zárva, a létezés velünk született meztelenségében.

Árvai György ősi ritmusokat idéző, zaklatott experimentál s zenéje, Bozsik Yvette zavarba ejtő őszinteségű, finoman kidolgozott mozdulatai, fizikai-mentális közelsége és meztelen kiszolgáltatottsága, a kezdeti és végső magányosság áradása, mind mélyen visszhangzik tudatalattinkban - abban a megfoghatatlan, végtelen tartományban, amelynek átléphetetlen határán túl elfeledettnek hitt titkok, több ezer éves tapasztalatok, elfojtott vágyak és félelmek élnek, s ezeknek csak egészen elhanyagolható része szűrődhet át tudatunk nappali tartományába. Ezt a másik tartományt, az éjszakait hozza fényre a Természetes Vészek Kollektíva valamennyi munkájában.

Mély szomorúsággal kell - a teljesség kedvéért - megemlíteni egy másik magyar színház részvételét is. Az RS9 Stúdiószínház társulatának a lengyel avantgárd két groteszkje, Gombrowicz Operettje és Wyspiański *Mennyegzője* esett áldozatul. Az amatőr társulat különös sajátossága, hogy a legnagyobb jóindulattal sem találni közöttük akár csak egyetlen, e névre méltó színészt.

A „futottak még" kategóriába sorolnék három produkciót, amelyeket pedig nagy várakozás előzött meg.

A Ring around the Ring (Körtánc a Ring körül) Wagner művének modern balettváltozata, Maurice Béjart kissé megkésett, önmagát ismétlő koreográfiájával, fél házakkal ment. A wagneri mű metafizikus tartományának befogadását nehezítette, hogy ha megkíséreltük a mennyezet közelében, igen trükkös módon „elrejtett" szöveg halvány betűit követni, előbb-utóbb meggémberedett vagy kifacsarodott a nyakunk.

A japán Ninagawa Company sajnos nem ismételte meg tavalyi előadásának jogos sikerét. A *Tango* at the *End of the Winter (Télvégi* tangó) unalmas nosztalgiája, vizes melodrámája, közhelyes és erőtlen helyzetei a darab írójának, Kunio Shimizunak róhatók fel, bár az ezúttal európaiakkal dolgozó japán mester színészválasztása sem volt túlságosan szerencsés.

Steven Berkoff, az amerikai ellenművészet ünnepelt zsenije, akiről egyszer valaki azt írta, hogy Olivier óta senki sem volt képes egyéniségét úgy átvinni a színpadra, mint ő, szóval ez az angol születésű, zsidó származású, amerikai illetőségű fenegyerek most aztán megmutatta, ami meg mutatható. *A Kvetch* (az angol-magyar szlengszótár szerint jelentése: rinyáló, vernyákoló ember) című komédiát - amelyre már elővételben szinte az összes jegy elkelt - ő írta, rendezte és hihetetlen exhibicionizmusával ő is ripacskodta végig a saját maga szórakoztatására írt főszerepben. Az amerikaiak tömegneurózisát, szorongásait, sajátos nihilizmusát s a hétköznapi élet ürességét, idegenségét megmutatni szándékozó előadás nem több ócska kabarénál, lapos bohóckodásnál.

Szavak helyett pantomim, tánc, akrobatika

A XX. század vége felé egyre többen keresik a színház vizualitásra építő útjait. A hitelét vesztett szótól a beszédes test felé fordulnak, a pantomim, a tánc, az akrobatika alapelemeit építik be dramaturgiájukba. A következő három előadás más-más módon egyesíti a kifejezés ilyetén formáit (bár az *Eleven* tér, vagy akár a *Magányis* közéjük sorolható).

Az üres színpadon szürke ballonkabátos férfi. Lassan mozog, kíváncsian szemléli az őt körülvevő világot, majd a megfelelő pillanatban megáll, és kinyitja bőröndjét, amelyből önmaga lép elő. Különös találkozás. Igen kínosan érzi magát saját társaságában, szeretné azt a „másikat" visszagyömöszölni a bőrönd mélyére, de kísérletei sorra kudarcot vallanak. „Ő" eljött, megérkezett. Amint egymással dulakodnak, hirtelen feltűnik egy harmadik én, aki a megszólalásig hasonlít saját magára, csak épp egy kicsit alacsonyabb önmagánál. Egyre és egyre többen lesznek, egyik kisebb, a másik nagyobb magánál, s ez még csak a kezdet...

Ez volt a Compagnie Philippe Genty tavalyi bemutatójának, a Derivesnek *(Eredetek)* nyitó kép(telenség)e. Az 1961-ben alakult társulat végigjárta az öt kontinenst a Broadwaytól Szingapúrig. Alain Clément, Patrick Henniquau, Agnes Neel és Emmanuel Plassard a társulat négy tagja. A „forgatókönyveket" Philippe Genty írja, és ő is rendezi az előadásokat. Az apró részletekig ki-dolgozott, finom, egyszerű és szimbolikus mozgásokat Mary Underwood tervezi, s a zeneszerző, René Aubry személye is állandó. A XX. századi ember meghasonulásait, belső odüsszeiáját, a tudatalatti szabálytalan működésének vízióit tárják elénk egészen egyedülálló látványvilágban, az anyag felhasználásának szellemes rafinériáival.

Most egy korábbi előadásukat, a Désirs Parade-ot *(Vágyparádé)* hozták el, amely három főtételből és három közjátékból áll. A tételcímek: *Báb, Szédülések* és *Nyugágy-keringő.* A közjátékok börleszkszerű etűdök, amelyek a három főtételt egészítik ki. A tiszta vizualitást csupán egyetlen helyen törik meg szavak. A földgömb tetején, nyugágyban ücsörgő fiatalember kiáltja el magát, amikor a beáramló huzat majdhogynem lesodorja „trónusáról": *Csukd* be az ajtót!

Elhagyott csomagból babaszépségű nő bújik elő. A csomagolópapír körülöleli, magába olvasztja és megemészti őt, miközben tökéletes metamorfózison átesve - Kafka Gregor Samsájához hasonlóan - pókasszonnyá változik, rovarszerű, alattomos lénnyé. Később - miután elkábította és megalázta a színpadon megjelenő arctalan férfiakat -, álomszép pillangóvá változik, de saját szépségének tudata extázisba ejti, magához vonzza a fény, s ez elkerülhetetlenül pusztulásához vezet.

Genty színpadán az anyag esztétikumának alapvető szerepe van. Ahhoz az ősi hithez tér vissza, amely lélekkel ruház fel mindent, s e hit segítségével közelíti meg a metafizikust. Szerinte egy esernyő, ha kimozdítjuk mindennapos szerepéből, akár rendőr is lehet. A felnőtt „ateista" ugyan nem fogja elhinni, hogy a tárgy valóban létezik és mozog, de az mégis képes áthatolni tudatának falán, hogy tudattalan félelmeinek birodalmában visszhangozzék. Ez Genty elmélete. El lehet vetni, de szimbólumrendszere, varázslatos látványeffektusai, az élettelen életre keltése, úgy is mint „fekete mágiájának" alaptételei, mindenki számára befogadhatók.

Két sötét kabátos alak ül egy sír szélén. Amikor megemelik kalapjukat, látjuk, hogy nincs fejük. Egymásnak háttal ülnek. Meg akarják semmisíteni egymást, letaszítani a feneketlen mélybe, mindenfajta fizikai érintkezés nélkül, pusztán mentális hatalmukkal. Végül a sírba zuhannak, egyszerre, végleg, s nevetésük tompán visszhangozva távolodik. A sírt önmagukra zárják. Az idő áll, a mélyből füst gomolyog. Hirtelen robbanással a sírkő kiszakad helyéből, s a gigantikus bombafelhő egy magzatforma alakot lök ki magából. A magzatszerű lény megdermed, összeesik, saját szédülése a mélybe taszítja. Még néhányszor feltűnik és visszazuhan. Az idő mozdulatlan. Átlátszó, folyékony anyag ömlik szét a színpadon, körülveszi, beburkolja a magzatot, amely egy abszurd koreográfiában megismétli a fajok evolúcióját.

A látványvarázslatokat Genty a „black theatre system" segítségével teszi borzongatóan hitelessé. Ezzel a világítástechnikával olyan fényfalat teremtenek, amely mögött az ember láthatatlanná válik. Egyik pillanatról a másikra tűnnek elő tárgyak és emberek, s ugyanígy olvadnak hirtelen a semmibe. Víziói elkápráztatnak. Egy bennünk létező világegyetem homályos labirintusába viszik a nézőt, s tudatával együtt tudattalanját is mozgósítják egy másikvalóság befogadására.

Akinek Svájcról.csak egy óragyár, egy bank vagy egy tucat legelésző tehén jut eszébe, menjen el és nézze meg a Mummenschanz névre hallgató társulat egyik előadását!

óriási, testetlen kezek húzzák szét a függönyt. Méreten felüli dugó üldöz egy félénk konnektort, végül egymásra találnak s egyesülnek a fény egyenletes váltakozásának ritmusára. Sötét, világos, sötét, világos, sötét, világos.

Oscar Schlemmer Bauhaus-művész találta ki a svájci társulat nevét. A Mummenschanz a Gentyéhoz hasonló vizualitásban, látványtrükkökben keresi a valóság absztrakt megragadásának eszközeit. Nyelv nélküli nyelv szólal meg színpadukon, figuráik leginkább Klee és Miro alakjaihoz hasonlíthatók. Kinetikus, mozgatható „szobrokat" alkotnak, amelyek saját életüket élik. Habszivacs szörnyetegek trappolnak keresztül a színpadon, vécépapír emberek vallanak szerelmet egymásnak, nem beszélve a dugó és a konnektor említett megbotránkoztató szexuális viszonyáról.

A társulat alapítói, Bernie Schürch és Andres Bossard 1969-ben tartották első előadásaikat diákszínházakban, fillérekből. Clownesqueeket, farce-okat adtak elő, abszurd becketti dialógusokkal. Később a turnék során a nyelvi problémák miatt a beszélő részeket valami mással akarták helyettesíteni, s így született végül e szavak nélküli színház. Felléptek a Muppet Showban, s feltűntek egy svájci együttes videoklipjében is az MTV-n. Legutóbb szabadtéri Faust-elő-

adásban szerepeltek a taorminai görög színházban.

Ami megkülönbözteti egymástól a két társulatot, az egyértelműen Genty zsenialitásában rejlik. A rendkívül ügyes és rafinált szcenikai trükkökön, szellemes vizuális bravúrokon s a tárgyak „egzisztenciájának" zavarba ejtő értelmezésén túl Genty rendkívül mély, metafizikában gyökerező gondolatisággal teszi szorongatóvá és emlékezetessé szürreális világát, amire a Mummenschanz nem képes. Az ötletek és a meghökkentő bravúrok náluk végül színes leggömbként pukkannak szét.

Egy francia társulat, az Archaos Circus a maga egyedülálló világával a római cirkusz rafinált kegyetlenkedéseinek atmoszféráját idézi. A Különlegességek cirkuszának nevezett társulat évek óta vendégszerepel Edinburgh-ban. Legújabb őrületük címe: *BX-91* - Beau *comme la guerre (BX-91-* Szép, *minta háború).* Hatalmas sátruk alatt megelevenedik a civilizáció összes elmebaja. A cirkusz körporondja az élet shakespeare-i „globe-ja", tragikus bohócok és bohókás hősök világa. A cirkuszban csak határhelyzetek léteznek: fent és lent, veszély és biztonság, élet és halál.

Úgy tűnik, az emberek kívánják a felszabadító és megkönnyebbítő borzalmakat, szeretik, ha a legvadabb effektusokkal sokkolják érzékeiket. Az Archaos szótárának néhány alapfogalma: anarchia, rombolás és téboly. Eszeveszett bohócok, torz és félelmetes gépóriások, a sátorponyvát nyaldosó, kövér lángok, fülsiketítő zene, bizarr jelmezek, kedélyeket felszító erotikus jelenetek, szépség és borzalom, hallucinációk és valóság keveredik eklektikus, színpompás kavalkádban. Az amerikai Mad Max típusú erőszakfilmek stílusa, s a mindig visszatérő elem: lángba borult autók félelmetes robbanásainak zaja, amely irreálisan dübörög dobhártyánk falán, végigborzolja idegszálainkat és felforrósítja testünket.

Panem et circenses? Maradjon nekünk a cirkusz!

A Philippe Genty Társulat előadása Edinburgh-ban

A skót televízió „Skócia angolositása" című műsorában a skót kultúra egyre erőteljesebb eróziójáról, az angolok erőszakos térhódításáról beszélt. Ám a két nemzet közötti időtlen idők óta tartó viszály ellenére mindez a közhangulatban egyáltalán nem érzékelhető, s a fesztivál köszöni szépen, jól érzi magát, él és virul, az idelátogató érdeklődők és társulatok pedig láthatóan nem unatkoznak, annak ellenére, hogy - miközben a felszívott pénz mennyisége s a társulatok száma évről évre nő - egyesek már temetik a fesztivált. „Ugyanazok az arcok, ugyanolyan stílusokkal térnek vissza évről évre, ugyanazzal a rivalizálással és gyilkos féltékenységgel" - írja egy nem éppen elragadtatott kritikus. Az igazság valahol a szélsőséges vélemények között helyezkedhet el. A fesztivál valóban nem hat már a reveláció erejével, mint akár csak tizenöt-húsz évvel ezelőtt, aránylag sok az irritálóan szemét produkció, mégis minden évben akad néhány előadás, ami miatta színházbolond úgy érezheti, hogy érdemes volt nekivágnia Edinburgh-nak.

Hajdanán a fringe tartogatta a nagy meglepetéseket, a csámcsognivaló botrányokat és az igazán revelatív produkciókat. Évekig kemény harc dúlt a hivatalos program szervezőivel, akik kijelentették, hogy szó sem lehet tűzszünetről mindaddig, amíg afringe meg nem ígéri, hogy távol tartja magától a „mocskot". Ma különös és jellemző módon az arányok megváltoztak, a szerepek átértékelődtek. A fringe legnagyobb része érdektelen és színvonaltalan, viszont a hivatalos program mindig tartogat valami igazi szenzációt, amelyen vörösre tapsolhatja kezét a nagyérdemű.

Végezetül pedig: az „edinburgh-i banzáj" tagadhatatlanul társadalmi esemény, lezselézett hajú, világmegváltó tekintetű műkedvelők és a sznobizmustól jócskán áthatott sajtó találkahelye, de egyszersmind lehetőség a világszínház néhány izgalmas társulatának és jellegzetes áramlatának megismerésére is.

SVEN' MICHAELSEN

AZ UTOLSÓ DÜRRENMATT-INTERJÚ

- *Ön így írt Max Frischhez való viszonyáról: „Most pedig hiperbolapályán süllyedünk, két különböző irányban,* az öregségbe." *Mi rejlik e megfogalmazás mögött?*

– Valaha kettős csillagkép voltunk a svájci irodalom égboltján. Mára egyszerűen szétfutottunk egymástól.

- Azt is *mondta Frischről: „Ez a romantika a szerelemben,* ez az irtózatos *önkínzás* számom-*ra merőben idegen. Erre egyszerűen nem lennék* képes."

– A privát nehézségeket az ember intézze el önmagában. Frischnek mindig sok nőügye volt, és minden alkalommal megfogadta, hogy ez lesz az utolsó. E tekintetben reménytelenül romantikus alkat. Nagyon jól ismertem az első feleségét, és így kapcsolatunk egyre kínosabb lett. Amellett neki megvan a saját köre, bizonyos baloldali svájci írói csoportosulással áll kapcsolatban. Ebből én kimaradtam; hülyeségnek tartottam. Én magányos vándor vagyok. Azért élek Neuchátelben, hogy ne kelljen részt vennem az úgynevezett kulturális életben. Kultúrát egymagam is tudok csinálni.

- *Frisch súlyos* beteg. *Van valamilyen kapcsolata vele?*

– Írtam neki, de még csak nem is válaszol. Frisch szörnyen érzékeny ember, egészen lekötik a saját problémái. Ő az értelmiség írója. Az értelmiségiek tudniillik azt hiszik, feltétlenül át kell élniök a saját bőrükön az ő házassági problémáit és önazonossági kríziseit.

– *Úgy tűnik, Frisch viszonya* Svájchoz *komplikáltabb, mint az* öné.

– Frisch szenved Svájctól, ellenséges viszonyban áll Svájccal. Ez nála már kísérteties arányokat ölt.

– *Ön milyen viszonyban van neucháteli* szomszédaival?

– Én nem szenvedek Svájctól, inkább komikusnak találom. Úgy vagyok Svájccal, mint Karl Kraus volt Béccsel. Én egy várostól azt várom el, hogy működjék. A kedélyről magam gondoskodom. Van egy híres mondás: Svájcban kellemes születni és meghalni. De mit csináljon az ember a kettő között?

– *Max Frisch az* 1966-1971-es Naplójában *egy* kérdőívet *tett* közzé. *Az-utolsó kérdés* így *hangzik: mi hiányzik önnek a* boldogsághoz?

– Micsoda idétlenség! Ilyen kérdéseket az tesz fel, aki, mint Frisch, házassági problémákkal küszködik. Boldogság, mint véget nem érően tartós állapotot, csak a halál után létezik. A semmiben.

– *Miféle* problémákat *oldhat meg egy jó házasság?*

– Akinek problémái vannak, az ne házasodjék.

– *Ön, szükség* esetén, *feltalálta volna a házasságot?*

– Azt hiszem, igen. A házasság a rend állapota, és az embernek szüksége van rendre.

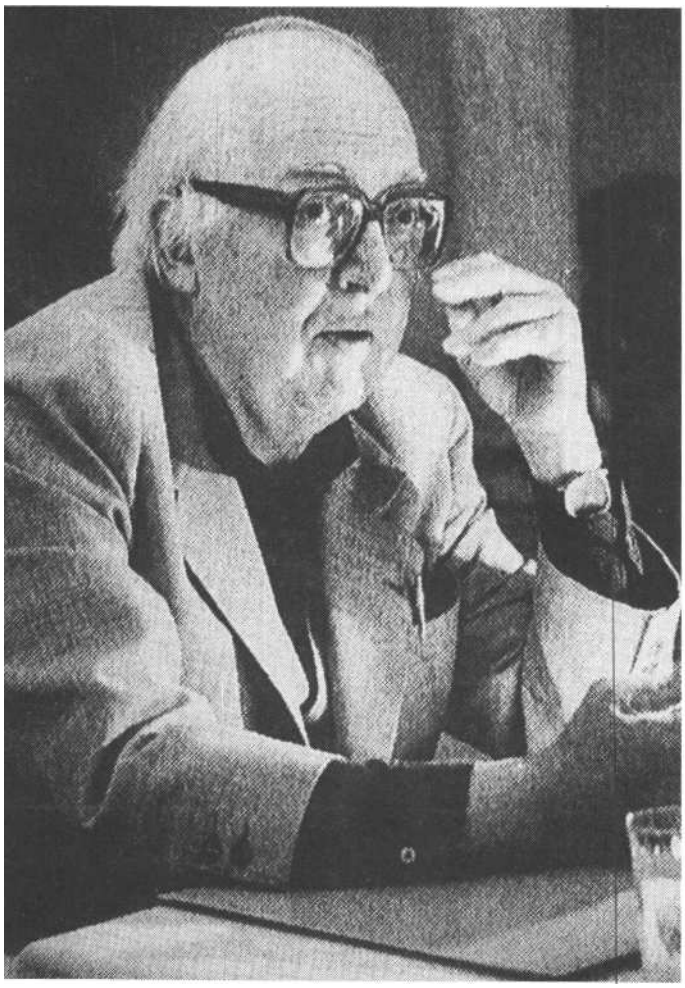
– Szeretne *nő lenni?*

– Én csak önmagam szeretnék lenni.

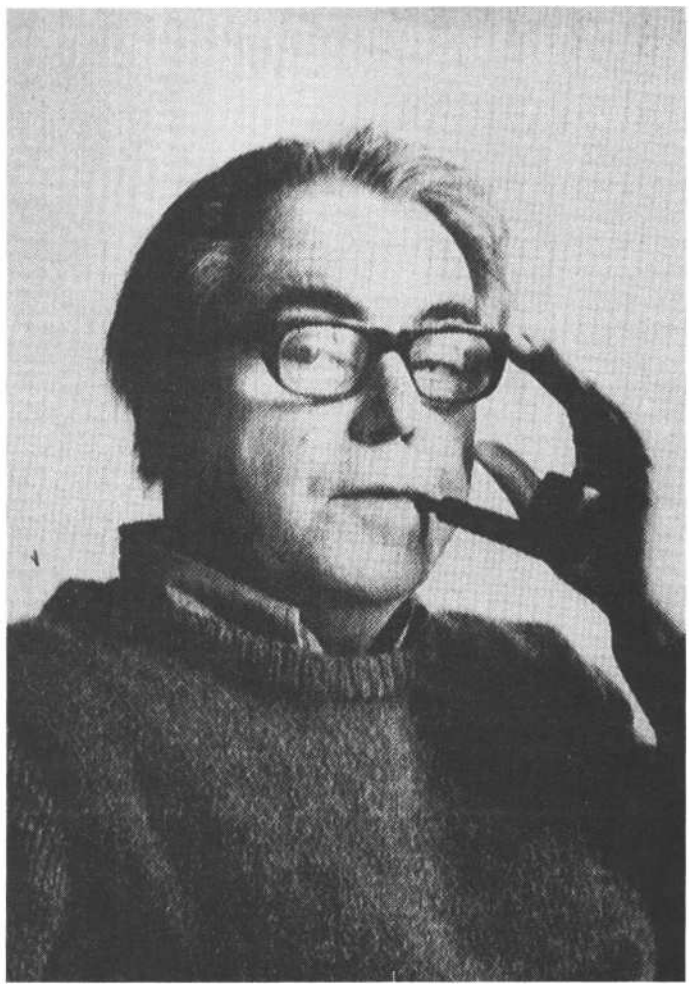
1990. december 7. Megjelent a Theater heute 1991-es évkönyvében.

Fordította: Szántó Judit

Friedrich Dürrenmatt (1921-1991)



Max Frisch (1911-1991)



NÁDRA VALÉRIA

CSAK SZÍNHÁZ?

MÉSZÁROS TAMÁS: SZABAD/SZEMMEL

A nyolcvanas évek elején nosztalgiával gondoltunk vissza a hetvenes évek színházára, és íme, most, hogy beléptünk a kilencvenes évekbe, innét hátratekintve valóságos aranykornak érezzük a nyolcvanas évek színházát. Annak ellenére véljük így, hogy Mészáros Tamás *Szabad/szemmel* című kötete (alcíme szerint „a nyolcvanas évek színházáról") kegyetlenül pontos, elkeseredetten őszinte kórképet rajzol erről az időszakról, rossz tüneteket észlel, korábbról kelteződő veszélyes tendenciák szárba szökkenését regisztrálja; megtorpanásokról, hanyatlásokról, kiürülésekről, önfeladásokról, blöffölésről és hasonlókról ad kétségbevonhatatlanul igaz látleletet, és mégis... Aki csak nagyjából is tudja, miféle gondokkal küszködik, mekkora magasságok átugrásának veselkedik neki (még így is sokszor leverve a lécet) a mai magyar színház, joggal érezheti sóvárogva: lám, az előző évtizednek még a problémái is rangosabbak voltak, a kudarcai is nagyobb formátumúak, mint a mostaniak. Persze a képből az sem feledhető ki, hogy voltaképpen az egy-két-három évtizede elvetett rossz magvak értek be mostanra, azok a folyamatok termették meg csüggesztő eredményüket, amelyekre a színikritika legjobbjai (köztük Mészáros Tamás) már annak idején felhívták a figyelmet, s amely jóslataik akkortájt alaptalan pesszimizmusnak, vészmadárkodásnak minősíttettek. Szomorú tény, hogy az is, ami tíz-húsz éve még oktalan borúlátásnak ítéltetett, a mából szemlélve majdhogynem kincstári optimizmusként marasztalható el. A cinikus, színházidegen bíráló most kárörvendően jelenthetné: lám, én megmondtam... S ha csak szemernyi igazság volna is mindabban, amit a színikritikusok csapatára (köztük Mészárosra) szórtak rágalomként a megbíráltak, ha valóban a „kibicnek semmi se drága"-magatartás motiválta volna véleményüket, most sietnének bekasszírozni az elégtételt, hiszen a valóság őket igazolta s nem az önigazolókat. Csakhogy éppen most derül ki erről a csapatról (melynek Mészáros Tamás egyik kiemelkedő, de korántsem egyedüli harcosa), hogy nem kívülállók ők, hanem kritikusi minőségükben is színházi emberek, ha tetszik: színházcsinálók, akiknek mélységesen fáj, hogy igazuk kényszerült lenni. Fájdalmas élményük, hogy a lehetséges alternatívák közül mindig a legroszszabbik esély „jött be", mert ennek a színház látja kárát, illetőleg mindaz, ami a színház fogalmába még beleértendő, így például a közönség. „Ha egy közönséget hosszabb időn át »edzenek«, vagyis hozzászoktatnak a minőségromláshoz, akkor annak a következménye kétféle: van néző, aki elfogadja, amit kap, és ízlésében idomul az adott szinthez; s van olyan, aki eléggé el nem ítélhető »arisztokratizmusával« elmarad a színháztól" - írta a szerző valamikor a nyolcvanas években. (Kár, hogy például sem erről a cikkről, sem a többiről nem derül ki a Széphalom Könyv-műhely egyébként igen szép kiadványában, hogy mikorról datálódik - az írások dokumentum- és forrásértékét növelné, ha tudhatnánk keletkezésük idejét.) Az egymásra rakódó-rétegződő ízlésrongálások, tetézve a színházak anyagi támogatásának formálissá válásával, az esztétikai szempontokat háttérbe taszító „bevételt, mindenáron!"-kényszerével, akkor sem hozhattak volna látványosabb presztízsveszteséget, ha kifejezetten a színházművészet lejáratása volt a cél.

A nyolcvanas években mindez már tisztán kivehető volt, azzal a különbséggel, hogy a további romlást még meg lehetett volna állítani. Mészáros kötetének olvasója olyankor érez nosztalgiát, amikor például néhány, Székely Gábor rendezte előadásról olvas elemzést; bezzeg, aki a mostani színházról akarna körképet rajzolni, nem írhatna ilyen előadásokról, nem lévén ilyenek. Mészáros már a nyolcvanas évekről szólva is mintegy önmagát vigasztalva állapítja meg, hogy ,,...az előadások végül is létrejönnek, és bármilyen meglepő, még jó is akad közöttük". Mindez pedig éppenséggel azért fontos az állítólag rosszindulatú kritikusok számára, mert „ezek a produkciók írják a magyar színháztörténetet, csak ezekhez viszonyíthatunk; bennük manifesztálódik minden szakmai tanulság, művészi tehetség". A jót, a példaként felmutathatót megtalálni és fölmutatni - igenis, éppen ez a leginkább kitapintható indítéka a szigorú mércével mérő kritikának. És a nyolcvanas években még, amikor élt és játszott - például - Major, Gobbi, Ruttkai, amikor rendezett Székely Gábor, amikor Kaposvár és a Katona József Színház társulata felívelőben volt, még akadt szilárd viszonyítási alap, évadonként minimum egy, de inkább több olyan előadás, amelyik „írta" aszínháztörténetet. Valahogy a rossz, a hamis is formátumosabban volt rossz és hamis, mint ma, amikor a gyönge produkciók már felbosszantani sem tudják igazából a nézőt, hiszen legfeljebb hígításai, halványuló másolatai valaminek, ami eleinte legalább mellbe vágott, provokált, koncepciót mutatott (még ha vitára ingerlőt is), de valóságos és nem imitált munkáról tanúskodott.

Végül is, persze, feladatunk elsősorban mégsem az, hogy magunk is a nyolcvanas évek színházáról elmélkedjünk, hanem azt kellene e kötet alapján megmondanunk, miféle kritikus valójában Mészáros Tamás. Első megközelítésként talán másoljuk ide, amit azok hangoztattak, akik nem szeretik: elfogult, egyoldalú, túl éles, rosszhiszemű, felületes és így tovább. Nos, ez a kötet valóságos csapás az efféle mendemondákra. Mert Mészáros itt valóban elfogultnak mutatkozik - de csakis a színház iránt. Hisz annak fontosságában, perel érte, bárki és bármiféle eszközzel próbálja lejáratni, jelentéktelenné minősíteni. Ezért nem tűri például a színházi „trehányságot". A darab logikájának önkényes felrúgását. Díszletek, kellékek, járások bármely parányi, de az egész produkció hitelét megkérdőjelező hamisságát. Mészáros nagyon figyel, s úgy vesz észre apró mozzanatokat, mintha legalábbis társrendezője volna az előadásnak. Nem általa kiagyalt koncepciót kér számon - az elő-adástól azt várja el, hogy feleljen meg a saját maga állította szabályoknak s követelményeknek. Szereti, ha a rendezőnek nem pusztán ötletei vannak, hanem kibontható, minden motívumban érvényesülő az írott szöveghez további értékeket párosító elgondolása is akad. A puszta ötletet megbélyegzi, leleplezi, szenvedélyesen ízekre szaggatja. S ezt éppúgy megteszi Verebes István, mint Kerényi Imre rendezéseivel. Mint ahogy, bármelyikük hozzon létre kvalitásos, időtálló, szép előadást, Mészáros nagyon is precízen és lelkesen képes- és hajlandó- dicsérni a produkciót. Nem személyekhez és nem színházi irányzatoknak kötelezte el magát, bármennyire próbálják is (Igy beállítani, mint aki eleve eltökélten csakis egyfajta jót hajlandó észrevenni. Mészárost a minőséggel lehet lefegyverezni, és tiszteletet is csak a teljesítmény vált ki belőle, nem az előzetes hírverés, nem a divat, nem a produkció körül felgerjesztett tekintélyelvű lelkendezés. Szemben a hazai színikritika többségével, komoly értékeket lát és rögzít például Ruttkai Éva két lecsepült alakításában, Dürrenmatt öreg hölgyének és a Takarítás női főszerepének megformálásában, pedig - ha igaz lenne a sablon - éppen Mészárosnak nem tetszhetne ez a művészi minőség. Éppily egyedülálló, ahogy kételyeit meri hangoztatni Nádas Péter darabjának szentté avatóival szemben. Ő, aki állítólag Kaposvár, a Katona József Színház s egyáltalán, mindenfajta - magyar mércével mérten - modern stílus „prófétája" volna, kíméletlenebbül tud szólni e színházak elrontott előadásairól, mint mások. ‚Színpadon a drámai igazsága legfőbb tisztesség" - mondja egy helyütt, s az olvasó meggyőződhet róla: a mércéje valóban ez, és semmi más nem számít. Ha tetten éri magát, hogy előítélettel ül be egy bemutatóra, először is néven nevezi saját előítéleteit, másodszor pedig hitelesen rögzíti az élményt, ahogyan és amitől a prekoncepció semmivé válik. Mészáros nem szellemeskedik és azért sem tesz különösebb erőfeszítéseket, hogy könnyed legyen: mindenekelőtt pontos és következetes akar lenni. „Nem tudom négy-öt évenként átértékelni színházi fogalmaimat - írja -, amit eleddig zagyvaságnak tartottam, arra továbbra is úgy tekintek." Amikor egy interjúban a bevallottan sértődött rendező a fejére olvassa, miket írt az ő *Vihar-rendezéséről*, elég összevetni az arról írottakat, a kötet 183. lapján található, kaposvári Viharról

szóló bírálattal, amelyben - szinte legenyhébb kitételként - ilyesmit olvashatunk: „Hiábavaló az igyekezet, hogy valami helyénvalót találjunk a színpadon." Ugyanerről, ugyanitt: „Ez a bemutató érthetetlenül és fájdalmasan gyatra." Ehhez képest az egykori várszínházbeli malőr leírása szinte tartózkodó és visszafogott. Holott a Mészáros Tamást övező színházi sablon szerint neki bármit, amit Kaposváron lát, magasztalnia kellene. Ennyit az elfogultságáról. De ejtsünk szót arról is, impresszionista kritikát művel-e a szerző, vagy ítéletei mögött megalapozott tudás, fel-készültség áll. Aki úgy képzeli, hogy a színikritika-írás nem munka, hiszen csak be kell ülni a nézőtérre, s utána hasra ütve, kapásból lefirkálni pár oldalnyi futó benyomást, felelősség és következmények nélkül (színészeink és rendezőink nem csekély hányada képzeli el valahogy így a dolgot), annak ajánlom figyelmébe, mi mindent kell tudnia és mondataiba sűrítenie annak, aki például egy elrontott Tragédia-előadás kapcsán ilyesmit ír le a rendezőről: „... nem lép túl Paulay gondolati megközelítésén, következésképp Paulay színházeszményét sem kell meghaladnia". A Paulay-féle Tragédia-felfogás stiláris, szcenikai és egyéb részleteinek beható ismeretén túl egy ilyen megállapítás a *Tragédia* különböző időkbeli színreviteleinek egymással feleselő koncepcióira is utal, mellesleg előadások és elemzések tömkelegének feldolgozását is magában foglalja. Mészáros felelősséget érez a színház iránt, s az olvasó néha szinte azt kívánná, bárcsak lenne mód arra, hogy a már premierig eljutott előadást követően a kritikus beszáll-hasson a színházi megvalósítás immár folytató-dó munkájába. Azt, amit a premieren látott, félkész terméknek tekintve segíthetne tovább alakítani, tökéletesíteni, hiszen ő jelenthetné a kontrollt, azt az elfogulatlan külső szemlélőt, aki munka közben nem vakult, nem vakulhatott bele abba, amin fáradozik. Persze, ebben a jelenlegi színházi struktúrában nemhogy a premieren túli munkára nincs lehetőség, de éppenséggel ama hajdani, vándorló dalitársulati gyakorlat felé haladunk, amikor egy hét, tíz nap állt rendelkezésre a betanulásra, mert közönséget csak mindig új és új szenzációkkal lehetett becsalogatni.

Mészáros egyelőre sikerrel állt ellen a minden kritikust fenyegető szakmai ártalomnak, tudniillik annak, hogy elveszítse a mindenkor, mindennel szemben fenntartott mércét, és a produkciókat elkezdje egymáshoz mérni. Ez a veszedelmes relativizmus csábít másokat arra, hogy ami a nagyon rossznál egy árnyalattal jobb, azt már jónak mondják, s így végső soron maguk is bekapcsolódjanak az ízlésrombolás láncolatába. Ez a szigorú és pontos szavú kritikus, akinek a színház valóban maga a világ, paradox módon mégis képes arra, hogy kívülről is szemlélje azt, amit - a maga sajátos szerepkörében - igenis belülről él át. A színház egy társadalom tükörképeként, folyamatainak speciális leképezőjeként érdekli. Ezért nem tud megbocsátó lenni gyöngéivel szemben. Ars poetica-szerű elszólása egyik írása végén az egész kötet legfőbb értékmérője is egyúttal: „... az is lehet, hogy bennem van a hiba. Mert, ha a színház csak színház, akkor engem nem érdekel."

Széphalom Könyvműhely, 1991

Kedves Olvasóink!

Örömmel értesítjük Önöket, hogy megszületett a SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY. A Kereskedelmi Bank Rt., a Magyar Színházművészeti Szövetség és a SZÍNHÁZ szerkesztősége által létrehozott alapítvány elsődleges célja a SZÍNHÁZ című lap folyamatos megjelentetésének biztosítása.

A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY kuratóriumának elnöke Szigethy Miklós, a Kereskedelmi Bank Rt. első vezérigazgató-helyettese, tagjai: Babarczy László, Géher István, Koltai Tamás, Spiró György.

Mostantól elsősorban a szakma, olvasóink támogatásában bízunk! Jogi és magánszemélyek, társaságok, társulatok és egyesületek bármilyen (csekély) összegű befizetése csatlakozást jelent alapítványunkhoz.

A SZÍNHÁZ Alapítvány számláját az OKHB V. ker. Október 6. u.-i fiókjában vezetik; száma: 216-24669.

A szerkesztőség

SUMMARY

The issue opens with our column of reviews. Critics András Forgách, András Nagy, Andrea Stuber, Katalin Judit Magyar, Dezső Kovács, Judit Szántó, Tamás Tarján, Pál Békés, Tamás Koltai, Katalin Kállai and Katalin Szűcs teli us their opinion about respectively Sean O'Casey's *The End of* the *Beginning* (Katona József Theatre), Strindberg's *Bertha and Axel* (Radnóti Theatre), Ibsen's *The Lady of the* Sea (Arizona Theatre), Harold Pinter's *The Caretaker* (Pest Theatre), G. F. Walker's *The Punishing Hand* (Ballhouse Theatre), a new cabaret program at The Chamber (the Katona's Studio), Tibor Déry's *The Giant Baby* (Debrecen), the musical *My Fair Lady* (Kaposvár), István Örkény's *Catsplay* (Kecskemét) and Sándor Sultz's *Romanticism* (Veszprém).

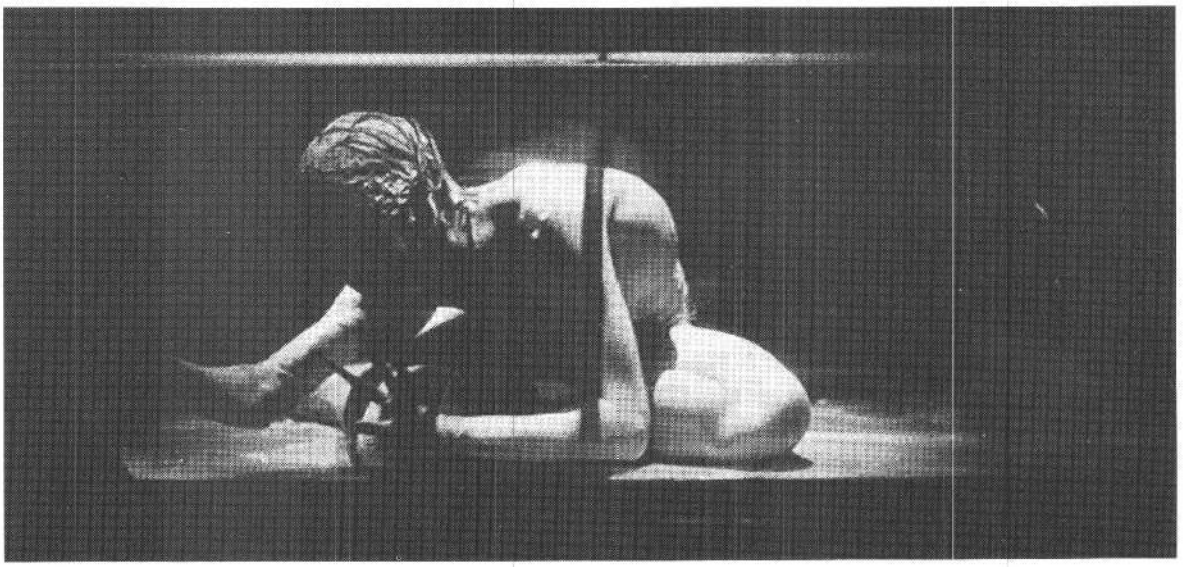
A larger group of writings focuses on S. An-Ski's *The Dybbuk,* on the occasion of its performance at the Independent Stage. István Nánay's review of the production is followed by various essays, reviews, descriptions, recollections etc. by respectively Felix Emmel, Mendel Kohansky, Henry Thorau, Elzbieta Zmudska, Krzysztof Kopka, Anna Madeyska-Pilchowa, Lesław Czapliński and Giora Manor on the Vilna premiere, the famous Vakhtangov production at the Habima, a Hamburg production by Israeli director Arie Zinger, Andrzej Wajda's version at Cracow's Stary Teatr, a performance at Warsaw's Jewish Theatre, some movie versions of the play and the more recent ballet version by Maurice Béjart.

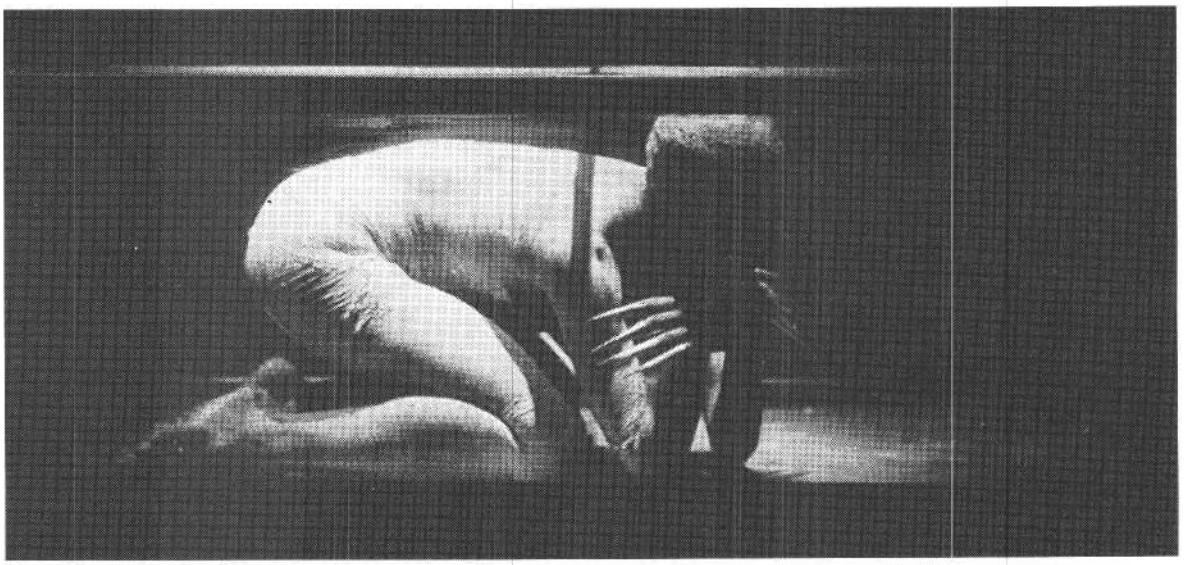
In his essay director Dezső Kapás speaks about his work on a new Hungarian play, the Tchekhov-inspired *Three* Sisters *in Hungary* by András Nagy.

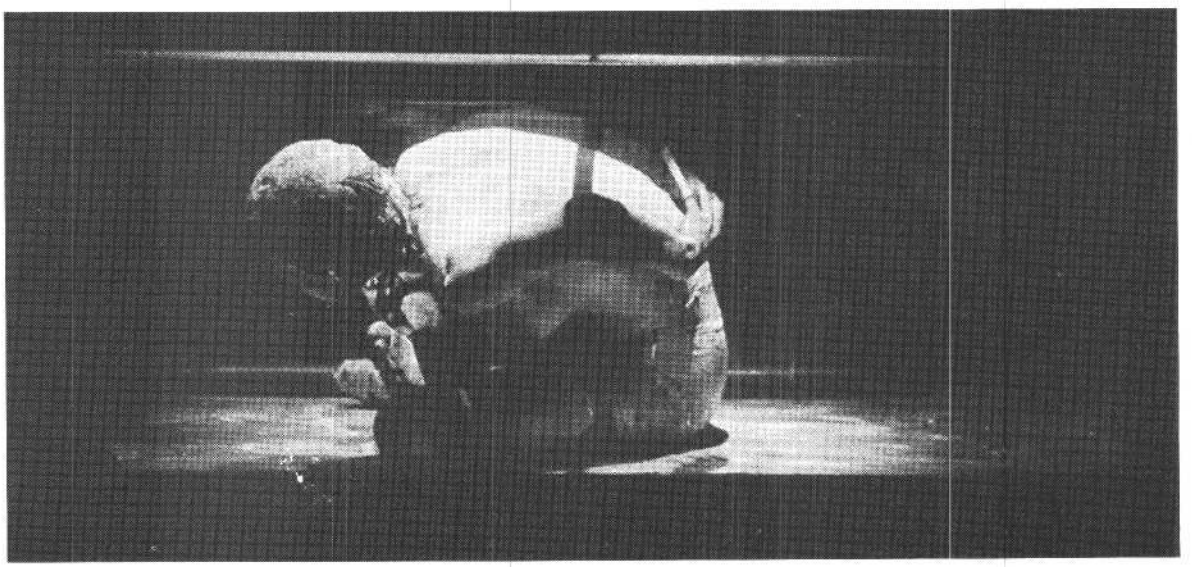
International theatre is represented by Péter Rátky's account of his Edinburgh impressions in 1991 as well as by a last interview with deceased Swiss playwright Friedrich Dürrenmatt. The issue closes with Valéria Nádra's appreciation of a recent publication: the collected reviews of leading theatre critic Tamás Mészáros.

Szabó Róbert felvételei:
Eleven fér - Természetes Vészek Kollektíva - Bozsik Yvette

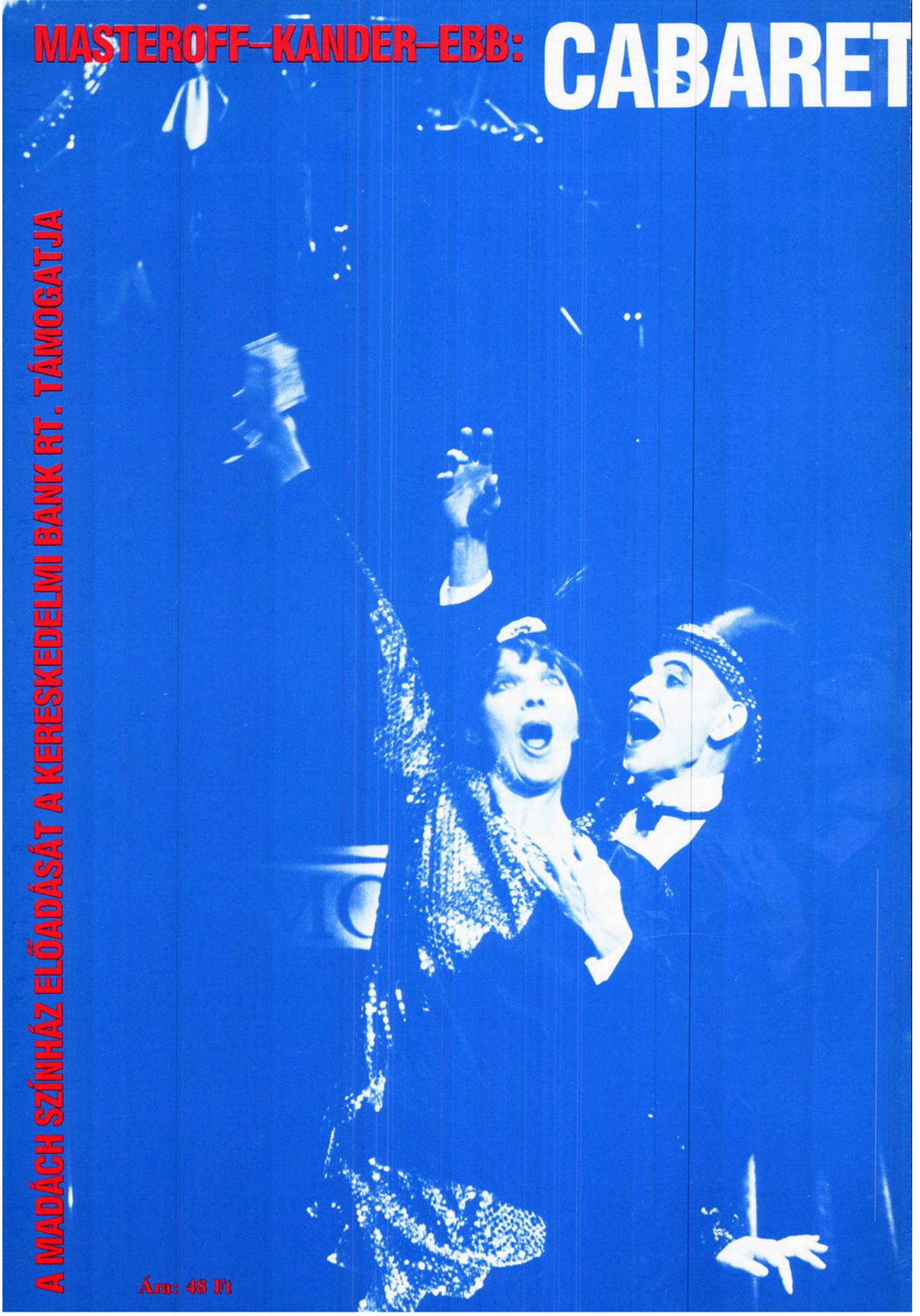
SZÍNHÁZ
fotógaléria







MASTEROFF–KANDER–EBB: CABARET



A MADÁCH SZÍNHÁZ ELŐADÁSÁT A KERESKEDELMI BANK RT. TÁMOGATJA

Ára: 48 Ft