MOZGÁS SZÍNHÁZ

XXVII. ÉVF. 2. SZÁM

1994. FEBRUÁR

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

Radics Viktória: EMLÉKIDÉZÉS 1
(Emily Brontë: Üvöltő szelek)
Márton László: MÁRVÁNYASZTALON GUMIKALAPÁCS 3
(Georg Büchner: Danton halála)
Tarján Tamás: THEATRUM MUNDY 7
(Brian Friel: Pogánytánc)
Tegyi Enikő: FÁBÓL FARAGOTT JELKÉP 10
(Sütő *András:* Az ugató *madár)*
Zappe László: SZERELMI MISZTÉRIUMOK 13
(Füst Milán-bemutatók)
Sándor L. István:
A SZÍNJÁTÉK HITELE 15
(Synge: A nyugati világ bajnoka)
Szántó Judit: RENDETLENSÉG ÉS KORA BÁNAT 17
(Szép Ernő: Vőlegény)
Tasnádi István:
AZ AKTUALITÁS CSAPDÁJA 20
(Caragiale: *Az elveszett levél)*
Kállai Katalin: VIZSGA AZ ORRBÓL 21
(Gogol: *Pétervár* meséi)
Magyar Judit Katalin: KUKKOLUNK 24
(Sztrugackij-Csizmadia: Stalker)

Georges Banu: REPRÍZVERZIÓK 26

MOZGÁSSZÍNHÁZ
Sándor L. István:
VÁRAKOZÁSTELI CSÖND 31
(Törekvések a kísérletező *szín*házakban)
Bóka B. László-Tasnádi István:
TITKOS TALÁLKOZÓ 36
(Brouhaha Fesztivál Budapesten)
Nánay István:
MINTHA EZT MÁR LÁTTUK VOLNA ... 40
(Nemzetközi Mozgásszínházi Találkozó)

Martin Esslin:
A DRÁMA TERMÉSZETRAJZÁHOZ 43
(Negyedik rész)

Az 1993-as ÉV TARTALOMJEGYZÉKE 46

DRÁMAMELLÉKLET:
Ion Luca Caragiale:
AZ ELVESZETT LEVÉL
(Fordította: Seprődi Kiss Attila)

A Pogánytánc a Katonában (7. old.)

A Pétervár mesél a Merlinben (21. old.)

Brouhaha Fesztivál (36. old.)

XXVII. ÉVFOLYAM 2. SZÁM
1994. 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

Kiadó: Színház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054
Telefon: 131-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hirlapüzleteiben 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 680 Ft.
Egy példány ára: 68 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 (94 22705)
Felelős vezető: Freier László igazgató
HU ISSN 0039-8136

A folyóirata Művelődési és Közoktatási Minisztérium, a József Attila Alapítvány, a Soros Alapítvány, a Pro Renovanda Alapítvány, a Magyar Hitel Bank Magyar Sajtóalapítvány és Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatala színházi alapjának támogatásával készül

Megjelenik havonta

A címlapon: Kaosmos (Odin Színház)

A hátsó borítón: Jelenet Giorgio Strehler Cseresznyéskert-rendezéséből

A borítókat tervezte: Kemény György

RADICS VIKTÓRIA

EMLÉKIDÉZÉS

EMILY BRONTË: ÜVÖLTŐ SZELEK

A színház meleg barlangsötétsége és mesés fényei, a szinte elbűvölten egyfelé tekintő arcok, a sötétben úszó zene remek bevezetőnek tűnnek az előadáshoz, mely Emily Brontë korhoz nem kötötten romantikus regényét, az *Üvöltő* szeleket eleveníti meg. Mint az „igazi", regényes nagy regények. mesélő erejével ez is úgy el tudja varázsolni olvasóját, hogy az egy láthatatlanul is érzékelhető színpad előtt, lélekben rajta érzi magát, álomszerűen eleven alakok között. Ezt a hatást azonban, a látszat ellenére, egyáltalán nem a cselekmény, a „mi lesz" izgalma kelti fel csupán, hanem éppenhogy az „átugorható" táj- és alakleírások. Az Üvöltő szelek táj-, enteriőr- és személyleírásai - micsoda táj, micsoda szobabelsők és személyiségek! - alkotják annak a képzetnek a szövetét, amely az olvasóban a regénycím hallatán feltámad. A valaha oly nagy izgalommal kísért bonyodalmakat elfeledjük, de azt az anyagot, amelyből szőtték-fonták, mindig szinte az ujjaink között érezzük, ha a regényre emlékezünk.

Újraolvasni egy régi jó regényt: tiszta szellemi öröm, olyasmi, amiben az aktuális, szurkapiszkálós intellektuális élet egyáltalán nem képes részesíteni. Ha csak nem valamilyen (művészi, kritikai, tudományos) célzattal teszi az ember, a régi könyv lapjai mellett ártatlan tud lenni újra és nyitotta szellemek világára, akár a mesehallgató gyerek.

Az *Üvöltő* szelekre úgy ültem be, mint hajdanán a mesemondó szomszéd bácsi tolószékébe, a hiányzó fél láb helyére, izgalmas szépséget és felszárnyalást várva a produkciótól. Felszárnyalást oda, ahol az Üvöltő *szelek* létezik -- mert létezik. Néha úgy sejtem, hogy a halhatatlan műveknek van egy túlviláguk, és ha a velük való intenzív kapcsolattartást mellőzzük, az az evilági élet csonkolásához vezet.

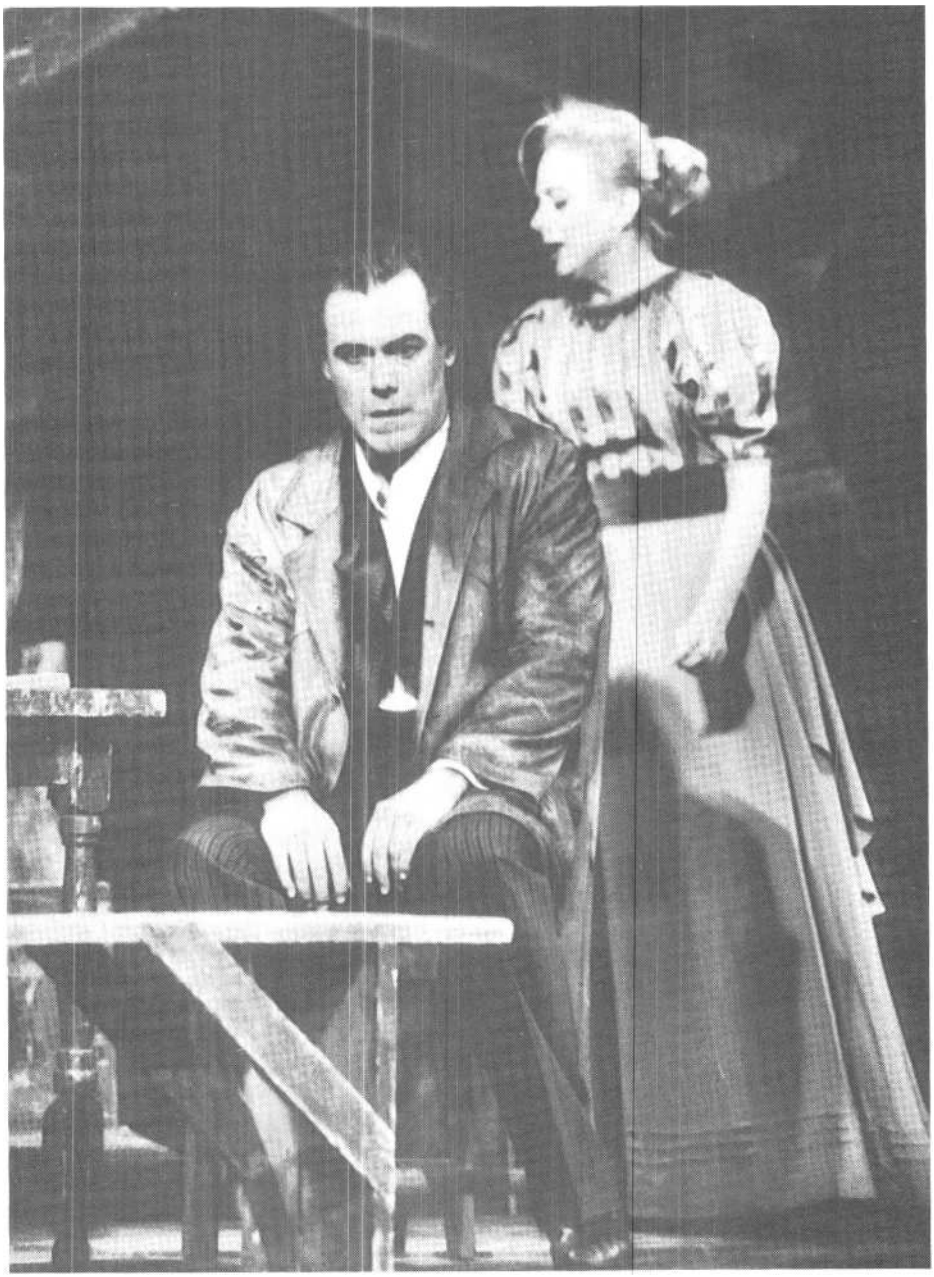
Örültem, hogy az újonnan alakult Művész Színház ilyen halhatatlan művet tűzött a programjára, miként a ritka szép műsorfüzetben (Szeredás András és Kőfaragó Gyula munkája) közölt ars poeticájuknak is, miszerint nem bizonyos stílusú, valamilyen irányzatnak, vonulatnak elkötelezett színházat akarnak csinálni, hanem *katartikus erejűt,* mely *egyszerre játéktér* és *templom,* hiszen két és félezer éve *azért jön* a néző *a színházba, hogy* szórakozva *megtisztuljon.* Azt a kapcsolatteremtési szándékot olvasom ki ebből, amiről az imént szóltam: azzal a „túlvilággal" valót, ami nélkül nincs szellemi élet.

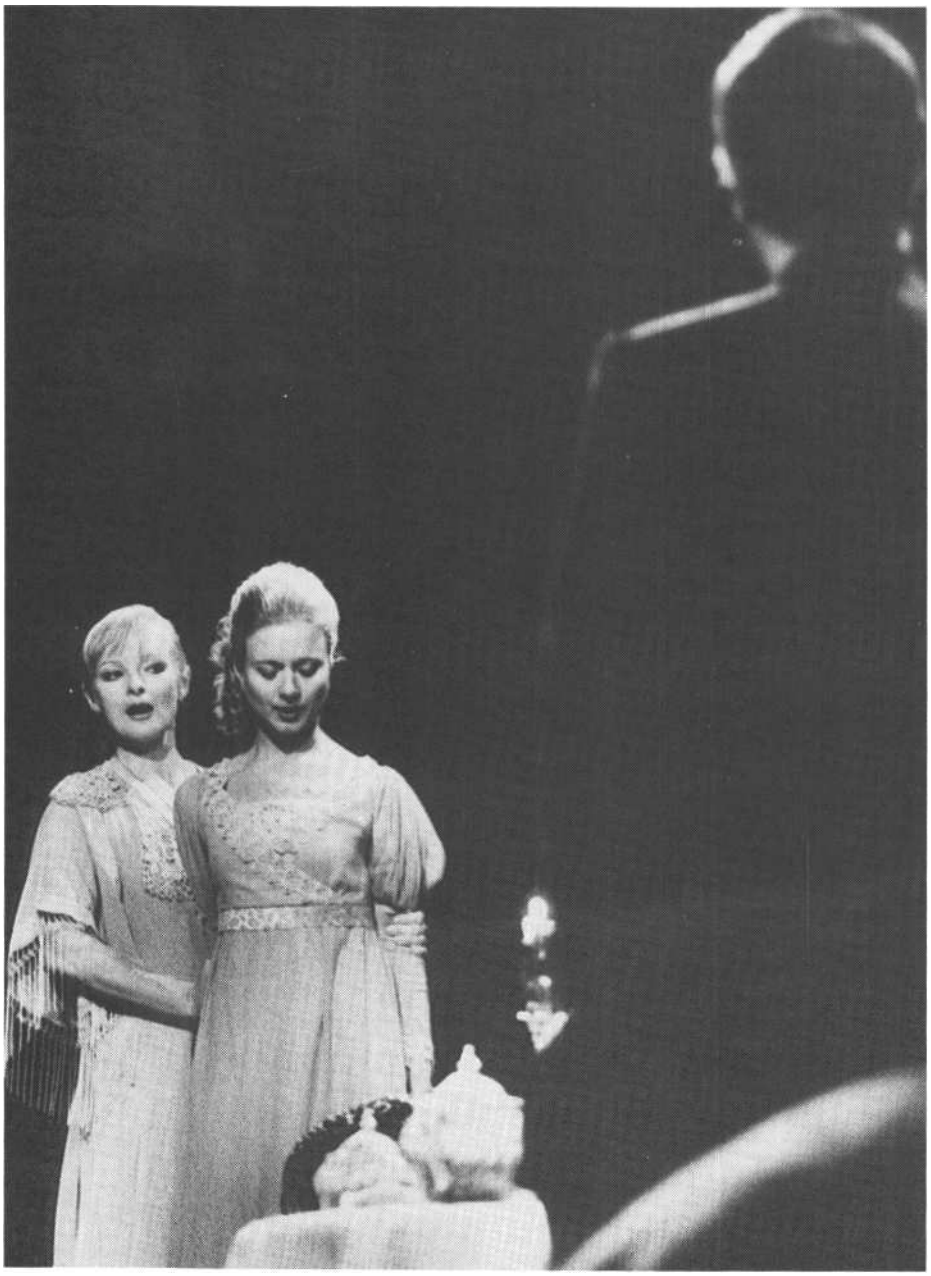
Emily Brontë, illetve Lockwood úr, a regény el-beszélője, aki Ellen Dean elbeszélését adja tovább, szintén szellemekkel teremt kapcsolatot, amikor mesél. A regény egy kísértetjáró-szellemidéző epizóddal kezdődik, ebből bomlik ki az egész történet, az előadás pedig Ellen csendes meggyőződéstől áthatott szavaival zárul: Én *nem hiszek a kísértetekben.* Soha *nem hittem,* és soha nem is *fogok... Nincsenek kísértetek. De* a pásztorfiú *mégis* igazat *mondott. Heathcliff* és *Cathy ott sétálnak a szikla* aljában, *a lápon... De ők nem* kísértetek... *Éltükben halottak voltak, s holtukban életre keltek... s mindörökre élnek...*

A színház „szellemidéző" vállalkozásának a tétje nagy: arról van szó, hogy be tudjuk-e engedni szűk világunkba ezeket a mindörökre élőket - mint tette Lockwood, azaz Brontë, habár bezárta az ablakot, amelyen a kísértet kaparászott -, vagy nem vagyunk képesek, nem vagyunk elég erősek hozzá - ebben az esetben egy gyerek lelke *is* óriás, világa pedig százszorta tágasabb és sokrétűbb a miénknél, s meg is érdemeljük, hogy az orrunknál, azaz átpolitizált kultúránknál messzebbre ne lássunk.

A színház a szellemidézés ideális közege, s a színházcsinálókból és -rajongókból sem hiányozhat a révülésnek az a képessége, ami a regényben elmélyülő olvasót vagy a mesehallgató gyereket jellemzi. A dramaturg, Schwajda György azt - a regényben nem ennyire nyomatékos - pillanatot választotta ki előadásindítónak, amikor Heathcliff majdnem megöli az ifjú Catherine-t: *Heathcliff* fekete szeme *szikrázott, úgy* látszott, *darabokra fogja* törni Catherine-t,

Gáspár Sándor (Heathcliff) és Tóth Auguszta (Isabella)





***Kubik* Anna (Catherine) és Tóth Auguszta**

már én is közbe akartam lépni, mikor hirtelen szétnyíltak ujjai: elengedte *Catherine* fejét, keze *a lány karjára siklott,* és *tekintete rámeredt.* A révület pillanata ez, s a dramaturg ezt tágítja ki annyira, hogy elférjen benne több évtized, végigperegjen több sors. Az előadás végén ugyane jelenet ismétlődik meg, vagyis fejeződik be. Jó, a regényanyagnak megfelelő megoldás ez: az imaginációra helyezi a hangsúlyt.

Közben viszont - benn a révült pillanatban - kevés az imagináció, és sok a polgári színházi realisztikum. A dramaturg nagy szakmai ügyességgel tömörítette a regény cselekményét, sok vágással - mely technika értését megtanultuk a filmből és a klipekből - mindent belefoglalt. Amolyan *„Üvöltő* szelek dióhéjban" jött így létre, lecke a Száz híres regényből gimnazistáknak, a szokásosnál érdekesebb, párbeszédes formában, ami pedagógiai szempontból hasznos- de félre a gúnnyal; a dramaturg rendesen elvégezte a munkáját, és ötletei is voltak, a fantázia máshonnan is sugározhatott volna. A díszlet a háttér-ben kopár fákat ábrázolt - hiába voltak ott a fából faragott, feketére festett fák, ez csak ábrázolás, nem jelenés volt -, középütt enteriőrrel. A regénybeli táj oly jellegzetes, üvöltőszeles-brontës, s mint tudjuk, a valóságban sem akármilyen világának képzeletszegény, hitvány - s nem hiszem, hogy a műnemből következően ilyen - jelzése ez. A láp, a fenyér, a Szeles-domb - a yorkshire-i táj - nélkül nem *Üvöltő* szelek az *Üvöltő* szelek- nagy munkát, nagy ötletet kívánt volna a díszlettervezőtől ez a probléma. A kandalló műtüzének műrőt műderengése, a bútorok közhelyes jellegzetessége - mely sem az Earnshaw-enteriőr sokat próbált keménységét, sem a Linton-ház kifinomult puhaságát nem jeleníti meg, csak sematikusan vázolja - ugyancsak arra vall, hogy munkából, ötletből és ihletésből egyaránt több elkelt volna Menczel Róbert részéről. Aurája van ugyanis a regényben a lakásbelsőknek, s ennek elveszése lecsontozza a fabulát. A jelmeztervező, Vágó Nelly észrevétlenül öltöztette fel a szereplőket, ő sem járult hozzá számottevően a megidézéshez; Catherine körömcipőjén és csipkés pongyoláján azonban megakadt a szemem, ezeket egy század eleji polgári társalgási színműbe valónak éreztem, melyben a feleség megcsalja a férjét, és rajtakapják - az *Üvöltő* szelek szerelmi háromszögébe egy árnyalatnyinak sem lett volna szabad beszűrődni ebből a kedvelt színházi műfajból, mert ezúttal egészen másról lett volna szó. A szélhez mérhető erejű lelkierők lökéseiről, elcsitulásáról és feltámadásáról, melyeket közkeletű pszichologizálással interpretálni édeskevés.

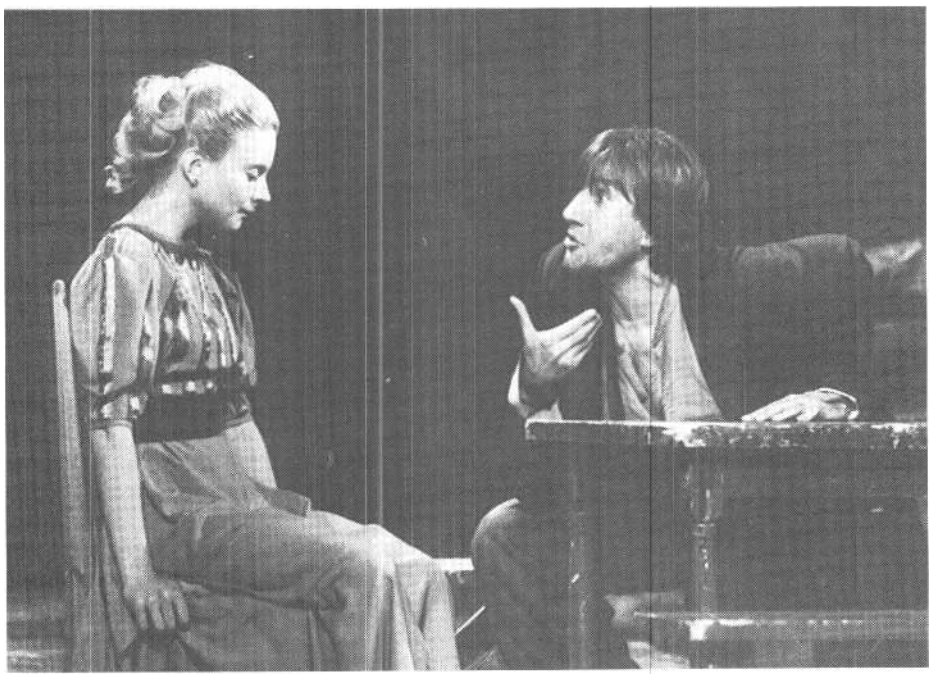
Olcsó megoldásnak érzem azt is, hogy Edgar Lintonból meg Linton Heathcliffből komikus figura lett. Seress Zoltán és főleg Mészáros István valóban nevetésre bírta a kissé elfásult széksorokat. Mindkét szereplőnek, elsősorban Mészáros Linton Heathcliffjének támadt ugyan erős, karikírozott személyiségképe - ezeknek azonban nem sok közük van a regénybeliekhez, inkább a jól ismert polgári vígjátékokból tévedtek oda, ahol nincs semmi keresnivalójuk. Ha Edgar Linton csupán egy pipogya Schöngeist, akkor a regény „fizikája", erőinek pontosan kimért játéka odavan. *Linton igazi* bátorság és *hűséges, ragaszkodó lélek tanúbizonyságát adta;* bízott Istenben, és *Isten megvigasztalta őt. Az egyik remélt, a másik kétségbeesett; mindegyikük önként vállalta* sorsát, és *méltán* teljesedett be rajtuk - a „másik" Hindleyt jelenti; mindketten súlyos személyiségek, akárcsak Heathcliff meg Cathy; ha Edgar Lintont eljelentéktelenítjük, akkor Hindleynek nincs alternatívája, Heathcliffnek nincs ellenfele, akkor nincs dráma. Ha Lintonban nem látjuk meg a szelíden nemes, a maga megkeseredett sorsát végül is bátran vállaló, valóban finom érzésű és Heathcliff-fel szemben differenciált érzékenységű embert, aki Hindleyvel ellentétben hisz és remél, s hite meg reménye nem kisebb értékű, mint emezek elkeseredése és rosszindulata - ez már interpretáció kérdése -, de ha nem tartjuk Lintont legalábbis Valakinek, hanem Heathcliff nézőpontjával azonosulva le-

pipogyafráterezzük, akkor nincs értelme az egész *Üvöltő* szeleknek, melyben a feszültség a főszereplő és a szenvedély csiholója, és nem a kopár lelkű Heathcliff önmagában. Catherine tényleg megszereti Lintont, mert vágyódik a szépségre, a finomságra, a békére, a kultúrára, és a halálát okozó szenvedélyt az égeti ki belőle, hogy a vad, pogány elemiségről sem tud megfeledkezni, amit a Linton-házban nem, csak gyerekkori vadóc pajtásának elgorombult felnőttkori alakmásában talál meg újra. E kétpólusosság nélkül ellaposodik a dráma, és csak egy unatkozó feleséggel találkozunk, akit hajt a vére.

Isabella Linton és Heathcliff fia, Linton Heathcliff, a két család keresztezésének gyümölcse pedig nemcsak nevetségesen nyápic ficsúr, hanem eltökélten gonosz és a végső konzekvenciákig menően erkölcstelen apjával szemben - piti módon aljaskodó és undorítóan amorális lény, Dosztojevszkijre előremutató figura. Az ártatlan kis Cathy nem hajlandó ezt elhinni, ezért kedveli meg és veszi ápolásba az ápolhatatlant. Szép naiv lelkét így leckézteti meg - s szándéka ellenére edzi-erősíti - Heathcliff. Ha fiának ocsmányságát csupán nevetségesnek mutatjuk, akkor nem érthető, hogy mily sáron kellett keresztülvergődnie Cathynek ahhoz, hogy naivból éretté váljon.

Miféle tragikus szereplők lehetnek azok, akiknek komikus ellenfeleik vannak? Kubik Anna Catherine-je olyan volt, mint egy Freud-páciens a sok közül a század eleji Bécsből, Gáspár Sándor Heathcliffje pedig akár egy dzsentri. Eperjes Károly Hindley szerepében az ismert, bumburnyák színpadi magamagát alakította ezúttal is, jó arányérzékkel. A főszereplők egyáltalán nem voltak erőtlenek, de az archaikus erőkből, amelyek az *Üvöltő* szelekben fújnak, nem tört fel semmi, csak némi pszichológiafújdogált. Amikor a gyerekkorukat játszották, akkor voltak a legjobbak - arra nyilván még emlékeznek. Szép volt a pillanat, amikor a vadóc Heathcliff kisfiú arca a csitri Catherine arcának tükrébe nézve megszelidült, felragyogott, és jó lett a szeretettől. Ettől az esélytől fosztották meg. Aztán szép volt az a pillanat is, amikor Hareton (Varga Zoltán) arcát érte el ugyane szelídülés fénye Cathy (Szinetár Dóra) két bátor szeméből. A jelenetben nem állt ellentmondásban, ami e mondatban ellentmondásos. A két fiatal jelenete az előadás csúcspontja volt.

Ellen Deannek, akárcsak a regényben, a drámában is fontos szerepe van. Ő a bölcsesség letéteményese. Meg kell mondanom, hogy nekem, Meszléry Juditot nézve, szinte érzékcsalódásos élményem volt; Törőcsik Mari (egyébként a rendező munkatársa) ismert, de megfejthetetlen mosolyát láttam valahogy áttetszeni rajta, messziről, és nem is valaki, de valami nagyon hiányzott az egészből.



Tóth Auguszta és Eperjes Károly (Hindley) (Korniss Péter felvételei)

Brontë: Üvöltő szelek *(Művész Színház) Színpadra* alkalmazta: Schwajda György. *Díszlet:* Menczel Róbert. *Jelmez:* Vágó Nelly. *A rendező munkatársa:* Törőcsik Mari. *Rendezte:* Garas Dezső. *Szereplők:* Gáspár Sándor, Kubik Anna, Eperjes Károly, Seress Zoltán, Szinetár Dóra m. *v.,* Tóth Auguszta, Varga Zoltán, Mészáros István, Meszléry Judit, Győry Emil, Szabó Gyula, Martin Márta m. v., Hámori Eszter m. *v.*

MÁRTON LÁSZLÓ

MÁRVÁNYASZTALON GUMIKALAPÁCS

GEORG BÜCHNER: DANTON

Eleinte azt hittem, hogy az előadásnak valamilyen egészen nyilvánvaló aktuálpolitikai értelme van. Mondjuk, a Fidesz belvillongásairól szól: ez esetben a lezser eleganciával öltözött, emberi érzésekkel szemben nem eléggé ellenálló Stohl András - vagyis Danton - volna Fodor Gábor; és a ballon-kabát alatt zsakettet rejtegető, erényhez rideg hatalmi cinizmust keverő Tóth József - alias Robespierre - volna Orbán Viktor. Vagy esetleg - morfondíroztam a további jelenetek láttán - azt látjuk, amint a fásult liberális értelmiséget le-mossák a pályáról az acélos újtechnokraták? Aztán, Csákányi Eszter villanásszerű betámolygása, illetve kivánszorgása után (elnézést a képzavarért: egyrészt a színpadi jelenlét különös intenzitására szerettem volna utalni, másrészt azt sem hallgathatom el, hogy a színésznő egyik lábán ócska cipő volt, a másikon csak vastag harisnya), tehát Csákányi abgangja után azon kezdtem töprengeni, hogy miért akarom okvetlenül értelmezni a látottakat, miért nem elég nekem az, hogy látom, amit látok.

Mire töprengéseimben idáig jutottam, nagyjából vége lett az első résznek, s néhány percre elfelejtkeztem az egész problémáról: következett Danton letartóztatása, az előadás talán legsiekerültebb jelenete; ennek láttán meg sem fordult a fejemben, hogy a színpadi történés azonnali értelmezésre szorul.

A letartóztatási jelenetben sötét van, nem látjuk Horgas Péter díszletét. (A díszletről később.) Jön három zseblámpás figura. (Az anakronisztikus kellékekről is később.) Egyikük Lengyel Ferenc; húsz perccel ezelőtt még zilált, részeges csatornatöltelék volt, verte a feleségét, ellenben

Vesta-szüzeket, Lucretiát és Appius Claudiust emlegetett (micsoda rejtett irónia!); most azonban se részegség, se garázdaság, se patrícius-vezér, van viszont nemzetiszínű karszalag, szolgálatkészség és nagy adag beszarás. (Engem itt *még* nem zavar ez a gyors és érthetetlen váltás; a második részben meg *már* nem elsősorban ez fog zavarni.) A másik figura Kaszás Gergő; arcába világít a harmadik figura, aki viszont háttal áll nekem. Ezek, egymás arcának buzgó zseblámpázása közben, Büchner egyik Vormärz-ízű aforizmáját cincálják szét („Akárhány lyukat vágunk is mások testébe, attól még a mi nadrágunkon egy lyuk sem forrad be"); mindkettő attól fél, hogy a másik provokálja; Lengyel mindkettejüktől fél, miközben parancsolgat nekik, de legfőképpen áldozatától, Dantontól retteg. Jön egy poén („Talán azt akarod, hogy beforradjon a nadrágslicced?"), a három fénykéve párhuzamba rendeződik, mögöttük a figurák benyomulnak egy ajtón, sötét, felvonásvég.

Ezúttal valami súlyos és bonyolult dolgot sikerült egyszerű eszközökkel kifejezni. Kár, hogy ez a jelenet az előadás kivételes pillanatának számít.

Aztán elkezdődik a második rész, jön egy terjengős civakodás a konventben; Saint-Just, illetve Debreczeny Csaba tenyérbemászó aljasságokat üvöltözik. Mivel szövege eléggé hosszú és kevéssé meggyőző, továbbá, mivel egy mellettem ülő ismerősöm (ifjú színházi ember) nyomatékosan felszólított a jegyzetelés abbahagyására, bőven van időm, hogy fölvegyem a töprengések elejtett fonalát. Közben az a benyomásom, hogy börtönben vagyunk, legalábbis a szöveg ezt sugallja. Kaszás Gergő azt igyekszik elhitetni velem, hogy nincs Isten (s e célból egyfajta viszszájára fordított kantiánus érvelésbe bocsátkozik). Ja, igen, ez már egy másik szerep, most már ő nem önkéntes rendőr, ő mosta kivégzését váró Payne. Szóval, minél inkább megkívánja ez az előadás, hogy értelmezve legyen, a színpadi történések annál kevésbé teszik lehetővé az egységes értelmezést. Különben lehet, hogy tényleg nincs Isten, mert a világ létezésének oka vagy önmagában van, vagy valami másban, ami nem Istennel azonos; fogadni mernék, hogy mindjárt hozzák Dantont és társait.

És tényleg hozzák.

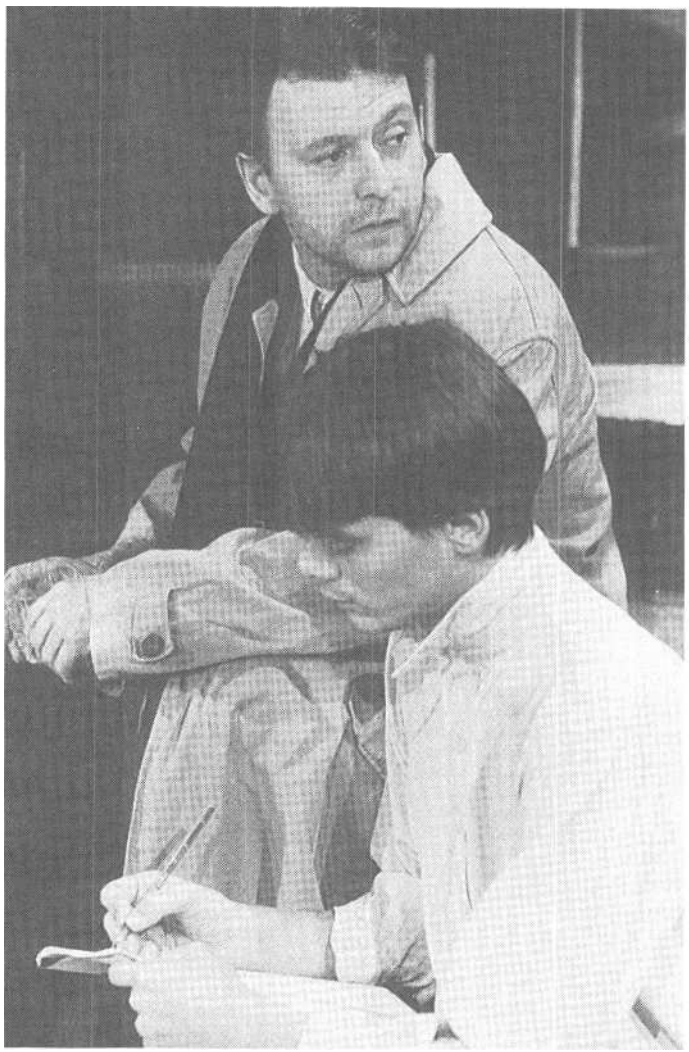
Megfordul a fejemben, hogy túlzott nagyvonalúság színpadi történésről beszélni. Innentől kezdve tulajdonképp nem történik semmi. Emberek földön fetrengenek, ordibálnak, furcsa költői képeket öltenek hosszú körmondatokba, sajnálják és sajnáltatják magukat, mivelhogy meg fognak halni, ugyanakkor azt is megígérik, hogy halhatatlanok lesznek. A forradalom pelikánjai közül egyesek levetik felsőruháikat; ahogy mondani szokás, „van testük". Valaki felborít egy palackot, amelyből később még többen isznak. Valaki bőséges nyállal felköp a magasba, majd gyorsan és ügyesen beugrik a köpés alá. Aztán jön Kaszás Gergő (ezúttal, ha jól olvasom a színlapot, ő egy hóhér) és Vajdai Vilmos (ő is egy hóhér): mindazokat, akiknek valami rózsaszínű tapasszal be van tapasztva a szemük, kitessékelik vagy kicibálják (a hősök utolsó mondatai kissé elsikkadnak, viszont van hóhérévődés a kétoldalt gondosan elhelyezett grizettekkel). Zurdurr-bumm, bumm: a hátsó járásban flottul megy a nyaktilolás; türelem, mindjárt lesz tapsrend, csak előbb még végezni kell Desmoulins feleségével. Aminek ebben az előadásban semmi értelme, de legalább könnyen megy.

Ezen kívül, illetve belül - hogy büchneriesen szóljak - az előadás Themis oltárán Ananké pallosával áldozott. Magyarán szólva, nem hiányzott a törvényesség, illetve a törvényes külsőségek lábbal tiprása. Hát, mit mondjak, ezek a törvényszéki tisztviselők (Galambos Attila, f.h., Molnár Tamás f.h.) igazán nagyon rossz emberek. Görények, patkányok, meg amit akarunk. Az egyiknek, aki a halálos ítéletek formulázása közben levest kanalaz csészéből, még hózentrágere is van. A másik, aki Herman szerepét játssza, primitív (ám kellően ravasz) galádságokat kohol; azonkívül Danton törvényszéki védekezése közben vadonatúj sárgaréz csengettyűt rázogat, és a bírósági emelvénnyé avanzsált rokokó asztalka márványlapját fekete gumikalapáccsal verdesi. És még csodálkozik, hogy a spontán szimpátia (mármint a Danton iránti) túlüvölti a rendteremtés zörejét. Ez a Herman feledni látszik, hogy alig másfél órával korábban nadrágszíjjal a nyakán iszkolt ki az elülső járáson; igaz, hogy akkor még nem Herman volt, hanem csak névtelen fiatalember, akit a csőcselék azért akart felakasztani, mert zsebkendőbe fújta (állítólag!, én nem láttam) az orrát. S még folytathatnám, de a látottak felidézéséből egyelőre talán ennyi is elég.

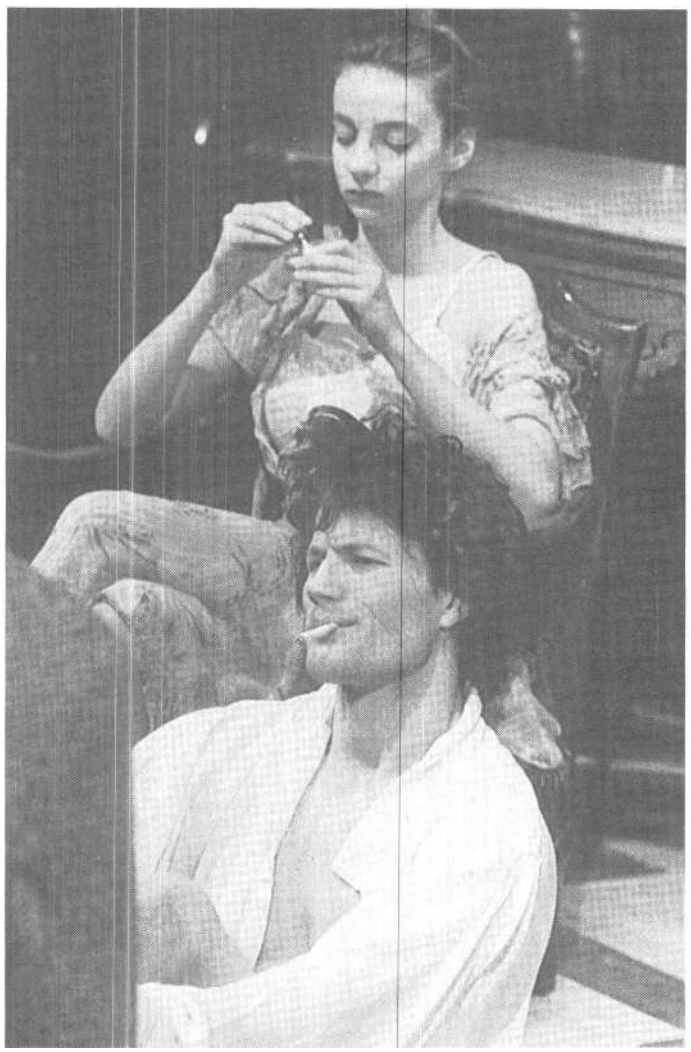
Ezzel szemben.

Szerintem a *Danton halála* nem jó darab. Pontosabban: nem azért szeretjük, mert dramaturgiailag példamutatóan van megoldva. (Ellentétben a költő másik két fennmaradt színművével, amelyek maguk teremtik meg saját dramaturgiai törvényeiket.) Ez egy zseniális fiatalember igen figyelemreméltó, de kiforratlan első műve; nem hiányzik belőle sem a költői erő, sem a történelmi érzék, sem a jelentős metafizikai kapacitás - ám igenis hiányzik a színpadi tapasztalat. (Vagy - ami ezt pótolja - a színpadi konvenciókkal való teljes szakítás merészsége.) Akárhogy nézzük is: a darabnak nincs igazi dramaturgiai tétje. 1794 tavaszán, amikor játszódik, már régesrégen túl vagyunk Danton párizsi és belgiumi vérengzésein, túl a király kivégzésén és a girondisták megbuktatásán, a Jóléti Bizottmány megalakulásán, és Dantonnak onnét való kiszorulásán, sőt az hébert-istákról is már csak múlt időben esik szó. Amikor a darab játszódik, Danton már politikai hulla; másfelől, noha mindössze két hó-nap van a thermidori fordulatig, Robespierre bukásáig, ez már teljesen kívül esik a darab láthatárán. Büchner irálya pedig csak erősíti azt a határozott benyomást, hogy a címszereplő sorsa már a darab elején el van döntve, neki a cselekmény szintjén már nemigen van módja dönteni (más-különben a szerző könnyűszerrel belekomponálhatta volna művébe az Hébert-rel való leszá-

Jelenet a Danton halálából



Tóth József (Robespierre) és Kaszás Gergő (Payne)



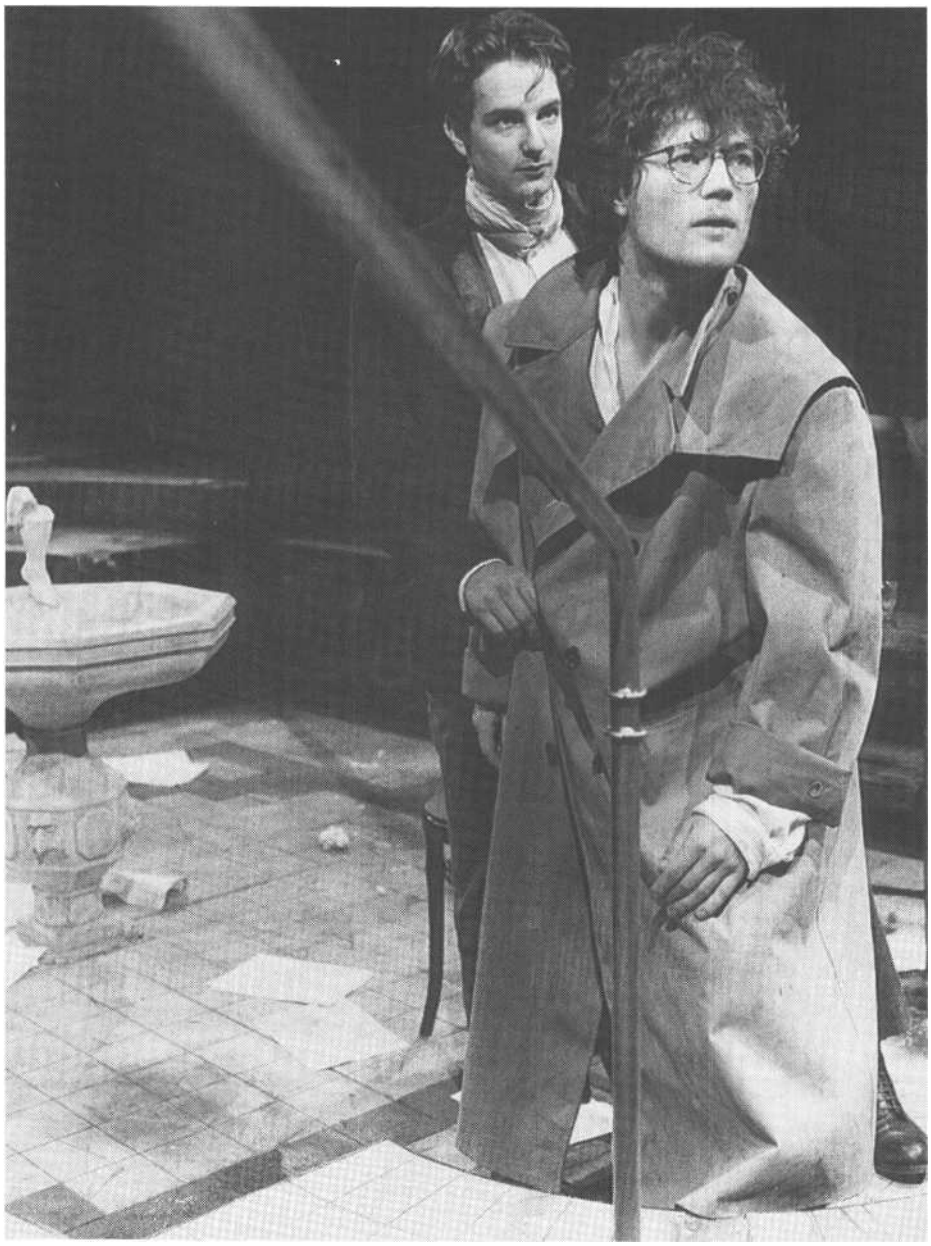
Szalay Mariann (Marion) és Stohl András (Danton)

molást); Robespierre döntései pedig dramaturgiailag motiválatlanok maradnak - hacsak nem tekintjük motivációnak Saint-Just gyöngéd célzásait, illetve a Desmoulins írta ügyetlenke pamfletet.

Mindebből azonban nem következik, hogy a darabból ne lehetne nagyon jó előadást rendezni; erre magyar színpadon Székely Gábor rendezése volta példa. Jó előadás nem akkor jön létre, ha a rendező megpróbál a szükségből (a fönt említett szükségből) erényt csinálni, hanem akkor, ha számot vet a jelenetekben és a mondatokban kiaknázható tényleges feszültségekkel. Elsősorban azzal, ami Büchner alapélménye lehetett: hogy a modern történelmi folyamatokban a megélhető sors elpárolog a személyiség mítosza mögül. A forradalom, miközben megteremti vezetőinek mitológiáját, magukat a személyiségeket könyörtelenül abszorbeálja. Nem az a tragikus, hogy Dantonnak buknia kell; nem azaz érdekes itt, hogy súlyos bűnöket követett el, más bűnöket viszont megpróbált meggátolni, s így bukása éppoly kevéssé tekinthető bűnhődésnek, mint apoteózisnak. Különben is, miféle bűn az, amelynek az erény és az elvi meggondolás a hajtóereje? Tragikus az, hogy Danton bukása nem mutat túl az elvont gondolkodás formális logikai sémáin; továbbá nem mutat túl azon az élettani folyamaton, amelynek során egy ötletes készülék elválasztja bizonyos emberek fejét a törzsétől. Ez az egyik, amit egy rendezőnek a Dantonnal való foglalkozáskor nem ártana figyelembe vennie és színészeivel figyelembe vétetnie.

A másik dolog a már említett büchneri megszólalásmódból következik. Büchner szövegének költőisége (ha úgy tetszik: metonímiákból építkező paradoxonokkal teletűzdelt aforisztikus bizarrsága) a legkevésbé sem dekoráció, még akkor sem, ha Kosztolányi Dezső esetleg annak látta. Nem Kosztolányi fordítását akarom bírálni (az egy kontrollszerkesztői vélemény tárgya lehetne), különben is szép és gördülékeny a magyar szöveg; csak éppen a rendezőnek tudnia és tudatnia kellene, hogy ezúttal mégsem Esti Kornél fog megszólalni a nyolcszögletű műmárvány szökőkút mellett,

Ha ugyanis Büchner költőisége dekoráció volna, akkor dagályosságba és üres retorikába fulladna (bizonyos jelenetekben így is túlteng a szónokiasság), és nem nyújtana fogódzókat a gesz-tusok felépítésére vagy a játék koncentrálására. Márpedig ezek a fogódzók megvannak. Büchner egyik legjelentősebb újítása, hogy a szövegértelmezés romantika által exponált problémáját be-építi a színpadi szöveg mondataiba; s ezáltal nemcsak élesen különválik a szöveg manifeszt tartalma és a beszélő lelki diszpozíciója, hanem többé nem is lehetséges egyiket a másikból értelmezni. Ez a körülmény a szövegnek bizonyos merevséget, egyfajta szeszélyes töredezettsé-



Dévai Balázs (Camille) és Stohl András (Koncz Zsuzsa felvételei)

get kölcsönöz. A logika által követhető észjárástól látványosan függetlenedik a testi jelenlét.

Ebből azonban nem következik, hogy a szereplők által kifejtett nézetek, vélemények és elvek ne volnának komolyan veendők. Még kevésbé következik az, hogy a szereplőknek némely fontos dolgokról ne volna elveikből következő markáns véleményük, és ne volnának szisztematikusan összekapcsolódó elveik. Legfeljebb az következik, hogy a *Danton halála a* megírás helyenkénti gyengeségei ellenére sem tekinthető tézisdrámának, nincs egyértelműen leszűrhető tanulsága, vagy ha esetleg mégis van, az nem értelmezhető a színpadi történéstől függetlenül. Nem lehet azonban figyelmen kívül hagyni, hogy itt egy történelmi dimenziókba helyezett elvi és politikai konfliktust látunk; és célszerű megfontolni, hogy mi sok mindent tudunk már, amit Büchner még csak sejtett, viszont sok mindenről, amit Büchner még tapasztalhatott, már csak halvány sejtelmünk van.

Annak idején Székely Gábor rendezése olyan közegben szólalt meg, amelyből hiányzott a szabad nyilvánosság; az előadás erőterében világos volt, hogy a véleménykülönbség egy ellenvélemény megszólalását jelenti, és annak elhallgattatását vonja maga után, és hogy a vezető személyek közti legcsekélyebb minőségi különbség is a kontraszelekciót juttatja érvényre. Ennek nyíltszíni felismerését 1978 őszén egyfajta szilaj vagányság fűszerezte. A mostani hónapokban, a folyamatosan éleződő, nyílt politikai ellentétek közepette a *Danton halála,* akár tetszik, akár nem, az ezekkel való szembenézést hívja ki.

Ami nem azt jelenti, hogy az előadásnak itt és most okvetlenül aktuálpolitikai értelmezést kell adni, vagy hogy arra, ami a színpadon történik, rá kellene vetíteni a mi úgynevezett közügyeinket. Isten őrizz. Ugyanakkor viszont az is biztos, hogy Büchner, bárhogyan ítéljük is meg figuráit, illetve azok történelmi eredetijét, nem karikatúrákat, nem félre- és mellébeszélő tébolyultakat és nem bosszúálló maffiafőnököket léptetett föl.

Ám ez már átvezet a színészi teljesítmények értékeléséhez.

Általában jó dolog új arcokat látni a színpadon; én legalábbis jó dolognak érzem. Ha egy előadásnak szinte minden alkotója (beleértve a rendezőt és a díszlettervezőt) vagy kezdőnek számít, vagy mindenesetre fiatal: annak gesztusértéke van. Akik így jelentkeznek, azok valami másról, valahogyan másképpen akarnak beszélni, mint eddig volt szokás, kapcsolódva azonban az intézmény - ezúttal a Katona József Színház - hagyományaihoz. A szándék egyértelmű, a megvalósításban bizonytalanságot érzek. Ezt elsősorban rendezői bizonytalanságnak vagy végiggondolatlanságnak kell hinnem: arra kell gondolnom, hogy a rendező nem mondta meg a színészeknek, miként értelmezzék önmagukat és a színpadon elhangzó mondatokat.

Ezzel magyarázható, hogy a jelenlevő tapasztalt színészek (leginkább Csákányi Eszter és Lengyel Ferenc) egy-egy pillanatra sokkal erősebb atmoszférát tudnak teremteni, mint a többiek együttvéve; viszont Lengyel sem tudja megteremteni a figura egységét, és Kaszás vagy Vajdai (akik pedig már sokszor bebizonyították, mennyi mindent tudnak) sem képes összefüggően értelmezni saját jelenlétét.

Egyvalaki van, aki megpróbálja komolyan venni a szerep koherenciáját, ez pedig Tóth József. Az ő Robespierre-jének magánya, amely - ellentétben Danton elszigeteltségével - a hatalom csúcsának hidegét árasztja, lehetővé teszi, hogy a többi színésztől függetlenül egységes szerepértelmezést dolgozzon ki, ugyanakkor játékával segíteni tudja partnereit. Az általa hozott figurának árnyalt személyiségképe, s e képnek pontosan követhető íve van, még akkor is, ha a szerző megfeledkezett róla, hogy a darab második felében színre léptesse. Ezzel szemben, bármennyire helyénvaló a szerepértelmezés ténye, magát az értelmezést nem tartom elfogadhatónak. Robespierre alpakka tálcával jelenik meg, a tálcán kávéscsészék és kockacukor. Cigivel és öngyújtóval bajlódik, miközben fojtott hangon,

sűrített energiával szónokol; valaki - talán Saint-Just? - megszánja, égő gyufát nyújt neki. Kénytelen vagyok kijelenteni: Robespierre nem pincér. Sem a történelmi figura, sem a Robespierre néven felléptetett színpadi szereplő nem az. És persze nem Tóth József tehet róla, hogy Robespierre-t pincérnek képzeli; őt csak dicsérni lehet, amiért egyáltalán képzelt valamit a figuráról.

Van egy pillanat, amikor a figura jellemének árnyoldalai tágabb dimenziót kapnak. Robespierre, magányos tervkovácsolásából kiragadva, megrémül Saint-Just hirtelen megszólaló hangjától. S hiába lép közelebb a vezérhez a híve, Robespierre nem ismerheti fel, mert saját árnyéka vetül rá. Az „árnyoldal" kifejezést ezúttal a szó legszorosabb, egyszersmind legképletesebb értelmében is vehetjük. Kár, hogy ez a pillanat is kivételes.

Sajnos a Saint-Justöt alakító Debreczeny Csabára mintha mindvégig rávetült volna egy árnyék; nehéz róla elhinni, hogy ő Robespierre ostora. A szöveget tudja; a szöveg mögött rejlő észjárást nem tudja. Hanghordozása vajmi kevés ízelítőt ad a forradalmi terrorból.

Stohl Andrást - akárcsak a szereplők többségét - most láttam első ízben. (Az O'Casey-darabban például egy nagyon ügyes fiatal színész bravúrjainak sorát láttam, nem Stohlt. Akit most láttam, az maga Stohl.) Voltak másodpercek vagy talán percek is (főleg az előadás első felében), amikor érzékeltetni tudta a szerep és a személyiség súlyát; amikor azonban a személyiség belső ellentmondásait is érzékeltetni próbálta (feltételezem, hogy erre törekedett), akkor a szerep széthullott, s az volt a benyomásom, hogy Stohl három különböző szerepet alakít, amelyekhez a máskülönben invenciózus jelmeztervező, Kovalcsik Anikó véletlenül ugyanazt a ruhát találta ki. A hegypárt és a mérsékeltek közt ingadozó ellenzéki politikus, az élvhajhász és a halálraítélt: három különböző figura, sőt negyediknek ott a szájtépő demagóg a szifiliszes törvényszék és a kisajtón bezúgó nép k ö z ö t t- nemhogy a folyamatosság nincs meg, de még az érintkezési pontokat sem látom.

Kétségtelen, hogy Stohlnak, illetve az őt instruáló rendezőnek vannak ötletei. Ezek azonban főképp önmagukról szólnak, arról, hogy ők ötletek, és hogy ők vannak. Az, hogy Stohl hosszú tirádák után belefúj egy nagy porció cigarettafüstöt a lámpaernyőbe, és a szépen megvilágított égéstermék érdekesen gomolyog, vagy az, hogy Stohl csobogva mosakszik a szökőkút közepén, egy vádliban félbetört kőláb alatt, és a szemüvegét elegánsan beleejti a vízbe: mindez nem pótolja az átfogó rendezői koncepciót és az alakítás belső elemzését. Továbbá: ahhoz képest, hogy az ötletek önmagukról szólnak, azért olyan sok nincs belőlük, hogy folyamatosan szólhatnának.

Apropó, szemüveg. Színészekre szemüveget adni kockázatos. A szemüveg, hétköznapisága ellenére is, allegorikus tárgy, s mindig fennáll annak veszélye, hogy a figurát egysíkúvá leszi. Ez-úttal Dantonnak is, Fouquier-nak is szemüvege van. Talán egyformán intellektuálisak? Vagy egyforma politikai rövidlátás jellemzi a. vérbírát és a népvezért? Esetleg egyikük rövidlátó, másikuk távollátó szemüveget visel?

Itt kell röviden megemlékeznünk a cigaretták, öngyújtók, zseblámpák hangsúlyos jelenlétéről is, ha egyáltalán lehet velük kapcsolatban hangsúlyról beszélni. Tudjuk, hogy a színpadon ajánlatos elkerülni mindenfajta historizálást. Nem kerülendő azonban a tárgyak használatában sem a látásmód következetessége; s e kívánalomnak az előadásban mutatkozó *szórványos* tárgyi eklektika nem felel meg.

Horgas Péter játéktere lerobbant belvárosi kávéház mélyvizére emlékeztet, elöl és hátul a hozzá tartozó lépcsős magaslatokkal. A térnek ez a fajta tagolása többnyire jól működik. Amíg intim és nyilvános jelenetek váltogatják egymást, addig engem csupán az zavar, hogy a hátsó sorokból a játéktér jelentős részét nem lehet jól látni. Ám később, a börtönjelenetek során a mélyvíz egész egyszerűen nem kelti zárt tér benyomását, a foglyokról nem hiszem el, hogy fogva van-nak; sőt hirtelenjében nem is tudom, ki van szabadlábon és ki nincs. Majd a szereplők hisztérikus fetrengése láttán olyasféle érzésem támad, hogy egy menekülttáborrá átalakított színházi helyiségben vagyok, ahová becsempésztek néhány adag kábítószert, de nekem már nem jutott.

Mindent összevéve: nekem bizony ez az előadás nem tetszett; mégpedig főként olyan dolgok miatt nem tetszett, amelyeket a rendezés hiányosságainak tartok. Ez volt az első előadás, amelyet Hargitai Iván rendezésében láttam; s bizonyára nem az utolsó. Könnyen lehet, hogy színpadi elképzelései még sokat változnak, vagy ha nem változnak is, egyre meggyőzőbbnek és megnyerőbbnek fognak mutatkozni; és ami most koncepciótlanságnak látszik, az később talán termékeny következetlenségnek bizonyul. Akárhogy is: amíg a fenntartások megfogalmazhatók, az argumentáció önmagában véve tartalmazza az értékelés mozzanatát.

Nincsenek fenntartásaim a világítással szemben. És a zenét, Sáry László munkáját, jó emlékezetemben őrzöm.

Büchner: Danton halála (Katona József Színház, Kamra)
Fordította: Kosztolányi Dezső. *Díszlet:* Horgas Péter m. *v. Jelmez:* Kovalcsik Anikó. Zene: Sáry László. *Dramaturg:* Fodor Géza. *Rendező:* Hargitai Iván f. h. *Szereplők:* Stohl András, Timár Andor f. h., Dévai Balázs f. h., Molnár László f. h., Rajkai Zoltán, Takátsy Péter, Kiss Eszter f. h., Huszárik Kata f.h., Lengyel Ferenc, Tóth József, Debreczeny Csaba f. h., Csákányi Eszter, Galambos Attila f.h., Vajdai Vilmos, Molnár Tamás f. h., Schramek Géza f. h. Schneider Zoltán f. h., Kaszás Gergő, Szalay Mariann f. h., Naszlady Éva f.h., Szabó Győző m. *v.*

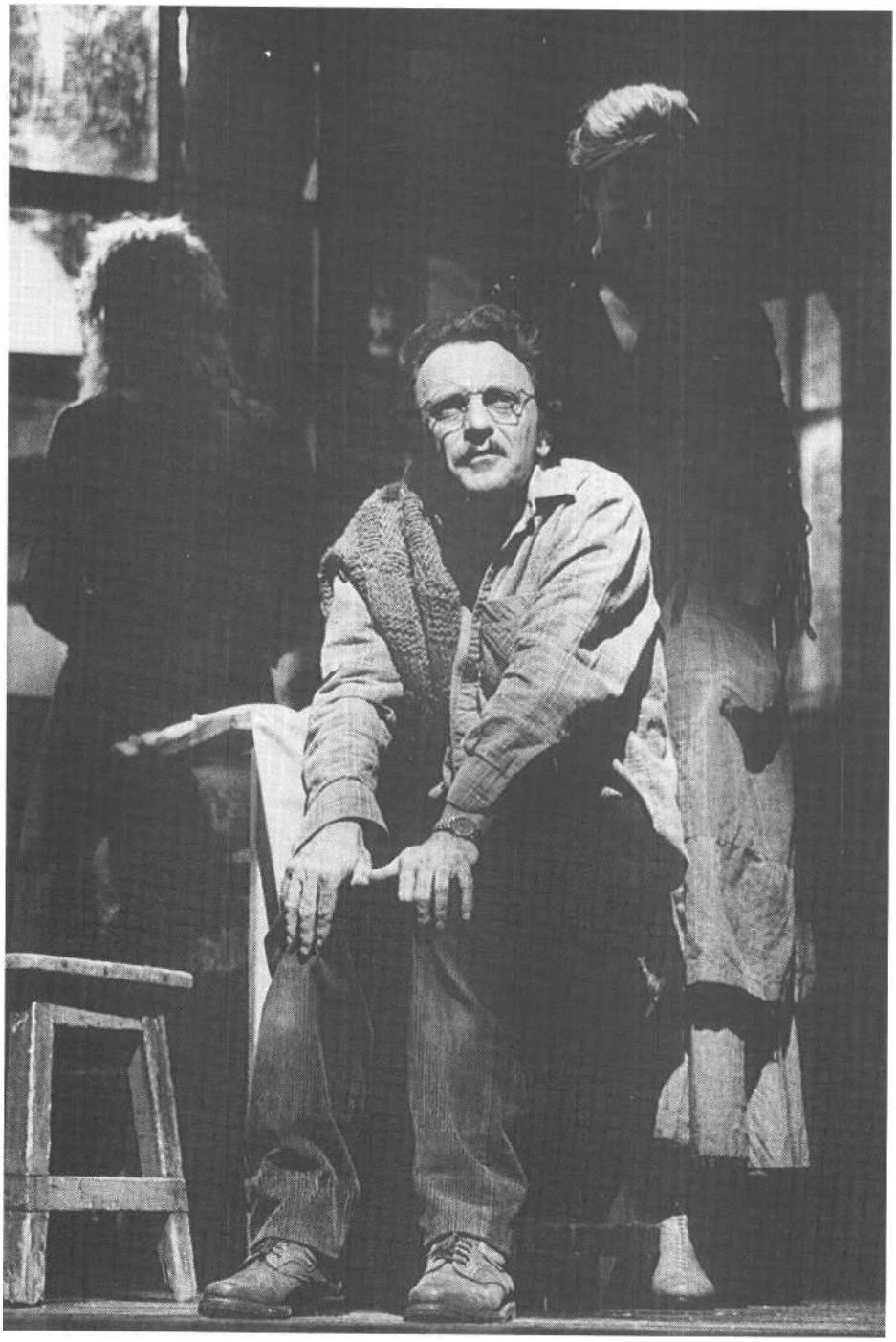
TARJÁN TAMÁS

THEATRUM MUNDY

BRIAN FRIEL: POGÁNYTÁNC

Az volt a legszerencsésebb kritikus, aki elsőnek
írhatott a Katona József Színház új
előadásáról. Sem a címmel, sem az
értékírélettel
nem lehetett gondja. Hiszen aligha akadt olyan tagja a közönségnek, ki már a szünetben ne azt mormolta volna: öt nő-vér... Ha nem tudnánk, hogy Brian Friel ír író lefordította Csehov remekét, akkor sem lenne kétségünk az ihletések egy részét illetően. S abban a színházban, ahol Olga, Mása, Irina már hosszú évek óta prezentálja (a jelenleg talán nemzetközileg is leghíresebb magyar produkcióban) a szinte megfoghatatlan világhiány clrámájál, s ahol Petrusevszkaja *Három lány kékben* című modern parafrázisa is színen volt, magától föltolul „az ír *Három nővér"* minősítés.

Sokan csóválják a fejüket: kicsit sok most már ebből a rokonsági fokból, és ebből a fátylas-fájdalmas dramaturgiából. Mások bólogathatnak: persze hogy megörül a színház egyszerre öt női főszerepnek, kiváltképp ha a közelmúlt egyik kül-földi sikerdarabjában foglalkoztathatja színész-nőit. A rendező, Máté Gábor pedig egyenesen kedveli az ilyesfajta - szigorú instrukciókat, kifinomult lélektani érzéket, hibátlan összjátékot és feszes tempót követelő, komplex színi hatású - alkotásokat, melyek megelevenedve túlhaladják: új, teljesebb élménnyé avatják a mégoly nemes, szakszerű vagy legalább érdekes-ígéretes szöveget. *Müller* táncosai után most a Mundy nővérek Pogánytáncában táncoltatná el a világot. Ez a táncszó - a nagy tekintélyű ír-angol



Szacsvay László (Michael) és Bertalan Ágnes (Rose)

mesteré - azonban kevésbé mozdítja a szívet, korbácsolja az elmét, minta korábban látott - az ifjú magyar íróé. A Németh Ákos-darab lepipálja a Brian Friel-darabot. Azzal pipálja le, hogy gyöngébb. Nem olyan kimódolt, nem oly hozzáértően méricskélt, idézései és hatáselemei meghökkentőbbek, mint Friel folklorikus és csehovos hommage-a.

Öt nővér csak pattanásig feszült idegzettel, álmatlan éjszakák és sűrű, futó összetűzések árán viseli el a világot. 1936 nyarán Írországban, Ballybegben, a Lughnasa ünnepe (az aratásünnep) előtt érzik úgy: valaminek történnie kellene ünneptelen mindennapjaikban. Bár ne történne, ami történik! Egyébként a lényeget tekintve nem is történik semmi.

Ennyi lenne az orosz helyett kelta környezetbe, nyelvi és hitvilágba helyezett „három nővér" - ha lenne ennyi. Csakhogy öt nővér kevesebb, mint három. Többfelé kell elosztania a totális otthontalanságérzetet. Elvész a hármas számnak a néphitben, a rítusokban is meghatározó mágikus szerepe. Ha szökésre kerül sor, kettőnek kell szöknie. A Chris nevű Mása Gerry nevű Versinyinjére egy Ágnes nevű Mása is sűrűn pillantgat. Ennyi húg mellett túlságosan is anyává, materré válik a legidősebb (a tanárnő), és *sajnálato*san enyhíti a nők általános hisztériáját, hogy Rose (a legkisebb) egy kicsit tényleg bolond, ám nem annyira, hogyne ő legyen - a maga módján - a legokosabb.

Bátran elhagyhatnánk minden csehovi célzást, ha Friel nem fitogtatná őket éppoly boldogan, mint ahogy az ír néphagyomány (és az afrikai többistenhit) némely elemeit is hosszasan lobogtatja. Ettől alig lesz fürgébb a kamaradráma női szabadcsapata. Igazi dinamizmus, maradandó színpadi szépség egyetlen jelenetből árad. Ezért a képért (s vele a címért), a pogánytáncért íródhatott a mű. Az erősen eltérő korosztályokhoz tartozó, többé-kevésbé eltérő mentalitású nővérek egyszer csak nem bírják tovább, hogy kimaradnak a vadul szép, maszkosan meztelen ünnep forgatagából, hogy emberemlékezet óta és bizonyára mindörökre kimaradnak az emberhez méltó létezésből. Maggie vezényszavára, hívó táncára valamennyien táncolni kezdenek önmaguknak, egymásnak, a közönségnek. Szirtes Ági (Maggie) minden ina, izma erotikus vágyaktól feszül a női/es/séget takaró lomha öltözék alatt. Összerendezetten diszharmonikus forgásából, toporzékolásából kiolvashatja Lugh, ha figyel: rosszul vetett, amikor ezt a magot ír földbe szórta és nem napsütötte mediterrán talajba. Bertalan Ágnes (Rose) most büntetlenül teheti, amiért eddig ki-kikapott: mutogathatja hosszú lábait, és színpadra képzelheti magát bálványozott táncosnőnek. Chrisként Söptei Andrea elfelejtheti, hogy leányanyákhoz, akiknek hétéves fiacskájuk van, a falu szerint nem illik a féktelenség. Illés Györgyi mint Ágnes mások helyett járja a magáét, mivel mindig más helyett teszi a maga dolgát, vagy helyette teszi más, amit ő szeretne tenni, és szökni is másért, mással fog. Bodnár Erika Kate-je is ropja, ezúttal nem táncírás szerint, nem koreográfiát tanítva az amatőrcsoportnak abban az iskolában, ahová ősztől vissza sem veszik.

Máté Gábor sok apró jellel, gesztussal, kitörési szándékkal, motorikus mozgással készíti elő ezt a szuggesztívvé szervezett, harsányan intim jelenetet, s az öt színésznő hibátlan összmunkával vesz részt benne: sorsot forog mindegyikük. Leginkább Bertalan Ágnes, akit legkevésbé sújtanak a szerepkonvenciók (Bodnár Erikát a fejfájós vénkisasszony, Szirtes Ágit a tűzrőlpattant menyecske; és már Illés Györgyit is a csúnya árvácska, Söptei Andreát is a bánatosan bomlott fiatal nő): az ő Rose-a, ez az értelmes családbo-

londja azt is kitáncolja, milyen nagy baj lehet a psziché lázadásából, miféle végzet a szétroskadt família elleni - kényszerű és végiggondolatlan - forradalomból. Övé az eddig legkevésbé látott szín a nővérpalettán.

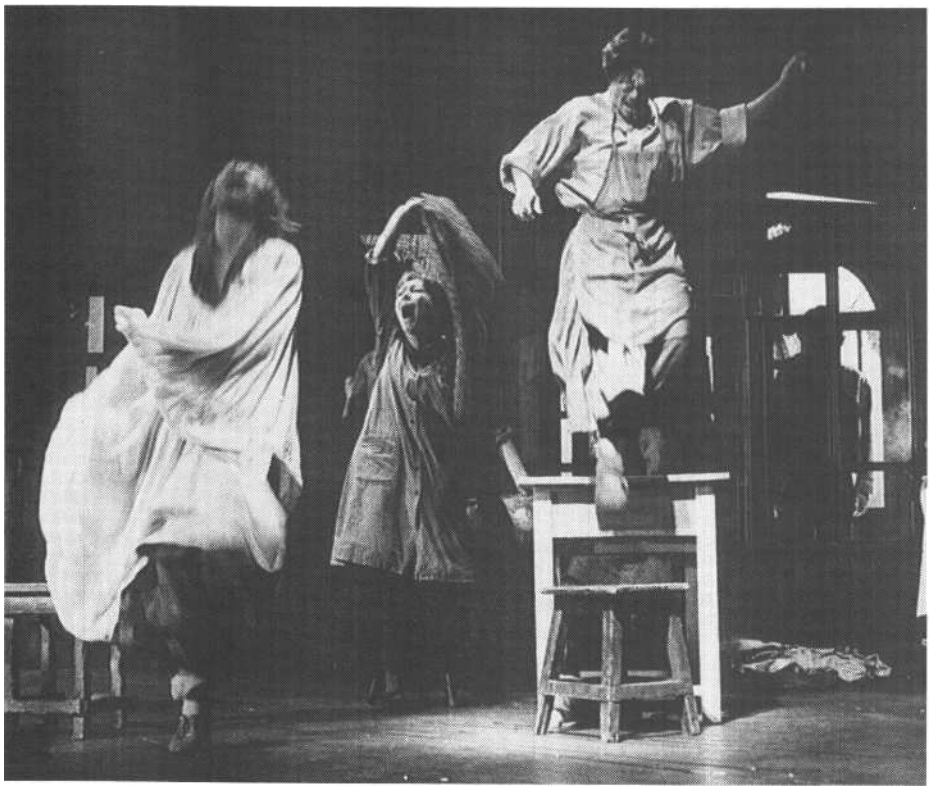
Sajna a *Dancing at Lughnasa e* csúcspontja a hosszú első rész közepére esik. Eddig hol békésen, hol szökkenve, de fölfelé halad az előadás. A nagy, közös ringlispil szép epizódja után viszont ide-oda csúszkál, császkál a térben. Elúrhodik az a félüresség, amely Horgas Péter díszletének is jellemzője. Az elég következetlenül megoldott, kissé zavaros metaforikájú háztól, házrésztől jobbra egy kötelekből sodort-alakított fa kapaszkodik a földbe, jelképeként a nővérsorsok nyers összefontságának. A színpad bal oldali harmadába viszont csak egy kivájt fatörzs (ülőalkalmatosság) jutott, az archaikusság, a magány, a mozdíthatatlanság tömbjeként. A fa alszik (és rajta is hosszasan alszanak), a fatörzsre néha föl-fölsugárzó reflektorszemek figyelnek; a házban már nem történik semmi új. Mintha lenne valamiféle se kintje-se bentje a díszletnek - ha lenne a darabnak is. Csakhogy míg Csehov nőalakjai - és minden figurája - az istentelenül, irdatlanul üres Oroszország *kinti* semmijét élik meg a lélek *benti,* kiabáló csöndjében, addig Friel jobbára csak egy családmodellt és öt érzületet hívott elő a személyes emlékezetből, a népi mitológia kulisszái előtt (a kort, 1936-ot a spanyol polgárháborúra való utalással erőszakolja a históriába).

Valami hiányzik a táncból - mert valaki hiányzik a táncból. A férfi. A nők számára elég baj; de mint *baj,* csekély súlyú. A férfiak - a férfierő, a férfi princípium - hiányának drámájaként a *Pogánytánc* érdekesebb, motiváltabb, eredetibb, mint a nők felől nézve. A narrátoros, emlékező, epikus technika nehézkességét nem feledve is elfogadható, hogy ez a mű valójában férfibeszéd a férfi nélküli családról, a férfi (apa, sőt, Atya) nélküli létről, az emberi létezés fölborult arányairól. A himnemű világot egy, katolikus vallását afrikai többistenhitre váltott, *haldokló pap* képviseli (Vajda László szokott mackós, enyhén mulatságos dörmögésével), egy kedves szoknyapecér cselleng néha errefelé, az apaságát csak legendájával igazoló *„nem apa"* Gerry (Gazdag Tibor legoldottabb, legszínesebb alakítása lett belőle a Katonában), és egy hétéves *kisfiú* van még nincsként a színen: mivelhogy ő az évtizedek távolából visszamerengő író, akinek tényleges koráról, karakteréről, helyéről nem, csak az ott nem levő ottlétéről jutott eszébe egy-két vérszegény ötlet a rendezőnek; Szacsvay László pedig kínjában a semmibenézéssel és a végigcigarettázással próbál túljutni a szerepen. Szerencséje van, ha tíz percekig üldögélhet vagy eltűnhet. Nincs szerencséje, amikor a családi krónikát kell fölmondania, az eseményeket (lehetőleg előre azt, ami majd történni fog a *férfiasan,* szegényesen, divat nélkül öltöztetett nőkkel).

Említődik számos *láthatatlan* férfi (köztük egy, akit Rose tejesflaskával és csokis keksszel föl is keres, közös tavi majszolás céljából). Férfi családtag *Marconi,* vagyis az érthetően e névre keresztelt *rádió.* Nem is csak a belőle áradó (tánc)zenét esdeklik a nővérek. Boldogok, ha úgy-ahogy szól egyáltalán; ha megszólal. A rajtuk kívüli, testetlen Hatalom, a lég, a mindenség, a teremtés szólna hozzájuk, ha meg lehetne javítani ezt a recsegő, tökéletlen készüléket, ha nem merülne ki folyton a battéria.

Friel szakavatottan konstruált, elfogadhatóan formatervezett, ám nem épp modern színművében is gyöngécske az elem. Lugh csak egyszer hallatja a hangját: a pogánytánc dübögésében.

Gazdag Tibor (Gerry), Söptei Andrea (Chris) és Bodnár Erika (Kate)



Söptei Andrea, Bodnár Erika és Szirtes Ági (Maggie) (Koncz Zsuzsa felvételei)

Brian Friel: Pogánytánc (Katona József *Színház)*
Fordította: Upor László. Díszlet: Horgas Péter m. v. *Jelmez:* Velich Rita m. v. *Zenei vezető:* Sáry László. *Koreográfus:* Kovács Gerzson Péter. A *rendező munkatársa:* Malgot Eszter. *Rendező:* Máté Gábor. *Szereplők:* Szacsvay László, Bodnár Erika, Szirtes Ági, Illés Györgyi, Bertalan Ágnes, Söptei Andrea, Gazdag Tibor, Vajda László.

TEGYI ENIKŐ

FÁBÓL FARAGOTT JELKÉP

SÜTŐ ANDRÁS: AZ UGATÓ MADÁR

Egy nemzeti színház vállalhatja, hogy realista előadás formájában, tárgyszerűen elemezzen egy egész nemzetet foglalkoztató társadalmi problémát. David Hare angol drámaíró például azt gondolja; a brit parlamenti pártok működésének rutinmechanizmusa eleve kizárja, hogy valódi megoldásokat célzó hiteles politikai cselekvések jelenjenek meg a választási küzdőtéren - és valószínűleg igaza van. Megírta az angol intézményrendszerről elkezdett trilógiája harmadik részét *Háború hiányában* (The Absence of War) címmel, melyben egy munkáspárti miniszterelnök-jelölt gyötrődésein, konfliktusain, szembesülésein és kudarcán keresztül szemlélteti és analizálja a kérdést. Feszes reálszituációkban pontos motivációjú, hiteles közéleti típusokat helyezett el, ütemesen pereg a jól szerkesztett tantörténet. Megjelenik egy birodalmi jelkép, a Cenotaph-emlékmű is, melyet a politikai elit, élén a királynővel, a nyílt színen megkoszorúz: közérthető ellenpontként a felemelő múltat képviseli. A hatásos publicisztikai gondolatmenetű színművet - jó pár, ennél totálisabb művészi igényt megjelenítő elő-adással párhuzamosan - a londoni Nemzeti Színház játssza, az egészségesen közéleti érdeklődésű angol közönség pedig tódul, hogy együtt gondolkodjon David Hare-rel.

Az erdélyi magyar Sütő Andrásnak, egy másfajta sorsproblémákkal küszködő tájék fiának az a mélyen megélt, keserű véleménye, hogy sikertelen forradalom után hóhérok és túlélő áldozatok kényszerű, belterjes együttélése képtelenül torz viszonyokat állít elő, s ebben a kutyaszorítóban az ott élő számára nincs jó választás. A nyílt ellenállás, a jó szándékú köpönyegforgatás céljából választott látszatbeépülés és az arisztokratikus elzárkózás más-más módon ugyan, de egyaránt erkölcsi és/vagy fizikai pusztuláshoz vezet - és Sütő Andrásnak igaza van. A budapesti Nemzeti Színház bemutatta e témára írott, Az ugató madár című színművét.

A szerzőnek azonban nem sikerült jó figurákba, feszes helyzetekbe és frappáns drámaszerkezetbe sűríteni mondandóját. Az ältörténelmi drámában a dialógusok emelt pátosza, érzelmi fűtöttsége s a következetlenül alkalmazott metaforák, valamint a népi, nemzeti jelképek egyaránt a dramaturgiai hiányosságok elfedését szolgálják.

A három és fél órányi dialógushalmaz mélyén két vonulat fedezhető fel. Egyfelől meg-megjelenik egy volt középiskolai magyartanár, akinek bebörtönözték az öccsét. A másik szál Bodor Péter székely ezermester sorsát követi nyomon a szabadságharc után (a modellként szolgáló valóságos történelmi személy 1849-ben meghalt): kiszabadulásának, a magánéletbe történő eltemetkezésének, a magisztrátussal való konfliktusainak története, végül Bodor Péter és a magisztrátus kivégeztetésének históriája.

A megbomlott agyú magyartanárnak nincsen drámai funkciója és jellemként teljességgel kidolgozatlan. Jeleneteiben mindvégig ugyanazt mondja, a magyarság sorsán kesereg, okít és számon kér: hazafias verset szaval, s hozzá alibi cselekvésként hol ellenállóújságot árul, hol Petőfinek öltözik, hol - reális szinten teljes képtelenség - az ítélethozatalhoz készülő városvezetőknek jelenik meg, hogy emlékeztesse őket gyermekkori ártatlanságukra; amikor az egyedüli, vele kapcsolatos drámai mozzanat bekövetkezik - megtudja, hogy valóban kivégzik az öccsét -, még mindig a hazát siratja emelt stílben, rendületlenül. Azért került a színműbe, hogy a szerző érzéseit és költői gondolatait közvetlenül terjessze a színpadról, így drámai figuraként eleve nem hitelesíthető.

A másik szál valamivel színszerűbb, drámai erővonalak különíthetők el benne. Adott a magisztrátus, tagjai a „belül tisztának maradni, kívül tenni, amit és ahogy tehető" politikáját képviselik egy emberként három órán keresztül. Előbb fogva tartják Bodor Pétert, de közben a kiszabadításán munkálkodnak; végül bíráskodnak felette, és halálra ítélik, hogy majd nagyobb eséllyel kér-

hessenek neki kegyelmet; a kettő között pedig csábítják maguk közé. Adott Bodor Péter és Rhédey Claudia kettőse, az asszony a bukott szabadságharc után az „aki nem felejt, elpusztul" politikájával tartaná vissza urát a közélettől. Felbukkan egy szín erejéig Makk József tüzérezredes, aki a további ellenállás meglehetősen hagymázos tervével agitálja Bodort lelkesülten, hamis bankókat kérvén a mozgalomnak. A lebukás után nyomtalanul eltűnik.

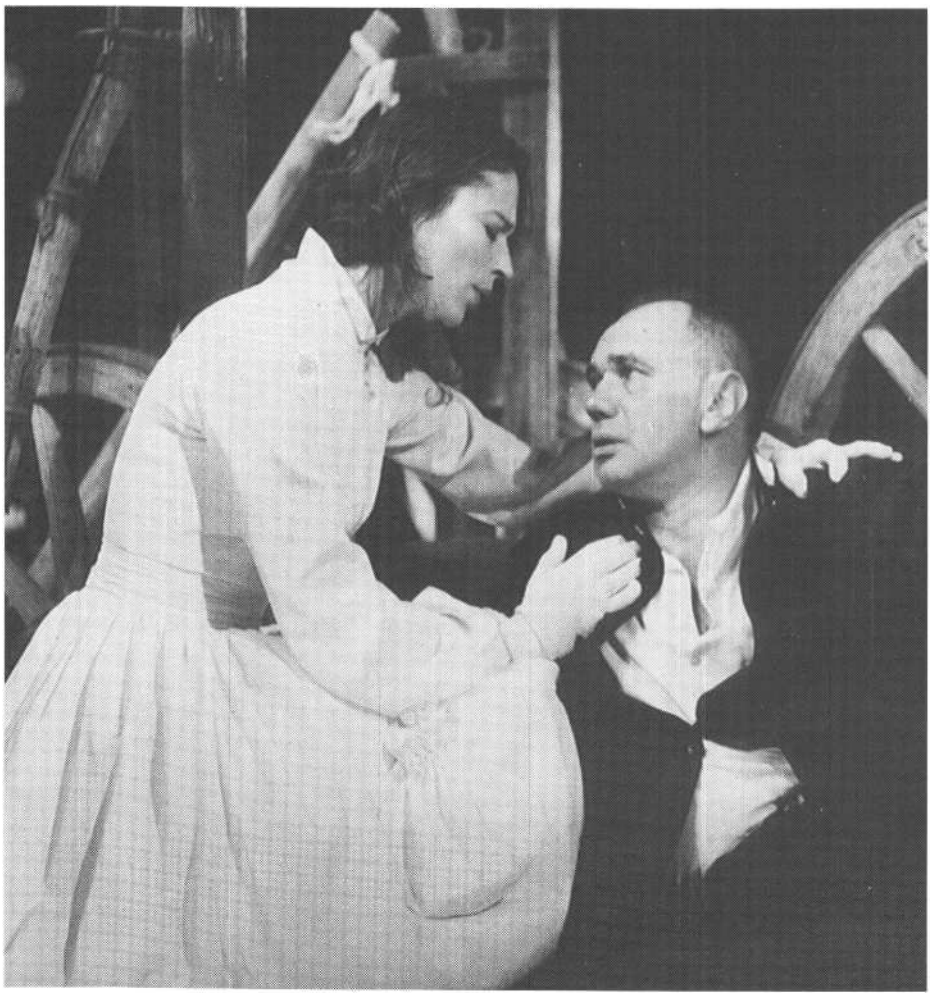
A színmű hemzseg a dramaturgiai képtelenségektől, Sík Ferenc rendezése pedig a darabban meglevő kevés drámaiságot sem bontja ki, a képtelenségekre még rátesz egy lapáttal, s az amúgy is nehézkes, bonyolult helyzetekre szinte minden jelenetben folklorisztikus dal- és táncbetéteket aggat sallangként.

Zavaros a felütés: a Szózatelmosódó hangjaiból, a nézőteret elözönlő, piros-fehér-zöld krepp-papír csíkokat ingerülten tépdeső katonákból, egy azonosíthatatlan alak tragikus szavalatából csak az érzelmi célzat világos, az azonban jó ideig nem derül ki, hol vagyunk, mikor, mi történt, jelképekkel van-e dolgunk vagy reális történet kezdődött bátortalanul. Nem segít az értelmezésben Kemény Árpád összevissza komponált díszlete: az égből alácsüngő akasztófák, hurkok, görcsbe rándult kezek nyíltan allegorikusak; az alá ácsolt tornácrendszer nem elvont térszerkezet, de reális miliőt sem teremt, egyszerűen rusztikus. Előírt funkcióinak nem felel meg: börtönnek túl kedélyes, vendéglőnek kopár, felül nyitott hodály, lakó- és hálószobának még inkább az, egyedül tárgyalóteremnek felel meg. Felállítását az a kevéssé színházi szempont indokolhatta, hogy legyen hová tenni a Sík Ferenc által rendszeresített zenekart úgy, hogy alatta maradjon tér a tánccsoport számára.

A jelenetváltás után rabokat látok három fakalitkába zsúfolva, fölöttük valószínűsíthetően bírósági emberek beszélgetnek kedélyesen, de percekig nem értem, miről: amit mondanak, töltelékszöveg, dramaturgiai információértéke nincsen, nem tudom meg, kik ők és mit akarnak. Közben nem értem, miért vannak a rabok a ketrecekben, ha félméteres hézagok vannak a rácsok között, tehát ki is jöhetnének. Ha a rács csak szimbólum, nem értem, miért csapkodják naturálisan a kanalukkal. Közben úgy tűnik, ítélethirdetéshez készülődnek az urak, de ha ennyire szenvednek a rabok, nem értem, mindeközben miért húzzák a Rajkók jobbra fenn ilyen derűsen. Azt mondják a fenti méltóságok, kiengedik őket - ok ez arra, hogy precízen koreografált kanalastáncba kezdjenek, még mielőtt hazasietnének? Közben történelmileg kondicionált agyam dolgozik: a szerző és a rendező valószínűleg a fogvatartók és rabok otthonos összeszokottságát kívánta jelképpé sűríteni, de csak bizonytalan, széttartó reálszituáció-elemek és illusztratív folklór-show mixeléséig jutott.

Fél nyolc, mire dramaturgiai mozzanatnak értelmezhető történéshez érünk: a középső kalickából a rab nem akar hazamenni. Békésen sakkozgat magában, nyilván meghibbant, közben ilyeneket mond: ,,,Megint matt! Legyőztem hülyébbik felemet." A jelenetet valószínűleg nem lehet alapvetően másképp eljátszani, mint ahogy Koncz Gábor - ő Bodor Péter - teszi: nagyra nőtt, makacs, durcás kisgyereket alakít, fogát szívja és cuppog. Felismerem a mögöttes gondolatot: a rabsorsra kárhoztatott nép fiának egy idő után már mindegy, kint van vagy bent, tömlöc az mindenképp. Ezt a szerző ismét az „ellenségek és barátok kedélyes történelmi szimbiózisa"

Jelenet Az ugató madárból



Varga Mária (Rhédey Claudia) és Koncz Gábor (Bodor Péter) (Németh Juli felvételei)

fölötti irónia hangnemében kísérli meg hangszerelni, de ezúttal - rendező és színész segedelmével - elcsúszik a karikatúra felé. Ez után gyorsan ismét halálra ítélik Bodort, csak azért, hogy a mély értelműnek szánt kalitkajelenet bent maradhasson a darabban, s hogy Rhédey Claudia grófnő is kiszabadíthassa kedvesét - a cselekmény egysége, a dramaturgiai következetesség áldozatul esik a jelenetbe suvasztandó üzenetnek. Sík Ferenc elmulasztja kihasználni a kevés valódi játéklehetőséget nyújtó jelenetek egyikét: a grófnő előadja, hogy az előttük álló fogoly nem Bodor Péter, aki elesett, hanem az ikertestvére, Lajos, aki tehát ártatlan. A magisztrátus urai azonban üres arccal szavainak, egyszerűen nem derül ki, hogy jó barátok, és egy húron pendülnek a nővel, mit sem sejtő jó szándékúak, akiket fokozatosan nyer meg az asszony a maga ügyének, vagy ellenségek, akiket ki kell játszani. A rendező hagyja, hogy Varga Mária - most és a továbbiakban - szép orgánumára támaszkodva, lelkes átszellemültséggel, ám mögöttes tartalmak nélkül zengesse a rá osztott sorokat a női főszerepben. S Koncz Gábor is végképp elvéti az irányt: ettől kezdve rutinos mackós kivagyiságát nyújtja, westernfilmbe illő hetyke világmegvetést játszik a székely szabadsághős morális tartása helyett.

Kevéssé artikulált, fókuszukat nem lelő, túlburjánzó jelenetek vánszorognak csigalassúsággal, népzenére - lehetetlen minden egyes mozzanatot elemezni. A magisztrátus és Bodor ismétlődő konfliktusai egyrészt mondvacsináltak, másrészt nem eredményeznek dramaturgiai előrelépést. Nevetségesen kisstílű ok a vitára, hogy az ezermester Vénusz-szobor helyett miért nem Árpád-szobrot tesz zenélő kútja tetejére, és hiba, mivel így aránytévesztette válik a rákövetkező nagyszabású felzúdulás a hazafiúi áldozat-vállalás fontosságáról és természetéről. A magisztrátus csakis együttesen, testületként jelenik meg, a dráma és az előadás alapján a tagok mint színpadi figurák szinte azonosíthatatlanok: akár-melyikük szólal meg, érdemben ugyanazt mond-ja, nézeteikben, magatartásukban mindvégig nem történik elmozdulás, tehát unalmasak. Nyársat nyelten állva mennydörögnek, vagy lehajtott fejjel ülve búslakodnak rendületlenül - amikor nem nótáznak.

Az ál-Petőfi magyartanár felbukkanása - és kizáratása - s az egész jelenet indokolatlan, a Bodor-vonalat nem mozdítja elő, a magisztrátus tagjairól pedig az összes többi részben kiderül, hogy gyávák. A szerző, ismét csak a dramaturgiától függetlenül, szükségesnek tartotta, hogy ily módon fejezze ki nemzeti nagyjaink megtagadása fölötti bánatát. Sík Ferencnek pedig alkalmat adott arra, hogy az egyetlenegyszer színre hozott, szintén teljességgel azonosíthatatlan és funkciótlan magisztrátusfeleségek kórusával előadassa a *Befordultam a konyhára* kezdetű Petőfi-műdalt, s a honleányok táncra perdülhessenek. Fülöp Zsigmond ál-Petőfiként is, mint a többi jelenetében, kántáló hangon, üres pátosszal szavai.

Bodor és Claudia a való élet megoldhatatlan konfliktusai elől a magánélet kellemességeibe menekül - a szerző ezt egy képtelen, erőszakolt Daphnisz és Chloé-szcenával igyekszik, nyilván ismét jelképesen, felmutatni. A rendező meg sem kísérelte meggátolni, hogy Koncz Gábor önmaga és a játszott figura karikatúrájává váljék az aranysaruban és görög tunikában, Varga Mária nemkülönben csillogó plisszé esztrádénekesnői fellépőruhájában (Papp Judit olcsó anyagokból elütő stílusú, csúnya jelmezeket tervezett.) A szerző a gondos előkészítés munkáját a direktebb hatással igyekezett pótolni, amikor Bodor és Claudia szeretkezése közben küld be új szereplőt a színpadra: Makk József tüzérezredes, akinek az a feladata, hogy rávegye Bodort a hamis bankópréselésre, Sík Ferenc rendezésében egyenesen beesik melléjük az ágyba. A titkos gépezet fontoskodó rituáléja - a szobor fejének elfordítása, küszöbön toppantás - után az égből hulló bankókkal és a pénzesőben megjelenő katonákkal a szerző megint csak a homályos-érzelmes jelképiség eszközéhez nyúl, hogy elmossa a dramaturgiai láncszemek hiányát: ki jelentette fel őket, mikor, s miért? (Azt, hogy miért tűnik el a szobor hirtelen a zsinórpadlás terébe, ne firtassuk.)

Hasonlóképp homályos értelmű maga a címadó motívum is. Először az első börtönjelenetben említik, hogy Bodor Péter ugató madara, melyet a börtönben faragott juharfából, eltűnt. Később alibi a madár Bodor egyik harcos hazafiúi kirohanásához: a magiszterek élcelődésére eldübörgi, hogy börtönbe zártakor kinn ugattak a kutyák és vonultak a vadludak, ezért készített egy ugató madarat, mely, ha jól értem, a nagy gazság és igazságtalanság láttán csahol. Valódi, jelentést sűrítő jelképpé nem válhat a madár, mert a színműben nincs drámai funkciója. Az utolsó részben a bankóhamisítással kapcsolatos bizonyítási - koncepciós vagy valódi - eljárás megírása helyett Sütő András előhozatja a ma-

darat a börtönparancsnokkal (ezek szerint nála volt), és ettől kezdve dramaturgia, reálmotivációk és szerkesztés helyett megint misztikus-képtelen, logikailag követhetetlen lírai motívumok sorjáznak: ugatni kezdenek kinn a kutyák, a komisszár lövet rájuk, csaholni kezd a tárgyalás közönsége, ők is sortüzet kapnak (a rendezés, szerencsére, az ugató nézőket kihagyta, így viszont nem érteni, mitől lesz véres a karzat publikuma). A lezárás - mindenkivel végez az idegen hatalom - nem dramaturgiai, hanem történelmi logikával vágja el az addigi, homályosan körvonalazot erkölcsi dilemmákat.

A nézőteret bérletes diákok csapatai töltötték meg. Nem jutottak el odáig, hogy Sütő András sorskérdéseivel azonosuljanak. „Mi volt ez a madár? És miért ugatott?" - sutyorogták kifelé menet.

Sütő András: Az ugató madár (Nemzeti Színház) *Rendezte:* Sík Ferenc. *Díszlet:* Kemény Árpád. Jelmez: Papp Judit m. v. Koreográfus: Gyalogh László m. v. *Játékmester:* Kutschera Éva m. v. Asszisztens: Trimmel Ákos. Zene: Bátkay József m. v.
Szereplők: Koncz Gábor m. v., Varga Mária, Ferenczy Csongor, Urbán Andrea a. n., Szokolay Ottó, Gelencsér Adrienne, Kőmíves Sándor, Nagyváradi Erzsébet a. n., Keresztes Sándor, Mandel Helga a. n , Széllyes Imre, Kelemen Tímea a. n., Sörös Sándor, Szersén Gyula, Gellért Éva a. n., Gyalog Ödön, Versényi László, Fülöp Zsigmond, Mihály Pál, Pathó István, Lázár Csaba a. n., Lukácsi József, Mezei Lajos, Horkai János, Botár Endre, a Nemzeti Színház Színiakadémiájának növendékei és a Méta Együttes.

ZAPPE LÁSZLÓ

SZERELMI MISZTÉRIUMOK

FÜST MILÁN - BEMUTATÓK

Életében drámáit nem játszották. Most meg rajta tanulják a színházat. Azok is, akik csinálják meg azok is, akik nézik. Vajon melyik a boldogtalanabb állapot? No, nem az életben elért múlékony sikert vetném össze az örökkévalósággal. Mindössze arra utalok, boldogabb lenne-e a szerző, ha megéri alkotásai mai diadalútját. Ha látná az előadásokat. Némelyik nyomán nem kívánná-e vissza műveit a kéziratlét védettségébe, biztonságába?

Nyilván nem mindegyik esetben. De olykor bizonyára. Most sikeres színész rendezői vizsgamunkájául szolgált egyik - talán nem is teljesen kész - darabja a Pesti Színházban. Másik elfeledett munkáján a Nemzeti Színház Színiakadémiájának növendékei próbálták megmutatni magukat a közönségnek a Petőfi Irodalmi Múzeumban. Nyíregyházán pedig a jövendő közönséget próbálják a színházi viselkedés alapjaira szoktatni a jegyszedő nénik az ő ürügyén.

Furcsa vagy talán éppen természetes módon mindhárom mű ugyanarról szó. A szerelem misztériumáról. Arról a bohózati közhelyről, hogy mindenki mást szeret, senkit sem szeretnek viszont, és hogy ebből milyen paradox helyzetek és érzések fakadnak. Füst Milán pedig - mert róla van szó persze - ebben a tárgykörben alighanem verhetetlen. Nem riad meg a közhelyektől, mert azokon át vezet szellemi útja mélyebbre és magasabbra. Mindig tud még egyet csavarni a történeten, a szituáción.

A néma barát is többszörösen megcsavart helyzetet ábrázol. A féltékeny gyilkos már nem szerette asszonyát, amikor megölte. Az ügyvéd inkább önmagát, mintsem védencét szeretné megérteni, amikor faggatja. A bíróság a közhelyeket és a közrendet, nem az igazságot védelmezi. Az örök vetélytárs, a néma barát pedig végképp talányos, rejtélyes, költői figura. Nem is beszélve az asszonyról, aki a két férfi történetében talán azonos, talán nem, talán szerelmes, talán nem. Talán könnyelmű, talán komoly, talán felszínes, talán mély, talán hű, talán nem, de hogy kihez, az végképp nem tudható. A gyilkos nem akar vallani, nem akarja menteni magát, mert tudja, hogy minden magyarázat eltorzítja az igazságot. Leegyszerűsíti azt, ami végtelenül bonyolult. Meg akar halni, nehogy kompromisszumot kössön valami féligazsággal, valami szánalmas magyarázattal, valami mentséggel. De mégsem ő hal meg, hanem az ügyvéd, aki kérlelhetetlenül keresi az igazságot, aki fel akar tárni, meg akar torolni minden sérelmet aki a köz bántalmának vél minden szerelmi vétket. Valóban misztérium ez, titokzatos erők rejtélyes játéka. A végén tanácstalanabbak vagyunk, mint voltunk előtte. Illetve egy nagy tudással mégis gazdagodtunk. Előtte nem tudtuk, mennyire tudatlanok, mennyire járatlanok vagyunk e lelki tereken.

A szerző ugyan ezúttal nem győzi szusszal gondolatainak szerpentinét. Belegabalyodik a pszichológiai és filozófiai bonyodalmakba, nemigen tud kilábalni belőlük. Az ügyvéd öngyilkossága inkább csak kettévágja, mintsem befejezi a történetet, amely érezhetően befejezhetetlen. Hiszen nem sorsokról, nem valóságos emberekről, hanem általános érzésekről, illetve eszmékről szól. Olyan általános problémákról, amelyek az egyes embert elpusztítják, maguk azonban örökek. Másrészt az író reménytelen küzdelmet folytat az erkölcsi megítélés csapdáival is. Hol beléjük botlik, hol fölényesen átugorja őket. Hősei számára hol mércéül állítja a közvélekedések közhelyeit, hol pedig mintha azok nemis léteznének számukra.

Hegedűs D. Géza okosan gondolta el, hogy ehhez a játékhoz az intimitást és a távlatosságot valahogy egyszerre kellene megteremteni. Furcsa szobaszínházzá alakította hát számára Fehér Miklós a Pesti Színházat. A színpadra ültette a közönséget, a játszók közvetlen közelébe, mögöttük meg nyitva hagyta a nézőteret. A székek fölé hosszú befutókat rakott. A bíróság előbb a karzaton áll, majd egy keresztrámpán foglal helyet. Vibráló, valószerűtlen térélmény keletkezik így. A szereplők hiába vannak karnyújtásnyira tőlünk, figyelmünk gyakran kalandozik a mögöttünk nyíló messzeségbe. S mintha valahonnan a mélyből bukkannának elő a játszók, amikor ismét magukra vonják tekintetünket. A játék is finom, tárgyilagosan költői. Vad szenvedélyek mintha csak apró rezdülések volnának, vagy megfordítva, minden rezdülésben egy-egy kitörés lappang. Hetényi Pál jól őrzi a gyilkos titkát. Rendíthetetlen méltóság, öreges lassúság és rengeteg lefojtott szenvedély van a játékában. Főúri gőg az alapvonása, de csak annyira, amennyire ezt egy példázat megengedi. Amennyiben egyfajta férfisors reprezentánsának illik súlyt, tekintélyt sugároznia. Az illő viselkedésen azonban át-áttör a kiábrándultság halálvágya. A reménytelenség fáradtsága. Vallai Péter játssza az ellenpéldát, az ügyvédet. Ideges, rámenős racionalista. Kezdetben mintha csak szakmai feladatként érdekelné az ügy. Mintha csak a hiúságát irritálná a védekezni nem kívánó vádlott, illetve valamiféle beteges kíváncsiság, mindent megérteni vágyó értelem vezérelné. Hogy aztán egyre vadabb, féktelenebb és nemtelenebb indulatok sodorják magukkal. Az igazi titok azonban az asszonyban rejlik. Murányi Tünde sugárzó tiszta tekintettel jeleníti meg a nőt, aki mindig igazat mond és mindig hazudik. Aki egyszerre szökik és marad, aki egyszerre hű az élettársához és a szeretőhöz, a rabtartóhoz és a megszabadítóhoz. E valószerűtlen és kevéssé motiváltan megírt viselkedést kislányos bájjal, a természet eredendő romlottságával és tisztaságával hitelesíti. Mindenféle erkölcsi megítélésen túlemeli a figurát. A lefojtott, tompított, líraivá szelídített tragédiában nem sok keresnivalója van a két szolgának, akik mintegy homályos tükörben elmosódva-eltorzítva ismét-

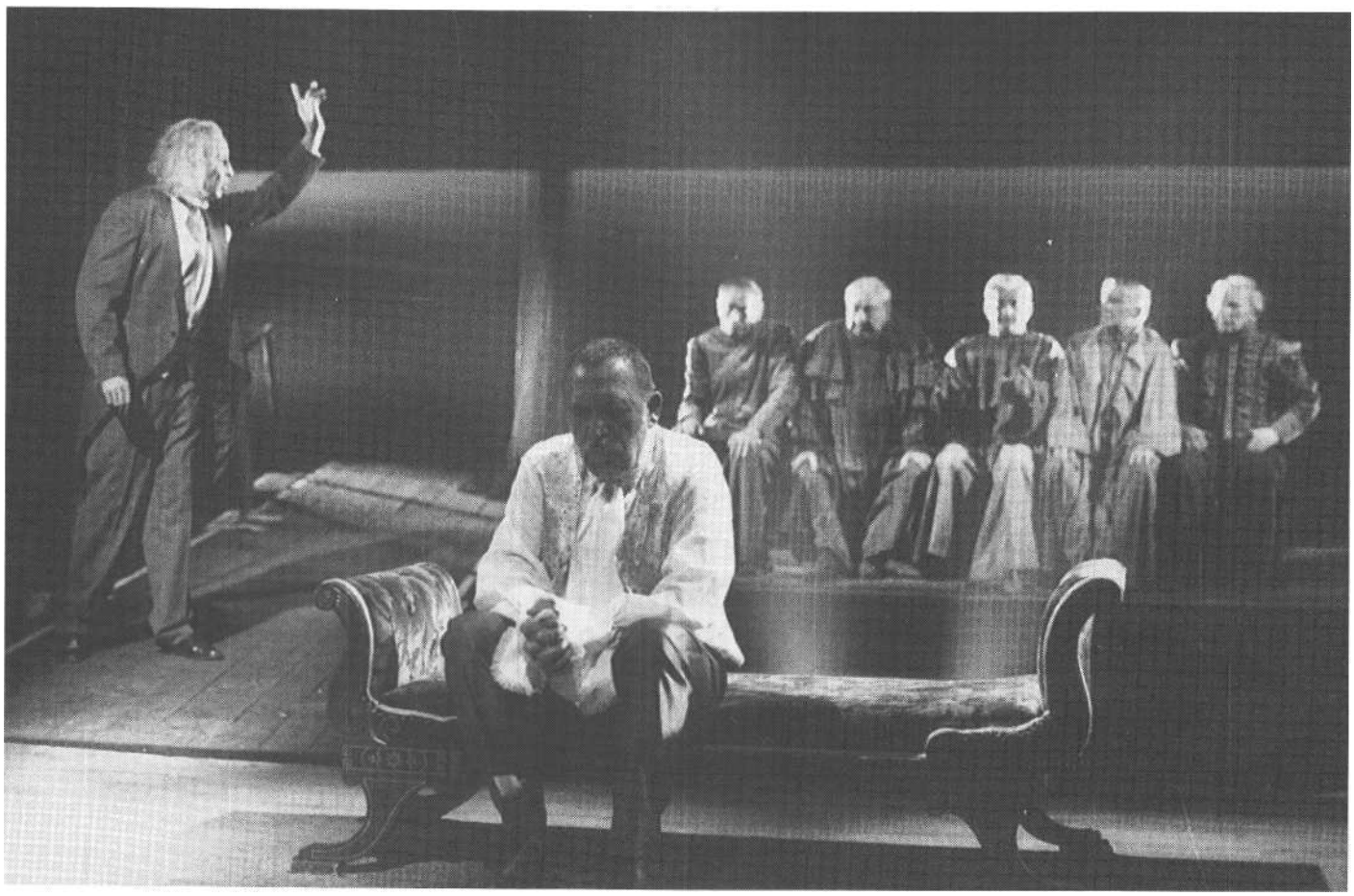
lik meg uraik drámáját. Ezért aztán Szabó Gabinak és Hunyadkürti Istvánnak inkább csak a cselekményben, mintsem az előadás alapszerkezetében jut halvány szerep.

Az ezüst *tükör,* amelyen a Nemzeti Színház akadémistái gyakorolták magukat az Irodalmi Múzeumban, ugyancsak szerelmi misztérium. Ezúttal azonban a pantomim műfajában. Pontosabban a pantomim formában előadott mese műfajában. A történet következésképpen még elvontabb, egyszerűsítettebb, mint A *néma baráté.* Királyfik versengenek a királykisasszonyok kezéért, illetve a szeszélyes lány által óhajtott rózsáért, miközben ő szerelme vágyott madarát kergeti. Itt is minden azonos az ellentétével, minden jelkép kétértelmű, minden boldogság és boldogtalanság forrása egyúttal. Füst Milán kifordítja a hagyományos mesét, de visszafordítja. Közlendőjének lényege itt is a talány, az érzelmek, a kapcsolatok kiismerhetetlensége, változékonysága, múlékonysága. Nagyon bonyolult és mélyen megszenvedett felismeréseket takar a látszólag éppen csak kissé megkavart archaikus és romantikus motívumkincs.

Ezért kétszeresen sem érthető Magács László választása, aki ezen a darabon gyakorlatoztatta rokonszenves tanítványait. A látszólag egyszerű mese valójában túlságosan bonyolult, hogysem lényege a tanulók csiszolatlan eszközeivel feltárható volna. De nem érthető a választás pusztán technikai szempontból sem. Hiszen a pantomim nem egyszerűen szöveg nélküli színház. A beszéd hiánya nem könnyebbség, hanem nehézség. És nemcsak egyszerűen azért, mert mindent mimikával, gesztusokkal kell kifejezni. Hanem azért, mert a pantomim egészen sajátos mozgásrendszert igényel. Egészen más jelrendszert, mint a szöveges színház. A mese eleve nem természetes világ. De ha szavak nélkül mesélik el, akkor végképp egy másik, egy többszörösen stilizált közegbe kerülünk. Nem véletlenül alakult ki évezredek során a tánc, a balett sajátos jelrendszere, a táncosok feszes, fegyelmezett, alapjában természetellenes tartása, kimért, kiszámított mozgása. Ez nem régi korok szépelgése, esztétizálása, hanem e művészeti ág alapkövetelménye. E mozgáskultúra nélkül a szótlan színész szinte civilként lődörög a díszletek és kellékek között. Lényegében ez történik a Nemzeti akadémistáival is a Károlyi-palotában. Úgy jönnek be, mintha prózát akarnának előadni. Besétálnak, beballagnak, majd jelelnek, illusztrálnak. A történet elbeszéléséhez elengedhetetlen nagy gesztusok, földön hempergések nem illenek az alapvetően laza, természetes, olykor kissé félszeg járáshoz. Így a végeredmény legfeljebb rokonszenves amatőr kísérlet-nek, önképzőköri játéknak tetszik, s nem a szín-házi pályára komolyan készülődők bemutatkozásának.

A *sanda bohócot* Nyíregyházán professzionális társulat adja elő. A félreértés viszont még súlyosabb. A Füst Milán művéből Valló Péter által készített mesejátékot ugyanis óvodásoknak és kisiskolásoknak adják elő. Haszna főképp addig van, amíg a jegyszedők megtanítják őket arra, hogy egy székre egy gyerek üljön. Utána a legszabványosabb gyerekszínház, e műfaj legrosszabb hagyományainak felmondása, felmutatása következik. A szerző szelleme csak annyiban van jelen, hogy a szerencséjét kergető bohócot Goldnágel Efráimnak hívják, és hogy oly-kor felbukkannak a pesti nyelv jellegzetes fordulatai, a mesét fűszerező köznapi beszédelemek. A játék azonban úgy folyik, mintha a mesével mi sem történt volna, mintha éppen olyan volna, mint minden kalandos történet, amikor valaki el

Vallai Péter (D'Aurignac) és Hetényi Pál (Alberto) A néma barátban (Ilovszky Béla felvétele)



Avass Attila (Goldnágel Efráim) és Gábos Katalin (Dögvész Fánika) A sanda bohócban (Csutkai Csaba felvétele)

indul és aztán a próbát kiállván boldogan visszatalál. Tiritarka, ricsajos felfordulás, amelyet olykor megzavar az író bonyodalmakra hajló, csúfondáros szelleme, keserű játékossága, s főképp az, hogy a történet mögött ezúttal is ott lap-pang a szövevényes, ellentmondásos világkép. A misztérium, a dolgok megfoghatatlansága, az egyértelműség hiánya. Az előadás minderről nem vesz tudomást. Úgy tesz, mintha minden szabályos, rendben lévő volna. A gyerekeknek látszólag ez elég. Éppen úgy viselkedtek, ahogy minden ilyen előadáson szoktak S ki tudja, mit csinálnának, ha valóban Füst Milánt játszanának nekik?

Füst Milán: A néma barát *(Pesti Színház)*
Dramaturg: Radnóti Zsuzsa. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Jánoskuti Márta. Zene: Darvas Ferenc. *Rendezte:* Hegedűs D. Géza
Szereplők: Vallai Péter, Hetényi Pál, Kaszás Attila, Murányi Tünde, Szabó Gabi, Hunyadkürti István, Pándy Lajos, Bajka Pál, Farkas Antal, Hetés György, Fonyó József.
Füst Milán- Presser Gábor-Valló *Péter:* A sanda bohóc *(nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)* Zenei *munkatárs:* Kollonay Zoltán m. v. *Koreográfus:*

Bán Teodóra m. v. A díszlet és a jelmezek gyerekrajzok alapján készültek. Asszisztens: Kókai Mária. *Rendezte:* Várnai Vanda m. *v.*
Szerep'ők: Avass Attila, Zubor Ágnes, Gábos Katalin, Kocsis Antal, Horváth László Attila, Bajomi Nagy György, Csorba Ilona, Tóth Károly, Petneházy Attila, Sándor Júlia, Fekete István, Mészáros Árpád, Virág Krisztina, Király Anita, Pásztor Zoltán.

SÁNDOR L. ISTVÁN

A SZÍNJÁTÉK HITELE

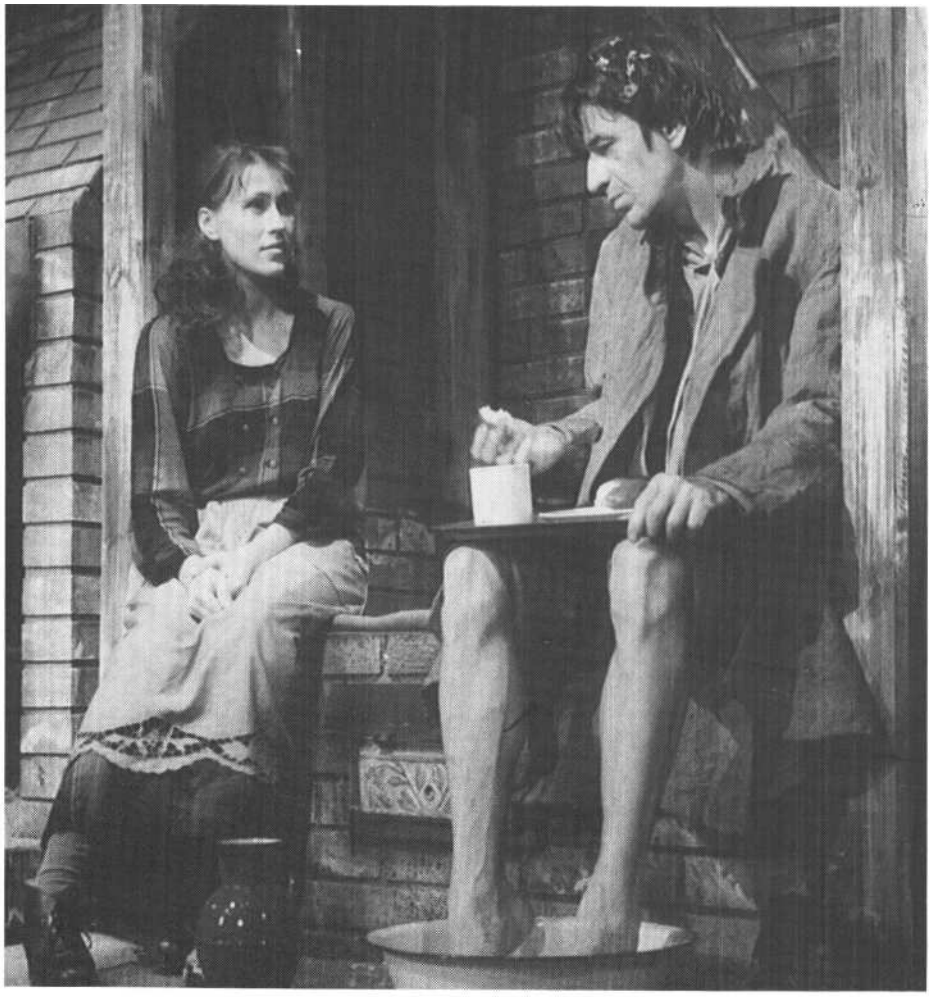
SYNGE: A NYUGATI VILÁG BAJNOKA

Hasonlókeppen kezdődik mindhárom felvonás a szolnoki előadáson: a sötétben gongütést hallani, majd szájharmonikán előadott, bánatos dallam szólal meg. A kivilágosodó
színpad először a leeresztett, sötét függönyön át sejlik fel, de néhány pillanat múlva feltárul a kocsma aprólékos részletességgel berendezett díszlete. Nem eltávolító idézőjel ez az ismétlődő kezdés, inkább csak a játék természetét meghatározó gesztus. Színházban vagyunk, amely az életről rajzol többértelmű képet; egy előadást látunk, mely úgy beszél a világról, hogy nem akarja azt a látszatot kelteni, mintha ő maga összetéveszthető volna a valósággal.

Nekem úgy tetszik, hogy Fodor Tamás utóbbi rendezései a színház természetére kérdeznek rá, az előadás hitelességének problémáit feszegetik. Középpontjukban a játék áll. Mintha ezek az előadások az önmaguk számára kitűzött játékszabályok következetes végigvitelére, az önként vállalt feltételek konzekvens megtartására törekednének. Mintha azt érzékeltetnék, hogy a színház hitelességét nem az élettel való közvetlen azonosításának lehetősége adja meg, hanem az előadást szervező játék ereje. A szabályokat maga az előadás teremti meg, ahelyett hogy külső feltételekből, az előadástól független konvenciókból származtatná. Ebben a felfogásban a színház igazsága nem az életünkre vonatkoztatható felismerésekből adódik, hanem abból a tétből, amely keretet és értelmet ad a (szín)játéknak.

A szolnoki előadás jelentőségteljesnek mutatja a darabban felvetett problémákat, de nem hangsúlyozza időszerűségüket. Eleven figurákat látunk a színpadon, mégsem életszerűségük megerősítésére törekszik a rendezés. A bemutató nem vonja kétségbe, hogy Synge műve hatásos képet fest a világról, de ennek hitelesítésé-ben az életképeik kidolgozásának csak másodlagos szerep jut. Ezzel a visszafogottsággal akarja feloldani Fodor Tamás rendezése a mű irodalmi jelentésének és színpadi jelentőségének feszültségét, s talán így akarja színházilag egységesebbé tenni ezt a kevert műfajú anyagot. *A nyugati világ* bajnokában ugyanis a népi ihletésű életképek filozofikus gondolkodásmóddal kapcsolódnak össze. Az események mítoszok archetipikus helyzeteit idézik, a típusok toposzok is, s a történet utalásrendszere erőteljesebb, mint belső motiváltsága. A művet meghatározó irodalmi beszédmód egyaránt törekszik a vulgáris nyelvhasználat érzetének felkeltésére és a saját lehetőségei fölé emelkedő lélek költőiségé-nek sejtetésére.

Az előadás a figurák rajzában személyiségjegyeket és archetipikus vonásokat egyaránt érzékeltet. Egyediségüket és általánosságukat egyformán fontosnak tartja. Nem népi zsánerek, vulgáris típusok teremtésére törekednek a színészek, de számtalan olyan gesztusuk van, amellyel megkeményítik, érdessé, némileg durvává teszik az alakokat. Ezek azonban inkább csak jelzések, s nem a figurák megformálását meghatározó alapelvek. Jellegzetes vonásokkal jellem-



Moldvai Kiss Andrea (Pegeen Mike) és Mucsi Zoltán (Christopher)

zett általános karaktereket látunk, melyek aszerint gazdagodnak egyéni tulajdonságokkal, hogy mi a szerepük a történetben, s miféle átváltozáso(ko)n mennek keresztül. A figurákat figyelve felismerjük jellemüket és színpadi szerepüket, de sosem feledkezhetünk el arról, hogy pusztán egy játék résztvevői. Irodalmilag megformált alakok ők, akik a színpadi konvenciók követelményei szerint nyernek új életet.

Ennek az előadásnak egyértelműen Pegeen Mike a főszereplője; Moldvai Kiss Andrea játékában érzékeny, kemény lélek. Tele van vággyal és reménnyel, önfeledt derűvel és odaadó melegséggel. Eredendő magányosságában azonban gyakran torzul kegyetlenné viselkedése. Együtt-érző fájdalommal, riadt rosszallással figyeli, ahogy apja meg a cimborái kéretlen jegyesét, Shawnt leckéztetik. De Pegeen sem elnéző a szerencsétlenül téblábolo fiúval, maga is kíméletlenül rideg, durván elutasító vele. Pegeen vágyai teremtik meg a házukba véletlenül betévedt csavargóból azt a hőst, akinek nyomát sem lelni mára világban. Végül ő maga pusztítja el ezt az álomképet, melyet csakis rajongó reménykedése változtatott valóságossá. Először kíméletlenül kiverné a seprűjével a sarokban kucorgó Christyt, de aztán növekvő csodálattal hallgatja, elismerő ámulattal nézi, ahogy a fiú a védekezésül kikottyantott apagyilkosságot részletezni kezdi. Csak a legendákban léteznek ilyen férfiak - gondolja, de mindig felfortyan, amikor Christy kérkedve újból és újból elismétli a történteket. Milyen szépen beszélsz hozzám - mondja szerelmesen a fiúnak, s így teremt Pegeen a maga számára költészetet a hazugságból. Van azonban annyi ereje, hogy végül ráismerjen a valóságra. Amikor a gyilkosnak kikiáltott Christyt kör-befogja a falu, kézről kézre jár a sötét alakok között a kötél. Csak Pegeennek van mersze ahhoz, hogy közel lépjen, s a fiú nyakába dobja a hurkot. Ennyi volt csak, ami történt: életre kelt egy kacagtató lázálom, valóságossá vált a mulatságos kísértetjárás. Az előadás végén hahotázik is az egész kocsma. Csak Pegeen zokog reménytelenül a pultnál. Minden, ami történt, végtelenül nevetséges, tehát kétségbeejtően hiábavaló.

Christopher Mahon Mucsi Zoltán játékában a saját félelmei által űzött kétségbeesése elől menekülő, szánandó alak. Már nem dadog, amikor beszél, de eleinte minden megszólalása előtt némán mozog a szája, látni rajta a lebírni akart, de

Jelenet A nyugati világ bajnokából (Szűcs Zoltán felvételei)

csak nehezen legyőzhető belső dadogást. És amikor valóban azzá válik, aminek hiszik, végtelenül komikussá lesz. Ez a botcsinálta bálvány lelkesen bizonyítja be, hogy mennyire kicsinyes mindaz a hőstett, amelyet ráfognak. Hiába küzdi fel magát a nyugati partvidék bajnokává, büszkesége hivalkodó kérkedés pusztán, s nem a valóságos erő jele. Hiába súlyt le másodszor is apjára az ásóval, most is csak pitiáner gyilkossági kísérletre, nem pedig tényleges hőstettre képes.

Élettel töltik meg a színpadot a csodanézőbe érkező lányok. Ajándékokat hoz Christyhez a szeles Susan (Varga Kata), a határozott Sara (Illés Edit), a szemérmes Honor (Nyakó Júlia), ezek a bakfis „háromkirályok". A saját mulatságukat keresik mindenben a félrészeg férfiak, az érzéketlen Michael (Gazsó György), az értetlen Jimmy (Csendes Olivér), a ravaszdi Philly (Lux Ádám). Hiábavaló vágyakkal és kielégületlen intrikusi hajlammal kerülgeti Christyt Quinné (Császár Gyöngyi), szánandó szerelmes rajongással és önsajnálattal esetlenkedik Pegeen körül Shawn (Epres Attila). Groteszk karakterek valamennyien, de nem karikatúrák.

Az alakok érzékletes rajza mellett az előadás erénye a pontos helyzetelemzés, a szituációk színpadi játékká való alakítása. A figurák belső ellentmondásaiból fakadóan mindig marad azonban a helyzetekben valami bizonytalanság. Világosan felismerhetők a szándékok, mégsem cselekszenek egyértelműen a szereplők: mindig van valami eldöntetlenség a viselkedésükben, mindig marad némi bizonytalanság Pegeen és Christy, az öreg Mahon (Kátay Endre) és a fia viszonyában, Quinné és Shawn terveiben. Ez a kiismerhetetlenség összhangban áll a darab helyzet-átértelmezésekre épülő technikájával, mely végső soron az értékrend zavaraiból adódik, s kapcsolatban áll az előadást meghatározó ironikus szemléletű játékossággal, a groteszk hatásokra törekvő előadásmóddal.

A játék ironizálásához teremt lehetőséget a pontosan tagolt díszlet is. Jobbra padlásfeljáró, felette maga a padlás is látható. Ide bújik Christy, amikor megriad a csodálatára érkező látogatóktól, innen fentről néz le diadalt diadalra halmozó fiára az öreg Mahon. A kocsmát hátul lezáró üvegfalon át az udvarra látni. Az üvegen keresztül figyelhetjük Christy újabb és újabb győzelmeit, miközben az előtérben mit sem sejtő apja arról fest érzékletes képet, hogy micsoda szerencsétlen alak is az elkóborolt fiú.

John Millington Synge: A nyugati világ bajnoka *(szolnoki Szigligeti Színház)*
Fordította: Ungvári Tamás. *Díszlet:* Szegő György. *Dramaturg:* Szeredás András. *Jelmez:* Németh Ilona. *Rendezőasszisztens:* Ungár Júlia. *Rendező:* Fodor Tamás.
Szereplők: Mucsi Zoltán, Kátay Endre, Gazsó György, Moldvai Kiss Andrea, Epres Attila, Császár Gyöngyi, Csendes Olivér, Lux Ádám, Illés Edit, Varga Kata, Nyakó Júlia, László Sándor.

SZÁNTÓ JUDIT

RENDETLENSÉG ÉS KORA BÁNAT

SZÉP ERNŐ: VŐLEGÉNY

Van néhány színdarab, amely ott él saját belső háziszínpadomon. No persze megrendezni nem tudnám őket, de azt határozottan állítom, hogy ha más megcsinálja, azonnal ráismernék: igen, ez az én előadásom. Nagy szerencsém volt, mert az érintett művek közül például Szép Ernő Patikájának és Szomory Dezső Hermelinjének valamikori kaposvári előadása megerősített benne, milyen váló rendező lennék, ha tudnék rendezni. Egy további kész produkciómat, Szép Ernő másik darabját, a *Vőlegényt* azonban még nem sikerült viszontlátnom, sőt, félelmetes melléfogásokat is tapasztaltam e kis mestermű apropóján (hogy csak a Várszínház 1990-es bemutatójára hivatkozzam).

Tóth Ildikó (Kornél) és Széles László (Rudi)

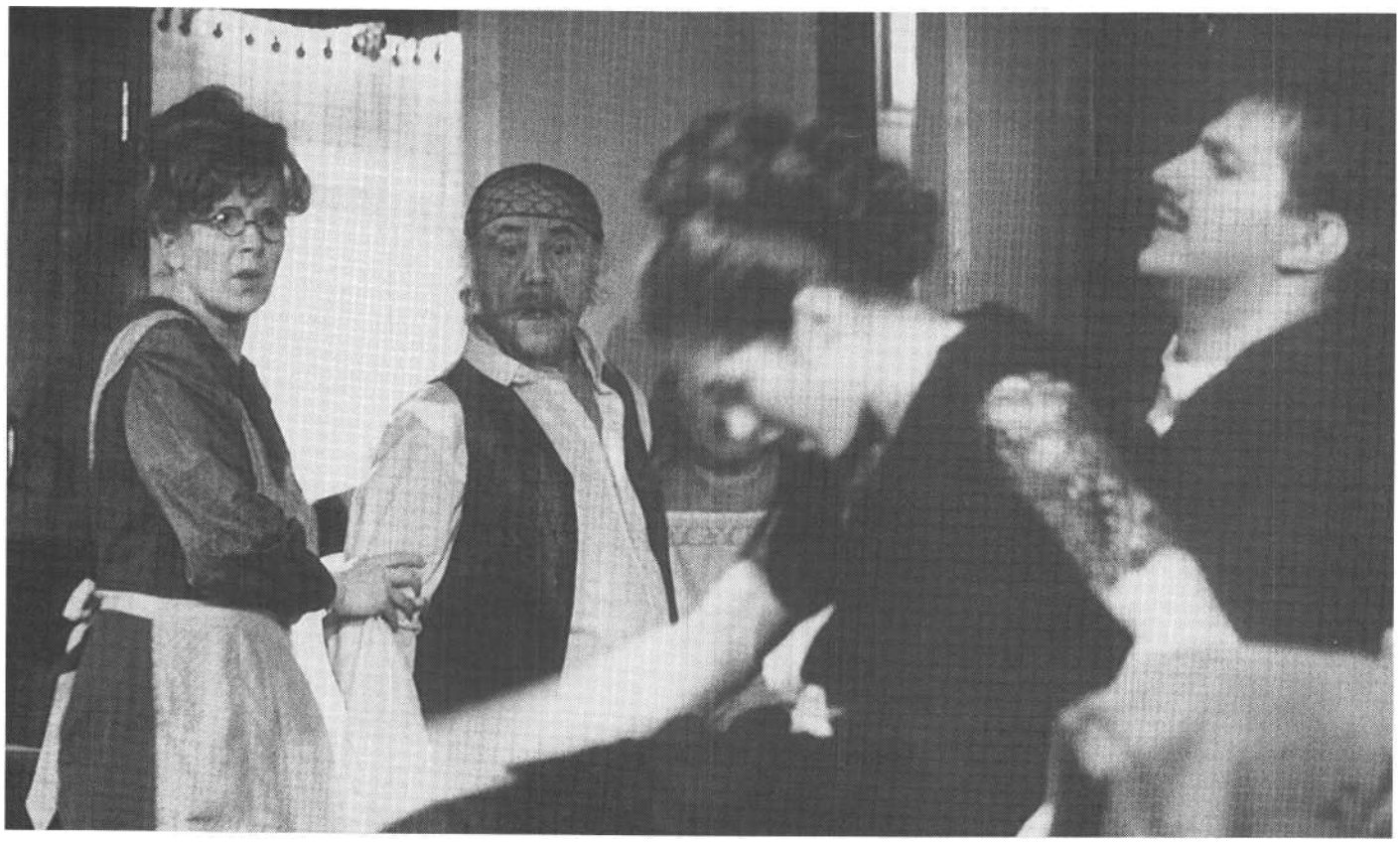
ki-

Szikora János mostani rendezése a Radnóti Színházban nem mondható melléfogásnak, sőt, volt, hogy elandalodva ismertem rá a saját előadásomra. A mű vezérmotívumának én a címben kölcsönkért Thomas Mann-i regénycímet érzem: egy gyökértelen, távlattalan társadalmi osztály sajátos életérzése tükröződik benne, egy osztályé, amelyre szerepet osztottak, amely azt elvállalta, de aztán kiderült, hogy csak szerep van, de nincs hozzá se darab, se színház, s ők ott feszengenek, helyüket nem találva a fölöslegessé vált figurák maszkjában. Szociológiailag a kispolgárság lumpenizálódásának nevezhetnénk ezt a mára ismét oly ismerőssé vált folyamatot, ám ilyen csúnya szavak soha nem hangzanak el Szép Ernő színpadán, sőt, kétlem, hogy ő maga egyáltalán hallotta hírüket. Annál káprázatosabb az írói teljesítmény, ahogy ezt a társadalmi diagnózist közvetetten, soha tételesen meg nem fogalmazva, merőben privát jellegű történetekbe öltöztetve hajszálpontosan érzékelteti. A darab Fox Rezső fogász és Csuszik Kornélia, lassan vénlánysorba fonnyadó eladólány fura kapcsolatának fanyar tündérmeséje, de igazából a rendetlenségről és a szenvedésről szól (Thomas Mann kisregénye címében a „Leid" szót használja, ami éppúgy jelent szenvedést, mint bánatot). Minden rendetlen itt: az anyagi helyzet, a háztartás, a szobák, az öltözékek, az életforma, a napok egymásutánja csakúgy, mint a hősök társadalmi státusa és belvilága is, s bár egyfelől ez a ziláltság az alakok természetes életformája, amelyet egyetlen percre sem kérdőjeleznek meg tudatosan, ugyanakkor zavarodottan, bizonytalanul mozognak benne, s lelkiállapotuk a boldogság hiányától a nyíltan kitörő boldogtalanságig terjed. Korántsem édesbús líra tehát a darab, van benne tér mindennek: groteszknek, abszurdnak, szürreálisnak, még a bohóctréfának s a szerzőre jellemző szecessziós szenvelgésnek is. Egy feltétellel: hogy néha a szereplőkkel együtt mi is megpihenjünk, s eltűnődjünk a sok zűrzavar, vesződség és szenvedés értelmén, s a kusza szövedéken át-átüssön Szép Ernő szomorkásan gyengéd figyelme alakjai iránt.

A várszínházi előadás azért volt alapjában elhibázott, mert csak a rendetlenséget érzékeltette a maga gátlástalan abszurditásában, a szenvedés, a kora bánat hiányzott belőle. A folyamatos rendetlenség már egyfajta rendszert, vagyis rendet szuggerál - erről pedig szó sincs a *Vőlegényben*. Szikora János rendezésének számomra kitüntetett pillanatai voltak azok, amelyekben a - mindenkor hálás, de puszta rutinból is megoldható - rendetlenség hosszú pillanatokra szünetel, s a szereplők megpihennek a fájdalomban, a rezignációban vagy az elmélázásban. Gondolok például arra, amikor a gramofonból felcsapó szépséges Schumann-zene hatására a lázas sürgés-forgás elül, s az épp színen lévők megigézve süppednek magukba; gondolok a terítés csendes idilljére, amikor az idegfeszültségtől addig valósággal szikrázó Kornél elcsendesedve figyeli a takarosan és takarékosan munkálkodó Mariskát; gondolok a harmadik felvonást nyitó meghitt családi pillanatokra, és gondolok - korántsem utolsósorban - Takács Katalin (később még említendő) egész Mariska-alakítására. Persze ezek a pillanatok nem önmagukban, hanem a kontextusban, a kontraszthatás révén élnek, de múlhatatlanul szükségesek; köszönet értük Szikorának.

Köszönet a befejezésért is, amely merész, giccsel megfuttatottan szürreális képi világra váltotta a belső színpadomon csak vázlatosan megfogalmazott igényt: ez a heppiend is „rendetlen," gyökértelen, rögtönzésszerű kell, hogy legyen. A darab eddig látott előadásain Édes Baba éppen csak bekukucskált, s úgy mérte fel a helyzetet, a felhevült, önmagukkal elfoglalt szerelmeseknek tehát még a realizmus normái szerint sem feltétlenül kellett tudomást szerezniök röpke jelenlétéről. Szikoránál Édes Baba hosszú pantomimikus jelenetet kap, spiccesen botorkál a szereplők között, már-már egymásba ütköznek: csak a szürrealizmus szintjén fogadható el, hogy

Takács Katalin (Mariska), Haumann Péter (Papa), Tóth Ildikó és Széles László



Rudi és Kornélka nem veszi észre a harmadikat, aki tompultságában mellesleg szintén nem reagálja le, amit lát. S utána a végső egymásra találás: a plafont áttörve csillagok ragyognak be a házba, és Kornélka a magasba emelkedik, Édes Baba lila léggömbje mellé, repül a hetedik mennyországba, s egyszersmind groteszkül kalimpál a csilláron. S utána a családi tabló útravalóul adja a nézőnek a bizonyosságot: ez az idill csupán egy kimerevített pillanat a végtelen időből. Rudi és Kornél földöntúli kettőse másnapra, akár a léggömb, leereszkedik a magasból, s vagy lassan belesüpped a mindent elnyelő rendetlenségbe, vagy a semmibe foszlik.

Az igazi probléma azonban a rendetlenség s a kora bánat szólamokra bontása, és ehhez nemcsak csalhatatlanul biztos érzékű s kezű rendező, de minden ponton elsőrangú és együttesbe illeszkedni kész színészek kellenek. Ritkán éreztem színházban ilyen váltóáramszerű hatást, hidegnek és melegnek ilyen, a franciák által skót zuhanynak nevezett váltakozását. Úgy gondolom, Szikora érzéke pontos volt, csak a keze nem volt elég határozott. És hát kapott a két nagy ziccerszerepre, Csuszik papára és Csuszik mamára két olyan színészt, aki nemigen fogadja el, hogy a felsrófolt lángot időnként takarékra kell állítani. Valószínűnek látszik, hogy Haumann Péter is, Schütz Ila is azért szegődött a Radnóti Szín-házhoz, mert szabadulni akartak árnyékuktól, és a szakmai sokat tudás mellé éppen ezt a fajta ökonómiát is el akarták sajátítani, mielőtt jóvátehetetlenül azonosulnának saját manírjaikkal; s egy társulat, amely velük számolhat, másra nem is bízhatná a Csuszik házaspár szerepét. Az önmagukkal folytatott birkózás nem is egészen eredménytelen (Schütz esetében pedig, az Arizonában nyújtott lehangoló produkciói után, egyenesen frappírozó), ám a bravúr - tudniillik hogy ne bravúrozni akarjanak - inkább csak kezdetben sikerül, aztán ez az üdítő fojtottság - amely másoknál persze még mindig harsánynak hatna - hamarosan, s nyilván a hálás, többnyire a beváltat díjazó közönségreakcióktól is serkentve, egyre sűrűbben és egyre hosszabb időkre csap át a szokásos magamutogatásba, amely-nek legfőbb célja megágyazni a következő nevetésnek.

Szerényebb szerepükben ez nyilván könnyebben megy, mégis ki kell emelni, milyen hibátlanul oldja meg Kornél két nővérének szerepét Kerekes Éva (Duci) és Takács Katalin (Mariska). Duciból, a szüfrazettfegyelmű és - öntudatú családfenntartóból a harmadik felvonásban ellenállhatatlan erővel csap ki a Csuszik-féle zabolátlan rendetlenség, a háztartásba belesavanyodott és a vénlánysorsba már beletörődött Mariska pedig Takács Katalin alakításában azért oly meghatóan groteszk és helyenként tragikomikus, mert a színésznő el tudja hitetni, hogy ez a

Haumann Péter, Schütz Ila (Anya) és Tóth Ildikó (Koncz Zsuzsa felvételei)

derék Hamupipőke halálosan komolyan veszi a család sorsát, és szívvel-lélekkel igyekszik menteni az egyetlen menthetőt: Kornélka boldogságát. Takácsnál Mariska az, aki sápítozik, aki megkergült kotlósként szaladgál, és soha nem a hatásra, poénokra leső színésznő kacsint ki a maszk mögül; ő úgy sztár, hogy soha nem lehet rajtakapni.

A két főhős alakítói viszont már nem fukarkodnak a skót zuhannyal. Széles László (Rudi) játékában csak időnként enyhítik a görcsös, darabos, üres mozzanatokat felszabadult, hiteles pillanatok; a fiatal színésznek kevés érzéke lehet Szép Ernőhöz, és Szikora nem tudta felkelteni benne. Tóth Ildikó (Kornél) játékában az arányok már kedvezőbbek, de az ő megkapóan szép, ihletett pillanatai is modorosokkal és édeskésekkel váltakoznak. (Nem a szenvelgést kifogásolom, az nagyon is illik a figurához.) A sok üresjárat teszi aztán, hogy az általuk hordozott második felvonás, ez a mesterien felépített felvonásnyi nagyjelenet a kelleténél hosszabbnak és helyenként vontatottnak hat.

A többi, meglehetősen szürke alakítás közül ki kell még emelni Görög László (Zoli) kulturált és friss színfoltját; a röpke poénnak kedves, ám mérhetetlenül túlstrapált s a figyelmet egy lényegtelen mozzanatra terelő sámliepizód aligha az ő lelkén szárad.

A darab mindazonáltal egészében jól érzi ma-gát a Radnóti színpadán, s jól érzi magát a néző-téren a közönség is. Az igazi *Vőlegény* eszerint közelebb ért; talán már nem soká várat magára.

Szép *Ernő: Vőlegény (Radnódi Miklós Színház) Jelmez:* Schäffer Judit. *Díszlet:* Csik György. *Dramaturg:* Radnai Annamária. Zene: Melis László. Rendező: Szikora János.'
Szereplők: Haumann Péter, Schütz Ila, Tóth Ildikó, Takács Katalin, Kerekes Éva, Görög László, Szabados Mihály, Miklósy György, Széles László, Gordon Zsuzsa, Muskát László, Tóth Anita.

TASNÁDI ISTVÁN

AZ AKTUALITÁS CSAPDÁJA

CARAGIALE: AZ ELVESZETT

Ion Luca Caragiale társadalmi szatíráját 1884-es bukaresti ősbemutatója óta szinte a világ összes országában - Brazíliától Japánig - eljátszották. Nálunk különösen a szocialista sematizmus éveiben tűzték műsorukra előszeretettel a színházak mint a romlott burzsoá-földesúri rendszert kifigurázó kosztümös propagandadarabot. Hosszabb szünet után, az ősbemutató centenáriumán két vidéki színházunk is elővette a drámát; ekkor már nyilván a belső kritika ártalmatlannak tűnő tolmácsolására szolgálhatott. Azon sincs mit csodálkozni, hogy a feudális maradványokkal küzdő, polgárosodó Romániában íródott darab a szocialista maradványokkal küzdő, kapitalizálódó Magyarországon ismét a repertoárra került. A tavalyi évadban a József Attila Színház vezetői ismerték fel az ebből a párhuzamból fakadó lehetőséget, ám a szinte napi aktualitássá vált színdarab átütő sikere mégis elmaradt. A csemegének, amit a politikától megcsömörlött választópolgárnak tálcán kínáltak, „furcsa módon" nem volt keletje. Ez azonban nem tántorította el Sepsi-Szentgyörgyi Kiss Attilát attól, hogy Egerben színpadra állítsa a darabot, sajnos elmulasztva a pesti fiaskó okainak elemzését.

A választások előtt álló megyeszékhely prefektusának flörtje van a konzervatív párt elnökének feleségével. Egyik szerelmeslevelüket elcsípi a liberálisok jelöltje, s így próbálja megzsarolni a prefektust, hogy támogassa jelöltségét. Közben megérkezik a kormány ukáza egy „ejtőernyős" kinevezésére. Teljes a pánik a konzervatívok körében, amikor is kezükbe kerül egy hamis váltó, amit a liberális pártvezér állított ki. A kialakult patthelyzetben a választások nagy csinnadrattával lezajlanak, az „ejtőernyős" győz, a konzervatívok és a liberálisok részegen zokogva összecsókolódznak a zárókép zászlós, tósztos kampányünnepségén.

Bár a nyelv kétségtelenül vígjátékot idéz, azt hiszem, ezt a darabot félreértés bohózatnak játszani. Nincs benne igazi helyzetkomikum, a szöveg komikuma is főként abból fakad, hogy a szereplők hibásan használják és ejtik az idegen szavakat; de ez is csak akkor vicces, ha egy tiszteletre méltó vagy tiszteletre méltónak látszani akaró férfiú cselekszi. *Az elveszett levél* kétségtelenül hasonlít a francia bulvárdarabokra, de intim rétege statikus, mert csak egyetlen tényre épül (a flörtre), és hiányzik belőle a pikáns bonyodalom; a szerkezet látszatra gyors váltásokkal működik, mégis kevés benne a fordulat; a dialógus humora csak a bombasztos szónoklatoknál érvényesül igazán, a szöveg egyébként nem poéncentrikus. A színészek félnek is, hogy unalmassá válnak, ezért „viccesen" próbálják mondani a szöveget, amit nem találnak eléggé „viccesnek," és ettől válnak igazán unalmassá. A darab legnagyobb csapdája a műfajtalansága: bohózatnak nem elég pergő és felületes, tragédiához súlytalan a problematikája, középfajú színműhöz túlságosan karikírozottak az alakjai. Groteszknek túl avitt, vaudeville-nek túl baljós. Ehhez az öntörvényű drámához valószínűleg öntörvényű színpadi stílust kellene kialakítani, enélkül szabálytalansága hiányosságnak tűnik. Hiába ismerik és kedvelik világszerte, hiába van jókora elemző és méltató irodalma (egyesek az abszurd bölcsőjének látják), az egri előadás alapján csak a köteles tisztelet tarthat vissza attól, hogy kijelentsük: bizony Az elveszett levél fölött alaposan eljárt az idő.

Az első felvonás díszlete sokat elárul. Az ajtó fölött gipsz nőalakok által tartott timpanon, a mennyezett helyén jurtatető, a biedermeier asztalkán vízipipa. Balkáni szalon, együtt Kelet és Nyugat (maga a darab is ilyen; Gogol és Feydeau együttes hatását szokták vele kapcsolatban emlegetni). A játéktér szándékoltan ízléstelen, a színészi megoldások azonban spontán ízléstelenségről és igénytelenségről árulkodnak már az első jelenetben: a prefektus (Blaskó Balázs) benyúl az ingébe, megtörli a hónalját, és kezét az inasként is funkcionáló városi rendőr (Pálfi Zoltán) mundérjába törli; a rendőr ura lábvizét rutinszerűen egy hatalmas kölnisüvegbe tölti (fekete filccel rá van írva: Eau de Cologne). Ezek után elszabadul a pokol, alakok lépnek be, akik úgy gesztikulálnak, mintha szabálytalan időközönként áramütés érné őket, és olyan hangerővel beszélnek, mintha egy rossz akusztikájú sportcsarnokot és nem egy szűk kis kultúrtermet kellene hangjukkal betölteniük. A rendező valószínűleg egyfajta groteszk játékmód kialakítására buzdította őket, amit jobb híján úgy oldottak meg, hogy beidegződött taglejtéseik erősségét a tízszeresére nagyították, így a távolságtartó, stilizált jelrendszer kialakításának igénye népszínműves handabandázássá degradálódott. Ennek a túlzásokra épülő játékstílusnak legjelesebb képviselője Bessenyei Zsófia volt: nála egy legyintés szinte karkörzés, egy bólintás szinte fejen átfordulás. Ebben az ámokfutásban csak időnként vett részt Blaskó Balázs, a Trahanachét alakító Dánffy Sándor pedig teljesen elzárkózott előle; mindketten a karakterformálás hagyományosabb, azaz visszafogottabb módszerével éltek. Az előadás áttételesen nyilván a rendszerváltás hiábavalóságáról beszélt, de ténylegesen

Blaskó Balázs (Prefektus), Bakody József (Dandanache) és Bessenyei Zsófia (Zoe) (Ilovszky Béla felvétele)

egy gesztusrendszerváltás kudarcáról tanúskodott.

A darab primér igazsága a politikusok demagógiájáról ma már színházi demagógia. Ha ricsajos politikai karikatúrák bábjátéka századszor is a szánkba rágja, hogy „fölöttünk döntenek," piszlicsáré magánügyek és magánérdekek határozzák meg ezrek (milliók) sorsát, dúl a provincializmus és a protekcionizmus, az önmagában sem meglepetéssel, sem felismeréssel nem tud szolgálni; már sem nevetni, sem dühöngeni nem tudunk rajta. Caragialét többek között ezért a darabjáért menesztették állásából, állították bíróság elé, kényszerítették emigrációba. A maga idejében Az elveszett *levél* bemutatása korszakos tett és esemény lehetett. Manapság a darabban felhánytorgatott disznóságok tudomásulvétele szinte a társadalmi konszenzus része, lehet is beszélni róluk nyíltan, teljesen felesleges körülöttük a teátrális hókuszpókusz. Nudista strandon senki sem kukucskál be az öltözőkabinba.

Itthon akárhányszor bemutatták a darabot, szinte mindig újrafordíttatták. A töredezett, nyelvi hibákkal és elszólásokkal megtűzdelt szokatlan dikciót némiképp modernizálva, helyenként a mai köznyelv, sőt a városi argó elemeinek felhasználásával ültette most magyarra Seprődi Kiss Attila.

Az előadás végén - Caragiale instrukcióival ellentétben - kezét vérző mellére szorítva egy férfi támolyog a színpadra, majd Zoe Trahanache úrasszony nevével az ajkán összecsuklik és meghal. Ő a Részeg Polgár, aki megtalál, majd elveszít létfontosságú leveleket, és szüntelenül afelől érdeklődik, hogy kire kell szavaznia. Mi történt vele? Zoe asszony lelőtte, vagy ő lett öngyilkos, amiért Zoe nem lehet az övé (Egerben egyébként Zoe mindenkié)? Sokkal valószínűbb, hogy azért lőtte magát szíven ez a derék polgár, mert nem bírt elviselni ennyi mocskot, a vezetőség „eljátszotta a bizalmát," mélységesen csalódott. Csakhogy Venczel Valentin végig kipirosított orrú, csálé cilinderű korhelyt játszott, akinek állandó mámorában fogalma sincs, mi történik körülötte. Ez a kedves hülye elégelte volna meg az erkölcsi fertőt, és ragadtatta volna magát példamutató, heroikus tettre? A rendező a műsorfüzetben tisztelettel bocsánatot kér a szerzőtől ezért a betoldásért. Nem hiszem, hogy Caragiale megbocsájtott.

Ion Luca Caragiale: *Az elveszett levél (egri Gárdonyi* Géza *Színház)*
Fordította: Seprődi Kiss Attila. *Díszlet, jelmez:* Mircea Ribinschi *m. v.;* Deák Barna m. *v. Rendezte:* Seprődi Kiss Attila
Szereplők: Blaskó Balázs, Bakody József, Dánffy Sándor, Ajtorjai Attila, Fésűs Tamás, Fehér István, Horváth Ferenc, Pálfi Zoltán, Venczel Valentin, Bessenyei Zsófia, Dévai Péter.

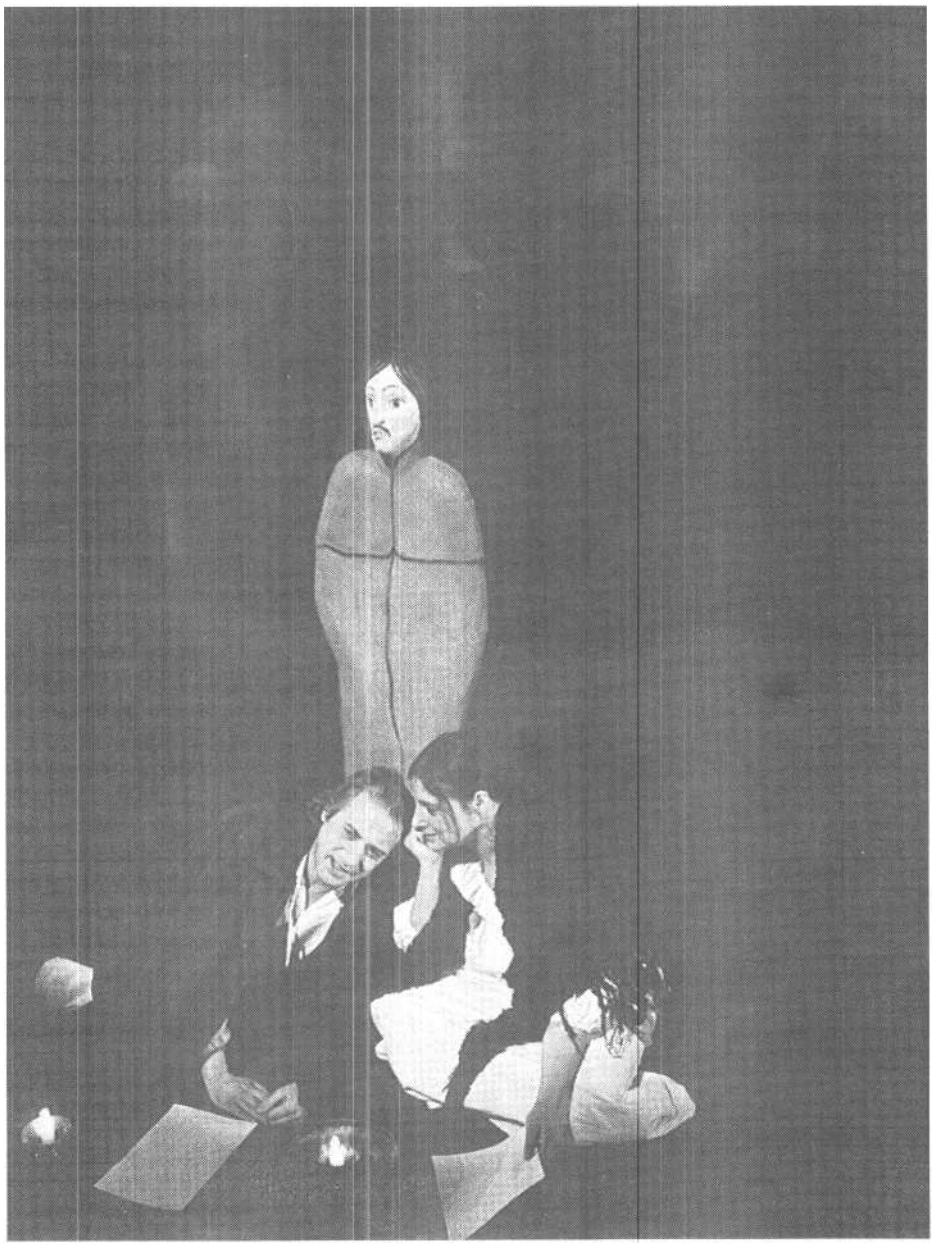
KÁLLAI KATALIN

VIZSGA AZ ORRBÓL

GOGOL: PÉTERVÁR MESÉI

Mostanában melegedni jár az ember a Merlinbe. Odahúzódik a szélvihar elől. A légkör - akár vidám éppen, akár szomorú - barátságos, de nem gügyögő, nem kell kusza gondolatainkat a ruhatárban hagyni. Nevetni is érdemes odajárni, meg persze szomorkodni is, nem az egyik vagy a másik, ami igazán számít, hanem a gondolat értéke, a közös megértés, annak a rémült kényszerképzetnek az

Jordán Tamás és Lázár Kati



időleges föloldása, hogy a szerteszóródott valóságban riasztóan egyedül vagyunk. Az összetartozás homályos érzése, azaz a melegség nem a külsőségektől önti el az embert - a külsőségek tagadása egyébként sem vált még a Merlinben külsőséggé -, okait másutt kell keresni. Az alkotás „enteriőrjét", az opusz gondolati miliőjét, köznapibban művészi értékét, erejét sorolhatnánk az okok közé. Egyfajta alkotói szívósságot, amely elszántan tapasztja a Merlin előadásait - egyáltalán a teljes működését - művészi egésszé.

Tán épp ez a fajta, Merlin-diktálta igényesség mondatja ki legújabb produkciójukról, a Pétervár meséi című Gogol-variációról, hogy vékonyabb szálakból szőtt, áttetszőbb, átlátszóbb, mint az előzők. A két kiindulópont - bármelyik is volt előbb -, azaz Gogollal szólni, méghozzá bizonyos szempontból a szokásosnál autentikusabb megfogalmazásban a Ljubimov-tanítvány Jefim Koutsher jóvoltából, célravezető ötletnek tűnhe tett. A Jordán Tamás-Lázár Kati művészpár vezette színház színiiskolájának tanítványairól azonban Koutsher túlságosan is elhitte, hogy tanítványok. Vagy ezért lett kissé „iskolás" a mű, amely négy Gogol-írásból - három „pétervári elbeszélésből", *Az* orrból, A köpönyegből, *Az őrült* naplójából és egy színműből, a Háztűznézőből - született, vagy azért, mert a rendező komolyan vette az előadás címét. Vagyis: *a Pétervár* meséihez Borisz Karafiolov díszlet- és jelmeztervezővel chagalli, Van Gogh-i motívumokból egyfajta ősi hitvilágot, mondavilágot varázsoltatott, színes állatfejekben végződő, ki- és betolható táblákkal, s ebben a környezetben teremtette meg azt a színes, mozaikos, történetfoszlányos mesevilágot, amely minden ellentmondásával, fájdalmas prózaiságával együtt mindenekelőtt a lírai szépség, a gyertyafényes érzelmesség oltárán hódol.

Ennek nem látszik ellentmondani, hogy a lazán szerkesztődő, bár egyes szövegrészeknél, történeteknél néha aránytalanul hosszan elidőző színpadi mű elején a fehér ingbe bújtatott szereplők mintha azt érzékeltetnék, hogy már most abban a bizonyos zárt intézetben vagyunk és leszünk mindvégig, ahová különben csak a záróképben, azaz *Az őrült naplója* történetének a végén kerülnénk. Ez a fehér inges felvonulás - bár rejlik benne megható szépség - bizonyos ponton túl épp olyan funkciótlan külsőség, amennyi-re többé-kevésbé funkciótlan marad a ki-be húzogatható díszlet is. (Néhány ötlettől eltekintve. Például, mikor egy állatfej farba löki *a Háztűznéző* egyik kérőjét. De ez olyan esetleges, hogy nemigen tükröz a díszlet gyakorlati szerepére vonatkozó rendezői koncepciót.)

Az említett kezdő szertartáson kicsomagol-nak egy gyolcsba göngyölt alakot, Gogol híres szobrának hű mását, az aktus hosszú, érzéki és megindító, kicsit többet is ígér, mint ami majd következik, s a kibugyolált szobor, már-már élőlénnyé merevedve, a továbbiakban a játéktérnek hol erről, hol arról a pontjáról figyeli az eseményeket. Aki nagyon akarja, még arca változásait is megfigyelheti, mondjuk, amikor a tekintete elsötétül, mert minden jóakarata és pártfogása ellenére kénytelen belátni, hogy a négy jócskán összeszabdalt és gyakorlatilag párhuzamosan futó, egymással inkább csak a felszínen érintkező, azaz egymást interferenciákban nem erősítő történetben épp a gogoli groteszkumot fogja halkabbra a játék, épp e groteszkum emberi mélységekből fakadó tragikomikus természetét lágyítja szelíden csipkelődő mesévé. Ahol karakteresebb, ott persze képes kitörni a saját keretei közül. Például mikor a *Háztűznéző* kérői játsszák el *Az őrült naplója* „Medzsi" kutyájának a kutyaudvarlóit. A történetszálak ilyesfajta hangsúlyozott találkozására azért is érdemesebb lett volna több figyelmet fordítani, mert épp ezek a mozza-

Szűcs Lajos és Horváth Ákos

Bozó Andrea, Jordán Tamás és *Pető Fanni*
(Koncz Zsuzsa *felvételei)*

natok, a fölszikrázó érintkezések indokolják művészileg az ilyen típusú „összeollózást" mint alkotói módszert.

Annak idején, a Merlin színiiskola első nyilvános bemutatójakor Lázár és Jordán már bízott annyira a tanítványaiban, hogy azok A két veronai nemesben profi módon játszották el, hogy még nem profik. A Gogol-varációban mintha ezt a fajta bizalmat nélkülözniük kellett volna a rendező részéről. Eljátsszák, ami rájuk van osztva, hol jobban, hol kicsit rosszabbul, ahhoz még nincs elég gyakorlatuk, hogy olyan rendezői koncepciórendszerbe illeszkedjenek, ami talán nincs is. Így aztán maga Lázár Kati és Jordán Tamás „kénytelen" szólózni mellettük. Két bölcs mester megejtő szépségű szólamainak lehetünk tanúi. A tehetség mederbe tereit áradásának. Lázár a többi mellett mint a második részen nagyjából eluralkodó *Háztűznéző* házasságszerzőnője nagymamásan szemérmes és számító, de önös érdek nélkül, ugyanakkor fesletten fiatalossá is tud válni, de mindenekelőtt fiatalpárti, mintha nem csupán *a Háztűznéző* szereplőit, de Gogol összes életre kelt figuráját a védelme alá szeretné vonni. Jordán többek között Az *őrült naplója* Popriscsinjeként remekel; olyan pontos átmenettel tudja érzékeltetni, hogy mitől őrült a nem őrült, és miért marad normális az őrült, hogy sokszor már azt szeretnénk, álljon ki egyedül és játssza el a egészet annak rendje és módja szerint, az elejétől a végéig. A két színészmestert csak csodálni lehet, és áhítattal csodálja is őket mindenki a nézőtérről meg a színpadról is.

A játékot tehát - Lázáron és Jordánon kívül - az emlitett Gogol-szobor uralja még. U'alni volna még hivatott az a hatalmas orr is (minta valóság egyik leggroteszkebb formációja), amely szintén szobor formájában magasodik a játéktér fölé. Nem uralja igazán. Annak ellenére sem, hogy az „orrmotívum" az ide vonatkozó elbeszélésen kívül minduntalan fölbukkan a többi történetben is: nem csupán Kovaljov törvényszéki ülnök veszíti el az orrát otthon, álmában, de elveszítik az előadás más figurái is: a *Háztűznéző* szépséges leányzóját „hosszú orra" miatt becsmérlik egyre; s a végén már a kérők vészesen lekopott cipőorrának láttán is kényszeresen fölidéződik az ominózus testrész. Ám mindez, a szünetben fölbukkanó temérdek marcipánorral együtt (melyekhez csekély összeg ellenében lehet hozzájutni) kevés még mindig, ahhoz, hogy az előadás egyszerű, ám univerzális gogoli felfedezésekhez juthasson el.

Neki magának elég volt ehhez egyetlen orr is.

Gogol: *Pétervár meséi (Merlin Színház) Gogol-variáció Az orr, A köpönyeg, a Háztűznéző és Az őrült naplója alapján.*
Díszlet-jelmez: Boris Karafiolov. Zene: Kallós Sándor. Koreográfia: Györgyfalvay Katalin. *Rendezőasszisztens:* Ranschburg Edit. Zenei *asszisztens:* Kis-Várday Gyula. *Rendezte:* Jefim Koutsher.
Szereplők: Jordán Tamás, Lázár Kati, Bozó Andrea, Gyalog Eszter, Horváth Ákos, Horváth Barbara, Kalmár Tamás, Koleszár Bazil Péter, Kupcsok Zoltán, Orosz Róbert, Pásztor Tibor, Pető Fanni, Szikszai Kinga, Szűcs Lajos.

MAGYAR JUDIT KATALIN

KUKKOLUNK

SZTRUGACKIJ-CSIZMADIA: STALKER

Furcsa, feszengő érzés fog el, ahogy egy deszkafallal szembe ültetnek az Asbóth utcai kamaraszínházban. A vízszintesen bordázott, vagonra vagy barakkra emlékeztető építményen krétával rótt sorok: „Hagyjanak békén, én csak boldog akartam len-ni!" - meg valami a művészetről, a szabadságról. A sötétben asszonyhang pöröl valakivel, köz-ben egy kopaszra borotvált, bőrkabátos férfi körbejár, és a hátunk mögül előrenyúlva kinyit egy-egy ablakot előttünk. A könyörgő-fenyegető női hang s a lecsapodó deszkatáblák csattanása közben szabadulunk meg ki- és bezártságunktól; be-, illetve a karzatról lekukucskálhatunk egy különös szobába. Székely László díszletében látjuk egymást az ablakok mögött, s a lassan felemelkedő vasszerkezet, amely kupolaként zárja le végül a teret. A félhomályban három férfi alakja dereng fel: a bőrkabátosé (nevezzük Stalkernek), egy becsípett felöltősé (nevezzük Írónak) és egy viharkabátos, hátizsákosé (nevezzük Tudósnak). Az író és A tudós vezetőjük, a Stalker segítségével a Zónába indultak, hogy felkeressék a Szobát, amely teljesíti a legbensőbb kívánságokat. A Zóna félelmetes vidék („Én nem tudtam, hogy annyi szörnyűség barlangja szívem"), csupa csapda és próbatétel: tán egy becsapódó meteorit, talán az Idegenek látogatása óta változott meg benne tér s idő, mindenesetre tanácsos, sőt kötelező elkerülni a vele való találkozást. Csak néhány, a tiltott határátlépésért börtönt viselt férfi vállalkozik a kalauzolásra; ebből élnek, ismerik a vidéket, az utat; amúgy furcsa emberek, valami genetikai terheltséget is összeszedtek, hiszen gyermekeik torzszülöttként, bénán jönnek a világra. És ha ez itt szemfényvesztő, ha csak hókuszpókuszol itt az eldobott útjelzőivel, a „hosszabb út biztonságosabb" szövegével, ha csak kitalált rémségekkel riogat? Ha ő a Gonosz? Az imént is, apokalipszisről motyorászva, homlokához szorított ágasfájával nem az ördög szarvai jelentek meg a tükörben? Miért akar a Szobához vezetni, honnan tudja, hogy ott boldogság vár az esengőre?

Vajon tudja-e Az író, a cinikus, a megkeseredett, hogy mire van szüksége? Ihletre? Tehetségre? Arra, hogy ne divatos legyen, hanem igazmondó és tiszta? Ezért indult el. A tudós nem segítségre vár - pusztítani akar. Felrobbantaná a helyet, ahol borzasztó dolgokat is kívánhatnak, a helyet, amely racionálisan felfoghatatlan, tudományosan megfejthetetlen. Vajon tudják-e, hogy útjuk valójában hová vezet? Vajon tudja, érzi-e az ablakba könyökölő, cukroszacskóval zörgő néző, hogy a homokban toporgó, cseppnyi térben próbatételeket imitáló emberek beavatási szertartásának részese? Hogy a röhejesen egy helyben járó, de nagy és veszélyes utat mímelő férfiak az önismeret stációin botorkálnak előre? Hogy a Szoba: önmagunk? Megismerni gyötrelem; jobb be sem lépni, megtorpanni a küszöbön, nehogy a szép és jó kívánságok helyett a bennünk lakozó mocskot, a valóságos énünket zúdítsuk a világra - döbben rá Az író. A Stalker úgy érzi, kudarcot vallott, hiszen nem képes átadni

Safranek Károly (Stalker) és Illyés Barna (A tudós)

Kerekes József (Az** író), **Safranek Károly és Illyés Barna

hitét, a reményt. De talán mégsem tették meg a nagy utat hiába; egyikük sem lép a Szobába, ám mégis feltárul előttük valami, ami idáig rejtve volt: saját reménytelen, öncsalás nélküli énjük. („Csak önmagunk »stalkerei« lehetünk" - Szilágyi Ákos fogalmaz így Tarkovszkij-monográfiájában.)

Ki méltó látni a csodát? A másfél órás lelki sztriptíz csak peep show, vagy ennél mélyebb nyomokat is hagy bennünk? Egyáltalán: megtörtént-e a csoda? Tarkovszkij filmje utánozhatatlan, reprodukálhatatlan - Csizmadia Tibor adaptációja nyilván nem is erre vállalkozott; intenzitásában, a megvalósítás módjában a színpadi változat csak nyomában kulloghat az „eredetinek". Mégis: van, hogy egy érintés, egy eldadogott igazságfoszlány pontosabb lehet a kiglancolt szónoklatoknál, a tökéletesre esztergált, míves színházi unalomnál. Az istenkísértő vállalkozás ettől a szikrától, a megérintettség érzésétől, a határátlépés merészségétől válik számomra fontossá, az itt-ott ügyetlenke megoldások ellenére. Mert Safranek Károly kívül-belül, a zsigereiben is Stalker: vibráló nyugalma, lomha ravaszkodása, hogy „áldozatait" a boldogság felé terelje, magabiztos erőszakossága, szent őrülete, kétségbeesetten mormoló összeomlása és a kezéből, igen: a kezéből áradó szeretet teszik azzá. Safranek él, a többiek játszanak. Kerekes József nagyon jól - a fájdalmasan háborgó Író szerepében valódi köveket cipel lélekben, önsajnálata sem nyálas nyavalygás. Illyés Barna hátizsákja viszont üres, alkata líraibb, beszéde éneklőbb A tudós racionális kiábrándultságánál: egy pápaszemes fizikushallgató a TTK-ról, kétségei mögött még nincs megszenvedett tapasztalat. (Figurája vázlatosságáról valószínűleg-a rendező is tehet, Csizmadiának érezhetően Az író mondandója a fontosabb, vele azonosul. általa közvetíti leginkább saját rossz közérzetét.)

„Na, induljunk vissza" - hangzik az előadás utolsó mondata. A megváltás elmaradt, egyedül maradtunk az üres Szobával. Farkasszemet nézhetünk vele, a kihívással, saját gyávaságunkkal. Szeretném, ha így is maradna. Ha némán, taps nélkül szédeleghetnék ki a Zónából az utcára.

Stalker (BudapeSti Kamaraszínház)
Arkagyij és Borisz Sztrugackij kisregénye és Andrej Tarkovszkij filmje alapján színpadra írta: Csizmadia Tibor. *Konzultáns:* Szilágyi Ákos. *Fordította:* Földeák Iván *és* Schéry András. *Dramaturg: Almási* Tóth *András. Díszlet:* Székely László. *Jelmez:* Békés *Rozi. Asszisztens: Szőcs György. Rendezte:* Csizmadia Tibor. *Szereplők:* Safranek Károly, Kerekes József, Illyés Barna.

Jelenet a Stalkerből (Koncz Zsuzsa felvételei)

GEORGES BANU

REPRÍZVERZIÓK

AVAGY A SZÍNHÁZ VISSZATÉR ÖNMAGÁHOZ

Az Európa Színház és a Kísérleti Színházi Akadémia 1993. május 10-én rendezte meg Párizsban a színház „önreprodukciójáról" szóló vitát, amelyen részt vett és felszólalt Giorgio Strehler, Evelyne Istria, Claude Degliame, Eloi Recoing, Bruce Myers, Jean-Pierre Vincent, Bernard Chartreux, Lluis Pasqual, Andrei Serban és Stanislas Nordey. A vitát - Borja Sitja társaságában - Georges Banu kritikus és esztéta vezette, s cikkében az elhangzottak alapján fejti ki a maga véleményét a kérdésről.

A színház múlékonysága köztudott tény. Drámai jelenség, nem vitás, ám megvan a haszna is; a színházi embernek nem kell megtapasztalnia Giorgio Strehler építész barátjának csalódását, aki egy ízben megállt az általa negyven évvel korábban tervezett ház előtt, de nem érzett egyebet mélységes undornál, és szívből irigyelte a rendezőt, akinek alkotása, valamennyi hibájával egyetemben, rég a semmibe tűnt. Elemi antinómia ez, de azért kicsit olcsó. Valójában a színházi embert számtalanszor fogja el a nosztalgia, ha nem is bukásai, de igazi nagy alkotásai iránt. Mindhiába: „A tudásnak és a tehetségnek e székesegyházai" - Antoine Vitez nevezte őket így - már porrá lettek, és őket is, mint a nagy történelmi eseményeket, csak a tanúk emlékezete őrzi.

Reprízek avagy a visszatérés csábereje

Manapság mégis előfordul, hogy néhány ilyen eseményszámba menő munka feltámad és napvilágra kerül, akár a valamikor elsüllyedt gályák, s ilyenkor szükségképp szembesülnek az őket körüllengő legendával. Borja Sitja, az Európa Színház műsorigazgatója joggal mutat rá e kezdeményezések nyaktörő bátorságára. Nagy kockázattal járnak elsősorban a rendezők számára, akik vállalják, hogy húsz évvel később ismét lepergetik ifjúkoruk Austerlitzeit; de sokat kockáztatnak a valamikori nézők is. Lehet-e az órákat visszafelé forgatni? Mi értelme az egész műveletnek? Mire jó a visszatérés? És vajon a vállalkozás tagadhatatlan sikere a színházi élet stagnálásának tulajdonítható-e, avagy a hatvanas-hetvenes években létrejött értékek rehabilitálásának? Mire törekszünk voltaképpen? Egy mitikus múltat szeretnénk-e kiaknázni, avagy a jelen sivatagát akarjuk friss vízzel öntözni? Ahogy a jó törvényszéki perekben szokás: a vallatás egyenrangú társakká emeli a védőt és a vádlót.

A rendezés a kezdetek idején éppen azért született, hogy véget lehessen vetni egy adott szerep vagy előadás vég nélküli, vásári ízű ismételgetésének; s a rendezőnek az lett a dolga, hogy minden alkalommal megújítsa a műhöz való viszonyt. Nos, ehhez az eredeti premisszához képest a repríz mintha eleve a rendezés voltaképpeni létjogosultságának tagadása volna. Eddig az egyszeri, veszendő és tünékeny műalkotásért harcoltunk - s most ismét visszaállítjuk a maradandóság uralmát, holott a maradandóság a színházban csak korlátozott lehet. Sztanyiszlavszkij nagyon is tisztában volt vele, miféle veszélyek rejlenek az efféle eljárásban. Amikor a Művész Színház diadalmas sikerrel vendégszerepelt az Egyesült Államokban, ő egy levélben, amelyet csak nemrég tettek közzé, így írt: „Az amerikai diadal! Tizenkét évvel ezelőtti előadásokat játszunk, és akkor maguk még sikerről beszélnek!" Ő, aki a rendezés legkorábbi időszakában élt, szenvedélyesen tiltakozott a régi előadások hasznosítása ellen, mert úgy vélte, ez a keresés, a kísérletezés megrekedéséről, a művészi munka veszedelmes leállásáról tanúskodik. A korábbi kelet-európai rendszerekben, ahol a Művész Színház modelljét követték, szokás volt hosszan életben tartani egyes előadásokat (de vajon lehet-e ilyenkor életről beszélni?), amelyek az évek során kiszikkadtak és megkövesedtek, annak ellenére, hogy egyes rendezők rendszeres időközökben gondoskodni próbáltak a szóban forgó produkció higiénéjéről, hadd tudjon lélegezni, mozogni, hadd őrizze meg rugalmasságát. Vahtangov történelmi jelentőségű *Turandot* rendezésével mindenesetre kudarcot vallottak. Majd' ötven évvel az ősbemutató után láttam - kísérteties volt...

Mi azonban most nem egy adott előadás hosszan elnyújtott, folyamatos hasznosításáról be-szélünk, hanem a rövidebb vagy hosszabb idő utáni felújításáról. A két világháború közötti francia színházban ismerős jelenség volt ez; a Cartel rendezői, Jouvet, Pitoëff, Baty gyakran szedtek elő valami régi sikert, hogy feltöltsék a kasszát, vagy egy kis lélegzetvételi időhöz jussanak. „Ha bajba kerülök, előveszem a *Knockot"* - hangzott Jouvet egyik kedvenc mondása.

Vajon az olyan nagy reprízek, minta Strehler-féle *Terecske és A chioggiai csetepaté,* Bob Wilson *Einstein a tengerparton* című előadása vagy Andrei Serban *ókori trilógiája* puszta megfelelői volnának a Larousse-féle klasszikus sorozatnak? A hajdani sikereket nosztalgikusan idéző színház biztos kereskedelmi tőkéjét lássuk-e bennük? Garantált módszert az új nemzedékek meghódítására? Vagy ami még ennél is nyugtalanítóbb: azt kell-e kiolvasnunk belőlük, hogy a színház kifulladt, s úgy kanyarodik vissza önmagához, minta saját farkába harapó kígyó? „Amikor elmentem megnézni A *terecske* felújítását, ugyanúgy szorongtam, mint te - felelte kérdésemre egy alkalommal Peter Stein. - De végül, mivel a forma élt, csak vívódtam pro és kontra között." Íme a válasz: minden a forma elevenségétől és életképességétől függ. Amikor Ronconi azt súgja nekem: „Soha többé *Orlando furiosót!"* - éppen attól fél, hogy a forma már nem lesz életképes. Vajon egy divatáramlat elől menekül-e, vagy úgy gondolja, hogy ami akkor felfedezés volt, mára kimerült? A vita tovább zajlik.

Jelenet A chioggiai csetepatéból (Rendező: Giorgio Strehler)

Goldoni: A terecske - *Strehler* rendezése

***Orlando* furioso (rendező: Luca Ronconi)**

Túl azon, hogy ezeknek a mai reprízeknek megvan a maguk alkalmi, a kétszáz éves Goldoni-jubileumhoz kötődő jelentőségük, Stehler az emlékezethez való jogra is hivatkozik: „Miért lehetne ma inkább megnézni *a Rocco* és *fivéreit,* mint A *chioggiai* csetepatét?" A felújítások más pártfivei azt hangoztatják, hogy ha az *Einstein a tengerparton* újabb nézők számára is hozzáférhetővé válik, ezzel hozzájárulunk egy közös színházi kultúra megalapozásához. Ez bizonyára igaz, csakhogy ha ezt a gyakorlatot intézményesítjük, a színházi élmény elveszíti a maga lényegi irreverzibilitását, és megismételhetővé válik. Az ember többek között éppen azért jár színházba, mert tudja, hogy az alkalom egyszeri és megismételhetetlen; hiszen éppen ebből fakad a színháznak az a parancsoló erejű közvetlensége, amely a többi művészeti ágból hiányzik, holott - vagy éppen azért, mert - azok megőrzésére kényelmes terek szolgálnak: múzeumok, filmarchívumok, könyvtárak.

De bármint legyen is: a színházi repríz soha nem lehet tökéletes, és ha van varázsa, az éppen e tökéletlen, megközelítő jellegéből ered. Azokat, akik először látják az előadást, lenyűgözi a találkozás, és az ő meglepetésük egészül ki azzal az élvezettel, amelyet a hajdani nézők az összehasonlításból merítenek. A repríz ugyanis egyszerre fakaszt közvetlen és közvetett színházi élvezetet, mivel az emlék és a színpadi valóság között szüntelen körforgás alakul ki - s ez az él-vezet nem szükségképp csalóka.

Wilsonnál kicserélődtek a táncosok. Serbannál egy színházi kollektíva ifjú tagjai helyett harcedzett profi színészeket látunk. Egyébiránt, teszi hozzá Serban, „változott a kontextus is. A '89-es események utáni Bukarestben az ókori *trilógia* először kapott politikai értelmet." Így például Agamemnon meggyilkolására abban a túlméretezett Nemzeti Színház-i páholyban került sor, amely Ceauşescunak volt fenntartva, bár ő soha nem használta. *A chioggiai* csetepatéhoz Strehler és Damiani átigazították a díszletet, A terecskéhez viszont azokat a régi vásznakat szedték elő, amelyek húsz év óta sárgultak a színház rak-tárában. Az eredeti szereposztásból csak egyet-len színésznő maradt meg, aki most fiatal lány helyett öregasszonyt játszik. A színházi repríz el-választhatatlan az efféle bajoktól és bonyodalmaktól - és éppen ez a vibrálás, ez a bizonytalanság teszi vonzóvá.

Szerepátvétel avagy az imitáció tompulása

Jelenet *Bob Wilson Einstein a tengerparton* című előadásából

Ha egy színész átvesz egy szerepet, amelytől kollégája - mert baleset érte, meghalt vagy egyszerűen belefáradt a szerepbe - megvált, vajon mi az utód feladata? Lépjen-e az elődlábnyomaiba? Vállalja a Louvre másolóinak helyzetét? Vajon az utánzás-e a kívánatos magatartás?

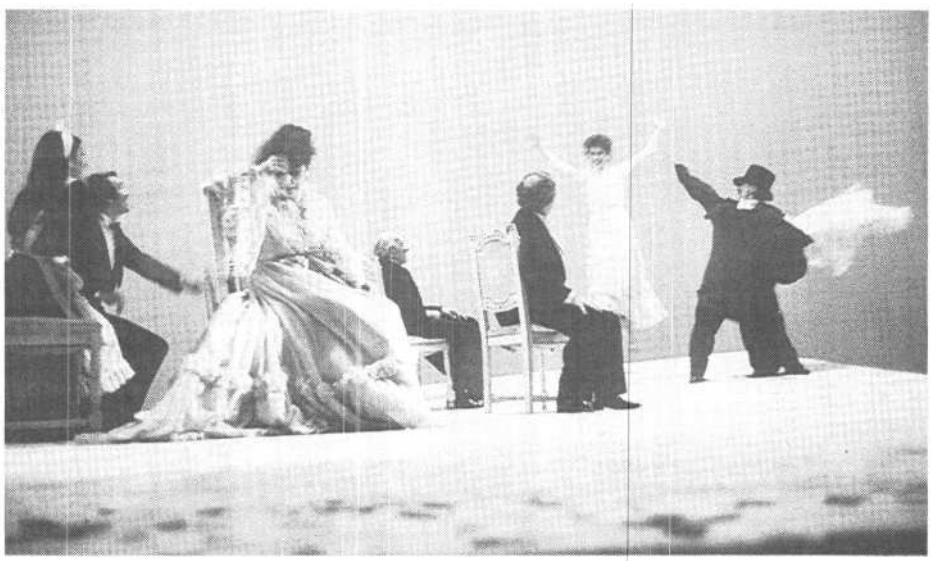
Ha új életet akarunk teremteni, az utánzás hamar problematikussá válik. Ezt értette meg Grüber is, amikor a *Bereniké* egyik szerepét át kellett osztania: nem tartott próbákat a színésznő számára, csak elmagyarázta neki a rendezés fő irányait, és megmutatott néhány részletet. Ha viszont a reprízt a Grévin-múzeum szelleme ihleti, halmozódnak a kellemetlenségek. Eloi Recoing, aki számos felújításnál volt Antoine Vitez asszisztense, figyelmeztet bennünket: „A színész, aki átvesz egy szerepet, nem egy halott dublőre, hanem önálló személyiség, aki egyénisége, előélete, szerepfelfogása révén lényeges változásokat idézhet elő. Ehhez pedig idő kell és türelem, mert különben csak másolatot kapunk, amitől a színész boldogtalan, az előadás pedig életképtelen lesz. Amikor először láthattam Brecht

híres *Modellbuchjait,* nagyon zavart, hogy mindig csak a rendezés külső körvonalait lehetett viszontlátni és soha nem a motivációkat; talán ezért is maradtak hatástalanok. Heiner Müller egyébként megjegyezte, hogy a Berliner Ensemble »múzeumkórságban« szenved. Ha szerepátvételről van szó, egyszerre kell törődni a felejtéssel és a megőrzéssel."

A francia színházban kanonizált példának számít Evelyne Istriáé, aki háromszor játszotta el Elektrát Antoine Vitez három különböző rendezésében. „Semmi nem késztetett rá, hogy megismételjem, amit egyszer már csináltam: ellene szólt ennek mind az élettapasztalat, mind az új partnerektől eredő impulzusok, mind pedig az egész munka újszerűsége. Mindazonáltal volt egy motívum, amely mindhárom vállalkozáson végighúzódott: a láb és a cipő motívuma. Ez valamiképpen a visszhang szerepét játszotta, s állandó emlékeztetőt jelentett mind Antoine, mind a magam számára." Bruce Myers is, aki a *Gólem* több változatában játszott, csupán egyetlen gesztust tartott meg, amelyet egy fényképen látott; a kép azt a zsidó színésznőt ábrázolta, aki a húszas évek Moszkvájában játszotta a szerepet. Így lett az idézetből vezérmotívum!

Claude Degliame, az egyetlen, aki *a Phaedra* teljes szövegét eljátszotta, később újra alakította a szerepet, és meglepő epizódot idéz fel: „Egyszer változtatni akartam, mert úgy éreztem, a játék túlságosan megmerevedik, s valami újat, valami melegséget akartam belevinni. Az eredmény teljes kudarc volt, s ezt a hozzám közelállók még aznap este tudomásomra is hozták. Azóta mindig arra törekszem, hogy a legapróbb részletig tiszteletben tartsam az előadást." Bruce Myers, aki Maurice Bénichoutól vette át Krisna központi jelentőségű szerepét Brook Mahábháratájának francia verziójában, ekképpen méltatja elődje sikerét: „Nem az volt a dolgom, hogy tökéletesítsem, amit ő csinált, hanem az, hogy valami mást keressek; váratlan elemet vigyek az előadásba, miközben megőrzöm a rendezés sémáját. Az én Krisnám talán nem volt olyan elbűvölő, viszont, azt hiszem, filozofikusabb volt." Hozzászól a témához Richard Peduzzi is, aki hasonló helyzetbe került, amikor egy éven belül kétszer vállalta el Botho Strauss Az idő és a szoba című művének díszletét, először Bondy, majd Chéreau rendezésében. Françoise Chevalier pedig elmeséli, mennyire meglepődött, amikor egy ízben azt tapasztalta, hogy bármennyi figyelmet fordítanak is a színészek testalkatára, mégis, ugyanaz a jelmez két tökéletesen más alkatú színésznőnek is megfelel...

A szerepek, a jelmezek, a szövegek átvételei végül is mindig túllépik az elmélet határait, és megalkotják maguk körül a képzelet terét; ez a képzelt színészi birodalom pedig időnként magába fogadja Elektra, Phaedra vagy Arlechino



***Giorgio* Strehler Cseresznyéskert-rendezése**

nagy és mozdíthatatlan figuráit... Hogyan is térhetne vissza önmagához a színház egyetlen emberi lény életén belül?

A verziók délibábja

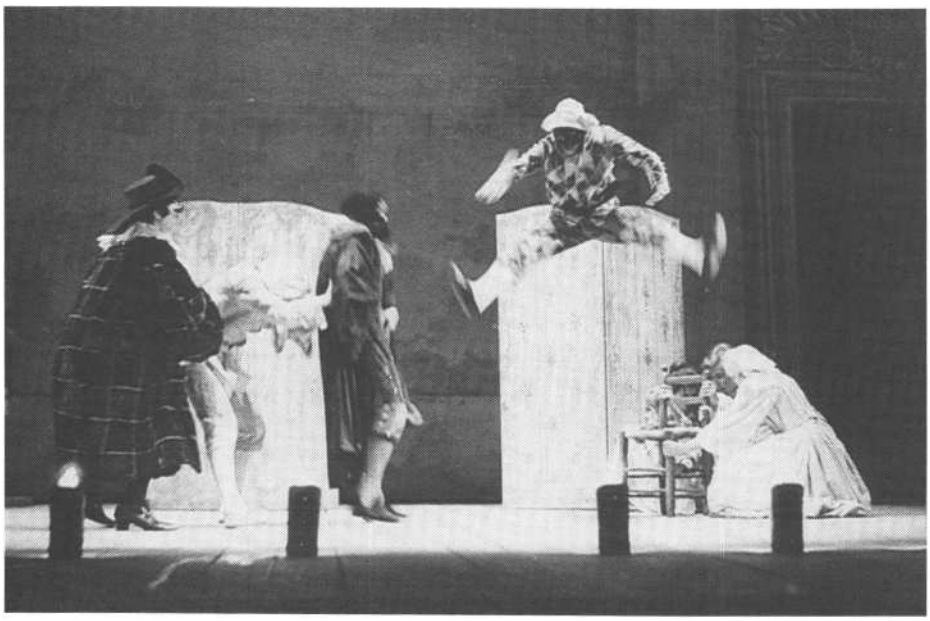
Verziónak nevezzük azt a gyakorlatot, amikor valamilyen előadást egyik nyelvből a másikba ültetnek át. Változik az ország, a helyszín, változnak a színészek, ám a rendezés azonos marad. A húszas évek végén Max Reinhardt volt az a rendező, aki az elsők között tett át előadást egyik nyelvből a másikba, mivel így akarta. nagy sikerű rendezéseit a szokásosnál szélesebb körben megismertetni. Itt érhetjük tetten a színház nemzetközivé válásának csíráit - de egyszersmind az európai kapitalizmus piacára való bevonulását is.

A későbbiekben száműzetésbe kényszerült művészek teszik általánossá a nyelvi verziók gyakorlatát, amely ennek következtében erőteljes politikai színezetet kap. Az olyan kelet-európai rendezők, akik, mint Krejča, Ljubimov vagy Ciulei, nem dolgozhatnak hazájukban, külföldön újítják fel azokat az előadásokat, amelyekkel hazájukban a legnagyobb sikereket aratták, s az új közönséggel, új szituációkkal való szembesüléstől tartva inkább felélik művészi múltjukat: a társulatától elválasztott, önmaga eredeti imagójába bezárt magányos művész számára a nyelvi verzió biztonságot jelent.

Napjainkban számos rendező a gyorsaság vagy a kényelem kedvéért folyamodik a nyelvi verziók gyakorlatához. Ennek során mindig beleütköznek a nyelvi problémába, mert az ily módon transzponált előadás soha nem menthető át a maga teljességében, és gyakran megesik, hogy egyes színészek fel is lázadnak. A nyelvi verzió felveti a fizikum kérdéseit is, mivel a színészek fizikai kifejezéstára országonként változik, és ezzel a rendezőnek mindenkor számolnia kell.

Andrei Serban szerint a nyelvi verziók országonként változnak. „Minden országban mások a hangsúlyok, s a közönség más és más aspektusokra reagál. Azén *Cseresznyéskertem* komikuma például nagyon tetszett az amerikai közönségnek, a japánokat azonban teljesen hidegen hagyta, s az irónia, amellyel Petya „forradalmi" szövegeit kezeltem, Romániában sokkal élénkebb visszhangra talált, mint másutt." Jean-Pierre Vincent szerint Persely-rendezésének német változata kapcsán végképp kiderült, hogy „a komikum nem vihető át, mert nem ugyanazt a gyereknyelvet beszéljük. Azóta nem vagyok hajlandó előadásaimat más nyelven megrendezni, és csak az »itt és most« jegyében vagyok hajlandó színházat csinálni. A nyelvi verziók végül is azt bizonyították, hogy a műalkotás megismételhetetlen." Visszájáról erre vall az opera kontaminációja is, amikor egy adott előadás végtelen számú verziót nemz, míg végül felismerhetetlenné válik. Walter Benjamin nem hiába firtatta, mi is a művész státusa a mechanikus reprodukálhatóság korszakában. A nyelvi verziókkal talán az élő színjátékok alkotói akarták amúgy kézműves módra megadnia választ a film világot átfogó terjesztésének kihívására.

Míg Jean-Pierre Vincent arra szólít fel, hogy álljunk ellen a nyelvi verziók csábításának. Lluis Pasqual kitartón kergeti ezt a tüneményt, bár mindig egyirányúan: a katalánból vagy a spanyolból tart a francia felé, soha nem megfordítva. Az anyanyelvnek megnyugtató a hatása. „Nálam minden nyelvi verziónak más és más az indoka; a jogcím soha nem azonos. Néha az időeltolódás számít, máskor feltámad bennem a vágy, hogy



***Két úr szolgája* - a Piccolo Teatro előadásában**

ugyanabba a rendezésbe új színészt állítsak. Az-után, hogy Marlowe *II.* Edwardjában José-Maria Flotats-t rendeztem, kedvem támadt rá, hogy Alfredo Alcannal dolgozzam. Mindegyikük más megvilágításba helyezte a szerepet. Hogy mi sarkall erre engem? A magabiztosság vagy épp a bizonytalanság? Fogalmam sincs. Meglehet, hogy saját lényem vagy a múltam egy darabkáját akarom külföldre vinni. Annyi bizonyos, hogy minden verzióval egyszerre nyertes is, vesztes is lettem, de van egy katalán közmondás: »Mosás közben egy törülköző mindig elkallódik.« Amikor Párizsban spanyol nyelven játszottam, és köz-ben rendeztem az Odéonban Lorca Cím *nélküli darabját,* közvetlenül beleütköztem a nyelv fizikai élményébe, de közben azon töprengtem: vajon lehetséges-e, hogy az ember valahol másutt újjászülessen?" Örök kérdése ez minden bevándorlónak, akár önként, akár kényszerből hagyta el hazáját. Ehhez a döntő indítékhoz gyakran társulnak másfélék is, például a biztonság, a kényelem, az anyagi előny. Elvégre a nyelvi verziók rendezője mintegy önmaga fordítója, akit szerzői jogok illetnek egy utánzatért. De végül rajtaveszít a vásáron, mert van egy csapda, amely elől nem térhet ki: a kockázat nélkül szerzett pénz csapdája.

Variánsok avagy az örök újrakezdés

A variáns ugyanannak a drámának új színrevitelét jelenti. Az a szándék hívta életre, hogy újra értelmezzenek olyan műveket, amelyek az alkotók szerint még kiaknázatlan lehetőségeket tartogatnak. A gyakorlat egyik kezdeményezője Mejerhold volt. „Nem tudok ellenállni a kísértésnek, hogy átdolgozzam előadásaimat, noha munkatársaim egytől egyig azt állítják, hogy ezzel csak tönkreteszem őket" - jegyezte meg ironikusan. A variáns nem feltétlenül jobb az eredetinél, de létjogosultságát éppen ez a belső kényszer adja meg; a rendezés a variáns révén ismeri el saját viszonylagosságát.

„1954-ben, első Cseresznyéskert-rendezésem bemutatójának estéjén úgy hagytam el a színházat, hogy megértettem valamit - írja Strehler. - Milánóban havazott, a színház udvarát finom hóréteg borította, és hallatszott, hogy a közönség még mindig tapsol; és ekkor arra gondoltam: lám, a közönség nem jött rá, hogy előadásom kissé primitív, és a mű értelmének bizonyos rétegei hiányoznak belőle... És a siker ellenére elfogott a kétségbeesés. Ekkor született meg bennem az elhatározás, hogy egy napon majd újra megrendezem a Cseresznyéskertet. Múlik az idő; kezembe került Sztanyiszlavszkij egyik fényképe... Néha különös jelek figyelmeztetik az embert. Ekkor rendeztem meg az új Cseresznyéskertet, amelynek már egészen más volt a hangzása." Hasonlóképpen számol be Strehler *Két úr* szolgája-rendezésének számos variánsáról is, egészen az utolsó előttiig, amelyet Adieu-nek keresztelt; ezt majd még követi egy újabb, amelynek *Bonjour* lesz a neve.

Jean-Pierre Vincent valamikor Jean Jourdheuil-jel a címszerepben vitte színre a Woyzecket, és húsz év óta tűnődik magában ezen a töredéken; újra meg újra dolgozott rajta növendékeivel a konzervatóriumban, és most arra készül, hogy ismét belevágjon. „Ennek a variánsnak - mutat rá - nincsenek olyan intézményes okai, mint A *mizantrópénak,* amelyet a diadalmas sikerű strasbourg-i bemutató után a Comédie-Française-ben is meg akartam csinálni. Akár A szerelem *nem tréfa* nyomán készült variánsok, ez is belső kényszert elégít ki, vágyat, hogy mélyebbre ássak a műben. Az embert szüntelen kísérti a belső nyugtalanság, hogy mindig valami újat adjon; erre az ingerre válaszolunk, amikor variánst hozunk létre. Persze bölcsességre és türelemre van szükség, hogy féken tartsuk ezt a mohóságot, mert különben soha nem tudnánk egyvalamit következetesen végigcsinálni. Ennek kapcsán az ember eltöprenghet a művészet állandóságának kérdéséről. Vajon Matisse miért festett egész életében vörös halakat? Neki ezt soha nem vetették a szemére, mert tudta mindenki, hogy a mester önmagát zárja az akváriumba." Ám az önmagához való visszatérés másképpen működik az alkotóművésznél, aki egy egész világot teremt, mint az interpretáló mű-vész esetében. Az utóbbinak is megvannak persze a maga „trópusai," de azért óhatatlanul aggodalommal figyeljük azokat a rendezőket, akik folyton ugyanazokkal a darabokkal bíbelődnek: hátha ők is „bezárkóznak" a szövegbe. Repertoárjuk előbb-utóbb túlságosan beszűkül, és ezzel párhuzamosan csökken bennük a vágy, hogy idegen, s talán veszélyesebb tájakat tárjanak fel.

Stanislas Nordey alig huszonöt évesen már két variánsban vitte színre Marivaux *Vitáját.* „Az első nekifutáskor még szűz voltam minden színházi kultúrától, a második alkalommal már tele voltam új ismeretekkel, megismerkedtem a mozgásszínházzal vagy Claude Régy munkásságával. Megesik, hogy az ember új színészekkel szeretne együtt dolgozni. Két Vita-rendezésemnek különböző a jellege, de előfordul, hogy a szöveg azonos megoldások felé tereli az embert; ilyenkor ebbe bele kell törődni, ahelyett, hogy mesterségesen új megoldásokat hajszolnánk. Gyűlölöm a múzeumszínházat - ezért van múl-hatatlanul szükség a variánsokra. Az utolsó elő-adással ezek is sorra kimúlnak, de amíg az ember él, újakat találhat ki. Az ellen viszont tiltakozom, hogy halálom után felújítsák rendezéseimet. Az iszonyú lenne." A variáns révén a rendező beépítheti előadásába az azóta eltelt időt, helyre igazíthatja régebbi tévedéseit vagy választ adhat a megoldatlanul maradt kérdésekre. Ahogy Bernard Chartreux megállapítja: a variáns azért jöhet létre, mert „semmilyen drámai szöveg nem annyira abszolút, hogy azt egyetlen előadás kifejezhetné". A rendező tehát rendszeresen kipróbálhatja erejét olyan szövegeken, amelyekhez szívesen tér vissza - mint az utazó, aki azért tér vissza bizonyos területekre, mert soha nem tárhatja fel őket hiánytalanul. A variáns nem más, mint maga az örökös újrakezdés.

Fordította: Szántó Judit

SÁNDOR L. ISTVÁN

VÁRAKOZÁSTELI CSÖND

TÖREKVÉSEK A KÍSÉRLETEZŐ SZÍNHÁZAKBAN

Ez nem a rendszerezés, pusztán a fogalomkeresés időszaka. A korábban evidenciaként használt kifejezések és megnevezések feltétlenül újragondolásra szorul-nak, de sem a színjátszás, sem a színikritika nincs abban a helyzetben, hogy ebben a változékony időszakban mindezt a véglegesség igényével tegye. Regisztrálandók az új jelenségek, leírásra érdemesek az újabb törekvések, de bennük inkább csak megsejthetők, mintsem biztosan felismerhetők a kibontakozó tendenciák.

Annak a színházi formának, amellyel jelen írás foglalkozik, az elnevezése is bizonytalan. Hívják amatőr, alternatív, kísérleti vagy épp nem hivatásos színháznak egyaránt. A magyar színjátszás legtipikusabb jellemzőitől, általános jelenségeitől eltérő törekvések megnevezése akkor pontos, ha a színházi formára éppúgy utal, mint arra, hogy ezen törekvések milyen helyet foglalnak el a magyar színjátszás egészében.

A profi és az amatőr színházat megkülönböztető fogalompár jó ideje használhatatlan már. Azóta, mióta bizonyos, hogy a korszerű színjátszás olyan minőségű képzettséget és energiabefektetést igényel, amely csak főfoglalkozásszerű működéssel biztosítható. Amatőr körülmények között manapság többnyire csak a tradicionális színházi formákat leképező működvelő előadások születnek, melyek az adott közösségen kívül aligha számíthatnak bármiféle érdeklődésre. Kérdés, hogy ez a tradicionális színházi formákat követő, a hivatásos színházak előadásmódját utánzó színjátszás tudja-e létjogosultságát valamivel igazolni az élő színháztól elzárt településeken megvalósítható színházpótló funkción túl.

A gyakran használt alternatív színház elnevezés arra utal, hogy ezek a társulatok a profi színházakétól eltérő színházeszmény jegyében hozzák létre előadásaikat, mintegy alternatívákat keresve az uralkodó színházi trendekhez képest; nem utal azonban a szóban forgó színjátszás létmódjára. Alternatív színházi struktúra, alternatív színházi élet ugyanis nincs, s ez nagymértékben behatárolja a társulatok működését. Jele sincs annak, hogy olyan színházi struktúra lenne kialakulóban, melyben biztos helye lenne az igényes, eredményesen működő kísérletező színtársulatoknak is, melyben lehetővé válna, hogy a legjobbak rendszeresen támogatott kisszínházakká alakuljanak, vagy legalábbis állandó fellépési lehetőséget kaphassanak. Többségük helyzete (egy-két kivételezett helyzetben lévő csoportot leszámítva) ma teljesen bizonytalan. Csakis pályázatok útján elnyerhető pénzösszegekből remélhetik fennmaradásukat, és mivel ez nem tervezhető, folyamatos műhelymunkára aligha van lehetőségük.

Ugyanakkor színházi alternatívákat kereső előadások nem csak a profi színházi szervezeten kívül jöhetnek létre. A hivatásos és nem hivatásos színház megkülönböztetése azóta vált értelmetlenné, amióta oldódott a korábbi merev elkülönülés: hivatásos színházi kereteken belül is születnek kísérletező kedvű, alternatív jellegű előadások (elég csak Fodor Tamás, Zsótér Sándor, Gaál Erzsébet rendezéseire utalni), ugyanakkor vannak profi művészek is, akik kapcsolatot tartanak az alternatív színjátszással, s a hivatalos színházi struktúrán kívül is dolgoznak. A tavalyi szezon egyik legjobb „alternatív" előadását éppen egy profi színészekből verbuvált alkalmi társulat hozta létre az Egyetemi Színpadon. Lengyel Ferenc rendezésében az igencsak vegyes előéletű színészgárda egységes hatású Kantor-reprodukciót (illetve variációt) mutatott be. Ez az átjárhatóság, a profi és az alternatív színjátszás közötti kölcsönhatás bizonyosan egyik legfontosabb ösztönzője lehet a magyar színházi élet megelevenedésének.

Érdemesebb tehát - ideiglenesen -- a kísérletező színházak kifejezést alkalmazni arra a jelenségkörre, amelyről szólni kívánunk. Ez az elnevezés ugyanis magában foglalhatja mindazokat a formabontó, formateremtő előadásokat, amelyek az amúgy is bizonytalan színházi köznyelv felülvizsgálatából, újragondolásából indulnak ki - tekintet nélkül arra, hogy a hivatásos színházi struktúrán belül vagy azon kívül jöttek-e létre. Ebből a szempontból nincs nagy különbség Zsótér Sándor rendezései és az Utolsó Vonal előadásai, Jeles András vagy a Természetes Vészek Kollektíva színháza, vagy Gaál Erzsébet interpretációi és az Andaxínház produkciói között.

Színházi jelek

A kísérletező színház egyik fontos jellemzője a színházi jelek hangsúlyainak átértelmezése. Ebben a színjátszásban háttérbe szorul a nyelv szerepe, és hangsúlyosabbá válik a mozgás, a tánc, a zene és a színpadi kép. Egyrészt tehát a verbális közlést kiegészítő metakommunikatív jelek önálló értékűvé bővülnek. Le is válnak a nyelvről, másrészt szuverén szerephez jutnak a kiegészítő színházi jelzések, megnő a jelentőségük.

Ezekben az előadásokban a nyelv sokszor töredékességében, kommunikációs szerepzavarában jelenik még. (Az Utolsó Vonal több előadása épül a köznapi beszédmódok bohózati értékének hangsúlyozására.) A kísérletező színjátszásban elhangzó verbális jelzések gyakran enigmatikus jellegűek vagy emblémaszerűek; kiszakadva egy reális szituáció beszédhelyzetéből talányossá válnak, illetve olyan külső utalásokat vonnak be az előadásba, melyek jelképes tartalmúvá, sokértelművé teszik őket. (A *Leckék és 40 Mandelbaum - Hommage a Kantor* című, már említett előadásban elhangzó enigmatikus és emblémaszerű mondatok a huszadik század apokaliptikus történelmének megkövült, értelmetlenné kopott jelmondataiként hatnak. Az Andaxínház előadásai átértelmezett nyelvi idézeteket használnak.) A beszéd jelentéssel bíró egységek helyett sokszor inkább zenei, akusztikai

A városok sűrűjében (rendező: Gaál Erzsébet) (Koncz Zsuzsa felvétele)

Goda Gábor és Mándy Ildikó az Artus Zápturul** *című* **előadásában (Dusa Gábor felvétele)

formaként jelenik meg. (A Tranz Danz előadásainak egyik rétege a hangköltészet eljárásait használja, Jeles András, illetve Zsótér Sándor rendezéseiben gyakran „eltorzul" a verbális réteg, nem követi a színjátszásban elfogadott beszédmódokat, a szereplők sajátos artikulációval beszélnek. Máskor meg a nyelvi közlések valóságos recitatívókká és áriákká alakulnak.) A legtöbb kísérleti előadás lényegében lemond a beszédről, de még az olyanok is, melyek jelentős teret hagynak a verbalitásnak, vele egyenrangú kifejezési formákat állítanak mellé. (A Kerekasztal Színházi Társulás előadásaiban a groteszk testbeszéd legalább olyan fontos, minta verbalitás. Az Arvisura a nyelvi közléseket színpadi képekkel és zenei utalásokkal egészíti ki. Jeles a *Valahol* Oroszor*ságban* második részében mozgásszínházi variációt készített a *Három* nővérre, melyben csak emblémaszerű szövegidézetek hangzottak el.)

A kísérletező színházakban a színpadi mozgás nemcsak a szereplők akcióiként, illetve metakommunikatív jelzéseiként jelenik meg, hanem a reális mozdulatok imitációja felől a stilizáltság, illetve a koreografáltság felé mozdul el. A megformálás nagyobb tudatossága paradox módon a tudattalant vonja be erőteljesebben a játékba. A tradicionális színház által megjelenített személyiségek (motivált és következményekkel járó) cselekvései többnyire arra a kulturális hagyományra utalnak, amellyel a személyiség a maga ösztönös késztetéseit és személyes döntéseit tudatos viselkedéssé alakítja. A kísérletező színházak ehelyett inkább a test elemi történéseit érzékeltetik, azaz közvetlenebb, áttételek nélküli mozdulatokat ábrázolnak, olyanokat, amelyek az embert nem individuumként jellemzik, hanem fizikai és metafizikai létében érintik. Ez azt is jelenti, hogy a kísérleti előadásokban nagyon gyakran körülírható jellem nélküli, de létükben mégis pontosan meghatározható alakok jelennek meg. A figurák inkább létállapotok és magatartásmódok archetípusait, semmint emberi karaktereket vagy társadalmi szerepköröket jelenítenek meg. (Jeles Nizsinszkije hagyományos módon aligha jellemezhető, de pontosan rögzíthetők azok a létproblémák, melyeket színpadi jelenléte, monológja kifejez. Gaál Erzsébet is archetipikus alakokká tette *a Hermelin* szereplőit azzal, hogy kiszakította őket kulturális környezetükből, s eltávolította előadását a Szomory-darab megszokott játszási módjától. Az Andaxínház, az Artus, a Dream Team előadásaiban meg-különböztethetők az egyes táncosok szerep(kör)ei, de mégsem válnak személyiségként értelmezhető szereplőkké.) Mindez nemcsak a

Kovács Lajos és Olga Penner a Szerbusz, Tolsztoj!-ban (Koncz Zsuzsa felvétele)

viselkedésből, az ízlésből vagy az esztétikumból következik, hanem abból is, hogy a modern táncnyelv szakított az udvari örökséggel, s a fizikai állapotból, a test önálló életéből, feltáratlan lehetőségeiből indul ki. A modern táncszínház koreográfiája nem a mozgássorok valamiféle rögzíthető rendjét helyezi előtérbe, hanem - a test szuverén létének és környezete általi determináltságának feszültségét is jelezve - a mozdulatok váratlanságát, a történések kiszámíthatatlanságát emeli ki. (Azaz e produkciók formai értelemben mindenféle táncnyelv szétdarabolásából indul-nak ki.) A létrejövő testhelyzetek, kapcsolatok ez-által nagyon gyakran látomásszerűvé válnak. Így a kísérletező színház lényegében megteremti a lehetőséget, hogy a reális és az irreális, a valóságos és a szürreális közti határok feloldódjanak. (A Jelszínház előadásaiban a folyamatos mozgássorokból szüntelenül szürreális képek születnek. Mintha rejtett emberi dimenziók, múltba süllyedt emlékek és megvalósulatlan vágyak tárulnának fel titokzatos, mégis valóságosnak ható jelenésekként Nagy József koreográfiáiban. A Virág Duett A-HA című előadásának váratlan, illogikus mozgássorai a kisembernek szorongásai közepette önkéntelenül felszakadó mozdulatait mutatják meg mint a frusztráltság lélekrajzait.) Ez azt is jelenti, hogy a kísérletező színjátszásban a kanonizált mozgásformák (és az egyéb műfaji hagyományok) szüntelenül idézőjelbe kerülhetnek. (Az Andaxínház előadásai egy szét-darabolódott táncszínházi nyelvhez, szétszedett verbális idézeteket és illogikus mozgássorokat illesztenek. A bemutatók ezáltal kaotikus világállapotokra utalnak, de a groteszk gesztusok, melyek szüntelenül hangsúlyos pillanatokat teremtenek, azt az igényt is jelzik, hogy az individuum mindenképpen igyekszik megőrizni szellemi értelmű autonomitását.) Ezekben a kísérletező előadásokban a mozgás gyakran kap kultikus szerepet; a tánc rituális előzményeihez hasonló funkciót tölt be. (A Tranz Danz előadásában egy semleges helyzetből - a szereplők szinte civil-ként körbeállják a csupasz villanykörtét - szét-töredezett koreografikus mozzanatok után fokozatosan születnek meg - az alámerülés és a belső küzdelem önkéntelen kivetüléseként - az eksztatikus mozdulatok, a transzállapot fizikai formái. A Természetes Vészek Kollektíva bemutatóinak zaklatott mozgássorai egy mitikus hagyományokból és individuális felismerésekből összeillesztett magánrituálé kidolgozásaiként

Kuna Károly és Szegedi Dezső a Hölgy kaméliák nélkül című Zsótér Sándor-előadásban

hatnak. Az Arvisura előadásainak táncbetétei a rituális színház komplexitását idézik fel.) Más előadásokban a metakommunikatív gesztusok felnagyítása, a köznapi mozdulatok stilizálása válik a színpadi képalkotás, illetve a jellemzés nélküli figurateremtés legfontosabb eszközévé. (Az előbbi hatásra a Kerekasztal előadásai idézhetők példaként, az utóbbira pedig Bozsik Yvette koreográfiái - *A Kis női* szalon és a *Kafka szerelmei* Szegedről, illetve *Az estély a* Kamrában.)

Mindez azt is jelenti, hogy ellentétben a színjátszásnak azzal a meghatározó hagyományával, amely a kommunikációt (a színpadon jelenlévők, illetve a színpad és a nézőtér között zajló közlésfolyamatot) tekinti a színház alapformájának, a kísérletező színjátszásban inkább jeladásokról, azaz jelzésként is felfogható jelenségek megjelenítéséről van szó, nem pedig fenntartások nélkül dekódolható művészi jelekről. Az artikulált közlés tudatosítható szándékát a puszta jelenlét elemi természetessége helyettesítheti, felerősödhetnek azok a mozzanatok, melyek belső állapotokat, emberi folyamatokat érzékeltetnek ugyan, de kevésbé verbalizálhatók, inkább az emberi lét irracionális rétegeire utalnak. Mindez archaikusabb kulturális formát tételez fel, a komplex jelzések szinkretikus sokszínűségét. Ez azt is jelenti, hogy a kísérletező színházak többnyire a tradicionális művészetfelfogástól eltérő alkotói magatartást tételeznek fel. Nem a kifejezendő tartalom, a körülhatárolt téma és a kulturális hagyományban rendelkezésre álló formák, művészi eljárások viszonya a művészi megközelítés kiindulópontja, hanem annak a létproblémának a megélése, amelynek egyik feloldási módja, megoldási kísérlete maga a színházi formakeresés, mint meghatározhatatlan irányba való elindulás.

Színházi formák

Mindez azt is jelenti, hogy a kísérletező színházak előadásainak más az alapanyaga, más a dramaturgiája, mint a tradicionális színjátszásnak. A színház drámai formáját felváltják a teatralitás szuverénebb eljárásai. Ha egy kísérletező előadás irodalmi előzményből indul ki, mindig tiszteletlenül közelít az adott műalkotáshoz. Felbontja, felülbírálja azokat a konvenciókat, melyeket az alkotó a mű megformálásához felhasznált. Más szövegek és más típusú jelzések bevonásával inkább variáció születik az adott témára, s nem a szöveg interpretálására történik kísérlet. A kísérletező színház lényegéhez tartozik ugyanis, hogy módosítja, elveti azt a hagyományt, amely a tradicionális kultúrában az adott szöveg előadásához kapcsolódott. Az irodalmi előzmények igen gyakran idézőjelbe kerülnek vagy pusztán kiindulóponttá egyszerűsödnek. A kísérletező színjátszás a valóság bármiféle rekonstruálása, értelmezése helyett egy világállapot valamiféle felidézésére törekszik. Ez azonban azt is jelenti, hogy ezek az előadások a színház egyszerűbb, elemibb formáit hozzák létre. Gyakran választják kiindulópontnak a konkrét színházi helyzetet, viszonyítási pontnak az adott színházi teret. (Jeles *Szerbusz, Tolsztoj!-a* egy polgári színház belső terét imitáló díszletben játszódik. Az Arvisura Magyar Electrája is a színházi helyzetből indul ki: a prédikátor megszólítja a nézőket, bemutatja a szereplőket. A Kerekasztal I. *Erzsébete* vagy a *Hermelin* zárása színház a színházban. A Tranz Danz modern rituáléját is a színházi helyzetre kikacsintó jelzések teszik idézőjelbe.) Mindez azt is jelzi, hogy ez a fajta színjátszás - kísérletező jellegével is összefüggésben - erősen önreflexív színházi forma.

A történetek helyett elemibb történéseket megjelenítő előadások természetesen szakítanak a kauzalitásra épülő dramaturgiával, s azt asszociatív jellegű, a képek belső logikáját követő, esetleg zenei formákat felidéző szerkesztésmóddal váltják fel. Nem tagadható azonban, hogy ez inkább igényként, semmint eredményként említhető. A kísérletező előadások legsebezhetőbb pontja ez; az erőteljes színpadi hatásokat, a remek megoldásokat, a megdöbbentő élményeket és váratlan felismeréseket közvetítő produkciók is gyakran szétesőnek, átgondolatlannak hatnak összetartó dramaturgia hiányában, amely nemcsak a színpadi történések elrendezésének felszíni szerkezetét teremtené meg, hanem átgondolt motívumszerkezetével, utalásrendjével a létélmény, a világkép mélyebb összefüggéseit is hozzáférhetővé tenné. (Dramaturgiai értelemben ezek az előadások gyakran nem jutnak tovább a választott egyszerű alaphelyzet variálásánál. Ez a benyomásunk a különben remek Az estélyről vagy az Andaxínház Ketten *egyedül* című bemutatójáról is. Sokszor érezzük úgy, hogy bárhol befejeződhetnének a produkciók, amelyek gyakran önálló - önmagukban is teljes értékű - etűdök laza sorozatának hatnak. Ilyen volt például a Természetes Vészek legutóbbi, kétestés *Pára* című előadása.) A dramaturgiai megoldatlanságok miatt hat oly sok (egyébként érdekes-értékes) kísérleti előadás túlzottan is kiszámíthatónak vagy épp rendkívül esetlegesnek, ötletszintűnek.

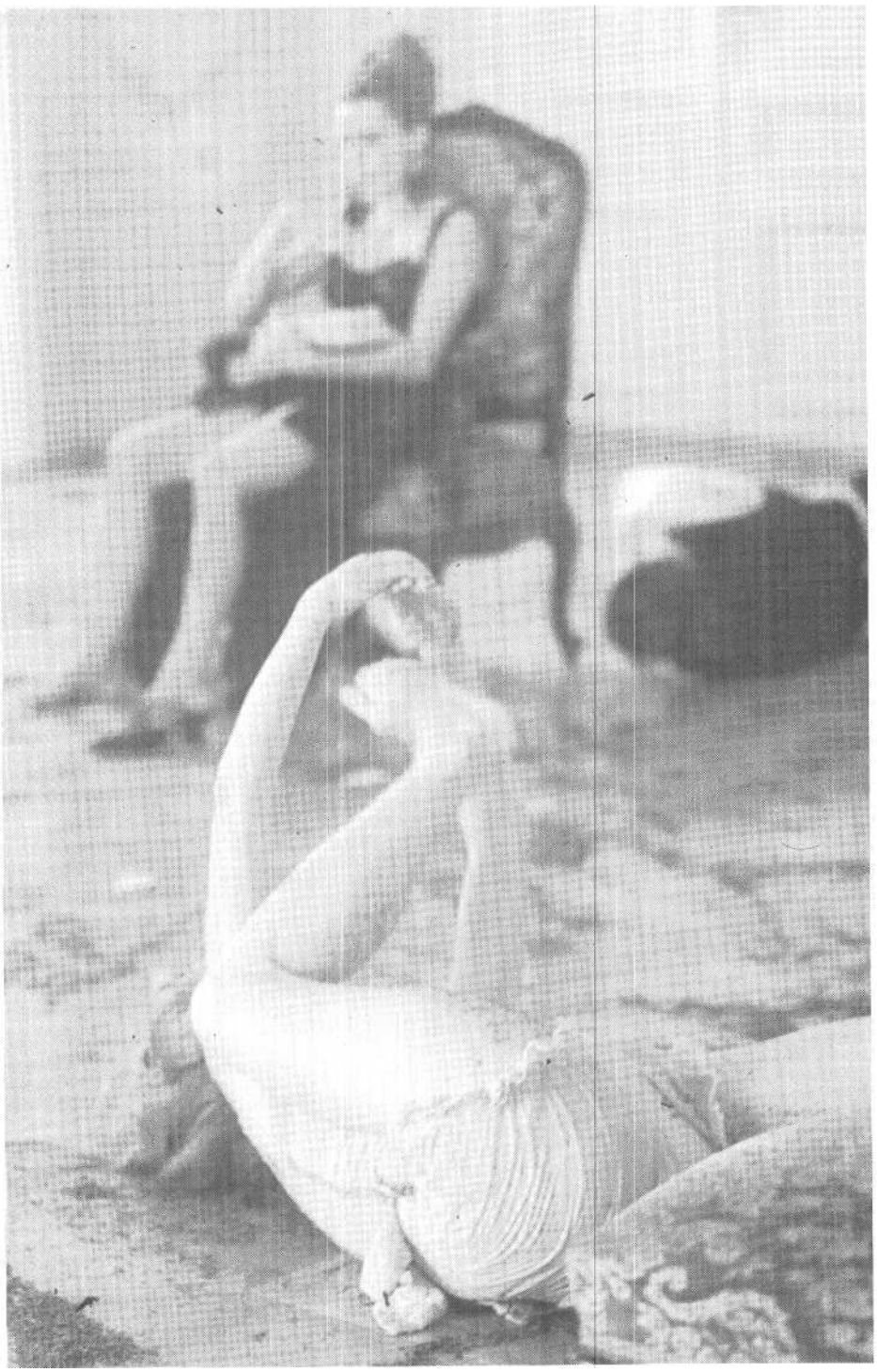
Mindez azonban a kísérletező színjátszásnak nemcsak művészi problémáit, hanem egész világképét is érinti. Ezeknek az előadásoknak a döntő többsége ugyanis egy végsőkig individualizálódott világállapotot sejtet, melyben egyetemes mértékek és közösségileg hitelesített értékek híján mint-ha csak maga a személyiség lehetne az egyetlen viszonyítási pont. Mintha az előadások többsége nem lenne más mint egy világállapothoz fűzött személyes, hangsúlyozottan egyéni kommentárok sorozata. Furcsa módon a szakrális színház, ez a közösségi hagyományokra visszavezethető, egyetemes értékeket feltételező forma, szintén az individualizálódás irányába mozdult el.

Az utóbbi évek kísérletező színjátszásában ugyanis két tendencia ismerhető fel határozot-

Jelenet A házitanítóból (Fodor Tamás rendezése) (Ilovszky Béla felvételei)

tan: az egyiket gesztusszínháznak, a másikat a magánrituálé színházának nevezném. A gesztusszínház az avantgárdban kialakult művészetfelfogásból indul ki, s a műalkotást nem a szuverén világ teremtéseként, hanem a létező valóságot kommentáló gesztusok sorozataként fogja fel. A gesztusszínház nem ábrázol, hanem felidéz és értelmez. Elsősorban nem önálló jeleket teremt, hanem a műalkotásba bevont utalásokat ironizálja. (Az Andaxínház legutóbbi bemutatója, a Godot-ra *várva* alaphelyzetét tette személyes érdekességűvé, s ebből a kiindulópontból készített hozzá táncelemekből és kapcsolatokat jelző mozdulatsorokból álló variációkat. A Dream Team A mese *bűvölete* című könyvhöz fűzött egyéni látomásokból és ironikus meseidézésekből álló kommentárokat. Bozsik Yvette egy Sartre-darabot fordított át groteszk táncszínházi nyelvre - a felidézett alaphelyzetet továbbgondolva, módosítva. Az Utolsó Vonal Csehov és Shakespeare szövegeinek felhasználásával hozott létre olyan előadásokat, melyek egyszerre hatnak aktualizálásnak és paródiának. Az Artus a magyar mitikus hagyományokat ironizálta a *Zápturulban.* A Közép-Európa Táncszínház egyik előadása Arany Toldiját idézte bizarr lázálomként.)

Az individualizálódó szakrális színházi formában az utóbbi időben főleg rítusimitációk vagy magánrítusok jöttek létre. A Csokonai Színkör előadása egy ógörög titkos beavatási szertartás megfelelőjét kívánta megteremteni *Bacchánsnők* című előadásában. A zaklatott, de mégis-csak formátlan mozgások, a hatásos, de még-sem erőteljes pillanatok arra figyelmeztettek, hogy a szakrális színház külső formái érvénytelenek annak valóságosan átélt és személyes élményként közvetített metafizikai tartalmai nélkül. (Nem történhet meg a beavatás, ha nincs mibe beavatni, ha a színjátszók számára is megközelíthetetlen maradt az a szellemi világ, amelynek üzeneteit előadássá kívánták formálni.) Az Arvisura a Csodaszarvas népében a sámánrévülés technikájával idézett fel ősmagyar mondákat, ez azonban óhatatlanul is feszélyező kettősséget teremtett: a révülés átélői valóban fontos élmények sokaságára tehetnek szert, de a nézők, akik beavatatlanokként figyelik az eseményeket, csak az ősi mítoszok jelzéses megjelenítését érzékelik. Ez a legfőbb paradoxona ennek a fajta színháznak; nem választható olyan kiinduló-pont, mely az egységes világkép közös evidenciáival kapcsolná egybe a játszókat és a nézőket. Ezt a hiányérzetet a legtöbb szakrális indíttatású előadás úgy próbálja megkerülni, hogy a szakrális hagyományok helyére a személyiség metafizikai problémáit állítja. (Ez történik a Természetes Vészek vagy a Tranz Danz előadásaiban is.) A választ tehát a válaszkeresés pótolja, ugyanakkor a profán evilágiság a kultusz emelkedettségével párosul. Ez a feszültség alapjaiban határozza meg ezeket az előadásokat, bennük a szent is groteszkké változik.



Az estély - Bozsik Yvette táncjátéka (Koncz Zsuzsa felvétele)

A mai kísérletező színházak kulcsfogalmához érkeztünk. A groteszk az az esztétikai minőség, amely - akár formálási eljárásként, akár világélményként - a legtöbb kísérletező előadásban meghatározó jelentőségű. Paradoxonok sorából, összeilleszthetetlen élmények együttállásából, kifordított, átstilizált, átértelmezett helyzetek sorozatából születik meg, áll össze ez a színház. Az előadások egy csakis kaotikusságában meg-ragadható világ lenyomatai, a szorongás játé-kos, önfeledt formái, az elnémulás, a várakozás-teli csönd szakadozott pillanatai.

BÓKA B. LÁSZLÓ-TASNÁDI ISTVÁN

TITKOS TALÁLKOZÓ

BROUHAHA FESZTIVÁL BUDAPESTEN

Volt Budapesten egy színházi fesztivál. Ezt azonban a szervezők nem kötötték akárki orrára. Plakátot például az egész városban nem lehetett látni, és az eseményről a Pesti Műsor is szemérmesen hallgatott. Nem valószínű, hogy megfelelő anyagi háttér hiányában voltak kénytelenek mellőzni a hírverés ezen alapvető fogásait, hiszen más téren Pazar kiállítású volt a rendezvény. Vegyük például a nyitó bankettet: gyülekezés az impozáns Gellért uszoda aulájában, a több száz résztvevőnek sör, Unicum, üdítő, majd kivonulása teraszra, ott illedelmesen kurta beszéd, szürkécske happening (a társulatoknak valamilyen mímusjáték keretében egy darabokra szétszedett szerkezetet kellett összeállítaniuk), a fesztiválinduló eléneklése (zenéjét szerezte Presser Gábor), végül pancsolás a csillagos ég alatt.

Ilyennek képzeltük!

- *Milyen* elv *alapján* válogattátok *ki a produkciókat? - kérdeztem Solténszky Tibort,* a Brouhaha *Fesztivál magyarországi* társigazgató ját.

- Több szempont érvényesült, elsősorban szubjektívek. De igyekeztünk bizonyos szakmai kritériumokat is szem előtt tartani. A szelekcióban Kate Willardé, a fesztivál igazgatójáé volt az utolsó szó, magam a magyar együttesek válogatását végeztem. Ezen a fesztiválon a képzés és a tanulás állt a középpontban. Ez alapvetően behatárolta a meghívható társulatok körét. Színiiskolák, színiakadémiák, stúdiók mellett azonban komoly szakmai eredményeket felmutató együttesek is számításba jöhettek. Fontos szempont volt még az is, hogy aki eljön, annak workshopot is tartania kell, illetve mások workshopjaira el kell mennie.

– *Rengeteg workshop elmaradt!*

– A tizenkilencből mindössze hetet tudtunk megtartani. A magyar együttesvezetők közül például Lábán Katié, Kaposi Lászlóé és Somogyi Istváné is elmaradt.

– *Olyan lett a Brouhaha, amilyennek képzeltétek?*

– Ilyennek képzeltük, de két hiányérzetünk maradt. Egyrészt kevés volta néző, másrészt kicsi volt az érdeklődés a workshopok iránt.

– *Hol voltak az „igazi" nézők, hiszen a fesztivál kilenc napja alatt mindig* ugyanazokat az *arcokat* láttam.

– Az sem kevés, ha mi ott vagyunk. A nézőhiány mögött szervezési hibák húzódnak. Túl későn állítottuk össze a fesztivál időbeosztását, és ez menet közben is változott. Az információk nem jutottak el időben és mindenkihez.

– *A* Pesti *Műsor például meg sem* jelentette *a napi programokat...*

– Valóban, a Pesti Műsor, sőt a Rádió is adós maradt a programismertetéssel. Itt is szervezési hiba történt. A Magyar Rádió viszont három alkalommal, összesen huszonegy percben tudósított a fesztiválról.

– Elégedett *vagy a Brouhaha sajtójával?*

– Lehetett volna jobb. Ez igazából „megdolgozás" kérdése is.

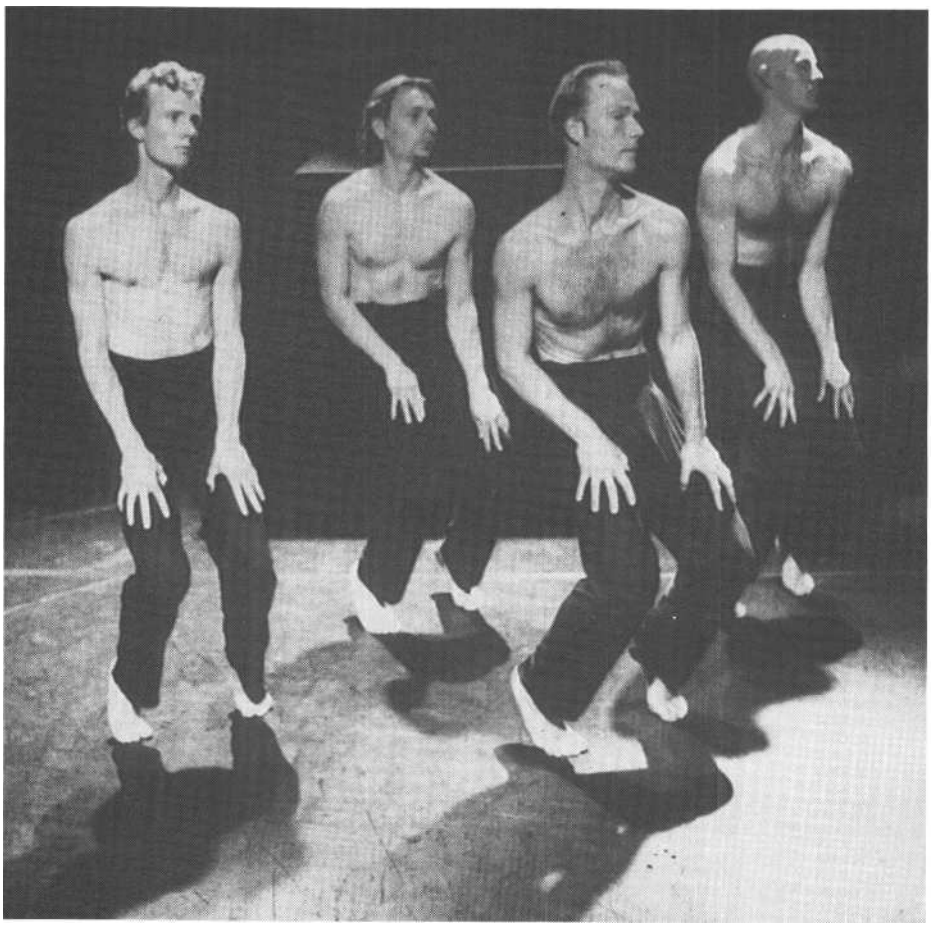
– *Milyen szakmai tapasztalatokkal zárult a fesztivál?*

– Nehéz válaszolnom, hiszen a legtöbb időmet az irodában töltöttem. Láttam azonban egy-két olyan előadást, amelynek élménye a közönségre inspirálólag hathatott. A Pelle Granhoj dán táncszínház *Torzó* és az angol Rejects Revenge A *kerékcímű* előadása feltétlenül ilyen. Az utóbbi briliáns színészetet és totális odaadást mutatott fel. Húsz éve ellenérzéssel viszonyulok a happeninghez, de a lengyel Jamarczny Színház performance-a nagy élmény volt. Úgy gondolom, hogy minden bemutatott előadás megütötte a minimális szakmai színvonalat.

– *Gondolom, a Brouhaha nem tartozik az anyagilag* sikeres *vállalkozások közé.*

– Talán nem kell az adósok börtönébe mennem! Reménykedtünk abban, hogy a fesztivál után marad annyi pénzünk, amennyi biztosíthat-ja a magyarországi Brouhaha-alapítvány jövőjét. Tévedtünk! A rendezvény, nem végleges adatok szerint, körülbelül hétmillió forintba került. Ebből huszonegy színházi előadást mutattunk be és nyolcnapos filmfesztivált szerveztünk.

Torzó - Pelle Granhoj Táncszínház (Dánia)



– *Nemigen lehetett látni a rendezvényeken* a hivatásos, de az alternatív színházi *szakma képviselőit sem.*

– Nem jöttek el. A magyar színházi emberekből hiányzik a szakmai kíváncsiság. A meghívott alternatív együttesek többsége fővárosi volt, úgy érezhették, itthon vannak, nem mozdultak ki megszokott életritmusukból. Letudták előadásaikat, általában nem voltak kíváncsiak más együttesekre. Kivétel persze akadt, a Kerekasztal, az Arvisura és a szentesi gimnázium társulatának néhány tagja rendszeresen felbukkant mások előadásain is.

A liverpooli székhelyű Brouhaha Fesztivál első kontinensbeli rendezvényéhez Budapest négy belvárosi kisszínházát (az Arany János, a Budapesti Kamara, a Merlin és az R.S.9 Színházat) sikerült megnyerniük: mindannyian ingyen bocsátották rendelkezésre játékhelyüket. Itt folytak nyolc napon keresztül az előadások.

Füstbe ment workshop

▪ *Miért volt* fontos az R.S.9-nek, *hogy* részt *vegyen a fesztiválon? - kérdezem Lábán* Katalintól, *a stúdiószínház* vezetőjétől.

– Az ember alapvetően bohóclelkű, szeret játszani, és szereti megmutatni, amit csinál. A színház különösen illékony műfaj, és én szeretem, ha minél többen látják munkáinkat. Egy ilyen fesztivál jó alkalom arra is, hogy bővítsük törzsközönségünket.

– *Megnéztek más együtteseket?*

– Természetesen, a társulat tagjai más elő-adásokat is láttak.

– *A tervek szerint* önnek *workshopot kellett volna vezetnie...*

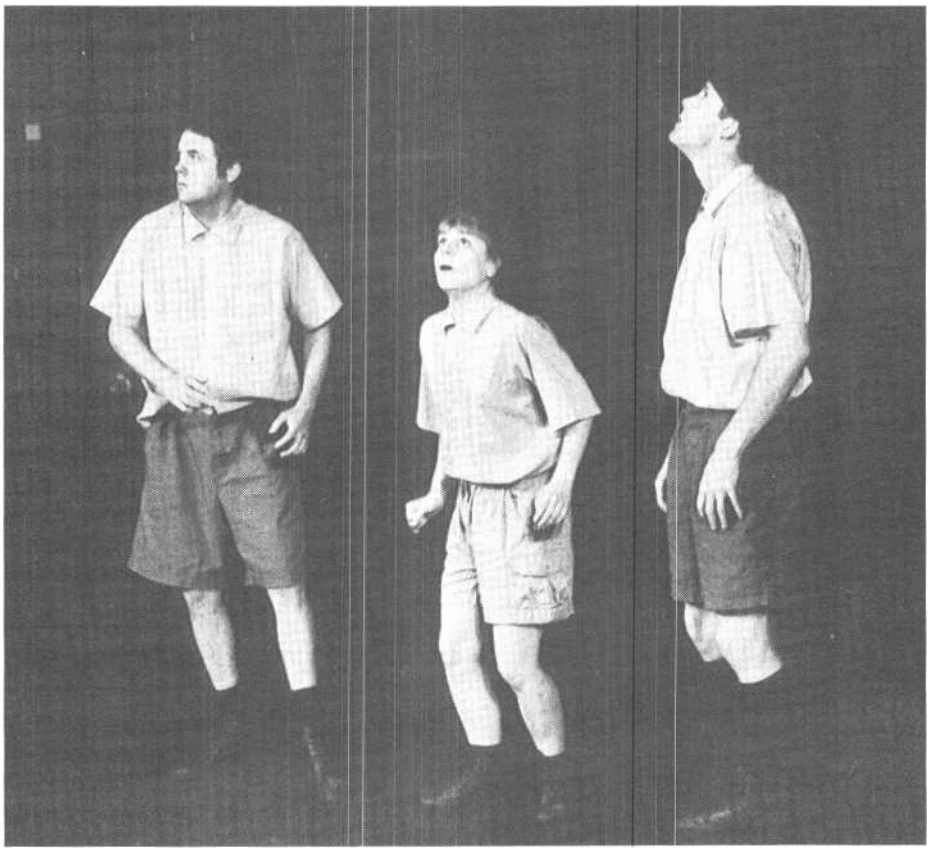
– Akartam is, de szervezési félreértés miatt nem jött létre. Pedig nagyon készültem rá.

– Mások *workshopjain* dolgoztak-e?

– Én nem, de a színészeink igen. Bevallom, alig láttam előadásokat. Restellem, erre nincs mentség.

Leginkább fiatalokból álló félhivatásos vagy alternatív társulatok, színészképző műhelyek kaptak meghívást. A fesztivál színvonala a szélsőségekig ingadozott: voltak nyilvános megmérettetésre még felkészületlen próbálkozások, szimpla helyzetgyakorlatok, gördülékeny, jól kidolgozott, de semmi meglepetést nem tartogató stúdióelőadások és egy formabontó, progresszív, új színházi nyelv megteremtését célzó kísérlet: a Studio-Bühne Essen és a Theater Fusion közös produkciója.

A Nagybácsik és *nagynénik,* az együttesvezető, Rolf Dennemann által írt és rendezett családtörténet egy patalógiás *Forsyte* Saga, izgalmasan expresszív formanyelvű előadás. Egy család mindennapi cselekedeteit, viselkedésmintáit a közhelyes naturalista ábrázolásmódból kiindulva az elvont képiség szintjére emelte. Az alapvető családi posztok és szerepek egyrészt analitikus alapossággal elemezve, másrészt bizarr metaforákként jelentek meg. A csapzott anya: „a lakásban és a fejekben rendet tevő, illetve etető princípium" (mindig van nála, egy kis savanyúkáposzta, amit a családtagok szájába gyömöszöl); az apatikus apa: „a hazajövő. illetve vedelő princípium" (csatos táskájával, üveges szemekkel ötpercenként érkezik meg napi robotjából, hogy fáradalmait kis családja derűs berkei-ben pihenje ki). A gyerekek némi identitászavarral küszködnek: anyuka rúzst, fülbevalót, zseb-tükröt talál melák, tesze-tosza nagyfiánál, ezért sietve helyreállítja a természet rendjét: borotvát, zsilettet, arcszeszt pakol fia zsebébe. De a fiú nem hagyja magát, nő és anya akar lenni (bálványa a rendet rakó és etető princípium), női ruhát húz, kifesti magát, és ellopja a vendégségbe érkező rokonok csecsemőjét. A kismamát nem viseli meg az eset, hiszen világ életében bajuszról és nadrágtartóról álmodott. Most gyorsan beszerzi e kellékeket, és kész a családi idill: transzvesztita unokatestvérek turbékolnak a sezlonon. Az előadás újszerű, nyers szimbolikájú gagek füzére. Csak a végére fárad el egy kicsit, amikor túl konkrét s ezáltal túl didaktikus az, ahogy a család apokalipszisét az egyetemes végromlás vízióiba vetíti.



A kerék - az angol Rejects Revenge előadása (Németh Juli felvételei)

Nem elég a jó szándék!

▪ Szükség *van ilyen fesztiválra* Magyarországon? - *faggatom Kaposi Lászlót, a gödöllői* Kerekasztal *Színházi Társulás* vezetőjét.

– Ennek a fesztiválnak sem fontosságát, sem szükségességét nem éreztem. Nem volt megfelelő propaganda, a magyar nyelvű előadásokhoz hiányoztak az idegen nyelvű ismertetők, az utolsó pillanatban lehetett mindent megtudni. Olyan csoportok mutatkoztak be, amelyek jelenléte érthetetlen. Rolf Dennemann társulata például már többször járt Magyarországon. Vagy a Kerekasztalt. amely T. I. E. (Theatre in Education)-együttes is - vagyis gyerekeket nevelünk a drámapedagógia sajátos eszközeivel -, beültették egy angol T. I. E.-társulat bemutatójára. Rémes volt. Utána nem voltunk hajlandók a közös tréningre.

– Ezek *szerint nem vettek* részt *workshopon?*

– Nem.

És előadásokat *néztek?*

– Színészeim több előadást láttak, de nem találtak közöttük említésre méltót. De még a Brouhaha moziprogramjában sem. Persze lehet, hogy balszerencsések voltunk.

– Miért vettek részt a *fesztiválon, ha ennyire* rossz róla a *véleményük?*

– Ha a szervezők be akarják mutatni a magyar kínálatot, akkor, úgy gondolom, ebben helyünk van. Különben sem akartam más munkáját akadályozni.

A liverpooli Focus T. I. E. csoport *The Big* E című bemutatója itthon igen ritka műfajban készült: oktatódarab. Ezt hallva önkéntelenül is rossz ízű mozgalmi fejtágító vagy leereszkedően negédes, felvilágosító brosúra jut eszünkbe - kioktatás, nem pedig oktatás. A csoport három fiatal színésze viszont az ecstasy nevű drog ellen nem sokkoló adatokkal és példázatokkal, hanem szellemesen, mély empátiával végzett helyzetelemzésekkel agitált. A nézőtér körkörösen fogja körül a játékteret, a széksorok közé ékelve négy dobogó áll. A színészek nemcsak a játéktéren és a dobogókon, hanem a nézők háta mögött is játszanak; a dobogók melletti fogasokra készített maszkok, jelmezek, kellékek segítségével gyakran bújnak más-más figurába. A sodró lendületű játékban ugyanis szüntelenül új és új szereplők, jellemek tűnnek fel, kemény feladat elé állítva a nagyszerűen mozgó, remek clownadottságokkal rendelkező színészeket. A játék vonzó jellemzője, hogy kritikus szemmel nézi a „jó" oldalon állók, tehát a nem szenvedélybetegek - akár segítőkész - magatartását is. A verbalitást ellenpontozó látvány jellemző és hatásos eszközük a felszín alatt munkáló valódi mechanizmusok bemutatására.

Nem törekedett direkten praktikus hatásra a dán Pelle Granhoj Táncszínház, amelynek célja a férfitest szépségének bemutatása volt. A játék sztriptízkoreográfia szerint működött: a színészek mindig többet és többet engedtek magukból látni. A kezdőképben a tér különböző pontjain váratlanul fel-felvillanó függőleges csövák fényében egy-egy esztétikus pózba dermedt testet láthattunk. A következő kép: fakeretre feszített fekete vásznon kibújtatott karok felvonulása takarásból takarásba. Ez után következett a legszebben megkomponált játékrész: egy fekete vászonfalú kockában négy test; a lapokon kivágott réseken kiszámított szinkronitásban, összpontosított lassúsággal végtagok jelentek meg, egyre több, egyre valószerűtlenebb pózban és arányokban, mégis harmonizálva. Aztán kétoldalt felbukkant két fej, merev nyak, megfeszített felsőtest, amit mindig visszarántott valami titkos belső erő. Végül mégis nesztelenül kicsúsztak a szabadba, a születés érzékien költői megfogalmazásaként. De ami még hátra volt, az merő technika: mindenki bemutatta, milyen mozdulatokra, ugrásokra, esésekre képes.

Az isztambuli Bilsak Színházi Műhely előadása a török nyelvtudás nélkül bemerészkedő nézőt (tolmácsgép híján) alaposan próbára tette. Az első öt perc kivételével a színészek csak ültek és beszéltek. Az első öt perc története pedig a következő: egy középkorú, hatalmas szemű, piknikus férfi összegubózva fekszik az ágyán, a reflektorba mered, meg-megránduló arcán patakokban folyik a könnye. A hihetetlen hőfokon, meghökkentő szenvedéllyel dolgozó színészek tiszteletet parancsoló odaadása révén végül is a török követség képviselőin kívül más is végigülte az előadást. Hasonlóképpen a nyelvi gátak akadályozták a Bukaresti Színház- és Filmművészeti Főiskola előadásának befogadását. *A három papucs* vidám történetén fájdalmasan kevesen ültek, főképp angolok, de sem ők, sem mások nem sokat érthettek a három gyilkosságot is felvonultató farce-ból, amelyet román folklórból gyűjtöttek, és román népdalokkal díszítettek agyon.

Nagy közönségsikert aratott viszont az angol Rejects Revenge együttes A kerék című produkciója, amely három sziporkázóan szellemes, ügyes fiatal angol komikus gagorgiája egy bugyuta kalóztörténet apropóján - a la Monty Python.

Paul Foster: I. Erzsébet - Kerekasztal Színházi Társulás

Egymás között voltunk

- Miért érdeke egy állami színház fennhatósága alá tartozó színiiskolának, *hogy* részt *vegyen a Brouhaha Fesztiválon? - érdeklődöm Magács Lászlótól, a Nemzeti* Színház Színiakadé*miájának egyik osztályfőnökétől.*

– Egyfelől minden csoportnak érdeke, hogy megmérettessék, másfelől annak ellenére, hogy már nincs vasfüggöny, még mindig nem látunk rá eléggé a világra.

– *Mi a* megméretés *mércéje, ha nincs zsűri?*

– A mérce bennünk van! Nekem mint tanár-nak tisztán kell látnom, hogy produkciónk mennyire állja meg a helyét, mennyire tudja áttörni a nyelvi korlátokat. A gyerekeknek még nem tudatos a színházi világképük, de mindenképpen szembesülniük kell a különböző véleményekkel.

– *A Nemzeti* Színház *támogatta a* színiiskolája *bemutatkozását?*

– Nem ellenezte.

– *Miért éppen a* Bacchánsnőket játszottá*tok?*

– Ez volt annak a félévnek a munkadarabja. A létrejött előadás semmiképpen sem vállalható a nagyközönség előtt, de ezen a fesztiválon be-mutathattuk: egy év után ennyit tudunk.

– *Elegen figyeltek oda* az előadásokra ?

– Csak annyi lehetett a cél, hogy a meghívott társulatok egymást nézzék. Összegyűlt egy sereg ember, hogy egymás között kommunikálhasson, hogy odafigyeljen a másikra. Nem hiányzott a „külső" néző! A Brouhaha elsősorban iskolák találkozója és ismerkedése volt.

– *Vezettél workshopot?*

– Nem volt rá időm!

– *De részt* vettetek másokén?

– Nem, és úgy tudom, csekély volta részvétel. Ez a szervezés egyértelmű hibája. Jobban össze kellene zárni az embereket, hogy nemzeti hovatartozástól független munkakapcsolatok és produkciók jöhessenek létre.

– *Melyik* előadás *tetszett a* legjobban?

- A Rejects Revenge A *kerék* című produkciója. Szellemes volt, igazi összművészeti alkotás, énekkel, pantomimmel.

A Nemzeti Színház Színiakadémiájának előadásában a drámairodalom egyik - tényleges történéseit és az embert kiszolgáltatott ösztönlényként elemző mélyebb tartalmait is tekintve - legkegyetlenebb, legérzékibb, legelementárisabb darabjának, Euripidész Bacchánsnőkjének operettváltozatát láthattuk. A göndör fürtű, büszke léptű bonviván-Dionüszosz megleckézteti a fafejű Perszeuszt a tánckar (bacchánsnők) és néhány táncoskomikus (mindenekelőtt Teiresziász) közreműködésével. Szép szöveg, szép fiúk, szép lányok, fehér lepedők, zöld koszorúk, csengettyűszó. Csak éppen nem kegyetlen, nem érzéki, nem elementáris - szóval nem Euripidész és nem *Bacchánsnők.*

A budapesti Színház- és Filmművészeti Főiskola telt ház előtt játszotta Euripidész *Andromakh*e című darabját. A különleges, pontosan átgondolt előadással lehet vitázni. de az bizonyos, hogy Novák Eszter rendezőhallgató semmit sem bízott a véletlenre. Előadásában Andromakhe gyermeke debil idióta, akit ennek ellenére még az istenek is mint leendő uralkodót tartanak számon. A legvitathatóbb a kar ábrázolása, amely-nek tagjai a harmincas évek ruháiban időnként sikkes táncot lejtenek a harmincas évek kedvelt melódiáira. Ebben a szétesett világban hülyék kezébe kerül a hatalom - mondja az előadás; senkit nem érdekel a másik, senki senkit nem vesz komolyan. A tragédiák pedig végképp nem érdekelnek senkit.

A „könnyű műfaj" valószínűleg annyit tesz, hogy az előadás végére az összes szereplő könnyebb lesz pár kilóval. Főleg, ha olyan profi koreográfus kezei közé kerül, minta GNM Színitanoda mély vízbe dobott növendékei Jim Jacobs és Warren Casey darabja kapcsán. Imre Zoltán a Greas című musical táncait tömeghatásukban látványosra, elsöprő dinamikájúra, a műfajt oly-kor játékosan ironizálóra, ugyanakkor kezdő táncosok által is kivitelezhetővé tervezte. Ami a táncok között van, az soványkа, a konfliktust nélkülöző szerelmi paralelepipedon (mindenki szerelmes - akar lenni - mindenkibe). Szurdi Miklós érdeme, hogy amit szöveg/át/íróként elfuserált - olyan társakkal, mint Békés Pál, Bőhm György, Fodor Ákos és Korcsmáros György -, azt rendezőként ritmusosan levezényelt jelenetezéssel, pontos adagolású, olykor briliáns ötleteivel többnyire jóváteszi.

Az R.S.9. *Vágy, hogy indiánok lehessünk* című előadása mozgásszínház, némi szövegkörítéssel. A Franz Kafka *Amerika című* regényének motívumaiból készült jelenetek jól súlyozottak, ritmusosak, érdekes látványvilágot teremtenek. Az előadás végefelé azonban egyre több az aránytévesztés, a képek elviselhetetlenségig hosszabbodnak. A szereplők hihetetlen energiával, tenni és mondani akarással dolgoznak. Annyira, hogy mozgásaik gyakran olyan indulatosak, eksztatikusan átéltek és erővel telítettek, hogy már-már egymás testi épségét veszélyeztetik. Ilyenkor már nem lehet az előadásra figyel-ni.

Jelenet az Újvidéki Tanyaszínház Vásári komédiájából* (Somfai Sándor *felvételei)

A Kerekasztal Színházi Társulás új bemutatójában fogódzókat keres a színház és az élet határainak, kapcsolódási pontjainak, áttételeinek megtalálásához. Paul Foster több síkon játszó-dó, a játékon belül szüntelenül a játékra reflektáló történelmi vagy annak álcázott színműve, az I. *Erzsébet* erre kiválóan alkalmasnak mutatkozik. A színészek színészeket játszanak, akiknek I. Erzsébet életét kell eljátszaniuk I. Erzsébetnek. A sűrű alakváltások során eggyé olvad a történelmi múlt és a darab relatív jelene az előadás tényleges jelen idejével, s az előadása közösségi élet állandóan ismétlődő játszmáit, palástolt (politikai), nyilvános (színházi) tettetéseit az egyetemesség kínzóan végérvényes rangjára emeli.

Valami elkezdődött

- *Elérte a* célját a *fesztivál? - kérdezem* ismét *Solténszky Tibort.*

- Igen, mert nem összegezni és kiértékelni szerettünk volna valamit, hanem elindítani. Létre-jött a Brouhaha-Alapítvány, már keresnek bennünket, tudnak rólunk. Ugyanakkor színházi produkció a fesztivál ideje alatt nem született. Filmeseink viszont kiválóan dolgoztak, megörökítették a fesztivál majd minden pillanatát. A Duna Tv már

három műsort rendelt tőlünk, többek között a Brouhahát bemutató egyórás összeállítást. Abban, hogy végül is sikeresnek mondhatom a fesztivált, nagy szerepet játszott az is, hogy a fel-kért partner színházak rendkívül készségesek és lelkesek voltak.

– *Mi* lesz a fesztivál sorsa?

– Ezentúl Liverpoolban, a Brouhaha szülővárosában kétévente lesz találkozó, köztes években pedig Európa valamelyik városában. Budapesten született a döntés, hogy két év múlva Törökország ad otthont a Brouhahának, s az a fesztivál az ideologikus művészet találkozója lenne. Szeretnénk ott vendégül látni a legradikálisabb politikai berendezkedésű országokból, például Irakból és Iránból érkező együtteseket is.

– Országról országra, *évről* évre *változik a Brouhaha* témája?

– Pontosan, csak a „nyüzsgés" és a fiatal művészek melletti elkötelezettség marad állandó.

– *Visszatérhet-e valamikor a fesztivál* Magyarországra?

- Remélem, hogy a Brouhaha-szervezet életképes marad nálunk. Igyekszünk több szállal kötődni a reményeink szerint egyre szaporodó európai Brouhaha-irodákhoz. Ki fog alakulni az egész kontinenst behálózó szervezet, amely a fiatal művészeket próbálja segíteni. Ha mindazok, akik eddig tették, s még továbbiak is, hajlandóak pénzt áldozni ránk, akkor a Brouhaha visszatérhet Budapestre.

– *Biztos, hogy a* főváros a legmegfelelőbb helyszíne *egy ilyen találkozónak?*

– Sokáig most is nyitott kérdés volt, melyik városban üssön tanyát a fesztivál. Kisebb helységben könnyebb együtt tartani az embereket, és a figyelem is jobban egymásra terelődik. Mi azért választottuk mégis a fővárost, mert abban bíztunk, hogy itt nagyobb figyelem vesz körül bennünket. Nagyon fontosnak tartottuk, hogy az első Anglián kívüli fesztiválra intenzíven figyeljen a sajtó. Könnyen lehet, hogy a következő találkozó, amennyiben a Brouhaha visszatér Magyarországra, már nem Budapesten lesz.

A sors tréfája, hogy végül is épp Lebreton produkciója hiányzott a fesztiválról, de ez a lényegen nem változtatott: a találkozó előrehaladtával egyre inkább elhatalmasodott rajtam a déja vu érzése. S ezt nemcsak az táplálta, hogy számos együttest, előadót (Odin, Derevo, Griftheater, Justin Case) már többször láthattam a budapesti mozgásszínházi találkozókon - hiszen ez önmagában, ha az ember a kedvenceivel újra meg újra találkozhat, még örvendetes is lehetne -, hanem az is, hogy az ismeretlen csoportok teljesítménye szintén ismerősnek tűnt. S ez nem feltétlenül a szervezőket, a válogatókat minősíti, hanem általában a színházak, konkrétan a mozgásszínházak helyzetét, társadalmi funkcióját, művészi szerepét Európában és a világban. S ha így néztük a Szkénében, a Mu Színházban, a Merlinben és az Arany János Színházban zajló előadásokat, akkor szimptomatikusnak is tekinthettük mindazt, amit tizenkét külföldi együttes hat nap alatt elénk tárt.

NÁNAY ISTVÁN

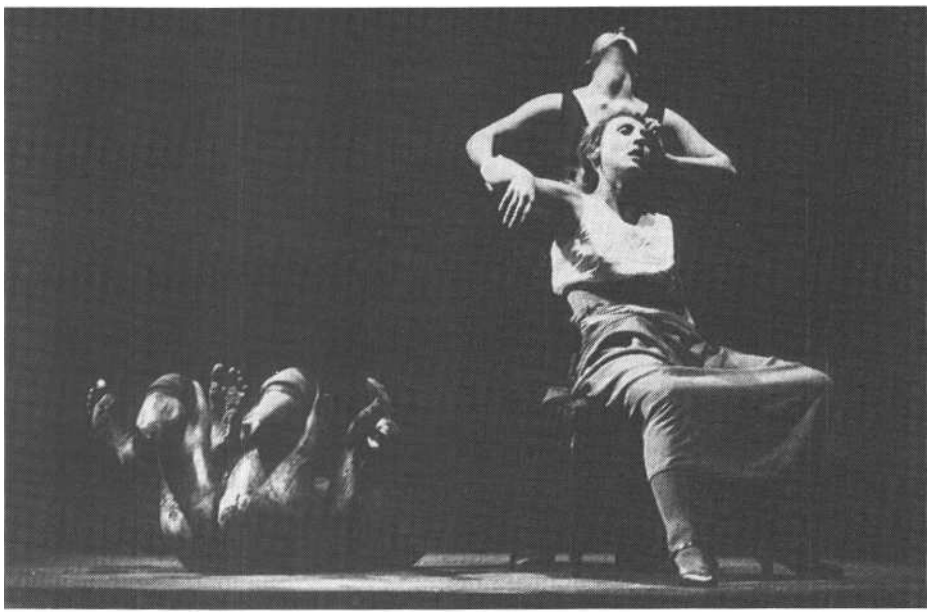
MINTHA EZT MÁR LÁTTUK

NEMZETKÖZI MOZGÁSSZÍNHÁZI TALÁLKOZÓ

Rossz sejtelmeim támadtak, amikor megpillantottam a 8. Nemzetközi Mozgásszín-házi Találkozó szórólapját, amelyen egy óriási léggömböt a bal hónalja alatt szorongató, s egy másik lufit éppen felfújó fér-fi képe látható. Ismerős volt e kép, a produkció, amelynek egy jellemző pillanatát kapta el a fotós, 1975-ben a wroclawi fesztiválon szerepelt - írtam is róla egy lelkes beszámolót. Csakhogy azóta másfél évtized telt el, s ez az előadás most annak a fesztiválnak az emblémája lett, amely a legújabb mozgásszínházi tendenciákkal szeret-né megismertetni a magyar közönséget és színházi szakmát. Egy tizenöt éves újdonsággal? Itt valami nem stimmel. Vagy olyan remekmű ez a produkció, hogy nem kezdi ki az idő (a hajdani Odin Színházból kivált Yves Lebreton kétségtelenül ügyes bohóctréfájára nem egészen így emlékszem), vagy egy fikarcnyit sem megy előbbre a világ a mozgásszínházak háza táján sem. Ez utóbbi feltevésemet látszik megerősíteni az a három évvel ezelőtti benyomásom, amelyet a felélesztett wrocławi fesztiválon szereztem (s ami-ről beszámoltam a Színház 1991. 3. számában): öregecskék a mai újdonságok.

Egyéni és csoportos magamutogatás

Aligha tekinthető színházi produkciónak az, amit a szenzációsnak beharangozott Seiji Shimoda művelt. Bejön utcai ruhában egy mokány alkatú japán férfi, táskamagnóját egy üres kisasztalra helyezi, bekapcsolja, s hosszú percekig valami hollywoodi filmlimonádé zenéjét hallgatja. Aztán először egy nagy tekercs széles celluxot, a végét lábával lefogja, s széles mozdulatokkal csíkokat tép le belőle. A tépés jellegzetes recsegő, bántó hangot ad. Ezt a műveletet több tucatszor megismétli. A mozdulatok alig változnak, a zaj is-



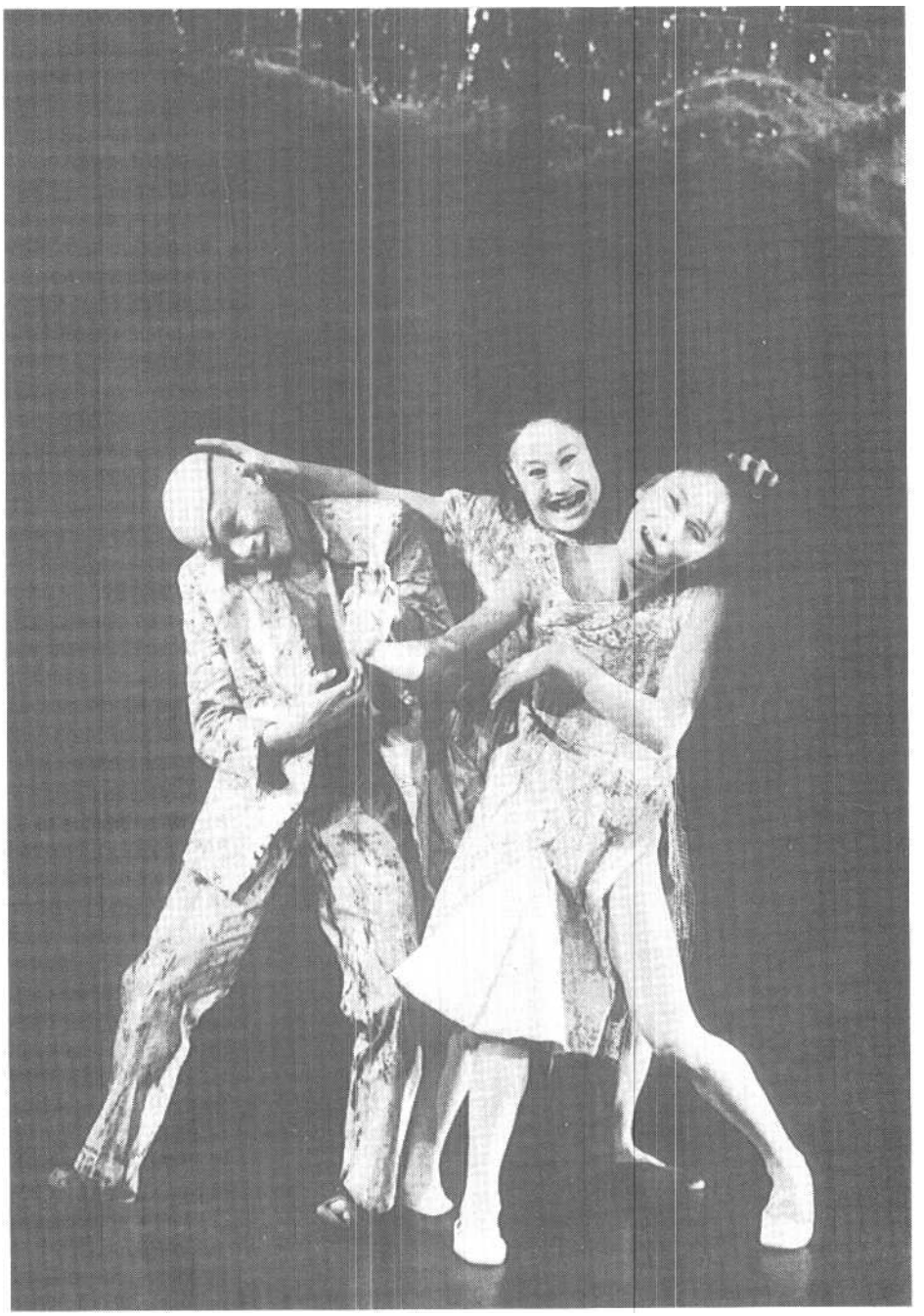
Jelenet a *Teatro* del Carretto Kafka-előadásából

métlődik. Majd a celluxtépdesést minden átmenet nélkül abbahagyja, komótosan levetkőzik, meztelenül ráül egy asztal szélére, s végtelenül lassan jógagyakorlatokat végez; e gyakorlatok csúcspontjaként úgy gördül át az asztalon, hogy közben átbújik a talaj és az asztal között, anélkül, hogy bármely porcikája hozzáérne a földhöz. Végül felöltözik, ismét bekapcsolja a magnót s a már megismert operettdallamot hallgatja. Kétségtelenül kidolgozott az a mozgássor, amit bemutat, de produkciójának sem külső, sem belső kompozíciója nincs. Magánügy marad, amihez nekem, a nézőnek semmi közöm sem lehet.

Hasonlóképpen hidegen hagyott a Divas-csoport kétrészes előadása. Ezúttal egy táncosnő magamutogatásáról szól a Lorca szövegei alapján készült *Tőr járja át a* szívet, illetve a Négy tánc *Hilde Holger után.* Liz Aggis spanyolosnak hitt mozdulatokkal vonaglik, szenved, éli ki feminista érzelmeit - produkciója egyre kínosabb, egyre kevésbé van közünk hozzá. Ami miatt legalább a Lorca-rész mégis végigülhető, az egy fekete énekesnő csodálatos éneke, akinek kilétéről mellesleg a műsorfüzet mélyen hallgat, azt azonban közli, hogy a csoport Anglia egyik neves anarchista együttese. A produkciót látva Angliának aligha kell rettegnie művészi anarchistáitól.

Meg nem szűnik az a hiábavaló törekvés, hogy a távol-keleti és az európai színházi műfajokat és stílusokat keresztezzék. Ezúttal a Tatoeba Théátre próbálkozott azzal, hogy a búto és a német expresszionizmus szabadtánc stílusát egyesítse. Az eredmény: se hús, se hal. A napfogyatkozás kultikus hatását feldolgozni akaró, zavaros történetű, bágyasztó félhomályban zajló *Eclipse* című epizódsor sem gondolatilag, sem technikailag nem jutott el arra a szintre, hogy művészi közlésnek lehetett volna tekinteni.

Két olyan produkció is szerepelt a találkozó programjában, amely megcsúfolta a maga eszközeivel feldolgozni kívánt remekművet. Az olasz Teatro del Carretto Kafka Az átváltozás című elbeszélését dramatizálta, a német Laokoon Group pedig Bach *H-moll* miséjére készített táncjátékot. Mindkét mű természetesen ellenállt a próbálkozásnak. Kafka zárt világát kétórás terjengős, művészkedő, az abszurditást érdekességgé, a szürrealitást furcsasággá torzító, gyermetegen rémítgető keretjátékos színdarabban próbálták megjeleníteni - minimális művészi, rendezői és színészi kvalitásokkal. Még képtelenebb vállalkozásnak bizonyult az, hogy a *H-moll* misezenéjére két fiatal életének stációit bemutató jelenetsort kreáljanak. A fenséges és a köznapi összeegyeztethetetlen, pláne ha a koreográfusban, rendezőben nyoma sincs a művészi intuíciónak és felkészültségnek. A táncosok szánalmasan vergődtek megoldhatatlan feladatot jelentő szerepeikben. E két előadás a dilettantizmus iskolapéldája volt.

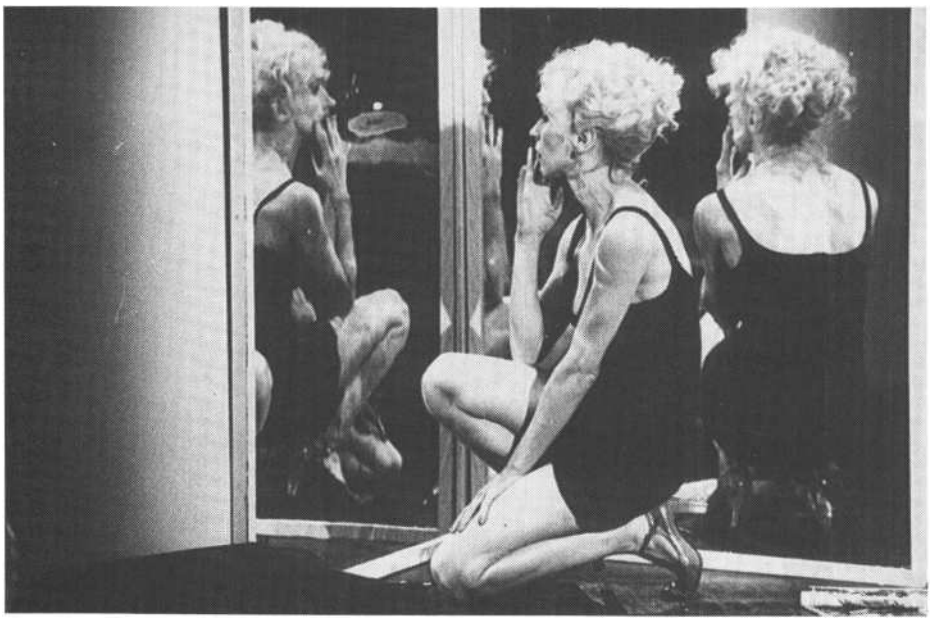


Eclipse (Tatoebe Théátre)

A komikum fokozatai

A szórólapon hirdetett Yves Lebreton helyett a pár éve már mozgásszínházi találkozón szereplő Justin Case bohóc lépett fel. Nagy sikerrel. Joggal. Case kitűnő bohóc, aki pontosan kidolgozott számaiban is remekül tud rögtönözni. Maszkkal, mozgással egy szórakozott, mindennapi tevékenységeit rutinból végző kisembert ábrázol, de az alaptörténetet megszakító epizódokban remek megfigyelések alapján kidolgozott egyéb figurákat is bemutat. Ám bármily ügyes mestere is szakmájának a színész, produkciója egy idő után kifárad, óhatatlanul ellaposodik.

Zömmel színészhallgatókból verbuválódott a Teatrul Roman-American nevű csoport, amely Shakespeare-művek és amerikai és román darabok népszerűsítését tartja elsődleges feladatának. Ennek jegyében mutatták be A vihart, mégpedig a világhírűvé vált Prospero *könyve* című film szellemében. A darab történetét a vázra redukált előadásban a jól képzett színészek sok



Fassbinder - a Laokoon Group előadása (Dusa Gábor felvételei)

mozgásos, játékos, a mű humorát felerősítő teljesítményt nyújtanak. Egy-egy színész több szerepet is játszik, az üres térben alig van kellék, az egész produkciónak van valami amatőr bája. A dráma mélységeiből semmit nem kapunk, de a képregényszerű színpadi történet kellemes szórakozás.

Naiv báj jellemezte a svéd Nya Vastana Teater A *bíró alakjában* című előadását, amely a folklór és a lélektani dráma ötvözésével próbálkozott. A térszínházi közegben zajló történet egy bíró válságáról s egy boszorkánysággal vádolt fiatal finn asszony tragédiájáról szól, s alapdilemmája az, hogy felcserélhetők-e a szerepek, ki az igazi bűnös és ki az áldozat olyan esetben, amelyben egy közösségnek nyilvánvalóan bűnbakra van szüksége. A szereplők népviseletben vannak, az előadás tárgyi világa népművészetileg hiteles, a megszólaló dalok folklórihletésűek, a színészek mozgása néptáncalapú. Ebben a közegben eleve megemelt, stilizált minden megmozdulást, minden megszólalás, bár ez az emeltség némileg monotonná teszi az előadást, amelyben a finom humor és a csupán jelzett tragédia békésen megfér egymás mellett.

Ami igazán tetszett

Ha egy fesztiválon három-négy jelentős előadás látható, akkor az már sikeresnek tekinthető. Ezen a Mozgásszínházi Találkozón is volt ennyi jó produkció.

A holland Griftheater egy régebbi előadását újította fel. A Sa *Griffe* képzőművészeti színház. Nem happening, hanem akciószínház. Etűdök füzére, amelyben a huszadik századi avantgárd képzőművészeti irányzatok idéződnek fel egy-egy eseménysorban. Van, amikor egy-egy ismert képre, szoborra utal a beállítás, van, amikor egy-egy képzőművész stílusa ismerhető fel, de soha nem direkt másolatok születnek, mindig a képzőművészeti ihlető forrás lényegét igyekeznek új formában, átlényegítetten feldolgozni. A produkció pimasz, fricskázó, tiszteletlen tisztelgés a huszadik század művészete előtt.

A szentpétervári Derevo együttes már bemutatta Magyarországon A lovas című előadását, amely ezúttal is nagy sikert aratott. A rendkívül eklektikus, a bohócjátékot, a pantomimet, a bábozást, a tárgyjátékot, a rockot és a szürreális megoldásokat egyaránt magában foglaló produkció cselekményét aligha lehet pontosan leírni, hiszen nem elsősorban a történeten, sokkal inkább a hangulatokon, az emberi testből áradó szuggesztión, a kapcsolatokban megjelenő kiszolgáltatottság fájdalmán van a hangsúly. A szereplők rongyokban, piszkosan, tépetten vannak jelen, az előadásnak mégis a szépség a meghatározója. A szabálytalan szépség. Az, amelyik a harmóniában a rútat, a torzban az angyalit is érzékeltetni képes.

Lehengerlő erő, fölényes szakmai tudás, a hagyomány és a modernség kettőssége jellemezte az indiai Keli Company *Érzékenység* című táncjátékát. Az indiai katakali és a modern európai zene találkozásából Shelley *Az érzékeny növény* című poémájának alapján készült az elő-adás, amelyben felidéződik egy régi indiai szer-tartás - színes porból festményeket formáznak a földön, amelyet aztán az extázisban lévő táncosok szétrombolnak. Az öt férfi táncos végtelenül lassan mozdul ki guggoló állapotából, majd egyéni és csoportos táncaikban egyre differenciáltabb, de a közös vonásokat is érzékeltető egyedi sorsok, kapcsolatok rajzolódnak ki. E folyamat egyre zaklatottabb lesz, a zene is, a táncok is egyre vadabbak, s bekövetkezik az egyéni és tömeges transz állapota, amelyben már minden ellenőrizhetetlen, az eredmény pedig törvényszerűen csak a pusztulás, a pusztítás lehet. A színpad elején felépített gyönyörű domborműveket széttapossák. Konkrét és áttételes tartalmakat képes kifejezni ez az extatikus tánc, ezúttal sikerült két kultúra összeházasítása.

A találkozó legkidolgozottabb előadása az Odin Színház Kaosmosa, amely Eugenio Barba vallomása szerint József Attila A *hetedik* című versének ihletésére készült. Ugyanis legutóbbi magyarországi turnéjuk során egy idős ember előadásában hallotta a verset, lefordította magának, s az annyira hatott rá, hogy új produkcióra inspirálta. *A szentkapu* alcímet viselő produkció az élet és halál mezsgyéjén játszódik, szereplői sorra eljutnak a halál kapujáig, de bebocsáttatást nem nyernek. Van, aki egy életen át csak várakozik a kapu előtt, s van, aki az őr minden tiltása ellenére is bejut a kapun, mert feladata van: az anya, aki látni akarja s ki akarja hozni halott gyermekét. S miközben ki-ki végigjárja a maga útját a kapuig, életsorsok jelennek meg a párhuzamosan futó, szinte monologikus jelenetekben. Az egyéni improvizációkon alapuló koreografált mozgások, a szóló énekek külön-külön élnek, mégis összefonódnak egy közösség életévé. Fantasztikusan intenzív színészi jelenlét párosul sokértelmű és - jelentésű rendezői megoldásokkal, jelképesség az egyszerűséggel. Egy kendővel való játékból például egyszerre csak pillangó születik, s ez a rebbenő-röppenő tárgy újra meg újra feltűnik a darab folyamán, s jelenléte szimbolikus értelmet nyer, a halál közelségében ma-gától értetődően asszociál a lélekre.

Az Odin Színház előadásai nem adják meg könnyen magukat, az egyszeri megnézés csupán a legevidensebb értelmezésüket teszi lehetővé. A kialakult jelrendszer nézői elsajátítása többszöri megtekintést igényelne. A néző mégsem érez kielégületlenséget, ha csupán egyszer látja, mondjuk, a címében káoszt és a kozmoszt egyesítő Kaosmost, mert olyan elementáris erejű az előadás, hogy nem lehet kivonni magunkat a hatása alól. Az Odin produkciói jól példázzák, hogy a színházban az érzéki hatás az elsődleges a gondolatival szemben.

Az Odin Színház előadásairól - holott formavilágukban, gondolatiságuk viszonylag szűk határok között mozog - sokadszor látva sem jut eszembe a déja vu érzése. De Odin (és Grif és Keli és Derevo) kevés van. S hogy ez a kevés nálunk is közkinccsé váljék, ezért kellenek a mozgásszínházi találkozók.

MARTIN ESSLIN

A DRÁMA TERMÉSZETRAJZÁHOZ

NEGYEDIK RE

9. Illúzió és valóság

A dráma - a színielőadás - mimetikus tevékenység, a valóságot utánzó játék. Amit a színházban - vagy a mozivásznon, a tévében - végignézünk, nem más, mint alapos gonddal létrehozott illúzió. És mégis, a többi, szintén illúziókeltésre alapozott műalkotással összehasonlítva a dráma - a drámai szöveg előadása - sokkalta nagyobb arányban hordoz valóságelemeket.

Vegyünk például egy festményt. A kép egy táj illúzióját kelti vagy egy házét - vagy ha portré, egy emberi arc mása -, de nem tartalmaz más valóságos elemet, mint a festéket és a vásznat. Egy színmű is valaminek az illúzióját teremti meg - mondjuk, Hamletet látjuk Helsingőr várában. Ám ez esetben Hamletet, a színpadon látható fiatalembert - aki mint történelmi személyiség már régen halott, vagy talán soha nem is élt, azaz csupán a drámaíró képzeletének szülötte - egy fiatalember személyesíti meg: színész, aki a valóságban is fiatal férfi. Karosszékben ül, egy valódi karosszékben. Az, hogy ez a karosszék egy dán várban áll több száz évvel ezelőtt, csupán illúzió, amelybe bele kell, hogy éljük magunkat, de a karosszék ettől még karosszék marad. Eszerint elmondhatjuk: a színházi előadásban más illúziókeltő műalkotásokkal összemérve nagyobb a valódiság aránya. Sőt éppen *a* Hamletet előadták már az igazi helsingőri várban is, így hátakkor a karosszék, amelyben Hamlet ült, olyan igazi karosszék volt, amely az igazi Helsingőrben állt. És ha a dráma fogalmát kiterjesztjük, s a filmet és a tévéjátékot is idetartozónak tekintjük: a dráma jeleneteinek egész sorát lehet felvenni és lejátszani a cselekmény eredeti helyszínén, legyen szó akár valamilyen konkrét városban játszódó krimisorozat utcai képeiről, akár A velencei kalmárnak a valódi Velencében vagy a Romeo és Júliának Veronában fölvett jeleneteiről.

Érzésem szerint a dráma egyik legfőbb jellemzője s egyben vonzerejének egyik titka, hogy előadásában a színtiszta kitaláció - a szerző képzeletének egyszer s mindenkorra rögzített terméke, a színmű, ami bizonyos értelemben csak halott szó - elegyedik a színészek, valamint jelmezeik, az őket körülvevő bútorok, az általuk használt tárgyak - kardok, legyezők, kések és villák stb. - valóságával. Az elmúlt századokból fennmaradt színdarabok minden egyes előadását eszerint a felélesztés aktusának tekinthetjük: a halott szavak és cselekvések új életre kelnek, reinkarnálódnak az élő színészek által. Nem véletlen, hogy a színházi zsargon a régi darabok előadását felújításnak (angolul revival, azaz felélesztés - a ford.) nevezi.

A dráma tisztán elméleti jellegű tanulmányozása során a figyelem - eléggé természetes módon - általában a legmegfoghatóbb elemre összpontosul, ez pedig a szöveg: a színmű mint irodalmi alkotás. A többi összetevő - a rendezés, a világítás, a színészi szuggesztivitás - sajátosságai sokkal nehezebben ragadhatók meg, s a mechanikus rögzítés feltalálásáig szinte teljesen el is vesztek a tanulmányozás számára. Mégis főként éppen ezek az összetevők vonzzák a nézőt a színházba (vagy moziba, vagy a tévé elé), s ha behatóan elemeznénk a színházi elő-adásnak a közönségre tett hatását, minden bizonnyal azt tapasztalnánk, hogy javarészt épp ezeknek az összetevőknek tulajdonítható az az élvezet, amelyet egy-egy előadás a nézőknek nyújt.

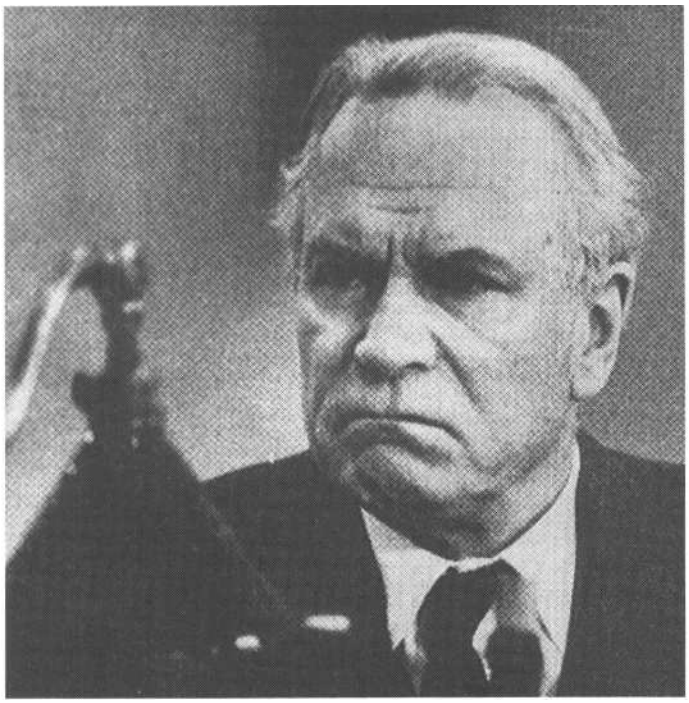
Az élő színház rögzített elemének (a szövegnek) és változó összetevőjének (a színészi játéknak) elegye tesz minden előadást merőben egyedi műalkotássá- legyen szó akár egy hosszú szériát megélt darab előadásairól is, amelyek változatlan díszletben és világítással, változatlan szereposztásban zajlanak. A tradicionális kínai színházban a közönség jól ismeri a rendkívül hosszú klasszikus szövegeket, amelyeknek éppen ezért csak egyes részleteit adják elő, hiszen a néző leginkább azért megy el a színházba, hogy lássa, bizonyos színészek hogyan játsszák el az ismert szerepeket.

Ehhez nagyon is hasonló módon a mi klasszikusaink - mindenekelőtt Shakespeare - ugyancsak alapul szolgálnak a színészek megítéléséhez: azért megyünk el x-edszer is *a Hamletet* megnézni, mert érdekel bennünket, miben különbözik Scofield Hamletje Gielgudétól, Burtonétól, Peter O'Toole-étől stb. (Az utóbbi időben a rendező is a színházi élmény változó összetevőjének számít, s mint ilyen, arra késztet bennünket, hogy ismét megnézzünk egy-egy jól ismert darabot, mert látni akarjuk Peter Hall, Peter Brook, Giorgio Strehler, Roger Planchon *Hamletjét*, Lear *királyát* vagy *Macbethjét).*

A színházban tehát nem minden illúzió. Nem láthatjuk ugyan a valódi Macbethet Dunsinane vára előtt küzdeni, másrészt viszont azért jöttünk, hogy lássuk Sir John Gielgudot vagy Richard Burtont, és valóban látjuk is a színészt, az élő embert, halljuk a hangját, s ez különös gyönyörűséget szerez nekünk. Mi több, amikor Macduff-fel vív, csodáljuk a két színész ügyességét; tudjuk ugyan, hogy Macbeth nem hal meg igazán, de látunk két férfit, aki valóban vív. Amikor Shakespeare idejében az angol színészek hírneve bejárta egész Európát, angol vándortársulatok turnéztak a kontinens országaiban, főképp Németországban. A nézők nem értették a szöveget, de lenyűgözte őket a színészek ügyessége, ahogy táncoltak és csatáztak; nagyrészt azért fizették meg a jegyek árát, hogy láthassák akrobatikus mutatványaikat és táncmozdulataik ke-

Laurence Olivier (Hamlet) és Jean Simmons (Ophelia) a Shakespeare-dráma filmváltozatában (1947)

Othello: Laurence Olivier (Old Vic, 1964)



Olivier a Hosszú út az éjszakába című O'Neill-darabban (National Theater, 1971)

csességét. A legnépszerűbb darab *A máltai zsidó* volt, Marlowe színműve, amelyben a főgonosz rendkívüli ügyességgel zuhant bele egy fortyogó olajjal teli üstbe.

E vonásai tekintetében a színház rokon egy másik olyan tevékenységi formával, amelyben szintén az emberi játékösztön jut kifejezésre, s ez a sport. A színházat a nézőket szórakoztató sportnak is tekinthetjük. És ha megfigyeljük, mondjuk, Laurence Olivier-t, észre fogjuk venni, milyen nyilvánvaló örömét leli a színjátszás fizikai aspektusaiban (például abban, hogy a Hosszú *út az éjszakában* előadásán egy széken egyensúlyozva becsavarjon egy villanykörtét, vagy ahogyan egy hosszú lépcsősoron bucskázik le haldokló Coriolanusként, nem is beszélve arról a rendkívül széles hangskáláról, amelyet Othellójában megszólaltat), s hogy ez milyen fontos a ránk gyakorolt hatás szempontjából, illetve milyen meghatározó szerepet játszik Olivier-nek a színjátszásról alkotott elképzeléseiben.

Mindig is a színész volt, és ő is marad, minden drámai mű alappillére. A balett, amelynek egyáltalán nincs szövege (és előadásának középpontjában a fizikai attrakció, az atletikus képességek állnak), nagy művészek (mint amilyen Debureau vagy kortársunk, Marcel Marceau) pantomimjátékai, amelyekben szintén nem hangzik el egyetlen szó sem, vagy az itáliai reneszánsz rögtönzött commedia dell'arte-előadásai (amelyeknek volt ugyan szövegük, de nem írták le előre, és nem tanulták be őket, hanem az előadás során születtek spontán módon), avagy a némafilm remekművei - mindezek olyan drámatípusok, amelyekben minimális szerep jut az irodalomnak. Ezek szerint szöveg nélkül is létezik dráma.

A színész az, akiben a valóság és az illúzió elemei összetalálkoznak: vajon azért jöttünk-e el a színházba, hogy megnézzük Othellót, ahogyan Olivier megszemélyesíti, vagy azért, hogy Olivier-t lássuk Othello szerepében? Teremtő feszültség van a drámaíró által megálmodott, képzelt figura és a valóságos személy között, aki a költői képzelet e szüleményének saját hús-vér valóságát, továbbá - s ez nagyon fontos - fantáziáját, a gesztusok, a cselekvések, az intonáció, a ritmus költői leleményeit kölcsönzi. Elhangzott már, hogy létezik költészet a drámaírásban, ugyanúgy, mint ahogy a színháznak is megvan a maga külön poézise. A színházban egyrészt a drámaíró által alkotott költői nyelv teremti meg a költészetet, másrészt a színháznak magának is van poézise, amely jórészt egy-egy tekintetből, egy-egy belépésből, egy-egy hatásszünetből születik. És ezeket a mozzanatokat túlnyomórészt a rendezők és a színészek hozzák létre.

A kommerciális színházban kétségkívül a sztár neve az a vonzerő, amely a produkcióhoz szükséges tőke előteremtéséhez szükséges. Drámaírók gyakran adják oda kézirataikat vezető színészeknek abban a reményben, hogy az illetőknek kedvük támad fellépni a darabjukban, s azt remélik, ez elegendő lesz ahhoz, hogy a mű színre is kerüljön.

A legsikeresebb színészek közül sokan minimálisra csökkentik megjelenésükben a fiktív elemeket. Ezek a színészek elsősorban önmagukat mutogatják, s meg sem próbálnak azonosulni az író által elképzelt alakkal; ehelyett saját vonzerejüket vetik latba.

Legjobb példa erre a sajátos angol karácsonyi pantomim, amely korántsem némajáték, s amelyben a tündérmese - a *Dick Whittington* vagy a *Csipkerózsika* - kerettörténete pusztán ürügyül szolgál néhány sztárszerep megjelenítéséhez, és a főszereplő - mondjuk, a Csipkerózsika-beli királyfi - számára egészen nyilvánvalóan nem annyira fontos a mesebeli herceg hű megformálása, mint az, hogy közszemlére bocsássa balett-trikóba bújtatott pompás lábait. Szó sincs arról, hogy lenézném mindezt s a színházművészet lealacsonyításának tekinteném, ellenkezőleg: a színház egyik legmaradandóbb vonásának diadalmas megerősítése ez.

Mert - bár a színház az illúziók h á z a - az illúzió sohasem lehet teljes. Gondoljunk csak arra a tizennyolcadik századi parasztra, aki válaszul III. Richárd kétségbeesett kiáltására - „Országomat egy lóért!" - fölajánlotta a saját gebéjét. A Richárdot alakító nagyszerű színész erre így rögtönzött: „Gyere csak föl, a szamár is megteszi!" Ez a régi anekdota olyan nézőről szól, aki nem elég művelt ahhoz, hogy érzékelje illúziónak és realitásnak azt a kényes egyensúlyát, amelyen a színház varázsa alapul. Mi, akik gyakorlottabb

befogadói vagyunk a drámai alkotásoknak, valójában egyszerre két forrásból merítünk gyönyörűséget: az Othellót nézve mélyen megrendülünk a hős tragédiája láttán, de miközben megkönnyezzük bukását, szinte skizofrén módon azt mondjuk magunkban: „Milyen fantasztikusan kitartotta ezt a szünetet Olivier! Mi mindent fejezett ki egyetlen puszta szemöldökráncolással!"

A modern drámaszerzők minden elődüknél tudatosabban aknázzák ki a valóság és az illúzió, a tény és a fikció közötti feszültség színházi lehetőségeit. Pirandello Hat szerep keres egy szerzőt című darabjában odáig megy, hogy először bemutatja nekünk a színészeket olyannak, amilyenek a valóságban - amint épp próbára gyülekeznek-, aztán a figurákat - a „szerepeket" -, olyannak, amilyennek a szerző megálmodta, majd ugyenezeket a figurákat, amilyennek a színészek ábrázolják őket. Brecht ragaszkodott azon elvéhez, miszerint mindent meg kell tenni azért, hogy a néző semmi szín alatt ne higgyen a látszatnak, ne gondolhassa azt, hogy amit lát, több puszta fikciónál. Például 1948-ban a Chur svájci kisvárosban rendezett Antigone-előadásában a színészeknek a színpadon kellett maradniuk akkor is, amikor éppen nem volt szerepük. Ott ültek a négy sarokba tűzött rudak által kijelölt játéktéren kívül, és Brecht utasításainak megfelelően újságot olvastak, ettek vagy a ruhájukat igazgatták. Amikor közeledett színrelépésük ideje, felkeltek, elvégezték utolsó előkészületeiket és átlépték a játéktér határát, a közönség pedig jól láthatta, érzékelhette a pillanatot, amikor belebújnak a figura bőrébe.

A kontraszt, amely a létező Smith kisasszonyt - aki Chiswickben él, és akinek szerelme a Képzőművészeti Akadémia hallgatója - elválasztja Antigone görög hercegnőtől -, aki épp halni készül, mert megadta elesett bátyjának az illő végtisztességet - itt hatásos művészeti eszközzé válik. A közönség nem csak azt a tehetséget csodálhatja meg, amelynek révén Smith kisasszony tragikus hősnővé változik; Brecht szándéka szerint lehetősége nyílik arra is, hogy felismerje, mi az, ami a görög hősnőben és a mai fiatal lányban azonos, és mi az, ami megkülönbözteti őket egymástól.

Hasonlóképpen: olyan drámaírók művei esetében, mint Beckett vagy Ionesco, a közönségnek egy pillanatig sem lehet kétsége afelől, hogy amit lát, az nem kívánja a valóság illúzióját kelteni: nem más, mint néhány ember szerepjátszása, tettetése annak érdekében, hogy megmutasson valamit. A Godot-ra *várva* című darabban a szereplők nemegyszer utalnak a közönség jelenlétére. Ionesco *A kopasz énekesnő* első változatában azt szerette volna, ha az előadás végén a szerző színre lép, és sértegetni kezdi a nézőket. Erről végül lebeszélték; a darab most úgy fejeződik be, hogy minden kezdődik a legelejéről - s ez olyan eszköz, ami egyértelműen jelzi a történések műviségét. Több mint száz évvel ezelőtt Gogol A revizor befejezésében szántszándékkal szertefoszlatta az illúziót azzal, hogy a Polgármester rákiáltott a nézőkre: „Mit röhögtük? Magatokon röhögtök!"

A színházi avantgárd legújabb hulláma még messzebb megy a valóságos és az elképzelt közötti feszültségek kiaknázásában. A Living Theatre nevű avantgárd csoport - amely éveken át járta Európát - olyan módszert alakított ki, amellyel a valóság és az illúzió egybeolvadásának új minősége érhető el. A színészek rendre valódi vitákba keveredtek a közönséggel, néhány néző összecsapott néhány színésszel. Ezek az összecsapások valóságosak voltak abban az értelemben, hogy az emberek lökdösték és sértegették - egyszer-egyszer meg is ütötték - egymást. Ám amikor Julian Becktől, a társulat egyik vezetőjétől megkérdeztem, hogy vajon az előző esti előadáson - amelyen jelen voltam -- valóban kicsúszott-e kezükből az események irányítása, azt válaszolta, hogy az eset szándékosan történt, és ez minden előadáson ugyanígy zajlik, egyszerűen azért, mert a színészek elsajátították a hasonló konfliktusok kirobbantásának és elfojtásának összetett pszichológiai módszereit (az elfojtás egyik bevett technikája, hogy a terem egy másik pontján elkezdődik valami, ami magára vonja az összes érintett figyelmét). A színház itt eltávolodik a fikciótól, és a valóság manipulációjává lesz. Vajon ez színház-e még? Vitatható pontja ez a meghatározásnak: kétség-kívül határeset. De a színház és a hozzá hasonló jelenségek esetében a definíciók határvonalai-nak mindig végtelenül rugalmasaknak kell maradniuk.

A modern avantgárd színház e típusa számos igen komoly kérdést vet föl. Az a néző, aki úgy érzi, hogy bántalmazták, és rugdosni kezdi az őt inzultáló színészt, valóban nagyon dühös, a színész pedig valóban inzultálta - mégis mindketten olyan előadás résztvevői, amelynek célja, hogy szórakoztassa - vagy érzelmileg fölkavarja - a közönséget; ebből a szempontból tehát e két ember: színházat játszik. De hiszen, érvelhetnek az ilyesfajta előadások létrehozói, színházon kívüli életünk is tele van hasonló művi események-kel. A közlekedési rendőr, aki megbünteti a tilosban parkoló autóst, mentegetőzhet így: ,,Sajnálom, én nem akarom bántani önt, de mint közlekedési rendőrnek az a dolgom, hogy megbírságoljam." Attól a perctől kezdve, hogy magára öltötte a rendőri uniformist, az illető egyénnek el kell nyomnia magában személyes érzelmeit, és azt a szerepet kell eljátszania, amelyet a társadalom ráosztott, beleértve ebbe azt is, hogy a megfelelő „jelmezt" viselje, a megfelelő zsargont használja, és megtegyen olyan dolgokat is, amelyeket saját személyes minőségében nem tenne meg.

Mindennapi életünkben tehát sok a színház, sok a szerepjátszás, sok az illúzió. Shakespeare szerint színház az egész világ, és színész benne minden férfi és nő. Ráadásul - természetesen - maga a valóság mibenléte is problematikus. Érzékeink esendők, a valóságot csak tökéletlen érzékszerveink segítségével észleljük, vagyis az érzéklet maga is lehet puszta illúzió. És valóban: ha a fizikus tudásával mérlegeljük, a hétköznapi valóság érzékelése illuzórikus csupán.

Valójában tehát a színház csupán az illúzió egy újabb dimenziójával egészíti ki az illúzió ama „páravázát," amelyet valóságnak nevezünk, és ekképpen tökéletes leképezése helyzetünknek: az emberi lény helyzetének ebben a világban. Shakespeare-t idézve:

E színészek Szellemek voltak, mondtam,
szellemek, S a légbe tűntek, lenge légbe
tűntek: És mint e látás páraváza, majdan
A felhősipkás tornyok, büszke várak,
Szent templomok, s e nagy golyó maga,
S vele minden lakása szertefoszlik, S
mint e ködpompa tűnt anyagtalan,
Nyomot, romot se hágy. Olyan szövetből
Vagyunk, mint álmaink, s kis életünk
Álomba van kerítve.

Shakespeare: A vihar IV/1.
Babits Mihály fordítása

(Folytatjuk)

Fordította: Upor László

Felvételi tájékoztató

A Színház- és Filmművészeti Főiskola felvételt hirdet színházelmélet és drámapedagógia továbbképző szakra. Jelentkezni külön-külön és párosítva is lehet a szakokra. A jelentkezés feltétele: felsőfokú képzettség (a drámapedagógiára a pedagógiai képzettség!), világnyelvből tett legalább középfokú nyelvvizsga, színházi érdeklődés és valamelyes gyakorlati tapasztalat.
A jelentkezés határideje: 1994. március 1.
Tandíj: tanévenként 20 000 forint.
Tanulmányi idő : három év.
A tanulmányok kezdete: 1994. szeptember.
A főiskolai elfoglaltság havonta egy alkalommal egymást követő három nap, illetve a drámapedagógia szakon plusz intenzív szakaszok.
A felvételt jelentkezési lapon kell kérni, amelyhez önéletrajzot, az előképzettséget igazoló oklevelet, a nyelvvizsgát tanusító bizonyítványt, kilencszáz forint költségtérítés befizetését igazoló nyugtát és két felbélyegzett válaszborítékot kell csatolni.
Bővebb információt a főiskola tanulmányi osztálya (1088 Vas u. 2/d, tel.: 138-4715) ad.

AZ 1993-AS ÉV (XXVI. ÉVFOLYAM) TARTALOMJEGYZÉKE

A színikritikusok díja 1992/93 10/36

Cikkek, dokumentumok, esszék, tanulmányok

BACSÓ BÉLA
Új német marionettek 5/12
(Botho Strauss: Az idő és a szoba, Radnóti Miklós Színház)
BALASSA PÉTER
„Sárból kecmergő sár" 3/10
(Márton László: A nagyratörő)
„Dolgozni, dolgozni?" 7/34
(A munka Csehov négy darabjában)
A megfordítás 8/14
(Jeles András: Szerbusz, Tolsztoj!, Veszprém és Merlin Színház)
CSIZMADIA TIBOR
Márton és a rendező 3/12
(Márton László: A nagyratörő)
DOBAI PÉTER
Pasolini, a játékos 4/1
FORGÁCH ANDRÁS
Nizsinszkij álma Jelesről 3/14
(Jeles András: „A Nap már lement")
Cipő és cigaretta 7/9
(Szilágyi Andor: El nem küldött levelek, Radnóti Miklós Színház)
FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ
Egy mai misztérium 3/19
(Jeles András: „A Nap már lement")
GERŐ ANDRÁS
A mitológiaváltás kísérlete 11 /2
(Szörényi-Lezsák: Atilla, Isten kardja, Margitsziget)
GOBBI HILDA
Párizsi napló I. 7/1
II. 8/40
III. 9/39
IV. 11/4
1 GYÖRFFY MIKLÓS
Musil rajongói 9/1
(Egy „kísérleti" drámáról)
KISS CSABA
A kamélia illata 9/33
(A kaméliás hölgy átdolgozásáról)
KOLTAI TAMÁS
Negyedszázad 11 /1
MÁRTON LÁSZLÓ-RADNÓTI SÁNDOR
Dialógus A bögölyről 3/6
(Nagy András: A bögöly)
NAGY ANDRÁS
„Wie ist Tschechow möglich?" 7/38
(A Magyar három nővérről)
NÁNAY ISTVÁN
Kolozsvári cédulák 3/23
Várdai keserédes 8/32
(A határon túli magyar színházak találkozója)
Cédulák 11 /8
NYERGES LÁSZLÓ
Tér, játéktér, színpadtér 2/12
(Goldoni színháza)
PARTI NAGY LAJOS
Féljünk a medvétől! 3/3
(Tolnai Ottó: Könyökkanyar)
RADNÓTI SÁNDOR-MÁRTON LÁSZLÓ
Dialógus A bögölyről 3/6
(Nagy András: A bögöly)
REMÉNYI JÓZSEF TAMÁS
Lét night show 3/1
(Tolnai Ottó: Könyökkanyar)
RUSZT JÓZSEF
Győztünk vagy veszítettünk? 3/27
(A Független Színpadról)
SÁNDOR L. ISTVÁN
Gesztusok és jelek 7/18
(Zsótér Sándor rendezései)
SZKÁROSI ENDRE
A győzelem hasztalan 4/4
(A drámaíró Pasolini)
TARJÁN TAMÁS
Mécses az Időnek 4/10
(Mensáros László 1926-1993)

Kritikák

BABARCZY ESZTER
Enyhe mámor 4/7
(Pasolini: Mámor, Budapesti Kamaraszínház)
BÉRCZES LÁSZLÓ
A fejedelem új ruhája 11 /4
(Szörényi-Lezsák: Atilla, Isten kardja, Margitsziget)
BÓKA B. LÁSZLÓ
Konzervérzelmek 8/31
(Tennessee Williams: Üvegfigurák, Szolnok)
BUDAI KATALIN
De hol marad a kos? 1/22
(Mikszáth: A Noszty fiú esete Tóth Marival, Nemzeti Színház)
Négy fal közt Telekivel 4/30
(Illyés Gyula: Különc, Várszínház)
Ádámék plexi alatt 6/23
(Madách Imre: Az ember tragédiája, Komárom)
CSÁKI JUDIT
Díszletváltás 2/24
(Goldoni: Az új lakás, Katona József Színház)
Egy tiszta olvasat 5/26
(Petőfi Sándor: Tigris és hiéna, Veszprém)
FORGÁCH ANDRÁS
A melankólia páncélvonata 5/14
(Botho Strauss: Az idő és a szoba, Radnóti Miklós Színház)
FÖLDES ANNA
„Hazátok elbúsultjait játszani akarjátok" 2/36
(Katona József: Bánk bán, Várszínház)
Képregény gyertyafényben 6/34
(Shakespeare: Macbeth, Nemzeti Színház)
GALGÓCZY KRISZTINA
Júliák 3/41
(Shakespeare: Romeo és Júlia - Pesti Színház, Kaposvár, Nyíregyháza)
Magyar spanyolviasz 4/41
(Gallai-Fábri: Kolumbusz, Fővárosi Operettszínház)
Kés a kézben? 7/15
(Bertolt Brecht: A városok sűrűjében, József Attila Színház)
KÁLLAI KATALIN
Változatok Tartuffe-re 1/13
(Moliére-bemutató a Budapesti Kamaraszínházban és Veszprémben)
Veronai címlapsztori 3/38
(Shakespeare: Romeo és Júlia - Pesti Színház, Kaposvár, Nyíregyháza)
Ászok a körúton 6/31
(Franz Werfel: Jacobowsky és az ezredes, Játékszín)
A futurista kutya 8/28
(Kamevál és Képkoncert, Budapesti Bábszínház)
Lejtő 12/16
(Arthur Miller: Hegyi út, Madách Színház)
KOLTAI TAMÁS
A királynő is csak nő 11 /13
(Schiller: Stuart Mária, Miskolc)
KOMPOLTHY ZSIGMOND
Hangok a Súgólyukból
(Németh Ákos: Müller táncosai, Kamra) 2/32
(Nagy András: A csábító naplója, Budapesti Kamaraszínház) 4/22
(Botho Strauss: Az idő és a szoba, Radnóti Miklós Színház) 5/22
(Milan Kundera: Jakab meg a gazdája, Katona József Színház) 7/31
(Jeles András: „Szerbusz, Tolsztoj!", Veszprém és Merlin Színház) 8/12
KOVÁCS DEZSŐ
Tanok és drámák 1/25
(Bertolt Brecht egyfelvonásosok, Arany János Színház)
Bölcs és balgatag idő 4/27
(Shakespeare: Téli rege, Madách Színház)
Revü a pancsoló kislányhoz 6/30
(Horváth Péter: Csao, Bambino, Kaposvár)
Natalja és a farkasok 12/3
(Turgenyev: Egy hónap falun, Pesti Színház)
MAGYAR JUDIT KATALIN
L'amour, la mort, la mer 1/23
(Jean Anouilh: Romeo és Jeannette, Arizona Színház)
Géza asszonyság 3/34
(Csokonai Vitéz Mihály: Özvegy Karnyóné, Független Színpad)
Indigóval? 4/29
(Molnár Ferenc: Liliom, Vígszínház)
Kórház a közhely szélén 6/29
(Sultz Sándor: A várakozóművész, Nyíregyháza)
MÁRTON LÁSZLÓ
„Pusztuljon minden átíró" 7/28
(Milan Kundera: Jakab meg a gazdája, Katona József Színház)
NÁNAY ISTVÁN
Valaminek végleg vége van 1/19
(Csehov: Cseresznyéskert, Nyíregyháza)
Temesvári ellentmondások 4/43
(Csiky Gergely: Buborékok, Demeter András önálló estje, Moliére: Scapin furfangjai)
Egy értelmiségi drámája 12/6
(Ibsen: Rosmersholm, Radnóti Miklós Színház)
ORSÓS JAKAB LÁSZLÓ
Dajkamese 5/43
(Edward Albee: Mese az állatkertről, Komédium)

◊ TARTALOMJEGYZÉK ◊

Opus 2. 8/21
(Halász Péter: Önbizalom, Kamra)
P. MÜLLER PÉTER
A színpadgép forog 1 /6
(Madách Imre: Az embertragédiája, Pécs)
Kaukázusi krétapor 2/39
(Bertolt Brecht: A kaukázusi krétakör, Kaposvár)
Két estém Debrecenben 5/41
(Csehov: Sirály és Paavo Liski: Kalevala)
RADICS VIKTÓRIA
Elrontva 1/11
(Shakespeare: Troilus és Cressida, Budapesti Kamaraszínház)
A legnagyobb „nem" 4/25
(Nagy András: A csábító naplója, Budapesti Kamaraszínház)
Színházi menedékhely 4/35
(Gorkij: Éjjeli menedékhely, Kaposvár)
Nincs miért 7/11
(Szilágyi Andor: El nem küldött levelek, Radnóti Miklós Színház)
REMÉNYI JÓZSEF TAMÁS
Sajnálnak az angyalok 5/31
(Parti Nagy Lajos: Ibusár, Debrecen és a főiskola)
SÁNDOR L. ISTVÁN
Sors nélküli emberek 1/8
(Pozsgai Zsolt: Szeretlek, cirkusz, Szolnok)
Életkép és komédia 2/21
(Goldoni: A chioggiai csetepaté - Szeged, Várszínház)
A moralitás realitása 5/28
(Kárpáti Péter: Akárki, Kamra)
Moliére-t játszani 6/18
(A fösvény - Radnóti Miklós Színház; Tartuffe - Szolnok; Dandin György és Gömböc úr - Merlin Színház)
A bábjáték hitele 8/22
(Bertolt Brecht: A házitanító, Szolnok)
Alakváltások, átalakulások 11/15
(Jacques Audiberti: Árad a gazság, Arany János Színház)
Ködből ködbe 12/17
(Friedrich Dürrenmatt: Angyal szállt le Babilonba, Szolnok)
STUBER ANDREA
Rossz környék 1/31
(Cigánykerék, Budapesti Kamaraszínház és West Side Story, Vígszínház)
És jönnek a pöffök... 6/26
(Örkény István: Kulcskeresők, Budapesti Kamaraszínház)
A kör kétszögesítése 7/26
(Kornis Mihály: Körmagyar, Pécs)
Koncert a gang alatt 8/24
(Spiró György: Csirkefej, Szeged)
Két új nyár 11 /20
(Romain Weingarten: Nyár, Pécs és Egyetemi Színpad)
Fekete napernyő 12/10
(G. B. Shaw: Warrenné mestersége, Várszínház)
SZÁNTÓ JUDIT
Miskolci maraton 1/1
(Saint-Exupery: A kis herceg; Robert Harling: Dallastól nyugatra; Edmund Rostand: Cyrano de Bergerac)
Bárkit Békéscsabáról!... 2/40
(Schiller: Don Carlos, Nemzeti Színház)
Halotti mars 5/38
(Ödön von Horváth: Hit, remény, szeretet, Katona József Színház)
Amilyen olyan 6/27
(Lengyel Menyhért: Taifun, Madách Kamaraszínház)
Lehetne szépebb 7/24
(Szép Ernő: Háromlevelű lóhere, Miskolc)
Szegényes koldusok 12/1
(Bertolt Brecht: Koldusopera, Művész Színház)
SZŰCS KATALIN
Civil őszinteség 12/14
(Csehov: Ványa bácsi, Eger)
TARJÁN TAMÁS
Nekeresd 1/30
(Milan Uhde: Örömhír, Kamra)
Spiritusz 4/32
(Gorkij: Éjjeli menedékhely - Zalaegerszeg és József Attila Színház)
Az uszadékfa szépsége 5/37
(Shakespeare: Lear király, Arany János Színház)
Amlethus 6/15
(Shakespeare: Hamlet, Kamra)
A templom egere 7/12
(Bertolt Brecht: Koldusopera, Budapesti Kamaraszínház)
Zsidóvicc a temetőben 8/1
(Tábori György: Jubileum, Radnóti Miklós Színház)
Színházi regény 12/8
(Kosztolányi Dezső-Babarczy László: Néró, a véres költő, Kaposvár)
TASNÁDI ISTVÁN
Romulus rébuszai 1/28
(Friedrich Dürrenmatt: A Nagy Romulus, Pesti Színház)
A Turul árnyéka 5/34
(Móricz Zsigmond: Rokonok, József Attila Színház, Nyíregyháza, Kecskemét)
Haldokolni tudni kell 8/29
(Alfred Uhry: Miss Daisy, Radnóti Miklós Színház)
Salto morale 11 /18
(Georg Büchner: Woyzeck, Kaposvár)
Kocsmafilozófiák 12/12
(Czakó Gábor: Fehér ló, Várszínház)
TEGYI ENIKŐ
Chaplin-revü az Arizonában 4/42
(Nagy Tibor-Pozsgai Zsolt-Bradányi Iván: A kölyök)
Posztmodern szenvedélyek 12/19
(Christopher Marlowe: II. Edward, Budapesti Kamaraszínház)
VIRÁG F. ÉVA
Lélektani kísérletek 1/17
(Marivaux: Állhatatlan szeretők, Radnóti Miklós Színház)
ZAPPE LÁSZLÓ
Anzixváros az ötvenes évekből 2/27
(Goldoni: A hazug, Pécs)
Konyha tojás nélkül 4/38
(Arnold Wesker: A konyha, Szeged)
Miért nem kezelik Lennie-t? 8/26
(Steinbeck: Egerek és emberek - Kassa, Veszprém)

Interjúk

BÉRCZES LÁSZLÓ
Apropó, tíz év 4/18
(Beszélgetés Eszenyi Enikővel)
Vég semmiség - sötét ragyogás 11 /25
(Beszélgetés Sándor Ivánnal)
FÖLDES ANNA
Lehetőség az önvallomásra 6/10
(Beszélgetés Kárpáti Péterrel)
KÁLLAI KATALIN
Aranykoron innen és túl 6/1
(Beszélgetés Petrovics Emillel)
MAGYAR JUDIT KATALIN
Önmagamnak megfelelni 6/43
(Beszélgetés Rátóti Zoltánnal)
NÁNAY ISTVÁN
Változnak a színházi jel határai 6/6
(Beszélgetés Zsámbéki Gáborral)
SZÁNTÓ JUDIT
Jó kedvvel, bőség nélkül 4/15
(Beszélgetés Marton Lászlóval)

Magyar színháztörténet

ANTAL GÁBOR
Benedek és a Luxor 2/44
(Benedek Tiborról)
MOLNÁR GÁL PÉTER
Molnár Ferenc, a fordító 1/40
NYERGES LÁSZLÓ
Goldoni Magyarországon 2/30
SZIGETHY GÁBOR
Pisti, anno 1972 1/38
Szendrő József, a poéta 4/46
Szendrő József, a lovag 5/45
Szendrő József, a színész 6/46
Szendrő József, a rendező 7/46
Szendrő József, a direktor 9/35

Színészek és alakítások

BUDAI KATALIN
A tubákos 8/37
(Czintos József szerepeiről)
FORGÁCH ANDRÁS
Michel Piccoli: bohóc és műalkotás 10/28
SZABÓ ÉVA
Színpadunk forog... 7/48
(Levélféle Lontay Margitnak „odaátra")

Világszínház

ALBERTI, CARMELO
Koszorús komédiások és komédiaköltők 2/7
(Goldoni poétikája)
von BECKER, PETER
Színház Auschwitz után 8/3
(Tábori Györgyről)
BÉRCZES LÁSZLÓ
Csodát, de valót 1/35
(Shakespeare: Szentivánéji álom, Bulandra Színház)
ESSLIN, MARTIN
A dráma természetrajzához I. 11/31
II. 12/34
GOLDONI, CARLO
Emlékezések 2/1
IDEN, PETER-KILB, ANDREAS
Mit is akartunk egymástól? 5/8
(Az idő és a szoba ősbemutatójáról)

SUMMARY

KELSALL, MALCOLM
II. Edward 12/23
(Marlowe és Shakespeare)
KOLTAI TAMÁS
Szűrt fényben 2/20
(Strehler Chioggiai csetepatéja)
Velencei szöglet 2/28
(Goldoni: A kávéház, Düsseldorf)
Világszínház a szobában 3/45
(Bergman Peer Gyntje)
KOMPOLTHY ZSIGMOND
Hangok a Súgólyukból 9/29
(Fesztivál Münchenben)
KOTT, JAN
A lehetetlen színház vége 6/37
Musil a színpadon 9/7
(A rajongók előadásának sajtója)
RADICS VIKTÓRIA
München, színházi élmény 10/31
(Theater der Welt, 1993)
Schönberg és Kandinszkij 9/11
(Arnold Schönberg: A boldog kéz;
Vaszilij Kandinszkij: A sárga hangzás
- műhelytanulmányokkal)
STRAUSS, BOTHO
Erősödő kecskeének 5/1
STREHLER, GIORGIO
A chioggiai csetepaté 2/17
SZÉKELY GYÖRGY
Fesztivál az Arab-öbölben 9/31
TÁBORI GYÖRGY
Gondolatok a fügefalevélről 8/8
(Shakespeare-kommentárok)
Uniófesztivál: egy európai utópia 10/1
(Összeállítás az Európai Színházak
Uniójának második fesztiválján,
Budapesten fellépő színházakról)
WEBER, JÖRG-INGO
Színház és pénz 11 /23

Információk, tudósítások

Az Atilla kritikáiból 11 /7
KIRÁLY NINA
Grotowski-kiállítás Budapesten 9/32
Lengyel szerzői színház 10/48
(Scena Plastyczna KUL)
MÁRTON LÁSZLÓ
Egy kérdés két kritikushoz 8/47
NÁNAY ISTVÁN
Shakespeare-ház Árkoson 11/22
Válaszok és viszontválasz 9/48

Szemle

BÉRCZES LÁSZLÓ
Titkok kapujában 4/48
(Katkó Tamás fotóiról)
A fényképész 12/32
(Koncz Zsuzsa kiállításáról)
GEROLD LÁSZLÓ
Vajdasági színházi könyvek 12/47
(Barácius Zoltán: Rendezőportré;
Faragó Árpád: Egy színész naplójából)
MARX JÓZSEF
Miből lett a tragédia? 3/47
(Bécsy Tamás: Rítus és dráma)
NÁDRA VALÉRIA
Egy kortárs megidézése 9/47
(Valachi Anna: A színjátékos életei)

Drámák

GOLDONI, CARLO
A komédiaszínház II.
(Fordította: Nyerges László)
KÁRPÁTI PÉTER
Akárki III.
MARLOWE, CHRISTOPHER
II. Edward XII.
(Fordította: Forgách András)
MÁRTON LÁSZLÓ
A törött nádszál XI.
MÉHES KÁROLY
Godó, te árva VI.
MUSIL, ROBERT
A rajongók IX.
(Fordította: Györffy Miklós)
MÜLLER, HEINER
Kvartett X.
(Fordította: Földényi F. László)
Macbeth X.
(Fordította: Eörsi István)
PASOLINI, PIER PAOLO
Mámor IV.
(Fordította: Szkárosi Endre)
POZSGAI ZSOLT
Szeretlek, cirkusz I.
STRAUSS, BOTHO
Az idő és a szoba V.
(Fordította: V. Horváth Károly)
SZILÁGYI ANDOR
El nem küldött levelek VII.
TÁBORI GYÖRGY
Jubileum VIII.
(Fordította: Eörsi István)
TASNÁDI ISTVÁN
Fél nap Ferdinánddal VI.
TOLNAI OTTÓ
Könyökkanyar III.

Drámabevezetők

EÖRSI ISTVÁN
Utószó a Jubileumhoz VIII.
NÁNAY ISTVÁN
A posztmodern vonzásában VI.
NYERGES LÁSZLÓ
A színházi reform szemléltetése II.
PASOLINI, PIER PAOLO
Kiáltvány egy új színházért IV.

First nights having multiplied before Christmas, this issue starts with their critical reception. Collaborators Viktória Radics, László Márton, Tamás Tarján, Enikő Tegyi, László Zappe, István Sándor L., Judit Szántó, István Tasnádi, Katalin Kállai and Judit Katalin Magyar are sharing with the reader their opinion on, respectively, György Schwajda's adaptation of Emily Brontö's *Wuthering Heights* (Arts Theatre), Georg Büchner's *Danton's Death* (The Chamber), Brian Friel's *Dancing at Lughnasa* (Katona József Theatre), András Sütő's *The Bird That Barks* (National Theatre), Milán Füst's *The SilentMonk* (Pest Theatre) and *The Wry Clown* (Nyíregyháza), J. M. Synge's *ThePlayboyofthe Western World* (Szolnok), Ernő Szép's *The Fiancé* (Radnóti Miklós Theatre), J. L. Caragiale's *The* LostLetter(Eger; also this month's playtext) Gogol's *The Petersburg* Tales (Merlin) and Tibor Csizmadia's adaptation of Strugatzki's Stalker (Budapest Chamber Theatre).

We publish, by the courtesy of the author, French critic Georges Banu's personal evaluation of a Paris conference centred on the subject of revivals and different versions of the same theatre production.

Three further essays are concerned with various avantgarde phenomena. István L. Sándor sums up the main tendencies in present-day Hungarian experimental playing, László Bóka B. and István Tasnádi survey the Brouhaha Festival, a British-initiated survey of young companies which took place in Budapest and István Nánay offers his views on the ninth Meeting of Movement Theatre Groups in Budapest.

This is followed by the fourth part of Martin Esslin's study on the nature of drama and the issue closes with the index of our 1993 issues.

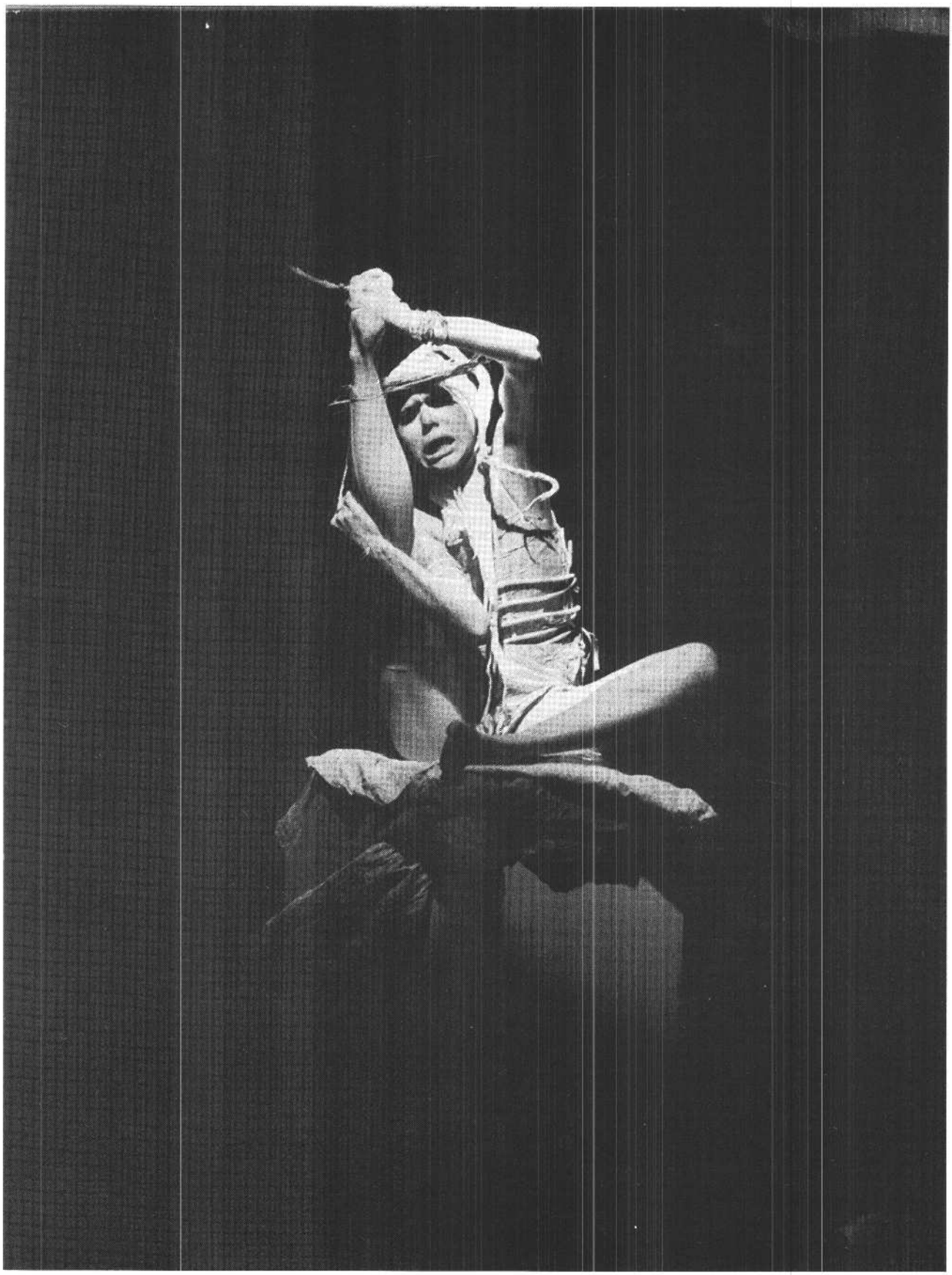
Helyesbítés

A Színház januári számának 29. oldalán hibás képaláírás jelent meg. A helyes aláírás: Quintus Konrád (Stusszi), Margitai Ági (Kurázsi mama) és Varjú Olga (Kattrin).
A hibáért elnézést kérünk.

Korniss Péter: Bozsik Yvette

A Természetes Vészek Kollektíva éveken keresztül a magyar alternatív színjátszás egyik legkiemelkedőbb együttese volt. A társulat két meghatározó egyénisége, Árvay György és Bozsik Yvette ma már külön-külön csoportban dolgozik. Korniss Péter felvétele még az együttes munka egyik emlékezetes előadásában ábrázolja Bozsik Yvette-et.

SZÍNHÁZ
fotógaléria



Ára: 68,— Ft

R E P R Í Z