SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XIX. ÉVFOLYAM 2. SZÁM
1986. FEBRUÁR

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TŐRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert vezérigazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben
és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR)
Budapest V., József Nádor tér 1. 1900
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra
Előfizetési díj:
1 évre 360,-- Ft, fél évre 18J,- Ft
Példányonkénti ár: 30.- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, Postafiók 149

Indexszám: 23.797

35.2768 - Athenaeum Nyomda, Budapest
vas magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

HU ISSN 0039-81136

A borítón:
Andorai Péter (Rogozsin) A félkegyelmű József Attila színházi előadásában (Iklády László felv.)

A hátsó borítón:
Tadeusz Kantor egyik „előadása"

TARTALOM

MÉSZÁROS TAMÁS
A stílus - a színész? (1)

játékszín

BUDAI KATALIN
Milyenek hazánk fiai? (8)

FÖLDES ANNA
Deficit, Szolnok, 1985 (10)

ÉZSIÁS ERZSÉBET

Nyitány a Radnóti Miklós Színpadon (15)

ÉRTELMEZÉSVÁLTOZATOK

BÉCSY TAMÁS
A zsarnok és a megbocsátó (17)

NOVÁK MÁRIA
Vienna börtön (22)

KOVÁCS DEZSŐ
Hercegek, ketrecben (26)

REMÉNYI JÓZSEF TAMÁS
Megváltás nélkül (28)

SZŰCS KATALIN
Rendezte: m. v. (32)

világszínház

PÁLYI ANDRÁS
A BITEF és környéke (35)

BŐGEL JÓZSEF
BITEF '85 (41)

négyszemközt

VINKÓ JÓZSEF
Dögöljenek mag a művészek! (45)

drámamelléklet

SZELÉNYI ANNA: A szép valóság

MÉSZÁROS TAMÁS

A stílus - a színész?

Rendező összerúgja a port értetlen, elképzeléseire „botfülű" színészével, és ott áll a próbán főszereplő nélkül. Eszébe jut, hogy van a színházban egy régi bútordarab, afféle házi legenda, Tőrös, a magába zárkózott, mogorva alak, aki már hosszú évek óta csak jelentéktelen statiszta, pedig mondják, valaha nagy ígéret volt. Gondol egyet a rendező, és előhívatja ezt a Tőröst. Felajánlja neki, játszaná el a gazdátlan szerepet, ragadná meg élete utolsó lehetőségét. A döbbent-zavart színész azonban elutasít-ja. De beszélgetni kezdenek a rendezővel, aki tudni akarja, mi is történt valójában annak idején, mitől a furcsa, máig tartó, megmagyarázhatatlan félelem, amely ezt a színháztól megválni mégsem tudó embert visszariasztja az igazi meg-mérettetéstől. Tőrös elmondja, hogy év-tizedekkel ezelőtt megélte egyszer a szín-padon önnön személyiségének elvesztését. *„Egyszer elszakadtam, azt hittem, nem vagyok én"* - idézi fel az egykori élményt. Majd hozzáteszi még: *„Átbukni egy másik emberbe, az nem megy."* Végül mégis elvállalja a szerepet. A próbák biztatóak. De a bemutatón a színész egyszer csak a saját szövegét kezdi mondani. Lázasan, mint-egy önkívületben magát adja a figura helyett; felszakad belőle minden, amit éve-ken át elfojtott, Az előadást nem lehet folytatni. Mert Tőrös most ismét „el-szakadt" - ám ezúttal éppenhogy a szereptől; s éppenhogy önnön lényéhe „bukott át".

Lengyel Menyhért ebben az egyfelvonásosban, *Az* árnyban, a színészet nagy paradoxonát dramatizálta. Azt az örök konfliktust, amelyet nem a színművek, hanem a színházi elméletek szerzői írnak meg immár évszázadok óta. Hiszen az alapkérdés máig sem változott. Hogy Lengyel Menyhért „terminológiájánál" maradjunk: hogyan lehet úgy elszakadni önmagunktól, hogy mégse bukjunk át a szerepbe? Mert lényegében pontosan ez a színész dolga. Akár „átélős", akár „elidegenített" színjátszást művel. A szakirodalmi értelmezések gyakori hibája, hogy e két rendszert - lényegében tehát Sztanyiszlavszkijt és Brechtet - az egyszerűség kedvéért szembeállítva, megfeledkeznek a gyakorlat dialektikájáról. Arról, amit egyébként Sztanyiszlavszkij is hangsúlyozott, amire Brecht is rájött: sem az átélés nem mehet végbe folyamatos *tudati kontroll* nélkül, sem az elidegenítés nem történhet meg, ha nincs *mitől* elidegenedni. Csak a színészpedagógiai vulgarizmusnak, s mi tagadás, némely kritikai sablonkedvelőknek köszönhető, hogy a mai magyar színház, s azon belül a színészet mindennapi megítélésében komoly fogalmi zavarokat tapasztalhatunk.

A legszembetűnőbb az, hogy egyes kifejezések -- mint például *pontos figuratere-remtés, szenvtelen megmutatás, tökéletes átéltség, intenzív jelenlét* stb. - általában keverednek a bírálatokban, minduntalan forgalomban vannak, függetlenül attól, milyen karakterű a tárgyalt produkció. A nyelvhasználatnak ez a „parttalansága" azt a benyomást kelti, mintha mindenfajta előadás, bármelyik stílus leírható volna *egyazon* meghatározáskészlettel. És a szavak végül hitelüket vesztik, egyszerűen nem jelentenek semmit.

Ahhoz persze, hogy a verbalitás lehetőségeiről, a kritikai kifejezésmód alkalmasságáról beszéljünk, tisztázandó: léteznek-e a mai magyar színházkultúrában markánsan *elkülönülő* stílusok ? Mert élnünk kell azzal a gyanúval is, hogy hátha a hazai játékszín uniformizáltsága, színészi eszköztárának egyneműsége készteti bírálóit a hasonlóképpen differenciálatlan visszajelzésre.

A kérdés tehát képletesen szólva az, hogy Tőrös, *Az árny* színésze, melyik színházban, kinek az alakításában, menynyire - és milyen módszerekkel - bukik át abba a bizonyos másik emberbe, akit el kell játszania. Illetve mennyire marad önmaga? Es: mit jelent az, hogy önmaga?

Mert nyilvánvaló, hogy például Jordán Tamás a Radnóti Miklós Színpadon másként éli át Tőrös drámáját, mint pályatársai közül bárki. Ennek pedig több oka van. Először is tekintetbe veendő mert erről a legbanálisabb tényről lassan egészen megfeledkezünk hogy minden egyes (jelentékeny) színész *egyéni* stílus. És mindnél mást és mást jelent az úgynevezett átélés. Valamennyi színész az „átélős" típusba tartozik ugyanis - bár-mily meglepő, de alapvetően másféle

Jordán Tamás és Kern András Lengyel Menyhért: Az árny című egyfelvonásosában (Radnóti Miklós Színpad)

technika nem létezik. Különbségek „legfeljebb" *a mit* és *a hogyan* kérdésében mutatkoznak. Mert amit a színésznek mindenképp át kell élnie, az eleve független a szerepétől - s úgy vélem, ezen a ponton *a nyugati* elméletek homályosak, vagy helyesebben: pontatlanok.

A színésznek ugyanis mindenekelőtt azt az állapotot kell átélnie, hogy *színre lép*. Mivelhogy ez az állapot, ez a helyzet korántsem természetes eleme az embernek. A „mindenki színész az életében" közhelye professzionalista értelemben butaság. A hivatásos színészt nagyon sok szempontból össze lehet hasonlítani az életszerepét (vagy szerepeit) alakító civillel - még bizonyos pszichotechnikai metódusok is egyezhetnek -, de a színészt lényegében éppen az különbözteti meg az akár szüntelenül „alakoskodó", akár a figuráival szinte tökéletesen azonosuló hétköznapi embertől, hogy ő, mármint a színész, a fellépés tényéről sohasem feledkezhet meg. A színész mindig tudatában van annak, hogy megkezdődött az attrakció, amelynek koordinátái adottak, részletei bepróbáltak, kidolgozottak. A színésznek tehát koncentrálnia kell *a jelenlétére*, arra, amit Sztanyiszlavszkij „nyilvános magánynak" nevez, és úgy tartja, hogy ez a „színpadi közérzet" megteremthető olyan tudatos módszerekkel, mint amilyen például a „cselekvés fővonalának" meghatározása.

Hangsúlyozandó azonban, hogy a színész első problémája a szereptől független készenléti állapot megteremtése, az az érzés, amelyben átélheti saját személyiségének megjelenését a nézők előtt. A „nyugati" színész ezt elméletektől és módszerektől eltekintve, egyszerűen rutinnak, vagyis megszokás és gyakorlat kérdésének tekinti. Szüksége van egyfajta magabiztosságra, még mielőtt bármit tenne vagy mondana a színpadon. Vagyis elsőben is koncentrálnia kell a saját létezésére.

A „keleti" színész tudja ezt. Vagyis: tudja, legyen bár a legtökéletesebben *megmutató* jellegű a játéka, tele minuciózusan kivitelezett, akrobatikus pontosságú konvencionális gesztusokkal és jelekkel, neki azt kell átélnie, hogy ő színész, aki mindezt most végbeviszi.

Tehát azonosulnia kell a technikával. Ezért a „keleti" színész nem csupán a szerepével foglalkozik tudatosan, hanem elsősorban önnön személyiségén dolgozik. Azt munkálja ki legelőbb. Megismeri önmagát - filozófiai értelemben is -, ezáltal fenntartja lelki kondícióját. Másként: átéli önmagát.

Nem véletlen, hogy Brechtet amúgy „brechtiesen" - a szerepet mintegy eltartva, kommentálva és kulcspillanatokban azzal mégis összeforrva - csak kivételes színészegyéniségek képesek előadni. Azok, akik éppen azáltal „idegenítenek el", hogy miközben megmutatják a játszott figurát, az artisztikusan mímelt alakon minduntalan átüt a saját személyiségük. És annak az ereje, intenzitása hitelesíti a „kritikával ábrázolt" szerepalakot. Vajon nem ez történik-e Törőcsik vagy Major fellépésein? Hovatovább akkor is, ha nem Brechtet játszanak. Mert náluk az egyénre szabott technika átéltsége teremti meg a játékstílust.

Amikor Tőrös belép a színre, hogy megtudja, miért küldött érte a rendező, Jordán Tamás a Radnóti Színpadon Jordán Tamásként jelenik meg. Nem „figurában" jő, és nincs semmi külső segéd-eszköze. De ugyanezen az estén ő játssza Molnár Ferenc Ibolyájában a zeneszerzőt is, s ehhez már kap egy szépen ondolált frizurát. A színész itt kulturáltan alakít, és láthatóan „átéli" a feleségétől tartó derék színházi muzsikus jól megcsinált figuráját. Míg Tőrösként, fél órával később, a „civil" Jordánnal találkozunk. Jóllehet nem ismerjük személyesen, mégis érezzük, hogy a színész ezúttal a magánalkatával dolgozik, mert ebben a szerepben éppen hogy az őszinteségnek erre a fokára van szüksége.

Valló Péter rendezése a darabbeli darabban hangsúlyozottan szembeállítja a többiek stílusát a Jordánéval. Mintha csak egy század eleji előadás valamely szimbolista „újdonságának" paródiáját játszatná: kántáló deklamálás, széles gesztusok, „misztikus" tekintetek, sikoly és suttogás az elmaradhatatlan szélzúgással és félhomályos sejtelemmel. Elszánt mesterkéltség, éppenséggel annak a stílusszínháznak a karikírozása, amely annak idején a naturalizmus ellenében jött létre. És Jordán Tőröse ebbe a kulisszába lép be: mívesen előállított szorongók közé, egy valódi gyötrelmeit hurcoló ember, aki megfeledkezik a szín-házról, és privát érzelmeit önti a nézőkre.

Mármost csakugyan átéli-e a színész Jordán Tamás a színész Tőrös skizofréniáját? Mert ez látszólag egy úgynevezett nagyon átélt alakítás. Szuggesztív és személyes hitelű.

Mégis meggyőződésem, hogy Jordán itt pszichotechnikai értelemben csak önmagát, azt a Jordán-személyiséget élheti át - vagy talán jobb kifejezéssel: annak jelenlétintenzitását fokozhatja fel - aki-nek már színre lépése pillanatában jelentése van. Ezt a jelentést pedig a külső és belső alkat összhangja, egysége határozza meg. Ismerünk színészeket, akiknél a hatás egyik legfontosabb tényezője éppenséggel a külső megjelenés és a belső tartalom diszkrepanciája, tehát éppen az ellenkező fajtája annak a feszültségnek, amelyet Jordán *pszichofizikuma* áraszt. Az ő ereje az úgynevezett érdekességben rejlik; sőt, abban, hogy úgy érezzük, ennek az embernek „titka" van; ennek a szikár, mélyreható tekintetű, kissé félszeg benyomást keltő, állandóan résen lévő, valakitől tartó, valamin rágódó jelenségnek kíváncsiak vagyunk a tartalmaira. A megfejtésére.

Jordán egyébként természetesen képes figurája alapjelentését bizonyos variációkkal oldani, modulálni. Kemény, zárt világát nemegyszer megnyitja a naivitás, a lelkes kitárulkozás felé - látszólag tán meglepő, hogy a másik véglet irányába. Holott a sajátos alkati alap ilyenkor sem tűnik el: Jordán csillogó szemű, ámuló nagyotakarói - például a kaposvári Gőz-*fürdő* Csudakovja - épp azért figyelemre méltóak, mert nem „vegytiszták"; mindvégig ott él bennük a keserű, a fáradt, a rezignált másik Jordán. Ettől kapnak szelíd, nyitott alakjai egyszersmind valami ironikus színezetet is, valami sejtető ambivalenciát. Jordán sohasem megnyugtató a színpadon.

Valló rendezői szemét dicséri, hogy Lengyel Menyhért színi vázlatában (mert *Az árny* témája elbírna egy teljesebb drámai kifejtést), a színészparadoxon ábrázolásán túl, felhívja a figyelmünket arra a drámára, ami a különböző alkatú és eltérő módszerekkel dolgozó színészek együttjátszásából következik. Tőrös és kollégái nem ugyanazt a stílust képviselik, és Valló beállításában jól érzékelhető, hogy a bemutató akkor is szétesne, ha Tőrös történetesen nem lépne ki a szerepéből. Mert ő akkor is „önazonosabb" maradna, mint partnerei.

*

Van egy (?) színházunk, és van benne egy színész, ahol és akivel a Tőrös-effektus hosszú évek óta, újra meg újra megismétlődik.

Kozák András és a Thália viszonyáról van szó. Arról a színészről, aki talán a szakma legpóztalanabb, legkevesebb eszközzel élő személyisége. Meg arról a szín-

házról, ahol alighanem a legtöbb modor, manír és önmutogatás látható esténként. Kozák szárazan, kissé mereven, mégis bensőségesen él a színpadon. Nincsenek nagy amplitúdói, kilengései - mindent visszafogva, szinte fojtottan „reagál 1e"; láthatóan irtózik a külsőlegességtől. Színpadon is filmszínész: minimumra csökkentett arcjáték, egészen mellékes gesztusok, igen fejlett ritmusérzék. Ha mozog, ha mosolyog, akkor is szinte fáradtan teszi, ha szigorú, arca megőriz valamit a kisfiússágból. Éber, figyelő szempár, mögötte „láthatók" a gondolatok. Úgynevezett intellektuális típus, noha ő maga azt mondta egy interjúban, hogy kifejezetten ösztönös színész. Lehetséges; a kettő nem zárja ki egymást - sokan igencsak tudatosan őrjöngenek, és elszánt igyekezettel imitálják az érzékenységet. Kozák is egyazon imágót. használja pályája kezdetétől: ő az indulatain a végsőkig uralkodó, fegyelmezett, racionális hős. S ahhoz, hogy ezt a karaktert drámai szituációkban konfliktusképessé tegye - tehát a figura ne maradjon egysíkú és passzív -, valószínűleg valóban ösztönös emóciókkal kell átlelkesítenie.

Kozák voltaképp már forrponton lép a színre. De úgy, mint akire rászorították a „fedőt". S az önmaga kordában tartására irányuló akarat, a fegyelem koncentrációja megadja a szerep feszítőerejét is. *A Háború és béke* apróra szétjátszott elő-adásában senki másra nem lehetett oda-figyelni, mint az ő ifjabb Bolkonszkij hercegére. Körülötte lankadatlanul folyt a „figurateremtés" ; volt, aki személyesen a nagy orosz medvét alakította, mások az úgynevezett finom megfigyelésekből rakták össze agyonnüanszírozott szerepeiket. Egyedül Kozák *létezett a* színpadon. Egyszerűen ott volt -- és amikor ott volt, eltűnt körülötte mindenki. Ahogyan mondani szokás, még a hátával is vívódott, s a tarkója is több érzelmet fejezett ki, mint a többiek szenvedelmes igyekezete.

Más iskola volna a Kozáké? Dehogyis. Hiszen jószerével a Tháliában nőtt fel. Igaz, hogy egy időben sokat filmezett, és éppen olyan rendezőkkel - Jancsóval például -, akiknél nem lehetett „alakítani". De a színpadi rutin és a színházában általánosnak mondható kvázi-technika hozzáidomíthatta volna az illusztrációhoz. Ha nem így történt, ő a szabályt erősítő kivétel. És azt bizonyítja, hogy határozott színészalkat lehet rendkívül erőteljes stílusmeghatározó. Kozákon kívül ugyanis senki másnak nincs stílusa

Kozák András mint Andrej **Bolkonszkij** (Balogh Erikával) **a Thália Színház Háború és béke-előadásában**

a Tháliában. A többiek között is mutatkoznak természetesen kvalitáskülönbségek, és az illusztratív játékmódon belül is felfedezhető némelyeknél egyrészt rafináltabb technikai készség, másrészt fejlettebb .ízlés. De az uralkodó rendezői kultúra ebben a szinházban beéri mindennek a felületével - gondolok itt a jellemek, a helyzetek és a drámák értelmezésére -, majd megelégszik azzal, ha az előadás körülbelül a rendelkezőpróbák. állapotában bemutatásra kerül. Ennek következtében a színészek - pontosan nyomon követhető ez a folyamat a fiataloknál - a maguk különféle alkati lehetőségeitől függően csakhamar kimunkálják állandó patentjeiket, mégpedig a régiektől átvett konvenciók jegyében. Az ok egyszerű : félnek, hogyha nem ezt tennék, a közönség nem honorálná őket. Nem akarnak. észrevétlenek maradni, alkalmazzák hát az egyezményes, bevált jeleket. Ezekből azonban nem jönnek létre színészegyéniségek, legfeljebb „rokonszenves komédiások".

Kozák a kivétel. Nem érzelmeskedik, nem lapátol rá a helyzetekre, nem jópofa, nem snájdig, nem bájos. Csak azért is „fekete-fehérben" játszik, és ezzel rendre ketté is választja az előadásokat. Az egyik „térfélen" ő, a másikon mind a többiek. A szakadék dermesztő.

Akadnak aztán produkciók, amelyekben már a csoda sem működik, és ennek figyelmeztetőnek kellene]ennie a színész számára. Ilyen például *a Kuruc Féja Dávid,* Fényes Samu áltörténelmi kavalkádja, amelynek címszerepében Kozák olyan, mint egy szilveszteri önparódia. Kard ki kard' rohangál a színen, és kosztümös hevületeivel egy rémdrámába illő gyilkolássorozatot fest alá. A feladat oly képtelenül hazug, hogy még Kozák belső igazságát is felőrli, és minden, az ő szándéka szerint korrekt megoldást komikumba fullaszt. A színész sodródik a darab zavaros árjával, és időnként kénytelen pózokba vágni magát, mert az elő-adás és a partnerek hangvétele neki sem kegyelmez. Egy kivételes képességű szí-

Tordy Géza A farkas című Molnár Ferenc-színműben (Vígszínház) (Iklády László felvételei)

nész fordul ki önmagából, és teszi nevetségessé saját színészetét. Stílusa, mint papírmasé páncél, úgy mállik szét a szemünk előtt; marad egy pőre, védtelen, kiszolgáltatott játék katona, aki hiába próbálta elhitetni, hogy a fakardja valódi.

*

Mi *a valódi a* színpadon? Csak az, amivel a színész igazat játszik. A dráma is ilyen kellék. S közmegegyezéses tétel immár, hogy a drámának is van stílusa. Hiszen lépten-nyomon hivatkozunk rá, számon kérjük rendezőkön és színészeken. Ha Molnár-darabot tűz ki a színház, látni akarjuk a Molnár-színjátszást. De ha Shakespeare-t, akkor már engedékenyebbek vagyunk: beérjük az egyik lehetséges Shakespeare-rel. Molnárban a színész is legyen Molnár-színész; Shakespeare-ben ez a kategória már a múlté. Amiből akár arra is következtethetünk, hogy minél régibb egy szerző, annál kevésbé van autentikus stílusa.

A Vígszínházban Verebes István elkövette azt a blaszfémiát, hogy *A farkast* megpróbálta klasszikusként kezelni. Én ebben nem találok semmi kivetnivalót, csak azt rovom fel a rendezőnek, hogy megpróbálta, és nem megoldotta. Mégpedig a színészekkel nem oldotta meg. Mert a koncepció alkalmas volt arra, hogy félretoljuk a Molnár-sztereotípiákat. És ami ennél is fontosabb: maga a darab alkalmas rá. A farkas ugyanis szól-hat dr. Kelemen Jenő nyárspolgári szorongásáról - egyáltalán nem kötelező, hogy az előadás „az asszony ingatag" témakörében maradjon.

Verebes azonban egyedül Tordy Gézával remélte eljátszatni dr. Kelemen drámáját, ami az első megközelítésben logikus, merthogy őrá osztotta a szerepet. De megfeledkezett arról, hogy Tordy egyedül hiába játssza *azt a* dara-bot, amelyet rendezője képzel; ha a többiek maradnak valahol a félúton, a „régi" Molnár meg a Verebes-féle új között.

Tordy szakít a társalgással, és olyan átélten bújik bele Kelemen heroikus pitiánerségébe, olyan gyötrelmesen vacsorázik például, és olyan kínlódva faggatja a feleségét, mintha legalábbis Dosztojevszkij írta volna a művet. Itt nem a színészi habitus diktál - Tordy éppilyen hihető volna „csevegősebben", könnyedebbre hangolva is -, hanem a rendezői szándék, amely egy Othello egzisztenciális válságát akarja viszontlátni. Tordy megérti ezt, és találékony-érzékeny játékokkal, tragikomikus elesettséggel „ki-mélyíti" a szerepet.

Bánsági Ildikó és Lukács Sándor viszont nem követik. A probléma azért érdekes, mert ebben az esetben nem arról van szó, hogy Tordy partnerei más színészi minőséget képviselnek. Ők másként dolgoznak az előadásban. Feltehetően azért, mert a rendező vagy nem tudta velük elfogadtatni, vagy nem tudta kijelölni számukra azokat a szerepfelfogásokat, amelyek hasonló mélységben tehették volna megélhetővé az asszony és az udvarló másféle válságát. A Kelemenétől eltérő fajsúlyú, így csupán „mellérendelt" drámák megengedték a színészeknek, hogy külön-külön stílusban maradjanak. Lukács egyenesen stílusvirtuozitásra törekszik hálásan osztódó szerepében, Bánsági pedig csupán az érzékiség „komilfó" jelzéséig merészkedik el. De nyilvánvaló, hogy itt a rendező nem volt elég erélyes. Ha ekményen következetes a szerepértelmezésekben, színészei játékmódjában létrehozhatta volna az előadás stílusát.

A dolog persze nem mindig ilyen egyértelmű. Nádas Péter darabjának, a *Találkozásnak az* előadását meglehetős ingerültséggel fogadta a kritika, s a szakmai közvéleményben is kialakult az a nézet, hogy a siker a színészek stílusérzéketlensége miatt hiúsult meg. Az általános vélekedés szerint Nádas teremtett egy originális dramaturgiát, az pedig meghatároz egy nem kevésbé eredeti és határozott játékmódot. Ruttkai Éva és Hegedüs D. Géza - úgymond - erre nem találtak rá. Merthogy ők *másfajta* színészi kondicionáltságban élnek, nem szokták a nádasi sajátosságokat. Igyekvőek, de pontatlanok tehát, miként a rendező (Valló Péter), aki meg a Vidovszky-zene igazi szerepét nem fogta fel.

Megvallom, engem ez a majd egyöntetű kórus zavart. Az aggálytalanságával, amellyel készznek, kidolgozottnak, sőt, beváltnak tekint egy olyan írói elképzelést, amely eleddig csak papíron volt olvasható, és azt mint valami pontos zsinórmértéket odaállítja a gyarló színészek sajnálatos melléfogásához: tessék nézni, *nem stimmel !*

Honnan ez a magabiztossága a bírálóknak? Bizonyára „lelkük színpadán" már meghaladták a Nádas-dramaturgia gyakorlati buktatóit, illetve eljátszották *a Találkozást* „pontosan" a szerző szándéka szerint. Így aztán méltán közölhetik Ruttkai Évával, hogy benne van a hiba. Benne, aki hagyományosan *átél,* aki konvencionálisan *szuggesztív,* aki egyszerűen *azonosul.*

Ezzel szemben a kritikusok tudják, hogy itt zenei szerkesztésre, operai parlandóra, s egyáltalán, egy stilizált, el-emelt szertartásjátékra volna szükség. Mert itt biblikus utalások, jelképes aktusok és elidegenítő effektusok szöveté-ben kell előrehaladni. Hát hogyan is konyítanának ehhez ezek a konzervatív színészek ?

Nomármost, a *Találkozás* stílusfeladványa ennél mégiscsak bonyolultabb; s olvasva a szöveget, látva a megvalósult előadást, azt kell mondanom, hogy korántsem csupán színészi problémák ütköznek ki, hanem legalább annyira nyilvánvalóak az írói megformálás ellentmondásai is. Nádas elképzel egy stílust, de szöveg és dramaturgia, helyesebben: a feltételezett előadásmód és a dialógus nyelvi jellege olykor határozottan perel egymással. A próza-operában egy gya-

korta naturalista részletezettségű, epikusan láttató leírás bontakozik ki, és az ekként megidézett múlt fölébe nő a konkrét, jelenbeli színi helyzetnek. Azon-kívül ez a szöveg - Mária „szólama" - lényegében erőteljesen realista, helyen-ként novellisztikusra formált. Nyilván-való, hogy bár nem szabad eljátszani, megeleveníteni, de feltétlenül elő kell adni. És éppen az egyszerűségben - vagy akár *az eltartásban* - kell jelen lennie Mária személyiségének. A színésznő személyiségének.

Mert Mária valóban nem hagyományos akciókban megnyilvánuló figura, hanem egy történet átörökítője. Csak-hogy ez az ő személyes története egyben, és ha az egykori dráma felidézése ma, ebben a Fiatalemberrel közös szituációban nem hat drámaian, akkor a néző érzéketlen marad.

A szertartás formai elemei önmagukban viszont nem emócionálnak. Megkockáztatom, hogy az operai fogantatású zenei kíséret sem. Sőt: effektusjellege miatt inkább aláhúz, kiemel, s mint ilyen, természeténél fogva didaktikus. Minden forma az egyébként; egyedül a színész elevensége, élettelisége oldhatja fel. Hihető-e Ruttkairól, hogy ne tudna stilizáltabb, mondjuk így: formálisabb len-ni? Aki ezt feltételezi, nem sokat tud a színész munkájáról. Mindig könnyebb egy modort kidolgozni, mint a belső életet. És amit a kritika Ruttkaitól elvár, az nem más, mint egyfajta modor - azt tévesztik össze Nádas stílusával.

Mert a zene helyének kijelölése - amit azután Vidovszky megváltoztatott, mint Nádas az előszóban közli -, a zenészek szerepeltetése, de még bizonyos mondatok ismétlő-variáló alkalmazása sem feltétlenül a stílus ismérvei. Mindez eredendően írói modor (nem feltétlenül pejoratív értelemben), és nem érinti a színésznő alapvető feladatát. Ruttkait a darabban elhangzó történet - *„Addig mesélek, amíg le nem kerekítjük ezt a történetet... A világ legszebb szerelmes történetét mesélem."* - kötelezi. Neki tényleg el kell mondania azt, noha Nádas nyilvánvalóan széttördeli a sztorit, „szituálja", mi több, megosztja az elbeszélést Mária és a Fiatalember között. Ruttkainak mégis újra meg kell élnie a történetet, anélkül, hogy feladná az elmesélő pozícióját. Egyszerre kell immár kívülállónak és megint érintettnek lennie.

És ezt az ambivalens állapotot Ruttkai tökéletesen létrehozza. Technikai értelemben - a végletesen redukált mozgás sal és az ellenpontként használt hangi árnyaltsággal -, de a személyes jelenlét belső súlyával egyaránt. Igaz: alakítása ennek ellenére sem adhatja meg a *Találkozás* „szabadalmazható" stílusát. Ez a tény azonban arra int, hogy talán meg kellene vizsgálni a dráma működési mechanizmusát, az egymást keresztező írói törekvések teherbírását. Nem biztos, hogy Nádasnak már megvan a maga ki-forrott stílusa. És egyáltalán nem biztos, hogy művéhez valamiféle obligát stílus felől kell közelíteni. Nagyon remélem, további bemutatók megvilágítják majd, hogy többféle Nádas lehetséges. Ruttkaié az egyik. Hogy lesz-e jobb - az más kérdés.

Teremt-e a stílus színészt?

Mármint a rendezői stílus, amelyről persze eldöntendő, miben nyilvánul meg. *Úgy* vélem, a rendező stílusa egy világkép lenyomata kell legyen. Ha csupán egy ötlet szervez előadást, a színész lehet benne meglepő, csillogó, még újszerűnek is tűnhet, amit csinál, de az alakítás belső minősége, hitele pusztán az ötlet szolgálatában nem jön létre. Még akkor sem, ha maga a rendező is stílusnak véli az ötletét, vagy legalábbis reméli: stílus lesz belőle.

Amikor például Verebes István színre vitte *az Állítsátok meg Arturo Uit!* csupa női szereplővel, működésbe hozott egy ötletet. Még az sem mondható, hogy nem volt némi teoretikus alapja. A színésznők félmaszkokat és férfiruhákat viseltek, majd időnként „átmentek" görlcsapatba, és elénekelték a songokat. Az amúgy is plakáttechnikával íródott darab tehát további elidegenítési effektust kapott; Verebes nyilvánvalóan arra számított, hogy ezáltal a darab időtlenedik, és pregnánsabban megmutatkozik benne a figurák „örök" magatartása. Ami pedig elemelkedik a konkrét aktualitástól, annak már esélye van a mindenkori időszerűségre.

Ez a levezetés helytálló - amúgy általában. De az *Arturo Ui* esetében az elképzelés egyszerűen túlkombináltatott, mert Brecht eleve tanmesét írt az amerikai zöldségesek belharcairól. Alakjai amúgy is jelzésszerűek, a szó szoros értelmében figurák, nem jellemek. Az írói anyagban is elidegenített, *kipreparált* magatartások jelennek meg - nincs sem-miféle pszichés motiváció. A „cselekményt" egy hangsúlyozottan primitív gengszterlogika működteti, mert Brecht pontosan azt akarta mondani, hogy a fasizmust, a totális rendszert primitív gengszterlogika működteti. Ez az igazság se konkrétabb, se általánosabb nem lesz attól, hogy a férfiakat nők játsszák-bár a produkció kétségkívül érdekes, hiszen a néző jó ideig vár valamit a nemek felcserélésétől. Valami olyan új tartalmat, amelyet éppenhogy ez a meg-oldás fejez ki. Ilyen azonban nem lévén, az érdekesség lassan szokvánnyá lesz. Egyetlen előadás is elegendő arra, hogy valamely „izgalmas" megoldás üres konvencióként múljon ki a játék folyamán, ha nem hordoz tartalmi értelmet. Vere-

Jelenet az Arturo Ui székesfehérvári előadásából (Kabáczy Szilárd felv.)

bes ötlete is így pukkadt ki, és eresztett le szép lassan, ahogyan a rendkívül fegyelmezett és odaadó női csapat valamennyi tagja jellegtelen maradt. Éppen azért, mert mindannyian csupán egyetlen közös jellegzetességet kaptak a rendezőtől: azt, hogy férfiakat játszhattak.

A nemek felcserélése nemrég több hazai produkcióban is összekapcsolódott *a magatartás* tisztább, absztraháltabb felmutatásának szándékával. De a rendező nem minden esetben ambicionálta egyszersmind az önálló stílusteremtést is. Lázár Kati Bernarda Albát játszatta el Jordán Tamással, és ez a szobaszínházi változat furcsa módon úgy tűnt, mintha egy női Bernardával se lenne a játékmódja másmilyen. Mert Jordán kiválasztása voltaképp mégse a nemi csere kedvéért történt. Hanem egyszerűen azért, hogy ez a Bernarda Alba *nem nélküli* jelenség legyen. Ne egy női zsarnok, egy anyatirannus, hanem az élet jogaival szembeszegülő, embertelen önkényesség szublimációja. Jordán itt ismét alkati szigorúságából, magába néző személyiségéből építette fel ezt a megszállott magatartást. A külsejével szinte semmit se csinált. Fekete kosztümjében, lesimított hajával megjelenített valakit, akire nem jellemző a neme. Aki valóban csak a magatartásában, mégpedig csak a szabadságvágy elleni eltökéltségében határozható meg. Ezt a keménységet, amelyet eddig a célirányosan választott markáns színésznők eljátszottak, Jordán most egyszerűen, magától értetődően hozta. S mivel már nem kellett gondot fordítania arra, hogy női lényében *megmutassa* a férfiasságot, ez a magatartás valóban absztrahált kegyetlenségében jelent meg. A rendezői elképzelés a színészen keresztül különös módon hatott vissza García Lorca művére: annak alapvetően költői karakterét azáltal ragadta meg, hogy Bernarda torz világképét Jordán alakításában mintegy „felstilizálta".

A szereplők nemének felcserélésén és a „nemtelenítésen" kívül lehetséges még egy mutatvány: a nemi szerepek megfordítása. Amikor tehát nem a színész, ha-nem a darabbéli figura játssza azt, hogy ellenkező nemű. Csizmadia Tibor eddig két rendezésében próbálkozott ezzel a megoldással, s az ötletet mind a kétszer a drámai virtualitás szolgálatába állította. Újvidéki űbü király-rendezésében ugyanazt a kettős változtatást hajtotta végre a darabon, amelyet később a szolnoki *Cselédek* előadásában is.

Übü papa és Übü mama, két afféle punk-jelenség, egy piszoár kulisszái között, képzelgik csupán az übüség minden kétes dicsőségét és küzdelmét. A darab valamennyi figuráját ők maguk játsszák el egymásnak - s közben még felveszik a másik szerepét is. Vagyis az Übü papát imitáló fiatalember átöltözik az Übü mamát imitáló nő ruháiba, és megfordítva. A rendező tehát először is azt a tételt teszi magáévá, hogy ma már az Übü-féle cselekvések is csak a képzelet játékai, másodszor pedig úgy látja: a hagyományos nemi szerepek felcserélőd-nek. A nők viselik a férfias karaktervonásokat, a férfiak pedig elnőiesednek.

Genet drámájának három női szerepét három férfi alakítja. Nem nekünk játszanak nőket, hanem egymásnak. A cseléd-gazda kapcsolatot így idegenítik el; így mutatják fel tisztán, a maguk viszonylatában. S mivel a Madame alakját mindhárman, felváltva személyesítik meg, nyilvánvaló az is, hogy a cél nem más, mint a kölcsönös kiszolgáltatottság abszolút belsővé tétele.

Csizmadia kétségkívül olyan ötletek-kel határozza meg színészei munkáját, amelyek egy kialakult világképből ered-nek - vagy ha úgy tetszik, arra utalnak. Ennek tartalmi lényege az emberi küzdelem, egyáltalán a történés, az akció és a jellem virtualitása, vagyis visszaszorítása a valóságos drámai terepekről a szereplők *mi lenne,* hajátékaiba. Formai kifejezésében pedig a nemi szerep-csere „V-effektjét" használja a rendező.

Elméletileg, amúgy ideologikusan levezethető az egész; gondolatmenetként követhető is. A zavarok a színpadi gyakorlatban mutatkoznak meg. Csizmadia szükségképpen beavatkozik a darabok dramaturgiájába, és olyannyira szétzilál-ja, átalakítja az eredeti szerkezetet, hogy a szerepviszonylatok a néző számára még akkor is összemosódnak, ha jól is-meri a műveket. Vagyis azonosítási gondjai támadnak.

A színész azonban *az azonosulás* problémájával kerül szembe. Mert a rendező koncepciója megfosztja attól a hagyományos lehetőségtől, hogy egy az egy-ben eljátssza a figurát. Neki olyan figurát kell játszania, aki maga is játszik egy másikat, ráadásul ellenkező neműt. Mondhatnánk persze, nincs ebben semmi új, hiszen ez ismert shakespeare-i feladvány, gondoljunk például *az Ahogy tetszikre* vagy a *Vízkeresztre.*

Csakhogy Shakespeare-nél alapjában más a szerepdramaturgia. Az ő lányai, akik fiúnak adják ki magukat, s aztán nőt játszva udvaroltatnak maguknak, éppenhogy azonosak önmagukkal, s éppenhogy ettől kerülnek minduntalan bizarr helyzetbe: tudják, valójában ki-csodák, s megzavarodnak, amikor a másik epekedésének hatására olykor elvesz-tik ezt a nemi identitást. Itt egy olyan csiki-csuki játék folyik, amelybe a másik soha sincs beavatva. Nem egyezményes, közös, mondhatni teoretikus elhatározás jegyében történnek a dolgok, hanem véletlen félreértések és félreismerések révén - márpedig Shakespeare-nél éppen ez a tartalmi lényeg.

Csizmadia viszont arra készteti a szí-

Jordán Tamás (Lázár Katival, Nagy Marival és Németh Judittal) a Bernarda Alba háza kaposvári előadásában (Fábián József felv.)

nészt, hogy ne a megírt szerepet játssza, hanem olyasvalakit, aki a megírt szerepet csak játssza. Sőt: több ilyen szerepet. Ezzel pedig kioldja a drámák feszültségét. Kiemeli belőlük a tétet. Nem kétséges például, hogyha nincs a színen egy valóságos Madame, egy valóságos Claire és egy valóságos Solange, és egyéb-ként is váltakoznak a szerepek, akkor az eredeti darab végső megoldásának - amikor is Claire csakugyan behelyettesíti magát Madame-mal, és öngyilkosként leszámol *vele* - nincs értelme. Genet drámája csak akkor dráma, ha az utolsó játék, a Madame-mal való azonosulás Claire számára valósággá válhat.

A színészek Csizmadia színpadán egy felfokozott pszichofizikai állapottal igyekeznek pótolni az elsikkasztott dramaturgia megtartó erejét. Valójában álfeszültségekkel kénytelenek dolgozni. Némelyek hajlanak arra, hogy ezt a pótszert stílusként értékeljék - holott a színészi görcsösség nem az. Abból ered, hogy az előadás koncepciója agresszíven széttöri az alakítás bármiféle drámai egységét. A színész pedig ösztönösen küzd ezzel, mert művészete természeténél fogva a kifejezésre törekszik.

Tóth **József és Mucsi Zoltán a Cselédekben (szolnoki Szobaszínház) (Szoboszlai Gábor felv.)**

Egyforma-e az előadások stílusa abban a színházban, amelyben a legegységesebb a színészek játékmódja?

Ha ebből a szempontból nézzük a Katona József Színház *Coriolanusát* és *Három nővérét,* látnunk kell, hogy a rendezői drámamegközelítések hasonlósága ellenére, a két produkció a színészi kifejezés dolgában mégiscsak különböző. Noha Székely Gábor és Ascher Tamás alkotásaiban közös a szerepelemzések módszere; amennyiben mindketten az alakok belső igazságát keresik. A színész feladata mindkét előadásban a szereppel való tökéletes azonosulás, s mind a drámai folyamatban, mind az egyes szituációkban való hiteles, átélt létezés. Nincsenek jelzések, markírozások, színészi értelemben stilizált megoldások. Élet van - jóllehet semmi naturalista pepecselés. Sűrű, atmoszferikus helyzetek ; az úgynevezett pszichológiai realizmus, amely ugyanakkor olyan szenvedélyességbe csap át, hogy azzal voltaképp már az expresszivitás felé nyitja meg az ábrázolás kereteit.

A két előadás hasonlóságát természetesen erősíti a társulat tagjainak egymáshoz csiszolt játékkultúrája, az eltéréseket pedig könnyen tulajdoníthatjuk a Shakespeare és Csehov közötti nyilvánvaló különbségeknek is. És mégis, fontos érzékelnünk a színészi állapotok és eszközök más-más jellegét, mert ebben a színházban tetten érhető, hogy valamely együttes stílusának homogenitásából nem kell feltétlenül azonos játékstílusú előadásoknak születniük.

Székely és Ascher egy közös alapról kétfelé indul el. A széttartás tulajdonképp oly kicsi, hogy legalábbis fogalmilag roppant nehéz meghatározni. De kétségi telen, hogy a két rendező szituációfelfogásának különbségéből eredően a színészi fogalmazásmód és a belső ritmus a két előadásban igen különböző. A *Coriolanusban,* annak helyzeteiben Székely tulajdonképp nem ismer kiindulási vonalat, alapjáratot, mondjuk *úgy; nullpontot,* amelyről a színész majd továbblép és „felfokoz". Ő minden egyes jelenetet eleve „kispannol", feszített, zaklatott alapról, mindig „idegesen" vezet fel, és aztán ezt a vibrációt hajtja, korbácsolja az adott helyzet lehetséges csúcspontjáig. Így tekintve, Székely rendezése szinte zárt, önállósuló részletekből épül, és mindegyik-nek megvan a maga „kisülési" pillanata. Úgyis fogalmazható, hogy minden jelenetben végbemegy egy-egy önálló dráma. Az előadás ezeknek az egységek-nek magasabb egysége - ami azt jelenti, hogy nem egy folyamat, hanem egy halmozódás tanúi vagyunk. A színészektől ez a szerkezet bizonyos szakaszosságot, nyerseséget, tömörítést kíván. A játék, minden átéltsége ellenére (vagy épp az-által) demonstratívabb, ne féljünk *a* szótól: megmutatóbb jellegű, mint a *Három nővérben.* Ezt a demonstrációt azonban a színészi azonosulás minősége annyira átfűti, hogy a rendezői gondolat jelenlé-tét mégsem érezzük agresszívnek. Miközben persze nagyon is az. (Lásd: Cserhalmi György játékának ritmuskompozícióját).

Ascher ehhez képest egyetlen folyamatot húz fel; lépcsőzetesen építkezik, nagyobb „lélegzetvételeket" engedélyez színészeinek. A kompozíció kevésbé tördelt, az árnyalatok szélesebb skálán helyezkednek el. És tévedés volna azt hinni, hogy ez a csehovi anyagból következik. Lehetne *a Három nővért* is „székelyesen" rendezni (meg is történt még Szolnokon), és a *Coriolanus* is elképzelhető Ascher kéz-jegyével. Itt nem minőségi különbségről van szó, hanem színpadi látásmódokról - amelyek persze a rendezői világképből származnak. Székely és Ascher egyként kérlelhetetlenek a drámaelemzés szigorúságában; éppen ezért helyénvalóak előadásaik egyazon színpadon.

Ascher színesebben lát, és az egyes szerepeken belül is nagyobb „tól-igekkel" dolgozik. Számára az a tragédia, ahogyan az idill vagy legalább az illúzió végképp elvész, ahogyan ezt a lassú, de biztos folyamatot megszenvedi az ember. Ez nyilvánvalóan „komótosabb" kibontást, széthúzottabb szituációkat tesz lehetővé a színésznek. *A Három nővér* előadásában különösen megfigyelhető a drámaiságnak ez a „körültekintő" kibontakoztatása.

Székely keskenyebb pallón járatja figuráit; komoran indít és még komorabbra fest. Egy szűkebb tartományon belül tágíttatja színészeivel a kifejezés határait; nála nincsenek szelíd hangulatok, tétova remények. A sorsokban kezdettől tragikai elrendeltetettség munkál.

A színésznek, amikor színre lép, már ezzel *a beléírt* programmal kell megjelennie.

BUDAI KATALIN

Milyenek hazánk fiai?

Kolozsvári Papp László komédiája a Józsefvárosi Színházban

Kolozsvári Papp László, a kiváló regény- és novellaíró második - de megírásának időrendjében első - darabjával került a nézők elé. Tavaly Nyíregyházán mutatták be *Édes otthon* címmel komédiáját, meglehetős élénk visszhanggal: maga a kritikustábor is igen megosztott lett, hozsannától abcugig mindent hallani lehetett.

Most a Józsefvárosi Színház nekibátorodó, megélénkülő csapata gyürkőzött neki *a Hazánk fiai* eredeti bemutatójának, melynek szövegét jó szemmel látta meg a SZÍNHÁZ 1984/1-es számában a dramaturg Cserje Zsuzsa.

Érdekes: a rendkívül tehetséges, új szerkezetekkel és prózanyelvvel kísérletező író, aki ráadásul *az Édes otthonban,* első színre került darabjában a keleteurópai abszurdoid legjobb színvonalára jutott, hogyan, miként indult első szín-padi kirándulására e vígjátéki bulvár-miliő irányába. Mert, s ezt még az elején le kell szögeznünk, *a Hazánk fiai* igazi, „jól megcsinált darab", „körúti" komédia. Á professzionista darabcsinálás igen jó - ám úgy tűnik, Magyarországról nehezen megközelíthető - iskolájából került ki. Nem szégyenli, nem is fitogtatja e patinás iskola formaruháját; egy-szerűen csak elegánsan és kellemesen viseli. Ujjgyakorlatként, a színpadi technika elsajátítására valóban ez a forma kínálkozik legalkalmasabbnak. Innen lehet el- avagy továbblépni bonyolultabb képletek felé, ami az *Édes otthonban* meg is valósult. S ha tátongónak látnánk is a szakadékot az *Édes otthon* akár filozófiai-ontológiai síkon értelmezhető gondolatisága és e feydeau-i könnyedséggel pergetett darab sziporkái között, a szellemi arisztokratizmus gőgjének hamar el kell oszolnia: a maga műfajában, stílusában, esztétikai megformáltságában, értékszerkezetében mind a két mű a helyén van. Kolozsvári Papp László mintha csak finoman jelezni kívánná: tudok ilyet is, olyat is, a régi teljes fegyvertárával indulok az új felé.

S korántsem akkora a távolság az *Édes otthon* és *a Hazánk fiaí* között, mint azt a megközelítés és hangütés miatt vélhetnénk: ez utóbbi „finomodott kín" mélyül a totális, ám mézesmázos erő-szak boszorkányos mágiájává az *Édes otthonban.* Á boldogság mindkét Kolozsvári-darabban illúzióként, hamis tudatként vagy ragacsos mázként jelenik meg. Hol a hatalom erőszakszervezete, hol a kollektív elroncsolódás tehetetlensége működteti, élteti.

A Hazánk fiai végül is kisszerű hazudozók nagyon is hétköznapi és közeli világába visz el, s a felszín alatti tapadós nyirkosságot érzékelteti „csak a torka véres" szituációk láncolatában.

Szép lakása van a főszereplő Tartó családnak? Igen. Eklektikus, parvenü, kényelmetlen? Igen, az is. Kiegyensúlyozottan, harmonikusan élnek? Igen. Az apa ipari formatervező, a feleség fontos hivatalnok és példásan odaadó családanya, a fiú tehetséges zongoraművész-jelölt, a náluk lakó kis barátnője hamvas, vidékről felkerült óvónéni. Ám az apa, Tartó Ferenc csak amúgy is egy-féle kivitelben készíthető tv-gombo-kat tervez, felesége, Anna nagypolgári allűrökből kilendülni nem tudó, üzletelő és karrierista akarnok, a fiú hányavetien cinikus, a kis barátnő számító kurva. Ám a dolgok leginkább csak akkor szokták leleplezni kétarcúságukat, mikor időnként Isten, néhány lázongó lelkiismeret avagy a dramaturgia legősibb szabályai erre kényszerítik őket. Mióta világ a világ, és az emberek szín-házba járnak, a legnyugodtabb felszín-nek is fel kell borzolódnia, s az éppen aktuálisan széthasadó világ fonákjának kell felvillannia. Erre egyetlen eszköz kínálkozik, enné] jobbat még nemigen talált ki szerző: idegeneket, a múlt tanúit, visszajáró lelkeket kell behozni a mintaketrecbe.

Kolozsvári Papp László - s ebben áll tartalmi újítása - nemcsak a kabaré-tréfák idegenbe szakadt hazánkfiával szembesíti, s vele s általa leplezi le a mohóságot, korrumpálódást. Még egy, s igazán nem kabarétréfából ismerős figurát hoz, mintegy „kontrollcsoport-ként". Egy Erdélyben élő magyart, odaszakított hazánkfiát is a nagy pőrére vetkőzések feszült és felfokozott kavalkádjába ránt. Az ő lassúbb, egyszerűbb (netán együgyűbb) polarizáló gondolkodásának mérlegére helyezi fel mindazt, ami a Kanadából huszonöt év után hazalátogató nagybácsi fogadása és kihasználása körül zajlik.

Kolozsvári ezzel a gesztussal kika csintó, áthallásos, biztos poénnal nyerő tétre is tehetett volna. Á darab bravúrja, hogy ha paraszthajszállal is, de elkerülte ezt. Bármilyen fájó, bizonyos mértékig ez a derék Fejér Pali is úgy tapad hozzánk, mint mi az aranyborjúnak tartott Nyugatról felbukkanókhoz. (Pénzt kér, gyógyszert, makacs kétségbeeséssel teszi túl magát a nemkívánatos vendég szorongató helyzetén stb.) Ennek az árnyalatnak finom megsejtetésével a szerző egyszersmind felmenti a figurát a sematikus „túl jó ember" minőségéből úgy, hogy sorsának keserű méltóságából egy jottányit sem csíp le vele.

Nem rikító, csak furcsán, kicsit torkot kaparva kacagtató, ahogy elszenderülve, a rádió műsorzáró Himnusz-hangjaira hirtelen vigyázzba merevedik. Köszöntjük hát az első realista „erdélyi rokon" alakot, amely negyven év óta először lép hazai színpadra.

Nos, e két ellentétes, de geometriai elrendezésében hasonlatos két szögelési pont között járja kínos táncát a Tartó család. Á kanadai Titusztól pénzt, befolyást, a zongoraművésznek készülő Szilveszter külföldi menedzselését remélik. Á két Tartó fiú húga, Rózsika a nagy funkcionárius, az elvhű, liberalizmusellenes mozgalmár pedig nem csupán át- vagy visszatéríteni akarja testvérbátyját hazai magán-átnevelőtáborában, hanem budai villát is vétetne vele, ahol majd ő is nyugodtan meghúzódhatna öregségére. Emőke, a kis ártatlan óvónő pedig - megint Feydeau kísért - a házasság révébe szeretne már behajózni, még azon az áron is, hogy ennek szükségességéről éppen jövendő apósát győzze meg bájaival. Mindenki akar valakitől valamit, még a legelnyomottabb, legártatlanabb tutyimutyi is: ez maga a családfő, csak a beszélő nevében „tartó", összetartó Ferenc. Ő fiatalító szerelmet kér, akar, vár el Emőkétől. Á kanadai, a sok benyomástól, előzetes rettegéstől szinte ütődött Titusz csak díszvécét hoz ajándékba: semmi olyat nem tud nyújtani, amire az itthoniak fenik a fogukat. Egyedül Emőke jól ütemezett odaadását ismeri fel akként, amint azt kell: elveszi, elviszi.

Á szerkezet örökölt, használatban fényesre csiszolódott masinériáját Kolozsvári kiválóan működteti. Ritmusa, zenei ütemezése van a darabnak. Nyüzsgés-szóló, nyüzsgés-szóló szekvenciáival halad a komédia előre a kissé talán magyarázkodó első harminc perc után már zökkenőmentesen, hézagok nélkül il-

leszkedve. Klasszikus poentírozó be- és kijövetelek sorjáznak, melyek megkomponálásában mutatkozik meg Kolozsvári Papp korábbról szerzett színészi és dramaturgiai tapasztalata. „Mily nehéz a könnyű, mit a medvék lenéznek" - mondhatnánk Kosztolányival, mert bár aligha tűnik különlegesen eredeti-nek, hogy valaki rajtacsípi az enyelgőket, *vagy* hogy valakit kiküldenek, és az nem megy ki, vagy valaki úgy megy ki, hogy ezen nem akadunk fenn (kiment szendvicset kenni a konyhába és kész): ezek a darabcsinálás legkínosabb zökkenői, s nagyra szánt művek csúsztak már el e picurka banánhéjon. A legősibb gagek és bohóctréfák - s ez már a rendező, Petrik József érdeme is - kapnak értelmesen, jellemzésül felhasznált mi-voltukból eredően új patinát.

(Leginkább a mozgalmár Rózsika élhet ezekkel: szűk szókincsét hamar bemutatja, így az előre látható poén valóságos bekövetkezése a nevetésre inger-lő, a legképtelenebb helyzetben is retikült hord, magyarázni, nevelni, felvilágosítani akar, mikor a sógorasszony öngyilkossággal fenyegetőzik, kitárja az ablakot stb.) Pécsi Ildikó parádés alakításából adódóan azonban, a szöveg feletti többletként megjelenik ennek a típusnak magára mért aszketizmusa, fokozódó elmagányosodása is.

Zavaró kissé, hogy túlságosan ütődöttre sikeredett - a rendezés hibájából is - az 56-os disszidens Tartó Titusz figurája. Mármár félkegyelmű, cowboy-kalapos ízléstelenséggel lohol be az állandósult konfliktushelyzetekben lavírozó budapesti belvárosi Tartó Ferenchez. „Vörös Volga" üldözésétől tart, kiábrándítóan felejti a magyart, és kínosan kisstílű, hiába aludta végig a világ legnagyobb hoteljeit. Ez a karikatúra túlrajzolt még akkor is, ha tapasztalatok bizonyítják, hogy derék tengerentúlra távozottaink egy része - némileg ottani példán is nevelődve - nem túl érzékeny intelligenciájú és lelkiségű. Ezzel meg-billen az alapszituáció is: tíz, tizenöt évvel ezelőttre helyezve még érthetőbb lenne az efféle, kinn valamire jutott családtagok iránti rajongás, de mára már, mikor legtöbben a saját szemükkel is meggyőződhettek, hogy „kinn sincs kolbászból a kerítés", már kevésbé érvé-nyes. Mindazonáltal a darab többi problémagóca (alacsony kezdőfizetések, ki nem használt szellemi potenciál, beszűkülő régi apparátusréteg, utazási nehézségek stb.) teljesen nyolcvanas évek-

Kolozsvári Papp László: **Hazánk** fiai (Józsefvárosi Színház). Pécsi Ildikó (Rózsika), Tóth Judit (Tartó Anna), **Velenczey** István (Tartó Titusz) és Málnai **Zsuzsa (Emőke)** (Keleti Éva felv.)

beli, ezért talán Titusz figuráját kellene kissé hozzájuk módosítani.

Ajtócsapkodás, ki-be rohangálás, *harsány* poénok, játékbeli gagek: régi recept, csak a hozzávalók újak. Kolozsvári ezzel a szinte szociológiai pontosságú mai közérzetképpel gazdagította a könnyű vígjátékot, amit ekként is játszanak, s különösebb súlyokkal nem terhelnek tovább a színpadi megjelenítésben. Kolozsvári Papp László nemcsak a rendkívül hálás, „mindenevő" józsefvárosi közönségre gondolt előzékenyen, hanem a színészekre is.

A Hazánk fiai hét szereplője szinte egyenrangú, lehetőségeiben legalábbis. Á gondos szerző egy-egy önálló monológot juttat mindőjüknek, ha a közös jelenetekből nem is részesül mindegyik egyformán.

Az összetartó erő s a legnagyobb energiát sugárzó, a fia karrierjének mindent gátlástalanul alárendelő anya szerepében Tóth Juditot látjuk. A művésznő legjobb formájában, egyre jobban magára találva ragyog a szerepben, röpköd, irányít, mozgat, hízeleg. Egy célra összpontosított életének a csúcsát jelentik a rokoni látogatás napjai: ezért tökéletesen igazolható felfokozott, hiszteroid magatartása.

Remek alakítás - s ebben nagy segítséget nyújt a pompás szürkeséget megteremtő jelmeztervező, Rimanóczy Yvonne - Pécsi Ildikó Rózsikája. Ez nem az itt megkívánt egysíkú jellem: ez élet- és gondolkodásmód foglalata. Pattogó, kimért beszéd, szűkös szó-kincs, homályos célozgatások: egy fura közép-európai emberfajta utolsó, rezervátumi példányának gombostűre tűzése.

Nagyon jó benyomást kelt Málnai Zsuzsa átgondolt, remekül egyensúlyozott, jó tempóérzékű alakítása. Ártatlanságot törtetéssel vegyítő Emőkéje szemérmetes libuska és a femme fatale kevercse.

Hável László ízléses mértéktartással, lázongó mélábúval adja a gyávává torzult szelídséget Tartó Ferenc alakjában. Remek partnernek bizonyul a párjelenetekben is.

Velenczey Istvánt részben a szerző, de még inkább a rendező ítélte túlzások-ra.

Fejér Pál, a „fenyőszagú rokon" statikusabb, s ezért némileg hálátlanabb szerepében is megtalálta Geréb Attila azokat a pontokat, melyeken megvethette a lábát: nemes tartást, kétségbe-esést, fegyelmet kölcsönzött a nehezen megfogható figurának.

Kozáry Ferenc a keserű leckét kapó vidor fiatalember szerepében igen jól helytállt, kétségtelen azonban, hogy ő kapott legkevesebb labdát a szerzőtől. Semmilyenséget ábrázolni mint jellemző vonást igen nehéz: mint tipikus mai fiatalnak pedig ez a dolga.

Petrik József rendezése eleven, élet-szerű világnak teremtette a Tartók nyomorú tenyészetét. Ezzel végül is - a nagyon ismerős lakásbelsővel, életviteli sztereotípiákkal - magát az értelmezés kulcsát is megadta. Á realista darab mikrorealista pontossága már más interpretációs tartományba tolhatja át a darabot.

A jól játszható, szellemes felszíni réteg alatt komoly aranytelér húzódik, talán jövendő kibányászásra alkalmas. A boldogság esendőségére, a tisztaság lehetetlenülésére figyelmeztet a maga eszközeivel *a Hazánk fiai is,* a négy égtáj felé vetetteknek közös, emberi gondjaira.

Kolozsvári Papp László: Hazánk fiai (Józsefvárosi Színház)

Rendező: Petrik József. *Díszlet:* Csányi Árpád. m. v. *jelmez:* Rimanóczy Yvonne. *A rendező munkatársa:* Gyarmati István.

Dramaturg: Cserje Zsuzsa.

Szereplők: Hável László, Tóth Judit, Kozáry Ferenc, Pécsi Ildikó, Málnai Zsuzsa, Velenczey István, Geréb Attila.

FÖLDES ANNA

Deficit, Szolnok, 1985

Az 1979-80-as évad értékelésekor egy tizenhárom évvel azelőtt írott darab, Csurka István *Deficitje* kapta meg a kritikusoktól a legjobb *új* magyar dráma díját.

Az „Ősbemutatótól" az ősbemutatóig

A szavazók közül többen is feszengve fogalmazták meg az elégtételnek szánt indokolást. Hiába tudtuk, hogy *a Bánk* bántól *az Óriáscsecsemőig* számos magyar klasszikus mű sokkal tovább várt a bemutatóra. A papírszínházba száműzött *Deficit* sorsa több mint egy évtizedig színházi életünk nyugtalanító, neuralgikus pontja volt, a mű pedig már-már legenda lett. Legenda, de nem titok. Hiszen nemcsak a beavatottak, az érdeklődő olvasók is már legalább egy évtizede ismerhették - és talán ismerték is - Csurka drámáját. *A Ki lesz a bálanya?* című 1970-es kötetben olvasható darab időközben többször is eljutott a premier küszöbére, sőt a Vígszínház műsortervébe is. Köztudott volt, hogy X szerepét Csurka - a dráma rendezésére várakozó Horvai Istvánnal egyetértés-ben - Latinovits Zoltánnak szánta. Az-után mégis - kis híján - egy amatőr együttes szerezte meg az ősbemutató dicsőségét.

A vállalkozásból azonban színházi szenzáció helyett csak kínos sztori lett. A Körszínpad elképzelését maga a szerző kérdőjelezte meg Ősbemutató című írásában (Élet és Irodalom, 1975. III. 15.), amikor is - joggal - tiltakozott az ellen, hogy egész estét betöltő kétrészes darabját, „amelynek még soha sehol nem sikerült egy egész estét betöltenie" - tudta és beleegyezése nélkül egyfelvonásossá zanzásítsák. Joggal nehezményezte azt is, hogy a társulat vállalkozását a Pesti Műsorban a profi színházak kínálatában elvegyülve, *ősbemutatóként* hirdessék. Rosszallta a darabnak a mű-sorfüzetben olvasható, szimplifikált értelmezését is, de legfőképpen azt, hogy szókimondó drámáját „Molnár Ferencinek *álcázott*" színműként ajánlják...

Mivel a bemutató - állítólag a főszereplő betegsége miatt - amúgy is elmaradt, így azután *a Deficit* ősbemutatójára csak majd fél évtizeddel később került sor.

Vannak drámák, amelyeknek a témája, konfliktusa, valóságos magva, kulcsfigurának tekintett hőse vagy különös nyelve kerül az érdeklődés, a viták előterébe. *A Deficit* korabeli visszhangját újraolvasva feltűnik, hogy elsősorban a mű megőrzött vagy megkopott aktualitása, másodsorban Albee *Nem félünk a farkastól* című drámájával való tematikus és szerkezeti rokonsága foglalkoztatta a kritikát. Megkerültük volna ezzel a *Deficit* érdembeli minősítését? Nem hiszem. 1979 decemberében valóban elkerülhetetlen volt a kérdés, vajon kiállta-e az 1956 traumáját és az azt követő korszak morális válságát megjelenítő nemzedéki dráma a színpad nélkül eltelt évtized kényszerű próbáját?

Akadt, aki utólag is igyekezett megérteni, sőt elfogadtatni a dráma sorsát. „Hogy miért nem került azonnal szín-re, utólag nem nehéz megérteni. 1968 az ultrabaloldal, Párizs, a Mao-Biblia és Prága esztendeje volt. Ilyen valódi és szellemi lőporfüstös hangulatban egy fegyvert rejtegető és a forradalomról rébuszokban beszélő hős könnyen félreérthető lett volna." (Köröspataki Kiss Sándor: A Duna-parti - duma-parti, Új Tükör, 1979. XII. 9.) Mások utólag a darab legendáját kezdték ki, és kételkedve, csalódva fogadták a drámát. Közéjük tartozott Hermann István is, akit „nem nagyon örvendeztetett meg" a megkésett bemutató. Kifogásolta, hogy Albee darabjával ellentétben, Csurkáéban nincs nyoma az átfogó drámai gondolatnak, és a világnézet nélküli hősök dikcióinak csak pillanatnyi értelme van. Történeti háttér híján Hermann nem is érzi igazi drámának *a Deficitet.* (SZÍNHÁZ, 1980/9.)

A Deficit fogadtatására azonban nem a kételyek hangsúlyozása volt a jellemző. Sokkal inkább az elégedettség, hogy végre színpadon vizsgázik a dráma. A késés tényét utólag is firtató kritika furcsálkodva fájlalja, hogy a magyar közönségnek előbb kellett kijárnia Miller, Tennessee Williams, Albee iskoláját, előbb kellett betekintenie az amerikai házaspárok családi poklába, és csak azután nézhetett szembe azzal, ami itt és most történik, csak ezután ismerhette meg a magyar párok durva küzdelmét, a magyar írónak a „szerintünk vagy legalábbis részünkre érdekesebb, eredetibb" számadását, ezt a romolhatatlan nosztalgiák és feloldhatatlan zűrzavarok jegyében fogant *társalgási tragédiát.* (Szekrényesy Júlia: Hit és pofon, Élet és Irodalom, 1979. XII. 1.)

Á megkésettség színháztörténeti veszélyére és esztétikai következményére a leghatározottabban Nagy Péter figyelmeztet azzal, hogy kimondja: Csurka drámája a legelőnytelenebb időpontban került színpadra. „Már nem abban a közegben szól, amelynek íródott, s még nem ahhoz a közeghez, amely ezt a múlt képeként vehetné tudomásul - »köztes « helyzetbe került, s ez meghűti benne, körülötte a levegőt. Már semmi sem szól oly forrón, mint ahogy íródott, s még semmi sem hűlt ki annyira, hogy ettől új fényt kaphatna." (Kritika, 1980/I.)

Az én idevonatkozó aggályaimat - miért is titkolnám - Albee drámájának

Csurka István: Deficit (szolnoki Szobaszínház). Vallai Péter és Philippovich Tamás

majdnem egyidejű (szolnoki) felújítása is táplálta. „*A Deficit* egy társadalomtörténeti pillanat (évtized) közösségi drámája. Hőseit a kor sebezte meg, és a reakcióik is történelmileg meghatározottak. Albee négyes fogatában viszont a társadalmilag meghatározott környezet előterében összezárt individuumok mér-kőznek." (SZÍNHÁZ, 1980/2.)

Juhász Róza és Bajcsay Mária a Deficitben

A Deficit - két változatban

Bizonyára véletlen, a korabeli dokumentációt lapozgatva mégis szembe-ötlő, hogy a kritikák élén torlódnak a kérdőjelek. „Mennyi a deficit?" --- kérdi Mészáros Tamás (Magyar Hírlap, 1979. XI. 29.), „Elsül-e a hegedűtok?" - töpreng a Népszabadság hasábjain Koltai Tamás (1979. XI. 29.). A Film Színház Muzsika kérdése: „Két pár hány pár?" (Bulla Károly, 1979. XII. 1.)

A kérdések természetesen szónokiak. Az elemzések, mint a hagyma héját, sorra bontják le a dráma egymásra hajló rétegeit. Csurka a szerzői utasításban arra figyelmeztet, hogy a szereplők a darabot két síkban, egy komolyban és egy komolytalanban élik és játsszák. A komolytalan: a négy fiatal titkos nyelve, közös játéka. A darab komédia-kereteket feszegető, legkülső burkát többen - Csurka dialógusteremtő tehetségét értékelve - Molnár Ferenc-inek nevezik. Az unalmukról csevegve számot adó házaspárok előre eltervezett szexuális társasjátéka, a felemás eredményre vezető feleségcsere, voltaképpen *bulvártéma.* Csakhogy a Deficitben ez a játék - csupán tünet. Mögötte, alatta egy társadalmi töltésű tragikomédia feszül, és ennek a világa már társadalmi látlelet. Egy nem olyan régen még reménykedve vállalt életforma kiürülésé-ről, válságáról tudósítják egymást és a nézőket a szereplők.

A Deficitnek ezen a realista szintjén találó és pontos a kép. Egy nagyra hivatott, tehetséges ifjú mérnök, aki valaha meg akarta forgatni a világot, önmagába és feladataiba vetett hittel érkezik feleségével az épülő ipari városba, ahol otthont, tartalmas életet, közösséget remél. A valóság ehelyett - kétszoba-összkomfort, unalommal. Nagy feladatok helyett -- eltemetett álmok, sivár hétköznapok, üres esték, hozzájuk hasonlóan csalódott, hamar megunt barátok. Csehov nővérei még legalább Moszkvába vágyódnak, X tudja, hogy ha történetesen visszakerülne Budapestre, ott se lenne jobb. Talán valahol másutt -- *egy* szűk, sötét sikátorban . . . Változatlanul vonzó, fiatal feleségéhez láncolva, ábrándozhatna ragyogó nőkről, nagy szerelmekről is, ám X csak egy piruló lány rongyos bugyijának a gumijára gondol. Amikor egy este rábeszéli barátját, Z-t, hogy csábítsák el egymás feleségét, valójában csak unalmának fojtogató pókhálóját próbálja széttépni. Ördögi terve sarjadhatna vágyból, fűthetné szenvedély, izgathatná a férfiasság próbája is, de X csak játszik. A legfontosabb ebben az előre kitervelt ágyforradalomban a fennálló erkölcsi normák megsértése. Az önmagához méltónak vélt szabad tettek, hasznos cselekedetek helyett vállalt pótcselekvés egyetlen pozitívuma, hogy végre tétje van.

S bár az író voltaképpen meglehetősen keveset árul el a négy szereplő múltjáról, jelenéről és jelleméről, a próba-tétel során mind a négyen pőrére vet-kőznek, és tartalmukat vesztett szavaikból megtudjuk mindazt, ami a dráma világát és történetét hitelesíti.

Az ősbemutató rendezőjét, Horvai Istvánt ez a csak nagy vonalakban felvázolt, és mégis, minden részletében meggyőző, ismerős mikrouniverzum izgatta. Olyannyira, hogy képzeletében többféleképpen is benépesítette és berendezte. S mivel ő maga kivételesen rendelkezett az elképzelések valóra váltásának lehetőségével, a hazai színházi gyakorlattól eltérően majdnem párhuzamosan, két változatban is realizálja a maga rendezői koncepcióját. A Horvai elképzelte „világos" és „sötét" változat két hasonló rangú, de eltérő jellegű szereposztásra épült: Horvai X-eit, Szilágyi Tibort és Tordy Gézát életkorban és tapasztalatban egy évtized választja el egymástól. Az alkati különbségeken túl ez tette lehetővé, hogy Tordy, aki többet élt meg a múltból, és aki közelebb állt tapasztalatban Csurkához és X-hez, valamivel filozofikusabban, az önpusztítás eltökéltebb szenvedélyével menjen végig ugyanazon az úton, amelyen Szilágyi Tibor, a megkapható dolgok - és testek - biológiai igénye által is sarkallva menekült. A különbség, amit a főszereplők partnereinek alkata, személyisége is befolyásolt, és a hősök identitását, öröklött és kialakított környezetét is kifejező lakásdíszlet is érzékeltetett, végül a színpadon kisebb lett, mint ahogy i Horvai István tervezte.

Meglehet a „világos" változatban több volt a nézőtéri nevetés, de a „sötét" nem lett annyival elvontabb, stilizáltabb, hogy a rendezői koncepció alap-vetően realista jellegét áthangolta, meg-változtatta volna. Horvai a SZÍNHÁZ-ban megjelent interjúban is hangsúlyozta, hogy sem a szövegben, sem a látványban nem próbálta a jelenhez kötni, aktualizálni a drámát. Bízott abban, hogy a megírás időpontja szerinti korba - a hatvanas évekbe - helyezve is érvényesülni fognak a darab önmagán s a történeten túlmutató értékei.

Tévedett-e Horvai a *Deficit* megítélésekor? Ma sem hiszem.

Tény, hogy az előadás is megosztotta a kritikát. Azt majd mindenki elismerte, hogy a rendező „perfekt Csurka", de míg az Élet és Irodalom a „drámaszelídítés csodájának" nevezte a bemutatót, a Kritikának a drámában némileg csalódott recenzense a legnagyobb elismerés hangján szólt Horvai rendezéséről és a társulat teljesítményéről. Amikor az évad végén harminckét kritikus közül huszonhárom a *Deficitnek* ítélte a pálmát, többen az évad legjobb előadásának is értékelték. Az első változat Y-ja, Bánsági Ildikó megkapta a legjobb női alakítás díját, és Szilágyi Tibor - X - is csak néhány szavazattal szorult a díjazott Kállai Ferenc mögé.

Kívülállóként nem tudhatom, milyen gyakorlati, egyeztetési indokok magyarázhatták, hogy a két változat közül az első, a „világos" előadás maradt fél évtized múltán is a színház repertoárján. Kritikusként azonban biztos vagyok benne, hogy nem a bemutatás sorrendjén, még csak nem is az egyes szereplők teljesítményének rangján, értékén múlt, hogy az első változat aratta a nagyobb sikert. Egyszerűen Szilágyi fejezte ki pontosabban, hívebben - mulatságosabban és mélyebben - Horvainak *a* Deficittel közlendő mondanivaló-ját: a cselekvési lehetőségtől megfosztott, kiábrándult nemzedék életének és életformájának a hatvanas években te-tőző csődjét. A fiatal Csurka 1967-es Deficitjét.

Létezik azonban egy másik *Deficit is*. Ezt először igazán 1985-ben, a szolnoki Szobaszínházban láttuk.

A hegedűtok titka

Csurka kezdettől nem tekintette megváltoztathatatlan szentségnek a *Deficit* szövegét. Amikor a darab végre szín-padra került, csak annyit csiszolt, alakított rajta - „nagyon óvatosan, szinte remegő kézzel" -, amennyit megítélése és Horvai szerint az előadás feltétlenül megkövetelt. Azután a második változat előkészítésekor, az új szereposztás ismeretében mégiscsak újra hozzányúlt a darabhoz. Akkor már „jó agytornának" érezte, és élvezte, hogy „amit egy-szer el tudott mondani dúrban, azt később el tudta mondani mollban is". A hangvételnek ez a kardinális különbsége, amire utal, alighanem túlzás. De azt Horvai is tanúsítja, hogy Csurka a Vígszínház háziszerzőjeként, több kisebb-nagyobb kérdésben hajlott a rendező és a színészek kéréseire, és hajlandó volt például utólag, szövegbéli utalásokkal erősíteni, helyesebben konkretizálni Z szerepét. Így lett az erős X barátjának és gyengébb ellenpólusának szerepét betöltő „kreatúra", nagy terveket kovácsoló és azokat minduntalan halogató, kisszerű filosz, az új város szürke életű és feltételezhetően X-nél kisebb keresetű pedagógusa.

Történt azonban a Deficittel egy ennél lényegesebb szövegen túli változás is. Az előadásban a nyomtatott szövegbeli-nél sokkal nagyobb hangsúlyt kapott az a hegedűtok, amely a dráma mélyben levő lényegének képi metaforája. A kötet szövegváltozatában X, amikor W-vel kettesben marad, és az elmaradt testi ölelés helyett, titkait megosztva, lélek-ben egyesül vele - egyszer csak elővesz egy hegedűtokot. Váratlanul vallja meg W-nek, hogy a régóta rejtegetett tokban nem hangszert őriz, hanem élete titkát, kulcsát - két abszolút fegyvert: egy géppisztolyt és a Kommunista Kiáltványt. A néző ezt a furcsa vallomást ugyanúgy elfogadja, elhiszi, mint W, és ugyanúgy megdöbben, mint ő, amikor a dialógus csúcspontján, saját szemével azt látja, hogy a hegedűtok - üres.

A szövegben a meghökkentő fordulatnak reális magyarázata *is* megtalál-ható. W szerint az asszonyok előtt nincs titok, Y jót akart X-nek, tehát eltüntette a veszélyt rejtő szerszámot. X azonban kételkedik: ha így történik, észrevette volna. Valaki más tette, de hogy ki, azt nem is sejti, s arra a drámában sem derül fény: „A végső dolgok homályba vesznek."

A pesti színházi előadásban ezt a hegedűtokot X az első rész befejezése előtt már behozza a színpadra. Koltai Tamás leírása szerint „olyan óvatosan, olyan dédelgetve, mint aki legféltettebb kincsét, örökségét, frigyládáját tartja a kezében". A színpadi kellék ezáltal drámai hangsúlyt kap: evidenssé és lényegessé válik, hogy a behozott tárgy-nak jelentése, titka van. Ez a titok a dráma során két fázisban lepleződik le. Először, amikor X megnevezi a hegedű-tok bizarr tartalmát: másodszor, amikor a forradalmi gondolatot és a forradalmi cselekvést együtt jelképező tárgyak egy-szer csak eltűntek, légneművé váltak. A forradalomnak ezzel a jelképei, a tárgyi emlékei is semmivé foszlottak.

A dráma odáig következetesen érvényesített realizmusának szellemében voltaképpen el kellene fogadnunk W plauzibilis magyarázatát. Ám a hegedűtok - és a dráma - metaforikus jelentése azt követeli: ne higgyünk Y óvatos gondoskodásában. Hiszen ő csak *a tárgyakat* tüntethette volna el, nem az *eszmét.* Márpedig X-nek W jelenlétében és a közönséggel együtt, az emlékek és az eszmények hiányára kell rádöbbennie. Ezt a hiányt pedig nem kell tényekkel magyarázni, A forradalomra felesküdött nemzedék csődje szempontjából mindegy, hogy a lakáscserék során kallódott-e el a fegyver, vagy valamilyen orvvadász vitte el, vagy egyszerűen eltűnt attól, hogy feleslegessé vált.

Horvainak jó oka volt a darab szerkezetét is megváltoztató, feszültségteremtő színpadi változtatásra. Így akarta - feltételezhetően a szerző intenciójának szellemében - beépíteni a dráma struktúrájába azt, ami eredetileg csupán poén volt.

A szolnoki Szobaszínházban viszont még el sem kezdődött az előadás, ami-kor X (Vallai Péter) már ott ül karnyújtásnyira tőlünk a színpad szélén és fegyvert tisztít. Gondosan, piszmogva, majd-nem gyengéden pucolja, zsírozza, csomagolja, mint aki hosszú időre kívánja megóvni - majd a „gitárt" belehelyezi a hegedűtokba.

Csak ezután alszanak ki teljesen a nézőtéri fények, ezt követően hangzik el az első színpadi szó. A nézők tehát kezdettől a legfontosabb színpadi titok be-avatottjaként követhetik a cselekményt. Ez a darabot nem ismerő közönséget voltaképpen félrevezeti: hiszen annyit már a stúdiószínházak látogatói is megtanultak a dramaturgiából, hogy a falon függő (vagy tokba rejtett) fegyvernek legkésőbb az utolsó felvonásban el kell sülnie. Aki viszont jártas Csurka világában, az el sem tudja képzelni, hogyan tűnik el a darab végére az a fegyver, amit X mindnyájunk tanúsága közben helyezett el a hegedűtokban. Hiszen a dráma a klasszikus hármas egység szabályait betartva íródott, színpadi cselekménye egyetlen éjszaka játszódik. Így tehát a fegyver nem „hajdan" került a tokba, hanem az ágyforradalom esté-jén . . . A rejtélyre, az igazat megvallva, az előadás még utólag sem tud kielégítő választ adni.

A felújított *Deficit* stílusa eleve stilizáltabb, elvontabb annál, mint hogy egyetlen pillanatra is elfogadjuk W magyarázatát. Y-ról egyébként is nehezen képzelhető el, hogy ilyen titok nyomára jutva egyedül döntene, és képes lenne a fegyver eltüntetésével vállára venni - megsemmisíteni - X életének titkát. Ha viszont az előadás a drámán belüli stílusváltás hagyományát őrzi, s ily módon vállalja a végső megoldás abszurditását, akkor mivégre a játék egészétől elütően, aprólékos naturalizmussal megjelenített expozíció?

Csak találgatni tudok. De talán nem járok messze az igazságtól, ha a kontraszt hangsúlyozásában keresem a szolnoki hegedűtok titkát. Hogy Vallai Péter a bevezető mozdulatsor már-már naturalista aprólékosságával, gesztusának konkrétságával is a későbbi szín-padi meglepetést és a W-nek felkínált

vallomás ürességét készítette elő. Maga a megfejthetetlen titok ily módon életünk abszurditásának megjelenítésévé válik.

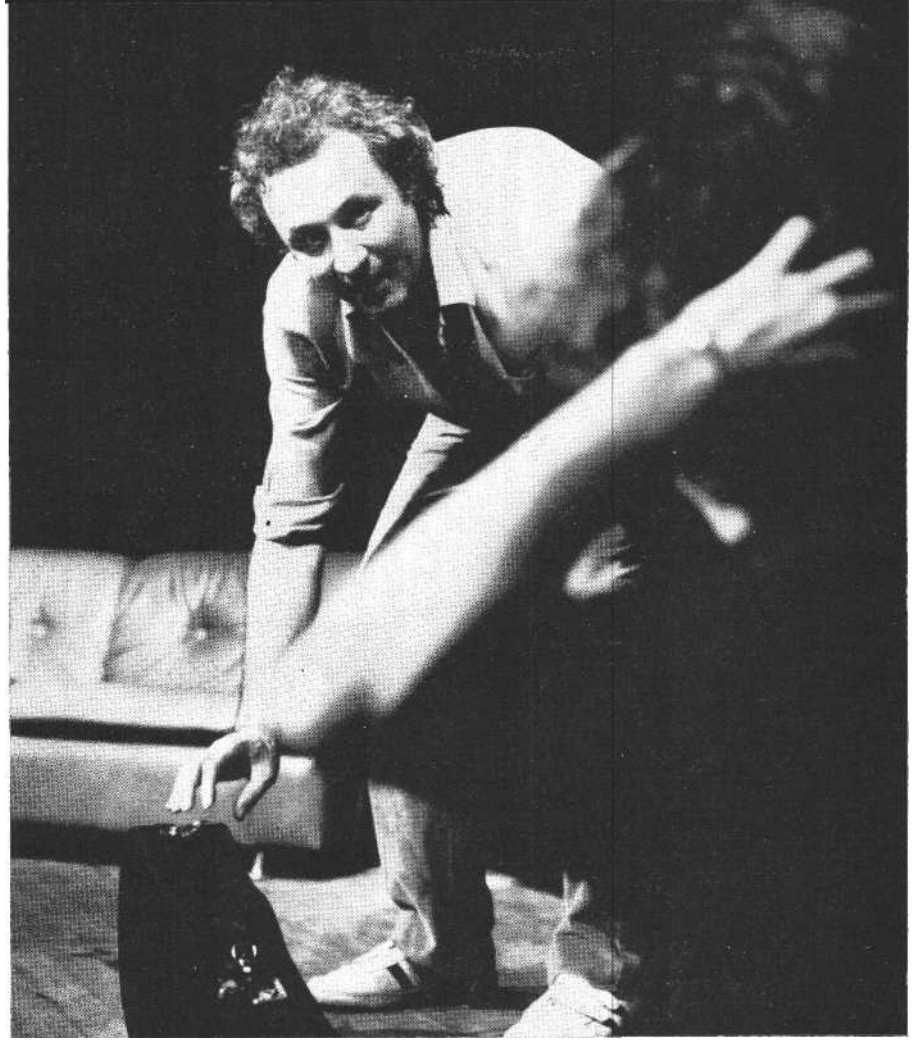
A Deficit változott,
a deficit - változatlan

A szolnoki *Deficitnek* már a plakátja is meghökkentő. A szereposztást követően ugyanis az előadást létrehozók *név-sora* olvasható. Magyarán: hiányzik egy igen fontos személy, a rendező meg-nevezése. Ugyanakkor a névsorban két rendező, a pécsi amatőrelőadások tehetséges létrehozójaként feltűnt Vincze János és a szolnoki színház művészeti vezetője, Csizmadia Tibor neve is szerepel. Műhelytitkok szellőztetése nem tartozik a kritikára. Elfogadom tehát azt, amit a plakát és a műsorlap sugall, amit a színészek vallanak: a meglehetősen zaklatottan, több munkafázisban kialakított előadás végül is a résztvevők közös elképzelésének és erőfeszítésének nehezen beérett gyümölcse.

A dramaturg - ha a névsorból helyesen következtetek - Morcsányi Géza. De az 1985-ös felújítás alapvető dramaturgiai munkáját, ahogy tudom, Csurka István maga végezte el. A szöveg érdemben nem változott, és mégis, mintha új darabot hallottunk volna ... A legfontosabb módosításokat a szerző piros ceruzával hajtotta végre. Sorra kimaradtak a darabból a korhoz túlságosan szorosan kapcsolódó utalások, a hatvanas évek vége óta elhervadt álmok, el-avult és megkérdőjelezett nosztalgiák. Kimaradt Kuba és Che Guevara, és helyenként tömörebb lett a szereplők „komolytalan" fedőszövege is.

A Pesti Színház bemutatója után többen kifogásolták, hogy a szereplők túlságosan sokat magyarázkodnak, locsognak, hogy a dialógus üresjáratai helyenként elfedik a lényeget, és X is agyonbeszéli saját problémáját. Velem Szilágyi Tibor játékának lenyűgöző két-szólamúsága - a belülről kiszakadó, át-élt, megélt mondatok és a modorrá kövült, bejáratott üres szófordulatok váltakozása, a szöveg ritmusában is érzékelhető villódzása - elfogadtatta a színpadi szóözönt. A szolnoki előadás azonban azt igazolta, hogy a nélkülözhető mondatok kiiktatása, a párbeszédek felpergetése jobban megfelel a mai ritmus-igényünknek, és javára vált magának a drámának.

Ha Z leggyakrabban idézett monológjába („Most itt állok a barátom felesé-



Vallai Péter a **Deficitben (Szoboszlai Gábor felvételei)**

gének az ágya előtt ..."), az egyéni felelősséget a rendszerre és a történelemre hárító maga-mentségébe nem került volna bele egy kétszavas, lényeges betoldás, akkor is érzékelhető lenne, hogy *ez* az új *Deficit már* a következő nemzedék számláját terheli. De a magyar történelem eszmélhetően tragikus számsorát, 48, 49, 19, 56 említését Csurka meg is toldja azzal, hogy 68-at is kimondatja hősével. Ez az évszám kulcsszerepet tölt be az új értelmezésben is. Kifejezi azt, amit a dráma egésze sugall: a csalódottak számonkérése itt az illúziók nélkül felnőttek leszámolásává keseredik.

Ez a különbség természetesen nem annyira az első hallásra inkább csak sejthető, félmondatos szövegváltoztatásokból fakad, hanem főként a dráma lényegét érintő, nehezen megfogalmazható, de az előadás minden pillanatában érzékelhető stílusváltásból.

Változott természetesen maga a tér is. Fehér Miklós a Pesti Színházban olyan, a valóságosnál egy árnyalattal nagyvonalúbb, elegánsabb környezetet varázsolt X. köré, olyat, amilyenre talán pályakezdőként vágyott. 1985-re mint-ha még X otthona is kiürült volna. A szolnoki Szobaszínház képlékeny és változó pódiuma a kamaradrámáknak. Emlékszem, amikor körülültük Meierék sivár otthonát, és amikor szinte körül-vett bennünket Schnitzler Anatolának színpadi világa. Most a *Deficit* hagyományos színpadi formát ölt, de a kukucskálószínház félkörré görbül. A színpad közelsége pedig olyan intimitást biztosít a játéknak, mintha egy panelházban összepréselve szomszédainkat figyelnénk. A szűk színpadi tér mégis tágasnak tűnik azáltal, hogy a lakás berendezése voltaképpen egy hatalmas bőrkanapéra szorítkozik. A színpadon levő karosszéknek éppen olyan jelentéktelen szerep jut csak a játékban, mint oldalt a térelválasztó függönynek és az ahhoz szoruló polcnak, amelyre a telefon került. Annál fontosabb a két ablak: a nagyobbik a nézőtérrel szemben, a külvilággal köti össze X otthonát. Szinte látjuk a sivár lakótelepi utcát, az egyforma házakat, a kisvárosban nagyvárosi illúziót keltő ócska presszót - mindazt, aminek a világon semmi jelentősége nincs ebben az előadásban. Éppen ezért, nem is mutatják. A kisebbik ablak viszont a kétszintes lakás felső hálószobájából nyílik. A függöny mögötti zajok és fények fontos infotimációértéket kaptak a cselekményben.

A színpad tehát egyszerre szűk, mint X-ék élete, és tág, mint az őket - ben-

nünket - fenyegető üresség. Ez a kettősség határozza meg a színészi játékot is, ami egyszerre szokatlanul intenzív, mintha csupa filmbeli premier plant látnánk, és ugyanakkor következetesen stilizált. Az előadás a házastársak testi kapcsolatát is helyenként meghökkentő indiszkrécióval leplezi le. A szereplők mozdulatai szertelenebbek és szenvedélyesebbek, a köztük levő erotikus kapcsolat erőteljesebben érzékelhető, mint a hajdani *Deficitben.* Ugyanakkor mégis minden ölelés stilizált, jelképes.

Ha az ősbemutatón egy a történelembe ágyazott „társalgási tragédiát" láttunk, itt egy olyan modellértékű kapcsolatrendszer jelenik meg a színpadon, amelynek mechanizmusa erőltetett lassúsággal, de mindvégig zökkenőmentesen működik. Ebben a mechanizmusban a dialógus minden kereke és csavarja tökéletesen egymásba simul, de nemcsak a szavak gesztusértékűek, hanem a gesz-tusoknak is erőteljes (gyakran a szavak-nál is erőteljesebb) információértéke, üzenete van. Horvai hősei az írói szöveg tolmácsolása közben X-ék és Z-ék *valóságos,* a nézőtéren ülők számára ismerős életét élték. A szolnoki szereplők ezzel szemben a hétköznapoktól elrugaszkodva, a túlzásokat vállalva modellt mutatnak fel. Ennek a modellnek már vajmi kevés köze van a hatvanas évek valóságához. Ha valamihez kötődik, az már nem a fényes szellők nemzedékének illúzióvesztése, hanem a nézőtéren ülő fiatalság lazább, szabadabb, szertelenebb magatartása, napjainkra jellemző szexuális boldogsága és boldogtalansága és reménytelen handabandázása. Mintha ennek a színpadi kvartettnek az ágyforradalom sem lenne olyan elképesztő ötlet, mint szüleiknek volt. Ezúttal X eltökélt *manipulációja az,* ami a hősök emberi integritását sérti, és az előadásban is ez kerül premier planba.

Nehéz eldönteni, hogy ez mennyiben rendezői koncepció és mennyiben következik Vallai Péter személyiségéből. Annak idején Szilágyi Tibor még tekinteté-ben is, mozgásában is őrizte a világ-megváltásra készülő, tegnapi ifjúság lázát. Csak éppen belefáradt, elernyedt, és a szeme is mintha már besüppedt volna a puhuló arc zsírpárnái közé. Az asszonyi karok és tárgyak ölelésé-ben megfáradt, elkényelmesedett. Vallai Péternek ezzel szemben nincs, illetve nem érzékelhető a múltja. Inkább egy tehetetlenségében önmaga és a világ ellen forduló tehetséget játszik, aki fölényes intellektualitásával, diabolikus akaratával marionettbábukként rángatja a többieket. Vallai X-e voltaképpen közelebb áll Latinovits önpusztító alakjához és elképesztő alakításához, mint az eddig látott X-ek.

Vallai játékában nem riad vissza a szélsőségektől, intellektualitása fizikumának teljes bevetésével nyilvánul meg a színpadon, de mindez karnyújtásnyi távolságra sem tűnik megjátszott színészi manírnak. Minden indulatkitörése-nek megvan a belső, drámai és lélektani fedezete. Ez utóbbit azért is hangsúlyoznám, mert a szolnoki előadás egyik erőssége, hogy a modellteremtés során nem sikkad el a figurák magatartásának belső logikája, érzelmi tartalma sem.

X igazi drámai partnere, méltó társa - W; Vallaié - Bajcsay Mária. Csurka szövege szerint W életkoránál fogva is megállapodottabb a többieknél, többet élt és többet is tapasztalt. Bajcsay Mária ezt a többletet belső tartalommá sűrítette: számára sem a múlt, hanem a jelen, a végre kínkeservesen megteremtett harmónia a legfontosabb. Rokonszenves benne, hogy pátosztalanul és póztalanul komolyan veszi önmagát. Alakításának csúcsa az a néhány perc, amikor szinte szótlanul vagy jobbára súlytalan szavakkal kíséri végig Z és Y láthatatlanul érzékelhető összeborulását. Ha féltékeny lenne, magatartásába elkerülhetetlenül beszűrődne némi komikum is. De W csalódott: kudarcélménye sokkal megrendítőbb, mint az, hogy Z belefeküdt Y ágyába.

Y-nak, Juhász Rózának több szempontból is nehezebb dolga volt. X oldalán és W árnyékában majdhogynem naivaszerepet kell játszania egy olyan korban és olyan darabban, amely cseppet sem kedvez a naiváknak. De Y naivája - a nyolcvanas évek férjes asszonya, aki a rákényszerített játékban először csak afféle női erőpróbát érez, azután egyszer csak megperzselődik. Szövegéből Csurka előzékenyen kihúzta a nagyon is vázlatos, éppen ezért formális emancipációs utalásokat, és ezzel sem könnyítette Juhász Róza helyzetét. Meg-lehet, a színésznő soha nem látta Bán-sági Ildikót Y szerepében, de alkatuk hasonlóságából is következik, hogy - főként alávetettségének ábrázolásában - rá emlékeztet, ugyanolyan varázsos is, csak valamivel halványabb. Eredetinek ott éreztük, ahol kamaszosan karcos, már-már felszabadult kölyökkutya módjára játszik X-szel és a szerelemmel is, de közben mindvégig érzékelteti és el-hiteti, hogy ő az egyetlen a kvartettben, aki még mindig hisz az érzelmekben, a beígért boldogságban.

Z-ről mostanáig azt hittük, hogy korán megkeseredett, kisvárosi tanár. Philippovich Tamás most elhiteti velünk, hogy valójában egy nagyra nőtt kisfiú, akinek W-hez és X-hez való viszonyában egyaránt valamiféle védelmet kereső, menekülő gyöngédséget, önkéntes alávetettséget érzünk. Akit nem megaláz, hanem férfivá avat X manipulációs játéka, a normasértő, kegyetlen kaland, mert életében először megismeri a győzelem örömét. Mellékesen az ágyban is, amikor a feleségcsere révén találkozik a valójában hozzáillő, neki teremtett asszonnyal. És mégsem győztese a játék-nak, hiszen ugyanott és ugyanúgy folytatja életét, ahol előző este abbahagyta.

Képes-e egy zenekar karmester nélkül muzsikálni? A szolnoki előadás láttán a kérdés akadémikusnak tűnik. Hiszen a *Deficit* kvartettje Vallai Péter elsőhegedűs sugárzóan szuggesztív játékának hála, végül is remekelt.

A szobaszínházi előadás azt bizonyította, hogy a történelmi ihletésű, aktuális dráma, amelynek 1979-ben megkésettségét fájlaltuk, ebben az új színpadi változatban túlélte a kritikus drámai élet-kort. Budapesten - ha ritkábban játsszák is - még tart az ősbemutató siker-szériája: 1985. december 2-án 231.-szer adták elő a *Deficitet* a Pesti Színház-ban.

Külföldön ez a Csurka-dráma a vártnál és megérdemeltnél kisebb visszhangot ébresztett. Az erdélyi, lengyelországi, romániai bemutató vagy a Pesti Színház olaszországi vendégjátéka még a szokványos hazai túlzással sem nevezhető világsikernek. A szolnoki felújítás egyik érdeme éppen az, hogy a műben rejlő (új) lehetőségekre irányítja a szakma figyelmét.

Csurka István: Deficit (szolnoki Szigligeti Színház Szobaszínháza)

Az előadást létrehozták: Csizmadia Tibor, Harsányi László, Lakos Ilona, Morcsányi Géza, Nagy Mária, Vincze János, Werner József, Zsótér Sándor.

Szereplők: Vallai Péter, Juhász Róza, Philippovich Tamás, Bajcsay Mária.

ÉZSIÁS ERZSÉBET

Nyitánya Radnóti Miklós Színpadon

Szép Ernö: Az ibolya (Radnóti Miklós Színpad). Zsíros Ágnes f. h. (Ilonka) és Kern Andrés (Igazgató) (MTI **Fotó -** Földi Imre felv.)

A Radnóti Miklós Színpad 1985 őszétől új vezetéssel működik. Bálint András személyében olyan művész került a színház élére, akitől bízvást az előadóművészet újjáélesztését és egy olyan kisszínházi struktúra létrejöttét várhatjuk, ami ma igencsak hiányzik fővárosi színi életünkből. Művészi törekvéseit jól tükrözte már tavalyi nagy sikerű műsora, *a Szép Érnő és a lányok*.. Mit mutat a színház első félévi mérlege, amelyből természetesen még nem lehet általánosítani, de néhány fontosabb jegy azért már kiolvasható.

Elsősorban a nemes irodalmi anyag jelenléte, méghozzá olyan műfajokban, amelyeket a Radnóti Színpad sajátos adottságai elbírnak, sőt megkívánnak. Ilyen az egyfelvonásos újrafelfedezése abból a magyar drámatörténeti korszakból, amely még tartogat meglepetéseket és rejtett értékeket az utókor számára. A huszadik század első harmada különösen kedvelte és művelte ezt a műfajt. Szerencsés ötlet volt egy ismertebb Molnár Ferenc- és egy ismeretlen Lengyel Menyhért-egyfelvonásost ötvözni egy előadássá. A két mű ezúttal két utat is jelöl: a könnyebb sikerek felé vivőt, amelyen Molnár járt, és a nagy drámai lehetőségekkel párhuzamos teljes feledést, amely Lengyelnek jutott osztályrészéül.

Az ibolya

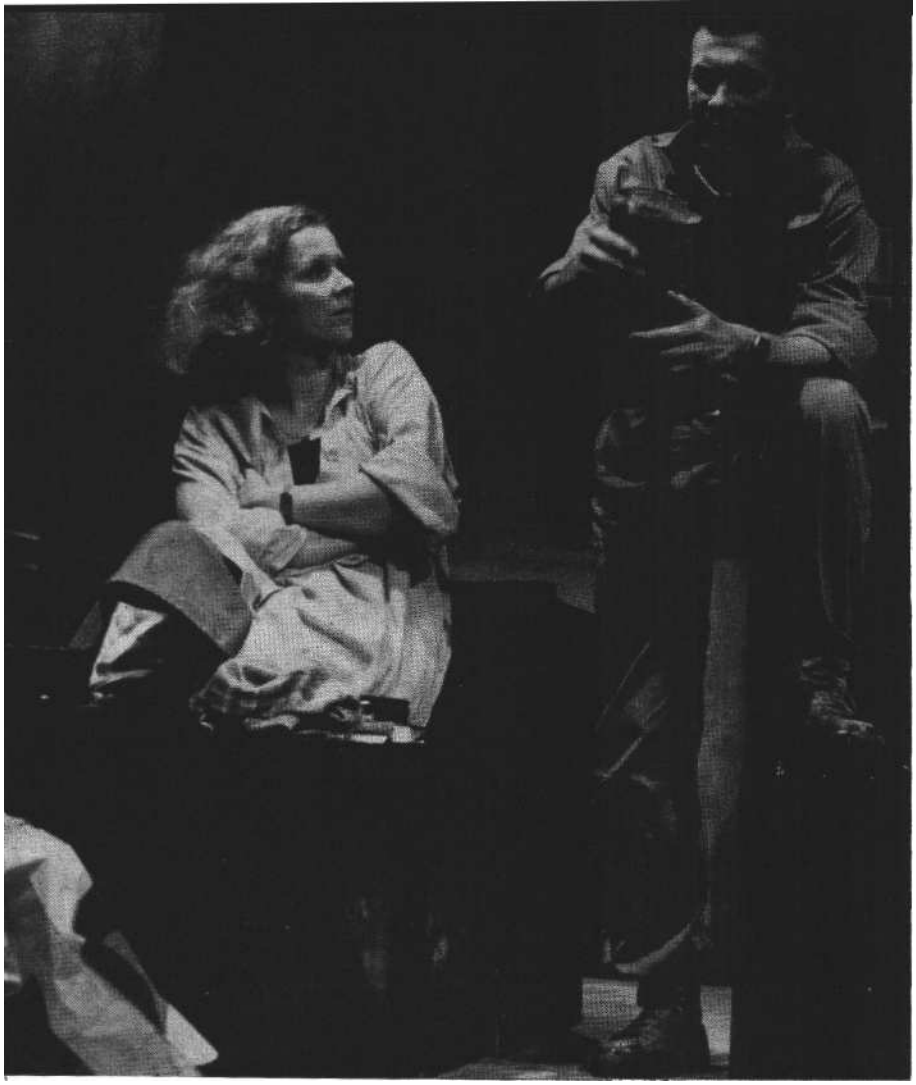
Az ibolya - amely az *Előjáték. Lear királyhoz* és *a Marsall* című egyfelvonásosokkal. szokott egységet alkotni - lehelet-könnyű és leheletfinom színházi toll-rajz. Néhány szellemes dialógus, három remek portré: az igazgatóé, a zeneszerzőé, a kóristalányé, sőt egy negyedik, a színházi szolgáé; némi irónia és Molnár Ferenc-i humor - ennyi a receptje a darabnak. *Az ibolya,* ha jól játsszák, remek szórakozás. És Valló Péter rendezésében szerencsére jól játsszák. Elsősorban a két vendégművész, a színigazgatót alakító Kern András és a zeneszerző szerepében J ordán Tamás. Kern igazán elemében van, ezúttal úgy formál meg egy humoros figurát, hogy semmi sem emlékeztet a kabaréból rárakódott manírokra. Könynyed, elegáns, egy csipetnyit kesernyés - amilyennek Molnár megírta: „a szultán trónján egy moralista". Jordán Tamás zeneszerzője a kívülálló naivitásával csodálkozik rá a színház belső világára. Ó még nem tudja, hogy ez „immorális hely", ahol a nők mind felajánlkoznak, még csak nemis szerepért, hanem a kóristatagságért. Kivéve az „illatos mezei ibolyát", Sobri Ilonkát. Ő ugyanis egy-szerűen beleszeret az igazgatóba, mert a szerepcsere miatt hivatalszolgának nézi. A valódi színházi szolgát Dobák Lajos formálja meg kitűnő arányérzékkel. Ma már nincsenek ilyen mindentudó szín-házi alkalmazottak, akik a kellő időben dobják be a színdarabot a kályhába, és a kellő időben mentik is ki.

Az illatos mezei ibolyát az a főiskolás Zsíros Ágnes alakítja, aki a tavalyi nagy sikerű Szép Ernő-estben a lányokat. Nem véletlenül emlékeztet most is ezekre a szerepekre. Nemcsak a színésznő eszközei hasonlóak, hanem maga a figura is: Sobri Ilonka egyenes ági rokona Tóth Mancinak, a ligeti tündérnek. A romlottságnak és az ártatlanságnak, a bájnak és a trampliságnak ugyanaz a keveréke jellemzi ezt a kóristalányt, mint Szép Ernő lányalakjait. Még a szókincsük is hasonló. Azt a gyönyörű képzavart, hogy „illatos mezei ibolya, ha erkölcsileg megszagolsz, igazgyöngy" - akár Tóth Manci is mondhatta volna. Vagy az ilyen hasonlatot - „A buta nők okossága jó-ízű, mint az őszibarack" - akár Szép Ernő is írhatta volna. Molnár azért mégsem Szép Ernő, sokkal csillogóbb és felszínesebb nála.

Az árny

Ez éppen a második részben derül ki, amikor valódi drámát látunk egy miniatűr egyfelvonásos keretében. Lengyel Menyhért *Az árny* című műve is a színház atelier világáról szól - de mennyire másképpen! Mennyire nem a külső csillogást és jópofáskodást mutatja meg, hanem a színész igazi belső tragédiáját: az azonosulás gyötrelmét és tébolyát. Mert Tőrös esetében már erről van szó: a tébolyról. Egy valaha tehetséges színész, aki ma már színpadképtelen, megkísérli a lehetetlent: újra játszani. Az új igazgató, aki mindezt kicsikarja tőle, nem tudja, hogy Tőrös erre már képtelen, mert az azonosulásban olyan fokig jutott el, ami már patologikus. Izgalmas lenne tudni e meghasonlás okait, és látni magát a folyamatot - akkor talán egész estés lenne a darab - az író azonban csak a végeredményt rögzítette: a kiégést és a végső, utolsó kudarcot.

Valló Péter rendezői trouvaille-ja, hogy miközben a színészek ehhez a személyes tragédiához asszisztálnak, eljátszat velük egy korabeli kísérleti darabot szecessziós külsőségekkel: hófehér lány-alak, sötét éjből felbukkanó árny, pantomimvonaglások és sejtelmes szélsüvítés. Mindez egyben egy színjátékstílus paródiája is. Az igazi dráma Tőrös belépésével kezdődik, és nemcsak a darabbeli darabban, hanem már korábban, amikor a próbastádiumban becitálják a kispadról. Nyeszlett, kopott, furcsa szerzet, aki valamikor „az alatt a gyanú alatt állott, hogy tehetséges". És bár ezt mindvégig csak állítják róla, Jordán Tamás Tőrösről első perctől fogva érezni, hogy valódi tehetség, akinek színpadi súlya, hitele van. A rémdrámában félelmetesen szuggesztív jelenség, de valójában már az a próbán is, minden kopottsága és zavartsága ellenére. Amit Lengyel Menyhért nem írt meg, azt a színész sem tudja eljátszani: miért lett ez a Tőrös ilyen. De Jordán van akkora művész, hogy érzékeltesse a figura bonyolultságát ott is, ahol az író már nem segít neki. Valójá-



Iredyński: Terroristák (Radnóti Miklós Színpad)
Takács Katalin (Maria Schwartz) és Csíkos Gábor (Egyes Szám) (Keletí Éva felv.)

ban a szemünk láttára születik a színházi csoda: az egyfelvonásnyi írói ötletet úgy kelti életre a színész, hogy a mesterség minden gyötrelmét és kudarcát képes megmutatni.

A nők mindkét darabban kisebb szerephez jutottak. Gordon Zsuzsa és Herceg Csilla mindkét egyfelvonásosban, Thirring Viola és Dőry Virág az elsőben vesznek részt. Fehér Miklós díszleteit a második részben a szemünk láttára rendezik be, hogy ezáltal is megismerjük a színház kulisszatitkait. Szakács Györgyinek hálás feladat jutott: a Molnár-darabban különböző típusú kóristanőket kell öltöztetnie, *Az* árnyban pedig a szecessziós rémdráma igényel mutatós jelmezeket.

Már ebben az idei első bemutatóban is látható az a kezdeményezés, hogy vendégművészeket hívjanak. Ez mindenképpen szerencsés tendencia, amely egyrészt felfrissíti a társulatot, másrészt megoldja a szerepgondokat, és nem utolsósorban bizonyos hírnevet is szerez a színháznak. Hiszen valljuk be, a közönség ma is gyakran egy-egy kedvenc színészéért megy színházba, és nem az íróért vagy rendezőért. Jó választás volt Jordán Tamás, Kern András és a rendező Valló Péter meghívása.

A második bemutatót pedig Mensáros László és Takács Katalin neve fémjelzi. Takács Katalint hosszabb szünet után öröm volt ismét színpadon látni. Mensáros olyan „nagyágyú", akiért komolyabb fajsúlyú műre is beülnek a nézők.

Terroristák

A kortárs lengyel szerző, Ireneusz Iredyński drámája valahol Közép-Amerikában játszódik, ahol a katonai diktatúra megdöntésére felszabadítási mozgalom szerveződik. Ez a több országra is érvé-nyes helyzet olyan drámai modell, amely-nek segítségével a szerző a forradalom természetrajzáról értekezik. Példabeszéde szerint helytelen az a forradalmi gyakorlat, amely „a cél szentesíti az eszközt" etikáját vallja és tartja magára nézve ér-vényesnek. Ennek a szemléletnek kép-viselője Egyes Szám, a gerillák vezére - ellenpólusa Hetes Szám, a fiatal forradalmár, aki idealizmusáért halállal fizet. A konfliktus kiváltó oka két újságíró - egyikük egy Oriana Fallaci típusú nemzetközi sztárriporter -, akiknek meggyilkolása jó alkalom a gerillák vezérének a diktatúra elleni támadásra (miközben ő bujtja fel gyilkosságra a diktátor gárdistáit!). Az ifjú forradalmár, személyes indítékain túl szerelmes az újságírónő-be - ezt elvileg is erkölcstelennek tartja, ezért fellázad parancsnoka ellen. Iredyński még egy szereplőt visz a színpadra: a minisztert, aki aktív híve a diktátornak, de házában menedéket ad a terroristák-nak, vagyis előre bebiztosítja magát egy esetleges hatalomátvételre. Személyében a gerinctelen, ügyeskedő politikusok jellegzetes típusára ismerhetünk. Ő a „megrögzött ironikus", aki benne van ugyan az események sűrűjében, de mindent kicsit kívülről szemlél. Lehet, hogy ezt az érzést Mensáros László játéka kelti bennünk, aki ugyancsak kívülről nézi önmagát és az előadást. Ennek ellenkezőjében a rendező sem segít neki. Gáspár János lassú, vontatott, rövid időtartama ellenére is hosszúnak tűnő előadást produkált. Olyan hibákkal, amelyeket a közönség reagálása jelez. Egy drámai összecsapás végén például nem lehetne kuncogás a nézőtéren, mert akkor az alapvető hatásmechanizmus rosszul működik. Nem segítik a játékot Csikós Attila szegényes és ízléstelen bútorai sem.

Moravetz Levente elszánt lobogással igyekszik életet lehelni egy valójában sematikus figurába, és ez néha sikerül neki. Nagy kár, hogy Csíkos Gábor a parancsnok szerepében most az elemi szövegtudás szintjéig sem jutott el. (Az általam látott második előadáson egyébként is rengeteg baki volt!) Takács Katalin szép volt és „nagymenő", nem az ő hibája, hogy szerepe politikai leckefelmondás-ra kényszeríti. Iredyński drámája ugyan-is minden politikai jó szándéka ellenére sem jó darab. Túlságosan művi konstrukció, egy politikai tétel mesterséges színpadi levezetése, és nem a drámai cselekményből és a jellemekből fakadó evidencia.

Szóváltás

A Radnóti Színpad a legjobb hatvanas évekbeli hagyományokat folytatja élő irodalmi folyóiratával, amely havonként egyszer jelentkezik. *A Szóváltást* mindig más író jegyzi szerkesztőként, ő válogat-ja meg beszélgetőpartnereit és az elhangzó szemelvényeket az írótársakkal egyetértésben. A műsorvezető maga az igazgató, aki ezúttal színészként is részt vesz az esten. A novemberi első számot Balassa Péter szerkesztette, és vitapartnereiül főként fiatal írókat hívott: Kornis Mihályt, Márton Lászlót, Szilágyi Ákost.

Részletek hangzottak el Esterházy Péter és Nádas Péter műveiből. Az est „doyenje" Mészöly Miklós volt. Míg ezeket az írókat a közös stílusjegyek rokonítják, rokoníthatják, addig a decemberi szám szóvivője, Gyurkovics Tibor bevallottan eklektikusan válogatott - főként rokonszenve alapján. Igy gyűjtötte csokorba - egy estére Csukás Istvánt, Hernádi Gyulát, Mándy Ivánt, Kiss Dénest. A műsorvezető-szerkesztő személyisége óhatatlanul meghatározza az ilyen estet. Gyurkovics Tibor - aki színésznek is kiváló! - annyi kötetlen humort, élcet és okos csipkelődést tudott vinni a beszélgetésekbe, hogy képes volt fenntartani az érdeklődést. Az ilyen íróbeszélgetéseknek ugyanis csak akkor van létjogosultságuk, ha nemcsak a partnerek szórakoznak jól, hanem a hallgatót is lekötik.

Kétségtelen, hogy a Radnóti Színpad hangos irodalmi folyóirata elsősorban értelmiségi közegnek szól, irodalomértő és - pártoló hallgatóságra számít. De éppen erre van szükség. Egy ilyen irodalmi kisszínház a pesti „Broadway" árnyékában saját közönséget kell hogy toborozzon. És ez elsősorban éppen ebből a rétegből kerülhet ki. Csak üdvözölhetjük az új vezetés okos kezdeményezését, amely a régi pesti irodalmi élet szellemi pezsgését próbálja életre kelteni. Ez a változatosság színházi életünkre is ráfér.

Molnár Ferenc: Az ibolya (Radnóti Miklós Színpad)

Díszlet: Fehér Miklós. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Rendező:* Valló Péter m. v.

Szereplők: Kern András m. v., Jordán Tamás m. *v.,* Herceg Csilla, Thirring Viola, Dőry Virág, Gordon Zsuzsa, Zsíros Ágnes f. h., Dobák Lajos.

Lengyel Menyhért: Az árny (Radnóti Miklós Színpad)

Szereplők: Kern András m. v., Jordán Tamás m. v., Dobák Lajos, Gordon Zsuzsa, Herceg Csilla, Wohlmuth István, Gyukics Gábor, Kádár Tamás.

Ireneusz Iredyński: Terroristák, (Radnóti Miklós Színpad)

Fordította: Balogh Géza. *Díszlet-jelmez:* Csikós Attila.

Rendező: Gáspár János.

Szereplők: Csíkos Gábor, Moravetz Levente, Mensáros László, Takács Katalin m. v., Kelemen Csaba, Ikonga Donatien.

Értelmezésváltozatok

Két színházunk mutatta be egyidőben Shakespeare Szeget szeggel *című színművét: a Madách Kamaraszínház és a veszprémi Petőfi Színház. Alább három cikket közlünk a két előadásról, s ez némi magyarázatra szorul. A* Szeget szeggel *az úgynevezett „problematikus darabok" között szerepel a Shakespeare-szakirodalomban. Akadnak, akik a vígjátékok, között tárgyalják, bár elismerik, hogy a darab első három felvonása inkább komor tragédia. Mások eleve tragikomédiaként kezelik, de ezen az értelmezésen belül is ellentétesen elemzik az egyes részleteket. A darab vitatott pontjai közé tartozik a szereplők jelleme, cselekedeteik mozgatórugója, lélektani és társadalmi háttere. Ennek megfelelően az előadásokban is gyakoriak az egymástól eltérő, olykor merőben ellentétes felfogások.*

Az itt következő cikkek közül egy *a budapesti,* kettő *a veszprémi előadásról szól. Az utóbbiak szerzőinek bíráló álláspontja szögesen eltér egymástól: az első hibáival együtt is elfogadja, a második erényei ellenére is elutasítja a produkciót. Elsősorban mégsem azért közöljük mindkettőt, hogy valamiféle mesterséges egyensúlyt teremtsünk. Sokkal inkább azért, hogy érzékeltessük a szellemi megközelítések és az értékítéletek dialektikáját. Lényegében mindkét cikk* azonosan *értelmezi az előadást, a különbség inkább az, hogy a szerző miképpen viszonyul a rendezői világképhez. Kis túlzással azt mondhatnánk, hogy nemcsak a két cikk között, hanem a két cikken belül is látens vita feszül: a szerzők saját téziseik és antitézisek egymásra építésével alakítják ki végső értékítéletüket. Ilyenformán* mindhárom *írás közelebb visz a* Szeget szeggel *értelmezési lehetőségeinek bővítéséhez és nem utolsósorban a kritikai alkotófolyamat megismeréséhez.*

BÉCSY TAMÁS

A zsarnok és a megbocsátó

A Madách Kamaraszínház színpadán nyolc vajsárga vagy csontszínű függöny határolja Shakespeare *Szeget szeggel* című drámájának a játékterét. Elhelyezésük szerint négy van a jobb, négy a bal oldalon, s középen derékszögben illeszkednek össze. Párhuzamosan lógnak, bár-melyik felhúzható, hogy járást biztosítson, s mögöttük fekete körfüggöny zárja le a teret. A csontszínű függönyökkel kerített belső játékteret a fények élesen kiemelik, s így azt a sűrű feketeség öleli körül. A ruhák közül Angelóé majdnem azonos színű a fekete háttérrel, a Hercegé -- amikor nincs álruhában - a nyolc csontszínűéhez hasonló. A látvány mindvégig nagyon szép és jó értelemben kellemes; és ez a jó benyomás minden jelenetet áthat. Ezért mondható, hogy a látvány szépsége minden alább elmondott megjelenítésmódot átszínez. (A díszlet Götz Béla, a jelmez Vágó Nelly munkája.)

Az uralkodó Herceg elhagyja Bécs városát, s a hatalmat Angelóra ruházza. Erre a lépésre két oka van. Az egyik: a törvények kemények, de jók; ám ő már régóta elnéző, s a törvény erejét nem érvényesíti. Az a véleménye, ha ő szigorítaná meg a rendet, érvényt szerezve a törvényeknek, zsarnokká válna, hiszen éppen az ő enyhesége „kapatta el" a népet. Ebben a gondolatban a zsarnokság egyik koncepciója jelenik meg; vagyis: az a zsarnok, aki bűnként üldözi és szigorúan bünteti azokat a tetteket, amelyeknek az elkövetését az ő elnézése, engedékenysége tette lehetővé. Ugyanennek a zsarnokkoncepciónak egy másik aspektusa jelenik meg a későbbiek folyamán: zsarnok az, aki bűnnek minősíti és keményen megtorolja azt a tettet, amit ő is elkövet. Ebbe pontosan illeszkedik az a gondolat, hogy a törvények csak a bűnt ítélik el, de nem a bűnöst; a tettest pedig olyan bírónak kell elítélnie, aki makulátlan.

Shakespeare *Szeget szeggel* című művének ez a gondolatköre kétségkívül kapcsolható mai társadalmi életünkhöz, talán

kétféle módon is. Lehet a színjátékmű hangsúlyát erre a zsarnokságkoncepcióra tenni, amely alól a Herceg önmagát kivonja, s másra hárítja, amivel a zsarnokság másik arculatát hívja életre. Hiszen el lehet játszani, miszerint a Herceg gyanítja, mi fog történni. Ismeri ugyanis Angelót, mert kimondja, Angelo élete nyitott könyv. A Herceg tudja, Angelónak volt egy menyasszonya, Marianna, akit elhagyott, miután a lány elveszítette hozományát. Ám ezt a visszalépést mással indokolta: állítólag foltot talált a lány becsületén. S a hatalomhoz jutott Angelo elköveti azt a tettet, amelyre egyéniségében potenciálisan lehetőség volt: halálra ítél egy ifjút, Claudiót, mert teherbe ejtette szerelmesét. S mikor Claudiónak a húga, Izabella kegyelemért esdekel, Angelo ennek fejében Izabella testének kincseit s szüzességét kéri. Az Izabella és Angelo közötti második jelenet tehát a zsarnokság megszületését jelenítheti meg. A zsarnokot itt nem az alattvalók félelme *vagy* tehetetlensége szüli, hanem a hatalom érvényességi körének abszolút korlátlansága. Shakespeare korában még egységes volt a világmegélő és -megítélő koordináta-rendszer, aminek ékes bizonysága, hogy gazemberei mindig magukról is tudják, hogy azok. Angelo is tudja, ki is mondja, miszerint zsarnok lesz: azért követelheti Izabella áldozatát, mert olyannyira makulátlan az ő híre, és oly korlátlan a hatalma, hogy még akkor sem hinne senki a lánynak, ha kikürtölné.

Társadalmi életünkben tapasztalható, hogy vannak ám, akik bűnnek minő-sítik mások esetében azt a tettet, amit ők is elkövetnek. A zsarnokságkoncepció-nak erre az aspektusára is lehet tenni a színjátékmű hangsúlyát. Ezt pedig nyilván *az* Angelót játszó színész alakításán keresztül, Angelo egyéniségének a megformálásával lehet leginkább érvényre juttatni.

Egészen valószínű, hogy bizonyos karakterekhez, foglalkozásokhoz és emberi alaphelyzetekhez stb. minden korszakban más és más metakommunikációs, nem verbális megnyilvánulások tartoznak hozzá. Például a második világháború utáni előadásokban a zsarnokokat - bármely korszakban játszódott a mű a - Hitler-Mussolini-féle gesztusrendszerrel formálták meg. Székhelyi József Angelo-alakjából ez már szükségszerűen hiányzik. A zsarnoki egyéniséget s ezen egyéniség nem verbális megnyilvánulásmódjait - vagyis a színész művészetével megformálhatót - minden korszak a maga tapasztalatának, valamint az érvényben lévő általános értékrendszernek az alapján látja. A zsarnokság konkrét tartalma és megnyilvánulásmódja egy a közösségétől merőben különböző tartalom és értékrendszer erőszakos érvényre juttatásaként is értelmezhető. A manapság elterjedt értékrendszerben a szexuális szabadosság meglehetősen központi és pozitív helyen van; vagyis épp azon cselekvéseket nem gátolja a mai valóság értékrendszere, amelyek ebben a drámában bűnnek, a törvények egyértelmű megsértésének minősülnek. Ha az élet anyagi-érzéki javai állnak a világmegélő és -megítélő koordináta-rendszer pozitív oldalán, akkor a zsarnok az lesz, aki az életélvezetet, az érzéki örömöket a törvény szigorával tiltja és bünteti. A szexualitással kapcsolatos szigor vagy rigorozitás természetesen többféle háttérből is kinőhet: például merev vallásosságból stb., vagy ideológiai-politikai meggondolásokból is, mint az ötvenes években. Akkor a szexuális kicsapongás a züllött és kihalásra ítélt burzsoá ismérvei közé tartozott, s tilalma ebből kinőve a korszak dogmatikus gondolkodásának a szerves része volt. A történelmi-társadalmi háttérnek, hagyománynak igen-igen nagy jelentősége és ereje látható abban, hogy

Shakespeare: Szeget szeggel (Madách Kamaraszínház)
Ráckevei Anna (Izabella) és Székhelyi József (Angelo)

Székhelyi József Angelójában, vagyis zsarnokmegformálásában csak kis szerepe van például a hatalom szeretetének. Az előadás kicsiny, de kitűnő jellel véteti észre: Angelo a legelső pillanatban beleülne már a Herceg trónszékébe, s csak az idős tanácsadó jelenléte miatt fékezi magát. A történelmi hagyományokból és a jelen idő értékrendszeréből fakadó látásmódnak nagy erejét persze az bizonyítja a legjobban, hogy az alakítás a zsarnokmagatartást azokkal a megnyilvánulásmódokkal formálja meg, amelyek a mereven, ridegen dogmatikus magatartás-hoz tartoznak hozzá. Székhelyi József Angelója általános magatartásának egészét a mereven egyenes testtartás, a levegőbe és nem a partnerre irányuló tekintet, a karral-fejjel-testtel végezhető mozgások szögletessége és hirtelensége jellemzi. Mozgásai tehát nem folyamatosak és simák, hanem élesek, szaggatottak, sarkítottak, de korántsem annyira, mint amennyire a dróttal vezérelt bábuké vagy a „robotoké". Ha ez a mozgásrend-szer az Angelo számára megírt helyzetekben az általa elkövetett tettek kísérője, akkor ezeknek a mozgásoknak a mögöttesét nem a fegyelem vagy az összeszedettség pszichikai és egyéniségbeli hát-tere adja, hanem a világhoz való dogmatikus viszonyt jelöli. A primér valóságban persze a dogmatikus emberek maga-tartásának testi jegyei-jellemzői koránt-sem szükségszerűen merevek, szaggatottak és szögletesek: bensejük, gondolkodásmódjuk ilyen. A színész művészetének egyik alapvetően szerves összetevője viszont épp az, hogy a benső világ-nak megfelelő, a néző számára azt felidéző és vele azt megláttató testi megnyilvánulásokat, gesztusrendszert formáljon meg. Méghozzá úgy, hogy ezek a külső megnyilvánulások az adott korszakban legyenek hihetők, hitelesek az adott karakterre vonatkozóan; vagyis az adott korszakban tartozhassanak szervesen az adott karakterhez testi megnyilvánulásokként. És Székhelyi József alakítása azért kitűnő, mert a zsarnok lehetséges megnyilvánulásmódja közül a nézővel érzékileg is azt a zsarnokmagatartást láttatja, amely a történelmi, társadalmi hagyományokból és a jelenleg érvényben lévő értékrendszerünkből következően hiteles és hihető zsarnokmagatartás: dogmatikus gondolkodásmódból üldözi és irtja az érzéki örömöket. Angelója azért zsarnok, mert az életélvezetet akar-ja kiirtani a világból. És ehhez tartozik szervesen hozzá, hogy még az ilyen emberben is robban a szexuális vágy. Az előző mondat utolsó három szavának mindegyikén hangsúly van. Székhelyi József Angelójában robban a vágy, mert eddig elnyomott volt - s ezt a mozgások hirtelensége jeleníti meg -; és a szexuális vágy robban, azaz nem a szerelem, mert a szerelem az érzelmek olyan arányú eluralkodását igényli, amely arány a valóban dogmatikus „lélekben" vajmi ritkán képzelhető el. Székhelyi József alakítása azért is kitűnő, mert nem a helyzetekhez alkalmazkodva, azokhoz illően játszik, hanem egy karaktert mutat fel, aki a különböző részhelyzetekben így és így nyilvánul meg. Még megbüntetésekor, összetörtségében és bűnbánatában is merev kissé, és minden lágyságtól mentesen, rideg szigorúsággal fogadja Marianne elomló, puha és bensőséges szerelmi közeledését, amikor a Herceg összeadja őket.

Dunai Tamás (Herceg) és Ráckevei Anna (Izabella)

Az előadás világszerűségében ez a zsarnokkoncepció dominál, s egyáltalán nem kis mértékben Székhelyi József alakításának jóvoltából.

Lehetne ugyanis a másik erővonalat, a Herceg megbocsátó magatartását is hangsúlyossá tenni. A Herceg szerzetesnek öltözve a városban marad, hogy kikémlelje „a népet és urát"; vagyis, hogy miként uralkodik Angelo, és hogy miként él, miként viszonyul ehhez az uralomhoz, de a törvények által bűnnek minősített szexualitáshoz is a nép. Mikor megtudja Angelo követelését, cselt eszel ki, s Izabella helyett Angelo régi, elhagyott menyasszonyát, Mariannát küldi az éjszakai találkozóra. És ezzel először hárítja el Angelóról, hogy tette szerint, manifeszt módon is zsarnok legyen, ne csak alkat vagy szándék szerint. Ez a csere ugyanis módot ad arra, hogy a végén mindezt csak szándéknak és ne megvalósult tettnek lehessen minősíteni, és meg lehessen bocsátani. Hiszen nem Izabella szüzességét vette el, hanem Mariannáét, akit feleségül vehet. Angelónak van még egy abszolút zsarnoki szándéka: ígérete ellenére nem kegyelmez meg Claudiónak, sőt, megerősíti a kivégzésre szóló parancsot. Az uralkodó álruhában van, s így az élet alsóbb szintjein zajló eseményekben részt is vehet, s nemcsak megtudhatja, miként mennek a dolgok. Elintézi hát a Porkolábbal, hogy egy vízbe fúlt ember fejét küldjék el Angelónak Claudióé helyett, bizonyságul; vagyis megmenti Claudio életét. Ezzel pedig már másodszor hárítja el Angelóról azt, hogy manifeszt módon is zsarnok legyen. Arról van itt tehát szó, hogy Angelo a Herceg elhárító akciói

miatt nem válik alkatbeli és potenciális zsarnokból tettek szerint is manifeszt zsarnokká. Így a konkrét zsarnokságot elhárító és a zsarnoki szándékot vagy a potenciális zsarnokságot megbocsátó magatartás és egyéniség válhatna a színjátékműben hangsúlyossá. A Herceg nem bocsát meg teljesen; Angelónak azzal a Mariannával kell életét házasságban leélnie, akit nem szeret, és nem is kíván. Miként „neki való" házassággal sújtja a dráma nagyszájú, züllött alakját, Luciót: azt az utcalányt kell feleségül vennie, akinek gyermeke van tőle.

Ha a színjátékmű erre, a zsarnokság konkrét megvalósulását elhárító és az eredményes elhárítás miatt lehetséges megbocsátásra teszi a hangsúlyt, akkor ezt nyilván a Herceget játszó színész alakítása révén, a Herceg egyéniségének-magatartásának a megformálásával lehet leginkább érvényre juttatni.

Dunai Tamás kissé bizonytalanul indítja a Herceg egyéniségének és céljának a megmutatását. Vagyis az alakítás nem sugallja, milyen okból vagy milyen céllal adja át a Herceg az uralmat Angelónak. A bizonytalanságot az eredményezi, hogy az okokra utaló szövegek közül azt hangsúlyozza, hogy a törvényeket „nyugtatjuk tizennégy éve már"; illetve még inkább az ezután következő szavakat: „Pihen a jog. . ."; azaz: nem szerzett érvényt a törvényeknek. Ezek a mondatok kétségkívül célba találnak mai valóságunkat illetően. A mondatoknak a mai néző számára természetesen nem szó szerinti, hanem metaforikus jelentése van vagy lehet. Hiszen nem a törvényt „nyugtatjuk"; sőt: a törvényesség szilárd. A „jogot" viszont már inkább „pihentetjük", ha nem a szexuális ügyekben is, hanem bizonyos korrupciós ügyekben, sikkasztásokban, a közösség kárára a saját zsebre dolgozó ügyekben stb.; és bizony jó ideje „nyugtatjuk" is, „pihentetjük" is azt, amit valaha szocialista tudatnak, szocialista embereszménynek neveztünk; igaz, akkoriban meglehetősen dogmatikusan. (De hát nemcsak a szélsőségeket lehet megvalósítani).

Ezek a mondatok bármennyire célba találnak, Dunai Tamás Herceg-megformálásából nemigen rajzolódik ki egyéniség, gondolkodásmód vagy világhoz való viszony. Amikor Angelónak átadja az uralkodást, elhatározásában szilárd, enyhén ünnepélyes és komoly; amikor az uralom átadásának okáról beszél a kolostorban Tamás barátnak, kissé deklamáló; akár Marianna, akár a Porkoláb rábeszélésekor magatartása a „rábeszélőé"; a végén, Angelo bűnének napfényre kerülésében és az ítéletek meghozatalában az ítélőbíró magatartását láttatja. Vagyis : voltaképp minden esetben a mikrohelyzetekből fakadó vagy a részhelyzetek-ben lévő tartalmakhoz igazodó magatartást és viselkedésmódot láthatunk, és nem egy bizonyos karakternek, szellemi arculatnak, világhoz való viszonynak a különböző helyzetekben való megnyilvánulásait. Nyersen és röviden: ebben az alakításban is az látható, ami nagyon-nagyon sok mai magyar színjátékműben: helyzeteket játszik el, és nem azt, amiként és ahogyan egy karakter vagy egy szellemi arculattal rendelkező ember a különböző helyzetekben megnyilvánul.

Az alak benső világának a magját és szellemi arculatát azért lett volna jó érzékelni, mert meg kellene látnunk, milyen is hitelesen az a mai magatartás, amely elhárítja az aljasságot és a manifeszt zsarnokságot, amely nem „megtorol", hanem egyéniségre szabott büntetést oszt mindenkinek. A Herceg a halálra ítélt Claudiónak nem mondja meg, hogy megmentéséért tevékenykedik, sőt: erősíti abbéli hitében, hogy kivégzik. Dunai Tamás alakításából nem érzékelhető, hogy a Hercegnek ez a tette a bűnt nem halállal, hanem bűnbánattal akarja a világból kiiktatni. Lényegében ezt tenné Bernáttal, a korhely rabbal is. Így ezek-nek az akcióknak valamilyen magatartásból, világhoz való viszonyból kellene fakadniok. Hiszen a Herceg elhárítja a zsarnokság manifesztálódását, illetve a törvények legszigorúbb alkalmazását, de a bűnöket is meg akarja szüntetni. S ez bölcsességre utaló mozzanat. Dunai Tamás alakításának meghatározó jellemzője inkább azé a „játékmesteré", aki kieszelője és megrendezője a boldog véget előkészítő cselekvéseknek; majd az egésznek ceremóniamester-szerű megoldója.

Mindezekből teljesen egyértelmű lehet, hogy a mű világszerűségében a Herceg és Angelo - de a többiek is - világkép-nek, illetve összetevőinek a hordozói, kinyilvánítói.

Ez a világkép pedig meglehetősen keserű. Teljesen eleven benne a zsarnokság potencialitása és félig-meddig való megtörténése. Ebben a műben a szexuális aktus az, ami körül a bűn és büntetés, a tett és a törvény, a zsarnokság és a be-látó megbocsátás problémaköre konkretizálódik. Az eseményekből pedig azt az általánosítást lehet levonni, hogy az embereket nagyon erős dinamizmusok hajtják a bűn elkövetésére; ez a bűn a társadalmi hierarchia magas szintjein a zsarnokság azon változatához vezet, amely a maga számára - megbüntethetetlenségének abszolút tudatában - bőven elképzelhetőnek tartja elkövetni azokat a tetteket, amelyekért másokat súlyosan büntet. A társadalmi hierarchia alsóbb részein pedig ugyanezen dinamizmusok a törvény és a jog szigora nélkül az egyéniségeknek és - következményében - az életnek a teljes elzüllését eredményezik. Ezt látjuk Lucio, Tekeriné és Pompeius esetében, akik ezeket a dinamizmusokat a legteljesebb mértékben megvalósítják, illetve kiszolgálják. Shakespeare-nél egyáltalán nem ritka, hogy két egészen különböző szinten élő alak összekapcsolódik, mint itt a maga számára kerítő Angelo és a szó szoros értelmű kerítő Pompeius. Pompeius igen ravaszul és mások számára követi el az aljasságot, de a maga hasznára; amire bizonyság Tuskó rendőr feleségének az esete. Mivel Pompeius a mű világa szerinti bűn-ben él, és állandóan törvényt szeg, bár-milyen tettre kapható a maga hasznáért; még a hóhérságra is. Pompeius Cs. Németh Lajos alakításában kétségkívül ravasz; minden válasz előtt a maga szempontjából mérlegeli, mit is feleljen. Külleme bohócot formáz, noha az alakmegformálás eléggé távol esik a shakespeare-i clownok tartalmától és jellegétől. Az alakítás hordozza, hogy Pompeius élete a gazdagoktól függ, hogy az ő pénzüknek kiszolgáltatott életet él. Azonban mind-ezt meglehetősen felszínesen állítja elénk. Azok a mondatok, amelyekben ezt az életmódot szentenciaszerűen vagy élet-bölcsességgé sűrítve fogalmazza meg, közhelyekké válnak alakítása miatt.

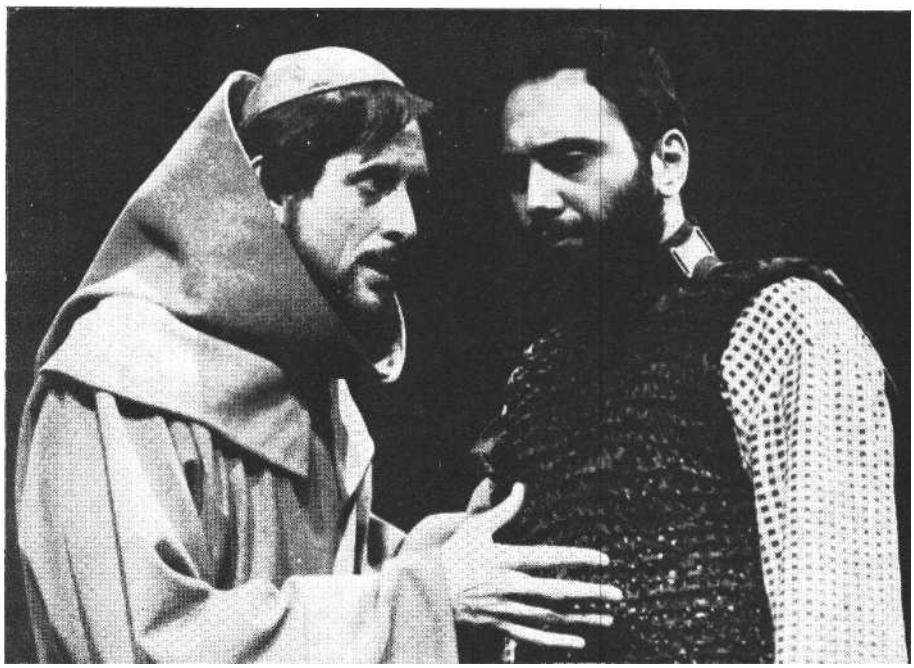
Az elaljasodást, az elzüllést jeleníti meg Lucio alakja, akit Lesznek Tibor játszik. Lucio azok közé a nagyon ritka shakespeare-i alakok közé tartozik, akik nincsenek szervesen beleszőve a mű akciósorába. Kétségkívül láthatunk alakja körül viszonyváltozásokat; például nem hajlandó Pompeius ártatlansága mellett tanúskodni, noha nem azért, mert Pompeiust bűnösnek véli, hanem mert ez a tanúskodás az Angelo által teremtett helyzetben az ő számára veszélyes lenne. A szerzetesi álruhát viselő Hercegnek minden rosszat elmond a Hercegről, de amikor a Herceg önmagaként jelenik meg, a szerzetest vádolja ugyanezzel stb. Ezek a viszonyváltozások azonban nem épülnek be a mű akciósorába. Hogy

Lucio alakja mégis itt van a mű világszerűségében, azt bizonyítja, hogy a világ-kép kibontásához van rá szükség: a szabadjára engedett élet teljes el- és lezüllöttségét jeleníti meg, Pompeius mellett. Lesznek Tibor alakításában ennél kissé „szeretetreméltóbb" azt érezhetjük, hogy Luciója inkább szórakozásból, „jópofaságból", „heccből" ilyen szélkakas, és nem belső szétzüllöttségből mérgeket fröcskölő alak. Amikor Izabella kegyelmet kér bátyjának Angelótól, ő jelen van, s biztatja, legyen hevesebb, személyesebb érzelmektől-indulatoktól jobban áthatott. Lesznek Tibor Luciója itt mintha a jó ügy, Claudio megmentése érdekében biztatná a lányt. Holott sokkal inkább arról van szó, hogy a saját feje fölött is ott lógó elítéltetés lehetőségét akarja el-hárítani a Claudiónak kierőszakolt kegyelem révén. És ugyanezt a könnyed „jópofáskodást" mutatja föl abban is, ahogyan fogadja az ítéletet: utcalányt kell feleségül vennie.

Mindezekkel azt is szeretnénk mondani, hogy alakítása révén a mű világ-képének keserű vonása nem jut érvényre.

De ez a keserűség Claudio alakja révén sem sugalmazódik, akit Lippai László alakít. A világképnek ez az elkeseredett vonása abból fakad, hogy így vagy úgy, de mindenki elaljasult ebben a törvényeket pihentető és nyugtató világban; hogy az ember oly hajlamos a belső el-züllésre és a világ megmérgezésére. Claudio alakjának és Lippai László alakításának az elemzését azonban Izabellával kell kezdenünk.

Shakespeare először azt adja róla tudtunkra, hogy apáca akar lenni; méghozzá olyan rendben, amelyikben férfival még beszélni sem szabad. Angelo pedig épp szüzességét kéri majd Claudio életéért cserébe; azt, ami az ily rendbe belépni szándékozó számára a férfiak részéről a legbrutálisabb és legszörnyűbb tettnek számít, hiszen mind Izabella, mind az itteni világszerűség értékrendjében épp a szüzesség a legnagyobb érték. Ez azt is jelenti, hogy Izabella az egyetlen, aki épp saját értékrendjének a következtében a legértékesebb életet élő ember. Az viszont, hogy Lucio javaslatára azonnal elhalasztja a rendbe való belépést, és Angelo elé járul, jelzi, miszerint ez az érték lelke mélyén mégsem oly szilárd. De azért határozottan ott él. Amikor Claudióval találkozik, s elmondja, mit kíván tőle Angelo, hozzáteszi, hogy ha meg-tenné, megrepedne a szíve, elveszne be-



Dunai Tamás (Herceg) és **Karczag Ferenc (Porkoláb)** (Iklády László felvételei)

csülete, s hogy inkább életét áldozná fel, mint szüzességét.

A világ elzüllöttsége Claudio alakjában akként jelenik meg, hogy egyáltalán nem veszi figyelembe húgának értékrendjét és ennek húga életében elfoglalt jelentőségét; a haláltól félve még „jótettnek" is minősíti húga esetleges önfeláldozását. Vagyis Claudio annak ellenére az itteni világszerűség elzüllöttségét testesíti meg, hogy nem bordélyházi lányokkal, ha-nem szerelmesével követte el azt, amit itt a legnagyobb bűnnek tekintenek. Lippai László - aki egyébként privát alkatánál fogva sem igen alkalmas erre a szerepre - csak a halálfélelmet igyekszik megjeleníteni, azt is inkább külsőségekkel.

Persze más lenne Lippai László alakításának - de másokénak is - az értéke és jelentősége, ha a színházi műalkotás azt közölné: lehetetlen és teljesen életidegen dolog a szexuális aktust halállal büntetni. De ez a nagyon is egyszerű jelentés nem sugalmazódik Angelo alakításából sem. Nemis tették erre a hangsúlyt; Pompeius és a Porkoláb többször is mondanak olyan mondatokat, amelyek ennek az aktusnak a világból való kiiktathatatlanságára utalnak, de ezek sem az előbbi értelemben, hanem poénként hangzanak el.

Az iméntiekből kitetszhetett már, hogy Izabella nagyon lényeges alak ebben a műben. Ráckevei Anna igen tehetséges színésznő, aki kitűnően tud szenvedélyességet megjeleníteni. Izabella egyáltalán nem egyszerű alakját egyetlen mozzanattól eltekintve kitűnően formálja meg; noha ez a meg nem oldott mozzanat egy bizonyos aspektusból előnynek minősül. S ez Izabella saját viszonya szüzességéhez. Ráckevei Anna alakításában Izabella dühödten, szinte acsarkodva védelmezi mind *az* Angelóval, mind *a* Claudióval való jeleneteiben, s inkább a férfiak becstelensége miatt támadnak fel benne az indulatok, az ő követelésükkérésük miatt, és *reakcióképpen.* Az alak karakterét tekintve ezzel nem jut érvényre, hogy Izabella abszolút értékként, a legnagyobb értékként éli meg saját szüzességét, s ebből, a saját értékrendjéből következően védelmezi mind a két esetben. Ez az érték persze devalválódik, de egy kissé erősebben, mint amennyire a szöveg és a helyzetek erre lehetőséget adnak. A drámában nem találni „szerelmi jelenetet" közte és a Herceg között, aki a mű végén feleségül kéri. Valószínűleg Izabella egyénisége és értékrendje miatt van ez így, noha a szüzesség nemcsak Izabellának, hanem a Herceg által már régen meghozott törvényeknek az értékrendje szerint is a legnagyobb érték; s ez a mű egészében a kicsapongások ellenpontjaként jelen van.

Shakespeare ezen művéről írott tanulmányok rendre megemlítik a föllelhető valószínűtlenségeket. Ezek közül jó pár Izabellával kapcsolatos. Az egyik, hogy igen könnyedén, minden lelkiismeret-furdalás nélkül egyezik bele, hogy noha más - Marianna -, de valaki mégis elkövesse azt a bűnt, amit ő a maga részéről oly hevesen elutasított. Arra is utalhatunk, hogy a becsületességet is komolyan vevő Izabellát nem irritálja a csel, a rászedés, amit a Herceg ajánl. „Már a gondolata is megnyugtat" - mondja; tudniillik azé, hogy őt Marianna helyettesítse.

Nos, Izabella alakjának ezen ellentmondásos pontjai lényegében eltűnnek Ráckevei Anna alakításában; méghozzá éppen amiatt, hogy a szüzesség szenvedélyes védelmezése nem a saját értékrend-

jéből ered, hanem Angelo követelésével és Claudio kérésével szemben, a bennük lévő becstelen vagy önző kívánalmakkal szembeni reakcióként. Ezzel ugyanis nemcsak a szüzesség értéke csökken le az ő értékrendjében, hanem az is érthetővé válik - éppen ezen a réven -, hogy miért nem okoz benne semmi zavart a Hercegnek a cserére vonatkozó ajánlata.

Szirtes Tamás rendezése bevezet oly színpadi jelet is, amivel nemcsak az ebben a problémakörben jelentkező ellentmondást segíti feloldani, hanem egy másikat is. Váratlan, meglepő és ezért kevésbé hihető, hogy a Herceg a végén megkéri Izabella kezét. Szirtes Tamás rendezésében és Ráckevei Anna alakító, sában Izabella oly boldog, miszerint a Herceg terve Claudiót úgy menti meg, hogy neki sem kell Angelo ágyába feküdnie, hogy örömében a Herceg nyakába ugrik és megcsókolja. És Dunai Tamás Hercege és Ráckevei Anna Izabellája ezt a csókot nemcsak az öröm kitörése-ként realizálja és érzékelteti, hanem a kettejük közötti szerelem feltámadása-ként is.

Izabella alakjának ezzel a megformálásmódjával elvész ugyan egyéniségének és a mű világának egy eléggé fontos mozzanata - a kolostorba vonulás oka és a szüzesség, mint az egyéni és mint az ezen világ értékrendjének fő értéke -, de hitelességet kap általa, hogy Izabella könnyedén fogadja a Hercegnek a cseré-re vonatkozó ajánlatát, s megalapozza keze megkérésének hitelét is.

Sajnos, hogy ez a szál nincs teljesen következetesen végigvive. A Herceg egyéniségében lévő ellentmondásként szokták emlegetni, hogy Angelót, mi-után összeadta Mariannával, ki akarja végeztetni. Némelyek még szadisztikus hajlamot is látnak ebben. A darab címe itt magyarázódik, hiszen a Herceg a „szeget szeggel", „szemet szemért" elv alapján akarja ezt tenni. S ez a kegyetlen, de az életben oly gyakran alkalmazott elv ezután fordul át a „ne ítélj, hogy ne ítéltessél" elvvé. Ekkor ugyanis - mi-ként az előzőekben Izabella Claudio életéért - most Marianna könyörög Angelo életéért. És amikor ő nem hat a Hercegre, Izabellát kéri, esdekeljen ő is. Izabella megteszi, sőt ő mondja ki, hogy Angelo mégsem vitte végbe gonosz tervét, hogy „A gondolat még nem cselekedet, / S a terv: csak gondolat". Ha a színjátékban már előzőleg elindították Izabella és a Herceg szerelmét, itt is éreztetni lehetne, hogy a Herceg épp Izabella kérésére kezd hajlani a kegyelemre, s nemcsak az Izabella szavaiban rejlő elvi-gondolati lehetőség miatt. Sőt, még talán azt is érvény-re lehetne előzőleg juttatni, hogy a Herceg voltaképp az Izabellán esett sérelem miatt is hozza meg a halálos ítéletet, nem-csak az aljas szándék miatt; vagyis ugyan-annak a dolognak mindkét aspektusa miatt. Erre az a szöveg is lehetőséget ad, amivel a Herceg realizálja Marianna azon kérését, hogy Izabella is könyörögjön Angelo életéért: „Őrültség éppen őt unszolni erre!"

Mindent összevetve: a díszlet, a ruhák szépsége, a világítás stb., egyszóval a látvány jó értelmű kellemessége áthatja az egész előadást. A játék egészének Szirtes Tamás kitűnő ritmust adott; az alakítások jó része is megfelelő szinten van. Még azt a hiányt is az előadás erényeként említhetjük, hogy az itt megjelenített zsarnokságkoncepciót nem kívánták erőltetett vagy extrém színpadi jelekkel „ontológiai léthelyzetként" prezentálni. A Madách Színház művészi alapelveinek és gyakorlatának megfelelően a műből bontakoztattak ki mához szóló jelentéseket, és nem tettek erőszakot a mű világszerűségén ezeknek érvényre juttatásáért.

Ám ha a karakterekből és azok viszonyrendszeréből kibontva építik be a színházi műalkotás elengedhetetlen, szerves részét, a mához szóló jelentéseket - és nem a színészi alakítások „mellé" helyezett rendezői megoldásokkal -, akkor az alakok, a karakterek, a magatartások és a szellemi arculatok mély megformálását kívánja ez a megoldásmód. Az előzőekben azért is szóltunk arról, hogy egy-egy alakításban a részhelyzetek (Dunai Tamás Hercege), illetve az alak egészének olyaténképpen való megformálása dominál-e, amint az a részhelyzetekben megnyilvánul (Székhelyi József Angelója); illetve olyan-e, amely nem igazodik a világképhez (Lesznek Tibor Luciója). Ebben a tekintetben korántsem egységesen jó az előadás.

Shakespeare: Szeget szeggel (Madách Kamaraszínház)

Fordította: Mészöly Dezső. *Díszlet:* Götz Béla. *Jelmez:* Vágó Nelly. *Zene:* Vukán György. *Rendező:* Szirtes Tamás.

Szereplők: Dunai Tamás, Székhelyi József, Némethy Ferenc, Lippai László, Lesznek Tibor, Zenthe Ferenc, Cs. Németh Lajos, Karczag Ferenc, Bodor Tibor, Bay Gyula, Basilides Zoltán, Dengyel Iván. Lengyel Gábor f. h., Ráckevei Anna, Bartal Zsuzsa, Békés Itala, Orosz Helga f. h., Zentai Lilla f. h.

NOVÁK MÁRIA

Vienna börtön

A Szeget szeggel Veszprémben

Vincentio, Vienna uralkodó hercege átadja hatalmát Angelónak, s álruhát öltve kémleli, mi történik ezután városában. Angelo következetes zsarnoknak, de következetlen embernek mutatkozik: halálra ítél egy nemes ifjút, Claudiót, mert az teherbe ejtette kedvesét, de vissza-vonná parancsát, ha az ifjú húga, az apácának készülő Izabella hajlandó lenne vele eltölteni egy éjszakát. Az álruhás herceg csellel megmenti Claudio fejét és Izabella szüzességét, visszatér palotájába, mindenkinek megbocsát, összeadja a szerelmeseket, maga pedig feleségül veszi Izabellát.

A rövid sztori nem sokat árul el a Shakespeare-dráma bonyolult világából, ám a cselekmény és a jellemek részletesebb vizsgálata is kérdések sorát veti föl. Miért bújik álruhába a herceg; miért éppen Angelóra bízza a hatalmat; miért kíván meg Angelo éppen egy zárdába lépő leányt; miért avatkozik Vincentio oly kétes értékű ötletekkel az eseményekbe; miért fogad el Izabella egy erkölcstelen cserét; miért bocsát meg - visszatérvén - a herceg Angelónak, s miért veszi feleségül Izabellát stb.? A kérdések megoldásának jó néhány Shakespeare-kutató és jó néhány rendező nekigyürkőzött, és különböző - olykor merőben ellentétes - válaszokat adtak rájuk.

Paál István rendező tragédiának tekintette a művet, melyben a hősök erkölcsi bukása súlyosabb bűnhődés, minta fizikai megsemmisülés. Minden esemény, illetve minden akció determinált, mert egyetlen egységes közegben: a rendezői koncepció egységes közegében bontakozik ki és nyer igazolást.

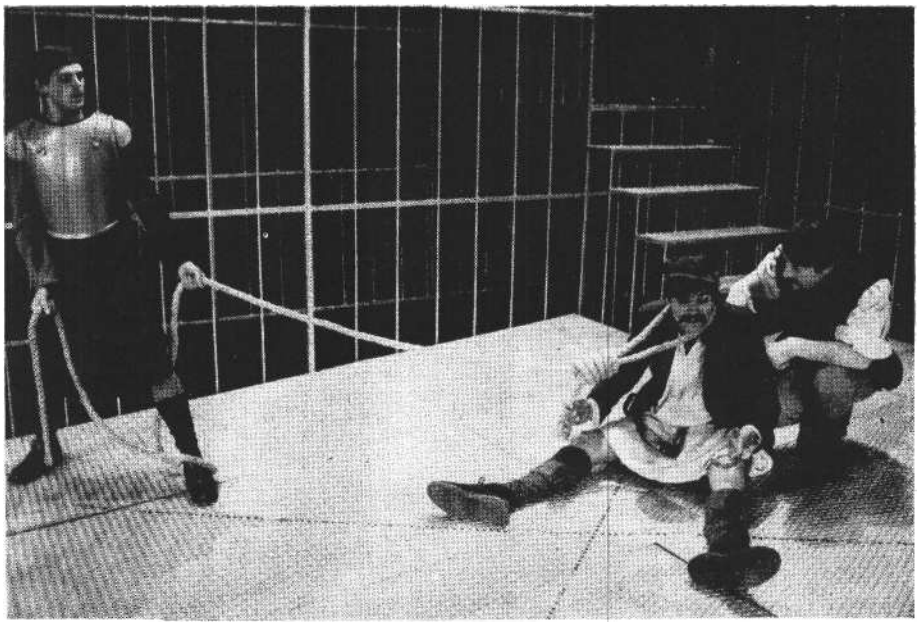
A koncepció alaptétele - mely nyilván megegyezik a rendező „olvasatával" -: Vienna börtön. Paál István axiómája magától értetődőnek tetszik mind a Shakespeare-filológia, mind pedig a rendező eddigi pályafutásának tükrében. A kutatók egyetértenek abban, hogy a *Szeget szeggel* születése idején - egy, legfeljebb két évvel *a Hamlet* megírása után - „a költőt a komor jövendő, a „kizökkent idő" sötét képei aggasztják". (Lutter

Tibor utószava az 1961-es kiadáshoz.) A *Hamlet* - sokat idézett - gondolata, a „Dánia börtön", ráveti árnyékát a következő darabra is. *A Szeget szeggel* erkölcsi problematikája pedig - Kéry László szerint - a keresztény mértékletesség, türelem és a humanista megértés összeegyeztetése, amelynek híres formulája Hamlet és Polonius párbeszédében jelenik meg: „Bánj mindenkivel érdeme szerint: melyikünk kerüli el a mogyoró-pálcát ?"

Á mű egyik értelmezési változata, Jan Kottnak egy - a hatvanas években írott - strukturalista elemzése a darab hat színhelye közül legfontosabbnak a börtönt tekinti, amely mintegy útkereszteződésként összefogja a szereplők és az események haladási irányait, és „ahol a korrumpálódott szex és a korrumpálódott ura-lom találkozik".

Az irodalmárok által kimutatott párhuzamok is indokolják tehát Paál István Dánia börtön Vienna börtön paraleljét. *A Szeget szeggel* értelmezése és szcenikája ugyancsak asszociatív hasonlóságot mutat szolnoki Hamlet-rendezésével. Természetesen nem a darab cselszövéseinek sorozatát kívánja a rendező elsőrendűen színpadra ültetni, mint inkább egy fordulatokban bővelkedő történet elemeit modellálja, egyfajta közérzetés magatartás kifejezésére. *A Szeget szeggel* - sokszor megállapított - laza dramaturgiája, mű-faji határozatlansága, jellemeinek ellentmondásos volta miatt rugalmasan idomult a rendező elképzeléseihez. Nem volt szükség arra, hogy némajátékokkal megtoldva és metakommunikatív eszközök segítségével „átírja" a darabot. (Ezzel korántsem akarom Hamlet-rendezését visszamenőleg minősíteni, vagy további lábjegyzeteket fűzni a vitához, csupán a két dráma rokon színpadi megvalósításának különbségét érzékeltetni.)

Á modellizálással egyébként is lényegtelenebbé válnak a történetnek az eseményei, a sztoriról átkerül a hangsúly az egyetlen helyzet - a Vienna börtön - vizsgálatára. A vizsgálat oka, értelme és célja pedig nyilvánvalóan az, hogyan viselkednek a jellemek ebben a helyzetben. Előrebocsátva az előadás gyengéjét: a színpadi játék nem mindig tudta a nézőket egy mereven körülhatárolt lehetőségek között vergődő - meghunyászkodó, ellene lázadó, abból kitörni vagy azt megváltoztatni, esetleg megsemmisíteni akaró - hősök drámai akcióinak áramkörébe vonni, illetve olykor nem tudta eléggé érzékletessé tenni a szűk és



Shakespeare: Szeget szeggel (veszprémí Petőfi Színház)
Sashalmi József (Tuskó), Borbiczki **Ferenc (Pompeius) és Balogh Tamás (Lucío)**

zárt rendszerben mozgó figurák összeütközésének lelki reakcióit. Így az előadás nem váltotta ki a nézőből azt a „negatív" katarzist, aminek feszült, súlyosan nyomasztó érzése önvizsgálatra késztet.

A Szeget szeggel alaptételét a rendező kizárólag színpadi hatáselemekkel, mégpedig igen pontosan végiggondolt és következetesen megvalósított szcenikai elemekkel fogalmazza meg - elutasítva ezzel a verbalitásra épülő Shakespeare-interpretációkat, ahol jórészt a szó hordozza a cselekményt, vagy éppen a szöveg terheli túl a néző agyát ahelyett, hogy a színpadi valóság közegében kelne életre a kimondott gondolat. Itt viszont felszabadul a néző a nem mindig könnyen és gyorsan emészthető shakespeare-i szövegáradat súlya alól; a színpadi látvány és egyéb effektusok egyszerre teszik vizuális és akusztikai élménnyé a drámai szöveget.

A szcenika értelmező látványán túlmenően a szereplők - szintén pontosan és konzekvensen „megszerkesztett" - térbeli helyzete segítette az általuk képviselt magatartás vagy szándék kifejezését, illetve az azonos irányú vagy ellentétes magatartások, célok egymáshoz való viszonyának, rendjének megítélését. Ezek a térbeli helyzetek ugyanakkor fölöslegessé tették a Shakespeare-előadásokban gyakori mesterkélt szituációkat, amelyek a drámai monológok, dialógusok jelen idejű konkrétságát volnának hivatottak megteremteni.

Á szolnoki Hamlet-előadás fémrácsos galériája *a Szeget szeggelben* egyetlen nagy ketreccé változik, s jórészt betölti az egész színpadot. Fent szintén fémrácsokból álló, zárt folyosó vezet jobb oldalon a színfalak mögé, a bal oldalon pedig lépcsővel le a színpadtérre. Hogy a folyosón s a látható szabad színpadtéren túl mi van - azt is pontosan tudatosítja a díszlettervező, Árvai György. Bal oldalon még látszik egy újabb ketrec rácsos fala; tehát a ketrecek mindenütt folytatódnak, ketrecekből áll itt a világ. A fenti folyosókról befelé szintén egy-egy lépcsősor vezet. A szereplők kizárólag a folyosókon és a ketrec belsejében mozognak, kivéve a herceget, aki álruhásan a ketrecen kívül, a szabad színpadtéren tartózkodik. Számára nyílik meg a börtön egyetlen nagy hátsó rácsos ajtaja, hogy kívül kerülhessen vagy ismét visszajuthasson országába. A rácsos építmény egyébként kívül teljesen körbejárható, tehát elegendő hely van arra, hogy Vincentio bárhonnan jól megfigyelhesse a benti eseményeket, s ugyanakkor a színpad hátsó, homályos részeibe húzódva, szinte észrevehetetlenné váljék. A rácson keresztül természetesen a szereplők és a herceg kölcsönösen láthatják egymást, és beszélgethetnek. Ezzel a játéktérrel a tervező kitűnően megoldja a cselekmény alapmotívumát: azt tudniillik, hogy Vincentio állandóan leselkedik és időnként kívülről beleavatkozik az eseményekbe. Vagyis a rendező drámaértelmezése és a történet bújócskája az egyszerű és kifejező színpadképben fogalmazódik meg. A rácsfal erőteljes választóvonala természetessé teszi azt is, hogy a hercegnek nincs szüksége különösebben elváltoztatni magát, eltakarni arcát, a kinti árnyékosabb mozgástér megteremti a néző - s a szereplő - számára a fel nem ismerhetőség illúzióját.

A fekete háttérben ezüstös rideg fénynyel csillogó rácsok mögött a szereplők puha, meleg fényű, bársonyos vagy pasztellszínű selymes anyagokból készült jelmezeinek egységes, foltszerűen komponált látványa erőteljesen elválik a környezettől. E látvány bizarr ellentéte hang-

súlyozta, hogy a félelmetes börtönvilágban érzelmekkel teli emberek élnek.

A jelmezek egyébként - Füzy Sári tervező nagyszerű munkája - inkább szabásukban utaltak Shakespeare korára, mégis időtlenné, sőt maivá tette őket egyszerű vonaluk s néhány kiegészítő kellék. A ruhák színei és szabása ugyanakkor a szereplők társadalmi hovátartozásáról és főként jelleméről is árulkodtak. Izabella nőies idomait elrejtő, tompa vajszínű, hosszú köntöse tisztaságának és áldozat voltának kifejezője. Marianna, a helytartó régen elhagyott menyasszonya a halványkék remény színében tűnik föl, Tekeriné tarka-piros fodrai bordélytulajdonos mesterségét jellemezték. A börtönlakó Bernátnak ócska - valahonnan örökölt - hatalmas katonaköpenyege mulatságosan kísérte a holtrészeg ember tántorgását. A helytartó, Angelo előkelő fekete ruhája s vörös gallérja mintha egyéniségének szélsőséges ambivalenciáját tanúsítaná. A nemesek elegáns szabású ruhákban és fekete, barna, fehér, kék, sárga színekben jelennek meg, az őket kiszolgáló „hivatalnoki" kar általában egyszerű szürke, barna öltözékek-ben, a plebs pedig rikító szedett-vedettségben „pompázik". A herceg álruhásan födetlen fővel és kifordított köpenyének szürkeségében intézkedik kint, uralkodóként kalapban és fekete köpenyben rendezi a dolgokat belül. Telitalálat a hóhérnak és Escalusnak, a herceg első hivatalnokának, titkárának a jelmeze. Escalus fején fekete, idétlen sipka, fekete kabátja, akár egy modern, rosszul szabott konfekciódarab, mellén egyetlen dísz, talán kitüntetéseinek keskeny piros sávja. A jelmez, a hűséges és tehetetlen csinovnyik szánalomra méltó, ugyanakkor ösztönösen taszító figuráját érzékelteti. Rémes, a hóhér egyáltalán nem a megszokott, fekete palástos, vörös kesztyűs mezben jelenik meg, hanem olyan furcsa látvány-ként, ami mesterségének szörnyűségére emlékezteti a nézőt. Lábán nagy bakancs, szűk, zöld nadrágja ráfeszül vékony alakjára, deréktól fölfelé meztelen testének jó része, feje és karjai fáslival vannak betekerve. Ez a szokatlan mez nem a mesebeli - éppen ezért kevéssé félelmetes - hóhért idézi emlékezetünkbe, hanem a hóhér mesterségének, a kínzásoknak véres következményeit.

Ahogy a díszlet és a jelmezek pregnáns színházi jelrendszere a dráma lényegét sugározzák, ugyanilyen fontos szerepet töltenek be a többi szcenikai jelzések: a fény- és hangeffektusok. A Shakespeare-darabok korszerű színházi előadásaiban ezek egyébként is kiemelkedő jelentőségűek, hiszen a gyorsan pergő, időt és helyszínt gyakran váltogató, montázsszerű jelenettechnikás szerkesztésmód megköveteli a jeleneteket egymástól elválasztó, a helyszín változását és az idő múlását jelző hangok és fények pontosan kiszámított alkalmazását.

A zenei jellegű hangeffektusok - amiket szintén Árvai György konstruált - ugyancsak tökéletesen betöltötték dramaturgiai és drámaértelmezési funkciójukat. A legszükségesebb helyeken jelezték a jelenetváltást, de főként előkészítették és aláhúzták a történet tragikus tónusát.

Az előadás elején a nézőt a függöny nélkül ásító sötét színpad fogadja, melyben ezüstösen csillog a fémbörtön. Eközben a hangszórókból valami súlyos, kellemetlen, mégis ritmikus zúgás árad egyre erőteljesebben, amibe talán harangkongás, később egy égiháború - szabályos időközökben visszatérő - mennydörgésrobaja vegyül. Ez az akusztikus motívum visszatér a második felvonás elején, majd az előadás végén szinte elviselhetetlenül fölerősödve, mintha valami félelmetes, irracionális erő közelegne, ami elsöpör mindent.

Érdemes megjegyezni, hogy a hangmotívumok sohasem valamelyik szereplő vagy szöveg kiemelését, hangsúlyozását szolgálták, ami a konvencionális rendezés gyakori, mondhatnám szájbarágós eszköze; s amitől sokszor melodramatikus vagy didaktikus lett az előadás.

Árvai György precízen kimunkálta az egyéb zörejek „rendszerét" is. A játéktér, a börtön és a bevezető folyosók alapzata, a lépcsők mind fémből készültek; a színészek cipője kellemetlen fémesen csendült, csikordult rajta. A hóhér, bárdját leengedve, lassan ereszkedett alá a lépcsőn, a hatalmas bárd minden lépésnél nagyot kondult a grádicson. A ketrec egyetlen hátsó ajtaja, ahol a herceg távozott, majd visszajött, óriási döndüléssel visszhangozta a „kívülre jutás" és a „belülre kerülés" dramaturgiai jelentőségét. Ezekkel a fülsértő csattanásokkal, dobbanásokkal szemben a herceg - az előadás legnagyobb részében a börtönön kívül - a ketrecet körülvevő fehér kavicsos úton lépdel, s cipője az előbbi zajoktól jól megkülönböztethető, de hasonlóan kellemetlen csikorgó hangot ad. Kijjebb, a színpad szőnyegén viszont puha, nesztelen járással tűnhet el.

Hasonló precizitással komponálta meg a rendező és a szcenikus a fényeket. A játékteret csupán a fölülről belógó négy rácsos börtönlámpa világítja meg, a fenti folyosókat viszont - szükség esetén - kívülről jövő erőteljesebb reflektorfény. Á játéktér így a fények segítségével is több - vízszintesen és függőlegesen erősen elválasztható - helyszínre tagolódik, s ez alkalmas volt az egységes színpadképen belül a több helyszínű cselekmény folyamatos pergetésére; a fenti erősebb reflektorfénnyel egyes jelenetek vagy szereplők kiemelésére s olykor párhuzamos események szimultán megjelenítésére.

Még egy érdekes fényforrása van a színtérnek: a börtön négyszögletes fémpadozata az átlók irányában ki van lyuggatva, s a darab kezdetén és végén a hóhér áll a tér közepén. A lyukakon keresztül alulról feltörő fény félelmes-sejtelmessé növelte a hóhér alakját.

Egy fény- és térjelzés tűnt feleslegesnek; a darab végén, amikor a herceg már visszatért városába, és megkezdte a „rendcsinálás" színjátékát, még egyszer kijön onnan, és a színpad jobb oldali előterében helyezkedik el, s figyeli a számonkérés és leleplezés folytatódását. Ekkor a földön két gyenge fénycsík gyullad föl, kirekesztve egy újabb kis teret a herceg számára. Csak találgatni lehet, vajon Vincentio megváltozott külső helyzetét akarják-e jelezni a fénycsíkok, vagy valami mást.

A fényeffektusok elősegítették ugyan a rendezői koncepció érvényesülését, végső soron mégis akadályozták az elő-adás élményszerű befogadását. Vissza-utalva a korábban jelzett hiányosságra: a szereplők arca a legritkábban került olyan megvilágításba, melyben jól lehetett volna látni szemüket és arcmimikájukat. Ez az elhanyagolhatatlan technikai körülmény megfosztotta a nézőt attól, hogy a színészek arcán, szemében tükröződő belső lelki folyamatokról tudomást szerezhessen, ezekre jórészt a szereplők mozgásából, gesztusaiból és a hanghordozásából lehetett következtet-ni. Elképzelhető olyan előadás, ahol a szereplők - gondoljunk álarcos játékok-ra! - mindent ki tudnak fejezni testükkel, hangjukkal, de a veszprémi együttesnek talán még szokatlan egy ilyesféle játékstílus.

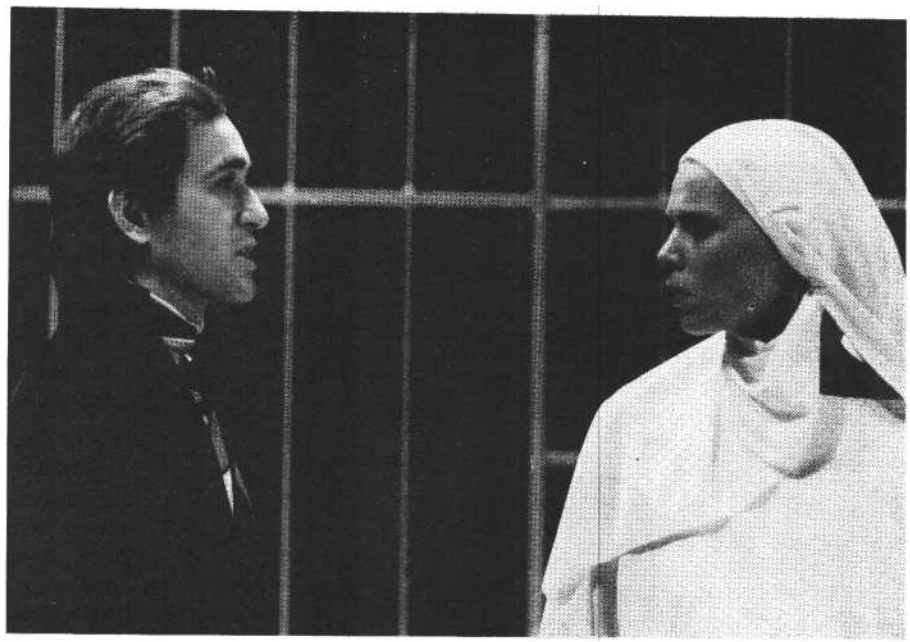
Következetesen végiggondolt és professzionista szinten megvalósított koncepcióról lévén szó, feltételezhetjük azt is, szándékosan hagyta a rendező színé-

szeit sokszor félárnyékban, hiszen más-kor a fenti erős fényekkel premier plánba helyezett egy-egy alakot. Ilyenkor a szó szoros értelmében meg is világosodott számunkra a figura jelleme - mint például Angelo egyik monológja alkalmával -, de jószerivel végig azzal küszködtünk, hogy a homályon átfúrjuk szemünket, s tisztábban lássuk a belső vívódásoktól megrezdülő arcizmokat, meg-rebbenő tekinteteket. Különösen vonatkozik ez a hercegre, holott az ő belsőleg motivált akciói adhattak volna választ a dráma jó néhány részletkérdésére.

Paál István egyébként - mint jó előbb utaltam rá - nem avatkozott bele erőteljesebben a mű dramaturgiai felépítésébe, észrevehetően csupán egyetlen monológot emelt ki a helyéről, és *egy* keretjele-nettel toldotta meg a darabot. Az előadás elején a börtön közepén áll a hóhér, bal sarokban ül Bernát, az örökös börtönlakó. Befejezésként megismétlődik e kép azzal a változattal, hogy Lucio feszült, várakozó helyzetben guggol ugyanitt, a hóhér pedig lassan felé fordítja súlyos tekintetét.

A keretjáték után a herceg Joós László - jelenik meg a börtönben, és el-mondja legszkeptikusabb monológját. (Ez eredetileg a III. felvonásban van.) Vincentio végtelen kiábrándult, magányos és nagyon fél. Olyan porszemnyi és tehetetlen a börtönvilággal szemben, hogy szinte megfojtják a rácsok. A hatalom, az irányítás réges-rég kicsúszott a kezéből, átvette az őt is körülvevő - talán maga teremtette? - mechanizmus. De ez már őt is elpusztítással fenyegeti. Nem ő a nagy manipulátor, hanem inkább - a többiekhez hasonlóan - áldozata egy távoli, ismeretlen és megfoghatatlan - Kaffkát idéző - hatalomnak, ami a rácsos objektumokban ölt testet. Ezért adja át Vincentio uralkodó jogait Angelónak, s megpróbál kívülről változtatni a helyzeten. Kívülállóként a dolgok még jobban kicsúsznak kezéből.

A herceg ellentmondásos lényének, cselekedeteinek okait, motivációit Joós László kevéssé tudta játékával közvetíteni, indokolni. Kulcshelyzetét és tehetetlenségét a szcenikai körülmények, a színpadon elfoglalt helye kellőképpen magyarázták, de ezen belül saját egyéni küzdelmét, erőfeszítéseit és döntéseit nem hitelesítette eleven érzelmekkel. Az irányíthatatlan események sodrását nem tragikus küszködéssel éli át, hanem külsőleges kapkodással reagál a történésekre. Behatárolt emberi helyzetében is sokkal drámaibb utat kellene végigjárnia : a magányosság és a börtönlét felismerésétől a kitörés és a cselekvési lehetőségek megragadásáig, majd a megváltoztathatatlan kiszolgáltatottságra való ráébredéstől a morális megalkuvásokig, hogy végül saját erkölcsi bukásának bevallása vagy kilátástalan helyzetével, tehetetlen önmagával való azonosulása után ítélkezzen önmaga felett is. Á darab egyik főszereplőjének színészi megoldatlansága vezetett végső soron az előadás feszültségének csökkenéséhez.



Benedek Gyula (Angelo) és Töreky **Zsuzsa (Izabella)**

A herceg helyett Lucio lett a kulcsfigura - netán a rezonőr. Lucio a színlap szerint nagyszájú léhűtő. Az előadásban ő a börtönlét ellenpontja, pedig ugyan-úgy a rácsokon belül marad, mint a többiek. Balogh Tamás kifejező alakításában Lucio nem tartozik sem a nemesekhez, sem a kiszolgálókhoz, sem a plebshez; mindenkivel megmérkőzik, a herceggel éppúgy, mint a gyanús utcai lézengőkkel, és fölébe kerekedik mindenkinek. Gátlástalan és cinikus, kijátssza az uralkodót, az álruhás herceget, kíméletlenül cserbenhagyja barátját, Pompeiust. Két jellegzetes színpadi pozíciója is érzékelteti „fölül- és kívülállását" : találkozván az álruhás herceggel, könnyedén fölmászik belül a rácsokon, s onnan pletykál az eltűnt uralkodó viselt dolgairól és a helytartó gyanús ügyeiről a lent bosszankodó hercegnek. Majd mikor Vincentio visszatér és számon kéri Lucio viselkedését, az egy pillanatra sem ijed meg; a fenti folyosón állva elnémíthatatlanul ingerli tovább az uralkodót. Honnan kölcsönzi Lucio rettenthetetlenségét, az egész börtönvilággal való szembenállás erejét? Lucio az egyetlen morális lény ebben a színjátékban, és nem veszíti el emberi tartását. Etikájának alapja: a valamikori emberséges hatalom elismerése és az Izabellában megtestesülő tisztaság megbecsülése, megvédése. Végül is egyedül Lucio őrzi meg önmagában a humanitást és tisztaságot - ezért sújtja legkeményebben a hatalom: őt erkölcsileg és fizikálisan is meg kell semmisíteni.

Balogh Tamás rugalmas, erőtől duzzadó mozgásával s főként árnyalt, belső érzelmeket, gyors váltásokat kifejező intonációjával tudta pontosan visszaadni figurájának lényegét. Nagyképűsége és cinizmusa csillogó észjárással és kemény igazságérzettel párosult.

Á dráma szerint Angelo jelleme is talányos. Kevés és finom színészi eszközzel rajzolta föl Benedek Gyula a bonyolult egyéniséget. Sötét ruhájából sápadtan világított szigorú, komor arca. Szenvtelenül fogadja a rábízott hatalmat. Nem gonosz, nem aljas zsarnok, még előre kitervelt sötét szándékok sem igen lappanganak benne, csupán nagyon zárkózott, céltudatos és határozott. Izabellával való találkozásakor feddhetetlenségéhez és következetességéhez ragaszkodik; a megvesztegetés szó - Izabella szá-

jából - rendkívül felingerli. Szinte a legapróbb jelét sem árulja el annak, hogy megkívánta a leányt, viselkedése mégis egyre feszültebb, s magára maradva kitör belőle az önmaga számára is érthetetlen, ismeretlen, perverz érzelem a szűz, a halálra ítélt ember húga iránt. Mintha először pillantana saját lelkébe, s elborzadna sötét mélységeitől. A felső kis folyosón állva színpadi helyzete is kifejezi, hogy az egyéniség szűk börtönében vergődő ember képtelen fölülemelkedni önmagán. Izabellával másodszor találkozván nem tud s talán nem is akar uralkodni magán, ráront a leányra, utána bűnének tudata még jobban ránehezül. Lelepleződése és a herceg első - halálos - ítélete alig rendíti meg, mardosó önvádja súlyosabb büntetésnek bizonyul. Az uralkodó és Izabella végső bocsánatával életét nyeri vissza, sőt egy szerelmes asszonyt kap hozzá - de „boldog házasélete" koporsófedélként csukódik rá.

Izabella egyéniségét egy kis dramaturgiai beavatkozás tette egyértelművé: kimaradt az a sokféleképpen magyarázható rövid párbeszéd, melyben egy apácától a zárda rendjéről, szigoráról érdeklődik. Izabella - Töreky Zsuzsa illúziót keltő alakításában - *naivan* tiszta, őszinte, testvérét szenvedélyesen szerető leány. Nem elvont, hűvös erkölcsiséget kép-visel, hanem azt a természetes, gyermeki tisztaságot, amely még a körülötte lévők erkölcstelenségét sem fedezi fel. A felnőtté válás utolsó lépcsőfokára akkor lép, mikor beleegyezik a Mariannával való cserébe. Ez a csere majdnem olyan erkölcstelen, mintha magát adná oda Angelónak. Eddig naiv erkölcsiségében szabad volt, most a börtönvilág esendő - erkölcstelen lakója lett. Töreky Zsuzsa ezt a belsejében lejátszódó nagy változást néhány mozdulattal, vállának, testé-nek ernyedt összecsuklásával érzékel-tette. Még ugyan megőrzött lelki nemességéből valamennyit: Marianna kérésére leborul a herceg előtt, hogy annak az életéért könyörögjön, aki őt erkölcsileg bemocskolta, s aki - még így tudja - kivégeztette bátyját. Ezek után volt megrázó végső jelenete. Minden elrendeződött, a herceg feleségül kéri, és nyakába aggatja díszes, uralkodói láncát. Minden-ki eltűnik a színről, Izabella egyedül marad, leveszi magáról a drága ajándékot, a mozdulattal akaratlanul lehull ruhája, s ott marad szégyenteljes kiszolgáltatottságban egy fehér harisnyás zárdaszűz s egy kacér fűzős kokott keveréke. Végtelen szomorúsággal összefogja holmijait, és utánamegy a többieknek. A körülmények hatalma rajta is győzött - beilleszkedett a boldogtalan börtönlakók közé.

A mellékszereplők közül kitűnő figurákat, olykor teljes jellemet és sorsot tár fel Sashalmi József Tuskó rendőr és Borbiczki Ferenc Pompeius szerepében. Sashalmi, ahogy szerepének beszédes neve elárulja, az ostoba hivatalos közeg. Humoros szövegével - az idegen kifejezések helytelen alkalmazásával - nem akart magának bohózati nagyjelenetet kreálni; ehelyett karakteres egyéniséget formált; magabiztos butasággal természetesen használja az előkelőktől hallott szavakat. Feljebbvalójának, Escalusnak dicsérete és megbízása növeli büszkeségét és szolgálatkészségét, ám homályos agyában gyanú támad: miért kell titokban kiszolgáltatni néhány derék ember nevét? Öntudatlanul megérzi a börtönlét nyomasztó követelményét. A második részben jobban idomul e világhoz, ösztönszinten lejátszódó katarzisából újjászületve katonásabban, embertelenebbül teljesíti kötelességét.

Borbiczki Ferenc Pompeiusa eszes, nagyképű vagány, aki megél a jég hátán is. Nagy dumájával mindenkit levesz a lábáról. Blazírt fenegyereksége mögött azonban gyávaság lappang: az alvilág rongyoskirálya a börtönben gyorsan meghunyászkodik, s mivel semmiféle egérutat nem talál, elvállalja a megvetett hóhérsegédi teendőket. Még időnként próbálkozik „híres" szövegeivel, de az első szigorú hangra összehúzza magát, és a hatalom alázatos szolgálója lesz.

A kívül-belül megváltoztathatatlan börtön deformálja a gyenge, ellenállni képtelen jellemeket. Hiába bocsát meg a herceg, hiába kapja meg mindenki a párját, a szereplők megkínzottan és boldogtalanul zsúfolódnak össze az egyik fenti ketrecben: a külső és belső rácsok még szorosabban fonódnak rájuk. Csak Lucio mer szembenézni a halállal is.

Felhívjuk olvasóink figyelmét, hogy anyagtorlódás miatt Bőgel Józsefnek *A magyar szcenográfia a felszabadulás után* című tanulmányának folytatását későbbi számainkban közöljük.

KOVÁCS DEZSŐ

Hercegek, ketrecben

A Szeget szeggel veszprémi bemutatójáról

Á játéktér majdnem teljesen kopár: fénynyalábok szabdalják föl a sötétet, s ormótlan vasrács nehezedik a színpadra. Börtön? Cirkuszi oroszlánketrec? Első pillantásra nehéz eldönteni. A rácsozat fölött lámpák lógnak, hideg fény zuhog minden szereplőre, s olykor alulról feltörő fénycsóvák fonnak démoni glóriát a hóhér alakja köré. A vasketrec sarkában ember kuporog, még nem látjuk az arcát, mikor elkezdődik a játék, s megjelenik Rémes, a hóhér, valami iszonyú beretvával fölfegyverkezve.

Egyelőre mindenki a ketrecben, aki színre lép: vadállatok kifutójához hasonló felülső folyosón érkeznek a szereplők, lebotorkálnak a dongó vaslép-csőn, s elmondják, a kalodába zárva, gondolataikat. A darabbeli álruhás herceg monológját halljuk (a harmadik felvonásból): „...Önnönmagad se vagy: ezernyi sejted / A porból vétetett. Boldog se vagy: / Küzdesz azért, mi nincs meg, s ami megvan, / Már elfelejted. Állandó se vagy: Kedélyed kerge módra változik… Hát élet ez?" (Mészöly Dezső fordítása.)

Minden rideg, csupasz, kopár; a fekete, a szürke s a vakító fehér szín uralja a színpadot. A zörejek, a zenei effektusok sokkolóak: Árvai György határozottan barátságtalan színteret és zenei hátteret tervezett, nyilvánvaló rendezői sugallatra.

Ebben a kietlen, komor és riasztóan sötét börtönmiliőben játszódik le aztán a hercegi színjáték, az uralkodó hatalmi manipulációs kalandja. Vincentio itt maga is meghasonlott személyiség: nem a drámai lelepleződések során döbben rá, hogy hatalma és az uralmával összefogott világrend hazug látszatokra épül, hanem már a játék kezdetén *tudja,* hogy Bécs velejéig korrupt, aljasul színlelő város. Ugyanakkor ő is be van zárva a kalodába, kétségbeesetten rázza rácsait, amiről ugyan nem tudjuk meg, hogy ő építtet-te-e, s aztán őt is fojtogatni kezdte, vagy csupán örökölte elődeitől (ami a további drámai fejlemények szempontjából egyáltalán nem lényegtelen).

Ezzel mindjárt csökken a játék tétje: a

herceg ugyan átadja hatalmát Angelónak, de hát e kísérlettől nem várhat sokat, a lényeget amúgy is tudja. Egyébként pedig - ha hihetünk e darabértelmezés-nek - ebben a kietlen börtönvilágban értelmetlen mindenféle erkölcsjobbító kísérlet, hiszen az uralkodó, a hatalmi hús-daráló kurblikezelője is elveszítette a kontrollt a nagy mechanizmus fölött, az államgép magától működik, s egyaránt fölaprítja a hercegeket, a spicliket, a kurvákat s egyéb jó szándékú alattvalókat. Korszerűbben mondva: Bécs városában a manipulátorok is manipuláltatnak.

A totális értékvesztés állapotában, egy sarkaiból kifordult világrendben a szín-lelés nemcsak az érvényesülés lehetősége, hanem állampolgári feladat, az életben maradás feltétele. Ekképpen a figurák erkölcsi arculata egybemosódik: a herceg s helyettese, Angelo legalább olyan cinikus és velejéig romlott figura lesz a játék végére, mint a szétrothadt államrend egyéb haszonélvezői; a kerítők, a szajhák, az ostoba hivatalnokok s a még ostobább végrehajtók. Izabelláról, *a jóság s az* erény szűzi védelmezőjéről is kiderül a végén, hogy nem sokban különbözik Tekeriné asszony lányaitól: a hercegi igazságszolgáltatás után lehull róla a hó-színű fátyol, Vincentio immár szajhával kelhet majd nászra.

Paál István, a veszprémi előadás rendezője elsősorban egy hatalmi-uralmi mechanizmus természetrajzát igyekezett kibontani a drámából, s kevésbé törődött a Shakespeare-nél ugyancsak fontos társadalmi háttér fölrajzolásával. Az életteli és vérbő mellékfigurák itt ugyancsak elszegényített karakterrel lépnek elénk, talán csak Pompeius, a csapos a kivétel közülük (róla később még lesz szó). Ám a darab tendenciózus elszegényítése, az egyetlen meghatározó konfliktusforrásra való redukálása nem vihető végbe büntet-lenül: a komor színjátékból nemcsak a darab egészséges humora s vérbő komédiai vonulata vész el, hanem átrajzolódik a figurák viszonyrendszere, a drámai építmény megbillen, elveszíti egyensúlyát.

A díszlet, pontosabban a játéktér mindvégig változatlan, s mindvégig részt vesz a játékban: szüntelenül értelmez, minden jelenet mögé metaforikus jelentéshátteret vetít. Hogy ez az értelmezési tartomány mennyire beszűkíti a dráma mozgási mezejét, mutatja az is, hogy az építmény szcenikailag nehézkesen működik, monotonná teszi a szereplők mozgását, mindnyájan alá kényszerülnek

Balogh Tamás (Lucio) és Fazekas István (Claudio) a veszprémi Szeget szeggelben (MTI Fotó - Ilovszky Béla felvételei)

szállni a ketrecbe, majd jelenetük végeztével újra fölmásznak a lépcsőn, s távoznak. Az álruhás herceg álruha nélkül jár odakint, s hogy ő barát és nem herceg, mindenki elhiszi neki, sőt Claudio és Izabella *valódi* börtönbéli találkozásakor mindkettejük számára jól láthatóan rejtezik el a vasrács sarkánál. Az olyan „apróságokról" most nem is beszélve, hogy a börtönrács itt mindent szimbolizálhat: utcát, teret, szobabelsőt - sőt még börtönt is.

Látható: az erőteljes rendezői koncepció fölébe nőtt a dráma immanens tartalmainak; sematizálttá, modorossá és olykor igencsak unalmassá téve a játékot. Ami nemcsak az előadás stíluszavaraiban mutatkozik meg, hanem a színészvezetésben is: a játékosok nemegyszer tehetetlenül vergődnek a rendezői erély és a szerepek kínálta lehetőségek között. Az előadás alatt bőven jut ideje a nézőnek, hogy eltöprengjen; valahol, valamikor már látta ezeket a megoldásokat, csak összehasonlíthatatlanul funkcionálisabb környezetben, amikor is ugyanezek a gesztusok, ugyanezek a játékmozzanatok jelentést hordoztak.

Paál Istvánnak, aki az új évadban szolnoki színházvezetői teendőit odahagyva Veszprémbe szerződött, korántsem lehetett könnyű dolga: merőben más iskolázottságú, játékfelfogású s ebből következően feltehetőleg eltérő színházi szemléletű társulatba került. Ami termékeny inspirációt is jelenthetett művészi alkatának: a belső megújulás, feltöltődés igényét és lehetőségét. S persze annak a veszélyét, kockázatát is, hogy az új szellemi-művészi közegben eleinte nehezebben talál magára: másképp „beszélik" rendezői nyelvét azok a színészek, akikkel először találkozik, mint akikkel hosszú évek óta együtt dolgozott, s akikkel együtt alakította ki a jellegzetes szolnoki stílust.

E mostani előadás kudarca mögött nemcsak a darabértelmezés tendenciózus egyoldalúságát vélem meghúzódni, hanem a külső körülmények összjátékát is.

Á színészi alakítások szinte mindegyikéről elmondható, hogy a szerep lehetőségei mögött marad: vértelenek, halványak, nemegyszer modorosak a figurák, ami még inkább látni engedi a rendezői akarat érvényesülését. Vincentio, Bécs hercege (Joós László) zaklatott lelkületű, megriadt hatalomgyakorló-ként tűnik föl a játék elején, ördögi cselvetéseiből, hatalmi sakkhúzásaiból hiányzik az uralkodói formátum, a manipulátor cinikus dörzsöltsége, az alatt-valóival könnyedén játszadozó, számító politikus arcéle. Mint ahogy azt is csak halványan tudja megsejtetni velünk, honnan indult a dráma elején, s hova érkezett meg a játék végére e figura. Angelo alakja (Benedek Gyula) részint nincs azonos súlycsoportban az uralkodóval és tanácsosaival (különösen a sokat tapasztalt és a hatalmi sakkjátszmákban már megedződött Escalusszal, akit Al-mási Albert plasztikusan jelenít meg), részint adós marad a hatalom ízét meg-érző ember nagyszabású belső küzdelmével, amiből ki kellene derülnie, milyen jellempróbáló testi-lelki tusakodás után dönt úgy, hogy Izabella szépséges szűziességét ő töri meg először. Shakespeare vérbő elevenséggel megrajzolt „népi" figurái (a csapos, a kerítő, a rendőr stb.) közül Pompeius alakja kel csak igazán életre: Borbiczki Ferenc alakítása messze kiemelkedik közülük. Az ő Pompeiusa nemcsak fölismerte e társadalom valódi törvényeit, hanem kidolgozta a maga számára egyedüli lehetséges technikát, a túlélés taktikáját, az elképesztően kusza és szüntelenül változó viszonyokhoz való alkalmazkodást. Ez a csapos valódi ember, arca van,

indulatai, vágyai vannak, sőt még az egészséges humorérzékét is megőrizte, ami nem csekélység ebben a komor világban. Mindezt azért is tudja elhitet-ni velünk, mert alakításán egy pillanatig sem érezni, hogy rendezői instrukciót hajt végre: a figura érzéki alakja mögül eltűnik az őt mozgató, vezérlő gondolat.

A nők szükségképpen háttérbe szorulnak e kietlen drámai világban. Izabella (Töreky Zsuzsa) ugyan illúziót keltően igyekszik elhitetni, hogy szűzi erénye legyőzheti a hatalom elvetemültségét, ám a lelki folyamatok megrajzolásában ő sem elég szuggesztív: nem sokat tudunk meg róla, hogy az egyre finomuló manipulációs játszmában valójában mi játszódik le benne, míg a játék végére bele tud törődni, s azonosulni tud a hercegi igazságszolgáltatással, Vincentio ajánlatával. Csák Zsuzsa Tekeriné asszonya aligha maradna színen egy olyan városban, ahol időről időre bezáratják, majd kinyittatják a kuplerájokat, Antal Olga Marianna rövid szerepében érzékletesen villantja föl a beijedt, de egykori szerelméért mindenre kapható leányzó elszántságát.

Paál István színházában korábban sokat megtudhattunk az emberi lélek s a társadalom valóságos működési mechanizmusairól: rendezései gondolati igényességükkel, elkötelezettségükkel szólították meg a nézőt, nemegyszer vitát is indukálva. E legutolsó munkája – számomra legalábbis - a művészi útkeresés konfliktusairól, csapdáiról ad hírt. A mese - e monumentális allegória – némiképp leegyszerűsítve most arról szól, hogy nemcsak Dánia, hanem Bécs is börtön. E régióba érve önmagát oltja ki a rendezői gondolat, az értelmezés következetessége.

A társadalom valósága - úgy gondolom - Shakespeare-nél, is és nemcsak nála, sokszorosan árnyalatosabb, s különösképpen „ravaszabb" annál, hogy bármiféle steril allegóriával megközelíthető volna. Paál legjobb munkái - a *Tangó, a Ványa bácsi, a* szobaszínházi Beckett- vagy Albee-rendezései - úgyszintén erről tanúskodtak.

Shakespeare: Szeget szeggel (veszprémi Petőfi Színház)

Fordította: Mészöly Dezső. *Játéktér, zene:* Árvai György f. h. *Jelmez:* Füzy Sári. *Rendező:* Paál István.

Szereplők: Joós László, Benedek Gyula, Almási Albert, Fazekas István, Balogh Tamás, Bakai László, Kiss T. István, Lukács József, Éltes Kond, Sashalmi József, Horváth György, Borbiczki Ferenc, Berki Antal, Bakody József, Töreky Zsuzsa, Antal Olga, Perjési Hilda, Csák Zsuzsa.

REMÉNYI JÓZSEF TAMÁS

Megváltás nélkül

Dosztojevszkij-adaptációk Budapesten és Debrecenben

Dosztojevszkij „szent emberei" száz évvel ezelőtt gyötrelmesen szép látomással viaskodtak: magukhoz hasonlóan szentnek képzelték nyomorultul élő embertársaikat. Szerették volna, ha azok is fölfedezik a lelkük mélyén megbúvó tisztaságot, akiket bemocskolt eltorzult sorsuk. A megbúvó - és reményt keltő tisztaságot, amely a szenvedések energiáival mégiscsak fölszínre hozható a leggyalázatosabb körülmények között is. Miskin herceg vagy Aljosa Karamazov a megvesztegethető hivatalnokok, hiú egyházatyák, semmirekellő katonatisztek, részeges apák, tékozló fiúk és prostituáltak birodalmában csökönyösen hittékhirdették a megváltás esélyét. A publikum pedig, száz évvel ezelőtt, zokogva borult az író lába elé, megrendülten e prófétai bizalomtól. Még a „megátalkodottan" ateista és európeér értelmiségiek is lenyűgözve figyelték, pedig a keresztény-patriarchális élet dosztojevszkiji programja amúgy elfogadhatatlan volt számukra. A program és a „szent emberek" különváltak egymástól, s az azóta eltelt évszázadban *A félkegyelmű*ből, *A Karamazov* testvérekből készült adaptációk számlálhatatlan színházi (meg filmes) előadása arra vall, hogy a program végképp elenyészett, a szenteket viszont újra és újra áhítja a publikum. De vajon ilyen egyszerűen félre-tehetjük-e az előbbit, amikor az előadások hatását, értékeit és fogyatékosságait vizsgáljuk? Vajon a - többségükben hiányérzetet keltő - adaptációk elemzésekor beérhetjük-e azzal, hogy a regények dramatizálását alapjában véve kétes vállalkozásnak tartjuk, *a viszonylagos si*kert pedig tulajdonképpen szakmai-technikai kérdésként kezeljük. Félő, hogy „a realizmus diadalának" jelszavát kissé leegyszerűsítően használjuk.

A mostani évadban két társulat is Dosztojevszkij-művet választott „exkluzív és erőfelmérő" produkcióként: a budapesti József Attila Színház *A fél-kegyelműt, a* debreceni Csokonai Színház *A Karamazov testvéreket* játssza. Mennyiben sikerült megbirkózniuk a regények mélyén munkáló *keresztény* erkölcs *egyetemes* dilemmáival? A kérdés persze kétlépcsős: először is az adaptáció érté-két kutatja, másodszor annak színpadi megvalósítását. Sőt az ügy még bonyolultabb, hiszen szövegkönyv és színpadi játék egymás ellenére is visszautalhatnak az eredeti mű szellemére és - aktualitásaira.

A veszélytelen herceg

A József Attila Színházban *A félkegyelmű* Tovsztonogov-féle változatát láthatjuk. Legendás változat, 1969-ben a Nemzetiben nagy sikere volt. Éppen olyan, mint egy Csehov-darab - ez a javára szól, s egyben hiányokat jelez. Felépítése, kerekded szerkezete, jelenetezése a Miskinnel kibővülő Jepancsin família családi életének terepére vonja össze a regény cselekményét, itt vagyunk „otthon". Ehhez a miliőhöz képest kell Nasztaszja Filippovnának magányosnak, rendkívülinek és megbotránkoztatónak lennie - ez túlságosan nagy terhet ró rendezőre és színésznőre egyaránt -, s ehhez képest kell az orosz őserő megtestesítőjeként léteznie Rogozsinnak, aki ebben a feldolgozásban igencsak kiszorul a természetes dramaturgiai funkció lehetőségeiből. Persze tudjuk: Miskinre hárul az a szerep, hogy bevonja Rogozsint (s Nasztaszját is) a körbe, és Miskin az, aki összeköti hármójuk külön kamaradrámáját a darab egészével. De úgy gondolom, a dosztojevszkiji alapkérdések intenzívebb megközelítési módja lehet, ha a dramaturg a művet tematikailag szűkítve a lélektani kamarajáték felé fordul, vagy - épp ellenkezőleg - többsíkú látványszínházban, egy bensőleg nagyon is dinamikus tablóban gondolkodik. (Ez utóbbira egyébként is ösztönöz a regénykompozíció szaggatottsága; éppen az lehet fölszabadító benne, amiért az írót annyi elmarasztalás érte-éri: a szerkezet kiegyensúlyozatlansága. A nagyregény száz évvel ezelőtti válságát, ilyen színvonalon, bátran tarthatjuk ma termékenyítőnek ...) A magyar néző az utóbbi években mindkét kísérletre láthatott erős példát: a krakkói Stary Teatr előadásában Andrzej Wajda stúdiójátékát, illetve Kecskeméten Száraz György változatát.

A József Attila Színházban Iglódi István rendező (a 69-es Miskin) Tovsztonogov szövegét használja, de nem azt játszatja - amennyire csak lehet, s amennyire a társulat erejéből futja. Dosztojevszkij művében Nasztaszja Filippovna az abszolút, *testet* öltött szépség. Ebben

a szimbolikus, környezet fölé emelő szépségben párja Miskin, a lélekben tökéletesen szép ember. Őket s velük Rogozsint, az elveszett embert, a szenvedés köti össze. Tovsztonogov „drámájában" Miskin csak passzív szemlélő, akit még felelősség is terhel a dolgok tragikus alakulása miatt. Iglódinál viszont nyílt-szívű kisfiú, aki mindent és mindenkit igyekszik megérteni. Hiába. Ez a herceg nem szép ember, hanem a zűrzavaros, következetlenségekkel, akaratlan és tudatos hazugságokkal terhes környezetébe beilleszkedni nem tudó, infantilizmusra ítélt lény. Nem a fényt, a világosságot képviseli a többiek előtt, ellenkezőleg: őt senki sem világosítja föl, milyen törvényszerűségek szerint zajlanak az események. Az ő színpadi párja nem Nasztaszja Filippovna, hiszen gyermeteg lelkesedése nem vehető komolyan. Amikor az estélyen Nasztaszja provokatív kérdésére - „Ki vesz engem feleségül ?" - előlép, úgy jelentkezik, mint egy döntését végig nem gondoló, saját figyelemfelkeltő merészségét naiv örömmel élvező diák. A Nasztaszja-Miskin-Rogozsin háromszög sem rajzolódik föl: ez a gyermek csak asszisztál a másik kettő önpusztító viszonyához, téblábol körülöttük. Nem, Miskinnek Jepancsina tábornokné a társa a rendet kereső hasztalan igyekezetben. Jepancsina persze, mondhatjuk, kevésbé az ideák, mint inkább a napi gyakorlat, a praktikum szférájában mozog, ám a rendezés - valamint a két színész személyisége - egészen közeli rokonságban mutatja őket. A tábornokné figurájában fölerősödnek az élettapasztalat, az anyai aggodalom és a rezignáció elemei, a herceg pedig sérthetőbb és együgyűbb, kevesebb benne az önkontroll hajlama. Ez a mai Miskin nem Krisztus, csupán(?) hittel-buzgalommal fölmondja a tisztaság, a szépség, a szenvedés leckéit, mintha könyvből olvasná. S valóban: onnan is olvasta valamennyit.

Ám akkor milyen jelentősége van azoknak *az* ünnepélyes megnyilatkozásoknak, amelyekben mindenki sorra föltárja lelkét a hercegnek? Ha nem ő az emberség etalonja, miért használható a többiek megmérettetésére ? Mert veszélytelen. Előtte mindenki engedhet vallomáskényszerének, s bár naivul kifecsegi a titkokat, annak valahogy még hasznát is lehet venni; a közvetítő szerepét e méltóságuk látszatát őrző figurák közül úgysem vállalná senki. (Az csak olyan közönséges páriáknak való, mint Lebe-

Dosztojevszkij: **A félkegyelmű** (József Attila Színház)
Mertz Tibor (Miskin), **Andorai** Péter **(Rogozsin)** és Mihály **Pál (Lebegyev)**

Törőcsik Mari (Jepancsina tábornokné), Pápai Erika (Aglaja) és Mertz Tibor (Miskin) A félkegyelműben

Horváth Sándor (Jepancsin tábornok), Mertz Tibor (Miskin) és **Radó Denise** (Nasztaszja **Filippovna) (Iklády** László felvételei)

gyev, aki haszonlesésből, mesterségszerűen él meg az információs hulladékból.)

Egy kedves, különc, naiv és veszélytelen postás azonban nem rendítheti meg Nasztaszja Filippovnát, nem igéz-heti öntudatra az egykedvű prostitúcióból. Elhangzik a színpadon, többször is, hogy Nasztaszja szent őrületben szereti a herceget, de ezeknek a szavaknak nincs hitelük. Sokkal nagyobb a súlya és keserve annak a szerelemnek, amelyet Aglaja, Jepancsina lánya érez Miskin iránt; e kapcsolat tragikomédiája szépen, fölépítetten érvényesül Iglódi rendezésében. Igen, *ennek* a hercegnek Aglaja a megfelelő kaliberű partner.

Jepancsina, Lebegyev, Aglaja; ez az infantilizmusra kárhozott Miskin szintje, nem a primitívségében is démoni Nasztaszja, s nem a fanyűvő Rogozsin. És ezen a ponton végül is megoldatlan marad a Tovsztonogov-féle változat ki-igazítása. Mert e változat egész dramaturgiai súlya két nagyjelenet felé dől, amelyek közül itt az egyik elkapkodott és tét nélküli, a másik pedig - bár szépen megoldott és hatásos - adós marad a több rétegű, villózó írói gondolattal. Nasztaszja Filippovna estélye, ahol minden feszültség felszínre kerül, ahol a bornírt társalgásból viharos szenvedélyek törnek elő, előrevetítve a komor véget - nos, ez az estély a súlytalan Miskin-Nasztaszja kapcsolattal maga is súlytalan marad. Nincs, ami összeráncsa a sokszereplős nagyjelenetet (itt még Iglódi más helyütt gondos „koreográfiája" is csődöt mond: senki sem találja a helyét, egymást takarva botladoznak egyesek, végszóra várva tétlenül üldögélnek mások). Összeadódik adaptáció és rendezés fogyatékossága is: Rogozsin nagyon is kívülről és külsőlegesen pottyan a szituációba, s nem erősítheti föl a másik két főhős gyöngécske drámai terét. Ugyancsak veszít gazdagságából a meggyilkolt Nasztaszja fölötti virrasztás jelenete: Rogozsin és a herceg egymásrautaltságából, páros keresztre feszíttetéséből alig érvényesül valami. Igaz, a „vihar utáni csendben" az életével elszámolt, érett férfi és az életig még el sem jutott gyerekember testvéri kettőse nagyon szép színházi pillanat - de *A félkegyelmű* finálájaként kevés.

Iglódi egy *történetet* kíván elmesélni nekünk. Ezt az epizáló felfogást szolgálja a narrátor hangsúlyozott alkalmazása, a különleges előfüggönyre vetített összekötő képsorokkal s a betétszerű „film"-zenével. Ezt szolgálják a visszafogottan elegáns díszletek és jelmezek, amelyek nem expresszív kifejezői, hanem diszk-rét és jól funkcionáló „kellékei" az eseményeknek. (Talán egyszeri kivétel a falelemek kissé gyámoltalan labirintus-[kálvária-?] használata.) Úgy gondolhatjuk, hogy ez a cselekményvezetés sok terhet levehet a - főként pályájukat kezdő - színészek válláról. Mégsem így történik. Hiszen az adaptáció csehovi dramaturgiája mégiscsak érintetlen, és abban bizony kiütköznek a teljesítmények közti rendkívüli különbségek. Őszintén mondom: nincs szándékomban egyik színészi produkciót a másik rovására magasztalni, de az előadás *egészét* tekintve el kell mondanunk: semmilyen felfogásban nem képzelhető el, hogy a darab „női centruma" ne Nasztaszja, hanem a tábornokné legyen. Amikor Jepancsina szerepében Törőcsik Mari a színen van, a jelenet „működik", összeáll. Törőcsik láthatatlan szálon magához fűzi partnereit, s ettől minden gesztus el-nyeri a maga helyi értékét. Tábornoknéjának tekintete csak a család terrénumát fogja be, ami azon kívül zajlik, csupán e szűkös képzetek szerint magyarázható - vagy magyarázhatatlan számára. De Törőcsik Mari az ebben a korlátoltságban meglevő - esendő - emberi értékeket is megmutatja, s figurája így válik - mint fentebb vázoltuk - Miskin egyik tükörképévé.

Hasonlóan elmélyült alakítás, koncepcionális lehetőségeihez mérten, Andorai Péteré, Rogozsin szerepében. (Nyilván gépelési vagy sajtóhiba következtében a műsorfüzetekben és a sajtóban Ragozsinról olvashatunk.) Andorai az indulatainak súlyától egyszerre méltóságteljes és megroskadt ember testtartásával játszik, tekintete, hallgatása akción kívül is jelenlevővé teszi minden színpadi pillanatában.

A két fiatal főszereplő közül Mertz Tibor a nagyra nőtt gyerek-Miskint, az olykor durcás, inkább naivitása, mint-sem erkölcsi nagysága folytán meg-bocsátó fiút intelligensen formálja meg, ha mélysége nincs is. Radó Denise viszont nem tud mit kezdeni Nasztaszja Filippovna szenvedéseivel. E Nasztaszja szépségében nincs fenség, bűntudatában nincs alázat, romlottsága inkább csak pajzán, útkereső következetlenségei, szélsőségei egy akaratos kislányéi. Pedig fenséges, romlott s viharzó dámát *igyekszik* játszani. Igaz, nem ízlés nélkül.

A többiek, egy kivétellel, statisztaszerepre kényszerülnek, illetve megelégszenek azzal. A kivétel, Aglaja megnövekedett súlyú figuráját formálva, Pápai Erika. A cserfes kislánytól a saját sorsával sikertelenül kísérletező ifjú hölgyig töretlen ívet rajzol föl.

Egy szenvedéstörténet torzója

„Egy herceg áll itt" - mutat Aljosa Karamazovra Grusenyka, a férfivadító rosszlány, aki maga is alakmása Nasztaszja Filippovnának, akár Aljosa Miskinnek. *A Karamazov testvérek*, Dosztojevszkij utolsó nagy műve sok mindent újrafogalmaz *A félkegyelmű* kérdéseiből, még nyomatékosabban, árnyaltabban s még több erkölcsbölcseleti, életfilozófiai traktátussal. Tulajdonképpen dramatikusabb regény az előzőnél, csakhogy a központi konfliktus jóval több rétegű, s ezért nehezebb eljátszhatóan tömör változatot kihámozni belőle. Debrecenben Gali László rendező és két munkatársa : Balogh Tibor, Bernát László - joggal - elégedetlen lévén a korábbi feldolgozásokkal, önálló, új adaptációt készítettek. Munkájuk dramaturgiai tendenciájában *A félkegyelmű* kecskeméti változatával rokonítható, gondolatilag pedig közel áll Szikora János 1984-es miskolci *Karamazovjához.* Az előadás gyöngéi is sok tekintetben hasonlók.

„A regény számunkra szenvedéstörténet" - nyilatkozta Gali László, mégsem rendezett passiójátékot, mint tette azt Szikora Miskolcon, holott pszichodráma helyett ő is a cselekményre figyel, úgy, mint jelképi erejű tettek láncolatára; ő is kimerevített stációkban szervezi a játék folyamatát, centrumában Aljosa ünnepélyes „beöltöztetésével" (értsd: keresztfelvételével); a gyermektörténet nála is fontos szál, amely Aljosa kálváriájával összefonódik. De a nagyigényű koncepció rendre elvész a részletekben.

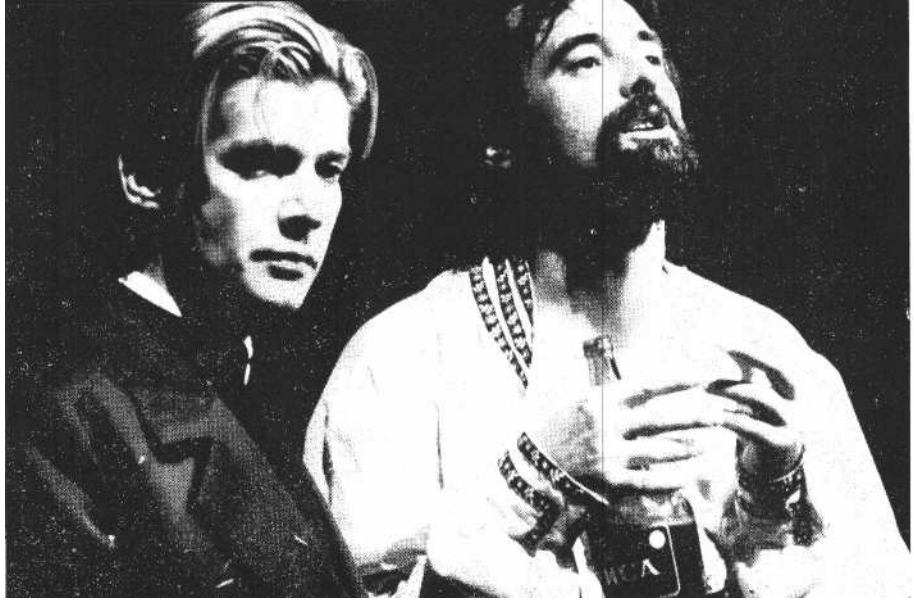
Már a díszlet is bátortalan, látványával nem stilizálja, nem emeli föl a játékot naturális valóságából, *holott a szándék ez lenne.* A tér tétován két szintre osztott, de csak annyira, hogy a színészek megbotlanak benne; egy kopasz fán Krisztusikon függ mindvégig: jelzésnek ormótlanul nagy, uralkodó háttérnek csenevész; a finálában a fényben fürdő nyírfaliget feltűnése tolakodóan didaktikus stb.

Ugyanúgy felemás a jelenetezés módszere is: a darab felvezetésének aprólékos, már-már pepecselő kisrealizmusa után a végkifejlet sokkal elnagyoltabb, jelzettebb. Indokolható lenne, hogy mindannak a bekövetkezése, amit már tudunk előre, ami a lelkekben és a fejek-

ben már megtörtént, illusztratívan felgyorsított legyen, de az nem magyarázható meg, hogy a Zoszima sztarecet ját-szó színész miért fecsérelheti az időt reszketeg lépteinek kidolgozásával (az elején), ugyanakkor az éppen csak jelzett börtönbe miképp sétálhatnak be a látogatók fesztelen egymásutánban (a végén). Sok-sok apró játék, ötlet félbemarad. Például: Sznyegirjov törzskapitány fia beleharap Aljosa ujjába - éppen az a fiú, akinek halála társai, a jövendő fel-nőtt nemzedék szemében megvilágosító erejű (gyermekkrisztusi) esemény lesz majd -, s a sérült ujj hófehér kötést kap. Szép ötlet. De ha már van kötés, „játszania" kéne. Nem játszik.

Ám félbemaradt ennél fontosabb ötlet is. Á keresztény szellemiségben talán Dosztojevszkij az utolsó (a modern pszichológia felől nézve az első), aki *annyira* komolyan veszi a vétek puszta lehetőségét, a pillanatnyi szándékok súlyát, mint amennyire *A Karamazov test*vérekben ezt láthatjuk. „Bocsásson meg azért, ami megfordult a fejemben" - mondják, s ebben az iróniának nyoma sincs. Hiszen a lélekben lakozó gonoszság súlyosabb teher a megcselekedett bűnnél. Dmitrij Karamazov is őszintén, megválthatatlanul ostorozza magát azért a fondorlatos *elképzelésért,* amellyel magáévá akarta tenni a neki kiszolgáltatott Katyerina Ivanovnát. Lényegre tapintó megoldás tehát az inkriminált jelenetet kétszer eljátszatni: úgy, ahogyan megtörténhetett volna, s úgy, ahogy valójában lezajlott. Az előbbi legyen ugyan-olyan nyers valóság, *tény,* mint az utóbbi. De ez a vízió - egy flash backeket különben is alkalmazó - előadásban nem maradhat egyszeri eset.

Márpedig éppen a Karamazovok története, amelyben oly szétválaszthatatlanul kapcsolódnak, szó szerint: maród-nak egymásba a figurák és tetteik, nem viseli el az effajta következetlenségeket. Á regényt többnyire nem ismerő nézőktől amúgy is nagy erőfeszítést követel a cselekmény és a színpadon megjelenő viszonyok előtörténetének megértése-megsejtése, figyelmét tehát nagyon határozottan, szinte drasztikusan kell irányítani, hogy a közel négyórás előadást egységes élményként érzékelje. Ismerünk olyan adaptációt, melynek szerzője ezt a drasztikus irányítást azzal a kétségtelenül hatásos fogással oldotta meg, hogy az öreg Karamazovot felváltva játszotta a három testvér és a fattyú Szmergyakov. A Karamazov család iszonyatosan monolit egysége persze ábrázolható hasonló trouvaille-ok nélkül is, gazdaságosabb szerkesztésmóddal és a színészi munka, a figurák pontosabb kontúrjaival. Ám a színészi teljesítmények Debrecenben rendkívül egyenetlen és széttartó képet mutatnak.



Tihanyi Péter és Fésüs Tamás a debreceni Dosztojevszkij-előadásban

Be kell látnunk, hogy a három testvér figurája hálátlan szerep. Aljosáé azért, mert egy rezonőr s egy gyóntató pap kevercsét alkotja, igen sok predikatív szöveggel ; Ivané azért, mert végletes szkepszise szinte kizárólag gondolati aktusokban nyilvánul meg (Szmergyakov „felbujtása", vagyis az egyetlen s egyben az utolsó *cselekedete* kivételével); Dmitrijé viszont azért, mert ő - testvéreivel ellentétben - végigcsinálja *a* dolgokat, ő az, aki szüntelen éli az ösztönök szabta életet, alakja tehát aránytalanul sok külsőleges gesztussal jár (fizikummal bírni is nehéz). Nos, a három színész tisztességesen megold egy-egy feladatot: Tihanyi Péter elhiteti velünk, hogy Aljosa habozás nélkül magára veszi család-ja bűneit, s vezekel helyettük, Lamanda László érzékletesen tépelődő, Fésüs Tamás többnyire harsányság nélkül robbanékony, és bírja erővel. De semmi több. Szmergyakov szerepében Sziki Károly valami egészen mást játszik, s minthogy jól csinálja, el is nézzük neki, mindaddig, amíg öngyilkosságához nem készülődik; akkor egyszer csak visszamenőleg is hitelét veszti alakítása: ez a Szmergyakov ugyanis soha nem akasztaná fel magát. Kóti Árpád egy előadáson belül is hullámzó teljesítményt nyújt, pedig amikor a kisstílű *és* nyomorult háziurat játssza, kitűnő pillanatai vannak. A történteket átható, pusztító szenvedély, a Grusenykáért folytatott ádáz küzdelem viszont egészében elsikkad: Rák Kati Grusenykája csupán affektáló kenyereslány.

Utóélet - töredékekben

Mit látunk tehát a József Attila Színházban és Debrecenben? Kétségtelenül nem hódolatteljes ismeretterjesztő előadást, a klasszikusnak kijáró muzeális panoptikumot. Hanem: Dosztojevszkij-töredékeket.

Dosztojevszkij: **A** Karamazov testvérek **(debreceni Csokonai** Színház). **Lamanda** László, Kóti Árpád és **Tihanyi** Péter (Kalmár István felvételei)

Ha egy klasszikussal „szentségtörő" módon perbe szállnak, vagyis méltányolni képesek annyira, hogy azt a módot, ahogyan kérdéseit egykor megfogalmazta, (át)értékelik, abból izgalmas produkció születhet. A két társulat törekedett erre, de minthogy - külső és belső feltételek hiánya miatt - nem tudták tisztázni *viszonyukat a* dosztojevszkiji szellemhez-programhoz, *annak* - nem tartalmi! - *teljességéhez,* e program-nak csupán egyes elemeit aktualizálták. A pestiek úgynevezett „fiatal" előadást hoztak létre, amely leginkább a Miskin-korú (elsősorban értelmiségi) nemzedék beilleszkedési zavarairól szól; a debreceniek pedig az önfeláldozás esélyeiről moralizálnak napi szenvedélyekkel túlzottan elfoglalt korunkban. De olyan szintetizáló műveket, mint amilyen Dosztojevszkij két regénye, nem lehet keresztmetszetben bemutatni úgy, hogy közben eszméinek szövedékéből csupán egy-egy szálat húzkodunk ki.

Mentségül szolgáljon az író eddigi színpadi és filmes utóélete, amely részletmegoldások remeklései ellenére is csak tanmesét, szalondrámát, pszichoanalízist vagy horrort tudott kipréselni a nagy művekből. Hogy e tanulság a következő száz esztendőben sem riasztja vissza majd a vállalkozókat, az Dosztojevszkij nyugtalanító erejét s az utókor lelki éhségét fogja bizonyítani.

F. M. Dosztojevszkij: A félkegyelmű (József Attila ***Színház)***

Színpadra átdolgozta: G. Tovsztonogov. *Fordította:* Goda Gábor. *Rendező:* Iglódi István. *Díszlet:* Kézdi Lóránt m. v. *Jelmez:* Schäffer Judit m. v. ***Zene:*** Orbán György.

Szereplők: Radó Denise, Mertz Tibor, Andorai Péter, Horváth Sándor, Törőcsik Mari m. v., Ábrahám Edit, Pápai Erika, Kocsis Judit (ill. Farkasinszky Edit), Láng József, Mihály Pál, Rátóti Zoltán, Makay Sándor, Őrkényi Éva, Martin Márta, Kovács Titusz, Vitai András, Bakó Márta, Fördős Magda, Lukácsi József, Budai István.

F. M. Dosztojevszkij: A Karamazov ***testvérek (debreceni Csokonai*** *Színház)*

Színpadra átdolgozta: Balogh Tibor, Bernát László, Gali László. *Fordította:* Makai Imre. *Díszlet:* Piros Sándor m. v. *Jelmez:* Szabó Ágnes. ***Zene:*** Tarnay György, Kelemen László.

Szereplők: Kóti Árpád, Fésüs Tamás, Lamanda László, Tihanyi Péter, Sziki Károly, Csoma Judit (ill. Bor Adrienne), Rák Kati, Sárközy Zoltán, Korcsmáros Jenő, Sárady Zoltán, Lengyel István, Hajdu Péter, Wellmann György, Tunyogi Péter, Kiss László, Szilvási István, Lipcsei Tibor, Vajay Péter, Tiba Sándor, Fekete Zoltán, Wittchen Vera, Csonka Anikó, Matkó Sándor.

SZŰCS KATALIN

Rendezte: m. v.

Előadások Veszprémben és Békéscsabán

Múlt századi orosz szerző műve magyar színpadon, mégpedig szovjet vendégművész rendezésében - e szituáció a szokottnál is erőteljesebben involválja a kérdést: tud-e *hozzánk* és *rólunk* szólni az előadás, vagy pusztán szakmai, színháztörténeti kuriózumként hat? Tud-e *a mi* valóságunkban gyökerezően európai lenni ? - ahogyan egy szakmai vitán a kérdés minden színházi előadásra vonatkoztatva nemrégiben megfogalmazódott. A továbbiakban előadandó érve-lést megelőzően - és ezzel vállalva átmenetileg az ex chatedra tett kijelentés ódiumát - annyit máris előrebocsátok: az Oleg Tabakov rendezte veszprémi Goncsarov-Rozov-darab s az Anatolij Ivanov által színre vitt Gogol-komédia Békéscsabán rólunk *is* és hozzánk *is* szól. De alanyai és címzettjei egyúttal mindazok, akikkel történelmi tapasztalataink és meghatározottságaink bizonyos fokig közösek.

Nemzedéki felelősség

Goncsarov első irodalmi sikerét, a Hétköznapi történet című regényt a kortárs kritikus, Belinszkij mint a „romantikára, álmodozásra, szentimentalizmusra, provincializmusra" mért szörnyű csapást üdvözölte, s Alekszandr Adujevben, a regény ifjú hősében a majdani Oblomov kritikai előképét látta. Ennek, az érezhetően az adott történelmi pillanat diktálta - és erősen vitatható, mert csak részigazságot tartalmazó - értelmezés-nek a jegyében nehezményezte viszont a regény befejezését. A légvárakat építő, jellegzetesen cselekvésképtelen orosz értelmiségi kritikájába ugyanis nem illett bele Goncsarov művének lezárása. Alekszandr csalódottan, „illúzióit" vesztvén - érdekes módon maga Belinszkij is Balzac hőséhez hasonlítja alakját, ellent-mondva némileg az előbb említett értelmezésnek - visszatér ugyan falura, ám nem ragad végérvényesen a vidéki unalom, semmittevés mocsarába. Holott Belinszkij, de néhány mai kritikus szerint is, ez volna a következetes megoldás. Ezzel szemben Adujev néhány év múltával visszatér Pétervárra, s nagybátyja racionális elveinek szellemében végül is „karriert" csinál. *Megérti a* kor szavát, sőt megszereti. Sutba vágja korábbi érzelgősségét, de még az érzelmeit is, és „tisztességes" üzletemberré válik. Alakjában Belinszkij már Oblomovot szerette volna látni, Adujev sorsa azonban még inkább az ifjúkori álmok feladását, jobbik énünk megtagadását, a csinovnyik rendbe való belenövés, a konform felnőtté válás korántsem zökkenőmentes folyamatát példázza. Goncsarov ár-nyalt ábrázolásának következtében Adujevből valóban nem hiányoznak az oblomovi színek sem, de úgy tűnik, az író itt „még" nem lát más elfogadható mintát, nem lát kiutat. Az ellenpólus, a nagybácsi racionalizmusa sem vonzza igazán. Ezért döbbenti rá idősb. Adujevet élete alkonyán - az epilógusban - életszemléletének, racionalizmusának kegyetlen, embertelen voltára, de meg nem tagadtatja vele korábbi elveit. Pjotr Ivanovics ébredező embersége ellenére, és további karrierjéről önként lemondva is elismeréssel, saját egykori önmaga folytatásaként fogadja a „meg-tért" fiút. E megoldás máig érvényesen tágítja ki a regény jelentését az oblomovizmus még csak megsejthető kritikájától a konformizálódás problémájáig.

Azért érdemes e lezárásnál - amelyet Goncsarov magyar monográfusa, Bakcsi György sem tart „teljesen indokoltnak" - ilyen hosszan időzni, mert a regényt színpadra író *Viktor Rozov* ugyancsak ebből a mozzanatból kiindulva tágította, mélyítette tovább a mű jelentését (igaz, húzásaival átformálva némileg az eredeti szöveg hatását), és találta meg az egyetlen lehetőséget arra, hogy drámává szervezze a regényt. Hogy ez mégsem sikerült maradéktalanul, annak oka e megszüntethetetlenül epikus matériában keresendő. A nagybácsi és az unokaöcs képviselte világszemlélet, értékrend megbékélésbe torkolló összeütközéséből - bár a folyamat maga kétségtelenül drámai - nem születhet dráma, pusztán *drámai* epizódok sorozata. Rozov, fel-ismerve ezt, a megbékélés mozzanatát iktatta ki a darabból, s ezzel egyszeriben drámai hőssé avatta Pjotr Ivanovicsot is. Rozov tehát nem hozta közös nevezőre a két Adujev értékrendjét, hanem ellenkező előjellel állította ismét szembe egymással. Pjotr Ivanovics emberi meg-rendülését - Goncsarovtól eltérően - nem oldja fel (egyébként, ha valami, akkor ez az, ami következetlen a regény-ben), hanem ez utóbbi mozzanat egy-

szerű elhagyásával kiteljesíti az előbbit. Ezáltal az utolsó jelenet nem pusztán Alekszandr társadalmi beilleszkedésének végső fázisa, hanem egyszersmind a nagybácsi szembesülése is saját kreatúrájával. Az illúzióvesztés drámája kiegészül a felelősség felismerésének megrázó erejű drámájával. De hiába teremt a befejezés módosításával valódi drámai szituációt Rozov, az így megfogalmazott - mégoly aktuális - jelentéstöbblet már csak visszamenően terjeszthető ki a darab egészére, szervezőerővé nem válhat. Ezért, hogy a veszprémi Petőfi Színház színpadán a „gördülékeny" színváltozások ellenére komótosan hömpölyögnek a drámát „előkészítő" epikus jelenetek, s csak az előadás végén „robban" a ma számára talán legfontosabb kérdés: az apák nemzedékének felelőssége a fiúk oly mélyen elítélt cinizmusáért. A jelenetezés egyébként valóban *a szó* szoros értelmében gördülékeny. Tabakov s a díszlettervező *David Borovszkij* ugyanis a helyszínváltozásokat egy-egy kerekeken guruló, funkciójának megfelelő „karakterű" ajtó színre tolásával jelzi. Á szellemesen egyszerű díszlet természetesen önálló, szimbolikus jelentéssel is bír. Tabakov színpadán sokasod-nak az Alekszandr előtt fokozatosan megnyíló, hivatalt, társadalmi kapcsolatokat jelentő ajtók, de minél több van belőlük a színen, annál behatároltabb valóságosan és jelképesen is az ifjú Adujev mozgástere. Ilyen szimbolikus jelentéssűrítéssel helyettesíti Tabakov a realisztikus, epikus leírást az utolsó jelenetben is. A belépő Alekszandr Adujevet (Fazekas István) vakító fényár *övezi,* megjelenése szinte földöntúli, de inkább az alvilág felé hajlik. Az egész jelenetben van valami racionalitáson túli. Mint egy látomással, hajdanvolt önmagának misztikussá nőtt torzképével szembesül az idősebb Adujev, elborzadva a mesterén túlnőtt tanítványtól. Jászai László alakítása Pjotr Ivanovics-ként a lehető legpontosabban szolgálja a rendezői szándékot, a már említett kérdés érvényes színpadi megfogalmazását. Hűvösen, bölcsen és kellő iróniával racionalista. Úgy kegyetlen, hogy tulajdonképpen egy percig sem az. Ellenkezőleg. A maga módján jót akar unoka-öccsének. Egy élet tapasztalataival a háta mögött próbálja megkímélni a fölösleges csalódásoktól. Jóindulatú álomtipró, jó szándéka azonban a legbiztosabb út a pokolhoz. Mert csalódásmentes csak hit nélkül lehet az ember élete. Jászai következetes visszafogottsággal, melodráma és önsajnálat nélkül veszi tudomásul, hogy a túl jól sikerült tanítványtól nem remélhet megértést. A jövő pedig az Alekszandroké. Hiába látja már ezt Adujev, szemrehányást nem tehet senki más-nak, csak önmagának. Vérfagyasztó figyelmeztetés hitevesztett, „kijózanodott" nemzedékeknek hitehagyott korunkban.

Gogol: Háztűznéző (Békés megyei Jókai Színház)
Csiszár Nándor, Várday Zoltán, Tomanek **Gábor, Széplaky Endre és Jancsik Ferenc**

A veszprémi társulat egészén érződik, hogy kitűnően értik egymást Tabakovval. Minden alakítás a legapróbb gesz-tusig fegyelmezett, pontosan kidolgozott. (A mozgás ebben az előadásban egyébként is hangsúlyosabb a hazai szín-*házak* többségében megszokottnál.) Fazekas István Alekszandrjának romantikus lelkesültsége, vágyakkal teli életöröme benne van az állandóan hálacsókra lendülő szertelen mozdulataiban, átszellemült szökkenéseiben, játéka csak időn-ként válik indokolatlanul harsánnyá. A darab elején, Pétervárra érkezésekor túlságosan naiv, sok az arcára fagyott bárgyú vigyor, a darab végén pedig, az említett szándékosan jelképes megoldás-hoz képest is túlzottan sátáni. E szélsőségek között ingadozva még, de összessé-gében tehetséges alakítás. Dobos Ildikó meleg emberséggel tölti meg az Alekszandrban egyetlen igaz emberi kapcsolatát elveszítő asszony, Adujev feleségé-nek szerepét. És kitűnően formálnak karaktert a többiek: Ujhelyi Olga, Losonczy Ariel, Bakai László, Bokody József és Pásztor Edina, egy-egy epizód erejéig felmutatva Alekszandr környezetének esszenciáját. Azt a közeget, amely-ben elveszítve illúzióit, majd rátalálhat az egyedül „üdvözítő" útra.

„Egy egészen valószínűtlen eset"

Ha rosszmájú akarnék lenni, akkor Gogolnak a darabjához írott alcímével azt mondanám: a békéscsabai Jókai Színházban „egy egészen valószínűtlenül" jó előadás született Anatolij Ivanov, a penzai színház művészének vendégrendezésében. Pedig, hogy egyáltalán nem valószínűtlen vállalkozás a békés-csabai társulattal kitűnő előadást létre-hozni, azt *a Háztűznéző* bemutatója, a remek színészi összjáték igazolja.

Nem állt szándékomban ugyan a veszprémi és a békéscsabai előadást semmilyen szempontból összehasonlítani, mégis szinte kínálja magát a pár-huzam. Nemcsak azért, mert Gogol darabjának határozatlanságáról híres hő-se, Podkoljoszin maga is oblomovi alkat, akárcsak Alekszandr Adujev; ha-nem mert némi hasonlóság felfedezhető az ifjú Adujev sorsát egyengető nagy-bácsi és a Podkoljoszin életébe baráti segítség címén gátlástalanul beleszóló, kéretlenül intézkedő, erőszakos Kocskarjov között, még ha karakterük egyéb-ként erősen eltérő is egymástól. Ebből pedig az következik, hogy az előadásokban megvalósuló darabértelmezés is mutathat némi gondolati rokonságot, noha nem feltétlenül, hiszen Kocskarjov figurája felfogható egyszerűen vígjátéki katalizátorként is. Anatolij Ivanov azonban nem elégedett meg ennyivel.

Ebben a kitűnő gagekkel teletűzdelt előadásban nem is olyan nevetségesek Gogol komédiai figurái. Kocskarjov sem. Várday Zoltán alakításában ő sokkal inkább az a fajta jóakaró, aki meggyőződéses segítőkészségével, jóindulatával képes tönkretenni patronáltja életét, magáért a segítés tényéért. Az ő együtt-érzése öncéllá válik, és ezzel veszélyessé. Barátja helyett dönt, intézkedik a nevében. Még a kiszemelt menyasszonyt is majdnem elcsábítja helyette. Látszólag ki akarja mozdítani tehetetlen határozatlanságából, ehelyett egyre mélyebben taszítja bele. Tomanek Gábor kitűnő Podkoljoszinja már nem is pusztán saját kételyeivel viaskodik, hanem barátja agresszivitásával. Pedig velejéig tépelődő alkat. És tüneményesen akkurátus. Nem a megszokott vígjátéki figura, gesztusai-

Goncsarov: Hétköznapi történet (veszprémi Petőfi Színház) Pásztor Edina és Fazekas István (MTI Fotó - Ilovszky Béla felv.)

ban nincs egyetlen túlzás sem. Határozatlansága nem pipogyaságból fakad, inkább nagyon is emberi félelmeiből. Döntésképtelenségében benne van az élet állandó kockázatától való rettenet. Podkoljoszin csak kokettál az ígéretes lehetőséggel, de nem mer határozni, mert a beteljesüléssel végérvényessé válik minden, oda a lehetőség. Fél a megállapodottságtól, mégis krónikusan törekszik arra. Szobája, a fehér drapériával bevont bútorok is átmenetiséget sugallnak. Mintha lakójuk egy időre elutazott volna. S ez az átmenetiség mégis rendíthetetlenül állandó. Larissza Kucsenko díszlete Borovszkijéhoz hasonlóan „beszédes". Ahogy a zsinórpadlásról függő temérdek kovácsoltvas lámpa is, amelyek jobbára sötéten pislákolnak, időnként azonban felfénylenek, hol „önszántukból", hol a mindent elintéző Kucsenko intésére. A színpadi világ öntörvényű dinamizmusa váltakozik az egyéni akarat teremtette dinamizmussal. A helyzetkomikum pillanatában a tárgyak is szinte önálló életre kelnek; a nekiütköző egyik kérőtől váratlanul beindul a varrógép, szinte összeesküdnek a székek, mindezt „önmaguktól" működő hangeffektusok kísérik. Ivanov rendezésében a kérők közt nem éppen érzelmi alapon válogató, butácska, ám rendkívül szép leányzó és Podkoljoszin egymásra találását megkapó líra lengi be.

Egyszer csak megszépülnek, átszellemülnek; megilletődött sutaságuk, „tartalmas" beszélgetésük leplezte hirtelen támadt vonzalmuk egy pillanatra fel-fénylik - ezzel egyidejűleg a lámpák is, együttérezve velük, de ellenpontozva is a meghatottságot -; megcsillan a boldogság lehetősége, hogy azután annál keserű-nyésebb legyen a megfutamodás. És annál nagyobb a beavatkozó felelőssége. Mert Kocskarjov ebbe a talán csak átmeneti föllelkesültségbe is berobban, ellentmondást nem tűrő agilitásával egyszeriben visszazökkentve Podkoljoszint a változásokkal szembeni bizalmatlanságába. Tomanek Gábor egy remek, középső ujjait finomkodóan a szemöldökéhez érintő, „lelkesült" mozdulattal jelzi az elragadtatást: e szerelemben, a leendő házasságban talán megtalálta a szabadságot, az önmaga kiteljesítésének lehetséges formáját. Paradox módon azonban éppen a megfutamodásban, barátja intézkedéseinek ellenében jut el döntésképtelen önmaga valóságos legyőzéséhez, az igazi szabadsághoz, amikor pedáns lelke a „minden bevégeztetett" helyzetétől való félelmében elszánja magát arra, hogy kalap(!) nélkül szökjön meg az esküvő elől, méghozzá az ablakon keresztül; s lehet, hogy a boldogság elől, az élet elől. Keserű ez a felszabadulás. És nem biztos, hogy köszönet jár érte a segítőkész barátnak.

„A Háztűznéző nem szatíra, hanem a humanitás mélyen fájdalmas, keserű megfogalmazása" - írja rendezői jegyzeteiben Anatolij Ivanov. És valóban keserűen, „rejtett könnyekkel" nevetünk a többi komédiai figurán, a kérőkön is, akik inkább félelmetesek vagy szánalom-ra méltóak. És fájdalom, korántsem a Gogol korából ittragadt panoptikum-figurák. A nyugalmazott gyalogostisztet, Anucskint megformáló Jancsik Ferenc egyetlen mondatában és az azt kísérő mozdulatban benne van az egész ember jelleme. Nem éppen komédiai az általa leleplezett álszent szadizmus, ahogyan rémülten elfordulva, de szinte kéjelegve, hosszúszomjasan biztatja felbő-szült sorstársát: Üsse! Üsse! (Mármint a közös felsülés, megaláztatás okozóját.) Tökéletesen megoldott színészi villanás. És az Széplaky Endre tragikomikus nagymonológja Zsevakin, a tengerész szerepében, az önismeret hiányának e szánalmasan nevetséges megnyilatkozásában. De jó Csiszár Nándor félelmetesen korlátolt, prakticista Tojasovja, Szabó Zsuzsa elragadóan naiv, őszintén buta és ezért őszintén kiszolgáltatott Agafja Tyihonovnája és Farkas Tamás szolgája. Az ő alakításában kap egyedül nagyobb hangsúlyt a jellemkomikum helyett a helyzetkomikum, de ez szöveg híján érthető.

Az előadás végén esküvői tablóról néznek velünk mereven farkasszemet a szereplők, szemükben szomorúság. Agafja Tyihonovna oldalán pedig Sztarikov, a vásárcsarnoki kereskedő. Senki nem lépte át a saját árnyékát. Nem éppen felemelő, de hosszú ideig emlékezetes pillanat.

Goncsarov : Hétköznapi történet

Színpadra írta: Viktor Rozov. *Fordította:* Rab Zsuzsa. *Díszlettervező:* David Borovszkij. *Jelmeztervező:* Hruby Mária. *Szcenikus:* Bakó József. *Zene:* Eduard Artyemjev. *Játékmester:* Alekszej Szeliversztov. *Rendező:* Oleg Tabakov.

Szereplők: Fazekas István, Jászai László, Dobos Ildikó, Kolos István, Losonczy Ariel, Ujhelyi Olga, Benedek Gyula, Pásztor Edina, Borbiczki Ferenc, Éltes Kond, Balogh Tamás, Bakai László, Bakody József, Dévai Péter.

Gogol: Háztűznéző

Fordította: Makai Imre. *Díszlet jelmez:* L. Kurcsenko és M. Kurcsenko. *Rendezte:* Anatolij Ivanov.

Szereplők: Szabó Zsuzsa, Szentirmay Éva, Dénes Piroska, Tomanek Gábor, Várday Zoltán, Csiszár Nándor, Jancsik Ferenc, Széplaky Endre, Völgyi Melinda, Kalapos László, Fazekas Tamás.

PÁLYI ANDRÁS

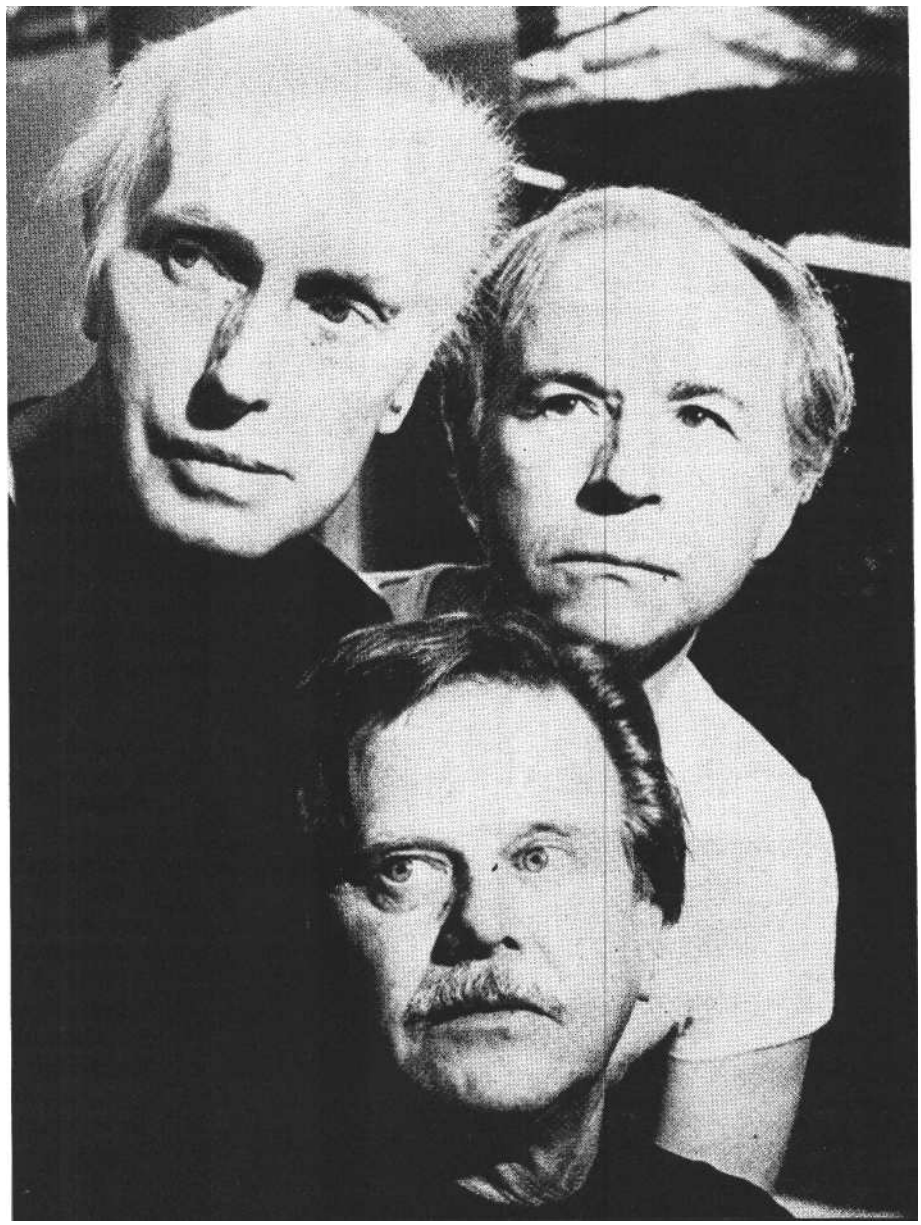
A BITEF és környéke

Belgrád, Ljubljana, Zenica

Most ősszel tizenkilencedszer rendezték meg a BITEF-et, a jugoszláv főváros világszínházi seregszemléjét, ám a két évtized korántsem tette „patinássá" a belgrádi fesztivált, amely ma is állandó viták kereszttüzében áll. Igaz, szerényebb a repertoár, mint egykor, a BITEF mégis új, friss impulzusokat tud hozni a jugoszláv szellemi életbe. Fel-vetődhet a kérdés, mi élteti a BITEF-et ma, amikor kevesebb nagy név, világ-színházi csillag fénylik egén? Aligha kétséges, hogy a belgrádi fesztivál két évtizedes történetét, hatását, szellemi auráját nem lehet csupán a repertoár alapján megítélni, bár mi - úgy értem, a magyar színházi szakma és kritika --hajlamosak lennénk erre, hisz számunkra ez a rendezvény mindenekelőtt a kivételes alkalmat jelentette, hogy itt a szomszédban láthattuk a színházi világ híres, nemegyszer valóban élenjáró, új utat törő együtteseit, produkcióit. Pedig a BITEF-et mindig kettős kötődés jellemezte: magától értetődően nemcsak a színházművészet új irányzataira, új művészi eredményeire figyelt (eleinte kimondottan az avantgarde-ra), hanem a hazai - azaz a jugoszláv - szellemi élet-ben is inspiratív szerepet kívánt betölteni, s tette ezt nem kis sikerrel. Tehát így is fogalmazhatnék: lehet, hogy a BITEF hazája a nagyvilág, ám otthona mindig Belgrád volt. S ha ma tesszük fel a kérdést, hogy mi élteti a fesztivált, amikor a repertoár kevésbé „mutatós", mindjárt fontosabbnak tűnik a közeg, amelyben e világszínházi seregszemlére sor kerül: másképp meg sem érthetjük jelentőségét. Pedig ez az összefüggés mindig is a BITEF lényegéhez tartozott.

Aligha véletlen, hogy a Književne Novine, az egyik legizgalmasabban szerkesztett belgrádi kulturális hetilap A *nyugtalanság kora* címmel kerekasztalhoz ültette a jugoszláv színházi élet számos kiválóságát, hogy a BITEF és a hazai színházművészet „ellentmondásos viszonyáról" beszéljenek; vagy az, hogy Jovan Ćirilov, a BITEF művészeti vezetője egy másik lap - az újvidéki Magyar Szó - számára adott interjúban „a jugoszláviai kritikai tartalmú film" fellendülésével rokonítja a hazai színjátszás felívelését, s ezzel indokolja, hogy évről évre fontosabb szerephez jutnak a vendéglátók a fesztiválon; továbbá, hogy Dalibor Foretić, a neves kritikus, a Sterija Játékok volt igazgatója a zágrábi Danas hasábjain azon tűnődik, hogy az idei BITEF két botránya, ami-ről alább még szó lesz, immár hazai elő-adásokhoz fűződik: „Megértük végre, hogy a jugoszláv előadások provokatívabbak, mint a külföldiek?!" Foretić hangjában, miközben megállapítja, hogy az idei fesztivál alapján úgy tűnik, „mint-ha a jugoszláv színház lenne a legradikálisabb a világon", némi irónia bujkál. Mert nyilvánvaló, hogy nem egészen erről van szó. Sok minden történik manapság a világszínházban, ami Belgrádban nem látható, egyszerűen anyagi okokból. Tavaly sokan Lindsay Kempet hiányolták, ezúttal Peter Brook *Mahabharátáját;* arról viszont, úgy látszik, már senki sem mer ábrándozni, hogy Robert Wilson új „operái" eljussanak ide. Meg-szoktuk, hogy a wilsoniádák csak film-felvételről láthatók; így is különleges élménynek számítanak. A filmprogram egyébként a fesztivál egyre fontosabb „peremvidéke", az élő színházi bemutatók szerves kiegészítője. Ezúttal a Peter Zadek rendezői pályáját ismertető retrospektív sorozat mellett Wilson *the CIVIL warS* (magyarul: *A polgárhábo-*

Julian Beck (Frederick Neumannal és George Bertenieffel)



Marija Nablocka retrográd esete (Sester Scipion Nasice Együttes előadása)

rúk) című vállalkozásának bostoni „fejezete" került vetítésre.

In memoriam Julian Beck

Úgy hírlett, minden anyagi és egyéb nehézség ellenére ennek a BITEF-nek is lesz igazi színházi csemegéje: a New York-i La Mama Társulat három Beckett-egyfelvonásossal volt hivatalos Belgrádba, melyeket Gerald Thomas, Victor Garcia egykori asszisztense, több sikeres Beckett- és Genet-előadás színre vivője rendezett, s amelyben Julian Beck, a hatvanas évek avantgarde-jának egyik meghatározó egyénisége is fellépett volna. A La Mama azonban, amely tíz esztendővel ezelőtt egyszer már szenzációt jelentett Belgrádban (e sorok írója a SZÍNHÁZ 1976/1. számában beszámolt Andrei Serban megrendítő *Trójai* nőkinterpretációjáról), most az utolsó pillanatban visszamondta a vendégszereplést, éppen Beck betegségére hivatkozva. A La Mama tervezett bemutatkozásának másnapján, a franciák *Lucrèce* Borgia-előadása előtt a hangosbemondó arra kérte a fesztiválközönséget, hogy egyperces néma felállással adózzanak Julian Beck emlékének. A Living Theatre legendás alapítója, a hatvanas-hetvenes évek nagy színházi „robbantója", aki mindössze hatvanéves volt, örökre eltávozott közülünk.

„Csak akkor mondhatjuk el, hogy győztünk, ha a közönség, kilépve a színházból, forradalmat csinál." Ez volt Julian Beck híres ars poeticája, azé a Becké, aki Artaud nevét tűzte zászlajára, és a radikális színház híve volt, ennek jegyében alapították meg már 1947-ben feleségével, Judith Malinával a Living Theatre-t, amely örökös botrányok, betiltások, kiutasítások, önfeloszlatások után is újra főnixként feltámadt, hogy egyengesse a Julian Beck-i értelemben vett „forradalom" útját, ami az emberiség önkéntes, erőszak nélküli együtt-élése kívánt lenni, s ami így meglehetősen utópisztikusan hangzik, mégis a szűkebb értelemben vett színház keretein túl is rendkívüli erjesztő hatást gyakorolt. Az anarchista-pacifista Beck és Malina a hatvanas években kénytelen volt Európába emigrálni, s csak a „diák-forradalmak" esztendejében, 68-ban térhettek haza, akkor készítették híres *Édenkert most* című előadásukat; nevük, törekvéseik, botrányaik összefonódtak a hatvanas évek baloldali radikalizmusával. Azt hiszem, Julian Beck halál-híre ezért is hatott sokkszerűen - és kissé jelképesen - a mostani BITEF-en: nemcsak a színházi avantgarde egyik prominens egyéniségétől búcsúztak itt, akinek együttese egyébként már a legelső BITEF-en fellépett, hanem a Belgrádban máig ható, sajátos összefüggések-ben és polémiákban tovább élő „hatvan-nyolcas szellem" alkotó egyéniségétől is.

Nyilván a sors furcsa szeszélye, hogy Julian Beck a hírek szerint épp aznap hunyt el, amikor Belgrádban színre kellett volna lépnie, közel két évtizeddel első, „politikus" szereplése után ez-úttal egy „apolitikus" Beckett-monodráma *(That Time)* tolmácsolójaként; belgrádi szemmel nézve mégsem nehéz szimbolikus jelentést tulajdonítani a véletlenek e játékának.

Álomképek a családi életről

S ha így van, maradjunk még egy kicsit a BITEF világszínházi „környékén". Úgy érzem, itt kell szólnom Robert Wilson új produkciójáról, illetve annak filmváltozatáról, annál is inkább, mert a Wilson-féle kontemplatív avantgarde bizonyos értelemben épp ellenpólusa annak a magatartásnak, amelynek Julian Beck neve mintegy jelképe lett. Wilson „fantasztikusan reális jeleneteket fest Nagy Frigyes és az amerikai polgárháború idejéből", ahogy Frank Rich írja a New York Timesban (recenzióját a belgrádi fesztiválújság nyomán idézem), s bár „a mű üzenete nem túl mély, az alkalmazott megoldások a keleti és nyugati színházi tradíciók sajátos és friss feldolgozását nyújtják". Hogy még-is mi ez az üzenet? „Alomképek a családi életről" - mondja Frank Rich. S valóban, az a színházi „képeskönyv", amelyet Wilson több folytatásban évek óta készít, ebben a két és fél órás bostoni „fejezetben", mely állítólag a befejező rész (a teljes opus, amit eredetileg a Los Angeles-i olimpia megnyitására szántak, ám ez a terv nem valósult meg, összesen tizenkét órát tesz ki), különös érzékenységgel rezonál arra, amit a szociológusok az életforma világszerte megfigyelhető

„reprivatizálásaként", a család és a magánélet reneszánszaként emlegetnek.

Wilson nem vágyik rá, hogy a néző, kilépve a színházból, forradalmat csináljon; inkább arra törekszik, hogy sajátos távlatot adjon a nézőnek, mintegy eltávolítva egymástól az embert és hétköznapi eszményeit. Az egykor volt polgárháborúk, az aprólékos részletességgel kidolgozott katonai tábor, a család, mely furcsa „önműködő" szekéren érkezik a katonák közé, és távozik, hogy aztán apraja-nagyja helyet foglaljon egy puritán ebédlőasztal körül stb. - mind saját gyermekkori (olvasmányunknak?) cmlékképünknek tűnik, mintha ábrándjainkat látnánk viszont, De a Wilson-színházban nincs semmi kedélyesség, érzelgősség, szentimentalizmus. Nosztalgia van, de ezt minduntalan átszínezi az irónia, ami technikailag is tetten érhető: Wilson előszeretettel alkalmazza azt a megoldást, amit az avantgardisták juxtapozíciónak neveznek, vagyis az egyes formaelemek egymással ellentett helyen való szerepeltetését. A technika így válik tartalmi jeggyé: a múlt nosztalgikus felidézése állandóan bizonyos fénytörésben jelenik meg, ám ez a fénytörés nem annyira a ma és a megjelenített „történelem" (Wilson esetében csak így, idézőjelben használnám e kifejezést) időtávlatából ered, ez csupán a látszat, mint inkább a józan ész és az álom idejének távlatából: ezért ismerhetünk e bizarr képekben - épp a jelenetek bizarrsága okán - önnönmagunkra. Wilson kedvét leli a „reprivatizálódás" jelenségében, de nem érzékenyül el. Ellenkezőleg, tekintete éles, akár a zoológusé, aki az ismert faj rendhagyó példányait preparálja és tűzi gombostűhegyre.

Ismeretes, hogy Aragon annak idején „megtestesült szürrealizmusként" ünnepelte a Wilson-színházat. Frank Rich most „fantasztikus realizmusról" beszél. Azt hiszem, nem csupán eltérő szóhasználatról, hanem a Wilson-színház átalakulásáról is szó van. Abban a színházi „képeskönyvben", amelyet *the CIVIL wars* címmel Wilson most elénk tár, a szabad asszociációk sora mögött vala-mi más is körvonalazódik: egy sajátos technika, mely a nézőt nem is annyira „leleplezni", „tesztelni", sarokba szorítani akarja, sokkal inkább a koncentrációra rákényszeríteni. Aki pedig bele-megy a kalandba, azaz nem hagyja ott az előadást (a vetítőtermet), nem térhet ki a „realista" Wilson bűvölete elől: itt minden kép a látszat és lényeg feszültségére irányítja figyelmünket.

Reformáció és ellenreformáció

Úgy tűnhet, hogy Wilson polgárháborús ciklusa kapcsán kissé elkanyarodtunk a BITEF körüli vitáktól, de talán nem is túl messzire. Hisz a Beck-féle magatartás és a wilsoni magatartás, melyekről itt röviden szót ejtettünk, hasonló polarizáltságot jelent világszín-házi aspektusban, mint amit a Književne Novine kerekasztal-beszélgetésének részt-vevői „reformációnak" és „ellenreformációnak" neveznek. Vagy amit a ti-zenkilencedik BITEF jelmondatának terminusaival élve, az antiklasszika és a klasszika szimbiózisának mondhatnánk. Paolo Madjeli rendező ezt így fogalmazza a Književne Novine lapjain: „Mi, a reformáció fiai, egyszerre azon kapjuk magunkat, hogy az ellenreformáció részeivé lettünk." A hatvanas évek szín-házi új hulláma, mely a hivatásos színházművészet keretein kívülről indult, úgynevezett alternatív csoportok és társulások formájában, ha nem is forradalmat, de „reformációt" akart: a társa-dalom radikális átformálásáért küzdött. Hogy túlzott ambícióval-e vagy sem, tévesen-e vagy sem, az más kérdés, ami-nek vizsgálata messzire vezetne, s itt nem is kívánjuk eldönteni. Tény azonban, hogy „a reformáció fiai" végül is az „ellenreformáció" emberei lettek: lázadásuk elsősorban arra volt jó, hogy a jugoszláv színház friss hangot találjon, korszerű eszközökre tegyen szert, hogy újjászülessen, miközben megmarad annak, ami. S persze, ahogy hasonló esetekben lenni szokott, maradtak „ortodox" reformátorok, akiknek maga a lázadás (mint forma) fontosabb, mint a cél, amire a „reformáció" irányult; míg mások nem éreznek különösebb nyugtalanságot amiatt, hogy a „reformációból" „ellenreformáció" lett.

Dragan Klaić, a neves dramaturg, színházi esztéta és pedagógus például épp a BITEF katalizátorszerepét tartja fontosnak. Annak idején határozottan csökkenő tendenciát mutatott a színházak látogatottsága - fejtegeti Klaić a Književne Novinében -, s ez a közönség, mely elpártolt a hagyományos színházaktól, a BITEF potenciális publikuma lett. S a fesztiválnak sikerült megnyernie e közönségréteget, éppen azzal, hogy elhozta az „új színházat" Belgrádba, majd később ez az „új színház" átáramlott a jugoszláv színjátszásba, s vele tartott a közönség is. Ha ma a jugoszláv színházak látogatottsága növekvőben van, ez Klaić szerint sokban a BITEF-nek köszönhető. Dušan Jovanović viszont, aki a mai jugoszláv színház egyik legizgalmasabb rendezőegyénisége, s akinek nevéhez a mostani BITEF egyik

Ivo Svetina: A szép és a szörnyeteg (Mladinsko Gledalisce előadása - Ljubljana)

hangos afférja is fűződött, miközben megjegyzi, hogy a „reformáció-ellenreformáció" hasonlatot találónak érzi, egyéni útját, saját művészi fejlődését úgy interpretálja, hogy mintegy meghaladja e konfliktust. Valamikor meggyőződése volt, hogy a színház újjászületéséhez „meg kell változtatni az intézményeket", de mára „megértettem, hogy a színház-csinálás a saját belső ügyem, olyasmi, ami kritikus és polemikus viszonyt létesít aközött, ami intim, és aközött, ami nyilvános". Így „nem akarom többé a többség ízlését a saját életemhez igazítani".

A „reformáció" intoleranciájától az „ellenreformáció" toleranciájáig: ez len-ne a hatvanas évek jugoszláv színházi avantgarde-jának a sorsa? Ha így fogalmazunk, túlságosan leegyszerűsítjük a képletet. Nemcsak a mozgalomra, de magára Jovanovićra sem érvényes ez így, aki ugyan íróként is, rendezőként is rangot szerzett magának a „profi" színházban, ám minden egyes bemutatójával vihart, nemegyszer heves szenvedélyeket kavar. Az, amire Jovanović szavai utalnak, inkább alkotói attitűd kérdése; egyszerűen arról van szó, hogy a tegnapi Jovanovićhoz inkább a Julian Beck-féle magatartás, a maihoz inkább a wilsoni áll közelebb. Természetesen nem a wilsoni fantázia, nem a szabad asszociációk színháza, nem az esztétika; ez más kérdés. A mai Jovanović nem adja fel a polémiához való jogát, de le-mond a „reformáció", az „antiklasszika" agresszivitásáról. Ez pedig nemcsak egyéni fejlődés kérdése, hanem az idő szava is. Ha a Književne Novine „a nyugtalanság koráról" beszél, ez annyiban találó, hogy a tegnapi színházi hitújítókban ott a nyugtalanító kérdés: vajon az „ellenreformáció" nem falja-e fel a „reformáció" nemes törekvéseit és eszményeit? Olyan kérdés ez, amire csak az előadások adhatnak választ.

Alternatívok és alternatívák

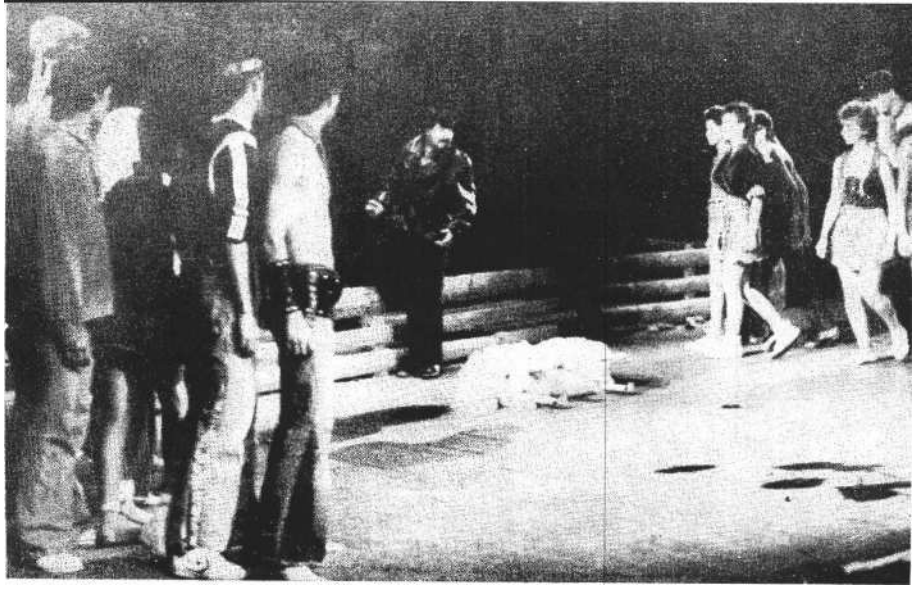
Túlzottan messzemenő következtetéseket már csak azért sem vonhatok le, mert nem láttam a két hétig tartó fesztivál teljes programját, csupán annak egy részét; s még azokban a napokban is, amikor ott voltam Belgrádban, nem fel-tétlen voltam jelen minden eseményen. Így például a Wilson-film kedvéért el-mulasztottam a heidelbergi Theater der Stadt *Sylvia Plath* című „koreodrámáját", a Johann Kresnik készítette mozgás-színházi produkciót, mely - mint utólag kiderült - a tizenkilencedik BITEF egyik, sőt alighanem egyetlen igazi meglepetése volt, viharos sikert aratott, s akadt olyan szakmabeli is - mint Rade Marković, a színész - aki egyenesen Wilsonnal mérhető, látomásos színháznak nevezte. Az a két másik alternatív-nak nevezhető (azaz a hagyományos színháztól alapjaiban eltérő alternatívát kereső) előadás viszont, amelyet módomban volt megtekinteni, meglehetősen lelombozta a fesztiválközönség lelkesedését.

A Trickster Theatre Company Londonból érkezett, és *Charavari* című produkciójuknak már címe is utal a spontán népi színjátszásra, ahonnan láthatóan ihletüket merítették. Az 1981-ben alakult, ugyancsak fiatal színészekből álló együttes valóban impozáns technikai tudásról tett tanúságot, virtuóz akrobaták, zsonglőrök, bűvészek, ám az a technika, amelynek fölényes ismeretével méltán büszkélkedhettek, korántsem a sztanyiszlavszkiji értelemben vett színészi technika, hanem ennek mintegy ellentéte, azaz inkább cirkuszi, mutatványos tudás. Mindez nem lenne baj, sőt bravúros felkészültségük akár jó „ugródeszka" is lehetett volna az igazi színházhoz, annál inkább, mert volt bennük annyi művészi alázat, hogy saját virtuóz technikai tudásukat mint-egy „mellékesen", sőt - ami ebből következik - némi (ön)iróniával kezeljék, így állandóan ott éreztük a produkcióban azt a kreatív feszültséget, amitől a szó színházi értelmében is szárnyakat kaphattak volna. De sajnos, produkciójuk megmaradt cirkuszi mutatványnak; valami nagyon hiányzott az előadásból, s talán épp az, ami a leglényegesebb, amitől a színház színház lesz, amitől a színésznek érdemes kilépnie a színpadra: hogy megmutassa önmagát. A Trickster Theatre színészei nem önmagukat mutatják, csak a technikájukat; s ez bár-milyen impozáns, a nézőtéren unalommal vegyes zavartságot szül.

A másik alternatív együttes, a Sester Scipion Nasice Ljubljanából érkezett - a „kemény" jugoszláv avantgarde képviseletében. Mindent megtettek, hogy vad és kíméletlen színház benyomását keltsék, hogy semmiféle közük se legyen a színházi „ellenreformációhoz", s úgy hírlik, a jugoszláv színház olyan fenegyerekeit is megalkuvóknak tartják, mint az állandó viták pergőtüzében alkotó Ljubiša Ristić vagy a már említett Dušan Jovanović, aki egyébként ugyancsak Ljubljanában működik, és akiről alább még szó lesz. Úgy hírlik, mondom, mert a Sester Scipion Nasice tagjai, akik előre eltökélték, hogy csupán négy évre társulnak, s utána feloszlatják magukat, e négy esztendő alatt nem hajlandók semmiféle kommentárt fűzni tevékenységükhöz, se interjú, se műsorfüzet, se ankét formájában. Innen eredt a BITEF egyik botránya, tudniillik a hivatalos fesztiválbemutatók másnapján az alkotók találkozón vesznek részt a sajtó és a színházi szakma képviselőivel. A ljubljanai együttes tagjai végighallgatták a feltett kérdéseket, majd hisztérikus üvöltésben törtek ki, fetrengtek a földön, s elhagyták a termet. Az összegyűltek meglepetten magukra maradtak a teremben. De tényleg meglepetten-e? Lehet, hogy az előző esti produkció után nem is vártak mást.

A Marija Nablocka retrográd esete című előadás egy befejezetlenül álló belgrádi templom lehető legsejtelmesebbre sötétített mélyén játszódik, ahová egyenként vezetik be a nézőket, süllyesztőbe ülte-tik őket, hogy csak épp a fejük látsszon ki, akárha kalodába lennénk zárva, s bár különböző forrásokból megtudhatjuk, hogy ők a ljubljanai „Leibach-Kunst" irányzat színházi megfelelői, hogy Marija Nablocka, akire az előadás címe hivatkozik, a két háború közti Ljubljana orosz származású színésznő csillaga volt, hogy az elhangzó mondatok Brecht Baaljából valók stb., ettől nem leszünk okosak, mert amit látunk, annak se Nablockához, se Brechthez nincs köze (a „Leibach-Kunst" ügyében járatlan vagyok); az viszont világos, hogy egy-fajta lélektelen patetizmus jellemzi az előadást, ami szeretné elmosni a színész és a néző éntudatát. Egyrészt a színészek olyan fanatikusan, minden emberi érzés nélkül működnek, mintha vakon engedelmeskedő rabok lennének (egy eszme megszállottai miféle eszméé ?), másrészt a nézők fizikai sokkírozása és lebénítása (több előadáson orvosi segítségre volt szükség) lehetetlenné tesz minden spontaneitást, minden emberi expressziót. Úgy tűnik, az együttes ars poeticája épp ez az arctalanság, mely az expresszionizmus ikonográfiáját használja fel, ahogy a fentebb idézett Dalibor Foretić írja: „akár a náci művészet". Foretić szerint a Sester Scipion Nasice abból indul ki, hogy a színház nem üres tér, hanem „a színház az állam", amely jellegéből eredően erőszakszervezet; ám „a perszonalitás felszámolásával", „tö-

megmámorral" aligha lehet bármiféle erőszak ellen lázadni. A rangos jugoszláv kritikus, miközben úgy véli, *a Marija Nablocka retrográd esete* „a BITEF egyik legérdekesebb előadása" (ebben nem egészen értek egyet vele), joggal beszél „az avantgarde világnézeti tehetetlenségéről", azaz a zsákutcáról, ahová minden bizonnyal a ljubljanai alternatív együttes útja vezet. Nehéz megérteni, miért kaptak ezúttal már másodszor meghívást a BITEF-re.



Végel László: Dupla expozíció (Dusan Jovanovic rendezésében - zenicai Népszínház)

Mladinsko GledaliSce

Így is emlegetik: „a Mladinsko", teljes nevén: „Slovensko Mladinsko Gledališče", azaz Szlovén Ifjúsági Színház, melynek ugyancsak Ljubljanában van a székhelye, s ma Jugoszlávia legtöbbet emlegetett, legambiciózusabb társulata. Nem alternatív együttes, hanem a „pro-fi", állami dotációt élvező színházi struktúra része. Kicsit a „jugoszláv Kaposvár", amin elsősorban nem stiláris hasonlóságot vagy akár rokon művészi arculatot kell érteni, inkább az ország színházi életében betöltött szerepet. A Mladinsko Gledalisce előadásának vitán felül helye volt a BITEF repertoárján: számomra a látottak közül ez volt a legizgalmasabb produkció. S nemcsak azért, mert egy színészi kvalitásaiban, rendezői attitűdjében is nívós együttest láttam, amely ráadásul egy új hazai - szlovén - drámával tudott részt venni a nemzetközi seregszemlén, hanem azért is, mert maga az előadás mindenféle kerekasztal-beszélgetésnél vagy vitacikknél jobban megvilágította a BITEF és a jugoszláv színjátszás viszonyát, sőt a „reformáció-ellenreformáció" polémia szellemi-kulturális-politikai hátterét is.

Ivo Svetina *A szép és a szörnyeteg* című drámája az ismert legenda új feldolgozása (nálunk a történet leginkább Cocteau immár klasszikusnak számító filmjéből ismerős), amely archaikus-szimbolikus nyelven szól, mégis politikai dráma, amely didaktikus felnőtt mesejáték, még-is abszurd darab, amely kegyetlen, keserű, kilátástalan mű, mégis hitet és humanizmust sugároz. Trgovec Diezel kereskedő egyedül neveli három leányát, s mindent megtesz, hogy lányai kívánságát teljesítse. Annak a kék virágnak azonban, amire a szép Danica vágyik, nagy ára van: Diezelnek be kell jutnia a Szörny udvarába, s a virágért cserébe oda kell ígérnie lánya kezét. A szép és a szörnyeteg házassága: a jó és a rossz összefonódása, a határvonalak elmosódása, a bűn szükségszerű felmentése... Svetina drámájában oly titokzatosan rímelnek egymásra az írói „mitológia" különböző aspektusai (ami társadalmi, sőt politikai mitológia is, de az emberi viselkedés archetípusainak mitológiája is), hogy könnyen zavarba jövünk. Dusan Jovanović rendezése pedig előszeretettel adaptálja a „reformáció", a hatvanas évek avantgarde-ja effektusait az „ellenreformáció" színházában: sikerült is a belgrádi nézőteret felzaklatnia. A Szörny házát őrző két kutya itt egyáltalán nem kutya, sokkal inkább a Sester Scipion Nasice lélektelen és hideg, „a férfi princípiumot kultiváló" színészeire emlékeztető figurák. Kezükben kés villan, s amikor a nyílt színen elnyisszantják az előrángatott, szerencsétlen tyúk nyakát, a néző-téren fütty, kiáltás, zajongás, „le a fasizmussal!", halljuk, s pár tucat néző tüntetőleg elhagyja a zsöllyesorokat. Később az előadás sajtójából megtudjuk, hogy a leghangosabb tiltakozó Aleksander Popović drámaíró volt, aki egyébként a BITEF fesztiválzsürijének is tagja.

Másnap az egész színházi Belgrád a Mladinsko-botrányról vitatkozik. Szükség volt-e erre az effektusra vagy sem? Nehéz lenne erre akár igent mondani, akár nemet. Popovićnak is megvan a maga igaza, amikor otthagyta az előadást; Jovanovićnak is, aki megrendezte, s úgy, hogy rendezése jótáll önmagáért. Jovanovićtól távol áll az öncélú színpadi kegyetlenkedés, de távol áll ennek látszatellentéte is, a kegyetlenkedés „leleplezésének" mázával bevont színpadi szadizmus. Jovanović egyszerűen behozza a színpadra a „kutyák" kegyetlen világát, ennek megjelenítésére elővezi saját ifjúsága vagy a mai ljubljanai avantgarde kézenfekvő eszközeit, de nem tetszeleg alkalmazásukban, ahogy riválisai, a Sester Scipion Nasice tagjai teszik, hanem mindjárt túl is lép rajtuk. Az előadás nem erről szól, hanem „a szabadság kereséséről", ahogy Jovanović rendezői expozéjában fogalmaz (olvasható a BITEF prospektusában), arról a drámáról, ami „a szellemben történik", ha az szabadságra tör. „Minden új élet bűnténnyel kezdődik: ez az ideológia praxisa" - mondja Jovanović, s szavaiból kiderül, hogy Ivo Svetina drámájában elsősorban az egyéni szabadság eszméje, s ebben az eszmében rejlő illúziók drámai körüljárása izgatta.

A szép és a szörnyeteg a Mladinsko Gledališče tolmácsolásában egyrészt a metafizikai hiányérzet drámája: Danica terhessége kilencedik hónapjában megátkozza a kék rózsát, amit megkívánt, majd - anyja benne szóló hangjára --megöli gyermekét, aki a Szörnytől fogant. E véráldozatból azonban hiányzik minden szakralitás: nem szabadít meg az eredendő bűntől, nem hoz megváltást, mint valamikor Krisztus kereszthalála, inkább Kafka Josef K.-jának lemészárlására hasonlít. A kutyák elkaparják a gyermek tetemét, mintha csontot ásnának el maguknak. Másrészt a szép Danica útja az „önfelszabadítás" igézetében halad: akár a női emancipáció mozgalma. Jovanovićnak ez is ürügy, de fontos ürügy: „A női kérdés nem történelmi kérdés - mondja -, hanem utópia", de „a mai világ utópiái közt a maga megvalósíthatatlanságában számomra a legszebbnek tűnik". Nem is a női emancipáció itt a tét, hanem az ember (errefelé különösen) sokat emlegetett „önfelszabadítása". A szép Danica fel akarja szabadítani magát, ehhez adja az indító impulzust a benne tovább élő lázadó anya hangja, de nem cserélhet szerepet a Szörnnyel, hisz a nő szabadsága nem jelentheti a férfi leigázását. Az „önfelszabadítás" mitikus kép, a „reformáció" (érthető így is: a „hatvannyolcas szellem") mitikus képe, amire azonban itt a történelem polemikus fényt vet. Ha úgy tetszik, ez az „ellenreformáció" néző-

pontja: Danica szabadságvágya önző, befelé forduló aktusnak bizonyul, ezért is torkollik értelmetlen, metafizikailag sivár gyermekgyilkosságba.

S ezzel már a dráma politikai szférájában mozgunk. Ivo Svetina „jobb kutyának" és „bal kutyának" keresztelt két házőrzője a politikai érdekszférák viszonylagossá válásáról folytat vitriolos dialógusokat, az abszurdok hangnemé-ben. Ha a véráldozat értelmét vesztette, ha nincs metafizika, akkor meghalt a hit, s minden különbség csupán pozicionális kérdés. Ha a szép Danica és a Szörny egészen közel kerülnek egymáshoz, akkor szétesnek. Mégis „a színháznak azért kell harcolnia, hogy az ember megőrizze emberi arculatát, emberiességének szik-ráját" - mondja a rendező másutt, egy másik nyilatkozatában. S Jovanovićnak, aki egy botrányosan „embertelen" gesz-tussal kezdte *A szép és a szörnyeteg elő*-adását, keserű diagnózisában sikerül megfogalmaznia az autentikus értékek utáni vágyat. Ez az ő mélyebb értelmű válasza a „reformáció-ellenreformáció" vitájára.

Dupla expozíció

És végül még egy előadás a BITEF - tágabb értelemben vett - környékéről, amelynek sajátos magyar vonatkozása is van. Az a Végel László, akinek neve szerzőként a zenicai Népszínház plakátján szerepel, nemcsak ismert vajdasági magyar író, hanem a szerb nyelvterületen is jól ismert színházi publicista is, a belgrádi Politika állandó színikritikusa, az újvidéki televízió dramaturgja, a BITEF-szervezés külső munkatársa, legutóbb a Sterija Játékok egyik szelektora, a Ljubiša Ristić irányítása alatt újjászülető szabadkai Népszínház irodalmi munkatársa stb. stb. Végel *Áttüntetések* című regénye két éve jelent meg szerbül, s rendhagyó módon csak ezt követőleg magyarul, majd - mondhatni „még rend-hagyóbb" módon - a szerb fordítást az a Borka Pavićević dramatizálta, aki maga is néhány évig a BITEF egyik főmunka-társa volt, és akinek szintén megvan a maga alternatív együttese, de ő készítette a Književne Novine fentebb idézett kerekasztal-beszélgetését is a mostani BITEF-ről, vagyis afféle jó szemű színházi mindenes. Az előadás a Szarajevo köze-lében fekvő boszniai Zenicán Dusan Jovanovic vendégrendezésében került színre, s hogy teljes legyen a kép, fűzzük mindjárt hozzá, hogy a bemutatóról ez-úttal Jovan Ćirilov, a BITEF művészeti vezetője írt kritikát a belgrádi Politikában.

Az Áttüntetések hőse, Szőnyi Péter, az újvidéki színész egy készülő film főszerepét játssza: azt a Majorost, aki 1941-ben, a „hideg napok" idején szerb szerelmét kívánja megmenteni. Majoros vállalkozása nem partizánakció, mégis kockázatos és kétes kimenetelű; Szőnyié, a színészé csakúgy. Nem egyszerűen azért, mert a film, a forgatás sorsa is kétséges (hol engedélyezik, hol nem), hanem mert a színész könnyen kevesebbnek bizonyulhat a szerepnél. A „belső idő" tengelye ugyanis 1968-ban áll, ott, ahol a hősi korszak radikális hagyománya (az 1941-es ellenállás) és a filmforgatás, azaz a szembesülés jelen ideje (1981) keresztezi egymást. A hatvanas évek: Szőnyi ifjúsága. A filmforgatásra azért van szükség, hogy tükröt tartson a hős elé: ez a Végel-regény drámai magva.

A regény szerbül *Dupla eksplozicija* címmel jelent meg, ez a zenicai előadás címe is, melyet fordíthatnánk „kettős exponálásnak" is, hisz áttételesen a készülő film „kettős megvilágításáról" van *szó,* a kettős történelmi dimenzióról, de talán a jobb hangzású *Dupla expozíció* sem félrevezető. Végel regénye egyéb-ként, amely azóta macedonul is napvilágot látott, a jugoszláv irodalmi élet igazi eseménye lett, elemző kritikák sora foglalkozott vele, melyekre nincs itt helyünk kitérni. Inkább csak ízelítőül említem, hogy a Politika szerint „A különböző fikciók egymásba játszása ezt a regényt a tavalyi regénytermés egyik legérdekesebb darabjává teszi", míg a Književne Reč kritikusa elsősorban abban látja jelentőségét, hogy „kevés hasonló regényünk van, amely így, egyszerre több aspektusban képes érinteni társadalmi problémáinkat vagy a jelen és a múlt összefonódását". Mindebből már érezhető, hogy Dusan Jovanović, *A szép és a szörnyeteg* rendezője miért érdeklődött a Végel-regény dramatizálása iránt. Ráadásul Borka Pavićević színpadi változatában nem filmforgatásról van szó, hanem színházi előadásról, amelyet 68-ban betiltottak, s most engedélyezik bemutatását. Jovanovićnak ez különös lehetőséget kínál a „színház a színházban" játékra, sőt így is mondhatnánk: „politikai színház a politikai színházban", amiből az is kiderül, hogy a mai Jovanović nem kis öniróniával közel kerül Dragan Klaić véleményéhez, miszerint a jugoszláv politikai színház „egyfajta bulvár" irányzat, azaz előszeretettel fordul a könnyebb ellenállás irányába. Jovanovićnak épp az tetszik meg a Végel-féle „kettős exponálásban", hogy sommás ítélet nélkül pillanthat vissza korábbi önmagára, nemzedékére - és léphet tovább.

Dusan Jovanović egyik híres, még az alternatív színjátszás keretei közt, a hatvanas évek derekán született előadása volt a *Pupilija Ferkeverk,* amelyben egy fiatal pár meztelenre vetkőzött, és hosszan fürdőzött a színpadon elhelyezett kádban. *A Dupla expozíció* zenicai elő-adása ezzel a képpel kezdődik, melyet a rendező mintegy önmagától idéz, csak-hogy itt most már-már kínosan hosszú ideig tart a fürdéshez készülés - és igen rövid maga a fürdés. Ez a kissé önironikus kulcs nyitja Jovanović számára a Végel-hősök világát, akik a maguk 68-ban előadhatatlan darabját most végre előadják. A fürdőző pár körül a zenicai Gyermekszínház tinédzser korú színész-palántái özönlik el a színpadot, akár a *Hair* stílusában színre lépő hippitörzs. Ennek kontúrjaként szürke polgári öltönyökben, szegényes, majdnem „szocreál" díszletek közt pereg a darabon belüli színdarab 1941-es cselekménye. Itt ez az a tükör, amibe Szőnyi Péternek, a színésznek bele kell néznie, hogy számot vessen magával és múltjával. Jovanović „hatvannyolcas" színpadi képei színes kavalkádra emlékeztetnek, s bár igen teátrálisak, kevésbé drámaiak, mint a regényben; viszont az ellenállás betéttörténete nagyobb drámai súlyt kap az elő-adásban. „A színház szemben a történelemmel" - mondja az előadásról Ćirilov, a fesztiváligazgató, ezúttal kritikusi minőségében. „Itt a művészet a történelem részvevője lesz, ami azt jelenti, hogy az áldozata, s ezzel a történelem vádlója is, a szó legmélyebb értelmében."

Áldozat és vádló: ez az „önfelszabadító ember". Erről szólt *A szép és a szörnyeteg* is a BITEF-en, erről szól - a Književne Novine ankétjának kifejezésével élve - szinte az egész „ellenreformáció". Azt is mondhatnánk, a „reformáció" a kollektivitás kultusza volt, most viszont inkább az egyéni cselekvést veszi körül kultikus fény a mindennapok vitáiban, mitológiájában. Ez így természetesen leegyszerűsítés, mégis e háttér vázolása nélkül nehéz megmondani, mi az előadásokban vagy a BITEF szellemi miliőjében megfogalmazódó autentikus tapasztalat.

BŐGEL JÓZSEF

BITEF "85

Egy színházi fesztivál „filozófiája"

Válságban vannak a nagy világszínházi fesztiválok? Tavaly elég heves bírálatot váltott ki a Nancyban megrendezett Világszínházi Fesztivál, s a „kemény" vélemény egyaránt érte az igazgató tevékenységét, koncepcióját, valamint a program helyenkénti középszerűségét. Igaz, abból lehet válogatni, ami van, s a világszínház - így en gros - nem áll tevékenysége csúcsán. Az idei avignoni fesztiválról egyelőre csak azt lehet hallani, hogy a *Mahabharata* színrevitele Peter Brook által csodálatos, a színházművészet új út-ját jelzi. A többi néma csend. Persze a színház örökké válságban van, s baj is lenne egyesek szerint, ha nem volna ez az örökös (?) válság. A BITEF az egyik legrangosabb nemzetközi színházi találkozó, s korábban mindig volt fontos „jelmondata", koncepciója, s ehhez viszonyítva is rangot jelentett a meghívás, a részvétel.

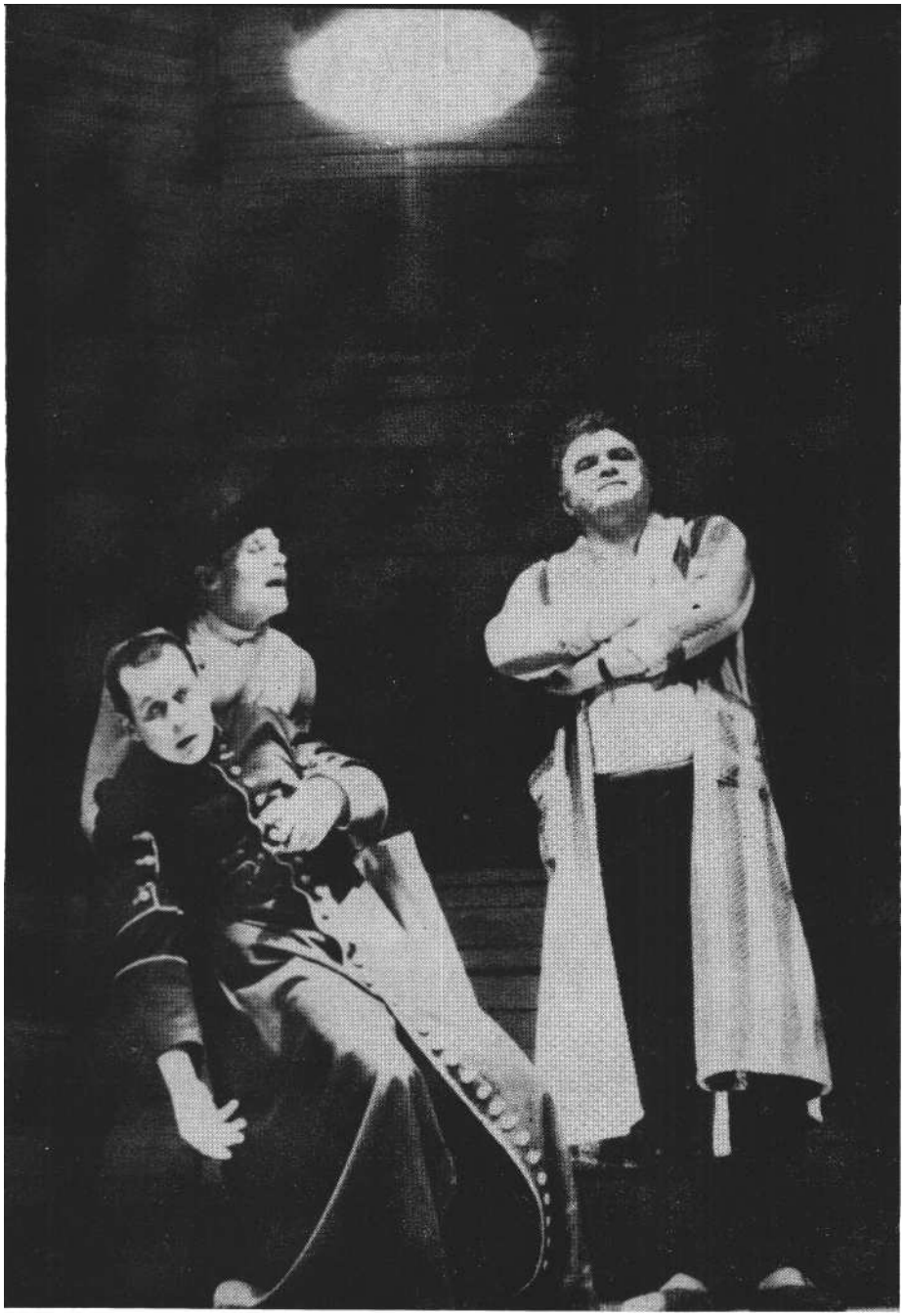
A szeptember második felében lebonyolított Beogradski Internacionalni Teatarski Festival már sorrendben a tizenkilencedik volt., s ez önmagában is jelzi a koncepcionális-szervezési nehézségeket. Nem könnyű a lángot ennyiszer élesztgetni, és éppen a XIX. fesztiválét, amikor kézenfekvő arra gondolni, hogy ezt most így, úgy, amúgy megrendezzük, de majd a kerekebb, a XX. lesz az igazi. Ráadásul ott vannak a különböző gazdasági-pénzügyi problémák, mindenekelőtt pedig a már említett „világpangás" vagy válság, ha így tetszetősebb. Ilyen körülmények, feltételek és hátsó gondolatok közepette születhetett meg a BITEF '85 sloganje: klasika i antiklasika, azaz klasszikusok és antiklasszikusok. A „hitvallásban" nyíltan céloznak arra a fesztivál vezetői, hogy e két tendencia látszólag nagyon is eltérő, ezeket nehéz egy fesztiválon belül összefogni. Viszont - némi dialektikus bravúrral --azt is igazoltnak látják, hogy itt két olyan törekvésről van szó, amelyek egyazon mozgalomban (színházművészeti folyamatban) jelentkeznek olykor ugyanannak az esztétikának képviselőjeként, sőt, nemritkán egyazon produkcióban is. A klasszikus nemcsak klasszikus művek műsorra tűzését jelentheti, hanem ezzel együtt a színházi formák megújítását is, éppen előadásuk kapcsán, nemritkán szembeszegülést bizonyos illúziókkal, nosztalgiákkal. Ugyanúgy korunk avantgarde-jának is megvannak a maga klasszikusai, s máris folyik a polémia a meg-merevedett „modern klasszikusok" és az egészen újak között. A modern színház-művészet hatalmas irányzata, a szöveg nélküli, az irodalomellenes (drámai szövegnélküliséget valló) tendencia híveinek szakadatlanul küzdeniük kell korábbi sikereikkel, trouvaille-aikkal, saját klasszikusaikkal. Az úgynevezett transavantgarde irányzat - mint a nyolcvanas évek legmarkánsabb és elméletileg legjobban jellemezhető törekvése - jól igazolja e feladatokat. Ugyanakkor a BITEF-en részt vevő egyes társulatok - amelyek klasszikusok tolmácsolásával jeleskednek -mintegy „zsebükben hordják" antiklasszikus magatartásuk kulcsát. Minden ilyen produkcióban van valami destruktív, újszerűségre törekvés, klasszikus-ellenes. Akár az ismert neveket és együtteseket, akár a teljesen új produkciókat és ismeretlen alkotóikat nézzük, e mosta-ni BITEF jó előjátékul szolgál majd a XX. találkozóhoz. Ennek jól kell majd sikerülnie mindazok számára, akik a két évtized során a legtöbbet és a legjobbat adták, s akik továbbra is élő színházat csinálnak. E gondolatok jegyében üdvözölték a BITEF '85 résztvevőit és közönségét Mira Trailović (aki újabban már „csak" a BITEF igazgatója) és Jovan Ćirilov (aki viszont újabban a Jugoslovensko Dramsko Pozorište igazgatója is), remélve a „huszadik" méltó megünneplését.

Úgy látszik, hogy ez mindenekelőtt briliáns nehézségáthidalás, esetleg profilváltás, talán lényeges módosítás, a világszínházban észlelhető tendenciáknak megfelelően. Más aspektusból óvatos visszavonulás, vagy ragyogó visszajelzése annak, hogy ez van, ebből lehet választani. Ne ironizáljunk, a BITEF irányítóinak nem volt könnyű dolguk, s inkább arra figyeljünk, hogy a következő BITEF-re várhatóan meghívják a tizenkilenc fesztivál legjelesebb szereplőit, s bárminő gyökerű kisebbségi érzésünk ellenére azért „egy-két barázdát mi is vontunk..."

A „filozófia" megvalósulása, igazolása (vagy ellenkezőleg ...)

Á program egyharmadát láttam, a másik kétharmadról információk állnak rendelkezésre. Mindenekelőtt: a nagyközönséget nem zavarta ez a filozófia, elővételben sok jegy elkelt, Trailovićék többször nyilatkozták a sajtóban, televízióban és rádióban, hogy a korábbinál nagyobb érdeklődés mutatkozott az idei BITEF-előadások iránt. Nem tudható persze, hogy ez akár abszolút, akár relatív értelemben mit jelent a BITEF történetében. Tény, hogy a nyitó előadást sokan állva nézték volna meg, ha szünetben és főleg szünet után nem hagyták volna ott szinte tömegesen a nézőteret a „nemes befogadók". Ez tehát a „dolog másik oldala", a nagy vagy egyenesen növekvő érdeklődés mellett.

A nyitó előadás különben az A. Lang által rendezett, a Deutsches Theater együttese által előadott Brecht-mű, *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (Gömbfejűek és csúcsfejűek) színrevitele volt. A harmincas évek elején megfogant, majd az évtized közepére kialakult mű nagyon tág értelemben vett parafrázis, Shakespeare *Szeget szeggel* című színművének Brechtnél nem ritka - „átirata". Ma is félelmetes példázat arról, hogy ha megromlik az állam, sőt a társadalomgépezet, miképpen sodródhat minden az álproblémák, a szörnyűséges különbségtételek hálójában az erőszakos uralom, a fasizálódás felé. Lang - mintha előre olvasta volna a XIX. BITEF jelmondatait - láthatóan el akarta kerülni a brechtianizmus ismétléseit, itt-ott (s éppen Berlinben) megmerevedett dogmáit, színreviteli eszközeit, s lényegében professzoros, pontosan kidolgozott, sokszínű előadást hozott létre. Á színpadkép egy nagy manézsra emlékeztet, de ez egyúttal olyan (is), mintha a Folies-Bergčre vagy ehhez hasonló „műhelyek" nézőterén és színpadán volnánk. A célzás nyilvánvalóan tudatos, a politika, a társadalom (Brecht-korabeli) polgári „műhelyében" vagyunk. A játék aztán ehhez mérten hol brechtiánus (vulgárisan: finoman elidegenítő), hol cirkuszszínházi, hol akár gazdagon, lélektani realizmussal kibontott jellemformáló. A tanulság is világos, korántsem szájbarágó. Ez az „ellépés" a dramaturgia, a színjátszás (már tudniillik a brechti) klasszicizálásától azonban összességében nem elég hatásos, talán eklektikus mivoltából következően is, vagy éppen a tanáros adagolás következtében - ki tudja? Bizony, unatkoztunk, s ebben közrejátszott az is, hogy a Deutsches Theater színészei jól képzettek, profi módon mozognak, játszanak, de kevés közöttük az igazán nagy egyéniség,



A Deutsches Theater Brecht-előadása: Gömbfejűek és csúcsfejűek

ami különben más produkcióknál is megmutatkozott. Szükséges ezt azért is leszögeznünk, mert sokan mondták, és még mondják ma is - e hazában és külföldön egyaránt -, hogy lám, a magyar színjátszás igazában színészeiben gazdag, már tudniillik színészegyéniségekben. Nem lenne jó erről elfeledkezni akkor, amikor külföldön látott előadásokról írunk, de akkor sem, amikor a színházművészet új és új útjait fürkésszük, keressük a hazai színpadokon.

Az előadás másnapi vitája először kissé lehangolt. Mindenekelőtt azzal - és ez továbbra is jellemző volt -, hogy az Atelje **212** különben vendégszerető előcsarnokában (amelynek a „technikai" színvonala alig volt magasabb egy magyar kisváros-nagyközség művelődési otthon, félig presszóként működtetett helyiségének nívójánál) kevesen lézengtünk, min denesetre nem sokkal többen, mint amikor Magyarországon egy-egy átlagos - kulturális-művészeti témájú - sajtótájékoztatót vagy diszkussziót tartunk, rendezünk. A megjelentek mindenesetre érdekes és fogós kérdéseket tettek fel: hol van most Brecht és a brechtiánus színház helye az NDK-beli színházművészeti életben és a nagyközönség tudatában, szeretik, nem szeretik, milyen volt e produkció fogadtatása és így tovább. Észrevették Lang szintetizáló, meghaladott normákkal, eszményekkel küszködő szándékát - lásd ismét a BITEF '85 szlogenjeit -, a színjáték pantomimes és filmes elemeit, de az iránt is érdeklődtek, hogy miképpen van lehetőségük Lang színészeinek az önálló színészi munkára, az improvizációra vagy éppen az agogikára ?

A stockholmi Pistolteatern már két évtizedes múltra tekint vissza, mint a svéd főváros professzionista és avantgarde színháza. Fennállásuk óta Moličretől kezdve Shakespeare-en keresztül Dario Fóig (közben orosz klasszikusokat is) sok mindent játszottak, s ez elég nagy nyitottságra vall, tehát korántsem tekinthetők egy stílus és egy ehhez kapcsolódó introvertív műsor rabjainak. A BITEF második produkciójaként Moličre *Tudós nőkjét* adták elő Erik Appelgren rendezésében, elég színes, képzett színészegyéniségekkel. A előadás sok-rétű volt, játékban, szcenírozásban egyaránt. Voltak elemek, maszkok, jelmezek az ázsiai, a kínai színjátszásból, nem is szólva a gesztusrendszerről. A drámai tér egyaránt volt ázsiai és mai svéd: az előbbit a közönség közé ékelt híd kép-viselte, az utóbbit pedig a gerendából, deszkából „korszerűen" kiképzett szoba-belső, ám ez egyúttal elmegyógyintézeti „nyugtatóra" is emlékeztetett. A játék a cirkuszszínházi-akrobatikus elemeken kívül még meg volt borsozva kiváló, mába átjátszó barokk öltözetekkel, naturalista-sokkoló mozzanatokkal (árnyékszékjelenetekkel és egy-két óriási falloszimitációval). A tét: a modern férfi-nő kapcsolat válsága (ebben bárki - bármelyik nem oldaláról - okos, művelt, rendes - de nem föltétlenül és természetesen nőies vagy férfias). A polgári lét butaságain, előítéletein és hatalmi érdekeltségén túl ez okozza a torzulásokat, az elidegenedést, a szerepjátszást az egészséges érzel-mi és érzéki élet helyett. Az előadás jól pergett (ez Moličre komédiáinál elenged-hetetlen követelmény, mert ellenkező esetben a nézők lelkére rátelepszik az unalom), s a képességeiket tekintve középmezőnybe tartozó színészek még éltek az olyan ősi lehetőségekkel is, mint a közönséggel való játék (ölbe ülés, tréfás inzultálás, tudatos ripacséria). A Teatar „Zvezdara" kis nézőterén összegyűlt közönség - lényegében a „szakma" - lelkesen tapsolt, de kirobbanó siker nem volt.

A vitán a felszólalók és a vendégek a mondanivalót boncolgatták, a már említett férfi-nő viszony problematikáját. A svéd művészek azt fejtegették, hogy ők azért is játszanak ilyen sokmozgásos, fizikai cselekvést erősen hangsúlyozó stílusban, mert a mai közönség másként nem megy be a színházukba. Egyszerűen kifejezve: ez náluk így és csakis így populáris. A beszélgetés során vált világossá, hogy a svédek mennyiben igazolták a BITEF '85 szlogenjeit: becsületesen

küzdenek a klasszikusok megmerevedett tolmácsolása ellen. Ez tehát egy „antiklasszikus" produkció. Némi humorral mondjuk, hogy kedvességük, ötletességük, határozott stílustörekvéseik mellett vagy ellenére újabb klasszicizálódás veszélyeire is figyelmeztettek.

A La Mama nem érkezett meg harmadikként, távolmaradásuk okát már a megnyitáskor tudtuk: Julian Beck halálos beteg, s talán éppen aznap halt meg egy New York-i kórházban, amikor belgrádi fellépésükre sor került volna. (A szomorú hírről nagy részletességgel számoltak be a nagy belgrádi lapok, hosszú nekrológokat is közölve.) A fesztivál közönsége -- már ami a szakmait illeti - az Atelje 212 egy friss előadásával kárpótolta magát. N. Prokić *Metastabilni Graal (A* szuperstabil Graal) című filozófiai drámájának színrevitelét tekintettük meg, sok érdekes tanulsággal. A szerző a jelenkori szerb drámairodalom egyik „fenegyereke", alig harmincéves, a szín-ház műsorfüzete szerint eddigi élete is olyan, mint egy vad szürrealista regény. Legnagyobb meglepetésünkre a dráma és az előadás első részében a következő szereplőket láthattuk: Marinettit, a híres és hírhedt olasz futurista költőt, Gentilét, a nem kevésbé híres és hírhedt filozófust, D'Annunziót, Pirandellót, Benedetto Crocét, mindezeken túl még egy Visconti grófot, egy Gaspari bíborost, egy Lucoli grófnőt és egy Szabó Sabina nevezetű, bizonytalan foglalkozású hölgyet, valamennyien egy 1924-ben Rómában (?) lejátszódó estélybe, illetve templomi szertartásba elhelyezve. A szerző és a rendező, a szürrealistán, barokkos pompával „felrakott" előadás minden bizonynyal az írástudók árulásáról kívántak példát szolgáltatni: miként tapsolt, ujjongott, udvarolt az olasz értelmiség egy jelentékeny része a születő fasizmusnak, vagy miként falaztak neki félrehúzódásukkal, hallgatásukkal mások. A régóta Belgrádban élő és dolgozó olasz rendező, Paolo Magelli nyilvánvalóan hazulról is hozhatott ehhez gondolatokat, ötleteket, s igazában mozgalmas, fantáziadús, modernül festői képeket, szituációkat komponált egy lényegében majdnem absztrakt drámai térben, erősen a színészi játékra alapozva a hatásosságot, a kifejező-erőt. A második rész már a mában, a mai jugoszláviai életben játszódik, s ugyanazon szereplők mai jellemekbe, figurákba bújva azt kutatják, miként lehet megtalálni a mában azt a csodálatos szert, amely megteremti az élet rendjét és értelmét az 1924-es év szituációjához hasonló (?) helyzetben. A cím és a tulajdonképpeni mondanivaló nehezen fordítható, mert összefüggésben van egy fizikai törvénynyel, jelenséggel (a stabilitáson túli állapottal) és a Graal mondával. Tény viszont, hogy a szöveget jól értő közönség több ízben viharos tapsra ragadtatta magát a második rész póztalanul, szikáran előadott monológjai, igazságai hallatán (tanúi lehettünk egy mai társadalmi bírósági ülésnek is, persze, áttételesen), s megrendítő volt ezek után a főhős ön-ként vállalt halála, ami nyilván az erkölcsi felelősségre figyelmeztetett. Egészében az volt az érzésünk, hogy egyrészt az Atelje 212 változatlanul politizáló szín-ház (is), másrészt felzárkóztat mai, vala-milyen irányban - ott és most - „pukkasztó" írókat is, bár azt már nehezebben tudtuk konstatálni, hogy kit és mit akar-nak igazán pukkasztani. Erőteljes egyéniségekből áll a színészi gárda, az idősebb és a fiatalabb generációkból egyaránt, s igazi analitikus színház ez, némi avantgarde „beütésekkel", de a gyermekbetegségek nélkül. Ez egyébként nem volt sem klasszikus, sem antiklasszikus előadás, nem kívánt beleharapni „saját farkába", egyszerűen elég jó színház volt, némi sejtéssel arról, hogy a műben azért több a blöff, mint a komolyság.

A francia irodalomtörténészek és kritikusok elég sokat összeírtak már arról, hogy a költőként, emberként óriás Hugónak a drámai életműből alig van „hosszabb távra szóló" darabja, s talán csak az *Hernani* és főleg a *Ruy Blas* tűnik fel újra és újra a világ színpadain, a többi körül még olykor Franciaországban is néma csend. Ennek esetleg az az oka, hogy csak az említett kettőben van meg igazán a fenségességgel párosult tartás, a többi egyszerűen a romantikus álarcos-

Molière: **Tudós nők (Pistolteatern -** Stockholm)

bál megannyi csodabogara, különlegessége, borzalma, már ami a főhőst (fontosabb szereplőket) illeti. Hugónak mindenesetre sokkal nagyobb volt az ambíciója két jelentékeny darabnál. Köztudott, hogy történelmi drámáival olyas-fajta szériát kívánt kibontakoztatni, mint a görög klasszikus triász mitológiai alapozottságú, archetípusokkal és szituációkkal zsúfolt tragédiái vagy Shakespeare királydrámái. A Théâtre National du Chaillot BITEF-produkciójának rendezője, aki egyúttal a francia nemzeti színház igazgatója is *1981* óta, Antoine Vitez nem először próbálkozott Hugo-drámával. Előzőleg színre vitt már egy „stabil" Hugo-drámát, *az Hernanit,* még korábban pedig *a Les Burgraves* monumentális figuráit és szituációit. 1985 elején nekivágott *a Lucrèce* Borgiának, s ezt a viszonylag friss előadást láthatta a Sava Centar óriási csarnokában a fesztivál ebben a tekintetben kiváltképpen áramló és bizakodó közönsége.

Az eredmény vegyes, az azonban biztos, hogy a produkció tényleg demonstrálhatja a BITEF-célkitűzéseket. Mint a másnapi tájékoztatón elmondták, Vitez mindenekelőtt hommage-t kívánt gyakorolni Vilar hajdani rendezése „irányában", s támaszkodott a francia színjátszás klasszikus hagyományaira is, már ami a deklamálást, a klasszikusok (egyetemes értelemben véve) koturnusos előadási tradícióit illeti. Színészei mindenekelőtt szépen beszélnek, feszített „torokállással" mondják a szöveget, s azt minden részletében érteni, élvezni is lehet. Ez tehát a „klasszikum" a produkcióban, s még több minden más, mint például Yannis Kokkos tüneményesen pompázatos és mégis komor „tónusú" jelmezei. Míg azonban Vilar felülről világított, addig Vitez koncepciója (küzdvén a hagyományokkal is) az oldalról való világítás. Yannis Kokkos drámai tere egy körülbelül negyvenöt fokos szögben emelkedő fekete fényes lap, olykor talányosan megvilágítva aprócska, beépített villanyégőkkel, emlékezetünk szerint csak egyszer szétnyíló fekete körfüggönnyel. A színészek mindig ebben az elvont térben mozognak, eléggé sakkjátszmaszerűen megkomponált térformákkal „megbéklyózva", s mindig oldalról kapják a fénynyalábokat. Ettől a játék kétségtelenül lebegővé válik, s ezt - mint célkitűzést, az említett vitatájékoztatón - alá is húzták. Minden-esetre ez volt a fő „antiklasszikum". Ha most ehhez megjegyezzük még, hogy mind Hugónak, mind a szerepeket játszó színészeknek törekvésük is volt, hogy Lukréce Borgiában (Nada Štrancar) egy Klütaimnésztrát és Iokasztét, Gennaro figurájában (Joël Denicourt) Oresztészt, Hamletet és Oidipuszt, Alphonse d'Este alakjában (Jean-Pierre Jorris megformálásában) pedig egy Aigiszthoszt és Claudiust játsszanak el, tehát sokfelé asszociáltatva, akkor még világosabbá válik a küzdelem jogossága és sikerültsége a hagyományokkal. Félreérthető talán, hogy az előbb Hugót is említettük, de hát azt is tudni kell, hogy a romantikus költőóriás kifejezett törekvése is egy ilyesfajta tartalmi tradíciótörés volt.

Mindez megkapott bennünket, igazoltnak láttuk a meghívást a jelmondatokhoz- képest. Érdeklődve hallgattuk a már emlegetett találkozó egyéb „felvilágosításait", a távollévő Vitez helyett a rendezőasszisztens E. Recoing vallomásait, a színészek válaszait. Kiderült, hogy Vitez célja még abban is megfogalmazható, hogy harcolni kívánt a francia (vagy egyéb) színházi szakmában meggyökeresedett ironikus álláspont, magatartás ellen, Hugo drámai oeuvre-jét tekintve. Meglepett, hogy több kérdésre válaszolva nyíltan vállalták a produkció balkáni „vonatkozásait": *a* szép és kiváló tehetségű címszereplő, Nada Štrancar jugoszláviai származású (pontosabbat nem tudunk), Yannis Kokkos tervező-művész görög eredetű, a koreográfus Milko Šparemblek ugyancsak jugoszláv. (Nada Štrancarnak még arra is kellett válaszolnia - nagyon udvariasan tette -, hogy van-e benne „délszláv tudat".) Ez a balkáni „jelleg" azért sem véletlen és azért sem lényegtelen, mert maga Hugo is gondolt az antik - ha úgy tetszik, balkáni - példaképekre. Azt azért még el kell mondani, hogy az egész együttes színészi egyéniségekben és értékekben roppantul közepes. Igazán nem a rövidség okán történt, hogy a főszereplőn kívül alig van megjegyezni valónk a színészekről...

Szerepelt még a programban - különböző „elkapott" információk szerint - a fél évtizede működő angol, „harmadik színházi" együttes, a sokkhatásokat akrobatikával, archaikus maszkokkal, ázsiai színjátszási elemekkel is keverő Trickster Theatre, az abszolút színházi „őrületet" képviselő (lényegében egy egyperces dramolettet variáló) zágrábi Pozorište Sestara Scipiona Nasice, a bukaresti Teatrul Nottara *egy Ahogy* tetszikkel, Dan Micu rendezésében, Dragoš Georgescu díszleteivel (mindketten többször dolgoztak már nálunk is, kiváló művészek, barátaink, s lehet, hogy a rendezést illetően - Dan Micu az elmúlt évben Veszprémben rendezte meg az *Ahogy tetszik* - nálunk volt a főpróba), a Johann Kresnik (egykori híres szóló-táncos és koreográfus) által vezetett mozgásszínház, a Theater der Stadt Heidelberg a női lét, lélek általános elsivárosodását ábrázoló Sylvia Plath-tal, egy szlovén (Slovensko Mladinsko Gledališče), egy kanadai (Necessary Angel Theatre Company) együttes, az utóbbi újból a mozgásszínházak fajtájából. A sort a Taganka Színház zárta be, az általunk többszörösen ismert Efrosz-rendezésekkel *(Éjjeli menedékhely, Cseresznyéskert,* Szvetlana Alekszejevics mai témájú darabja). A két előbbi Taganka-előadás minden bizonnyal jól illeszkedett a BITEF *'85* klasszikus-antiklasszikus jelszavához.

Nehéz így mérleget készíteni, hogy tudniillik biztos információink és élményeink a fesztivál egy részéről vannak csak. Mira Trailović és Jovan Ćirilov vannak olyan rutinos fesztiválrendezők, koncepciót alkotók, debatterek, hogy minden objektív és szubjektív nehézség ellenére mégiscsak sikerült valamit kitalálni, a következő fesztivált is előkészítendő. Némi csikorgást azért észleltünk, talán „stagflációt" olykor bizonyos leértékelődést is. S végül: köztudott, hogy a BITEF szuverén „intézmény", sok mindentől független egy függetlenségére minden tekintetben oly büszke nemzeti, nemzetiségi, politikai és társadalmi háttérben. Rangja van, nemzetközileg is elismerten. Mi, szegény magyarok, olykor bejutunk e körbe, olykor nem. Olykor nagy sikereket is aratunk, olykor az utolsó pillanatban lecsúszunk a remélt vagy ígért dobbantódeszkáról. Hol úgy próbálkozunk, mintha egy régóta begyakorolt szocialista (állami-intézményi) kapcsolatról volna szó, hol úgy, mintha egy Óperencián is túl lévő seregszemléről és irányítóról. Követünk el ilyen-olyan taktikai stb. hibákat, isten bűnünkül ne vegye. De hogy a mai magyar színházművészetnek legalább három-négy - talán nemzetközi hírű - produkciója is helyet kaphatott volna e programban (az *Übü király, a Menekülés, a Tartuffe* vagy a *János király* és *A krónikás* közül legalább egy), az biztos. Talán kevesebb unalom kísérte volna szereplésüket, s végtére ez sem mindegy ebben a minden dinárt, dollárt stb. megfogó világban.

VINKÓ JÓZSEF

Dögöljenek meg a művészek!

Beszélgetés Tadeusz Kantorral

1915-ben született Lengyelországban, egy Wielopole nevű faluban. Krakkóban festőnek tanult, majd díszlettervezőként és avantgarde művészként debütált. 1955-ben színházat alapított *Cricot 2* névvel egy régi művészkabaré helyiségében, s első nyilatkozatai szerint azt tűzte ki célul, hogy a modern művészetet meg-szabadítsa az intézményesített művészet nyűgétől, s megújítsa a színpadi játékot. Programja megvalósításához különböző hangzatos korszakok fűződnek, a „Théâtre informel" (Formátlan színház), a „Théâtre zéro" (Zéró színház), ahol először kísérelte meg a szövegnek és a szín-padi játéknak a totális kettéválasztását, a „Théâtre happening" (Happening szín-ház), ahol a színpadi realizmust az élet realitásával kívánja kifejezni, majd a „Théâtre i" a (Lehetetlen Színház) következett a hetvenes évek elején, ahol is feltűnt a színpadon a rendező személye, aki nemcsak komponál, irányít, de jelen-létével szétrombolja a színpadi illúziót is, ha kell. Végül 1975-ben a *Halott osztály* című produkció megszületésével kezdetét vette a „Théâtre de la mort" (a Halál színház) korszaka, ahol az életet az élet hiányával akarja kifejezni. Íme ezek Tadeusz Kantornak, az „örök avantgarde mágusnak" színpadi korszakai egészen utolsó előadásáig, *a Dögöljenek meg a művészek !* című alkotásig, amely-nek világpremierjére 1985 júniusában került sor Nürnbergben, de amely produkció valójában az avignoni fesztiválon, illetve az októberi New York-i premieren lett világhírű a La Mama Színház-ban. Közben Kantor, akit hazájában kozmopolitának tartanak, dolgozott Franciaországban, az NSZK-ban, az Egyesült Államokban, Olaszországban, kiállított a világ jelentős városaiban, sorra aratta a sikereket a nemzetközi fesztiválokon, s amerikai kritikusai szerint hetvenéves korára a világ legmodernebb rendezője lett. *A Halott* osztályról Andrzej Wajda a következőket nyilatkozta: „Ötször láttam az előadást, a legmeghatóbbat, amit lengyel színházban valaha is bemutattak… *A Halott* osztálynak már nincsenek ellenfelei, túllépett azon, amit a színházban látni lehet ... " Aki valaha látott eredetiben Kantor-rendezést, az tudja, hogy Wajdát nem vádolhatjuk elfogultsággal.

– *Kantor úr, ennyiféle kísérlet után mit jelent önnek ma a színház fogalma?*

– A színház olyan tevékenység, amely túllép az élet legszélsőségesebb végletein is, egészen az életen túliig, ahol az élet hagyományos fogalma már elveszti ér-telmét és a jelentését. Az őrület, a hisztéria, a téboly, ezek az utolsó védőbástyái az életnek, mielőtt a halál nagy cirkusztruppja betörne az élet köreibe. Tudom, hogy ez misztikus és túlságosan is költői meghatározása a színháznak, ám szerintem csak így fejezhetjük ki lényegét. A színházi alkotás a teremtés aktusával egyenlő: a túlvilágban gyökerezik. Ha a színház valódi művészet akar lenni, akkor folyamatosan a veszély állapotában kell lennie.

– *A bevezetőben megkíséreltem összefoglalni az ön életútját. Mivel a magyar közönség nem ismerheti munkáit, kérem, segítsen összesűríteni néhány oldalban életművét. Hogyan kezdődött?*

- Mindennek a kezdete a „Konspirációs színház". 1942-ben teremtettük meg azokat az alapeszméket, amelyek máig köteleznek bennünket. A háború alatt, igen. Azt az elméletet, amelyet ezekben az években, a német megszállás alatt hoztam létre Krakkóban, a „legalacsonyabb szintű realitás elméletének" neveztem el. A szegényes realitás, ahogy magunk közt neveztük, tulajdonképpen a későbbi „Szegény színház" elmélete volt. Azért hangsúlyozom ezt szándékosan, hogy fel-hívjam rá a figyelmet: a „Szegény szín-ház" fogalmát én alkottam meg 1944-ben! Kérem, jegyezzék meg ezt a dátumot, s emlékezzenek rá mindazok, akik azt hiszik, hogy a „Szegény színház" fogalmát másvalaki alkotta volna meg. Akkoriban megfogalmazott erkölcsi álláspontunkat úgy jellemezhetném, hogy olyan erkölcsi alapállás volt, amely szem-beszállt mindenfajta hivatali, állami és piaci konvencióval. Mi ugyanis partizánok voltunk, ellenállók a szó reális és átvitt értelmében egyaránt, s én úgy gondolom, hogy valójában minden *nagy* művészet ilyen „ellenálló" a hivatalos művészettel szemben. Én máig is ilyen ellen-álló vagyok. Az ellenálló nem kap anyagi támogatást, nem kap hivatalos elismerést, és a maga felelősségére vállalja a harcot.

– *Az ön színházi indulását a köztudat mégis 1955-höz köti, amikor egy volt művész-kabaré helyén létrehozta a* Cricot *z nevű színházát, ahol a mai napig dolgozik.. .*

- Igen, azért neveztük el *Cricot* 2-nek, mert a háború előtt is létezett egy *Cricot* nevű színház, megalapítója Maria Jarema volt, aki véleményem szerint az egyik legnagyobb lengyel festő, s túlélve a há-borút, a munkatársam lett az új színház létrehozásában, ahol szerettük volna a háború előtti lengyel avantgarde hagyo-mányokat új játékstílussal és gondolatok-kal ötvözni. Tevékenységünket Witkie-wicz *Tintahal* című darabjának bemuta-tásával kezdtük. A kosztümöket Maria Jarema tervezte, s én azt hiszem, hogy ezek a jelmezek ma már a világ színház-történetének részei. Éppúgy, ahogy a francia színházakban Picasso, Miro vagy Léger díszlet-, illetve jelmeztervei. Maria Jarema meghalt, én pedig folytattam a munkámat a *Cricot* 2-ben.

- *Ha jól tudom, a következő korszak a „ Formátlanszínház" korszaka, ami 1961-ben kezdődött. Mit jelent ez a kifejezés?*

- „Informel" vagy „formátlan" szín-ház, más szóval mindaz, ami már létezett az akciófestészetben, vagyis az úgynevezett lírai absztrakció a festészetben. Szóval én mindezt beépítettem a színházba, illetve megkíséreltem beépíteni. Elsőként Witkiewicz darabjába, az Egy *kis udvar-házba*. Később egyébként nagyon sok olyan ál-avantgarde színház jött létre, amely felhasználta ezt a színházi felfede-zésemet, s a mai napig nem veszik tudo-másul, hogy az „informelt" festők fedezték fel. Abban az időben Párizsban éltem és dolgoztam, majd az Egyesült Államokban és Nyugat-Németországban, s azt kell tartanom, hogy ha az informelt a festők fedezték fel a festészet számára, a szín-házban én kérdőjeleztem meg először a színész egyéniségét, s a színész nálam vált először a színpadi matéria elemévé, ami azt jelenti, hogy megfosztottam a szín-észt a személyiségétől. Ez bizonyos szempontból pejoratívnak tűnhet, ám óriási lehetőségeket rejtett magában az *új* színpadi nyelv létrehozásához.

- *Kifejtené ezt konkrétabban is?*

- A színészeket beakasztottam egy szekrénybe. Hét színész fért el a szekrény-ben, szokványos kispolgári ruhásszekrény volt hét fogassal, a színészek úgy lógtak ezeken a fogasokon, mint a ruha-darabok. Közben mondták a szövegüket és himbálóztak. A szekrényen kívül volt egy óriási kávédarálóhoz hasonlító temetkezési gépezet egy fiókkal, amit, tudja, akkor húznak csak ki, ha megda-

Tadeusz Kantor

rálták a kávét, s felül egy nyílás, ahol betöltik a kávészemeket. Ezt az óriási méretű gépezetet, amelynek modellje a *Cri*cotécában Krakkóban ma is látható, az anya temetésére használtuk fel. Nálam az *Egy kis udvarház* főszereplője az anya, aki már meghalt, sőt el is temették, de mint Witkiewicz darabjaira jellemző - tovább játszik. A temetés például úgy történt, hogy a fősírásó felhúzta az anyát a gépezet tetejére, és lecsúsztatta a kávédaráló nyílásába, aztán a nagy tekerővel megdarálta. Alul kitolódott a fiók, s megjelent az anya a bomlás állapotában. Ezt egy műanyaggal érzékeltettük. Ez a hatalmas fiók - amelyen alul kerekek voltak – vált az előadás guruló színpadává. Szegény megboldogult anyának jó néhány szeretője volt: ők lógtak a ruhafogasokon a szekrénybe akasztva. De ez nem is fontos... inkább az az érdekes, hogy amikor Nyugat-Németországban játszottuk a darabot, akkor megkérdezték tőlem az egyik előadás után, ugyan ki hallott már olyat, hogy a halottakat megdarálják?! Erre azt válaszoltam: maguk tették ezt. Botrány lett, és Handke úr* megsértődött, azt állította, hogy ez hazugság. Mivel a teremben sok diák volt – a müncheni Kamara Színházban játszottunk -, kiabálni kezdtek, hogy Handke úr hagyja el a termet, s erővel eltávolították. De nem is a közönségről van szó, én soha nem veszem figyelembe a közönség reakcióját, hanem arról, hogy a színészt beleolvasztom a színpad matériájába, és személyisége csak tragikus, katasztrófát sejtő vágyakozásban nyilvánul meg, abban a kétségbeesett tevékenységben, hogy személyiségét a matéria ellenében, amely őt feldarálja, a felszínre *hozza,* megmentse.

- *19 63-ban új korszak kezdődött, újra egy Witkiewicz-darab bemutatásával,* Az őrült és az apáca *premierjével.. .*

- A „Zéró színház" elmélkedéseim és gyakorlati munkám közös eredménye volt. Mindazokat az eszközöket, amelyek eddig a zéró fölött voltak, s fölfelé tendáltak (mint a tragikum, a hősiesség fogalma, a szenvedélyesség, a harc, háború, a vágyak stb.), lefokoztam a zéró alá, redukáltam az előadásban oda, ahol ezek a szenvedélyek és emberi kifejezésük már nem olyan tombolóan, hanem kicsinyített, zsugorított formában jelentkezik. Később rájöttem, hogy van egy elődöm, Beckett, aki már rég ábrázolta ezt a zéró alattit, az emberi létezés zéró alatti-ját, de ettől a felfedezésemtől nem torpantam meg. Sőt, azt kell mondjam, hogy ha én 1963-ban nem esem át a „Zéró színház" korszakán, akkor 1975-ben nem jöhetett volna létre a *Halott osztály.*

- *A happeninggel 1963 és 1967 között kudarcot vallott?*

- A happening a színház ellentéte, feltételezi, hogy hiányozzék a színházból az előadás mozzanata. Ez azt jelenti, hogy a színész nem azt a realitást ábrázolja, amely valaha is létezett, hanem részt vesz abban a realitásban, amely csak most jön létre, most, itt, ebben a pillanatban, itt az asztalnál például, ahol ülünk. Ez az asztal nem lehet egy múltbeli asztal, hanem csak ez, a mostani, és csak az lehet színész, aki most ennél az asztalnál ül. Ez a happening lényege: a realitást nem a realitás segítségével ábrázolni, hanem a realitás imitálásával. Színházban ez szinte lehetetlen. Az én happening-színházamban, amely csak 1967-ben jött létre Witkiewicz *Vízityúk* című darabjának bemutatásával (mert mi folyvást csak Witkiewiczet játszottunk), nem értem el. De nem is akartam elérni, hogy a színház azonossá váljék a happeninggel, vagy hogy a happening azonossá váljék a színházzal. Tudtam, hogy ez lehetetlen. Épp csak igyekeztem közel hozni a kettőt egymáshoz. Trükköt alkalmaztam: Witkiewicz darabjának hősei hercegek, püspökök, generálisok, nagyvilági dámák. Én megfordítottam a dolgot: megalkottam a csavargók és a szegény emberek világát. Szerepelt I. Csavargó, II. Csavargó, III. Csavargó és így tovább, egy csavargó a Bőrönddel, egy másik a Hátizsákkal, két zsidó, hátukon a menekülést szimbolizáló deszkalappal... ez a társadalom számkivetettjeinek a bandája volt. Számkivetettekkel játszottuk a számkivetetteket, illetve nem is játszottuk, hanem át-éltük, hiszen mindnyájan a társadalom számkivetettjei vagyunk. . . Emlékszem, még prostituáltak is szerepeltek az előadásban, egyikük teljes bekezdéseket idézett Kremlińska hercegnőtől, miközben maga a hercegnő egy tyúkólban kuksolt bezárva. Ez a tyúkól ma is megtalálható a Cricotecában.

– *Oslóban 1974-ben építtetett betonból egy tizenöt méteres összecsukható széket. A lehetetlen tárgyaknak mi közük a lehetetlen színházhoz ?*

– Ez az oslói szék ahhoz a festészeti törekvésemhez tartozott, hogy megalkossak bizonyos képtelen dolgokat, a lehetetlen színházhoz semmi köze, hacsak annyi nem, hogy azóta is minden előadásunkban használjuk ezeket az összecsukható székeket, persze normális méretben. Ez az oslói szék egy lehetetlen emlékmű volt, s mivel nem ábrázolt semmit, csupán egy hatalmas méretű szék maradt.. . A lehetetlen művészet a kész valóság fogalmával dolgozik: a pohár az pohár, a kanál az kanál, a gyufaszál, látja, az gyufaszál. Csakhogy a dolog lényege épp abban rejlik, hogy a lehetetlen művészet megkísérli a realitást olyan viszonyba állítani a valósággal, amely megkérdőjelezi a bennünket körülvevő világ realitását. Ott Oslóban azt mondtam egy norvég kritikusnak, hogy ha valaki ezt a tizenöt méteres betonszéket egyszer csak megpillantaná reggel az ablakból, borotválkozás közben, vajon elhinné-e ennek a széknek a létezését? Es pontosan ez az, ami mindent megkérdőjelez. A szék megkérdőjelezi a körülöttem lévő realitást is: a mellettem heverő kövek, a mellettem elhaladó emberek, a körülöttem zajló események realitását...

Hogy érzékelje a lehetetlen színházamat, mondok néhány példát. Witkiewicz *.Egy kis udvarház* című darabját játszottuk például Jugoszláviában különböző szituációkban, különböző helyszíneken. Játszottuk a bledi kaszinó szalonjában, egy jéggel fedett hegytetőn másfél ezer méter magasságban, ahol a „lehetetlen" annak a bizonyos, fentebb már említett ruhás-

* Peter Handke, drámaíró,

szekrénynek a helikopterről való leeresztésében nyilvánult meg, ahogy a szekrény leesett a jégre, s darabokra tört, a színészek rögtön elkezdtek játszani. Tito elnök palotájában is tartottunk előadást, a biedermeier szalonban, itt a „lehetet-len" mozzanat az volt, hogy a terembe váratlanul betereltek a hegyi pásztorok harminc bárányt. De játszottunk egy kis hegyi vasútállomáson is, ahová a begördülő Ferenc József-korabeli mozdonynak egy a sínen fekvő pólyás gyermek testén kellett keresztülgázolnia. Játszottunk az egyik adriai strandon is... s mindez egységes kompozíciót alkotott, mindegyik szituáció korrelált a darabbal, de mindegyikben volt valami „lehetetlen" mozzanat, valami olyasmi, ami abban az adott szituációban éppen elképzelhetetlennek tetszett.

– *Mi következett ezek után a korszakok után?*

– Kételyeim támadtak az úgynevezett avantgarde-ot illetően. Az avantgarde annyira általánossá vált, mint a hadkötelezettség. Míg korábban az avantgarde a keveseké volt, most szinte kötelezővé vált, hivatalossá. . . Lengyelországban volt például egy időszak, amikor az avantgarde a hivatalos kultúra által támogatott állami irányzattá vált… Azt mondtam magamban : ez nem avantgarde, erről a kényelmes országúttól le kell térni, s keresni kell egy mellékösvényt .. . Ezt a mellékösvényt számomra a „Halál színház" jelentette, a *Halott osztály* és a Wielopole-Wielopole, ami nem más, mint szülőfalum nevének megkettőzése...

– *Ahhoz, hogy kifejezze az életet a színpadon, önnek a halál gondolatára van szüksége?*

- Amikor mi a halálról beszélünk, a szó univerzális értelmet kap. Itt meg kell jegyeznem valamit. Amikor én a halál színházáról kezdtem gondolkodni, akkor a halál fogalma rendkívül népszerűtlen volt az európai kultúrában. A *Halott osztály* éve, az 1975-ös év a fogyasztói társadalom csúcsa volt. . . az életkedvnek, a civilizációs javakban való tobzódásnak az időszaka. Akkortájt a nyugati társadalmakban a halálról beszélni tapintatlanságnak számított, a marxisták között meg szóba sem jöhetett, pedig közben a világon igen sok ember halt meg. Beszélni róla illetlenség volt, majdnem tilos. Úgy gondolom tehát, hogy a „Halál színház" hatalmas méretű avantgarde mozgalom volt, és az még ma is. Előttünk a halálról csak Beckett mert beszélni...

- A Halott osztály, *amelyet ön „drámai szeánsznak" nevez, egy iskolai órát idéz meg egy békebeli galíciai zsidó iskolában. Idős emberek ülnek be az iskolapadokba, kezükben gyermekkorukat szimbolizáló bábukkal, próbálják fellelni önmagukban korábbi tisztább énjüket, nyilvánvalóvá válik azonban, hogy ezek az emberek kivétel nélkül mind gyilkosok, saját gyermekkoruk gyilkosai. Mit akart kifejezni ezzel az előadással?*

- Meg kellett találnom a halálnak, ennek az univerzális fogalomnak az univerzális nyelvét. Vagyis meg kellett alkotnom egy olyan színpadi nyelvet, amely-ben nem határolódik el egymástól a ver-bális és a vizuális nyelv, sőt a fény- és hangeffektusok nyelve sem. Mindez eggyé kell hogy ötvöződjék, s ez nagyon nehéz. Úgy tűnik, legalábbis a *Halott osztály* világsikere ezt bizonyítja, hogy sikerült megtalálnom ezt az autonóm színpadi nyelvet, hiszen a befogadói reakció azonos volt a világ legkülönbözőbb helyein, Tokióban, Rómában, Mexikóban, New Yorkban, Párizsban. Ez az autonóm színpadi nyelv közérthető mindenki számára, mert nemcsak verbális és nemcsak vizuális, miközben egyáltalán nem pantomim vagy balett, hanem egyfajta játék a szó és a tett, a nyelv és a gesztus között. Verbum-factum, a verbumfactum akciója. . . Ez a tiszta színház, az egyetlen út ahhoz, hogy a színház a létezését megőrizhesse.

- *Nagyon közel lopakodott hozzá. Nem fél a haláltól?*

- Nincs szándékomban öngyilkosságot elkövetni, azaz nem gondolok a halálra. Számomra - éppúgy, mint Witkiewicz számára - az élet fogalmát jelenti a halál, amelynek művészi kifejezőeszközeit keresem. Élet és Halál, ugyanaz a fogalom.

- *Az ön színházában nincs hagyományos értelemben vett díszlet vagy jelmez, csak ezek a különös gépezetek. Miért?*

- Megvetem azokat a díszlet- és jelmeztervezőket, akik a díszletművészetet összetévesztik a díszítőművészettel, s hasznos, szép tárgyakkal, illúziót keltő dolgokkal zsúfolják tele a színpadi teret. Az én előadásaimban minden tárgy műalkotás. De ennek semmi köze a festészetemhez. Festészeti törekvéseimet vagy kísérleteimet nem viszem át a színházba. A díszletnek, mint olyannak (s ezt annak ellenére mondom, hogy hivatásos díszlettervező voltam), szóval a díszletnek semmi szerepe nincs a színházban. A vizuális realitásnak van szerepe, ez azonban nem igényel díszletet. Elég a színész arca, ami szintén vizuális elem, elég a színész teste. Ezért tartózkodom még a díszlet és a jelmez fogalmának a használatától is. Az én színházamban nem kellékek szerepelnek, hanem „bio-tárgyak", amik élnek. A színész ontologikusan kötődik ezekhez a tárgyakhoz, nélkülük nem is létezhet, igaz, a tárgy sem létezhet a színész nélkül, különben mindkettő semleges marad.. .

– *Milyen színészekkel dolgozik?*

– Nem szeretnék beképzeltnek látszani, de úgy vélem, hogy a *Cricot 2 új* színészmodellt hozott létre. Olyan színészekre építek, akik művészek - más területen -, de nem színészek. Nálunk csak az lehet színész, akinek megvan a maga emberi jelleme, s ő mindig csak saját magát játssza. Minimális eltérésektől eltekintve a figurák mindegyik előadásunkban azonosak. Csak a szituáció más, amiben játszanak.

– *Mégis, közelebbről, kik a színészei?*

– Úgy van ez, mint a happeningben: nem vehet benne részt olyan ember, akinek nincs erős személyisége. A színésznek erősen meghatározott egyéniséggel kell rendelkeznie, amelyet rá tud erőszakolni a közönségre. Elég, ha csak áll, már ez is játék. Színészeim egyik fajtája önálló művész, más területen (festők, költők, zenészek). A másik fajta egyenesen az utcáról jött, az életből, hogy divatosabb kifejezéssel éljek; egyikük például könyvelő volt, páratlan komikai adottságai vannak, a másik szerelő, a harmadikról hirtelen meg sem tudnám mondani, mit csinál, azt hiszem, csavargó.. . Szükségem van persze két-három hivatásos színészre is, akik tudják a szakmát, ismerik a színészmesterséget, ők alkotják színészeim harmadik csoportját, de rájuk igazából csak azért van szükségem, hogy az előadás ne essék szét. Hogy úgy mondjam, ez csupán csak taktika, amellyel a vizualitást szolgáljuk. Egyébként ugyanis nincs szükségem hivatásos színészre. Minden hivatásos színész, akivel elkezdtem dolgozni, óriási nehézségeket okozott azzal, hogy valamiféle szerepet akart játszani, a mi előadásainkban pedig a szerepek változnak, ahogyan az ember is többféle szerepre, sokféle szakmára alkalmas az életben.

– *Sokan azt mondják, hogy az európai kultúra válságban van. Dekadenciában. Mi erről a véleménye?*

– Bárcsak dekadenciában volna! Számomra a dekadencia a legszebb fogalom: az élethez képest minden igazi művészet dekadens. A. dekadencia számomra nem az erkölcsi bűnbeesés fogalmát jelenti,

A Halott osztály Tadeusz Kantor rendezésében

hanem a kételkedést. Dehogy dekadens ! A legerkölcsösebb emberek és művészek épp a dekadensek voltak. . . S itt újra a halál fogalmát érintjük. Már régóta hajtogatják, hogy a művészet haldoklik, hogy nemsokára megszűnik. A XIX. század végétől a XX. század elejéig folyvást a művészet haláláról papoltak. De ez a halál nem következett be. Ezt hangoztatták a polgári esztéták az impresszionistákról, futuristákról, kubistákról, ezt a marxisták az úgynevezett degenerált művészetekről. Csakhogy valami hamis van ezekben az állításokban. Nyilvánvalóan hamis a művészet kérdéseihez való hozzáállás. A művészetben ugyanis eleve benne rejlik a halál fogalma. A művészet legmélyebb rétegeiben a halál csírái tenyésznek. Akik a dekadenciáról beszélnek, egészséges művészetet szeretnének, olyat, amely gyógyítani képes, amely szolgál, amelyet fel lehet használ-ni. A művészet nem alkalmas erre. A művészet törékeny, és olyan közel áll a halálos betegségekhez, hogy közel férkőzni hozzá csak a halál kapuin keresztül lehetséges . . . A művészetnek nem az a dolga, hogy megnyugtasson, hanem hogy felkavarjon, kétségeket támasszon. Én így gondolom.

– *Legújabb előadása, a* Dögöljenek meg a művészek! *milyen kapcsolatban áll az előző előadásokkal?*

– Semmilyenben. Én minden alkalommal megkísérlek szakítani a múlttal, s egészen új előadást teremteni. Minden új produkció autonóm, bár, ha minden-áron akarja, felfedezhetünk bizonyos logikát és koherenciát, ami összeköti őket. *A Halott osztályban* a maga tiszta mivoltában jelenik meg a halál; a szereplők életükkel és magatartásukkal válaszfalakat építenek maguk és egymás köré, s ezek mögött a falak mögött nincs semmi, illetve semmi más nincs, mint a halál. A Wielopole-Wielopolében másfajta modellt kerestem. Amíg *a Halott* osztályban *a* gyermekeket ábrázoló néhány viaszbábu volt az összekötő lánc az élők és halottak között, addig itt a katonák vették át ezt a szerepet. A halál itt is megjelenik, mint az élet természetes ellentéte, de itt már van valami fontosabb, mint a halál, a gyermekkor, a gyermek szobája, amit elfoglalnak a halottak. *A Dögöljenek meg a művészek !* pedig a halál utáni életet ábrázolja. Mindhárom előadásban felfedezhetők önéletrajzi jegyek, de ettől még nem autobiografikus a színházam.

– *Mit akart kifejezni ezzel a sokkoló címmel:* Dögöljenek meg a művészek!?

– Semmit! Semmit! A cím véletlen. Párizsban a Galerie de France átalakításakor hangzott el a mondat egy boszorkány szájából, aki nem akart beleegyezni azokba a változtatásokba, melyeket a házon kellett volna elvégezni a galéria érdekében. Ő kiáltott így fel. S én azt mondtam magamban, íme a következő előadásom címe.

– *A véletlenre bízza előadása címét?*

– Most egy fontos mozzanathoz értünk. *A Dögöljenek meg a művészek !* egészében a véletlenre épült. A véletlen - számomra - a szürrealizmus óta az alkotás fő mozgatója. Intuíció, tudatalatti, ezek alkotják a művészetet, még akkor is, ha az előadásba véletlenül kerülnek bele. Minden, ami az előadásban szerepel - véletlenül került oda. Csakhogy én már régóta (talán a „Formátlan színház" korszaka óta) tudok manipulálni a véletlennel. Kijátszom. Sorozatban alkalmazom a tiszta véletlent. Valaki mondta is : ilyen címet lehetetlen kitalálni. A világért sem akarom, hogy a művészek meghaljanak. Ilyet csak utólag lehet belemagyarázni a címbe; én csak azért használtam fel ezt a mondatot, hogy provokáljak, elindítsam a képzelet működését. A cím nem magyarázza az alkotást, nincs köze hozzá, vagy mondjuk úgy: kevés köze van. Abszurditásával azonban elindítja a gondolkodás és a képzelet működését a befogadóban. És megnyílnak a kapuk, amelyeken át bejuthat a megmagyarázhatatlan műalkotás.

– *Ebben az előadásban is, mint az előzőekben, ön játssza a főszerepet, s mindig fekete ruhában. Jelentőségét azzal is hangsúlyozza, hogy mindig másképp cselekszik, mint a többiek, dirigál, mint valami karmester, ügyel arra, hogy színészei ne játsszák túl szerepeiket, néha lökdösi őket a színpadon, rajuk rivall, kis híján leállítja őket. A* Dögöljenek meg a művészek-ben *miért van erre szüksége?*

– Most is jelen vagyok az előadásban, bár kissé visszafogottabban, mint korábban. Két alteregóm van: a kisfiú (ez én vagyok hatéves koromban) és a haldokló az ágyon (az egyik ikertestvér játssza, Leszek Janicki). Még van egy harmadik hasonmásom is: a szerző, aki elmeséli a haldokló halálát (őt a másik iker, Wacek Janicki alakítja). De a kisfiú játssza Pilsudski marsallt, a lengyel hőst is, úgy, ahogy álmaiban elképzelte magának. Körülötte a tábornokok. Mindez a múlt és a jelen határán történik: a múlt - a kisfiú, aki már meghalt bennem -, s a jelen - Kantor, a haldokló. *A Dögölje-nek meg a művészek !* az én saját halálomról szól.

- *j á r ön színházba?*

– Tessék?

– *Megnézi mások előadásait?*

– Nem.

– *Soha?*

– Soha. Engem nem érdekel a színház. Igazán nem. Tényleg. De ismerem, mindent elolvasok, mindenkit meghallgatok, mindenről tudok. De csak azért, mert ez a szakmám. Meg is van a véleményem róla. De nem akarom elmondani. Egy művésznek nincs joga megítélni mások munkáját. Lenézheti, de ez magánügy. Én nem akarom megváltani a színházat, mint ahogy azt sok színházi szakember, rendező, író, színész szeretné, én nem akarom se elemezni, se megváltani, se kutatni. Nem csinálom, hiszen kutatni úgyis csak a saját doktrináim szemszögéből tudnám. Az én doktrínám ugyanis az én doktrínám. Az enyém egyedül. Ha abban meglopnak, az nem színházesztétikai, legfeljebb bírósági ügy…

(Budapest, 1985. november)

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THEATRAL
Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Tamás Mészáros:

Le style c'est l'acteur?

Au cours de la saison passée il y avait quelques spectacles irréguliers où des rôles féminins étaient tenus par des hommes et vice versa. Au dela de la seule curiosité, ce phénomène semble indiquer pour le critique que dans le théâtre hongrois contemporain l'importance de la fonction de la personnalité de l'acteur se trouve accrue. Dans son étude Mészáros, en cherchant à définir ce phénomène, détruit quelques superstitions des pseudo-modernes cherchant à se faire remarquer par le style tout comme celles des conservateurs figés dans le culte de la vedette, pour mettre en relief des changements artistiques plus profonds.

Katalin Budai:

Comment sont nos compatriotes?

Prosateur connu, László Kolozsvári Papp vient de soumettre au jugement du public sa deuxième pièce de théâtre, cette fois sur la scène du Théâtre de Józsefváros, sous le titre d'Enfants *de la patrie*. Il s'agit d'une véritable pièce bien faite, d'une comédie boulevardière qui récèle cependant un sens plus profond: l'auteur y tend un miroir courbe vers l'époque et sa société.

Anna Földes:

Le Déficit à Szolnok en 1985

Le Déficit d'István Csurka, cette pièce traitant de la crise de l'intelligentsia des années cinquante et soixante a dû attendre de longues années avant d'être finalement créé à Budapest. Sa première reprise, au théâtre de Szolnok, révèle des valeurs nouvelles qui contribuent à confirmer la renommée de la pièce, censée d'être l'une des meilleures créations des dernières décennies.

Erzsébet Ézsiás:

Ouverture au Théâtre Radnóti Miklós

Dès le début de la saison 1985/86 ce petit théâtre, riche en traditions de récitals poétiques, est passé sous la direction d'András Bálint, l'un de nos récitateurs les plus importants. Comme en témoignent les premiers spectacles, Bálint veut élargir la gamme de son théâtre considérablement, en ayant recours d'une part aux spectacles dramatiques et de l'autre, aux « journaux vivants » littéraires.

Tamás Bécsy:

Le tyran et l'homme qui pardonne

Dans *Mesure pour mesure* que joue le Théâtre Madách le metteur en scene Tamás Szirtes fait du message contemporain de l'oeuvre pour ainsi dire un annexe joint au spectacle, au lieu de le déduire des caractères et du contexte.

Mária Novák:

Vienne est une prison

A Veszprém on joue également *Mesure pour mesure*, cette fois-ci dans la mise en scene d'István Paál qui réussit à adapter le texte classique à ses idées hautement contemporaines.

Dezső Kovács:

Des princes en cage

Toujours à propos de *Mesure pour mesure* à Veszprém, le critique présente une opinion contraire: pour lui, la mise en scène d'István Paál, tendancieuse et trop exclusive, représente un échec artistique.

József Tamás Reményi:

Sans rédemption

Comment ressusciter et interpréter pour l'homme d'aujourd'hui les saints conçus il y a cent ans de Dostoiévski? Deux adaptations récentes – celle de *L'Idiot* à Budapest, au Théâtre József Attila, et celle des *Freres Karamazov* à Debrecen – cherchent la réponse à cette question. Pourtant, malgré plusieurs details excellents, il paraît qu'il est impossible de transformer les grands romans synthétiques de l'auteur en vues de coupe ou de se contenter de quelques fils retirés du riche contexte de ses idées.

Katalin Szücs:

Réalisateurs de passage

Deux pièces russes du XIXème siècle: *L'Histoire quotidienne* de Gontcharov et *La Demande en mariage* de Gogol dans deux théâtres de province, notamment à Veszprém et à Békéscsaba – toutes les deux mises en scene par des artistes soviétiques, Oleg Tabakov et Anatoli Ivanov. Le résultat convaine: grâce à des expériences historiques communes, les textes nous parlent, les spectacles nous touchent.

András Pályi:

Le BITEF et son entourage

BITEF, le Festival International du Théâtre à Belgrade s'approche de son vingtième anniversaire. Dans le présent compte-rendu le critique passe en revue quelques spectacles du festival de 1985 et aussi certains autres événements du théâtre yougoslave pour établir la fonction de cette manifestation internationale distinguée dans la vie théâtrale de la Yougoslavie.

József Bőgel:

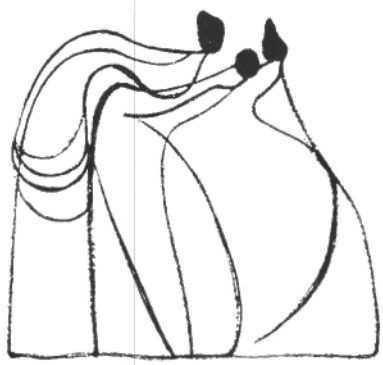
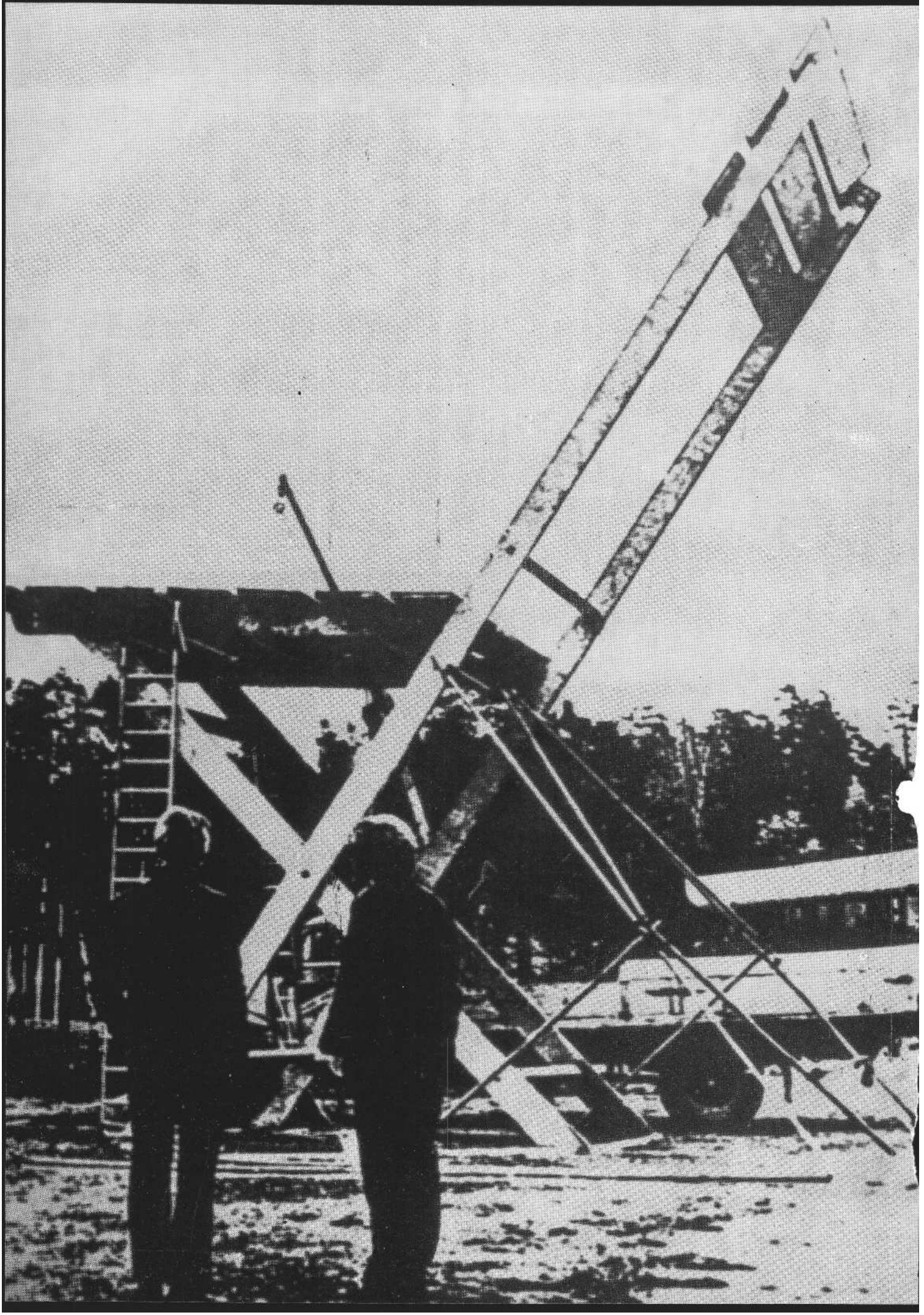
BITEF '85

Classicisme et anti-classicime – voici le mot-clef du XIXème BITEF, organisé en automne 1985. Qu'est-ce que cette étiquette philosophique veut exprimer, autrement dit, en quoi consiste la philosophie artistique de la manifestation? Voici la question que se pose notre collaborateur, pour chercher la réponse à travers certains spectacles caractéristiques. Incidemment, Bőgel reproche aux organisateurs le peu d'attention qu'ils consacrent au théâtre hongrois en composant le programme.

József Vinkó:

Que crèvent les artistes!

Tadeusz Kantor est de nos jours l'un des chefs de file canonisés du théâtre d'avant-garde européen. Le Polonais, peintre d'origine s'est approche du théâtre d'abord sous l'aspect du visuel et passait toute une vie sous le charme des expériments théâtraux. Dans cet interview l'artiste, récemment de passage à Budapest, résume ses idées sur le theâtre et jette, en plus, un regard sur toute sa carrière, à partir de son « théatre de conspiration » au cours de l'occupation nazie jusqu'à son spectacle le plus récent, intitulé *Que crèvent les artistes!*

Rectification

Voila la version correcte des noms citées dans l'article de Ferenc Kerényi: La première „pièce pour metteur en scène" en Hongrie?, publie au numéro 85/12 de notre revue: la production de *Coriolan* est due à Gábor Egressy et István Dobrossy, et c'est Gábor Egressy qui en fut le metteur en scène et la protagoniste.