SZÍNHÁZ

Boldizsár Iván: Igazi közönség, valódi részvétel • Almási Miklós: A várakozás hősiessége • Pályi András: Tűnődés a bizalomról • Bécsy Tamás: Az áldozat hegyén • Nánay István: Hogyan játszunk Shakespeare-t...? • Szeredás András: Heilbronni Katica Kecskeméten • Mészáros Tamás: Beszélgetés Törőcsik Marival és Psota Irénnel • Földes Anna: Arnolf tragédiája • Csík István: Két portré – egy előadásból

1974
Április

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

VII. ÉVFOLYAM 4. SZÁM
1974. ÁPRILIS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN
FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TOROK 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 igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül, vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, fél évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön terjeszti a
„Kultúra" Könyv- és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest. Postafiók 149

Indexszám: 25.797

74.0493 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla
vezérigazgató A címlapon:
Az ifjú Marx (Szersén Gyula) találkozik
Hölderlinnel (Avar István)
(Peter Weiss Hölderlin, Nemzeti Színház)
(Iklády László felvétele)

A hátsó borítón:
Csányi Árpád díszletterve
Schwajda György Mesebeli **János** című
drámájának békéscsabai előadásához

TARTALOM

BOLDIZSÁR IVÁN
Igazi közönség, valódi részvétel (1)

játékszín

ALMÁSI **MIKLÓS**
A várakozás hősiessége (4)

PÁLYI **ANDRÁS**
Tűnődés a bizalomról (7)

BÉCSY TAMÁS
Az áldozat hegyén (10)

SZILÁDI JÁNOS
Újrafésült paróka (14)

CSERJE ZSUZSA
Rendezte: Szűcs János (16)

NÁNAY ISTVÁN
Hogyan játszunk Shakespeare-t...? (19)

SZEREDÁS ANDRÁS
Heilbronni Katica Kecskeméten (25)

arcok és maszkok

CSÍK ISTVÁN
Két portré - egy előadásból (29)

négyszemközt

MÉSZÁROS TAMÁS
Alakítja-e Ön a pályáját? (31)

FÖLDES **ANNA**
Arnolf tragédiája (36)

műhely

BALÓ JÚLIA
A Hölderlin próbáján (40)

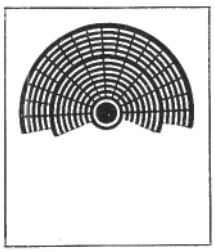
világszínház

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR
Téli esték Moszkvában (42)

FÖLDES **ANNA**
Amerikai színházi napló (45)

BOLDIZSÁR IVÁN

Igazi közönség, valódi részvétel



A rádió és különösen a televízió megjelenése és sokszor vitatott, de tagadhatatlan diadalútja óta sokféle érdekes változás ment végbe a kultúra és a közönség viszonyában. Úgy látszott, mintha a színház kívül maradna ezen az átalakuláson, ám a legutóbbi évek tapasztalata azt mutatja, hogy a tömegközlő eszközök, vagy inkább így mondanám: a tömeg-alakító, tömegművészeti, tömegelőadó eszközök mélyen érintették és folyamatosan érintik a színház létét és jellegét Hosszú ideig attól féltünk, hogy a televízió elvonja a közönséget a színháztól. Miért mennének az emberek színházba, kérdeztük egymástól, amikor otthon, karosszékben, kényelmesen és ingyen végignézhetik ugyanezt? Tévedtünk. Ez az ugyanez nem ugyanaz. Az első televíziós lelkesedés után a színházba-járók rájöttek arra, hogy a színház más, mert eleven, mert három kiterjedésű, mert az embernek el kell mozdulnia hazulról, mert szomszédja van, mert a színház és a nézőtér között kialakult az emberi és a művészi kapcsolat olyan légköre, amellyel soha vagy csak nagyon ritkán töltődik fel a képernyő környéke.

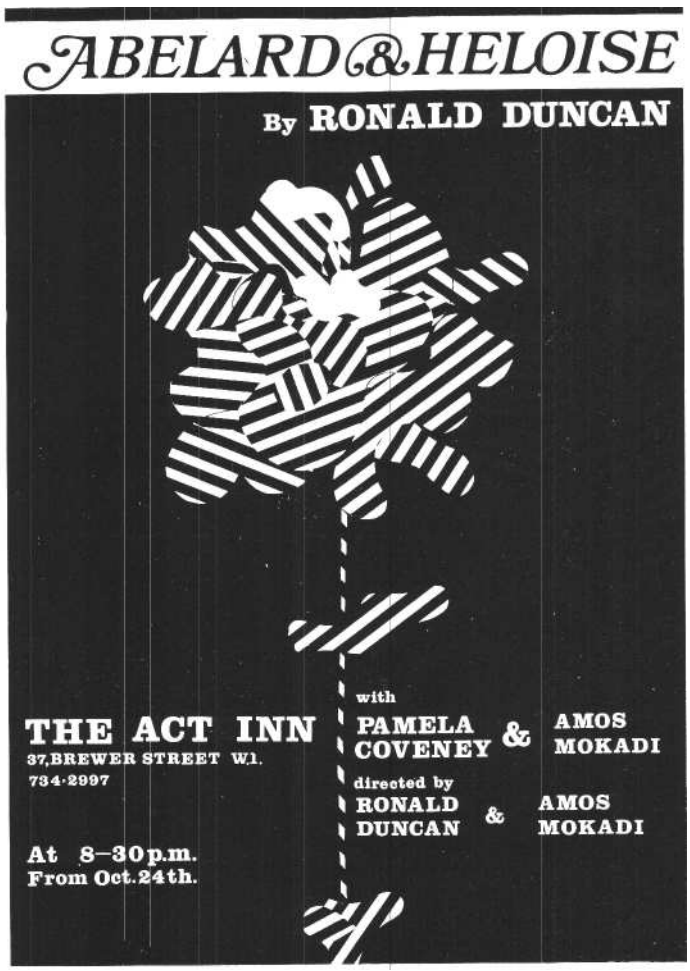
Ezért vannak, akik azt mondják, hogy csak a színházi közönség az igazi, mert ezt a művészek látják, és ők is valósággal megtapogathatják az előadókat. Nem láthatatlan elektronikus áramkör kapcsolja őket össze, hanem az ugyancsak láthatatlan, de mégis érzékelhető szellemi és testi vérkeringés. Ezt fokozza a játék és a részvétel egyszerisége, megismételhetetlensége, ez pedig a rögzített, elektronikus műfajoknál, a rádiós szavalatnál vagy hangjátéknál, a televíziójátéknál és természetesen a korábbi keletű mozifilmnél nem jön létre.

Az imént szántszándékkal tettem a közönség elé a színházba-járó jelzőt, mert a televízió hatása a színházra éppen abban a nagyobb rétegben mutatkozik meg legjelentékenyebben, amely a televízió előtt nem járt vagy alig járt színházba. Ez az a bizonyos új közönség, amely „nem-közönség" volt, ez a lakosságnak az a többsége, amelyet éppen a rádió és a televízió vont be a kultúra mágneses terébe. Milliós tömegek nálunk és szerte a világban vagy a tévében láttak először színházat, vagy a televízió révén jutottak hozzá többször, rendszeresen. Ez *az a* pont, ahol tetten érhetünk egy olyan jelenséget, amelyről sokat beszélünk, de ritkán tudjuk elkapni. Az igényre gondolok. A kulturális demokrácia, amely a szocialista demokráciának szerves része, akkor éri el célját, ha minél több emberben fölmerül az igény; ennek a felkeltése azonban a művészek, írók, alkotók, kulturális politikusok legkeményebb diója. De most itt van előttünk. A televízió (és a rádió is) nem hogy csökken-tette volna a színházbajárók számát, hanem növelte, két szinten is : először úgy, hogy a már színházba járóknak fokozott kedvet szerzett a gyakoribb színházba járáshoz, a színháztól távollevő közönségnek pedig megteremtette az igényét.

Az igény jelentkezését elsősorban maguk a színház művészei, rendezők, színészek, igazgatók, dramaturgok vették észre. A televízió térhódítása időben_ egybeesik az új színházi áramlatok jelentkezésével, más szóval : a „dobozszínház", a „kukucskáló színház" alkonyával. A művészekben az az óhaj merült fel, hogy minél közelebb, valósággal testi kapcsolatba kerüljenek nézőikkel, és ebben a kívánságban része volt a televízió hatásának. Ugyanakkor, amikor a néző egyre inkább színről színre akarta látni színészét, a színész is szeretné a rivalda fényfüggönye ellenére is látni, érezni a közönséget. Egy színészbarátom mondta nekem, hogy azelőtt gyűlölték a nézőtéri köhögést. Most, amióta gyakran játszik filmen és a televízióban, boldog, ha köhögést, tüsszentést hall, azt a nézőtéri suttogást vagy suhogást, amit a visszafojtott lélegzet kibocsátása okoz.

Ennek a kétoldalról megindult folyamatnak számos jele van Magyarországon is, külföldön is. A 25. Színházban a *Vörös zsoltár* előadása után a színészek borral kínálják meg a nézőket. Ez a bor, mint annyiszor az emberiség kultúrtörténetében, jelkép. Gyurkóék nyilván azt akarják vele kifejezni, hogy a közönség itt nemcsak passzív néző, hanem vendég, te-hát résztvevő. Szép gesztus, de mégiscsak jelzése a részvételnek. Ennél jelentősen messzebbre mutató a 25. Színház őszi tapasztalata a Baranya megyei kis falvakban. Megérkeztek, kevés

Londoni plakát az Abélard és Héloïse előadásához



díszlettel, maszkkal, „ekhós teherautón", és a falvak aprajanagyja, hol fullasztó melegben, hol esti hűvösben órákig várt rájuk. Nem akarták őket leengedni a színpadról, nem akarták őket kiengedni a beszélgetésekből. De nem azért ám, mert sohasem láttak még színházat, hanem éppen ellenkezőleg: mert a televízióban már százszor láttak, és most az elevenre, a valódira vágytak.

Tavalyelőtt ősszel Párizsban Jean-Louis Barrault társulata egy elhagyott párizsi belvárosi pályaudvar óriási csarnokában hatalmas cirkuszi sátrat vert föl, és ennek közepén játszották el Claudel egyik legnehezebb, filozófiai töltetű darabját. Az első sorban ültem, valósággal a színpadon, és akármennyire behúztam a lábam, Jean-Louis Barrault-nak át kellett lépnie rajtam, valahányszor a színpadra ment. Ez volna a közönség részvétele? Ez is. De a nagy francia színész is tudta, *hogy ez* nem elég, és ezért az előadás végén félbeszakította a tapsot, és közölte, hogy mindjárt kimegy a büfébe, színésztársaival együtt, és szívesen elbeszélget a nézőkkel. Az egykori váróteremben egy pohár eperpálinka mellett még órákig beszélgettünk, ott maradt az ezer főnyi közönségből vagy nyolcvan-száz. Ez volna a közönség részvétele a kultúrában? Ez is. Itt valóban közbeszól a közönség, azaz inkább figyelemmel kísér, megjegyez, kommentál.

Karácsony előtt, a londoni bohém- és bordélynegyedben, a Sohóban, egy *pubban, azaz* kocsmában, annak padlásterében láttam az utóbbi idők egyik legszebb színházi előadását - ebédidőben. Londonban most van egy tucat lunch-time theatre, azaz ebédideji színház. Egyfelvonásosokat játszanak, és a környékbeli irodák, hivatalok, múzeumok, áruházak dolgozói betérnek a kocsmába, megesznek egy szendvicset vagy vesevelős lepényt, egy pohár langyos, fekete sörrel, és utána betérnek és végignézik azt, amit én is láttam: Ronald Duncan művét, Abélard és Héloďse örök szerelmének új színpadi változatát. A világ legtermészetesebb dolga, hogy a színészek előadás után beülnek az ivóba, és aki nem siet, elbeszélget velük. Így tettem én is. Itt már inkább közbeszólt a közönség. Párizsban jean-Louis Barrault-t és előadását csak dicsérték. Itt vitatkoztak arról, amit láttak. Ötleteket adtak, igaz, hogy a Soho művésznegyed, félig-meddig szakmabeliek voltak jelen, de végül is a közönség kissé mindig szakmabelivé válik. Ez már inkább részvétel a kultúrában.

Annak a jelenségnek lehetünk tehát szemtanúi, amikor a színház iránt megnövekedett igény, ami egyszerre jelent mennyiségi igényt, tehát több színházba járást, és minőségit, azaz jobb darabokat, még jobbakat, jobb előadást, még jobbat, elsősorban a közönség testi részvételében nyilvánul meg. De ez voltaképpen még nem részvétel, csupán jelenlét.

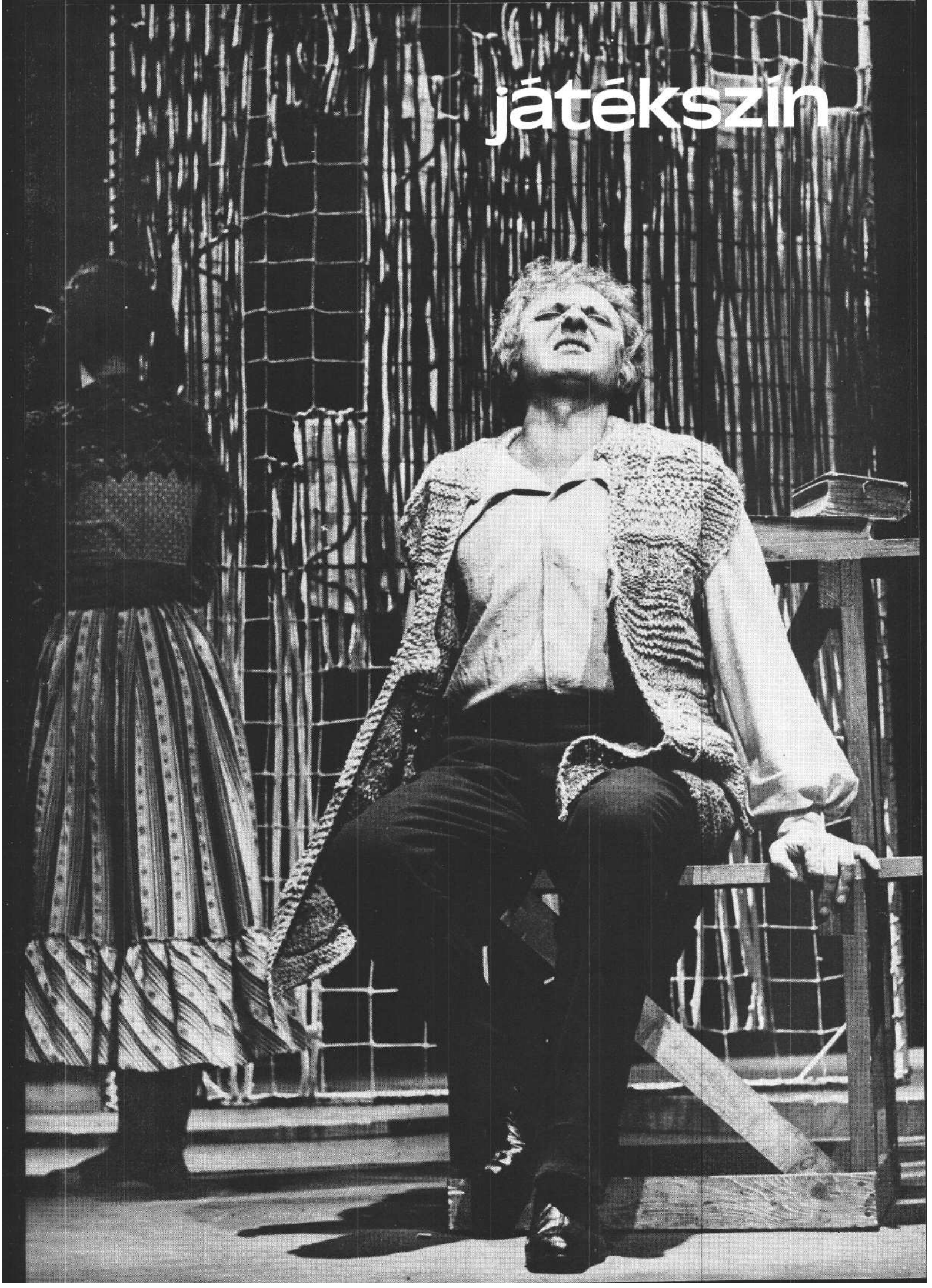
A valódi részvétel keresése előtt tisztázni kell az igazi közönség fogalmát. Mondhatnám azt, egy közismert paradoxont továbbfejlesztve, hogy minden közönség igazi, de vannak még igazibbak. Ezzel azt akarom kifejezni, hogy a színházi közönség régebbi eredetű, és közvetlenebb kapcsolatban van a művészekkel, mint a rádió vagy a tévé közönsége, de éppen eddigi gondolatmenetemmel azt igyekeztem bizonyítani, hogy a rádió és főképpen a televízió közönsége hogyan válik itt „még igazibbá".

A valódi részvétel fogalmának keresése közben érdemes szem előtt tartani a színházi közönségnek és a televíziós közönségnek a kölcsönhatását. Tehát jó dolog az, ha a televízió által passzivitásra késztetett nézőket a színházban már belépésükkor a részvétel lehetősége fogadja, és ha a mű megengedi, érdekes kezdeményezés a személyes kapcsolat kiterjesztése és fokozása. A televízió a maga lehetőségei között már eddig is megpróbálta bevonni a közönséget különféle vetélkedőkkel, találgatókkal, versenyekkel, pályázatokkal: itt a kezdet kezdetén állunk, hiszen maga a televízió is hasonlít még Déry Tibor szürrealista korának *Óriáscsecsemőjéhez.* A televízió személyes részvéte-lének nem lehet az a célja, hogy elmossa a határokat hivatásos művészek és a közönség között, hanem az, hogy ezeket a határokat spiritualizálja, vagyis a nézők személyes részvételükkel éljék át minél inkább a művet. Hogy itt a színjátszóknak, ama-tőröknek, nyitott-színházasoknak még komoly játszanivalójuk lehet, az mind a televízió, mind ennek a mozgalomnak a továbbfejlesztésével bizonyosra vehető.

A valódi részvétel azonban mind a lassú hömpölygésű régi színház-folyam, mind az újabb, frissebb, gyorsabb sodrású televízió-folyók felől közös tengerbe torkollik: az átélés, a megrendülés, az azonosulás és az újjászületés mélyvizébe.

Peter Weiss: Hölderlin (Nemzeti Színház)
Hölderlin (Avar István) a toronyszobában

játékszín



ALMÁSI MIKLÓS

A várakozás hősiessége

Peter Weiss Hölderlinje a Nemzeti Színházban

1.

Azzal kezdeném, amire mint következtetésre kellene eljutnom: *a Hölderlin* súlyában, drámai minőségében nem éri utol *a Marat/Sade* csúcsát. Persze igazságtalannak tűnhet, hogy egy világsikert megért, maradandó műalkotás erényeit olvasom rá mindjárt a kritika elején az író fejére, de ez csak látszat. Peter Weiss ugyanis *a Hölderlint a Marat* ellenpárjaként írta : úgyis, mint drámát, úgyis, mint történelemfilozófiai értekezést. Az összehasonlítás tehát nemcsak önként adódik, hanem jogosult is. Marat nemcsak forradalmár, de cselekvő hős - Hölderlin költő és tehetetlenségre ítéltségében rejlik tragikuma. Marat-nak követői és szenvedélyes ellenfelei vannak - Hölderlinnek nemcsak barátja kevés - ellenfelei sincsenek: egyszerűen nem vesznek róla tudomást. Marat a forradalom korszakának nagy alakja - Hölderlin a forradalom apályának írója -, de egyben egy új világalakulás reményének hirdetője.

S talán itt van a két darab ellentétének kulcsa is: *a Marat* akkor íródott, mikor még a diáktüntetések, társadalmi mozgalmak felfelé ívelő pályán futottak - a mű ennek a harcnak reményeit és kételyeit fejezte ki. *A Hölderlin* viszont ennek a mozgalomnak a hanyatlását, sőt elcsitulását siratja el: 68 májusának Párizsára már alig emlékszik valaki, s az egykori újbaloldali ideológusok közül is kevesen hisznek egy új mozgalom lehetőségében. Weiss darabja itt cáfol: azzal a gesztussal, hogy Hölderlin minden gyötrelme és megaláztatása ellenére, élete végén találkozik a fiatal Marxszal, és át tudja adni neki forradalmi gondolatait - a mának is tanulsággal szolgál.

De ebből a két világhelyzetből már következik a drámai szerkezet és a színpadképesség különbsége is: *a Marat* látványosabb, nagyobb örvénylések megjelenítésére volt alkalmas, míg a *Hölderlin* majdnem csupán tudatdráma, a német forradalmi gondolat története. S a gondolatok fejlődéstörténetét nehéz színpadi akcióvá gyúrni. Főként ha olyan ezoterikus képviselői vannak, mint Fichte, Schelling, Goethe és Hegel.

2.

Tragikus hős-e a jós, akinek jövendölését nem igazolja - legalábbis életében - a történelem? Hölderlin ezt a furcsa majdnem-tragédiát éli át. Érzi a Nagy Forradalom távolodását, érzi, hogy sem Németországban, sem Európában nem oldotta meg az emberiség végső kérdéseit, s egy újabb, a népet felemelő mozgalomról álmodik, mely hol mitikus formában bukkan elő benne, mint Empedoklész sorsa, hol konkrét történelmi személyiségek nevében fénylik fel, mint amilyen Buonarotti volt, Babeuf munka-társa és teoretikusa. Tudja, hogy nem végződhetik be a forradalom sora 1793-mal és Napóleonnal - de csak sejtetni képes érzéseit, csak elégikus versekben tudja érzékeltetni jövőt áhító fájdalmát: mert az utópiának nem is igen lehet konkrét megfogalmazása. Így inkább saját életét kell példává stilizálnia: a prófétának életével kell hitet tennie a jövő ígérete mellett. „Mert egy mitikus alaknak kell megjelennie, most, amikor a Nagy Forradalom tüze elhamvadt, és már csak egyedekben parázslik tovább. Mert aki megunta számlálni a perceket, emlékeznie kell annak, hogy valami, ami egykor izzott és azóta mérhetetlenül múltba merült, ha fújtatják, megint fellángol-hat" - mondja a darabbeli költő dráma-hőséről, Empedoklészről. De ezt az életet, ezt az „egyedekben parázsló forradalmat" akarja ő is élni, mintegy példaszerűen. S önbüntetésként, valami kíméletlen aszkézissel *vezekelni a jóslat késéséért:* ezért vállalja magára a csinált elmebajt is - hiszen Weiss felfogásában Hölderlin csupán álarcként viseli az őrület külső jegyeit, *hogy* menekülő, tengődő, vezeklő életformáját élhesse, s várhassa a történelem válaszát hívó-jeleire.

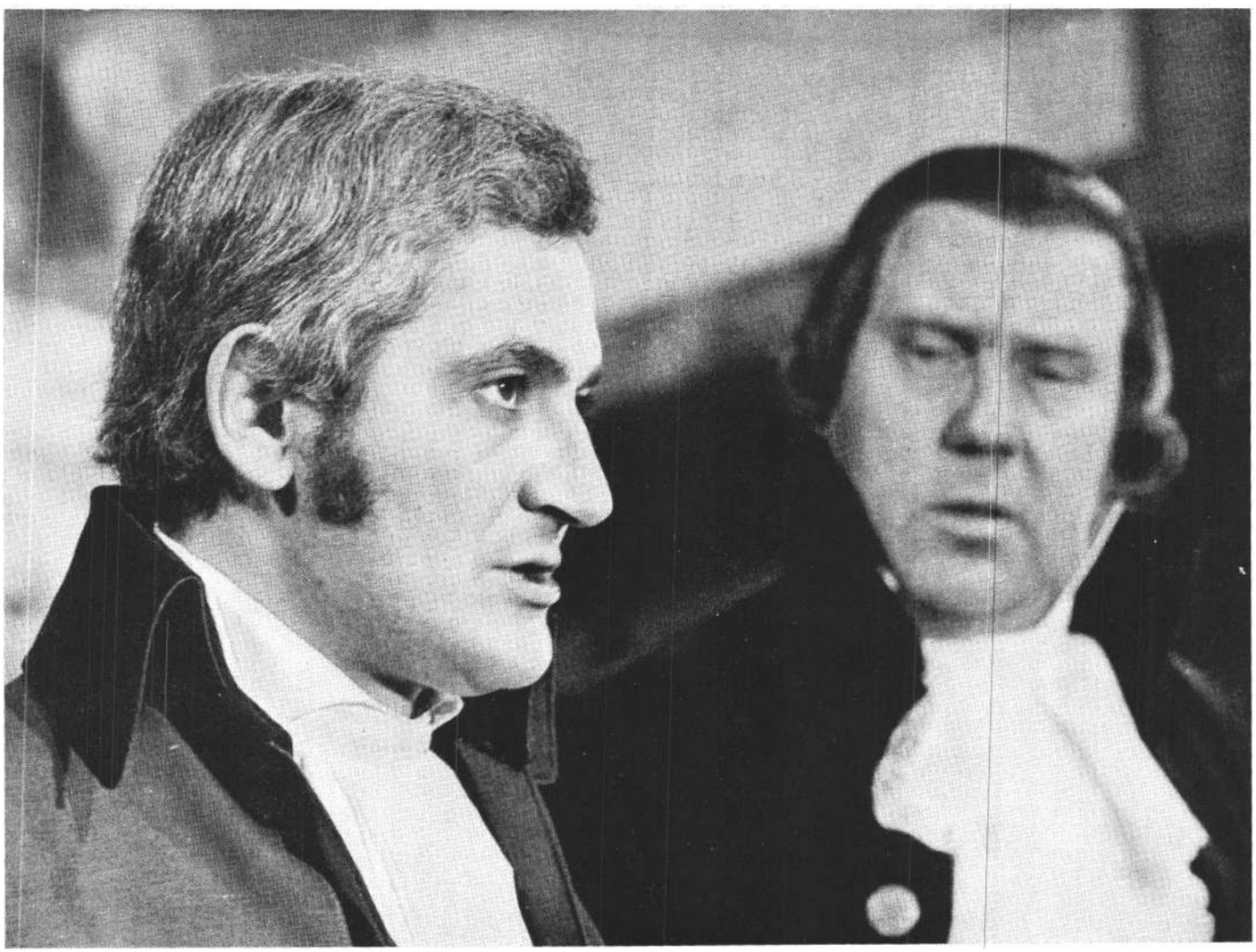
3.

A hatodik jelenetben bemutatásra kerülő Empedoklész-töredék - természetesen Weiss átértelmezésében - így önélet-rajzi vallomás is: Hölderlin voltaképp egy ilyen *kortársait és a történelmet kényszeríteni* akaró hősi *példa* szeretne lenni. Weiss azonban nem éri be az önéletrajzi utalással - Empedoklész alakját Che Guevara gesztusai és története fedi át, azé a forradalmáré, akit nem értettek meg Bolívia parasztjai, és így magányosan kellett vándorolnia a vadonban, s akinek végül is vállalnia kellett a magányos halált - ha a költői megszépítésben ez az Etna lángjait jelenti is. Hölderlin tragédiája voltaképp éppen az a kegyetlen sors, mely csak a bomlott elmét, a szkizofréniát tudta nyújtani számára, de nem a példává érő politikai felhívásként vagy legalábbis társadalmi gesztusként hatni képes halált. Ahogyan költészetének hatása is csak később bontakozott ki, ahogyan kora szinte süket maradt erre a hangra és példára - úgy maradt hatás-képtelen halála is: ez sejtetődik fel az Empedoklész-Guevara sors mentében. Weiss természetesen itt is úgy bánik az anyaggal, mint *a Marat/Sade* idején: minden részlet autentikus, minden életrajzi dátum, esemény, sőt gesztus megtörtént, dokumentálható - csak az összefüggés, *a jelentés* költői fantázia terméke. Így a Guevara-mítosz is. Mégis Weissnek volt igaza: Hölderlin a maga jakobinizmusával guevarai alkat volt. Olyan típus, aki 1793 óta újra meg újra megjelenik a forradalmi mozgalmak apályán .. .

4.

Csakhogy míg *a* Marat/Sade-dráma viviszekciójában Weiss kíméletlen következetességgel tárta fel alakjai ellentmondásait, addig most a guevarai lélek és az elégikusan érzékeny, ám gyakorlatilag tehetetlen költő ellentmondása alig kerül tárgyalásra. Weiss megbocsátó az alakkal és sorsával. Hölderlin egyéniségének ezt a kettősségét, mely megaláztatásainak sorában mindig a szenvedőt és sohasem a nyílt lázadót mutatta - nem érinti, nem kritizálja a dráma. Csak élete költői teljesítményének csúcsait állítja szembe élete megalkuvásaival. Legfeljebb művészetének rossz visszhangjait említi meg - a reakciós diákszervezetek tüntetését. (Megint csak tény, hogy a fasizmus igyekezett kisajátítani költészetét.) Az élet ellentmondása, a Babeuf-követő lírikus és a mindenről lemondó, vissza-vonult, sértődött ember - kívül marad a viviszekció kegyetlen vizsgálatán.

Így csak feldereng az az ellentmondás is, mely tényleges - nem a darabban említett - szkizofréniájának társadalmi oka lehetett, mely életét derékba törte, és művészetét hihetetlen magasságokba lendítette. Weiss szeretettel és megengedő jóindulattal bánik hősével: nem nézi azzal a kíméletlen kritikával, mint Marat figuráját annak idején. Pedig ebben a drámában mindenki rosszul jár rajta kívül: Goethétől csak azokat a szavakat halljuk - melyek természetesen valóban elhangzottak -, melyekben a weimari óriás éppen törpeségéről tesz tanúságot, Fichte udvari filozófussá silányul, Schiller



Hegel (Sinkó László) és Goethe (Horkai János)

értetlen szerkesztővé szürkül. Hölderlinnek viszont nincs hibája. Úgy értem: emberileg, etikailag. Csakhogy utol-érhetetlen nagysága, maradandó szellemi öröksége *műveiben* van, s ez viszont nem jeleníthető meg adekvát módon a színen -- legfeljebb az átköltés eszközeivel, mint *az Empedoklész* esetében. Ami megjeleníthető, az a költő egyénisége, döntései-nek, *magatartásának tartalma. És* itt Weiss beleesik a maga állította csapdába: *emberi mivoltából* akarja levezetni *költészetét,* pedig ez az emberi sors esendő és nyomorúságos, a mű viszont, mely belőle születik -- jövőben élő, utolérhetetlen. Emberi sors és életmű állandó vitája tehát Hölderlin élete, szegényes viszonyaiból, megalkuvásra kényszerülő, kis-. szerűen tengődő köznapjaiból nem vezethető le a Nagy Költő, még kevésbé a Forradalmár: mindkettő költeményeinek soraiba zárva él csupán. Weiss viszont e két szint érintkezését keresi, s már-már belekuszálódik az össze nem tartozó szálakba: s ezen a ponton borul fel a dráma értékrendszere, itt torzul el az ábrázolás belső tartóváza is. Innen csak a mű megidézése, *az* Empedoklész-töredék megszólaltatása ragadja ki.

5.

Végül is Weiss éppúgy önéletrajzi művet írt, mint ahogy Hölderlin tette az *Empedoklészben:* a költőnek, ha társadalmi érzékenység vezeti, nincs helye a mai polgári társadalomban sem. A Gontardék estélyén megjelenő pénzmágnások, gyárosok, kereskedők, ha stilizált nyelven beszélnek is, és ha korabeli neveket viselnek is, mai figurák. (Von Bethmann bankár például nyílt utalás: az egyik legrégibb német bankárcsalád sarja szerepel a drámában, 1800-ban, de azokat a szavakat és gondolatokat mondja el, amelyeket késői leszármazottja, a mai nyugat-német tőke egyik legkövetkezetesebb ultrája fogalmazott meg.) S ha talán túlzás is itt életrajzi drámáról beszélni, a *hivatás drámájáról* annál inkább: a burzsoá közvélemény, a kurzushoz simult művészelit éppúgy elítéli a forradalmárlátnok költőt ma is, mint ahogy a nép sem hallja ki szavaiból saját sorsát. Weiss ítélete koráról itt keserűbb és szomorúbb, mint *a Marat-ban.* Ott még a forradalmár Marat és a hedonista Sade márki között *izzó* vitának legalábbis döntetlen kimenetele volt, amit a tüntetők „Forradalom, forradalom" kiáltása lendít újra pozitív irányba, itt a tüntetőket közönyösek, egyénenként megnyomorítottak helyettesítik - egy atomizált, közönyössé váló közeg. Az egykori egyenleg itt szomorúbb végeredménybe fullad. S mégis felcsendül Weiss pozitív válasza.

Mert milyen magatartásmodellt tár a mai költő elé? Vagy általánosítva: milyen lehetőséget szán a mai forradalmárnak?

A bajok és remények felfedezésének kötelessége és a kimondott szóhoz való *hűség.* Más szóval : *a türelem a helytállásban.* Hölderlinnek *ki kell várnia* sejtései, költői víziói valóra váltását, s aszkézisével mintegy maga is kényszeríti az időt, hogy abba az irányba lépjen, ahol ő kereste jövőjét. Más ez a magatartás-mód, mint amit az újbaloldal művészei kerestek - jóllehet annak meghosszabbítása, továbbvitele: a forradalmár türelmetlensége, a művészettel is szembeszegülő politizáló kedve nem imponál Weissnek - az ő Hölderlinje míves költő, akinek sorai, verstömegei csodálatos gazdagsággal és sokrétűséggel ömlenek, öntörvényű művészi formába rendeződnek, és így zárják magukba a jövőt; de

Az orvos (Somogyvári Pál) „kezeli" Hölderlint (Avar István) (Iklády László felvételei)

számára ez a tett, a türelmetlenség nem a költői forma kárára működik, csak éppen a szavakért való helytállást fokozza. Ha már kimondta, egész életét teszi rá, nemcsak néhány évet - s nem törődik saját csalódásával sem: vár, míg igaza lesz. Ez is önéletrajzi elem, s egyben példa: a kommunista költő korszerű hitvallása.

6.

Marton Endre a Nemzeti Színház együttesével rangos és merész feladatot vállalt, Peter Weiss legfrissebb és magas „nehézségi fokú" darabjának előadásával. A nehézségi fok felemlítésével nemcsak a művészi, politikai üzenet megfejtésére gondolok, hanem arra a saját játékmodorra is, melyet a darab hol ironikus, hol gúnyos, hol patetikus, majd idézőjelben lírai jelenetei igényelnek. Az előadás a művel való birkózás jegyében áll. A darab *szélességi* kiterjedésében megszólalnak ezek a felhangok - a mélyebb rétegek azonban csak halkan ütnek át a felszínen, vagy éppen némák maradnak. Ettől az előadás első része szürkére, egy-hangúra sikerült. Persze meggondolandó, hogy a német klasszika belső fejlődéstörténetének felvázolása mennyire tud hazai színpadon drámai izgalmat kelteni, mert ahogy azt is mérlegelnem kell, hogy *a Marat/Sade* nagyszerű produkciójának emlékei mennyire „nyomják" a mostani előadás kevesebb színt, dinamikát alkalmazó hangvételét. A második rész kiegyensúlyozottabb, itt már érvényesül a rendezésnek az a törekvése, hogy a gondolati dinamikát színpadi mozgássá, olykor látványos összképpé változtassa. Az Empedoklész-jelenetben - a dráma csúcsteljesítményében - talán kissé háttérben maradt az a Peter Weiss-i szándék, hogy a néző itt egy Che Guevara-sorsot ismerjen fel, hogy a 19. századi tragédiában egy mai tragikus figura alakja és *magatartásának kontinuitása* derengjen át. A rendezés érezteti ezt a belső párhuzamot, de nem tudja *láttatni is* - nem ad neki hangsúlyt, s ezzel Weiss politikai szenvedélyessége szürkébbre sikeredik. Életrajzi vonatkozásait, a mai költőnek szánt figyelmeztetéseit is csak a sorok között ismerhetjük fel.

Az előadás egészének egységét *Avar István* teremti meg csendesen izzó Hölderlin-figurájával. Lágy és markáns ez a költő, a művészi érzékenység tartja életben, s ez is teszi tönkre, hiszen ezzel az érzékenységgel szinte lehetetlen élnie ezek között a megalázó körülmények között. Talán egyedül az az elszántság hiányzik figurájából, amellyel önmagát vállalja az eredeti hős: mely az elmebajt is csak mint védőálcát veszi magára, hogy kivárhassa igazsága beteljesülését. Ugyan-akkor Avar egy pluszt is hozzá tud tenni a figurához - humorát. Weiss ritkán tud oldódni, Avar viszont megtalálja azokat a pontokat, ahol egy-egy hamiskás mosoly a helyzet és a szerep fölé tudja emelni Hölderlinjét, s ezek a pillanatok az előadás színtónusát is kedvezően befolyásolják. A népes szereplőgárdából Sinkó László határozott Hegel-alakítását, Gelley Kornél Énekesét, valamint a három szerepet megelevenítő Csernus Mariann átgondolt és átlényegülni is képes egyéniségét emelném ki. Megemlíteném még Sólyom Ildikó, Somogyvári Pál és Gáti József alakítását - mindhárman ugyancsak több figurát keltenek életre. Iskolásan egyszerű - és nem ironizáló, mint az eredetiben - Goethe és Schiller alakja (Horkai János és Izsóf Vilmos). Bár lehet, hogy az eredetinek és a hozzá rajzolt gúnyrajznak egyszerre való megszólaltatása hazai színpadon - ahol a német klasszika nem házi szerző - lehetetlen feladat lett volna.

Külön kell szólnom Vas István fordításáról. Ezt az elidegenített szöveget nemcsak költői emelkedettségében és egyben a kívülálló szemlélődő „műközönyével" hozta elénk, hanem újra meg újra engedte áttörni a mondatokon szenvedélyek elsöprő hevületét is. Csányi Árpád díszletei két félkörívvel kilépnek a színpadnyílásból is, monumentalitásuk azt ígéri, hogy játszani is fognak benne - de a játék legtöbb jelenete kamarajellegű, a mozgalmasabb jelenetekben viszont legfeljebb egy-egy színész lézeng rajtuk: talán felesleges ez a nagy tér a gondolati dráma megjelenítéséhez. Simon Zoltán zenéje elvontságra törekedett, s ezt sikerült is megvalósítania. *Peter Weiss: Hölderlin (Nemzeti Színház)*

Fordította: Vas István, *rendezte:* Marton Endre, *díszlet:* Csányi Árpád, *jelmez:* Schäffer Judit.

Szereplők: Gelley Kornél, Avar István, Sinkó László, Szokolay Ottó, Konrád Antal, Maróti Gábor, Szacsvay László, Izsóf Vilmos, Horkai János, Versényi László, Szersén Gyula, Somogyvári Pál, Gáti József, *Tyll* Attila, Sólyom Ildikó, Csernus Mariann, Máriáss Melinda.

A fiatal drámaírók változatlanul nehezen jutnak színpadra. Schwajda György, aki tavaly végezte el a Színművészeti Főiskola drámaíró-tagozatát, több színházban is próbálkozott Mesebeli János című darabjával. Végül Békéscsabán mutatták be, Szűcs János kitűnő rendezésében. Pályi András a fiatal drámaírók helyzetének és Schwajda György játékának elemzésére egyaránt vállalkozik alábbi cikkében.

PÁLYI ANDRÁS

Tűnődés a bizalomról

Elfogult jegyzetek a Mesebeli János ürügyén

Megvallom, elfogult szorongással vártam Schwajda György *Mesebeli Jánosának* bemutatóját. Talán azért is, mert ott ültem Gyárfás Miklós tanár úr főiskolai foglalkozásain, ahol Schwajda először felolvasta darabját, talán azért is, mert ismerem az ezt megelőző Schwajda-darabokat is, mert emlékszem még *A bohóc* csúfos sorsára, mely a hatvanas évek egyik leghangosabb színházi bukása volt. Legfőképpen pedig azért, mert Schwajdát a fiatal, jószerivel még „felfedezésre" váró drámaíró-nemzedék egyik legmarkánsabb, legerősebb egyéniségének érzem, s mert épp A *bohóc* bemutatásának ékes és szomorú példája emlékeztetett arra, hogy pályakezdő drámaíróról nem szokás nálunk feltételezni egyéni látásmódot. Pontosabban: azt még csak igen, hogy friss levegőt hoz, hogy gondolatilag-világnézetileg némileg más szemszögből nézi a világot, mint az előtte járók, azt azonban aligha, hogy egy olyan ifjú drámaírónak, akinek örömmámorban illik úsznia, amiért egyáltalán tudomásul veszik létezését, és egy színház műsorra tűzi darabját, önálló stílusvilága legyen, olyasféle egyé-ni hangvétele, mely nem illeszthető könnyedén a mai magyar színház divatos sztereotipiái közé. Hisz *a fiatal író felfedezése* már önmagában is sztereotip dolog színházi gyakorlatunkban; egy rubrika kipipálását jelenti, s ezen belül egy sor banálisan hangzó és többnyire ugyancsak banálisan értelmezett dolgot: Igy a fiatal tehetségek támogatását, az után-pótlás biztosítását, a friss levegőt a világot jelentő deszkákon, ahol ezáltal természetesen - a fiatal írókhoz illő sablon szerint - a nemzedéki konfliktusok is megjelennek.

Másrészt előszeretettel vitatkozunk például arról, hogyan kell Szomoryt, Szép Ernőt, Tamási Áront *vagy* Németh Lászlót játszani, elismerve, hogy ezek a szerzők egyéni írói stílusvilágukkal fel-tétlen gazdagították, befolyásolták, alakították és továbbra is képesek alakítani a modern magyar színjátszás fejlődését, stílusbeli útkeresését. De hisz Szomory, Szép Ernő, Tamási vagy Németh László is volt valamikor elsődrámás szerző, sőt mi több, ha most fellapozzuk - még az is előfordul, hogy előadjuk - ifjúkori műveiket, mindenki jól érzi, hogy ezekben *az első drámákban is* az ő egyéni hangjuk szól, még akkor is, ha esetleg „kamaszosan" mutál ez a hang. Ha azt mondom, a kiforratlan, mutáló hangú írói tehetségben is felfedezheti a figyelmes szem az írói egyéniséget, akkor köz-helyet ismétlek. Hisz ugyan miről lehetne felfedezni egy pályakezdő író tehetségét, ha nem éppen erről? Ugyan miért nyúl-hat egy színház ismeretlen vagy alig ismert szerző alkotásához, ha nem azért, mert úgy érzi, egy új Szép Ernőt, Tamásit vagy Németh Lászlót indít útjára? S ha úgy érzi, nem nyilvánvaló-e, *hogy* különleges érzékenységgel kell figyelnie arra, ami egyéni, ami sajátos, ami igazán újszerű ennek az új írónak az alkotásában.

A mesterség becsülete

Noha előre megvallottam elfogultságomat, bizonyára akadnak olvasóim, akik enyhén szólva is túlzásnak tartják e párhuzam megvonását. Hogyan merem Németh Lászlóval, Tamásival, Szép Ernővel „egy lapon" említeni Schwajda Györgyöt? S e felháborodásban alig-hanem van valami igazság : ez az „egy lapon" említés valóban pontatlan. Nem azért, mintha klasszikusok pályakezdése és mai fiatalok pályakezdése közt nem lehetne párhuzamot vonni, hanem mert e párhuzam megvonásakor valamiről megfeledkeztem: hazánkban, s ennek eredete bizonyára sokfelé és messze ágazik, sosem volt igazi becsülete a drámaírói mesterségnek. Az imént említett szerzők csakúgy, mint a hozzájuk hasonló nem említettek szinte kivétel nélkül *nem drámaíróként* debütáltak, s amikor kapcsolatba kerültek a színpaddal, többékevésbé ismert írók *vagy* költők voltak, s ez egyrészt formálisan belépőjegyet jelentett nekik a világot jelentő deszkákra, másrészt megkönnyíthette az író színházi munkatársainak a dolgát: a korábban publikált versek, elbeszélések regények bizonyos „fogódzót" 's adtak a szerző egyéni stílusának megérzéséhez, színpadi megvalósításához.

Ma is e szerint a hagyomány - már-már szívesen azt mondanám, sablon - szerint gondolkodunk. Ha egy színház fiatal írót akar felfedezni, végiglapozza az elmúlt egy-két év izgalmasabb, nagyobb kritikai visszhangot kiváltó köteteit, az után nyomozva, melyik könyv szerzőjében rejlik képesség jó dialógusok írására és drámai szituációk teremtésére, majd ezt követően megkezdődik az író rábeszélése. Az író pedig átdolgozza regényét, s ha van egy kis üzleti érzéke, közben vagy már előtte eladja a témát a filmgyárnak is, hisz végtére ott is dialógusokat és szituációkat kell írni, s a különböző műfajban megszülető variációk - legyünk optimisták - egymást propagálják.

Ha valaki *csak drámaíró,* az gyanús. Többnyire nem is szokás drámaírónak nevezni, csak *szerzőnek, s* ez - a szó pejoratív értelmében - azt jelenti: alkalmi szerző. Olyasféle színházi firkász, aki úgynevezett „ügyes dialógusokat" ír, poénokkal dóbálózik, ziccerszerepeket ráz ki a kisujjából, aki ostoba és bárgyú történeteket is színpadra tud „énekelni" úgy, hogy azt „el lehet adni". Mióta színház van a világon, s különösen mióta polgári színház van, hozzátartoznak a színházhoz az ilyen alkalmi szerzők, léteznek, sőt néha valósággal elárasztják a színházakat. Mégis furcsa dolog ennek alapján feltételezni, hogy nem lehet rangos drámaíró az, aki más műfajban még nem „bizonyított", furcsa gondolkodásmód nem örülni annak, ha félig kiforrottan is, ha zsenge alkotásokkal is, de olyan *írók* kopogtatnak a színházak dramaturgiáján, akiknek mutáló hangjuk ellenére is jó színpadi érzékük van, s akiknek írásai igazi egyéniségről árulkodnak. Vannak ilyen írók, különösen a hatvanas évek óta feltűnt színházi-irodalmi életünkben *ez az* eddig jószerivel alig ismert fenomén; feltűnt, de többnyire csak a kulisszák mögött, s ha most neveket említenék, az sem árulna el sokat, hisz közülük csak egy-kettő jutott, esetlegesen, színpadhoz, vagy akadt olyan, aki saját költségén kötetben ki-adta drámáit. Schwajda György is ehhez a „nemzedékhez" tartozik, melynek legfőbb közös jellemző vonása, hogy mind az irodalmi, mind a színházi világ *bizalmatlanságát* élvezi.

Mindjárt meg is kérdezhetné valaki, hogy mindezt miért *a Mesebeli János* békéscsabai bemutatója ürügyén mondom el, hisz ez az eset épp cáfolatul szolgálhatna a fentiekre. Végül is Schwajda darabját bemutatták, Békéscsabán sikert aratott, az országos sajtóban többnyire kedvező visszhangra talált. De épp a bemutató sajtóvisszhangját olvasva támadt az az érzésem, hogy a legfontosabb dologról, arról, amiért ez a színházi este szerény véleményem szerint valóban

esemény lett, vagy inkább azt mondhatnám, *biztató ígéret*, nemigen esett szó.

Két malomban

Amiről eddig fentebb beszéltünk, az a kérdésnek csak az egyik, „írócentrikus" oldala. Egyrészt ugyanis arról van szó, hogy feltűnnek tehetséges fiatal drámaírók, akik a szó legjobb értelmében valami frisset, újat, tehát megújulást hoz-hatnának a színházi életbe, ha darabjaik nem maradnának fiókban. Másrészt viszont igaz, hogy az elmúlt években szép számmal tűntek fel ígéretes rendező-egyéniségek színházainkban, Thália nem egy hazai hajléka megfiatalodott vezetéssel és megfiatalodott szellemben kezdte újra a munkát; olyannyira, hogy már-már valamiféle „új hullámról" beszélhetünk a magyar színházművészetben, természetesen rendezői „új hullámról", fiatal rendezőkről, akiket leginkább és legáltalánosabban az jellemez, hogy a *korszerű játékstílus* keresése egyet jelent számukra a színház társadalmi küldetésének, közösségi hivatásának felülvizsgálásával, szenvedélyes újrafogalmazásával. S így örvendetes módon új típusú köz-életi kérdésfeltevésű színház van születőben Thália e hajlékaiban. Nem titok: elsősorban vidéki hajlékaiban.

Ugyanakkor mégis elgondolkoztató, hogy ez a rendezői „új hullám" máig alig találja a kapcsolatot élő irodalmunkkal; a legizgalmasabb és a legfrissebb szellemű színházi előadásaink továbbra is klasszikusok újrafogalmazásai. S itt most szándékosan nem említek példákat, mert önmagában minden jól sikerült, játékstílusban és gondolatilag újat hozó, korszerű, mai előadás jótáll önmagáért. Véletlenül sem szeretném leparancsolni a jövő magyar színpadairól sem a magyar, sem a világirodalom klasszikusait; s minden színházi rendezőnek elvitathatatlan joga, hogy klasszikus drámák színrevitelével szóljon a mához, s ha ezt valóban sikerrel teszi, elévülhetetlen érdemeket is szerezhet magának. De a jelenség mégis elgondolkoztató, s ad némi okot a töprengésre: vannak tehetséges, ígéretes, végül is azonban megszülettetlenül maradó, mert színpadra nem jutó írói próbálkozásaink, s vannak nagyon is eredményes, rokonszenves, sőt nagyszerű színházi (azaz rendezői) vállalkozásaink, melyek azonban valamiképp nem jutnak szinkronba az írói útkeresésekkel.

Említsek ismét színházi vagy irodalmi párhuzamokat? Hivatkozzam arra, amit mindnyájan tudunk, hogy az első magyar teátristák minden áldozatos odaadása ellenére, a magyar színjátszás végül is akkor született meg, amikor már magyar színpadi irodalom is volt? Vagy hivatkozzam a néhány esztendővel ezelőtt annyit emlegetett példára: amikor a hatvanas évek magyar filmművészetének fellendülését szívesen állítottuk eszményként a színházak elé? Nos, annak a filmművészeti fellendülésnek egyik ihletője épp az írók és rendezők egymásra találása, az alkotói közösségek létrejötte volt. És így tovább.

Persze ezek látványos analógiák, s ezért nem kevéssé pontatlanok. A film és a színház nem vonható ilyen egyszerűen párhuzamba, másfajta rendezői módszerrel dolgozik a filmes, és mással a színházi alkotó. A színházi rendező sokkal inkább leveheti a könyvespolcról Shakespeare-t mai gondolatainak megfogalmazásához, mint a filmrendező, akinek ha esetleg szintén ezt teszi, akkor is szüksége van egy mai forgatókönyvíróra. Arról nem is beszélve, hogy a színházi rendezőnek a „szárnypróbálgatás" idején - s ezen most az alkotói pálya bizonyos időszakát értem, s nem a művészi eredmény minősítését - magától értetődően kínálkozik, hogy a klasszikusok újraolvasásával tegye meg első lépéseit, vívja ki első sikereit.

Dráma mesejátékban elbeszélve

Mindezt, úgy érzem, el kellett mondanom ahhoz, hogy megfogalmazhassam: miért is tekintettem féltő szorongással *a Mesebeli János* bemutatója elé? Szerettem ezt a darabot, noha korántsem éreztem kiforrott alkotásnak. Szerettem benne nyílt közéleti problémafelvetését, azt, hogy Schwajda mai valóságunk szenvedélyes szeretetével olyan kérdéseket vet fel benne, melyekről nemigen szokás szín-padon beszélni, az életben azonban annál inkább. Szerettem benne azt, hogy Schwajda mindnyájunkat, akik beülünk a nézőtérre, hitünkről és elkötelezettségünkről faggat, arról, hogy valóban hiszünk-e abban, amit cselekszünk, hiszünk-e abban, amit mondunk. S ez a darab mégsem politikai vitairat, nem is közéleti publicisztika, hanem színpadi játék. Schwajda azt is mondja a műsor-füzetben, *mesejáték;* ám mesének is különös, rendhagyó mese ez. Azt hiszem, utólag lett mesejáték. Amikor először találkoztam a darabbal, meghökkentett, Schwajda milyen szeszélyesen, már-már azt mondanám, ötletszerűen nyúlt a legkülönbözőbb stíluselemekhez: voltak egészen „hagyományos", a lélektani dráma ábrázolási módját idéző pillanatai, de ugyanakkor úgy éreztem, elementáris vonzást gyakoroltak rá az abszurd drámai helyzetek, s különös érzéke van a színpadi groteszk költészete iránt is. Aligha tűnődött Schwajda a darab meg-írása előtt azon, *hogy* a játékstílust „kitalálja", egyszerűen elindult írói ötlete - szívesebben mondanám, *látomása* - nyomában: mi történik, ha egy munkás, úgy ötvenesztendős korában, meg akarja hálálni a magyar államnak, amiért „kikaparta a piszokból"? Elindult e kérdés nyomában, hogy végiggondolja, saját belső írói látomása szerint, a szokatlanul hangzó kérdés következményeit, emberi-drámai-politikai válaszút, döntés elé sodorva hőseit, megannyi mai valóságunkból kiemelt írói típust, egy kicsit tehát bennünket magunkat, akik a nézőtéren ülünk. S újra hangsúlyoznám: hogy *belső írói látomása szerint* gondolja végig, *hogy* mi is e szerint gondoljuk végig, mert hisz itt rejlik a játék lehetősége, itt tűnik elő az igazi színpadi talentum: Schwajda meseíró fantáziája olyan, hogy szívesen megfricskázza hétköznapi „tabuinkat", beidegződéseinket, s miközben játszik, komédiázik, nem fél attól, hogy idegeinket felborzolja, lelkiismeretünket háborgassa.

Mondom, aligha jutott eszébe, hogy stílust teremtsen, ám a darab első változatának stíluskavalkádjából is kirajzolódott a sajátos játékstílus lehetősége; a történet végül is népmesei fordulatot vett, a hős - Varga János lakatos - életen, halálon túl, ment, ment, gyalogolt, hogy elvigye az ajándékba vett porszívót a magyar államnak. Már akkor sem volt különösebb lelemény felfedeznünk, hogy ez *a Mesebeli János* igazi stílusvilága, hogy ebben a darabban annyi helye van a lélektani realizmusnak, az abszurdnak, a groteszknek, amennyire mindezek a stílusjegyek népmesei vonásoknak is nevezhetők; de az is világos volt, hogy a darab magában rejti a legkülönbözőbb színpadi „nyakatekerés" lehetőségét: akár „termelési drámának" is lehetne értelmezni, akár „magyar abszurdnak" és még sok minden másnak. S legfőképp: könnyen elveszhet maga a rendező is a stílus útvesztőiben, hol erre, hol arra csapongva, hol így, hol úgy értve - végeredményben azonban félreértve - az írót. Továbbá: ismerve a fentebb vázolt színházi helyzetképet, kételkedtem benne, hogy akad színház, mely fantáziát lát a Schwajda-darabban, s ha lesz is, aki

bemutatja, az inkább az „új magyar darab" és a „fiatal író felfedezése" rubrika kötelességszerű, de kétes eredménnyel járó kipipálása lesz.

Nem így lett. Ami történt, ha pesszimista lennék, *csodának* nevezném, de mert derűlátó vagyok, inkább biztató jelnek tartom. Egy rendező, akit még a fiatalabb korosztályhoz kell sorolnunk, s aki néhány éves szünet után, úgy tűnik, most van igazán kibontakozóban, Szűcs János, aki ettől az évadtól a békéscsabai Jókai Színház főrendezője lett, úgy érezte, partnerre talált az íróban. Az elő-adás születésének kulisszatitkait nem ismerem; maga a produkció azonban minden előzetes szorongásom megsemmisítő cáfolatául szolgált. Úgy tetszik, a rendezőre inspirálóan hatott a darab, s az íróra nem kevésbé inspirálóan a rendezővel való találkozás. Úgy érzem, Szűcs János fantáziáját épp az fogta meg *a Mesebeli János*ból, ami abban a legértékesebb volt, de ami korábban inkább csak *lehetőségnek* tűnt előttem. (Maga a *Mesebeli János* cím is Békéscsabán szüle-tett, az eredeti *Az ajándék* helyett.) Egy előadás született, *egy mai mese,* mely korántsem csak Schwajda egyéni stílus-eszményéből adott ízelítőt, hanem Szűcs Jánoséból is. A közös stíluseszményükből. Egy előadás született - igazi politikus színház -, melyben a korszerű játék-stílus keresése egyúttal a színház társa-dalmi küldetésének újrafogalmazását is jelenti.

Alighanem az író is, a rendező is sokat köszönhet ennek a közös munkának, s bizonyára hosszan beszélhetnének róla. Ami változás a darabon esett, lényeges is, lényegtelen is. Messzire vezetne itt most a kisebb dramaturgiai változtatások összevetése, vágy annak elemzése, Szűcs színészvezetése, az együttes jól összehangolt játéka hogyan „emelte meg" a a darabot, segítette szinte első perctől abba a régióba, ahová az író eredetileg csak hosszas önmagával való birkózás után a dráma utolsó negyedében jutott fel. Amiért nekem kivételes élményt jelentett ez a bemutató, s amiért úgy éreztem, szólnom kell róla, az az író és a színház közti bizalom megszületése volt. Az előző Schwajda-bemutatón - mely a megboldogult füredi színházi napokon zajlott le, a veszprémiek gondozásában - ugyanez az író a fentebb bőségesen körülírt bizalmatlanság áldozata lett. Úgy játszották el, hogy nem hittek benne. Most az ellenkezője történt. Az „új színház" és az „új dráma" találkozása.

Talán folytatása is lesz.

Schwajda György: Mesebeli János (Békés megyei Jókai Színház). Szerencsi Hugó, Polyák Zoltán és Lukács József (Demény Gyula felvétele)

BÉCSY TAMÁS

Az áldozat hegyén

Sándor Iván drámája a Pécsi Nemzeti Színházban

Sándor Iván: Az áldozat hegyén című drámájának bemutatója a Pécsi Nemzeti Színházban megosztotta a kritikusokat. Eltérő vélemények jelentkeztek mind a drámát, mind az előadást illetően. Voltak, akik parabolát sejtettek e műben, mások a naturalista drámához érezték közelebb állónak. Egyesek a darabot, mások az előadást tartják jobbnak. Bécsy Tamás elemzése a kritikai visszhang ismeretében született.

Sándor Iván *Az áldozat hegyén* című drámájával véleményünk szerint nagyon fontos irányba tett jelentős lépést.

A nép ábrázolásáról van szó.

Egy vidéki kis mezővárosban fontos történelmi mozgásirányok sűrűsödnek a felszabadulás utáni időkben. A földeket már felosztották, s az őszi munkákat el kellene kezdeni. De megjelent egy rendelet, amely szerint kétszáz holdig vissza lehet adni a földeket azoknak a birtokosoknak, akik részt vettek az ellenállásban. Ők most pecsétes okmányt kaptak arról, hogy visszavehetik földjeiket. De természetesen olyanok is követelik volt vagyonuk egy részét, akiknek erre semmi alapjuk és joguk nincs, s a föld visszaadásáról szóló okmányokat az efféle volt birtokosok közül is kiadták egynéhánynak. A birtokok csak akkor juthatnak vissza régi tulajdonosaik kezébe, ha az újonnan juttatott földeket elveszik az újgazdáktól. Ez a folyamat is megkezdődött, ami az újgazdák körében nagy indulatokat váltott ki, s azt a véleményt, hogy az 1 945-ös vezetés is bizonytalan, a földosztás után most már ki akarják játszani a népet. A fölbolydult helyzetben az újgazdák nem vetnek, nem termelik az élet értékeit; sőt, azok is le akarnak mondani nemrég kapott földjükről, akiktől nem veszik vissza.

A másik történelmi mozgásirány a háborús bűnök megtorlásának igénye. Egy a régi „középosztályból" származó tanítónő a háború utolsó napján egy szökésben levő leventecsapatot a németek kezére juttatott, akik kivégezték a fiúkat. De minderre nincs tanú, csak az indulat mondja bűnösnek. A bírósági tárgyalást is felületesen folytatták le, s a lányt halálra ítélték. Halálra ítélték, noha ő tagad, sőt, azt állítja, meg akarta menteni a fiúkat. De erre sincs tanú. A kivégzést azonnal végre is akarják hajtani, csak egy „pesti futárra" várnak, aki az ítélet jóváhagyását hozza.

A következő mozgásirányt az antifasiszta Polgármester képviseli, ő hónapokig volt a Gestapo foglya. A Polgármester most a „koalíciós partner", a polgári humanista értelmiségi, s késznek mutatkozik arra, hogy együttműködjön a kommunistákkal. Mindenképpen óvni akarja a törvényességet: ha egyszer rendelet van rá, vissza kell adni a földeket, de - ő is vallja - csak azoknak, akik a törvény kívánalmának eleget tettek. A halálra ítélt tanítónő rokona. Nem ezért, hanem mert a bírósági tárgyaláson nem tartották meg a törvényességet, kéri a perújrafelvételt.

A kisvárosban és a környéken mindenki tudja, hogy a tanítónőt, Császár Krisztát halálra ítélik, de még nem végezték ki. Az újgazdák a két tényt - veszik vissza földjeiket, a háborús bűnöst nem végezték ki - érzelmeikben összekapcsolják: azért nem hajtották végre az ítéletet, mert az új vezetők, a párt fél, fél a régi urak visszatértétől, s ezért hagyják cserben őket. Azt mondják, az új vezetők a maguk bőrét akarják menteni az ítélet végrehajtásának halogatásával.

E négy fontos történelmi mozgásirány képviseletében az újgazdák (Árendás), a „koalíciós" polgár (Polgármester) és a háborús bűnösként elítélt (Császár Kriszta) jelenik meg egy-egy konkrét személyben, a régi birtokosok törekvéséről, tetteiről csak értesülünk.

Mindazok, amiket eddig elmondottunk mintegy a történelmi mozgásirányok fókuszában, a párttitkári irodában futnak össze. Sándor Iván tökéletesen választotta meg a színhelyet, a legfőbb társadalmi mozgásirányt ezáltal is a középpontba állítja. Két szereplőben testesíti ezt meg, s mégsem lesz ebből drámai tautológia; Árva az idősebb, Kozák a fiatal pártmunkás.

„Kétszintes" dráma

Hogyan ábrázolja ez a mű a népet? A drámatörténet Aiszkhülosz óta ismeri az úgynevezett kétszintes drámákat. Ennek magja, lényege, hogy az adott kor vagy az adott író a világot két szintből összetettnek látja. A kettő közül az egyik minden esetben a mindennapos világszint. E „fölött" található a másik, amelynek legfőbb jellemzője, hogy magába foglalja azokat a törvényeket, amelyeket minél maradéktalanabbul érvényre kell juttatni a mindennapos szinten ahhoz, hogy ez jobb, igazabb, boldogabb legyen. Az efféle drámáknak a cselekménye mindig arról szól, hogy miként lehet és kell ezeket a törvényeket megvalósítani, hatóerővé tenni. Valaha a hit, a vallás, a mitológia hozta létre ezt a szintet, illetőleg „rendezte be" törvényekkel is, szereplőkkel is. De az ezzel az anyagszervezési eljárással megírt drámákból mindig akkor lett csak nagy mű, ha a megjelenített törvények - nyilván áttételesen - az adott kor lényeges és valódi mozgásirányait tükrözték.

A népet rendszerint egyedien ábrázolják a drámákban. Típusokban, akik magukba sűrítik a nép legjobb, legigazabb tulajdonságait. Ezzel a módszerrel találkozhatunk például Trenyov *Ljubov Jarovaja* című drámájában. De a szovjet drámairodalomban olyan jelentős mű is van, amely a kétszintes anyagszervezési eljárásrendszert alkalmazza: Visnyevszkij *Optimista tragédiája.*

Sándor Iván jelentős elméleti lépése, hogy talán először írt olyan szocialista kétszintes drámát, amely már nem a fegyveres harc időszakában játszódik, s amelyben a nép nem egyedeiben, nem típusokban, de mint a törvényt adó, a lényeges törvényeket magában foglaló második szint jelenik meg.

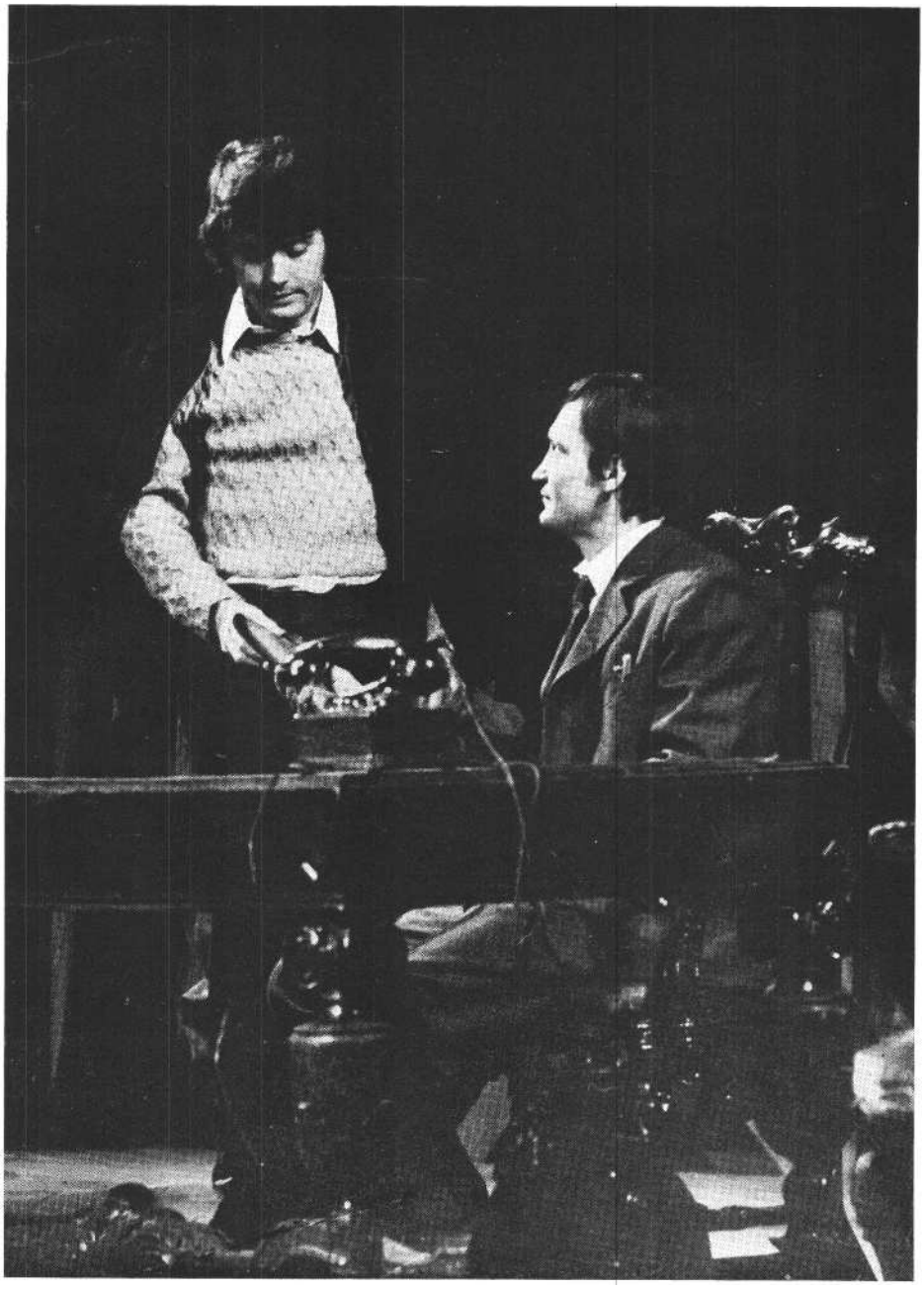
Azok az események, amelyeket említettünk, mintegy „körülveszik" a párttitkári irodát. Itt belül annak lehetünk tanúi, hogy a két pártmunkás nemcsak megtanulta, de tanulja is azokat a törvényeket, amelyek a népben, a nép történelmi valóságában szunnyadnak. A párttitkári irodát és a két pártmunkást egy konkrét közösség veszi körül, de ők e konkrét közösségben is a nép elvont eszmei lényegét látják. A nép -ismeretes- azokat a rétegeket, osztályokat foglalja magába, amelyek objektív helyzetükből következően képesek részt venni a társadalmi fejlődés feladatainak megoldásában, amelyek az anyagi értékek létrehozói és a gyökeres társadalmi átalakulások vezetői. Így végül is a népben, a nép konkrét történelmi itt és most valóságá-

ban fedezhetők fel az élet valódi törvényei, amelyek a jelen esetben a következők: a nép van hatalmon, s a népnek mindenképpen meg kell valósítania a maga igazságait és törvényeit, s nem szabad semmiképpen, semmiféle okból és célért sem igazságtalanságot, sem törvénytelenséget elkövetnie. Sándor Iván drámájában a két pártmunkás körül így jelenik meg a nép mint magasabb, törvényt adó szint. A cselekményben pedig azt látjuk, miként és hogyan kell a nép valóságában élő törvényeket tudatossá is tenni, meg is valósítani a vezetők cselekvéseiben, és aktív erővé tenni magában a konkrét közösségben.

A műben ábrázolt helyzet kérdését úgy lehetne megoldani, ha a közösség bizalmatlanságának eloszlatására, az új vezetőkben való hitének megerősítésére kivégeznék a lányt. Csakhogy két tényező is felmerül. Az első, a kevésbé hangsúlyos, hogy ez a konkrét közösség azért is kívánja a lány kivégzését, mert bár öntudatlanul, de bűntudata van a tanítónővel szemben: ők maguk annak idején sem-mit sem tettek fiaik kiszabadítására. A másik, a lényeges, hogy kiderül - s épp a fiatal pártmunkás a koronatanú rá -, a tanítónő ártatlan, ő valóban meg akarta menteni a fiúkat. Felmentése politikai-taktikai lépésnek is jó lenne: ha elrendelik a perújrafelvételt, a Polgármestert is a párt mellé állíthatják.

A pártirodában végig a törvényességről és a törvényesség mögött, néha-a régi birtokosokkal összefüggésben - annak ellenében feltámadó népi igazság, düh és indulat kérdéseiről folyik a szó. A középkorú és a fiatal kommunista tanítja a másikat is, önmagát is azokra a törvényekre, amelyek a népben szunnyadnak.

Ám közben kint nagyon is megbolydultak az indulatok: a régi birtokosok már összeverekedtek az újgazdákkal, a város főterére gazdagyűlést hirdettek, a városban egyre nyíltabb a rendzavarás, és Árendás, a konkrét közösség, az új-gazdák megtestesítője végképp ügyük elárulásával vádolja a két kommunista vezetőt.



Sándor Iván: Az áldozat **hegyén** (Pécsi Nemzeti Színház). Szegváry Menyhért (Kozák) és Holl István (Árva)

Bizalom és törvényesség

A bonyolultságában is egyszerű vagy az egyszerűségében is bonyolult helyzetben a konkrét kérdés így hangzik : a nép igazi vezetőinek szabad-e törvénytelenséget elkövetni a közösség bizalmának megszerzésére, az új világ erejébe, igazába vetett hitének megszilárdítására, szabad-e háborús bűnösként kivégeztetni az ártatlan lányt, aki nemcsak ennek a közösségnek adná vissza a vezetés erejében való hitét, de megfékezné a birtokosokat is?

A kérdést először az idősebb pártmunkás akarja megoldani. Oka és célja pozitív, kizárólag a konkrét közösség, az újgazdák érdekét nézi, azt, hogy a párt mindenképp megnyerhesse az újgazdákat, s ura legyen a helyzetnek. De eszköze rossz: önkéntes áldozatvállalásra, az ügy érdekében való önkéntes halálra akarják rávenni a tanítónőt, s ezzel felvillantja a történelem nem okvetlenül pozitív mozgásirányát. Császár Kriszta ezt nem vállalja, felháborodottan utasítja vissza. Az idősebb pártmunkás, hogy szabaduljon a feszültségtől, hamis látszatba kapaszkodik: valóban ellenség a lány, kivégzése így mégsem lesz törvénytelenség. A fiatal pártmunkás - ő a koronatanú! - nemcsak az adott közösség indulatait, nemcsak az adott helyzetet nézihanem a nép eszmei lényegéből következő, e konkrét közösségben is élő, de még nem tudatosult törvényeket, s nem vállalja a törvénytelenséget. Egy feszült pillanat erejéig ismét előrevetíti az író a jövő egyik szeletét: Árva letartóztatná fiatalabb elvtársát is az ügy rosszul fel-fogott érdekében. Az ifjú Kozák érvei azonban győznek, s az egyetlen lehetséges igaz utat választja. Kimegy a konkrét közösséghez beszélni, hogy a nép valódi törvényeit bennük is életre hívja. Ő teszi meg tehát azt a három lépést, amelyek mindegyikére szükség van ahhoz, hogy a mindennapos szinten (a nép vezetőinek cselekvésében s a közösség napi életében) jobb, szebb, igazabb legyen az élet: felismeri a nép valóságában szunnyadó törvényeket, azokat önmagában tudatosítja,

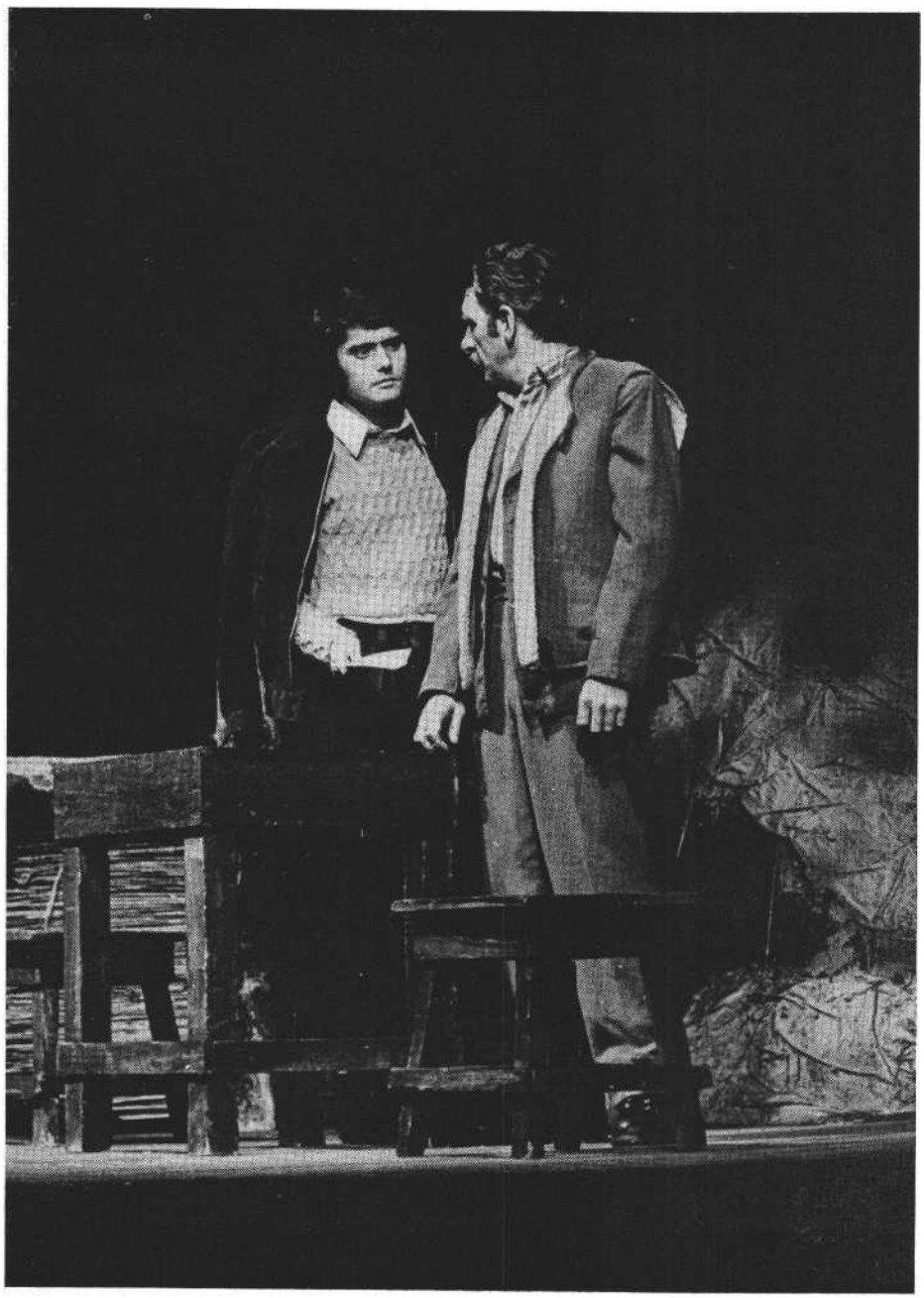
és magában a konkrét közösségben is aktív erővé teszi. El akarja mondani a teljes igazságot: jogos földjeiket - ha szükséges, harc árán - éppúgy meg kell védeniök, mint ahogy szabadon kell bocsátani az ártatlan tanítónőt, mert így érvényesül, e kettő együttes megtételével a törvényesség, az igazság, amelyek alapfeltételek boldogabb, szebb életünkhöz.

Sándor Iván drámája itt ér véget, amikor az ifjú Kozák elindul. A dráma konkrét világában tehát eldöntetlen marad: mi lesz az eredménye beszédének, s hogy kivégzik-e a tanítónőt.

Kontaktusban a történelemmel

Ezt a befejezést többen vitatják, írói megtorpanást látnak benne. Megítélésünk szerint teljesen mindegy, mi volt az író konkrét oka, és mi volt speciális szándéka. Hosszas töprengés után mondjuk: véleményünk szerint ez a befejezés azt sugallja, hogy a dráma tökéletes kontaktusban maradt a történelemmel, a történelmi mozgásirányokkal. Nem a dráma cselekménye mondja ki, mi lesz Kozák vállalkozásának eredménye, megtörténik-e a kivégzés vagy nem. Mert nem ez a lényeges, hanem annak az útnak a megmutatása, értékének hangsúlyozása, amelyet Kozák választ. A mű többek között ezzel is emelkedik a felszabadulás utáni helyzet partikularitása fölé. A megoldásokat a történelemben a Kozák-féle típusok útja és cselekvése hozta és hozza, elsősorban azzal, hogy ha egy adott közösséget feljuttat a nép igazi szintjéig. S ez a feladat nemcsak a dráma konkrét helyzetében érvényes, és ez a feladat sohasem lehet befejezett. Ez a mi mai dolgunk is.

Szegváry Menyhért (Kozák) és Kovács Dénes (Árendás)



Sándor Iván drámája mindig a két szint, az eszmei értelemben vett nép és a mindennapos valóság „határvonalán" halad (ahol a mindennapos valóság a vezetők cselekvése és a konkrét közösség napi élete) ; a dráma cselekménye azt nyilvánítja ki, mit kell cselekedni a népben élő igaz törvények életre keltéséhez. Mindezt Sándor Iván egy szituációból szükségszerűen kifejlődő mozgásban ábrázolja, a történelem igaz menete és valósága szerint, a nép vezetői tudatosítják a népben élő törvényeket, ők hozzák igazi mozgásba és ők adják vissza éltető erőként a konkrét közösségnek, felemelvén ezzel a filozofikusan felfogott nép szintjére.

A dráma konstrukciós rendszerében vitatott a két szál, a két történelmi mozgásirány összekapcsolása. Azt hisszük, csak azok kifogásolják a földek visszavételének és a háborús bűnösség problémakörének az összekötését, akik a mű egyediségét, a szó szerinti konkrét helyzetet veszik csak figyelembe. Mert az általános szinten mindkét esetben a népben szunnyadó egyik törvény konkretizálásáról, a törvényességről van szó. A törvényesség kívánja, hogy az újgazdák ne adják vissza földjeiket, és a törvényességnek tesznek akkor eleget, ha felmentik a tanítónőt. A két kérdés összekapcsolása más szemszögből is jogos a dráma konstrukciójában. A parasztság az egész magyar történelemben kiszolgáltatott és be-csapott volt; a felszabadulásig mindig csak hitegették, fel- és kihasználták. Érzékenysége, gyanakvása tökéletesen érthető. S ha Császár Kriszta ártatlan is, ha ő valójában nem is háborús bűnös, ennek a kérdésnek a problémakörét épp ezért, eme érzékenység miatt érintheti az író. Az ifjú kommunista kivételével senki sem tudhatja, hogy a lány ártatlan. A konkrét közösség indulata a lány alakján keresztül azokra irányul, akik évszá-

zadokig becsapták, s akiknek visszatértét egyáltalán nem kívánja - de akiknek felbukkanása az adott helyzetben szubjektíve elképzelhető (ha objektíve már nem is). A két szál összekötésében a zavart és ebből eredően a vitát az okozhatja, hogy a dráma nem állítja elénk az összekötés egyediségét, az egyedi okokat. A két szál találkozását csak tudtunkra adja Sándor Iván, nem jeleníti meg, mert megelégszik - nagymértékben jogosan - a két probléma elvi összekapcsolhatóságával.

A műben Árendás testesíti meg az itteni közösséget, az újgazdákat. Tőle értesülünk arról is, hogy a földek visszavételét és a kivégzés elmaradását összefüggésbe hozták. Az író azonban nem rajzolja meg jól ennek a drámai figurának a teljességét. Szövegei jórészt általános szövegek - egyediségének, egyéniségének a bemutatása elmaradt. Ez is hozzájárul ahhoz, hogy a két szál összekötése erőltetettnek tűnhet. A darabban szó esik arról is, hogy a parasztok öntudatlanul is bűntudatot éreznek a tanítónővel szemben. Erről csak beszélteti az író az alakjait, csak a két pártmunkás szövegeiben esik szó róla - de Árendás mondatait úgy írta meg, hogy azokban nem fedezhetjük föl ezt a tényt. Pedig ennek a motívumnak a kellő súlyú kibontása is hozzájárulhatott volna az egyediség, az egyéniség mélyebb megmutatásához, s evvel a két szál kapcsolata is vitathatatlanabbá, szorosabbá vált volna.

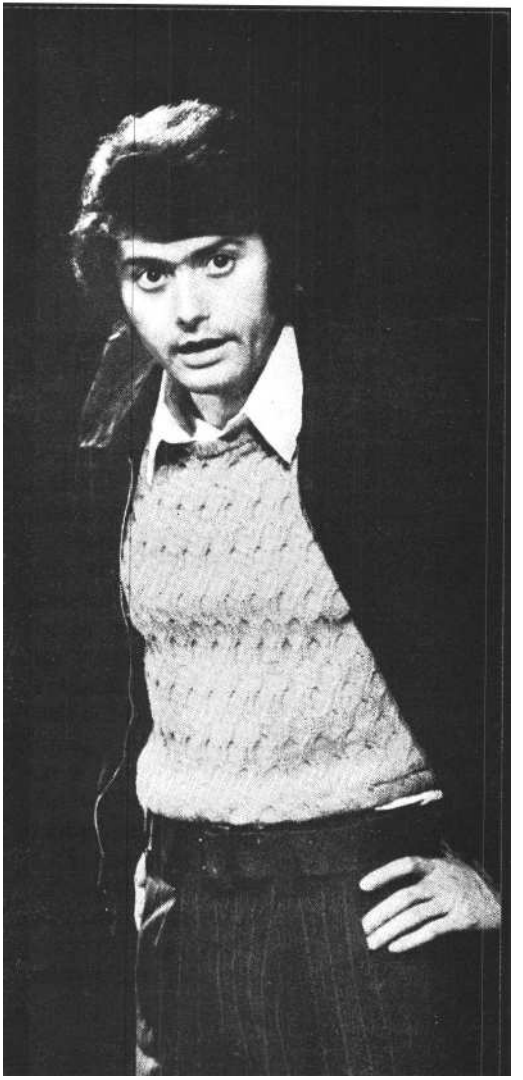
Allegorikus alakok

Sándor Iván megítélésünk szerint remek konstrukcióra építette drámáját. Az egyes szereplők írói megjelenítése azonban - nemcsak Árendás esetében - gyengébb. *Az áldozat hegyén* nem allegória, figurái azonban mégis az allegorikus alakokhoz közelítenek. A legtöbb szereplő valamelyik - nagyon pontosan megválasztott - történelmi mozgásirány általános megjelenítője. Árendáson kívül leginkább a Polgármester ilyen. Az író mindegyik szereplőjét igyekezett egyedi vonásokkal is felruházni: Árva börtönben ült, s emiatt nincs családja, de vágyódik rá, hogy legyen; Kozák idevaló parasztfiú, akinek ifjonti tüze még törvénytelenségre is kapatná a mű elején, de aztán ő tanítja a törvényesség nagy erejére idősebb elvtársát; a Polgármester félig-meddig rokona Császár Krisztának, aki viszont nem segítette a Polgármester feleségét, míg férje börtönben volt; Császár Kriszta elszakadt fasiszta apjától, s élete értelmét a tanításban akarta megtalálni, falun élt, s ezért nem tudott a Polgármester elhurcolásáról stb. Azonban ezek az egyedinek szánt vonások egyrészt túl általánosak ahhoz, hogy speciális egyediségnek hassanak, másrészt az alakok elveket megfogalmazó egyéniségszintjével nem forrnak össze annyira szervesen, hogy általánosságuk, elvontságuk enyhe veszélyét egyértelműen megszüntessék. Ám ha a helyzetek és az emberek megjelenítésének vannak is gyenge pontjai, ez most kevésbé fontos. Méghozzá azért, mert végre egy olyan drámát láthatunk, amely pontosan választotta meg a legfontosabb valóságanyagot, s azt a neki megfelelő módon szervezte drámává. Nem a konkrét közösséget ábrázolta, nem egyedeiben jelenítette meg a közösséget, s benne a népet - de egy másik fajtájú és nagyon is adekvát népábrázolás irányába tett egy nem is kicsi lépést: a nép, mint a törvényt adó második szint jelenik meg művében.

Az előadás

A drámában három színhely szerepel, a párttitkári iroda, a paraszthász szobája és a börtöncella. A díszlet egyszerre helyezi a színpadra mind a hármat, köztük két úttal, amelyen ha valaki végigmegy, azt érzékelteti, jelzi, hogy a színpadon közel helyezett színterek a valóságban távol vannak. A színpad összképe véleményünk szerint elhibázott. A dráma nagyon pontos konstrukció, a díszlet zűrzavart, kuszáltságot áraszt. De a mű-nek a hangulatát sem adja vissza, s voltaképp jó játékteret sem nyújt. A rendezés „koreográfiája" talán ezért szegényesebb, a színészek mozgatásával vajmi kevés további jelentést, mélyítést, finomítást tesz hozzá az írott szöveghez. A díszlet szegényes, s talán alaprajzában sem szerencsés volta legjobban a színtérnek azon a részén mutatkozik meg, ahol a börtön-cella van. Miklósy Judit alakításában sem érezhető, amit már a díszlet ezen részének is éreztetnie kellene: a bezártságot, az ártatlanul kínlódó, szenvedő, időn-ként reménykedő ember tökéletes tehetetlenségét és reménytelenségét.

A népi közösség az újgazda Árendás alakjában lép elénk. Ahogy említettük, az író Árendás szövegeiben nem írta meg a Császár Krisztával szemben érzett bűntudatot, de véleményünk szerint Kovács Dénes alakításában mégis éreznünk kellett volna. Sajnos, ő nem érezteti. Kovács Dénes szerepe különösen nehéz, egyszerre kellene megjelenítenie az újgazdák közösségét, a földjüket féltő, a birtokosok megjelenésétől megzavart, jogos indulatokkal és jogtalan rágalmakkal teli parasztokat, és ugyanakkor fel kellene csillantania: ez a közösség a nép - valódi törvényekkel, az igazság szépségével. Úgy gondoljuk, Kovács Dénes színészi eszközeinek mélyülni, gazdagodni kellene ahhoz, hogy mindezeket mélységében megmutathassa.



Szegváry Menyhért Kozák szerepében (Iklády László felvételei)

Az antifasiszta Polgármesterben, keleteurópai módon, dzsentroid vonások is találhatók. Ennek az értelmiséginek ezt a dzsentroid jellegét Pákozdy János jól állítja elénk. Polgármestere híve és őre a törvényességnek, de mindenféle történelmi érzék nélkül, valamiféle „általános és örök" rendet akar. Érti és érzi a kommunisták igazságát, de neveltetése és ebből fakadó szokásai folytán nem mentes a bombasztos áligazságokban való hittől. Igaz, mindez a szövegből is kiderül. Pákozdy mozdulatai, gesztusai, magatartása, színészi átéltsége csak elénk állítják ezt a figurát.

A dráma két emberre épül, a két kommunistára. Árvát, az idősebb kommunistát Holl István játssza, Kozákot, a fiatalt pedig Szegváry Menyhért. A városka problémáit elsősorban a Polgár-mester és Árendás hozzák az irodába, de

a két kommunistának kell a valódi törvényeket azokból kihámozniok. S ez nyilván nem egyszerű, sem elméletben, sem gyakorlatban. Hiszen minden megnyilvánulásukban ott vannak vágyaik, emlékeik, nosztalgiáik, tennivágyásuk, az akadályok kiváltotta gyötrődéseik, hatalmukkal járó felelősségérzetük, néha tehetetlenségük érzete - s ezeket kell megfelelő ideológiai tisztánlátással emberi akarattá és ezután társadalmi tetté átalakítaniok. Mind a két színész, Szegváry Menyhért, de elsősorban Holl István remekül oldja meg. Szegváry Kozákja szükségképpen könnyedebb drámai alak, gyötrődései még nem oly mélyek és súlyosak. Ő fiatal : először nem érti a törvényesség szükségességét, s őt tanítja az idősebb, tapasztaltabb. Azután mikor felfedezi Császár Kriszta ártatlanságát, őbenne bontakozik ki a törvényesség igénye is, nagy ereje is. Es most már ő tanítja az idősebbet. Szegváry pontosan követi ezt a fejlődésvonalat, s hiteles emberi mélységben mutatja meg.

Holl Istvántól Árva alakjának színészi megformálása az előadás előrehaladtával egyre koncentráltabb, egyre összetettebb alakítást igényel. Mert a dráma minden irányvonala úgy fut benne össze, hogy neki kell vagy kellene elsősorban társadalmi cselekvéssé továbblendítenie a nép törvényeit. Maga a drámai helyzet lesz egyre bonyolultabb és sűrűbb, s ez Sándor Iván külön írói érdeme. A dráma utolsó mozzanataiban Árva megtudja Kozáktól, hogy Császár Kriszta ártatlan. De a birtokosok tömeggyűlést hirdettek, a szegényparasztok összekeveredtek a birtokosokkal, elkezdődött a rendbontás. A Polgármester is felszólalt a gyűlésen, s nem éppen a kommunisták mellett. Holl mérlegel, töpreng, szenved, kétségbeesik és cselekszik egyszerre. A Polgármester kívánta ugyanis a perújrafelvételt, most hát megnyerhetik őt maguknak, hisz ártatlan a lány. De berobban Árendás, s árulással vádolja őket. Ekkor Holl is fordul, érlelődik a gondolat, a lányt mindenképpen ki kell végeztetni. De az ifjú kommunistában kibomlott már a törvényesség igénye: új hatás éri az Árvát alakító Holl Istvánt. Belső vívódásaiban ő is új fordulathoz ér: rá akarja venni a lányt az önkéntes áldozatra. Bemegy a cellába. A legremekebb színészi pillanatok egyike következik: Árva-Holl nem is a lányt veszi észre először, de a cellát, a priccset - hisz nemrég még ő is ilyen helyen szenvedett. A jelenet színészi megformálása nagyon összetett: saját börtönélményei és emlékei, mostani feladata - egyben a későbbi történelmi helyzet felvillantása - rávenni a lányt az önkéntes áldozatra, aminek jogosságában személy szerint ő sem hisz igazán. Holl a börtönemlékeket az emlékezés fájdalmával, de büszkeségével, a lányt rábeszélő mondatait embertelen hidegséggel adja elő. Kiváló, ahogyan Holl megkönnyebbül, igaz, hamisan, mert áligazság után kap, amikor a lány az új rendszer ellen kifakad. Ebből bűnösségére következtet, megszabadulhat a feszültségtől, nem kell ártatlanul kivégeztetnie a lányt. Holl remekel ezekben a pillanatokban. De a dráma nem hagyja az áligazságot érvényesülni: a jelenet után Kozák megmondja, kétségbeesésében mondta azokat a tanítónő. Holl visszafagy a hideg embertelenségbe, elveszti a minden forradalmár gondolkodás- és szemléletmódjából kiiktathatatlan közelre nézést, az emberi szenvedések és gyötrődések észrevételét. Felvillantja a jövő egy másik szeletét: saját elvtársát is elfogatná. De Kozák magatartásában a dráma előrevetít egy harmadik időt is: az előadás itt és most idejét. Meleg, igazi forradalmi emberség támad fel Kozák-Szegváryban, s indítja ki, a közösséghez, felvilágosítani és az igazi nép szintjére emelni a paraszti közösséget. Holl most könnyebbül meg igazán: a valódi forradalmár jó érzékével felismeri, ez a jövő útja. A rendezés talán patetikusabb a kelleténél, még meg is ölelik egymást. Elég Holl szinte ujjongó felkiáltása: Visszavárlak!

Ezt a rengeteg váltást, túllépve a partikuláris egyén pszichológiáján, a társadalmi-történelmi helyzet magasába felemelve, csak igazán nagy színészi megoldásokkal lehet eljátszani, úgy, ahogyan Holl. Az előadást ők ketten, Szegváry Menyhért, de elsősorban Holl István alakítása tartják igazán magas szinten.

Mégis, Sándor Iván remek konstrukcióját kell hangsúlyoznunk, nem e remek színészi teljesítményt. A nép kitűnő drámai ábrázolásáról van szó.

Sándor Iván: Az áldozat hegyén (Pécsi Nemzeti Színház)

Rendezte: Dobai Vilmos, *díszlet és jelmez:* Pintye Gusztáv.

Szereplők: Szegváry Menyhért, Holl István, Miklósy Judit, Pákozdy János, Kovács Dénes, Horváth István.

SZILÁDI JÁNOS

Újrafésült paróka

A Hongkongi paróka a Katona József Színházban

Bár az utóbbi években jelentősen megnövekedett az új magyar drámák utánjátszásának aránya, drámaíróink azért ma sem duskálhatnak a lehetőségekben, hogy a színpadi gyakorlat próbáján „meg-mért" alkotás tapasztalatait a második bemutatón már hasznosíthassák. Így a javítások legtöbbször csak a kinyomtatott műben olvashatók - ha épp nem az a kívánalom, hogy a bemutató szövege kerüljön át változatlanul a kötetbe.

A drámaírók helyzete azonban így is irigylésre méltó a rendezőkéhez mérten.

Mikor rendezheti meg még egyszer a rendező ugyanazt a művet más feltételek közt, más színészekkel, amíg még frissen él benne az előző rendezés minden jó gondolata, esetleges fogyatékossága?

Az ilyen igazi „újravívás" ritka jelenség. Legutóbb Székely Gábor kapott ilyen lehetőséget: a szolnoki bemutató után a Pesti Színházban rendezte meg Őrkény István *Macskajátékát.* Nagy sikerrel ott, európai hírrel itt. Most Illés Istvánt tisztelte a szerencse: a miskolci premier után Budapesten, a Katona József Színházban is ő rendezte Szakonyi drámáját, *a Hongkongi parókát.*

„Szerzői korrektúra"

E sorok írója a SZÍNHÁZ 1974. januári számában beszámolt a *Hongkongi paróka* miskolci előadásáról, és elemzésében a darab íróilag kevésbé sikeres megoldott részeit is említette. Azokat a részeket, melyeket Szakonyi az új bemutatóra készülve átírt.

„Győzött" a kritikus ? Szó sincs róla. Szakonyi Károlyt - és ennyi „dicsőséget" engedjünk meg, ha nem is a kritikus személyének, de a műfaj vélt vagy valóságos erejének - a kritikai visszhang legfeljebb elgondolkoztatta. Meggyőzni csak az eredmény, az előadás, a miskolci előadás győzte meg. Sőt, nem is egyszerűen az előadás, hanem a szembesítés. A szembesítés - az íróasztal magányában elképzelt színház találkozása a valóságossal - győzte meg Szakonyit a változtatás szükségességéről.

Maga a változtatás terjedelmileg nem túl jelentős. Szakonyi nem új „parókát"

Szakonyi Károly: Hongkongi paróka (Katona József Színház)
Sas Béni (Sinkovits Imre) enyeleg Ancsikával (Zolnay Zsuzsa)

készített a Katona József Színház számára - erre szükség sem volt -, csupán „átfésülte" a már elkészültet. Szöveget pontosított, hogy a gondolat hibátlanabbul jusson el a nézőtérre, és a feles-legeset hántotta le itt-ott a dialógusokról.

Gyökeresen csak a darab végét, a nagy leleplező jelenetet formálta át azzá, ami szándékában eddig is volt, nagy, *nem* leleplező jelenetté. Sas Béniék nyaraló-avatásán az előző variációban a komédia harsánysága uralja a jelenetet. Most rejtettebb, villódzóbb világ áll előttünk, többet, lényegesebbet tár fel a Sas Bénik rongyemberségéből, és még inkább ökölbe szorul a kezünk, mert a leleplezés ellenére sem változik semmi: Sas Béni megkapja a frankfurti kiküldetést.

Ezt a gondolati továbbtisztázást erősíti a figurák átformálása is: Zombori cselekvőbb szerepeltetése és Ancsika csendességében is „viharosabb" újra-Fogalmazása.

rendezői „szolgálat"

Illés István célja most is, mint az előző rendezésénél, a mű szolgálata - s a pesti változtatások is a jobb, a teljesebb, a hatásosabb „szolgálatot" célozzák.

Így a produkció alaphangulatának erősebb, következetesebb rendezői kimunkálása is. A miskolci előadásban a komédia felhangjai uralták a játékot, mintha a történést lezáró leleplezési kavalkád komikuma határozta volna meg az egész produkciót. A Katona József Színházban szatírát látunk. A komikus mozzanatok továbbra is jelen vannak, s ez jó is, szükséges is, de nem uralva, hanem szolgálva a szatírát. A következetesebb rendezői építkezést Szakonyi már említett átírásai is segítették.

A szatírai elemek alaposabb rendezői kidolgozása a mű társadalmi mondanivalóját erősítette. A komédia könnyedebb, felhőtlenebb színei a gondtalan, gyorsan iramló nevetésre alapoznak. A szatírai düh, méreg - és a szatirikusan ábrázolt helyzetek kiváltotta nevetés - megőrzi, olykor még fokozza is a tollhegyre tűzött, illetve bemutatott jelenségek társadalmi veszélyességének tudatát, ebben a produkcióban a Sas Bénik világában felfedett torzulások komolyságát.

Ez az utóbbi a nehezebb út. Művészileg, emberileg egyaránt. Illés István rendezése ezt az utat választotta. A Katona József Színház színpada méreteinél fogva alig alkalmas *a Hongkongi paróka* színrevitelére. Könnyen mozgatható díszletek vagy jelzésszerű megoldások jellemezték mindig is az itteni produkciók színpadképeit. Ez a „hagyományos", a szűkös lehetőségek követelte megoldás *a Hongkongi parókában* nem érvényesíthető. A díszletezés művelete itt drámai funkciójú, s ezt valóságos bútorokkal, valóságos fizikai munkával kell elvégezni. Ezen a színpadon azonban vagy a bútoroknak vagy a színészeknek van hely. Illés István a középútra kényszerült: csökkentette a bútorok számát, méretét, és szűkösre szabta a színészek mozgását. Az első érezhető szegénységhez vezetett - főleg a háttérmegoldásokban és a két lakás berendezésében -, a másik a színészi játéklehetőséget apasztotta. Színpadjainkon - s ezt a kritika már nemegyszer *szóvá* tette sok az üres, funkciótlan mozgás, a fölösleges járkálás. Ez hiba, szakmai hiányosság. De az ellenkezője sem erény. *A Hongkongi paróka* előadásán a játék teljesebb kibontásához mérten kevés a tér. A szükségből „kamarásított" *Hongkongi paróka* érezhetően feszeng szűkös ruhájában - s erről nem a rendező tehet.

Csak a parókák változatlanok

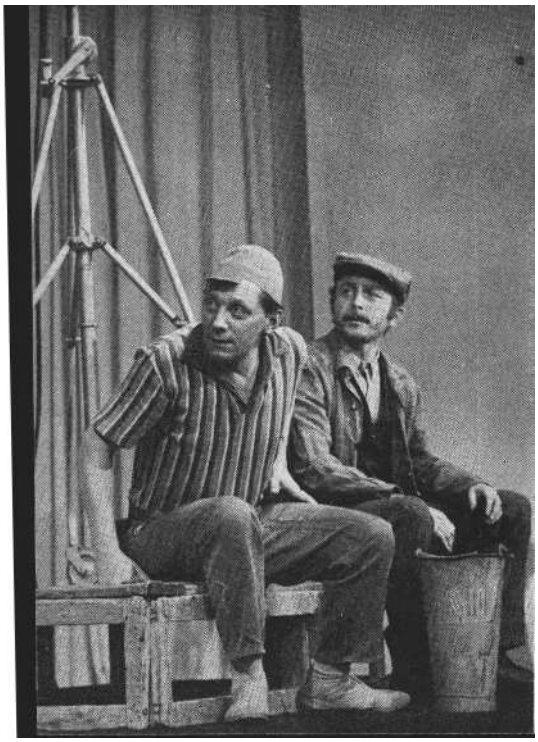
Az újrafésült *Hongkongi paróka* Sas Bénije Sinkovits Imre. Sinkovits játéka megkeményíti a figura színeit. Érdemtelen akarnok, szívós törtető és a hazudozást munkájában, magánéletében természetes emberi létként „hasznosító" senkiember az ő Sas Bénije. Ennek a figurának

Mara (Máthé Erzsi) reggeli készülődése

már nincs emberi hátországa. Emberségét, tisztaságát, mindazt, amiért egykor egyre nagyobb felelősséget és hatalmat bíztak rá, olcsó praktikákra váltotta, felélte, eladta - lakásért, kocsiért, nyara-lóért. Sinkovits következetes figuraépítkezéssel, mértéktartó színészi játékkal formálja meg Sas Béni alakját, és a könnyen csábító túlzások, színészi rájátszások okos elhagyásával teremt élményt.

Felesége Máthé Erzsi. Kemény, darabos, elszánt, energiával teli asszony Máthé Erzsi Marája. Ha jó célra szövetkezve tenné, amit tesz, hegyeket mozdíthatna. Így csak olcsó, önös érdekeket

A két munkás (Őze Lajos és Pathó István) kommentálja a tévéfelvételt **(Ikládv** László felvételei)



képvisel. S mert céljai embertelenek, embertelen lesz maga is. Máthé Erzsi játéka ezt a kettősséget fogalmazza hatásos alakításba. Kitűnő játékát méltán örökítette meg Molnár Gál Péter elemző írása, a Népszabadság 1974. I. 13-i számában.

Ancsika: Zolnay Zsuzsa. Mara keménységét Ancsika ravasz, hódító, zsákmányszerző puhasága ellenpontozza. Zolnay Zsuzsa átgondolt játékkal érezteti a két asszony lényegi azonosságát és felszíni különbségeit. Azt a különbséget, ami nem jellemük, hanem helyzetük eltérő voltából következik.

A megfiatalított és enyhén népies beszédmodorúra hangolt Zombori Ottót Felföldy László, Krecskait, a tekintélyesen ostoba főhatósági tisztségviselőt Győrffy György alakítja igen jól. A butaságát legalább hallgatással leplező Krecskainé a mindig kitűnő Pártos Erzsi. Mihálitzot, aki emberi értékeit tekintve Sas Béni „méltó" társa, Velenczey István, „újgazdag" öntudatú feleségét Ferenczy Krisztina és végül a titkárnőt Mányai Zsuzsa alakítja karakteresen.

Külön kell szólni az I. Munkásról (Pathó István) és a II. Munkásról (Őze Lajos). Jó alakítás mindkettőjüké. Pathó korban nehezen alkalmazkodik a figurá-

hoz - az I. Munkás már túl van a hatvanon-, de ezt mértéktartó játékkal ellensúlyozza. Őze egységesebben formál, és az énekléssel múltat elevenítő jelenetben drámai magaslatokba képes emelni a szituációt. Valami azonban mégis mintha hiányozna mindkét figurából. A színek leszűrt tisztasága, egyszerűsége. Az, hogy *csak* eljátsszák a munkásokat. A fizikai cselekvésnek az a természetessége, amit Szakonyi darabja fölkínál, nem ragadja meg őket igazán. S ettől alakjuk kicsit könnyedebb, súlytalanabb lesz, mint amennyit a játék igényel.

Befejezésül: célunk nem az összehasonlítás, nem a rőfös méricskélés volt. A két produkció két önálló, szuverén művészi alkotás - jóllehet a mű és a rendező személye azonos. Megítélni is így kell: önnön értékei szerint ezt is, azt is. Erre tettünk kísérletet.

Szakonyi Károly: Hongkongi paróka (Katona József Színház)

Rendezte: Illés István, *díszlet:* Bakó József, *jelmez:* Vágó Nelly.

Szereplők: Sinkovits Imre, Máthé Erzsi, Zolnay *Zsuzsa*, Pathó István, Oze Lajos, Felföldy László, Győrffy György, Pártos Erzsi, Velenczey István, Ferenczy Krisztina, Mányai Zsuzsa.

CSERJE ZSUZSA

Rendezte: Szűcs János

Békéscsabai színházi esték

A Békés megyei Jókai Színház az évad első felében bemutatta Schwajda György *Mesebeli János* és G. B. Shaw *Caesar és Cleopatra* című komédiáit. A két előadás igen jó színvonala és sikere azt bizonyítja, hogy rendezőjének, a fiatal Szűcs Jánosnak különösen jó érzéke van az irónia és a groteszk iránt. S kiderül az is, hogy a színházat olyan társadalomalakító fórumnak tekinti, amely a művészet eszközeivel és hatásosságával szólhat hozzá korunk lényeges kérdéseihez.

Schwajda György: Mesebeli János

A darab Mesebeli Jánosa, Varga János munkásember tisztességben töltötte le életét, az első húsz évet a kapitalizmusban s az utóbbi harmincat a szocializmusban. S amilyen ellentétes e két világrend, az ő élete is úgy változott feketéből fehérre. Elhatározza, hogy mindazért a jóért, amit a szocializmustól kapott, valamilyen módon lerója háláját. Ezért havi fizetésének felét felajánlja az államnak. Ez olyan megdöbbenést és ellen-állást vált ki munkatársaiból és feletteseiből, hogy hősünk rájön: nehéz harcokat kell még vívnia addig, amíg elhatározását valahogy megvalósíthatja. A darab ennek a szocialista kálváriának a bizarr története.

Az író a komikum, a groteszk, az abszurd, a lírai és népmesei elemek gazdag alkalmazásával jutott el sajátosan egyéni stílusához. A jelenetek mindig valami reális helyzetből indulnak. Mindennapi életünkből ismert szituációkban és emberi viszonylatokban ismerkedünk meg a főhőssel, Varga János munkással, a művezetővel, a főkönyvelővel, a gyárigazgatóval, hősünk családjával és társadalmi életünk sok más típusával: a maszek szerelővel, a részeg munkással, a postai alkalmazottal, a rendőrrel, a doktorral. Elítélendő és megváltoztatandó negatív jelenségekre, magatartásokra figyelmeztetnek ezek a jelenetek, komoly életismerettel, kifinomult szociális érzékenységgel.

Ezzel egy időben ezt a színpadi realizmust magasabb síkon elegyíti a mélyebb összefüggésekre is rávilágító elidegenítő

Bernard Shaw: Caesar és **Cleopatra** (Békés megyei Jókai Színház). **Agárdy** Ilona (Cleopatra), **Bicskey Károly** (Caesar) és Gálfy **László (Britannicus)** (Demény **Gyula** felvétele)

effektusokkal. Ezért használ fel groteszk és abszurd elemeket is. A visszásságokat úgy teszi nevetségessé, hogy az egyes jeleneteket olykor karikaturisztikusan eltúlozza. Az abszurdra, a képtelenre utal ironikusan hőse brigádjának elnevezése: „Beckett szocialista brigád". Ha az alapötlet képtelenségét (a fizetésfelajánlás nem sikerült, ezért egy porszívót akar ajándékozni az államnak) a néző elfogadja, s - ez csak az írón és a rendezőn múlik -- később könnyedén követheti a színjátékot a különböző stílusrétegek lépcsőin a darab elvontabb gondolati síkjáig. S már nem csodálkozik azon sem, hogy a Doktor autójával halálra gázolt munkás felkel halottaiból, és továbbmegy. Most már minden megtörténhet: a helyszíni szemlét felvevő rendőr vitája a halottal, a bürokrácia, valamint a józan ész és érzelem harcának erőteljes hatású, szimbolikus megfogalmazása. S elfogadjuk azt is, hogy Varga János -- felülemelkedve a hétköznapok kisszerű világán - mesehősként megy tovább megkezdett útján. Ahogy a nép-mesék igazságot szolgáltatnak az egyszerű, szegény, becsületes hősöknek, úgy találja meg az író a népmese igazságát, mint története eszmei irányának legmegfelelőbb kifejezési formáját. S az utolsó jelenet lírai magaslatra emelkedik: a „mesebeli", de nagyon is valóságos Varga János és munkatársai vállukon tarisznyával, benne hamuban sült pogácsával együtt vágnak neki az útnak.

Schwajda ideális rendezőre talált Szűcs Jánosban, aki a darab stílusforgatagát és gondolati ívét követve, alkotó fantáziájával állította színpadra az író különös világát, sőt megtalálta a továbbgondolás lehetőségét is. A rendezés és az előadás egyik alappillére a kitűnő díszlet. Csányi Árpád ismét remekelt, amikor megtervezte ezt a giccses tüllfüggönyökkel, gipszangyalkákkal és műlovakkal díszített, vurstlihangulatot árasztó körhintát, s ennek forgó cikkelyei közé a mikrorealista helyszíneket: a műhelyt, a kocsmát, a családi otthont, a postát, az utcát, ahol az egyes jelenetek játszódnak. Életünk örök körforgását - és némelykor cirkuszjellegét is - sejteti ez a körhinta. A műlovakon elhelyezett reklámok, tiltó táblák a játék során igen jó ellenpontul szolgálnak a rendezőnek. A „Tűz használata, dohányzás tilos" tábla alatt s annak támaszkodva a munkások állandóan dohányoznak, s a „Maradj józan, hogy ember maradhass" táblával mit se törődve isznak a kocsmai jelenet egész ideje alatt. Szűcs tud atmoszférát teremteni a reális helyzetekben: a kocsmajelenetben például szeretettel és megértéssel ábrázolja a munkásokat, érzékeltetve, hogy ezekben az emberekben minden adottság megvan ahhoz, hogy adott körülmények között helyesen ítéljenek, és döntsenek az élet problematikusabb, választás elé állító helyzeteiben, s ezért tudnak végül is csatlakozni Varga János ügyéhez. A kitűnő színészek követik a stílusváltásokat is: a hagyományos jellemformálást ugyanúgy elvárja tőlük a rendező, mint az elidegenítő vagy karikaturisztikus alakítást. Van egy jelenet, melyben a művezető és a főkönyvelő egymást agyonlicitálva térden csúszva hízelegnek a gyárigazgatónak, majd egyik pillanatról a másikra az ellenkezőjébe csapnak át, fejére olvassák összes

rossz tulajdonságát. Mindezt eltúlzott gesztusokkal, szélsőséges hanghordozással.

Gúnyos, leleplező komédiát látunk itt, melyben az emberi természet rosszabbik fele nyilatkozik meg a maga rút gerinctelenségében. Bravúros megoldás az is, ahogyan az idős munkásházaspár sztereotip viselkedését, mozdulatait egyidejűleg a színpad másik felén a fiatal szerelmesek ugyanolyan gesztusaival ábrázolja. Az egyformasággal az idő múlását s bizonyos magatartásformák változtathatatlanságát egyaránt érzékelteti. Szívszorítóan groteszk jelenet Varga János temetése: az igazgató sírbeszédet mond, de nem a halottról, hanem saját magáról. Kétoldalt óriási, embermagasságú gyertyák, szentimentális régi dallam szól, s közben a színpad előterében felkel a krétával körülrajzolt halott, beszélgetni kezd az őt sirató feleségével, leányával, majd elindul, mert még hosszú út áll előtte. Az a széles vörös sál van rajta, melyet még felesége tett a nyakába, amikor mint mesebeli alak, útnak indult. S a darab végén, amikor társai felsorakoznak mögé, hogy együtt induljanak tovább, ugyanilyen vörös sálat visel az a fiatal munkás, aki harcának folytatója lesz. Az utolsó kép is Szűcs világnézeti elkötelezettségét sugallja: a szín elsötétül, csak egy éles fénycsóvával megvilágított kerek asztalt látunk a színpad előterében (a kocsmai jelenetből maradt itt, teli konyakospoharakkal) és a poharak mellé helyezett égővörös sálat.

G. B. Shaw: Caesar és Cleopatra

Már *a Mesebeli János* előadásánál kiderült, hogy Szűcsnél a látványnak fontos szerepe van. A díszlet jelentések hordozója lehet, s megadhatja a játék alaphangját. Milyen a színpadkép a *Caesar és Cleopatrá*ban? Körben gyönyörű, bordó bársony-függöny omlik alá, (hogy ne feledjük el: színházban vagyunk!), s előtte Vayer Tamás mozgatható térgeometrikus formái, lépcsői, szögletes ülőhelyei. Mindez finom pasztellszínekkel, az egyiptomi falfestészet szín- és formavilágára utaló ornamentális díszítéssel. Esztétikus látvány ez a jelzett díszlet, melyben a Szfinx is csupán néhány összerakott kocka, téglatest. Ebben a játéktérben egy pillanatig sem hisszük, hogy igazi történelmi színjáték fog megelevenedni előttünk. S amikor Bel Affris megkoreográfált balettlépésekkel libben be a színre, az ironikus hangnem nyilván-valóvá lesz.

Nem véletlen ez, hiszen a *Caesar és Cleopatra* olyan, mintha a történelem és a történelmi drámák paródiája lenne. Ambrus Zoltán szerint a darab „nagy rakás anakronizmus", „mérsékelt elmésségű maskarabál", mely „a múltat akarja kompromittálni". Kissé szűk és leegyszerűsített értelmezése ez a shaw-i komédiának, mert ebben a darabban többről van szó. Caesar sokkal inkább az angol imperializmus rezonőrje, mintsem valóságos történelmi alak. Azonban nem is egyszerű aktualizálás ez, inkább egy jellegzetesen shaw-i módszer: a korhűség és az anakronizmus bizarr keveredése. Caesar alakjában a jelentős történelmi hőst, a nagy egyéniséget mutatja be, de groteszk ábrázolásával szét is rombolja ezt a képet. Mégis ez a pátosztól mentes, a romantikus történelmi drámák szentimentalizmusát teljesen nélkülöző ábrázolásmód ad lehetőséget arra, hogy az igazi Caesar alakját is megsejtesse. Almási Miklós ezt írja: „A bölcs Caesar játékszerként kezeli az embereket, mert is-meri a történelem mozgásának titkát. *A bölcs, a nem tragikus hős* Caesar meg akarja érteni a történelmet, az embereket, s azok vakságára, pózaira, érdekeire bízza saját terveit." Caesar egyiptomi kalandjáról van szó, de már utalnak a jövőbeli Egyiptom gyarmatosítására is. (Ennek képviselője a darabban Britannicus.) Rufio, Caesar vezére és testőre az erőszak mindenhatóságát és az angol hadvezetést egyaránt jelképezi. Az pedig már a rendezés következménye, hogy a meghódítottak főembereiről a leigázott gyarmati országok uralkodó osztályának tagjaira asszociálhatunk, s ebben a közegben acsarkodás, belviszály, bábkirály ma sem ismeretlen fogalmak. A római parancsteljesítő tisztek pedig vad brit katonákra, sőt az SS-legényekre is emlékeztetnek.

Shaw darabjait behálózza az előszók, utószók, költői helyszínleírások, aprólékos rendezői utasítások, plasztikus jellemzések szövevénye. Bár olvasmánynak mindez rendkívül élvezetes és lebilincselő, a mindenkori rendezőnek tudomásul kell vennie, hogy a teljes mű szinte eljátszhatatlan. Erősen szelektálni kell. Szűcs a húzásokat úgy oldotta meg, hogy az eredeti művet se szegényítse el, s hogy a komédia a ma nézőjének a legtöbbet mondjon. Caesar első megjelenésekor, a Szfinx alatt, patetikus monológ helyett közvetlen beszélgetést folytat a közönséggel. A rendező lefosztja róla még az álpátoszt is. Így egészen természetes, hogy a kockák közt elrejtőző ijedt süldőlány Cleopatra, előbújva „bácsi"-nak szólítja. Ez a Caesar (Bicskey Károly megformálásában) évei számát már titkolni akaró gáláns lovag, aki hiúságból hord babérkoszorút, hogy ne lássák kopaszságát, farzsábája van, mely fájdalmaival minduntalan rátör. A női nem rajongója, aki képes iróniával nézni saját szenvedélyét. Tógája alatt angol gyarmatosítóra emlékeztető öltözetet visel. Bölcs ember, halkszavú filozófus, aki megnyerő egyéniségével s a szelíd szó fegyverével harcol. Jó hadvezér, akit a bátorság, a helyzet biztos felismerése ugyanúgy jellemez, mint az, hogy utálja a gyilkosságot, bár sorozatosan elköveti. Bölcsességeit mély meggyőződéssel adja elő, sőt komolyan is gondolja („a gyilkosság újra gyilkosságot szül, mindig a jog és a becsület és a béke nevében"), s az ellentmondás éppen abban van, hogy míg a színen egy kedélyes úriember bölcselkedik, a háttérben zajlik a történelem, s éppen az ő égisze alatt gyilkolnak az erőszakos hódító katonái. Ezt nem feledteti el megnyerő közvetlensége, vonzó személyisége sem. Azon persze nem csodálkozunk, hogy ezt a kedves, öregedő urat a szinte gyereklány Cleopatra rögtön megszereti. Ez a ragaszkodás és szeretet akkor is megmarad, amikor már ismerve Caesar gyengeségeit, csak ki-használja.

Cleopatra (Agárdy Ilona alakításában) babonás kiscicából ragadozó vadmacskává lesz. Igen hamar eltanulja mesterétől a hatalom megszerzésének módszereit, s amikor az első gyilkosságot elkövetteti dajkájával, már tudjuk: „megérett" az uralkodásra. Caesar a legcsekélyebb féltékenység nélkül rajong a lányért, de egy pillanat alatt tud dönteni: felmérve a politikai helyzetet, sajnálkozás nélkül vesz búcsút Cleopatrától, és távozik az országból. Britannicus (Gálfy László alakítja remekül) mai angol bürokrata öltözékében jelenik meg, egyszer nyitott ernyővel, aktatáskával, máskor távcsővel kezében és pipával a szájában. Előfordul, hogy kék fedelű füzetébe ír valamit, majd angol pedantériával ennivalót, kést, villát vesz elő, s ölében megterítve az etikett szerint kezd étkezni. A vízbeugrásnál is hódol az angol udvariasságnak: előreengedi társát. Theodotus szemüveges hivatalnok, Rufio hadvezér öltözékén pedig öntelten virítanak a kitüntető érdemérmek.

Szűcsnek igaza volt, amikor ezt az anakronisztikus tanmesét aktuális poli-

tikai szatírának rendezte, melyben elítéli az imperialista törekvéseket, a hódító háborút. A jelenre utaló színpadi ötletek nem direktek, mégis érzékletesek. Gyakori a füttyentgetés, ami sem a történelmi hősökre, sem pedig a kimért angolokra nem jellemző. Zenei effektusaiban gyakran alkalmaz összekötő zenének jazz-dallamokat, de mindez nemhogy zavaró, hanem egyenesen illik a színpadi anakronizmushoz. Ez a felerősített modern zene Caesar monológja alatt fokozza az elhangzó gondolatok érvényességét és kirívó ellentmondását.

Caesar tógája, mely belső oldalán sötétvörös, távozása után szétterülve ott marad a színen. Ez az elomló vörös folt az egész felvonáson át uralkodik a képen. A második részben egy aláhulló vörös drapéria, majd egy sebesült katona megjelenése, fején átkötött vörös kendővel, már bizonyossá teszi az eddig csak sejtett gondolatot, hogy ebben az előadásban a vörös szín a vér, a véres háborúk jelképe lett.

Schwajda György: Mesebeli János (Békés megyei Jókai Színház)

Rendezte: Szűcs János, *díszlet:* Csányi Árpád, *jelmez:* Vágvölgyi Ilona.

Szereplők: Bicskey Károly, Szűcs András, Polyák Zoltán, Lukács József, Szerencsi Hugó, Vajda Károly, Garai Róbert, Körösztös István, Ats Gyula, Felkai Eszter, Cseresnyés Rózsa, Tóth Gabriella, Bende Attila, Kovács Lajos.

G. B. Shaw: Caesar és Cleopatra (Békés megyei Jókai Színház)

Fordította: Réz Ádám, *rendezte: Szűcs* János, *díszlet:* Vayer Tamás, *jelmez:* Vágvölgyi Ilona

Szereplők: Bicskey Károly, Agárdy Ilona, Gálfy László, Ats Gyula, Dénes Piroska, Lukács József, Körösztös István, Székely Tamás, Szűcs András, Simon Zoltán, Garai Róbert, Horváth József, Polyák Zoltán, Cserényi Béla, Szerencsi Hugó, Vajda Károly, Kaskó Erzsébet, Maday Emőke.

Az 1973-74-es színházi évadban eddig a Madách Színházban, hat vidéki színházban (Szeged, Kecskemét, Veszprém, Pécs, Kaposvár, Győr) valamint a Szentendrei Teátrumban mutattak be egy-egy Shakespeare-darabot. Nánay István cikke a bemutatók közös, illetve egymástól elütő vonásait rendszerezi, nem annyira tartalmi-gondolati oldalról, mint inkább a színházi műhelymunka szemszögéből. Részletesebben elemzi a kaposvári Ahogy tetszik-előadást.

NÁNAY ISTVÁN

Hogyan játszunk Shakespeare-t ...?

A legendás magyarországi Shakespeare-kultusz újabb bizonyítéka: az évad első felében hat színház mutatott be Shakespeare-művet. A Madách Színházban Ádám Ottó rendezte az *Othellót,* Szegeden a *Vízkeresztet* Sándor János (az elő-adásról a SZÍNHÁZ 1973. decemberi számában már írtunk), Kecskeméten a *Troilus és Cressidát* Ruszt József (az elő-adást januári számunkban elemeztük), Pécsett a *Tévedések vígjátékát* Sík Ferenc (a márciusi számunkban olvasható erről kritika), Veszprémben *a Sok hűhó sem-miértet* Pétervári István, Kaposvárott az *Ahogy tetsziket* Zsámbéki Gábor vitte színre. E sorozathoz hozzászámíthatjuk a Szentendrei Teátrum nyári *Vízkeresztelőadását* is, amelyet Iglódi István rendezett, és mire ez a cikk megjelenik, lezajlott már *az Ahogy tetszik* győri bemutatója is, Orbán Tibor rendezésében. (Összehasonlításul a tavalyi és az azt megelőző egész évadban négy-négy Shakespeare-bemutató volt!)

Mi az oka ennek a nagyszámú bemutatónak? A véletlen műve csak, hogy rövid egymásutánban következtek a premierek és a második félévben talán egy sem lesz? Lehet. Műsorpolitikai meg-gondolások, szereposztási szempontok, a klasszikus darabok „letudása" indokolta az előadásokat? (Egyik-másik be-mutatónál elsősorban ilyen gyakorlatiasságra is gondolhattunk.) Vagy a rendezőnek és a társulatnak mondanivalója volt, s ehhez keresték és találták meg partner-ként Shakespeare-t? Az esetek többségében erről van szó. (Az más kérdés, hogy miért kell egy itt és most élő, gondolkodó, alkotó művészi közösségnek a múlt és a közelmúlt szerzőihez fordulni elsősorban, és miért nem a kortárs írók műveiben találják meg kifejezendő mondandójuk alapanyagát?!)

Ezek a rendezők és társulatok előadásuk mottójául - kimondva vagy kimondatlanul - Jan Kott ismert mondatát választották: „Csakis úgy alkothatunk értékítéletet minden Shakespeare-előadásról, ha azt kérdezzük, mennyi van benne Shakespeare-ből, és mennyi belőlünk." Azok az előadások nyújtottak maradandó élményt, keltettek visszhangot, kavartak vitát, amelyeknél létrejött - de legalább megvolt bennük az erre való eltökélt szándék - a Shakespeare-hez való lényegi hűség és a maivá hangolás egysége.

Hűség Shakespeare-hez

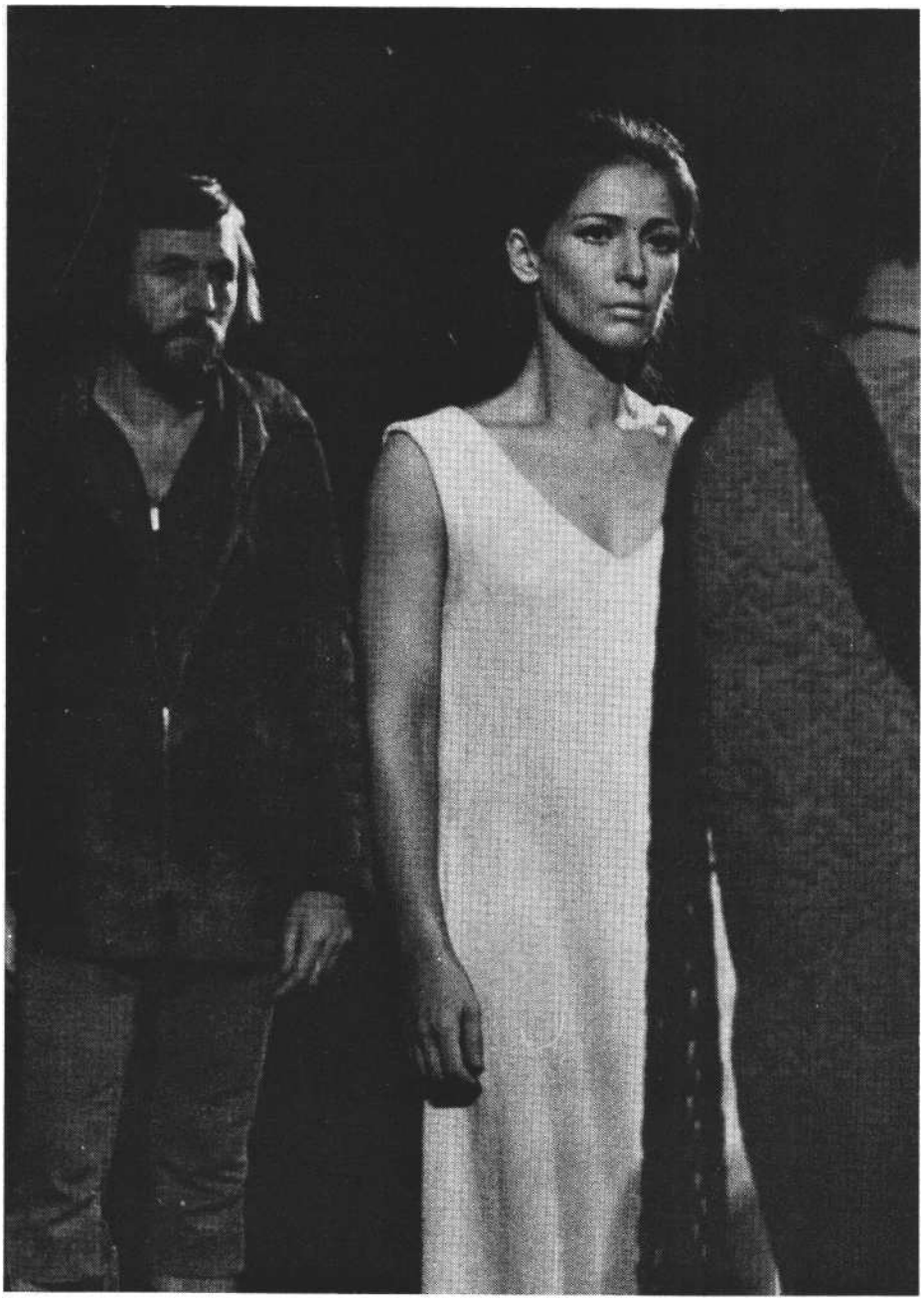
Hű-e a hagyománytisztelő előadás ? Nem. Hiszen autentikus Shakespeare-játékstílus sincs. Másfél évszázad alatt a minden-kori uralkodó játékmódhoz igazították a shakespeare-it. Színpadjainkon leginkább a naturalizmus gyökeresedett meg, s ez alkalmatlan a shakespeare-i össze-tettség, sokszínűség kifejezésére.

Vagy hűség-e az, ha a darabok szövegéhez az első betűtől az utolsóig mereven ragaszkodunk? Aligha. Ez különben az esetek többségében ma már lehetetlen is. Ezzel kapcsolatban érdemes utalni Hevesi Sándor gondolataira (lásd a SZÍNHÁZ 11973. novemberi számát).

És végső soron hű lenne-e az az előadás, amely a rekonstruált Globe színház színpadán, a rekonstruált négy évszázaddal ezelőtti stílusban csak férfi-fiú szereplőkkel élesztené fel a darabot? Ha mind-ez valójában] rekonstruálható lenne, ha a darabok rendezői utasításait ismernénk, ha a szövegkönyv hűségéhez kétség sem férne, muzeális értékű előadás születhetne. Elvben. De a sok „ha" eleve kizárja még a muzeális értékű előadást is.

Bár a technikai részletek pontosan nem ismertek, az tudott, hogy Shakespeare minden darabja korának aktuális valóságából táplálkozott, attól elválaszthatatlan, azt tükrözi. Legyen a téma római vagy itáliai, történelmi vagy a XVI-XVII. század fordulójának Angliájából való, mind koráról, az akkori viszonyokról szól. Tehát minden darabja közéleti, a szó szűkebben vett politikai-társadalmi-gazdasági és a tágabban vett etikai-filozófiai értelmében. Ehhez a fajta valóság-megközelítéshez lehet és kell hűnek len-ni, ha egy előadás Shakespeare-hez való hűségéről beszélünk. Akkor lesz leginkább hű egy előadás Shakespeare-hez, ha Shakespeare szavaival korunkról, problémáinkról beszél. De az az előadás, amelyben egy vagy több aktuális vagy annak ítélt mondat hangzik el, még nem szól hozzánk. Az előadás egészének kell sugároznia azt a tartalmat, életszemléletet, szellemi, erkölcsi tartást, amelyre a nézők rezonálhatnak.

Hogyan jöhet létre a rezonancia? A Shakespeare-darabok kiindulópontja a szövegkönyv. És csak ez lehet. Mivel



Shakespeare: Troilus és Cressida (Kecskeméti Katona József Színház)
Diomedes (Hetényi Pál) a görög táborba viszi Cressidát (Szakács Eszter) (Iklády László felvétele)

lényegében nincs szerzői utasítás a színpadi akciókhoz, mindent a szövegből kell kiolvasni. A shakespeare-i szöveg minden lényeges utalást tartalmaz ahhoz, hogy a szituációk élővé váljanak, ugyanakkor a részletekben meglehetős szabadságot biztosít. Kötöttség és szabadság jellemzi tehát egyszerre a szituációkat. És ez a játékelemekben megnyilvánuló szabadság teszi lehetővé azt, hogy maga az előadás is maivá hangolódjék.

Maiak-e - s egyben hűek-e Shakespeare-hez - az évad bemutatói? A *Sok hűhó semmiért* naturalista hagyományokra épülő előadása és a szegedi *Vízkereszt* álmodern bohózata nem, a többi lényegében igen. Ennek a sommásnak tűnő véleménynek igazolásául az előadások né-hány főbb alkotó tényezőjét - a teljesség igénye nélkül - érdemes összevetni.

Miért éppen Shakespeare?

Mindenekelőtt a legfontosabb kérdés: miért éppen Shakespeare-t, miért éppen azt a darabját mutatta be a színház, milyen mondandója volt az alkotóknak a klasszikus szerzővel?

Egy igazán jó előadásnak számtalan rétege van, amelyek együttesen hoznak létre komplex élményt. Ha egy előadásnál a soktényezős élmény elmarad, az a produkció alapjaiban elhibázott.

Úgy tűnik, a veszprémi és a szegedi bemutatóknál erről volt szó. Sem egyik, sem másik esetben nem derült ki egyértelműen, miért kellett a darabot bemutatni. Mindkét előadás - annak ellenére, hogy sok mulatságos pillanata volt - unalmas. S ez a legnagyobb vétek a színházban. Az előadások közben és után a hallottak és látottak alapján csak banális közhelyek jutottak a nézők eszébe, ahelyett, hogy valamilyen felismeréssel gazdagabban távozhattak volna a színházból. A *Vízkereszt* esetében ez annál is inkább feltűnő, mivel a nyári szentendrei produkció gondolatgazdagsága után még élesebben kitűnt a szegediek rutinmegoldása.

Szentendrén a legnagyobb felfedezés Malvolio közép-európai érvényű kispolgárfigurája volt (Őze Lajos alakítása). Malvolio értelmezése áthangolta az egész darabot, s miközben a mindenkimástszeretne életörömtől és egészségtől duzzadó féktelen, egymást hajszoló játéka folyt, mindent beárnyékolt a savanyú, keménykalapos, mozdulatlan nyakú, kisstílű törtető, a középposztok be-töltője, az élet törvényszerűségeit élettelen szabályokká merevítő minidespota, akinek utolsó mondata nem üres fenyegetés! „Majd bosszút állok én ezen a csürhén!" De maivá tette az előadást a naturalista szerepsablonokat elvető, fiatalosan viháncoló, a szabadtér lehetőségeit maximálisan kihasználó játékmód is.

A szentendrei *Vízkereszthez* hasonlóan *az* Othellóban is egy szerep új, a hagyományoktól eltérő megközelítése adta egy mai társadalmi típus rajzát. Huszti Péter Jagója mai fiatalember. Viselkedése, gesztusai, hanghordozása, hangsúlyai ismerősek. És az indulata, pökhendi gátlástalansága, az átgondolatlan heccből az önhergelés útján a végzetes tettig ívelő cselekvése (mint tulajdonképpeni pótcselekvés), a mellőzöttség érzése és az ebből fakadó örökös bizonyítani akarás szintén ismerősek. E figura megalkotása mellett szinte másodrangú, hogy maga az előadás alig lép túl a modern keretek közé ültetett naturalizmuson. Mint ahogy az előadások zömmel fiatal nézői kegyesen eltekintenek ettől, sőt, szemükben a két réteg közötti kontraszt is a maguk és Jago magatartásának „igazát" hitelesíti. Kérdéses, hogy ez volt-e az igazi célja az előadásnak?!

A Tévedések vígjátéka - papírforma szerint - szerepcserés, fenékbe rugdalós komédia. Természetesen nem hiányzott ez a rétege a darabnak Pécsett sem. De többletet, mélyebb jelentést kapott a mű. A komédiát állandóan megszakítja a kivégzése előtt álló és fiait kereső Aegeon reménytelen mgjelenése. Ettől a tragikus felhangtól a komédia alaphangja is borúsabb, keserűbb lett. Ugyanakkor a két-két Antipholus és Dromio féktelen és örökös szerepcseréje, valamint a férfiakkal egyenrangúvá lett nők részvétele a

tévedéssorozatban a látszat és a valóság, a megítélt és valódi értékek, a „ki kinek látszik", és „ki valójában" kettősségeket, egyszóval az ember társadalmi megítélésének viszonylagosságát a komédiázáson átsütő aktuális problémaként fejezi ki.

A Troilus és Cressida Kecskeméten kegyetlen dráma volt. Az elembertelenedés, az elidegenedés veszélyére figyelmeztetett, miközben elgondolkodtató emberi magatartásformákat mutatott be, és szembesítette a nézőt az emberi aljasságok tárházával. Az antik történet shakespeare-i feldolgozása ma is érvényes típusokat vonultatott fel ebben az értelmezésben és megvalósításban.

A színházi **forma elemei**

Milyen hatáselemek szolgálják az előadások gondolati szándékának megvalósulását?

1. A szöveggondozás

Az elengedhetetlenül szükséges húzásokon, jelenetösszevonásokon és cseréken kívül Shakespeare szövegének erő-teljes megváltoztatására nem volt példa. A szövegbe való beavatkozás általános gyakorlata a húzás, egész jelenetek elhagyása, ritkábban a jelenet-átcsoportosítás (mindhárommal élnek *az Ahogy tetsziknél). A* legritkább az, amikor a szöveget a rendező kevésnek ítéli, és kiegészíti, jobb esetben más Shakespeare-műből vett részlettel. Ez történt a szegedi Vízkereszt-előadáson. *A* Bohóc az elő-adás kezdetekor elmondja az *Ahogy tet*szikből Jacques *Színház az egész világ* kezdetű monológját. Ez a monológ önmagában is érvényes, oda lehet biggyeszteni bármely színmű elé. De ettől önmagában nem lesz gazdagabb az előadás, amint ez bebizonyosodott Szegeden is.

2. *Játéktér, díszlet, jelmez*

A Shakespeare-előadások egyik lényeges meghatározója: milyen a térkompozíció, milyen lehetőség van a szimultán játékra, a térbeli hangsúlyok kijelölésére, a néző fantáziájának. bekapcsolására. Azért is sarkalatos kérdés ez, mert a nehézkes, agyondíszletezett, dekoratív, de korlátozott játéklehetőséget biztosító naturalista színpad helyett manapság gyakran a teljesen csupasz, fantáziátlan, egy-egy díszletelem leengedésével, becipeltetésével a helyszínt és az időt „modernül" értelmező kompozíció lett a divatos.

Shakespeare darabjai különleges színházi körülmények figyelembevételével íródtak. Az akkori színpadtechnika két

Shakespeare: Vízkereszt (Szentendrei Teátrum). Őze Lajos Malvolio szerepében (MTI Fotó - Keleti Éva felvétele)

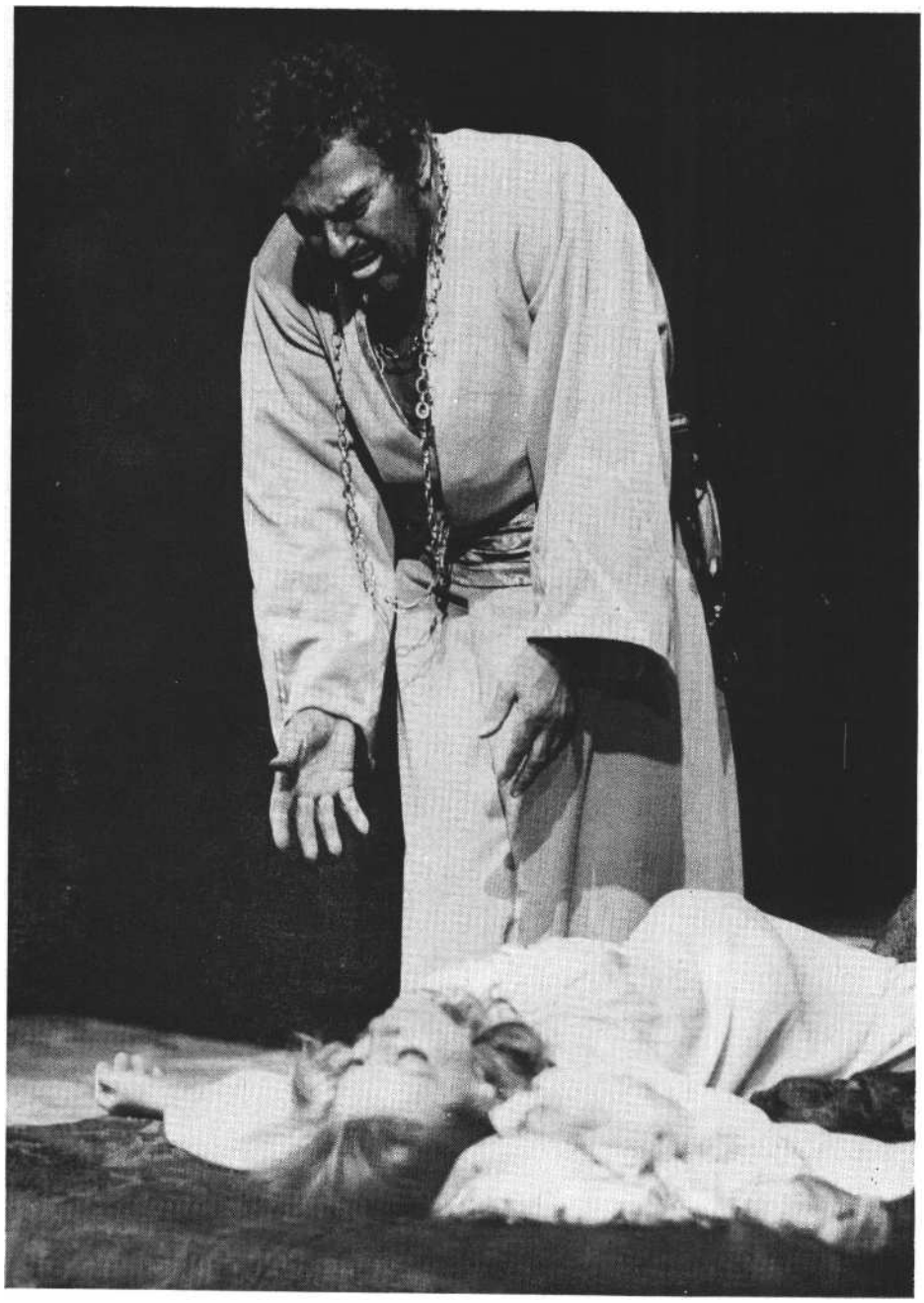
jellegzetességét a mai előadások zöménél sem lehet elhanyagolni. Shakespeare korában a színpadok hármas tagolásúak voltak (a színpad mélyén emelt rész jelezte többek között az erkélyt, a tornyot, a várfalat, az alatta levő zárt térrészben játszódtak a kifejezetten szobabelsőben lezajló jelenetek, és minden más a két térrész előtt, a szabad színpadon), és ez a tagolás biztosíthatta a gyors jelenetezést, a gyakori kihallgatásokat stb. A másik jellegzetesség a szövegbe épített helyszínleírás, ami fölöslegessé tesz egy sor helymegjelölő díszletezést.

Ezek az elvek a leghívebben a *Troilus és Cressidában* valósultak meg. Hármas tagolású volt a tér, és menet közben alig díszleteztek (egy-egy falat elhúztak, illetőleg szőnyeget, kellékeket helyeztek el). A díszlet ugyanakkor modern volt, modernségét elsősorban a felhasznált anyag a fém anyagszerűsége jelentette.

Modern formák utánzataí voltak *a Sok hűhó'* semmiért díszletelemei. Lényegében síkban, következetlenül felhasználható dobogókon folyt a játék, a jelenetek egymásutánját hosszú időkre megakasztotta a nehézkes, rossz fogású díszletelemek

amelyek tárgyi funkcióját a jelenet tartalma szabta meg, *így* lehetett lugas, Galagonyáék pihenőhelye stb. - ide-oda cipelése.

Ugyancsak egyetlen síkon játszódott a szegedi *Vízkereszt.* A síkot azonban „megtörték", a színpad közepén szabálytalan alakú dimbes-dombos domborzatot képeztek ki, amely minden változtatás nélkül adott helyet a jeleneteknek. Rejtezkedésre, heverészésre alkalmas ez a domborzat, de másra nemigen, arról nem



Shakespeare: Othello (Madách Színház). Othello (Bessenyei Ferenc) Desdemona (Piros Ildikó) holttesténél (Iklády László felvétele)

is beszélve, hogy a színészek csetlettek-botlottak a buckákon. (A belógatott színes karikák csokra mint díszlet szintén akadályozta a színészek mozgását, bebeverték az alacsonyabban lógó karikákba a fejüket.) Ez esetben a díszletezésből tempóproblémák nem adódtak, de az erőltetetten „modern" díszlet, a mozgalmasnak tűnő, ám ötlettelen és kihasználhatatlan, a minimális orientációt sem szolgáló tér mégis lelassította, szürkítette az előadást.

Az Othellóban a naturalista színpadtechnika hagyományai élnek tovább. Mialatt az előfüggöny előtt monológ vagy párosjelenet zajlik, azalatt a színpadon folyik az átdíszletezés. Az első két felvonásban masszív, kulisszákból épített díszletház áll, amelyet erőddé alakítanak. S hogy Velencében vagyunk, egy „élethű" városkép idézi. Ha már azt a fajta díszletezést választja a színház, érthetetlen, miért nem él a tér variálásával, szűkítésével-tágításával, a hangsúlyos pontok térbeli kijelölésével. (Ugyanakkora, ugyanaz a térrész szükséges a harmadik-negyedik-ötödik felvonás történéseihez?)

A Tévedések vígjátéka szellemes térben játszódott. A színpad hátsó felén egy lépcsőzetes emelvényrendszer volt, amely élével a közönség felé néző kockákból állt. A lépcsőzet tetején egymás mellett két forgóajtó zárta le a teret. A forgóajtókon ki-be szaladgáltak, és soha nem találkoztak a szereplők, akiket különben a néző egyszerre is látott, az egyiket távozóban, a másikat érkezőben. A kockák bonyolult és groteszk szökdécselésre, mulatságos koreográfiájú mozgásra, kergetőzésre adtak alkalmat, a darab szellemének megfelelően.

Az előadások képzőművészeti keretének része a jelmez is. A jelmezek zöme vészes ötletszegénységet, e fontos jelzőrendszer mellékesként való kezelését, prakticista szemléletet sugall. A jelmez funkciójának eltérő értelmezésére két darab ruhái szolgáltatnak példát. A szegedi *Vízkereszt* szereplői hipermodern, extravagáns, nyugati divatot követő öltözékeket hordanak. Ha szigorúan megnézzük a jelmez funkcióját, akkor éppen a ruhákkal idegeníti el a rendező a dara-bot a valóságunktól. (Nem ez az első eset, hogy Szegeden egyes szűk rétegek vagy a nyugati társadalom problémáivá fokozzák le a bemutatott művek gondolatainak érvényességi körét!)

A Tévedések vígjátékában *a* jelmezek is játszottak. Az Antipholusok enyhén stilizált mai utcai öltözékben, divatos ingben, pantallóban voltak, a nők - a darab borsos hangjához illően - mélyen dekoltált, könnyen libbenő, férfiingerlő ruhákban pompáztak, a két Dromio egybeszabott inge, ujjatlan pulóvere könnyen járt fel-le a hátukon, hogy ne legyen útban az ütlegeléseknél.

3. Együttes játék

Közismert dolog: kisszerű környezetben, nevetséges ellenfelekkel nem nehéz hősnek lenni. Két évvel ezelőtt Angliában láttam *a II. Richárdot* és *a Julius Caesart* (az Old Vic és az RSC előadásában), és az egyik nagy élményem: nem volt egyik előadásban sem mellékes szereplő. Az eltérő stílusú előadások közös erénye volt, hogy élő, körvonalazott, egyéni arcú alakokból állt össze a főhősök környezete, így nem légüres térben folyt a cselekmény, nem néhány szereplő kamaradarabját láthattuk, amit csak zavar a statisztéria időnkénti megjelenése.

Mint ahogy hazai Shakespeare-előadásaink legtöbbjénél ennek éppen az ellenkezője fordul elő. Nyilván társulatszervezési, szereposztási gondok, a rövid felkészülés kényszeríti elsősorban a rendezőket arra, hogy csak a főszereplőkre koncentrálva dolgozzanak, de szerepet játszik ebben a kényelem, a megszokás és a „vezetőszínész"-centrikus szemlélet is. Mindaddig nem beszélhetünk kor-szerű Shakespeare-előadásokról, míg fennáll a szerepekben - és főleg a csak főszereplőkben - gondolkodó megközelítés, míg a szerepek hossza minősíti a színészt, míg az egyéni tündöklés fontosabb az együttes játéknál.

A főszereplőkre koncentrált előadások óhatatlanul a mű megcsonkításával, torzításával járnak együtt. *Az Othello* „mellékfigurái" éppen csak a színen vannak. Ettől Othello társadalmi helye is bizonytalanná válik, a cselekmény is motiválatlan sok szempontból, és a féltékenységi komplexus a magánügy szférájában marad (mint erre Szántó Erika utal a SZÍN-HÁZ 1974. januári számában megjelent cikkében).

A *Sok hűhó* semmiértben három „jó szerepet" - Benedek, Beatrice és Galagonya - szoktak számon tartani. Ez a három szereplő azonban a két mellékcselekménszál képviselője, s ha ők kerülnek előtérbe, a fő cselekménszál gyöngül - jóvátehetetlenül. Így történt ez Veszprémben is: a hálás, humoros szövegben bővelkedő szerepek alakítói kisajátították a színpadot. Akárcsak a szegedi Vízkeresztnél. A komikus vonal - Böffen, Keszeg, Mária, Bohóc, Malvolio - „lemosta" a színpadról a többieket. Különösen jellemző, hogy ebben a megközelítésben Malvolio elkerülhetetlenül a komikusok táborába került, és súlytalan figurává vált.

A szentendrei *Vízkereszt* kollektív játékstílusában megváltozott a szereplők hierarchiája. A herceg súlyosabbá vált, Sebastian egyenrangú Violával, Olivia sem csupán epekedő, sóhajtozó dáma volt. És csak ebben a környezetben nő-betett naggyá, fenyegetővé Malvolio.

A Troilus és Cressida előadása az együttes játék magasiskolája. Minden szereplő a rendezői koncepciót szolgálta, és ez az együttes játéka színészekből sokszor nem várt teljesítményt is csiholt, amire egy „sztáros" előadáson aligha lenne mód.

4. Komikum *és tragikum*

Shakespeare tragédiái bővelkednek humoros jelenetekben, jellemekben, s a vígjátékait mindig átlengi valami tragikum. Huszti Jagójának maisága abból is adódik, hogy a színész felfedezte a figura sajátos humorát. A *Troilus és Cressida* kerítője, Pandarus Kecskeméten kezdetben komikus volt, s csak az előadás során vált félelmetessé és végül tragikussá.

A tragédiák komikus rétegeit gyakrabban bontják ki, mint a vígjátékok tragikumát. Nem szokták elrontani a happy endes mulatságot. De a tragikum kivonása a kontraszt hiánya miatt gyengíti a komikumot: könnyebbé, fajsúlytalanabbá teszi.

A Sok hűhó semmiértben és a szegedi Vízkeresztben nyoma sem volta darabokban potenciálisan meglevő keserű hangnak, ellenpontnak. Felhőtlen - éppen ezért érdektelen -- játékot mutattak be.

Shakespeare: Ahogy tetszik (Kaposvári Csiky Gergely Színház).
Próbakő (Koltai Róbert) szerelmi próbára készül Jucival (Csákányi Eszter)

A szentendrei *Vízkereszt* Malvoliójának funkcióváltozásáról már volt szó, azaz arról, hogy ez a figura árnyékolja be a vidám játékot. Nem kevésbé Feste, a bohóc, aki már megjelenésében - tiszta feketében van hanghordozásában, mozgásában is nyugtalanító jelenség volt, aki mókamesterként is kívül állt a viháncoláson.

A Tévedések vígjátéka csupa helyzetkomikum, fergeteges iramú komédiázás. Pécsett azonban a komédiát meg-megszakították a tragikus hangvételű jelenetek. Aegeon kötélre fűzve, a porkoláb és két vak zenész társaságában fáradtan vonszolta magát, és kereste - egyre reménytelenebbül - azokat, akik életét megmenthetnék. És hányszor keresztezte útja a fiaiét, csak éppen egy másodpercet késtek, vagy nem ismerték fel egymást. A komédia nem volt zavartalan, a nézőt időről időre kibillentették a nevetésből.

5. Expozíció

A két évvel ezelőtt Stratford upon Avonban látott *Julius Ca*esar-előadás olyan jelenettel kezdődött, amely nem szerepel Shakespeare szövegében. A nyitott, üres, enyhén lejtős, sima, fehér falakkal határolt színpadon a színtér mélyéről, dübörögve a nézőtér első soráig gurítanak előre egy fél színpad széles vörös szőnyeget. Dobpergés közepette begördítik Caesar hatalmas szobrát, zárt rendben bevonulnak a katonák, a szenátorok, és a szőnyegen testőreinek gyűrűjében bejön az imperátor. Felemelt karokkal, ütemes kiáltásokkal üdvözlik, majd Antonius Caesar fejére rakja az arany babérkoszorút,

Ezzel a jelenettel a rendező megteremtette a továbbiak motiváltságát, azt, hogy Caesar minden megjelenését katonák előzetes biztonsági intézkedései, „házkutatás" előzi meg, hogy Cassius és társainak gyanúja nem alaptalan, hogy hitelessé válhat az összeesküvők gyorsan megszilárduló eltökéltsége, hogy Brutus is szövetséges lesz.

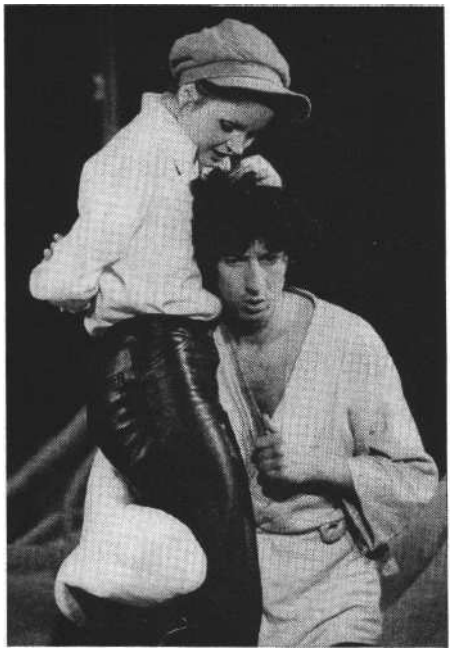
Az ehhez hasonló szerepű expozíció Shakespeare meghamisítása nélkül tágíthatja ki a konfliktusok érvényességi körét. Mint ahogy a *Troilus és Cressidá*ban a prológhoz bejött a színpadra minden szereplő, hogy a befejezés félelmetes, nézőszuggeráló tablójával együtt mintegy keretbe fogja magát a művet.

A Tévedések vígjátéka már az előcsarnokban kezdődött. Ott ült a két vak muzsikus - később Aegeon kísérői -, és mögöttük tábla: „Adakozzatok, hogy megmentsétek Aegeon életét." S függetlenül attól, hogy adtak-e pénzt a kopott kalapokba vagy nem, a nézőnek egy csapásra köze lett a syracusai kereskedőhöz, és tovább erősödött a komikum és tragikum egyensúlyával kapcsolatban már jelzett hatás.

Az expozíció elhibázott alkalmazására Szegeden volt példa. Ott ugyanis az expozíció és az előadás nem kapcsolódott szervesen. A bohóc bejött a nézőtéren keresztül a színpadra, és harsány cirkuszi gépzenekísérettel bűvészkedni kezdett. De hogy miért a nézőtér felől jött be, miért hordott buggyos nadrágos bohócruhát, és miért végzett bűvészmutatványokat, erre nem derült fény.

6. Zene

A zenének Shakespeare drámáiban legtöbbször dramaturgiai feladata van. Elő-adásainkban azonban a zene



A fiúruhás Rosalinda (Pogány Judit) és szerelmese, a medve megsebesítette Orlando (Márton András) (Fábián József felvétele)

átdíszletezések idejének kitöltésére szolgál, éppen ezért igénytelen, bár stílusos-nak látszani akaró akkordokra szorítkozik. A *Tévedések* vígjátékában játszó két zenész - hegedűs és dobos - szerepére már többször utaltunk, funkciójuk egyértelműen a tragikus vonal erősítése volt. A *Troilus és Cressidában* kétfajta zene fordult elő. A jelenetek összekötésére, elválasztására barokk zene szolgált, a közvetlenebbül a mához szóló, a közönséghez forduló részeknél pedig jazzes-beates hangvételű szám szólalt meg. A többi előadásban a zene csak a hangkulissza szerepét töltötte be.

Ahogy tetszik

Mindeddig nem esett szó az *Ahogy tetszik* kaposvári előadásáról, amely a kecskeméti *Troilus és Cressidához* és a pécsi *Tévedések vígjátékához* hasonlóan pontos és következetes Shakespeare-interpretáció, és amelyben létrejött a hűség és a korszerűség egysége.

Az előadás három jól elkülönülő részre tagolódott: a Frigyes herceg udvarában és az ardennes-i erdőben játszódó jelenetekre, valamint az erdőből való búcsú epiródjára. A felosztást az előadás mondandója és dramaturgiája indokolja. Az első rész Frigyes herceg egyszemélyes parancsuralmon és besúgórendszeren alapuló uralkodását, a második a társadalmi kötöttségektől mentes szabadságot, a „mindenki mindenkinek testvére, barátja" idillikus világát, a harmadik az idillikus szabadság helyett a társadalmi kötelezettségek vállalását mutatja meg. Tézis-antitézis-keserű felhangú szintézis. Vagy ha úgy tetszik: valóság-mese-és a kettő szembesítése önmagunkban.

Ki ne szeretne a társadalmi valóság kötöttségei, szabályai, törvényei alól - ha csak rövid időre is - kibújni? S ki ne ábrándozna a kötetlen, rousseau-i életről, amelyben csak élvezetek és nem kötelességek vannak? De az elvágyakozás, a társadalmonkívüliség nem igazi alternatíva. Ha fájdalmas is az álommal való leszámolás, ha több küzdelem, mint pihenés vár is a valóságban, ha nem is megy minden olyan simán és problémátlanul, mint kellene, csak a valóságot, a mindig szebb és jobb valóságot lehet és kell vállalni. Eddig a következtetésig a nézőnek önmagának kell eljutnia a darab utolsó perceiben, s ehhez az előadás minden ízében tudatos kompozíciója ad segítséget.

A nézőt nyitott színpad fogadta, a színpad tagolása hármas. A színpad mélyén rövid, meredek lejtőn lehetett belépni a játéktérre, míg az előszínpad mélyebben feküdt a színpad középső részéhez képest, amely különben mint-egy körülfogta az intim, bensőséges jelenetek játékteréül szolgáló előszínpadot. Középen a teret felülről zárta le egy vészes felhőhöz hasonlító alakzat. A tér ilyen többszörösen megtört kialakítása a színpadképnek és a mozgáspályáknak állandó dinamizmust biztosított, ugyanis a belépő színész lendületet kapott a lejtőn, ugyanakkor a középső rész és az előszínpad között levő félméteres szintkülönbség meg is akasztotta a mozgás lendületét.

Az első rész egyre gyorsuló jeleneteiben ismertük meg a szereplőket, és fejlődött ki az alapkonfliktus : Orlandónak is, Rosalindának-Céliának-Próbakőnek is - mint annyi másnak előttük - el kell hagynia az udvart. Frigyes herceg sima modorú, simára fésült, enciánkék, hajtóka nélküli zakós öltönyű uralkodó. Körülötte az éppen úgy öltözött urak. Szótlanok, de mindig a kellő pillanatban hol itt, hol ott bukkannak fel. Amikor Rosalinda beszámolt Céliának Orlando iránt gyulladt szerelméről, egyre több hangtalan kékruhás jelent meg, és egyre szorosabb gyűrűbe fogták a lányokat. Ezek után nem volt meglepő az ítélet: száműzetés.

Bevonult egy tarkaruhás, vidám sereg, hegedűs, fuvolás, dobos urak és hölgyek (Frigyes udvarában nem szólt a zene!). Leeresztették a felhőalakzatot, amely nem más, mint egy összegöngyölt ponyva. A szereplők kibontották és leteregették a ponyvát, amelyhez sok-sok kötél kapcsolódott. Elővarázsolódott az ardennes-i erdő, a szemünk láttára született meg a díszletből a mese színhelye. A második rész csupa zene, móka, ugratás, álruhás bújócska, idill. Olyan maradéktalan a jókedv és a boldogság, mint a mesében. Orlando gonosz bátyja is egyszeriben, szinte csoda folytán jó útra tér - amit jelez az is, hogy amíg gonosz volt, fekete ruhában járt, amióta jó lett, fodros, agyondíszített, vakítóan fehér öltözékben. (A jelmezeket és díszletet Pauer Gyula tervezte.)

És eljön a boldog vég: minden nő megtalálja a párját, s a Hymen szerepét magára öltő vén szolga, Ádám összeadja a boldog ifjakat. És a mesebeli fordulat: a száműzött herceg kíséretének egyik tagja kiválik az ünneplők közül, és a színpad mélyéről mint hírnök, pihegve szól: Frigyes megtért, a száműzött hercegé a trón és a vagyon. Elhallgat a tár-saság, előrejön a száműzött herceg, lehunyja szemét, és hosszú csend után vállalja sorsát: a boldog erdei élet, a víg vadászatok után az uralkodói hatalom előnyeit és hátrányait. Végső táncra szólítja a fiatalokat. Felállnak a párok, de a zene már nem szól. A francia négyes figuráinak vezényszavai hallatszanak csak monotonan, ez adja a szívszorítóan groteszk tánc ritmusát, zenéjét. A szótlan és zenétlen táncos búcsú alatt a többiek a köteleket kiakasztják a ponyvából, a ponyvát összehajtogatják. A kötelek szabadon lógnak, imbolyognak. Meztelenek. Meztelen a színpad is, kiürült, az előbb még ardennes-i erdőt jelképező elemek elvesztették jelentésüket, és ismét ponyvává és kötéllé váltak. A herceg és kísérete kivonul, csak a színpad közepén összehajtogatott ponyvakupac tetejére dőlt Jacques marad magára, ő nem vállalja a valóságot.

Ebben az előadásban nem a máskor szokásos pásztorjáték shakespeare-i feldolgozását és persziflázsát kapjuk, hanem filozófiai drámát. Ebben a játékban minden apró részlet fontos : a tér, a díszlet, a jelmezek, a zene, a szöveggondozás, a színészegyüttes közösen szolgálják a rendezői elképzelést.

Színészegyüttes él a színpadon, a feladatra felesküdött közösség. Amelyben nincs kis és nagy színész, és nem a szerep hossza s nem is a szereplők színlapon elfoglalt „helyezése" ad rangot az embernek. A rendezői koncepciónak megfelelően néhány figura a megszokottnál hangsúlyosabb, központibb lett. Elsősorban a száműzött herceg. Szövege kevés, tehát a színész lényével, egyéniségével kellett a figurát felnövelni, és megmutat-

ni a szabadság kettős lehetősége közötti döntést. Ezért esett a választás Vajda Lászlóra, aki szótlanul, csak magatartásával hitelesítette a rendező elképzelte típust. De megváltozott Olivér és Orlandó alakja is. Olivér színeváltozását, kegyetlenségének emberi vonásait és megtérésének hihetetlenségét minden „színészkedés", „megjátszás" nélkül tette emberközelivé Reviczky Gábor. Márton András vendégként játssza Orlandót, a mesebeli harmadik fiút, a mindenkin győzőt, a vakon szerelmest, a Ganymedesben Rosalindát fel nem ismerőt. Márton, aki a szerep minden romantikus pózát elveti, tinédzserkinézésű hős. Mutál és verekszik, titokban sóhajtozik, melegszívű, de ezt a világért ki nem mutatná. Ha a száműzött herceg magatartása a végső szembesítéskor a néző értelmére, tapasztalataira apellál, úgy Márton Orlandója az érzelmekre, mert vele együtt kell érezni.

Pogány Judit Rosalindája is tinédzser. Nem parádés főszerepet játszik, „csak" egy fontos szerepet. Vékony, törékeny, változó kedvű, de akaratos kamasz ő, aki, mint egy jó buliba, úgy indul a szám-űzetésbe. Jó hecc az álruhásdi, és mivel a szerelmet megvallani úgysem szokás, hát még jól is jön a színlelés. Molnár Piroska Céliája kamasz, de mamlasz, nagydarab kamasz, aki egy pillanat alatt még mamlaszabb lesz a szerelemtől. (A szerepet még Andai Kati is játssza.)

Ziccerszerep Jacques-é és Próbakőé. A leghálásabb monológok, a legjobb „beköpések" az övék, de ebben a koncepcióban nincs helye az egyéni csillogásnak. Ennek megfelelően Kiss István és Koltai Róbert az együttes játék keretein belül maradva éltek maximálisan a lehetőségeikkel, s teremtettek mindketten más-más mélységű, de egyként mindent tudó, álcinikus, felvetten spleenes, illetve flegma - nagyon is ismerős - fiatalembereket.

Az előadás azért szól Shakespeare-rel a mához, mert mai fiatalok jelenlegi problémáiról, a beilleszkedés nehézségéről szól, didaktikus magyarázkodás, elvont bölcselkedés nélkül. A saját nyelvükön, a saját típusaikat felmutatva szól róluk és hozzájuk, úgy, hogy az idősebbek is értsenek belőle. Talán ifjúsági előadás az *Ahogy tetszik?* Nem, felnőtt előadás, mert a fiatalokat éppen úgy emberszámba veszi, mint az idősebbeket. És anélkül, hogy Shakespeare-hez és a legmagasabb művészi mércéhez hűtlen lenne a színház.

SZEREDÁS ANDRÁS

Heilbronni Katica Kecskeméten

A drámaelemzés hagyományos eszközei gyakran csődöt mondtak Kleist drámáinál, és éppen azzal, hogy látszatra túlságosan eredményesnek bizonyultak. Hiszen valóban könnyűszerrel mutathatók ki *a Heilbronni Katicában* is a drámaírói fogyatékosságok, a kölcsönzött elemek. Viszontlátjuk benne a korabeli romantika kézen-közön elkoptatott elemeit: vésztörvényszéket és lovagokat, titokzatos barlangokat és tűzpróbát, mérget és kerubot, vihart és égzengést nem kerülik el figyelmünket az alakok romantikusan eltúlzott vagy éppen sablonos vonásai, az erőltetett fordulatok, a véletlenek sűrű találkozásai, a minden bonyodalmat megoldó császár deus ex machina megjelenése, és folytathatnánk még .. .

Egy jeles német irodalomtörténész már a dráma cselekményét is viszolyogva meséli el. Melyik az a férfi, kérdezi, akinek a szívét Katica alázatos és csökönyös kutyahűsége, embertelen önfeláldozása ugyanúgy megnyerné, ahogy végül Wetter von Strahl grófét, a megálmodott mátkáét. A jó drámánál azonban sohasem az a fő kérdés, hogy mik az eszközök, hanem az, hogyan használják fel őket. Ad-e a dráma szerkezete olyan látószöget, amelynek segítségével az ismert motívumokat, a témát a szokásostól eltérő módon kell átgondolnunk.

Ha lovagdrámának fogjuk fel a Heil*bronni Katicát,* mindaddig sikerrel játszhatjuk, amíg jó lovagdrámák iránt kereslet mutatkozik. Ha pusztán női eszményképnek tekintjük a fegyverkovács lányát, drámája valóban alig több, mint egy mazochizmusról írott tanulmány. Ha valamivel Finomítjuk eszközeinket, és úgy véljük, az a konfliktus, hogy Viharsugár grófjának egy csalafinta, méregkeverő grófnő (Zachanassian asszony pórul járt előfutára) és az együgyű jámbor pórleány között kell választania, még mindig nyakig vagyunk a leglaposabb romantikában. Pedig Kleist már a darabban figyelmeztet a szokványos kérdésfelvetések sekélyességére: a vésztörvényszék bírái megvallatják a tényeket, rekonstruálják a külső történetet, de nem jutnak el a személy megértéséhez, a belső okokhoz.

Kleist alakjainak vonzereje, szuggesztivitása nagyon gyakran nem a kimagvazható tényekből, nem abból származik, amit megtudunk róluk, hanem abból, ami személyiségükből rejtve marad. Szavaik is mintha valami kimondhatatlan lényeg megkörnyékezésére tett örökösen feszült, gyötrelmesen gyönyörű erő-próbák volnának. Monológjaik szinte sohasem azokból a pillanatokból születnek, amikor - ha mégoly szorult helyzetben is dönteniük kell, hanem ami-kor talán legtávolabb kerülnek a tisztán-látástól, amikor saját zűrzavaruk foglyai. Nem gondolatmenetekbe avatnak be, hanem a lélek örvényléseit tárják fel tehetetlenül.

A kleisti jellem, mint Max Kommerell, a máig is egyik legértőbb, legfontosabb Kleist-tanulmány írója mondja: rejtvény. Rejtvény önmagának és rejtvény másoknak is. Rejtvény köré épül a valódi dráma *a Heilbronni Katicában* is. A kezdő mozzanat ismerős a kleisti drámákból: valaki meghasonlik környezetével. Kilép a hagyományok, a kódex engedélyezte szűk, igénytelenebb életszférából, ahol eddig maradéktalanul teljesítette a rá-rótt feladatokat, és öntörvényű életre ébred. A fegyverkovács lánya egész Heilbronn dédelgetett kedvence, mindenki szemefénye, s apja már a derék vőlegényt is kijelölte számára. S akkor egy különös álombeli látomásban megjelenik előtte Viharsugár grófja, a mátkájaként. Amikor később a valóságban is találkozik vele, bár maga sem tudja, miért követi, hiába kérlelés, fenyegetés, többé semmi sem térítheti el hitétől. Arra az ellenvetésre, hogy a szilveszteréji ólomöntés vagy a hagymázas álom túlságosan naiv, kisszerű indítás itt, Kleist azt válaszolná, hogy a mű költői igazsága nem a naiv, a triviális indítást igazolja. A tudat megvilágosodása, az ÉN igazságának felismerése és az ebből fakadó meggyőződés a sorsszerűség régiójába emelkedik. Kiválasztottságot jelent. Terhet is, ajándékot is. Ítéletet is, kegyelmet is egyszerre. Nem kevés irónia lappang abban, hogy éppen a világ szemében „hóbortos", „bujdosó elméjű", „holdkóros", „megszállott", „zavarodott lényű" kleisti hősök mindig a helyzetnek meg-felelően, érzéseik belső parancsának engedve ítélnek és cselekszenek. Katica körül is: a világot szemfényvesztő látszatok és sorozatos félreértések hálója szövi be: csaták folynak, és az ellenségek helyett a barátokat ölik meg, cselt szőnek, és a cselszövők maguk esnek csapdába. A le-

nézett pórleányról kiderül, hogy a császár gyermeke, az ostromlott hölgy szépségéről pedig, hogy hetedhét országból összevásárolt „tikombakom tákolmány . A zűrzavarban egyetlen ember tud eligazodni biztosan: aki kimenti az égő várból az élőket és az értékeket - a kis hold-kóros.

Katalin meghasonlásával új „mérték" keletkezik a drámában megidézett világ „piacán". Az egyik oldalra kerül az ő balga hite rendíthetetlensége - a másik oldalra a hitek gyors váltogatása. Az egyik oldalra a belső parancsok szerinti élet egyértelműsége - a másik oldalra a lovagi és rendi kódex előírásai és törvényei szerinti élet kiszámíthatatlansága. És most, ezen a ponton hirtelen más megvilágításba kerülnek a drámaíró „gyengéi" is. Hiszen, hogyne volna például sablonos a lovagok rajza, amikor a sablonszerű élet, a minnedienst szolgái. És hogyne volna szinte karikatúraszerű Kunigunda grófnő, amikor pontosan ellentéte Katicának.

Az ellentét azonban drámaivá attól válik, hogy Kleist Katica mellé állítja Viharsugár grófját. Ő is részesül az álom útmutatásában, de lemond róla, nem követi, folytatja a kalandos életet, kettős alakban él.

A kettős élet Kleistnél az ellenőrzött, a téveszméktől vezérelt Én és az ellenőrizetlen, nyílt, tiszta és szabad Én kettősségéből ered. A tulajdonképpeni dráma a két én realizálhatóságára tett, meg-megújuló és kudarcoktól kísért, izgalmas próba. Amikor a negyedik felvonásban a gróf megvallatja az alvó Katicát, nemcsak az derül ki, hogy ugyanazt a látomást álmodták, de az is, hogy a világ végül is kitér majd a tisztaság, a következetesség és a meggyőződés ereje láttán; megfordulnak az értékek, az lesz az együgyű, aki szüntelenül köpenyét forgatta, s az a bölcs, akinek csak egy ügye volt.

Kleist drámájában - az érzelmi lázadáson, az érzések feltétlenségébe vetett hiten túl, nemzedékének (s nyilván nemcsak az övének) igénye szólal meg egy teljesebb életre, maradandó értékek-re, a világnak összetett és elfogulatlan érzékelésére.

Mindez mint egy monumentális torzóban, ott lappang Kleist életművében, ott van a Heilbronni Katicában is, a drámai műfaj megújításának ígéretével együtt. Magába foglalva és olykor meg-haladva a szophoklészi-shakespeare-i hagyományt, s a misztériumot - s utat törve

egy rituális forma felé. Ilyen oldalakról közelíti meg a kérdést Szőke István rendezése, aki láthatóan azzal a meggyőződéssel állította a kecskeméti Katona József Színház színpadára *a Heilbronni Katicát,* hogy remekművel van dolga. Ez a meggyőződés nyilván már akkor érlelődött benne, amikor ugyancsak Keserű Ilona díszleteivel az *Amphytriont* rendezte Marosvásárhelyt. Csakhogy más próbálkozásokkal ellentétben, ahol az őszinte lelkesedés ellenére is csupán külsődlegesen közeledtek Kleisthez - a színházi krónikák legalábbis ezt jegyzik fel az 1966-os párizsi bemutatóról, Anouilh társrendezéséről és a zürichi tavon meghiúsult Ronconi-víziparádéról - Szőke munkáján elmélyült és sokoldalú belső megközelítés érződik.

A darab egészében hisz, ezért nem esik szét rendezése költőileg szép részek-re és romantikusan szertelen jelenetekre. Lemérhető ez már azon is, hogy az egységes lélegzetvételű előadáshoz szinte alig volt szüksége húzásra, s amit a darabból elhagyott, azt is inkább technikai jellegű kényszer vagy időhiány miatt tette. A Szőke gondolataiban élő *Heilbronni Katicáról* először is a díszletek vallanak. Egy állandó és egy folytonosan változó elemre bomlik a színpadkép Keserű Ilona egyszerű és szuggesztív megfogalmazásában. A színteret három oldalról szürke deszkapalánkok zárják le, amelyeket csak itt-ott szakítanak meg ablakok, ajtónyílások, s hátul a vaslépcsőkön megközelíthető karzat. A mozdulatlan díszlettömb szürkeségével és szigorával szemben a központi helyet elfoglaló masszív dobogó, peremrészeinek változatos felhajthatásával gyorsan változó terek és helyszínek jelzésére szolgál. Ez a díszlet eleve képtelenné tesz a színpadon bármilyen hamis illuzionizmust.

Szőke kavargó, megpördült világot idéz ide, „cirkuszt", melyben szédítő mélységek felett folyik a mutatvány. Kaotikus forgatagot előlegez már a darabhoz írt előjátéka is, bár ott, a darab elején, éppen az utána csatlakozó tárgyilagos hangvételű vészbírósági jelenet miatt, ez inkább még afféle rendezői vallomásként hat - ám a darab közepétől, mintha fokozatosan igazolást kapna. Szőke néha látszólag jelentéktelen epizódokban érez fel és drámai fokozásukkal éri el ezt a hatást. Így a harmadik felvonás ötödik jelenetében is, amikor Katica a veszélyt jelző levéllel kezében lélekszakadva érkezik a turnecki kastélyba és bebocsátást kér, Gottschalkot, Sugár gróf szolgáját szólítja. Párbeszédük szinte anyagtalan, vígjátékba illő. *Katica :...* Én vagyok. *Gottschalk :* Ki? *Katica :* Én. *Gottschalk :* Te? *Katica :* Én. *Gottschalk :* Ki?

Szőke a jelenetet azzal élezi ki, hogy körbefuttatja néhányszor Katicát a lépcsők és díszletszegletek útvesztőjében, míg az rálel a bejáratra, és Gottschalk tétova toporgásában, tanácstalan forgolódásában hirtelen megemelődik a pár-beszéd jelentése. Úgy érezzük, aki ÉN-t mondott, annak nincs szüksége néven neveznie magát, aki viszont kérdez, azt sem tudja magáról, fiú-e vagy lány.

A hangzavarban, a fejetlenségben, az ellentétes érzelmek kavargása alatt szinte észrevétlen marad a megnyugtató rend, de mégis ott van. Szőkének ez a dialektikus szemléltetésmódja a darab befejezésénél kulminál. Itt még egyszer színre lép szinte valamennyi szereplő: a császár és kísérete, a lovagok, a Turneck atyafiak - menyegzőre készülődnek, s miközben a hírnök felolvassa a császár rendeletét, megszólalnak a dobok, trombiták. A zenebonában, ünneplésben csak egy dolog nem világos, „a főtényező". Katalin úgy hiszi: Kunigunda s a gróf esküvőjére öltöztetik fel, Kunigundának pedig a fülsiketítő zajban a karzatról csaknem kibukva kell megtudnia, hogy ki a menyasszony. Katalin megjelenésével aztán egy pillanatra kivilágosodik minden, kinyílik a kör, de csak egy pillanatra, hogy utána megint összezáródjék és lármás, tarka menetté alakuljon.

Mindezzel csupán a keretét vázoltuk fel annak, amiben a Szőke rendezte elő-adás mozog. Ami aztán a keretben kleisti érzelmek és gondolatok tolmácsolásaként megjelenik, azt elsősorban igaznak érezzük.

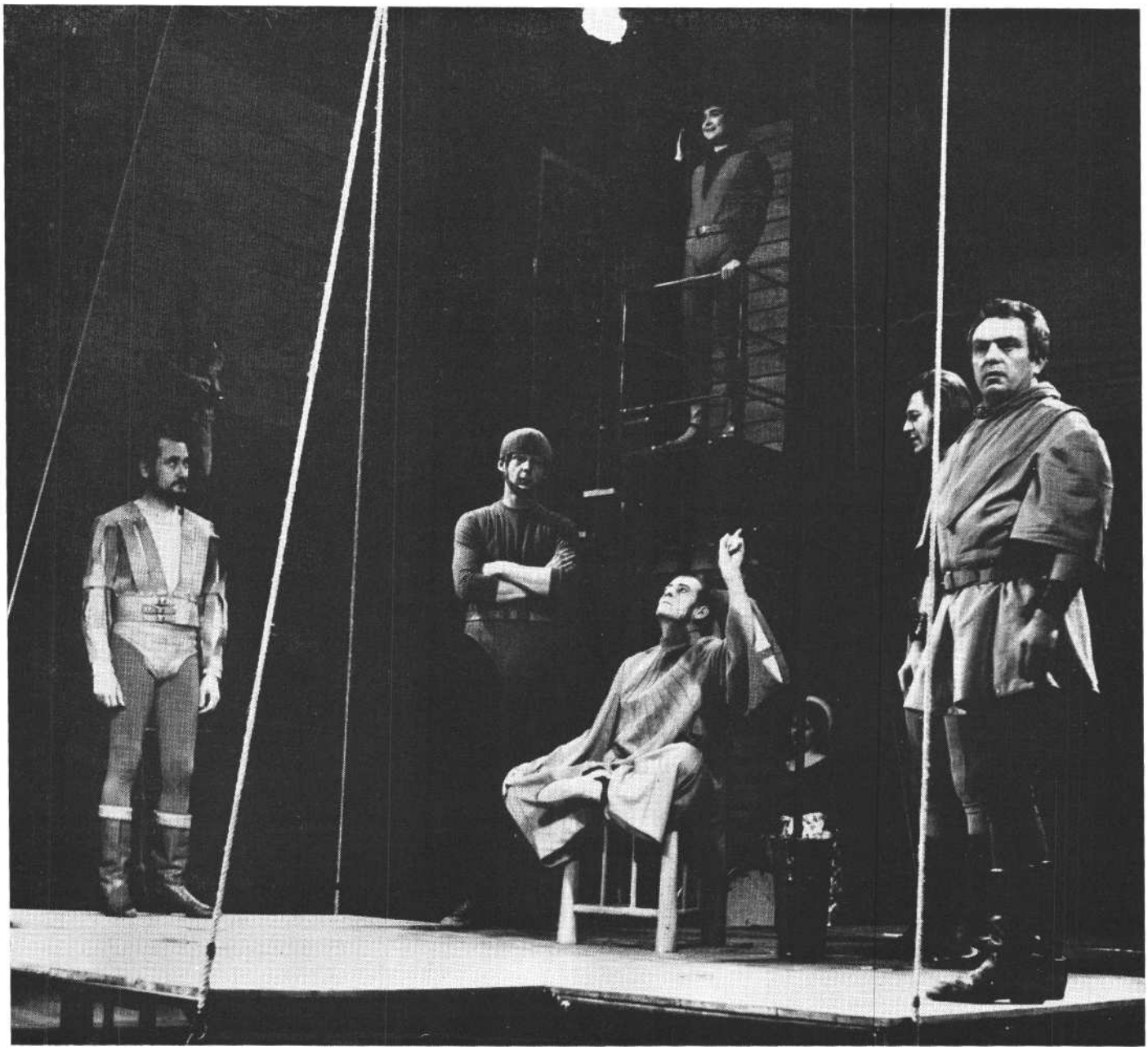
Két főoka van ennek. Szőke nem hagyja, hogy színészei „absztraktul" éljenek át valamit, nem engedi elúszni őket a szöveg szépségével, az érzelmeket soha nem hagyja szentimentális pózzá sorvasztani, hanem - ezt elkerülendő - az érzelmek kibontásának természetes közegeit keresi és azoknak szinte fiziológiai alapjáig nyúl le. Ugyanakkor a közönséget sem testetlen és absztrakt élmények iránt akarja fogékonnyá tenni. Ezért tudatosan (a látvány vagy a pantomim síkjára bevitt) anakronizmussal, stíluszökkentéssel, valamilyen kollektív emlékkép felidézésével hoz megfogható közelségbe egy-egy jelenetet. A két dolog tulajdonképpen egy. Ami a színésznek természetes játékszituáció, az a közönségnek átélhető

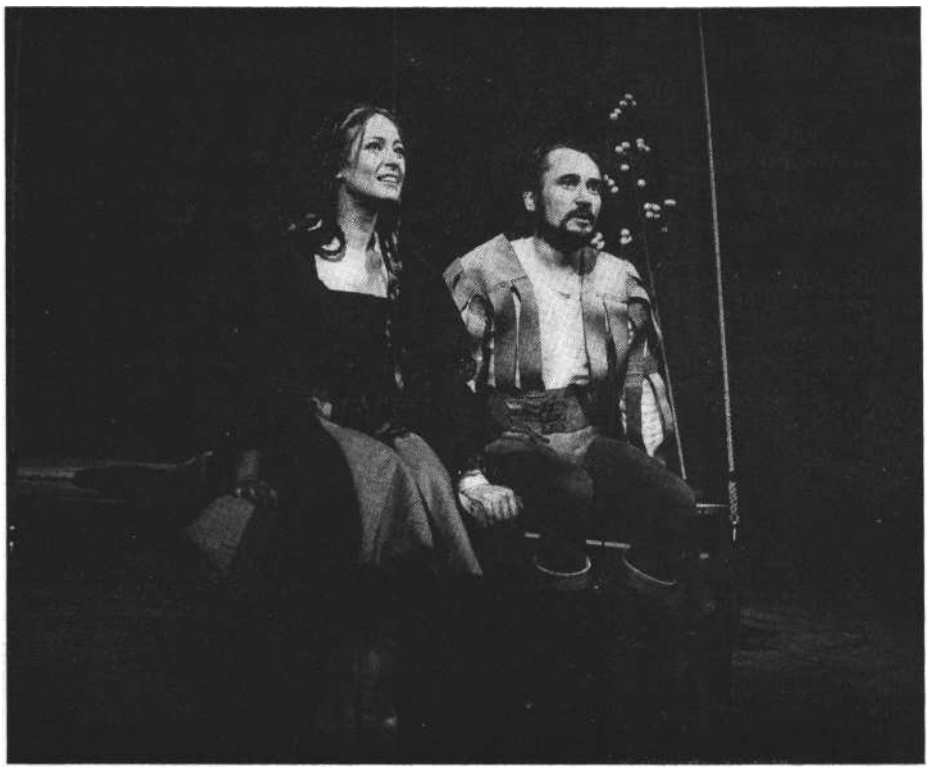
élményszituáció. S ami fontos, mindez nem a szöveg lefokozásával történik, hanem ellenkezőleg, a szöveg életszerűségének bizonyításával.

Ezért mondatja Szőke Vihar Fridrikkel a második felvonás szorongató monológját a padlón hánykódva, miközben Tolnai görcsösen és tehetetlenül veri öklével a deszkát, ezért bukfencezik örömében Katalinka, miután álmában végre megérti őt Sugár gróf, de a szerelmi vallomást se szokásosan, fél térdre ereszkedve, széles taglejtésekkel teszi meg a gróf, hanem Katalin mellé hasalva, nyújtózva a padlón, s ezzel az odaadó letelepedéssel tavaszi réteket és csacska üde szerelmeket felidézve.

De Szőke rendezése nemcsak azonosulási, hanem tiltakozási mechanizmusokat is megmozgat nézőiben. Jól tudja, hogyha a lovagdrámában sisakos lovagok karddal fenyegetik egymást, ez ma már alig lépheti túl a dekorativitást. Ha a páncél helyett esőköpenyt ad rájuk, s kard helyett bicskát a kezükbe, nyilván-valóan akkor sem félünk attól, hogy a színpadon valódi gyikosság fog történni, de a dolog valamivel fenyegetőbb közelségbe kerül. Képzettársításaink a muzeálist itt is az' élő felé közelítik, a múltbelit a feltételes jelenbe. Az utalások - s közülük a fenti nyilván nem a legeredetibb - nemcsak a mára, hanem a közel-múltra is hivatkoznak. Pech Jakabbal mintha a müncheni barnaingesek „kedélyeskednének", s a Chaplin módjára kacsázó császár, mintha halványan a „Diktátort" idézné fel. Mindezek soha-sem lépik túl az ízléses mértéket, az

Kleist: Heilbronni Katica (Kecskeméti Katona József Színház)
A császár „udvarában" (Tolnai Miklós, Major Pál, Szilárdy István, Uri István és Lengyel János)





Szakács Eszter (Katica) és Tolnai Miklós (Vihar Friderik) a Heilbronni Katicában (Békés megyei Jókai Szinház)

utalás sohasem mossa el az utaltat, ha-nem kölcsönös feszültségben vannak.

Mindössze egy helyütt látszik körülményesnek,. indokolatlanabbnak Szőke megoldása, bár szándéka ott is érthető. Az első felvonás végén henger alakú drót-hálót bocsáttat le, amely áttetsző falként veszi körül Sugár grófot. Amikor Katalin a hálót megérinti, nem a gróf rejtélyes hatalmától, hanem az áramütéstől kábul el.

Szőke hite szerint az efféle példázatoknak nem a leleplezés, a dezillúzió a célja, hanem a tét emelése, a lényeg csakazértis bizonyítása végett. Lehet, hogy igaza van.

A színészekben kitűnő társakra akadt. S ezúttal a szokott jó alakítások újabbakkal egészültek ki. Tolnai Miklós Sugár grófja biztosan járja be a szerep mélységeit és magasságait, nyitogatván a „minden érzések fioláit". A vadság és gyengédség pillanataiban éppúgy belül marad a figurán, mint a vészbírákkal vagy a közönséggel való bizalmas össze-kacsintás perceiben.

Akárcsak Tolnai, Szakács Eszter is szerepről szerepre bizonyítja eszközeinek gazdagodását. Heilbronni Katica-alakítása tiszta, egyszerű, mentes minden szenvelgéstől, hamis mártíriumtól. Első megjelenésével kissé úgy lép elénk, mintha bíráit igazolná, révülten, álmodozva. De a belső tisztaság, szelíd megbotránkozás oly erővel csap ki bírái előtt már első szavaiból, hogy előbb javítjuk ki félreértésünket, mint Sugár grófja. Szerepfelépítése cáfolja az egysíkúság hiedelmét, Heilbronni Katicája sokszínűen és gazdag árnyalatokban bontakozik ki előttünk.

A kettőjükéhez hasonló jó játékot nyújt ezúttal Major Pál és Pécsi Ildikó. Major császárának groteszk pantomimja, fanyar humora az előadás egyik legkellemesebb meglepetése, akárcsak Pécsi Ildikó minden romantikától és túlzástól óvakodó igen emberi Kunigunda grófnője.

Hely hiányában csak felsorolni lehet a fontosabb alakításokat, de feltétlenül meg kell említenünk Trokán Péter kítűnő Stein grófját, Szilárdy István Waldstadtenjét, Hetényi Pál Eginhardját, valamint Torma Istvánt két szerepében is, szénégetőként és fogadós-ként.

Szorosan a rendezői elképzelést szolgálják Keserű Ilona jelmezei. A jelzésszerű egyszerűséget gyakran egy-egy válltömés vagy gallér eltúlzásával, vagy pl. Kunigunda vörös ruhájának monumentális ráncaival a karikatúra felé fejlesztve. De a rendezés érdemeivel együtt kell emlegetni a fordítást is, Petra Szabó Gizella munkáját. Egyrészt, mert a rendező érdeme volt a fordító kiválasztása, másrészt, mert a rendezés érdemei szinte elválaszthatatlanok a fordítóéitól.

Szőke hozzáértését és körültekintését dicséri, hogy ezen a téren is pontos elképzelései voltak. A Duinoi elégiák fordítójában fedezte fel, akit ehhez a feladathoz keresett. Az eredmény igazolta határozottságát. Petra Szabó fordítása olyan, amire a jó ízlésű fiatal rendező valóban bátran támaszkodhatott. Költői, szépen mondható és gazdagon áradó. Emelkedettsége sohasem mesterkélt, mértéktartóan archaizáló szóhasználatát és mondatfűzéseit igazán szépen egyensúlyozzák ki a mai nyelv egyszerűbb fordulatai és a népnyelv zamatos frissesége. Fordítása elárulja, hogy minden jelenetről pontos képe van. Érdemes volna idézni a monológok érett, nagyszerűen felépített fordításából, az egész darab friss szókincséből, vagy többet az efféle szerencsés találatok közül; mint amikor Katicával mondatja: „Hisz olyan szerelmes vagy, mint a szentjánosbogár".

Be kell érni két talán kevésbé mutatós hely idézésével, ami talán mégis érzékelteti, hogy miért cseng olyan szépen össze a mesterkéltséget és misztifikációt kerülő rendezéssel Petra Szabó fordítása.

„Ég, el ne hagyj ! Kettős alakban élek,
Szellem vagyok, s kísértek éjidőn" -

hangzik Reviczky fordításában. S milyen rögtönzésszerű keresetlenséggel tudja megszólaltatni ugyanezeket a sorokat Petra Szabó Gizella :

„Én uram, Istenem. Most
már bizonyos, hogy kettős életem van.
Míg testem pihen, lelkem kóborol."

Vagy ugyancsak Reviczkytől:

„Csodás káprázat ez, mely elvakít, s
elmém a téboly partján ingadoz"

És Petra Szabónál:

„Jaj, csodatévő fénytől elvakítva
lelkem a téboly partján imbolyog."

A sokoldalúan átgondolt előadásnak mindössze egyetlen nehézséget nem sike-

rült maradéktalanul legyőznie, az időhiányt. A vállalkozáshoz mérve a Szőke rendelkezésére álló próbaidő megkétszerezése sem lett volna indokolatlan. Mivel erre soha nincs (?) mód, így kellett elvetnie néhány ötletet, húznia néhány jelenetet, s félbehagynia egy-két tervet. Feltehetően ez a magyarázata annak, hogy az előadásnak csúcsjelenetei vannak, amelyekhez képest más jelenetek vagy részletmegoldások alatta maradnak a várakozásnak. (Így például a szénégető jelenet, az előző vészbírósági jelenet árnyalt feszültségéhez képest; vagy Kunigunda és Helén grófnő találkozása; a patakon átkelés kötélhúzásos-pantomimikus jelenete.)

Hasonló okból nem került már helyére Haraszti István két, férfi és női alakos mobilja, amelyet eredetileg az elsötétedő színpadon kellett volna felállítani, mintegy Kleistnek és öngyilkossága tragikus társnőjének emléket állítva. Ha ez a végső mozzanat már nem is, Kleist drámája és egy friss szellemű színház ügye jó helyre került, méltó és értő kezekbe.

CSÍK ISTVÁN

Két portré - egy előadásból

Szakács Eszter

Debrecenben kezdte a pályát. *Az Optimista tragédia* komisszárnőjeként lépett először színpadra - második szereposztásban. Tájhelyeken játszott, délutáni előadásokon: olyan nézők előtt, akik nem nagyon jegyzik meg a szereplők nevét, nem olvasgatnak színlapot. Csak tapsolnak.

Az alakításnak nem volt visszhangja. Nemcsak a sajtó maradt néma - ez többékevésbé érthető -, de nem vett róla tudomást a Csokonai Színház törzsközönsége sem. Csak a kollégák, a közvetlen partnerek, akik segítőkész várakozással álltak körülötte, csak ők tudták: az első, a legnehezebb csatát megnyerte.

Gáspár Margit darabjában már ő játszotta a főszerepet. *A Ha elmondod, letagadom* című szatirikus játék hősnője látszólag hálás -- valójában nagyon nehéz feladat elé állította. Viki, az első munkahelyén dolgozni kezdő fiatal orvosnő ugyanis - aki egyik napról a másikra meghódítja munkatársait; tapasztalatlansága ellenére, egykettőre kiismeri magát a vállalati intrikák boszorkánykonyhájában; végül egyszerű bájával, naiv furfangjával tőrbe csalja, leleplezi a minden hájjal megkent, mindenütt „jól fekvő" igazgatót - olyannyira tiszta, olyannyira hibátlan és tökéletes, hogy nehéz elhinni: létezik ilyen?

Szakács Eszter el tudta hitetni. A figura jellemét nem jelmezként vette magára: egész lényéből sugárzott az a tisztaság, az az erő, az a gyengéd szeretet, ami Viktóriát, ezt a kis „erdei tündért" emberré tette a színpadon.

Siker volt. Szép, megérdemelt siker. Úgy beszéltek róla, mint érett, beérkezett színésznőről; pedig - szerencsére ezt ő tudta legjobban - mindettől még messze volt. A főiskoláról, tehetsége mellé, a hivatás szeretetét hozta magával, és azt a meggyőződést, hogy ezen a pályán nem érdemes rövid távban gondolkozni. A mesterséget megtanulni csak hosszú évek fáradságos munkájával lehet.

Dolgozott tehát. Debrecenben és Veszprémben, Szolnokon és Szegeden; sokszor egyszerre, párhuzamosan, három színház színpadán. Vállalta az utazással, rohanással járó fáradságot, lekötöttsége t a hajszálon egyensúlyozó egyeztetéseket - a szerepekért. Szerepekért, amelyekből tanulni lehet,. Oldrich Danek *Negyven gazfickó meg egy ma született bárány* című drámájában királynő. Érzelmekkel teli asszony és hidegen számító, okos uralkodó egyszerre. Illyés Gyula műve, a *Malom a Séden* azt követeli tőle, hogy erős, kemény asszonyt formáljon, olyant, akinek ereje a gyengeségében rejlik, s a látszat-erősek hozzá futnak, vagy meghajlanak előtte. Közben egy új magyar dráma - Jókai Anna: *Fejünk felől a tetőt*- szolnoki bemutatója s az ezt követő budapesti vendégjáték újra ráirányította a figyelmet ; a szakmában már tudnak róla, jegyzik, figyelik.

Az 1973-74-es évadban Kecskemétre szerződött. Most már szerepek egész sora áll mögötte; most már valóban érett színésznő, aki megtanulta mindazt, ami ebből a mesterségből megtanulható. Első szerepe Cressida, Shakespeare *Troilus és Cressida* című színművében: kitűnő alakítás egy emlékezetes, nagyszerű előadásban. Ezt követte *a Heilbronni Katica.*

Kleist, a szertelen, csapongó, romantikus Kleist nem volt túlságosan bőkezű, amikor hősnőjének alakját megformálta. Katica, a heilbronni kovácsmester hajadon lánya egyetlen tulajdonság, egyetlen érzés szócsöve: a hűséges, állhatatos, tántoríthatatlan szerelemé.

Paganiniről jegyezték fel - igaz-e vagy sem, nehéz lenne kideríteni -, hogy egyik koncertjén, amikor egymás után pattant el két húr a hegedűjén, dühében leszaggatta a harmadikat is. Egyetlen húrt hagyott meg, ezen az egy húron játszotta el az egész művet - csodálatosan. Szakács Eszternek is csak egyetlen húr jutott.

Heilbronni Katica alázatos konokságában mindig éreztetett egy kicsiny, önfeledt együgyűséget. Olyasvalamit, ami rokon Johanna naiv biztonságérzetével, határozottságával, küldetéstudatával. Az alázatos, bocsánatkérő mondatok mélyén valami alig érezhető, magyarázó hangsúly munkál: a színésznő leleménye, hogy a hitében, szerelmében megingathatatlan leány naivitásában a bizonyosság fölényét érzékeltesse. Amikor azután a kolostor kapujában Katica lemondani készül a szerelemről, amiben hitt, ami egész valóját betöltötte - hirtelen mindez szertefoszlik. Szakács Eszter egyetlen szó erejéig sem emeli fel a hangját, tartása sem változik, mégis, egyik pillanatról a másikra, keserű lesz, okos, megfon-tolt, fáradt - és nagyon hétköznapi.

Szemhéját egy kicsit leereszti, arcára rávésődik két vékony, nagyon szomorú vonás, a szavakat alig észrevehetően, de lassabban mondja, nagyobb szóközök-kel, mintha nehezen préselné ki magából őket - s ennyi is elég arra, hogy érezzük: egy valóságos vulkán aludt ki benne. Elhisszük, hogy ennek láttán apja, a konok, becsületében sértett, büszke mester is arra kéri, élje inkább régi, megszállott, bolondos életét - csak ezt ne.

Az egyetlen érzelem hatalmában cselekvő Katica kifejezőeszközeinek köre szűk, s a színésznő még szűkíti is e kört. A Szakács Eszter formálta Katicából az érzelmek többnyire nevetés formájában buggyannak elő, de hányféle árnyalata van e hitetlenkedő, csodálkozó, értetlen kuncogásnak, önfeledt, boldog nevetésnek, keserű kacajnak! A kerti jelenetben, az álmában próbára tett Katica, s az önnön érzelmeire lassan ráébredő herceg nagyszerű páros jelenetében a színésznő az érzelmek egész skáláját kacagja végig...

A Heilbronni Katica címszerepében egyetlen húron kell játszani, de Szakács Eszter ezen az egyetlen húron játszva is életre tudott kelteni egy kort, egy szellemet, e szellemből mindazt, ami most is él, ami mai - s egy csodás nőalakot. Megismételte Paganini bravúrját; valóban megcsinálta azt, amit a maestróról az ellenőrizhetetlen legendák mondanak .. .

Tolnai Miklós

Néhány évvel ezelőtt, Békéscsabán egy fiatal színész megkapta Ibsen *Hedda Gabler* című drámájában Eilert Lövborg szerepét. A fiatal színész nem végzett főiskolát. Segédszínész volt, magyarán szólva statiszta; a legalapvetőbb szakmai fogásokat is keserves munkával kellett megtanulnia. Fiatal volt még, de csalódásokban igencsak gazdag, amikor a Jókai Színháznál végre hittek benne, s megkapta első, komoly szerepeit. Persze, szerencse is kellett hozzá-de az mindenhez kell.

Az a bizonyos *Hedda* Gabler-előadás, amely a televízió jóvoltából az egész ország számára hozzáférhetővé vált, nem volt jó előadás. Korrekt volt, jól fésült, egy kicsit poros; de a fiatal színészre oda kellett figyelni.

Pedig Tolnai Miklós Lövborgja sem volt jó alakítás. Pontosabban: nem volt kiérlelt alakítás. Voltak nála jobb, kiegyensúlyozottabb teljesítmények az előadáson belül is. És mégis: rá oda kellett figyelni. Valami olyan csillant meg ebben a szertelen, vibráló Lövborgban, amit sem a tanulás, sem a rutin nem pótolhat.

A következő évek újabb és újabb szerepeket s jobbnál jobb alakításokat hoznak. Christopher Fry egyfelvonásosában, *a Nem ritka a főnix* című, mulatságos verses anekdotában kiváló humorérzékről tett tanúságot, s kirobbanó sikert aratott. *A Szent Johanna* Dauphinjében olyan felfogással kísérletezett, ami legjobb barátait is fejcsóválásra késztette, de ő konok, makacs : inkább a bukást vállalja, mint a sablonokat.

Békéscsabáról Szegedre szerződött. Karakterfigurákat formált meg, egyre érettebb színészi eszközökkel, egyre magasabb színvonalon. De a szakma nem tudott róla. Vagy nem vett róla tudomást? Mindegy. Mindenesetre, amikor egy irodalmi esten Margittay Ági társaságában amatőrökkel együtt lépett fel, egyik képeslapunkban ilyen aláírással jelent meg kettejükről egy fotó: Margittay Ági - és a kar. Nem végzett főiskolai, nincsenek osztálytársai, akik figyelnének rá, nincsenek volt tanárai, akik a tévébe hívnák, s a pesti közönség sem ismerhette meg kölyökkutya korában. Ezek-kel a hátrányokkal számolnia kellett.

1973-ban szerződött Kecskemétre, egy forrongó, ezernyi nagyszerű lehetőséget kínáló újjászülető társulatba. Három szerepet formált meg ebben az évadban, s mind a három - kiugró siker lett. A *Troilus és Cressida* budapesti vendégjátékán suttogva kérdezgették egymást a szakma bennfentesei: ki ez a színész, aki ilyen nagyszerű Hectort csinál? Volt, aki biztosra vette, hogy valamelyik erdélyi magyar társulattól érkezett, volt, aki másféle kombinációkat emlegetett; nehéz volt elhinni, hogy valaki hazai színpadokon szinte észrevétlenül juthatott el erre a színvonalra.

A Troilus Hectorját Jovan Hristić Savonarolája követte, *a Savonarola és barátai* című drámában. S ezután jött Vihar Friderik gróf, Kleist *Heilbronni Katica*jának legösszetettebb, legbonyolultabb, leghosszabb s talán legnehezebb szerepe.

És ekkor derült ki, hogy annak, ha valaki nem végzett főiskolát, mérhetetlen és nyilvánvaló hátrányai mellett vannak bizonyos előnyei. Amikor Tolnai Miklós első lépéseit tette a színpadon, nem álltak rendelkezésére szakmai kapaszkodók, kézenfekvő megoldások, előregyártott elemek: kénytelen volt a figura mélyére ásni, a különböző tulajdonságokat összekapcsoló, egységbe fogó karakter legalapvetőbb vonásaiig, hogy egyáltalán játszani, alakítani tudjon. Nem illeszthetett bizonyos mondatokhoz „odaillő", bevált gesztusokat, nem használhatott bizonyos helyzetekben mindig sikeres, „tuti" hangsúlyokat, amelyek - bár gyakran teljesen idegenek a szerep szellemétől - oly sok színészt átsegítenek az emberábrázolás alapvető gondjain; rajta nem segíthettek, mert nem ismerte őket. Neki mindig, minden egyes esetben az egész figurával meg kellett birkóznia. Nem játszhatott el szituációkat, így hát kénytelen volt a teljes jellemet színpadra állítani, embereket eljátszani.

Ez a módszer azután alighanem annyira vérévé vált, hogy most, amikor már megtanulta - mert megtanulta - a szakma mesterségbeli részét, most is így dolgozik.

Vihar Friderik, Sugár grófja hallatlanul összetett, bonyolult figura. Ellentmondásos, szertelen, széteső; ha valaki az egyes helyzetekben tanúsított magatartása alapján, az egyes szituációkból kiindulva akarná felépíteni a szerepet, menthetetlenül zátonyra futna. Tolnai Miklós azonban megtalálta hozzá a kulcsot. Elfogadtatja, elhiteti a nézőkkel Sugár grófját: elhisszük neki az öldöklő indulatot, a nekivadult szenvedélyt, s azt is elhisszük, hogy ő elhiszi: valóban olyan a lelke, hogy egy légynek sem tudna vétení.

Az összetett, bonyolult jellemből kiindulva találta meg a színész a megformálás eszközeit is. Az indulatot, féktelen dühöt egész testével érzékelteti: kicsit guggoló tartásban, szétfeszített combokkal, behajlított lábszárakkal dobbant, s így egyszerre fogalmazza meg a szenvedély őszinteségét, de azt a kicsit gyerekes szertelenséget is, ami emberileg hitelesíti a vad kitöréseket, s anélkül, hogy az ábrázolás intenzitását csökkentené, becsempész a játékba valami finom, nagyon is ideillő iróniát. Amikor a szerepe szerint vele egyenrangúakkal beszél, kissé oldalra hajtva, hátraveti a fejét: nagyon csinált, mégis természetes gesztus ez, a főúri gőgöt s az ember tartását ötvözi ellentmondásos egységbe.

Tolnai Miklós ebben az évadban bebizonyította, hogy minden szempontból felkészült, érett színész; bebizonyította, hogy megvannak az adottságai ahhoz, hogy a legjobbak közé emelkedjék. Hogy ez sikerül-e, az elsősorban rajta múlik. És éppen ezért - bízhatunk benne.

négyszemközt

MÉSZÁROS TAMÁS

Alakítja-e Ön a pályáját?

Törőcsik Mari

- Nem szokásom pletykaszinten beszélgetni, de önről az utóbbi hónapokban különösen sok híresztelés kapott szárnyra, még azt is hallottam, hogy megcsömörlött a színháztól, és elhatározta, hagy ezentúl csak filmezni fog.

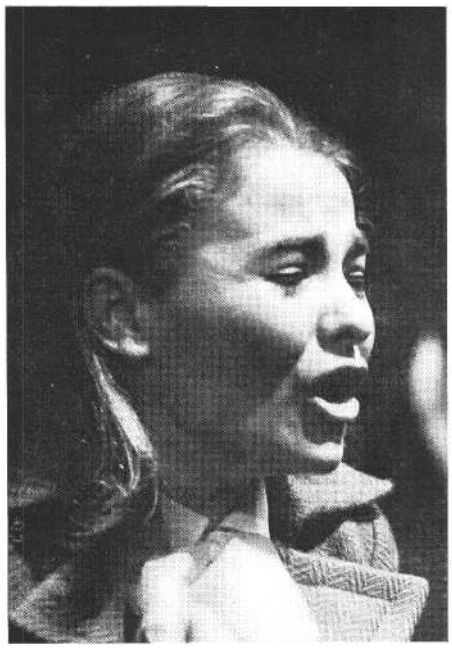
– Igen, most, hogy ilyen hosszú ideig csöndben voltam, nem játszottam a szülés miatt, megdöbbentem, mennyi mindent beszéltek rólam. Először is, hogy minden szerepet visszaadok, és azért nem játszom, aztán, hogy elmentem a Nemzetiből és máshol játszom, most hallom magától, hogy egyáltalán a színházat .. . Ebből semmi nem igaz. A színháztól nem csömörlöttem meg, nem szándékoztam otthagyni a Nemzeti Színházat, és nem adtam vissza szerepeket. Tulajdonképpen fáj, hogy ilyen rosszindulatú dolgokat kellett visszahallanom. De azt hiszem, nekem az ilyesmihez jó természetem van, mindig ki tudtam kapcsolni a szóbeszédeket.

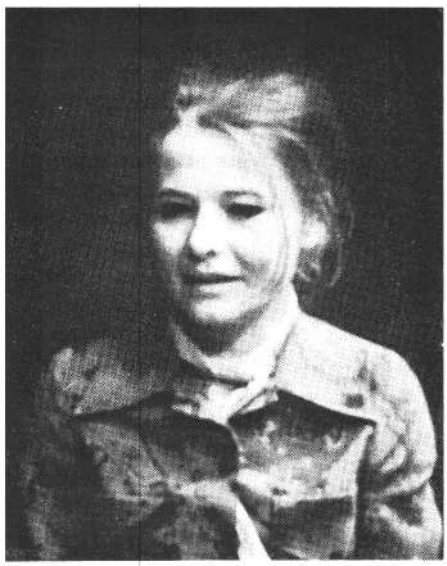
– Talán nem véletlen, hogy a „jólértesültek" még ma is színházi rémhíreket terjesztenek Önnel kapcsolatban. Hiszen a szakmában szinte legendája van annak, hogy mennyire nehezen tudta elfogadtatni magát a színpadon...

– Egyesek azt mondják, hogy nehezen, mások pedig éppen azt, hogy én mindig előtérben voltam, az én pályám mindig jól ment. Az igazság az, hogy külső szemmel valóban irigylésre méltó helyzetem volt, nem kerültem vidékre, szerződést kaptam a Nemzetibe, és mindig filmeztem. De nekem mégis küzdelmes utam volt, és bármilyen furcsán hangzik, a film nehezítette meg. Mert a legjobb hullámmal kerültem be a filmgyártásba, s mivel jó filmekben kezdtem, még nagyobbnak tűnt a sikerem. Aztán színpadon is azt az indulást várták tőlem. De amit én akkor mint személyiség jelentettem, azt már learattam a filmmel, és az kevés lett a színházban - pedig ha csak ott jelentkezem, akkor talán elég.

- Átnéztem régi nyilatkozatait. Kezdetben lelkesen, örömtelien beszél filmszerepeiről, később egyre higgadtabb lesz, majd a 6o-as évek elején több interjúban is elmondja, hogy filmjei túlnyomó többsége érintetlenül hagyja, mert alig-alig tud arról beszélni bennük, ami valóban érdekli.

– Ez így is volt. Velem is az történt, hogy fölfedeztek, és beleraktak a darálóba. Akkoriban négy-öt filmet csináltam évente. Természetes, hogy egyik rosszabb volt, mint a másik. Nem akarok senkit megbántani, már elfeledtette velünk az idő ezeket. De ha esetleg az egyik mégis jobb volt a többinél, már abban is csak ismételni tudtam magam. Így aztán abba a furcsa helyzetbe kerültem, hogyha színházban játszottam, akkor azt írták rólam, hogy elsősorban filmszínésznő vagyok, pedig akkor filmen is rossz voltam, unalmas és szürke. Az volt az én legnehezebb időszakom, amikor filmen már, a színházban pedig még nem csináltam jó dolgokat. És miután filmen már csaknem megfulladtam a lányszerepekben, akkor sikerült eljátszanom a *Sikátor* főszerepét, *az* volt az első komolyabb feladatom, és akkor kezdtek velem dolgozni a legújabb filmrendező-generáció tagjai. Addigra pedig a színházban is túlestem valahogy a kritikus korszakon.





– Tehát volt egy időszak, amikor joggal érezhette magát a senkiföldjén. Bízott egyáltalán valamiben?

- Van úgy, hogy az embert éppen a sikerei bizonytalanítják el, és fordítva, ha nem fogadják el, akkor abból merít erőt, hogy isz saját magában. Amikor elég kegyetlenül eltanácsoltak a pályáról, akkor sem akartam általános színészi eszközöket használni, de a saját közlési rendszeremet még nem találtam meg. Ahhoz idő kellett.

– Ma már általában Önt tartják az egyik legkorszerűbben játszó magyar színésznek. Mit tart korszerű színjátszásnak ?

- Nézze, ezek olyan nehéz dolgok. Butábbnak és okosabbnak sem akarom magam mutatni. Mi az, hogy korszerű színjátszás, nem tudom. Csak azt tudom, hogy kétfajta színjátszás van, ami nekem szép és nagy. Az orosz és az angol színjátszás, de hogy mitől, azt nem tudom. Mindig ezeket csodáltam legjobban, az angol és az orosz színházi előadásokat és színészeket.

- Sok angol és orosz színházat látott?

– Nem, mert bár régen sokat utaztam hivatalosan, de rendszerint filmfesztivá-

lokra, amelyek nyaralóhelyeken zajlottak, és ott nem tudtam színházat nézni. De láttam azokat a színházakat, amelyeket elhoztak Pestre, és a Szovjetunióban is láttam néhány előadást. És természetesen nagyon sok filmet ismerek, és a filmen is ezt a kétfajta színjátszást szeretem. Például itt van Tarkovszkij *Solarisa,* Nem mondom, hogy ez a legjobb film, amit életemben láttam, de hogyan játszanak a színészek! A film elején van egy konferencia, ahol tudósok beszélnek. Hogyan tudnak azok fölszólalni! Valami hallatlan egyszerűséggel, ami ugyanakkor olyan bonyolult . . . Major azt szokta erre mondani, hogy idegből kell játszani, idegből! Vagy egy másik élményem. A *Belorusz pályaudvar* című szovjet filmben egy színész bemegy a kávéházba, először leül egy székre háttal az ajtónak, aztán átül egy másik helyre. És közben eljátssza, hogy most már egész életében hátra kell néznie, ha háttal kerül egy ajtónak. De hogy ezt milyen mellékesen adja tudtomra, egyetlen szó nélkül! Nálunk ez olyan játék lenne, hogy szétdurranna a vászon. A hazai filmekben információ-közlések sorát látjuk. Valaki lement a faluba, bement a házba - de hogyan? Ezt kell eljátszani. Garas Dezsőt például dicsérték a kritikák a *Régi idők fogáért,* de nem azért, amitől ő igazán olyan nagy-szerű ebben a filmben. Nem a játékmódja miatt. Ki veszi azt észre, és ki elemzi, hogy itt történt valami?

- A z ön szakmai fejlődéséhez hozzájárult-e a kritika ?

- Sok színész mondja azt, hogy nem érdekli a kritika. De mindenki olvassa. És persze örül, ha dicsérik. De tanulni ezekből a kritikákból nem lehet.

- Végül is mi határozza meg egy színész értékét?

– A színésztől nem lehet elvenni az alapegyéniségét, mert akkor meghal. A színész csak abban a szerepkörben létezhet, amit lényegében önmagában hordoz. Es annyit ér, amennyi a saját belső tartalma.

– Lehetséges, hogy egy színész ezzel a „belső tartalommal" meghatározza szerepkörét ?

– A színészt ráteszik egy pályára, amit végül is nem ő alakít. Fel kell fedezni, hogy ki mire alkalmas. Én például Garas Dezsőt hősnek látom, de mégsem játszik hősszerepeket. Persze nem Othellóra gondolok, de hát annyi mély tartalom és keserűség, amennyi őbenne van, az egészen kivételes. Szeretnék játszani egyszer egy darabban, amelyben mi vagyunk a szerelmespár. De hát ő karakterszínésznek van elkönyvelve. Pedig egyszerűen belső tartalmakban kellene gondolkodni. Ezért hadakozom, hogy ne játszassanak velem lányszerepeket. Mert a tartalmaimban már más vagyok. Másképp nyúlok bármihez, másképp látok, mint egy húszéves lány, tehát nekem azt már el kellene játszanom. Alakítanom kellene. És öreg anyó sem akarok még lenni, mert az ilyesféle bravúrokat sem szeretem. Az a jó színész, aki mindenfajta titkot hurcol magában. Aki egyszerűen megjelenik, és szeretnék róla mindent tudni. Mert érdekelnek a belső tartalmai. Kozák András például ilyen.

– Ezek a tartalmak, fejleszthetők, alakíthatók is, nem? Más *szóval, a színész felkészítheti magát bizonyos feladatokra - s itt nem konkrét szerepekre gondolok. Ön például tudja, hogy hosszabb távon milyen jellegű feladatok várják ?*

– A, azt senki se tudja.

- És jó lenne, ha tudnák ?

– Természetesen. Akkor beoszthatnánk az energiánkat, az időnket, jobban egyeztethetnénk a vállalásokat, az esetleges vendégszerepléseket is. De hát annyi mindentől kap az ember rohamot, hogy ezen nem is érdemes bosszankodni.

- Mitől tud igazán „rohamot" kapni a színházban ?

– A tehetségtelenségtől és a butaságtól. És a világon a leghálásabb azért vagyok, ha valami jóval találkozom. Hiszen oly kevés kell az embernek ehhez. Örömet tud szerezni például egy jól meg-talált ritmus. *A szecsuáni* jólélekről azt hittem, jó ritmusban csinálom, és mégis volt bennem valami olyan érzés, hogy a többiek, a kollégáim ráülnek bizonyos jelenetekre. Egyszer aztán labdarúgó-mérkőzést közvetítettek, és a többiek kérték, hogy most az egyszer hajtsuk meg kicsit, szeretnék elérni, úgyis én szoktam siettetni őket, hát most próbáljuk ki. És meghajtottuk. Legalább huszonöt perccel volt az előadás aznap rövidebb, és állítom magának, hogy föl-üdülés volt. Soha ilyen sikerünk nem volt a Szecsuánival, pedig az egyébként is a legjobb ritmusú előadások közé tartozik.

- Azóta rendszeresen a rövidebb „változatot" játsszák ?

– Ha jól tudom, azóta is legalább tizenöt perccel rövidebbek az előadások.

– És *Major mit szólt ehhez ? Nem tartotta fegyelmezetlenségnek, elfogadta ?*

- El, mert ez megegyezett az eredeti elképzelésével. Én különben azt a színjátszást szeretem, amikor minden úgy jár, mint az óra, és akkor lép az ember, amikor kell. Ezen belül persze gyönyörűek azok a variánsok, amelyek még beleférnek a kompozícióba, de csak szigorúan azon belül. Nem tudom, hogy érthető-e, amit mondok. Azokra a finom rögtönzésekre gondolok, amelyek nem viszik el se jobbra, se balra az előadást, az értelmezést és a tempót. Az a fajta színjátszás, ahol egy vagy két színész parádés szerepekben csillog - nincs többé. Csak együttesek létezhetnek, és nincs az a főszerep, amelyben ne semmisülne meg a legjobb színész is, ha rossz az előadás.

– Azon kevesek közé tartozik, akik indulásuk óta egy színháznál vannak .. .

– Szeretem a Nemzetit, megszoktam. Azt is nagyon nehezen viseltem el, amikor lebontották a régi épületet, pedig ott csak korszerűtlenül lehetett játszani - hadd használjam én is most ezt a kifejezést. Szeretem a Nemzeti Színházat, mert ott nőttem föl, rengeteg mindenhez kötődöm, rendezőkhöz, színészekhez. De azt azért helyesnek tartanám, ha egyik színház sem venné sértésnek, ha a színészek kirándulnak egy-egy szerep erejéig egy másik színházhoz, mert én is vágyom arra, hogy együtt játsszam mondjuk Ruttkaival vagy Sulyokkal.

– A z ön esetében egyáltalán szóba került már a vendégjáték ?

- Nem, ez nem divat nálunk. Legfeljebb az Operettszínházba visznek át néha egy prózai színészt, ha a szerep megkívánja. Egy zenés vígjátékban én is vendégeskedtem egyszer a József Attilában. De ha a rendszeres cserékről szó lehetne, akkor nem kellene a színészeknek hol ide szerződni, hol oda. Például hosszú évekig éltem és játszottam egy karnyúj-

tásnyira Kiss Manyitól, és nem jött össze, hogy együtt játsszunk, egy színpadon. Miért kell ennek így lennie? Én ezt butaságnak tartom, de ilyesmit a színész nem kezdeményezhet. A színésznek jó színházi közegben az a feladata, hogy a rábízott szerepet eljátssza.

- *A vendégjátékok lehetőségéért kárpótolja a színészt a saját színháza, úgy is, mint összeforrott együttes? Mert azt hiszem, ezt érti többek között a „jó színházi közeg" fogalmán.*

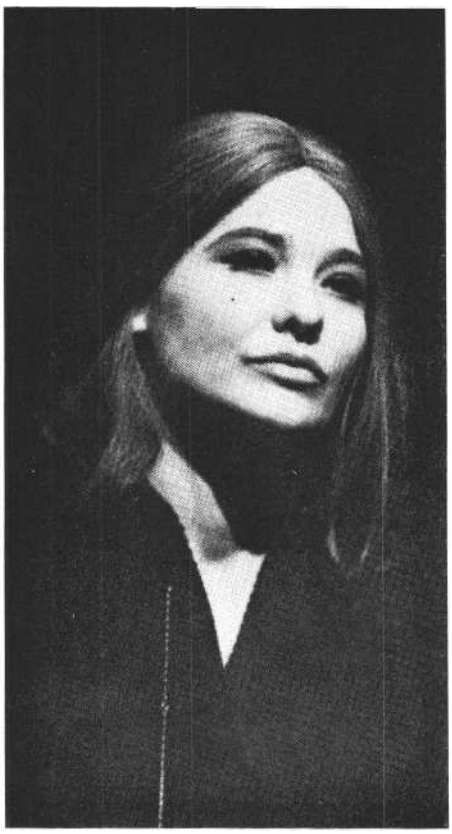
– Nézze, ma már nyilvánvalóan mindenkinek minden színházban az a törekvése, hogy a produkciók együttesmunka eredményei legyenek. Hogy aztán milyen erők állnak rendelkezésre egy-egy bemutatóhoz vagy egy-egy rendező számára, hát az más kérdés .. .

– *Jónak tartja a Nemzeti Színházban a társulat összetételét?*

Nem az én feladatom, hogy ezt megítéljem. De egyet tudok: fiatalokat kellene szerződtetni, olyanokat, akik nevelhetők.

- *Mit ért ezen a nevelésen?*

- A lehetőségeket. Ismertem kollégákat, akiknek már a pályájuk kezdetén rengeteg eszközük volt. Én azt hittem, hogy az borzasztóan káros, aztán látnom kellett, hogy ha valakiben igazi tehetség



és emberi érték van, akkor győzni tud mindenek fölött, átalakít, magáévá tesz, átszűr mindent, és eldobja azt, ami rossz. Erre talán Almási *Éva a* legjobb példa.

– (Úgy *érzi, hogy ez önnek is maradéktalanul sikerült?*

– Ezt nem én döntöm el, mert végül is, én nem tudhatom, hogy mit produkáltam.

- *Módjában állt alakítani a pályáján? Gondolok itt konkrét szerepekre, darab-okra - egyszóval olyan mederbe került, amilyet kívánt?*

- Mindenkinek vannak vágyai, s azok vagy teljesülnek, vagy nem. Egy vágyam azért még ma is van: kis színház, kamaradarabok, két-három ember kapcsolata, ahogyan marják, tépik, gyötrik és szere-tik egymást. De a dolog másik oldala, hogy én évek óta szívvel-lélekkel dolgozom Majorral, pedig az igazán másfajta színház, mint amiről most beszéltem.

- *Meg tudná fogalmazni a színész szemszögéből, hogy mi az, amit Major akar?*

– Amit én mint színész tudok: az, amit maguk látnak. Kétségtelen, hogy a szakmát Majortól tanultam meg. O nagyon sokat tud arról, hogy mi a színház és a színészet, és én értek is az ő nyelvén. Sajnos sokszor úgy van, hogy az elgondolásai jobbak, mint a végeredmény. Igy volt ez a *Rómeó és* Júliánál. Ahogy múlik az idő, egyre jobban tudom, hogy Majornak jó elképzelései voltak, de mindannyian gyávák voltunk kivitelezni.

– *Mit ért ezen pontosabban? A végleteket nem merték, vállalni?*

– Brookék merték váltani *a Szentivánéji* álomban *a* finom, intim hangvételt a dinamikus, őrjöngő jelenetekkel. Nálunk minden kicsi maradt, valahogy nem jött össze a díszlet, meg beleragadtunk a szokványokba, és ebben mi voltunk hibásak, színészek.

– *Szinte ön az egyetlen, aki úgy tud elidegeníteni a színpadon, hogy nem idegenedem el a színháztól .. .*

– Be kell látnia, hogy többnyire én játszom ilyen darabok főszerepeit .. .

– *Ez talán nem véletlen. Épp az imént mondta, hogy ért Major nyelvén .. .*

- Igaz, Major olyan semmiknek látszó, igen fontos technikai dolgokra vezetett rá, mint az, hogy mikor játsszam a nézőtérnek és mikor a partnereknek. Nálunk ma már majdnem mindent kifelé játszanak. Állnak a színészek a színpadon, szemben a közönséggel, és mondják a szöveget. Függetlenül a darabtól, a szituációtól. De hát ahhoz, hogy én a nézőtérhez fordulhassak és

közölhessek valamit, előbb meg kell teremtenem az adott helyzetet a darabban. Aztán ez a közlés is gyakran azt jelenti, hogy az ember mélyen belenéz egy reflektorba. Ilyenkor Major csendesen felszól a próbán a nézőtérről: itt vagyok. De a szövegekkel is támadnak problémák, főként a klasszikusoknál. Hajlunk arra, hogy eljátsszuk a girlandokat, ráülünk a szövegre, ahelyett, hogy a helyzetet, az állapotot mutatnánk meg. Amikor például Júlia Rómeót várja a nászéjszakára, akkor csak egyetlen fontos a monológban, az, hogy Júlia vár.

- *Ön azok közé tartozik, akikről azt mondják, hogy [1] stílusa van. Mit jelent ez? Változatlan, állandó eszközöket?*

- Azt hiszem, másképp kell játszani egy romantikus drámában és másképp Brechtnél. És szerintem egy jó előadásban mindent fel lehet használni, ami a mondanivalóhoz kell. Mint ahogy Brookék is felhasználják Sztanyiszlavszkijt, Brechtet, és odáig elmennek a naturalizmusban, hogy vörös csíkot festenek Cordelia nyakára. Ugyanakkor a vihar elektronikus zörej. És a végén mégis összeáll az előadás. Hasonló élményem volt Tovsztonogov *Kispolgárokja.* Korábban én mindig elaludtam ennél a darabnál, Gorkij ide, Gorkij oda. De a Tovsztonogovét többször végignéztem.

- *Miért? Meg tudta ezt fejteni?*

- Nem. Azóta is azon gondolkodom, hogy miért nem úgy játszották mindig.

Hogy miért nem tudta mindenki, *hogy* ezt így kellett volna játszani? Ezt nem lehet megmagyarázni, és ezért nem szeretek tulajdonképpen a szakmámról beszélni. Mert nem tudom, mitől van az, hogy valaki csak megjelenik, nem csinál semmit, és nekem máris millió dolog jut eszembe, és millió dolgot ébreszt föl bennem.

- *Ezekről a dolgokról végül is soha nem tudunk igazán beszélni. Sem a színészek, sem a rendezők, sem a kritikusok. Marad a misztikum. Pedig ön mégiscsak meg fogalmazott néhány konkrétumot a színészetről. Tehát van önkontrollja. Az utóbbi években például egyetlen olyan szerepben sem láttam, amely ellenkezett volna adottságaival, egyéniségével. Es soha nem azt láttam, hogy most csak a pénzért dolgozik. Pedig sanzont is énekelt a televízióban .. .*

– Hát erről ne beszéljünk, mert azt úgy hallgattam végig, hogy közben vizes törülközővel borogattam a fejem. És újból megfogadtam, hogy nem vállalok több szólószereplést. Hiába, az előadóművészet nem az én műfajom. Én a pódiumon összeesem, meghalok, és kész. Rettentően tisztelem azt, aki ki mer állni, hogy egyedül szavaljon vagy daloljon. Nem tudom, hogy én miért vagyok erre alkalmatlan, amikor monológokat elmondok a színpadon. De tény, hogy eddig kétszer mondtam verset, és mind a kétszer belesültem. Lehet, szükségem van arra, hogy elbújjak egy szerepben, és tartozzam egy együttesbe.

- *Szokott szerepet kérni?*

– Soha életemben nem kértem szerepet. És soha nem adtam vissza. Pontosabban egyetlenegyszer, amikor Major föl akarta újítani a *Nők iskoláját.* Kifejezetten könyörögtem, hogy abban ne játszasson. Mert nagyon mély nyomot hagyott bennem Mészáros Ági korábbi alakítása. Különben imádom Molière-t, csak pokolian nehéz játszani. Mint ahogy Shakespeare-t is nagyon szeretem, de mindig beletörik a bicskám. Mindig görcsben vagyok, ha Molière-t és Shakespeare-t játszom. De talán majd egyszer még összejön. Sajnos, mind a kettő csak férfiszerepeket írt igazán, mondom is mindig Majornak, az a baj, hogy én nőnek születtem, mert mennyivel többet csinálhatnánk .. .

- *Lát különbséget a színházaink között? Profilban, játékstílusban, elképzelésben?*

- Nem. Egyik színházunk sem jobb, mint a másik. De azért mindenki elégedett önmagával. Ő jó, csak a másik rossz. És mindenütt akad egy-egy jó produkció. De úgy, ahogy mondjuk Moszkvában van a Ljubimov-színház, toronymagasan a többi fölött, ilyen nálunk nincs.

- *És véleménye szerint mi kellene ahhoz, hogy legyen? Nem is egyetlen kiemelkedő színház, hanem különböző arculatú színházak?*

– Én úgy érzem, megkövült állapot, hogy huszonvalahány éve kamaraszínházakkal földuzzasztott nagyszínházaink vannak. Elkerülhetetlen, hogy túlméretezettek legyenek a társulatok, hiszen mindenfélét játszanak, és ilyen nagy színházakban nem lehet egyszemélyi művészeti vezetés sem.

- *Egyáltalán elképzelhető az, hogy háromnégy rendezőhöz igazodjanak egy színházban a színészek?*

– Nézze, az angol Nemzeti Színházban is sokan rendeznek, meghívják Brookot is, Bergmant is . . . és ettől még nem bomlik annyifelé a színház, az együttes.

*

Psota Irén

– Ha „korszakolnom" kellene az ön eddigi pályáját, az első évtized a mindenevés korszaka volt: ekkor fedezi fel a film, a tévé és a könnyűműfaj pódiuma. Fogalommá lesz. Aztán az 19 67-68-as évadban hirtelen szerep nélkül marad a Madách Színházban. Ezt nevezem a második korszaknak .. .

- . . . Egyszer csak nem éreztem a színházamban, hogy fontos vagyok. El is akartam menni, és írtam egy levelet az igazgatónak, hogyha nincs semmi dolgom, akkor vonjuk le a logikus következtetést. Ekkor vendégszerepeltem az Operettszínház *Hello,* Dollyjában. Vámos László volt az egyetlen, aki följött hozzám, és azt mondta, hogy Irén, ne csinálj ilyet, ez csacsiság, ilyen előfordul, te nem is tudod, hogy a pozíciód menynyire irigyelt a Madáchban. Ő mondta. Én pedig maradtam.

- *Innen számítom a harmadik korszakát*

– most már a jelent is beleértve. Es erre a bizonytalanságot érzem jellemzőnek. Kevesebbet játszik a színházban, mint a „vákuum" előtt, kevesebbet vállal máshol is; mintha válogatna, de nem tudom felfedezni a szempontjait.

- Most is vannak periódusok, amikor azt mondom, hogy mindent elvállalok. Amikor úgy érzem, hogy megint ott kell lennem az emberek között, vagy magam hiányolom a munkát, a folyamatosságomat, és ilyenkor elvállalok olyat is, ami-

vel nem értek egyet. Néha egyszerűen azért, mert nincs pénzem. De kétségtelen, hogy megpróbálok ügyeket találni, amelyekkel egyetérthetek. És ebben a válogatásban azért nem talál szempontokat, mert nálunk a színész nem irányítója a saját pályájának. Időnként új arcok kellenek. Ha mégis elővétetnek a régiek, akkor nem lehetnek válogatósak, mert ha visszaadnak szerepeket, jó ideig ismét nem hívják őket. Nemhiába tanítják Amerikában tanfolyamon, hogy mikor és hogyan kell nemet mondani. Ez nagyon fontos dolog.

– Tehát úgy érzi, hogy meg kellene tanulnia viselkedni?

- Igen. Nekem most „le kellene kerekednem". Az én kitöréseim eddig túlságosan hegyesek voltak. A viselkedésem a dolgokkal szemben nem volt elég kerek. Vannak kollégáim, akiknek már sikerült lekerekíteniök magukat.

– Úgy érti, hogy sikerült alkalmazkodniuk? Más *szóval feladtak valamit önmagukból?*

– Nem egészen így értem. Vannak, akik jó értelemben le tudják kerekíteni a problémákat, bele tudnak illeszkedni a környezetükbe a kerekségükkel, szóval kereken tudnak viszonyulni; de a baj az, hogy sajnos csak a kerekségükkel nem érnek el semmit. Mert egy alkotó ember csak akkor tud valamit csinálni, ha hisznek benne, ha érzi, hogy ott vannak mellette. Magunktól nem sokáig tudunk repülni.

– Kiket szeretne maga mellett tudni?

– A színész gyerek, aki egy életen ke-

resztül játszik. És azok, akiknek a mi életünk a kezében van, nem szeretik a játékainkat, és nem szeretnek bennünket. És ha bennünk nem hisznek, minket nem szeretnek, akkor mi nem vagyunk. Kérni nem lehet azt, hogy szeressetek, mert megérdemlem.

– *Színházi kapcsolataira gondol?*

– Nem a Madách Színházról beszélek, illetve nemcsak arról. Az általános helyzetről. Nem érti, ugye? Mondok magának példákat. Színházi premierem napján felmegyek a Televízió lépcsőjén, délután fél kettőkor, kezemben egy bőrönd, abban viszem magammal a kellékeimet. Estig már nem megyek haza átöltözni, ezért egy hosszú bársony kabát van rajtam. Nem tudok vele felmenni a lépcsőn, mert vastagon áll a hó, mit tehetek, a szabad kezemmel felrántom a kabátom, és botorkálok. A lépcső tetején vár egy asszisztensnő. Mozdulatlanul. Eszébe sem jut, hogy valamit segítsen, hogy elvegye a táskámat . . . Es akkor én valahogy már egy megalázó, esendő állapotban érkezem a stúdióba. Lerakodom, és megkérdezem, hogy megvan-e a kendő, az egyetlen kellék, amelyet a tévétől kértem. Nincs. Később a fodrásznőnél nincs fésű, aztán pedig a csat hiányzik. Akkor már kifakadok, hogy nem bírom, hát higgyék el, hogy nem bírjuk egyedül! Mindenki fontosabb, mint akiért a függöny felmegy? Hát hogy jövök én ahhoz, hogy bevigyem minden kellékemet, ruhámat, cipőmet, a lelkemet és a gondolataimat, és akkor senki nem tudja, hogy mi a dolga velem, a produkcióval?! Vagy például a színház. December 23-án az egyik kollégám szól, hogy jutalmat kaptam a Vőlegényért, látta a nevemet egy listán, menjek és vegyem fel. Nem mentem, hiszen majd csak szól nekem a színházam, ha jutalmaz. 27-én le is hozta a jutalmat egy jegyszedőnő. És sorolhatnám ezeket az eseteket, amelyektől egyfolytában sírni vagy ordítani szeretnék segítségért.

- *Ha egy színész a pályakezdéstől egyazon színház tagja, akkor ott mégiscsak kiváltságos helyzetben van, nem?*

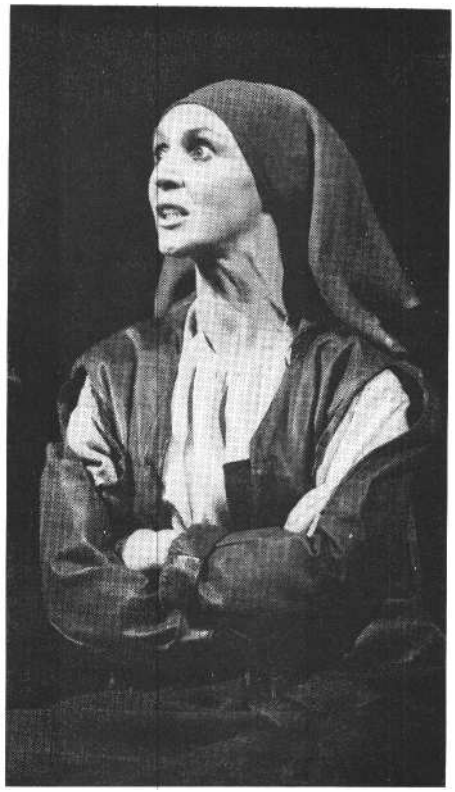
- Van egy olyan érzésem, hogy ahol a tanulóéveidet töltöd, ott nem lehetsz mester ..

-*Mégiscsak ott lett mester.*

- Nem tudom, hogy mester lettem-e. Maximálisan azt tudom magamról - ne haragudjon, hogy ilyen mondatok jutnak eszembe -, hogy „jobb sorsra érdemes lány vagyok". Félreértés ne essék, nem elégedetlen vagyok, hanem kilátástalan és magányos. Es szerintem az a magány, amikor az ember úgy érzi, hogy ki van szolgáltatva.

-*Minden kapott szerepet e játszik ?*

- Soha nem adtam még vissza szerepet. Sőt, még azokat is eljátszottam, amelyeket más adott vissza. Ez számomra etikai kérdés. Amit a színházban rád osztanak, azt el kell játszani. Az más lapra tartozik, hogy nagyon sokszor nem értek egyet a szereposztással, vagy azzal, hogy nem használnak olyan karakterben, olyan vonalban, amelyben még nem derült ki, hogy mit tudok.



- *Nem áll módjában irányítani pályáját?*

– Nem tudom, nem, nem, nem! Sosem tudtam, hogy miket fogok játszani, talán ez az első évad, amikor már indulásnál kiírták,! hogy ki mit játszik majd. Azelőtt, azt hiszem, *a Kaukázusi krétakör* Gruséjéről tudtam valamivel előbb, az-*tán a Tetovált* rózsáról, mert azt egy kolléganőm nem vállalta el. És talán még Yerma és Kurázsi volt betervezve; szóval ez a négy darab húsz év alatt.

- *Ha lépésről lépésre megszabhatná színészi útját, merre tartana?*

– Ilyet tőlem ne kérdezzen, én soha nem tudom, hogy merre menjek. Én egy elrabolandó típus vagyok, és soha nem tudom megmondani, hogy mit akarok. Én azt akarom, amit akarnak velem. Annak utánanézek, és megpróbálom akarni én is. De konkrét darabokat és szerepeket, műfajt és stílust nem tudok mondani.

– És *most, két évtized után elégedett az iránnyal, amely felé elrabolták? Van ilyen irány?*

- Nem tudom. Múltkor egy barátom azt mondta, hogy sírt, amikor nézte a *Kabaré* című filmet, mert énrám gondolt, arra, hogy az lehetett volna az én műfajom. Lehetséges . . . De én ide születtem, itt élek, ide köt a sorsom, és legfeljebb szenvedek attól, hogy nem érzem fontosnak magam, nem érzem, hogy hisznek bennem. Szönyűséges mondatok ezek, szörnyűséges, hogy ilyeneket kell kimondanom.

- *Nem látja túlságosan sötéten a helyzetét ?*

– Nemcsak rólam van szó. Nemcsak a saját fontosságomról. Arról a világról van szó, amelyben mintha mi, színészek

nem volnánk fontosak, mert nem olyanokat mondunk, amilyeneket kellene, vagy nem úgy mondunk, ahogyan kellene. A színház mindig valaminek a szócsöve kell hogy legyen, egy társadalmi problémának, vagy egy politikának vagy akár a magánéletünknek, mindegy, csak érdekelje az embereket. És ezt nem érzem. Nem érzem, hogy figyelnek rám. Sem a szakmán belül, sem azon kívül.

- *Pedig a látszat pontosan az ellenkezője annak, amit mond. Ha bármelyik járókelőnek azt mondanám az utcán, hogy a színész nem megbecsült tagja a társadalomnak, azt mondaná, hogy tudomása és emlékezete szerint soha ilyen népszerű nem volt színész ebben az országban, mint ma. Díjak, elismerések, cikkek, interjúk, kritikák özöne mind-mind a színész kultuszát tápláp .. .*

- Igen . . . lehet, de ha nincs a fodrásznőnél fésű, és az asszisztensnő nem nyúl a bőröndömhöz, a jutalmat pedig a jegyszedő adja át, akkor az mégiscsak jelez valamit, nem? Nem tudom, hogy lehetne ezt megfogalmazni. Érti, amit mondok?

- *Azt hiszem, a közönyről beszél.*

– Igen. Senki sem azon dolgozik, hogy a produkció igazán jó legyen. Minden másról szó van, személyes fontosságunkról, a pozíciókról. És ezért kínos, ha egy színész beszél erről, hiszen az olyan személyesnek hat. Persze! Ő is a saját fontosságáról beszél! Pedig én egy színházért akarok élni, meg egy produkcióért, meg egy filmet akarok elmondani, egy szerepet akarok nagyon jól megcsinálni.

- *Ne haragudjon, bárkivel beszélek, mindenki ezt mondja. Hol vannak hát a hasonlóan gondolkodók csapatai?*

– Nincsenek csapatok. Én legalábbis nagyon régen nem érzem már a csapatot. Pedig állandóan azt fújom, hogy döntsük el, erről szól a darab vagy arról szól, aztán mindannyian ugyanazt próbáljuk megoldani.

– *Legutóbb a* Vőlegény *előadásán mintha sikerült volna ezt elérni.*

– Mindannyian szeretjük a darabot. Sokat olvastuk Szép Ernőt, és ritkamód egyetértettünk.

– *Es ez nem javít a kedélyállapotán?*

– Azt vártam, hogy a kritikusok észreveszik majd, hogy milyen örömmel játszom az Anyát, hogy ilyen nagy bohócságot még nem láttak tőlem. És megérzik belőle azt a tüneményes, nagyszerű költészetet, amely Szép Ernőnél szerintem Csehov és az abszurdok ötvözete. Ehe lyett elmarasztaló kritikákat kaptam. Egyszerűen nem értettek meg.

- *Ha hiszi, hogy jót csinál, miért törődik ennyire a kritikával?*

– Nézze, hiába mondom húsz éven keresztül, hogy nem érdekel a kritika, nem érdekel a kritika. Vannak emberek, akiknek az a feladatuk, hogy összefoglalják a színházi élet dolgait. És ezért valamilyen módon a kezükben vagyunk. Mert az marad meg rólunk, amit ők leírtak. Én szomorú vagyok, hogy az marad meg az egész életemből, amit a magyar kritikusok leírtak.

- *De hát végül is ezek a kritikák valóban fogalomként tárgyalják „a Psotát" .. .*

– Inkább elemző gondolatokkal tárgyalnának. Mit érek azzal, hogy fogalom vagyok, ha nem tudom megőrizni a gyerekségem, a tisztaságom, a teremtőképességem méltóságát ? Ha a *Peer* Gyntben a főpróba délelőttjéig kettős szereposztással kell próbálnom Åsét? Ha nekem kell felszólítanom az igazgatót, hogy végre döntse el, ki fogja játszani a szerepet? Hogy juthattam el én ide? Érti, amit mondok? Olyan dolgokat kell kimondanom, amelyek megalázzák a szerelmeket. De úgy látszik, nincs hozzám való partner, vagy lehet, hogy csak dilettáns vagyok? Mert két véglet van. Vagy senki vagyok, vagy valaki.

- *A hazai színpadokon van néhány „valaki". Gondolja, hogy hasonló kételyeik vannak?*

- Ezt tőlük kellene megkérdezni. Mi csak egymás háta mögött beszélünk. És ez érthető. Én sem tudom például, hogy most, amikor magával beszélek, kinek a kezébe teszem le a véleményemet. Mert hogy jövök én ahhoz, hogy magának, aki számomra teljesen ismeretlen, kipakoljam az életemet? Lehet, hogy amikor vissza fogom hallgatni vagy olvasni, akkor szégyenkezni fogok, vagy egyszerűen nem merem vállalni a dolgokat. Az is lehet. Érti, amit mondok ? Különben azt hiszem, hogy egy ilyen munka-terápiás pszichiátria után, mint ez a beszélgetés, a legokosabb, amit az ember tehet, ha tovább csinálja a dolgokat. Ha felkel reggelente, és megcsinálja az éle-tét. Minden percét. Talán ezt kellene tudatosítani másokban is. Mint például azt, hogy nincs kis szerep, csak kis színész. Hiszen valamikor a nagy színész a kis szerepet is úgy játszotta el, hogy csak őrá figyeltek. Mert mondandója volt vele. Mert kiépített benne egy életet. Így kellene most is. Érti, amit mondok?

FÖLDES ANNA

Arnolf tragédiája

Beszélgetés Darvas Ivánnal

Volt idő, amikor azzal büszkélkedtünk, hogy Shakespeare mellett Molière a *másik* háziszerző Magyarországon. Hogy *Duda Gyuri* népszerűbb, mint *Dandin György*, és a Tartuffe-nek szerte az országban operettsikere volt. Szériákban, telt házak előtt, nagyszerű fordításokban és vadonatúj felújításokban játszottuk Molière-t. Azután mintha lassanként kihűlt volna ez a kapcsolat: Molière neve egyre ritkábban szerepelt a plakátokon. A közönség, de lassanként a szakma is elhitte, hogy Molière-nek nincs vagy alig van mondanivalója bonyolult korunk számára. A jólfésült, felnőtt vizsgaelőadások korrekt unalmát meg-megszakította egy-egy bátrabb kezdeményezés - amilyen például Vámos László modern *A mizantrópja* volt a Madách Kamaraszínházban, Molière mégis kiszorult a sikeres, izgalmasan aktuális szerzők sorából. Halálának 300. évfordulóján a magyar színház is lerótta a kegyelet adóját, de talán csak Székely Gábornak sikerült bebizonyítania Szolnokon, hogy a nagy komédiaíró semmit sem öregedett.

A Nők iskolája vígszínházi felújításának hírét különösebb izgalom nélkül vette tudomásul a színházi világ. Klasszikus mű, népszerű is, a felszabadulás óta vagy nyolcszor újították fel. De mivel a legutolsó nemzeti színházi sikerszéria óta is eltelt csaknem egy évtized, és a *Nők iskoláját* egyszer mindenkinek látni kell, tehát - van kinek felújítani. Tudtommal senki sem fogalmazta meg, de Darvas Iván, az új Arnolf most kimondta: ha Marton Lászlónak csak az jut eszébe, hogy a Vígben régen nem játszottak Molière-t, és illik végre pótolni a mulasztást, akkor a társulat szépen eljátszhatta volna a húsz évvel ezelőtti nemzeti színházi előadást - valamivel halványabban. De szerencsére, nem ez történt.

Már a premiert közvetlenül megelőző nyilatkozatok felbolygatták a szakmai közvélemény közönyét. Kiszivárgott, sőt kiderült, hogy a fiatal rendező nem a régi sikerek nyomába indul, nem felújítani, hanem megújítani készül a komédiát. Az előadás váratlanul megosztotta a

kritikát. Lelkes szuperlatívuszok és fanyalgó kifogások fogadták a rendezői koncepciót. Akadt, aki az egészet üdvözölte, ám a részletekkel elégedetlen volt, és olyan is, aki a szándékon túl, éppen a részletekben lelte örömét, de az előadás egységes stílusát, a „végső rendteremtést" hiányolta. Darvas Iván alakítását viszont még az előadás és a rendezői koncepció legszigorúbb bírálói is csaknem kivétel nélkül elragadtatással dicsérték.

Anélkül, hogy ennek az egyes cikkekben feloldatlanul hagyott ellentmondásnak a mélyére néznénk, hogy a kritikákat ismételni *vagy* velük polemizálni kívánnánk, előre kell bocsátanom, hogy Darvas Ivánnal folytatott beszélgetésünket is az őszinte elismerés, vagy ha úgy tetszik, a kritikusi elragadtatás indokolta. Számomra azonban Darvas Arnolfja nem egy önmagában megítélhető színészi bravúr - aminek magyar színházban valóban gyakran vagyunk tanúi hanem egy izgalmas Molière-koncepció magas szintű megvalósítása. Ennek a részletei, titkai érdekeltek: hogyan találkozott a fiatal rendező és a nagy tapasztalatú színész elképzelése, hogyan osztoznak ők ketten - Marton és Darvas - a sikerben és a felelősségben, és milyen tapasztalatokat jelentett a közös munka, ezúttal a színésznek.

Éppen, mivel Darvas Iván színészi pályájának évtizedeiben Molière háziszerző volt Magyarországon, meglepett, hogy a kitűnő művész először találkozik vele színpadon. Első kérdésem ennek a meglepetésnek hátterét kívánta felderíteni.

- Ha azt hiszi, hogy ilyesmiben a színésznek bármi része van, nagyon téved - hárítja el a kérdést. - Szerepet az igazgató oszt, a színészen semmi sem múlik.

-- *Az olyan nagy színész esetében, mint Darvas Iván, azért elképzelhető, hogy néha ő választ. Hogy vonzalmai, szerepálmai befolyásolhatják saját színházának műsorát, vagy ellenkező esetben, módja van elkerülni egy szerzőt vagy stílust, ha úgy érzi, hogy a szerepet nem az ő testére szabták.*

-- Nem hiszem, hogy sok példa lenne erre a hazai színházi életben. Az én pályámon legalábbis nem volt.

- *De azért akadtak közvetlenül testére, alkatára szabott, választott szerepek, amilyen például az* Egy őrült naplója *volt.*

- Olyan sok kitűnő, nagy szerepet játszottam, hogy nem szeretném, ha félremagyarázná, panasznak venné, amit mondok. De az igazság az, hogy ezt a szerepet szinte véletlenül kaptam meg, mert eredetileg másra osztották. A műsorra tűzés pillanatában a darab más rendező és más színész feladataként szerepelt. A háromszázadik előadáshoz közeledve ennek persze már nincs jelentősége, csak a példát szerettem volna vele megcáfolni. Egyébként kizárólag azért nem játszottam Molière-t, mert nagyon régen nem szerepelt a mi színházunk műsorán. Es nem a poén kedvéért mondom, hanem mert igaz, hogy Arnolfot is más kezdte próbálni. Tehát az első Molière-szerep megint csak a körülmények ajándéka, a színészpálya szempontjából - véletlen.

- *Akkor csak annyit kérdeznék, hogy amikor végül találkozott a szereppel, hogyan fogadta? Örült neki, vagy félt tőle? Egyáltalán, voltak-e elképzelései a figuráról?*

Az égvilágon semmi! Csak régi emlékeim egy nemzeti színházi előadásról, amely valaha nagyon tetszett. A körülményekből következik, hogy ebben az esetben sem felkészülésről, sem elképzelésről nem lehetett szó. Egy már megkezdődött munkafolyamatba kellett, lehetőleg zavartalanul és mást nem zavaróan bekapcsolódnom. Vakon, süketen, némán és bénán kellett a rendezőre bíznom magam. Elég nagy személyes erő-próba volt, sürgősen bevágni a hatalmas szöveget. Annál is inkább, mert Szabó Lőrinc fordítása irodalmi, költői alkotásként bizonyára kitűnő, de nem igazán színpadra való.

- *Akkor miért ezt választották ?*

- Azért, mert Heltai Jenő fordítása hangulatában egy másik darabot elevenít meg. És mert a rendelkezésre álló szövegek közül mindenképpen Szabó Lőrincé volt szellemében a leghűségesebb és ugyanakkor a legköltőibb is. Csak megbirkózni volt nehéz vele. Színházul tudó fordító például bizonyára nem hagyott volna másfél oldalas mondatokat Arnolf szerepében. Hihetetlenül nehéz úgy megtanulni és begyakorolni egy két és fél oldalas, három mondatban megfogalmazott monológot, hogy az három lélegzetvétellel is élvezhető legyen a nézőtérről. De új fordításról idő hiányában - nem lehetett szó.

Végül is nem válaszolt arra, hogy milyennek látta a darab elolvasása után Molière hősét.

- Higgye el, hogy az idő szorító kényszere alatt nem volt módom arra, hogy kialakítsak, felépítsek magamban valamiféle elképzelést. Úgy éreztem, hogy a legokosabb, amit tehetek, ha maximális figyelemmel hallgatom a rendezőt. A körülmények parancsára le kellett mondanom az azonosságnak arról a szimbiózisáról, amit a színész és rendező kapcsolatában egyébként optimálisnak tartok, és többnyire nagyon élvezek is. Amikor rábíztam magam Marton Lászlóra, még nemis tudtam, hogy ilyen szerencsém lesz a szereppel. Mert valóban a próbák során értem el oda, hogy százszázalékig azonosítani is tudtam magam az ő rendezői elképzelésével.

- *Ez a munkamódszer valóban nem egészen egyezik azzal, amit Ön egy korábbi nyilatkozatában a színész és a rendező komplementer viszonyának nevez .. .*

- Bizony nem! De annak az a feltétele, hogy a színésznek is legyen módja előzőleg a szereppel élni, kidajkálni magában azt a figurát, akit alakítani fog. A rendezőnek pedig legyen elég ideje ahhoz, hogy elhitesse a színésszel, hogy a jelenetek kettőjük erőfeszítéséből, a próbán születnek. Ebben az esetben erről mind a kettőnknek le kellett mondani. Hogy Csehov Cseresznyéskertjében játszom, azt az elmúlt tavasz óta tudtam. Ha máson dolgoztam is, a tudatom mélyén ott élt a szerep, mint távoli terv és lehetőség. Természetes, hogy ennyi idő alatt a színészben is megérik valami. Míg ha fejest kell ugrania a szerepbe, gyakran fuldokolni kezd .. .

Igaz, hogy én a tizenhetedik előadást láttam, de úgy éreztem, hihetetlenül biztosan úszik. És nagy a gyanúm, hogy azért már a próbákon is céltudatosan és erőteljesen tempózhatott.

- Akár hiszi, akár nem, fuldoklásom a premierig, sőt az ötödik-hatodik előadásig tartott.

- *Elég rossz érzés lehetett.*

- Az igazat megvallva : *nem.* Megpróbáltunk a körülmények negatív arculatából erényt kovácsolni, és ez - legalábbis a színész és a rendező viszonylatában - maximálisan sikerült. Az előadást, az eredményt nem feladatom értékelni, de azt nyugodt lelkiismerettel elmondhatom, hogy mi végül is nagyon jól éreztük magunkat a próbákon. Marton Lászlóról eddig is tudtam, hogy színes fantáziájú, extenzív tehetség. De jóleső meglepetés volt, hogy megvan fantáziájának az intenzív kiterjedése is. Hogy nemcsak horizontálisan, szélességben, de vertikálisan és mélységben is ilyen biztosan tájékozódik. Meggyőződésem, hogy ez az előadás nagy lépést jelentett a pályáján, nem is előre, hanem - ami talán még fontosabb - befelé!

- *Megvallom, nem értettem egyet azokkal a kollégákkal, akik az Ön alakítását a rendezői koncepcióval szemben vagy akár attól függetlenül dicsérték.*

- Ebben természetesen nem vagyok illetékes. Nemcsak a magam munkáját, de a koncepciót sem tudom ma már kívülről értékelni. Hiszen, ha Marton László érdemének tartom is a kialakítását, a munka során annyira magamévá tettem, hogy ma már el sem tudok képzelni másféle értelmezést. Legalábbis olyat nem, ami valóban a mához szól.

- *Mindig zavarban vagyok, ha arra kérek egy rendezőt vagy színészt, hogy szavakban fogalmazza meg azt, amit az előadásban művészi szinten már megjelenített. Úgy érzem magam, mintha közös anyanyelvünkön beszélgetve tolmácsot vennék igénybe. De most mégis szeretném hallani, hogyan fogalmazza meg Darvas Iván a* Nők iskolája *aktuális mondanivalóját.*

- Rendkívül egyszerűen. Molière drámája itt és most arról szól, hogy erőszakkal sem egy embert, sem egy gondolatot nem lehet megszerettetni. Ezt a fontos, szívhez szóló és tragikus üzenetet szerettem volna elmondani a színpadon.

- *Nagyon is lényegesnek érzem a jelzőt. A z előadásnak ezt a tragikus hangütését. Megvallom, hogy a Nemzeti Színház 1953-as felújításáról csak elmosódott emlékeim vannak. De azt pontosan tudom, hogy Major Arnolfját, amit mostanáig nemzedékünk Arnolfjának tartottunk, keserűség nélkül nevettük ki. Talán ezért is fogott most meg annyira Gyár-fás Miklós újraolvasott kritikája, amelyben éppen ezt a komédiázást bírája.*

„Arnolf szenvedélyes szerelme, őszin-te vergődése, tragikus felsülése nélkül nem lehet igazán lelket rázó komédia a *Nők iskolája* ... Major Arnolf szerepé-ben nagyszerű komédiás ötletességével, nemegyszer mesteri eszközeivel megnevettet, de emlékezetes típust akkor teremtene, ha *Arnolf komédiája helyett, annak tragédiáját alkotná meg* ... A nevetés úgy elégítene ki igazán bennünket, ha Major Tamás olyan Arnolfot állítana elénk, aki nem tudja, hogy milyen mulatságos az ő históriája, aki tragédiának hinné azt, amin mi oly szívből nevetünk." (Gyárfás Miklós: *Egy kitűnő alakítás hibájáról,* Színház- és Filmművészet, 1953. 6. 7.)

- *Gyárfás kritikáját olvasva azt éretem, hogy a Vígszínház - okulva a régi kritikából, vagy attól teljesen függetlenül, a kor parancsára hallgatva, mai szemmel olvasva a szöveget - visszatért az eredeti molière-i tragikomédiához.*

- Én azt hiszem, hogy mi a Vígszínházban félreérthetetlen előadást hoztunk létre. Mi nem is akartuk megóvni a közönséget attól, hogy egy tragédia tanúja legyen. Az én Arnolfom tragikomikus figura, ami annyit jelent, hogy igyekszem szívet szorítóan fájdalmas, szánalmas és viszolyogtatóan nevetséges lenni a színpadon. Arnolf jellemét is, sorsát is meghatározza Ágnes iránti szeretete. Molière egyértelműen kifejezésre juttatja, hogy a darabban Arnolf az, aki mindenki más-nál jobban szereti a lányt. Hiszen saját édesapja hosszú évekig feléje sem nézett, nevelőanyja viszont eladta. És még hirtelen lángra lobbant szerelmese számára sem lenne olyan óriási tragédia, ha történetesen mégsem kapná meg. Bizonyára találna helyette mást, aki éppen olyan kedves és csinos ... Az egyetlen ember, aki egész életét teszi erre az érzelemre, Arnolf. Lehet, hogy már beteges a lány iránt érzett imádata, de őszinte, és végletességében tulajdonképpen tiszteletre méltó. Meggyőződésem, hogy Arnolf azzal követi el a tragikus vétséget, hogy azt hiszi, hogy egy embert személyes tulajdonának tekinthet, és joga van őt akarata ellenére, a maga elképzeléseit ráerőszakolva birtokba venni. Ezt a gondolatot állította Marton László az előadás középpontjába, és megvallom, nekem imponál, hogy vette magának a bátorságot a tragikus vétség végső következményeinek a megmutatására is.

– *A z öngyilkosságra gondol ?*

- Arra a záróképre, amit a kritikusok közül többen vitatnak, ügyet sem vetve arra, hogy legalább négy-öt, szövegbeli utalással is alá lehet támasztani ezt a színpadon szokatlan képet.

- *Megvallom, engem nem az utalások győztek meg. Egyszerűen izgalmasnak éreztem, hogy az előadás ezzel az árnyképpel felvet, megmutat egy végzetes alternatívát .. .*

- Vigyázzon, énszerintem Arnolf számára - *nincs más* alternatíva! - *vág a szavamba Darvas Iván.* - *Ő* egész életét tette erre a szerelemre, és ezt világosan meg is mondja. Halála ennyiben szükségszerű, elkerülhetetlen. Tragédiája csak azáltal válik komikussá, hogy nem ismeri fel módszereinek reménytelenségét, hogy nem látja a zsákutcát, amibe belekerült.

– *Nem azért ültünk le beszélgetni, hogy szembedicsérjem. De el kell mondanom, hogy számomra a legizgalmasabb - Arnolf sokszínű hallgatása volt. Persze, ez nyilván a darab sajátos dramaturgiájával is összefügg. Hogy a dolgok Ágnes körül többnyire nem történnek, pontosabban nem a színpadon történnek - ott inkább csak elmondják őket. Arnolfot ez az epikus elemekre épített szerkesztésmód bizonyosfajta passzivitásra kényszeríti.*

- A hallgatás nem jelent passzivitást! Arnolffal Horace elbeszélése közben igen-is fontos dolgok történnek : a szituáció felismerése a lehető legaktívabb drámai akció. Arnolf Horace dicsekvését hallgatva éli át a maga tragédiáját. Színészi játék szempontjából ezek a leghálásabb percek.

– *Ha kritikát írnék az előadásról, nyilván külön kiemelném azt a jelenetet, amikor Arnolf Ágnes felolvasását hallga ja a házasság szabályairól. Amikor a fennkölten ostoba szöveg okozta gyönyörűséget Ön nagyon is szemléletesen kapcsolja össze egy másfajta, érzéki gyönyörűséggel, és ezzel félreérthetetlenül a néző tudtára adja, hogy kegyes áhítata mögött alig fékezhető érzéki vágy lobog. Ennek ellenére meglep, hogy a színpadi hallgatás perceit - színészi játék szempontjából hálásnak nevezi...*

- Mondjuk úgy, hogy ha sikerül az embernek szavak nélkül kifejezni egy jelenetben a gondolatot, akkor válik valóban hálássá. Egyébként, ami az említett jelenetet illeti, itt a koncepcióhoz szervesen hozzátartozik Arnolf szexuális vágyának kifejezése. Nem lehet nem eljátszani azt, hogy a férfi miért kötődik annyira a lányhoz. Hogy meg akarja kapni .. .

– *Ezt hangsúlyozza az előadás azzal is, hogy szakít az öreg Arnolf képzetével, hogy Darvas Iván maszk nélkül játssza Molière hősét.*

– Mi sem lett volna egyszerűbb, mint a hagyományos maszkot választani. De ez elvitt volna bennünket az előadás céljától, és tulajdonképpen, még a molière-i szövegtől is. Hiszen a darabban félreérthetetlenül közlik Arnolfról, hogy negyvenkét éves. Ha szigorúan vennénk, akkor nekem hét évvel még fiatalítani kellene magam ehhez a szerephez! Egyéb-ként sem Ágnes, sem a többiek nem vetik fel, de még csak nem is utalnak rá, hogy Arnolf szerelme azért ítéltetett volna kudarcra, mert túl öreg a lányhoz .. . Arnolf szerelmi ostromát nem életkora vagy külseje teszi abszurddá, hanem a magatartása. És ha ez a konkrét sztoriban így igaz, sokszorosan az áttételesen, a tragikomédia aktuális társadalmi értelmét kutatva. Itt nem egy figura, hanem egy módszer kerül a vádlottak padjára.

- *A z t hiszem, az előadás egyik legnagyobb pozitívuma, hogy ezt az értelmezést sikerül következetesen érvényesíteni. Része van ebben Fehér Miklós díszletének is.*

– Játék közben a színész attól függően szereti vagy nem szereti a díszletet, hogy milyen játékteret ad. Ez a díszlet ebből a szempontból is szerencsés. Ami a kifeje-

zőerejét illeti, úgy érzem, ugyanúgy része az egész előadás formanyelvének, mint a Molière-előadások konvenciójával szakító, korból kiemelt jelmez. A megszokott allonge-parókák, későbarokk kosztümök, bútorok hiánya is azt hangsúlyozza, hogy ezúttal *nem* történelmi panorámát kínálunk a nézőnek.

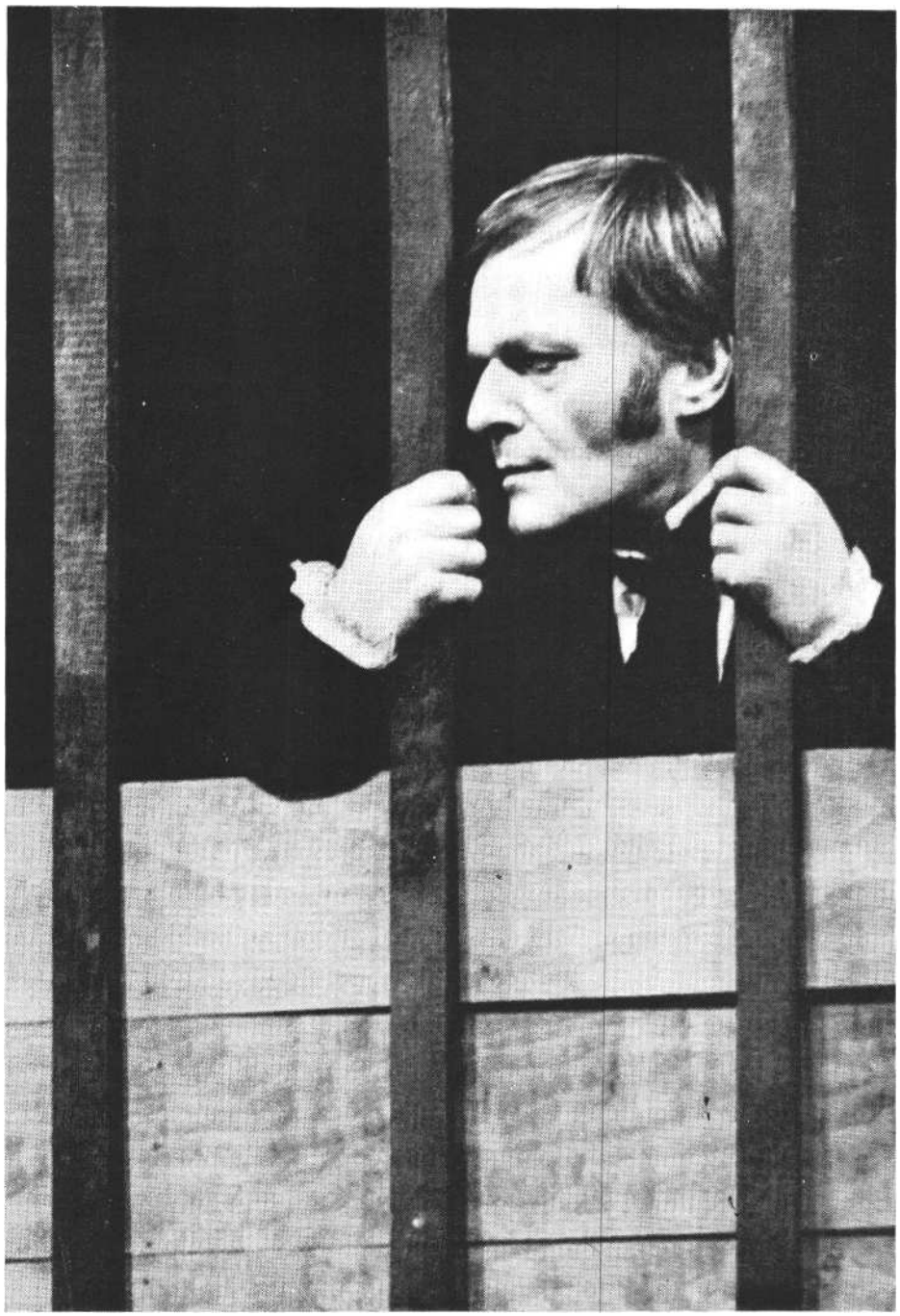
– *Ezt általában könnyebb volt elfogadtatni. Amit leginkább vitattak, az az elő-adásba iktatott pantomim.*

– Bevallom, ez számomra teljesen érthetetlen - *veti közbe Darvas Iván.* - Már csak történelmileg is, hiszen köztudott, hogy Molière idejében a Comédie Balett szerves része volt az előadásnak. Itt pedig, szerintem, a darabból és a koncepcióból fakad a koreográfia. Attól tartok, hogy a kritikában még ma is él egyfajta szűkkeblűség; hogy az emberek nem a látott produkció alapján ítélnek, hanem inkább a maguk elvárásához mérik az eredményt. Néha az ahhoz való hasonlóság és az attól való eltérés, máskor pedig egy-egy közreműködő nyilatkozata a mérce.

- *Lehet, hogy ebben van valami. De azért a kritikusnak kell hogy legyen egy szuverén és objektív mércéje, amit a színpadról nagyon könnyű összetéveszteni valamiféle a priori elképzeléssel! Határozott művészi normák érvényesítése szerintem nem zárja ki a kapott színházi élmény befogadására való hajlandóságot. A pantomim egyébként számomra is meglepetés volt, ráadás, de én a koncepción belül helyénvalónak éreztem. Viszont el tudom képzelni, hogy van, akit riaszt a képek szokatlansága. A felháborodással kapcsolatban viszont nem tagadom, hogy A* nők iskolájának kritikája *jutott eszembe, Molière-nek a komédia védelmére írott jelenete, amelyben a nézők éppen azt vitatják, hogy kit mi háborított fel az előadásban. Hogy mit érez egy jóhírére kényes asszony szeméremsértőnek ... Szerintem a pantomimbetétek egyedüli funkciója Arnolf elnyomott szexuális vágyainak, álomképeinek, megtestesítése, és ez elképzelhetetlen lenne bizonyosfajta szexuális fűtöttség érzékeltetése nélkül. Viszont kíváncsi lennék rá, van-e konkrét tapasztalatuk arról, hogy hogyan fogadja a közönség a szokatlan hangvételű előadást.*

- Én túlságosan szűk, szakmai körben mozgok, s nekem élőszóban elmondott vélemények nem lehetnek mérvadóak. A bevételi mutatók - igaz, még bérletezett házak mennek - tudtommal kitűnőek.

- *Nem tudom, hány bérletes néző volt a tizenhetedik előadáson. De az biztos, hogy én pótszéken ültem, és az egész nézőtéren nem akadt két üres zsöllye, amivel felcserélhettem volna. Es ami ritkaság, ezúttal a karzaton is, talán felerészben, felnőttek ültek.*



Arnolf (Darvas Iván) a **maga** építette **börtönben (Ikládv László felvétele)**

- Lehet, hogy megsértődik, de mi a színházban azt tapasztaltuk, hogy az a darab, amelyik rossz kritikát kap, többnyire siker.

– *Tanulság: ha segíteni akarunk, vágjuk le az előadást!*

– Ez sem olyan egyszerű. A közönséget rendszerint az izgatja, ha a különböző kritikák más-más oldalról bírálják az előadást. Ha a dicsérő-bíráló észrevételek között marad némi, a lényeget érintő különbség. És persze azért a legősibb, legeredményesebb közönségszervező a telekommunikáció korában is a szájpropaganda. Ami a közvetlen, nézőtéri fogadtatást illeti, én elfogult vagyok ugyan az előadással, de azért a közönség hangulatát mindenkor le tudom mérni. Mert a színpadra felér az is, ha a közönség unatkozik. És egyelőre *a Nők iskolája* előadásain csak az intenzív érdeklődést éreztük.

- *Mit szólna akkor, ha az Ön pályájáról szólva Arnolfot az* Őrült *folytatásának említeném?*

- Ha módom lenne, tiltakoznék. Ez két annyira különböző ember, különböző jellegű szerep, hogy én semmi rokonságot nem érzek.

- *Nem a két szerep, hanem a két művészi alakítás között, az 0n színészi eszközeiben keresem az összefüggést.*

- Ezt viszont egyáltalán nem tudom megítélni. Még utólag sem tudom kielemezni, hogy hogyan született és pontosan hogy sikerült egy figura.

- *Ne haragudjon, ebben kételkedem.*

- Akkor, valamivel árnyaltabban .. . Komikus figuráknál más a helyzet, ott nagyobb a szerepe a színészi tudatosságnak, a humor részben matematika. A színésznek pontosabban ki kell számítania a hatást, meg kell terveznie a humor koreográfiáját. Drámánál viszont erre képtelen lennék. Még optimális munkakörülmények közt sem, hát még a mostanihoz hasonló ekszt ázisban.

Beszélgetésünk fonala többször is visszakanyarodott a munkakörülményekhez. Darvas Iván, bár lelkesen és szeretettel szólt *a Nők iskolája* előadásának születéséről, sosem rejti véka alá a maga kritikai megjegyzéseit sem. És minél dühösebb, annál inkább érzem, mennyire szereti a színházat. Ezzel provokálja ki belőlem a merőben hipotetikus kérdést.

- *Tegyük fel, hogy saját színháza lenne .. . Milyen módszerekkel igyekezne ott optimálissá tenni a színészek és rendezők viszonyát, munkalehetőségét?*

- Nem tudom, hol kezdjem ... Az anyagiakkal? A helyárak felemelésével, vagy a fizetésekkel, vagy inkább azzal, hogy én a magam színházában legfeljebb három-négyszáz személyes nézőteret terveznék? Vagy hogy fix társulat helyett inkább szerződtetett munkatársakkal dolgoznék? De ha már fantáziálunk, hadd mondjam el inkább a legfontosabbat. Hogy feltétlenül megszüntetném a külön színészi, rendezői, díszlettervezői státust. Megpróbálnám a jelenlegi merev munkamegosztás és hierarchia kereteit feloldva, maximálisan kihasználni a résztvevők színházi képességeit. Mert nem hiszem, hogy mondjuk egy színész kompetenciáját túllépné az előadás kialakításában való részvétel. Hogy a rendező egyénisége ne nyomhatná rá a bélyegét sokkal jobban a műsortervre. Vagy hogy csak rendezői státusban lehet jól rendezni . . . Egészen pontosan fogalmazva: hagynám, hogy a hangsúlyok eltolódjanak oda, ahol a tényleges művészi súly érződik. De a mellékszereplőkre, a jegy-szedő nénire is odafigyelnék, ha szereti a színházat, és érdembeli javaslata van . .

Nekem ugyan nincs színházam, de úgy érzem, hogy nekünk, akiknek Buda-pesten legalább huszonöt színházunk van, Darvas Iván gondolataira és javaslataira is érdemes odafigyelnünk.

Mint ahogy a ma színházlátogatójának is érdemes meghallgatnia a *Nők iskolájá*nak leckéjét, Arnolf tragikomédiájának tanulságát.

A Hölderlin próbáján

Beszélgetés Marton Endrével

- Eddig mindent ő, Hölderlin idézett fel. Akiket láttunk: idegállapotok szülemények. Most, hogy zsarolják, idehozzák az anyját. Ez már más magatartás, most az élet jelenik meg. Figyeljétek meg a víziókat, amelyeket ő idéz fel - tökéletesen átéli őket, beszélget a megidézettekkel, reagál rájuk. Am az anyjával nem tud beszélni. Ezt a jelenetet nem lehet elsietni, a szöveget egyfolytában elmondani. Az anya szól hozzá, várja a válaszát . . . Tessék, csináljuk még egyszer!

Peter Weiss *Hölderlin* című filozófiai dokumentum-tandrámáját rendezi Marton Endre a Nemzeti Színházban .. .

- Peter Weiss gondolatvilága, kifejezésmódja, differenciált színháza már korábban is foglalkoztatta a Nemzeti Színház művészeit. *A Marat halála, A vizsgálat* és *A luzitán szörny* előadása során a társulat megtanult „Peter Weiss-ül" - magyarázza Marton. - *A Hölderlin* dokumentum-dráma mint a többi, ám dramaturgiája, ha lehet, még színesebb; tiszta értelemben tandráma, amelyben dokumentum-elemek, hagyományos monológok, realista-szürrealista képek keverednek. Ki mit mond, miért, kinek, hogyan - ha ezt tisztázzuk, egyben megtaláljuk a dramaturgia kulcsát, s ezt a sokféle motívumot szintézisbe hozzuk. A téma: a kora eseményeiben aktívan részt vevő emberre miként hatnak a társadalmi változások, hogyan reagál a problémákra - megoldja őket vagy megtörik? ... Most, a szünet után az első képet próbáljuk. Majd meglátja, mennyire más előadásmódot igényel ez a dráma a hagyományos szín-darabokéhoz képest.

A színpadon a már majdnem kész díszlet, színészek, ügyelők - a nézőtéren a rendező, a rendező asszisztensei, dramaturg, díszlet-, jelmeztervező, zeneszerző, fővilágosító . . . Kora délelőtti ébredés; fel-alá járkálás, jobbra-balra nézelődés, félhangos szövegmondás, élcelődés . .

Marton (félig magában, a nézőtéri rendezőasztalnál) : Fáradt ma Avar. Kimerült. Máskor mindig szikrázik. Mi van vele? (a dramaturghoz) Jól fest a színpad, jó lesz, ugye? (színészekhez) Tessék, jön be Schnurrer .. .

Schnurrer (Somogyvári Pál) : „Átfestitek azonnal ezeket a plakátokat ..." Marton: Palikám, ne alakíts, ne játszd a tanárt. Azt megmutatja a jelmezed. Figyelj: mikor bejön, még buzgó mócsingként viselkedik. Szinte maga előtt dörzsöli a kezét, majd hirtelen váltással egy bajor militarista szólal meg. Vigyázz, ezt hanggal nem lehet megoldani. Ez nem olyan darab. Gyerekek, itt nem alakítunk, hanem fogalmazunk, gondolatokat közlünk. Ismételd meg a bejöveteltől. (Simon Zoltánhoz, a zeneszerzőhöz) Itt a zene hozza a hangulatot. De a kórusra még nincs szükség, szétdarabolná a jelenetet; majd később, s akkor is ilyesmi hangzású. (Énekli)

Simon (zongora mellől) : Rendben van. (zongorázik, énekel)

Marton: Igen, erre gondoltam.

Avar (Hölderlin) : Bandi, azon gondolkozom, hogy sokkal jobb lenne, ha én itt még a háttérben maradnék, s csak később jönnék előre, a vitánál.

Marton: Jó, jó, igazad van .. .

Tatár Eszter (a rendező munkatársa) : Marton elvtárs, röplapokat nem lehet szórni, mert innen egyenesen a nézők ölébe repül.

Marton: Ne a technika szabja meg, hogy mit csináljunk. A röpcédulára szükség van - majd kitalálunk valamit . . . (a színészekhez) Tessék, akkor megy elölről a kép. Ne felejtsük, itt minden kis dialóg remekmű. Nem szabad naturalista módon játszani. Tessék .. .

Ismétlés, megállás, kérdés, javaslat, türelem, ingerültség, frisseség, fáradtság jellemzi a próbákat. Aki egyszer passzív szemlélőként látogat be ilyenkor a színházba, nem kap igazi képet, csupán felületes impressziókat arról a munkáról, ami itt folyik. A hathetes próba vezetője, irányítója a rendező: Marton Endre. Ő az, aki a miértekre és hogyanokra választ ad - megjelöli, legtöbbször előre lerajzolja azokat az elképzeléseit, amelyek megvalósítására a díszlet- vagy a jelmeztervező hivatott. A színészeknek - mint mondja - a feladatot adja csupán. Azaz: ha a színész csak az arcát figyeli, amely ilyenkor teljesen átszellemülten lázban ég, miközben egy-egy instrukciót ad, már tudja, mit és hogyan játsszon, miként fordítsa ezt az arckifejezést saját játékának nyelvére .. .

Marton Endre rendezte a nagy sikerű Marat-előadást is.

- Mi a kapcsolat Marat és Hölderlin között?

– Hölderlin magában foglalja *a Marat*-darab kérdéseinek egy részét, bár annak nem folytatása. *A Hölderlin* költői-filozófiai vitadráma, amelyben a szerző a mai Németországot elidegeníti a múltba, hogy még őszintébben, nyíltabban fejezze ki véleményét kora társadalmáról, s hogy megalkothassa egy haladó nyugat-német polgári drámaíró önkínzó, útkereső, humanista mintaképét.

- Látta-e a nyugat-németországi Hölderlin-előadások valamelyikét? Szereti-e megnézni egy-egy rendezésre kerülő darab külföldi bemutatóját?

- Ha megnézek is egy-egy produkciót, a látottak nem befolyásolnak. Csupán színházi, irodalmi érdekességük ragad meg. *A Hölderlint* egyébként nem láttam, csak olvastam, amikor az 1971-es nyugatnémet bemutatósorozat végső példányát megkaptuk. A fordítással Vas Istvánt bíztuk meg. Alighogy elkészült a magyar változat, üzenet érkezett, amelyben érvénytelennek nyilvánították ezt a Hölderlin-példányt, s egy új, javított változatot küldtek. Peter Weiss ugyanis a bemutatók tapasztalatait felhasználva, többször is újraírta a darabot, s így mindig a legutolsó kiadás érvényes. *A Marat* bemutatásakor hasonló helyzetben voltunk, amikor egy kritikus azt rótta fel, hogy mi Budapesten - úgymond - a keleti változatot játszottuk. Tehát, amikor kezünkben volt az érvényes példány magyar fordítása, a végső szövegkönyvet Bereczky Erzsébet dramaturggal és Tatár Eszter munkatársammal dolgoztuk ki. Négy óra lett volna az előadás, kihagytunk belőle részleteket, természetesen vigyázva, hogy sem dramaturgiailag, sem eszmeileg ne sértsük meg a dráma idegrendszerét. Így végül is két és fél órára rövidült.

– Mit jelentett a rendező számára a felkészülés?

– Mindenekelőtt ismerkedést a Hölderlin-problémával. Ehhez a magyar irodalomban többek közt Lukács György munkája nyújtott segítséget. Tanulmányoztam Hölderlin költészetét. A verseken akartam tetten érni Peter Weisst, hogy megtudjam: miért azonosítja ma-gát a költővel, pontosabban: hogyan lett Hölderlinből a XVIII. század költőzsenijéből Peter Weiss Hölderlinje? Azonkívül megfogalmaztam a budapesti *Hölderlin* koncepcióját, hiszen másként hat a mű Magyarországon, mint a két német

Peter Weiss: Hölderlin (Nemzeti Színház). Hölderlint (Avar István) **házitanítóként is inasmunkára kényszerítik (Iklády László** felvétele)

államban. Választ kerestem arra a kérdésre is, hogy a hölderlini német történelem miben azonosul a mai német történelmi, társadalmi helyzettel.

- A következő lépés a színpad, a színész ...

– Tetemre hívom a színészt. Tömör instrukciókkal érdeklődését, fantáziáját szeretném felkelteni. A próbán is láthatta, Avar milyen sokat, okosan, egyénien kérdez. Ez az alap az összmunkára, így egyszerre érünk a célhoz a döntő periódusban. Persze van olyan színész is, aki soha nem kérdez. Őt állandóan injekciózni kell. Nálam tudatos, szisztematikus munka folyik, hogy a művészt alkotó állapotba hozzam. Az alkotói légkör pedig szerintem nem a lezserség, a jópofáskodás, hanem a görcsnélküliség, a kedv, a vágy a problémák megoldására.

– Rolf Hadriánját és a Lear Bolondját Londonban Alec McGowen játszotta. A Nemzetiben: Kálmán György. Avar István., Básti Lajos, Sinkovits Imre is leggyakrabban Marton rendezte darabban játszik. Állandó, kialakult gárdával dolgozik?

- Talán igen, ha nem is tudatosan, hiszen hosszú évtizedek óta dolgozunk együtt. Sokszor egy-egy elejtett félmondatból mindent értenek. Nem kell állandóan részletes instrukciót adni. Persze, ez nem azt jelenti, hogy más színészekkel ne dolgoznék együtt ugyanilyen örömmel.

- Milyen alkotói szabadsága van a rendező munkatársainak: az asszisztensnek, a zeneszerzőnek, a díszlet- és jelmeztervezőnek, a világosítónak ?

- Igaz, hogy pontosan, előre meg tudom mondani: milyen hangzású zenét szeretnék, hasonlóképpen az elképzelt díszletet lerajzolom, a világosítónak elmagyarázom, hogyan szeretném a gépek felállítását, ám munkatársaim igen tehetséges emberek, így lehetőséget kell nyújtanom nekik, hogy önálló elképzeléseiket is megvalósíthassák. Így én csak a fő irányvonalat adom meg.

- A rendezői munka egésznapos elfoglalt-

ságot jelent. Mi történik az igazgatói feladatokkal?

- Ilyenkor a késő esti órákban is dolgozom, s szerencsére az irodában nagyon ügyes munkatársak vesznek körül, akik ebben az időszakban az adminisztrációs tevékenységek jelentős részét átveszik. A napi teendőket reggel beszéljük meg.

– Mi a színház legégetőbb problémája ?

- Talán maga a színház. Azaz az épület. A technikai berendezés alapvető hiányosságai. Sokszor fájó szívvel veszem tudomásul, hogy egy-egy modern művelődési ház színpada jobb, mint a miénk. Nincs süllyesztőberendezésünk, s a földszint kétharmadán lehet csak mindent látni abból, ami a színpadon történik. Például technikailag megoldhatatlan volt, hogy Hölderlin tornya benyúljon a nézőtérre, ahogyan eredetileg elképzeltük, ezzel is kifejezve, hogy a mai, élő társadalomhoz szól. Sok-sok kérdés meg-oldásra vár, így a színház földrajzi helyzete is. Pénztárunk messze esik a város forgalmától. Jó lenne a Lenin körúton egy jegyiroda-üzlethelyiséget szerezni. A közlekedés nemigen kedvező számunkra, nincs közvetlen autóbuszjárat, s akik nem autóval érkeznek - márpedig ők vannak többségben - bárhonnan jönnek, kénytelenek sötét utcákon jönni, amelyek nem szűkölködnek kocsmákban, talponállókban. Mi több, a borpincék zárórája körülbelül egybeesik a színházi előadás befejezésével. Persze mindezeket nem panaszképp említem, bízom benne, hogy találunk valami megoldást.

- Igazgatói tervek ?

– Szeretném megoldani, hogy minden színész tehetségéhez mérten kapjon szerepet. Érezzék, hogy foglalkozunk velük, figyelemmel követjük munkájukat. A kezdő, fiatal színészekből egy olyan gárdát szeretnénk kialakítani, amely majd átveszi a jelenlegitől a stafétabotot. Sajnos, 1962 óta megoldatlan a főiskolai utánpótlás, nem jutunk hozzá, hogy a legtehetségesebb növendékeket szerződtessük. Talán azért, mert a mi színházunkból nem tanít senki a színésztanszakon, az ottani tanárok pedig már jó előre „lefoglalják" őket saját színházuk számára. Foglalkozunk az új repertoár kialakításával is, amely majd főleg magyar drámákat s a külföldi színdarabok gyöngyszemeit tartalmazza.

– Hosszú építkezés ez, amelynek, remélem, már a jövő évadban megmutatkoznak az eredményei .. .

Baló Júlia

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

Téli esték Moszkvában

Vendéglátóim - mintha csak olvasták volna a szovjet színházi életről közölt tizennyolc cikkünket - az első napokban csupa olyan színházba vittek, amelyről még nem esett szó a S Z Í N H Á Z hasábjain.

A Pesti Műsor vaskosabb moszkvai testvérlapját forgatva hamar összeszámoltam, hogy ebben a hatalmas városban több színház játszik, mint egész Magyarországon, és kilenc estémen nem kevesebb, mint százhetven darabot láthatnék. Így meg kell elégednem egy ötszázalékos mintavétellel, amely semmiképpen sem lehet reprezentatív, hiszen véletlenszerű, olyan előadások is kerültek bele, melyekről mások már beszámoltak.

Orosz „királydrámák"

A Szovjet Hadsereg Központi Színházának alaprajza ötágú csillag. Közvetlenül a háború kitörése előtt készült el, és mint kísérőm megjegyezte, formája következtében akaratlanul is a német bombázók tájékozódási pontja lett.

Azt hiszem, ma ennek a színháznak vannak a legkényelmesebb kiszolgálóhelyiségei egész Moszkvában. A csillag alsó és oldalsó ágaiban foglal helyet a tágas ruhatár és jó néhány étteremnyi büfé. Bármilyen telt ház van, itt soha nincs tolongás. Emlékezetes az épület belső díszítése is. Közismert, hogy a múlt században épült színházak mennyezetét többnyire angyalok, múzsák, mitológiai jelenetek díszítik. Itt, a harmincas évek ízlésének megfelelő stílusú freskók a szovjet hadsereg életéből vett jeleneteket ábrázolnak. A büfé fölött, ahol előadás előtt vacsoráztunk, egy csúcsos sapkás hegyivadász különítmény síelt át a mennyezeten, hó borította lankás terepen. A nézőtér fölötti részt a szovjet légierő kapta. Én éppen három Rata alatt ültem, jobbra egy hatmotoros óriásgép szállt, baloldalt pedig egy bombázóraj, valamennyi a harmincas évek típusa. Hála a haditechnika minden mást messze felülmúló fejlődésének, ezek a freskók éppúgy történelmivé váltak, mint a más színházakat díszítő harci szekeres jelenetek.

Az előadás, A. Tolsztoj tragédiája, a *Rettenetes Iván halála* Oroszország történetének abba az időszakába vezet, ami-kor Iván cár már megerősítette a köz-ponti államhatalmat a bojárokkal szem-ben, és az ország külpolitikai helyzetét is megszilárdította.

A szuggesztív színpadkép (Szumbatasvili munkája) csak nagyon áttételesen ábrázolja az 1580-as évek világát, s inkább „modellezi", elvonja és általánosítja a darabban folyó hatalmi harcot. Egy óriási téglatest mered fölfelé a színpad közepén. A téglatest a játék folyamán minden oldalát megmutatja, s gyakran előfordul, hogy míg fala előtt a főcselekmény folyik, a háttérben bojárok ólálkodnak, suttogó cselszövések indulnak.

A címszereplő A. A. Popov alakításában az a legfeltűnőbb, hogy egyáltalán nem „rettenetes". Uralkodásának utolsó éveiben hatalma korlátlan, ezzel magyarázható a laza, egyáltalán nem királyi magatartás. Bár a néző már csak egy öreg, esendő testű, kételyektől, balsejtelmektől gyötört magányos embert lát, környezetének viselkedése pontosan villantja elénk a korábbi évtizedek történetét. Hason csúszva, szemüket a földre sütve merészkednek csak elé, a félelem annyira meghatározza minden szavukat és tettüket, hogy a cár jól tudja, amíg ő él, az ország egységét nem fenyegeti veszély.

Hejfec rendezésének középpontjában tulajdonképpen egy monodráma áll. Azt a folyamatot ábrázolja finom lélektani eszközökkel, amelynek során a cár rádöbben, hogy saját fia, Fjodor soha nem fog felnőni az uralkodás feladatához, hogy a trónnak szüksége van egy erős kezű támogatóra. Fölfedezi Borisz Godunov tehetségét, vezetői elhivatottságát. Az apai érzés és az államérdek konfliktusából életképes kompromisszum születik. A cár halálát sündörögve váró, izgatottan tervezgető bojárok hiába szövetkeznek. A halálhírt követően Borisz Godunov parancsára olyan letartóztatási hullám söpör végig a színpadon, hogy a gyönge kezű Fjodor hatalomátvétele zökkenőmentessé válik.

A dráma folytatását, A. Tolsztoj *Fjodor cár* című darabját az orosz nemzeti színházban, a Malij Tyeatrban láthattam, egészen új előadásban. Ebből az előadásból sem hiányzott a szinte operai ünnepélyesség, a színészi játék emberi hitelessége, a részletek akkurátus kidolgozása, a kivételesen szép színpadi beszéd. Ám mindezek az elemek valahogy intenzíveb-

ben hatottak, mint a hadsereg színházában.

Igaz, nem azonnal. Az első jelenetek a külföldi néző szemével színes, történelmi képeskönyvnek látszanak. Talán a zengő, általános pátosz okozza, de egy darabig csak a ruhák, a fegyverek és kellékek kidolgozására tudok figyelni. Aztán eljön a perc, amikor Fjodor cár szerepében zavartan fújtatva, valami láthatatlan, mázsás súly alatt a színpadra kínlódja magát Szmoktunovszkij. S ekkor egyszerre általános hangváltás következik be, tisztázódnak a dráma erővonalai. Az egyik oldalon most is a bojárok állnak, akiket Sujszkij herceg vezet. Sujszkij félti a cárt és a hazát minden ellenségtől, és nem bízik Borisz Godunovban. Sujszkij alakítója Szamojlov. Szerepe szerint keveset beszél, nem jó szónok, de a tekintetével, fojtott indulataival is el tudja játszani azt az embert, aki önzetlen, becsületes a politikában éppúgy, mint a magánéletében. A cár hajlik arra, hogy higgyen neki. Habozását és bizonytalanságát leküzdve indulatos kitörésre ragadtatja magát belső tanácsosával, Borisz Godunovval szemben. Godunov (V. I. Korsunov játssza) türelemmel hallgatja kitörését, hiszen tudja, hogy Fjodor hajlik az erősebb akaratúak szavára, és bár nála majdnem mindenki erősebb akaratú, azért valamennyiük közül neki, Godunovnak van rá a legnagyobb, szinte már hipnotikus hatása. Korsunov látványosan építi föl Borisz Godunov fejlődését. Az első felvonásban még szinte csak a titkára a cárnak, viselkedése alázatos és jellegtelen. Később már szürke eminenciássá lép elő, érezteti, hogyha nincs kéznél, akkor az ország veszélybe kerül, nélküle nem lehet kormányozni, mert csak ő tudja, mi a helyes politika.

Sujszkij, a bojárok vezére kénytelen megalkudni vele, és ez már az utolsó előtti lépcsőfok a hatalomhoz. A bojárok elfordulnak Sujszkijtól, de a tatár támadás idején már senki sem tudja megakadályozni, hogy Godunov teljesen átvegye az ország irányítását.

Az előadást sajátos kettősség színezi. A legújabb történeti kutatások eredménye, korunk szemlélete is érződik azon, hogy miként állítják be Borisz Godunov szerepét. Az eredeti irói szándéknak megfelelően jelzik Godunov hatalomvágyát, de a korábbinál nagyobb hangsúlyt kap államférfiúi rátermettsége, az ország védelmében játszott pozitív szerepe.

Ez a hagyományos eszközök legjobbjaiból megépített előadás volt a látottak közül a legnagyobb moszkvai siker. Elsősorban Szmoktunovszkijnak szólt, az ő lábához repültek a virágok. A meglehetősen hűvös moszkvai közönség egyedül ezen az estén ragadtatta magát vastapsra. Forró hangulat töltötte be ezt a nevével ellentétben hatalmas színházat, mely mára magyar reformkor idején is itt állt a város közepén, és még Gogolt is látta.

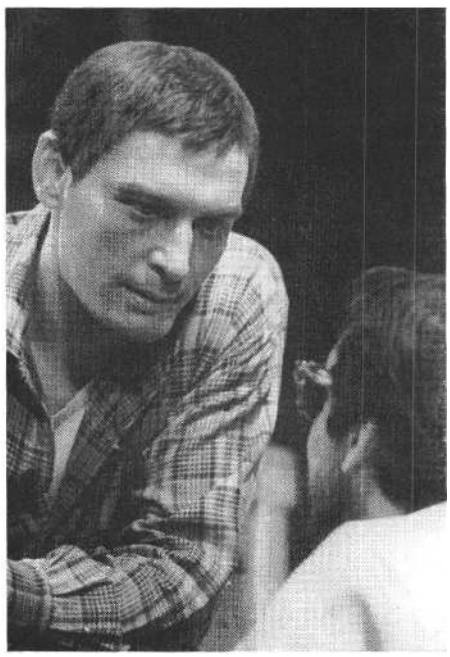
Mai idill

Szaltikov-Scsedrin *Mai idill* című szatíráját Sz. Mihalkov dramatizálta, Tovsztonogov rendezte, díszletét a korábban megismert Szumbatasvili tervezte. Megannyi ok, hogy az évad feltűnést keltő új előadását megnézzem.

A színpad három falán százszoros nagyításban különféle rendjelek lógnak, megannyi „státusszimbóluma" a múlt századnak. A színpad fölött arany betűkkel egy Gorkij-idézet „Nem lehet megérteni Oroszország történetét a 19. század második felében Scsedrin nélkül."

Két ember ül egy szobában és beszélget. „Beszélő" nevük van: az egyiket Glumovnak, azaz Gúnyosnak, a másikat Rasszkazcsiknak, azaz Mesélőnek hívják. Liberálisok. Undorodnak az önkényuralomtól, távol maradnak a politikától, nem akarják beszennyezni magukat, és ugyanakkor rettenetesen félnek.

Ibrahimbekov: Asszonya zöld ajtó mögött (Vahtangov **Színház,** Moszkva) V. Lanovoj Manszur szerepében



Aztán mégis megindul a lavina. Bezárkózott életmódjuk gyanússá válik a rendőrfelügyelő előtt. Azt hiszi róluk, hogy homoszexuális kapcsolatban állnak. Ez - az adott esetben - nem a legrosszabb feltételezés, hőseink azonban mérhetetlenül beijednek, és hogy eltereljék magukról a gyanút, felajánlják szolgálataikat a rendőrségnek. Végül odáig jutnak, hogy bármilyen aljasságra készek, csak valahogy visszaküzdhessék magukat a hatalom bizalmába, Hol vannak már a reformista gondolatok, a megváltó társadalombírálat? Marad két beijedt kispolgár, aki bármilyen kis piszkos ügyet föl-vállal, erkölcsi tartása teljesen megtörik. Van még egy harmadik is, a barátjuk, Balalajkin, akitől a dramatizálás a címét is kapta. Ő a leggátlástalanabb (Oleg Tabakov alakítja). Amikor a rendőrfelügyelő fizikai erőszakot alkalmaz vele szem-ben, még arra is vállalkozik, hogy bigámiát kövessen el, elvegye feleségül egy dúsgazdag kupec kitartott nőjét.

Mihalkov aZ eredeti szatírát úgy dolgozta színpadra, hogy egyetlen szót sem tett Scsedrin szövegéhez. A bemutató után a sikert elemezve az előadás aktuális vonásait húzta alá a Lityeraturnaja Gazeta 1973. okt. 10-i számában megjelent nyilatkozatában. „Idegen-e kortársainktól a talpnyalás, a karrierizmus, a kapzsiság, a cinizmus szelleme?" - kérdezte. A Szovremennyik közönségét látva világos a válasz. A nézők mai jelenségeket „öltek meg" leleplező nevetésük-kel.

Asszony a zöld ajtó mögött

A moszkvai színházi életben sajátos színt képvisel az egyes távoli szovjetköztársaságok drámairodalma. Az évad talán legérdekesebb darabja az azerbajdzsáni R. Ibrahimbekov műve, *az Asszony a zöld ajtó mögött*. A Vahtangov Színház elő-adását Szimonova rendezte, színpadképét az ugyancsak kaukázusi Szumbatasvili tervezte. A prágai díszletversenyen nagydíjat nyert díszlettervezőnek ezen az estén láttam a harmadik díszletét; ez volt a leghagyományosabb. Jellegzetes régi mohamedán házat látunk, az ajtók és az ablakok mindaz udvarra nyílnak, az épület hátat mutat az utcának.

Az első felvonás szinte elviselhetetlenül idillien kezdődik. Van itt lakoma, ének, tánc, végeláthatatlan felköszöntők. Aztán sikoltás, kétségbeesett jajveszékelés hallatszik egy zöld ajtó mögül. És semmi sem történik. Az emberek egy pillanatra elhallgatnak, majd folyik to-

A. Tolsztoj: Fjodor Joannovics cár (Kis Színház, Moszkva). Szmoktunovszkij **a címszerepben**

vább a kedélyes eszmecsere, melyen a közönség jól szórakozik. Két nagy család három nemzedéke él a házban, vagy fordul meg a darab folyamán látogatóban a szüleinél. A legérdekesebb az emeleti lakó, Damdamirov (N. Gricenko), a sztálini idők egykor félve tisztelt vezető beosztású kádere, aki most „megalázó", iskolaigazgatói munkát végez. Fia, Manszur (V. Lanovoj, a *Turandot* budapesti előadásának hercege játssza) apjának ellentéte. Bátor, szókimondó, az igazságnak kissé túlságosan heves bajnoka.

Noha neki van leginkább vesztenivalója, mivel próbaidőre felfüggesztett börtönbüntetést kapott, a legközelebbi alkalommal, amikor a brutális férj megint agyba-főbe veri kétségbeesetten sikoltozó feleségét, betöri a zöld ajtót, és az asszony segítségére siet.

Az író számára nem a konkrét eset fontos, ezért az ügy további tisztázásától, következményeitől eltekint. Az újfajta erkölcsi magatartást érzi példaszerűen fontosnak. Azt, hogy valaki mer kockáztatni a tisztesség érdekében. Manszur nemcsak önmagát hozza veszélybe, hanem áthágja a kötelező közömbösséget, melyet szebb kifejezéssel a mások ügyeibe való be nem avatkozásnak mondanak, s a régi mohamedán törvényt is, amely szerint a férfi azt csinál a feleségével, amit akar. E fő gondolaton kívül az előadás legtartósabb érdekessége az azerbajdzsán életforma bemutatása, melyet a moszkvai közönség érdeklődéssel és szeretettel fogad.

„Válni vagy együtt maradni?"

A Szovremennyik Színházban játsszák A. Vologyin: *Ne hagyjátok el a szeretteiteket* című darabját, mely a válságba jutott házasságok sok-sok típusát vonultatja fel.

A színpadkép lehangoló. (A színház már önmagában is nagyon leromlott, szürke, felújítás előtti állapotban van.) Kocsergin díszlete erre csak rájátszik. „Szegény" színpadot látunk. Néhány székből és pár cserép virágból áll a díszlet. Fokin, a rendező ebben a térben teremt környezetet válóperes tárgyalásnak, idegszanatóriumi öngyilkososztálynak, garzonlakásnak, családi otthonnak, utcai sétának.

A kopott, reménytelen környezetnek szerepe van a rendező elképzelésében, hiszen a zátonyra futó életek elsivárosodásáról beszél a darab, s azt nyomozza, hogy ki, hol követte el a végzetes hibát. Nem beszélhetünk írói remeklésről. Az előadás sikere inkább a színészeknek köszönhető. Olyan szenvedéllyel, egyénítő tehetséggel játszanak, hogy a szövegnél több mondanivalót tudnak közvetíteni. A szünet nélkül pergő, alig másfél órás előadás csúcspontja az a jelenet, amikor a főszereplő, Kátya (T. Gyegtyarjeva) a vurstliban a körbe-körbe forgó idegen arcok felvillanásában úgy érzi, hogy saját elrontott életének szereplőit látja; a kapcsolattalanságtól sokkot kap és összeomlik. A párhuzamosan futó, soha nem találkozó életsorsok „tanulságai" helyett ezzel az összefoglaló impresszióval tetőz az előadás.

*

Ha most - az azerbajdzsán darab szellemében - a moszkvai színházak a külföldinek szembetűnő sajátosságaira gondolok, egész sor színes és mellékes apróság jut eszembe. A sűrű hóesésben a munkahelyéről egyenesen a színházba csúszkáló, a szibériai prémes állatok minden színében pompázó, füles sapkás közönség; a türelmes emberek a ruhatárban; a különös egyöntetűség, hogy a dohányzó mindenütt a férfi mosdó előterében kapott helyet; a színháztörténeti kiállítások a falakon, melyek egy pontján fölfedezem, hogy huszonöt éve egy bizonyos Jurij Ljubimov játszotta Oleg Kosevojt *Az* ifjú gárdában.

De ki ne felejtsem a legfontosabbat. Nyolc színházban jártam, kissé sikerült letérnem a Taganka-Szovremennyik-Vahtangov Színház által határolt főútvonalról is, de nem találtam két hasonló arcélű társulatot. Csak abban közösek, hogy a színházat nem tekintik az irodalom szolgálóleányának, és a legszerényebb kivitelű színdarabban is megkeresik a maguk mondanivalóját.

És ezzel illik is abbahagynom a tanulságkeresést.

FÖLDES ANNA

Amerikai színházi napló

Rosszkor jöttünk?

Szakmabeliek és színházszerető értelmiségiek egybehangzó véleménye szerint öt évvel ezelőtt kellett volna New York-ba jönnünk színházat nézni. Akkor az amerikai drámára figyelt a világ, a nagy sztárok nevétől volt fényes a Broadway, a társadalom valódi problémáitól súlyos az off-Broadway, és a vajúdó, lüktető színházi avantgarde kísérleteiből is többnyire született valami. Most viszont a tegnapi modernekből klasszikusok lettek, a holnapra kacsingató ultramodernek viszont - új célok, gondolatok és eszközök híján - leszorultak a színpadról.

Catherine Hughes, a Plays and Players cikkírója New York-i színházi levelét (1974. január) azzal a gondolattal kezdi, hogy New Yorkban sztrájkolnak a filharmonikusok, sztrájkol az opera, sztrájkolnak a Modern Múzeum dolgozói és még a City Balett tagjai is, a látogató tehát megnyugodhat, és arra következtethet, hogy a művészszakszervezet - az Equity - nagyon is aktívan dolgozik. Lényegesen kevésbé megnyugtató azonban a helyzet, ha azt kívánja megvizsgálni, hogy mit és hogyan dolgoznak a New York-i művészek, ha a színházi berkekben folyó tar-talmi munkára kíváncsi.

A sajtóból is, az esti beszélgetésekből is az derül ki, hogy New Yorkban a színházi *hausse* elmúlt, *a besst* azonban mégis túlzás lenne válságnak értékelni. Érvelhetnék esszéista eleganciával, hogy apály idején sem apad ki a tenger, sőt ellenkezőleg: a mélyben már készül, feszül a következő ár. És hogy Amerikában a hatvanas években alakultak ki például azok a vidéki színházi centrumok, az alkotás feltételeit biztosító épületek és társulatok, amelyeknek alighanem nagy szerepük lesz egy elkövetkező megújulásban. De azt hiszem, nem ismerem annyira Amerika színházi életét és színházművészetét, hogy jogom legyen jóslásokra. Helyesebb, ha szerényebben a tényekre, személyes tapasztalataimra szorítkozom. És a válság elméletét tagadva arról be-szélek, amit a nézőtéren láttam. Hogy míg a mozikban - akár a legújabb Truffaut-filmet, akár felújított Chaplint vagy friss pornót játszottak - többnyire kongó nézőtéren ültünk, a színházak személyesen tapasztalt átlagos látogatottsága valahol nyolcvan százalék körül lehet. Igaz, színházban is előfordult, például egy elég gyenge szintű fekete társulat előadásán, hogy huszonöten voltunk a nézőtéren - körülbelül annyian, mint egy szenzációsnak kikiáltott pornófilm Los Angeles-i vetítésén -, de az esetek többségében legalábbis „jó ház" volt. Igaz, *százszázalékos* telt házat is csak ritkán, egy fekete dráma utolsó előtti előadásán és egy többszörös Tony-díjas musicalnél láttunk, de a maguk közönségének kegyeit kereső színházi üzemek nemigen panaszkodtak a kereslet hiányáról. Ellenkezőleg, majd minden színház irodájában nyakunkba zúdították a bérlők számának emelkedését bizonyító statisztikákat.

A másik tény, amely a politikai és az avantgarde színház tagadhatatlan válságjelenségeinek általánosítása *ellen* szól: a látott színvonalas előadások nagy száma. Negyvenöt nap alatt New Yorktól San Franciscóig és Chicagótól Houstonig huszonháromszor voltam színházban, és ez a program már elég szerteágazó ahhoz, hogy bizonyos általános következtetések levonására is merészkedjek. Kétségtelen, hogy ezek közül a legszomorúbb és legszembetűnőbb, hogy színházi naplómból aggasztóan hiányzik az átlagszintet messze túlhaladó, kiemelkedő élmények nyoma. De igaz az is, és ez már az átlagszintre vonatkozik, hogy az előadásra választott darabok általában megbízható, pontos értelmezésben, hivalkodó rendezői ötletek és trouvaille-ok nélkül, profiszinten kerülnek színre. Nagyon sok a színpadi jeles dolgozat, és ez azt igazolja, hogyha csak színházat nézni mentünk volna Amerikába, akkor is érdemes lett volna. De egyben azt is, hogy igazuk volt azoknak a színikritikus barátoknak, meginterjúvolt rendezőknek és őszinte dramaturgoknak, akik azt mondták - színházat nézni rosszkor érkeztünk Amerikába.

Hogyan játszanak Shakespeare-t Brook után - Amerikában?

A napló - nem az elmaradt szenzációk, hanem az összegyűjtött tapasztalatok dokumentuma. És ha szerényen erre szorítkozom, máris a bőség zavara fenyeget. Hiszen nemcsak a látott előadások kiválasztásában érvényesült elkerülhetetlenül az önkényesség, a szubjektivizmus és főként a műsorterv szabta véletlen, de a beszámoló - szükségszerűen - még tovább szűkíti a kört.

Kezdeném a naplómba bejegyzett legrégebbi klasszikussal, amely egyben a legjobb klasszikus előadás is volt, amelyet láttam: a San Francisco-i ACT (American Conservatory Theatre) *A makran*cos hölgyével. Mindazt, amit Amerikában a Women's Lib kezdeményezte földindulásból láttam, amellett szólt, hogy Shakespeare-nek ez a műve a legkevésbé aktuális darab, ami csak műsorra tűzhető. Ha csak nem a nők egyre szélesebb körben gyűrűző szemléleti és magatartásbeli lázadása elleni érvnek szánja valaki, vagy ellenkezőleg -' a klasszikus mű idézőjel-be tett tanulságával kívánja a ma már általánosan elfogadott és kanonizált igazságokat is megkérdőjelezni.

Amikor előadás előtt, nagy tapintatlanul feltettem ezt a kérdést az ACT irodalmi vezetőjének, Ed Hastingsnak, elegánsan elhárította, azzal, hogy az ő színházuk kötelességének érez minden szezonban legalább egy Shakespeare-premiert, és most úgy érezték, hogy két alkalmas színészük is vár e komédia fő-szerepeire. Ami pedig a nőkérdést illeti, feltételezték, 'hogy éppen ennek társa-dalmi aktualitása biztosítja majd a közönség érdeklődését. A darab idevágó állás-foglalásáról a társulat tagjainak is eltérő volt a véleménye. William Ball rendezőét pedig - majd meglátom este.

Az ACT sodró erejű, szuggesztív, commedia dell'arte stílusban megvalósított előadása - a legdinamikusabb Shakespeare, amit Brook óta láttam -, azután annyira lenyűgözött, hogy már-már elfelejtettem délelőtti eszmei aggályaimat. Hajlamos voltam rá, hogy a megvesztegető színpadi játék hatására, a San Francisco-i nézőkkel együtt lemondjak a klasszikus komédia mindenfajta aktuális üzenetéről, és eltekintsek a tanulságtól - annál is inkább, mert a rendező, William Ball is ezt tette. Legalábbis az utolsó képig, ahol viszont Kata egyetlen kacsintásával mintha megkérdőjelezné a sztori elavult tanulságát. A fejét férji igába hajtó, engedélmessé alázott Kata legyőzetése pillanatában ugyanis úgy kacsint ki ránk, mint aki cinkosnak választ az elkövetkező századokra, és urára tekintve tőlünk kérd: na, most boldog a nagy hódító? Ebben a kacsintásban benne van az önhitt Petrucchio győzelmének reális tartalma: Kata úgy kacsint, mint aki tudja, hogy férjének, ennek a szexuálisan lenyűgöző, erős és erős akaratú hímnek, akinek sikerült az ő érzékeit is felébresztenie, a jövőben minden *nagy* dologban igaza lesz, csakhogy az ő há-

zasságukban soha nem fognak nagy dolgok előfordulni. Kata úgy búcsúzik a nézőktől, mint aki a boldogság érdekében önként vállalt és választott taktikai fogásnak, a győzelem álcázott gesztusának tartja még a főhajtást is.

Ettől az egyetlen, szokatlanul szellemes gesztustól eltekintve, a rendező csak némi halvány, karikaturisztikus túlzással élezi a figurák kontúrját. Valójában nem a jellemekre, hanem a helyzetekre épít. Csak Katánál érezzük, hogy hangsúlyozott nyersesége, amely már-már nem makrancosság, hanem durvaság és agresszivitás lenne, szelídebb fénybe kerül a darab egészét belengő, a küzdőfelek mindegyikének magatartását megérintő irónia hatására.

Annak, hogy egy szinte díszlet nélkül tervezett előadás ilyen izgalmas, vizuális élményt adjon, a jelmeztervező bravúrján kívül csak a mozgás lehet a forrása. A játék dinamizmusát szolgálja a shakespeare-i mű színpadra vitt kerete is. Az érkező komédiások, maszkos harlequinek, színpadi honfoglalása után a szereplők szemünk láttára építik fel a komédia jelzett játékterét, azt a függönnyel is ellátott fadobogót, amely egyszerre emlékeztet a talján vándorszínészek színpadára, és valamiféle mozgó bárkára vagy vitorlásra. A harlequinek színpadi parádéjában a továbbiakban helyénvaló a tánc, a játék látványos koreográfiája, és az előadás hangsúlyozott külsőségei ily módon tartalmi funkciót is kapnak, amennyiben Ball ezeken keresztül fejezi ki, hogy Kata históriája a ma embere számára vidám játék.

Nem hiszem, hogy Shakespeare A *makrancos* hölgyének ez lenne az egyetlen vagy akár legmélyebbre hatoló színpadi értelmezése. És ennyiben az ACT előadása semmiképpen nem versenyezhet Brookéval. De amit vállal, azt kitűnően oldja meg. Azt hiszem, ha egy különös kísérlet keretében *némafilmre* vették volna ezt az előadást: cselekménye, a testek és mozgásban kifejezett akcióik révén, akkor is mindenki számára követhető lett volna. Hogy Shakespeare művészetét szentségtörés lenne némafilmre vinni? Nos, voltak, akik magát az előadást is ilyenfajta szentségtörésnek érezték. A Daily Californian például a következő címmel bírálta az előadást: „Nem Shakespeare, de ki törődik vele?" (1973. XI. 9.) A lap kritikusa a továbbiakban azt hangsúlyozza, hogy a szavak súlya az előadásban áttolódik a fizikai akciókra, a színészek beszélnek ugyan, de tetteik és mozdulataik hangosabban szólnak a szavaknál. Végül is azzal dicséri William Ballt, hogy az előadás - Shakespeare nélkül is megél a színpadon .. .

Shakespeare-rel vagy Shakespeare nélkül ? Nos, én azt hiszem, William Ballnak igaza van abban, hogy így is lehet, így is szabad Shakespeare-t játszani. Joseph Papp, akinek a Shakespeare-kultusz meghonosítása, terjesztése terén szerzett érdemeit senki sem vitatja, egy nyilatkozatában így érvelt: „Az USA még kétszáz éves sincs. Nekünk még meg kell teremtenünk a magunk Szophoklészét, Shakespeare-jét, Csehovját, Molière-jét, Lope de Vegáját, Ibsenét." És Balltól sem vitathatja el senki, hogy ezúttal is bátran vállalta a teremtés ráeső részét. A szereplőkkel szemben, koncepciójának megfelelően fantasztikusan magas mozgáskövetelményeket állít fel. Petrucchio (Marc Singer), ahogy emel és ugrik, valóságos artistateljesítményt nyújt a shakespeare-i színpadon. Hozzá hasonló képességű színész - Katát és Biancát is beleértve - nem szerepel az előadásban. De kivétel nélkül mindenki elkápráztat virtuozitásával, tempójával. Így verekedni, így vetődni és a legnagyobb fizikai igénybevétel pillanataiban is hibátlanul szavalni, ahogy az ACT nagyrészt saját nevelésű profi színészei - nagyon kevesen tudnak. S ha elfogadjuk is azt a kritikai megállapítást, amely szerint Ball rendezésében több az ötlet, mint a gondolat, hozzá kell tennünk, hogy ezek a bőkezűen a színpadra szórt, nyíltszíni tapsokban is realizálódó ötletek - egyáltalában nem ötletszerűen, hanem egy egységes játékstílus alkotó-elemeiként jelennek meg.

Az egyik legérzékletesebb látványötlet például *A makrancos hölgy* színpadi színvilágának egysége. *A Szentiványéji álom* ragyogó brook-i tarkaságával ellentétben, itt szinte minden ruha, jelmez és kel-lék fehér vagy ahhoz közelálló. Tehát elefántcsontszínű, beige, színtelen-szürke, rózsaszínbe hajló bárányfelhő-szín. A fehéreknek ezt a tarkaságát annál feltűnőbben dekorálja a női ruhák, kalapok, szalagok egy-egy eperszínű foltja, a fehér férfiköntösök lobogó, bő ujjának fekete bélése.

*

A másik Shakespeare-előadás, amelyhez szerencsénk volt, a Lincoln Center *Troilus és Cressidája,* lényegesen kevesebb dicséretet és kevesebb szót is érdemel. Joseph Papp, annak ellenére, hogy karrierjét Shakespeare-nek köszönheti, ma már, úgy látszik, kevesebb figyelmet szentel a klasszikusoknak, mint az általa színpadra hozott modern daraboknak. Bátorsága, hogy egy fiatal rendezőre bízta Shakespeare-nek ezt a meglehetősen komplikált darabját, feltétlenül dicsérendő. De amíg David Rabe új drámájának előkészületein Papp olyannyira rajta tartotta a szemét, hogy menet közben átvette a rendezést, itt a jelek szerint közönnyel várta az elkerülhetetlenül bekövetkező bukást. William Ball látványos, XVI. századi Shakespeare-jével szemben, David Schweizer abszolút modern, huszadik századi Shakespeare-előadást tervezett. *A Troilus és Cressidát* aktuális nemzedékdrámának fogta fel, s ezzel voltaképpen nyert ügye lehetett volna. Dicséretes szándékát eléggé hivalkodó módon adja a nézők tudtára. Hőseinek megjelenése, jelmeze és magatartása is kortársi. Troilus (John Christopher Jones) jó házból való teenager, valamelyik college baseball-csapatának jövendő reménysége. Cressida (Madelaine Le Roux) viszont Marilyn Monroe babérjaira pályázó, enyhén hisztériás szőke szépség. Csak igazi drámájukat nem sikerült a rendezőnek megtalálni.

A Lincoln Center komplexumához tartozó Mitzi E. Newhouse színház meglehetősen kis méretű színpadát ez alkalommal szemet gyönyörködtető, márványként ható relief keretezi, amelynek küzdő figuráit és az egymásba gabalyodó testeket a drámai jelenetekkel összhangban hívja elő az önálló dramaturgiai funkciót is betöltő világítás. A keretek tehát adva vannak, csak az összecsapás tétje sikkad el. Az előadás első részében saját fogyatékos angol tudásomat okoltam a megértésben támadt primer nehézségekért, de egy kitűnő New York-i színész ismerősöm a szünetben megnyugtatott. Az elnagyolt, kidolgozatlan játék, az elnyelt szavak áradata, a lényeges és lényegtelen mondatrészek összemosása helyenként számára is megközelíthetetlenné teszik Shakespeare-t.

Az alcímben feltett kérdésre válaszolva: Brook után így is, úgy is lehet Shakespeare-t játszani. Csak nem mindenhogyan érdemes.

Brechttől Beckettig

Los Angelesnek, ennek a hatalmas kiterjedésű, kis- és kertvárosokból összeforrasztott milliós metropolisnak mindössze egy stabil és komoly színházkomplexuma van. És még ennek a látványosan szép, hipermodern Music Centernek is csak a

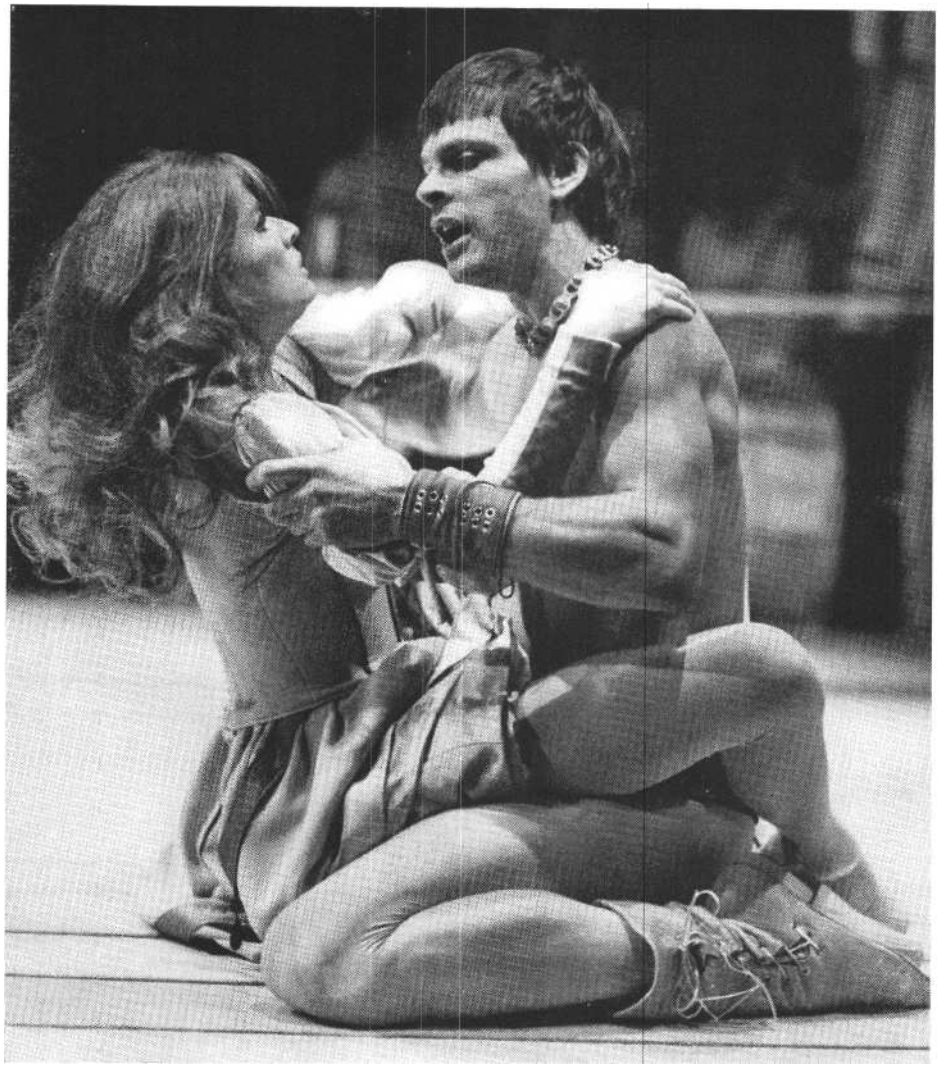
szerényebbik tagozata, a Mark Taper Forum az, amely a kommercializmus kísértésének ellenállva, művészszínház-ként funkcionál.

A Mark Taperben szerencsénk volt. Szerencsénk, mert érkezésünk vasárnap estéjén két Brecht-darab szerepelt műsoron *(Szent és profán)* címmel, Edward Payson Call rendezésében), másnap pedig Gordon Davidson, a színház Amerikaszerte ismert, rangos művészeti vezetője fogadott.

Az első Brecht-darabban, amit láttunk, nem volt semmi meghökkentő. A színház voltaképpen a *Kis* és *Nagy Mahagonny* között találta meg az előadásra választott egyfelvonásnyi középváltozatot, amelyet Kurt Weill zenéjére utalva Songplay-nek hirdettek. S hogy a brechti gondolat áttételek nélkül is eljusson a Los Angeles-i nézőkhöz, *a Mahagonny* cselekményét a rendező némileg áthangolta az amerikai fogyasztói társadalom világára, s az eredeti műben szereplő favágók helyett Las Vegas-i turistákra bízta a brechti szöveget. Meglehet, hogy ily módon egy fokkal tarkább és frivolabb a színpadon kibontakozó kép, mint Brecht színpadán lehetett, de ugyanakkor a darab aktuális igazságait sikerül a legcélszerűbb, mert leghatásosabb formában közvetíteniük. Tulajdonképpen a gazdagok szabadságáról, a védtelenekkel szemben tanúsított vakmerőségről, a gyilkosok becsületéről és legfőképpen a pénz mindenható erejéről és hatalmáról mondott klasszikus, brechti kritika sehol nem olyan fenyegetően politikus, mint a „tartós aranykor" gyümölcsét még élvező, de alkonyától egyre erőteljesebben rettegő fogyasztói társadalomban. A közönség azonban láthatóan egyáltalában nem érzi fenyegetve magát: lelkesen ringatózik Kurt Weill dallamain, derül a humorba csomagolt társadalomkritikán, élvezi a színpadi játék sodrását és a kirobbanóan ötletes koreográfiát.

Szünet után azonban a játék komolyra fordul. *A rendszabály (The Measures Taken* címmel játszották) műfaját tekintve: tandráma. Témája a forradalmi harc módszere és etikája, színhelye Moszkvától Mukdenig ér. Szereplői kommunista agitátorok, akik nevüket, múltjukat levetve, saját arcvonásaikat eltörölve indulnak harci feladatuk végrehajtására. Pontosan tudják, hogy az osztályharcban nem egyének, hanem csak üres lapok „melyekre a forradalom írja utasításait".

Az előadás ritmusa, dinamizmusa, és



Shakespeare: A makrancos hölgy (ACT, San Francisco). Fredi Olster (Kata) és Marc Singer (Petrucchio)

érzelmi töltése - számomra sodró erejű. A négy pulóveres agitátor elbeszélt és eljátszott történetei szervesen kapcsolódnak, s a dráma kétidejűségéből következő kettős feszültség felfűti és változatossá is teszi a fiatal színészek eszköztelenül őszinte játékát. Kiemelkedő, rendkívüli színészi teljesítményt nem, de kitűnő ensemble-játékot láttunk. Nemcsak a dráma, a játék stílusa is Jancsó Miklóst juttatta eszembe: itthon neki sikerült megteremtenie az agitprop színháznak ezt a leegyszerűsített koreográfiával és felfokozott belső dinamikával élő fiatalos stílusát. Elképzelem, hazai színpadon, Jancsó rendezésében, micsoda hangsúlyt kaphatna a felzaklató drámai kérdésfeltevés:

„Ki a kommunizmusért küzd,
Annak tudni kell küzdeni s nem küzdeni, Az igazat mondani s elhallgatni az igazat,
Szolgálatot teljesíteni s megtagadni,
Ígéretet megtartani és meg nem tartani .. .

. . . . . .

Aki a kommunizmusért
küzd: egyetlen erénye van csupán,
Hogy a kommunizmusért küzd."

(Hajnal Gábor fordítása)

De mit mondhat ugyanez - Los Angeles szebb keblű, nercstólás hölgyeinek? Mert ültem már Chicagóban fekete diákokkal együtt a nézőtéren, Minneapolisban egy amatőr színház *Rosencrantz és Guil*denstern-előadásán - vegyes, „egy stóla - egy pulóveres" nézőtéren, de itt, a Mark Taper Forumon, láthatóan a középosztály felső rétege van otthon.

Elnézem az oktogonális, zsákvászon hátterű színpad egyetlen dekoratív és agitatív színfúltját, a hatalmas, egyelőre plakátszerűen sima, vörös felületet, amelyről előre sejthető, hogy a játék lendületében lobogóvá válik. (Díszlet és jelmez a Brookék társulatából ismert, ki-tűnő Sally Jacobs terve.) És a nézőket, akikben meg kellene dermednie a léleknek a proletárforradalomnak ettől az üzenetétől. Ehelyett kíváncsi és hűvös érdeklődéssel figyelik az agitátorok dalait és kalandjait. Az illegális munka dicsérete után a kulik szenvedését és a szánalom kelepcéjébe esett Fiatal Elvtárs vétkét. Vajon elgondolkodnak-e azon, hogy bűnös-e, aki a szívére hallgatott, ahelyett hogy a párt utasításait követte volna? Aligha hiszem. Es amikor felteszi

a Fiatal Elvtárs a világ szocialista részén sokszor és sokféleképpen megfogalmazott kérdést, hogy : „De hát ki a párt?" - a közönség többsége, gondolom, nem is keresi a feleletet. A végcélt illetően a színpadon egymással lényegében egyetértők küzdenek. Az igazi történelmi konfliktus ezúttal köztük és a művészi vállalkozásukat anyagilag támogató közönség között van, de oly mélyen elhantolva, hogy szinte nem is lehet érezni. A darab forradalmi fináléjának két szélsőséges, de egyaránt erőteljes hatása képzelhető el: az agitációra fogékony közegben - a teljes azonosulás; ellenkező töltésű néző-téri atmoszférában - a sokkhatás. Ezúttal hiába a színpadi átélés és a felfokozott színészi indulat, egyik sem következik be.

Siker tehát vagy kudarc? A majdnem telt ház, a több mint udvarias taps - sikerre vall. A nézőtér és a színpad közti „treuga Dei" inkább az ellenkezőjére. Gordon Davidson, a beszélgetés során azzal érvel, hogy ezt az előadást is esz-köznek szánták a színház közönségének megváltoztatására. Nem félnek a legkonzervatívabb rétegek támogatásának elvesztésétől, ha sikerül végre behozni a színházba a fiatalságot. Ugyanakkor, az előadás műsorfüzetében írott kommentárja elárulja, hogy Davidsonnak sem a közönség polarizálása, hanem inkább csak a színház bázisának kiszélesítése a legfőbb gondja. Erre vall, hogy az elő-adott tandráma kérdésfeltevésének egyetemességét bizonyítva, azzal zárja fejtegetését, bármilyen komolyan gondolta is az általa tárgyalt problémákat Brecht, a színháznak mindenekelőtt szórakoztatónak kell lennie. És ez az a pont, ahol Brecht már nemigen érthetne egyet a szövegét megőrző, de szelleméhez csak félig hűséges Los Angeles-iekkel.

Húsz év egy dráma életében már nem igazán kritikus. A feledés jóval korábban, napjainkban még az első évtizedben bekövetkezik. Tíz év elegendő a megváltozott nézőpontok próbatételére. De klasszikussá húsz év alatt csak kivételes művek nőnek. Olyanok, mint Beckett Godot-ja.

A darab ezúttal az Egyesült Államok egyik legrangosabb színházában, a minneapolisi Guthrie Theatre-ben szerepelt műsoron, amikor ott jártam. A színház névadója a tehetségek New Yorkból való kirajzásának idején szervezte meg társulatát, amely - minden személyi változás ellenére, Guthrie halála után is - hűséges maradt az akkor kitűzött célokhoz. Mostanáig főként klasszikusokat és a kortársak közül is már fémjelzett tehetségeket játszottak a Guthrie-ban, csalt most készülnek egy, a kísérletezésre is módot adó stúdió megnyitására. Sztárokkal anyagi okokból és talán Minneapolis kevésbé vonzó éghajlata miatt - a Guthrie nemigen büszkélkedhet. A színház erőssége - mint mondják - a kitűnő ensemble játék.

A Godot-előadás, amelyet láttam, teljes mértékben igazolta ezt az információt. Bár Bernard Behrens (Estragon alakítója) az együttes legnevesebb színészei-nek egyike, emlékezetem nem annyira az ő játékát, hanem a többiekhez való viszonyát fogja megőrizni. Vladimir és Estragon eltávolodásával és folytonos újratalálkozásával a magány elől való menekülés fázisait szinte cselekménnyé kristályosítja a rendezés. Az érzelmi kiürültség színpadra vitt poklába ezúttal az elve-szett paradicsom visszfénye is bevilágít. Estragonon keménykalap, Didi kezén kesztyű, lábán kamáslifoszlányok, s kockás, egykori dandy-öltönyének foltjaiban életrajzának koszlott lapjai olvashatók. De nemcsak a ruhákban, a kiürült tekintetekben is kísért a múlt. Didi személyében egy nagypapaszerepre érett, joviális polgár került a pokolra. Bohócsorsa a patríciusokat megillető békés öregség elvesztését pecsételte meg. Estragonra az élet vesztett játszmája olyan fizikai csapásokat mér, hogy láthatóan nem tud már kiegyenesedni, és szemében ott rekedt a félelem. Pozzo az, aki a színpadon a legtöbbet „fejlődik": a megszerzett hatalom talmi méltóságát kipróbálva, önbizalma megerősítését várná a többiektől, hiába. Lucky (Jeff Chandler) - az egyik legszebben beszélő színész, akit Amerikában hallottam - monológjába belesűríti élete teljes drámáját. Míg a körülötte lézengők fizikailag is megroskadnak, ő két lábra áll, s már-már emberré lett újra, de a csoda csak addig tart, amíg vissza nem állnak a megmerevedett társadalmon kívüli-társadalmi, embertelenül emberi viszonyok.

A Godot-ra várva egyetlen ívét az előadás oly módon tagolja a percek és sorsok drámájára, hogy ezzel is a kompozíció egészét szolgálja. Az egyik ilyen megrázó, az egészbe tartozó, de a maga mikrostruktúrájában is teljes dráma: Estragon félelme saját tegnapi cipőjétől. A leggroteszkebb komédia - a kalapok próbálgatása. A fizikai cselekvések mintha az elhallgatott párbeszédek kifejezését is pótolnák. A színpadról száműzött mozgás viszont, a dráma utolsó mozzanatában, amikor mind a ketten menni akarnak - s maradnak - az elviselhetetlenségig fokozza a vágyak és a lehetőségek ellentmondását.

Ha idáig kételyeim lettek volna az emberi egymásrautaltság és kivetettség Beckett kifejezte egyetemességében, a *Godot* klasszikus rangjában, többsíkú drámai gazdagságában - a Guthrie színház előadása mindenről meggyőzött volna. Klasszikust láttunk, de nem színházi múzeumot: sorsunk mítoszát és veszedelmét.

(Folytatjuk a következő számunkban)

LAPUNK SZERZŐI

ALMÁSI MIKLÓS, az irodalomtudományok doktora, a Magyar Színházi Intézet tudományos főmunkatársa

BALÓ JÚLIA, egyetemi hallgató

BÉCSY TAMÁS, az irodalomtudományok kandidátusa, a Pécsi Pedagógiai Főiskola tanára

CSERJE ZSUZSA, az Irodalmi Színpad rendezőasszisztense

CSÍK ISTVÁN, újságíró, az Ifjúsági Lapkiadó Vállalat csoportvezető-szerkesztője

FÖLDES ANNA, az irodalomtudományok kandidátusa, újságíró, a Nők Lapja rovatvezetője

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR, a SZÍNHÁZ belső munkatársa

MÉSZÁROS TAMÁS, újságíró, az MRT munkatársa

NÁNAY ISTVÁN, mérnök, a Csepel című lap munkatársa

PÁLYI ANDRÁS, újságíró, a Magyar Hírlap munkatársa

SZEREDÁS ANDRÁS, a Pannónia Filmstúdió szinkrondramaturgja

SZILÁDI JÁNOS újságíró, a Magyar Nemzet munkatársa

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBóL:

Hermann István:
Gandhi gondolatvilága - Németh László gondolatvilágában

Almási Miklós: A
nép ellensége

Mihályi Gábor:

A rettenet házhoz jön

Berkes Erzsébet:
A kocsi rabjai

SZÍNHÁZ

THÉATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ASSOCIATION HONGROISE
DE L'ART THÉATRALE

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Iván Boldizsár:
Public véritable – participation authentique

L'auteur estime que loin de s'être accaparé le public du théâtre, la télévision a plutôt renforcé les anciens spectateurs dans leur goût pour le théâtre vivant et même lui a amené des couches nouvelles. De leur côté les théâtres ont eux aussi trouvé de nouvelles méthodes pour ranimer le contact avec leur public, comme en témoignent les tournées régionales du 25e Théâtre de Budapest, les efforts dirigés en ce sens par Jean-Louis Barrault ou l'activité des « pub-theatre » opérant dans le Soho.

Miklós Almási:
L'héroisme de l'attente

Tandis que le *Marat/Sade* de Peter Weiss reflète une époque empreinte de tendances révolutionnaires, la pièce *Hölderlin* du même auteur exprime l'éloignement de la possibilité d'une révolution. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une oeuvre autobiographique, Almási y découvre une confession actuelle qui, tout en dénonçant la disparition de certains espoirs, sait néanmoins en susciter de nouveaux. L'ambition de la représentation du Théâtre National est fort sympathique mais elle ne fait pas justice à toute la gamme de la richesse philosophique de l'oeuvre.

András Pályi:
Méditation sur la confiance

A propos de la création d'une pièce du jeune György Schwajda à Békéscsaba, le critique analyse les difficultés qui accompagnent les débuts de nos jeunes auteurs dramatiques.

Tamás Bécsy:
Sur le mont du sacrifice

Cette pièce d'Iván Sándor créée au Théâtre National de Pécs se distingue, selon le critique, par deux mérites: elle trouve des solutions intéressantes pour porter le peuple sur la scène et examine assez profondément les rapports éthiques entre les dirigeants et le peuple lui-même.

János Sziládi:
La Perruque recoiffée

Après avoir été créée à Miskolc, *La Perruque de Hong-kong* de Károly Szakonyi est maintenant au programme du Théâtre Katona József de Budapest. Le critique analyse avec approbation les retouches apportées à Budapest à cette comédie satirique.

Zsuzsa Cserje:
Mise en scène: János Szűcs

L'article examine deux mises en scène du jeune metteur en scène en chef du Théâtre Jókai de Békéscsaba: *Jean des contes* de György Schwajda et *César et Cléopâtre* de G. B. Shaw. Toutes les deux se distinguent par des évolutions scéniques spectaculaires, des compositions de couleur d'une valeur symbolique et un ton finement ironique.

István Nánay:
Comment jouer Shakespeare?

La saison 1973/74 a apporté jusqu'à cette date six représentations de pièces shakespeariennes. Leur succès est déterminé toujours par l'actualité de la conception, l'organisation moderne de l'espace scénique et le jeu homogène de l'ensemble. Ce sont ces marques caractéristiques que l'article retrace à travers les oeuvres suivantes: *La Comédie des erreurs, Comme il vous plaira, La Nuit des rois, Beaucoup de bruit pour rien, Troïlus et Cresside* et *Othello*.

András Szeredás:
La Petite Cathérine de Heilbronn

Le Théâtre Katona József de Kecskemét – dont on connaît les initiatives toujours courageuses – a créé cette pièce d'une beauté singulière de Kleist dans la mise en scène fort originale du jeune István Szőke.

István Csík:
Deux portraits d'un même spectacle

Le critique examine le travail excellent des deux protagonistes de la représentation déjà mentionnée de *La Petite Cathérine de Heilbronn* à Kecskemét. A propos du jeu d'Eszter Szakács – Cathérine – et Miklós Tolnai – le comte – István Csík jette un coup d'oeil également sur l'évolution artistique des deux jeunes acteurs.

Tamás Mészáros:
Avez-vous dirigé vous-même votre carrière?

Mari Törőcsik, l'actrice excellente du Théâtre National qui joue presque sans interruption depuis 18 ans et tourne aussi annuellement plusieurs films est arrivée depuis quelques années au sommet de sa carrière. La conversation essaie de déchiffrer les « secrets » de cet épanouissement très rare. Le deuxième interview se poursuit avec Irén Psota, actrice du Théâtre Madách, connue pour son talent riche et multiple. Elle y parle surtout de la solitude toujours plus grave, de la vulnerabilité de l'existence des artistes et déplore le manque d'une atmosphère de tendresse, d'affection dans nos théâtres.

Anna Földes:
La tragédie d'Arnolphe

La mise en scène de László Marton de *L'École des Femmes* de Molière au Théâtre de Comédie a déclenché des discussions animées surtout à cause de sa conception tragique de la psychologie du protagoniste. Dans cet interview Iván Darvas, l'interprète du personnage se prononce sans équivoque pour la justesse de cette conception.

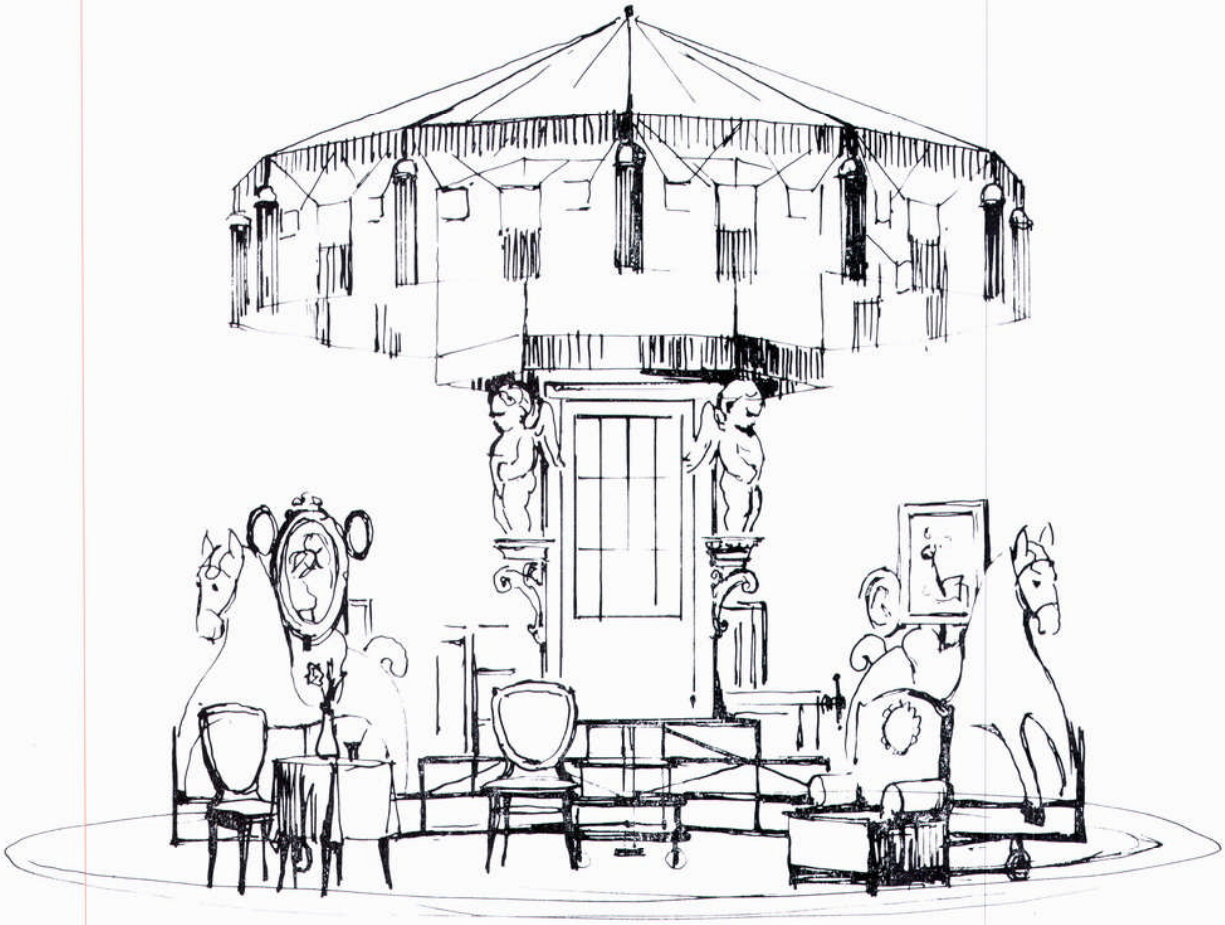
Júlia Baló:
Aux répétitions de « Hölderlin »

La mise en scène du drame de Peter Weiss a été signée par Endre Marton, directeur-metteur en scène en chef du Théâtre National. La jeune critique qui a participé aux répétitions a noté ses impressions sur les méthodes et la conception de la mise en scène, en saisissant ainsi les moments de la naissance des interprétations et des détails de la composition.

Sándor Kőröspataki Kiss:
Soirées d'hiver à Moscou

L'auteur de cet article a vu et décrit ici des oeuvres du répertoire classique – *La Mort d'Ivan le Terrible* et *Tzar Fédor* d'Aléxis Tolstoï, *Idylle contemporaine* de Saltikov-Chtchédrine dans la mise en scène de G. Tovstonogov – et des pièces contemporaines: *La Femme derrière la porte verte* d'un auteur d'Azerbaïdjan, Ibrakhimbékov au Théâtre Vakhtangov, *N'abandonnez pas ceux que vous aimez* de Volodine au Théâtre Sovrémennik. Il souligne surtout le caractère différent et spécifique de chaque théâtre moscovite.

Anna Földes:
Journal du théâtre aux États-Unis

L'article rend compte de quelques représentations que la critique a vues aux États-Unis en automne 1973. Anna Földes a vu entre autres *La Mégère apprivoisée* à l'ACT de San Francisco, *Troïlus et Cresside* au Lincoln Center, une reprise brechtienne à Los Angeles, *En attendant Godot* au Guthrie Theatre de Minneapolis et quelques pièces d'auteurs modernes comme David Storey, Michael Weller et Jason Miller.

Ára: 12 Ft