SZÍNHAZ

SZÍNHAZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XIII. ÉVFOLYAM 3. SZÁM
1980. MÁRCIUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVAN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK 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 a hírlapkézbesítő postahivataloknál
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(postacím: Budapest V., József nádor tér 1. - 1900)
közvetlenül vagy postautalványon valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámlára
Előfizetési díj:
1 évre 240,- Ft, fél évre 120,- Ft
Példányonkénti ár: 20,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest. Postafiók 149

Indexszám: 25.797

80.0129 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató
HU ISSN 0039-81361

A borítón :

Lukáts Andor és Dégi István Bereményi Géza Halmi című drámájának kaposvári előadásában (Fábián József felv.)

A hátsó borítón:

Szinte Gábor díszlete Csehov Három nővérének Madách színházi előadásához (Iklády László felvétele)

TARTALOM

KOLTAI TAMÁS
Hagyomány, avantgarde, korszerűség (1)

játékszín

FÖLDES ANNA
Hamlet vagy anti-Hamlet (3)

SZEKRÉNYESY JÚLIA
Barbár dekadencia (8)

RÓNA KATALIN
Blöff, amelynek módszere van (10)

NÁDUDVARI ANNA
Nevetséges-e az életünk? (12}

SZÁNTÓ **JUDIT**
Hová visz az álarcos úr? (16}

PÁLYI ANDRÁS
A magyar Witkacy (20}

BÉCSY TAMÁS
A kamaszemlékek világa (23)

KŐHÁTI ZSOLT
Felülírottak (27)

FORRAY KATALIN
Példák és ellenpéldák (29)

KROÓ ANDRÁS
Amherst szépe (31)

REGŐS JÁNOS
Mozgásszínházak (33)

négyszemközt

ZÉTÉNYI LILI
Az első sztriptíz Párizsban és Budapesten (36)

világszínház

BÁNYAI **GÁBOR**
Szerény színház? (39)

LŐRINCZ ÉVA
Színház Helsinkiben (41)

SZILASSY ZOLTÁN
Amerikai színházi levél (43)

színháztörténet

CSILLAG ILONA
Ódry Árpád, a beszédművész (46)

drámamelléklet

KOCSIS ISTVÁN: Nem zárjuk kulcsra az ajtót

KOLTAI TAMÁS

Hagyomány, avantgarde, korszerűség

A közelmúltban két beszélgetésen vettem részt, amelynek tárgya a tavalyi Nemzetek Színháza volt Hamburgban. Mint ismeretes, sokan hiányolták az olyan nagynevű rendezők részvételét a reprezentatív programban, mint Brook, Ljubimov, Stein, Strehler, Besson, Planchon és mások. Nálunk is elhangzott, hogy ők a világszínház, miért hívtak meg helyettük periferikus amatőr, félamatőr együtteseket vagy ahogy újabban nevezik: „szabad társulásokat".

Már akkor szöget ütött a fejembe, hogy akik a mi színházi szakmánkban, ha külföldi példáról van szó, ilyen lelkesen kiállnak az úgynevezett rendezői színház mellett, mindjárt avantgardizmust, a drámán elkövetett erőszakot, rendezői diktatúrát kiáltanak a hasonló hazai törekvések láttán. Az említett beszélgetéseken azután megfogalmazódott egy furcsa paradoxon.

Á világszínház napjainkban mintha eltávolodna a rendezői színháztól. Hamburgban sokan nem titkolták, hogy a kiváló rendezők vezette professzionista együtteseknek a létükért küzdő kis csoportok elszánt újító szellemére volna szükségük. Brook már korábban rájött, hogy az intézményesített színháztól számára nem vezet tovább út. Mnouchkine és Bob Wilson más típusú rendezők, mint elődeik; nem a drámaértelmezésből, a szövegelemzésből indulnak ki, hanem a színházi totalitásból. Barba „harmadik színháza" programjává tette a színházi önkifejezést mint olyan tevékenységet, amely a résztvevők egyetlen *közvetlenül* lehetséges társadalmi részvétele. Á hangsúly az esztétikai értékről áttevődött az „egzisztenciális szituációra". (Ezt a kifejezést is Barbánál olvastam.) Á rendezői színház, úgy tetszik, lassan kezd kinőtt hagyomány lenni.

Á paradoxon másik oldala: ugyanez nálunk vad avantgardizmusnak minő-sül.

Vajon most is arról van-e szó, hogy mi mindig mindenről elkésünk, vagy a kérdés bonyolultabb?

Ha még vissza tudunk emlékezni: a hetvenes évek közepén egyesek szemében Kaposvár azért volt eretnek fogalom, mert ott a rendezők - bizonyos megfogalmazás szerint - „átvették a hatalmat", és a drámák helyett „saját látomásaikat" rendezték meg. Valamivel enyhébb formában ugyanez a vád hangzott el Szolnokot, Kecskemétet és Pécset illetően is. Ez a szakszerűtlen állítás annyira gyökeret vert, hogy amikor a kaposvári és szolnoki rendezők, színészek egy része felköltözött a Nemzeti Színházba, egy szakmai nyilvánosság előtt zajló beszélgetésen óvó figyelmeztetés hangzott el: az ország első színháza „nem lehet avantgarde". Azóta az .,,új" Nemzeti Színház működik, számos bemutatót tartott, és bár tudomásom szerint eddig még egyetlen előadását sem próbálta senki leavantgardozni, az aggodalom, hogy a hagyomány és újítás egyensúlyából az előbbi nem kap megfelelő nyomatékot, legutóbb, a Színházművészeti Tanács vitáján többször és többféleképpen is megnyilvánult.

Á paradoxon tehát valahogy úgy fest, hogy a mi rendezői színházunk a saját hagyományaink felől nézve „avantgarde", a mai világszínház szemszögéből viszont már „korszerűtlen". Ez ön-magában nem nagy fölfedezés: a jelenséget a relativitás fogalmával jelölhetjük. Az egészet érdemesebb történeti jelenségként vizsgálni, a magyar szín-házművészet fejlődésének tükrében. Könnyű ugyanis a színházi világsajtó nyomán visszhangozni, hogy a Squat korszerűbb, mint, mondjuk, Giorgio Strehler, miközben mind a ketten a maguk „kategóriájában" egymás mellett léteznek, a másikat nem érintve, más-más társadalmi föltételek között, eltérő közönségréteget mozgósítva. De hogy ne zavarjon a két említett színház föld-rajzi távolsága, a fenti viszony nem változik akkor sem, ha helyettük két angol együttest említek: mondjuk Terry Hands Royal Shakespeare Companyjét Hands *Coriolanusa* amúgy is az egyik vitapont volt a magyar sajtóban - és Pip Simmons társulatát. Ők ugyanúgy két kategória: hivatásos, illetve szabad társulás. Lehet választani közöttük, ízlés dolga, hogy ki melyiküket tartja korszerűbb nek, de valószínű, hogy Hands hagyományos, Simmons avantgarde színházat csinál.

Mi a helyzet nálunk ? Tetszetős volna azzal érvelni, hogy Terry Hands hagyományos színházát hányan tartanák a mi szakmánk - és közönségünk - körében avantgarde-nak. De viszonyítsunk csak önmagunkhoz, így is zavarba jövünk.

Ha - mondjuk- Székely Gábor rendezői színháza (amelyik Hands színházához áll közelebb) hagyományos, akkor vajon milyen Ádám Ottóé? Székelyhez képest Ádám természetesen hagyományos. E-szerint Ádámhoz képest Székely avantgarde. De ha Székely avantgarde, akkor micsoda - például - Fodor Tamás Woyeckje

Nemcsak a „képest"-esztétika csődje nyilvánvaló ebből, hanem annak a színházi helyzetnek a szellemi abszurditása is, amelyben a fenti színháztípusok képviselői - és rajtuk kívül sokan mások - valamiféle kiszorítósdit kényszerülnek játszani. Mintha egy ördögi hang állandóan - és legtöbbször éppen a szorosan vett színházi szakmán belül - azt suttogná, hogy ha az egyiket elfogadjuk, akkor a másikat meg kell tagadnunk. Egy-szerre nem lehet jó ez is, az is meg amaz is. S mert ez egy kis szakma, amelyben a színészek és a rendezők ugyanazokkal a színészekkel és rendezőkkel találkoznak színházban, televízióban, filmnél, következésképp a vendégszereplés s különösen a társulatcsere fölér egy árulással, a hit megtagadásával.

Mi ennek az oka? Valószínűleg az - és itt térek vissza a történetiség fogalmához - , hogy a magyar színház, amióta léte többé-kevésbé folyamatosnak mondható, vagyis másfél évszázada, sohasem ismerte a stílusok, irányzatok, formák békés egymás mellett élését. Minden születő újnak egy meglevő régi ellenében kellett kiküzdenie magát, s ez csak akkor tekinthető természetesnek, ha egyetlen stílusirányzat sem tart igényt a kizárólagosságra - gondoljunk például a húszas évek tarka szovjet színházára, amelyben a harc nem a puszta létért folytatott küzdelmet, hanem a művészi versengést jelentette. Nálunk ez sohasem valósult meg. A két háború közti szocialista avantgarde-ot például sikerrel taposta el a polgári hagyomány. Századunk első felének talán egyetlen olyan példája van, amely a stílusok egészséges polarizálódását mutatja: Jób Dániel Vígszínházának és Hevesi Nemzeti Színházának kétféle játékeszménye, eltérő művészi gyakorlata.

A máig gyűrűző türelmetlenség jeleit lépten-nyomon tapasztalhatjuk. Nemrég jelent meg az Új Írásban egy Tamási Áron színházát értékelő dolgozat, amely ebből az alkalomból módot talált arra, hogy többek között Molnár Ferencet és Lengyel Menyhértet mint világpiaci keresletre termelő mesterembereket

aposztrofálja - éppen az utóbbi szerző százéves születésnapján. A Lengyel Menyhért-centenáriumról megemlékező írás szerzője, a kiváló Hubay Miklós pedig, miközben joggal kesereg azon, hogy a kor drámaírói nem voltak elég jók a kor magyar színházának, Móricz Zsigmonddal kapcsolatban Hevesi Sándort vádolja a rábízott darabok szellemi tőkéjének gondatlan kezelésével. Azt a Hevesit, aki heroikus erőfeszítéssel és nem kis sikerrel próbálta a magyar szín-házat európai rangra emelni.

A hegemonista türelmetlenség oka ha történetileg érthető is, ma már egyre kevésbé adhat fölmentést az ellentétes színházfölfogások egymásra acsargására. A hetvenes évek elintéztek egy sor dolgot. Lejárt jó néhány szakmai alternatíva fölvetésének érvényességi ideje. Például senkinek sem jut már eszébe a profil hiányát emlegetni. Ki tévesztené össze a mai Nemzeti Színházat, a mai Víg-színházat és a mai Madách Színházat? Ki mondaná - mint egy évtizeddel ez-előtt -, hogy mindháromban egyforma előadások jönnek létre? Hasonlóképpen idejétmúlt az író, a rendező és a színész elsőbbségét sajtócikkekben vitatni. Csökkent a naturalizmus túlsúlya, hamis állítás, hogy általános a színészi test-kultúra elégtelensége és így tovább. Félreértés ne essék: ezek a maguk idejében nem voltak álproblémák, és szó sincs arról, hogy véglegesen megoldódtak volna. Csak éppen ma már nem kell vitatkozni róluk, mert maga a gyakorlat tette vita tárgyává - a mindennapi munka részévé - őket.

A hetvenes évek a fordulat évtizedeként jelölhetők. Ne gondoljunk valami színháztörténeti fordulatra vagy forradalomra - ilyenek ritkán játszódnak le a teátrumban. Inkább egy szemlélet el-szánt, szívós áttöréséről beszélhetünk. Ilyen lassú átalakulás, úgy látszik, évtizedenként esedékes a magyar színházban. A hatvanas évek is meghozták - az ötvenes évekhez képest - a maguk újításait: a csöndes pszichologizálást, az érzelmes romantikát, a színpadi formabontást és a nyugati drámabehozatalt. A hetvenes évek - a hatvanasakkal szemben - a színpadi nyelv hajlékonyabbá tételével és a színpadi gondolat vivőerejének fölfokozásával újítottak. Mások voltak a hatvanas évek és mások a hetvenes évek színházi reformerei, s ez megint csak elgondolkodtató. Az előbbiek ugyanis az évtized végére mintha kifáradtak vagy befulladtak volna, és nem tagadható el, hogy a fáradtság jelei a hetvenes évek reformnemzedékének néhány tagjánál is mutatkoznak, éppen az utóbbi időben. Szomorú volna, ha a magyar színház évtizedenként kizsigerelné, fölemésztené legjobb munkásait.

A hetvenes évek legfontosabb szemléleti újdonságát még nem említettem. Ez röviden úgy fogalmazható meg, hogy a színháznak nem az író gondolatait kell átszármaztatnia a nézőre a drámai mű *közvetítésével*, hanem a színjáték önálló művészi totalitása révén, *közvetlenül* kell kifejeznie a kor konfliktusait. Az a fölfogás, hogy a belülről vezérelt színjátéknak mint műegésznek a fölidézett drámai kollíziók példája helyett közvetlenül - a nézőben - kell kollíziót teremtenie, ma még sokakban berzenkedést vált ki. Egyszerűbben szólva: ez a megnyugvást keltő, pihentető-feledtető színház és az önmagunkkal elszámoltató színház ellentéte. Ha valamiben, akkor az utóbbi típust képviselő „fiatal szín-ház" ebben a tekintetben avantgarde az előző nemzedék kizárólagos hagyományával szemben.

Ennek a színházfelfogásnak a puszta elfogadtatásához kemény harcra volt szükség mind a gyakorlatban, mind a gyakorlatot támogató kritika részéről. Véleményem szerint a színházi helyzet ezért éleződött ki a hetvenes években. A kritika nem egy általa „futtatott" színházszemlélet vagy színháztípus egyeduralmáért harcolt, tehát nem azért, hogy a magyar színház „egyfajta" legyen - ez a vád többször elhangzott, legutóbb Vámos László fogalmazta meg -, hanem éppen ellenkezőleg: annak a jogáért, hogy az általánosan bevett, „intézménye-sített" színházszemlélettől eltérő, más-fajta teátrumi eszmény helyet kapjon a Nap alatt, és ne minősülhessen egy torzító interpretáció célzatos rosszindulatával sem antihumánusnak, sem ideológiailag károsnak, sem közönségellenes-nek. Ma már szerencsére nem kell meg-védeni ezt *a másfajta* színházat - kép-viselői, az egykori „fenegyerekek", „renitens ifjak", „avantgardisták" egyre sűrűbben bukkannak föl budapesti és vidéki színházak főrendezői, illetve vezető rendezői posztján. Ilyenformán nemcsak ők igazolták magukat, hanem a törekvéseik mellé szegődött kritika is igazolta önmagát.

Ebben a valamennyire konszolidálódott helyzetben megvan a lehetőség arra, hogy enyhüljön a szakmai légkör ál talános feszültsége. Amikor polgárjogot nyert egy újfajta színházi nézet, szándékai előadásokban manifesztálódtak, és a közönség is támogatta, akkor már végképp nincs szükség a kiszorítósdi-játék imitálására. Most már nem szorul „védelemre" a gyönge, friss hajtás, és talán eljön az ideje, hogy egy tágabb horizontú, differenciáltabb, sokszínűbb színház egyes irányzatai az egymás elleni harc eszközeit kizárólag versengésre, esztétikai értékek termelésére fordítsák. Ebben a helyzetben még abszurdabb azt állítani, hogy a kritika bármikor is „egyfajta" színházat akart volna; különösen a hamburgi Nemzetek Színházáról írt beszámolókra hivatkozva, amelyeknek éppen az volt a céljuk - meg lehet róla győződni -, hogy a fesztiválon részt vevő, bár korántsem azonos esztétikai színvonalú előadások sokféleségének példájával óvják az olvasót azoktól, akik a maguk lekicsinylő véleményét ízlésdiktátori vehemenciával megtámogatva csak a saját gusztusuk szerinti színházat tartják elfogadhatónak. Ha ez a kirekesztő szemlélet hatalomra jutna, akkor lenne csak újra „egyfajta" a magyar színház.

Nem gondolom, hogy a paradicsomi állapotok küszöbén vagyunk. De úgy hiszem, hogy a jelenlegi egyensúlyi helyzet kedvez a nyílt eszmecserének, a valódi vitának, az értékek reális elismerésének. Most sok minden világosabb, mint néhány évvel ezelőtt. Akik egy évtizede újat kezdtek vidéken, ma nem vádolhatók azzal, hogy céljuk vidéki főrendezőből pesti főrendezővé lenni, mert ma - pesti főrendezők. Lehet ma komolyan venni egy olyan rendezőt, aki leginkább *Csinom* Palkókat rendez, és arról piheg, hogy világéletében Gombrowicz *Yvonne, burgundiai hercegnőjét* szerette volna megrendezni? Ma aligha érezheti magát méltatlanul kallódó rendezőzseninek, aki nem találja a helyét teátrumi munkahelyén, de elhárította legszebb vidéki színházunk főrendezői posztját.

Ma nagyobb esélyünk van tisztábban látni hagyomány és avantgarde viszonyát, vagy szerencsésebb fogalommal élve: a korszerűség ismérveit.

Szándékosan a színház egyik műfaji határterületéről, az operajátszásból hozom a példát. Mihály András, az Operaház igazgatója az utóbbi évek egyik legradikálisabb színházvezetői koncepciójával állt elő - például a hatalmas repertoár

FÖLDES ANNA

Hamlet vagy anti-Hamlet

„Kinek mi fontos, ez a korkülönbség igazsága" (Halmi)

Huszonöt Halmi szerepel a budapesti telefonkönyvben, a név tehát eléggé hétköznapi ahhoz, hogy a gyanútlan néző *ne* asszociáljon a *Hamletre. S* hogy a Kondor név Claudiust, Horváth Horatiót, Pilisi Poloniust takar, az is csak a történet és a szöveg sodrában kerül előtér-be. Bereményi Géza keményen mai tragédiája - *Ha/mi - vagy a tékozló fiú* - ugyanis Hamlet-parafrázis. Egyik kritikusa e kézenfekvő kategorizáláshoz hozzáteszi, hogy nem Hamlet-paródiáról van szó. A másik bírálat *a Hamlet*-parafrázis tényét is vitatja: a Shakespeare-tragédia ellenpontjának tekinti Be-reményi drámáját. Paródiáról természetesen szó sem lehet, az író mindvégig komolyan veszi a klasszikus és az aktuális *Hamletet* is. Bereményi egyébként, és ez fölöttébb rokonszenves írói tulajdonsága, minden műfajt rendkívül komolyan vesz. Cseh Tamás dalainak szövege is az önkifejezés és a társadalomkritikai állásfoglalás írói lehetősége számára. Stílusának és szerkesztésmódjának a valóság légterében érzékelhető lebegése nem csökkenti, hanem sokszor (Bereményi novelláiban és családregényében, a *Legendáriumban* is) fokozza a történet gondolati teherbíró képességét.

Halmi János, tizenkilenc éves magyar diák - lakhelyét közelebbről nem jelöli meg az író - a maga önkritikus, öntudatos megállapítása szerint „nem besorol-ható". Tanárai jó eszűnek mondják, szertelenségét életkorával, a megkésett kamaszkor érzékenységével magyarázzák. Osztályában, ezt társaitól tudjuk, a jelentékenyebbek, a „menő fejek" közé tartozik, aki valami mást is akar, mint leérettségizni. Ez a más azonban nem a célok többletét, hanem azok hiányát takarja. (Halminál is egyfajta deficitről van szó . . .) Agyában egyszerre fogan meg a bűnök elkövetésének és a bűnhődés lehetőségének gondolata - ennyi--ben Bereményi Hamletje Raszkolnyikov távoli rokona.

Shakespeare Hamletje az igazságot akarja -- legalább felderíteni. Halminak viszont, amikor apja szellemétől (pontosabban, tizennyolc évi távollét után váratlanul hazalátogató s a fiát titokban megkereső földi lényétől) megtudja a múlt titkait, terhére van az igazság. Foszlányait már korábban ismerte: édesanyja második férje, Kondor igazgató, ami-kor elérkezettnek látta rá az időt, el-árulta nevelt fiának, hogy vér szerinti apja - az asszony első férje és Kondor édes bátyja - nem sokkal Halmi születése után külföldre szökött. Csak a múlt tartalmát és a tettek rugóit nem fedte fel a nevelőapa Halmi előtt. Azt, hogy a testvérek, akik közös hitben és munkában töltötték ifjúságukat, 1956-ban a barikád szemben levő oldalára kerültek. A vér szerinti apa leszámolt és szembe-fordult múltjával, öccse viszont akkor hitte következetesnek önmagát, amikor továbbment a megkezdett úton. Azután, amíg Halmi apja börtönben volt, Kondor elszerette tőle a feleségét. Amikor kiszabadult, Kondor-Claudius és a Gertrúd szerepébe kényszerült anya ördögi csellel rávették, hogy disszidáljon.

Ezt az ily módon, csalással konszolidált családi békét borítaná fel a váratlanul, fia szempontjából valóban szellem-ként érkező apa, akit megjelenése pillanatában Halmi barátai valamiféle titok-

---

felére csökkentésével -, mégpedig ott, ahol legalábbis két évtizede állni látszik az idő. Amikor elsőként Asher Tamást invitálta Mozart *Idomeneójának* megrendezésére, ez nemcsak meghívás volt, hanem kihívás is. Pontosan az történt, amit várni lehetett: Asher hagyományokkal szakító rendezése vihart kavart - szakmai körökben, kritikában, közönségben. Avantgarde munka volna Asheré? Nem az. A rendező csak a megkövült tradícióval szakít, közben sok mindent kitűnően old meg, néhány dolgot pedig egy-részt a saját operai tapasztalatlansága, másrészt éppen a megkövült tradíció visszahúzó ereje folytán sikertelenül abszolvál. A zenedrámai igény azonban napjaink természetes színházesztétikai törekvéseivel rokon. Ez Európa számos operaszínpadán mindennapi gyakorlat, nálunk skandalum. A legenyhébb jelző, amit emlegetnek: zeneellenes. Eszembe jut a huszonhárom éves Peter Brook, a londoni Covent Garden 1948-ban kinevezett főrendezője, akit ugyanezzel a jelzővel átkoztak ki, ugyan-ezeknek a megkövült tradícióknak a nevében. Dehogy akarom Ashert Brookhoz hasonlítani, már csak azért sem, mert Brook 1948-ban fenegyerek volt, Asher 1979-ben az Operában nem lehetett eléggé az. A Covent Gardenból rövid úton kiebrudalt Brookot a hírek szerint 1981-re újra meghívta a Covent Garden. Ashernak remélhetően nem kell harminc évet várnia az elégtételre.

Kikényszerített avantgarde-emberek, hagyománytipró hírébe keveredett, *egyé*nileg gondolkodó rendezők kerülnek ekképpen a - Hevesivel szólva - toronyőrként megrögzött tradícióvédők gyanúsítottjai közé. Például a Nemzeti Színházat néhányan olyan lőportoronynak szeretnék látni, amely tradíciókkal van aláaknázva, s ha az ott dolgozók vigyázatlanul nagyokat lépkednek, akkor az egész fölrobban. Vajon hagyományőrzés volna-e a Nemzeti Színházban, ha előadnák a nagy magyar regényíró előadhatatlan drámai zsengéjét? Á puszta tény, hogy a *Tragédia* vagy *a Bánk bán* állandó műsordarabja a színháznak - akármilyen hevenyészett előadásban vajon elég-e a klasszikus hagyomány eleven élménnyé ébresztéséhez? S ha az első két évadban nem sikerült föl-dajkálni egyetlen vállalható új magyar drámát sem, nem illendő-e a türelem ilyen hosszú kihordási időt igénylő ügyben?

A kitűzött cél politikai és etikai súlyától, a vállalt gondolat eredetiségétől, a kifejezésre fordított energiától, a vajúdás gyötrelmes őszinteségétől vagy a próbának nevezett kellemes időtöltéstől függően sok és sokféle színház létezhet. Színház és színház - ha tetszik: hagyomány és avantgarde - fogalma éppúgy menthetetlenül összekeveredik, ha Kurázsi mama történetét könnyes melodrámának érezzük, mintha *a János vitéz* rendezőjétől a brechti gesztikus színjátszást kérjük számon. Valójában mindkét föltételezett esetben sokkal egyszerűbb dologról: az ízlés csődjéről, a gondolkodás hiányáról vagy egyszerűen dilettantizmusról lehet szó. Egy ízlésesen szórakoztató színház a maga nemében adhat éppoly művészi élményt, mint a gondolkodásra zaklató. Ne keverjük össze őket. A kritikus is jól teszi, ha értéküket önmagukhoz méri.

zatos nyomozónak vélnek, s azt gondolják róla, hogy (ismeretlen okból) éppen Halmira vetette ki hálóját. A személye iránt megnyilvánuló megkülönböztetett figyelem, az esetleges megpróbáltatások reménye azonnal felkeltik az önmaga ellen is lázadó, zaklatott idegzetű, bűn-ről és bűnhődésről ábrándozó kamasz érdeklődését. Csakhogy - és itt fordítja Bereményi Géza visszájára *a Hamlet*-képletet - amíg a dán királyfi kötelességének és élete értelmének érzi az apai üzenet meghallását, az igazság befogadását, nyilvánosságra hozatalát és az apáért való bosszúállás elégtételét, Halmi ennek az ellenkezőjét hangsúlyozza. Az ő apja rossz fiút választott, mert ő nem kíváncsi a múltra, s nem is köteles meghallani az apai szót. Halmit már nem érdekli, forradalom borította-e lángba az apák ifjúságát vagy ellenforradalom. „Beszéljétek meg egymással" - vágja a szellem szemébe. Mivel nem vállalja a múlt és az igazság terhét, nem is értheti meg a kizökkent időt, s nem is hivatott helyretenni azt. Anti-Hamletté válik, még mielőtt elindulna Hamlet tragikus útján.

Shakespeare hőse a lét és nemlét kérdései között hányódva megtorpan a tett kapujában. Halmi, akit valójában sem a múlt, sem a jelen, sem a lét, sem a nem-lét perspektívája nem rendít meg, közönyével apja gyilkosává és szerelme tragédiájának bűnrészesévé válik. Bereményi Halmi nemzedéki aspektusából, de illúziók nélkül, sőt a látványtól dermedten, hideg iróniával és fel-fellángoló indulattal szemléli a világot. Valószínűleg nemcsak az őt Halmitól elválasztó egy vagy másfél évtized, hanem intellektuális felkészültsége segíti abban, hogy akkor is megőrizze tisztánlátását, ami-kor Halmi felett ítélkezik.

Hamlet figurájával összeegyeztethetetlen lett volna az a morális felelősség, ami Bereményi hősére nehezedik. Hal-mi ugyanis nemcsak apja balesetnek feltüntethető öngyilkosságáért felelős, hanem azért is, mert gyengeségből, ön-maga feldúlt békéjét védelmezve, holtában is elárulja vér szerinti apját. Az a negatív gesztus, amellyel megtagadja az apa holttestének agnoszkálását, voltaképpen a Kondor-Claudiusok erkölcsi világához közelíti a fiút, olyannyira, hogy még az édesanyából is kiszakad a vád: „Olyan vagy, mint ők!"

Másodszor Halmi Lili-Ophéliával szemben bukik el. Halmi szerelme, akit a darab szövege szerint Kornéliának is hívnak, Pilisi-Polonius lánya. Édesanyja gyermekágyban halt meg, s ő maga egészen fiatalon beleroppant élete és árvasága terhébe. A történet szerint, ideggyöngesége miatt már intézetben is volt, és apja reszketve őrzi lépteit. Ám hiába a féltés, ha Halmi szerelmétől nem tudja megkímélni. Sőt, még maga is lök egyet lányán a gyűlölt család felé vezető úton, amikor kisebbik fia útleveléért előszobázva Kondor igazgató lekötelezettjévé válik. Levente, a kisebbik fiú, elutazása előtt Laertes féltő, aggódó szeretetével búcsúzik apjától és húgától. S amíg Párizsban van, minden rémálma valóra válik. Lili állapota rosszabbodik, ha rázárják az ajtót, kiugrik az ablakon, látomásokkal küzd, s közben Halmiért aggódik, aki nemcsak szerelme-szeretője, hanem önigazolása is: a fiúval szemben Lili még mindig normálisnak tudja magát. Halmi főként passzivitásban megnyilvánuló devianciája éppen Lilivel szemben válik gyilkosan aktívvá, ami-kor a lány gyermeteg lelkét, szerelmét kihasználva, két, nőre éhes osztálytársa prédájává alázza. Ezzel a nézőkben is szinte fizikai borzongást előidéző jelenettel - amikor Halmi rábeszéli feszengő kamaszbarátait szerelmese meggyalázására - véleményem szerint Bereményi túl messzire megy Halmi leleplezésében. Nem azért, mert Halmi ezzel az eszelősségében is valószínűtlen cselekedettel végletesen eltávolodik Hamlettől, hiszen a hősnek az előképhez való viszonyát az író szuverén módon kezelheti, hanem mert az anti-Hamletnek ez a jelenete a belső pokoljárást egy a pszichopatológia és a kriminalisztika határaihoz közelítő rémtörténettel helyettesíti. Ezt követően az erőszaktétel leleplezésére hívott rendőrök színpadi megjelenése és a tettenérés csődje viszont riport-szerűségével válik a tragédián belül disz-szonánssá.

Bereményi Géza tudatosabb író annál, minthogy kizárólag a nézőtéri hatás kedvéért, az idegek borzolására siklatta volna ki anti-Hamletjének jellemét. Feltételezem, *hogy* a hősnek ezzel az emberi értelem és az emberi morál határain túli cselekedetével éppen azt kívánta dokumentálni, amit Gothár Péter, a darab rendezője hangsúlyoz kommentárjában. Azt, hogy a darab kamaszhőse, „aki elődei és előzményei nélkül akarja meg-ismerni a világot, a körülmények figyelembevétele nélkül kíván felnőni ... Törvénytelen életet próbál élni, a kötelességek és választások megtagadásával *szinte észrevétlenül* válik szörnyeteggé" Csakhogy a tragédia nehezen tűri el a „szinte észrevétlen" váltásokat. A hős tragédiája egyébként is jobban izgat és mélyebben megrendít bennünket, mint kórtörténete. Bereményi drámája, az elmondottak ellenére, azért és annyiban nevezhető a hetvenes évek egyik, legizgalmasabb drámai vállalkozásának, mert lényegét tekintve nem az egyedi devianciát, hanem annak tágabb, általánosabb érvényét, társadalmi gyökereit és megjelenési formáját, ha úgy tetszik, a kollektív, nemzedéki devianciát kutatja Halmi sorsában.

A hetvenes évek irodalmának, filmművészetének visszatérő figurája a helyét, hivatását nem találó, elrontott kapcsolatok közt vergődő, csellengő kamasz. Aki gyakran éppen a környezetével, családjával való szakítás után érkezik el a társadalom perifériájára; ötlet-szerűen, unalomból vagy bosszúból, esetleg az alkohol hatására válik bűnözővé, s ily módon sodródik az önpusztítás útjára is. Halmi látszólag ezeknek a hősöknek közeli rokona, drámai minta-példánya. De Bereményi Géza, pálya-társai többségével ellentétben, racionálisan, az intellektuális tudatosság magasabb fokán ábrázolja a jelenség mögött húzódó társadalmi és nemzedéki drámát. Hősének sincs szüksége a szesz mámorára, tudatosan vállalja a tagadást életformának. Bereményinél az apák nemzedékének is megvan a maga igazsága. (Amit felesleges lenne akár a kritikában is „szubjektív" jelzővel enyhíteni.) Hiszen Halmi apái egy objektíve jelentős történelmi-társadalmi változás aktív részesei voltak, hittel-szívvel s nem is teljesen eredménytelenül cselekedtek. A vér szerinti apa a végletekig vállalta saját tetteinek és felismerésének következményeit. Amikor azután családjától, hazájától megfosztva tragédiája beteljesül, sokszorosan is áldozat: egyrészt saját illúzióinak, másrészt fivére és felesége bűnének áldozata. De a fiáé is, aki éltében s holtában is megtagadta. Három gyilkosának tette mögött pedig fel-tárul a lényeg: az apa, mindezen túl vagy mindennek summázataként, a történelem áldozata.

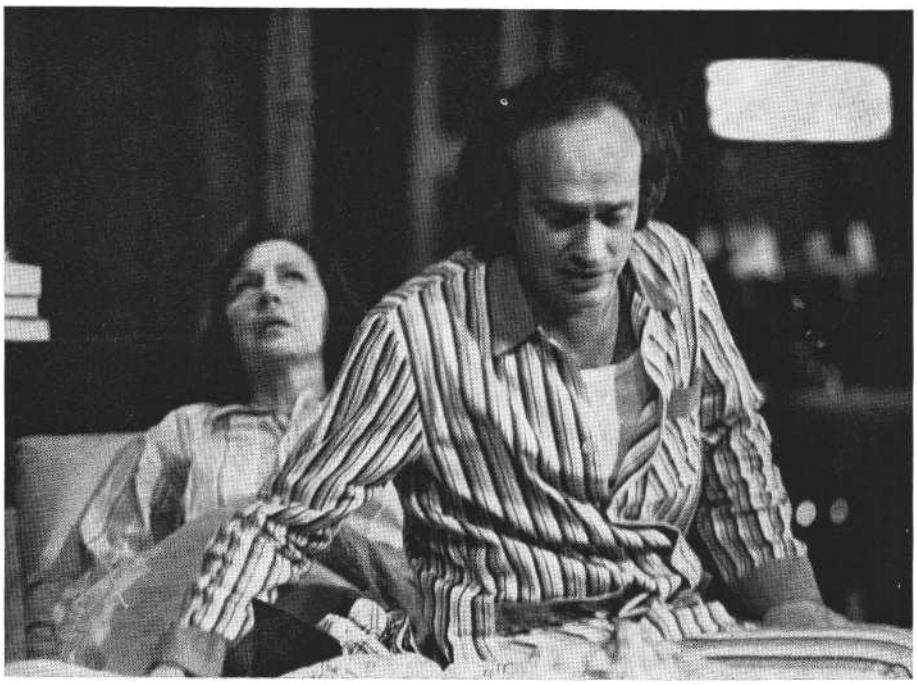
Kondor viszont, az ellenkező póluson, már nemcsak korának bűneit hordozza: az ő vétkeire nincs történelmi mentség. Pedig a monológjában felsorakoztatott tényekből, csalódásainak jellegzetes történetéből az is kiviláglik, hogy a „vérnősző barom" dramaturgiai funk-

(Ilyennek éreztem a második felvonásban Halmi két barátjának Lili ellen el-követett szexuális bűntettét, a rendőrök jelenetét, a harmadikban Halminak az anyja halálos ágya mellett tanúsított passzivitását, az apa és az őrült alakjának hangsúlyozott analógiáját, Kondor és a fia helyett fiának fogadott Pilisi Levente motiválatlan érzelmi összetalálkozását.) Mégis, mindezeknél lényegesebbnek érzem, hogy Bereményi drámája hibáival együtt igazi író alkotása. Nem riport és nem publicisztika, de még csak nem is szimplifikált tételdráma.

A problémafelvetés merészségén, időszerűségén, komplex voltán, a cselekménybonyolítás hatásosságán túl, a tragédia legígéretesebb erénye többrétűsége. Mert a kaposvári diákközönség érdeklődése jobbára az itt és most érvényes nemzedéki drámának szól. Mások viszont magát a Hamlet-parafrázist értékelték, a klasszikus alapmű történetének és szövegének bravúros felhasználását és az attól való elrugaszkodás bátorságát. Vagy a dráma világosan elkülöníthető és mégis összetartozó nyelvi rétegeit. Azt a tényt, hogy Bereményinél a shakespeare-i szövegtöredékek és a shakespeare-i asszociációk keltésére alkalmas irodalmiság minden erőltetettség nélkül jelenik meg a stilizáltan hétköznapi nyelvi közegben. A beszélt nyelv ezúttal is a jellemrajzok elválaszthatatlan része: az apák szófordulatai ugyanolyan konkrét (történelmi) asszociációkat ébresztenek, mint a lényeget sokszor el-fedő, hányavetiségében is kifejező, jellegzetesen ízes ifjúsági stílus.

Miért érzem a joggal dicsért mai témájú művek többségénél jelentősebb-nek Bereményi korántsem hibátlan vállalkozását? Azért, mert az író hőse tragédiáját alkalomnak tartja arra, hogy mondanivalóját magáról az emberi lét-ről megfogalmazza. A filozófiai általánosítás, távlatteremtés igényével komponálta meg a szerző a felvonásonként alakot változtató rezonőrök szerepét. Tudatosan kerülöm a címlapon olvasott, félrevezető megnevezést: az utcai járókelők, vasutasok, mentősök, csatornatisztítók és ápolók jelmezében, helyzetében felléptetett filozófusok semmiképpen nem „reprízbohócok", inkább a nem létező kórus képviselői. Szövegük jobbára áttételesen kapcsolódik a cselekmény menetéhez, de elszakíthatatlanul kötődik a drámához. Az első figura ár-vasága, apakereső kiszolgáltatottsága - Halmi magatartásának félreérthetetlen ellenpontja. A párizsi vonat indítására méltatlannak ítélt, megalázott vasutas életcsődje viszont egy Halmi számára elfogadhatatlanul kisszerű élet sivár perspektívájával kötődik a tragédiához. S végül a mesterien fokozott szembenállás szélső pólusa, a társadalmi hierarchia egyik csúcsáról az ideggyógyintézet alvilágába zuhant ápoló szomorú és Hal-mi számára teljességgel elfogadhatatlan felismerése: „Nincs semmi, ami nagy .. . Viszont, ha kicsibe vesszük a dolgokat, egyenként szépen sorjában, mindjárt nem bolondulunk meg, az a nagy tapasztalatom nekem."

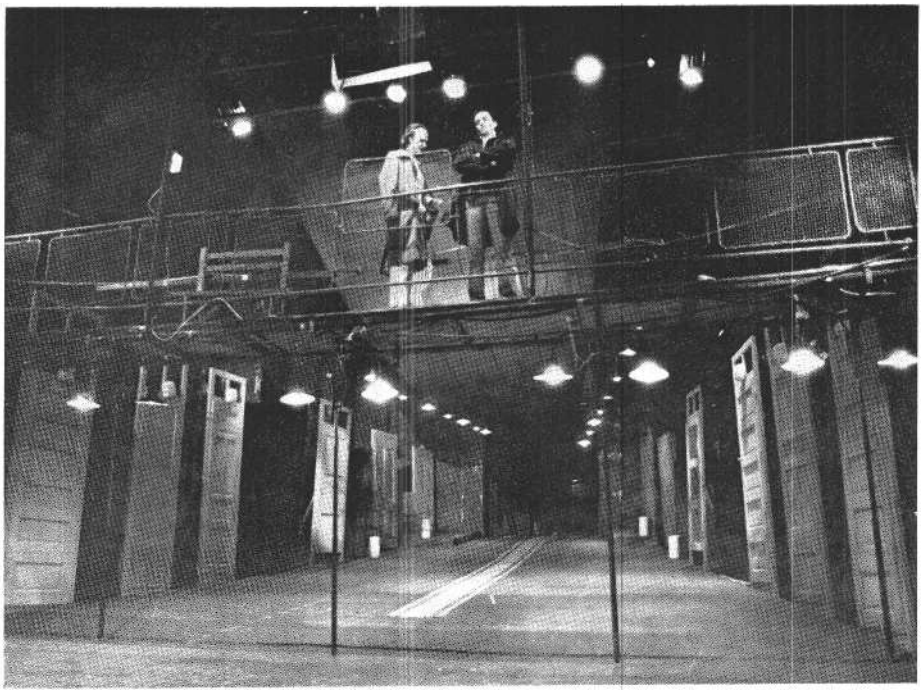
Olsavszky Éva (Anya) és Rajhona Ádám (Kondor) a Halmiban



A bohócjelenetek shakespeare-i min-tát követő kontraszthumora a maga harsányságával hatásosan ellenpontozza a tragédiát. Ökonómiájuk - különösen a színpadi megjelenítés tempótlansága következtében - néhol vitatható. De a jelenetek funkciója, igénye, ötletessége semmiképpen sem.

A drámán belüli hang- és hangulatváltás, ami már nemcsak a shakespeare-i komikus elemek dramaturgiájára, ha-nem a realista művek abszurd motívumaira, belső ambivalenciájára utal, nem Bereményi leleménye. De amíg Páskándi *Géza Tornyot* választokjának önmagában nagyszerű koldusjelenete elszakad az azt követő Apáczai-drámától, *a Halmi*ban a kompozíciós és tartalmi egység is töretlen. Kár, hogy a kaposvári előadás alakváltoztató kettősének, ifjabb Mucsi Sándornak és Serf Egyednek csak a szerep humorát sikerült kiaknázni, a jelenetek gondolati mélysége eléggé elsikkadt. Szívből remélem, hogy a dráma más színpadon történő újrafogalmazása bizonyítani fogja, hogy a *Hamlet* sírásójelenetének hangulatát és humorát idéző közjátékok megítélésében nem tévedek. De ez a probléma már át-vezet a kaposvári előadáshoz. (És szándékom ellenére, a tagadás hangján szól arról a vállalkozásról, amelyet pedig nagyra tartok, gyengeségeivel együtt is sokra értékelek.)

Voltunk néhányan, a fiatal színház elkötelezett hívei, barátai körében is, akik szóban-írásban türelmetlenül sürgettük a színházi nyelvet megújító rendezők és a velük azonos világnézeti, morális indíttatású kortárs-drámaírók találkozását. A SZÍNHÁZ-ban írott cikkemben (Új *magyar dráma - Új magyar színház;* 1978. 12. szám) megpróbáltam számba venni a késleltető tényeket, az objektív és szubjektív nehézségeket is. De a meggyőződést, hogy ennek a szövetségnek a mi óhajtásunktól, sürgetésünktől függetlenül is, szükségszerűen - a fórumot kereső drámaírók felismert létérdekéből és a színháziak önkifejezési igénye alapján - létre kell jönnie, nem adtam fel. Ezért is tudósítok most örömmel a



Jelenet Beremányi Géza drámájából (Fábián József felvételei)

Gothár Péter rendezésében bemutatott Beremányi-dráma bemutatója után - az eredményről.

Az író, vallomása szerint, legalább öt éve kerülgeti ezt a kaposvári társulatot. Hogy miért csak most fordult be a Csiky Gergely Színház utcájába, annak nyilván több oka van. Az egyik alig-hanem az új főrendezővel való több éves baráti és munkakapcsolat. És ezúttal a személyes összefonódás nem bocsánatos hiba, hanem színházi, s ki tudja, talán a jövőben színháztörténeti szerencse. Mert elképzelhető, hogy Beremányi Géza számára éppen ez a barátság, a közös tévés-filmes múlt volt az alap, a garancia a közös szemléleten alapuló szín-házi együttműködés zavartalanságára, a tragédiának az írói intenciókkal megegyező értelmezésére. Lehet, sőt biztos, hogy van olyan társulat Magyar-országon, amelyben ma nagyobb biztonsággal oszthatók ki a nagy létszámú tragédia szerepei, de tény, hogy a dráma szellemével való azonosulás következtében az előadás egésze jobb, hatásosabb, mint ahogy arra az egyes szerepek megoldásának színvonalából következtethetnénk. Fővárosi színházakban gyakran találkozunk ennek az ellenkezőjével: „mindenki" jó, többen kitűnő egyéni színészi produkcióval kápráztatnak cl, csak éppen az egész érdektelen. A Gothár rendezte előadásnak egész sor gyenge pontja van, de az előadás izgalmas, hatásos és eredeti. Az összhatás legszembetűnőbb, nagyon is lényeges tényezője a díszlet. Pauer Gyula ezúttal nem is díszletet, inkább gondolathordozó játékteret komponált. A hatalmas színpad távlatait, ridegségét kihasználó utcakép elvontságában is szociológiai, szociográfiai hitelességű. Pauer nem bíbelődik a részletekkel, nála az összkép szürkesége, monotóniája, a szögletek szigora érzékelteti a természettől való elszakadást, az elidegenedést, a kamaszok otthontalanságát. A rafináltan elhelyezett, változékony fényeknek köszönhető viszont, hogy ez a csúf, hideg terep az előadás folyamán színpaddá szépül: változtatható, tagolható és kopárságában is esztétikus látványt nyújt.

Gothár Péter ebben a felnagyított térben mozgatja szereplőit oly módon, hogy kivetettségük érződjék, de ugyan-akkor a kamarajátékok intenzitása se sikkadjon el. A bonyolult hatásmechanizmus működtetésében a rendezőnek nagy segítségére van a jelenetek hangulatához szorosan kapcsolódó világítás is. Azt hinné az ember, hogy a televíziós gyakorlat, a képernyőnyi valóság kalodájának megszokottsága fékezően hat a rendező térérzékére, a mozgások komponálására. A Halmi az ellenkezőjét bizonyítja: Gothár láthatóan élvezi a teret, s elemében van, amikor szereplőit látványos és dinamikus kergetőzésre kényszerítheti. A megkomponált, mozgalmas szertelenség, ami a reprízbohócok mozgását is jellemzi, a Kondorék feszes környezetében játszódó verbális jelenetek, viták, hatásos drámai kontrasztjaként jelenik meg az előadásban.

Halmi, a tékozló fiú - Lukáts Andor. Az első gondolat, ami szerepéről eszébe jut: „Korkülönbség! Kamasz! Taknyos! Én harminchat éves vagyok! Halmi a fele, tizennyolc! Van mit gondolkodni az akkori tizennyolc éves helyett. (Ezzel nyugtatom magam.) És megpróbálok két kamaszként élni." Hogy lehetséges-e ez, döntsék el a pszichológusok. Számomra az a fontos, hogy Lukáts elhiteti velünk Halminak nem a korát, hanem a problémáit, a hozzáállását, a közönyét. Elhiteti - a Halmiságot. Szinte úgy éli át szerepét, mint a nagy színésznők Júliáét: saját történelmi, társadalmi tapasztalatát, kételyeit is belesűríti a figurába, anélkül, hogy tudálékossá, koravénné aszalná. Lukáts különös, keményen faragott, mégis átszellemült penge-profilja nemcsak kortalanná teszi az aszkétikus arcot, de hozzá is segíti a színészt ahhoz, hogy Halmi tagadását intellektuális síkon ábrázolja. Elképzelhető persze egy egészen más, korban, pszichikumban hitelesebb Halmi is, aki még valóban magán viseli a pubertás tojáshéját. Az ilyenfajta, realista-naturalista követelményeknek is megfelelő hős köré nyilván másféle színpadi környezetet is kellene komponálni.

Lili-Ophélia szerepe a tragédián belül talán a leghálásabb: ami vele történik, az minden pszichopatológiai motiváció nélkül is sokrétű színészi játékra ad alkalmat. Tarján Györgyi meg is ragadja a kínálkozó lehetőséget. Nem hiszem, amit szemére vetettek, hogy túlságosan egzaltált lenne, legalábbis azon az előadáson, amit láttam, a devianciában is mértéktartó maradt, játékában nem a kórkép, hanem a fészekből kihullott madár riadt félszegsége, a sérült lélek felfokozott érzékenysége dominált.

A fiatalok táborában jól szerepeltek azok, akik maguk is közelebb vannak az általuk megidézett kamaszvilághoz. Eperjes Károly f. h. Horváthból olyan találó figurát formált, hogy Horatiónak is szívesen látnánk! Bemutatkozásával bizonyította, hogy érdemes lesz megtanulni a nevét. Halmi másik osztálytársa, Foglyos (Spindler Béla) egy árnyalattal halványabb, de jó érzékkel illeszkedik az egyes jelenetek eltérő, társalgási, tragikai és groteszk hangnemébe.

Az apák nemzedékével a szerző nem bánt túlságosan nagyvonalúan; még akinek tartalmas, izgalmas szöveg jutott - mint Kondornak -, az sem kapott tehetségét próbáló játéklehetőséget. Valószínűleg ez az oka, hogy a jellemábrázoló erejét számtalanszor bizonyító Raj-hona Ádám túlságosan nyíltan, szimplán leplezi le Kondor szövegének hazugságát. Olsavszky Éva (Halmi anyja) és Kun Vilmos (Pilisi) szinte már nem is tudnak rosszak lenni. Pedig Olsavszkyn érződik, hogy ez az alkoholba menekülő, hisztériára hajló asszony nem az ő szerepe. Szenvedése ezért talán egy ár-

nyalattal hangosabb a kelleténél. Pilisi tanáros pedantériáját, didaxisra való szüntelen hajlandóságát s a mögötte feltáruló, jellemet roncsoló kiszolgáltatottságot Kun Vilmos nagyon pontos, hite-les eszközökkel érzékelteti.

Az előadáson belül a túlsó pólust, az erősen stilizált játékmodort Dégi István képviseli az apa szerepében. Szinte a fizikai és a kísértetlét határán, múltja minden terhétől görnyedten érkezik a színpadra, léptei egyszerre kísértetiesen súlytalanok és történelmien súlyosak. Szerepének hálátlanabb felével, az őrült bizarr, patologikus figurájával Dégi sem tud igazán mit kezdeni. Valószínűleg ez az oka, hogy hálátlan nagyjelenetében pusztán fizikai alkatával és harsány, külsőleges színészi fogásokkal próbál hatni. De még itt is van egy felzaklató, megrázóan előadott, drámai erejű mondata. „Miért kell rimánkodni azért, hogy életeket mentsek meg?" - kérdi, s az irracionális őrültség mögött egyszer csak felfénylik a valódi tartalom. Dégi itt olyan hátborzongató erővel érzékelteti a figura kettős tudatát, hogy ily módon teljesebbé, gazdagabbá válik szegényes szövege is.

Jeleztem már az előadás általam megoldatlannak vélt pontjait: ifjabb Mucsi Sándoron és Serf Egyeden kívül Medgyesy Pál (Levente) is azok közé tartozik, akiknek színészi teljesítménye a lehetőségek alatt marad. Míg Stettner Ottó és Simon Zoltán (Rozner és Gyimesi) szerepük maximumát nyújtják.

Úgy hírlik, hogy *Halmi - vagy a tékozló fiú* tavasszal, vendégként Budapestre érkezik. Régen láttunk olyan bemutatót, amelyik időszerűségénél, gondolati tartalmánál, írói erejénél fogva jobban meg-érdemelné az országos nyilvánosságot. Hiszem, hogy az eseményszámba menő kaposvári bemutató nem végállomása; hanem kezdete egy szellemi izgalmat ébresztő, irodalmi értékű kortárs-dráma színházi pályafutásának.

Beremányi Géza: Ha/mi - vagy a tékozló fiú (Kaposvári Csiky Gergely Színház)

Rendező: Gothár Péter. *Díszlet-jelmez:* Pauer Gyula m. v. *A rendező munkatársa:* Kardos Tibor és Lehoczky Orsolya. *Szcenika:* E. Kiss Piroska.

Szereplők: Rajhona Ádám, Lukáts Andor, Eperjes Károly f. h., Spindler Béla, Kun Vilmos, Medgyesy Pál, Stettner Ottó, Simon Zoltán, ifj. Somló Ferenc, Dégi István m. v., ifj. Mucsi Sándor, Serf Egyed, Olsavszky Éva, Tarján Györgyi.

SZEKRÉNYESY JÚLIA

Barbár dekadencia

Az Úri muri Kecskeméten

„A világ semmiféle regényében nem esznek annyit, mint a hiteles magyar regényben. Az igazi magyar anekdota az állati igazságokat pártolja a finomabb lelkiség rovására. Vallásos csillogású s egyben materialista világszemlélet ez." E sorok Komlós Aladár 1927-es *Úri* muri-kritikájából valók. Bálint György így értelmezi a mű igazi főszereplőjét, a féktelen és eszeveszett tivornyázást: „Ez az úri muri tudja csak levezetni a felgyülemlett óriási energiákat. Mert iszonyú erő lakozik ezekben a férfiakban, a föld, az Alföld, a beláthatatlan puszták pogány ősereje. De ez az őserő csak a szilaj mulatozásban nyilvánul meg és Csörgheő Csuli vaskos tréfacsinálásaiban és Szakhmáry Zoltán kétségbeesett szerelmében . . . Ez az energia nem tud nagy teremtő munkává átalakulni, hogy megszülessen belőle az új Magyarország.

Sajátságos képlete ez a hanyatlásnak. Az ok nem az elgyengülés, a tehetetlenség, hanem épp ellenkezőleg, a vérbőség, a kirobbanó erő, az energiafölösleg, mely úgy pocsékoltatik el, mint a bor, melyet a részeg társaság, már nem bírván meginni, szétlocsol a földön. Móricz Zsigmond millennium korabeli birtokos urai nem illenének bele a fin de siécle finomságot, érzékenységet árasztó fény-képalbumába. A meghatározatlan világ-fájdalom, a beteges halálvágy, az elégikus életundor, a széplelkű perdita-kultusz igen nehezen gyömöszölhető egy kategóriába a sertésvész okozta kozmikus keserűséggel, egy kurvoid summás-lány okozta szerelmi kínokkal, az élet-erős hősök delíriumos halálugrásával. Pedig nyilván nem zárják ki egymást: az étvágytalanság éppúgy lehet válság-termék, mint a farkasétvágy. A feltörekvő, haladó szellemű ember - legalábbis a polgári ideálok értelmében - mértékletesen étkezik, szeszes itallal alig él, soha nem esik szerelmi túlzásokba. A ványadt testű dekadensek mellett tehát szép számmal akadhatnak vasöklű, keménykötésű, élvhajhászó dekadensek is. Ez utóbbiak a maguk materialista módján megpróbálnak küzdeni sorsuk kal, de ezek már csak utóvédharcok, az élvezetek állati igazságait nem ismeri el a történelem.

Móricz Zsigmond *az Úri muriban* azt a végletesen reménytelen helyzetet ábrázolja, amikor szinte mindegy, mit cselekszik a birtokos, jót vagy rosszat, semmiképpen sem tud válaszolni a századvég magyar társadalmának keresztkérdéseire. A gúzsbakötöttség magyarázata persze hosszúra nyúlna. Hosszas elemzés helyett idézzük inkább Szekfű Gyulát, aki *a Három nemzedék* című munkájában említi, hogy például a napóleoni háborúk idején a terményárak javulása nem anyagi jólétet hozott, csak azt, hogy evés-ivás dolgában - mint Széchenyi mondja - állati vágyaiknak még zsírosabban tehettek eleget. Így folytatja Szekfű: „Széchenyi nemhiába helyzé oly kísérteties világításba a magyar nemes gazdasági helyzetét: csak haldokló országban vala lehetséges, hogy emberi méltósággal, a halhatatlan lélek igényeit betöltve csak azok élhessenek, kik legalábbis nyolc-száz vagy ezer holdnyi termőföldet mondhattak magukénak. Tudjuk, Deák Ferenc legnagyobb takarékossággal, magábavonult életmóddal, költséges paszsziók nélkül is alig tudott birtokaiból annyi jövedelmet szerezni, hogy legalább az év egy részét az ország politikai központjában tölthesse el. Pedig neki 810 hold Zala megyei földje volt, ebből csak 285 hold erdő, a többi szántóföld és rét, meg nem kevesebb, mint 146 holdnyi szőlő! Nem nagyítunk tehát, ha azt állítjuk, hogy a nyugati ideák csak azon társadalmi rétegben találtak termékeny talajra, melynek tagjai átlag ezer hold földnek voltak urai."

Rhédey Eszter az *Úri muriban* azt veti férje szemére, hogy úgy akar gazdálkodni, oly nagyszabású terveket akar megvalósítani, melyeket csak az engedhet meg magának, aki több ezer holdat birtokol, nem pedig csupán néhány százat. Ez az asszony nem gazdasági szak-ember, egyszerű hétköznapi teremtés, akiről az író minden rosszat elmond, amit csak feleségről el lehet mondani: frigid, zordon, harciasan erőszakos, nem tud és nem is akar férjével szárnyalni. Mert a mű logikája szerint Szakhmáry Zoltán voltaképp rokonszenves szárnyalásai kísérletet hajt végre. Ő lenne az a hős, aki mást, többet, jobbat akar, reformokat a gazdálkodásban, könyvekből akar termeszteni, tündérkertet szeretne varázsolni a szikre. Társai ezért kinevetik, felesége pedig határozottan

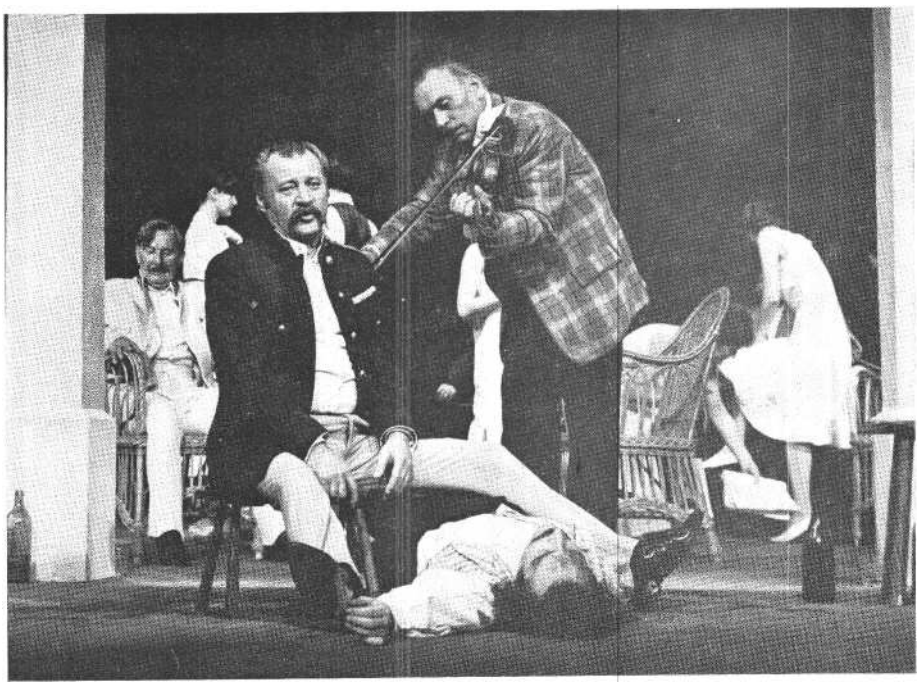
Móricz Zsigmond Úri murija Kecskeméten

és kegyetlenül meggátolja abban, hogy újabb kölcsönöket vegyen fel a reménybeli mintagazdaság terhére. Szakhmáry Zoltán nem az értetlenség következtében bukik el. Nem is azért, mert tehetetlen vagy tehetségtelen lenne. Hanem saját értetlenségébe. Szűkebb környezetének korlátait, hibáit jól felismeri, csupán egy nem világos előtte, az, hogy a birtokos nemes ebben a korban már végképp nincs abban a helyzetben, hogy társadalmilag érvényes cselekedeteket hajtson végre. Társai csak annyival okosabbak nála, hogy még csak el sem gondolkodnak efféléken. Ösztönösen vállalják a történelmi szükségszerűséget, amely egy osztály végzetét jelenti, teszik, amit tehetnek: szabadon esznek, isznak, a halálba mulatják magukat. Ezt a jelenséget hajlamosak vagyunk ellen-tétes érzelmekkel fogadni. Ez elsősorban Móricz írói erényeinek köszönhető. Ha pamfletet vagy irányregényt írt volna, könnyebben lenne illeszthető a szépen kimódolt irodalomtörténeti skatulyákba. Tehát könnyedén elintézhetnénk azzal, hogy az író elítéli a gaz úri osztályt, mely a nép zsírján élősködik, mind-eközben még arra is marad ideje, hogy elfojtsa a nemesebb kezdeményezéseket. Móricz oly érzékletesen, sőt érzékien tud szólni a nagy energiákat felemésztő murikról, hogy ezzel eleve kizár minden-féle leegyszerűsítő magyarázatot. Komlós Aladár azt írja: „A regény főhősé-nek tragédiája szinte érdektelenné válik a magyar élet széles rajza mellett." Ezt az éles szembeállítást ugyan túlzottnak érezzük, de a megállapítás érzékeny megfigyelőre vall. A főszereplő környezetének ábrázolása messze túlmegy azon, amit általában környezetfestésnek hívunk. S ez az írói erény különösen a drámai változatnak vált hasznára. Nincs fölösleges mellékszereplő, az ismétlődő murik pedig jól húzó dramaturgiai motoroknak bizonyulnak.

Illés István rendezése megkísérli a mű sokoldalúságnak ábrázolását. Erre mutat a szimultán jelenetezés alkalmazása is. Kiemelkedően jól sikerült példája ennek a szakadatlan mulatozások egyik részlete. A színpad előterében Wagner, az urakhoz törleszkedő zsidó zenetanár bukdácsol holtrészegen, a háttérben pedig két tősgyökeres úr, Kundera és Bor-bíró virtuskodik: fejjel mennek egymás-nak, eldöntendő, melyikük koponyája keményebb. A kegyetlen pusztai kakasviadal résztvevőit szinte önkívületben biztatják a muri hölgytagjai, a summáslányok. A vad kiáltozásokkal kísért véres játék szelíd és reménytelen ellen-pontja a főhős népdaléneklése, pontosabban annak a dalnak a felhangzása (Kötöttem lovamat), amely a duhaj nótázással szemben egy tisztább, mélyebb kultúrájú érzelemvilágot kíván jelezni.

A rendező dramaturgként is közreműködött az előadás létrejöttében. Ez azt jelenti, hogy a korábbi változathoz képest egyszerűsödött a cselekmény szerkezete, Illés követte azt a nemrég kezdeményezett Móricz-előadási gyakorlatot, mely szerint a rendezés inkább

Jelenet az Úri muri **előadásából**



az alapul szolgáló regényre támaszkodik, mint a változó dramatizálásokra.

A darab értelmezése némely helyen sajátos, elgondolkodtató. Az előadás legszokatlanabb mozzanata: a főhős jellemének megrajzolása. Illés István Szakhmáry Zoltán-képe nem azonos azzal, amelyik erről a figuráról bennünk él. Már a színlap elolvasásakor furcsálkodhatunk, hisz ebből kiderül, hogy a rendező ezt a szerepet Sinkó Lászlóra osztotta, akinek alkatához - legalábbis eddigi tapasztalataink szerint - sokkal közelebb állnak a fáradt és fásult értelmiségiek, mint a kétségbeesetten dorbézoló alföldi földbirtokosok. Sinkó László meg sem próbálja azt, hogy vad és nemes indulatú férfiút állítson elénk. Majdhogynem boldogtalan és kesergő rezonőrré formálja a figurát. Már az első felvonásban, mint a megtestesült kudarc lép a színre, alig hihető róla, hogy valaha is nagyszabású tervei voltak, ennek a Szakhmáry Zoltánnak még egy konyhakert műveléséhez sincs energiája, nemhogy egy több száz holdas birtok kézbentartásához, sőt felvirágoz-tatásához. Játékszer az asszonyok kezében, feleségétől anyagilag függ, Rozika pedig éveken át szexuális rabszolgaságban tartja, hogy aztán ugródeszkának használja. A rendező és a színész ezekre a momentumokra teszi a hangsúlyt, továbbá arra a tényre, hogy a főhős jobbítási szándéka gyermeteg reformterveken alapult. Sinkó László oly sikeresen és atmoszférateremtően játssza el ezt az akaratgyengeséget, hogy szinte háttérbe viszi a főhőst. Ennek két következménye van. Az egyik az, hogy ezáltal az öngyilkosság kevéssé motivált, illetve az lehetne, ha az elfojtódás belső feszültségeinek ábrázolása tenné teljessé e depressziós Szakhmáry Zoltán portréját. A másik következmény az, hogy a fő-hős félrevonulásával középpontba nyomul a környezet. Erős hangsúly esik Csörgheő Csulira, ami persze egyáltalán nem baj. Csuli állati igazságai teljes drámai fegyverzetben vonulnak fel előttünk. Fekete Tibor mindenféle karikírozást mellőzve egy öntudatos őslényt formált meg kitűnően. A civilizált világban olyannyira képtelen, hogy valaki kedvenc disznójának. elvesztését tartsa a legnagyobb tragédiának, hogy ez már szinte tiszteletet ébresztő. Amikor Zoltán furcsa viselkedésére, esetleges öngyilkossági szándékára figyelmeztetik, csak ennyit mond: gyáva az ahhoz. Ez a megjegyzés szabadítja fel véglegesen Zoltán belső feszültségét, s így az öngyilkosság közvetlen előidézője. Csuli erkölcsi rendje megrázóan barbár, otrombasága vérlázítóan lenyűgöző. Társaival együtt kegyetlen kocsmává változtatta maga körül a világot, melynek elpusztítását az író mintha szent feladatának érezné, ezért küldi rá a minden rosszat elemésztő tüzet. A két legfontosabb szereplő közül néhány jó vonásokkal megrajzolt jellegzetes figura is duhajkodik. Közülük emlékezetes Jánoky Sándor, Balogh Tamás, Áron László és Lengyel János egy-egy epizódja. A mezei prostituált-palántát, Rozikát Borbáth Otília alakít-ja pontosan és minden romantika nélkül. Stílszerűen működött közre Orbán István zenekara. Fehér Miklós díszletei közül leghitelesebb, legjobb az első fel-vonás vendéglődíszlete.

*

A kecskeméti előadásról szóló egyik kritika írójának, Karinthy Ferencnek a darab láttán eszébe jutott egy sokat ostorozott mai jelenség: nevezetesen a dzsentriallűrök továbbélése. Móricz Zsigmond tüze valóban csak a dzsentrit égette meg, az irodalmi-drámai isten-ítélet kimondatott, de a történelem csak részben hajtotta végre. Nemcsak egyes móriczi típusok élnek tovább, mint ahogy Karinthy mondja, hanem -- ahogy tudálékosan mondhatjuk - a szocializmusban is modellálódott a tivornyázó úri magatartás. Afféle föld nélküli úri muri. Neofita buzgalom szülte duhajkodás, olyasvalami, mint a főúri pompát másoló polgári lakberendezési tárgy. De ez már nem tragédia, hanem szatíra.

Móricz Zsigmond: Úri muri (kecskeméti Katona József Színház)

Rendező: Illés István. *Dramaturg:* Illés István. *Díszlet:* Fehér Miklós m. *v. Segédrendező:* Tucsni András. *Jelmez:* Poós Éva.

Szereplők: Sinkó László m. v., Mátray Márta, Andresz Katalin, Borbáth Otília, Fekete Tibor, Jánoky Sándor, Lengyel János, Balogh Tamás, Áron László, Szalma Sándor, Juhász Tibor, Joós László, Tunyogi István, György János, Kemecsi Ferenc, Ribár Éva, Flórián Antal, Gyulai Antal, Cseh Pál, Tumbász József.

RÓNA KATALIN

Blöff, amelynek módszere van

A Lélekvándorlás a Játékszínben

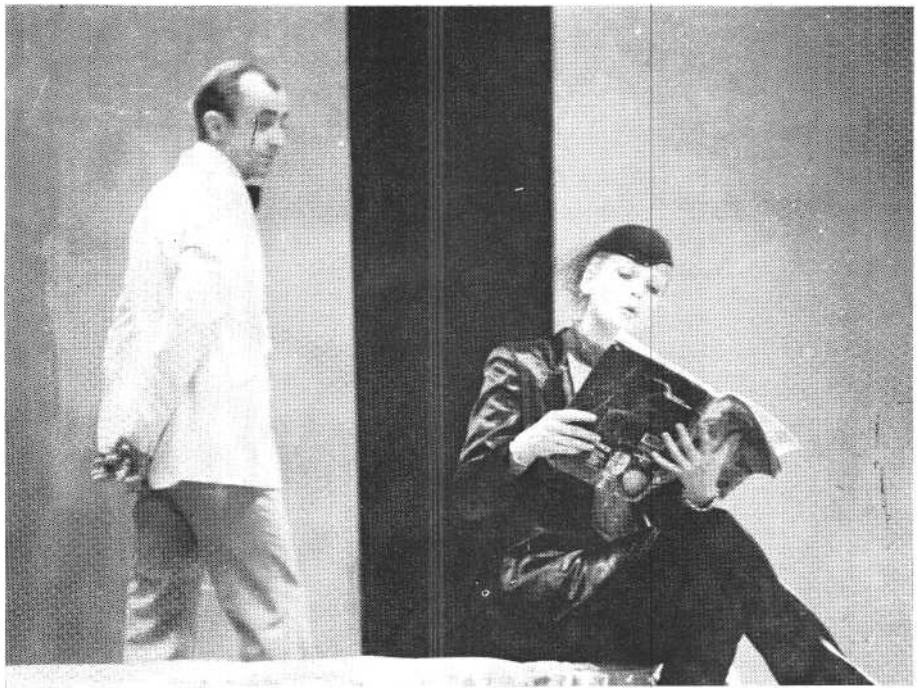
A dráma felvonásokból áll. A felvonások az összefüggő cselekményrészek elkülönítésére szolgáló nagyobb egységek. Az etűd klasszikus értelemben a zeneművészetben, de a műfajok egymás-ra hatása következtében a színjátszásban is tanulásra, gyakorlásra szánt mű, tágabb értelemben különleges előadói technikát igénylő darab. Konzervatív műfaji törvények ezek. Ám jöhet a különleges tehetségű írói elképzelés, amely felrúgva a szabályokat, a kötöttségeket, szakítva a megszokott formákkal, csak gondolatrendszerében és nem cselekményében, történeteiben, alakjaiban összefüggő jeleneteket, ha úgy tetszik, etűdöket ír színpadra. S miért ne írhatna?

Netán az az elképzelése támad az írónak, hogy maga állítja színpadra az így született művet. Elhiszi és el tudja hitetni másokkal is, hogy egyik művészet eszközeivel meg lehet fejteni egy másik művészet titkait. Minden elképzelhető, hát miért ne tehetné ?

Az író

Őrültség, amelynek módszere van - ez volt Hernádi Gyula *Logikai kapuk* című kötetében megjelent egyik novellájának a címe. Realitás és irrealitás szoros láncolatából épültek e novellái, s ha őrültségnek is nevezte az író a sajátos gondolatrendszerből kipattanó történetet, minden-esetre nemcsak maga tette hozzá, hogy módszere van. Valóban Hernádi novellista- és drámaírói pályafutásának jellemzője a módszer. Ha a racionalitás felé mozog, ha irracionális helyzeteket teremt, ha a tudományhoz fordul, vagy ha a tudományos fantasztikum a kifejezési formája, ha látványa szürrealista vízió, vagy ha tömör, szűkszavú puritanizmus az irányadó, izgalmas cselekményeiben mindenkor egyfajta rendszer, módszer fedezhető fel. Drámái majd minden esetben modellek. Szituációi egy meghatározott struktúrában helyezkednek el, amelyben az egyének is az adott rendszer részei.

Hernádi modelljei kialakították gondolkodásmódjának állandósult kategóriáit is. A szabadságfogalom mellé lép a



Hernádi Gyula Lélekvándorlása a Játékszínben (Iglódi István és Tordai Teri) (Iklády László felvétele)

„mindenfajta progresszió féltésének és igenlésének" kifejezése, majd *az Antikrisztusban* megjelenik, hogy ezt követően mind gyakrabban kerüljön az író gondolkodásának középpontjába az istenhalál-föltámadás-újjászületés kérdésrendszere.

Néhány évvel ezelőtt a SZÍNHÁZ hasábjain Tarján Tamás azt írta Hernádi Gyuláról, hogy drámai munkássága szélsőséges értékek között mozog, tendenciájában azonban folyamatos a tisztulás, a kiteljesedés. S akkor, *a Csillag-szóró, a Vérkeresztség* idején, amikor a *Királyi vadászat* még nem kapott szín-padot, ez valóban így is volt. Ám Hernádi valószínűleg úgy találta, hogy a kizárólag az értelem - és sohasem a cselek-vés - szintjén mozgatott metaforikus, utópisztikus világ a végletekig bontható. Nem vette észre, hogy drámaírás közben elért saját csapdájához. A csapdához, amelyben világa már nem szerveződik egy konstrukció tömör egészévé, amely-ben a racionalitás vagy az irracionalitás nem alkot egységet, amelyben a fiktív és a transzcendens alakok számára csak a kiterveltség létezhet. Hernádi nem volt elég óvatos, a logikátlan és vázlatos szerkezet, a céltalan helyzetek és a határozatlan jellemek csapdája igen mély. S ha eddig a tökéletes megszerkesztettség világát őrültségnek nevezte, nevezhettük az írót követve magunk is, ezután az őrültséget fölváltja a blöff, amelynek legyen bár akármilyen mód-szere, blöff marad.

A dráma

Négy történet, négy teljesen önálló színpadi vázlat, ez Hernádi Gyula *Lélekvándorlása a* Játékszínben. Három-három szereplő, két-két néma játékos, az egyes jeleneteket összekötő balett -- ez az azonnal fölfedezhető összefüggés, a módszer a *Lélekvándorlás* jelenetei között.

Az elsőben Ferenc József szeretője, Katharina Schratt segítségével meggyilkoltatja feleségét, Erzsébet királynét. Á másodikban egy Ferenc József elleni sikertelen merénylet halálra ítélt tettesnőjének a börtönben az az utolsó kívánsága, hogy még egyszer, utoljára le szeretne feküdni valakivel. Á harmadikban Otto Remer náci ezredesről, aki 1944 júliusában Berlinben megakadályozta a Hitler ellen elkövetett merénylet következményeit, kiderül, hogy ő a felelős a magyarországi szocializmusért. Végül a negyedik történet során Isabel Perónról, az első argentin elnökasszonyról megtudjuk, hogy Budapesten született, férfi, de átoperáltatta magát, s idős férjét eltette láb alól, hogy kezébe kaparinthassa az elnöki jogokat. Mindezt betetőzi Mária és Jézus szürrealisztikus utójátéka.

Tehát hogyan is sodródnak lelkeink a Játékszín színpadán? Ferenc József börtönigazgató, majd dr. Hollay Zoltán és Lopez Rega, argentin államcsínytevő, végül Jézus lesz. Katharina Schratt Fejér Editként születik újra, hogy özvegy Hollay Zoltánnéként egzaltált történésznő legyen, utóbb Isabel Perónként jelenik meg, s Máriaként dicsőül meg. A merénylő Luigi Lucheni a börtönben Kereső Istvánná alakul, Otto Remerként érkezik Budapestre, hogy aztán Juan Perón alakjában fejezze be drámáját. A lelkek vándorolnak, ám, hogy mi okból válnak éppen azzá, akivé az író gondol-ja - ne féljünk a megrovó pillantástól, írjuk le nyugodtan -, nem tudjuk. Lehet, hogy van valami logikai összefüggés, amit Hernádi Gyula ugyan ismer, de jól titkol. Ám sokkal valószínűbb, hogy épp itt rejlik a nagy blöff lényege. Semmiféle összefüggés nincs az alakok között, de hát - így a szerző - ezt úgy-sem mondja ki senki, úgy gondolván, hogy hátha csak ő nem érti, mindenki más tudja, miről van szó. Nos, ne várjuk ki, hogy a kisfiú kiáltsa: a király meztelen. Lehetünk bátrak, még ha ez nem is különösebb hősiesség. Nyugodjunk meg abban - s ez még a jobbik eset -, Hernádi játszik velünk. Próbára akar tenni, s maga sem gondolja komolyan, hogy a lelkek itt sétálnak föl s alá, s azt sem hiszi igazán, hogy a négy föl-skiccelt ötlet azért, mert egymás után elmondják őket a színpadon, dráma. Még szomorúbb ez azért, mert ezekben az ötletekben egyenként dráma rejlik. Elképzelhető, ha Hernádi komolyan vette volna saját gondolatait, izgalmas krimiket, netán valóban történelmi, politikai játékokat vethetett volna papírra.

A rendező

Hernádi Gyula, a drámaíró híres arról, hogy drámái szövegét sohasem tartotta szentírásnak, hogy a rendezőt egyenrangú alkotótársnak tekintette. Á rendezők ideális partnere volt, aki minden-kor hajlott arra, hogy a színházat olyan műhelyként fogja föl, ahol a próbák során, a közös munkában alakul a dráma. Így fogta föl ezt akkor is, amikor valóban szüksége volt a dramaturgi, a rendezői segítségre, és akkor is, amikor kiforrott, teljes drámákat tett le a színház asztalára.

Hernádi Gyula ezúttal papírra vetette ötleteit, nem érheti annak vádja, hogy túlírta volna őket. Egyetlen dráma helyett volt négy önálló gondolata, története, s úgy találta, hogy ha összefoglaló címet ad a négy jelenetnek, talán létrehoznak egy síndarabot. S mert talán arra is gondolt, hogy aki színpadi szerző lett, akinek már számos művét sikerre vitte a színház, akár rendezhet is, maga akarta színpadra állítani írását. Túl-becsülte önmagát, vagy alábecsülte a másik alkotói munkát? Ki tudja. Minden-esetre elhitte, hogy aki alkotni tud az egyik művészeti ágban, az tud a másikban is. Ezúttal azonban tévedett. Elvesztette önkontrollját, ugyanakkor nem állt mellette az az alkotótárs, aki friss szemmel, higgadt fővel figyelmeztette volna: ennyire azért nem illik átejteni a színházat, a közönséget, nota bene: önmagát.

Hernádi Gyula tehát a tőle megszokott magabiztossággal, veszélyérzet nélkül merész vállalkozásba fogott. Ujjgyakorlatait különösebb rendezői invenció nélkül ujjgyakorlatként színpadra állította.

Az előadás

Hernádi Gyula, a rendező etűdjeinek előadásához három gyakorlott színészt választott. Papírforma szerint hármasukkal valószínűleg semmi égbekiáltó baj nem történhet, persze csodákra sem kell számítani. Tordai Teri, Iglódi István és Harsányi Gábor hűen a helyzethez, maga is ujjgyakorlatként fogta fel *a Lélekvándorlást.* Kellemesen előadják a szöveget, úgy látszik, különösebb játékot nem kívánt tőlük a rendező, tehát amúgy bárhol, bármikor előadhatóan játsszák a szerepeket. Stílusegységre nem törekednek, de hogyan is törekedhetnének egy olyan darabban, amely maga sem tudja, milyen stílusban íródott. Imigyen a jelenetek, az alakok, ha úgy tetszik, a lelkek messzire vándorolnak egymástól. Stílusegységet ebben az elő-adásban csak a két néma szereplő - Komáromi István és Czanka Gyula - jelent. A valamennyi részben visszatérő két törpe megérez valamit a móka lehetőségéből. Ám, amint a negyedik jelenetben az egyetlen rendezői ötlet - talán a nagyérdemű bennfentességét, pletyka-éhségét pukkasztani akaró trükk - megszólalni kényszeríti őket, biztosak lehetünk benne, ha ez volt a nagy rendezői elképzelés, mégiscsak jobb lett volna egy főfoglalkozású rendezőt fölkérni e vázlatsor színpadra állítására.

Mindez persze nem jelenti azt, hogy egyedül a rendezőé a felelősség. Alapvetően az íróé.

Aki azonban kedveli a megelevenedett blöfföt, nyugodtan elmehet a Játék-színbe. Még az is lehet, hogy jól fog szórakozni az egymás után következő anekdotákon. Csak attól óvakodjék, hogy azt képzelje, komolyan színházat lát, netán elhiggye, hogy ez Hernádi Gyula írói képességének akár csak átlagos színvonala is.

Hernádi Gyula: Lélekvándorlás (Játékszín)
Rendezte: Hernádi Gyula. *Díszlet- és jelmezervező:* Banovich Tamás. *Rendezőasszisztens:* Szepesi Gábor. *Koreográfus:* Pethő László.

Szereplők: Tordai Teri, Harsányi Gábor, Iglódi István, Komáromi István, Czanka Gyula.

NÁDUDVARI ANNA

Nevetséges-e az életünk?

A Három nővér a Madách Színházban

Meg nem értett szerzőnek érezte magát századunk legnagyobb drámaírója, Anton Pavlovics Csehov. (Századunké, hiszen ha életének, munkásságának java része a múlt századra esett is, korunk kérdéseit, életérzéseit, jelenségeit színpadi művekben senki sem ábrázolta érzékenyebben, sokértelműbben nála.) Meg-győződése szerint, nem csupán egyfelvonásosait, de nagy színműveit tekintve is, „hallatlanul mulatságos" komédiákat írt, vaudeville-eket, operetteket, és akkor mások tragédiának nevezték, mélabús életképeknek tartották e darabokat, melyek sírást, kétségbeesést vált-nak ki. Ettől ő valóban a kétségbeesésig szenvedett, mégpedig, mint kortársai emlékezései és saját levelei tanúsítják, leginkább abban az időben, mikor úgy tűnt, művei értő kezekbe kerültek: 1898 és 1904 között a moszkvai Művész Színháznak színházi korszakot teremtő rendezői, Nyemirovics-Dancsenko és Sztanyiszlavszkij állították színpadra azokat. A siker ezzel Csehov darabjai mellé szegődött, a szerző azonban elégedetlen volt: érzelgősekké tették őket.

Persze, számítsuk le a „komoly", a „finom", a magányosan alkotó ember sóvárgó, beteljesülhetetlen szerelmét, már-már erőszakos vágyakozását a komédia, a játék, az együttes világa iránt, melyben részt akarván venni, bizonygat-ja, hogy ő is képes játszani, mulattatni, de ma már így sem kétséges, hogy a Csehov-daraboknak csupán legfelszínibb rétegét veszi észre az, aki melankolikus állóképeket lát bennük. Sokan méltatták, és sokan igyekeztek már a színpad nyelvére is átfogalmazni e darabok „szelíd", „fanyar", „groteszk", „abszurd" humorát, de sajátos, öntörvényű, a puszta látvánnyal erőteljesen üzenő színpadi világot teremteni is, a még mindig talán elfogadottabb „csehovi halkság" helyett. A Csehov munkásságát elemző Jermilov, 1949-ben megjelent könyvé-ben, a csehovi komikum kérdésével éppen *a Három* nővérrel kapcsolatban is foglalkozva, ezt írja: „Ami *a Három* nővérben komikus, operettszerű, annak forrása az az ellentmondás, amely az ábrándok ereje, lendülete és az ábrándozók gyengesége között van." Ez a rejtett diszharmónia leginkább úgy jelenik meg, hogy a szereplők által mondottak nem felelnek meg a látványnak, a mozdulatoknak. Mindezt Csehov óta számtalan szerző csinálta meg „direktben", tehát eleve például azt írva: „Menjünk", szerzői utasítás : „(maradnak)"; ő azonban saját bevallása szerint: „Egyszerűen és becsületesen csak azt akartam mondani: nézzétek meg magatokat, nézzétek csak meg, milyen unalmasan és rosszul éltek."

Volt rendező - a lengyel Hanuszkiewicz -, aki ki nem állhatta ezt a három nővért, üresen fecsegő, rosszindulatú, az elől, hogy tenniük kelljen valamit, meddő „lelkizésbe" menekülő, pusztán mulatságos figuráknak ábrázolta őket, holott, ismét Jermilovot, de egyúttal az általánosan elfogadott véleményt is idézve: „Mennyi lelki gazdagság, mennyi készség az önzetlen munkára, mennyi megértés minden iránt, ami az életben, az emberekben ragyogó, mily nagy, szenvedélyes szomjazása a tiszta, szép emberi életnek, mennyi boldogság van ezekben a csodálatos nőkben, ebben a bámulatos három nővérben!"

„És mindez a gazdagság nem talál visszhangra, nem juthat szóhoz. A sekélyes, durva, torz valóság mindenfelől szorongatja a három nővért." Az elherdált, értelmetlenül felőrlődő értékekről beszélnek talán leginkább előszeretettel a darab előadásai. Az elmúlásról, az elkopásról. Efrosz egy néma jelenetet is beiktatott erről rendezése elejére: három zöld ruhás nőalakra lassan füst-színű fény vetül. (Lawrence Olivier viszont a darab végét toldotta meg, megajándékozva a három nővért és bátyjukat, Andrejt Moszkvával és az Internacionálé zenéjével.) Igen jellemző volt az utóbbi évek *Három* nővér-előadásaira a szereplők ideges nyugtalansága, fel-fokozott mozgása. Prágában, Krejča színpadán, „az emberek hajszoltan sodródnak egymáshoz, majd találkozás nél-kül újra eltávolodnak", Szolnokon, Székely Gábor rendezésében „mindenki türelme végét járja, mindenki heves". És emlékszünk a Vígszínházban bemutatott, Horvai István rendezte *Három nővérre,* különösen az utolsó jelenetre, ahogy a nővérek egymást átölelve forognak és kiáltoznak, de legalább enynyire a színpadra hulló falevelekre, melyek a szobában hulltak, a kertben nem, télen igen és ősszel nem.

Hiszen legalább annyira ellentmondá-

sos például az első felvonás szövegében - ugyanakkor teljesen természetes is, egyszerűen, nem veszik észre, miről beszél a másik, ilyesmi nap mint nap, számtalanszor előfordul -, hogy noha Olga arról panaszkodik, mióta dolgozik, állandóan fáj a feje, megvénült, egyre fogy az ereje, Irina néhány perccel utóbb lelkes beszédet mond a munkáról, mely „az élet értelme és célja, az ember boldogsága és gyönyörűsége". A másik szavainak fel nem fogása a jelenet - egyik -- komikumforrása, de hogy sose válhatna egyszerű viccé, azt biztosítja, hogy mindkettőjüknek tökéletesen igaza van: a munka értelmetlen is, és az élet valószínűleg legfőbb értelme is. Az utóbbin nem változtat az sem, hogy Irina később szintén kiábrándul a munkából, egy sürgönyhivatalban, majd a „városnál" helyezkedik el : „ ... és gyűlölöm, megvetem a munkám ... Elmúltam huszonhárom éves, már régóta dolgozom, az agyvelőm kiszáradt, sovány lettem, csúnya lettem és vénülök, és semmi, semmi, sehol semmi kárpótlás." Az össze nem illő, az egymásból nem következő elemek egymás melletti, sőt, egy-másban való létezése mint a komikum alapfeltétele tehát adott. A kapcsolódás hiányát szembetűnővé tehetjük - mint ahogy Csehov is megteszi ezt - egy-egy jellemnek vagy egy adott helyzetnek a komikum szokásos jelrendszerével való ábrázolásával, de ennél tovább jutva, az élet egészét, minden mozzanatát átfogó értelmetlenségérzés bárkiből előpattintható nevetségességet biztosít. Végigkövethetnénk *a Három* nővérben szereplő bármelyik figura eszméinek önmaga vagy mások általi megcsúfoltatását. Irina eszméje, hogy örömünket a munkában lelhetjük meg, sem másoktól, a környezettől, sem magától a munka végzőjétől függetlenül nem valósulhat meg, ha mindezek között nincs összhang, rés keletkezhet szándék és következmény között. A szép, harmonikus világ, az áhított igazi emberi élet egyre messzebb kerül ezektől az emberektől. Rájönnek, hogy a korábban reménytelinek képzelt út járhatatlan, nem azt találják ott, amire szükségük volna, mert vagy nem ismerték eléggé önmagukat, vagy pedig ugyan-az a dolog különböző egyéniségek számára mást és mást jelenthet (sőt, feltét-lenül mást jelent), és segítségre, szövetségesre - aki nem tartaná őket nevetségesnek, ha abban fedeznék fel életük értelmét- nem is számíthatnak.

A Madách Színház színpadán már az első pillanatban láthatjuk, hogy Ádám Ottó rendezése elutasítja a diszharmónia megjelenítését. A nővérek ragyogó fényben, nyugodtan kezdik mondani Kosztolányi Dezső fordításának klaszszikus szövegét, Olga panaszkodása nem feltűnő, hiszen annyira kiegyensúlyozottnak tűnik, Irina sugárzik és boldog, talán csak az alig-alig szóló Másában érezhetünk feszültséget. Szinte Gábor díszlete a szalon a szükséges bútorokkal, Irina névnapi virágaival, az oszlopok között belátni a „nagy ebédlőbe". A távolban aprócska faházak, kicsit meseszerű hangulatot árasztva, ha este van, kivilágított ablakokkal, télen behavazott tetők kel. A szalon oszlopai magasra felnyúlnak, mintha emeletet tartanának, rájuk épült, timpanon alakban végződő ablakokkal azt fognák közre, ugyanakkor e csúcsos építmények őrtornyok képzetét is keltik, a köztük feszülő drót drótkerítését, de néha távíróvezetékekre is emlékeztet. Az elemeknek azonban nincs kapcsolatuk egymással, mintha a véletlen műve lenne, hogy épp ilyenek az oszlopok.

A szalonban a nővéreken kívül hamarosan megjelenik a kisvárosban állomásozó ezred három tisztje, a család barátai, Tuzenbach báró, Csebutikin ezredorvos és Szaljonij százados, tehát benépesül a színpad, de ha éppen nem monológokat mondanak a szereplők, a történés, beszélgetés akkor is inkább párjelenetekben folytatódik : a beszélő egy bizonyos valakihez intézi szavait, a többiek csendben - mintegy kívülállóként - figyelnek. Itt eleve meg sem próbálkoznak egymás sorsába férkőzni, hogy majd esetleg kiábrándultan újra eltávolodjanak egymástól, de ez nem közömbösség -- mint látni fogjuk -, hanem a már tudott és vállalt magány. A szalon képe, hangulata csak Versinyin alezredes, a társaságukban először megjelenő ember hatására alakul át; izgatottan állnak elé-be, mindenáron mondani akarnak neki valami fontosat, a figyelmét felkeltőt, jelentőségtelit, „ön moszkvai?", hajtogatják csodálkozva a nővérek, „az, moszkvai", feleli Versinyin meglepve attól, hogy ez az egyszerű tény itt mekkora vihart kavar. Ám el is ül az izgatottság, ahogy az új ember, a „moszkvai" is közéjük simul, kiderül, miben sem különbözik, talán még tehetetlenebb náluk. A remény, hogy valakihez kapcsolódva változást élhetnek át, alig villant fel, el is veszett, de ez nem okoz semmi-féle törést, hiszen nem is gondolták komolyan, hangulat volt csupán, egy kis öröm, elgyengülés.

Mindenki éli a színpadon a maga sorsát, amely kiméretett rá, észrevéve és betöltve a lehetőségek árnyalatait is, de nem próbálva tágítani rajtuk, s így az, hogy a színészek milyenné formálják a rájuk bízott alakokat, különösen fontossá válik.

Olga - Bencze Ilona. Á lenyugodott életűek között is a leginkább lenyugodott életű. Ő az, aki leginkább odafigyel másokra, együtt él velük, anélkül, hogy életük alá rendelné magát. Mindjárt van egy mosolya, ha valakinek az örömét látja, vagy valakinek ezzel örömet okoz-hat, de mégis, a mosolyt megtartja magának, ez csak a véleménye, nem közeledés részéről; a mások ízléstelenségét, őrültségét, butaságát is észreveszi. Jellemző az a jelenet, mikor Irinának azt tanácsolja, menjen férjhez a báróhoz,

.. azt mondom neked mint nénéd, mint barátnőd, azt tanácsolom neked..." A szöveg szépségével szinkronban van előadásának szépsége. Merevnek tűnt viszont a darabot záró monológ: nemesen *zengő* hangon, de inkább programbeszédszerűen, mintsem megindítón hangzott. Bár kétségtelen, hogy így illeszkedik leginkább az előadás állókép mozdulatlanságú befejezéséhez.

Almási Éva Másaként olyan szék - gyönyörű ruhákat tervezett számára Mialkovszky Erzsébet amilyennek „a nőt" képzelhetjük. Ezt nem csupán külső megjelenésével éri el, hanem titokzatosságával, Másа szeszélyeinek rebbenések általi megjelenítésével, azzal, hogy ha a megszokottaknál csak egy kicsivel érdekesebb férfit lát, lénye máris felszabadul. Szerelmet akar, a szerelem érdekli. Figyelmesen nézi a háttérből, mikor Irina a báróval vagy Andrej Natasával beszélget: azok vajon mire jutnak egymással, s hogyan? S amikor már neki is van kinek mondania a zsongó verssorokat, melyek korábban csupán rosszkedvét növelték, diadalmasan te-kint Versinyinre: ami szép bennem, a tiéd! Aztán kipróbálja a szerelmesség különböző formáit -- játékos, izgatott, önző, okos, megértő, csendes, szenvedélyes, őrült - mind végigéli, de jobb is lesz általa.

Az Irinát játszó Piros Ildikó együttérez a figurájával, néha túlságosan is igazat ad neki, nem hívja fel a figyelmet egy-egy ellenszenves vonására. Irinája kezdetben lelkesedő, kislányos, érzi, hogy mindenki szereti. Később is ő a leg-

A három nővér: Bencze Ilona, Almási Éva és Piros Ildikó

vágyakozóbb, aki leggyakrabban mondogatja: „Moszkva! ... Moszkva! ..." Irinában rettenetet keltenek azok a dolgok, melyeket maga körül észrevesz, rémülten figyeli, ahogy feltárul előtte a pokol, melyben a nővére él a férjével. Neki kell észrevennie azt is, hogy lassan mindent elfelejtenek: ő az olasz szavakat, Másа zongorázni. Legyűri, maga alá temeti ez a felismerés, meg az, hogy a munka se teszi boldoggá. Irina lányos, riadt tehetetlenségét, még a tehetetlenség közönnyé változását is jól közvetíti Piros Ildikó, de nem ítéli, s így nem ítélteti el ezt a közönyösséget.

Andrej „kövér": Sztankay István kövérre játssza. Nyugodt kedélyű fiatalember, egy olyan „báty a háznál". Nem akarja, hogy észrevegyék: nem tetszik neki ez a szerep. De csak azért is szerelmet vall annak a lánynak, akiről tudja, hogy nem kedvelik a húgai. Mintha máris egy moszkvai kávéházban ülne, elegánsan, ismeretlenül, amikor végre kibeszélheti magát ábrándjairól is, gyengeségéről is a süket szolga előtt.

Később egyre inkább befogja ő is a fülét, már nem is álmodozik. „Megelégedett" lesz. Át-átballag a színen, baba-kocsit tolva, akár egy felhúzott, szomorú bábu, s ez a gépiesség, mint az ember gépiessége mindig, furcsa és nevetséges.

A gépiesség agresszív formáját figyelhetjük meg Natasánál. Schütz Ila - akit mint „a Schütz Ilát" tapsoltak meg, mikor Natasa fiatal lányként izgatottan és butuskán beszalad - olyan utálatos nőszemélyt keltett életre, hogy nem maradhatott kétséges, milyen romboló szerepet tölt be abban a házban. Natasa visszataszító belső világát olyan külső jelekkel is ábrázolja, mint saját magának már-már gusztustalan simogatása. Az érzés is, az értelem is hiányzik ebből az asszonyból, s mivel így sem meghatódás, sem gondolkodás nem gátolhatja, természetes, hogy ő győzi le azokat, akik ilyesmire képesek vagy képesek voltak.

Versinyin alezredesként kellően rokonszenves - hogy Másа beleszerethessen vagy legalábbis alkalmasnak tekinthesse őt ilyen célra - és kellően gyámoltalan -, hogy ne történjék semmi - Huszti Péter. Az első felvonásban, mikor meg-meghökkenten nem tud mit mondani vagy félbemaradnak a mozdulatai, megtéveszthet, akkor arra vélhetjük bizonytalankodását, hogy még nem illeszkedhetett be ebbe a társaságba. De később sem illeszkedik be, pontosabban, nem képes azt csinálni, amire szükség volna. A tűzvész kellős közepén jut eszébe különösen szenvedélyes szerelmesnek mutatkozni; ahogy nevetve taktust dobol a széken, tudjuk - amit már korábban is sejthettünk a „teavadászat" az eljátszottnál leírva groteszkebb jeleneté-ben: dehogyis számíthat erre az emberre a „jövendő".

Tímár Béla mint Tuzenbach báró, úgy is, mint a darab férfiszereplői közül a legjóravalóbb, a szerep zeneiségét külsőségekben is megjeleníti. Tuzenbachnál feltűnő az a csehovi jellegzetesség, hogy tulajdonképpen jó és szép dolgokról kezd beszélni, de látva, hogy nem értik - esetleg épp egy frivol dallamfutam hangzik fel mellette -, elhal a szava, mint egy zenei szólam. Tárgyszerűvé teszi a figurát a maszkja, a szemüveg, mely elrejti tekintetét, a ritkuló szálú, vöröses paróka, a színész mozgása is tárgyat idéz, amikor részegsége tudatában, mozdulataira gondosan ügyelve vonul ki, vagy mikor élénk gesztusokkal szónokol, s ahogy elhal a szólama, keze még fennmarad a levegőben.

A kettős szereposztású Csebutikint Mensáros László szikárabban, Némethy Ferenc szenvedélyesebben játssza. Különösen tetten érhető a különbség a csodálatos monológ elmondásánál: „Talán nem is vagyok már ember, csak tettetem, mintha kezem volna, lábam volna, fejem volna. Talán nem is élek már, és csak úgy rémlik nekem, hogy megyek, eszem és alszom..." Mensáros László előadása szaggatott, kopár, rémisztő, Némethy Ferenc még a kezét nézi, amely az orvosi hivatásra készült vala-mikor, beszédében részeg akarnokság, de mindez már csak emlékezés.

Márkus László mint Kuligin a sok „boldog vagyok, boldog vagyok" kijelentést azzal ellenpontozza, hogy amikor ránk tekint, szemei halottak. Ami-kor felesége és Versinyin alezredes viselkedésükkel nyíltan bevallják, hogy egymáshoz tartoznak, mit tehet *ez az* ember? Élőhalottá válik, majd feltűnő nyüzsgéssel próbálja bizonyítani, hogy mégis él, hogy még mindnyájan élnek.

Szaljonij századost jelentős alakká növeli Koltai János, nem csupán ostobaságokat fecsegő, kellemetlen fráter, de a végzet képviselője is. Komorság, ugyan-akkor könnyedség árad belőle, ez látványban is megjelenik, ahogy például a párbaj előtt a doktori-a várva háttal áll a nézőtérnek, szálfaegyenesen és nemtörődömül.

Az előadás, miként ragyogó fényben kezdődött, úgy is fejeződik be. Amivel egyáltalán nem értettem egyet, az a fel-felhangzó, Natasa gyerekeihez kapcsolódó, gyönyörű, tiszta altatódal. Ennek a szörnyű nőszemélynek a nyilván majd szintén utálatossá nevelt gyerekeit nem jelezheti ilyen zene. Ahogyan az érzéketlen Natasa kiszorította a házból, vagy pedig magához silányította a lelki és szellemi értékekben nálánál gazdagabb embereket, úgy veszik majd le-származottai is egyre inkább birtokukba a világot, mert ők az erősebbek; nem elandalodni kéne hát tőlük, ellenkezőleg, az eddiginél jobban felfigyelnünk a veszélyre. Adám Ottó rendezése enged a darabban meglevő komikus - mert össze nem illő - mozzanatoknak, de csak egy-egy figura keretei között. Szereplői *együttesen* nem mutatják be az ábrándjaik és önmaguk, az ábrándjaik és lehetőségeik közötti távolságot. Másképpen: túlságosan megértőkké szelídí-

Almási Éva (Mása) és Márkus László (Kuligin) Csehov drámájában (Iklády László felvételei)

ɔs László és Piros Ildikó)

tik a nézőket maguk iránt, nem vallják be bűneiket - ha a visszahúzódást is, a magányosság vállalását is bűnnek vesszük, ugyanis belőlük semmi érték, semmi jó nem származik.

Jó lenne hosszabb ideig gondolkodnunk az előadásról, hiszen a színháznak nagy a hatalma, *egy-egy* jelenet évtizedeken át is elkísérhet. A látványa, a tere, a csendje, a szavak hangsúlya. A látvány-színházat fenyegetheti, hogy üres marad, a lélekábrázolót pedig, hogy túlságosan halk a hatása. A kettő együttese az, ami messzire velünk jöhet. Ez az elő-adás halkan gyönyörű, s alig-alig akaródzik útitársunkká szegődni.

Csehov: Három nővér (Madách Színház) Fordította: Kosztolányi Dezső. *Rendező:* Ádám *Ottó. Díszlet:* Szinte Gábor. *Jelmez:* \lialkovszkv Erzsébet. *Világítás: Götz* Béla. *Maszkok:* Bajkai István.

Szereplők: Sztankay István, Bencze Ilona, Almási Eva, Piros Ildikó, Schütz Ila, Huszti Péter, Tímár Béla, Mensáros László, Némethy Ferenc, Márkus László, Koltai János, Kalocsay Miklós, Gyabronka József, Zenthe Ferenc, Kelemen Éva, Csizmadia Gabriella.

SZÁNTÓ JUDIT

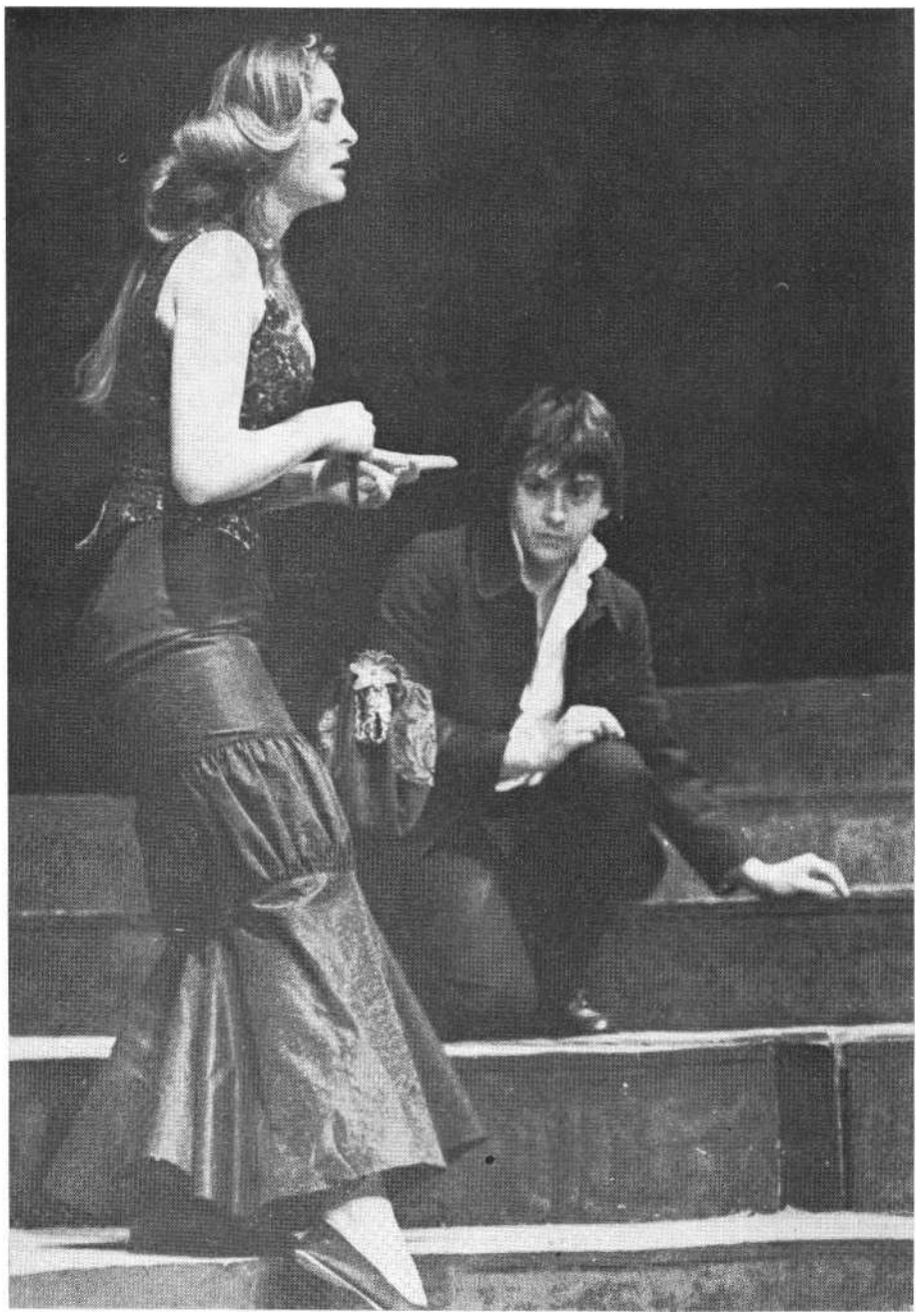
Hová visz az álarcos úr?

A tavasz ébredése
a Józsefvárosi Színházban

Frank Wedekindnek csuda szerencséje volt.

Az írót valamilyen Kleist-évforduló alkalmából megemlékezésre kérték fel, és ő két oldalon keresztül - más szem-pontot nem is említve - méltatta boldogtalan elődjének mint a szexuális felszabadítás úttörőjének érdemeit. Vaj-mi kevés okkal; Wedekind saját becsvágyát vetítette bele Kleist gondolatvilágának itt szóba jöhető, humanista, lélek-tanilag korához képest bámulatosan modern, de a szexuális vonatkozásokat alig súroló aspektusaiba. Wedekindet viszont valóban főképp ezek a vonatkozások izgatták, számára a vilmosi kor-szak egész képmutató, visszataszító atmoszférája a nemiség körüli hazugság-szövevényben sűrűrödött. Egyéb társadalmi problémák iránt nem mutatott primer érdeklődést. És ezért volt mint író-nak csuda szerencséje (mint embert, kevés öröm érte) : mert bár a szexualitás fizikai megnyilvánulásai Ádám és Éva óta lényegileg azonosak, de az őket kísérő konvenciók, kötöttségek, mítoszok elválaszthatatlanul és amellett roppant plasztikusan, művészi szempontból különösen termékenyen kötődnek az adott társadalmi viszonyokhoz; a szexualitás állandó és változó elemeinek dia-lektikája, helyesen felmutatva, intenzív totalitásban rajzolhatja ki az adott kor-szak képét. Példa erre *A tavasz ébredésé*-ben is említett *Faust:* amennyire Margit az „ewig Weibliches" princípiumának megtestesítője, a Margit-tragédia épp annyira az ábrázolt kor reprezentáns tragédiája is. Talán erre érzett rá a kiváló kritikus, Alfred Kerr, amikor *A tavasz ébredését* „Faustulus és Gretelchen" tragédiájának keresztelte.

A tavasz ébredése a Józsefvárosi Színházban (Császár Gyöngyi és Tóth József)

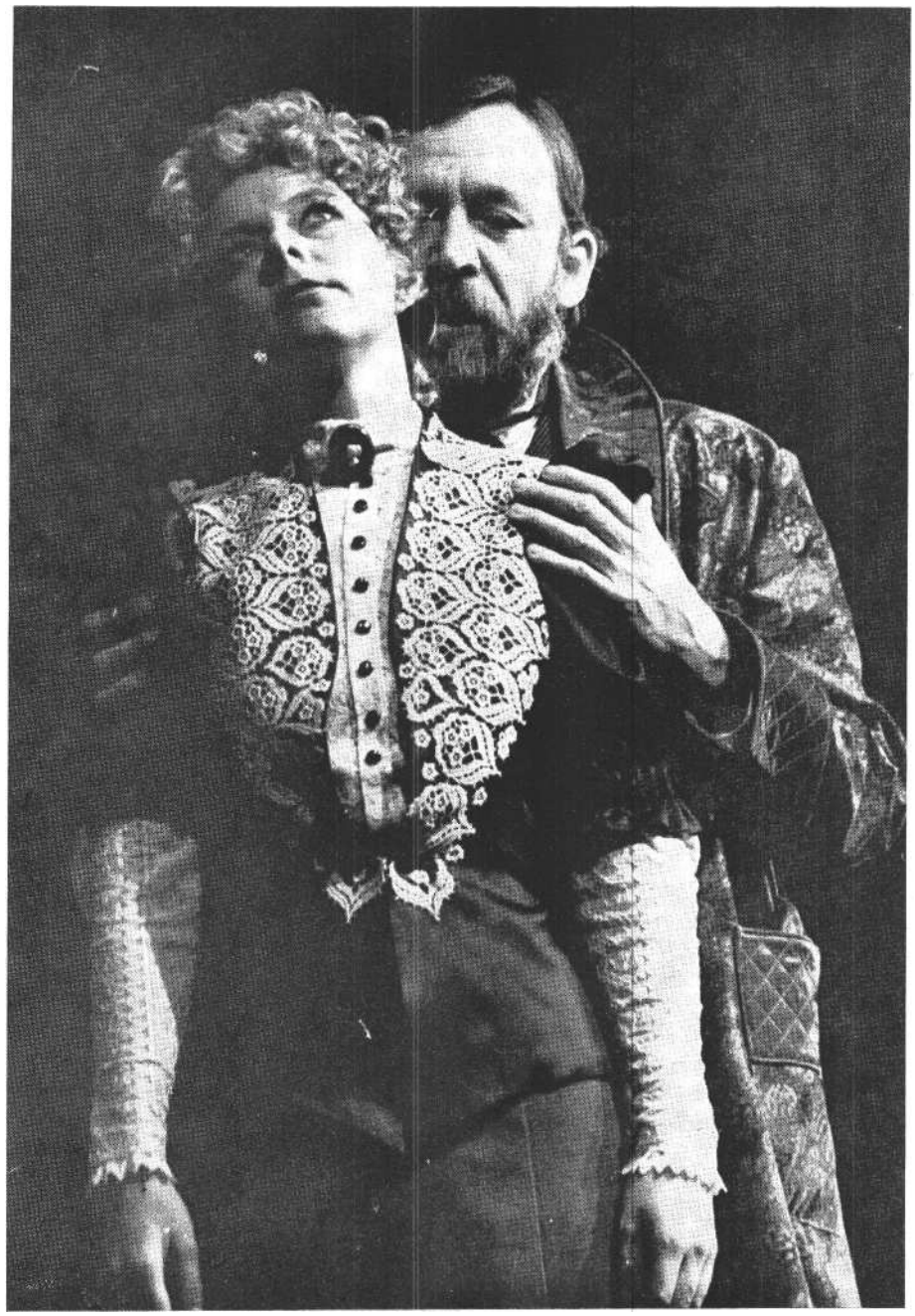


Wedekind megnyilatkozásai arra utalnak, hogy erre az összefüggésre, kivált pályája elején, inkább csak ösztönösen, a vérbeli művész csalhatatlan szimatával érzett rá; a későbbi remekművek, *a Lulu*-drámák vagy a *Keith márki* cselekményében a szexualitás hiába foglal el központi helyet, a dramaturgiai hierarchiában mégis alárendelt szerepe van: a polgári társadalom bizonyos törvényszerűségeinek plasztikus érvényesülését szolgálja. Kemény, könyörtelen, pátoszmentes drámák ezek, és hőseiken nem biológiai, hanem társadalmi fátumok teljesednek be; érthető, hogy szerzőjükben Brecht -- aki pedig a szexualitás kérdéseivel nem sokat bíbelődött - a maga legközvetlenebb elődjét látta. (Egyébként meg-hökkentő külső hasonlóság is volt köztük; Brecht részéről pedig különösen találó és szellemes gesztus volt, hogy épp házasságon kívül született fiát keresztelte el a nagy elöd tiszteletére Frank-nak.) Es ugyanilyen sokatmondó, hogy e későbbi drámák legfrissebb és legjelentősebb előadásai rendre posztdatálják a cselekményt. Patrice Chéreau híres Lulu-rendezése közvetlenül a fasizmus kitörése előtti évekre helyezi a történetet, és Lulu manipulálását, majd meg-semmisítését afféle kísérleti náci had-gyakorlatként értékeli; *a Keith márki* izgatott, lázas légkörű, a degenerálódás és romlás rafinált illatait árasztó cse-

lekményét pedig legutóbb, a Royal Shakespeare Company előadásán a weimari Németországba költöztették - hol-ott Wedekind maga 1918-ban hunyt el. Vagyis talán megkockáztatható az az állítás, hogy épp mert Wedekind a társadalmi élet leglátványosabb, legfelfűtöttebb aspektusára összpontosította képzeletét, itt olyan jelenségeket ért tetten, amelyek szélesebb értelemben tipikussá csak később váltak. Végtére is mind-azok az írók, akiket profetikusnak szeretünk nevezni, valójában nem voltak sem többek, sem kevesebbek egyszerűen jó íróknál.

A leghíresebb és legszebb, mindenesetre a legköltőibb Wedekind-drámát, *A tavasz ébredését* azonban még senki-nek sem jutott eszébe posztdatálni. Ez jellegzetesen kosztümös darab, hiszen már a húszas években is nevetségesen hatott volna a nap öltözékében előadni a gólyamesét, még akkor is, ha a gólya-mese továbbélésére akkor is, azóta is akadt példa: nemző- és fogamzóképes fiataloknak ilyen abszolút tudatlanságban tartása egyszerűen már nem egyezett az egymást követő korok mérvadó magatartási kánonjaival. A cselekmény külsőségei valóban a vilmosi, vagy ahogy az európai mitológiában ismerősebben cseng, a viktoriánus kor magatartási normáival esnek egybe, ezért az aktualizálás nem a külsőségeken át valósulhat meg, pontosabban külsőségeken át soha nem valósulhat meg. Magukat roppant emancipáltnak és felszabadultnak tekintő országok vagy magukat ilyen országban képzelő kritikusok ezért fensőbbségesen kiáltották ki elavultnak *A tavasz ébredését,* a gólyamesével közös lomtárba utalva Wedekind gyermektragédiáját. Önkritikára hajlamosabb közösségek és alkotó látomású színpadművészek szükségeltetnek ahhoz, hogy az érintetlenül hagyott míderek, gérokkok és fátermörderek mögött is a magunk problémáira, a mi környezetünkben lejátszódó gyermektragédiákra ismerjünk.

Egy angol kritikus például becsaphatatlannak képzelhette magát, mikor fölfedezte a dráma nagy „ellentmondását": lám, Melchior Gabor mindent tud, és mégis tönkreteszi Wendlát, tehát a szexuális felvilágosításnak nincs sok teteje. Erre nem is az az ellenérv, hogy Melchior sem normális, magától értetődő útravalóként jutott hozzá ismereteihez; sokkal inkább arról van szó, hogy az ilyen okoskodás érdektelenné szűkíti a mű mondanivalóját. Melchior és



Sára Bernadette és Hetényi Pál Wedekind darabjában (Iklády László felvételei)

Wendla mint férfi és nő, mint Faustulus és Gretelchen ugyan a börtön más-más szárnyában raboskodnak, a rájuk érvényes börtönszabályzat is némiképp eltérő, de a börtönépület és még inkább a rabság ténye közös.

(Egy zárójel erejéig: minden eddigi magyar fordítások közös lapszusa, hogy a hős nevét Gábor Menyhértre vagy épp Menyusra magyarosítják, amiben szegény Wedekind a ludas, lévén hogy
– valószínűleg kideríthetetlen okokból -
talán magyar származású édesanyja révén
– vezetéknévül a magyar asszociációkat keltő Gabort választotta; ettől azonban Melchior még nem lesz Menyusabb, mint Hänschen vagy Ernst, akikből ugyanez a koncepció mégsem csinál Jancsikát és Ernőt, vagy épp Wendla, aki, mi mást tehetne, Wendla marad, bár hasonló indokolással akár Valikává is honosodhatna. Magam azóta ódzkodom az ilyen megoldásoktól, mióta tizenévesen egy Dekobra-regény hősnőjét mint Duroy Istvánkát volt szerencsém megismerni; mindenesetre az a nézetem, hogy ha nem tudunk következetesen és jó indokkal végig magyarítani, akkor bölcsebb kerülni az ilyen egy király-egy cigány megoldásokat.)

Némi leegyszerűsítéssel azt mondhatnók: a generációs ellentét mindig társadalmi ellentéteket takar (persze oly módon, hogy mindig akadnak, pozitív vagy negatív előjellel, generációs „árulók : megalkuvó, öreglelkű fiatalok és fiatal szívű, változtatni kész felnőttek is). A fiatalok és szövetségesek változtat-ni akarnak, az idősebbek, segédeik közreműködésével, elvből, megalkuvásból vagy gyávaságból, a kijegecesedett és (számukra) bevált formákat őrzik. Sokan

idézték a bemutató alkalmából Kosztolányi szavait: a darab „Mindenek előtt .. . az ifjúság mindig megújuló harca, melyet nem tüntet el semmiféle helyes neve-lés vagy nemi fölvilágosítás, gyermekek tragikuma, kik diákszobában, padláson, ligetben magukra hagyottan a végtelennel viaskodnak." És figyelemre méltó ebből a szempontból az is, hogy Wedekind, akit manapság nemcsak Brecht, hanem az abszurd dráma előfutáraként is ünnepelnek, mindenekelőtt a kommunikációképtelenség, az „egymás mellett való elbeszélés" elvének és technikájának felfedezése okán, igen pregnánsan differenciál: a „felnőttek", a fennálló rendbe már beilleszkedettek azok, akik sem egymással, sem a fiatalokkal nem tudnak hangot találni; a gyermekek, akik a természetes életet és kapcsolatokat sóvárogják, még „egymással" beszélgetnek, figyelnek egymásra, még a másiktól várják a segítséget önmaguk megleléséhez és realizálásához, az ő dialógusuk még valóban párbeszéd. Mert Wendla, Melchior, Moritz (engedtessék meg, hogy így nevezzem őket, mert bennem így élnek) valójában saját egyéniségüket keresik, saját, bárha még homályos, de nyílt és őszinte elképzeléseik alapján akarnak él-ni, és a szexuális ismeretek megszerzésére irányuló privát törekvéseik ennek jegyében válnak közérdekűvé, ez teszi sorsukat időszerűvé egy olyan korban is, amikor a fiatalok szexuális problémái egészen másképp festenek. E múlt század végi ifjak mai utódai már tízéves korukban mindent tudnak a kényes problémákról, és ha szüleik netán prűdek lennének, ők maguk héttől hétre pontos technikai utasításokat kapnak az ifjúsági hetilapok hasábjain. Az ő tragédiájuk éppen az, hogy nincs egy Bergmanné, aki szemérmesen, gyermeke arcát bár kendőjével eltakarva, figyelmeztetné őket: a nemek közötti kapcsolatban mégsem a technika a fő, hanem az érzelem. Bizony jó lenne, ha a mai Wendláknak anyjuk nemcsak a tablettát íratná fel, hanem azt is közölné velük, ami miatt a Józsefvárosi Színház nézői harsányan kikacagták Bergmannét: hogy ha nem is elengedhetetlen, de üdvös, ha a nő a férjétől és szerelemben fogan gyermeket. És ha a mai Wendla, a mai Melchior valahogy ráérezne erre a nagy titokra, a felnőttek társadalmában annyi ellenpéldára akadna, már megfertőzött kortársai körében annyi célratörő ridegségbe, gúnyba, cinizmusba ütközne, hogy könnyen bekövetkezhet a tragédia: immár nem a frusztrált test, hanem a frusztrált lélek tragédiája - azonos végeredménnyel. Nem is szólva Moritz balsorsáról: a „teljesítménykényszer" alatt összeroppanó, bukott diákok összeomlásai, sőt öngyilkosságai egy az egyben ismeretesek napjainkban is, méghozzá többnyire a hasonló, nem tehetségtelen, csak később és másképpen érő, saját emberré válásuk gyötrelmeivel lefoglalt, túlérzékeny fiatalok esetében.

Wedekindnek ez az első drámája mindenképp elüt a későbbiektől; úgy hiszem, ez a legkevésbé brechti, a leglágyabb, a leglíraibb mind közül. Egy magánlevélben az író flagelláns önkritikával panaszolta: „Mindenből, amit eddig írtam, hiányzik az a nagy szeretet, amelynek Hauptmann a maga óriási hatását köszönheti... És ezt a szeretetet nem lehet megjátszani..." A szeretet persze nem a szó szentimentális értelmé-ben veendő; Gogol sem igen szerethette *A revizor* szereplőit, Moliére sem Tartuffe-öt, és Wedekindtől sem várhatott el senki, még önmaga sem, gyengéd érzelmeket a szélhámos Keith márki vagy *a* Lulu-drámák démoni megszállottjai iránt - nem erről van szó, hanem az író szenvedélyes megértéséről, amely a legnegatívabb szereplőben is megtestesülő emberi nyomorúságnak vagy kiszolgáltatottságnak, esetleg rendkívüliségnek kijár, és amely a szereplőhöz való viszonyt egy bonyolult művészi mechanizmus révén átpoetizálja, kiemeli a köznapi, privát elítélés szférájából. Ezt a képességet hiányolta önmagával kapcsolatban Wedekind, és kétségtelen hűvössége teszi számunkra nehezen megközelíthetővé például a *Keith márkit* csakúgy, mint Sternheim vagy, mondjuk ki, Brecht darabjait. *A tavasz ébredése* azonban kivétel: itt Wedekind még inkább a német romantika és a Sturm und Drang, Kleist, Lenz, Grabbe és Büchner utóda, semmint az új tárgyilagosok, az expresszionisták és Brecht elődje. *A tavasz ébredése* „holdfényes" darab, csupa gyengéd és fájdalmas líra, amelyből ugyanakkor hiányzik minden olcsó érzelgősség, sőt izgalmasan színezi át a híres wedekindi irónia, a groteszk iránti hajlam. Minden együtt van a remekműhöz - hogy mégsem válik egészen azzá, abban több tényező játszik közre, első-sorban az írónak az a vonása, amelyre Mejerhold mutatott rá pompás meg-érzéssel: „állandó hajlama arra, hogy irodalmi elemeket vigyen be a szín-padra". Moritz retorikus monológjai pél dául vagy az erősen túlírt temetői záró-jelenet inkább irodalmi vagy irodalmiaskodó ambíciókból fakadnak, semmint a dráma fő konfliktusainak következetes, lényegre törő kimunkálásából, és itt nem egyszerűen olyan problémákról van szó, amelyeket megoldhat a húzás : a kihúzott részek helyén hézagok maradnak a dráma szövetében.

Mindamellett legfőbb ideje, hogy a magyar színpad felfedezze a maga számára Frank Wedekindet, és szerencsés döntés volt, hogy ez az akció a legkönnyebben hozzáférhető *A tavasz ébredésé*vel vette kezdetét. (Remélhetően ezután a Lulu-drámákra sem kell majd túl sokáig várnunk.) Az előadás pedig, Acs János főiskolai hallgató rendezése, érdekes és egészében sikerült munka. Mindenekelőtt Acs optimálisan oldotta meg a mű előadhatóságának legfőbb problémáját: a gyermekszerepek kiosztását. A két szélső megoldás sehol sem bizonyult igazán sikeresnek : amikor huszonéves színészekhez folyamodtak, súlyosan csorbult a konfliktus hitele; amikor pedig, mint a Berliner Ensemble 1974-es előadásán, hasonló korú iskolásgyerekek közül válogattak, amit nyertek a réven, természetességben, hitelességben, ösztönös azonosulásban, azt el-vesztették a vámon, a művészi sűrítésre és tipizálásra való képességben. A Népszínház stúdiósainak, kezdő színészeinek mozgósítása kitűnő megoldásnak bizonyult: korban majdnem megfelelő, az eltérést egyéni alkatukkal és művészi eszközeikkel még éppen hitelesíteni tudó, szakmailag viszont már bizonyos mértékig felkészült fiatalokat láthatunk a színpadon. Segít persze az akceleráció ténye is: mai tizenéveseink jó része már kifejlett ifjú férfi és nő, ezért ezek a húsz év körüli színészek a közönséggel végig el tudják hitetni, hogy tizennégy-tizenöt éves fiatalokat látnak. Ács János munkája a jó vidéki előadásokra emlékeztet: kiugró egyéni teljesítmények híján is homogén összjátékot csihol ki együtteséből. A látottak alapján nem tudni, melyik színész állja majd meg a helyét egy szokványosabb, rendezőileg kevésbé koncepciózus előadásban vagy egy olyan sztárszerepben, amely jelen-tős egyéni tehetség nélkül a legmodernebb színjátszás keretén belül is megragadhatatlan; de itt és most mindenki a helyén van, sőt egyesek, így Angster László (Melchior) vagy Mártz Tibor (Hans) figyelemre méltó egyéni adottságokat is sejtetnek. Wendla szerepében

viszont Szűcs Ágnes olyan természetes és bájos, mintha szakmai edzésektől még fertőzetlenül valóban egy iskolai tehetségkutatáson ugrott volna ki.

A fiatal színészek üdítő természetességgel vállalják Wedekind jelenettechnikáját, amely „felnőtt" kollégáik számára nehézségeket szokott okozni. A hagyományos átéléses játékmodorban sokkal inkább ragaszkodnak a folyamatosság-hoz, a szaggatottság általában kibillenti a színészeket magabiztosságukból; itt Ács János el tudta érni, hogy színészei ne annyira a figurákat, mint inkább a problémát éljék át, és a problémát tárják fel belülről, a figurákat pedig némiképp elidegenítetten ábrázolják. Így az-tán a filmszerű, csak a lényegre koncentráló, az átmeneteket elfedő mozzanatok drámai-színészi hitele általában meggyőző. (Ács ráadásul néhány önálló leleményű villanásszerű néma jelenettel még meg is tetézte a kemény vágások számát; közülük néhány, mint Bergmanné találkozása az utcalánnyal vagy az egyik tanár leszólítási kísérlete gondolatilag is figyelemreméltó.) Az előadás éretten profi és ugyanakkor hamvasan, áttetszően spontán. A fiatal közreműködők a maguk számára megoldották *A tavasz ébredése* konfliktusát: úgy tűnik, zökkenőmentesen sikerült megvalósítani önmagukat.

Az előadás azért nem hibátlan; túl sok a sötét, túl sok a halkság vagy diszkréció címén eladni próbált motyogás, máskor, elsősorban a tanári konferencia jelenetében, az egyöntetűen szürkítő karikírozás. Itt egyébként bántóan hat a németül megőrzött szövegek beiktatása, talán csak azért, mert nemrég volt látható e megoldás briliáns alkalmazása a vígszínházi *Minden* jóban, itt viszont a gag másodjára tért vissza, gyenge színészi megvalósításban. Túl harsányak a lányok csoportos jelenetei is, már-már Karinthy *A lányok* című humoreszkjét idézik, és inkább a fiúk szemén át láttatják a lányokat, semmint belül-ről, ami azért feltűnő, mert a fiúk viszont mély megértéssel és bensőséggel kelnek életre. Mindezek ellenére vitathatatlan, hogy az előadás él. Fiatalok szenvedik át a szocializálódás mindig gyötrelmes folyamatát, s a nemi kérdés, miközben merész szókimondással áll a középpontban - lásd a magyar színpadon mindeddig előzmény nélküli onanizálási jelenetet -, egyben szimbólummá párolódik: a berendezett és a fiatalok megkérdezése nélkül berendezett világgal való szembenállás szimbólumává.

Mint nemrég olvashattuk, a rosszindulattal nem gyanúsítható Arnold Wesker leereszkedő sajnálkozással tételezte, hogy nálunk *a Száll a kakukk fészkére* című filmet nem vetíthetik; amiből az is következik, hogy a színpadi változat, *a Kakukkfészek* előadásának híre sem jutott át Hegyeshalmon Bizony, mélységesen szomorú, hogy a magyar előadások nem válhatnak az egyetemes szín-házi tudat részévé. Számomra például nem okoz nehézséget idehaza tudomást szerezni arról, hogy az Angol Nemzeti Színház *A tavasz* ébredése-előadásán *a* díszleteket *az* egyenruhás javítóintézeti fiúk cserélték; londoni kollégám viszont talán soha nem szerezhet tudomást Ács János rendezésének két olyan megoldásáról, melyek tudomásom szerint ön-álló leleményűek, és izgalmasan gazdagítják a dráma előadástörténetét. Az eddigi előadások Gaborné és Moritz kapcsolatában hangsúlyoztak bizonyos erotikus mellékízt, és Gaborné hozzájárulását imádott fia javítóintézetbe küldéséhez azzal indokolták, hogy a fiú és Wendla viszonyának kipattanása e felvilágosult úrihölgy toleranciáját is meg-haladja. Acs János Moritz és Gaborné kapcsolatában csak a fiú részéről tételez fel erotikus kötődést, ennek fejében viszont finoman, de határozottan Melchior és anyja között jelez ilyen tartalmú kapcsolatot, amire egyébként a szöveg fel is jogosítja. Így aztán logikus, hogy az anya pálfordulását a sértett hiúság indokolja: a szép és még fiatal asszonyt az háborítja fel, hogy az ő játékosan enyelgő, de határozottan a férfinő viszony elemeire is épülő kapcsolatuk már nem elégíti ki a fiút, akit egyszerre akar megőrizni gyermeknek és partnernak. Ezért taszítja el magától fiát és pártol vissza, bűnbánóan és elfojtott érzékiségét végre szabadon kitombolva, férjéhez, és így kettejük násza egyben a fiú fölötti cinkos tort is jelenti. Sára Bernadette, az előadás legformátumosabb, artisztikus és kemény alakítását nyújtva, kitűnően érzékelteti ezt a folyamatot: az átmenetet a rejtett, alluzív erotikából a szentesített polgári gyönyörbe és ezzel egyidejűleg a kétes értékű, öntetszelgő szövetséges árulását, végleges átpártolását a „társadalom támaszai" közé.

A másik újítás az, hogy az álarcos urat Ács az apa alakítójával, Hetényi Pállal játszatja, ily módon leszámolva minden olyan középutas, langyos értelmezéssel, amely a dráma végkicsengésében valamiképp mégis az egészséges élet győzelmét látja a morbid halálképzetek ellenében. Megjegyzendő, hogy az 1979-es hamburgi Nemzetek Színháza fesztiválon egy olasz társulat az álarcos urat egy tankkal helyettesítette, amely erőszakosan sodorja maga előtt Melchiort. Ennek az erőszakosan modernizáló felfogásnak nem külső formája, de szelleme tér vissza Ács János megoldásában. Itt ugyanis arról van szó, hogy Melchior csak akkor térhet vissza az életbe, csak akkor szakadhat el igazán áldozataitól és szövetségeseitől, Moritztól és Wendlától, *ha apja fia lesz,* vagyis elfogadja a fennálló társadalom hazug konvenciórendszerét. Valószínűleg ezért is küszöbölte ki Ács a javítóintézeti képet, amely közvetlenül a befejezés előtt még szenvedő áldozatként láttatja a fiút, és így az érzelmi hatás szempontjából megzavarja a be-fejező tabló egyértelmű üzenetét: Melchiort, akár Homburg hercegét, sikerült megtörni. Kapitulál és talpon marad; talpon marad, mert kapitulált. Ács egyéb-ként elő is készíti ezt a váltást: nála Melchior lázadásában addig is inkább a kirekesztettség sértettsége dominál, sem-mint a saját eszményei megvalósítására irányuló, gyermekien tiszta és monomániás törekvés.

Ács János végső megoldása jól summázza a dráma aktualitását. Wedekind tragédiája mindaddig időszerű lesz, amíg az álarcos úr képében megjelenő apa nem egy olyan életbe ragadja magával fiát, amelyben érdemes lemondani az ifjúság minden szertelenségéről és ab-szolút, sokszor irreális változtatási kény-szeréről.

Frank Wedekind: A tavasz ébredése (Népszínház)

Fordította: Bányai Geyza. *Rendező:* Ács János m. v. *Díszlettervező:* Menczel Róbert m. v. *Zenei szerkesztő:* Mártha István m. v. *Jelmeztervező:* Vágó Nelly m. v. *Dramaturg:* Forgách András.

Szereplők: Táncsics Mária, Szűcs Ágnes, Hetényi Pál, Sára Bernadette, Angster László, Fenyvesi Balázs, Tóth József, Bihari Zoltán, Ecsedi Erzsébet, Paraszkay Erika, Császár Gyöngyi, Kenessy Zoltán, Szávay Lajos, Rajna Mihály, Märtz Tibor, Kamondy Imre, Zalavári Béla, Simon Imre.

PÁLYI ANDRÁS

A magyar Witkacy

A Vízityúk Diósgyőrben

Stanislaw Ignacy Witkiewicz, a húszas-harmincas évek lengyel irodalmi-színházi-képzőművészeti avantgardizmusának e különös egyénisége, aki *Witkacy* néven (a játékos-bohémes csengésű művésznevet ő maga gyártotta magának) valóban jelenség lett Európa színpadain, különösen az utóbbi két évtizedben, nálunk még mindig jószerivel ismeretlennek számít. Igaz, már 1973-ban meg-jelent könyv alakban öt darabja (Kerényi Grácia érdemeként az eredeti művekkel egyenrangú magyar fordításban), sőt a következő esztendőben a szegedi szín-ház stúdiójában színre is került *Az anya,* az a Witkacy-dráma, melyről joggal el-mondható, hogy a világ minden táját bejárta, később főiskolai vizsgaelőadás-ként az Ódry Színpadon bemutatták az *Egy kis udvarházban* című darabját is; a magyar - színházi - Witkacy megszületése azonban, úgy vélem, a mostani diós-győri bemutatóig váratott magára. A *Vízityúk* előadásával a miskolci színház rokonszenves vállalkozásba kezdett: a Diósgyőri Művelődési Központban kamaraszerűen működtetett kísérleti szín-padán olyan szerzőket kíván megszólal-tatni, akik elsősorban az új színpadi nyelv megtalálása, kialakítása szempontjából lehetnek fontosak a színháznak - és közönségének. Fodor Tamás, aki Diósgyőrben vendégként vitte színre a *Vízityúkot,* a jelenleg legrangosabb ama-tőregyüttesünk, *a Stúdió* K. vezetője, jól gazdálkodott e lehetőséggel: nemcsak „amatőr" rendezéseinek fő erényei fedez-hetők fel az előadásban, hanem magyar színpadon először sikerült egyéni érte-lmezésben, mégis önmagáért teljességgel jótálló előadásban életre keltenie Witkacyt.

A diósgyőri *Vízityúknak* nem egy-szerűen az az érdeme, hogy utat talált Witkacy színpadi „magyarításához", nem is csupán az, hogy Witkacy nélkül bajos dolog Gombrowiczot, Mrożeket, Różewiczet megértenünk, vagyis hogy az újabb lengyel dráma nagy egyéniségei-nek is mintegy utat tört, ennél lényegesebb, hogy Fodor tisztában volt a Witkacy-játszás fő paradoxonjával, tudta, hogy ahhoz, hogy Witkacy sajátos hangja megszólaljon, elsősorban nem játéknemet, nem stílust kell keresnie, hanem magát a Witkacy-világképet, ezt a le-nyűgöző erejű szellemi tótágast kell kézzelfogható, mondhatnánk, tapintható közelségbe hoznia. Nem is lehet más-honnan megközelítenünk az előadást, mint a Witkacy-filozófia felől.

„A lét titka" - ez kulcsfogalom Witkiewicz számára, aki nemcsak író és festő volt, hanem több kötetre való filozófiai és esztétikai eszmefuttatást is hagyott az utókorra. A metafizikára hárul szerinte az a feladat, hogy a lét struktúráját legmélyebb lényegében és alapjaiban elemezve, szembesítsen bennünket „a lét titkával". A metafizikai nyugtalanság ugyanis, mely állandóan arra hajt, hogy kérdéseket tegyünk fel az életről, a meta-fizikai értelemben felfogott létről, Wit-kiewicz szemében olyan szükségszerűség, mely szervesen következik az ember természetéből. Az ember e kérdésekre a választ hosszú ideig a vallásban, a filozó-fiában, a tudományban kereste. De azt, amin az emberiség az utóbbi néhány évszázad során átment, Witkiewicz szerint nem lehet másnak nevezni, mint *katasztrófának.* A felgyorsult civilizációs-materiális fejlődés következtében a vallás teljes hanyatlásnak indult, a metafizika fölfalta önmagát, s így az emberben régebben oly erős metafizikai nyugta-lanság már-már nyom nélkül eltűnt, hisz a társadalom, mely Witkiewicz szerint csak a gyakorlati szempontok iránt érdeklődik, a metafizikai érzést túlzás-nak és haszontalanságnak tartja. A művészetre pedig ugyanaz a sors várt, mint a vallásra és a filozófiára. Amikor a görög színház és művészet elszakadt a vallási misztériumoktól, amikor a kereszténység lassú agóniája következtében a reneszánsz „emancipálta" a művészetet, akkor veszítette el a művészet élő kapcsolatát metafizikus forrásaival, s elkezdődött - az alkotói eszme öngyilkos gesztusa-ként - a természet utánzása, ami Witkiewicz szemében a művészet degenerálódását jelenti.

Miféle kiutat lát a lengyel író e teljesen reménytelennek ábrázolt helyzetből? Hisz aligha lehetséges visszatérni a valláshoz, a kihunyt mítoszokhoz és hiedelmekhez, aligha képzelhető el, hogy a modern emberben a lelki impotenciát és lustaságot fölváltja a filozófiai érdeklődés, aligha reménykedhetünk abban, hogy olyan művészegyéniség születik a földre, aki a művészetnek vissza tudná adni évszázadokkal ezelőtti állapotát, mikor ez még a kultikus beavatottság és tapasztalat integráns része volt. Mind-ezek ellenére Witkiewicz úgy véli, a modern világban egyedül a művészet képes rá, hogy „a lét titkával" szembesítse az embert. De csupán akkor, ha megszabadul az „életszerűség" ballaszt-jától, s csak a „tiszta formára" figyel. A metafizikus nyugtalanságot ugyanis - vallja Witkiewicz - nemcsak a vallásban vagy a filozófiai kontemplációban tapasztalhatjuk meg, hanem mindazon esetekben, mikor a lét egysége tudatosul bennünk; s a Witkacy-ontológia alap-tétele szerint egyrészt a világ különféle létezések egysége, másrészt minden létezés többféle minőségből összetevődő egység: a „tiszta forma" művészete ezt az ontológiai szerkezetet van hivatva meg-mutatni. A forma intenzív átélése és függetlenítése az „életszerűségtől" felül-emelheti a modern embert is a hétköz-napi élet dimenzióján, elviheti a metafizikai tapasztalatok szférájába.

Az a „formizmus" tehát, melyet Witkacy oly nagy hangsúllyal képviselt, természetszerűleg megtalálja kapcsolatait a húszas-harmincas évek avantgar-dizmusával (és semmi köze *a l'art pour l'art* múlt századi eszményéhez). Witkacy, a kor avantgarde színházi törekvéseihez hasonlóan, radikálisan elutasítja a naturalizmust: a „tiszta forma" az ő színpadán a tetszőleges elemek - szí-nek, hangok, szavak, gesztusok vagy cselekedetek - bizonyos konstrukcióját jelentette, amiben azonban szó sem lehe-tett illúzióról és valószerűségről. Épp ellenkezőleg, olyan színházat álmodott, ahol egyszerűen „a puszta bekerülés az időbe, az, hogy »megtörténik« valami, ami egyedül tisztán formailag. van meg-határozva, függetlenül a cselekvő sze-mélyek karakterének folytonosságától és a cselekedetek életszerű tartalmától, a hétköznapokból egy teljesen más dimen-zióba emel át bennünket: a metafizikai érzések szférájába". Tehát az, ami a színpadon történik, a mindennapi élet logikájával mérve tökéletes nonszensz lehet, a lényeg, hogy a történetet a mű-vészi szükségszerűség diktálja, és a néző a színpadi látvány furcsaságától függetlenül megérezze a konstrukció amaz egységét, amivel régebben a vallás, illetve a filozófia szolgált: egy pillanatra átélje a metafizikus nyugtalanság ősi, katartikus élményét. Nincs hát semmi meglepő abban, ha Witkacy hősei többször utalnak a drámában arra, hogy oly „értel-

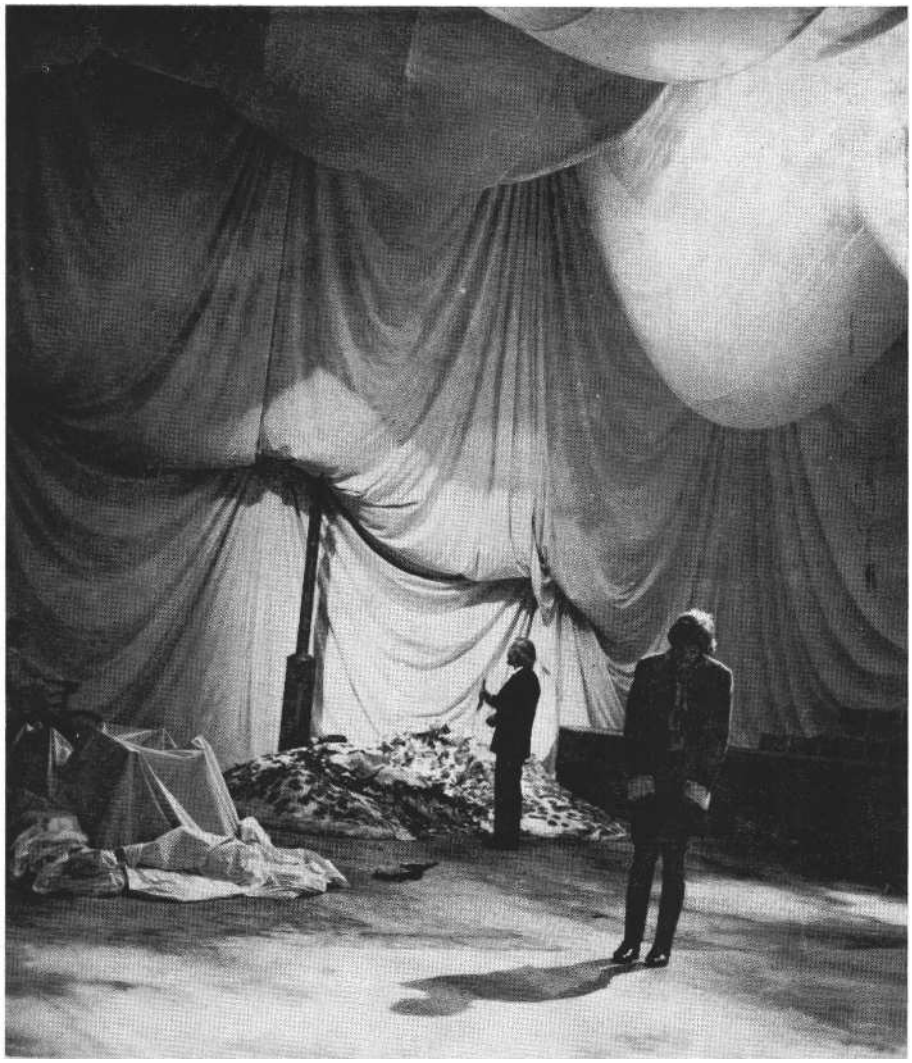
Kuna Károly és Galkó Balázs a **Vízityúkban**

metlen darab" szereplői, „amiket most írnak", s maga a szerző így foglalja összsze *ars poeticáját:* „Az embernek, amikor kilép a színházból, olyan érzése kell le*gyen,* mintha különös álomból ébredt volna, melyben még a legegyszerűbb dolgoknak is furcsa, megfejthetetlen varázsa van, ami az álmokat jellemzi, s ami semmi máshoz sem hasonlítható."

Az expresszionizmus talajáról sarjadt Witkiewiczben felfedezhető a heideggeri világkép előzménye, az egzisztencializmusnak ugyanúgy előfutára volt, mint a szürrealizmusnak, rokonságban áll Jarryval és Artaud-val, tőle datálható az abszurd színház kezdete - és hosszan folytathatnánk e sort, annál is inkább, mert a Witkacy-genealógiának lassan könyvtárnyi irodalma lesz. Az se véletlen, hogy nálunk mind a mai napig idegenül cseng a neve, hisz ezen az égtájon szakmai axiómának számít, hogy *a színház illúzió,* míg Witkacy úgy véli, az új színház elsődleges feladata, hogy mindenfajta illuzionista irányzattal szakítson, elveti a „naturalista" pszichológiát, s alakjai nemegyszer átlépnek egy-másba. Fodor Tamás Witkacy-képének lényege, hogy elfogadja az íróban az illúziószínház teljes elvetését, de nem veszi ennyire komolyan a „naturalista" pszichológiával való leszámolást: sajátos Witkacy-olvasat születik így a Diós-győri Művelődési Központban, mely egyrészt lényege szerint hűnek nevezhető, másrészt az antiilluzionista Witkiewiczet hozzá tudja kapcsolni a pszichologizáló természetű magyar színjátszási hagyományhoz. Azt is mondhatnánk, Fodor elsősorban *a szürrealista* Witkacyt fedezi fel, vagyis az író sajátos dialógus-technikájára figyel. A Witkacy-párbeszédekben ugyanis az álom bizonyos tör-vényei összefonódnak az abszurd fantasztikummal, az események látszólagos illogikussága az írói tudat (és tudat-alatti) elfojtott, sokszor pótélményekben manifesztálódó tartalmaival, s ha így olvassuk, a „tiszta forma" színháza személyes töltést kap a Witkacy teremtette autonóm szürrealitásban, „a lét furcsaságának" hideglelős színjátékában ki-tapintható az önvallomás és a szenvedélyek története. A rendező lélektani motivációt keres a drámában, anélkül azonban, hogy Witkacyt vissza akarná préselni az illúziószínház keretei közé (mint aminek *anya* szegedi bemutatóján lehettünk tanúi).

*A Víz*ityúkban csakúgy, mint a többi Witkiewicz-darabban, oly sok az írói önirónia, hogy a megfelelő játékstílust keresve, szinte magától kínálkozó a parodisztikus megközelítési mód. A Witkiewicz-figurák előszeretettel sz*ajkózzák* az író filozófiai írásainak fő gondolatait, leegyszerűsítve és közhelyes formában, ami egyrészt azt tanúsítja, hogy az író önnön eszméinek is kelepcét állít, akárcsak kora más vezérlő eszméinek a freudizmustól a forradalomig, másrészt az új művészet mítoszteremtő ambíciója, önmaga fetisizálása rejlik benne, hisz paródiát csak arról szokás készíteni, ami köz-ismert, vagyis Witkacy - a világot átrendező gesztussal - középpontba állít-ja magát, mint minden igazi avantgardista. Az ő esetében az a rendhagyó, hogy a történelem igazolta: a világ őszszeomlása, a katasztrófa, melytől egész életében rettegett, bekövetkezett. Az, hogy az összeomlás után is folytatódik az élet, számára egyszerűen elképzelhetetlen volt, így amikor megérezte ennek szelét nem sokkal az után, hogy a német csapatok lerohanták Lengyelországot - önkezével vetett véget életének. Mai szemmel olvasva hátborzongató jós-lat valamennyi Witkacy-darab, innen posztumusz diadalútja a világ színpadjain de egyúttal ő maga is múlttá, történelemmé lett. Fodor Tamás I *'ki*-tyúk-olvasata *úgy* kerüli ki a műben rejlő parodisztikus hangvétel csábítását, hogy a Witkiewicz-dráma belső feszítő erőire koncentrál: a paródiát együtt látja a mítoszteremtő ambícióval,
katasztrófa árnyékában érzett „metafizikus nyugtalanságot" azzal a történelmi dimenzióval, mely a mű megírása és mostani eljátszása közti időből ered.

A diósgyőri előadásnak nincs látványos, kívülről hozott Witkiewicz-értelmezése. Fodor nem a stílust keresi, ha-nem az írót. Az íróban magát az embert. *Az* emberben az indulatokat és szenvedélyeket, melyek a witkiewiczi „metafizikus nyugtalansághoz" vezetnek. S ez már nemcsak általános darabfelfogás nála, hanem gyakorlati szerepkidolgozás is. Adva van egy hercegnő, egy volt uszálykormányos, egy „vízityúk", egy művészjelölt és egy gazfickó. A művészjelölt (Edgar) megöli a szeretőjét, Vízityúkot, hogy e visszavonhatatlan cselekedet által nagy legyen; a hercegnő egy vadászaton elveszíti a férjét, aki szintén Edgar volt, s az Edgarok össze-folynak egymásba: a néhai Edgart vonzalom fűzte' Vízityúkhoz, s „ő", azaz Edgar Walpor, Wojciech Walpor hajdani uszálykormányos fia, a néhai Edgar barátja, feleségül veszi a Ladyt (ahogy a darabban Alice of Nevermore herceg-nőt szólítják), ám a Ladynek szeretője is van, Korbowski, a gazfickó, s Vízityúk tisztázatlan körülmények közt egy tízéves fiúcskát is hagy maga mögött. „A barátom felesége, a szeretőm fia. Végre családot alapítottam. Csak vajon kibírom-e mindezt?" - így Edgar. Es: nem bírja ki. Vízityúk visszajön a Nevermore-kastélyba, előbb kísértetként, majd valóságosan, Edgar újra lelövi és végez magával is. Majd „összedől a világ": kitör



Jelenet Witkiewicz darabjának diósgyőri előadásából (MTI fotó: Ilovszky Béla felvételei)

a forradalom. Witkacynál a halottak tovább élnek, a halál ugyanúgy kulissza, mint a filozófia vagy a művészet. A nagyság a „tiszta formában" rejlik, azaz a mechanizmusban, melynek rajzával az író a „katasztrófához" vezető utat mutatja. Fodor Tamás előadásában a színészek *végigélik* e folyamatokat, nem pedig *megmutatják,* ahogy az író eredetileg kívánta. A rendezés tehát úgy teremt távlati „rálátást" a Witkacy-világra, hogy nem lép ki a mű immanenciájából.

Witkiewicznek megvolt a maga expresszionista színezetű elmélete a színészetről (melyben később többen nem alaptalanul látták meg a brechti színészelmélet előképét), a Witkacy-féle színházban szó sem lehet „átélésről", „beleérzésről" vagy a szerepben való „megtestesülés-ről", az író azt várja a színésztől, hogy „megértve a darab formai eszméjét, el-szakadjon minden életszerű valószínűségtől, s minden percben matematikai pontossággal hajtsa végre azt, ami e tisztán formai eszméből következik". Így a színház valami egészen más, irreális világba viszi a nézőt, „ahol az életszerűség szempontjából nézve teljesen valószínűtlen személyek fantasztikus pszichológiája határozza meg a történést". Fodor Tamás, ha történelmi távlatba helyezte a darabot, abból indulhat ki, hogy az idő a Witkacy-féle „fantasztikus pszichológiát" valóságos lélektanná tette, ami egyrészt eretnekség a szerzővel szemben, másrészt sajátos lehetőséget nyit meg a műben. Ha a Witkacy által megírt lélektani képtelenségek mai szemmel kézenfekvő igazságoknak tűnnek, akkor az „értelmetlen darab" értelmezni kezdi magát: így fölöslegessé válik a „tiszta forma" kultikus tisztelete, nincs szükség az író által igényelt „elidegenített" színészetre. Mindez anélkül történik, hogy csorbát szenvedne a witkiewiczi autonóm szürrealitás, sőt épp ez-által kezd új életet: Fodor színházában a világ megkettőződik és „belső" arcát mutatja a nézőnek. Lényegileg ez volt a nyitja két esztendővel ezelőtti sikeres Woyzeck-rendezésének is, mely ugyanígy egyszerre volt „autonóm szürrealitás" és „mélylélektani tanulmány" a szenvedélyekről; csak éppen a saját együttesével létrehozott *Woyzeck* színészi megvalósításában intenzívebb színház volt, mint a mostani *Vízityúk.*

Ezen az estén a legerősebb alakítás Polyák Zsuzsáé a címszerepben: kézzelfogható vízió és tünékeny valóság, légies és érzéki, nemtelenül ártatlan és csábosan vonzó, átható, mégis semleges nézéssel, igazi Witkacy-figura. Csapó János (Walpor, az apa) és Zsolnai Júlia (a hercegnő) inkább karakterszerepnek értelmezték az eljátszott alakokat, így is jó hangot ütve meg, csak némileg leegyszerűsítve a Witkacy-világot. Eredeti szín Kuna Károly Tadekja s Újlaki Dénes Korbowskija, bár ez utóbbi nem az az ifjú nyikhaj-csirkefogó, akit az író elképzelt, de autentikus (s filológiai érdekességként fölvillantja Korbowski és Mrożek Tangójának Edekje közt a szoros rokonságot, melyet tavaly Szolnokon ugyancsak Újlaki játszott, hasonló tónusban). Ha a szürrealista Witkacyra került a hangsúly, úgy a dialógustechnika a színészetnek is tétje: a Witkacy-mondatok valójában mágikus igék, anynyi a színpadi valóságértékük, amekkora „holdudvart" teremt a színész a szavak köré. A *Vízityúk* figuráinak nemcsak a múltja beláthatatlan, hanem a jelene is, ami bizonyos nyitottságot, befejezetlenséget, partitúraszerűséget kölcsönöz a szerepeknek: egy-egy gesztus, szó, váratlan reakció mögé egész sorsokat, történeteket, kész regényeket képzelhetünk, ami aztán a következő percben már nézői fantáziánk elszabadult játékának tűnik. Az író számít a képzelet e csapongására, sőt az autonóm szürrealitás elve alapján azt mondhatnánk, épp ezekből a szabad asszociációkból szövi alakjainak meséjét, így az igazi színészi erő-próba ezúttal a nézők fantáziájának ki-gyújtásában rejlik, s ez korántsem működik egységesen az előadásban. A legreálisabban, már-már kitapinthatóan, s mégis lényege szerint titokzatosan Polyák Zsuzsa és Újlaki Dénes körül érezzük ezt a kívánatos „holdudvart", míg az Edgart alakító Galkó Balázs, aki a leginkább a második felvonásban talál magára, ezzel jószerivel teljesen adós marad. Nagy kár. Galkó Edgarja szinte végig egy síkon mozog, holott övé a legösszetettebb és legborzongatóbb szereplehetőség: ez az Edgar végül is nemcsak az, aki, hanem a másik Edgar is, aki halott, de aki valójában mégis „ő": az Edgarok személyiségé-nek összemosódása csak akkor lenne igazi witkiewiczi játék, ha ezt Galkó alakítása is sejteni engedné; így azonban épp a „metafizikai nyugtalanság" szenved csorbát, ami pedig e színház lényege.

Witkacy, a festő erőteljes színekkel vázolja föl a helyszínt. Az első felvonásban puszta mező, borókacserjék, a horizonton a tenger, a szín közepén halom, a halomban bordó színű oszlop, rajta nagy, díszes, nyolcszögletű, zöld üveges gázlámpa. Még jellemzőbb a Nevermore Palace leírása: „Fotelek. Ablak nincs. Ajtó jobbra és balra. A fa-lakon képek. Minden eperszínű tónusban, melegkék oldószínnel. Középütt széles mélyedés és három lépcsőfok, amit fönt négy vékony rózsás-narancs-szín márványoszlop zár le. Az oszlopok között sötétmeggy színű függöny." Rajk László, aki játékteret teremtett a diósgyőri előadáshoz, nemcsak „össze-vonta" a különböző helyszíneket, ami ma már többé-kevésbé követelménynek számít, hanem kiiktatta Witkacy hivalkodóan erős színeit is az előadásból: ez *a Vizityúk* fehér színház. Nincs színpad, arénaszerűen üljük körül a játékteret. A horizontot itt a színházi égboltként fölénk boruló és a teret körülzáró (a hatalmas terem eredeti méreteit és falait eltüntető) tüllfüggönyrendszer határozza meg. Jan Kott azt írja, a *Vizityúk* „a szecessziós zöld lámpa és a forradalom közt játszódik", s Rajk László játékterében mindvégig ott áll e jelképes zöld lámpa. A berendezés többi szükséges elemét fehér lepel borítja, s a különös alakzatok, melyek előbb titokzatosnak tűnnek, a színjátékálom megfelelő percében tárgyi valósággá bontakoznak. Ahogy a rendező *Vizityúk-olvas*ata nem lép ki a darab immanenciájából, hasonlóképp a tervező is következetesen köti magát az álom immanenciájához. Itt minden *belül* van, csak a tárgyak alakja és valószerűsége változik, s még Robert Wilson-i ihletből eredő szimultán játékra is lehetőség nyílik. A fehér szín ehhez igazi találat: egy-szerre semleges és kozmikus.

Stanisław Ignacy Witkiewicz: Vizityúk (miskolci Nemzeti Színház)

Fordította: Kerényi Grácia. *Rendező:* Fodor Tamás m. *v. Játéktér:* Rajk László m. v. *Zene:* Herédy Éva. *Jelmeztervező:* Szakács Györgyi. *Rendezőasszisztens:* Matus Judit.

Szereplők: Csapó János, Galkó Balázs, Kuna Károly, Zsolnai Júlia, Polyák Zsuzsa, Ujlaki Dénes, Gyarmathy Ferenc, Bánó Pál, Csiszér András, Hidvégi Elek, Kalapos László.

BÉCSY TAMÁS

A kamaszemlékek világa

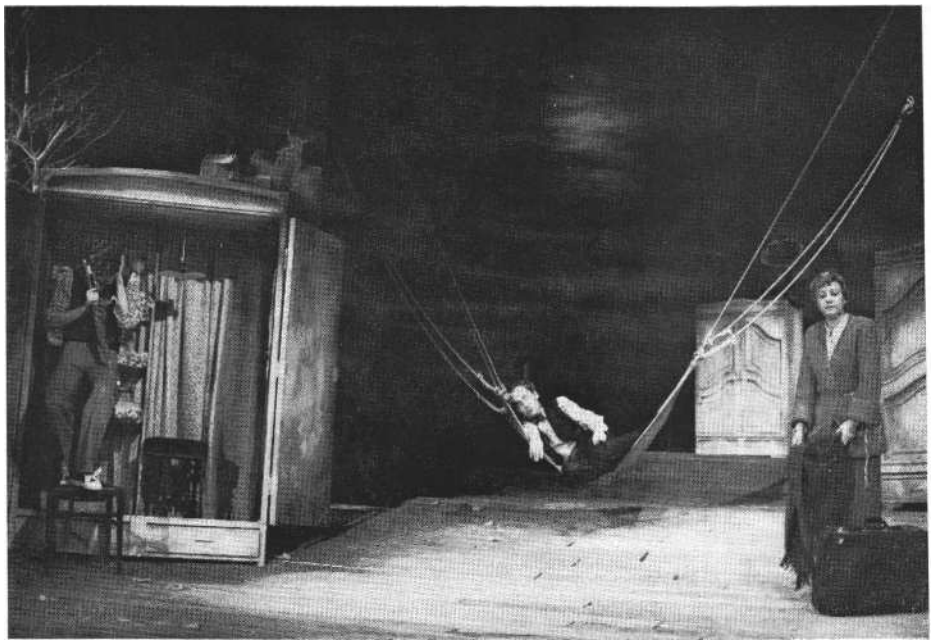
Egy litván dráma a miskolci Nemzeti Színházban

A gyermekkor boldog-keserű álom-világa minden írónemzedéket megkísért. A most harmincnégy éves litván drámaíró, Saulius Saltenis *Sicc, halál.. .* című darabja lírai dráma, amelynek egész világa egyrészt visszavágyódás a felnőtt-korból mégiscsak szebbnek, boldogabb-nak látott gyermekévekbe. Másrészt azonban a sok hasonló témájú írásnál ez a mű annyival több, hogy felszólít: ne hagyjuk elveszni kamaszkorunk igazság-vágyát.

A tizenhat-tizenhét éves Andrius Satas szülővárosát készül elhagyni, de előbb - jellegzetes kamaszgesztussal - le akarja vágatni a haját. A visszaemlékezésként bemutatott eseménysorok a borbélyszékben kezdődnek, s majd ott is érnek véget. A színjáték egy mozzanattal továbbviszi a drámabeli eseményeket, s ezzel kiegészíti, továbbépíti az írott mű közlését. Az emlékek végén mindazok megjelennek, akik Andrius életében az első és ezért a legnagyobb boldogságot, valamint az első és ezért legnagyobb szenvedést okozták, s halvány fényekben eltűnnek az emlékekből, miként maga az ifjú főhős is. Vagyis a rendező búcsúzik így a kamaszkori emlékképektől, de a nézővel együtt, a néző tökéletes bekapcsolásával. Am a néző mégsem csak búcsúzik ezzel a jelenettel, hanem magába vési: ne hagyja ifjúkorának igazságvágyát eltűnni az ellebegő emlékekkel.

A miskolci Nemzeti Színház színpadán már a játéktér is pontosan idézi a feltűnő és elsuhanó emlékképeket. A kisváros kicsiny, háromdimenziós makettje modern grafikákra emlékeztető ábrázolatban - a színjáték alakjai fölött lebeg; egy-egy templomtorony néha leereszkedik, ' ám fordítva, hogy a keresztbe kapaszkodva eltűnhessen valaki a halálban. A színtér szélén nem természetes fák emelkednek, rajtuk a gyerekkori játékokat és azok hangulatát idéző tárgyakkal. Andriusék lakása szekrény, amelynek ajtajai időnként be-csukódnak és kinyitódnak, aszerint, hogy az emlékek csóvája ide vetődik vagy máshová. A színtér közepére néha függőágy vagy hinta ereszkedik, és lebegni kezd egy-egy alakkal, mint az érzések hullámzása. Andrius apja hegedül, máskor trombita szól a háttérből, mint a benső világ fátylai mögül hangzó bánatos-szép zene. A kitűnő díszlet Vir-

Saulius Saltenis darabja a miskolci Nemzeti Színházban (Kulcsár Imre és Máthé Eta)



Jelenet a Sicc, halál... előadásából

ginia Dautartiene, a Vilniusi Akadémiai Színház tagjának munkája.

Andrius életét előbb két, majd három csomópont határozza meg. Mindenekelőtt a nagyapó, aki a legjobban szereti és a legtöbbet foglalkozik vele; aztán a szomszéd cipészcsalád, Kaminskiék s végül az iskola.

A meghatározó emlék mindenképp a nagyapó és tettei. Ő egyszer Kaminskinak egy beteg tehenet adott el, ami másnapra megdöglött. A cipészék azóta gyűlölködnek rájuk. A kisgyerek érzi nagyapja tettének szörnyűségét, de - s ez nagyon finom írói megfigyelés és megoldás - nem nagyapját gyülöli vagy véti meg, hanem a Kaminskiékon esett sérelmet akarja jóvátenni. Ezért lesz tehát a tehén az a benső mag, ami köré az emlékek lerakódhatnak és kikristá-Iyosodhatnak

Mivel az emlékképek egymás utáni feltűnése adja a színjáték eseménysorát, az emlékképeken belül éppúgy nem logikai rend érvényesül, mint ahogy egymáshoz sem oksági összefüggéssel kapcsolódnak. Az emlékek asszociációval kerülnek egymás mellé, amelyeket külsőleg az kapcsol össze, hogy mindegyik Andriusban vetődik fel, és vele történtek meg, benső összetartó erejük pedig az a vágy, hogy tegye jóvá a sérelmet, vagyis vegye meg újból a tehenet Kaminskiéknak.

A feltűnő mozzanatokban ezért gyakran jelenik meg a tehénvásárlás, vagyis a jóvátétel vágya, még akkor is, ha a felszínen másról szól a jelenet. Melyek ezek az emlékjelenetek?

Kaminskiék istállója leég, s lehet, hogy ezt is nagyapa gyújtotta föl dühből, nemzetiségi előítéletből. (Kaminskiék ugyanis lengyelek); egy műkedvelő zenei előadás, ahol apja hegedül, s amelynek során pénzt talál, s talán ez az első összeg a tehénvásárláshoz; a nagyapó határozott tilalma a tehénvásárlást illetően, majd az ő halála, s az ezután kiderülő zsugorisága. Sok-sok pénzt hagyott unokájára, amelyből bőven futná a tehénre. Am nagyapó a pénzt a padló alatt gyűjtögette, ahol elrohadtak a bankók. Andrius életében valószínűleg ez az első nagy csalódás, nem is a pénz elvesztése, hanem a jóvátétel kudarcba fulladása. Kitűnő rendezői megoldás, ahogyan hullanak-szállnak az elrohadt bankjegyek a keserű Andriusra, miközben a nagy-apó önelégülten kacag a túlvilágról.

Eddig a kisgyerekkor emlékei tartottak, amelyeket Irena Buciene, a Vilniusi Akadémiai Színház tagja kitűnően jelenített meg. Rendezői megoldásai azért jók, mert a szöveg emlék mivoltát hordozzák a látványban. A szigorú oksági, logikai összefüggéseket az alakok közötti viszonyok megmutatásában is oldotta, illetve rendezői megoldásokkal tette nyilvánvalóvá, hogy itt benső világról van szó. A valóságban következménye van, ha valaki fölgyújt egy istállót. Az emlékekben nincs, mert nem a tény objektivitása vagy a jogi következmény a tárgya. Ezt a dráma is így prezentálja, de a rendezőnő egy nagyon jellegzetes mozzanatot tesz hozzá. Humoros zenére, humoros tánclépésekben hozza be Irena Buciene a tűzoltókat, kezükben hosszú fecskendővel. Ám ahelyett, hogy a tüzet oltanák, kötélugrást játszanak az eddig egységes, hosszú fecskendőnek tűnő kötéldarabokkal. A rendezőnő érzelmeket is líraian oldott képekben tesz látvánnyá: a nagyapa halálakor fekete kabátja felemelkedik a levegőbe, s el-tűnik, mint egy fájó érzés.

A nagyapót Simon György játssza. Az öreg alakja nem a maga objektivitásában jelenik meg a drámában, ha-nem Andrius személyes érzéseitől át-itatottan. Objektíve gyűlöletes lenne ez a zsugori, vásári trükkökkel operáló, mások tulajdonát felgyújtó, nemzetiségi gyűlölettel teli nagyapóalak. Ő azonban mégis mint kedves, szeretnivaló öregember jelenik meg, mert az objektív alakot áthatja és megváltoztatja unokájának iránta való szeretete, ami eltünteti objektív jellemét. Ezért furcsa, hogy Simon György alakítását zaklatottság, idegesség jellemzi. Az unokája emlékeiben megjelenő nagyapából objektív jellemet kívánt formálni, vagyis olyat, mint aki *objektíve is* csak huncut és viccesen ravaszkodó alak.

Az ezt követő emlékképek már a kamasz Andrius életeseményeire vonatkoznak. Ekkor lép az emlékek közé az iskola. Kaminskinak lánya is van, akit Andrius a családi gyűlölködés miatt egy kicsit utál is, de aki már kisgyerek korában megfogta a szívét. Mikor Luci bakfissá cseperedik, a fiúk udvarolni kezdenek neki. Különösen egy Rimavicius nevű fiú, akinek csodás nyakkendői vannak. Andriusban feltámad az első féltékenység. A fiúktól tudja meg azt is, hogy apja és egyik tanárnője szeretik egymást. Szülei emiatt el is válnak egy időre.

Az apát Kulcsár Imre játssza, aki ugyancsak jellemet akar formálni a színészi magatartással az emlékképből; talán egy kissé nagyképű, önző és tudálékos művelődési házi igazgatót. Pedig az emlékképekben az apa azzal a fájdalmas „hegedűszóval" azonos, amely a felnőttek világának másféleségét, vagyis a nem becsületes, nem őszinte világot jeleníti meg. Andrius nemcsak azt tudja meg, hogy a réti füveken a nyom apjától és a tanárnőtől származik, ha-nem ott is találja apját a tanárnő lakásán, női papuccsal a lábán. Kulcsár Imre sajnos épp ezt a beléépült fájdalmat nem jeleníti meg. Péva Ibolya tanár-nője is túlságosan objektíve megformált jellem, nem pedig elmélyítője vagy variációja a felnőttekben való csalódás keserű érzésének.

Egy következő emlék a kamasz Andrius nyolc felvonásból és huszonhat képből álló drámájának iskolai előadása. A cím: Egy ifjú partizán élete és halála; főalakját nagybátyjáról mintázta, akit természetesen ő alakít. A Gestapónál történő kihallgatás során elhangzik a tiszt szájából az a mondat, amit korábban

is, későbbben is Kaminski hangoztat ön-magáról: Én kovakő vagyok, melybe beletörik a fogad. E mondat föltűnése a színjátékbeli színjátékban Saulius Saltenis kitűnő élet- és kamaszismeretét jelzi, azt tudniillik, hogy a gyerekkorban hallott és bevésődött mondatok öntudatlanul miként és hol törnek fel később. A színdarab előadása kitűnő teljesítmény; pontosan olyan, mint a gyakorlatlan iskolásoké: a főszereplő le-kési bejövetelének pillanatát, életidegen módon, iskolásan beszélnek, ágál-nak.

Az iskolai színjáték emlékképe össze-mosódik az apa és a tanárnő szerelmével. Ezen a ponton azonban egy kis zavar érződik. Az iskola igazgatónője a szünetben felelősségre vonja a tanárnőt és a tornatanárt, amiért nem nézték az előadást. Amikor ők ketten együtt be-jönnek, a nézőnek az a benyomása támad, hogy azért nem voltak jelen, mert együtt voltak. Ezután kerül sor az apa és ugyanezen tanárnő szerelmi jelenetére. A tornatanárral való belépés azt a ha-mis jelentést hordozza, mintha a tanárnő mindenkivel kikezdene. Ugyanakkor Andrius apjának és Meskute tanárnőnek a jelenete a látványban úgy jelenik meg, mintha a műkedvelő-előadás színpadán történne, akkor, amikor ennek az elő-adásnak a második része már elkezdődött. Így itt a jelentésekben kettős zavar is támad.

Andrius az iskolai szünetben árokásási munkát vállal a kolhozban, s az így szerzett pénzen végre megveszi a tehenet. A vásárlás jelenetében igen finoman szövődik össze több emléktartalom: a borbély, akitől már az elején megtudtuk, hogy ő is hallott valami tehénvásárlásról, egy tornaóra, úgy, mintha Andrius innen szökött volna meg, s végre a konkréttá vált tehén. A színjátékban ebben a pillanatban még nem érteni, hogyan és miért kerül ide a tornatanár és a tornaóra; ezek jelentésére - a lírai képekhez hasonló módon, ráértelmeződéssel - csak később derül fény.

A tehénnel azonnal bajok támadnak. Igaz, Luci nagyon megörül neki, de a kovakő-Kaminskinak nem kell. Iskolai ügy lesz belőle; Andriust kihallgatja az igazgatónő, Kaminski és Luci jelenlété-ben.

Talán ez a jelenet veti fel legélesebben azt a kérdést, hogy lehet-e objektív jel-lemeket megformálni egy olyan szín-játékban, amelynek helyzetei és alakjai valakinek az emlékében bukkannak fel, s akiket éppen ezért az *emlékező* hozzájuk való viszonyai, érzelmei formálnak olya-nokká, amilyenek. S. Saltenis drámája nyilván nem „szabályos" dráma, hanem lírai dráma, s ezzel az író a XX. század egyik jelentős drámai irányzatához kap-csolódik. Itt kell utalnunk arra, hogy ezt a nehezen fordítható lírai drámát kitűnően ültette át Bojtár Endre. A fordításban tökéletesen és pompásan jelenik meg a lírai képekhez hasonlóan a jelenetek és alakok egymásra való rá-játszódása, egymásba való beépülése. A lírai drámát ugyanis az jellemzi, hogy alakjai olyan jellegűek, mint a lírai kép-mások, nagyobb szóképek egy lírai köl-teményben; vagyis élményösszetevők, amelyek át- meg átszövik egymást, mi-ként a jelenetek is. A helyzetek pedig e lírai képmások-alakmások kibontakozását, megvalósulását biztosítják. Ezért a lírai dráma alakjai és helyzetei nem objektívek, vagyis nem jellemek, s a helyzetekben sem az objektív világ törvény-szerűségei érvényesülnek. Ez itt sem lehet másként, itt is minden olyan formát és tartalmat kap, amely Andrius Satas benső világához adekvát. Ezzel természetesen az alakok objektivitása elmosódik, ők és helyzeteik a felidéző benső világának valamely részére való vonatkoztatottságban léteznek. A szí-nészi játékon nem látszott, hogy az alakok ilyenféle megformálására törekedtek volna. Objektív és egyértelműen csak a valóságban (és nem az emlékben) élő alakokat játszottak cl. Különösen ki-rívó volt az alak emlékben élő mivolta és objektív jellemként való megformálása Dariday' Róbert Kaminskijának esetében. Mindig valami túlzott benső indulattal, „lázban égő" idegállapotban levőnek mutatta a cipészt. Andrius ki-hallgatásának jelenetében is ezt a maga-tartást jelenítette meg; kiabált és sistergett. A szövegben utalnak arra, hogy Kaminski valamilyen szektának a tagja. Dariday Róbert alakításából azt a jelentést kaptuk, hogy egy szekta tagja csak valamilyen egyoldalú és „flúgos" sistergésben élő Ember lehet, s ugyanakkor ez a „kovakő mivolt" jellemzője is. Pedig a cipész szektássága ebben az esetben éppen azért nem lényeges, mert Andrius emlékképében nem ez számít, csak az, hogy ő szenvedte el Andrius nagyapjától á sérelmeket.

Ugyanez á probléma Holl Zsuzsa igazgatónőjének megformálásában is. A vén-lány pedagóga persze szemüveges, és persze nem érti az életet, és ennek következtében tanulóit sem. Mindent az egyszerű didaktika által kínált egyszerű ellentétekben tud csak elgondolni. Igaz, a lényeget nem értő magatartásnak az

Beratin Gábor f. h., Rudas István és Simon György Saulius Saltenis drámájában (MTI fotók: **Ilovszky** Béla felvételei)

emlékképekben is alapvető helye van, hiszen Andrius bensejében nyilván úgy él ő, mint aki egyáltalán nem értette meg a tehénvásárlás értelmét. Ám Holl Zsuzsa sem emlékképben élő értetlen és szigorú tanárt játszik, hanem igyekszik objektív jellem lenni.

Pedig ez a jelenet is hordoz olyan mozzanatot, amelynek egészen más súlya és jelentősége lenne, ha a helyzet objektív lenne. Az igazgatónő természetesen nem hiszi, hogy Andrius a tehenet vette, hiszen még neki sincs annyi fizetése, hogy megvehesse. Csak azt tudja elgondolni, *hogy a* fiú lopta a jószágot. Andrius - pontosan úgy, mint a kamaszok, ha életidegen felnőttel állnak szemben - világosan felismeri, hogy csak akkor hagyják békében, ha a felnőttek által elképzelt okokat és magyarázatot prezentálja. Így a végén „bevallja", hogy lopta a tehenet. Ha a helyzet objektív lenne, ennek nyilván következményei lettek volna, s kellett volna, hogy legyenek. De mivel Andrius emlékében él, a jelenet ezzel be is fejeződik.

A fiú szülei ideiglenesen el is válnak, s ő egyedül marad a lakásban. Egy alkalommal Lucit megveri a „kovakő"-apja, mire átmenekül Andriushoz. Itt és most tárul fel a darab egyik legszebb lírai jelenete, a két kamasz első szerel-ménék kibomlása. Az egész jelenet valóban gyönyörű, jól is játsszák. Egyet-len zavaró momentum akad itt. Mikor Andrius előtt kiderül, hogy a lány nála marad, hirtelen felköti a nyakkendőjét. A színjátékban ez a mozzanat csak humorforrás, hiszen a fiú akkor öltözik fel, amikor le kellene vetkőznie. A drámában van azonban egy jelenet, amely alapvetően más megvilágításba helyezné, ha a színjáték egyik előző jelenetében kellő hangsúlyt kapna. Annak a fiúnak ugyanis, aki Lucinak udvarol, nagyon szép és jellegzetes nyakkendői vannak. Akkor Andrius azt hiszi, ez a fiú a nyak-kendői miatt imponál a lánynak, s ebben a jelenetben ő is ezért köti föl. Mivel azonban az előző jelenetben nem hangsúlyozódik Rimavicius nyakkendője, csak épp van neki, kizárólag -- és nem magasrendű - humorforrás Andrius cselekedete. Pedig ennek a jelenetnek az előzővel éppúgy össze kellett volna hangolódnia, mint ahogy teljesen egymásra vonatkoztatott ez a jelenet és a tehénvásárlás során feltűnő tornaóra. Andrius azért szökik el a tornaóráról, mert nem akar levetkőzni, aminek oka: nagy vörös anyajegy van a hasán. Ez ebben a jelenetben derül ki, s Lucit egyáltalán nem sérti a látvány. E két jelenet úgy hangolódik össze, mint egy lírai versben két távoli szókép.

Máhr Agi alakításának is itt van a csúcspontja. Külön szeretnénk hangsúlyozni, hogy nem szabvány-szokvány kamaszlányt játszik, akinek magyar színpadokon mindig megvan az a bizonyos „éneklő-gyerek-hanghordozása", ami-nek itt szerencsére nyoma sincs. Máhr Agi csodálkozó, riadt és meleg érzésű kamaszlányt formál meg, aki létében is át van szőve Andrius emlékeivel.

A szerelmi jelenet végén rájuk tör a „kovakő-atya". Ekkor következik Máhr Ági alakításának egyik legjobb mozzanata. Amiatt, hogy őket megzavarta, hogy élete egyik legszebb pillanatát tönkretette, dühödt elkeseredettséggel és ugyanakkor fájdalommal vágja apja szemébe: Ezért biztosan nem jutsz a paradicsomba. Egyébként ez a mondat utal legerősebben Kaminski szektás voltára; de látható: egyáltalán nem ezzel él Andrius emlékeiben.

A Satas szülők kibékülésének jelenete az előadás egyik legjobb, legjelentéstelibb pillanata. A férj fölkeresi elhagyott feleségét, hogy bocsánatát kérje. Az asszony egy háztartási boltban dolgozik. Kár, hogy ez a tény a színjátékban nem egyértelmű, mert a jelenetet nyitó mondat emiatt érthetetlen. („Meszet kérsz vagy üveget ?") Ám ettől kezdve, első-sorban a rendezőnő jóvoltából, egészen nagyszerű. Az asszony egy nagy tábla-üveget hoz be, melyet egyik oldalánál és egyik végénél ő, másik oldalánál és másik végénél a férj tart. A szövegben arról van szó, hogy az emberek nem ér-tik egymást, mintha iszonyatos távolságból szólnának egymáshoz. Ez a gondolat a modern drámákban gyakran megjelenik. Itt azonban megragadóvá teszi a rendezés, a látványban megkapott jelentés miatt. Ok ketten ugyanis az üveglap két oldaláról beszélnek egymáshoz, s így átlátszó, de mégis jelenlévő fal van közöttük, amely a szöveg jelentéseit egy másik jelentéssíkon pompásan hordozza és erősíti föl. Egyébként az asszonyt ját-szó Máthé Etának ez a legjobb pillanata.

A szegény tehén, amelyet Andrius a nagyapai csalás ellenszolgáltatásaként vett Lucinak, további bonyodalmakat okoz. Az iskolából Luciék kertjébe kerül, ahol belekóstol a répába, mire a dühödt Kaminski lelövi. Természetesen mindenki megdöbben, a Satas família éppúgy, mint Luci és öccse (akit Rudas István alakít). A tehén is búsan kérdi: „Miért?" A tehén nyilvánvalóan nem tehén, de szerencsére nem is szimbólum. Ha az lenne, szükségszerűen „édeskés", rosszértelműen „mély tartalmakat" hordozóvá válna. A tehén csak tárgyiasító-ja a kamaszkori becsületességnek, őszinteségnek és tisztességnek, valamint Andrius azon vágyának, hogy helyrehozza nagyapja sértő csalását, s ezzel elsimítsa a Kaminskiékban felgyülemlett rossz érzéseket. A tehén ugyanakkor a nagyapa iránti szeretetnek éppúgy tárgyiasítója, mint a Luci iránti szerelemnek, tehát nagyon összetett jelentéseket hordoz. A rossz ízű szimbolikusságot azzal kerüli el Saltenis, hogy ugyan emberi alakban jeleníti meg, de az előbbi „Miért?"-en kívül nem szól egy szót sem, s a rendezőnő sem „cselekedteti". A halott nagyapa a tehén lelövésekor visszatér egy pillanatra, hogy a lelőtt tehénnel együtt ismét elszálljon az emlékekből.

Kaminskiék elköltöznek a városból, s így több októl sebződik meg a jó szándékú, csak jót akaró és tevő Andrius. Elhatározza, hogy ő is itthagyja a kisvárost. Véletlenül még egyszer találkozik az igazgatónővel, aki narancsot ad neki az útra, s arra biztatja, elmenetele előtt vágassa le a haját. Az igazgatónő csak egy-két szót mond arra vonatkozólag, hogy maradjon itthon és fejezze be az iskolát. Vagyis lényegében másról beszél, mint amit az objektív világban élő tanárnő mondana. Ez ismét rávilágít az alakok milyenségére, létminőségére, hiszen világosan és egyértelműen az emlékképben élő igazgatónőalak jelenik meg itt.

Az említett, a drámát továbbvivő mozzanat, hogy tudniillik az Andrius emlékében felbukkant alakokkal ő is ellebeg, jelzi, hogy noha mindenki más az ő emlékében élt, ő maga is emlék, mindannyiunk emléke kamaszkori énjére vonatkozólag. Beratin Gábor főiskolai hallgató alakítása ebből a kettősségből lenne értelmezhető. Kétségtelen, nagyon nehéz eljátszani, hogy mindenki más az ő emlékében él, de ő is emlékkép, kamaszkorunk jobbik énjének emléke. Beratin Gábor egyik feladathoz sem érett eléggé, objektív kamaszt formált meg, azt is eléggé jellegtelenül.

Andriusnak, mint minden kamasznak a benső világa teli van fájdalommal, és gyakran, gyakrabban, mint gondolnánk, átszövi az érzéseket a halál gondolata. Ám ekkor még könnyen eltűnik, csak azt kell mondani: sicc, halál, s ettől

minden belső erő képes még a megújulásra. Ezt jelzi, hogy az összebékült szülőknek új gyermekük van születőben. Persze nem új kistestvér ő, hanem a felnőtt van születőben, a kamaszkori kínokból-boldogságból a felnőttkori élet-re. Kezdődhet hát a felnőttkori élet, amelybe Andrius Satas magával viszi ennek az életszakasznak legjobb, legpozitívabb törekvéseit.

Ismeretes, hogy a modern színházi törekvések legfontosabbja a nézők bevonására, aktivitásuk felkeltésére irányul. Az aktivitásnak természetesen a művészi élmény - Lukács György szavával - utánjában kell bekövetkeznie, méghozzá arra irányulóan, hogy a befogadó pozitív irányban változtasson önmagán, önmagának a valóság valamely részéhez való viszonyán. Úgy tűnik, ezt a törekvést a lírai drámák tudják nagy erővel megközelíteni. Ennek az az oka, hogy rendszerint az ember benső világában „játszódnak le", ami miatt a néző a színpadon nem tőle, részvételétől független világot szemlélhet, hanem éppen ellenkezőleg: az ő benső világába helyezett világot, amely arra késztetheti, hogy az objektív világban is résztvevőként él-jen. Ezért aktivizálódik jobban a néző egy lírai dráma előadásakor. A miskolci Nemzeti Színház *Sicc,* halál-előadása sok vonatkozásban elérte ezt a nagyon fontos és lényeges célt. A néző úgy távozhat a színházból, hogy beépítheti saját magába: a kamaszkor jót, szépet és becsületességet akaró törekvéseiről nem szabad lemondania, azokat meg kell és meg lehet őrizni.

Amiért ez csak részben sikerült, nem a miskolci Nemzeti Színház és nem a színészek hibája. A lírai képmások megfelelő eljátszása, színészi megformálása teljesen kidolgozatlan. S ha ez a színház ilyen jellegű drámák színpadra állítására vállalkozik - amire Witkiewicz *Vízityúk*jának az előadása is utalhat -, remélhetőleg megoldja ezt a rendkívül fontos színházművészeti feladatot.

Saulius Saltenis: Sicc, halál... (miskolci Nemzeti Színház)

Fordította: Bojtár Endre. *Rendező:* Irena Buciene m. v. *Díszlet- és jelmeztervező* Virginia Dautariene m. *v. Kísérőzene:* Mindaugas Urbaitis. A *mozgások tervezője:* Krivjánszky István. *Zenei munkatárs:* Kalmár Péter. *Rendezőasszisztens* Balogh Erzsébet.

Szereplők: Beratin Gábor f. h., Kulcsár Imre, Máthé Eta, Simon György, Máhr Ági, Rudas István, Dariday Róbert, Péva Ibolya, Holl Zsuzsa, Bus Erika, Szabados Ambrus, Mátyás Jenő, M. Szilágyi Lajos, Teszáry László, Kanalas László.

KŐHÁTI ZSOLT

Felülírottak

Gelman Éjszakai utazása Szegeden

„Figyelem! Figyelem! A Vlagyivosztokból érkező személyvonat előreláthatólag tíz percet késik" - halljuk magnószalagról az előadás kezdetén a szegedi Kis Színházban. Azonban a leningrádi Alekszandr Gelman legújabb művének magyar bemutatója példás - immár hagyományos - gyorsasággal, késlekedés nél-kül, alig néhány hónappal a kétszeres moszkvai premier (Művész Színház, Szatíra Színház) után zajlott 1979. november 2-án, a második szovjet drámaszemle alkalmából. Ez a frisseség - mely megfelel a darab szellemének, de készültségi fokának is - tükröződött abban, hogy a bemutatóra kiadott műsorfüzet még *Utazik a bizottság* címmel jegyzi az előadást (zárójelben adva közre az eredetit: *Mi, alulírottak).*

Gelman ismét a dolgok sűrűjébe vágott, s izgalmas, feszült „termelési drámát" alkotott. Ezúttal is kedvenc témája, az érdekek harca, ütközése foglalkoztatta: hogyan rendelődik alá a szocialista társadalmi érdek, a minőség ilyen-olyan viszonylagos meggondolásoknak, hogyan csorbul ennek során a szocialista erkölcs, s - ez úgy tetszik, új hang-súly - hogyan viszonyul mindehhez a társadalom két - döntő szerepű - nemzedéke, azoké, akik a Nagy Honvédő Háborúban tevődtek először próbára, valamint a mostani huszonéveseké.

Kitűnő jelkép, hogy a drámai történés éppen egy vidéki kenyérgyár átvétele (átvételének megtagadása) körül forog. A legteljesebben alkalmazható hazai viszonyainkra is a szimbólum (nem véletlen, hogy Hernádi Miklós egy interjújában - melyet Kádas Kálmán közlekedés- és vállalatgazdasági szakemberrel készített - szintén a kenyérgyár, sőt: „társadalmi kenyérgyár" válik általánosítható tanulságok modelljévé).

Magán- és közéleti síkon egyszerre bonyolódik a darab. Lonya Singyin, a Mezőgazdasági Építő Vállalat huszonkilenc éves fődiszpécsere megkísérli, hogy a visszautazó átvételi bizottsággal a vonaton aláírassa a jegyzőkönyvet (annak ellenére, hogy hetvenhárom rendbeli hiányosságban marasztalja el Gyevjatov és két társa az építkezést). Ugyanis jól tud-ja: szervezett aknamunka zajlik a háttér-ben, a kenyérgyár megindításának hátráltatása egy „maffia", magas beosztású tanácsi és trösztvezetők malmára hajtaná a vizet, éppen azok akadályoznák a termelés megkezdését, akiket a legsúlyosabb felelősség terhel az építkezés elhúzódásáért, szervezetlenségéért, műszaki és egyéb fogyatékosságaiért. Könnyen varrhatják ily módon Jegorov igazgató nyakába az egész ügyet, pedig ő időben jelezte a gondokat, csak hogy előd-je, Grizsiljuk - most már trösztigazgatói poszton - nem segít neki, sőt: a saját mulasztásait Jegorov vétkeként akarja föltáratni. Noha nyilvánvaló : a külön-ben szabályszerűen felrótt hibák ellenére a kenyérgyár máris alkalmas arra, hogy rendeltetését betöltse; a kemencék befűtésre készek. S még valami függ attól, hogy a megtagadott aláírások rákerülnek-e az öt példányban gépelt jegyző-könyvre. Lonya Singyin felesége, Alla, megelégelvén mindig csak mások - a közösség - érdekeiért harcoló férjének „élhetetlenségét", szintén csatlakozik a jegyzőkönyv utólagos aláíratására szövetkezők csoportjához, mert azt reméli, Jegorov hálás lesz e fegyvertényért, és lakáshoz, telefonhoz juttatja a Singyin családot. Gelman úgyszólván arisztoteleszi hármas egység szellemében ülteti vonatra hőseit.

A továbbiakat most már az 1979. december 1-i délutáni előadás nyomán (középiskolás diákok voltak jelen szép számmal, s odaadó figyelemben részesítették a művészek munkáját, láthatólag vitára, a darab tanulságainak egymás közti továbbszövésére készen).

Léner Péter rendező helyesen és bátran engedte, hogy a darab vígjátékként induljon - s egyes mondataiban később is annak hasson -, biztos ízléssel óvott azonban a túl harsány, egyszersmind a túl patetikus hanghordozástól. Ennek következtében a bicsaklásokra életkori sajátosságainál fogva is fölöttébb érzékeny közönség mindig a kellő helye-ken derült vagy komorodott el.

Felületes szójátéknak hat talán első olvasásra a beszámolónk címe, de meggyőződésünk: az előadás, a szegedi vállalkozás legfőbb érdemét fejezi ki. Ugyan-is Gelman „társszerzőivé", tehát a drámaíró neve mellé nyomulva, „felülírottakká" váltak az előadás szereplői, akár az „alulírottak", a bizottság (Gyevjatov, Nujkina, Szemjonov), akár az aláírást valóban vagy látszólag kiharcolni akarók

(Lonya, Alla, Maliszov) csoportjába tartoztak is. Persze ez kétes elismerés, mert legalább annyira vonatkozik a színészi teljesítmények magasrendűségére, mint a darab megíratlanságára: a rendező irányításával ezen az előadáson jórészt a színművészek változtatták hús-vér jegyekké a szerző vázlatos utalásait. Mert Gelman nem jeleníti meg a háttérben működő erőket (ez megbontaná külön-ben a vonat elrekesztett drámai világának egységét), hanem csak beszéltet ró-luk, a két tábor képviselőinek kell a távollevőket is eljátszania egy-egy mondattal, hangsúllyal, s ráadásul a fronthatár nem oly módon húzódik, hogy a bizottság az egyik egynemű csoport, s az alá-íratóké a másik, hanem mindkettőbe „beépültek" egymás „ügynökei". Meg-terheli a színészi munkát a dialógusokban elhelyezett rengeteg információ - tehát sokszor nem a színpadi történés beszél önmagáért -, mert ehhez a műfaj-hoz igazán méltatlan volna jellemzés és bemutatkozás daljátékszerű módszere.

Maga az alapszituáció sem mentes némi keresettségtől. Vajon miért nem próbálja meg Singyin - jó, a vonaton, visszafelé -, hogy bemutatkozva, Gyevjatovot félrehívja néhány percre, s így ecsetelje a jegyzőkönyv aláírásának vagy aláíratlanságának következményeit? Miért rendez méltatlan és erőltetett „véletlen" ismerkedést? Persze, sok-sok mulatságos ötlet és alkalom elsikkadt volna így. Gyevjatov is eléggé nehézkesen lát-ja be végül, hogy még ellene is folyik a Jegorov félreállítását célzó hajsza: szabadságról hívták be őt, mert tudták ró-la, hogy kérlelhetetlen az építkezési hibák iránt, más helyett szánták neki az „ítéletvégrehajtó" szerepét. Aztán a befejezés: nincs komoly tétje annak, hogy az aláíráshoz harmadikként megnyerendő bizottsági tag, a széllelbélelt Szemjonov - a Jegorov-ellenesek embere - szorult helyzetében megszökik a vonatról, ugyanis Nujkina asszony szavai, valamint Gyevjatov utolsó mondata kellőképpen érzékeltetik: akár rákerül a papírra Szemjonov kézjegye, akár nem (s miért tagadná meg az aláírást, ha majd Gyev-jatov sarokba szorítja a szökevényt, beosztottját), a sokszor emlegetett Ivan Ivanovics és Grizsiljuk bűnszövetkezetének befellegzett. Következésképpen a zárójelenet feszültsége - Lonyát a felesége egy közeledő vonat elől próbálja elvonszolni, egyszersmind rábírni arra, hogy hagyjon fel örökös jobbító küzdelmeivel, költözzenek más városba, s Lonya hangos „nem"-mel válaszol - álfeszültség, egydimenziós, mint a veszekedő pár felé tolt sík mozdonyfelület, a világító lámpáival.

Gyevjatov szerepében Kovács János az előadás mozgatója. Gazdag jellemzéssel egészíti ki mindazt, amit elmondanak róla (hadbíró volt, katonatiszt - néhol a gelmani életpálya jegyei), s amit ő mond el saját magáról. Megnyalt tenyérrel, bohókásan simítja - a pojáca Szemjonovot gúnyolva - oldalra a haját, amikor bemutatkozik Singyinéknak. Nagyapa ő: még színes fényképet is mutat unokájáról (pufók, kedves csecsemő rajzolata üt át a fénykép hátulján), s névvel - Aljosenyka - is felruházza. Pompás leleménye, ahogyan Singyin hevült és meggyőző szavaira a zsebéhez kap - azt hisszük: máris az aláíráshoz rántja elő a tollat -, s aztán cigarettáért ront be a vonatfülkébe. Szelíd, tartózkodó, meg-közelíthetetlen - hogy később indulatra lobbanjon, padlóra lökje a helyzettel agyafúrtan visszaélő Lonyát. Behunyt szemét villantja tágra, miközben - a közönség felé fordulva - önmaga s a többiek számára összegezi a történtek vala-mely fordulatát.

Vass Gábor (Lonya Singyin) az elő-adás kellemes fölfedezése. Rajta áll vagy bukik az előadás, a legcsekélyebb hamis intonálás vakvágányra vihette volna. Szenvedélyes és az erőgyűjtésig higgadó; szaporodó cigarettái jelzik a belső folyamatok fölgyorsulását. Van valami bulgakovi vonás ebben a figurában, s Vass Gábor Che Guevara-szerű külseje is napjaink világmegváltó típusát hangsúlyozza. Többször is padlóra kerül - Gyevjatovtól vagy Szemjonovtól -, de morálisan sohasem. Esendő és legyőzhetetlen; méltó továbbvivője mindannak, amit a Gyevjatovok, Jegorovok bíztak a kezére (kétséges, hogy valóban az örök „második ember"-e, akinek Gelman festi őt saját szavaival).

Nem csekély bravúr, színészi mestermunka, amit Barta Mária visz véghez Violetta Nujkina megformálójaként. Két mozzanatból építi föl vonzó hősnőjét. Az egyik utalás: hogy a férje - világjáró professzor. A másik fogódzó pedig egy kellék: a nála levő, megkezdett francia parfümöt adja ajándékba Allának, aki-nek „születésnapját" rendezik meg a vonaton Lonyáék. Művelt, sokat tapasztalt hölgy ez a Nujkina, valódi jobb keze Gyevjatovnak (s színészileg is Kovács Jánosnak). Könnyre fakad, amidőn Gyevjatov - „szabályellenesen" - aláíratja vele a gépeletlen papírlapot (mert az igazi jegyzőkönyvet Lonya kétségbeesésében már széttépte), s nem gyávaságból sírja el magát, hanem azért, mert micsoda abszurd helyzet, hogy becsületes hivatalnokok kényszerülnek áthágni a törvényt, annak érdekében, hogy még nagyobb törvénysértésnek vegyék elejét. Ez a Nujkina Barta Mária - jóságos, nem kis részt asszonyi figyelemmel kíséri Lonya harcát, szurkol neki a maga módján.

A többiek játéka valamelyest leszállítottabb - szintén eléggé egységes - értékrendet mutat. Kátay Endre mint Szemjonov hatásosan, minden poénlehetőséget kiaknázva játssza el e kártékony figura „életrevalóságát", egyetlen mozdulata sem marad horkantó nevetés nél-kül a közönség részéről. Csakhogy néhol elveti a sulykot, rutinszerűvé válik alakítása, pedig Szemjonov veszélyességét is hivatott volna érzékeltetni (az ilyen szerepek mintha neki íródnának!). Sajnálatos vesztesége az előadásnak, hogy a vendég Menszátor Magdolna nem találkozik Alla - egyébként is rosszul megírt - szerepével. Pedig minden tulajdonsága megvan ahhoz, hogy érzékileg is gyújtó, ízig-vérig mai fiatalasszonyként hasson. Csáberejét mégsem veti be Gyevjatov - s főképp a nőbolond paprikajancsi, Szemjonov - megpuhítására, sőt (s ez már a darab hibája), kitűzött céljával homlokegyenest ellentétben, ő az, aki kedvetlenül leleplezi Gyevjatovék megkörnyékezésének haditervét. Menszátor Magdolna csak a szerelmes asszony aggodalmát volt képes hitelesen megéreztetni; Vass Gáborral közös jelenetei emlékezetesek. Király Levente - Maliszov szerepében - a megíratlan, s eléggé redukált jelentőségű hőssel alig tudott azonosulni, alkalma sem volt rá. Vöröses színű nyakkendője, a zsebéből örökösen kikandikáló Pravda (melyet jó néhányszor elő is vett s belétemetkezett) csupán hasznos színpadi irányjelzői maradtak egy kétkulacsos, Szemjonovnál valamivel kevésbé ártalmas figurának. Zámori László - a kalauz alakítójaként - mulatságosan s tanulságosan játszotta el azt a mifelénk sem ritka típust, aki egy fikarcnyi hatalom birtokában máris eluralkodnék a környezetén, ha gyávasága és ostobasága nem korlátozná olykor.

Nem pusztán a tervezés részproblémája, hanem az egész előadás stílusát és szemléletét befolyásolta, hogy a vendégdíszlettervező, Valerij Levental, a

Moszkvai Nagyszínház (Bolsoj) művésze egy valódinak ható, sötétzöld vas-úti hálókocsit építtetett föl a színpadra, oldalnézetből. (Előzetes nyilatkozatok szerint Varga Mátyásnak, Gelman budapesti előadásai tervezőjének is volt feladata Levental színpadképének megvalósításában.) E díszletet nyitották szét - függönyszerűen - középen, s láthattunk a kocsi belsejébe, ahol is újabb fülke-ajtókat s falrészeket kellett félrehúzni, hogy a játék kellő térhez jusson. Az elő-adás iramát nem kevéssé befolyásolták ezek a bonyolult manőverek, s ezért a színészek olykor - „következetlenül" - a félrehúzott falrészen is ki-be jártak, s nem csupán a fülkeajtókon keresztül közlekedtek. Az egész előadásnak jót tett volna - utalunk ismét a darab bizonyos fokú vázlatosságára -, ha stilizáltabban, akár oratorikusabban, vitadráma módjára adják elő Gelman e művét, jobban koncentrálva a mondanivalóra, kevésbé a látványra (a vonatdíszlet ráadásul oly-kor hangszalagdübörgést, mozdonydohogást is „megkövetelt" a zenei effektusok mellett, míg a színészek - hála a tökéletes rugózásnak - nem sok ügyet vetettek arra, hogy vonaton utaznak. A vonatszínhelyet a dicséretesen munkálkodó, hatásos alakzatokat teremtő játékmester, Jachinek Rudolf sem vette figyelembe). Vágvölgyi Ilona úgy öltöztette a színészeket, mintha a saját ruhájukban játszanának. Hiányoltuk azonban a darab egyszerre szovjet-orosz s magyar utalásainak valamiféle ötvöződését a jelmezben.

Elbert János fordítása (mely - Léner Péter egy nyilatkozata szerint - hazai viszonyokra alkalmazta valamelyest a szöveget, tehát nem tekintette szentírásnak) szellemes és jól mondható; néhol divatosan trágár is. Hasznos útmutatója a szegedi Nemzeti Színház hihetőleg folyamatosan gazdagodó, a játék bűvöletében új és új elemekkel, akár monda-tokkal is gyarapodó, jelentős előadásának.

Alekszandr Gelman: Éjszakai utazás (szegedi Nemzeti Színház)

Fordította: Elbert János. *Rendező:* Léner Péter. *Díszlettervező:* Valerij Levental m. v. *Maszkmester:* Mánik László. *Jelmeztervező:* Vágvölgyi Ilona. *Játékmester:* Jachinek Rudolf.

Szereplők: Vass Gábor, Menszátor Magdolna m. v., Király Levente, Kovács János, Barta Mária, Kátay Endre, Zámori László, Szabó István.

ORRAY KATALIN

Példák és ellenpéldák

A Mikroszkóp Színpad műsorán ismét szovjet darab szerepel. Ez alkalommal két, témájában, hangvételében különböző, mondanivalójuk alapján mégis kapcsolatot tartó művet mutattak be. Ajtmatov lírai kisregénye és Suksin szatirikus elbeszélése olyan általános emberi problémákat vet fel (és keresi megoldásukat), amelyek nem kötődnek helyhez, időhöz. Példákat és ellenpéldákat láthatunk emberi cselekedetekre, viselkedésekre, azzal a nyilvánvaló szándékkal, hogy sok arcú önmagunkat láthassuk viszont.

Csingiz Ajtmatov A *tengerparton futó tarka kutya* című sikeres kisregényét Komlós János adaptálta színpadra, követve az eredeti szöveget és a szerkezetet. Mindössze néhány soros bevezetővel bővítette a történetet, segítve ezzel tájékozódásunkat. Komlós a kisregény eseményeire, cselekményére helyezte a hangsúlyt - ezt tudomásul vette és érvényesítette Halasi Imre rendező is. Nem hamisította meg ezzel az eredeti mondanivalót, de nem vette eléggé figyelembe, hogy a mű líraisága nemcsak a mély és tiszta érzelmekben jelentkezik, hanem abban a környezet-, monda- és mesevilág-ábrázolásban is, amelyet egy távol-keleti kis népcsoport, a nyivh törzs életéről az író bemutat.

A környezet, a táj - a távol-keleti Ohotszki-tenger és annak szigetvilága - egzotikus számunkra. Ajtmatov regénye ezt az egzotikumot nem a különösben, a furcsában láttatja, hiszen a hatalmas tenger nem ismeretlenségével, hanem az emberekhez való kapcsolatával válik érdekessé. Ezt az átdolgozás és a rendezés egyaránt érzékelteti. Teljesen nyilvánvaló, hogy halász-, vadászterületként a létfenntartásban betöltött szerepe miatt miért is olyan fontos itt a víz. Ez azonban legfeljebb csak kiindulás Ajtmatovnál. O ennek hatásával, a tenger alakította magatartásformákkal, szokásokkal és nem utolsósorban a gondolatokkal, hitvilággal foglalkozik. Regényét az teszi izgalmassá, hogy következetesen minden egymásra épül, egymásba kapaszkodik, vagy éppen nem létezhet egy-más nélkül; ez azzal függ össze, hogy ennek a törzsnek a világról kialakított el-képzelése nem lépi túl a vadász-, halász-terület határait, a koncentrikus körökhöz hasonlóan mindegyik középpontjában a tenger áll. (Mint ahogy több észak-ázsiai teremtésmítosz szerint a föld az öröktől létező végtelen őstengerből született.)

Az előadásban ezt a sokoldalú kapcsolatrendszert nem mindig tudták megmutatni. Magából a cselekményből erre csak utalásokat kaphatunk, mivel a főszereplő, Kijriszk gyermek, főként anyja gondolatain keresztül látja még a világot, és ismeri meg a múltat; apja és nagybátyja helyett is Organ apó meséli el a törzs teremtésmondáját: megismerjük a végtelen vízen fészket rakó és ezzel a földet megteremtő Luvr vadkacsát és a Halasszonyt, akitől származtatják magukat, s akinek nevét viseli a törzs.

Várday Zoltán és Baranyi László a Mikroszkóp Színpad Ajtmatov-bemutatóján

Bessenyei Emma, Sas József és Kristóf Tibor a **Suksin-előadásban**

Az élete első vadászatára indult Kiriszk egyedül tér haza, elvesztve apját, Emraint, nagybátyját, Milgunt és a törzs legbölcsebb emberét, az öreg Organt. Gyerekként vállalkozott az útra, hogy megtanulja a fókavadászat fortélyait. Közben a tengeren „találkozott" a helytállással, önfeláldozással, példamutatással, tanítóitól gazdag tapasztalatokat, bölcs tanácsokat és életet kapott, amit már felnőttként kezdhet el.

Az előadás főként ezekre a gondolatokra épült, bár lehetőséget teremtett egyéb asszociációkra, elsősorban Gink Károly csodálatos, vetített fotókompozícióinak segítségével. A Regős Pál által tervezett mozgásnak is ez lett volna a feladata. Sajnos a színpadon nem kapta meg a megfelelő hangsúlyt, a legtöbb esetben csupán szép illusztráció volt, nem pedig fontos dramaturgiai elem.

Az előadás kezdetekor a felnőtt Kiriszk - Várday Zoltán - mondatai az események fontosságát hangsúlyozzák. Így már a cselekmény indulásakor tisztában vagyunk azzal, hogy a gyermek életének jelentős napjait fogjuk nyomon kísérni. Ez a dramaturgiai megoldás Várday Zoltánnak azt jelenti, hogy felnőtt férfi korában, mintegy visszaemlékezve, gyerekként éli át ezt a fontos időszakot. Az események végkimenetelének ismeretében egyszerre van jelen két szerepben, úgy, hogy társai csak a kisfiút láthatják benne. Felesleges külsőségektől mentesen oldja meg feladatát, de talán a kelleténél visszafogottabban és több tapasztalattal, mint amennyit egy gyermek a magáénak mondhat. Fegyelmezettsége illik a fiú vállalt komolyságához, de a gyerek naivitása, szorongásai, énjének titkolt gyöngeségei rejtve maradtak. Halász László Organ apóként szép és őszinte érzelemmel fordul a gyerek felé, alakítása kevésbé hiteles a törzs öreg bölcseként. Baranyi László (Emrain) és Horváth Ottó (Milgun) egyaránt a kisfiúhoz fűződő kapcsolat megformálásában jó. A nők - az Anya szerepében Bessenyei Emma és Gelecsényi Sára mint Muzluk, a kislány - aggodalmukkal és szeretetükkel fogják körül a fiút, akinek emlékezetében időnként felbukkannak. Halasi Imre rendező az egyszerűségükben hatásos díszleteket színpadra állító Langmár Andrással és a jelképként is használható jelmezeket tervező Szekulesz Judittal együtt a már említett gondolatsorra, a helytállás, példaadás bemutatására koncentrált darabot állított színre, hangsúlyozva a történetben rejlő líraiságot, de a lehetséges asszociációk körét leszűkítve.

Az Ajtmatov-darab líraisága talán még fokozta is Suksin *Energikus emberek* című darabjának vidám, pergő komédiajellegét. A mű, amely eredetileg kisregény volt, s amelyet az író maga írt színpadra (egy változatát már láthattuk a József Attila Színházban), rendkívül jól megformálható szerepeket kínált a Mikroszkóp Színpad társulatának.

Egy szerfölött ügyes, talpraesett emberekből álló „baráti társaság (már amennyiben a zsiványbarátságot ennek minősíthetjük) lefölözi a maga hasznát minden munkából, aminek a közelébe jut. A probléma a „munka" és a haszon körül „csak" annyi, hogy egyik sem felel meg a társadalom normáinak. A pénzért, összeköttetéssel mindent megszerző ügyeskedők gondtalan, fényűző életét zavarja meg a társaság vezérének, Kuzkin nak a bejelentése: felesége fel akarja jelenteni őket. Az asszony mindent tud törvénytelen üzleteikről, sőt, ami a legnagyobb baj, azt is tudja, hogy a férje megcsalja őt. Sértettségében a törvényesség és igazság nevében akar ítélkezni Kuzkinon és cimboráin. A kétségbe-esett társaság minden tagja megkísérli rávenni az asszonyt tervének megváltoztatására. Ezek a jelenetek a jókedvű komédiázásra azáltal teremtenek lehetőséget, hogy bemutatják a szélhámosok cselekedeteinek működési mechanizmusát. A meggyőzéstől az udvarláson át a gyilkosságig, pontosabban a megfélemlítésig, mindent megpróbálnak, de eredménytelenül. A helyzetet végül is a férj „ártatlanságának" bizonyítása menti meg; a hűséges férj (vagy a hűséges férj illúziója) megmásítja az asszony elhatározását. De már késő, a társaságot letartóztatják.

A darab kulcsfigurája Vera Szergejevna, a feleség, akit Bessenyei Emma alakít. Megformálásában a féltékeny asszony oly eltökélten akar bosszút állni, hogy szinte el is hiszi a maga bűntelenségét, és kötelességének érzi a törvény szolgálatát. Fensőbbsége ártatlanságának és jóhiszeműségének hitéből fakad. Az őt győzködő barátok mindegyike érezve ezt, akarva-akaratlanul is újabb és újabb negatív tulajdonságot árul el magáról. Suksin ezekben a jelenetekben felhívja a figyelmet a figurák társadalmi kártékonyságára, azonban inkább humorral, mint haraggal szemléli őket. Sajnos a rendezés jobban épített erre, mint ahogy az a darabból következett volna.

Sas József (Pisze) és Halász László (Egyszerű ember) szerepe és alakítása áll legközelebb a suksini elképzeléshez, hiszen az író megfogalmazása szerint a darab: „elbeszélés a színház számára, szatíraműfajban". Ez a szatirikus hangvétel hiányzott a többi szereplő játékából, annak ellenére, hogy mint vígjátékot élvezte a közönség. Elsősorban azért, mert a néhol hullámzó színészi teljesítmények kiegészítették, segítették egymást, jó társulati munka benyomását keltették.

A szűk színpadi tér nemegyszer akadályozta a színészek játékát, a sok mozgás ebben az esetben inkább elvonta a figyelmet Suksin közlendőiről. Dicséretes azonban, hogy az előadás a végére sem vesztett lendületéből.

Szekulesz Judit jelmezei nagyon jók voltak, a díszlettervező Langmár András azonban inkább csak kísérletet tett a megfelelő játéktér kialakítására.

Nem tűnt erőltetettnek a színház részéről kapcsolatot keresni a két darab között, abból kiindulva, hogy mindkettő időszerű és jellemző karakterekről, szituációkról szól. Bár ez így túl általános, mégis indokolható a Suksin- és az Ajtmatov-mű bemutatása egy estén, azzal, hogy ami örök emberi tulajdonság - pro vagy kontra -, az mindig figyelmet érdemel. A színpadra állítás megmutatta a darabok erényeit, de a megvalósítás nem mindig aknázta ki az eredeti művek nyújtotta lehetőségeket.

A7 első vadászat című darabban a már említett gondolatokon túl nyomatékosan jelen van, fizikai és szellemi téren egyaránt, a továbbéltetés és az önfeláldozás generációs jellege. Az idősebb nemzedék pusztulása önpusztításnak tűnik a gyerek szemében, nem érzi az első pillanatban, hogy tovább élnek benne szerettei, tanítói, s csak öntudatlanul, lassan eszmél rá, hogy haláluk után is tanácsaikkal, tapasztalataikkal kísérik haza, adják viszsza életét.

Suksin darabja pellengérre állít egy minden társadalmi berendezkedésben új-ra és újra felbukkanó típust, a harácsoló, pénzimádó, gátlástalan szélhámost, az „energikus embert", aki könnyen képes saját képmására formálni másokat. Veszélyességüket nem kisebbíti, hogy az író a humort választotta fegyverül ellenük. Jó lenne, ha a modern kor társa-dalmának embere Ajtmatov és nem Suksin hőseihez akarna hasonlítani.

Csingiz Ajtmatov: Az első vadászat (Mikroszkóp Színpad)

Színpadra írta: Komlós János. *Rendezte:* Halasi Imre. *A rendező munkatársa:* Hortobágyi György. *Dramaturg:* Varga Mária. *Díszlet:* Langmár András. *jelmez:* Szekulesz Judit. *Fantáziaképek:* Gink Károly. *Mozgás:* Regős Pál. *Hangtechnikus:* Lacza István. *Fővilágosító:* Szerdahelyi Róbert.

Szereplők: Baranyi László, Bessenyei Emma, Gelecsényi Sára, Halász László, Horváth Ottó, Várday Zoltán.

Vaszilij *Suksin: Energikus emberek*

Fordította: Rab Zsuzsa. *Rendezte:* Halasi Imre. *A rendező munkatársa:* Hortobágyi György. *Dramaturg:* Varga Mária. *Jelmez:* Szekulesz Judit. *Díszlet:* Langmár András. *Zene:* Malek Miklós. *Maszk:* Domonkos Tiborné. *Fővilágosító:* Szerdahelyi Róbert. *Hang és kép:* Lacza István és Szirmai József.

Szereplők: Baranyi László, Bessenyei Emma, Gelecsényi Sára, Halász László, Heller Tamás, Kristóf Tibor, Sas József, Várday Zoltán.

KROÓ ANDRÁS

Amherst szépe

William Luce monodrámája a Radnóti Miklós Színpadon

Az 1979-es decemberi bemutatók közül William Luce: *Amherst szépe* című szín-darabja látszott az egyik legizgalmasabb-nak. Több szempontból is. Először is mindjárt tárgya miatt. Dráma Emily Dickinson életéről - mondja tömören az alcím, de ebben a névben már benne visszhangzik az a tisztelet, amellyel a XIX. század furcsa, intuitív költőzsenije előtt adózunk, hozzátartozik az a kulturális kíváncsiság, amely az iroda-lomtörténet által már szentté avatott „nagy ember" életének jár ki. Másodszor a formáját tekintve, amely rendhagyó: monodráma. Ha a példa egyre kevésbé egyedi is, azért még mindig a vállalkozás-nak kijáró tisztelettel követjük figyelemmel az egész estét betöltő, egyszemélyes produkciókat. Harmadszor, bizonyára sokakat felcsigázott, hogy Emily Dickinson szerepét a kitűnő Pécsi Ildikó alakítja. Noha egy teljes műsor főszereplőjének lenni látszólag jutalomelőadás, a valóságban legalább annyira vizsgafeladat is, amelyet csak a legjobbak teljesíthetnek sikeresen. Végül, William Luce nálunk ismeretlen neve és darabjának nagy amerikai sikere is hozzájárult ahhoz, hogy várjuk a Radnóti Miklós Színpad új bemutatóját.

Az Amherst szépe, amely Károlyi Amy fordításában és Bencze Zsuzsa rendezésében került színpadra, tipikus kasszadarab. Van benne minden, ami a meghatódáshoz és a nevetéshez kell. Az író nem törekedett arra, hogy modelljét külön-leges pózokban, szokatlan fényhatásokkal világítsa meg. Tapadt az irodalom-történetből (a valóságból) jól ismert Emily Dickinson-képhez, amelyet találóan jellemez ez a két lexikonmondat: „Dickinson, Emily Elisabeth (Amherst, Massachusetts, 1830. dec. 10. - Uo. 1886. máj. 15.) amerikai költőnő. Élete utolsó két évtizedében nem hagyta el háza kertjét, de még szobáját is alig." Luce Emilyje kívülről az az Emily, akinek a költő-nő akarta, hogy lássék. A darab szavaival: „Edward Dickinson úr félnótás lánya", örökké „menyasszonyi fehérben" járó csudabogár, a falu excentrikusa, aki-ről, vénlány húgával együtt, a falunak van mit beszélnie. Belülről kilesve azonban az az Emily, aki szíve és költeményei bizonysága szerint volt: bizarr, csapongó, ám roppant eredeti és bámulnivalóan tehetséges. Az az Emily Dickinson, aki zseniális megsejtéseivel, következetesen használt új *pararhyme-jaival* (félrímeivel) olyasvalaki lehetett volna Európának, mint Rimbaud.

A monodráma értékes vázát Dickinson még sokszor ma is modernnek és merésznek érzett csodálatos versei adják, amelyek mint szerkezeti funkciót is ellátó ragyogó intarziák épülnek be az élet-rajzot hol erőteljesebben, hol éppen csak tényszerűen közvetítő írói szövetbe. Az életút maga hagyományosan ábrázolt héj-szerű klisé: Emily gyerekkora; Emily családja; Emily határtalan, rajongó hódolata apja iránt; felkavaró, ám csupán plátói szerelme, amelyet Wadsworth, philadelphiai prédikátor hangja, lelke, gondolatai iránt érez. („Az ajtónál megint a hang - /A régi hőfokot/ Érzem, ahogy megkérdezi, /1 lol van - ki én vagyok ") Utoljára: önként vállalt tökéletes magánya, az értetlen irodalmi közvélemény-től való teljes visszahúzódása.

Dickinson életének tragédiája William Luce feldolgozásában - angol műszóval élve - *domestic tragedy,* polgári dráma, a félig önként, félig kényszerből vállalt fojtogató polgári miliő tragédiája. S hogy nem lesz belőle *weeping comedy,* érzelmes, könnyhullajtó komédia, az főként a Dickinson-versekben megnyilvánuló friss, eleven és olykor szarkasztikus elme villanásainak köszönhető, amelynek nyomán a darabban is bujkál valami az angol restaurációs dráma társadalmi vígjátékainak vitriolos szellemességeiből. A családi drámában így csak helyet kapnak azok a konfliktusok, melynek nyomán talán egy sokkal kevésbé kerekded, de sokkal lényegretörőbb művet lehetett volna komponálni. Mert végül is az örök fehérbe törődő költő-nő életének igazi tragédiája az volt, hogy az irodalmi életből kiszorult, pontosabban, hogy haláláig bele sem került. Hogy a hírnévnek, az elismerésnek is csak „örök menyasszonya" maradt. („Megbecsülni a nektárt, / Ahhoz szomjazni kell.")

A másik problémakör, amely, stílszerűen fogalmazva, szintén „megért volna egy misét", a vallás, hit, világtudat szavakkal jellemezhető. Ezeknek a gondolatoknak ugyanis döntő szerepe volt Emily Dickinson életében és műveiben. Igaz, ez irányú hiányérzetünket az is fo-

Pécsi Ildikó az Amherst szépében (Radnóti Miklós Színpad) (Iklády László felvételei)

kozta, hogy azokat a részeket, melyek-ben a költőnő panteisztikus-deizmusának és ateizmusának keverékéből összeálló világképét megérthettük volna, a magyar színpadra állítók megrövidítették.

Természetesen a számon kért kérdések irodalomtörténeti hangolásúak, irodalomtörténeti érdekűek, és *az Amherst szépét* tekinthetjük önálló, autentikus műnek is. Csakhogy Emily Dickinson életének interpretálása mégiscsak irodalmi tárgy, és monodrámaként feldolgozott életrajzának a magánélet intimitásai mellett (ha nem éppen helyett) azt a hátteret kellene jobban megértetnie, amelyből az evilági és túlvilági életről szóló morális elmélkedések származnak; azokat a halálköltemények kellene jobban körüljárnia, melyekben a költőnő a halhatatlanság és a megváltás lehetőségeivel küzd. Énköltészetét kellene magyaráznia, azt a folyamatos lelki gyötrődést és csiszolódást kellene értelmeznie, amelynek oka elsősorban az elszigeteltségben keresendő.

Nos, a Radnóti Miklós Színpad elfogadta Luce darabját olyannak, amilyen. A szöveget azonban több ponton megrövidítette, a színdarabot kamaraszínpadra alkalmazta. Koltai Jánosnak pompás díszletével - mellyel igyekezett a lehetőségekig híven visszaadni az író elképzeléseit - annyira sikerült a diminuálás, hogy a kis színpad (melynek egyik része úgy volt zsúfolt, hogy másik része levegős és bejárható maradt), szinte a darab javára vált.

Pécsi Ildikó, különösen az első rész-ben, emlékezetes Emilyt alakított. A költőnő - a darab instrukciói szerint is - törékeny, érzékeny és furcsa nő. Pécsi Ildikó nem ilyen. Ez azonban talán csak egy-két percig lehetett meghökkentő, mert a színésznő szavaiban, gesztusaiban annyira a figura lényege szerint való volt, hogy ezek után már azt hitetett el, amit akart. Alakításának minden rész-letét aprólékosan, szinte „manufakturálisan" dolgozta ki. Rengeteg arcot öltött. Volt szeszélyes és szép, szomorú és öreg; hódító, büszke, megalázott és gonosz. Produkciója olyan dalénekesnőére emlékeztetett, aki fantasztikus mennyiségű színnel és karakterrel, szinte pillanatonként alakuló játékkal követi a sűrűn váltakozó rövid darabok hangulatrezdüléseit. Volt ereje hozzá, hogy az arcán láthatóan elénk vetítse láthatatlan beszélgető- és vitapartnereit, sőt, megelevenítse azok gondolatait is, amelyekről a nézők természetesen csak az ő mozdulataiból, reakcióiból szerezhettek tudomást. Ez, érzésem szerint, az egyik legnagyobb dolog, amit művész csak véghezvihet egy monodráma színpadán. Azt hiszem, sokáig emlékezni fogunk arra a döbbenetre például, amellyel egy éjszakai jelenet során a levegőnek arra a darabjára meredt, ahol Emily apja állt valaha.

A második részben játéka egy árnyalattal színtelenebb és nyugtalanabb lett. Ennek oka kereshető a technikailag tovább-ra is nagyon ügyes dráma általános színvonalbeli esésében, a humoros, ironikus elemek megfogyatkozásában, amelyek sok helyütt éltetik a darabot; a rendezés egynémely kevésbé sikeres, monotóniát előidéző fogásában; de talán fellelhető a művésznő bizonyos tipikus eszközeiben is. A rendezés ügyetlenségének éreztem, hogy Emily minden egyes „távozónak" utánanéz, mintegy utánafut; valamint azt is, hogy a két nagy meg-rendülés (apja halála, szerelme halála), az azonos színi és megformálásbeli be-állítás miatt egymás hatását oltja ki. Viszont úgy gondolom, az már színészi kérdés, hogy Pécsi Ildikó a befejezéshez közeledve egyre többször fejezte ki Emily zavarodottságát úgy, hogy pont helyén is fölvitte a mondathangsúlyt. Előadásának ebben a részében a versbetétekre külön feladat hárult: nyugodt tónusukkal ki kellett egyensúlyozniuk a tempó megingásait.

William Luce: Amherst szépe (Radnóti Miklós Színpad)

Fordította: Károlyi Amy. *Rendező:* Bencze Zsuzsa. *Jelmez:* Meluzsin Mária. *Díszlet:* Koltai János m. v. *Zenéjét összeállította:* Novák János.

Szereplő: Pécsi Ildikó.

REGÖS JÁNOS

Mozgásszínházak

Egy nemzetközi találkozó tanulságai

Különleges színházi eseménysorozat színhelye volt októberben a Budapesti Műszaki Egyetem, a Mozgásszínházak Nemzetközi Találkozójának. Nem pantomimesek találkoztak a Műegyetemen, nem rakoncátlan, izgága amatőrök pro-dukálták magukat, hanem színházak jöttek ide, amatőr, félprofi és profi társulatok gondolatébresztő, nemegyszer felfedezésszámba menő előadásokkal. Nem gondoltuk volna, ha nem tapasztaljuk, hogy a mozgás nyelvén mennyiféle színházi gondolat mondható el. Téved, aki azt hiszi - és a szakma feltűnő távolmaradása e tévhittel magyarázható -, hogy ami itt folyt, az csupán a pantomimesekre, a táncosokra tartozik.

A mozgás mindenfajta színház számára lényeges kérdés - még akkor is, ha ezt nálunk nem sokan ismerik el -, és ez a találkozó éppen azokat az együtteseket hívta össze, akik valamilyen formában a drámai-színházi önkifejezés lehetőségét keresik a mozgásban. Szinte valamennyi előadásban jelen volt a továbbépíthetőség, a továbbgondolhatóság, tehát a nyitottságban testet öltő művészi önzetlenség gesztusa is. Különösen áll ez a *GEST, a Ritual Dance Theatre Group Butosha, a Teatro Populare di Ricerca* és *a Spolek Potrhlich Mimu* előadásaira.

Az együttesek túljutottak a hetvenes évek elejének Grotowski műhelyéből merítő puritán kifejezésmódján, a pszichikai koncentráltságot kezdi felváltani egy nyitottabb, hagyományokat kereső és újraértelmező színházi gondolkodásmód.

A legjobbak között csak a lublini *Scena Plasztycznata* előadása tűnt számomra - minden szcenikai különlegessége ellenére is - kissé anakronisztikus-nak. A Leszek Madzik által vezetett csoport európai hírű; és valóban egészen kivételes attrakció a *Nedvesség* című elő-adásuk, amelyet kis megszakításokkal hatszor egymás után játszottak, míg csak el nem fogyott a közönség az ajtó elől. (Az előadásról a SZÍNHÁZ 1979. 9. száma közöl ismertetőt.) A legszélsőségesebb vélemények velük kapcsolatban fogalmazódtak meg. Színház-c egyáltalán, vagy csak valami, a Laterna Magicára emlékeztető látványosság, bűvészkedés térrel, testtel, fénnyel, hanggal? Nyújthate többet a pillanatnyi érzéki-audiovizuális élménynél, ha mégoly koncentrált és képzeletébresztő is? Egy biztos: az együttes a modern szcenika kifejezéslehetőségeinek kivételesen magas szintű ismerője és kutatója. Lenyűgöző az amatőrcsoport munkafegyelme, az együttműködés, a technikai megvalósítás hallatlan precizitása.

Szakrális ihletettségű térjátékukban a XX. század elidegenedés-mítoszának mármár megkövesedett motívumai, szimbólumai variálódtak egyfajta expresszív-szürrealista logikával. Rész és egész, holt és eleven, anyag és szellem reménytelen egymást keresése, az ember utáni űr felidézése megrendítő és komor térköltészetté formálódik, amelyhez hasonlót a kortárs magyar művészetben Schaár Erzsébet plasztikája és Pilinszky János költészete hordoz. Valódi színházi perspektívát mégsem rejt magában ez a törekvés.

A találkozón látottak alapján kiszűrhető egyfelől *egy rituális* indíttatású, másfelől egy *clowmiádaszerű* színházi gondolkodásmód, mely tendenciák itt nem elsősorban a népszerű-szórakoztató, illetve az intellektuális-eszméltető beállítottság megfelelői, hiszen mindkettő többféle érzet és gondolat közlésére alkalmasnak mutatkozik. Az együttesek térben és időben távoli stílusrétegekből építkeznek; színpadi megoldásaikban csak egyetlen - igaz a többivel egyenértékű - kútforrás volt a marceau-i, illetve a tomaszewskii pantomimiskola stílushagyománya.

A varázslat két, egymástól eltérő színpadi nyelvet használó együttesnek, a japán *Ritual Dance Theatre Group Butoshanak* és a lengyel GEST-nek sikerült a legjobban. Mindkét produkció egyetemes gondolatokat sugároz. A lengyelek a látomások plasztikus megjelenítésével, a japánok pedig egyfajta transzszuggesztió útján érik el a közönséget lebilincselő hatásukat. *Isso Miura* és partnere *T. Fujii* belső megszállottsággal fejeztek ki vágyakat, transzcendens élményeket. A színházhoz önmagában nem sok köze van ennek, de annál több az Emberhez, és ezáltal minden olyan szín-művészhez, aki szükségét érzi annak, hogy játéka általánosabb érvényűvé női jön szcrepénél. Nem könnyű végignézni őket. Akarni kell, éppen úgy, ahogy ők akarnak, s ez valóban megerőltető. A nézők többsége fanyalgott is. (Bár a három plusz előadásukra megtelt a nézőtér.)

Egy b*ikaviadal tükörképe* című előadásuk a mi érzékeink számára különös ritmustartományban mozgó rejtélyes érzés- és emléknyomatok sorozata. Középpontban a tudatból a testre s onnan egy másik testre irányuló akaratátvitel áll. Miura és Fujii érett színészek, testi érzékenységük, összpontosítókészségük, ritmuskultúrájuk rendkívüli. Ezek a testüket végsőkig analizálni képes művészek egy érdes csomagolópapír-lepedőnek juttatják a földi léttér szerepét, jelképét mindannak, ami által s aminek ellené-ben a Tudásra szert tehet az Ember. A legkülönbözőbb tér-, forma-, mozgás-és szerepképzetek hívódnak elő az Ember és az Anyag találkozásából. (Szikla, felhő, kő, hajó, madár, hullámzás, koldus, uralkodó, ház, fedél, köpeny, koporsó stb.)

A *GEST* három képből álló térjátéka a V*akok* ((Andrzej Leparsky rendezése), melyet az egyetem előtti téren, az előcsarnokban és a hatalmas, visszhangos aulában adtak elő, széles tabló Európa kamaszkoráról, a középkorról, az üdvö-

Jelenet a pardubicei **Yorickova Pantomima** műsorából

zülésre sóvárgó Ember „vak" istenkeresésérőI. A japánokénál jóval behatároltabb s nemegyszer didaktikusabb esz-közökkel éltek. A szertartás, amit celebráltak, szinte kiprovokálta a néző áhítatát. Előadásuk ihletője Brueghel: *Példákat a vakokról* című festménye, s a darab, amit *Vakok* címmel Ghelderode írt, ugyancsak e képnek igézetében. Groteszk moralitás bontakozik ki előttünk, melynek minden története példázat és intés a hitkeresés igaz és tévútjairól. A játék hármas tagoltságú: Menny - Föld - Pokol vagy a lengyelek sajátos fogalmaival Alom - Arnyék - Látomás. Az Alom a játék alapközege: a három vak zarándoklata Isten országa felé. Az Árnyék az ő földi életük, mely a tér három pontján elhelyezett emelvényen elevenedik meg. A középső a „Fehér" dobogója, a szellem emberéé, a prométheuszi tett őrzőjéé, aki egy személyben ideológus, hadvezér, forradalmár, földi megváltó, akinek jellemző módon „seggfejek" tömegén kell át-vergődnie, hogy beállhasson a megváltást keresők közé. Bal szélen a „Halálmadár" dobogója áll. Itt groteszk életképeket látunk a kisember mindennapjaiból: kenyérevés, szeretkezés, szülés, házi perpatvar stb. A kegyelemre szomjazó Halálmadár elől vásári maskarások, vad bohócok állják el az utat. A harmadik dobogó, a „Bikáé", melyen a reneszánsz szépségideál ember-párja áll ruhátlanul, mintegy a művészi termékenység megtestesüléseként. A zarándokcsuhát öltő Bika előtt csupa-farok, csupaágyék lények toporzékol-nak, tülekednek. Íme a látomássor. Ezek a Pokol képei. Az üdvözülést kereső ember útja csak a Poklon át vezet.

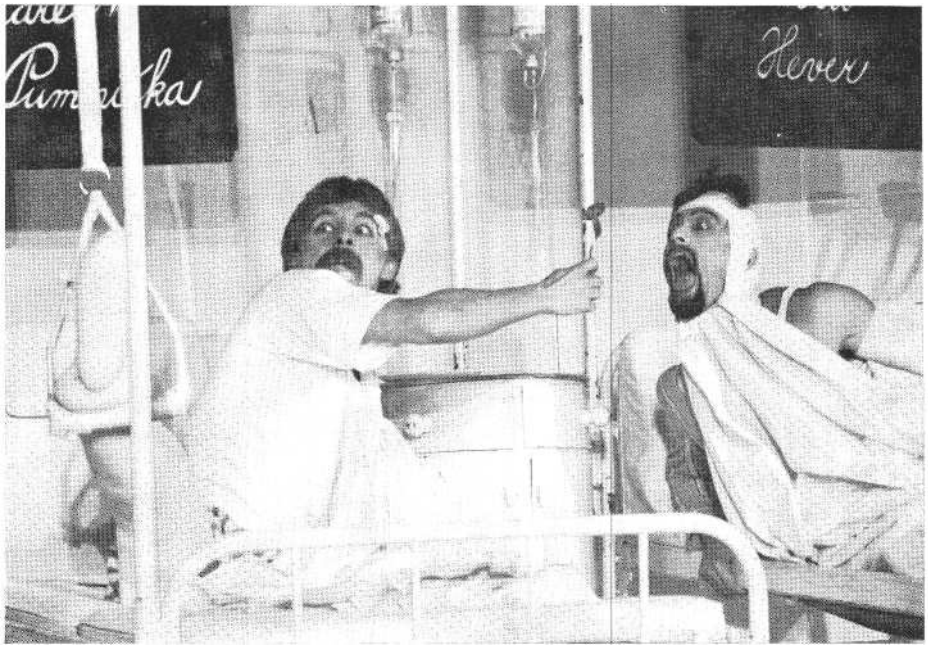
Az együttes játékstílusa - miszticizmusa, mely az áhítat s a csömör képeit egyszerre mutatja fel pokoli látomások s égi álmok formájában - közeli rokonságban áll Tomaszewski színházával.

A GEST illetve a *R.D.T. Gruop Butosha* törekvéseihez, szándékaihoz közel állónak éreztem két magyar ama-tőr együttesét: *a H.U.R.K.Á.-ét* illetve a házigazda *BME PANTOMIM* MOZG*ÁSSZÍNHÁZét.* Valami azonban meggátolja őket abban, hogy előadásaik érvényes egésszé formálódjanak. Más-más oknál fogva, de mindkettő eseté-ben kisiklik az előadás. Mintha önkényesen töltenék ki azokat a hiányzó illeszkedési pontokat, melyek saját világképük, közérzetük és a választott előadás-forma között mutatkoznak. A *H.U.R.K.A* produkciója, mely tér- és mozgás-szervezését tekintve, de mindenekelőtt példázatjellegénél fogva rokona a *GEST-ének (Terra Amata,* Szeretett-mert egyetlen-föld, Takács Ferenc rendezése), a lengyelekénél izgalmasabb, korszerűbb kérdésfeltevést ígér. De *egy*-szer csak jönnek a tükrök, a szanaszét repkedő párnák, a „közvélemény-kutatás" s végül a „beszélgessünk még, legyünk együtt" őszinte szándékát jelző gesztus: a zsíroskenyér és a tea. Szándékaik tisztaságában, humanista elkötelezettségükben senki sem kételkedhet. Természetes módon hitelesek az elő-adás egyes jelenetei. De az érettséget, a felnőttséget nem tudják eljátszani. Ha több bizalmuk lenne önmaguk s a közönség iránt, bizonyára felhagynának a közvetlen befolyásolás eszközével. Mert bármennyire csábít is a színjátszás erre, ezt a kontaktust - s mindez a *GEST* elő-és utójátéka kapcsán is elmondható! - csak az előadás művészi öntörvényűsége teremtheti meg. Lehet kérdezni, tükröt tartani, párnákat hajigálni, de ez mindenképp egyfajta önleleplezés. A színház ilyenkor úgy válik fölényessé a közönséggel szemben, hogy közben akaratlanul is beismeri saját művészi mulasztásait.

Egész más problémát látok a Regős Pál vezette *BME* PANTOMIM MOZGÁSSZÍNHÁZnál. Ők a mim és az orális játék szintézisének megteremtésén fáradoznak, mégpedig egy a japánokéhoz igen közel álló módszer, a „tudatos test- és pszichotechnika" alkalmazásával. Náluk is a cselekvésben kifejeződő törekvés „belső megteremtésén" van a hangsúly, ennek a belső energiának kéne átjárnia bennünket nézőket is. De míg a japánok rituális (tehát nem drámai) célokat kívánnak elérni, addig a magyar együttes olyan drámai játékokat ad elő, melyekben nemcsak a testbeszédnek, illetve nemcsak a rítusnak van szerepe. Bonyolult belső történések hiteles és árnyalt kifejezésével kísérleteznek. Emiatt furcsa kettősség érződik játékukon: bizonyos történések a pantomim tradicionális nyelvén, de a belső erőfeszítésektől görcsösen szólalnak meg, vagy - s ezek a legkritikusabb pillanatok - átélnek valamit, ami-nek nincs mozgásbéli kifejezéslehetősége. (Ez utóbbi problémán valamelyest enyhítenek a hangok, zörejek, ének, néha dialógus.) A drámai és a gesztikus nyelv így sokszor aszinkronba kerül, maga a játék pedig lelassul, illetve nem érzékeljük, hogy történt valami. Ezért nem sikerült érvényt szerezniük annak, ami például Beckettben izgatta őket: ki-tűnően exponált Végjátékuk *a* vörösbe öltöztetett „megváltó"(?) belépésével - talán, mert nem bíztak eléggé a mű erejében - érthetetlenül patetikussá torzult.

A találkozó clownhagyományokra építő együttesei között, de abszolút tekintetben is, kimagasló teljesítményt nyújtott a prágai *Bolond Mimesek Egyesülése (Spolek Potrhlich Mimu).* Az Ypsilon Atelie Színház keretében működő hivatásos együttes lírai-groteszk humora a klasszikus pantomimiskolára épül, ami azért is figyelemre méltó, mivel bizonyítani tudták ennek a ma már kimerültnek tekintett formanyelvnek a megújíthatóságát. *Karambolcí*-mű előadásuknak, mely két balesetet szenvedett kisember kórházi életéről s álmairól szól, talán az egyik legnagyobb erénye, hogy benne a pantomimet arra használják, amire az a legalkalmasabb: a humor szolgálatába állítják, s így jutnak mélyebb, néhol filozofikus tartalmak közelébe. Miroslav Horacekben és Antonin Klepacban két olyan mimest ismerhettünk meg, akik nemcsak fölényesen bírják ezt a technikát, hanem olyasfajta művészi nyitottsággal is rendelkeznek - amely a magyar pantomimesekről nem-igen mondható el -, hogy hajlandók alá-vetni magukat egy színházi rendező (Frantisek Pokorny) akaratának. Ezáltal válik az előadás többé két kitűnő pantomimes duójánál. Színészi játékuk éppoly kidolgozott és finom eszközök-kel élő, mint gesztusaik. Hallatlanul ökonomikusan bánnak a testükkel, sohasem érezzük azt, hogy a technika szabja meg egy-egy játékrész karakterét, noha minden geg, minden akció erre épül. A Bolond Mimesek nem produkáltak valami egészen újat, sem egyéni „rendszerük", sem külön „útjuk" nincs. De amit csinálnak, abban művészi rend van, az igen magas színvonalon áll és rendkívül populáris, ami nem kis dolog. Nem biztos ugyanis, hogy attól izgalmasabb valami, mert „új"-nak nevezi magát.

A Klepacékhoz hasonló forrásokból merít a másik csehszlovák csoport, a pardubicei *Yorickova Pantomima;* bár náluk a jelképek összetettebbek, filozofikusabbak, mint honfitársaiknál, gondolataik-nak mégsem képesek olyan erővel ér-vényt szerezni. Ennek oka - a mérsékeltebb technikai felkészültségen túl - a forma túlpörgetése lehet. Az etűd-



Karambol - a **prágai** „Cvoci Mimu" együttes műsorából (Filip János felvételei)

pantomim jól ismert helyzeteire keresnek új értelmezési lehetőségeket, s néha egészen az abszurdig csavart szituációkig jutnak. A fiktív falon át patkányokat, kígyókat, szöggel átvert könyvet hajigálnak a felbőszült szomszédok, a festmény bosszút áll a gőgös, pöffeszkedő modellen, s babszemnyire zsugorodik, a szenvedélyes lepkevadász előtt egyre nagyobb és nagyobb lepkék húznak el. Hét képes clowniádájuk valamennyi darabja lírai indíttatású, s keserű vég-kicsengésű. Szomorú bolondok ők, arcuk fehérre mázolva, orrukon piros pingponglabda, tekintetükben az ártatlanok szelídsége és alázat. Lemondanak a pantomim tárgyteremtő lehetőségeiről, és valódi kellékeket készítenek, akárcsak honfitársaik.

A commedia dell'arte komikus, erőszakos, alpári s mégis míves színpadiassága, triviális költőisége jelent meg igen magas színvonalon az olasz *Teatro Popolare di Ricerca* és a jugoszláv *Teatar Levo* (Színház Balra) előadásaiban. Az olaszok beszélő színháza, mely - ellentétben a Színház- és Filmművészeti Főiskola két, a műsorba egyáltalán nem illeszkedő musicalkeresztmetszetével - nem lógott ki a „mozgásszínházak" sorából; a főiskola eredeti formáinak felelevenítésére, a jugoszlávok pedig annak áthangszerelésére tettek kísérletet. Az olaszok a cselekmény különböző rétegeit más és más színházi korstílus jegyében szólaltatják meg. Hasonló ez ahhoz, amit a GEST-nél tapasztaltunk, de míg náluk a cselekmény szálára fűződnek fel a rétegek, az olaszok esetében éppen az attól való elvonatkoztatást szolgálják. „Színházi leletmentésük", ahogy maguk is nevezik, valójában nagyon is mai félelmeket, indulatokat fejezett ki. Gozziádájukat éles és hangsúlyozott teatralitással adták elő, nem riadva vissza a közönség durva inzultálásától sem. (Cipők, harisnyák eltávolítása, eszelős tetűvadászat a nézők hátán stb.) A teátrum önarcképe tekint ránk játékukban: élet a színházban s színház az életben. A színjáték olyan közvetítő nyelv számukra, mely - mint írják - „azokat a tipikusan emberi befogadási módokat igényli, amelyeket manapság egyre jobban kiöl a társa-dalom, mint például az alkotókészséget, a döntési képességeket, a kritikai funkciót és végül a szándékot, hogy megváltoztassuk az elégtelen struktúrákat". Rizzato társulatának „vulgáris és véres mo-solyt" hordozó játéka elsősorban nem pszichológiai, hanem színházi eszközökkel, az életszerű igazság helyett a teátrális igazsággal érvel. Színészi képességek dolgában azonban meglehetősen egyenetlen ez a társulat, igaz, hallatlanul magasak a követelmények. Mozogni, deklamálni, hosszú monológot mondani, mutatványt rögtönözni, villámgyors replikákat pergetni, percekig üvölteni, majd halkítani, kapcsolatokat teremteni és váltani nem könnyű dolog. A színpadi kontraszt műfajának másik képviselője a Milan Vukotič vezette belgrádi *Teatar Levo*, igazi utcaszínház. *Halandzsa* című előadásuk harsány és excentrikus, akár az olaszoké, de jóval kötetlenebb és „piszkosabb" hangszerelésben. Az extravagancia, ami viselkedésükben, jelmezeikben és játékmódjukban egyaránt jelen van, konzekvens világképről árulkodik. Szó sincs itt nihilről, cinizmusról, anarchiáról. Választékos toprongyosságuk, trágárságaik, trivialitásuk, artikulálatlan röhejességük Rabelais szellemét idézi, a minden kulturális hierarchiát felforgató ádáz és könyörtelen népi nevetés diadalát. Nem csoda, hogy a Bolond Mimesek mellett a legnagyobb sikert ők aratták. A játékot, mely háromperces groteszkekből áll, a rendező vezényli a paraván tetejéről, angolul, magyarul, szerbül, németül, franciául - ahogy a helyzet kívánja. Kikiáltó, narrátor és rendező egy személyben. Temperamentuma, természetes humora nemcsak játékait s a szereplőket képes átlelkesíteni, de életet lehel a nézőtérre is. S a társulat? Válogatott legénység. Csupa különleges emberpéldány: robusztus nőstényoroszlán, nyakigláb legény parányi fejjel, térdig lógó karú fiú ... Ha a testi extrémitásokat csak önmagukban használnák, produkciójuk nem lenne több vásári mutatványnál. De Milan Vukotié megtanította őket arra is, hogy természetes adottságaikat a „nem természetes" kifejezésére is alkalmassá tegyék. Így aztán emberbőrbe búját gorillák, csimpánzok, lajhárok, struccok, békák hancúroznak a paraván előtt. Játékstílusuk, gagjeik, fantáziájuk logikája leginkább a rajzfilmekéhez áll közel. Nemcsak a figurák és mozgatásuk fantasztikus elrajzoltsága miatt, hanem a vágások, összekopírozások, a kollázstechnika tudatos alkalmazása miatt is. Milan Vukotič színháza - mellesleg tavaly Belgrádban ők szervezték a BIFET LEVÓ-t az ellen-BITEF-et - szimpatikus próbálkozás. A modern városi bohózat műfajának kialakításán dolgoznak, egy olyan színjátékforma megteremtésén, mely nép-szerű s magas igényű egyszerre.

Az eddig bemutatott produkciók egyikéhez sem hasonlítható az, amit Györgyfalvai Katalin együttesétől, *a Népszínház Táncszínházától* láttunk. A mezőnyben egyedül ők éltek a tánc tiszta, elvont nyelvével, s mégis mindkét általuk bemutatott szám izzó s agitatív erejű drámává sűrűsödött. A táncosok kivételes belső és fizikai „feltöltöttséggel" lépnek a dobogóra, s végig robbanékonyan, fiatalságuk teljes szenvedélyével és odaadásával vesznek részt a táncban. Az egymásra figyelés, mely nélkül plasztikai összhang és dinamika aligha teremthető meg, náluk mélyebb, érezhetően pszichikai indítékból fakad. Valamennyien individuumként vesznek részt a közös szertartásban, mindig valamilyen érdek vagy drámai cél alanyaiként, függetlenül

négyszemközt

attól, hogy a szólista vagy éppen a kartáncos szerepe esik rájuk. Nem csoda, hogy a végére a szó színészi értelmében „kiürülnek". S ez nem csupán az állóképességüket végsőkig próbára tevő előadás következménye, hanem a mozgásban kiélt, a belülről is tudatosított és végigszenvedett emberi sorsokkal, közösségi válságszituációkkal való szembesülés. Ha van „kegyetlen színház" - művészi értelemben és igazsága tekintetében -, akkor Györgyfalvai Katalin táncszínháza szándékai, tudatossága, a táncszínészi energia teljes és értelmes felhasználása miatt ehhez áll a legközelebb.

A találkozó programja többségében színvonalas, de legalábbis tanulságos előadásokból állt. A fellépő kilenc külföldi és öt magyar társulat közül (a Színház- és Filmművészeti Főiskola szerepeltetését félreértésnek kell tekintenünk) mindössze kettő, a belgrádi *Teatar Dogadtjaty* és az angol *York Shoestring Theatre* (Cipőpertli Színház) szociopantomimje vetette fel a „színpadképesség" problémáját: dilettáns próbálkozások voltak. A többi együttes, még ha vitatható is az, amit csinál, egy pillanatig sem hagy kétséget afelől, hogy elsajátította azt a színpadi nyelvet, amin beszélni óhajt, s hogy a nyilvánosság előtt is vállalható mondanivalói vannak. Mély művészi felelősség érződött minden előadásban, s ez a játékszellemet éppúgy meghatározta, mint a benne ki-fejeződő állásfoglalást, világnézetet. Vetélytársnak itt senki sem érezte magát. A „ki, kinél jobb?" kérdése helyett a „ki, mit csinál és hogyan ?" volt a lényeges. Sajnos, Magyarországon az ilyen típusú találkozóknak nincs hagyománya. Az elszórt vendégjátékok, de még a színházi dekádok sem pótolják az efféle intenzív nemzetközi találkozókat, melyeknek nemcsak informatív értékük jelentős, de vonzerejükkel s jól válogatott programjukkal felbecsülhetetlen szolgálatot tehetnek a magyar színházkultúra nemzeti és nemzetközi presztízsének emeléséért.

HELYREIGAZÍTÁS: *Az* 1980. januári számunk *Vampilovból - elégtelen* című cikké-ben - a cikk végén található szereposztástól eltérően - tévesen szerepel Gyarmathy Ágnes mint jelmeztervező neve. A tévedésért elnézést kérünk.

ZÉTÉNYI LILI

Az első sztriptíz Párizsban és Budapesten

Beszélgetés Jancsó Miklóssal és Hernádi Gyulával az Astoria Bárszínházról

Ki volt Mata Hari? A lexikon szerint holland táncosnő, eredeti nevén Margarete Zelle, az első világháború német kémnője. A franciák 1917-ben elfogták és Párizsban kivégezték az akkor negyvenegy éves táncosnőt.

Azt már nem említi meg a lexikon - s én is csak Hernádi Gyulától tudom -, hogy Mata Hari rendezte az első sztriptízbemutatókat a század első éveiben, Párizsban. Gyönyörű nő volt, nevének megfejtése: a Nap Szeme .. .

Hernádi Gyula eljátszik a gondolattal: mi lett volna, ha Ferenc József császár véletlenül találkozik - mondjuk egy sztriptíztánc alkalmával - Mata Harival? A válasz logikus: minden bizonnyal beleszeretett volna. Egy ilyen gyönyörű nő szerelme viszont teljes embert kíván, a császár tehát mielőbb feleségül óhajtja venni a táncosnőt, s ezzel egyidejűleg nyugdíjba akar vonulni. Közbelép azonban a császár megunt szeretője, Katharina Schratt - nem annyira féltékenységből, mint inkább egzisztenciaféltésből - szövetkezve új szeretőjével, Konrad von Hötzendorffal, aki mint a császár „kádere" nehezen kiharcolt pozícióját félti. A megoldás számukra egyszerűnek lát-szik: Mata Harit kell csupán eltenni láb alól. Cselszövésükbe mindössze a császár legkedvesebb kisfiát, Hitler Dolfikát avatják be, aki azonban éles eszű gyermek lévén rohan a papához, s mindenről beszámol neki. Mata Hari végül Einstein, az udvari lakatos segítségével menekül meg. Az ezermester iparos ugyanis a relativitáselmélet két képlete közt elkészíti a táncosnő megszólaláson túl is azonos mását, akit természetesen nem fog a golyó. Már azt hisszük, minden jóra fordult, s a szép Mata Hari ez egyszer megúszta, amikor váratlanul fehér köpenyt öltenek a szereplők: s mi máris elmegyógyintézeti ápoltaknak érezzük magunkat, ráadásul az „idülten" egészségesek között, akiknek már a gyógyításáról is lemondtak. Furcsa, pesszimista, meghökkentő vég kétórányi zenés, táncos, pezsgős happening után.

De kezdjük az elején: hogy került az Astoria bárjába Jancsó Miklós, Hernádi Gyula és velük együtt a fent említett illusztris társaság?

Jancsó: Közös álláspontunk az, hogy mindenfajta műfaj létezhet egymás mellett. Ezt már akkor is így gondoltuk, amikor filmjeinket megrótták állítólagos érthetetlenségük miatt, s mert nem volt közönségük. Pedig a filmnek éppen az az előnye, hogy konzervműfaj, nem okvetlenül kell hogy közönsége legyen. A film akkor is film marad, ha egy ember sem nézi. Hátránya azonban a korai elöregedés. Mi egyébként mindig elismertük másfajta filmek létjogosultságát is.

A színháznál ez épp fordítva van, a színház nem lehet meg közönség nél-kül. Egy speciális színház nélkülözheti csak a nézőt: ez a szekta, amikor a közreműködők maguknak játszanak. Ilye-nek a különböző vallási szertartások, rí-tusok. A valódi színház azonban igényli a közönséget, létjogosultságát a nézők mennyisége igazolja.

Nehogy félreértés essék, meg kell jegyeznem: az, hogy budapesti színházaink szinte állandóan telt házakkal játszanak, nem az előadások kiválóságát igazolja, csupán azt bizonyítja, hogy nagyon kevés a színház, nagyon olcsón adják a jegyeket, továbbá a szervezett, bérletezett házak esetében egy előadás sem bukhat meg. Következésképp ilyen feltételek mellett eldönthetetlen, hogy milyen színházat igényel valójában a közönség.

Mi olyan színházat szeretnénk csinálni, melyben az előadás nézőkre gyakorolt hatása ténylegesen mérhető.

Hernádi: Megjelenési fórumot, színházat kerestünk. Hogy ezt itt, az Astoriában találtuk meg, véletlen. A szálloda igazgatója, Gróf Emil jó barátunk, s ő a kockázat ellenére is hajlandó volt együttműködni velünk, hisz a bukás lehetősége legalább akkora volt, mint a sikeré. *A Mata Harit* kifejezetten az Astoria bár részére írtam. A speciális helyszín speciális műfajt kívánt. Nagyon kicsi színpad, kis számú, vegyes összetételű közönség: mindez bizonyos korlátokat jelentett.

Régebbi drámáim komolykodóak voltak, azokban direkt akartam megoldani a problémákat, azóta más utakon próbálkozom. Ennek a lényegét úgy tudnám megfogalmazni, hogy a Molnár Ferenc által írt darabok konstrukció-ját követve próbálom eladni a komolyabb

mondanivalót. Észrevettem, hogy a közönség nagyon fogékony a királyokról, hercegekről és hercegnőkről szóló történetekre. Ez nem véletlen, hisz ezek a sztorik az élet mozdulatlan szürkeségéből jelentenek számukra mintegy kiemelkedést. S miközben a közönség már-már elandalodik a látottakon, belülről csapom le a bennük keletkezett illúziót. A közönséggel való kontaktuskeresés jegyében írtam a *Királyi vadászatot* is.

A Hasfelmetsző Jack már tartalmában és formájában is azt a célt tűzte maga elé, hogy minél szélesebb közönségréteget tudjon szórakoztatni, egyszersmind elgondolkodtatni. A *Has-felmetsző* műfaját próbáltuk meg tovább-finomítani az Astoria speciális körülményeket jelentő bárszínpada számára.

Bárszínház, bárélet, bárzene, bárzongorista, bárénekesek, bártáncosnők. Mind-ez együtt bárhangulat? Bár az is lehet-ne, nem az. A bár bejáratánál Tor-dal Teri (Schratt Katalin) és Harsányi Gábor (Konrad) diszkózenére táncolva fogadja az érkezőket, majd eléneklik s táncolják az est nyitókupléját. Eközben megismerkedünk a többi illusztris szereplővel is, s kezdetét veszi a fordulatokban bővelkedő történet. Megtudjuk, hogy Konrádot anyakomplexusa köti az egy fejjel magasabb Katalinhoz, aki már erősen öregszik, pénze is fogy, annyira, hogy be kell vallania: már *lógnak a strasszai* (Tordai elegáns estélyi ruhája alól ormótlan fekete bakancs villan elő, melyről valóban strasszok csüngnek alá). Elhangzik egy mondat: „Bulgária belép a háborúba" lglódi-Ferenc József szintén belép a szép Mata Harinak. Bő ingéből kis zsákot formál, s mintha magokat szórna a közönség sorai közé, megszólal: *cselt vetek.* Einstein-Maros Gábor pedig természetesen mindenre tud egy dalt. I la azt mondják: kellene egy nő, ő elénekli: „Vágyom egy nő után..." Megbízzák, hogy készítse el Mata Hari pontos „Mását", s ő már énekli, táncolja is a *Kalinkát.* Az asszociációk sora kimeríthetetlen: a darab végén már dalról is dalra fakadnak. Valóban feltűnő hasonlóság van a „Meghalt a cselszövő" kezdetű Erkel-kórusrészlet és a „Mint a mókus fenn a fán" című vidám úttörőinduló közt, már ami a dallamot illeti.

Hidegből melegbe, melegből hidegbe két órán át. A kuplék, táncok, gagek és bohóctréfák közül lassan, de határozottan bontakozik ki az üzenet: legyünk résen, mert a már eltemetettnek hitt történelmi fantomok a legváratlanabb pillanatokban támadhatnak föl, s csap-hatnak le ránk. Mata Hari is csak jelentéktelen játékszer volt a nagypolitikában, s Néró Napóleon, majd Cromwell, Ferenc József és Hitler alakjában él tovább. A történelmi modellhelyzetek közt apa-fiú kapcsolat van, s mi ezt képtele-nek vagyunk tudomásul venni. Indokolt tehát a bolondokházát idéző befejezés: a saját kárunkon sem okulunk, felesleges minden orvosi beavatkozás, legalább itt és most érezzük magunkat jól, ha van még bátorságunk s tehetségünk hozzá. Ne süssük le a szemünket szemérmesen, ha Valika lekapja magáról utolsó ruhadarabját is, egy nővérkötényt, s anyaszült meztelenül ropja előttünk.

Táncol a többi szereplő is: Tordai finoman, Harsányi energikusan, jobba Gabi kihívóan.

A nézők már felálltak, kitapsolták magukat, tanácstalanul álldogálnak a zavarba ejtően kicsi, most már kivilágított bárban, karnyújtásnyira a színpadon meztelenül táncoló Valikától.

Azon gondolkodnak, hogy is kerültek ők ide?

*Jancsó: A H*uszonötödik Színházban a *Vörös* zsoltárral már a mozgalmi mű-fajt akartam kikísérletezni, nem szervezett közönség számára. Tehát ugyan-ezt komolyban. Ez az úgynevezett szocdem műfaj volt, melyet egyébként örököltek, átvettek a legkülönbözőbb társadalmi rendszerek. A Miskolcon általam megrendezett egyik monstre KISZ-ünnepélyt többen leventetalálkozóhoz hasonlították. Már ezeknek is a közönségkeresés volt a célja. Mivel napjainkban úgy tűnik, hogy ezt a műfajt nem nagyon veszik, más úton próbálkozunk.

A Ma/a *Hari a* kabaré, blődli, bohóctréfák, sőt az amatőr diákszínjátszás hagyományaiból, tapasztalataiból és elemeiből építkezik, mindezt professzionalista szintre emelve.

Hernádi: A fentiek mellett megtalál-ható *a* illata *Hariban a* tánc, a krimi és a filozófia is. Színháztörténeti elődünkként talán Erdélyi Mihály két világháború közt működő színházát említhetem mind-össze. Lényege a blődlikeretben meg-jelenő gondolati mag. E különös műfaj hatása természetesen más a közönségre és más a kritikára.

A közönség olyan, amilyen, mindenesetre egyelőre kíváncsi. Az biztos, hogy nyugodtabban menne haza, ha az előadás végig a blődli szintjén maradna. Értetlensége is sok mindennel magyarázható: egyrészt él bennük az az iskolában beléjük sulykolt félreértés, miszerint a tartalom és forma egysége azt jelenti: komoly mondanivalót drámai formában, tragikus keretek közt lehet csak elmondani. Ha pedig szórakozni akarunk, senki se fárassza az agyunkat történelmi rébuszokkal. Mert bár ezek a rébuszok történelmi konkrétumokon alapszanak, az emberek nem értik őket, mert igen hiányosak történelmi ismereteik, s ez az oktatás hibája. Történelmi oktatásunk ugyanis gazdaságtörténeti alapokon nyugszik, s kimaradnak a történelem savaborsát jelentő individuális összefüggések.

Jancsó: A Mata Hariban együtt él a komoly és a vicces, mint ahogy a való életben is egymást váltják a komoly és a vicces szituációk. Csak a komplex színház tükrözi a komplex életet.

Hernádi: A mű olyan, amilyen, a közönség is olyan, amilyen. A kritika azonban egészen kétségbeejtő. Nem akartunk eredetileg sajtóbemutatót tartani, de aztán a filmgyár, mely szintén benne van ebben az üzletben, szervezett egy jegy nélküli előadást. Bebizonyosodott, hogy kár volt, hisz a kritika nálunk semmilyen funkciót nem tölt be. Kritikusaink, akiknek többsége több évtizede írja kritikáit ugyanannál a lapnál, rossz monopóliumként képviselik a haza, a párt, a kormány véleményét állítólag a közönség' véleményével együtt. Az a szerencse, hogy a közönség fütyül rájuk, sőt épp fordítva értékeli a kritikusi véleményeket: kialakult ennek a mandiner-technikának következtében egy metakommunikációs háttér. A kritika tehát diszfunkcionálissá vált, ez egyébként jellemző egész közéletünkre, ennek következménye az úgynevezett második gazdaság virágzása is. Jellemző a kül-föld előtt való hajbókolás, különösen, ha nyugati kultúrtermékről van szó - kivétel talán a lengyel film és színház -, a magyar eredményeket egyszerű váll-veregetéssel intézik el. Ráadásul kialakult egy mechanizmus, mely elhitette a magyar alkotóművészekkel, hogy a kritikára nem érdemes válaszolni, sőt nem illik hozzá leereszkedni. Nincs tehát a művészeknek fórumuk, ahol megvédhetnék magukat. S ez nagy hiba, hisz a művész is a közéletben él. Végső tanul-

ság tehát az, hogy nincs szükségünk a kritikára, helyesebben: nincs szükségünk a kritika magnetizált iránytűjére.

A szerepek, szerepkörök szinte pontosan körülhatároltak. Iglódi István Ferenc Józsefe az előadás intellektuális motorja, aki kitűnően érti Hernádi gondolatait, s szolgálja Jancsó rendezői ötleteit. Ő az előadásban *az okos.* Tordai Teri Schratt Katalinja az elegáns arisztokratizmusba rejtett kétségbeesés: fél a magánytól, fél a szegénységtől, de azért még őrzi a látszatot. O az előadásban *a groteszk.* Marsek Gabi (és Otília) Mata Harija nem a nagyformátumú kémnő, hanem a mindennapi elismertségért küzdő, fiatal táncosnő, aki mit sem sejtve sétál be a neki felállított csapdába. Ő az előadás*ban a szép, de rosszul számító naiva.* Jobba Gabi egyetlen bajusszal kelti életre előttünk Hitler Dolfikát, s anélkül, hogy előtérbe tolakodna, észre kell vennünk: már ő keveri a kártyákat. Ő az előadásban *a sunyi-ravasz bohóc.* Maros Gábor udvari ezermesterként csetlő-botló Einsteinje a XX. századi zsenisors paródiája. O az előadás *szomorú, énekes bohóca.* Harsányi Gábor Konrádja jólfésült karrierista: szerepköre szerint *buta bonviván.* S ne feledkezzünk meg Valikáról sem, hisz neki köszönhetjük az első budapesti, hamisítatlan színházi sztriptízt, természetesen Jancsó-módra. Valika az előadásban *a meztelen.* Hogy kerültek ide az előadás színészei?

Jancsó: A Hasfelmetsző Jackhez képest *a Mata Hari* jóval mostohább körülmények közt jött létre, számtalan nehézséget okozott a színészek megszerzése és egyeztetése. A szervezetlenség magában hordta a haknivá válás veszélyét. A másik probléma az volt, hogy - mint erről már beszéltünk - sem a műfajnak, sem pedig a műfaj által megkívánt színjátszási stílusnak nem volt semmilyen hagyománya hazánkban. Ha itthon vagyok, minden előadást megnézek : külön tanulmányt lehetne írni a közönségről s a színészekről egyaránt. Szinte minden előadás első mondata után pontosan lehet tudni, milyen lesz az előadás: hogyan hat a közönség a színészekre és viszont. A színészek nagyszerűen fel tudják dobni a hangulatot, a probléma csak az, hogy a magyar színész ezt csupán a szó-viccek kijátszásával tudja elképzelni, holott itt éppen a sok műfaj együttélésé-ről, komplex hatásáról lenne szó.

Ez egyébként a legkoncentráltabb műfaj, a színészeknek nagyon pontosan kellene játszaniuk. A közönség reakciója azonban óhatatlanul elviszi őket vala-milyen más, nem általam rendezett irányba. S épp itt probléma az előadás haknijellege: a színészek fáradtan érnek ide fél tizenegykor az anyaszínházuk-beli egy, néha több fellépés után. S mondom: ez a legnehezebb műfaj, sokkal nehezebb, mint a polgári színjátékok sóderműfaja. Azokat mi, nem színészek is el tudnánk játszani sztanyiszlavszkiji alapokon.

Ami a meztelenséget illeti: a sztriptíz is a szórakoztatás egyik eleme, amíg új és szokatlan. Ha már megszokottá válik, akkor valami mást kell majd ki-találni .. .

Az árusítás első óráiban elkeltek az előadás jegyei márciussal bezárólag, azóta a „szabadpiacon" 500 forintig is fel-megy az áruk. Egy közepes nagyságú család hétvégi bevásárláskor több mint 500 forintot költ el, a legdrágább jegy az Operaházba 6o forint, egy Bergmanfilmet 20 forintért már a legjobb helyről nézhetünk végig, hazánkban az átlagkereset ... inkább nem folytatom.

Sok pénz-e *a Mata Hari* eredeti hely-ára, a 180 forint?

Hernádi: Kevés. Ahhoz, hogy valóban el tudjuk magunkat tartani, 250 forintért kellene adni egy jegyet. Kicsi a színház, kicsi a befogadóképessége - mintegy 90 ember -, a fix költség ugyan-akkor viszonylag nagy. Egy színház optimális nagysága 4-500 fő, ilyen esetben már a 100 forintos helyárak is kifizetődők.

Nem értünk egyet azzal, hogy az állam dotálja a színházakat, ez ugyanis feudális kapcsolatkialakításra ad alkalmat a dotációt adó és az azt elfogadó fél között. Meg szeretnénk mutatni, hogy erre nincs szükség, helyesebben, hiszünk benne, hogy lehet olyan színházat csinálni, mely eltartja magát. Ha ez bebizonyosodna a kulturális élet egyes területein, úgy a példa modellértékűvé válhat-na a gazdaság más szférái számára is.

Gazdasági rendszerünk, s ezen belül a kulturális szféra, nem eléggé dinamikus. A dinamikussá válás alapfeltétele lenne a verseny lehetősége. A verseny, áru, piac fogalmak nem kötődnek a kapitalizmushoz. Ezek csupán eszközök, melyek szerepe a használat módjától és helyétől függ. A kapitalista piac ugyanis semmiképp sem azonos a szocialista piaccal, a kapitalista verseny a szocialista versennyel, miként a kapitalista pénz sem azonos a szocialista pénzzel.

Ahhoz, hogy a dolgokat mozdulatlanságukból kilendítsük, rivalizáló vállalkozásokra van szükség, színházak esetében is. A szocialista vállalkozó csoportokat a kulturális kormányzat csak olyan mértékben irányítaná, ahogy a bíró a futballcsapatot: őrködne a szabályrendszer betartásán. Ehhez tartozna az a politikai felügyelet, mely megakadályozná fasiszta, illetve ellenforradalmi művek bekerülését a kulturális vérkeringésbe. A szabályokat előzőleg természetesen ki kell kísérletezni. Ezután a vállalkozások szabadon, dotáció nélkül működhetnének, s így kiderülhetne, hogy valójában melyik színház versenyképes.

Tudom, különböző ellenérvek merülhetnek föl. Félő, hogy a bóvlinak lenne igazi kereslete, hisz az emberek mindig könnyen elmennek a kisebb el-lenállás felé. Olyan művekre van szükség, ahol a minőség és az értékes tartalom populáris formában jelentkezik. Es gondolom, megoldható lenne az is, hogy a kispénzű diákok, illetve nyugdíjasok kedvezményes, tehát valamivel olcsóbb jegyekhez jussanak.

Jancsó: Felmerült a gyanú, hogy csak a sznobok hajlandók 500 forintot adni egy színházjegyért. Rossznak érzem ezt a kategóriát, én úgy fogalmazok, hogy mindenkinek az a kultúrája, amit elfogyaszt, amit él. Pimaszságnak tartom azt a kifejezést, hogy: „én kultúrát adok a népnek" ! A kultúrát az emberek csinálják, én legfeljebb választékkal szolgálhatok.

Csak egyet nem szabad: szemetet adni. Márpedig minden szemét, ami félrevezet, hazudik és illúziókba ringat. Ugyanakkor mindent fel lehet használ-ni, ha olyan információval tudunk szolgálni, ami tágítja az emberek világlátását, ami nyit a szabadság irányába.

BÁNYAI GÁBOR

Szerény színház?

Színházi hét Tamperében

Rauli Lehtonen úr, a tamperei színház igazgatója (rendezője és színésze), aki-nek meghívására két hétig a finn színház nézői lehettünk egy televíziós forgató-csoporttal, ezzel az útravalóval hagyott magunkra: „A magyar színháznak legalább százötven éves hagyománya van, a mi színházunk most ünnepli hetven-ötödik évfordulóját. Ne felejtsék el ezt a különbséget, amikor megnéznek egy-egy előadást!"

Majdnem elhittük, hogy a számtani különbség objektív és igaz, jólesett volna a „jobb" alapállásból figyelni egy nyári színházi fesztivál eseményeit.

Tamperében Finnország minden tájáról képviseltették magukat a színházak, legjobb előadásaikkal, melyeket a fesztivál rendezői választottak ki. A tarka kép bizonyosan jellemző, ha talán nem is a legjobb vagy az egyedül lehetséges.

Barta Lajos: Szerelem

Rakkautta magyarul annyit tesz: szerelem - ez egy szótárból is kideríthető. De Lajos Barta: *Rakkautta* című műve Illés István vendégrendezésében a tamperei színházban mégsem felel meg Barta Lajos *Szerelem* című művének.

A Szerelem számunkra a századfordulós magyar szecesszió egyik legtipikusabb megnyilvánulása. Drámai szövete burleszkhumorból, érzelgősségből, mély emberi tragédiákból, hétköznapi szomorúságokból és csendes költészetből áll. Egymásnak ellentmondó és egymást kiegészítő elemekből. *A* finn színház és dráma számára ez a szőttes kicsit idegen, túlságosan is tarka. Feltehetően a hasonló hagyományok hiányoznak, fel-tehetően a jelentősen más körülmények-nek köszönhetően az egyértelműbb, egy-neműbb anyaghoz való vonzódás a meghatározóbb. Ez a más előjelű konvenciórendszer két szinten is megjelenik.

Egyfelől a színészek részéről. Ebben a tamperei Szerelem-előadásban zömmel igen jó színészek játszanak. Képesek az összes szín megmutatására, átélésére. Csak a szintézisre alig. Hajlandók tehát megcsinálni a darab és a rendező dik tálta váltásokat, de játékukban ez mindig új alakot is eredményez. Nem egy jellem összetettsége, akár ellentmondásos volta derül így ki: modellálják az egy figurán belüli színeket, s egy helyett több figurát játszanak el. Nem-igen érzékelik egy jellem rejtőzködéseit, színeváltozásait, a feltételezett alapmaga-tartástól való eltéréseit, illetve azokat idegennek érzik.

Ezt az idegenséget erősíti másfelől a nézőtér hangulata, a befogadók maga-tartása. A nézők sem hajlandók *ugyan*-is a többértelműség befogadására. Ok is egynemű közeget, egyirányú jellemeket várnak. Ha érzelmes, szomorú történetről van szó - melynek igazságát nem utasítják el, nem érzik idegennek -, akkor nem értik, miért kell ennek sokszor a komédia irányába el-csúszni. Hogyan lehet egy költői jelenet főszereplője egy sehova sem rakható, örökké bonyodalmat okozó huszárkard ?

A színész és a néző is döntést kér tehát. Előre elhatározott szándékot, mind a jellemeket, mind a mondandót, mind a formát, mind a hangvételt illetően. Méghozzá realista szándékot és realista megjelenítést. Egészen a naturalizmus határáig. Költőiség is csak e realista kereteken belül képzelhető el. Az ellendülés ma még nincs bekalkulálva a finn színházi nyelvbe.

Bár ennek némileg ellentmond két előadás.

A KOM-Teatteri (Helsinki) Väinö Linna *A sarkcsillag alatt* (Pohjantähti) című regénytrilógiájának színpadi változatát játszotta, Pekka Milonoff rendezésében, az AHAA-Teatteri (Tampere) szintén regényadaptációt mutatott be, Lassi Sinkkonen művéből *Solvejg dala* (Solveigin laulu) címmel, Pentti Kotkaniemi rendezésében. Mindkét elő-adás a polgárháborús időket idézi, mind-kettő a munkásság életével foglalkozik: elvi-politikai kérdéseket feszegetve, de lényegében mégiscsak életképsorozatot kínálva. *A* két előadás - bár nem mosható egybe, nem keverhető össze - abban feltétlenül hasonló, hogy mind-kettő csak kiindulópontul használja a kötelező realizmust, s inkább az expresszionizmus felé tágítja. Ezek az előadások mondandójukat illetően egy reális politikai igénynek feleltek meg: formájukban tán épp ezért lendülhettek el az expresszív megjelenítés felé.

Mindkét színház olyan félamatőrnek tekinthető, mely célkitűzéseiben merész szakítást igyekszik kezdeményezni a ha gyományos polgári színházzal szemben. A szembefordulás politikai alapú: a KOM-Teatteri esetében egyértelműen a kommunista ideológia nevében, de a másik színház is a baloldalról mond véleményt. E politikai talajú szembefordulásból fakad a formai merészség is: és csak ezen előadások nézői voltak hajlandók együtt élni az előadás hangulatváltásaival, a jellemek összetettségével - tehát az egyneműség tagadásával.

Két út és következményei

Tampere egyik idegenforgalmi nevezetessége a Pyyniki-i Nyári Színház, ahol is a szabadtéri színpad csodás környezetében a nézőtér forgatható, így tulajdonképpen az egész környék bejátszható. A tó, az erdők, a dombok: a beépített díszletek nem naturalistának tűn-nek, hanem magának a valóságnak.

Itt mutatták be Kaj Munk *Az ige* (Sana) című moralitását, Seppo Wallin rendezésében. A darab a dán történelem és egykori hitviták ürügyén igen érdekes kérdéseket feszeget (a mű szerzője egyébként egy náci koncentrációs tábor áldozata lett) : van-e tényleges ereje a hitnek (s itt nem feltétlenül vallásról van csak szó), ki maradhat olyan tiszta, hogy hitével csodát is művelhessen? A bonyolult történet három testvér népmesei ihletésű kalandjaiból a polgári vígjátékok konfliktusain és a népdrámák összecsapásain keresztül a misztériumjátékig jut el. A félkegyelműnek kezelt legidősebb testvér és egy még tiszta kisgyerek hite győzedelmeskedik a halálon, s lőn feltámadás. Mert hogy ebben a világban hinni már csak az idióták és a gyermekek képesek. Keserű-költői mese.

Ám az előadás nem lendül át a költői szférába. Órákig bajlódnak a hiteles kávéfőzéssel és kávéivással, óriási műgonddal rekonstruálnak századfordulós házakat, autókat, telefonokat és temetőket - csak épp az adottságként kezelhető natúra átveszi a főszerepet. Mint amikor Tamásinál nem a garabonciás csodája, de a ház szemöldökfája a lényeges.

Harold Pinter: *Árulás.* A Finn Nemzeti Színház előadása Jack Witikka rendezésében. A darab az elmúlt év egyik legjelentősebb londoni sikere, már magyarul is olvasható. Három-szögkonfliktus, szellemes visszafelé-szerkesztéssel, még szellemesebb nyelvi

ötletekkel-játékokkal. Ironikus mese egy kapcsolat és általában az emberi kapcsolatok alakulásáról, furcsaságairól, lehetetlenségeiről. Utálja az érzelgősséget, inkább az öniróniát kedveli.

A Nemzeti előadásában véresen komoly játék folyik. Egyetlen poén sem ül, mindenfajta ironikus felhang lehántva. Lassú a játék: hosszú percekig alakul egy-egy pillantással a páros viszony, sokjelentésű mozdulatok, kitartott csendek, aprólékos gonddal kiválasztott kellékek, vetített szövegek jelenetelválasztásul, hogy addig kényelmesen átbútorozhassanak. Itt igazán nincs mit nevetni Emma, Robert és Jerry viszonylatán. Ez az emberi és színészi mentalitás idegen ettől a közegtől. Valahogy mintha lassúbbak lennének a reflexek : így a színpadi szituáció is csak nagyon nehezen alakul, a poénok meg végképp elkésnek. Csehovot, azt is félreértve, játszanak Pinter helyett.

A tamperei színház Kisszínházának egyik leghangosabb sikere Ernst Bruun Olsen *Van Gogh és a postamester* (Van Gogh ja postinkantaja) című darabja. Ez sem véletlen, ez a siker. Az a mentalitás ugyanis, ami Pinterből kiirtja az iróniát és a kétértelműséget, ideálnak a nagyembert, a nagy gesztust, a példa-adó hősiességet teszi meg. A darab szokványtörténet a zseni és az egy pillanatra fontossá váló, később megörökített kis-ember (kispolgár) találkozásáról, ahol a kisemberrel lehet azonosulni, de vágyni a nagyember magaslatára kell. A tiszta hősöknek ez az igénye összefügg a már említett egyértelműségre-egyszínűségre való törekvéssel. Az esendőség, a nevetségesség egyértelműen negatív jelenségek, csak elítélésre számítanak, s nem megértésre. Ez a színészi és nézői mentalitás alakítja a lassú, túlrészletező, aprólékosan realista játékot, mely ugyanakkor hallatlan szépséget is képes felmutatni.

Gogol: R*evizor* (Kajaanin Kaupunginteatteri, rendező: Kaija Viinikainen). Fémvázas elemekkel körbeépített manézs, a porondon fűrészpor, baloldalt álajtó, mely hallgatózásra jó, jobboldalt újabb emelvény, Hlesztakov rezidenciája. Bábuszerű, karikírozott figurák, ütődött városatyák, Matrjoska-baba feleségek. És egy lenyalt hajú, bajuszos színésznő Hlesztakov szerepében. A szín-padon bábuk mozognak, nincs realista játék, nincsenek szünetek és szituációk, az emberi tekintetek sohasem találkoznak. Óriási iramú drótonrángatás folyik, hasra esésekkel, bohóccipőben. A lányka-Hlesztakov kellően feminin, a bábu-honatyák kellően ütődöttek. A nagyérdemű mulat. Azon, hogy Maria Antonovna szoknyája olyan bő és olyan rövid, hogy kilátszik ... az előadás koncepciója.. .

Hogy a realista színjátszás és az expresszív-agitatív forma mennyire jelentenek két különböző utat, s ugyanakkor mégis egy hasonló, sőt azonos gondolkodásmód megnyilvánulását, azt egy a fesztivál után Helsinkiben látott elő-adás példája bizonyíthatja leginkább. Az egész fesztivál alatt erről az előadásról hallottam a legtöbbet, mint ahogy a helsinki Városi Színházat általában nagy dicsfény övezi.

Finn szerző, Maiju Lassila *Bölcs szűz* (Viisas neitsyt) című darabjáról van szó. Ezúttal sem igazán érdekes a komédia egyébként kissé bonyolult története, a példázattá növő erkölcsi tanulság. Sokkal árulkodóbb a színházi konvenciórendszerek sajátos összefonódása ebben az előadásban. A játék eleje azzal telik el, hogy fáradságos munkával megteremtenek egy sajátos színpadi jelzésrendszert. Nem-naturalista elemekből összeállítanak egy kissé mobil díszletteret, s aprólékos műgonddal realista színtérré lakják. A dolog egyértelmű: több jelentésűvé teszik így a tárgyakat, a sokszor oly bántó naturalista első jelentést lehántva róluk. Ugyanakkor nagyon ügyelnek arra, hogy az egyszer jelentéssel felruházott elemek a realista jelentésüket megőrizzék. Ha egy kocka felfordítva ágy volt, akkor a megegyezett konvenció szerint az is marad. Ha a színpad bal oldala szobabelső, akkor nem kell falakkal körülzárni, úgy is el-hisszük. Ha a színpad léptékét 1:1-ként fogadtatják el, akkor minden új tárgy vagy helyszín is ennek felel meg. Ebben a térben és konvencióban jó színészekkel a megszokott kitartott, lassú reflexű játékkal halad előre a kellemes komédia. Mígnem a szöveg moralizáló szándékának megfelelően szimbólumok is megjelennek a színpadon. És egyszer csak ettől az elfogadtatott konvenciórend-szert felborítják. Ahol az előbb körbe-jártak két kockát, *hogy* érzékelhető legyen: ott fal van, s azon belül a szoba, most átlépnek a falon; ahol a színpad mélyén bejövő hajó előtt a tenger csobogott az imént, most Mózesként száraz lábbal kezdenek közlekedni a színészek.

Lehet, hogy apróságokról van szó. De nem rendezői ügyetlenségekről - annál sokkal jobb ez az előadás is. Inkább arról, hogy a realista és az expreszszív megközelítés szintézisére tör ez a megjelenítés. De mert egyik konvenció-rendszer vadhajtásait sem nyesi le igazán, egymás gyengéit még inkább kiemelik. Itt a két forma nyilvánvalóan az alapgondolat megjelenítésére szolgál. Csak hol az egyik kevés önmagában, hol a másik. A harsány színeket és a meg-növő szimbólumokat így ellenpontozza egy sztanyiszlavszkiji színészmagatartás egyfelől, s mondjuk a nyílt színen aprólékosan elnyújtott pogácsasütés rí-tusa másfelől. De ez az ellenpont még nem erénye a finn színháznak, inkább leküzdendő beszédhibája.

A revizor előadása a helsinki Városi Színházban

.és egy harmadik út

Az avantgarde. Vagy a formabontó színjátszás. A modernizmus.

Anouilh *Antigonéját a* Lahti Városi Színház mutatta be, Martti Kainulainen rendezésében. Vakítóan ezüstös keretben fekete és fehér táblák. Az egész színpad bántó aszimmetria és geometria. A szereplők fehérben és feketében. Más szín nincs. Ismene fehérben, Antigone feketében, a rohamrendőrök feketében,

Barta Lajos Szerelem című drámája **a tamperei színházban**

Maimon és Kreon fehérben, de fekete mellénnyel. Merthogy ők nem egyértelműek. Állnak a színpadon hosszan és filozofálgatnak. Hol fehérben, hol feketében. A siker óriási.

Strindberg: *Szerencsés Péter* (Penni-teatteri Helsinki, rendező: Laura Jäntti). A színház neve magyarul körülbelül annyit tesz : Filléres színház. Nekünk talán: szegény színház. Annak minden kellékével együtt. A helyszín egy tornaterem, középen egy nagy ágy, oldalt svédszekrények, mellettük gyér világítás. Négyszereplős kollektív alkotás. Fél-úton a bohóctréfa, a pszichodráma és a dilettantizmus között. Végeredmény: döntetlen az intellektualizmus javára az unalommal szemben. A siker gyérebb.

Beckett *Godot-jának* (Jyväskyllän Huoneteatteri, rendező vendégként David Hamilton az Egyesült Allamokból, aki nemsokára végleg letelepedik a Nemzeti Színházban) finn címe (Huomenna hän tulee) bizonyosságot tartalmaz: *Holnap eljön ő.* Az előadás is hajlik erre az optimizmusra. Bár a kileveledző fácska itt akasztófa, s a két várakozó is elég öreg már a reménytelenséghez, s Pozzo is eléggé fogát vesztett oroszlán - mégiscsak úgy tűnik, valóban eljöhet holnap - mondjuk Godot. Máskülönben nemigen lenne értelme annak, hogy Vladimir és Estragon cseréljék a jellemüket ebben az előadásban, felcserélhetők legyenek, összekeverhetők és így követ-kezetlenek. Ha Godot eljön, akkor nem fontos, hogy Vladimir álmait Estragon álmodja vagy fordítva, akkor lényegtelen, hogy ki akasztja fel magát, s kit nem bír el a kötél sem. De ha nem jön el? Akkor nem jó az előadás. A siker hatalmas.

Volt még gyerekszínházba oltott Barba, egyetemi mezítlábasan megjelenő Lope de Vega - de a lényegen nem változtatott: ez a harmadik út világnézetileg kiérleletlen, ezért nekem úgy tűnik, a finn színház az első döntő lépést a másik két út szintézisében teheti, teszi majd meg.

Szerény színház

Egy színházi kultúra léte és fejlődése -- gondolom - egyenes arányban áll azzal a társadalmi igénnyel, mely létrehozza és támogatja. Erről a társadalmi igény-ről nagyon rejtetten árulkodik a finn színház.

Ha mégis, úgy elsősorban romantikus antikapitalizmusával, a példaadó hős keresésével, a tiszta és egyértelmű helyzetek bemutatásával. Ez az igény nem arra irányul, hogy elfedjen problémákat. Inkább arra, hogy a felmutatással egy időben orvosságot is ajánljon. Ha megsejteti a középszerűség buktatóit, nyomban odaállítja az abból kiemelkedni tudó hőst. Ha megsejteti a társadalmi ellentétek szociális okait, nyomban történelmi példát hoz, ideológiai alapra helyezkedik, és vonzó expresszivitással a tüntetést mindjárt be is szövi az elő-adás menetébe. Ha ki kell mondani, hogy az emberi kapcsolatok megfenek-lenek, hamisak, nem értjük egymást igazán, akkor nyomban elérzékenyül, drámát indukál, nem enged cinizmusba fordítható iróniát.

Ez a színház szerényen úgy tesz, mintha csak formai útkeresései lennének a fontosak. Rejtőzködik, szemérmesen elbújik. De közben azért egy valódinak tűnő arcot mutat felénk. Mint ahogy a finn emberekkel való viszonyunkban is ezt éreztük.

LÖRINCZ ÉVA

Színház Helsinkiben

Az utóbbi idők legnagyobb színházi eseménye Joonas Kokkonen *Az utolsó kísértések* című operájának előadása a helsinki Állami Operában. A zeneszerzőt Sibelius utódjának tartják, a Finn Akadémia tagja, számos szimfónia, kamarazenei és kórusmű szerzője, aki munkásságával jelentős hatást gyakorol a mai finn zenei életre. *Az utolsó kísértések* Kokkonen első operája, amelyet már csaknem négy éve szüntelenül telt házak előtt játszanak Helsinkiben és a savonlinnai Várszínházban. Most folynak a tárgyalások a londoni, New York-i és párizsi vendégszereplésről. Lauri Kokkonen, az opera szövegírója neves finn irodalmár, több színdarab szerzője. A mű főhőse, Paavo Routsalainen, a XVII. századbeli híres finn „parasztpróféta", aki halálos ágyán az álom és a valóság határán tizennégy vízióban újraéli életének nagy kísértéseit. Sajátosan finn nemzeti operát állított színpadra a rendező, Sakari Puurunen; oratóriumszerű megjelenítésben vitte színpadra a főhős látomásait, a misztikussá növelt képeket a XVII. század vallásos életéből.

A helsinki prózai színházak műsorrendje színes kaleidoszkóphoz hasonlítható. Mindamellett műsoron tartják a klasszikus repertoár ismertebb darabjait is, például a helsinki Nemzeti Szín-házban Strindberg *IV. Erikjét,* Osztrovszkij *Az ökör emlékiratait, G.* B. Shaw *A megtört szívek házát,* G. Hauptmann *Naplemente előtt* című művét, mely Marton László vendégrendezésében és kitűnő szereplőgárdával arat sikert. Csehov *Sirálya* a Városi Színházban Langbacka rendezésében vonz telt házakat, Shakespeare *Othellója,* valamint Ma-bére *A mizantrópja* is a színház műsor-rendjén szerepel.

A klasszikus irodalom rendszeresen felújított alkotásai mellett hangsúlyos gonddal szerepelnek a repertoáron a klasszikus és mai finn színdarabok. Így például Arvid Järnefelt *Samuel Kröll* című műve. Järnefelt a háború előtti nemzedék klasszikusa; Tolsztoj meg-győződéses híve és követője volt; ezt elvei és élete is példázzák: erőteljesen

Martti Talvela és Ritva Auvinen, Az utolsó **kísértések** című **Kokkonen-opera főszereplői (helsinki Állami Opera)**

bírálta az egyházat, a társadalmi egyenlőtlenségeket, s mint kovács és földműves dolgozott élete alkonyán. *A Samuel Kröll* XVII. századi történetében olyan kérdésekre keres választ, hogy lehet-e fegyverek nélkül küzdeni az elnyomottak igazáért, elegendő-e a bűnös legyőzéséhez a törvény és a rendeletek ereje?

A Nemzeti Színház Kis Színpadán mutatták be a századforduló haladó írónőjének, Minna Canthnak *A pap családja* című színművét, amely az előző évszázad végén, idillikus parókiakörnyezetben játszódik. A darab alaptémája a régi és az új nemzedék közötti ellentétek kiéleződése, s e problémafelvetés a mai finn néző számára sem idejétmúlt. Hella Wuolijoki neve nem ismeretlen a magyar színházi közönség előtt: Bertolt Brecht munkatársnője volt az író finnországi emigrációja során, a negyvenes években. Együttműködésük legismertebb produkciója a *Puntila úr, és szolgája Matti* című komédia. Wuolijoki korábbi *Justina* című darabja a húszas években játszódik, s egy szerelmi háromszög keretében a női emancipáció kérdésével foglalkozik. Nagy sikere van a darabnak, hiszen a téma reneszánszát éli nyugaton.

Wuolijoki kortársa Joel Lehtonen; a Városi Színházban bemutatott *Putkinotko* című színdarabja egy elkeseredett kisemberről szól, s az író élet- és társadalombírálata, szatirikus hangvétele kitűnő rendezésben érvényesül Európának ebben az egyik legmodernebb, színházépítészetileg is kiemelkedő teátrumában. Kisember - özvegy állomásfőnök - a hőse a már említett írógenerációhoz tartozó Kerttu-Kaarina Sousalmi *Idős meny-asszony* című darabjának is, amely a Nemzeti Színházban került színre, s amely-ben egy család belső konfliktusait, az ezekkel kapcsolatos társadalmi kérdése ket ábrázolja nem kevés iróniával a szerzőnő.

A finn főváros Nemzeti Színháza azonban nemcsak a már klasszikusnak számító, befutott „nagy öregek" műveit tartja repertoárján, hanem az új nemzedék tehetséges szerzőinek is teret és lehetőséget ad. Juhani Peltonen *A világ szíve felé* című darabja a közönség elismerését is kivívta. A versre és novellára jellemző szürrealista árnyalatok, kafkai motívumok színezik Peltonen történelmi témájú, Finnország cári megszállása ide-jén játszódó darabját is. A nézőt elsősorban az író sajátos humora ragadja meg, amely a végletes paródia eszközeivel megalkotott jellemekben, illetve a fantáziadús és költői színpadi nyelvben egyaránt kifejezésre jut. A Nemzeti Szín-ház a színpadi formák sokféleségét támogatja, ezt bizonyítja egyik nagy hatású színházi estje, több mint kétórás mono-drámája, amelyet a „színházművészet professzora" címmel kitüntetett Eeva-Kaarina Volanen játszik el. Paavo Rintala *az Eeva Maria Kustaava országa és világa* című monodrámája a század finn munkásasszonyainak állít emléket. Egy asszony sorsán keresztül Finnország történelme tükröződik a múlt század végétől napjainkig. A Nemzeti Színház művészeti tevékenységének sokoldalúságáról tanúskodik a baloldali, élesen társadalombíráló Daniel Katz *A háromfejű Buddha* című szatírájának bemutatása is. A szerzőt a magyar olvasóközönség előtt az *Amikor nagyapám átsíelt Finn-országba* című könyve tette közkedveltté.

A háromfejű Buddha politikai szatíra, amelyről az író így nyilatkozott: „Rendíthetetlenül hiszem, hogy amint az Atlantisz elmerült a tenger mélyére, úgy tűnik el a föld színéről a diktatúra és az elnyomás is. Ha nem is egy csapásra, hanem minden demokratikus erő egyesült, állhatatos harcának eredményeképpen. Az elsősorban a finn helyzetre alkalmazható szatíra egy választási kampány és egy volt miniszterelnök mindent feltáró, politikai botrányt ígérő emlékiratai körül bonyolódik valahol Finnország és Dél-Amerika között. Darabom jól végződik: a reakciós erőket leverik - egyelőre. A valóságban sajnos ez nem mindig így történik."

A középnemzedék egyik legjelentősebb írója, Veijo Meri (a Magyar Televízió is bemutatta *Manilakötél* című filmjét). 1939 *ősze* című darabját a Városi Színház mutatta be. A finn-szovjet téli háború előestéjének feszült légköre ad drámai töltést a műnek. Hősei egyszerű emberek, egy tanítónő és egy szakácsnő, akikhez az iskolába beszállásolnak egy őr-mestert, néhány katonájával. E kényszer-helyzetben kell egymással élniük, nagy szenvedélyek és szerelmek születnek, a kivételes szituáció gyors cselekvésekre, elhatározásokra kényszeríti őket. A színdarab jellemzője a helyzet- és jellemkomikumból szövődő nemes humor, amely a fenyegető veszély hatására tragédiába fordul.

Beszámolónk végén egy Helsinkin kívüli eseményről is szeretnénk szólni. A méltán világhírű, legjelentősebb élő finn író, Väinö Linna regénytrilógiája, a magyarul is megjelent *A sarkcsillag alatt* című mű háromrészes dramatizált változata méltán érdemelte ki a tamperei Munkás Színház közönségének kitüntetett figyelmét. Linna művének középpontjában az 1918-as finn polgárháború tragikus, részleteiben máig sem tisztázott eseményei állnak; főhőse a vörösgárdista Akseli Koskela. A színműtrilógiát drámai élességű párbeszédek, hatásos tömegjelenetek, feszültséggel teli helyzetek jellemzik: az író mintegy visszamenőleg „rehabilitálja" a baloldali erőket. Napjaink finn színházkultúrája - magába olvasztva a svéd kisebbség művészi eredményeit is - joggal élvezi a külföld elismerését, ugyanakkor maga is érdeklődéssel fordul más országok színházművészete felé, így a magyar felé is. Erről tanúskodik több magyar darab: például Örkény István, Szakonyi Károly, Maróti Lajos, Illyés Gyula, Barta Lajos műveinek bemutatása. Személyes találkozások alkalmából több színházigazgató és rendező nyilvánította ki azon óhaját, hogy gyümölcsöző volna az eddiginél rendszeresebb és szervezettebb színházrendezői és társulatcsere. Hasznos lenne, ha ez nem csupán „jámbor óhaj" maradna.

SZILASSY ZOLTÁN

Amerikai színházi levél

Örkény István *Macskajátéka* folytatja amerikai körútját. A washingtoni Arena Stage és a minneapolisi Guthrie után most a New York-i Manhattan Theatre Club tűzte műsorára, Clara Györgyey fordításában és Helen Burns főszereplésével. Örkény darabja tehát nagy siker -- Molnár Ferenc óta talán a legnagyobb -, a nagy sikerek némely kérdőjeleivel együtt. A közönség - különösen a „szénior polgárok" - rokonszenvét a történet alap-vonalai biztosítják. Helen Burns jó színésznő és elfogadható műfordítás": Mrs. Orban a „suburb"-ből, ha nem is Orbán Béláné a Csatárka utcából. Nagyjából érthető, hogy a szép Szkalla lányok nosztalgiái itt nem sokat jelentenek, de azt már az atmoszférateremtés hiányosságának és (vagy) kritikusi értetlenség-nek kell tekintenünk, hogy a Village Voice kritikusa, Arthur Sainer a drámát „kockázatmentes, Giraudoux- és Anouilh-hagyományokat folytató, polgári-érzelmes komédiának" nevezi. Ennek értelmezéséhez persze azt is tudnunk kell, hogy Sainer a „radikális-politikai" szín-ház bajnoka, de ez esetben nemcsak egyé-ni látásmódról van szó. A közép-kelet-európai aktualitásaitól megfosztott dráma tempója a produkcióban lelassul (a nagymértékű kihagyások ellenére is), s nemcsak történelmi-társadalmi dimenzióiból és játékaiból veszít, hanem harsányabbra és egyben gyermetegebbre keni az érzelmi színeket. „Ersike" heroizmusa így legextrémebb pillanataiban is csak azt a mosolygós szimpátiát váltja ki, ami a Chaillot bolondjának jár ki; a „macskajáték" pedig afféle „ciróka-maróka-karmolókává" válik.

Amerikai karrierje során ritkán kapott a darab olyan értő és problémaérzékeny elemzőt, mint Kent Bales, a minneapolisi egyetem angol tanszékének professzora. Kent Bales amerikai-magyar kultúrkapcsolatokkal is foglalkozik; 1973/74-ben csaknem egy évet töltött Magyarországon, és látta a Pesti Színház előadását is. A Guthrie-előadás programfüzetéhez ő írt bevezető jegyzetet és cikket a New Hungarian Quarterly számára az előadásról, összehasonlítva a magyar és az amerikai felfogást. A cikk *(An American „Catsplay")* végén a Guthrie-előadás által részben kellemesen meglepett, rész-ben csodálkozó Örkény Helen Burnshöz intézett szavait idézi: „Maga felfedezte Orbánnéban a clownt..." E felfedezés örömében azóta az amerikaiak százai osztoztak. És ez - minden patrióta- és filoszaggodalmaink ellenére - nem kis *szó!*

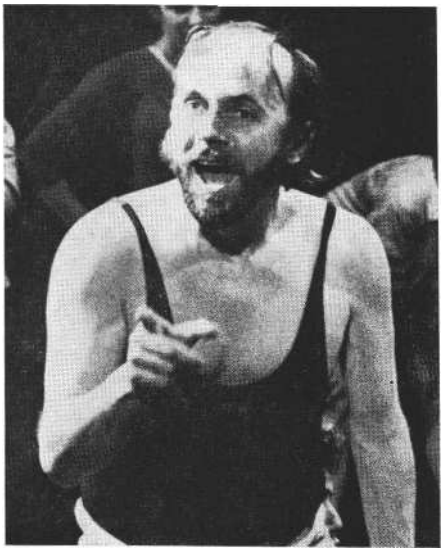
Különösen akkor, ha meggondoljuk, kikkel - a hogyanról és miértről most nem is beszélve - osztozik Örkény a népszerűségben. A Broadway májusi programja nemigen szolgált túl kellemes vagy túl kellemetlen meglepetésekkel. Az obligát programtöltelékeken kívül (örökifjú musicalek - például az *Oh, Calcutta, a Hello Dolly* stb. - egy O'Neill-tributum: *az Egy igazi úr;* a legújabb Neil Simon; egy poszt-Williams siker: Zindel: *Agammasugarak hatása a százszorszépekre* stb.) a „korra" való reagálás lényegileg kimerült egy Elvis-emlékműsorban *(Elvis The Legend Lives)* és a nouveau art mostanság legsikeresebb importjának, a svájci Mummenschanz produkciójának műsoron tartásával. *A Macskajátékon* kívül az Off-Broadway műsorában sem éppen dominálnak a mai drámaírók, az egyetlen szoros kivétel jelenleg éppen futó és nem kevésbé prolifikus, fiatal amerikai drámaíró, David Mamet *A Life in the Theatre* című drámája. A többi előadás biztosra megy; folytatja diadalútját a Rostand által inspirált *The Fantastics* című musical (1960 óta szinte állandóan műsoron!)*, a kortünetek jegyében folytatódik a *Beatlemania* és Dracula gróf végeérhetetlen kalandjainak egyike. (Ez utóbbi Dracula erdélyi származása és Lugosi Béla korszakindító jelentősége miatt kezd felsorakozni egyéb nemzeti legendáink - Zsa-Zsa Gabor, goulash, Tschikosch, Pushkash stb. - mellé.)

A palotaforradalom székhelye, az Off-Off-Broadway, mely mostanra már a Theatre Village büszke elnevezést viseli, sokkal bővebb, de nem kevésbé jellemző programot hozott. A forradalom élharcosainak (szerzők, drámacímek, bálványok) listája magáért beszél: Kafka, Pirandello, Strindberg, Shaw, Virginia Woolf, Sardou, Sartre, Brecht, Shakespeare, Ben Jonson, John Ford, Marlowe; *Cagliostro, Everyman, Hosszú út az éjszakába, Egy este Tennessee Williamsszel, Cyrano de Bergerac, Alice B. Toklas Hasis Revü* stb., stb. Nem sok új van a nap alatt. A honi szerzők közül a korábban már bizonyítók (Israel Horovitz, Terence Mc Nally, Arthur Sainer) kaptak helyet.

A hatvanas évek lendülete és rebellió-ja lényegesen bágyadtabban, kevésbé politikumorientáltan, nyugalmasabb, de láthatólag *szélesebb* hullámokat verve folytatódik. Az esztétikai pofozógép fő áldozata még mindig az érzelmes, „pszichologizáló", nem eléggé politikus vagy szociális *vagy* hagyományosan humanista színház. A vonulat tagadása még csak-csak egyértelmű (anti-Strasberg), de az állítás már több ágra (pro-Brecht sőt Piscator avagy pro-Grotowski stb.) szakad. Nosztalgikus avagy kancsal visszatekintéssel a hatvanas évekre, a fő ideál az elkötelezettséggel így vagy úgy kacérkodó, *ensemble* illetve *teamwork,* azaz *együttes* mentalitású együttes. Ennek fő jellemzője - pozitív értelemben - az önkéntes csoportfegyelem és a technikai-fizikai gyakorlatok tudatos felvállalása; fő buktatója a teamwork-demokratizmus illúziója, ami mögött a gyakorlatban rendszerint egy-két vezető egyéniség erős kezű guru-diktatúrája rejtőzik. Ilyenfajta kohéziós erő tartja fenn a vezető csoportokat (Foreman, Chaikin, Schechner együttese) a hatvanas évek óta.

A hatásmechanizmus-atmoszféra bonyolultságához járul a Kelet-Ázsia és Afrika stb. felé való kapunyitás (nó-színház, egyéb rituális-népi és Lévi-Strauss által is propagált törzsi kultúrák; Zen, Tao stb. filozófiák). Az európai, klasszikus avantgarde-dal (szürrealizmus, dada, az Amerikában mindig is népszerű Artaud stb.) való flörtölés sem szűnt meg, annak ellenére, hogy gyakorlatilag elmúlt a happeningek és az Amerikára is partikularizált „abszurd színház" primér hatása. Egy-egy *ensemble* által mű-sorra tűzött Beckett-, Pinter-, Ionesco-, Genet-stb. dráma még mindig revelációs illetve forradalmi értékű tud lenni, kiváltképp *a couleur locale* által dúsított helyi értelmezésben. Másrészt, a happenerek még visszavonulásuk *vagy* társa-dalmi megdicsőülésük előtt időben hívták fel a figyelmet az egyik legfontosabb esztétikai korjelenségre: a műfajok, mű-nemek dogmatikusan elidegenített csoportjai között lehetséges - esetleg szükséges - áthatásra. 1968 környékén - első-sorban festők, zenészek, szobrászok lévén - kissé talán túlzott lendülettel tagadták meg nem annyira a színházhoz, mint inkább a „preconceived script"-hez, a

*A mi Operettszínházunk *Ez fantasztikust* címen játszotta. *(A Szerk.)*



John Clark Donahue, a minneapolisi Gyermekszínház igazgató-főrendezője

kész drámai szöveghez való viszonyukat, de ugyanekkor megajándékozták a kritikát és a gyakorlatot az „intermedia" új-ra felfedezett kategóriájával. A már idézett bonyolult hatásmechanizmusok és eme gyakorlati prófétálás következményeképpen, a pillanatnyilag legizgalmasabb amerikai produkciók sikeresen harcolnak a „kukucskáló", proszcéniumszínházzal; Peter Brook „üres terére" olyan előadások kerülnek, melyek a pillanat mágiájának birtokában sikeresen egyesítik az élő színészi, pantomim-, báb-, zenei, environmentális stb. effektusokat, csakúgy, mint a sokszor megemlegetett „aranykorokban".

A helyzetjelentés persze korántsem korlátozható holmi rózsaszínű optimizmusra. Önmagukban véve stabil szín-házi értékek furcsa ellenfényt kapnak, ha csak az újításokra áhítozó szemszögéből nézzük őket. Az ellenhatások törvénye, együtt a tehetetlenség (sőt reálisabban fogalmazva: a gravitáció!) törvényével, változatlanul munkálkodik. Mert például az angol importsikerek (Shaffer, Rudkin, Storey, Stoppard) éppen a visszaszabványosodás irányába mutat-nak. Meggondolva, hogy a „dühös fiatalok" mérsékelten osztálytartalmú drámái annak idején nagyon csekély vissz-hangra találtak (kivéve a némiképpen „egzotikus" Ardent és Behant), érdekes, hogy most a legnagyobb közönségsikerek közé tartozik Shaffer *Equusa* (melynek filmváltozatához - mérce! - nem is találhattak jobbat *a pszichiáter* kulcsszerepére, mint Richard Burtont) és Stoppard wilde-i szeszélyességű és iróniájú darabjai. (NB.: *a Bunbury az* egyik - évtizedek óta legbiztosabb - kasszadarab!) Ámbár a közönség állandóan befizet rájuk, a naiv európai szemlélő számára néha meglepő az a szakmai utálat, amellyel az újítások elhivatottjai *a Hegedűs a háztetőn* vagy a *Csókol/ meg, Katám* sikeréről nyilatkoznak. Holott addig, amíg ezeket nem sikerül leradírozniuk a színpadról - márpedig az még messze van, ha ugyan valaha is bekövetkezik -, számolniuk kell velük, mint Mc Donald hamburgereivel az ízléskutatók-n a k…

A hagyomány és forradalom színfaldöngető csatái már régen nemcsak New York Cityben vívatnak meg. A hatvanas évek decentralizálása nemcsak New York színházi köreinek adott tágabb át-mérőket, hanem újra hangsúlyozta a regionális színházi élet fontosságát, meg-újító szerepét. Ekkora földrajzi méretek mellett ez természetes is lenne, de nemcsak a mammutvárosok mammutalapítványok által szintén pumpált No. i. színházairól van szó és nemcsak a nagy egyetemeken a Theatre Department (mely itt a színészképzés és szak-emberképzés feladatait látja el) által ki-alakított színházkultúráról, hanem az egész vérkeringés hajszálereiről: a „kisszínházakról". A néhány fős, félamatőr-félprofi kommunatársulatok nemcsak elméletben játszadoznak a „szegény színház" kategóriáival, hanem azokat a bőrükön érzik. E társulatok tagjai szinte mint az ördög a tömjéntől, úgy irtóznak a „művész elnevezéstől. Kultúrmunkásoknak tartják magukat, és a szegényes anyagi körülményekből missziót csinálnak; ami hiányzik, azt lelkesedéssel, humorral, fantáziával pótolják. Nem egy esetben egy lelkes kis társulat nemcsak a figyelmet, hanem az anyagi támogatást is kikényszeríti; és nagyobb vállalkozás magjaként sem feledkezik meg az alapelvekről.

Az „ikervárosokban" (Minneapolis/ St. Paul) is megoszlik a színházfigyelők érdeklődése. Egyrészt a 78/79-es szezon „hatalomváltást" hozott a nagy tekintélyű Guthrie-színházban, mely a hatvanas évek közepe óta összamerikai figyelmet kényszerített ki (igaz, beruházható tőke és kivételes művészegyéniség - Tyrone Guthrie - ritka találkozása hozta létre). Új művészeti vezetők (Alvin Epstein, Michael Feingold) kezdték a szezont, egyelőre - biztos, ami biztos - Ibsen *Trónkövetelők* című drámájával. (Az előző szezont Ghelderode *Pantagleize* című műve zárta.) Másrészt a figyelem nem is korlátozódhat csak a Guthrie-ra, hiszen a két egybeépült város legalább harminc-negyven kisebb-nagyobb állandó színtársulattal büszkélkedik. Márciusban főleg a vendégjátékok vonták magukra a figyelmet - két híres együttes, a *Bread and Puppet Theater* és *a Mabou Mines* szerepelt, májusban viszont megrendezték az ikervárosok „kisszín-házi fesztiválját". Itt adtak találkozót egymásnak a két város avantgarde együttesei: a feminista *At the Foot of the Mountain* és *Circle of the Witch*, az anti-fajvédő *Penumbra* és *Mixed Blood*, *a Drámaírók, Műhelye* (az ikervárosok fiatal, rezidens alkotóinak ösztöndíjas csoportja), *a Palace* és *Illusion Theater* stb. A fesztivál atmoszféráját legjobban talán az egyetlen vendégegyüttes, a *Los Angeles Pravisional Theatre* előadása jellemez-te.

Ez az összesen tíz tagból álló társulat (hét színész, három műszaki - ámbár a szerepek felcserélhetőek) példát adott arról, hogy mindenféle baljós mennydörgések mellett mennyire lehetséges még a „játékos színház". Produkciójukat *(Mannasüti jön az égből avagy / ámbár nézd csak, valami gyanús ragadt a cipődre)* csak „hagyományos" hisztriókellékek, úgy-mint gitár, csörgődob, harsány színű hát-tér - kartonok, gyorsan cserélhető maszkok a mellékszereplők számára és mély emberség segítették. Az „antidarab" cselekménye röviden leírható. Két - egymással nem is találkozó - maszk nélküli „antihős" posztchaplini botladozása az „életen" keresztül, amiből kiderül, hogy a legtisztább emberi jóindulatok ellenére „valami nincs rendben". E nem túlságosan meglepő és új üzenet tolmácsolása éppen a pillanat mágiájának megragadása miatt válik egyetemesen hitelessé; a kisemberek botladozásai és ütközései annyira „ismeretesek", a tenyeres-talpas humort olyan hitelesen ellensúlyozza az időnkénti őszinte panaszszó (mely azért sosem fajul nyafogássá), hogy még a szokásosan didaktikus fel- és megoldás (A la: „liberté, égalité, fraternité"; „All You Need Is Love" stb.) is az egyetlen lehetségessé, *rituálisan-katartikus* erejűvé válik. A ráismertetés és ráismerés olyan erős, hogy a megoldás (mi más lenne: „légy jó mindhalálig") is csak ősi lehet.

Már a Guthrie meggyökeresedését is a „minnesotai csodaként" ünnepelték. De még nagyobb csoda, s alighanem nagyrészt egy különös mágusnak: a festő, díszlettervező, rendező, színész, tanár John Clark Donahue-nak köszönhető, ahogyan a minneapolisi Gyermek-színház egy háromfős és százdollárnyi tőkéjű vállalkozásból négymilliós, szín-házi épülettel rendelkező, a maga nemé-ben az Államokban a legnagyobb, leg-

közismertebb és legtiszteltebb intézménynyé vált. Donahue 1965 óta művészeti igazgatója és főrendezője a Gyermekszínháznak. Maga is számos produkció szerzője; megindítóan egyszerű művészi hitvallásaiban *arról* beszél, hogy színházában a gyerekeké a főszerep, a színpadon és a nézőtéren egyaránt, de a kísérők nem *azért* jönnek, hogy a „fegyelmet" fenntartsák, hanem hogy újra, családként éljék gyerekkorukat. A gyermekek színháza nem intellektuálisan-didaktikusan nevelő intézmény Donahue szerint, hanem a nevelés katalizátora: „A művészeti nevelés arra jó, hogy minden léthelyzet érzékelésének és értésének összes pórusát megnyissa."

A Gyermekszínházhoz csatlakozó iskola nem hivatásos művészképző. A mi fogalmainkkal élve sajátos, esti iskolának lehetne hívni. A tanítványok zöme a 12-18 év közötti korhatárból (junior, senior high school) kerül ki. Délig rendes iskolai órákon vesznek részt, és délután járnak a színházi foglalkozásokra. Színész- és egyéb színházi (díszlettervező, kellékes, világosító, rendező stb.) képzés között lehet választani, a beosztás nem korcsoportok, hanem szakma és előmenetel szerint történik. Laboratórium-, osztálytermeiken kívül még saját kis stúdiószínházuk is van, mert az iskolai tagság nem jelent automatikus szereplést a Nagyszínház produkcióiban. Képzésük igen széles körű, a hagyományos elemeken kívül például bábtechnika, commedia dell'arte, karate és jóga.

A Gyermekszínház minden szezonjának programja kettős: felnőtt- és gyermekprodukciók váltják egymást, általában nyolc darab egy szezonban. A produkciók skálája igen széles körű: fel-dolgozzák a világfolklór különböző alap-témáit *(Piroska és a farkas, Hófehérke, Hamupipőke, Aladdin* stb.), elmaradhatatlanok a hazai klasszikusok *(Tom Sawyer, Óz* stb.), de afrikai, orosz, kínai népmesék is sorra kerülnek, s a megvalósításban számos technika (báb-, pantomim-, kabuki-, afrikai tánc stb.) fúzióját igyekeznek elérni. A felnőttprogram zömmel klasszikusokat hoz (Csehov, Shakespeare, Moliére Pirandello stb.), mert a teljes elképzelés - röviden: *fa-mily program* - szerint a gyerekek nincsenek kizárva a felnőttelőadásokról, és fordítva sem. Az iskola tanári kara és a színház hivatásosai ugyanazok; az egész intézmény a majdnem hihetetlen ideált, a nagy családét valósítja meg.

„Nevelésüket nem hagyhatjuk csak a

Jelenet a Gyermekszínház Bűvös kör a Nap című előadásából

Mickey Mouse-féle, a tévé által propagált gyorsételekre, és nem tömhetjük őket állandóan hamburgerrel sem... - mondja Donahue. - Elcsépelt immár, hogy ők a jövő zálogai. Idejében kell szépséget, gráciát, erőt és inspirációt tanulniuk." Állandó varázslói jelenlétén kívül Donahue tíz saját szerzeményű művel ajándékozta meg a Gyermekszínházat. A tizedik *(Bűvös kör a Nap)* tavaly májusban került műsorra. Képzeljünk cl harminchét, 5-18 éves gyereket és tinédzsert, az összes lehetséges etnikumból, amint egy szürrealista csőrendszerrel be-díszletezett, óriás színpadon színházat vagy inkább színházasdit játszanak. Akrobataügyességgel ugrándoznak, táncolnak, énekelnek, feleselnek a közönséggel. Egy felnőtt narrátor segítségével az improvizációból lassan kibontakozik a cselekmény: a gyerekek a Jó és a Rossz konfliktusát akarják eljátszani. Kollektív memóriájukból kialakul a Rossz megtestesítője, a ravasz, álnok Óriáskakas Maguk közül lovagot (Gyűszű) választanak, akinek meg kell a Kakassal küzdenie. Az összeütközések sorozata kollázs jellegű: gyerekversek, levélrészletek, filmbetét, zenei, pop-art és multimediális megoldások színezik a meg-megújuló ütközetet. A Kakas nehezen adja meg magát: tévé-show-tehetségkutatással, „csirkeeledellel" (cukorkák, rágógumik, babák, autómodellek a kicsiknek; Levi's, Honda, Wrangler, make-up a nagyobbaknak...) csábítgatja a rossz útra a gyerekeket. A mulatságos kavalkádba, amit mind a „mű-vészek", mind a közönség roppantul élveznek, óhatatlanul beleelegyedik egy-két előrecsomagolt tanulság és sztereotipia, de ez nem von le sokat egy olyan show értékéből, melynek lényege a lehetőség harminchét gyerek számára, hogy két óra hosszat önmagukat, vágyaikat, reményeiket, keserveiket, álmaikat játsszák a bűvös deszkákon. Nemcsak a vidámság, az ugrabugra és az improvizáció meggyőző ebben az ensemble produkcióban, hanem a hihetetlen csoportfegyelem, a megható elhivatottsági érzés és a csillagszórózó tehetség.

Egészen másféle okokból, de szintén lenyűgöző volt egy másik májusi előadás, egy másik színházban. A Cricket Theatre a programfüzetein merész, majdnem-hogy hetyke ígéretet tesz: „Nem a tegnap, hanem a holnap klasszikusait adjuk." Legalábbis most az egyszer, David Rabe *Streamers* (nehezen fordítható cím: kb. *Libegők,* utalás az ejtőernyősök-re) című drámájának bemutatásával alighanem beváltották ez ígéretüket.

A Streamers a harmincnyolc éves, Vietnamot megjárt David Rabe katonai tárgyú trilógiájának harmadik része. *(Az* első rész: *Pavlo Hummel alapkiképzése* 1968-ból származik, bár *az* igazi sikert Joseph Papp 1971-es produkciója hozta; a második részt - *Sticks and Bones - Bot és gitár* címmel nálunk is játszották !) A darab egy virginiai laktanyában játszódik, 1965-ben A helyszín egy darabig ártatlannak látszik, mint egy cserkésztábor. A szobát lakó négy katona izzad, rohangál, kimenőt tervez, vaskos szellemességekkel szórakoztatja egymást - és szorongva gondol az elkövetkező bevetésre. Az élcelődés állandó tárgya az elpuhult, nőies Richie, akit a többiek egyelőre nem komolyan, hanem csak tréfából gyanúsítanak homoszexualitással. Csak Billy idegesebb a kelleténél, mert ő kap egyelőre humorral álcázott „ajánlatokat" Richie-től. Ám a feszültség egyre fokozódik, amikor a szoba egyre gyakoribb látogatót kap, a démoni és pszichopata Carlyle személyében, aki gyorsan kiszemeli magának a tettetéstől ernyedt Richie-t, és őrült lendülettel lát neki a „hódításnak". A hát-térben állandóan ott bujkál a tragédia, amelyet Rabe egy svédcsavarral egyelő-re csak két állandóan részeg, vietnami

bevetésről éppen visszatért ejtőernyős őrmester handabandázásával, whiskyszagú „hőskölteményeivel" érzékeltet. A halálveszély testközelbe jutása meggyorsítja az eseményeket. Carlyle nyílt színen esik neki Richie-nek. A teljesen ki-borult Billy védelmezni próbálja Richie-t, Carlyle őrült dühében és csalódásában agyonszurkálja Billyt - a nyíltszíni „vérfürdő" az amerikai horrorfilmekre emlékeztet. Az egyik őrmestert is leszúrja. Tábori csendőrök dübörögnek elő: csizmacsattogás, hullák, vérfoltok.
és, szerencsére, nem megy le a függöny! Az üres színpadra, mely lassan elhomályosul, betámolyog a másik őrmester, és lírai-részeg monológgal siratja a „jobb időket" és a hirtelen végek céltalanságát.

Nem melodráma, hanem tragédia ez: a történelem által szomorúan hitelesített „kegyetlenség színháza". Némelyek kivetnivalót találhatnak abban, hogy a gyilkos Carlyle fekete bőrű (ámbár ellentettjeként egy „normális" és jószívű néger is van), Rabe azonban feltehetőleg egy igazi, durva utcakölyköt akart szín-padra állítani, aki számára nincs kiút, aki robban és üt-vág - mert erre nevelték; aki csakúgy fél, mint a többiek -, de félelmét rituális agresszivitással kompenzálja.

Talán nemcsak „ideiglenes lokálpatriotizmusom" mondatja velem, hogy színházi forradalomnézőben, vigyázó szemünket bízvást vethetjük a régiókra is - nemcsak „off ", hanem „beyond" - Broadway. A hetvenes évek színháza óvatosan hasznosítani próbálja a hatvanas évek nagy szélviharait. Norman Mailer szerint, ha a II. világháború olyan volt, mint *A 22-es csapdája,* a vietnami háború olyan, mint a „Naked Lunch".

Nem könnyű az amerikaiaknak ebből a rémálomból felocsúdni, nem könnyű a vihar által ledöntött színfalak helyére újakat, másféle kulisszákat építeni, vagy a proszcéniumok romjait elszórni az „üres téren". A lassú, de szívós hagyományépítés, nemzedéknevelés, színházmentés jó példáiért New York-Megalopolisznak érdemes a vidékre figyelnie. Ezt megtették már egyszer, a 6o-as évek közepén (egy időben a minneapolisi Firehouse Theatre volt az Egyesült Államok legelismertebb avantgarde színháza), és most is meg kell tenniük. Kis, szívós kollektívákból, kamaraszínházakból, elhagyott épületekben megfészkelő csoportocskákból még egyszer nagy színházkultúra lehet.

CSILLAG ILONA

Ódry Árpád, a beszédművész*

Egy nagy színész beszédtechnikája, dikciójának stílusa nem választható el színjátszóművészetének egészétől, mert a beszédtechnika sohasem öncél, csak alkotásának egyik - bár legfontosabb - eszköze; mint majd kiviláglik a színpadi beszédről szóló fejtegetésében, Ódry maga is csak ennek tekintette. Hogy mégis új fejezetet nyitunk e témának, annak az az oka, hogy Ódry is új fejezetet nyitott ennek az eszköznek a kimunkálásában, felhasználásában és tanításában.

De ez nem ment egy csapásra. Kezdet-ben sokan vádolták azzal, hogy hadar, hogy szövegmondását nem értik. Később pedig a rádióhallgatóktól kap dorgáló leveleket; az új műfaj, a rádiódráma, e vizuális tényezők nélkül operáló színjátszás ugyanis még erősebben apellál a közönség hallására. De Ódryt nem olyan fából faragták, hogy megesett volna a szíve a panaszosokon. „Mint a lélek mélyén feszülő, ideges-modernül forrongó szenvedélyeknek csodálatosan finom ábrázolója" (Galamb Sándor) tudta jól, hogy a századunkban viharosan gyorsuló idő nem tűri se a lélek, se az akció, se a szavak cammogását, és - le-pergetve magáról a támadásokat - továbbra is csak azon fáradozott, hogy fejlessze a nézők, illetve a hallgatók odafigyelési képességeit: míg meg nem szokták, meg nem tanulták érteni és meg nem imádták szilaj nyargalását a szavak tüzes paripáin. Egyébként szó sincs róla, hogy hadart volna.

„...beszédének épp az volt az érdekessége - írja Ignácz Rózsa -, hogy no-ha gyorsnak tetszett, valójában éppen a megfelelő lélektani időt vette igénybe. A látszólagos gyorsaság mögött ugyan-csak kiélte mindenik szónak, sőt hang-nak az időtartamát is... az indulatfokozást a szavak megnövesztésével gyakorlatilag úgy érte el, hogy kettőzött, háromszorozott némely mássalhangzókat, főként az r-et és az n-et, utóbbit a szó végén, és néha megötszörözött magánhangzókat. Leggyakrabban az á-t, sokszor az ó-t; soha az i-t vagy az ü-t, hogy aztán egy egész szó minden szótagját mondja, taktusütés pontosságú, azonos, pergő rövidséggel, ha a kifejezés lehetősége azt kínálta."

Ám száguldó tempója sohase ment az érthetőség rovására, mert még a pergő beszédnél is fontosabbnak tartotta a szavak hibátlanul pontos kiejtését. Finom hallású fülét vérig sértette minden kiejtésbeli slendriánság. „Az ön végszava az »n« betű" - rendezőként így kiáltott rá egyszer dühösen egy szóvégi hangzókat nyeldeső színészre. Később mint az Akadémia tanára és igazgatója, növendékeitől is könyörtelenül megköveteli a precíz kiejtést. Neki köszönhetjük, hogy né-ha még ma is eljut egy-egy szó a fülünkig, ha a színházban a volt Ódry-tanítványok vagy azok közvetlen tanít-ványainak dikciója következik. (Mindig mindenből három generációra futja a kezdeti elánból!)

Már említettük, hogy Ódry kezdet-ben dadogott, és inkább lassan, tagol-tan beszélt. „Beszéde sokáig dadogó volt - írja Kárpáti Aurél -, nem nyelvi hiba, inkább valami ideges gátlás következtében. Ám ezt a fogyatkozását Ódry hősies erőfeszítéssel küzdötte le. Annyira, hogy éppen ő lett az, aki a magyar nyelv természetes ritmusát szinte korlátlan rohanásúvá, viharos tempójúvá fejlesztette egyéni beszédtechnikájában, a belső dallamvezetést párosítva az érzelmi alafestés és pontos értelmezés dús árnyalásával. Így lett belőle első és legnagyobb mestere a modern magyar színpadi nyelvnek, kialakítója egy új beszédstílusnak, amely az ő megszólaltatásában egyforma szépséggel érvényesült a színpadon és a dobogón."

Am hogy tudott ekkora tökélyre szert tenni egy természettől fogva gátolt készségben? Ódry heroizmusa, a mindent maga alá gyűrő akarat volt az, ami ezen az akadályon is keresztülugratta.

Nagyjából valamennyi írásos és szóbeli beszámoló ugyanúgy festi le kora ifjúságától élete fogytáig naponta több órás beszédgyakorlatának módszerét. Fogsora közé parafadugót szorítva mondta, ismételte százszor, ezerszer a legnehezebb színpadi szövegeket (ne-

* Részletek a Gondolat Kiadó *Szemtől szemben* sorozat számára készülő Ódry-monográfiából.

hogy az új szerep belső értelmezését zavarja, mindig csak régi anyagon gyakorlatozott), tükör előtt állva, ajkaival erősen artikulálva, illusztrálva sajátította el a hangzók tiszta kiejtését, a helyes, észrevehetetlen légzéstechnikát pedig úgy, hogy égő gyertya mögött mondta hoszszú monológjait, miközben a gyertya-lángnak nem volt szabad kialudnia. (A „gyertyapróbát" növendékeinek is állniok kellett.)

Röviden áttekintve itt térünk ki önkínzó mozgásgyakorlataira is. Csathó Kálmán szerint képes volt „hússzor egymás után felállni a székről vagy mély karosszékből, anélkül, hogy akár felállás, akár le-ülés közben kézzel érintené..."

Egri István egy készülő könyvének kéziratában Ódry következő, hozzá intézett szavait idézi: „Még mindig sokat gesztikulálok. Kezemmel nem tudok ökonomikusan bánni. Egyik öltönyöm zsebeit bevarrattam, ebben próbálom azt a módszeremet, hogy kezeimet ne vágjam zsebre oly gyakran. Karba fonott, hátratett kéz, az arc babrálása sok, sok. Tudja, mi a legnehezebb? Leeresztett karral, nyugodtan, hosszasan beszélget-ni. Ha ebben a helyzetben felemelem a kezem, akkor ereje, mondanivalója lesz gesztusaimnak. Próbálja ki maga is. A színésznek örökösen képeznie kell ma-gát. Csak így lehet előrejutni, fiatal barátom."

Az eredendő beszédhiba és annak leküzdési módszere alakította ki a gyorsaságra és tiszta szövegmondásra épült sajátosan „ódrys" beszédstilust. „Hogy a szavak kimondása idejébe telik - olvashatjuk Ignácz Rózsa róla szóló írásában -, hosszú gyakorlattal legnagyobb erényévé alakította... Megtanult gyorsan beszélni, mégpedig úgy, hogy a hosszan kimondani kényszerült magánhangzókba értékük és a szavakban elfoglalt helyük szerint *addig* lehelte az érzést, hangulatot, ami az *egész* szót festette, míg csak meg nem szabadult a hosszan, nehezen kimondás kényszerétől, *s azután a* szó többi részét plasztikusan, hangonként meg-rágva ugyan, de erősen meggyorsítva, pergően mondta cl. Csak belső értelmezésű interpunkciót használt."

Azért később, amikor már a beszédművészet bálványa volt, egyszer-egy-szer akkor is előfordult, hogy felcserélt egy-egy szótagot, vagy megakadt a nyelve valamely szó kezdetén. Ilyenkor előadás után büntette magát: fél lábon állva mondta végig a szerepét.

Ódry sajátos beszédstílusát Hevesi Sándornak a jelző és a jelzett szó viszonyá-ról vallott nézete még tovább egyénítette. Hevesi ugyanis - Paulaynak azzal a véleményével szemben, hogy mindig a jelző hangsúlyozandó - azt követelte meg színészeitől erről szóló elméleti munkájában és rendezői gyakorlatában, hogy a mondat értelme szerint tegyék a hangsúlyt hol az egyik, hol a másik mondatrészre, hol mind a kettőre. Átesve a ló másik oldalára, együttesének tagjai hangsúly szempontjából inkább a jelzett szót, mint a jelzőt preferálták. Minthogy e túlzástól Ódry sem volt mentes, beszédének senki mással össze nem vethető stílusához még az is hozzá-járult, hogy néha előugratott egy-egy olyan főnevet, mely váratlanul érve a közönséget, az egész szövegnek valami új ízt, értelmet adott.

Nagyságán, a személyét és művésze-tét övező rajongáson mit sem csorbított, hogy beszédmodorát előszeretettel karikírozták mind a pályatársak, mind pedig növendékei. Mint minden nagy és különös egyéniség, ő is jó nyersanyaga volt a paródiának. Nem haragudott érte. Sőt. Ő maga is nemegyszer figurázta ki úgynevezett „modorosságait".

Gyönyörű volt az orgánuma. „Testes hang", „vonzó bariton", emlékeznek rá, akik még hallották őt a színpadon.

Ignácz Rózsa szerint „egy emberi mellkasban egy egész orkesztert hordozott"; „nem a lágy, lírai érzelmes, rezgőn búgó fajta, mint például a maiak közül Bástié vagy Bessenyeié, hanem ércesen csengő, öblösen rivalló és lépcsőzetesen emelkedni tudó". „Egy-egy csak jellemszerepben - például Strindberg *Csendes* otthonának férjszerepében - tudott dörmögni, mormogni, recsegni, fakón morogni, egykedvű panaszt monoton-szürkén önteni ez a hang. Shaw *Tanner John* házasságában tudott csak kis hangkülönbségekkel fiatalos, pimasz, lendületes hetykeséggel, lehengerlő áradattal, köznapian, maian, agitatívan és fölényesen: beszélni. Mintha egy kétmanuálos, tizenhat regiszteres orgonának csak az egyik manuálján s fél kézzel játszana, úgy használta hangkészletének egy kis részét ironikusan lirizáló vagy csöndes, fölényes humort árasztó szerepeiben, és jellemzően sok, esetleg komolyan is vehető, társadalmi színdarabbeli szerepét játszotta *csak* ezzel a néhány hanggal, például Herczeg Ferenc *Kék ró*kájában, az udvarlónak, Sándornak szerepét, kellően értékelve is egyben ezzel a darab fajsúlyát." „Hangfolyama indult, áradt, dagadt, hullámzott, vihar korbácsolta fel. Hánykódott, fokozódott. Mikor már azt hitted, nincs tovább, kicsap, félrecsuklik vagy végsőt csattan - éppen akkor -, a torokhangig szorított, már a fejhang felé tornászó hang egy lélegzetváltással elmélyült, s boltozatos mellkasából egy még fokozottabb, még emeltebb, még mélyebben rezonáló - a skála szerint még magasabbnak tetsző hang - s még egy és még mindig egy emeltebb tört fel, hogy mint a medréből kicsapó, vihar korbácsolta folyam, egy pillanat tizedrésze alatt törjön meg a parton: az önfegyelem korlátain, és előrevivő folyam részeként sikoljon lecsöndesedve cél iránt, de szinte észrevétlenül tovább."

Mint a szalondarabok hőse, elbűvölően tudott csevegni is a színpadon. Csak a tájbeszéddel nem boldogult. A Mussetből átdolgozott *A magyar* asszonyban ezért bukott meg oly látványosan.

Akár a színjátszásában, Ódry a beszédművészetében is egy régebbi, deklamáló stílus maradványaival szemben vívta meg a nagy csatát. Ez utóbbiban oly módon, hogy a természetes beszéd követelményeiből indul ki, de sohase ragadt bele ebbe a természetességbe: a századvégi naturalista iskola hétköznapiságától elhatárolja magát, s egy újfajta, modern pátosz hangján szárnyalnak a szavai a Nemzeti Színház színpadán. Mert hogy egyensúly jöjjön létre, a szín-padi beszédnek is az emelt színpadi tér magasába kell emelkednie. Schöpflin Aladár szerint: „A probléma magva: megtalálni a szavalás mértékét, hogy a színpadi akusztikában természetes beszéd-nek hasson. Ódry Árpád, mint a mérték embere, hamar megtalálta ezt a hangot, s lépésről lépésre, saját stílusérzékéből, tudatosan fejlesztette. Ezen az alapon dolgozta ki beszédtechnikáját, színészi pályájának talán legértékesebb eredményét, melynek jelentős hatása lett az egész magyar színművészetre."

Az alábbiakban részleteket közlünk Ódrynak a Németh Antal-féle Színészeti Lexikonban megjelent *Színpadi beszéd és*

szavalás című írásából, mely semmi további kommentárra nem szorul. De még-is szeretnénk az olvasó figyelmét fel-hívni a cikk két jellegzetességére. Az egyik az, hogy Ódry, aki élete végéig fáradozott beszédtechnikájának tökéletesítésén, szóra se méltatja ezt a technikát; nyilván olyan készségnek tekinti, mely már elintézett ügy, amelyet az ember már maga mögött tud, mielőtt a szín-padi beszéd művészetéről elmélkednék. A másik érdekesség az, hogy a színpadi beszéd és szavalás kérdéshalmazát a dramaturgia vetületében közelíti meg. Ha más, tőle származó vagy róla szóló információt nem ismernénk is, már ebből némi fogalmat alkothatnánk arról a mély analízisről, melynek a darabokat és a szerepeket alávetette, és arról, hogy milyen tudatossággal építkezett a szín-padi alakok megformálásában.

„A színpadi beszédnek két eleme van: a párbeszéd és a magánbeszéd. A pár-beszéd rész a jelenetből; a magánbeszéd rész a jellemből. A párbeszédnek igen gyakran nem a beszélő áll központjában, hanem társa vagy a beszélőkön kívül álló szereplő. A drámai formának, vagyis a párbeszédnek éppen az a művészete, hogy abból mindent ki lehet találni: a helyet, az időt, az eseményt és főképp a jellemeket. Minél alattomosabb ez a forma, annál művészibb. A nyílt leírások és elbeszélések, a nyílt jellemzés - különben bármily művésziek legye-nek is elbeszélő forma szempontjából -, a drámának gyöngeségei; a színpadon hatástalanul vesznek el; az előadóra pedig a legnehezebb feladatot róják, mert kizökkentik igazi eleméből: a párbeszédből. Sardou egy nyomtatott oldalon át jellemzi Fedorát, ez halálosan unalmas és betétnek hat. Shakespeare egy rövid mondatban heves párbeszéd köz-ben mondja Ciceróról: »Semmi gondolatnak nem barátja, mely nem tőle származott.« Antoniusról: »Mielőtt Kleopátra elé ment, tízszer beretválkozott.« Ezek a mondatok elevenen hatnak, és megmaradnak a hallgatóban, mert mint-egy kipattannak a beszélőből.

Nem minden párbeszéd, ami ebben a formában van írva. Csak az, amit már élmény előzött meg, és amelynek okaiba a hallgató már be van avatva. A pár-beszéd tehát folytatás, sohasem kezdés, mégpedig folytatása az ellenpárbeszédnek is. Ezen a ponton tér el minden egyéb előadástól, leginkább a verselőadástól. A vers összefoglal, a párbeszéd széjjel-bont. A vers általánosít, a párbeszéd részletez. A vers el akarja árulni az érzést, a párbeszéd kitaláltatja a hallgatóval, tehát rejtőzik. Ezért a színésznek előbb meg kell találnia egy párbeszéd központját. Többen haladnak egy cél felé, tehát folytatniok kell egymás szavát. Részletet kell adniok egy egészhez, a részleteket össze kell illeszteniök.

Ezen a szerkezeten kell elférnie mindennek, ami a drámát eredményezi. Az előadó feladata kitalálni, hogy mi tartozik a szerkesztéshez és mi az élményekhez, és eszerint használni az esz-közei gazdagságát. A párbeszédnek nagyon közel kell lenni az élet hangjaihoz, de kell, hogy azoknak túlzása legyen. A színpadon az időnek megtízszereződik az értéke, tehát igen nagy veszedelmet rejt magában. A közönség hajlamos az elfáradásra. Ébren kell tartani. Ennek az ébrentartásnak eszközei a beszéd és a mozgás. Mindkettőt túl kell vinni a valóságon, mert a közönséget nem elégíti ki csupán annyi, amennyi őbenne magában is megvan.

Sokan a szavalást hiszik a színpadon a beszéd túlzásának. Kétségtelen, hogy a pathos sokat tud magába sűríteni, kétségtelen az is, hogy az a színész, akinek rendkívüli az érzelmi gazdagsága, nem elégszik meg közönséges mondanivalókkal. Tehát eszközt keres azok felfokozására. Ennek a jogosultsága azonban csak addig tart, amíg kapcsolatban tud maradni a többi előadóval és nem öncél. A szavalás ugyanis érzel-mi elkülönözést jelent. Vagyis nem keres társat, és egyre jobban eltávolodik a párbeszédtől: a színpad főelemétől, ami által töredékké válik. Ezenkívül könnyen vezet modorossághoz, éppen azért, mert nem veszi föl a többi beszélő által adott hangot. A modorosság pedig nem a saját egyéniségének túlzása, hanem a színek hiánya.

A szavalás előnyeivel szemben viszont a párbeszédnek nagy veszedelme az egyhangúság és a megosztottság. Ezt csak az érzelem és a kedély közössége küzdheti le. Ezért a lebilincselő párbeszéd fölépítése a színpadi előadás nagy művészete és legnehezebb föladata.

A magánbeszéd - kedélymegnyilatkozás, amely kiszökik a párbeszédből vagy magában áll. Mind a két esetben szubjektívebb a párbeszédnél. Ott, ahol a magánbeszéd célja a közönség tájékoztatása - szerkesztési gyöngeség és zavaró. Ott, ahol a jelenet kiegészítése - hatásos. Amíg a pillanat szülöttjének látszik - közvetlen; mihelyt tájékoztat - erőltetett. Egy magánbeszéddel - amit félreszólásnak neveznek - egy egész párbeszédnek ellenkező értelmet lehet adni. A célszerűsége félreismerhetetlen. A modern drámából a magánbeszédnek a fölhasználása kiveszett. A kétértelműséget és a jellemzést sokkal fejlettebb művészi eszközök teremtik elő; mint érzéskifejezés, azonban gyakran hiányzik, mivel megakasztja a párbeszéd természetes folyását, és elmondása csaknem szükségessé teszi, hogy egyenesen a hallgatónak mondják, a színésznek nehézséget okoz. Talán ez az oka, hogy csaknem eltűnt a színpadról.

A magában álló magánbeszéd: a színpadi monológ. Ez nem mellékhajtása a párbeszédnek. Épp ellenkezőleg, olyan megnyilatkozása az érzésvilágnak, amely magányosságot kíván. A klaszszikus drámában, különösen Shakespeare-nél, a legmagasabb csúcspontok. A monológban minden eddig megosztott érdeklődés visszatér egy jellemre, amely a monológgal ablakot nyit a lelkén, hogy belétekinthessünk. Épp ezért különös nagy jelentőséget nyer a monológ olyan jellemnél, amelyet előbb már megismertünk, és ismerjük viszonyát a külvilághoz. Shakespeare-nél vannak jellemek, amelyek monológgal kezdik szerepüket, tehát éppen fordítva. Ezek a drámairodalom legnehezebben elő-adható monológjai. De ezek viszont a színgazdagság és szellemesség remekei, amivel a színésznek számtalan esz-közt nyújtanak arra, hogy a hallgatót lekössék. A monológ nem hálátlan feladat, mert a közönség figyelme meg-kétszereződik, ha csak egy színész van a színpadon. Ehhez képest a monológ előadása egészen más beszédet kíván, mint a párbeszédé, a célja sokkal nyíltabb, majdnem leplezetlen. A vers és pár-beszéd között áll. Csakhogy a versben a költő érzése az uralkodó, a monológban a jellemé. A monológ maga kívül áll ugyan a dráma szerkezetén, de a jellem nem. Annak a körvonalait a dráma meghatározza. A monológ a jellemnek az a nyugtalansága, érzéseinek az a hullámzása, amelyre felelet nincs, tehát párbeszédben nem oldható fel."

THEATRE

REVUE MENSUELLE

D E L'ART THEATRAL

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

Résumé

Tamás Koltai:

Tradition, avantgarde, modernisme

Tandis qu'en Hongrie le «théâtre du metteur en scéne» passe toujours pour un phénoméne de l'avantgarde les rencontres professionnelles et les festivals internationaux prouvent au contraire que la *vogue* de cette tendance est en train de dis-paraître. C'est donc le probléme du modernisme au théâtre que souléve Tamás Koltai á propos de plusieurs rcpréscntations *en* Hongrie et á l'étranger..

Anna Földes:

Hamlet ou anti-Hamlet?

La piéce de Géza Beremény i: H*almi* créée au *Théâtre* Csiky Gergely de Kaposvár, constitue une paraphrase du *Hamlet* shakespearien mais non pas sa parodie: sur la *base* du schéma de l'action de Shakespeare la *piéce* raconte les vicissitudes et la révolte d'un «fils prodigue» de nos jours. Anna Földes s'intéresse surtout á la maniére dont les questions sociales actuelles soulevées par l'auteur se manifestent á travers cette version inédite du modéle classique.

Júlia Szekrényesy:

Décadence barbare

Le roman *Une noce chez les seigneurs* de Zsigmond Móricz est un magnifique tableau réaliste de la petite noblesse hongroise de l'entre-deux-guerres Son adaptation a déjá plusieurs fois été portée sur la scéne. La derniére réalisation celle du metteur en scéne István Illés á Kecskemét - *se* distingue surtout par *le* fait qu'elle ne se contente pas d'une peinture du passé mais s'adresse trés vivement au présent aussi.

Katalin Róna:

Un bluff qui a de la méthode

Migration des diszes de Gyula Hernádi se compose de quatres études théâtrales faiblement reliécs entre elles. La représenta tion á la Scéne de Budapest a été mise *en* scéne par Hernádi lui-méme mais ce qu'il a manqué d'approfondir en tant qu'auteur, il ne 1'a su corriger en sa qualité de réalisateur non plus.

Anna Nádudvari:

Notre vie est-el/e ridicule?

La représentatiun des *Trois soeurs* de Tehékhov au Théâtre Madách est pénétrée de lyrisme et de *richesse* émotive mais ce Tchékhov trop embelli dit trop *peu* sur la vie et laisse le spertareur sur sa faim.

Judit Szántó:

Oú nous conduit le monsíeur en masque?

L'Eveil du printemps de Frank Wedekind a été réalisé par un metteur en scéne débutant, le jeune János Ács, avec de jeunes acteurs, au *Théâtre* du Józsefváros. II s'y agit d'un beau travail d'ensemble dans lequel quelques tronvailles de mise *en* scéne méritent en plus une attention particuliére

András Pályi:

Witkacy *en Hongríe*

La Poule d'ean de Stanislaw Ignacy Witkiewicz est jouéc en création nationale par Ie théâtre de Miskolc. Le metteur en scéne Tamás Fodor réussit á saisir d'emblée le style particulicr qui convient á cet auteur peu connu en Hongrie

Tamás Bécsy:

Le monde des souvenirs adolescents

lrena Buciene, artiste du Théâtre Académique de Vilnius a mis *en* scéne la piéce de son compatriote Saulus Saltenis, *Va-t'en, mort,* au Théâtre National de Miskolc. Malgré certains problémes dramaturgiques qu'on petit relever á propos du texte le public a pu voir un spectacle beau et iraté ressant.

Zsolt Kőháti:

Nous, les sursignés

Quelques mois aprés sa *création* á Moscou, la nouvelle piéce V*oyage nocturne* d'Alexandre Gclman a déjá été préscntée á Szeged, dans la mise en scéne de Péter Léner. II vaiait *bien* la peine d'étre á jour: Gelman démontre une fois de plus que *le* genre de la soi-disant «piéce de production»
se préte fort bien á l'analyse sincére des problémes actuels de la société,

Katalin Forray:

Exemples et exemples contraires

Le Théâtre Microscope présente *en* une soirée *ses* adaptations de deux petits romans soviétiques, ceux de Tchinguiz Aytmatov et d'Alexandre Choukchine. Les deux textes se complétent mais aussi se contredisent dans une certaine mesure.

András Kroó:

La Be//e d'Amherst

Le monodrame du méme titre de William Luce qui remplit presque deux heures offre l'occasion á l'actrice Ildikó Pécsi *de* faire valoir des teintes nouvelles de sa personnalité.

János Regős:

Théâtres du Mouvement

En octobre l'Université Technique de Budapest devint Ie lieu *d'une* manifestation dinterét particulier, en hébergeant la Rencontre Internationale des Théâtres du Mouvement. Des troupes professionnelles et semi-professionnelles et des ensemhles du théâtre amateur y ont tenu des représentations toujours stimulantes et passant parfois pour des révélations. En rendant comptc de la rencontre, notre collaborateur saisit l'occasion pour parler en général de la fonetion théâtrale du mouvement.,

Lili Zétényi:

Le premier strip-tease á Paris et á Budapest

Dans cet interview le metteur en scéne Miklós Jancsó et l'auteur Gyula Hernádi se pronoocent au sujet de Ieur nouvelle en-treprise commune. Pour présenter M*ata Hari,,* nouvelle piéce de Hernádi, ils ont choisi *le night* club de l'Hotel Astoria, oú ils jouent tous les lundis, lundi étant le jour de fermeture du local.

Gábor Bányai:

Un théâtre modeste?

Le critique rend comptc du Festival de Tampere, en soulignant quelques caractéristiques intéressants du théâtre *en* Finlande.

Éva Lőrincz:

Le théâtre á Helsinki

Une saison théâtrale Helsinki fait penser á un kaléidoscope bigarré. En plus des valeurs de la littérature dramarique universel-le les théâtres finlandais se dévouent surtout au culte des classiques nationaux ainsi qu'aux nouveautés de Ieur pays.

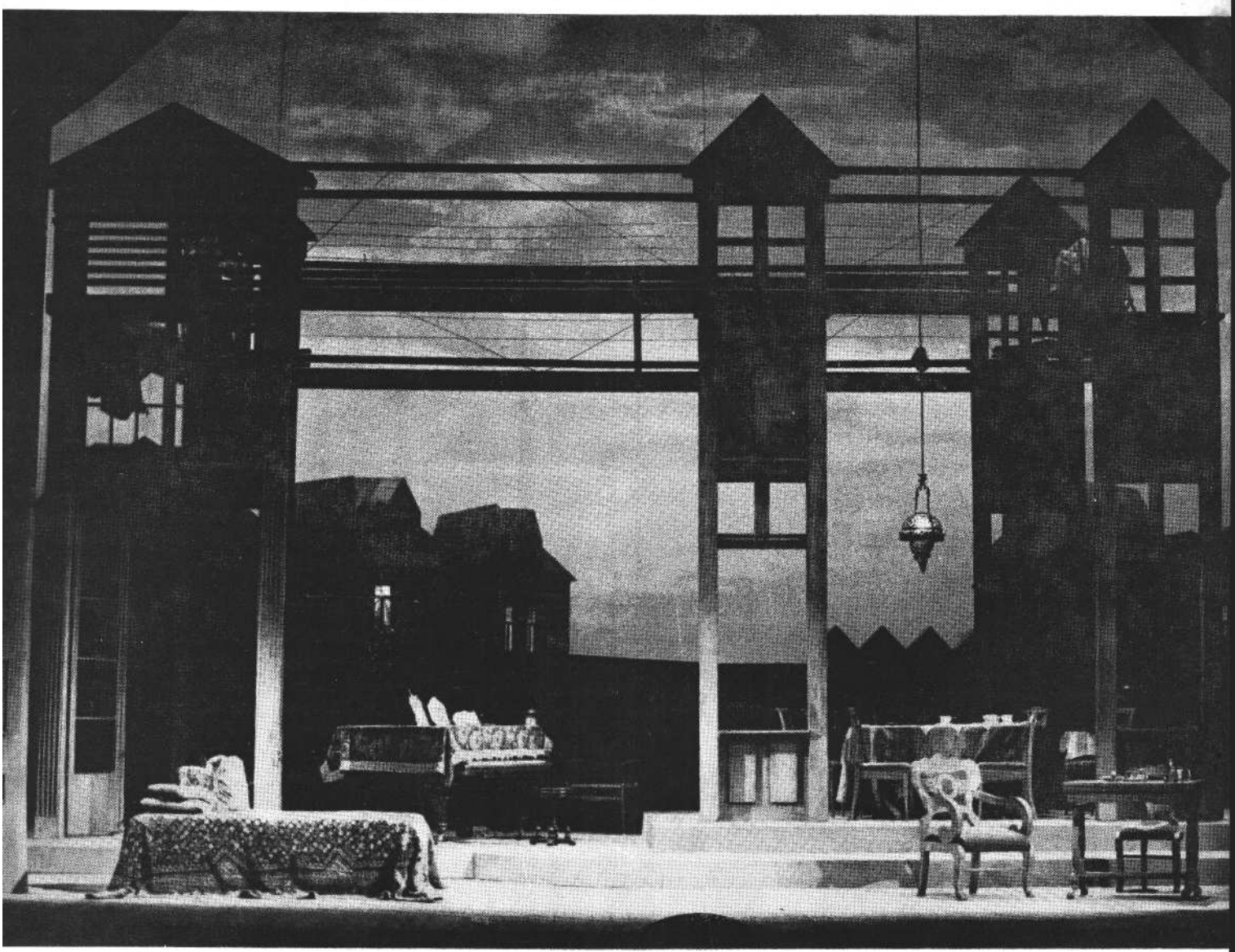
Zoltán Szílassy:

Lettre sur le théâtre américain

L'auteur professeur de la chaire anglaise á l'Univcrsité de Debrecen, a hénéficié d'une hourse aux États-Unis oú *il* a étudié les tendances de caractére général du théâtre au Broadway *et* l'Off- Broadway.

Ilona Csillag:

Árpád Ódry, le maitre de la diction

Cette *étude* historique évoque en premier lieu la diction légendairement belle de Árpád Odry, personnalité exceptionnelle de notre théâtre

Ára: 20,– Ft