SZÍNHÁZ

Galina Guszeva: Új nevek a szovjet drámairodalomban
Garai László: Beszélgetés Ljubimovval és Jefremovval
Vinkó József: A szellem öngyilkosa • Hegedüs Géza: Peter Hall Othellója • Peterdi Nagy László: Fényes szelek – színes vitorlák • Földes Anna: Drámák betűrendben • Nádas Péter: Temetés (dráma)

1980
November

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XIII. ÉVFOLYAM 11. SZÁM
1980. NOVEMBER

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TOROK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat, Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlap Irodánál (KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül *vagy* postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj: 1 évre 240,- Ft, fél évre 120,- Ft
Példányonkénti ár: 20, - Ft
Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, H - 1389 Budapest, Postafiók 149
Indexszám: 25.797

80.2064 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:

Reviczky Gábor és Szombathy Gyula Fekete Sándor Lenkey **tábornok** című színművében (Agria Játékszín) (MTI-fotó - **Ilovszky** Béla felv.)

A hátsó borítón:

Antonin Artaud **1925-ben** (Armand Salacrou fotója)

TARTALOM

GALINA **GUSZEVA**
Új nevek a szovjet drámairodalomban ([1])
GARAI **LÁSZLÓ**
Beszélgetés Ljubimovval és Jefremovval (2)

színháztörténet

VINKÓ JÓZSEF
A szellem öngyilkosa (5)

játékszín

BALOGH TIBOR
Labanckaland Agriában (20)
GÁBOR ISTVÁN
Zenés nyár Budapesten (24)
KAÁN **ZSUZSA**
Balettek szabadtéren (27)
RÓNA KATALIN
Komédiások, monomániások (32)

arcok és maszkok

HERMANN ISTVÁN
Előttem az élet (34)
SZEPESI DÓRA
Cserhalmi idősorozata A konyhában (35)
NÁNAY ISTVÁN
Karnyónétól Zinidáig (36)

világszinház

HEGEDÜS GÉZA
Peter Hall Othellója (38)
ÉZSIÁS ERZSÉBET
A 25. Sterija Játékok (40)
PETERDI NAGY LÁSZLÓ
Fényes szelek - színes vitorlák (41)

szemle

FÖLDES ANNA
Drámák betűrendben (44)
CSÍK ISTVÁN
Színpadi látvány - színházi tér (47)

drámamelléklet

NÁDAS PÉTER Temetés

GALINA GUSZEVA

új nevek a szovjet drámairodalomban

Az elmúlt négy-öt évben egész sor új hév tűnt föl a szovjet drámairodalomban: Olga Kucskina, Alekszandr Remez, Violeta Palcsinszkajte, Alla Szokolova...

Darabjaikat sok helyütt előadták, és teljes sikert arattak, fölkeltették a színházi közvélemény figyelmét. A kritika úgy beszél róluk, mint a szovjet drámairodalom új irányának képviselőiről, és ez az elnevezés elfogadottá vált.

Azon a pusztán formális vonáson kívül, amely abból fakad, hogy egy időben tűntek föl, ezeket a drámaírókat összeköti a hangsúlyos intellektualizmus, a színház természetének skrupulózus ismerete és a ragaszkodás egy témához - az ember és a világ viszonyának ábrázolásához.

Természetesen ezek a kvalitások minden művész számára kötelezőek, nélkülük nem lehet méltó sikert elérni. Viszont az említett drámaírók együttes megjelenése az utóbbi évek szovjet drámairodalmában egy másik, tisztán szervezeti momentumhoz is kapcsolódik. Tíz évvel ezelőtt, a szovjet írószövetségen belül létrehozták a fiatal drámaírók körét, amelyben minden jelentkező részt vehet. A kört az egyik legnépszerűbb szovjet drámaíró, Alekszandr Arbuzov vezeti. Így jött létre az „Arbuzov-stúdió". Arbuzov nem a saját drámaírói iskoláját hozta létre, nem a maga dramaturgiai irányzatát akarta kötelezővé tenni. Ellenkezőleg, a legkülönbözőbb irányzatokhoz és stílusokhoz tartozó művészeket gyűjtötte össze. A stúdió olyan alkotói közeg, amely elengedhetetlen mindenkinek, aki írással foglalkozik. Minden új darabot felolvasnak, és utána alávetik az aprólékos, néha kegyetlen, de a tapasztalatok tanúsága szerint mindig hasznos elemzésnek.

Ezenkívül az olyan elismert mester szerzői támogatása, mint Alekszej Arbuzov, segítséget nyújt a nyomtatásban való megjelenéshez, sőt segít legyőzni a színházak örök vonakodását az ismeretlen drámaírók munkái iránt. Így aztán Arbuzov stúdiójának tagjai szilárdan megvetették lábukat a színházi világban. Sőt, a példát követve máshol is létrejöttek stúdiók Moszkvában és más városokban - így Efrosz, Dvoreckij, Satrov, Korosztiljov stúdiója .. .

Horváth Ibolya és **Orbán** Tibor **Alla** Szokolova **Egy** férfi ábrándjai című színművének veszprémi előadásában (Iklády László felv.)

Tulajdonképpen ez minden, ami összeköti az elmúlt években a színházba érkezett drámaírókat. A továbbiakban élesen különböznek egymástól mind az életanyag kiválasztása, mind az írói modor tekintetében. Más-más nemzedékhez tartoznak, és a sorsuk is eltérően alakult.

Alla Szokolova

Hosszú ideig, teljes tizenkét évig színésznő volt. Taskenti, rigai, leningrádi színházakban dolgozott. Jó színésznő volt okos és pontos. Színészkollégái azonban megjegyezték, *hogy* nehéz vele együtt játszani -- kivált az együttesből, és a belső feszültségből támadó erő valósággal kiütötte partnerét.

Első darabját 1976-ban írta. Utána még kettőt: *Ki az a Gillespie ?, Eldorádó.* Mindegyiket azonnal bemutatták. A legjobb színházak és a legjobb színészek játszották: Andrej Popov, Ija Szavina, Andrej Mjagkov, Szergej Jurszkij, Anasztaszija Voznyeszenszkaja .. .

Maga Alla Szokolova ezt mondja drámaírói sikeréről: „Az egész olyan volt számomra, mint egy tündérmese."

A Művész Színház főrendezője, Oleg Jefremov pedig így beszél róla:„ ... pszichologizmusáról, realizmusáról azt mondanám (legalábbis ez az érzésem), hogy a csehovi tradíciók élnek benne."

Alekszandr Remez

Ez a huszonöt éves drámaíró több mint két tucat darab szerzője. Mikor tudta mindezt megírni? - tet-

tük fel a kérdést Remeznek. Azt válaszolta, hogy általában több témán gondolkodik egyszerre. Ez a folyamat körülbelül egy évig tart. Ahhoz, hogy megírja a darabot, elég három hét. Alekszandr Remez rendkívül technikás drámaíró. Nagyra becsüli a szakmai tudást, és nem tűri a dilettantizmust. Egész életében darabokat írt, az elsőt a középiskola harmadik osztályában. Az Irodalmi Főiskolán az ismert drámaíró, Viktor Rozov és az irodalomtörténész Inna Visnyevszkaja tanítványa volt. Húszéves korában az egyik fővárosi színházban, a Központi Gyermekszínházban debütált, *Búcsúeste volt* című darabjával.

Darabjainak fő témája a személyiség kialakulása - azé az összetett minőségé, amit emberi tisztességnek nevezünk. Több darabja úgynevezett „ifjúsági" darab, ami természetes egy ilyen fiatal írónál. Mestere a feszült, csaknem bűn-ügyi cselekménynek, és különösen finom érzéke van a mindennapi, beszélt nyelv iránt.

Említettem, hogy Remez sok darabja a fiatalokhoz szól. Sok, de nem az összes. Számos történelmi drámát is írt. Ebben a műfajban nem a történelmi hűség, nem az elmúlt korok felidézése izgatja, hanem az emberi lélek.

Ilyen típusú darabjainak egyike a *Shakespeare életében,* amely iránt a Gogol nevét viselő moszkvai Drámai Színház érdeklődött. A darabban arról az összeesküvésről van szó, amelyet 16o1-ben gróf Essex szőtt Erzsébet királynő ellen. Az intrikában Shakespeare is részt vett társulatával. Aztán múlnak az évek, erőre kap a drámaíró, az erőszakos udvari intrika feledésbe merül, és már régóta nem zavarja senkinek a gondolatait. Shakespeare életében ez csak jelentéktelen részlet, ami megtörténhetett, de mégsem történt meg. Csak a művek maradnak meg. Csak a műveknek van értékük és joguk az élethez.

Sok arra érdemes nevet nem írtam le ebben a cikkben, másokat csak futólag említettem. Ahhoz, hogy akár csak röviden is jellemezhessük a fiatal szovjet drámaírók munkásságát, alaposabb kutatómunkára lenne szükség. Most csak arra vállalkozhattam, hogy általános képet rajzoljak azokról az irányzatokról, amelyek az új szovjet drámairodalom fejlődését jellemzik.

(Iszakovits Mária fordítása)

GARAI LÁSZLÓ

Beszélgetés Ljubimovval és Jefremovval

Átültethető-e a színházművészet?

GARAI: Tulajdonképpen furcsa kérdést akarok feltenni Önöknek, akik rendeztek nálunk is: lehetséges-e a színház exportja? Transzponálható-e a színház-művészet egyik országból a másikba, akár úgy, hogy egy színház egész társulata vendégszereplésre utazik, és a néző-téren nem a Tagankának vagy a Művész Színháznak a közönsége ül; akár úgy, hogy a rendező a társulata nélkül utazik, és a formát olyan anyagon kell felmutatnia, amely egymással összeszokott, de a rendezővel éppenséggel nem összeszokott színészekből áll; végül transzpor-tálható-e úgy, hogy a társulat is meg a rendező is otthon marad, de az alkotást más rendező más társulaton, más közönség előtt megpróbálja megismételni? Láttam az Önök előadásait Moszkvában, és ezek annyira illeszkedtek a városhoz és a történelmi korszakhoz, amelyben előadták őket, hogy már akkor feltámadt bennem a kérdés: ha nem más országba, csak más városba viszik át az előadást .. . *ha A Mester és* Margaritában Woland nem moszkvai, hanem mondjuk leningrádi vagy tbiliszi közönség elé áll ezekkel a szavakkal: „Hadd nézzem a moszkvaiakat! Még mindig olyan korrupt gazemberek-e, mint azelőtt?" - ugyanaz lesz-e a színházi hatás? Láttam a Szovremennyikben az Ön rendezésében, Oleg Nyikolajevics, *a Bolsevikokat* 1968-ban, majd újra megnéztem 19,1-ben, és állíthatom: két teljesen különböző előadást láttam, pedig nemcsak a szöveg és a rendezői megoldás maradt változatlan, hanem még a színészek is ugyanazok voltak - csak a közönség változott meg ez alatt a három év alatt .. .

LJUBIMOV: Ezt a kérdést egész közönségesen, mondhatnám vulgárisan is meg lehet közelíteni. Ön az exportról kérdez: azt mondhatnám, ahhoz, hogy az export lehetséges legyen, mindenek-előtt keresletnek kell lennie. Ez az első. Ez után következhet a válogatás: melyik színész illik leginkább az eredeti színész helyébe, melyik országba vigye el az ember ezt vagy azt az előadást. Én például szívesen megrendezném még egyszer *a Hamletet,* de a legszívesebben Angliában. Persze gyakrabban nem az ember választja ki az előadásához a megfelelő országot, hanem a meghívó ország illetékesei választják ki, hogy milyen darabbal hívják meg az embert. Előfordul ugyan, hogy csak a rendező személyéhez ragaszkodnak, a darab megválasztását pedig rábízzák, de sajnos ritkán. Nyugaton meg legszívesebben úgy választanak, hogy előre megnézik még a rendező színházában a kész produkciót, hogy azután viszonylag biztonságosan fektethessék bele a tőkét. De az én praxisomban még ez is előfordult: japánok megvásárolták és lesokszorosították két előadásomat, *a Csendesek a hajnalokat* és Gorkij *Anyáját.* Azután japán udvariassággal meghívtak, hogy bemutassák nekem a már kész előadást. Mindent lemásoltak, abszolút pontossággal, japánokhoz méltó mívességgel: minden egyes típust, a maszkokat, mindent! Teljesen el voltam képedve: hol találtak ilyen típusokat, amelyek egy az egyben megfelelnek azoknak, amelyeket a moszkvai előadáson láttak. Ez nem lopás volt: nyíltan másolták a megvásárolt mintát, azután meghívtak, hogy „átvegyem" az előadást, elvégezzem rajta az utolsó simításokat. Azonban nem volt mit simítani, hiszen a japánok éppen a másolás tökéletességében híresek, és a színészeik is méltók voltak ehhez a világhírhez. Ezt én nagyon élvezem. Szerintem a mi színészeinket rosszul tanítják a míves mesterségre. Olyan fennköltt eszmékkel, absztrakt dolgokkal tömik tele a fejüket, amelyektől halálos megaláztatásnak fogják érezni, ha elvárják tőlük, hogy *előadók* legyenek. Márpedig mióta a világ világ, a színész előadó volt és marad, és mindenféle ostoba fecsegés helyett ezt kellene a színiakadémián beléjük plántálni: A te hivatásod az előadóé, és ez fennköltt mesterség, olyan egyedülálló művészeké, mint Richter, mint Menuhin .. .

JEFREMOV: Sztanyiszlavszkijt az egész világ hívta . . . de szó szerint: talán nem volt olyan ország, ahova ne hívták volna meg, hogy rendezzen valamit, akármit - és soha, egyetlen országban sem rendezett egyetlen előadást sem .. .

LJUBIMOV: Azt hiszem, ő akart volna...

JEFREMOV: Nem! Ez számára elvi kérdés volt. Vagyis hát természetesen állandó érintkezésben volt külföldi színházi emberekkel. Válaszolt a rendszerére vonatkozó kérdéseikre, meghívta őket próbákra. De amikor már kialakult évek bosszú során át a színház eleven művészi

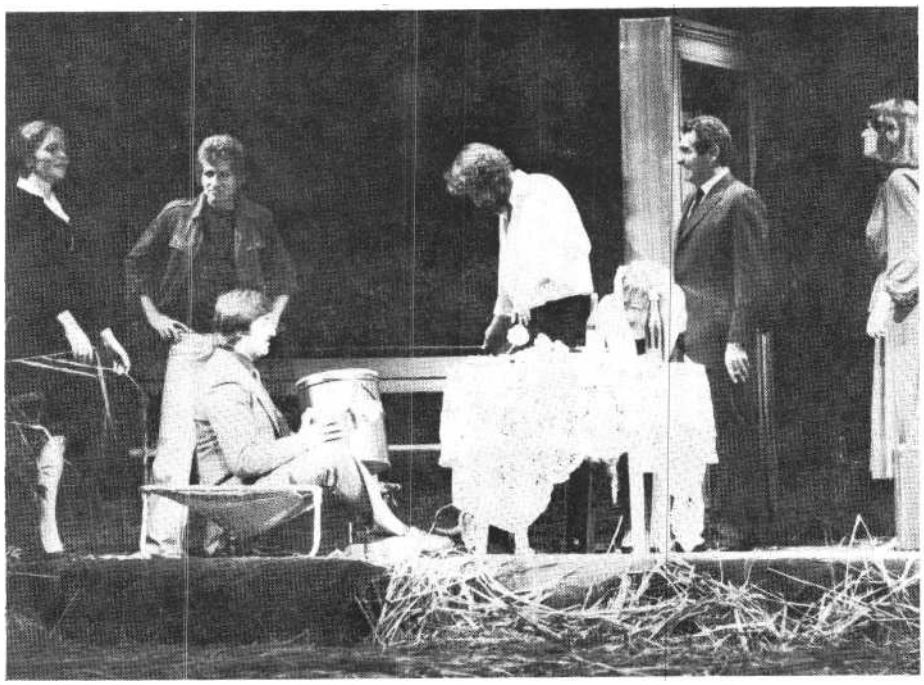
szövete, akkor ezen a szellemi közösségen kívüllépve már nagyon nehéz bármilyen művészi teljesítményt is fel-mutatni. Ehhez közös asszociációk kel-lenek, azonos viszonyulás az élethez és a művészethez, ebben meg ebben közösen kell hinniük. Transzponálható-e a szín-ház - kérdezi ön. A transzportálásnak persze nyelvi akadályai is vannak, de ez sem olyan triviális kérdés. Miért van az, hogy ha otthon rendez az ember külföldi szerzőt, akkor eleinte úgy érzi, hogy újra kell fordítania az egész művet, még akkor is, ha olyan kitűnő fordítása van, mint nálunk általában a klasszikusoknak, például Shakespeare-nek ? De hiszen amikor saját nemzeti klasszikus szerzőnket rendezzük, akkor is ugyanez az érzésünk, mert létezik az idő tényezője: ami a klasszszikus szerzőben a rendezőt izgatja, az a darab szelleme, de már a formai megoldások, a darab kapcsolata a maga korának színházi kultúrájával változtatásra ingerel. Mert a mai színház például már semmilyen stilizálástól nem fél, ezért például Ljubimov bármilyen irodalmi művet színpadra tud vinni, és nem torpan meg semmilyen színpadi megoldás előtt sem, ha egy irodalmi mű egyszer megragadta .. .

Vannak színházi előadások, amelyek rendezője olyan formai megoldást talált, hogy a későbbi, például külföldi rendezésnél már evidens megoldásként ez a forma ugrik be. Ha az ilyen jól megtalált formai megoldás és a színészek magas színvonalú mesterségbeli tudása összetalálkozik, ebből jó előadás születhet, még az se kell hozzá, hogy a rendező és a színészek értsék egymás nyelvét . .

LJUBIMOV: Hiszen a balettmester is enélkül rendez.

JEFREMOV: A balettben magától értetődik, de a színházban is könnyű rekonstruálni a jó formát, ha a színész magas színvonalon tudja, mit hogyan kell végrehajtani.

LJUBIMOV: Mert például a filmszínész ... Én újra meg újra elképedek a színészeken, bár én magam is voltam színész. Forgatás közben sohasem kérdezősködnek. Azt mondja a rendező: „Totál plán. Most így nézzél. Ne így, így rossz, hanem amúgy. Most jó lesz. Most mondd a szöveget." És a színész mondja. Hiszen a rendező fejében, ha jó rendező, megvan az egész képösszeállítás. De ugyanígy a színházi rendező fejében is megvan az egész kompozíció. A színész viszont miközben a filmrendező utasítását pontosan végrehajtja, a szín-házban feltétlenül elkezd okoskodni,



Jelenet az Oleg Jefremov rendezte Vadkacsavadászatból (Vígszínház) (Ikládv László felv.)

kérdezgetni: miért így, miért nem amúgy?

JEFREMOV: Ez így van. De mégis: különféle filmek lehetségesek, és a színházi előadások is lehetnek különfélék. Úgy gondolom, hogy olyan dolgokat, amelyek komplikált belső világgal kapcsolatosak ...

LJUBIMOV: . . . nehezebb színpadra vinni.

JEFRFEMOV: Nagyon nehéz szerintem. Ehhez olyan színházzal kell szerződést kötni, amelyet valamilyen módon már érzékei az ember, és látja, hogy van lehetőség egymás kölcsönös megértésére az ember problémavilágát illetően. Ezt előre tudni kell, enélkül nem lehet egy-szerűen fogni és megvalósítani alkotói ötleteket. Garai László azt is felvetette, hogy az előadások az időben elvileg hogyan maradnak fenn. Ez a kérdés számomra világos és igen fontos. Az idő igen jelentősen módosítja, hogy a néző hogyan látja ugyanazt a előadást. Vegye például a következő tényt. Nálunk a huszadik kongresszus előtt *zsú*folásig tele voltak a színházak. Lazajlott a huszadik kongresszus, és egyetlen pillanat alatt - ezt direkt megfigyeltem, komikus gyorsasággal történt - kiürültek a színházak. Az emberek megértették vagy mondjuk, kezdték megérteni, hogy az országban sokkal komolyabb dolgok vannak, a színházak pedig primitív ostobaságokkal (és még ezeket is előre megcsócsálva) etették a nézőt. Ezért aztán, ha egy színházi előadás célba talál, nyugtalanítja a nézőt, izgatja a társadalmat (mondjuk így: a társadalomnak azt a részét, amely egyáltalán bemegy a színházba), akkor egy társadalmi változással az előadás elöregedhet.

A színházat a műemlék-előadások konzerválása múzeummá teszi.

LJUBIMOV: Várjál csak, ez nem így van. Vegyünk két előadást a te színházadból: a *Turbinák vége napjait,* azt a híres előadást, amelyet láttam annak idején, és amelynek minden részletére máig emlék-szem -- és ugyanennek az újabb előadását, amelyet nem láttam, de azt mondják, nem valami remek .. .

JEFREMOV : Egyszerűen vacak!

LJUBIMOV: Na ugye! Hát tessék: rekonstruáld azt a régit .. .

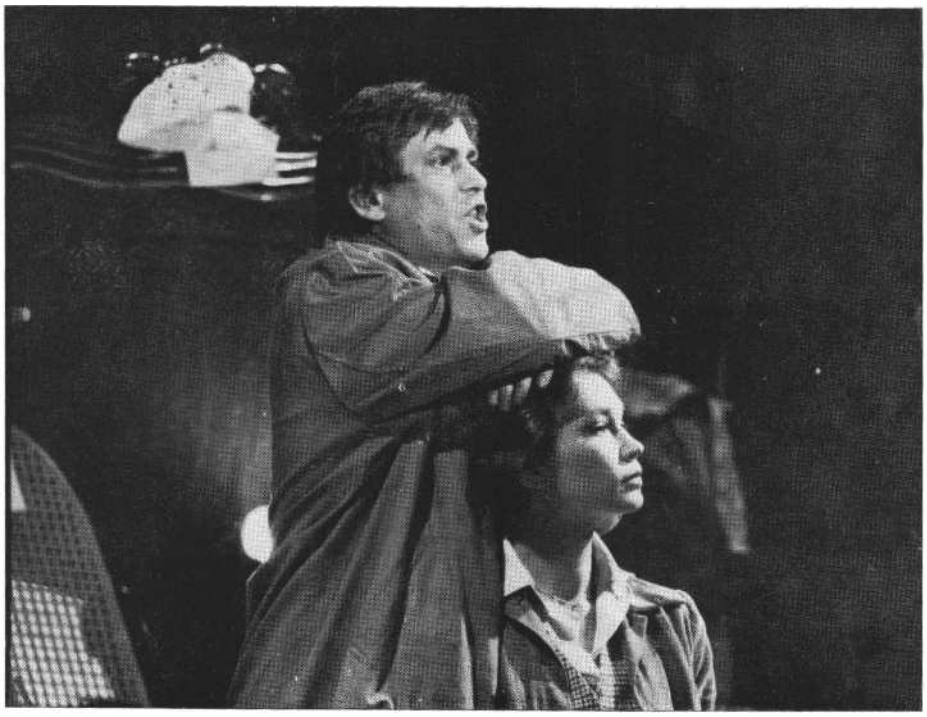
JEFREMOV: De nem tudod rekonstruálni, mert ott minden egy meghatározott atmoszférára épült, nem pedig holmi általában vett formára.

LJUBIMOV: Ami az érdekes, az az, hogy én viszont mindmáig emlékszem minden egyes szerep kidolgozására. A partitúrájukra, érted? De hiszen, ha megvan a partitúra, akkor rekonstruálható *az* előadás.

JEFREMOV: Úgy gondolom, hogy ma a partitúrának is másnak kell lennie, mert minden megváltozott. Ma ugyan-ebben a színdarabban egész más aspek-tust kell kiemelni.

A mai néző számára ugyanabban a színdarabban már valami egészen más a fontos. Igy gondolom én.

LJUBIMOV : Nem tudom: vannak egy gyerek számára is érthető igazságok, amiket nálunk gyakran képtelenek felfogni. Minálunk gyakran a haladást kérik számon a művészeten - hát ez ostobaság. A művészetben semmiféle haladás nem lehetséges ez egyszerűen ellentmond a művészet elemi törvényei-nek, az egész egyetemes művészettörténetnek. Vegyük Rodint és Michelangelót vagy Michelangelót és Praxitelészt - melyikük képviseli a haladás magasabb



Végvári Tamás és Udvaros Dorottya Ljubimov Csere-rendezésében (MTI-fotó - Ilovszky Béla felv.)

és melyikük az alacsonyabb fokát? Ezek egyáltalán nem olyan fogalmak, amelyek a művészetekre alkalmazhatóak lennének.
JEFREMOV: A nyelv - ennek kell mainak lenni, erről van szó.
LJUBIMOV: Hogy az ördögbe?! Nézem Michelangelót - teljesen mai a nyelve .. .
JEFREMOV: Így van!
LJUBIMOV: Teljesen mai! Vegyük a Rabszolga-szobrait: az anyag felét rajta hagyja, és a fantáziánkra bízza a befejezést. És ugyanakkor a Pietá a Szent Péter-bazilikában már egészen más modorban készült. Miközben ő egyáltalán nem úgy jár el, mint Picasso, aki elindul Leonardo rajzstílusától, szándékosan felbomlasztja azt, kipróbál egy újabb stílust, azt is elviszi a felbomlasztásig, a végtelenségig eljátszva a formákkal, egyre újabb meg újabb megoldásokat keresve ... De már igen messzire távolodtunk a tárgyunktól .. .
GARAI: Ellenkezőleg: szerintem a témánknál vagyunk, sőt egyre inkább.
LJUBIMOV: Vagy például Sztanyiszlavszkij, akit én igenis nagyra értékelek, bár gyakran hallok olyasmit, hogy állítólag nem egészen értem őt (ami egyszerűen nem igaz: ha Sztanyiszlavszkij nem érdekelt volna, akkor nem rohantam volna, hogy tanítványától, Kedrovtól tanuljam a mesterséget) . . . Vagy vegyük például a filmet: egyes filmek-ben olyan vakmerően alkalmazzák ma a vágást, hogy korábban ilyesmire senki sem mert volna vállalkozni. Mert a különböző információknak az a tömege, amely egyidejűleg éri az agyunkat, úgy változtatta meg az embereket, hogy már biztosan lehet számítani rá, hogy megértik a váltásokat az események különböző síkjai között, sőt az események és a képzelet síkja, a valóságos képek és az álomképek között is, anélkül, hogy valamilyen technikai trükkel külön jelezni kéne, hogy itt most nem a valóságról, hanem álomról lesz szó .. .
GARAI: Ami mármost a színházat illeti, az atmoszféra kérdésénél állapodtunk meg: annál a kérdésnél, hogy ha megváltozik az atmoszféra, meg kell-e változtatni az egész előadást.
JEFREMOV: Tudja, az atmoszférát rengeteg különböző tényező együttese határozza meg. Ilyen tényező, például, a színész egyénisége. Jurij Petrovics az előbb a *Turbinék végnapjait* emlegette: hát például amikor ebben az előadásban Jansin nem játszott többé, ezzel valami véglegesen elveszett az előadásból. Előfordul, hogy egy előadást egyszerűen nem lehet többé játszani, ha eltávozik belőle egy érdekes egyéniség, mert énjével, saját lényegével az illető valami olyant tett hozzá az előadás atmoszférájához, ami nélkül ez már nem az az atmoszféra többé. De a néző is meghatározza egy-egy előadás légkörét: például merőben más a légköre egy tábori előadásnak, mint egy . . . mit tudom én .. . szakmai bemutatónak. Ezért aztán annak, aki meghív egy rendezőt, hogy az transzportáljon egy színházi előadást, nagyon meg kell gondolnia: alkalmas-e vajon az az előadás, hogy *ezt a* társadalmat izgalomba hozza.
LJUBIMOV: Ez mindig tanulságos kísérlet. Például Ohlopkov megrendezte *a Hamletet,* és sikere volt. Parádés elő-adás volt. Nekem nem nagyon tetszett, különösen így utólag visszatekintve. Afféle *opera diurna* volt. Azután egy évvel később megérkezett Paul Scofield a Brook-féle *Hamletben.* Nem elég, hogy egészen másféle modort és stílust hoztak, amilyent nálunk nem látott a szín-ház . . . vagy valamikor látott, de később azután elveszített a papirosfigurák sematikus dramaturgiájának évei alatt, amikor a konfliktusmentesség elmélete és más efféle zöldség dívott. De mindehhez még ott volt maga Paul Scofield, aki a „dühöngő ifjúság" soraiból való volt, és nagyon imponált a fiataloknak vagyis a fiatalok meghatározott rétegé-nek, a mi nemzedékünknek. Formáját tekintve is igen merész és demokratikus volt az előadás...
GARAI: Mikor volt mindez?
LJUBIMOV: Mikor is? Valamikor a háború után.
JEFREMOV: Mindjárt megmondom. .. 1954-ben volt.
LJUBIMOV: Már kezdődött holmi légmozgás, igen.
JEFREMOV: Szóval ötvennégyben vagy ötvenötben megérkezett Scofield .. . illetve Brook. . . Ma már, persze, mindez természetes, de akkor... Emlékszel a párbajokra? Nálunk Nyemirovics hosszú színházi párbajokat állított be, ők meg célirányosan: ha meg kell ölni, hát minél előbb, annál jobb... De valamit akartál mondani.
LJUBIMOV: Csak azt, hogy most is nagyon megtetszett Olaszországban egy színész, a *Két úr szolgáját* játssza Strehlernél. De virtuóz módon! Negyvenöt éves lehet. Fantasztikusan játszik: a fiatal Chaplin színvonalán. Mondom neki: Így ma senki nem tud játszani. Azt mondja: „Na ja, a mesterem öt évig tanított erre a szerepre. Én meg most már három éve tanítok rá egy fiatalembert - még egy-két év, és átadom neki a szerepet, mert ennél tovább már nem bírom játszani." Keménykötésű ember, de fizikailag nem bírja: van dialógus, amelyet kézen állva folytat, hosszan ám, az akrobatikus elemek egymást váltják - mozgásművészeti oldalát tekintve fantasztikus a szerepformálás, de eközben a szövegmondás is pompás, hogy el ne felejtsük. Nem kétséges, hogy ezt bárhol el tudja játszani, és mindenhol értékelni fogják.
GARAI: Igen, ami a színház technikai oldalát illeti, kétségtelenül így van. Vagyis amíg arról van szó, amit Ön korábban így fejezett ki: a színész - előadó. A rendező azonban interpretátor. Mi tehát a helyzet, ha számításba vesszük, hogy nem csupán a színész előadói technikáját kell transzponálni egy másik kö-

zönséghez, hanem azt a módot is, ahogyan a rendező a maga közönsége számára értelmezte - mondjuk Shakespeare-t?
LJUBIMUV: Gyakran kérdezik tőlem: kire számítok, amikor rendezek. Gondolom, ritkán van, hogy az ember valakire számít. Amikor rendezek, arra számítok, hogy ha ez engem ennyire érdekel, biztosan lesz, akit majd szintén érdekelni fog.
GARAI: Ez kétségtelen. De vajon az fogja-e érdekelni, ami Önt, amikor rendezett. Teszem azt, Ön elviszi külföldre, mondjuk Magyarországra a *Hamletet*, és a közönség egy része kitüntető érdeklődést mutat a függönnyel végzett valóban impozáns technikai trükkök iránt - biztose, hogy a közönségnek ez a nálunk legalábbis nem csekély része azt az előadást látta, amelyet Ön megrendezett?
LJUBIMOV: Nézze, az önök országa különös ország, ami a színház helyzetét illeti. Önöknél a színész valahogy úgy képzeli, hogy más dolog az ő játéka, és megint más dolog az előadás. Úgyhogy itt előfordulhat az is, amit Ön említ. De amikor a Berliner Ensemble fesztiválján, amelyet Brecht születésének 80. évfordulójára rendeztek, bemutattuk, hogy milyen Brecht a mi felfogásunkban, akkor ott biztosan az előadást értékelték.
GARAI: Ez A *szecsuáni jólélek* volt?
LJUBIMOV: Igen. Nagyon izgultam, mert már tizenöt év eltelt azóta, hogy ezt az előadást bemutattuk. De a színészek! Ritkán vagyok hálás a színészeknek, de itt nagyon hálás voltam nekik. Ők is megérezték, hogy tizenöt év után szakértő közönség előtt vizsgáznunk kell: nem valami marhaság-e, amit csinálunk. s sajátos metamorfózison mentek át: úgy játszottak, mintha - jó értelemben véve a szót - stúdiósok lettek volna. Vizsgáztak, hogy halott előadást játszanak-e vagy igazi művészek. És az előadás élt, ezen az estén legalábbis. És kiderült, hogy Brecht mi-nálunk mégis másmilyen, de ez imponált a németeknek. Mert náluk Brechtet már kanonizálták.

A beszélgetés még igen hosszan folytatódott, s az újabb meg újabb témák újabb meg újabb lehetőséget kínáltak Ljubimovnak arra, hogy megvallja hitét, mely szerint a színházművészet transzportálható, ha az előadás formája ezt lehetővé teszi - Jefremovnak pedig arra, hogy amellett tegyen hitet, hogy a színházművészet nem transzportálható, ha az előadás (pszichológiai és ideológiai) atmoszférája ezt nem teszi lehetővé.

VINKÓ JÓZSEF

A szellem öngyilkosa

Kísérlet Antonin Artaud portréjának megrajzolására

Artaud-a-Momo - Artaud-a-Kitaszított

A társadalom öngyilkosa. Démon és Szent. Angyali őrjöngő. És még? Artaud-a-Kokós. Artaud-a-Próféta. Artaud: az utolsó elátkozott költő. És főleg (sokak szemében még ma is) habzó szájú vadzseni, „az Ördög fattya, aki lázba hozta Párizst", s időnként, no nem a többiek bosszantására, egy konyhakés hegyével böködte koponyáját, hogy a rontó szellemet agyából kiűzze.

Melyik Artaud tehát? A Saint-Germain-des-Prés vézna poétája, aki André Breton és Max Jacob társaságában csatangolt kávéházról kávéházra? Vagy a tékozló, az Istenhez megtért katolikus? Esetleg az az Artaud, akit az ötvenes évek beatnemzedéke (főleg az Egyesült Államokban) a homoszexualitás és a. heroin fejedelmeként ünnepelt? A Kabala főpapja? A mexikói pcyotl-rítus beavatottja? Vagy *a színházi* Artaud, akire az elmúlt húsz esztendőben többet hivatkoztak, mint a Cartel tagjaira (Jouvet-ra, Dullinre, Pitoëffre, Batyra) együttvéve, s akinek gondolatait másod-harmadkézből ellesett, kifacsart részidézetek alapján rengetegen félremagyarázták ? Melyik Artaud? A hamis legendák „őrült misztikusa" a „szubjektív idealizmus zavaros képviselője", akit elutasítottak anélkül, hogy módot adtak volna a megismerésére?

A költő, ha meghal, arca kisimul. Nem tudom, Artaud arca kisimult-e, de az a fénykép, amit 1948-ban, nem sokkal halála előtt az ivryi idegszanatóriumban készítettek róla, örökre belémvésődött. Szétroncsolt, kifosztott arc, fakó, meg-tört tekintet, kívül az Időn, kívül minden Törvényen. Kevés hasonló fényképet ismerek. Talán Nietzsche utolsó fotója vagy Nerval széttöredezett arca azokban a pillanatokban, amikor „átcsúszott a másik oldalra". Artaud megadóan ül a fényképezőgép lencséje előtt, a szürke öltöny beburkolja vézna testét, nyakán fekete gyapjúsál, ujjai görcsösen szorongatják csuklóját.

s most nézzenek meg egy másik fotót. Kritikus időpontban készült ez is, 1930-ban, a Jarry Színház bukása körüli harcok idején. Mégis mekkora különbség! Ez az arc, ahogy Barrault írja, „királyian fenséges, tiszta". A tekintete élet-erős, magabiztos. A két fotó között mindössze tizenhét esztendő. Milyen atomrobbanás roncsolhatta így szét ezt az arcot? Milyen kínok vághatták ilyen mélyre a ráncokat ? A természetes öregedés biztosan nem.

Nehéz elképzelni sikertelenebb életet, mint Artaud-é. Semmi sem sikerült neki. Amihez csak hozzáfogott, mindenben megbukott. Tanulmányait értetlenség fogadta, kiáltványait kinevették, színházalapítási kísérletei, színészi-filmszínészi próbálkozásai - kecsegtető kezdet után -- csődöt mondtak. Filmírói pályája kudarcba fulladt: nem csinált karriert sem a színházban, sem a mozivásznon, még az irodalomban sem. Nevét csupán kétes botrányok, szürrealista hőbörgések tették ismertté. *Nem sikerült semmi* - írja egy héttel a halála előtt. *-Annikor írni akartam, csődöt mondtak, a szavak, és ez minden... Nem valósultam meg.*

Honnan sejthette volna, hogy halálának éve egyben életműve (f)elismerésének dátuma is lesz? Hogy művét, mely korunk minden izgalmát és nyugtalanságát tükrözi, mint a Bibliát, egy egész korosztály forgatja majd? S hogy mindaz a szellemi tobzódás, ami a kortársak szemében egy megbomlott elme haláltáncának tűnhetett, felgyorsult korunkra valósággá válik.

Élő torzó vagyok

Artaud-nál minden a szenvedéssel kezdődik. „Egész életén át saját lényegét űzte mondja rója Mauriac -, hogy elérje önnön képmását, beleolvadjon és egyesüljön vele." *A* Mását kereste. A Másikat. Artaud-t-a-Momót. *Mi az Én?* - tette fel a kérdést. *Ez a nyelv a ínyek, ez a hús a térdek között?...Egy* halom feles-leges szerv, amelyek mint az *élősdiek* rá-kényszerítik a Testre az akaratukat? Az *ember azért gyötrődik, mert rosszal van megszerkesztve.* Újjá kell teremteni a testet.

Szó sincs itt a Test és a Lélek közép-kor óta divatos dualizmusáról. Sem a freudi tudatalattiról. Artaud-t a szó szoros értelmében *a fájdalom hasította ketté.* Amióta csak eszmélt, a teste szenvedések színtere. Eleinte kínzó fejfájások, sírógörcsök, hallucinációk gyötörték. *Csomókban a gyomrom* -- írja egy helyütt. *Örvénylek belül* - panaszkodik másutt. Megszállottan vizsgálgatja testét, csak a betegség izgatja, 'iszonyú erővel nyomoz utána, hogy megszabaduljon tőle. Közben

Artaud önarcképe (1920)

szaporodnak testén *a stigmák:* hektin-, cianid-, arzén-, higany- és jódkezelés, különböző vénás injekciók. A kor minden kuruzslása s a tanácstalan diagnózisok: agyhártyagyulladás, örökölt vér-baj, „rendkívüli ideggyengeség". Artaud tudja, hogy irtózatos küzdelembe indul. Már a J. R*iviére-nek,* az NRF-folyóirat szerkesztőjének írt leveleiben *a szellem elviselhetetlen betegségéről,* gondolatainak kiszolgáltatottságáról panaszkodik, s arról, nem tudja, lesz-e ereje *kilépni a teljes megsemmisülésből.* Állandó robbanásveszélyben él, koponyáját, mint a túlhevített kazánt, óriási nyomás feszíti, s érzi, nincs alku, teste bármikor elárulhatja. Tragédiája az, hogy szelleme vakítóan tiszta. Éles és kemény azonban a fájdalom is. És ha jön a fájdalom, s nem bírja, el-kábítja magát. A fájdalom tompulásával azonban együtt jár a tudatalatti felébredése is. A kábítószer felszabadítja a kéreg alattit, s a test pihenéséért Artaud a tisztánlátás elvesztésével fizet. Pánikszerű küzdelem kezdődik ilyenkor: Artaud ön-tudata. mint a kötéltáncos, megpróbál egyensúlyozni az értelem és a fájdalom között. Világosabb pillanataiban ellen-méregért könyörög. De néhány nap múlva felerősödnek a fájdalmak, ő újra hozzájut valamihez, mindegy, mihez, hiszen 19i4 óta, amikor először írtak fel neki ópiumot nyugtatóként, mindent is-mer már; hasist, kokaint, laudanumot, agar-agart, beriberit, később peyotl-kivonatot, klorált. S a kör bezárul, nincs más választása, vagy az apollói világosságért vállalt irtóztató fájdalom vagy a test nyugalmáért elfogadott dionüszoszi sötétség.

Írásainak feszült szépségét adja ez az ellentmondás. A romlás, a megfulladás, *a megőrüléstől* való félelem s a zsigerek kel és sejtekkel folytatott eszeveszett harc. S talán ezt értette meg legkevésbé a környezete. *Nincs életem ! Nem vagyok önmagam !* - kiált fel. Meghasonlottnak, kitaszítottnak, sötét szakadéknak érzi ma-gát, amelynek homályos mélyén ott rejtőzik igazi, fel nem ismert énje, egy Antonin Artaud nevű egyén, akinek létezéséhez ő csak *asszisztál.* Meg kell valósulnia, ki kell ragadni életét az idegen kezekből, újjá kell születnie. Új eszközt keres tehát, hogy a tudat és a lélek elvesztett egységét helyreállítsa: *az írást.* Ez *az* egyetlen mód, hogy létezését bizonyíthassa. Csakhogy Artaud számára a nyelv, az emberi szó képtelen felfejteni ezt a kitaszítottságot. Képtelen ábrázolni ezt a fájdalmat, hiszen halott, megkövesedett, hazug és pontatlan. A szó devalválódott, az emberi beszéd holt jelek halmaza. *Minden írás: disznóság.* A szavak nem azt fejezik ki, amit ő szeretne. *A fogalmak gátolnak, a szavak megbénítanak. Es* mégis, ez az egyetlen mód, hogy kifejezze, amit érez. Az öntudat és a drog csapdája után, íme a második kelepce: a nyelv csapdája. A szavak nem tudják vissza-adni *az élet viszketését,* amit Artaud érez, mégis beszélnie, írnia kell, mert ha el-hallgat, elsüllyed saját lényének labirintusában. Nincs más megoldás tehát, nemcsak új testet, új nyelvet is kell teremtenie. Új *fizikai nyelvet,* ami *nem szavakon, hanem jeleken alapul. A* nyelv költészete helyébe a *tér költészetét* kell állítani. A test költészetét. Artaud lírája következetesen a költészet fiziológiai útját járja: nála a füvet szőrszál, a folyót artéria, a követ csont, a fényt a vér vörös zuhataga helyettesíti. A szavak ökölcsapások a tudat láthatatlan kérgén, a kiáltásokra kongó üresség felel. Mert nincs kommunikáció. A fájdalom áthághatatlan falat emel köréje, nem tud érintkezni a valósággal. Ugyanakkor retteg a magánytól is, esténként nem mer elaludni. Gondolkodik az öngyilkosságon is. Csakhogy az öngyilkosság annak megoldás, aki létezik. Az ő léte nem bizonyított. *Én nem a halálra vágyom, hanem arra, hogy ne-legyek...* A testi valóság szorításából egyetlen kiút kínálkozik : az egész világ. Artaud kapcsolatokra vágyik, átmeneti állapotot keres a teljes kirekesztettség és a teljes bezártság között. Közbülső létet a képzelet világa és a realitás között. Ilyen közbeiktatott valóság: a *színház.* S Artaud sikoltó gyönyörűséggel fedezi fel, hogy a színpad az a hely, ahol a színész (Artaud-a-Momo) büntetlenül *testet cserélhet,* kibújhat önmagából, s azzá válhat, ami csak lenni akar. A színházban mindent újjá lehet teremteni. még azt is, ami soha nem létezett. Ott meg lehet teremteni azt az új nyelvet is, ami nemcsak szavakból, de gesztusokból, mozgásból, formából és színekből tevődik össze. Ám ennek új színháznak, mágikus és erős színháznak kell lennie.

Madame, Ön az idegeimre megy!

Mint a legkisebb királyfi, úgy csöppent bele a huszonnégy esztendős marseille-i Artaud a párizsi művészéletbe. Fenségesen és magabiztosan. Festő és költő, színész és képzőművészeti kritikus, véleményében megingathatatlan. Rögtön a kezdet kezdetén megfricskázza a szürrealisták két pápáját, Bretont és Aragont, mondván, csak flörtölnek az igazi társa-dalmi gondokkal, de szembenézni velük nem mernek. A festőket korszerűtlenséggel vádolja, Gleizes és Picabia *unalmas,* Matisse *az ízléstelenség és az őrület (!) határát súrolja,* Picasso saját múltjában tetszeleg. Az egész európai kultúra dekadens.

Ő maga mindenbe belekóstol. Új oktatási-érettségi tervezetet szerkeszt, lírai hangvételű dalokat publikál, fest és rajzol, a húszas évek derekán együtt küzd a szürrealistákkal, tőle származnak a pápához, a dalai lámához, az egyetemi rektorokhoz, elmegyógyintézeti főorvosokhoz intézett levelek. Egy ideig a Szürrealista Központot vezeti, de egy drámai összecsapás után kidobják. Súgó és díszletmunkás, amolyan mindenes Lugné-Poe színházában, *az Oeuvre-ben.* Itt is lép először színpadra 192i. február I7-én, Henri de Régnier darabjában, a *Kétkedő Sganarelle-ben.* „Egészen elbűvölt bennünket - írja Lugné-Poe -, ahogy az álmából felzavart polgárt megjelenítet-te."

Artaud számára mégis Dullin volt az első mester. *Az Oeuvre* színészének, Übü papa első életrekeltőjének, Firmin Gémiernek az ajánlására került az *Atelier*be. Dullin ekkortájt alapította meg miniatűr színházát egy régi mosodában, az Honoré-Chevalier utcában. Az új szín-ház az újfajta színjátszás iskolájának számított, Dullin itt reggel kilenctől délig, majd kettőtől ötig tanította növendékeit, többek között Jean-Louis Barrault-t, Jean Vilart, Roger Blint, majd később Jean Marais-t. *El vagyok ragadtatva attól, amit Dullin csinál* -- lelkesedik Artaud egyik levelében a másik „szent bohóc"-nak, Max Jacobnak. *A legjelentősebb tett, ami jelen pillanatban a színházművészetben végbemegy.* Dullin az emberi kapcsolatok morális tisztaságát akarja elérni, elveti az utánzást, arra tanítja színészeit, hogy gondoljanak az érzéseikre és *érezzék* azokat. Dullinnél *az ember a szív legmélyéből játszik, a kezével, a lábával, minden imával, minden porcikájával. Érzi a tárgyat, megszagolja, megtapogatja, megnézi, meg-hallgatja és nincs semmi, nincs kellék. A ja-*

pánok a közvetlen mestereink és főleg Edgar Poe. Csodálatos.

Eleinte rendkívül aktív. Programfüzetet állít össze, rajzol, fest, díszletet, jel-mezt tervez, eljátszik tizenegy szerepet, köztük jelentőseket is, mint Basiliót Cal-derón meséjében, *Az élet álomban*, Anselme-et a Fösvényben vagy Theiresziászt Cocteau nem túl sikeres *.Antigoné*jában, amihez a díszleteket és a maszkokat Picasso, a kosztümöket Coco Chanel tervezte, a zenét pedig Honegger szerezte. Később ez az aktivitás némileg alábbhagy. Igaz, mindig is volt valami ambivalencia Artaud közeledésében. „Velünk élt ugyan - írja Dullin - , de el-hanyagolt külseje ellenére (amit egy szakadt fehér inggallér s egy gyűrött nyak-kendőféleség próbált ellensúlyozni) még-is áradt belőle némi dandység, ami meg-gátolta például abban, hogy velünk együtt befogja magát a kocsi elé, s közösen átszállítsuk a díszleteket és a jel-mezeket az Honoré-Chevalier utcából az Ursulines utcába. Nem. Kicsit lemaradva, szégyenkezve kullogott utánunk."

Pedig itt közösségre, barátokra lelt. Befogadták. Szerették és becsülték. Sikerei voltak. Mindez kevésnek bizonyult. Artaud elképesztően felaprózta magát. Színházból színházba, szerkesztőségből szerkesztőségbe rohant, a szín-háztól a festővászonhoz, a vászontól a mozivászonhoz, s közben rendületlenül vállalt mindent, szkeccet, forgatókönyvet, recenziót, verset, szerepet. Kapkodott. Türelmetlenkedett. Es egyre elégedetlenebb lett kora művészetével.

„Szinte naponta találkoztunk - írja *Holnapi emlékek* című kötetében Jean-Louis Barrault. - Néha rózsát ajándékoztunk egymásnak. Megkért, hogy utánozzam. Belementem. Először mosolygott, mindent aprólékosan megfigyelt, helyeselt, elernyedt, majd izgatott lett és ordítani kezdett: »Eeeeel-lopták a személyiségemet!!« és kirohant. Megbántottam volna? Szó sincs róla. Hiszen hallottam, amint a lépcsőházban harsány hahotára fakad .. .

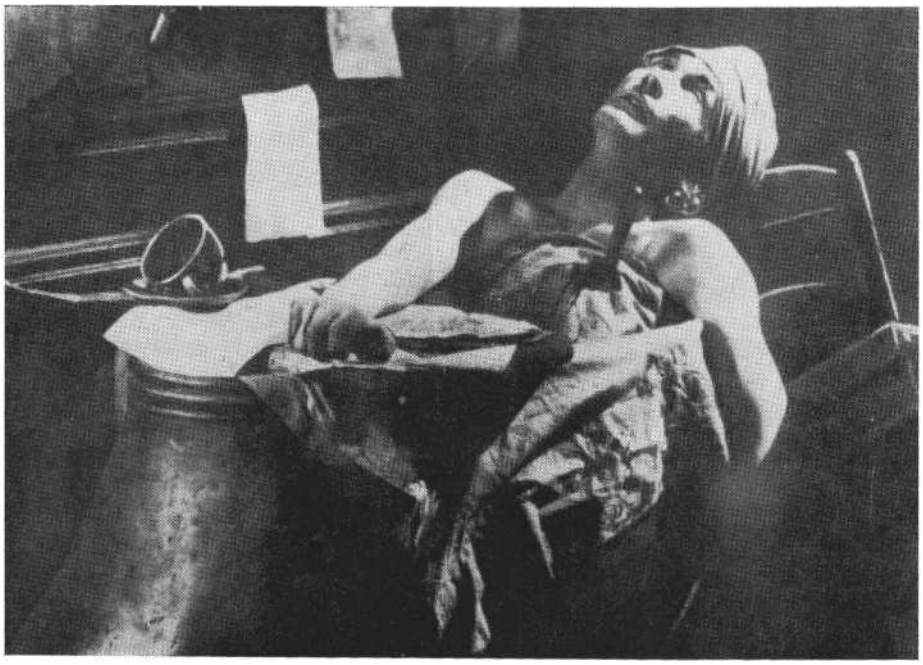
Amíg megőrizte a tisztánlátását, fantasztikus volt. Fenséges. Látomásaiban csodálatos. Szellemes. Humorral teli. Ám ha a kábítószer vagy a szenvedés hatása alatt rémlátomásai eluralkodtak rajta, akkor a szervezet akadozni kezdett, ilyenkor kínos volt, fájdalmas. Szenvedtünk miatta. Teste megfeszült, összerándult, mintha kínpadra vonták volna. Fogai belevájtak az ajkába, koponyája megnagyobbodott, az agyvelő szét akarta feszíteni. Szemüregei kitágultak, tekintete olyan lett, mint a lézersugár. Különösen szép volt ilyenkor, de a belső tűz hamar fölemésztette .. .

Egyszer Passyban egyik ismerősünk, egy csinos, fiatal színésznő édesanyja vacsorára hívott meg bennünket. Lányáért aggódó vagyonos polgárasszony volt, és szeretett volna tájékozottnak látszani színházi berkekben. Artaud a vacsora kellős közepén félmeztelenre vetkőzött, és felszólított, kövessem a példáját, majd jógázni kezdett, és félpucéran odaállt az elegáns háziasszony elé, aki nem tudván méltóbb szavakkal kifejezni hódolatát ezen »elragadó produkció« iránt, megkérdezte, hogyan lehetséges, hogy a Comédie Francaise még nem fedezte fel? Mire Artaud a kiskanállal megkocogtatta a hölgy fejét, s különös, éles hangon a fülébe rikoltotta: »Madame, Ön az idegeimre megy!«"

Hasonló stílusban szakított Dulinnel is. Alexandre Arnoux tündérjátékában, a *Bordeaux-i* Hugóban Nagy Károlyt alakította. Szakállas, hallatlanul ellenszenves, rikácsoló királyt formált a szerepből. Dullin szelíden, udvariasan tiltakozott. Artaud négykézlábra vetette magát, és ugatva szökdelt a trónus felé. Dullin megpróbálta lebeszélni a különös szerepfelfogásról, mire Artaud felállt és megvetően odavetette: „Hja! I la nektek még mindig az kell, ami valószerű ... Akkor tessék!", és fejedelmi nagyképűséggel kivonult. Ez volt utolsó szerepe az Atelierben. Először J. Hébertot, majd Georges Pitoëff szerződtette. Játszott Alekszandr Blok, Bernard Shaw, Leonyid Andrejev darabjában, Molnár Ferenc *Liliomában* ő volt az L detektív, Pirandello *Hat szerep keres egy szerzőt* című színművében pedig a Súgó. De játszott Jules Romains, Karel Capek és Yvan Gall darabjaiban is. Megpróbálkozott mindennel, ám alkalmazkodni nem tudott. Asszisztált Jouvet-nak, de hamar összevesztek, mert Jouvet nem volt hajlandó Alfred Savoir édeskés darabjának, A_ *falusi* cukrásznénak a végére hatalmas apoteózist rendezni kínai, japán bábokkal stb. Forgatókönyvet írt *A kagyló és a lelkész* címmel, 1927-ben el is készült a film, de Artaud a premieren botrányosan viselkedett, szidalmazta Germaine Dulacot, a rendezőnőt, hogy meghamisította elképzeléseit. Desnosszal együtt kivezették. Artaud egyéb-ként a filmművészetben sokáig a művészet megújulásának lehetőségét látta. (1922 és 3 5 között közel harminc szerepet játszott el; Marat-t, Abel Gance *Napoleonjában*, Gringalet-t, a párizsi utcakölyköt *A bolygó* zsidóban, Jean Massieu-t, a Szűz gyóntatóját *a Jeanne* d'Arcban, Hornis urat a *Mater* Dolorosában, Savonarolát a *Lukrecia Borgiában* stb.) Később

Balázs Ádám fordítása.

Artaud mint Massieu barát a Jeanne d'Arc című **Dreyer-filmben (1928)**



Artaud mint Marat Abel Gance filmjében, a Napoleonban (1925)

azonban a műtermek kommersz világa, a filmtársaságok légköre, a megalkuvások, az ízlésdiktatúra elvette munkakedvét. *Itt nem lehet szégyenkezés nélkül dolgozni* - írja színésznő-kedvesének, a román származású Génica Athanasiounak, aki abban különbözött a többi asszonytól, hogy *nem széndioxidot, hanem oxigént lélegez ki. Ezt a kultúrát* - folytatja, miközben kilóg könyöke a vásott szürke öltönyből, s időről időre a kazánházban éj-szakázik, mert nincs pénze albérletre -, *ezt a világot alapvetően fel kell forgatni, s* meg kell szüntetni *ingatag és rothadó* szín-házát is, amely nem fejez ki már semmit, legfeljebb *az emésztést szolgálja.*

Az „ínyencek bordélyháza"

De hát ki vagy mi ellen lázad Artaud? Melyik kultúrát, melyik színházat akarja lerombolni? Hiszen ez idáig kora legkiválóbb mestereitől, Lugné-Poe-tól, Dullintől, Pitoëfftől, Jouvet-tól tanult. Rájuk vonatkozik a keserű kifakadás?

...

undorodom nagyjából az egész mai színjátszástól is, amely épp olyan emberi, mint amilyen költőietlen. Ez az a színház, amelyik a *gennytől és a dekadenciától bűzlik?* Dullinéket kell mint *szemetet az* élet előcsarnokából kisöpörni? Úgy tűnik, igen. Őket is. Magyar szemmel nézve meghökkentő ez a hevesség. Hiszen, ha akármelyik évad színlapjait végigböngésszük, a nagy neveknek 4s a szenzációknak káprázatos orgiájával találkozunk. Antoine és Copeau után ezekben az években tűnnek fel (és vonulnak be a színháztörténetbe) olyan művészek, mint Valentine Tessier, Madeleine Renaud, Jean-Louis Barrault, Michel Simon, Roger Blin, hogy az írókról, Marcel Achard-ról, Armand Salacrou-ról, Jules Romains-ről ne is szóljunk. A Cartel, amely a naturalizmus, a sablonokba kövesedett akadémizmus és a híg bulvárszínházak tagadásából született, fénykorát éli. Mi ellen hadakozik akkor Artaud? Mit vet kortársai szemére?

Először is *a verizmust,* a szó- és irodalomközpontúságot, a túlságos cizellációt, amit a francia színház Antoinetól, a *Théâtre Libre* atyjától örökölt. Az-után *a szemfényvesztést,* amivel a Cartel tagjai *utánozzák az* életet a színpadon, nem pedig újjáteremtik. A híres copeau-i jelszó „réthéâtraliser le théâtre" (újrateatralizálni a színházat) - vallja Artaud - valójában visszalöki a színházat *„a valóság majmolásába. A* négy „nagy" - a Cartel apostolai: Jouvet, a „Mérnök", aki a hajózás mesterfogásait éppúgy ismerte, mint a golyózás szabályait, Pitoëff, a „Holdbéli bohóc", aki a vándorszínészet költészetét csempészte a modern színjátszásba, Dullin, a „Kertész", a félcowboy-félgengszter, akiről csak a végén derül ki, hogy jó szíve van, s végül Gaston Baty, a „Közösségi", akinek elsőként sikerült zajtalanul átdíszítenie a színpadot -, 6k négyen éppúgy képtelenek a színházat újjáteremteni, mint akár a Comédie Francaise, akár a Champs-Élysées bulvárszínházai. Sőt! Mint Copeau is megállapítja, „az 1920-as években kezdődött avantgarde mozgalom *kisszínházi mozgalom volt,* és e műhelyek nem váltak valódi színházakká, mert *hiányzott belőlük az igazi közöny".* A párizsi publikum hű maradt a bulvárhoz! A bulvárfejedelem, Sacha Guitry mellett ezekben az években Henry Bernstein, Alfred Savoir, Edouard Bourdet, Marcel Pagnol nevét hirdetik a színlapok.

Meglepő és imponáló az a következetlen kritika, amivel Artaud sorra megtagadja egykori mestereit. Nem végleges szakításról van itt szó, hiszen jól tudja, hogy a Cartel tevékenysége nélkül elképzelhetetlen minden modern törekvés, inkább rapszodikus hangulatjelentésekről, ahol a gáncs és a dicséret szüntelenül váltakozik. Kitűnő példa erre Copeau, akit eleinte dicsőített, majd egyre jobban eltávolodott tőle. *Az én előadásaim-nak semmi közük nem lesz Copeau rögtönzéseihez* - írja. Ami legjobban zavarja: Copeau szigorú stilizációja, a klasszikusok felhőtlen tisztelete, a színházi effektusok elutasítása. *Copeau azért akarja újjáteremteni az embert, hogy színházat csináljon. Én azért csinálok színházat, hogy újjáteremtsem az embert.*

Kezdetben Lugné-Poe-ért is lelkesedik, főleg színészvezetését méltatja. Később keserűen megjegyzi: az *Oeuvre színház is csak abból él, hogy Észak szép tragédiáit árulja.* Rengeteg szállal kötődik Dullinhez is, akinek - mint mondja - sikerült felidéznie a színpad misztikumát, a rendezés totális lehetőségét. *Az Atelier nem üzem, hanem kísérleti laboratórium.* Dullin *olyan színházat ad nekünk, amelyet lappangó kegyetlenség és hoffmanni atmoszféra jellemez.* Csakhogy Artaud elképzelései a színészi játékról ez idő tájt már messze elrugaszkodnak a realista színjátszástól. Hanghordozása, gesztusai *mágikus* tartalmat nyernek. A dullini „valószerűséget" középszerű illusztrációnak tartja, a színháznak szerinte nem másolnia kell az életet, hanem áthatolnia a testen, hogy a teremtés mitikus aktusa létrejöhessen. Artaud maszkokat, ötméteres bábukat, rítust akar. Dulinnek ez sok. Nem csoda, ha szakításuk után Artaud őt is besorolja *az emésztést szolgáló* szín-házigazgatók, *az ingó rothadás árnyalakjai* sorába, s erős túlzással így kiált fel: *Mi-kor lesz már vége ennek a sok szemétnek !*

A Cartel negyedik tagjával, Gaston Batyval sohasem dolgozott együtt. Nem is említi egyetlen kritikájában sem. Pedig, ha valaki, akkor Baty közel áll Artaud érlelődő színházi koncepciójához. A *Compagnons de la Chimére* híres megalapítója már jóval Artaud Párizsba érkezése előtt tagadta a szöveg elsődlegességét, és *Sire le Mot* (Szó Őkegyelme) című hírhedt tanulmányában leszögezte, hogy a szín-ház (Gordon Craig után szabadon) a mozgásból és a táncból született, s csak a reformkor és a reneszánsz idején vesz-tette el totalitását, s vált *leíró* művészetté. Baty megkérdőjelezi a színész mindenhatóságát is, s munkái során a díszletnek és a világításnak tulajdonít döntő jelentőséget. A rendezői színház megvalósításában (a német expresszionisták hatá-

sára) a Cartel tagjai közül kétségkívül ő merészkedett a legtovább. Társulatának híres jelmondata kísértetiesen polemizál Artaud kiáltványának mottójával. Baty: *„A C^hi^imére* nem a művészetből táplálkozik, hanem azt táplálja." Artaud: A *Jarry Színházat azért alapítottuk, hogy a művészetből táplálkozzék., és nem azért, hogy a művészetet táplálja.*

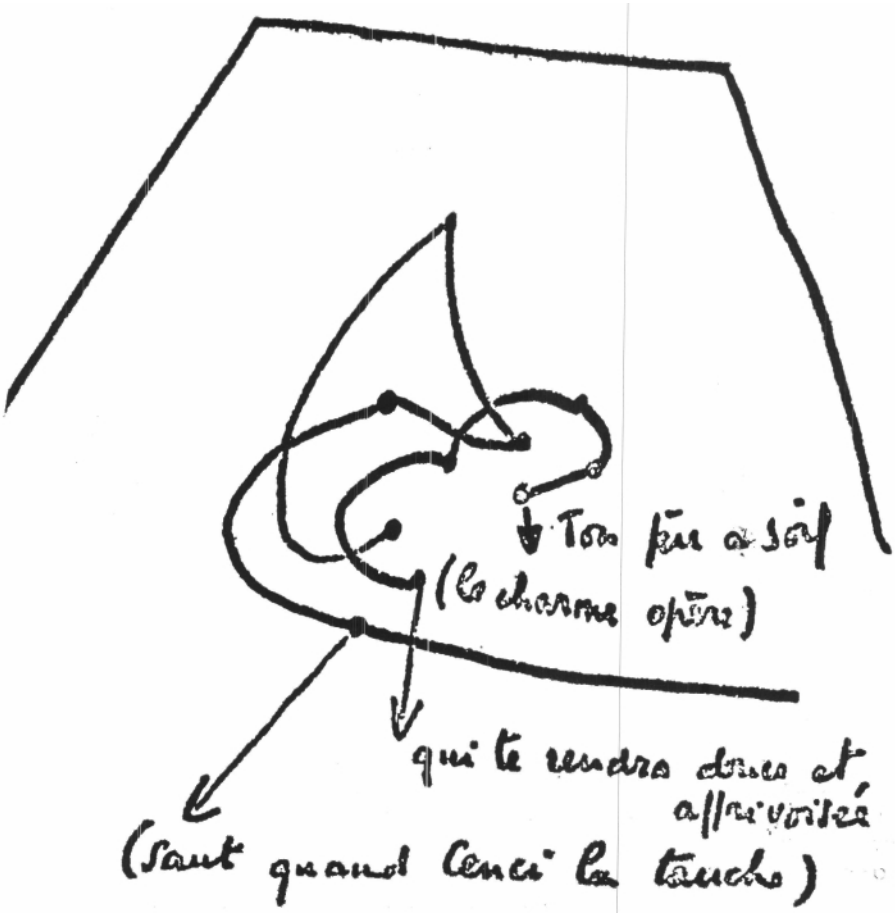
Az Alfred Jarry Színház

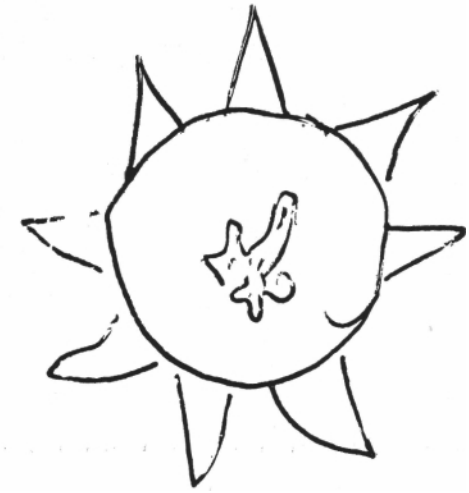
A Jarry Színház Artaud szürrealista kísérlete a Színház újjáteremtésére. Roger Vitrac és Robert Aron társaságában, 1926 novemberében fogalmazza meg az új színház alapelveit. A manifesztum leszögezi, hogy a kor színháza és művészete holtpontra jutott, a bizonytalan légkörben kifordult az értékrend, s a színház elvesztette kapcsolatát a valósággal. Új jelentést és új funkciót kell találni. A színház célkitűzéseit az alábbiakban körvonalazhatnánk: 1. teljesen meg kell változtatni az előadás koncepcióját, z. meg kell változtatni az előadás és a nézők viszonyát, 3. vissza kell állítani minden technikai eszközt, ami a színházat az új jelentés és az új funkció felé orientálja. *Nem a nézők gondolataihoz vagy értelméhez, de totális egzisztenciájukhoz fordulunk ... Az életünket játsszuk a színpadon, a magunkét és a közönségét* ... és a néző nyugodt lehet, nem távozhat közömbösen az elő-adás után, *mert úgy fog ebbe a színházba járni, mint a sebészhez vagy a fogorvoshoz, azzal a tudattal, hogy el tudjuk érni, hogy fel-kiáltson.* Vége az olcsó látványosságnak, a publikum békés böfögésének a nézőtéren. *A néző és a színész teljes egyenlőségét kívánjuk, a közönség integráns része lesz kísérletünknek ... A Jarry Színház nem bűvészkedik az élettel, nem majmolja, nem utánozza, hanem folytatja.* Mert a színház az élet meghosszabbítása, kiteljesedése. Mi *úgy értelmezzük, a színházat, mint egyfajta mágikus operációt ... S kiáltványunk mindazokhoz szól, akiket izgat a mai színház állapota, s akik, a színházban nem célt, hanem eszközt látnak.*

Pénzhiánnyal, érdektelenséggel küszködve, kölcsöntermekből kölcsöntermekbe hurcolkodva érte meg a Színház első bemutatóját 1927 júniusában. (A bemutató előtt pár nappal utcára került társulatnak Dullin kölcsönzött próbatermet.) A. színlap a színház három alapítójának egy-egy művét hirdette. Artaud: *Kozmás has avagy A bolond anya,* pantomim Max Jacob zenéjére. Vitrac: A *szerelem rejtelmei* és Áron: *Gólya* című egyfelvonásosa, aminek már *a* címe is egy népszerű francia bábjátékra utalt. A bemutató felemásan sikerült. A sajtóban váltakoztak a dicséretek és a gúnyos nevetések, a közönség többnyire értetlen hümmögéssel fogadta a produkciót. Az est anyagi következményei katasztrofálisak. Artaud-t leginkább a közönség bizonytalan magatartása keserítette el. Felismerte, hegy a három szürrealista játékocska hagyományos színháznak sok, provokációnak kevés. Elhatározott szándékkal kereste ettől kezdve a botrányt. A második bemutatóra 1928 januárjában került sor. Az első részben levetítették Pudovkin Franciaországban betiltott filmjét, *Az anyát,* részben eszmei tartalma, művészi értékei, másrészt a cenzúra elleni tiltakozás miatt, majd a második részben bemutatták egy „jeles francia író kiadatlan egyfelvonásosát". Artaud még a színészeknek sem árulta el a szerző nevét. Valójában nem is egy-felvonásosról, hanem Claudel *A Dél fel-osztása* című 1906-ban írt színművének harmadik felvonásáról volt szó, amit a katolikus Claudel olyannyira szégyellt., hogy bemutatását kifejezetten megtiltotta, sőt igyekezett a 150 példányban megjelent mű minden példányát vissza-vásárolni. A közönség feszült figyelemmel fogadta Gorkij művét, de alighogy színre léptek Claudel érzelgős szerelmi háromszögének figurái, fütyülni, mozgolódni kezdett. „Hülyék!" „Ki innen, vén trotyakosok 1" Amikor a játék véget ért, Artaud szenvtelen arccal a színre lépett, és bejelentette, hogy a darab szerzője nem más, mint Paul Claudel úr, Francia-ország amerikai nagykövete. Majd csend-ben hozzátette: „Aljas áruló!" A terem-ben, ahol többnyire a szürrealista csoport tagjai ültek, kitört a tapsvihar, Paulhan nevetett, Gide a térdét csapkodta, főleg akkor, amikor - a kortársak egybehangzó vallomása alapján - a tűzoltó odament Artaud-hoz, s döbbenten megkérdezte: „Ez a Claudel úr tényleg elárulta Franciaországot ?"

A móka nem nagyon tetszett Bretonnak, a szürrealisták fő ideológusának. Szarkasztikus kritikával támadta a *Jarry Színház* programját és tevékenységét, s

Mozgásterv A Cenciek rendezőpéldányából (1935)





A peyotl-rítus jelképe• Artaud rajz a Mexikóban (1936)

végül is elhatározta, hogy nyílt tüntetéssel tiltakozik a színház léte ellen. Artaud és a szürrealisták kapcsolata időközben alaposan megromlott. Artaud, akit Vitrackal együtt már 1926-ban kizártak a csoportból, ekkor már nem nagyon hódolt *a szürrealista* blöffnek, elvetette az automatikus írásmódot, s Breton köve-tőit egy *impotens szekta* álforradalmárai-nak minősítette. Ilyen körülmények közepette került sor a Jarry Színház harmadik bemutatójára 1928 júniusában. A címlap Strindberg Alomjátékának franciaországi bemutatóját hirdette Artaud rendezésében. A szürrealisták legfőbb el-lenvetése az volt, hogy a produkciót a svéd nagykövetség finanszírozta, s egy levélben megtiltották a darab bemutatását. Artaud a rendőrséghez fordult védelemért, amely valóban meg is szállta a színházat. Az előadás alatt azonban verekedésekre, letartóztatásokra került sor. „Artaud urat - tajtékozott Breton - én már csak mindig két hekus társaságában látom, a Jarry Színház kapujában, amint éppen ráuszít húsz másik fogdmeget tegnapi barátaira . . . ezért nem esik jól, ha Artaud úr becsületről beszél."

Az „Álom-botrány" után, ahogy a sajtó az esetet felkapta, a szakítás Artaud és a szürrealisták között véglegesnek mondható, ami már csak azért is paradox, mert a mozgalom történetének egyetlen, igazi szürrealista színházi be-mutatójára ezután került sor, 1929 januárjában. Artaud megrendezte Vitrac persziflázsát, a *Viktor avagy a gyerekek hatalmon* című szürrealista vaudeville-t. A „mű" egy 1909-es napon játszódik reggel nyolctól hajnalig, hőse egy kilenc-éves kisfiú, aki misztikus kapcsolatban áll a Halállal, és felfalja szülei életét. Artaud tobzódott az ötletekben, a polgári társadalom és a hamis családi kötelékek vad leleplezésében, a realizmust a szertelenségig (és a nevetségességig) felfokozta: az első felvonásban szerepelt egy több méteres születésnapi torta, amit hosszú templomi gyertyák díszítettek, a második felvonás elején bevonszoltak a szalonba egy hárométeres pálma-fát, de imponálóak voltak a telefon méretei is. Az előadás fő attrakciója azonban mégis a petomán hölgy megjelenése volt, aki kedve szerint akkor bírta dallamos hangzásra a belek, amikor csak akarta. (Vitrac és Artaud itt a polgár-bosszantás legszebb francia hagyományaihoz, Rabelais-hoz és Villon hírhedett verses románcához, *az Ördögfing*-regényhez, kapcsolódott. Ne felejtsük, a *Pet-au-Diable* összetételből a Diable az ördögöt jelenti.) Nem csoda hát, ha a játék végén a szereplők maguk is alig bírták visszatartani nevetésüket, amikor a cselédlány összecsapta a tenyerét és felsikoltott: „De hiszen ez tragédia!"

Az előadás nagy feltűnést keltett, a kritika máig úgy értékeli, mint Artaud legjobb rendezését, a színház mégis bezárta a kapuit. Hiába volt a barátok erőfeszítése, hiába fektette be Aron még az örökségét is, az anyagi csőd, a közönség értetlensége, az ellentábor áskálódásai a színház bukásához vezettek. Köddé foszlottak a további tervek, a radikális alapelvek már menet közben megszelídültek, sem a mágia, sem a csoda nem valósult meg. Artaud maga is belátta: a *Jarry Színház* semmiféle hatással nem bírt a közönségre.

A Kegyetlenség Színháza

Nehéz esztendők következtek. Artaud továbbra is forgat, hogy megéljen, verseket, tanulmányokat ír, ám eközben egy pillanatra sem mond le színházi tervei-ről. Makacs és töretlen, mint Sziszüphosz, számára a színház nem menhely, nem elefántcsonttorony, ahol elbarikádozhatja magát, hanem az egyetlen *esz-köz,* amivel a világra hathat. Tudja, hogy csúfosan megbukott, és a Jarry színházbeli működését soha, egyetlen szó erejéig nem magyarázza, nem szépítgeti. Ellenkezőleg. Figyelmezteti Jouvet-t, amikor két évvel később munkát kér tőle, nehogy a Jarry színházi rögtönzések alapján ítélje meg, hiszen *tudnia kell, milyen bonyolult dolog a rendezés, és miként árulják el az embert 1. a színészek, 2. a körülmények.*

Nem a Jarry Színház felélesztésén fáradozik tehát, hanem felülvizsgálja a közönség ellenérzésének okait, s most már olyan népszínházi koncepció kialakítására gondol, *ami népi és nem intellektuális.* Bírálja a nyugati pszichologizáló színházat, s az orosz forradalmi színjátszás eredményeire, a tömegszínház hatására, valamint Piscator és Mejerhold tevékenységére hivatkozik. Konkrét műsortervet is összeállít: Hölderlin *Empedoklészét,* Shelley tragédiáját, *A Cencieket,* Tourneur *A bosszúálló tragédiája* című színművét, valamint Bloch és Byron egy-egy darabját szeretné bemutatni. A terv egyelőre nem valósul meg - se pénz, se színház -, de Artaud érzi, hogy sajátos, külön útra lépett. Ebbeli meg-győződésére döntő befolyással van a Bali szigeti színházzal való találkozása.

A bali színház 193i-ben lépett fel Párizsban a Gyarmati Kiállításon. Artaud döbbenten tapasztalja, hogy mindaz, ami benne homályosan kavarog, itt objektív formát ölt. Az előadásnak semmi köze a pszichológiai színház európai értelmezéséhez, a Bali szigetiek *visszahelyezik a színházat az autonóm és tiszta alkotás síkjára, a hallucináció és a félelem szemszöge alá.* Itt nem előadást tartanak, nem írott szöveget játszanak, hanem egy *valóságos, élő aktust* celebrálnak. A gesztusok, test-tartások, a kiáltások kavargásából, a szín-padi tér minden részét kiaknázó forgásokból *egy új fizikai nyelv értelme bontakozik ki, amely többé nem szavakon, hanem jeleken alapul.* A mi verbális színházunknak --mondja Artaud - soha sejtelme sem volt ezekről a jelekről, erről *a gesztusmetafizi-káról,* a színház alapvető elemeiről, mozdulatokról, formákról, színek ről, rezgésekről, testtartásokról, kiáltásokról, azaz mindarról, *ami ott bujkál a színpad légkörében, s* aminek *térbeli sűrűsége* van. A mi, kizárólag dialógusokba szedett produkcióink dadogásnak tetszenek e mellett az évezredek óta hatásos jelrendszer mellett, *amelynek kulcsát, úgy tűnik, elveszítették.*

A bali színész a maszkok és a geometrikus ruházat hatására *életre kelt hieroglifának* tűnik, s a színpadon *megkettőződik,* egyszerre van jelen konkrét *fizikai s* elvont, *metafizikai* alakjában. E színház által az élet is megkettőződik, és éppen ez a *megkettőződés a* színház. Az élet és mása: a színház. A színház és mása: az élet.

Ez a színház valóságos, plasztikus és színes nyelvet beszél, amit kísérletezései során a Jarry Színház is keresett. Megvalósít egy profanizált rítust, amely a szerző helyett a rendezőt avatja a mágia szervezőjévé, a szertartás papjává. Nem játék folyik itt, hanem varázslat, ami *betölti a testet,* nem szórakoztatás, hanem *metafizikus küzdelem.*

A bali színházi előadás alapvetően felforgatja, katalizálja Artaud színházi elkép-

zeléseit. Mindaz, ami idáig rendszertelenül kavargott az agyában, most kezd konkrét formát ölteni, kikristályosod-ni. Már a következő hónapban lázas sietséggel számol be a *Nouvelle Revue Francaise* hasábjain élményéről, s a folyóirat ezután folyamatosan közli nagy hatású színházi tanulmányait. Ahogy kicsit meg-növekszik azonban az érdeklődés színházi vonatkozású írásai iránt, őbenne rögtön feltámad a gyakorlati munka utáni vágyakozás. Elküldi Jouvet-nak Strindberg *Kísértetszonátájának* rendezőpéldányát azzal a kéréssel, tegye lehetővé a megrendezését. Dullinnél régi, dédelgetett tervével, Büchner Woyzeckjével kopogtat. *Nagy szükségét érzem annak, hogy dolgozhassam* - írja egyik levelében kedvesének, Génica Athanasiounak. Terveiből nem lesz semmi. Sőt. Betegsége ijesztően fokozódik. *Iszonyúan szenvedek* - írja - . . . *Nem tudja senki, milyen kínokat állok ki, egyfolytában és minden pillanatban. Rémes. Es közben egészséges ember-nek látszom. Gratulálnak, milyen jól nézek ki.*

A remény mégis felcsillan. Az elképzelés *az,* hogy az *NRF* folyóirat patronálásával születne egy színház, amelyet egy írókból (Gide, Valéry, Benda stb.) álló bizottság támogatna. Artaud azonban elkapkodja a dolgot. Nagyképűen nyilatkozik egy bulvárlapnak, hogy az *NRF* színházat alapít, s annak ő lesz az igazgatója. A folyóirat tulajdonosa, az ismert kiadó, Gaston Gallimard tiltakozik, s kijelenti, szó sincs színházalapításról, legföljebb *erkölcsi* támogatásról. Második hiba: Artaud meggondolatlanul, kapkodva manifesztumokat szerkeszt, amelyek nemcsak magát a szerkesztőséget (és kevés támogatóját) bőszítik fel, de évekre szóló félreértések, félremagyarázások áradatát zúdítják rá. Kétértelmű már az új színház neve is: *Kegyetlenség Színháza.* Eredetileg szó volt „Abszolút Színház"-ról, „Aranycsináló Színház"-ról, a „Holnap Színházá"-ról, „Metafizikus Színház"-ról stb. Végül Artaud mégis az első megfogalmazásnál maradt, a kegyetlenségnél.

De mit ért Artaud *kegyetlenségen? A* gondatlan, pongyola fogalmazás rengeteg bonyodalmat és kellemetlenséget okoz neki. *Valóban* - írja Jean Paulhannak -- *pontosabban kellett volna meghatároznom azt az igen sajátos értelmet, amelyet én e szónak tulajdonítok.* Méghozzá jóval pontosabban. Hiszen a Kegyetlenség Színházának első manifesztumában, 1932 októberében a következő sorok olvashatók:

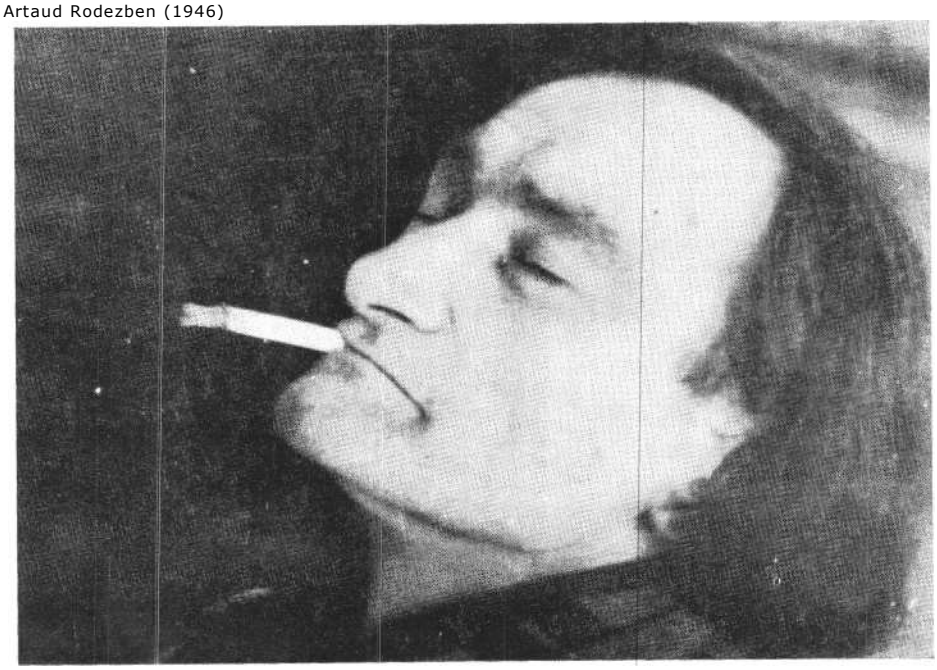
Ha a színház vérengző és embertelen, akár az álmok, akkor ezzel sokkal hatalmasabb célokat szolgál: tudatosítja és rögzíti bennünk egy állandó és görcsös konfliktus kiirthatatlan eszméjét, amelyben az élet minden perc-ben erőszakosan megszakad .. .

Mit ért tehát Artaud kegyetlenségen? *A szóban forgó kegyetlenség nem jelent sem szadizmust, sem vért* írja a már említett levélben - ... *a kegyetlenség nem szinonimája a kiontott vérnek, a meggyötört húsnak, az ellenség megfeszítésének. A kegyetlenség és a kínzás ilyetén azonosítása a kérdés jelentéktelen, mellékes oldala.* Később még egyszer magyarázkodnia kell szerkesztőjének : *A kegyetlenséget korántsem a bűn vagy perverz vágyak tenyésztésének értelmé-ben kell felfogni ... ellenkezőleg, független és tiszta érzésről van szó, igazi szellemi áramlatról, amely az életből táplálkozik. Ez az érzés abban az elgondolásban gyökerezik, hogy az élet, metafizikai szemszögből nézve feltételezi a Rosszat is, és mindazt, ami a Rosszal, a Térrel, a Kiterjedéssel, a Sűrűséggel, a Gravitációval, az Anyaggal együtt jár. Mindez tudatossághoz és gyötrelemhez, illetve tudatos gyötrelemhez vezet. Es bár-milyen szigorú törvényeket sodorjanak is magukkal ezek a körülmények, az élet akkor is zajlik tovább, különben nem nevezhető élet-nek, de éppen ez a szigor, ez az élet, amely zajlik tovább, s épp a kínokban és mindennek a lábbal tiprásában nyilvánul meg, ez a tiszta és könyörtelen érzés, ez a kegyetlenség.*

Artaud, úgy tűnik, a kegyetlenség szót az életszomj, az anyag kozmikus elrendeződése, valamint a szükségszerűség szinonimájaként használja, s a legáltalánosabb filozófiai determinizmust érti alatta. A kortársak nem ezt értették, s Artaud-nak röpcédulákban, cikkek és levelek tucatjában kellett újra és újra védekeznie. Hasonló félreértéseket szült a Kegyetlenség Színházának két kiáltványa is. Felháborodtak vagy nevettek rajta. Sokan még a barátok közül is. Artaud nem vetett számot azzal a tény-nyel, hogy költői ihletésű színházi víziói színházi programnak kissé ködösek, sőt

ijesztőek. Pedig kiáltványait különös aprólékossággal fogalmazta meg. Mondanivalóját pontokba gyűjtötte tartalmi és formai szempontok szerint, külön szólt a rendezésről, a színpad és nézőtér viszonyáról, a díszletről, jelmezről, sőt még a hangszerelvről és a világítási effektusokról is. Az első kiáltvány végére programot mellékelt (egy Shakespeare-korabeli mű adaptációja, *amely megfelel a jelenlegi szellemi káosz állapotának,* Léon-Paul Fargue *színműve, melyet teljes költői szabadság hat át,* Simon rabbi története, *amely olyan heves és* örökkön *aktuális, akár a tűzvész,* Kékszakáll története, *amit megtöltünk a kegyetlenség és az erotika újszerű értelmezésével,* Jeruzsálem bevétele, *megőrizve a belőle áradó vérvörös színt és azt a fajta szellemi* lemondást *és pánikot, amit még a világítás is tükröz majd,* De Sade márki egyik története, *amelynek erotikáját transz-*

Artaud Rodezben (1946)



ponálva, allegorikus ábrázolásban mutatjuk be, egy vagy több romantikus melodráma, Büchner Woyzeckje *mint egyfajta reakció elveinkre, s mint példája annak, mit lehet a színpadon egy rögzített szövegből életre kelteni,* s végül: Erzsébet-kori drámák, *amelyeket azonban megfosztunk szövegüktől, s csak a korabeli helyzeteket, figurákat és a cselekményt őrizzük meg).*

Ez a hihetetlenül gazdag és ellentmondásos műsorterv a második kiáltvány végére egyetlen előadásterv, *a Mexikó meghódítása* szinopszisára csökkent. Artaud ekkor megpróbálta még egyszer, közérthetően előadni színházalapítási elveit. *A Kegyetlenség Színháza* - írja - *azért született meg, hogy a színházban újra helyet adjon egy szenvedélyes és vonagló élet fogalmának . . . Olyan tárgyakat és témákat választunk majd, amelyek megfelelnek korunk izgatottságának és nyugtalanságának. Ezek a témák kozmikusak és egyetemesek lesznek, és a legősibb szövegeken alapszanak : régi mexikói, hindu, zsidó, iráni kozmogóniából merítjük őket.*

Ez a színház lemond a pszichológiai emberről, a csinosan körülhatárolt jellemről, az érzelmekről, és a totális emberhez szól majd, nem pedig a társadalmi emberhez, akiket törvények irányítanak, és különböző vallások meg ideológiák torzítanak el. Az artaud-i program ezúttal éles és világos : le kell mondani a *szöveg színházi babonájáról,* az írói diktatúráról, vissza kell térni az ősi, népi színjátszáshoz, közérthetőnek és időszerű-nek kell lenni. (Ezen az időszerűségen persze nem aktuális politikai-ideológiai harcot ért, hanem népek és fajok közötti konfliktusokat, a természeti erők és a véletlen harcát, *a végzet mágnesességét, az* istenek, héroszok és szörnyek hányódását stb.) Úgy véli, a színes és gazdag program visszhangra talál majd. *Az én színházamnak a tömegekhez kell szólnia. Nem tehet mást. Csak akkor van értelme, ha a tömegekre tud hatni. Ez nem az esztétáké színháza.*

Még két évig kell harcolnia, amíg a színház megvalósul. Rengeteget dolgozik. Előadásokat tart, felolvas, előfizetőket gyűjt, agitál és szervezkedik. Végül elérkeznek az utolsó hónapok, Artaud próba- és színháztermet bérel, összeverbuválja a színészeket, a vad szépségű *Iya Abdyt, Marcel Péres-t, Pierre* Assót, *Julien Bertheau-t.* Két segítőtársa *Roger Blin* és *Jean-Louis Barrault. A* különös, nyomasztó díszletet Balthus tervezi, a zajokat és zörejeket, sikolyokat *Désormiére* komponálja. Mire minden elkészül, Artaud elérkezik ereje végéhez. Kölcsönlakásokban él, a Montparnasse kávéházaiban éjszakázik, patronálókkal és pártfogókkal bájolog. Még vállal néhány filmszerepet, hogy enyhítsen nyomorán, de már a hetedik művészetben nem hisz, úgy véli, a film költészete csak az elkészülés előtt, a forgatás közben létezik. A mozi már csak illúzió. Megállított valóság, megfagyott élet. Az egyik forgatáson, hogy megspórolja a szállodai szoba árát, egy díszleten éjszakázik. Hajnalban a szereplők kilopakodnak hozzá, letakarják egy fekete szemfedővel, és meg-gyújtanak két-két gyertyát a fejénél és a lábánál. A csíny túlságosan is jól sikerül. Artaud tudja, hogy élete legnagyobb próbatétele következik. Amit mások erő-beosztással, külső támogatással hoznak létre, azt ő egyedül vállalja. És mindent feltesz erre az egyetlen lapra.

A Cenciek

A tűzpróbára *1935.* május 6-án kerül sor, *a Folies-Wagram Színházban.* A Kegyetlenség Színháza ezen a napon válik valósággá. Bemutatásra kerül *A Cenciek,* tragédia négy felvonásban, tíz képben. A darabot Artaud *Shelley és Stendhal nyomán* írta, ami nem jelenti azt - figyelmeztet a műsorfüzetben -, hogy lemásolta Shelleyt vagy adaptálta Stendhalt. Mindkettőtől csak a témát kölcsönözte. Ha Shelley tragédiáját összevetjük Artaud rendezőpéldányával, rögtön szemünkbe ötlik, milyen kíméletlenül kiirtott Artaud minden szóvirágot, minden pátoszt, minden pszichológiai elemet. Semmi más nem érdekelte, csak a régi történet váza. A szörnyű, véres, kozmikus valóság. A Cenci-ház története egy apa rémdrámája, aki dáridózik fia holttesténél, bebörtönzi és kegyetlenül megkínozza rokonait, és megerőszakolja saját lányát. Beatrice testvéreivel együtt megöli az apját, de tettéért őt is halálra ítélik. *Nincs semmilyen hagyományos álérték* - írja Artaud Gide-nek -, *amit meg ne kérdőjeleznénk, a társadalmat éppúgy, mint az igazságot, a vallást, a családot, a hazát.* Artaud végletesen kiélezi a véres történet politikai hátterét, az egyház és igazságszolgáltatás érdekszövetségét, ahol a meggyalázott áldozatot ítélik el a valódi bűnösök helyett. *A Cenciek* bemutatásának azonban nem irodalmi, hanem színháztörténeti a jelentősége. Artaud-nak sikerül visszatérnie az ősi, primitív mítoszokhoz, sikerül megvalósítania a régi népi színjáték elvét, azét a színházét, amely a történelem során mindig tömegeket vonzott. Megvolt itt minden: véres és izgalmas cselekmény, gyilkosság és ármány, szerelem és ártatlanul szenvedők, kínzás, holdfény, mennydörgés és villámlás, látványos orgiák és dáridók, titok, rémület, részvét. A romantika és a melodráma sápadt és ildomos fogalmaknak tetszett Artaud tomboló víziói mellett. Artaud mindent bevetett: szimbolikus mozgásrendszert, maszkokat, bábokat, sikolyokat, hörgéseket, különböző fényeffektusokat, Désormiére hátborzongató „zenéjét". (Pá-rizs külvárosi üzemeiben rögzítették azokat a gépzajokat, amelyek a középkori kínzókamrák tompa hangulatát idézték stb.) *Totális* színház volt ez, a szónak a legmélyebb értelmében, démoni és sátáni, ahol a *metafizikát a néző bőrén át táplálták* (vissza) *a néző tudatába.*

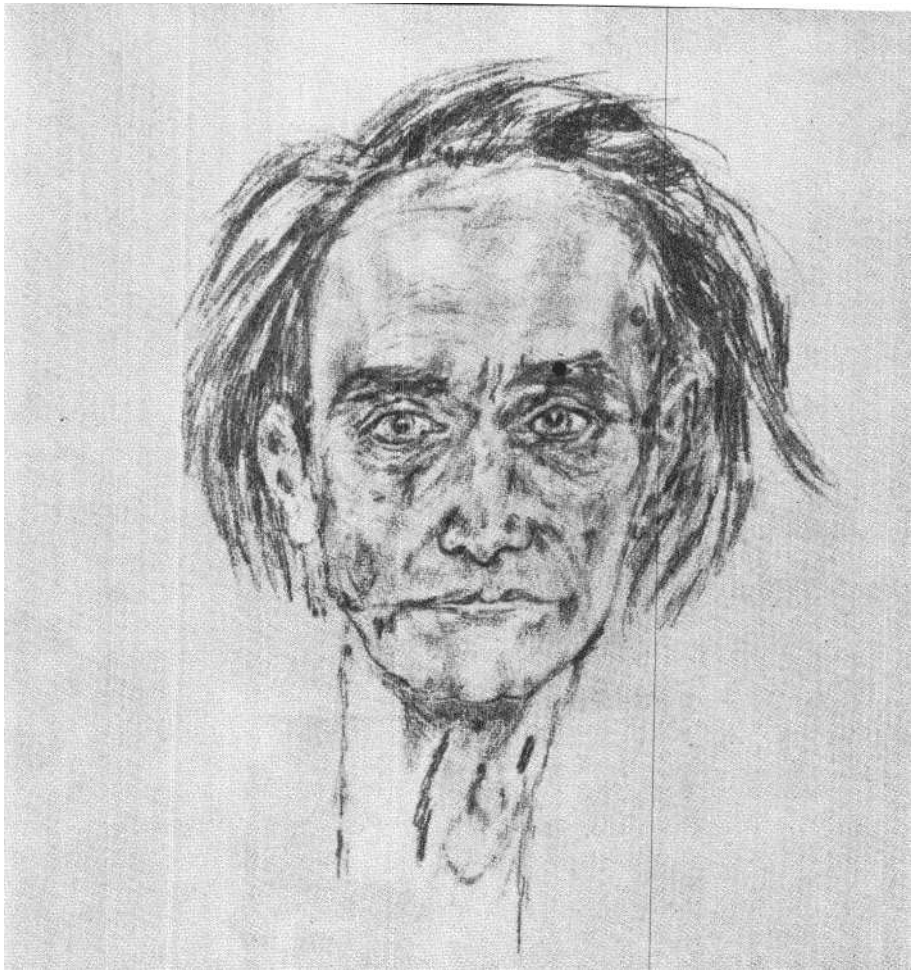
A bemutató fényes sikert hozott. Ott feszített a Wagramban „Tout-Paris" egész előkelősége, hercegek és grófok, mecénások, művészek, politikusok. Ma már persze nehéz eldönteni, a valódi színházi kísérlet vonzotta-e őket, vagy pusztán arra voltak kíváncsiak, hogyan omlik össze a gyakorlatban Artaud sokat hangoztatott híres elmélete. Jean Hort, a Jarry Színház egykori színésze szerint az előadás sikere még magát Artaud-t is meglepte. Úgy érezte, végre beteljesedett mindaz, amiért tizenöt éve küzdött.

A bemutatót azonban csalódás követ-te. Már másnap a sajtó nagy része élesen elutasította Artaud rendezői-színészi elképzeléseit. Kifogásolták a színészi játék egyenetlenségét, a rossz szöveg-mondást, „amitől hál'istennek csak elvétve lehetett a szöveget hallani" *(Candide),* Artaud játékát visszataszítónak, Désormiére zenéjét „fülsüketítő zsivajnak" titulálták. „Artaud amatőr és unalmas" - írta az *Action francaise.* Még a *Paris-Soir* kritikusa is, pedig szerette az előadást, felemásan dicsér: „Nem hiszem, hogy lehetne ennyire rosszul, s ugyanakkor ennyire megrázóan játszani Cenci szerepét, mint Artaud úr teszi. Először üvölt, mintha valami nyilvános gyűlésen szónokolna, utána meg monotonul citálja a szöveget. Es mégis, eszeveszett kegyet-lensége, lázban égő tekintete, habzó őrülete magával ragad bennünket, és vérszomjától összeborzadunk."

A közönség érdeklődése rohamosan csappan, a társulat hangulata romlik, Artaud nem tud fizetni, a csőd közeleg. A Kegyetlenség Színháza tizenhét elő-adás után kénytelen csődöt jelenteni. Több ez, mint anyagi katasztrófa. Öt év munkája semmisült meg két hét alatt, a

messiásambíciókból váltók lesznek, és sokakban, kortárs-barátokban és az utódokban is felmerül a kérdés, amit végül Ionesco fogalmaz meg kínos élességgel *Sem démon, sem Isten* című írásában, „És mi van akkor, ha Artaud prófétikus elképzelései nem álltak összhangban valódi művészi képességeivel? Ha Artaud *rossz* rendező."

A kérdésre ma már nehéz válaszolni. *Az* biztos, hogy *A Cenciek* bukásával Artaud olyan sebet kapott, amit soha többé nem tudott kiheverni. Nem is bír Párizsban maradni. Menekül. *Áltkozott hó-nap, átkozott esztendő, a csalódások és a bukás éve* írja 193 5-ről, amikor a következő év januárjában Anvers-ben felszáll az *Albertville* nevű gőzösre, hogy előbb Kubába, majd Mexikóba hajózzon. *Csak minél messzebb innen,* csak minél messzebb Európából, új földekre, új emberek közé. A hajóról levelet ír Jean Paulhannak, szerkesztőjének. *Azt hiszem, megtaláltam a könyvem címét. Íme: A színház és mása. Ha a színház mása az életnek, akkor az élet is mása az igazi színháznak. Ez a cím meg-felel mindannak, amit annyi év óta keresek, a metafizikának, a pestisnek és a kegyetlenségnek.*



Önarckép Iveyben (1947)

A színház és mása*

A modern színjátszás bibliája. Hivatkoznak rá, felhasználják, kihasználják. „Tud-nak róla" Magyarországon is (kering szűk körben néhány hiányos kéziratos fordítás), csak úgy hemzsegnek a másod-kézből szerzett értesülések, a véletlen-szerűen kiragadott idézetek. Tábora van és ellentábora. Lelkes neofitái és heves cáfolói. Csak magyar kiadása *nincs.* Elfogadni, utánozni, megcáfolni talán ráérnénk még később is. Előbb meg kel-lene ismerni.

Csakhogy ez nehéz vállalkozás. Artaud ugyanis, mintha csak össze akarná gabalyítani Ariadné fonalát, szertelenül csapong gondolatai labirintusában. Témái, mint a búvópatak, hol előbukkannak, hol eltűnnek, az alig száz-egynéhány oldalas könyv gondolat-, kép- és ötlethalmaz. A. legszeszélyesebb asszociációkban.

Le Théâtre et son Double. *A double* szóban a kettőződés, megsokszorozódás fogalma rejlik. A ‚hasonmás", „képmás" egyszerűsítést, másodpéldányt jelent. A forgalomban levő címfordítások közül *(Színház és hasonmása, Sínház és megkettőzése* stb.) talán *A színház és mása* még a legmegfelelőbb. Az alábbi fejezetek fordításakor felhasználtam Szántó Judit kéziratos, A *Színház és hasonmása* című nyersfordításának egyes részleteit.

A színház és mása ugyanis nem rendszeres színházelmélet. Nem színházi kézikönyv. Nincs módszer, nincs se kis, se nagy organon, itt mindenkinek magának kell eligazodnia a sokszor kusza, látszatra ellentmondásos felfedezések között. Artaud-nak nincsenek technikai javaslatai, didaktikus elképzelései. Csak látomásai és metaforái. Sokan fel is vetik a kérdést: színházi könyvről van-e egyáltalán szó? Nem inkább *költői műről-e,* amely tárgyául a színházat választotta? *Olyan könyvet szeretnék* - nyilatkozta Artaud -, *ami zavarba ejt,* egy könyvei, *amely mint a nyitott ajtó, arrafelé vezet, amerre soha nem mertek volna elindulni.*

A kötet az alábbi írásokat tartalmazza:

T. *Színház és kultúra* (1933). A kötet bevezető tanulmánya. Tiltakozás a kultúra beszűkülése és a kultúráról alkotott izolált elképzelés ellen. Artaud az élettől elszakadt kultúrával és a közömbös művészetelképzeléssel egy valódi, *mágikusan és szenvedélyesen önző, cselekvő* kultúrát állít szembe. Felmerül a kérdés, nem volna-e könnyebb az egész kötetet nem mint színház-, hanem mint kultúraelméletet elemezni?

2. *A színház é s a pestis* (1933). A kötet egyik alapvető írása, költői látomás a pestis és a színház születésének azonosságáról. Artaud szerint (ókori és középkori példákra hivatkozva) a pestist nem vírus, hanem egyfajta *pszichikai entitás* okozza, amely a betegség tombolásának csúcsán szétzilálja a hagyományos társadalmi energiákat, felszabadítja az ösztönöket, őrültségre csábítja a szellemet, *s a bonyolultat és lehetetlent teszi megszokottá életünkben. Mert a lélek azt hiszi el, amit lát, és azt teszi, amit hisz : ez a megigézés titka.*

3. *A rendezés és a metafizika* (1931). Kiindulási alap: Lucas Van der Leydennek *a Lót leányai* című festménye. Artaud szerint ez a festmény olyan, *amilyennek a színháznak kellene lennie, ha a számára rendelt nyelven tudna szólni.* De nem tud, mert a nyugati színház *a szó kizárólagos parancsuralma alatt él, s* mindent mellőz, ami specifikusan teátrális. Ez a színház - vallja Artaud - elvesztette hatását, mert a pszichológia javára lemondott a metafizikáról.

4. Az aranycsináló színház (1932). A *színház és az alkímia alapelve között titokzatos és lényegi azonosság uralkodik . . .* Ott, ahol szimbólumai révén *az alkímia mintegy második, szellemi énje* (itt Artaud a *Double* főnevet használja) *egy olyan műveletnek, amely csak a valóságos anyag síkján lehet hatékony,* ott ugyanúgy *a színházat is olybá kell tekintenünk, mint ennek a nem hétköznapi és nem közvetlen valóságnak a második évét.* Artaud figyelmeztet, hogy majd' minden alkímiai könyv hivatkozik a színház alapelveire, s ez azt jelenti, hogy alkimisták felismerték: *azon sík között, amelyen a szereplők, tárgyak, képek s általában a színház virtuális valóságának elemei mozognak, illetve azon a*

*merőben feltételezett és illuzórikus sík között, amelyen az alkímia szimbólumai mozognak: azonosság uralkodik. H*a *meg* tudjuk tehát szüntetni *az anyag és a* szellem, *az eszme és a forma, a* konkrét *és az* absztrakt közötti antagonisztikusnak mondott konfliktusokat, *és* minden *látszatot* egyetlen kifejezéssé tudunk olvasztani, akkor *ez a kifejezés minden bizonnyal hasonlatos lesz az átszellemített aranyhoz.*

5. *A bali színházról* (1931). *Az* előzőekben *már* elemzett lelkes beszámoló *a* Bali *szigeti táncosok* 1931-es *párizsi* fellépésekor készült. Artaud szerint *a* bali *szín-ház új fizikai* nyelvet *teremt, amely* jeleken *és nem* szövegeken alapszik, bebizonyítja *a* rendező abszolút túlsúlyát *és* alkotó képességét, elveti *a* rögtönzést, ugyanakkor egyszerre *népszerű, metafizikus;* megvalósítja *a* totális színházat.

6. Keleti színház - nyugati színház (193*2-35).* Némileg összefoglalása *az* előzőekben *már* kifejtett gondolatoknak. *A nyu*gati, *pszichologizáló* színházzal Artaud *a* keleti, *fizikai színházat (lásd:* bali *színház)* állítja szembe, *s* leszögezi: *a szöveg csak egyik* (fontos), de *nem* döntő eleme *az* előadásnak. *A* színházat *nem úgy* kell felfogni, *mint az* irodalom *egyik ágát, hanem úgy, mint térbeli költészetet.*

7. Elég a remekművekből! (1933), Félig pamflet, *félig* kiáltvány. Artaud kegyet-*len* gúnnyal *ostorozza a* tömegektől el-szakadt, elit kultúrát, valamint *az újfajta* bálványimádatot, *ami a* polgári *konformizmus egyik* arculata. *Hagyjuk a tanférfiakra a szövegkritikát, az esztétákra a forma bírálatát, és* mondjuk *ki végre: a múlt remekművei jók a múltnak, de nem jók minekünk.* Ahelyett, *hogy a* közönséget és *a tömeget* vádolnánk, vizsgálnánk *meg* inkább *azt a sznob,* esztétizáló gondolkodásmódot, amely *összetéveszti az eszméket azokkal a formákkal, amelyeket az idők során (és bennünk magunkban is) felöltöttek.* Artaud Shakespeare-t *is* felelőssé *teszi az* eltévelyedésért, *a* hamis, közömbös *színházfelfogásért. Elég volt az individuális költeményekből, amelyekből sokkal több hasznot húznak gyártóik, mint olvasóik!*

A tanulmány második *része* javaslat *a* kegyetlen *színház* megteremtésére, *hiszen a világon a színház az egyedüli hely, az utolsó kollektív eszköz, amely még rendelkezésünkre áll ahhoz, hogy közvetlenül hassunk a szervezetre : az egyetlen lehetőség arra, hogy neurotikus és durván érzéki korunkban ezt a durva érzékiséget olyan fizikai eszközzel ostromoljuk meg, aminek nem tud ellenállni.*

8. *A színház és a kegyetlenség* (1933). *A* színháznak *egy bizonyos* fogalma el-*veszett, s* most *már* nemcsak *a tömeg nagy része* fordult el *a* színháztól, *s* keresi *a* moziban, *a* kabarében *vagy a* cirkuszban *azt a fajta* heves kielégülést, amiben *nem kell* csalódnia, hanem a szellemi *elit* is. *Aggasztó és katasztrófákkal teli korunkban* - hirdeti Artaud - *sürgető szükségét érezzük egy olyan színháznak,* amely vissza tudja nekünk mindazt adni, *amit a szerelem, a bűn, a háború vagy az őrület tartogat. A* Kegyetlenség *Színházát* az az elgondolás *hatja* át, *hogy a tömeg elsősorban érzékeivel gondolkodik, és abszurd dolog, hogy a szokásos pszichológiai dráma módján először az értelméhez szóljunk.* Fel kell *támasztani a* totális színjáték eszméjét, s *így a színház* visszahódíthatja majd a mozitól, a kabarétól, *a* cirkusztól, sőt magától *az* élettől *is azt, ami* mindig *is az övé* volt.

9. *A Kegyetlenség Színháza (Első* kiáltvány, 1932). A kötet alaptanulmánya, *a* legtöbbször *idézett,* legtöbbet *magyará*zott *írás. Az* egyetlen, amelyben Artaud konkrét, gyakorlati megoldásokat javasol, igaz, túlságosan *is* szűkszavúan.

- *az előadás: fizikai és objektív* (kiáltások, mágikus *szépségű* jelmezek, *mas*zkok, több méteres bábok, hirtelen *fény*-váltások stb. *összessége);*

-- *a rendezés: a színházi alkotás kiindulópontja, az író és a* rendező dualitása megszűnik, mindkettőt *az Alkotó* helyet*tesíti;*

színpadi nyelv: újfajta, sifrírozott *nyelv, amely a* zenével *rokon. A színészek élő hieroglifák, a* gesztusok szimbolikusak *stb. A cél nem az. hogy kiirtsuk a tagolt beszédet, hanem az, hogy a szavaknak körül-belül olyan jelentőséget juttassunk, mint amilyenekkel az álmokban rendelkeznek;*

- *hangszerek:* szokatlan hangzásbeli *minőség és rezgés,* amilyennel *a* jelenlegi hangszerek *nem* rendelkeznek, *és amiért ősi, feledésbe merült hangszerekhez kell folyamodni vagy újakat kell teremteni. A* zenén kívül olyan zörejeket *is használni* kell, amelyek elviselhetetlenek, *ingerlő*ek;

– - *fény, világítás: a fény szellemre gyakorolt hatása* miatt *új* eljárásokat kell keresni, amelyek *segítségével a világítás hullámokban, széles foltokban vagy lángoló nyilak sortüzében terjed.* Helyet kell *adni a törékenység, sűrűség, a homály elemének is, hogy a meleg, a hideg, a düh, a félelem benyomását érzékeltethessük;*

– *jelmez:* kerülni kell *a* modern *jelme*zeket, s *ha* lehet, *akkor* alkalmazni kell *bizonyos* ezeréves, *rituális* rendeltetésű kosztümöket, amik megőrizték revelatív erejüket;

– *színpad, nézőtér: hagyományos* elválasztásuk megszűnik, helyreáll *a közvet*len kapcsolat néző és színjáték, színész és néző között, *mivel a néző a cselekmény középpontjába kerül, és az mintegy beburkolja és áthatol rajta.* Ez *a hatás a nézőtér* formájából *is* ered. *Ezért elhagyva a jelenlegi színháztermeket, valamiféle csűrt vagy hangárt építettünk át, a régi kegyhelyek, illetve egyes felső-tibeti szentélyek építészeti for*mája szerint. *A* színháztermet dísztelen fal *zárja* körül, *a* közönség lent ül *a terem* közepén, mozgatható székeken, *s úgy követi a terem négy* sarkában kibon*takozó* játékot. *A* jelenetek *fényt elnyelő meszelt háttérfalak előtt játszódnak. A magasban, a terem egész* kerületén *galéria* húzódik, s ez lehetővé teszi, *hogy a* színészek, *mintegy* láncot *alkotva* kövessék egymást, *s a* cselekmény *szintről szintre, egyik pontról a másikra* bontakozzék *ki,* szélesítse röppályáját, *és hirtelen születő paroxizmusok gyúljanak ki tűzvész gyanánt különböző helyeken;*

- *tárgyak, maszkok, kellékek: óriási* maszkok, különleges alakú és *arányú* tárgyak;

– *díszlet:* szükségtelen. Elegendő *a* hieroglifává alakított színészgárda *és a ri*tuális jelmezek, *a tízméteres* bábok;

– *aktualitás: nem* napi, hanem örök *és ősi* aktualitás;

- *művek: nem írott drámákat játszunk majd, hanem bizonyos ismert témák, események, vagy művek köré építünk rendezési kísérletet;*

– *színjáték:* totális. *Meg* kell szólaltat-*ni, meg* kell tölteni, be *kell* rendezni *a teret;*

- *színész:* elsőrendű fontosságú elem, de ugyanakkor valamiféle *passzív és semleges elem is, hiszen szigorúan tilos számára mindenféle kezdeményezés;*

– *színészi játék:* sifrírozott *és* tipizált;

– *film: nem* szabad használni, mert dur*ván* realista, halott *és* technikailag korlátolt;

- *kegyetlenség: ha nem bujkál minden színjáték mélyén a kegyetlenség egy eleme, akkor színház nem lehetséges.* Mostani, elfajult állapotunkban *a* metafizikát *a néző bőrén át kell visszatáplálni a szellemébe;*

– *közönség: először ennek a színháznak meg kell valósulnia !*

10. *A Kegyetlenség Színháza* (Második kiáltvány, 1933). Újabb *manifesztum,* amely megkísérli világosabban *és szaba*tosabban megfogalmazni *az* előző kiált-

vány félreérthetőbb részeit. Tartalmi és formai szempontról beszél, s közli a *Mexikó meghódítása* című színjáték szinopszisát.

II. *Levelek a kegyetlenségről* (1932). Csak a későbbi kiadói gyakorlat sorolja őket a kötetbe. A három Jean Paulhannak írt levél a kegyetlenség szóval kapcsolatos félreértéseket kívánja eloszlatni.

12. *Levelek a nyelvről* (1931-33). Az eredeti kiadásban szintén nem szerepel-nek. Az első (valószínűleg Benjamin Crémieux-höz, *az NRF* munkatársához íródott) vitacikk a színház funkciójáról és a rendező szerepéről. További három Artaud színházi koncepcióját részletezi. (Artaud eleve közlésre szánta a leveleket, ez a műforma könnyebbé és közvetlenebbé tette a stílusát.)

13. *A színész, az érzelmek atlétája* (1935). A rendkívül érdekes szöveg (amelyhez szervesen kapcsolódik az 1936-ban, Mexikóban írt *Szeráfi színház* című értekezés is) a színész fizikumával, a test és a lélegzés szerepével foglalkozik. Artaud szerint a színésznek egyfajta érzelmi izomzata van, amely megfelel az érzelmek fizikai elhelyezkedésének. A színész, *a szír atlétája,* akinek úgy kell ismernie és használnia érzelmi alkatát, mint az ökül-vívónak az izomzatát. Erre a képességre a lélegzettudományával tehet szert. Minden érzésnek, a szellem minden mozdulatának, érzelmi világunk minden rezdülésének sajátos lélegzet felel meg. Ha a színész nem hisz a lélek fluidumszerű sajátosságában, nem kívánja elsajátítani a szenvedélyek ütemének, a lét lüktetését szabályozó zenei tempóknak a titkát, akkor kuruzsló marad, akit durva ösztönök irányítanak. Az európai színész már nem tudja szabályozni szívműködését, lélegzetét, izomcsoportjainak mozgását, ízületeinek forgását, nem tudja, hogy a helyes légzés, Dullin szavaival élve „áttetszően tiszta forrás", „jótevő kis istenség", amelynek segítségével, mint az élesre köszörült penge, saját személyiségünk mélyére hatolhatunk. A helyes légzés, amely az életet táplálja, lehetővé teszi, hogy fokonként hághassunk fel az élet szakaszain. Ha a színész valamilyen érzelemnek nincs a birtokában, a lélegzet segítségével belehatolhat, feltéve, ha bölcsen kombinálja a lélegzet ütemeit, s a különféle lélegzetek közül ki tudja választani azt, amely az adott érzelemnek megfelel.

Az emberi lélegzetet a Kabala hat fő arkánumra osztja. Közülük az első, amit a Nagy Arkánumnak hívnak, a teremtésé. Hiszen a szív is az örök ritmussal összhangban üt: egy rövidet, egy hosszút. Mint a jambus. A lélegzet ütemeinek a Kabala tanítása szerint megvan a maguk hármas ritmusa.

nőnemű negatív belélegezni
hímnemű pozitív kilélegezni
kétnemű semleges visszatartani

Miként a három alapszín és a kiegészítő színek variálásával minden színárnya-lat kikeverhető, ugyanúgy a lélegzés hármas kombinációjával végtelen lelkiállapot idézhető elő. Ez a lélegzet tudománya. *És ha helyre akarjuk állítani azt az állapotot, amikor a színjátékban a néző a saját valóságát kereste, akkor lehetővé kell tennünk, hogy a néző lélegzetről lélegzetre, ütemről ütemre azonosuljon a színjátékkal.*

14. *Két jegyzet* (1932, 1935). Az elsőben Artaud *a Marx testvérek* két új filmjének költői és humoros nyelvét, a szürrealizmus iránti fogékonyságát dicséri, a másodikban Jean-Louis Barrault *Egy anya körül* című előadását elemzi, amelyben saját elképzeléseinek megvalósítását látja. A *gesztusok stilizáltak és megrázóak, a szövegmondás a néger spirituálékat idézi,* az egész előadás egyféle *mitikus szertartáshoz* hasonlít.

Feltűnő (a kötet rövid ismertetése alapján is), milyen fantasztikus elánnal bírálta Artaud a harmincas évek színjátszását. *Korunk a zűrzavar jegyében áll* vallotta -, *a dolgok és a dolgokat képviselő szavak között szakadás ment végbe., a mai színház olybá tűnik előttem, mint holmi megfagyott világ, művészei nyakig süppednek olyan gesztusokba, amelyeknek többé semmi hasznát sem veszik, a levegőben tömör és máris darabokra hulló hangsúlyok úszkál-nak, a zene rejtjelezett felsorolássá zsugorodik, a megmerevedett fényhullámok halvány mozdulatnyomokat hagynak, és e világ körül frakkos emberek nyüzsögnek,* akik már régen elfelejtették, miért is jártak egykor e szentélybe. Az itteni színházat látva nyugodtan állíthatnánk: *az életben nincs is más érdekesség, mint hogy kiderítsük, sikerül-e szeretkezni, háborúzunk-e, vagy nagy gyávaságunkban békét kötünk, képesek leszünk-e elfojtani komplexusainkat* avagy nem stb. Ez nem a régi, ősi rítusok világa, *ez fagyott világ,* a fenti problémák álproblémák, amiktől egytől egyig *valószerűtlenül bűzlik az ember, sőt úgy mondhatnám, az ember mint dög.* Mert *ami engem illet, én undorodom e problémáktól, mint ahogy undorodom nagyjából az egész mai szín-háztól is, amely épp olyan emberi, mint amilyen költőietlen, és három-négy drámától eltekintve bűzlik a gennytől és a dekadenciától.*

Ez a színház - folytatja Artaud - elvesztette érzékét mind a komolyság, mind a nevetés iránt, szakította veszéllyel, kényelmes, puha, biztonságos ülőhely lett, emésztést elősegítő pihenő, nem pedig költészet vagy szentély. A helyzet aggasztó nemcsak azért, mert *a jelenlegi társadalmi rend igazságtalan, és megérett rá, hogy lerombolják,* hanem azért is, mert a kor végképp elfordult a színháztól, hiszen a színház nem képviseli a kort. *Korunk már nem reméli a színháztól azokat a Mítoszokat, amelyekre támaszkodhat.* Már-pedig mítoszok nélkül nincs színház. *Mítoszokat teremteni : íme, a színház igazi* fel-*adata !*

Prófétikus hit és erő szól Artaud-ból, amikor az eljövendő színházat ábrázol-ja. Olyan színházat akar, amely visszatéríti az embert léte valódi értelméhez, amely, mint a fény, áthatol a lelkeken, és felszabadítja elfojtott, eltitkolt, társa-dalmi konvenciók béklyójában vergődő érzelmeinket, amely rákényszerít, mint a pestis, hogy olyannak lássuk magunkat, amilyenek a valóságban vagyunk. *Cselekvő* színházat akar, ahol *heves és szenvedélyes fizikai képek őrlik és hipnotizálják a néző érzékenységét, s* rabul ejtik, *mintha valami magasabb rendű erő rántana le az örvény mélyébe.* Olyan színházat akar, amely elhagyva a pszichológia körét, a rendkívülivel foglalkozik, természeti konfliktusokat és erőket ábrázol... *amely a dervisek és az ajsszauák táncához hasonló transzokat szül, s* arra kényszeríti az embert, hogy kilépjen hazug és álszent hétköznapi lényéből, s vállalja eredendő, ősi ember mivoltát.

Ez a színház nem másolná az életet, hanem kapcsolatba lépne a tiszta erők-kel, igazi értelemben vett funkciót kap-na, *olyan lokalizált és pontosan meghatározott valamivé válna, mint a vér keringése az erekben vagy az álmok látszólag kaotikus kibomlása az agyban.* A színház - folytatja Artaud - csak akkor lehet ismét önmaga, azaz csak akkor válhat igazi illúzió eszközévé, *ha hiteles álompárlatokat nyújt, amelyekben a néző minden bűnös vágya, erotikus rögeszméje, kegyetlensége, álomképe, az életről és a halálról alkotott utópikus elképzelése, sőt még kannibalizmusa is testet öltheti, mégpedig nem feltételezett, illuzórikus formában, hanem belső síkon.* Ahhoz, hogy mindez megvalósulhasson, föl kell szabadítani a színházat a szöveg uralma alól. Vissza kell adni a színháznak a saját nyelvét, hogy visszanyerhesse hatékonyságát. Hogyan lehetséges, hogy a színházat egyesek az irodalom hangos változatá-

nak tartják? (Főleg Franciaországban, ahol Racine óta még az instrukciók is felszenteltettek.) Hogyan lehetséges, hogy sokan színházon csak a dialógusba szedett színházat értik? *A leírt és elmondott dialógus nem specifikusan a színház sajátja, hanem a könyvé.* A színháznak saját, külön nyelve van: *a színpad konkrét fizikai hely, amely arra vár, hogy betöltsék.* A cél nem az - figyelmeztet Artaud -, hogy a színházból kiirtsuk a szót, hanem az, hogy megváltoztassuk rendeltetését, és főképp csökkentsük szerepét.

Miben is áll ez *a tömör, fizikai és anyagi nyelv,* amely a színházat elhatárolja a Szótól? Ez a nyelv magában foglal mindent, ami a színpadot betölti, ami a színpadon anyagi formában megnyilvánul-hat és kifejeződhet. Érzékeknek szánt, térbeli költészetről van szó. Felöleli a zene, a plaszticitás, a pantomim, a gesztusok, a hangsúly, az építészet, a világítás, a díszlet stb. aspektusait, de felöleli azt a szótól független *ideogrammatikus értékű* fizikai nyelvet is, amely jelek, gesztusok, testtartások sokaságából tevődik össze. *Mindez persze alkalmatlan arra, hogy megvilágítson egy jellemet, elmesélje egy szereplő gondolatait, kifejezze tudati állapotát. No de ki állította, hogy a színház arra való, hogy megvilágítson egy jellemet, vagy időszerű pszichológiai konfliktusokat oldjon meg?*

A színháznak az a dolga, hogy megteremtse a szó, a gesztus, a kifejezés metafizikáját, s a nyelvet olyan tartalmak kifejezésére használja, amilyeneket általában nem szokott kifejezni, vagyis, hogy visszaadja a lehetőséget a fizikai megrázkódtatás előidézésére, az igézésre.

Csakhogy Artaud nyitott ajtókat dönget. Hiszen már a görög színpadon, ahol a szöveg döntő szerepet játszott, ott is szólt a zene, s létezett az a speciálisan színházi nyelv, amit a maszkok, a bábok, a tánc stb. jelképezett. Sőt, sokak szerint a mozgást követte a szó! Később (Artaud szerint a reneszánsz idején, Baty szerint a reformkorban) a francia színház (és az európai színház is) intellektualizálódott, s a totalitás eszméje elveszett vagy eltorzult. (Operett, zenés játék stb.) Győzött a szó, s évszázadokig uralkodott. Az Artaud elképzelte színjátszás emlékét csak a vásári komédia és egy-két népi játék őrizte. Az európai színész elfelejtette a ritmust, megfeledkezett a mozgás fizikai-érzelmi hatásáról, fel-tűntek a „lefúrt lábú színészek", „a ne-nyúlj-hozzám színészek", a „jaj-migrénes-vagyok" színészek, az ülve próbáló színészek, megszületett a „felmondó színház". Időközben azonban a verbális kifejezés egyre jobban devalválódott. Szavak özöne zúdult Európára, a kommunikáció soha nem sejtett áradata fojtogatta a szellemet, s a Szó egyre gyanúsabbá, értéktelenebbé vált. E jelenséggel párhuzamosan éledezni kezdett a teljes, a szótól független színház eszméje. „Addig vetkőztettük ki a színházat a maga felszentelt jellegéből - nyilatkozta már 1934-ben Dullin -, hogy a végén könnyebb hősöket találni a nézőtéren, mint a színpadon!" Ez az eszmélés, a ritmusba ágyazott mozgás utáni nosztalgia, a keleti színjátszás feléledő kultusza egybeesett Artaud könyvének revelatív kiadásával s elterjedésével a hatvanas évek közepén. E szerencsés politikai-esztétikai találkozásból született az Artaud-kultusz.

Látnok vagy teoretikus?

A kérdés szinte eldönthetetlen. Artaud nem teremtett módszert, nem hagyott örökül rendszert, semmiféle technikát. Gyakorlati tanácsot keveset adott. Tulajdonképpen még a kötetét sem ő szerkesztette, *A színház és mása* kusza, sokszor egymásnak is ellentmondó írásai között mindenkinek magának kell el-igazodnia. Ez a könyv nem is színházi kézikönyv, aki annak olvassa, minden bizonnyal csalódik. *Nem színház-, hanem kultúraelmélet.* Nem színházi teoretikus, hanem egy költő műve, akinek nincsenek szisztémái, csak látomásai, metaforái. „Képzelete minden bizonnyal túlszárnyalta tényleges színházi teljesítményét - vélekedik Martin Esslin, az abszurd dráma első számú teoretikusa

látomása azonban (egy mágikus szépségű és misztikus erejű színpadról) mind a mai napig a színház egyik leghatékonyabb kovásza maradt." Mert Artaud olyat tudott, amit az elméletgyártók meg sem értettek. Látomásos stílusa, megszállottsága új felismerésekre, „új borzongásokra" ösztönzött. Artaud-ból nem tételeket, hanem inspiratív erőt merítettek.

Nincs jóformán senki a modern színházban, aki ne hivatkoznék rá. Könyve fogalom lett, nevét legtöbbször Brechtével együtt emlegetik. Hatása az írókra *(Adamov, Vauthier, Genet, Tardieu, Audiberti, Weingarten, Gombrowicz, Arrabal, Vian* stb.), a rendezőkre *(Garcia, Lavelli, Mnouchkine, Savary, Blin* stb.) szinte ki-bogozhatatlan. Rá hivatkoznak, ha a happeningről beszélnek (a szót műfaj-megjelölésként először Allen Kaprow használta New York Cityben, 1959 októberében, amikor a Reuben Galleryben bemutatott 18 *happeninget), az* ő könyve rázta fel a tespedésből *Judith Ma/ina* és *Julian Beck* csoportját, *a Living Theatre-t,* az ő szellemtársának, a „lengyel Artaud"-nak tartják *Grotowskit,* s az ő nevéhez kapcsolódik *Brook* pályájának sorsdöntő éve, a „kegyetlenség színházának évadja" is. Nem számít újítónak egyet-len kérdésben sem, koncepciója mégis revelatív erővel hat. Könyvének amerikai kiadása után, 1959-től a Living Theatre sorra mutatja be kollektív rítusait *(The Connection, The Brigg, Frankenstein* stb.), majd kísérletet tesz a brechti epikus színház és az artaud-i kegyetlen színház összeolvasztására. *(Antigoné,* 1967, és az Avignonban botrányt kavart *Paradise Now,* 1968.) A néző fizikai ingerlésének, durva bántalmazásának, a minden áron való sokkolásnak, a hasissal „feltöltött" színészeknek, Carmelo Bene bebalzsamozott, ijesztő-élettelen komédiásainak azonban már semmi közük Artaud-hoz. A szadizmus, a mazochizmus, a transzvesztizmus, a kábítószer-őrület, a corpus symbols, az emberi test túlfokozott kultusza az artaud-i látomás durva és primitív eltorzítása. „Nem csoda - ítélkezik az egyik amerikai kritikus -, hogy a Living Theatre bele is fulladt ebbe a fizikai lucsokba." Talán épp ezért meglepő, hogy Sartre, aki meg sem említette a brechti epikus és az artaud-i kegyetlen színház egyesítésének kísérletét, úgy vél-te, hogy Artaud elméletének egyetlen és kézzelfogható (elég sanyarú) eredménye a happening megszületése. Ebből az optikából tekintve pedig jogos a kifogása: Artaud megállt félúton a fikció és a happening között, nem merte teljesen el-vetni a szöveget.

Artaud és Brecht. Úgy látszik, elkerülhetetlen az összevetés. Már csak azért is, mert Brook (aki a „kegyetlenség színházának" kísérleti stúdiójában maga is a nyelvek és a kifejezési formák új lehetőségeit kutatta, nevezetesen azt: testet ölthet-e a láthatatlan a színészben?), hasonlóan a Living Theatre-hez, szintén megpróbálta egyesíteni a két ellentétes tendenciát, az artaud-it (amely azt akarja, hogy a közönséget megdöbbentsék, *áthatoljanak rajta,* és *új, hatalmas erővel feltöltsék)* és a brechtit (amely az elidegenítést diktálja). E felismerés, e kétféle hatás összevetése nélkül valószínűleg nem jöhetett volna létre a Kegyetlen Színház egyik máig leghatásosabb előadása, a Marat/Sade-produkció.

Brecht és Artaud tehát. Bizonyos, hogy semmit, sem tudtak egymásról. Amikor 1947-ben *J. M. Serreau* megrendezte a *Kivétel és a szabály* című Brecht-darabot, Artaud a démonokkal viaskodott Rodezben. Látszatra nincs is közük egymáshoz, a modern színház két homlokegyenest ellenkező pólusát képviselik. Brecht „tudományos kor"-ról, evolúcióról, a világ megismerhetőségé-ről, „társadalmi tendenciák"-ról beszél, szerinte „a színháznak az új társadalom-tudomány, a materialista dialektika mód-szereit kell érvényesítenie". Artaud kozmikus *témákra,* metafizikára, alkímiára hivatkozik, *diadalmas és bosszúálló* istenségről beszél. *Számára színházról csak abban a pillanatban lehet szó, amikor a lehetetlen valósággá válik, a költészet följut a szín-padra, táplálja és túlhevíti a megvalósított szimbólumokat.* Ami Brechtnél a „Tudomány", az Artaud-nál a „Mítosz". Az egyik elidegeníteni akarja közönségét, amelynek „nem szabad önkívületbe esnie", „nem szabad álomba ringatóznia". „A *történelmi feltételeket* sem szabad sötét hatalmaknak elképzelnünk (nem is így épülnek fel), hanem emberek teremtették meg és tartják fenn (és változtatják is meg) őket... (B. Brecht: *Kis Organon a Színház számára,* 1949 [Magvető, 1969, Eörsi István fordítása.]) Ezzel szemben Artaud *transzról, megigézésről,* delíriumról beszél, és leszögezi, hogy az ember apró és kiszolgáltatott pont a mindenségben. Számára a színház olyan, *akár a pestis, mert az embereket arra kényszeríti, hogy olyannak lássák magukat, amilyenek, mert lerántja* maszkjukat, leleplezi a *hazugságot, gyámoltalanságot, az aljasság«, a képmutatást, föl-rázza az anyag fullasztó tétlenségét, amely már a legtisztább, velünk született érzékeket is hatalmába kerítette...* (A. Artaud: *A színház és a pestis,* 1933 [Új Írás, 1977/12, Juhász Katalin fordítása.]) Mindketten totális színházi forradalmat követelnek, míg azonban Brecht *társadalmi,* addig Artaud *szellemi* forradalmat.

Soroljuk tehát Artaud-t az elvont misztikusok közé, akik a színházat megfosztják társadalmi funkciójuktól? Szögezzük le, mint Grotowski teszi a *Temps moderns* 1967. áprilisi számában, hogy „Artaud újításai jórészt újrafelfedezések csupán"? Hogy *A színház és másában* alig akad eredeti gondolat? Vagy fogadjuk el Ionesco bírálatát, aki szemére veti, hogy úgy támadta kora kultúráját, hogy nem is ismerte? „Az ő elképzelései, ismeretei a távol-keleti színjátszásról, mindarról, amit a tibeti metafizikáról, a hindu üdvözüléstanról írt, esetlegesek és véletlenszerűek" -- írja *A kopasz énekesnő* szerzője. Nem is szólva arról, hogy elmélete a gyakorlatban meg-valósíthatatlan. Még legközvetlenebb barátai is csak a híres jelszóig jutottak el: „Mindenért lelkesedni, de semmihez sem ragaszkodni!" Jacques Derrida a *Critigue* 1966-os, 230. számában pontról pontra bebizonyítja, hogy nincs ma a világon (mert nem is lehet) olyan szín-ház, amely Artaud kritériumainak teljesen megfelelne. Elmélet, amely meg-valósíthatatlan? *Bernard Dort,* francia színikritikus szerint Artaud úgy álmodott a színházról, hogy nem is gondolt a közönségre. Kultikus szertartást akart, közös élményt, a néző és a színész régi, misztikus azonosulását, s mindezt a XX. század második felében, amikor az individualizáció, az elidegenedés soha nem tapasztalt méreteket öltött. Nem gondolt rá, hogy a rítus homogén (azonos világképű) közösséget kíván, a társadalmi fejlődés pedig ellentétes. Vagy nagyon is sejtette? Tudta, hogy a Kegyet-lenség Színháza csak akkor valósítható meg, ha megváltoztatják a világot? Az embert? *Elismerem a forradalmak* szükségszerűségét - írja kissé cinikusan - *de ez inkább a golyószórók, mint a színház feladata.* Vajon sejtette-e, hogy a színház, amit elképzelt, megvalósíthatatlan ? Egyik utolsó, meghökkentő üzenete erre enged következtetni: *És most mondok valamit, ami valószínűleg meghökkenti* Önö-ket. / *A színház / ellensége vagyok. / Mindig is az voltam. / Minél jobban szeretem a színházat / épp ezért, annál inkább az ellensége vagyok.*

Kérdőjelek és ellentmondások. Miből táplálkozik mégis Artaud varázsa? Mivel nyűgözi le olvasóit? Teremtett-e, mint Sztanyiszlavszkij, módszert? Nem. Létrehozott-e, mint Brecht, drámafolyamot? Nem. Megújította-e a színpadot, mint Piscator? Nem. Sőt folyvást meg-bukott. A társadalom, a kortársak szemé-ben őrült fantaszta maradt. Egyetlen kérdésben sem számított újítónak. Craig, Sztanyiszlavszkij, Appia, Vahtangov és a többiek már mindent megírtak előtte. Az írókat már Appia is „szógyártók-nak", a szöveget „a valódi élet lenyomatának" tartotta. Elvetette a szövegköz-pontú színházat Craig is. *A színház mű-vészete* című kötetben már 1905 -ben így írt: „Szakítani kell azzal a közhiedelem-mel, amely úgy vélekedik, hogy az írott darab valódi és tartós értékkel bír a szín-házművészet számára." Majd a jövő színházművészetéről beszélve a mester-művek három alapvető anyagának a cse-lekvést, a színpadképet és a hangot te-kinti. „Amikor azt mondom, hogy *cse-lekvés:* egyaránt értem a gesztust és a táncot, a cselekvés prózáját és költészetét. Amikor azt mondom, hogy *szín-padkép:* beleértem mindazt, ami a szem elé kerül, a világítást és a jelmezt épp-úgy, mint a díszletet. Amikor azt mondom, hogy *hang:* ezen a kimondott vagy énekelt szót értem, ellentétben az olvasott szóval, mert az elmondásra szánt és az olvasásra szánt szó két teljesen különböző dolog." (G. Craig: *A színház művészete,* 1905 [Gondolat, 1975, Székely György fordítása.])

Lehetne folytatni a párhuzamokat. Hasonlóan gondolkodnak a színház keletkezéséről is. „A színház művészete a gesztusból, a mozdulatból és a táncból született" (Craig). „Az író apja a táncos" (Appia). Megegyezik a véleményük abban is, hogy a színház egyedüli alkotója, szertartásmestere a rendező. Íme Appia *(Az élő művészet,* 1921): „Aki azt mond-ja, író, azt is mondja: rendező." De találkozik véleményük a színpad és nézőtér hagyományos felosztásának megszünte-tésében, a totális gesztusról vallott néze-tekben is. Talán a színház funkciója az a pont, ahol Artaud gyökeresen eltér elődeitől.

Mitől olyan szuggesztív mégis Artaud látomása? Mitől tűnik eredetinek? A bálványrombolástól? A megtisztító víziótól, amely a színházat életmegnyilvánulásnak fogja fel? Azoktól a váratlan kapcsola-toktól, amelyeket ez a gáttalan fantáziálás tár elénk? Vagy a monumentalitástól, hiszen koncepciója valójában az európai drámatörténet egyik törekvésének összefoglalása.

„Artaud legnagyobb erénye - mond-ja Jean Vilar -, hogy visszaadta a szín-háznak a varázslatot." Visszatérítette az embert léte valódi értelméhez, s kulcsot adott a közösségi megtisztuláshoz. „Lehet - vélekedik Grotowski -, hogy csak víziókat és metaforákat hagyott maga után. Lehet. De termékeny volt hibáiban és tévedéseiben is. Lehet, hogy már minden újítását jóval előtte felfedezték, ám ő a saját szenvedésein át újra fellelte és költői erővel megszólaltatta őket.. . Jelentősége abban áll, hogy az előadás mozgatóerejévé tette a mítoszt, s vissza-csempészte a megváltás gondolatát a színházba .. "

A másik oldalon

Artaud 1937 februárjában érkezik Mexikóba, a fővárosba. A mexikói művészek, írók és festők, valamint a kormány képviselői nagy szeretettel fogadják. Tucatszám tartja a felolvasásokat *(Szürrealizmus és forradalom, A színház és az istenek* stb.), számlálatlan írja cikkeit az *El Nacional Revolucionario* című lapba. Célja azonban nem ez. Egy ősi, több évszázados vallási szertartás, a peyotl-rítus nyomát szeretné fellelni. Több hónapi halogatás után augusztusban végre útra kel, és ezerkétszáz kilométeres vonatozás után megérkezik Chihuahuába, a *tarahumara* indiánok fővárosába. A tarahumara (vagy indián nyelven: *raramuri)* indiánok Chihuahuától délnyugatra, a Sierra Madre legvadabb hegyvidékein él-nek. Civilizációjukat sem a spanyol hódítás, sem a misszionáriusok „tisztító keresztsége" nem érte el, így ősi, kultikus szertartásaikat (köztük a peyotltáncot) megőrizhették. A peyotl az Echinocactus Williamsii nevű mexikói kaktusz teje, amelyből főzetet vagy port készítenek. Kísértetiesen hasonlít Huxley, az angol drámaíró *mescalinjára,* erőteljesen és tartósan ingerli az agykéreg látó-területét, és rendkívül éles, színes víziókat idéz elő. Ezzel egyidejűleg megnő a mozgási és érzelmi inger is, a hivő gesztikulál, rángatózik, *táncol.*

Artaud hatnapi kimerítő gyaloglás után jut el a tarahumarák lakóhelyére. Több kilót fogy, bőre kiszárad. Hetekig nem történik azonban semmi, várnia kell. Végre elérkezik a régóta óhajtott nap. A peyotl-rítus egy külön erre a célra fenntartott udvarban zajlik, amit a szertartás kezdete előtt gondosan kisöpör-nek, majd a négy égtáj irányában, kereszt alakban „berendeznek". A kereszt közepén hatalmas máglya lángol (a fahasábokat mindig kelet-nyugat irányban teszik a tűzre), a sámán és segítői a nyugati oldalon ülnek. A sámán elé kört rajzolnak, s a kör közepébe felállítják a „világkeresztet". A kereszt közepére helyezik a peyotl-főzetet, s leborítják egy hatalmas kobakkal, amin a sámán egész éjjel a peyotl-ritmust dobolja. Hajnalban elhallgat a zene, a sámán a gyógyírba mártott vesszővel háromszor ráüt a táncosok fejére, a rítus véget ér.

Artaud izgatottan és holtfáradtan vár-ja a Napisten és a Holdisten kiengesztelését. Hirtelen arra lesz figyelmes, hogy az egyik pap kivonja kardját, és üvöltve feléje rohan. Felocsúdni sincs ideje, az indián rásújt, Artaud semmiféle fáj dalmat nem érez, a kard hegye alig érinti bőrét, pár csepp vére, ha kibuggyan. Cserébe *soha nem tapasztalt világosság* szállja meg. A pap szárított kaktuszport szór a tenyerébe: „Szippantsd be, s háromszor találkozhatsz az Istennel!"

Nem azért mentem a tarahumara indiánok közé, hogy Jézus Krisztust keressem, hanem azért, hogy magamat megtaláljam. Nem azért mentem, hogy felfedezzek egy új világot, hanem azért, hogy megszabaduljak egy hamistól.

Artaud úgy érzi, tételei beigazolódtak. A mexikói indiánok számára a civilizáció és a kultúra, a kultúra és az élet nem választódik ketté, az ember, a természet, az élet és a halál felfogása *egy*séges. Az ember a transzcendens erőkkel, a Természet és a Mindenség isteneivel tart kapcsolatot, a rítus által az ember újjáteremtheti önmagát, épp akkor, amidőn úgy tűnt, végleg elveszítette.

November 12-én érkezik meg Saint-Nazaire-ba. Egyenesen Párizsba utazik, leül a Dóme kávéház régi törzsasztalához. Adamov, Blin s a többiek elképedve tapasztalják, mennyire megváltozott. Prófétikus lett, egzaltált, bizarr, miszticizmusa nyugtalanító. *Már nem tudom, mi a normális és az abnormális* -- vigasztalja barátait. A számmisztika, a kabala, a csillagászat, a tenyérjóslás izgatja. Barátjától, René Thomas-tól különös botot szerez. Írország védőszentjének, *Szent Patriknak a botja* - mondja --, amit Thomas egy szavojai boszorkánytól kapott. Egyszerű, göcsörtös nádbot. *Tizenhárom mágikus göcsört van rajta,* és *kétszázmillió rostból áll* - suttogja Artaud. A botot tilos megérinteni. *Ez a bot* - írja 1937 szeptemberében - *nagy szolgálatot tesz majd az emberiségnek, ha elérkezik a világ vége. Legyőzzük vele az Antikrisztust !* Lehet, mondja később, hogy ez Krisztus vagy Lao Cse botja volt.

Szent Patrik mágikus botjával érkezik az írországi Dublinba, szeptember nyolcadikán. Hogy mit keresett Írországban, ez még mexikói útjánál is homályosabb. Sorsa mindenesetre kalandos. Galwayban fizetés nélkül megszökik a szállodából. Később egy kolostorban Szent Patrik csontjai után kutat. Koldul. Kölcsönökért ostromolja a francia konzult. Egy kétségtelen adat: 1937. szeptember 23-tól 29-ig Mountjoy börtönében sínylődik, majd 30-án a *Washington* gőzös fedélzetén deportálják. *Életem egy prófécia beteljesülése* - írja barátainak, s mintha csak megsejtette volna sorsát. Az események lázas sietséggel követik egymást. Artaud -- ahogy később maga emlékezett - épp a kabinjában tartózkodik, amikor a hajó főgépésze és egy hajópincér álkulccsal behatol hozzá. *Meg akartak ölni !* - sikolt Artaud. A látomások emberfeletti méreteket öltenek, hallucinációi szívszorítóak, mindenütt macskákat lát, hol Krisztusnak, hol Szent Jeromosnak képzeli magát. Kényszerzubbonyban először a Quatre Mares-i elmegyógyintézetbe, majd Sotteville-les-Rouenba szállítják.

És elkezdődik az ördögi körforgás. Artaud-t bolondokházából bolondokházába deportálják, különféle orvosok kezelik, kínozzák. Véleményük egyöntetű : Artaud „közveszélyes", a társa-dalomra kártékony. Rouenból a párizsi Sainte-Anne kórházba, onnan Ville-Evrard-ba, majd Rodezbe, végül Iveybe kerül. Barátai, édesanyja hamar nyomára bukkannak, de egy ideig senkit sem fogad. Mindent összetör, az ételt, mérgezéstől való félelmében, nem fogadja el.

Életébe az hoz változást, amikor 1943 januárjában, nagybátyja közbenjárására a rodezi idegszanatóriumba kerül. Itt az elmebetegek nem csalánon és gyökereken élnek, mint más szanatóriumokban, doktor Ferdiére, az intézet vezetője még a megszállás éveiben is biztosítani tudja a megfelelő ellátást. Artaud fizikai állapota rohamosan javul, külön szobát kap, kivételes bánásmódban részesítik. Ferdiére meghívja ebédre, kijárási engedélyt ad neki. Itt a gyógymód már nem a jeges kád vagy a kényszerzubbony, hanem a kor új, divatos felfedezése: az elektro-sokk. Sokan és sokféleképpen vélekedtek már Ferdiére gyógymódjáról. „Vér-szívó Drakula" - írta az egyik Artaud-rajongó, „hóhér" - vélekedett a másik, „az volt a feladata, hogy kínozza a beteg költőt". Ma már nehéz igazságot szolgáltatni. Bizonyos, hogy Artaud-t többször elektrosokkolták, méghozzá drasztikus módszerességgel, szájába gumiprotézist dugtak, végtagjait lekötözték, a fejére kétszáz voltos, kétszázötven milliamperes készüléket kapcsoltak. Artaud - jóllehet szellemi állapota lát-hatóan javult - rengeteget panaszkodott. Gyűlölte az elektrosokkot, és a hátgerincét fájlalta. Újra írni kezdett, rajzolgatott, s egyre kevesebbszer vetette térdre ma-gát. Csak az ópium hiányától szenvedett.

Rodezben sokan meglátogatták. Desnos, a költő, Dobuffet, a festő, Colette, Queneau, Roger Blin, Barrault stb. Társaságot alapítottak, Jean Paulhan vezetésével, hogy Artaud-t kiszabadítsák. Felolvasóestet szerveztek a Sarah Bernhard Színházban „Antonin Artaud tiszte-

Artaud Iveyben (1947)

Artaud utolsó fotója (Ivey, 1947)

letére". Az estet Breton nyitotta meg, majd többek közt Adamov, Barrault, Maria Casares, Dullin, Jouvet, Jean Vilar olvasott fel részletet Artaud írásaiból. A bevétel negyvenezer frank körül mozgott, ami édeskevésnek bizonyult, hiszen Artaud kezeltetésének a költségei havi tizennégyezer frankra rúgtak. A bizottság ekkor úgy döntött, hogy árverést rendez, ahol Artaud barátainak és tisztelőinek a művei kerülnek kalapács alá: Arp, Picasso, Braque, Chagall, Dobuffet, Giaco metti, Labisse, Léger, Masson, Picabia rajzai és festményei, szobrai, vala-mint Audiberti, Bataille, Simone de Beauvoir, René Char, Éluard, Gide, valamint Joyce, Mauriac, Reverdy, Sartre, Tzara stb. kéziratai. A becsüs Pierre Brasseur volt, a bevétel egymillió frank. Ez az összeg már elegendőnek bizonyult Artaud „kiváltására", akit ekkor már az ivryi szanatóriumban ápoltak. Ez volt élete utolsó lakhelye. Munkaereje fellángolt: *kilencévnyi halhatás után annyi a mondanivalóm!* Itt írta utolsó munkáit, az *Artaud-a-Momót,* az *Itt rryugszikot, a* Van Gogh-esszét. Állapota azonban egy-re romlott. Fogai kihulltak, ínyét fekete foltocskák lepték el, borotvált fejét le-horgasztotta. Rengeteget dolgozott, mindenütt írt, autóbuszon, séta közben, metrón, villamoson, apró kis ceruzákat nyálazott. Amit nappal írt, azt éjszaka át-írta, majd tintával újra beleírt, utolsó kéziratai szinte olvashatatlanok. *Nem ringatom magam illúziókban* - mondta egyik látogatójának -, *meghaltam a világ számára, a többiek számára, lehulltam, fel-kapaszkodtam a Semmibe, amit olyan sokáig elutasítottam. A testem csak eltűri a világot, a valóságot kiokádom... Egy végsőkig elkeseredett ember szól hozzátok, aki-ben nincs életöröm, s aki most még el is hagyja ezt a világot, amiből kitaszították.* Fájdalmai elviselhetetlenek. Az ópium már semmilyen hatással nincs szervezetére, klorállal kísérletezik. A klorál azonban szétroncsolja belsejét. *Mit tettél a tes-temmel, Uram ?*

1948 januárjában elhatározza, még egy-szer személyesen a publikum elé lép, hogy a róla keringő mendemondákat el-hallgattassa. *Négyszemközt* - hirdeti a meghívó. Tíz év után ekkor lép először (és utoljára) a nyilvánosság elé. Az est jól indul, a teremben háromszázan szo-ronganak, régi barátok, új hódolók. Artaud a költészetről, mexikói élményei-ről beszél, okosan, higgadtan. Úgy tűnik, minden rendben. Ám ekkor véletlenül leveri jegyzeteit. A papírok szétrepülnek, Artaud szemüvege leesik, s a költő térdre ereszkedik, hogy a földön tapogatva ösz-szeszedje jegyzeteit. Közben beszél. El-veszti a fonalat, az elektrosokkról, má-giáról, akupunktúráról magyaráz, arca elváltozik, sírás környékezi. Majd' két óra hosszat dadog még, egyre többször elvörösödik, hangja görcsös lesz. Aztán elhallgat. Kínos csönd. A teremben nem mozdul senki. Hirtelen az öreg Gide kapaszkodik fel a színpadra, s szótlanul karjába zárja Artaud-t. A közönség dermedten figyel. „Régóta ismertem Ar-taud-t írja később Gide -, soha még ilyen csodálatosnak nem láttam. Arcát belső tűz emésztette, kezei, mintha segítségért kiáltottak volna, hol elfödték az arcát, hol kitakarták, mozdulataiban az egész emberi nvomorúság tükröződött .. . Egy neuraszténiás, egy őrült, nem vitás, de rendkívüli színész, sőt ripacs, aki még a delírium pillanataiban is gondosan ügyelt a hatásra..."

Döbbenetes este volt. Legalábbis így emlékezik a kortársak többsége. Azt is mondhatnánk, hogy a Kegyetlen Szín-háznak ez volt az egyetlen előadása, ja-nuár t 3-án, a Vieux Colombier-ben. Ezen a napon Artaud a saját testét kölcsönözte az előadáshoz, ahhoz az előadáshoz, amelyben Antonin Artaud-ról szóltak. Megértette, hogy a Kegyetlen Színház-nak ő az egyetlen színésze, rendezője, alanya és tárgya egy személyben, s az a színház, amit ő elképzelt, örökre bezárva marad a testébe. Mert a nyelv, amit egész életében keresett, félúton a gesz-tusok és a szavak között, ezt a nyelvet ezen a napon megtalálta. S ez a nyelv nem volt más, mint önmaga. „Olyan ember halálhörgése volt ez emlékezik Audiberti -, aki önmagát végezte ki."

Soha többet nem lép nyilvánosság elé. Sőt, már a szobáját is csak estefelé hagyja el, hogy meglátogassa barátait, Marcol urat, a klinika kertészét, a borbélyt, a dohányárust. Aztán ezek a látogatások is elmaradnak. Naphosszat ül a kandalló mellett, s a tüzet bámulja. Februárban az orvos gyógyíthatatlan végbélrákot állapít meg. *Mostantól kizárólag a szín-háznak szentelem magam / annak a szín-háznak., amelyet én képzelek / a véres szín-háznak / amelynek minden előadásán / testileg / nyer valamit az is aki játszik / és az is aki eljön hogy lássa amint játszanak. / egyébként / nem játszunk / cselekszünk , a színház valójában a teremtés genezise.*

Marcel úr, a kertész talál rá, március negyedikén reggel, az ágy lábánál, ke-zében az egyik cipője. Éppen fel akarta húzni, amikor végérvényesen „átcsúszott a másik oldatra". Ezen a napon, mint az asztrológusok bizonygatják, a Hold Sárkánya épp a farkába harapott.

játékszín

BALOGH TIBOR

Labanckaland Agriában

Egy profilváltás tanulsága

Az idei nyár új szakaszt nyitott az egri szabadtéri játékok történetében. A korábbi évek vendégforgalmi profilú, inkább a turisztikai szolgáltatások körét bővítő műsorkínálata helyett - illetve a tavalyi „szűkített program" után - most a nagyüzemi méreteket öltő „igényes szórakoztatás" évadja jött el. Valló Péter művészeti vezető három nehézsúlyú produkció befogadására taksálta az Egerbe tévedő alkalmi látogató szellemi teherbíró képességét, s ebben alighanem hibázott.

Hogy mennyire közvetlen a kapcsolat a széksorok üressége és a műsorösszeállításban mutatkozó aránytévesztés között, az mégsem mérhető fel egészen pontosan, mert az előadások gyér látogatottságának számos művészeten kívüli oka is van. Az első ezek sorában a puszta meteorológiai tény : a változékony s többnyire esős időjárás nem kedvezett a hét-végi kirándulóknak. Az sem elhanyagol-ható körülmény, hogy a megemelkedett benzinárak, a drága éttermek és szállodák ezen a nyáron már sokakat visszariasztottak *a csak* kulturális célú turisztikától. Az Agriai Játékok szervezői, úgy tetszik, nem számoltak ez utóbbi tényezővel. Éppen ebben a szezonban - a meredek profilváltás mellett - alakították át a nyári programok értéksorrendjét: a színházi előadások rangjuk fölötti méltóságra tettek szert, központi rendezvénnyé váltak, s köréjük csoportosították az egyéb kiegészítő műsorokat. Mellőlük azonban elmaradtak azok a vigasságok, amelyek kedvéért egyébkor el-árasztotta a várost a közönség. Úgy gondolták Egerben, s ezt manifesztálták is az Agria Napok hívogatójában, hogy el szabad hagyni a *„monstruózus csalogató szórakozásokat, mert bebizonyosodott, hogy a város saját vonzása is bőven elegendő. Az egri nyárnak van közönsége"*.

Nos, az egri nyárnak ezúttal nem volt közönsége, vagy legalábbis nem akkora, amekkorára számítottak. A Líceum kissé túlálmodott méretű nézőtere olykor harmadrésznyire sem telt meg, de lehetett üres székeket találni a vár Tömlöc-bástyájának színpada körül is. Ám a takarékosság, a vendégforgalomból élő intézmények rablógazdálkodási kísérlete ezúttal úgy vallott kudarcot, hogy a csőd a legjobban nem a lacikonyhákat és a bazárokat, hanem a következő évad műsorkoncepcióját fenyegeti. Hiszen mi sem egyszerűbb, mint az extraprofit elmaradásáért a központi programot, a „csöppet sem vonzó" színházi előadásokat okolni; mi sem olcsóbb, mint viszszakövetelni a színpadon a tetszetős bóvlit. Abban, hogy ilyen veszély fenyeget, feltétlenül közrejátszik a rossz taktikai érzékkel összeállított műsor. Nem azt állítom azonban, hogy nem lehet egyetlen nyári szezonban, egy városban bemutatni három, nehéz gondolatoktól terhes darabot (Szophoklész: *Aiasz,* Száraz György: *Gyilkosok,* Fekete Sándor *Lenkey tábornok),* hanem csak azt, hogy nem bármilyen körülmények között. Á művészi igényesség nem pótolhatja a szervezést, a reklámot s mindazokat az eszközöket - ha úgy tetszik: cselvetéseket -, amelyek által a valóban nagy szellemi kisugárzású, de nyáron benn-szülött és bennlakó értelmiségét nélkülöző város szabadtéri színházait megtölt-heti a publikum.

Ugyanakkor tény az is: a profilváltás csupán elhatározás (puhító tárgyalások, majd néhány pecsét) kérdése, a jó színházhoz viszont darab - jelen esetben, az elhatározásnak megfelelően: mai magyar darab - kell. Ez az a pont, ahol a műsor összeállításában illetékes művésze-ti vezető minden felelősséget elháríthat.

A drámapályázat

Valló Péter darabválasztási lehetőségeit ugyanis elég szűk keretek közé szorította az Eger város Tanácsa, a Magyar Írók Szövetsége és a Kulturális Minisztérium által kiírt meghívásos drámapályázat, amelyre nyolc mű érkezett: Száraz György: *Gyilkosok,* Őrsi Ferenc: *Dávid király katonája,* Eörsi István: *Egy tisztáson,* Páskándi Géza: *Az összeférhetetlen,* Fekete Sándor: *Lenkey tábornok,* Sárospataky István: *Agria,* Spiró György: *Szép kis magyar komédia,* Csurka István: *A tegnap változásai* című darabja. A ki-írásban alig volt megkötés. Követelményként szerepelt, hogy a darab az Egerben elképzelhető játékterekre adaptálható legyen; ajánlásként az esetleges egri vonatkozás.

Á nyolc választható műből kettő nyomban kiesett a versenyből, a többi díjat vagy jutalmat kapott. Csurka Istváné azért nem felelt meg, mert sem új alkotásnak nem tekinthető (két korábbi darab ötvözete), sem az adott játéktérre nem alkalmazható (egy vegyi üzem díszleteit kellett volna valahol fölépíteni). Spiró György párbeszédét pedig pamflet-jellege teszi - s nem valóságkapcsolata - drámailag szerény értékűvé. A díjakra és jutalmakra érdemesített hat műből azután már majdhogynem pénzfeldobással is kiválasztható lett volna az a kettő, amelyik végül bemutatásra került, annyi közöttük a rokon vonás.

A legerőteljesebben ható rokonító tényező - a hely szellemének kisugárzásából fakad ez - a történelmi inspiráció. Sárospataky István egy a várfalakon kívül rekedt egri asszony erkölcsi dilemmájáról ír, Orsi Ferenc Balassi Bálint utolsó ütközetéről, Eörsi István Martinovics Ignácról, Fekete Sándor Lenkey tábornokról, Száraz György - bizonyos áttételes történetiséggel - Semmelweis Ignácról, Páskándi Géza pedig Arisztophanészról. A beküldött darabok különböznek ugyan egymástól az anyaghűség, az elvonatkoztatás mértéke, a cselekményi szint kidolgozottsága, az aktualizáltság foka szerint, minőségükben azonban alig. Mindegyik becsületesen végig-gondolt, szolid írói erényeket csillogtató, együzenetű munka.

Talán Páskándi Géza: *Az összeférhetetlenje az,* amelyik a legkönnyebben megfejthető, azaz a legtriviálisabb áttételekkel szolgál. A darab Arisztophanész életrajzának azon elemei köré szövődik, amelyek a zsarnok, önhatalmától megrészegült, de a kicsinysége leleplezésétől hisztérikusan rettegő Kleonnal való összeütközését idézik. Arisztophanész felséggyalázó szatírát ír, gúnyolja a zsarnokot, aki örökös hódító háborúkkal igyekszik fenntartani a hatalom erejének látszatát. Az írót egyidőben két csapás éri: darabjait betiltják, fiát pedig (akit művésznek szánt) megszédíti a katonai pályán kínálkozó dicsőség kísértése, s készül - behódolva az imperátornak - beállni a hadseregbe. A fordulópont: Arisztophanészt, utolsó premierjét követően, felbérelt provokátorok megverik. Ekkor fia megérti a zsarnoki hatalom lényegét, megtagadja önmagától a mundért, s inkább színésznek áll, hogy játszhasson minden darabban, amely Kleon ellen szól. Arisztophanész pedig ugyanekkor ráeszmél: nemcsak nyílt gúnnyal, de burkolt tartalmú jelbeszéd által is leleplezhető a zsarnok. Á felismerés ismét tollat ad kezébe. A művészetet - s azon keresztül az igazságot - nem lehet

elnémítani: ez a darab tanulsága. De a tanulság fölötte direkt módon jelentkezik, áttételek, irodalmi vivőanyag nél-kül, éppen azt az alapgondolatot nem szívlelve meg, hogy az áttételesség nem-csak a rejtekezve szólás kényszere miatt, hanem a művészi célok érdekében is fontos lehet. *Az összeférhetetlen* nem könnyed tollal íródott darab. Hiányzik belőle Páskándi jellegzetes iróniája, szellemes, relativista ötletdramaturgiája. Nyelve megmunkálatlannak, hevenyé-szettnek tetszik, párbeszédei olykor mesterkéltek, színpadidegenek. A szöveg - színpadra állítás esetén - jelentékeny dramaturgi beavatkozást igényelt volna.

Őrsi Ferenc drámáját *(Dávid király koronája)* a pályázatra érkezett valamenynyi munkától az különbözteti meg, hogy ez az egyetlen, amelyik igazán - erőltetettség nélkül - a helyszínre íródott, tehát valódi várjáték. Érdeme továbbá, hogy a történelmi, irodalomtörténeti tényekből nem konstruál mesterséges analógiákat, hanem azokra a tanulságokra hagyatkozik csupán, amelyek Balassi Bálint sorsából természetesen következnek. A történet a költő sebesülésétől haláláig terjedő rövid idő krónikája. A sebláztól gyötört Balassit meglátogatja Ferenc öccse, s arra igyekszik rábírni., kövesse meg a főherceget a Balassi-vagyon visszaszerzése érdekében. Pálffy Miklós, a felszabadító sereg magyar szárnyának kapitánya mielőbbi kitüntetését szorgalmazza, mert a hősiességért elnyert jutalom példája fokozná katonái harci kedvét a következő ütközetben. Dobokay Sándor jezsuita szerzetes a megtérő bűnös példáját szeretné demonstrálni a halálra készülő költő révén. A mellette szolgálatot teljesítő Rimay János pedig a halhatatlanság számára akarja megmenteni a Balassi-műveket. Balassi históriájában a jellegzetes magyar költősorsot mintázza meg Orsi: a közéleti küldetés-tudatú költőét, akit hivatásszeretete messze túllendít azon a körön, amely a művészet magánterületének határát von-ja meg, és - mert szétfeszíti a számára szabott lehetőségek kereteit - kiszolgál-tatja magát az életére, a vagyonára, a lelki üdvére törő manipulátoroknak, akik végül is győzedelmeskednek fölötte. Halála - a téves küldetéstudat okozata - a közéleti jelenlét nem autentikus voltát igazolja: a fennmaradt életmű ellenben a költői lét hitelességét. A Balassi-sors tragikuma tehát a rosszul választott életszerep végigjátszásából fakad. A jelenre vonatkozás pedig csupán annyi, amennyi párhuzam a ma közéleti pályára tévedő költő esélyei és Balassi útja között fölfedezhető. A darab erénye tehát a történeti és az életrajzi hitelesség, a cselekmény kidolgozottsága; fogyatékossága, hogy a mitologizáló, az archaizáló és a köznyelvi rétegek egybeolvadása nem harmonikus, a dialógusba ékelődő versidézetek pedig pátoszukkal kirínak a dráma alapszövetéből.

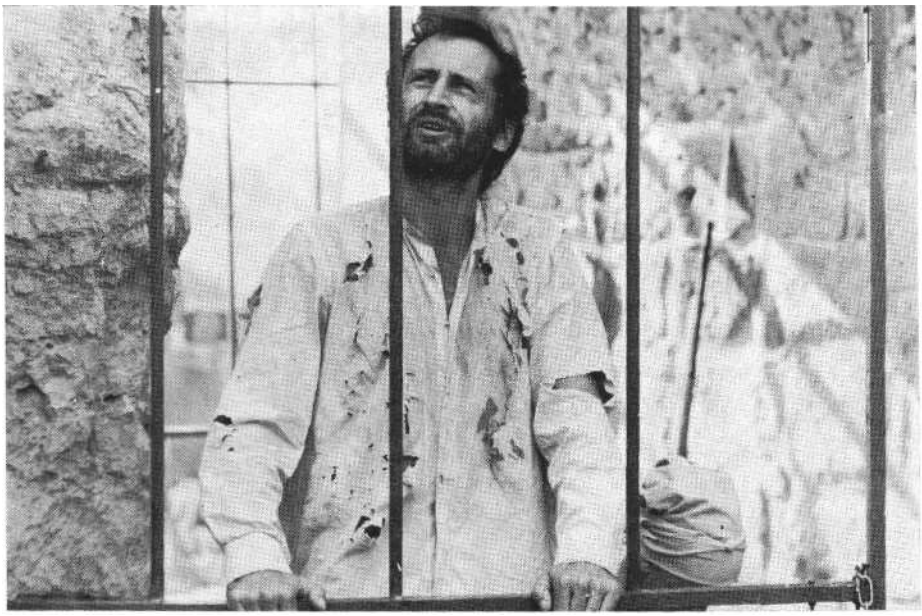
A végül is bemutatott két művel a legtöbb szellemi kapcsolatot Eörsi István *E^gy tisztáson* című drámája tartja. Főhőse, az Apát - Martinovics Ignác ellentmondásos alakjának mása -- a hatalomnak ellenszegülő, ugyanakkor a hatalmat kiszolgáló (vagy kiszolgálni is kész) értelmiségi típusa. A darab voltaképpen cselekménytelen, de legalábbis akciókban szegény. Egy tisztáson ütköznek meg, illetve szembesítődnek a kor történelemigazgató erői, a magyarországi jakobinus mozgalom leleplezésére törekedő és a mozgalmat szervező csoportok. A dráma alapkérdése időszerű: a forradalmár önmegvalósításának és énérvényesítésének kettősségét firtatja, arra a kérdésre keres választ, mennyiben lehet célja egy forradalmárnak valamely eszme diadalra juttatása, s mennyiben célja önmaga hatalmi pozícióba helyezése. Eörsi tükörjellemzéssel igyekszik feleletet adni. Az Apátot első szándékában forradalmárnak, s csak a második szándékában hatalombérencnek: ábrázolva alkotja meg az egyik pólust, ugyanakkor azonban rögtön szembesíti vele jelleme reciprokát, Gothardit, aki első énjében titkosrendőr, második énjében potenciális jakobinus. A szemben álló két hőst egyaránt jellemző tudatkettősség megjelenítése Hankiss Ágnes nemrégiben publikált értelmiségi-koncepciója dramatizált illusztrációjának tetszik. Eörsi vitadrámája nem politikailag, hanem dramaturgiailag fogyatékos. Túlontúl egyrétegű. Az a képesség hiányzik belőle, ami az igazán nagy művek sajátja, azoké, amelyek, miközben a jelenhez szólnak, alapanyagukhoz (ez esetben a XVIII. századi történelemhez) sem lesznek hűtlenek, s a két kor együttes, egyként valósághű megidézésével tud-nak aktuális, de ugyanakkor egyetemes-általános tanulságokat hordozni. *Az Egy tisztásonban* e képességből kevés mutatkozik. Minden sora a jelenre vonatkoztatott, az eredeti történelmi összefüggések ezáltal egészen homályba merülnek, s a cselekményt is elsorvasztja az absztrakció.

Bármelyik darabot szemléljük tehát az Agria-pályázatra beküldöttek közül, mindegyik bemutatása ellen (vagy mellett) - körülbelül azonos súllyal - szól valami. Sárospataky az egyéni boldogság keresése és a közösség iránti elkötelezettség, a magánérzelem és a nemzeti érzés összeütközése köré épít konvencionális szerkezetű, történeti fikción alapuló moráldrámát, *az Agriát.* Ellene szól korszerűtlensége, mellette az anyagmegmunkálás igényessége, a cselekményesség. Páskándi darabjából a gondolati sokrétűség hiányzik, viszont tele van az egri színpadokhoz, a szabadtéri körülményekhez nagyszerűen alkalmazható, látványos jelenetekkel. Orsinél a problémafölvetés kevésbé mai, a cselekményvezetés bizonyos fokig katalogizáló, s túlzottan éles kontrasztban van az egyébként csakugyan az ellenpontozás célját szolgáló versidézetekkel. Ugyanakkor érdeme, hogy igazi várjáték. Eörsi darabjában a történelmietlenség és az akciótlanság zavaró, a gondolati konstrukció impozáns, a nyelvi megformálás szellemes.

Arad a művekből a történelem nyirkos levegője, a magasztos ügyek megidézéséhez méltó kenetteljesség, a tűnt korok hőseinek jelenlétét hitelesítő pátosz, a szuperdialektikus bölcsesség. Minden-nek iszonyatos súlya van. A könnyedség-nek, a frivol játékosságnak, a szellem görcsét oldani képes, felszabadító komédiázásnak nyoma sincs sehol, Ezért, ha a műsor összeállítójának lehetősége lett volna arra, hogy műfaji változatosságra, hangnemi sokféleségre törekedjék, az egyik új magyar darab bemutatásáról mindenképpen le kellett volna mondania. Miután azonban a rendezők a be-érkezett drámák ismeretében is ragaszkodtak eredeti vállalásukhoz, Valló Péter számára csak egy megoldás maradt: kiválasztani végül is a két legkidolgozottabb, leginkább befogadható, legköny-nyebben popularizálható művet.

Lenkey kontra Ernst

Talán a társadalomtudósi kenyérharc farkastörvénye, talán a történelemben mégiscsak megfigyelhető ciklikusság ténye kényszeríti a historikusokat és a filozófiai diszciplinában jeleskedő szakkádereket, hogy időről időre újra fölfedezzenek jelenségeket vagy jellemző magatartásformákat. A hetvenes évtized végén így terelődik a figyelem az autentikus létezés esélyeinek vizsgálatára, a szervilizmuskutatásra, az úgynevezett „társadalmi szerződések" problémájára.



Reviczky Gábor Fekete Sándor Lenkey tábornok című **színművének egri előadásában**

Az érdeklődést, a téma időszerűségét jelzi, hogy a pályázatra beérkezett nyolc műből négy ebben a kérdéskörben fogant, még ha terminológiájukban különböznek is.

Fekete Sándor *Lenkey tábornoka* -- a pályaművek legsikeresebbike - például az elkötelezett létezés alternatíváját a kuruc-labanc fogalompárral illeti az előszóban, holott a darab negyvennyolcas témájú, tárgyában pedig mintha variánsa lenne Eörsi István jakobinus drámájának. Az *Egy* tisztásonéval megegyező az alaphelyzet (kihallgatási fogság), a párharc-szituáció (Lenkey és Ernst vizsgálóbíró, illetve az Apát és Gothardi között), s hasonlóan játszódik le a személyiségek kitárulkozása, egymásba alakulása is. Különbség csak az ellentétes szerepekkel való azonosulás készségében van: amíg Gothardi és az Apát vállalják a bennük lakozó ellentétes én fölismerését, addig Ernst és Lenkey riadtan utasítják el ezt a lehetőséget, mint a kialakult szerepüket veszélyeztető körülményt.

Á Lenkey tábornok a világosi fegyverletételt követő, a tizenhármak kivégzése körüli időben játszódik az aradi várbörtön egyik cellájában. A szerző Eger fiának, mártírjának kíván általa emléket állítani, egyszersmind kísérletet tesz arra, hogy eszmeileg rekonstruálja a magyarság két, történelmileg századokon át egymással szemben álló fő típusát. „Sematizmus nélkül szerettem volna megmutatni a *tudatos labancot* - vallja - és a szokásos patetikus elfogultság nélkül *a kurucot.*" Úgy kell tehát fölépítenie a drámát, hogy, a két főhős szó-párbaja során, a legendás negyvennyolcas tábornok és a történelem emlékezetéből kihullott vizsgálóbíró között fel-töltődjék némiképpen a mai történelmi értéktudat vágta szakadék. Az írói mód-szer az Eörsi Istvánéval rokon. A kihallgatási közlésfikció első szakaszában Ernst, miközben a Habsburg-törvények szerint eljárva Lenkey „hazaárulásának" tényét bizonyítja, megkísérli szétfoszlatni körülötte a hősiesség mítoszát: először a híres hazatérésben közrejátszó véletlen mozzanatokra utal, majd az ütközetek ünnepelt győzőjétől a forradalmár meggyőződését vitatja el, a személyes dicsvágyat és hiúságot állítva helyébe; végezetül, amikor minden deheroizáló szándéka ellenére rendületlen marad Lenkey hite, kénytelen „felfedezni" rajta az őrültség jegyeit. A kihallgatási párbeszéd vonulatában lelepleződik a győztes hatalom abbéli igyekezete, hogy a tetszhalál állapotába zuhant nemzet emlékezetéből módszeresen kipusztítsa a példaadó hősöket. Lenkeynek ebben a dramaturgiai konstrukcióban egyetlen ügye lehet: meg kell őriznie személyisége autonómiáját, vagyis, legendája hitelét.

Ám ami a történelmi valóságban az emberi életet teljessé tevő, a nembéliség szintjére emelő mozzanat, az dramaturgiai értelemben, alkalmasint, a tétlenség, az akciótlanság kényszere. Lenkey, sajnos, *időn kívülisége* pillanatában jelenik meg előttünk, akkor, amikor a cselekvés negációja számít pozitív tettnek; így a figyelem önkéntelenül is a cselekvő „hős", Ernst irányába terelődik. A második szakaszban az ő pártállásának indítékai ismerszenek meg, amelyek az adott helyzetben a Lenkeyéivel azonos mértékben hiteleseknek tetszenek. A vizsgálóbíróval folytatott hitvitára ugyanis akkor kerül sor, miután a tábornok túlélte már *a számára volt* időt: Görgey letette a fegyvert, a szabadságharc elbukott, Aradon folyik a véres ítélkezés. E pillanatban fölmérhetetlenek és igazolhatatlanok a forradalom *mégis-eredményei,* mert a korszak bukás-sokkja inkább kedvez a mérsékelt reformizmus eszméjével takarózó labancideológiának - amely a fontolva haladás gondolatából is a „fontolvá"-ra helyezi a hangsúlyt -, mint a detronizáló kurucvirtusnak. Ernst ki is használja ezt a pozícióelőnyt, s a vitában már-már fölbillenti az igazságos ügyért vívott harcban elbukott hős és a vádlója között kialakult, a történelmi tudatban rögzült értékarányt. Lenkey úgy védekezhet csak a maga ügyének hitelét kétségbe vonó vádak ellen, hogy visszautal azokra az időkre, amikor még mindketten egyazon válaszút előtt állottak Galíciában: kifejezhették vagy eltitkolhatták a zendülők iránti szimpátiájukat. Lenkey ekkor az előbbi, Ernst az utóbbi magatartást választotta. Igazában ez volna a kettejük kapcsolatában a drámává sűríthető pillanat: a választások mellett és ellen szóló érvekből születhetne valódi szópárbaj. Fekete Sándor azonban tartózkodik attól, hogy az eseménytörténeti tények köré - élve a művészi kreáció szabadságával - egy egészen új művet építsen. A történelmi hűség jármába hajtott írói képzelet megelégszik az ismert (s csak néhány vonatkozásukban fiktív) motivikus tényezőkre való utalásokkal. Ezáltal a feszült szellemi harcot ígérő polémia epikus szerkezetű, emlékidéző párbeszéddé oldódik, amelyből megtudjuk ugyan, hogy Ernst nemzetmentő szándékú labanckodása mögött az önfenntartást biztosító, állandó hűségdemonstráció-kényszer rejtezik (szüksége van erre, mert közeli hozzátartozója vett részt a galíciai lázongásban), a hadbíró mégis realista gondolkodó benyomását kelti, aki nem puszta gyűlölettel, hanem az értelmi belátásból eredő idegenséggel tartja távol magát a forradalmi eszméktől.

Ernst és Lenkey rossz dramaturgiai pillanatban találkozik : a tábornok mellett áll a történelmi igazság, de túl van már a számára volt időn, a cselekményi jelenben nincsen számára cselekvési tér. A hadbírót terheli a negatív történelmi szerep, az adott pillanat azonban az ő szavainak, az ő cselekvésének hitelét növeli. Ebben a dramaturgiai patthelyzetben csak az értékrendező időhöz lehet tisztázásért folyamodni. Ezt teszi Fekete Sándor is, amikor - némi didaktikus felhanggal ugyan - az utókor véleményével szembesít Ernst végszavában: „Az itteni vár fogdájában a megőrült és az orvosok által már régen föladott Lenkey János lázadófőnök halál folytán .. . fogyatékba jutott . . . Ezt legalázatosabban bejelentem . . . Tudja, Walter,

golyót kellene röpítenem a fejembe, ha egy pillanatra is cl tudnám képzelni, hogy egyszer majd ezek a Damjanichok és Lenkeyek számítanak igazi magyarok-nak, bennünket pedig ..."

Valló Péter rendező érdeme, hogy - bár szöveghűen tolmácsolja a darabot színészvezetése révén korrigálódik a két főhős autentikus létezésének ideje közötti fáziseltolódás. Ehhez a dara-bot pontosan értő, a nagy hangsúlyt kapó gesztusokat a legapróbb részletekig ki-munkáló színészekre van szükség. Reviczky Gábor a szövegen túli eszközök változatos, széles érzelmi skálát átfogó, ám mérték tartó alkalmazásával éri el, hogy a szerepformálás dinamikája, az effektusok összhatása képes fölidézni Lenkey kedélyének instabilitását, a tiszta és a borult elme pillanatainak hullámzását, s a bizonytalan hitelű, olykor idő-koptatta szavakat is be tudja csempészni az árnyalatokra érzékeny fülekbe. Reviczky alakítása a nyári évad talán legemlékezetesebb teljesítménye. Ernst vizsgálóbíró szerepében Szombathy Gyula szintén erőteljes alakítást nyújt, amelyet azonban éppen visszafogottsága tesz a kollektív játék számára értékessé. Az érvelések közbeni elbizonytalanodások, a zavart körülpillantások kitűnően erő-sítik partnere szavak híján való igazságát.

Valló Péter színészvezetése nem a szigorúan adekvát darabinterpretációt szolgálja. A néző elé lépő jellemek összetettebbek, a szituációk gazdagabban motiváltak, mélyebb érzelmi viszonylatokat tárnak föl annál, ami a szöveg olvasása alapján sejthető volna. *A Lenkey tábornok* egy nagy történelmi hűséggel írott, a rokon témájú *Egy* tisztásonnál hagyományosabb, de színpadképesebb dramaturgiát követő darab kivételesen igényes előadása.

Szemmelnáci hazatér

Száraz György drámája első olvasásra aligha mozgatja meg egy rendező fantáziáját. A darab egyszerű életrajz-illusztrációnak tetszik, amelynek egyik cselekményi síkját a gyermekágyi láz következtében elhaló anyák monoton, véget érni nem akaró sírba vonulása tölti be, a másik réteget a bécsi forradalom utcajelenetei alkotják, a harmadikat pedig a Semmelweis felfedezésének elismertetése elé akadályokat gördítő bürokratizálódott osztrák intézőgépezet praktikái.

A mű végül is két vonatkozása miatt emelkedik az átlagos illusztrációszint fölé. Az egyik az időszerű utalások köre. A XIX. század közepén a bécsi egészségügyi szervek nehézkes gondolkodású hivatalnokai, az irányító szerepre alkalmatlan, de visszavonulásra kényszeríthetetlen, a saját, személyes érdeküket az orvostudományé elé helyező kiérdemesült vezetők, a tudományos presztízsüket féltő orvosok olyan érdek hálózatban fonódnak össze, amelyen szükségszerűen fönnakad minden, az érdeküket sérteni látszó kezdeményezés. Ilyen érdek összefonódás áldozata lesz Semmelweis világraszóló felfedezése. A magyar orvos által megélt helyzetek nem mentesek a napjaink honi valóságára történő utalásoktól sem. A másik bemutatásra érdemesítő vonatkozás a Semmelweis „szökéséből" kínálkozó tanulság. Ez a motívum az Orsi drámájában megrajzolt Balassi-sorssal rokon. Semmelweis, amikor elhagyja Bécset, ugyanúgy a számára szabott, a hiteles létezés esélyét ígérő körből lép ki, mint Balassi, ugyanúgy a nyilvánosabbnak vélt ügy (a tudományos pálya helyett a köz javára tevékenykedő gyógyító orvosét vállal-ja) érdekében, s ugyanúgy a későbbi biztos pusztulásnak vetvén magát áldozatul.

Az előadás erős hangsúlyt helyez e két, figyelmet érdemlő motívumra, a hosszadalmas és körülményesen bonyolódó cselekményt pedig igyekszik látványbeli, szcenikai eszközökkel pergőbbé tenni. Elmés tábori ágyak, gyorsan nyelő süllyesztők teszik lehetővé a színváltásokat. A késő este távozó néző mindezek ellenére is magával viszi a laza gyeplőre eresztett figyelem következtében elszabadult szendergő bódulatát, s csak nagy sokára tudja lélekben megerősíteni magát annyira, hogy számba bírja venni a látottak tanulságát.

Káldy Nóra és Végvári Tamás Száraz György Gyilkosok című drámájában (Agria Játékszín) **(MTI-fotó - Ilovszky Béla felvételei)**

Az előadás színvonala pedig semmivel nem marad cl a *Lenkey* megvalósításától, sőt a nagyszínházi jellegű attraktivitás itt jobban érvényesül. Szombathy Gyula Skoda professzor alakjában a szaktudományos gondolkodás labancát formálja meg, talán még az Ernst-szerepnél is hitelesebben. A másik színész, aki gondolati kapcsolatot teremt a két darab között, Gáspár Sándor. O a *Lenkey* Antun káplárjában azt mutatja be, miként férhet meg egy tudatban a parancsra cselekvő bugyuta kisember szervilizmusa a foglya iránt érzett szimpátiával, *a Gyilkosok* Hebra professzorában pedig az ellentétes eszmei ügyekkel a szervilizmus szintjéig való azonosulni tudás érzelemfordulatait járja be. Semmelweis megmintázójáról, Végvári Tamásról is csaknem annyi dicsérő szót ejthetünk, mint a *Lenkey* címszereplőjéről A darabról kialakuló összbenyomásunk mégis kedvezőtlenebb.

A Gyilkosok, ebben a formájában, nem nagyszínházi fajsúlyú dráma. Cselekménye egyrészt túlzottan epikus, másrészt egyívű. A történet a szélesebb közönség számára nem szolgál nóvummal, a reveláció erejével ható eseménnyel. A nézőtéren ülő, kevesebb számú elitariánus gondolkodó viszont nem érzi arányban állónak a néhány fölvetett, eredeti eszmét a színpaddal szemben eltöltött szokatlanul hosszú idővel. Úgy érzem, a *Gyilkosok az* a színmű, amely helyett az egri Líceumban egy sokkalta populárisabb, de ugyanakkor művészi értékekben is gazdagabb produkciót kellett volna bemutatni, talán még az Agria-pályázatra beküldött munkák viszonylagos háttérbe szorítása árán is.

GÁBOR ISTVÁN

Zenés nyár Budapesten

Több évi tespedés után az idén a budapesti szabadtéri színpadokon több érdekes zenés produkciót is láthatott-hall-hatott a közönség. A Margitszigeten a tavalyi szezonban már játszott Verdi-operát, *A trubadúrt* újították föl, és ismét bemutatták - negyven év óta immár sokadszor - Lehár klasszikus operettjét, *A víg özvegyet.* Érdekességgel szolgált a nézőknek a Várban a Hilton-szálló középkori Dominikánus-udvara is: a két éve műsoron levő két Pergolesivígopera mellé újdonságként csatlakozott egy érdekes operai összeállítás, az *Eszterházi rögtönzés.* És végül a Margitszigeten a Vörösmarty kertmozi adott otthont tíz estén át egy amerikai rock-operának, *az* Evitának. Kínálatnak ennyi műsor semmiképpen sem kevés, főképp, ha a megvalósítás is többnyire sikeres volt.

Egy újonnan fölfedezett korai mű, az *Attila,* majd *A végzet hatalma,* valamint *az Aida* szigeti előadásai után esett a Fővárosi Szabadtéri Színpadok igazgatóságának választása tavaly és idén Verdi középső korszakában keletkezett alkotására, *A trubadúrra.* Ez a négy felvonásra és nyolc képre tagolt mű valósággal áhítja a szabad teret.

Tavaly finn, amerikai és bolgár vendégénekes működött közre A *trubadúr*ban, az idén Leonorát magyar művész, Tokody Ilona énekelte, Manricót olasz tenorista, Bruno Rufo, Azucenát pedig a neves szovjet énekesnő, Irina Arhipova. A főbb szerepekben Luna grófként Miller Lajos és Ferrandóként Begányi Ferenc ugyanazok voltak, mint tavaly.

Az előző nyári évad előadása lényegében változatlan köntösben került át az idei szezonra. Forray Gábornak a szabad térhez jól alkalmazkodó, könnyen és gyorsan mozgatható díszletei között - amelyek főképpen a helyszín jelzésére szorítkoztak, és nem kívántak fölösleges mankót adni az olasz nyelven előadott operához -, Márk Tivadarnak eszményien szép, a változatos karaktereket pontosan illusztráló kosztümjeiben zajlik le a Mikó András rendezte produkció. Mikó vagy két évtizede csiszolgatja és formálja látványos elképzeléseit a szabadtéren. Egy-egy sikeres Aida-rendezése a bizonyság rá, hogy kitűnően elsajátította azokat a fogásokat, amelyek egy-egy romantikus opera színreviteléhez elengedhetetlenül szükségesek. A rendező - a színpad és a nézőtér között feszülő nagy távolságok miatt is - nem bíbelődik jellemek aprólékos kidolgozásával és mélyebb ábrázolásával, hanem megelégszik azzal, hogy funkciójukat kijelölje a tágas színpadon. Érdeklődését inkább a tömeges jelenetek felé fordítja: színes, látványos, hatalmas tablókat rajzol föl, a kedvező összhatás érdekében. Mindezt a szabadtéren rendelkezésére álló rövid próbaidő is indokolja. A kül-földi szereplők amúgy is magukkal hozzák jól-rosszul beléjük idegződött szerepfölfogásukat, és ezen változtatni aligha tud egy szabadtéri produkció rendezője.

Panaszra azonban így sincs különösebb oka a nézőnek. Ez mindenekelőtt a nagyon tehetséges ifjú énekesnőnek, Tokody Ilonának köszönhető, akinek varázsos egyénisége, sugárzó szépsége és tökéletes biztonságú éneke a legkényesebb szólamokban is az egész előadás legmegragadóbb produkcióját nyújtja. Tokody Ilona - úgy tetszik - mindent tud Verdi hősnőiről; nemes tisztaságú, gyönyörű énekhangja segítségével imponáló egyszerűséggel rajzolja meg Leonorát, azt a heroinát, akinek sorsa két férfi sírig tartó vetélkedése miatt szomorúan teljesedik be.

Miller Lajos az általam látott előadáson a tőle megszokott magas színvonala alatt maradt. Szerepértelmezésében meglehetősen sok volt a sablon - ez a rendezésnek is tulajdonítható, bár Luna grófot sokszor énekelte már -, és hangja sem szárnyalt úgy, mint azt joggal elvárhatta volna a közönség. Nem tudni, nem fenyeget-e nála is az a veszély, hogy a sok foglalkoztatás meggátolja a szerepek gondos kidolgozásában. Ezen mind a művésznek, mind intézményének érdemes volna elgondolkodnia. Ferrandót Begányi Ferenc meglehetősen modorosan énekelte; az első képbeli áriájában sok volt a manír, játékában pedig az üres póz.

A két vendégművész közül Bruno Rufo kezdetben meglehetősen bizonytalanul indította szólamát, de később, a híres-nevezetes strettában a magas Cé is tökéletesen sikerült; lehetséges, hogy a rutinos énekes - olasz kollégáihoz ha sonlóan - eleinte takarékoskodott a hangjával, és erejét a harmadik felvonásra tartalékolta. Játékában azonban egy sebtében fölvázolt szerep közhelyeit láthattuk, azokkal az ismert és unt tenorista-fogásokkal, amelyektől a realista operaszínpad igyekszik megszabadulni. A szovjet Irina Arhipova hangja kissé megkopott az eltelt évtizedek alatt, és játéka is sok konvencionális elemet őriz. Mégis, legyünk igazságosak: a szovjet művésznő hangjában még ma is érzékelhető a hajdani nagy alakítások emléke.

Oberfrank Géza vezényelte *A trubadúr* szigeti előadását, és a pesti Operaházban, valamint a berlini Komische Operban nagy gyakorlatra szert tett dirigens ezúttal is fölényes biztonsággal tartotta kezében a produkciót. A rendezéshez illeszkedve különösképpen a nagy zenei tablókat rajzolta meg rendkívül plasztikusan, amiben segítségére volt a kitűnően muzsikáló MAV Szimfonikus Zenekar, valamint a Rádió és Televízió énekkara és a Magyar Néphadsereg Művészegyüttesének férfikara.

A Verdi-opera mellett a népszerű nagyoperett, *A víg özvegy* is szerepelt a Margitszigeti Szabadtéri Színpad műsorán. Lehár Ferenc műve 75 éve változatlan sikerrel uralja az operettszínpadokat az egész világon. Titka nem is elsősorban a kissé csacska librettójában rejlik - majdnem minden Lehár-operett meséje meglehetősen gyöngén van összeférczelve, és ezen az új és új átdolgozások is vajmi keveset segítenek hanem a kitűnő, invenciózus muzsikájában.

Negyven évvel a legendás sikerű szigeti bemutató után - a címszerepben Szilvássy Margittal és partnereként Udvardy Tiborral - ismét műsorra tűzték tehát A *víg özvegyet.* Szerepelt már ezen a helyen néhány évvel ezelőtt is, akkor Mikó András rendezte; az előadás nevezetes hőse Latabár Kálmán volt; Nyegusa emlékezetes marad mindazok számára, akik tisztelték és becsülték e nagy komikus művészetét. Ezúttal Seregi László irányította a Lehár-operett próbáit, és egészében véve a produkció nem maradt el a korábbi szabadtéri előadások színvonalától. Még akkor is igaz ez, ha a kimódolt játék, az erőszakolva mulattatás eszközei most meglehetősen bőségesen jelentek meg a színpadon. Ilyennek hatott például a statisztéria behozatala a nyitány megkezdése előtt (a rendező ugyan utólag megmagyarázta, hogy a nyitány néhány taktusa alatt zeneietlen lett volna ekkora tömeget mozgatnia, ez azonban nem elég-

gé elfogadható magyarázat: a mesterkéltséget, ha kényszer szülte is az ugyanis, hogy az előadás este nyolckor, tehát a nyári időszámítás bevezetése miatt még világosban kezdődik semmi sem menti).

Seregi László rendezésében különösen az első felvonásban egyébként is sok a megfáradt, a más produkciókból már ismert ötlet és elem. A rendező - erről korábbi előadásai is tanúskodnak - nem tud elég körültekintően bánni a statisztériával; meglehetősen konvencionálisan mozgatja a csoportokat, funkció és önálló arculat nélkül. Munkája később, főképpen a harmadik felvonásban érik be; a kibontakozást erőteljesebben tudja Seregi ábrázolni, mint a szálak összegubancolását. Pedig rendezéséhez jó segítséget adott Csányi Árpád tágas és artisztikus színpadképe, Kemenes Fanny sok szép jelmeze és nem utolsósorban Péter László mutatós koreográfiája, főképpen a harmadik felvonás nagy balettjében, a nevezetes Arany-Ezüst-keringő dallamaira.

Ahogyan *A* trubadúrnak Tokody Ilona, úgy *A víg* özvegynek egy nem kevésbé tehetséges énekesnő, Pitti Katalin a hőse. Ez a művésznő, aki még Tokody Ilonánál is fiatalabb, súlyos operák világából érkezett az operett könnyed színpadára. Gesztusaiban azonban nyoma sincs póznak és rossz operai allűröknek; természetesen, bájosan, csöppnyi iróniával játszik, kissé idézőjelbe téve az alakítást, hangja pedig csodálatos szépséggel szárnyal. Igazi operettdíva; művész, akinek valódi színpadi légköre van.

Danilovics Danilo követségi titkárt Bende Zsolt már alakította az Operettszínházban; játéka most még jobban elmélyült, egyszerűbb és sallangtalanabb lett, ugyanakkor megőrizte azokat a fogásokat, amelyeknek segítségével sikerült megóvnia a műfajt a sekélyességtől és a szentimentalizmustól. Ötvös Csilla szubrettként Valencienne-t, a nagykövet feleségét keltette életre. Ötvös Csillában rendkívül soka báj, a kedvesség, és színészi tehetségével, figyelemreméltó énekhangjával valóban életet lehelt ebbe a papirosízű szerepbe. A fiatal művésznő komédiázni sem rest, és ha kell, még cigánykereket is vet a harmadik felvonás látványos jelenetében. Partnere a megbetegedett Leblanc Győző helyett a szegedi Nemzeti Színház tagja, Jankovits József volt, aki beugrással vette át a szerepet. Játékában érezhetően sok még a vidékies táncoskomikus-manír, a maga-

Jelenet az Eszterházi rögtönzésből (MTI - fotó)

kelletés, a túlmozgás, de ha jobb alkalma nyílik beilleszkednie egy ilyen rangos együttesbe, bizonyos, hogy alakítása is elmélyültebbé és póztalanabbá válik. Hangjának terjedelme azonban mindenképpen korlátozott, és ezen további énekképzéssel vagy a korlátok fölismerésével kellene segíteni, nem pedig a magas hangok forszírozásával.

Latabár Kálmán híres szerepét, Nyegust Agárdi Gábor játszotta, semmivel sem maradva el nagy elődjétől. Agárdi egy gyáva cirkuszi bohóc és egy reszketeg, de melegszívű kistisztviselő jelleméből gyúrta össze a követségi írnok alakját, és játékából száműzte azokat az elavult fogásokat, amelyek korábban meglehetősen nagy súllyal nehezedtek alakításaira. Ez a Nyegus a parvenüség és a gyöngeség mélyén az önérzetnek sincs híján; enyhe flegmával nézi le a körülötte ugrándozó bábfigurákat, akik csak a pénze miatt hízelkednek neki. Agárdi különleges színészi tehetséggel dolgozta ki szerepét; némely önálló betétszáma jelentékeny művészi teljesítmény. Zenthe Ferenc Zeta Mirkót, a nagykövetet alakította, ugyancsak jól hasznosítva egy értékes pálya gazdag tapasztalatait, és elvetve a könnyen kínálkozó, olcsó fogásokat. A többiek alakítása meglehetősen körvonalazatlan maradt, jórészt annak jeleként, hogy a rendezőnek már nem futotta energiájából arra, hogy ezeket a szerepeket is beillessze a Lompozícióba.

itt is említést érdemel a szabadtéri előadások két nagy erőssége: a MÁV Szimfonikusok - akiknél legföljebb csak azon csodálkozhatunk, hogy önálló zenekari estjükön a Szigeten miért nem tudtak olyan megragadó erővel játszani, mint opera- és operettelőadások kísérőjeként -- és a Magyar Rádió és Televízió énekkara.

Jeles teljesítményt nyújtott a harmadik felvonás nagy keringőjében az Operaház balettkara, amely Lehár színes muzsikájára hatásosan táncolt. A produkció lelke Breitner Tamás volt; a nagy gyakorlatú és biztos ítéletű dirigens mindvégig kezében tartotta az előadást.

2.

Szerencsés ötletnek bizonyult néhány évvel ezelőtt a Hilton-szálló középkori stílusban megőrzött Dominikánus-udvarán operaelőadásokat rendezni; a közönség érdeklődése, az állandóan zsúfolt nézőtér igazolta a vállalkozás sikerét. Az idei nyáron Pergolesi két vígoperáját, a népszerű *La serra padronát (A úrhatnám szolgáló)* és *az Il maestro di musicát (A zenemester)* már a harmadik évadban játsszák ebben a csodálatosan szép környezetben, háttérben a Duna pesti oldalának lenyűgöző panorámájával. (Az előadás méltatása a SZÍNHÁZ 1978. októberi számában olvasható.)

Seregi László igazán a kamarajátékban otthonos, és az intimebb hatású színpadi produkcióban talál önmagára. Amíg A *víg özvegy* helyenkénti kuszasága, a statisztéria elrendezetlensége átgondolatlanságról tett bizonyságot, addig ez a két Pergolesi-mű a maga bugyuta librettójával, jelentéktelen cselekményével a rendezőt arra sarkallta, hogy találjon ki vala-mit a hézagok kitöltésére. Sereginek ez

akárcsak az Operettszínház Zsebszínházában - sikerült, és sok kedves ötletet eszelt ki a cselekmény élénkítésére, az érdeklődés ébrentartására.

Ebben olyan partnerei voltak, mint a nemcsak kitűnően éneklő, hanem kiváló színészi képességekkel is rendelkező Gáti István, a tüneményesen bájos és kellőképpen szemtelen szolgálót alakító Ötvös Csilla (ő itt még jobban meglelte

Kovács Kriszta az Evita címszerepében (MTI - fotó)

a Pergolesi operájához illő vígjátéki stílust, mint a Lehár-operettben) és végül néma szerepében a tehetséges színésznek ígérkező ifj. Palcsó Sándor, aki brillírozott pantomimista képességeivel.

Palcsó a másik Pergolesi-darabban, A *zenemesterben,* amely valójában csak bohókás tréfa és könnyed rögtönzés, a súgó csekély szövegű szerepét alakítja, ismét igazolva, hogy nincs kis szerep, csak a munkáját félvállról vevő színész. De ebben a bohóságban senki sem vette félvállról szerepét; Ötvös Csilla, a most is egészen kiváló Gáti István és a tenoristaság állapotát szellemes öngúnnyal karikírozó Rozsos István bőséges humorral komédiázott és találó karikatúrát adott hajdanvolt - vagy még ma is létező? - dalitársulatok megrögzött szokásairól.

A Dominikánus-udvaron folyó játék egyik sajátossága, hogy a közönség mulattatására kis létszámú balettkart, pantomimegyüttest és bábművészeket is alkalmaznak. Ezúttal a pantomimisták és a bábművészek a szünetben tovább szőtték a vígopera cselekményének fonalát, sok színnel és humorral. Az is a Budavári vigasságok hagyományaihoz tartozik, hogy a karmestert is bevonják a játékba. Nagy Ferenc készséggel hajlott is a tréfára, és nemcsak szakszerűen irányította az egyébként nem túlságosan invenciózusan, valószínűleg csak alkalmilag összetoborzott kamarazenekart, hanem tevékenyen részt vett a komédiában is.

Az idén egy Moliére és Haydn ihlette új produkciót is láthatott a magyar és a külföldi közönség a Várban. *Eszterházi rögtönzés* címmel - már a címben is Moliére híres darabjára utalva -- Romhányi József ügyes, szellemes keretjátékot írt a Dominikánus-udvar szereplői számára. A Moliére-rel való rokonságra az első pillanatokban rábukkanunk, amikor kiderül, hogy tervezett előadást egy főúri „cenzor" finnyássága miatt el kell hagyni. Joseph Haydn úgy lép be a cselekménybe, hogy a történet színhelye Eszterháza lévén - ahol a nagy osztrák komponista hosszú évtizedeket töltött el karmesterként Eszterházy Pál Antal, majd halála után a „Pompakedvelő" Miklós Versailles-t utánzó udvarában -, a zeneszerzőnek állandóan új és új műveket kellett kis létszámú zenekarával és néhány énekesével előadatnia. Ebben az időben - 1773-ban - történt, hogy meglátogatta Eszterházát Mária Terézia is; tőle származik az a sokat emlegetett mondás, miszerint: „Ha jó operát akarok hallgatni, akkor Eszter-házára megyek." Haydn valóban kitett magáért, és saját művei mellett buzgó szorgalommal mutatta be elődei és kor-társai kompozícióit is.

Haydnnak erre a ténykedésére épült az *Eszterházi rögtönzés* ötlete: a laza történet során elhangzanak Haydn mellett Paisiello, Mozart, Albrechtsberger és Cimarosa operáiból is részletek. Ez a bőséges válogatás a kor barokk operáiból az előadás legkedvesebb és legelegánsabb része. Es ha Mária Terézia azért kocsizott Eszterházára, hogy jó operát láthasson, a mai közönségnek azért érdemes fölballagnia a Várba, hogy Gáti Ístván különleges művészetében gyönyörködhessék. Az előadás önálló betétszámaként ugyanis elhangzik Cimarosa egyszemélyes kis vígoperája, *A karmester,* amelyet keverék német--olasz-magyar nyelven Gáti István énekel végig, és amellett a produkciót is vezényli, tüneményes humorral, elragadó kedvességgel, rengeteg parodisztikus ötlettel.

Abban, hogy az *Eszterházi rögtönzés* alkalmi játéknál magasabb színvonalú produkcióvá vált, nagy szerepe van Színetár Miklósnak, aki ízlésesen és mulattatóan rendezte meg az előadást. Helyet ad e rendezés a szó szerinti rögtönzés-nek is, de mindig a fölhangzó zene hangulatába ágyazva. A bábművészeknek, Erdős Istvánnak, Gruber Hugónak és Gyurkó Henriknek itt még a korábbinál is fontosabb feladat jut: az ő bábuik képviselik a hercegi párt, és egyetértésük, csodálkozásuk, ámulatuk vagy nemtetszésük végigkíséri az előadás hézagos cselekményét. Ugyancsak lényeges a szerepe a négytagú kis balettegyüttesnek is, amely Géczy Éva hatásos és stílushű koreográfiájára Haydn barokk világába vezet be. Ezt teszik azok a színes, tetszetős kosztümök is, amelyeket Kemenes Fanny tervezett.

A rögtönzésben, amelynek alapja mégiscsak a rendező által gondosan körvonalazott színészi játék, örömmel vesz részt a karmester, Fehér András is, aki a közreműködők komédiázótársaul szegődik. Az énekesek közül Rozsos István lényegében megismétli a Pergolesi-egyfelvonásosban látott szarkasztikus jellemzését a tenoristaságról; némely külhoni tenoristavendég, aki oly sok manírral játssza végig szerepét a két budapesti operaházban, bizonyára magára ismerhetne - ha lenne hozzá elég önkritikája -, s persze egyik-másik hazai énekesre is okkal vonatkoztatható. Zempléni Mária ugyancsak vidám karikírozókedvvel, üdén és bájosan nevetteti ki az örök primadonnát, annak mindenféle allűrjeivel, nyafogásaival együtt.

Két prózai színész kitűnő alakítása tarkítja még az előadást. Hámori Ildikónak jutott az a hálás, de túlzásokra is csábító szerep, hogy a cselekmény szálait kotnyelességével, bennfenteskedésével összekuszálja. Hámori Ildikó azonban szerencsére sehol sem lépte át azt a határvonalat, ami a komédiázás és a ripacskodás között húzódik meg. Amellett a színésznőnek kellemes, csiszolt hangja van, ami följogosítja arra, hogy egy sanzont a profi énekesektől nem túlságosan messze eső színvonalon adjon elő. A produkció másik prózai közreműködője Gálvölgyi János, aki kitűnő parodisztikus képességeinek birtokában, de minden túlzástól mentesen állítja elénk a megijedt és urai haragjától rettegő direktort.

Mielőtt fenntartásaimat közölném a szigeti Vörösmarty kertmoziban látott rockoperáról, *az* Evitáról, hadd szögezzem le; tehetséges fiatal művészek érté-

kes produkciója ez az előadás. Ezek után hadd következzék két megjegyzésem.

Az egyik az, hogy vajha a nagy erőfeszítéssel létrejövő téli színielőadások előkészületeiről is olyan bőséges információval rendelkeznék az olvasó és a néző, mint az Evitáéról. Mielőtt kimentem volna a Szigetre, pontosan tudtam, milyen rendezői válságok után vette át az irányítást Katona Imre és Mátis Lilla, miképpen készültek éjszakánként, a mozivetítések után feladataikra a szereplők, milyen sátrakban aludtak a helyszínen, hogy a próbák után buszok nem lévén - ne kelljen gyalog hazamenniük, kik segítették őket, hogyan szerezte meg Miklós Tibor, a művészeti vezető a zenei anyagot és miképpen hangszerelte meg stb. Hangsúlyozom: nem valamiféle rosszmájúság mondatja velem ezt!

A másik megjegyzés: nem örülnék neki, ha mesterséges ellentét keletkeznék a sokat ígérő kezdők, a majdhogynem mutáló hangú ifjak, valamint az „elaggott öregek" között. Részünk volt már ilyen hamis vitákból. Nem örülök tehát annak, ha bárki is eltúlozza *az Evita* sikerét, és nem gondolja végig, hogy a heurékázó fogadtatásban - főleg a serdültebb ifjak körében - mennyi a szerepe a tilalmasnak hitt rockopera műfajának, *a Jézus Krisztus szupersztár* hírének - és az önreklámozásnak.

Annyi kétségtelen tény, hogy *a Jézus Krisztus szupersztár* két szerzőjének, a szöveget író Tim Rice-nak és a komponista Andrew Lloyd Webhernek a beatet a keményebb hangzású rockzenével ügyesen ötvöző, időnként már-már operai hangvételű, de nem túlságosan igényes librettójú *Evitája* ügyes és tetszetős produkció. A téma érdekes, mi több, izgalmas: a mindenki cafkájából, a tizenöt éves amerikai utcalányból Argentína legendás hősnője, Peron, a fasiszta diktátor felesége és a nép nagy tömeghatású manipulátora, az ország alelnöke lesz. Mindaddig, amíg a halálos kór 32 évesen véget nem vet félelmetesen meredeken fölívelő karrierjének.

A két amerikai szerzőnek ez az ügyes meseszövésű, kellemes zenei összhatású, ám időnként mind a szövegben, mind a muzsikában bombasztikus és triviális eszközöket is fölhasználó rockoperája hatalmas világsikert ért cl, amiről a hazai tudósításokban is sokat olvashattunk. A librettista a címszereplő Eva Peron tragikumba forduló történetét megfejelte egy némileg baloldalinak mondható motívummal. Enyhe anakronizmussal - és a valóságot meghamisítva - a szereplők közé iktatták Che Guevarát, akire a narrátor, a kommentátor és az ókori görög kórus együttes tiszte hárul Ám Che Guevara elidegenítő effektussal tarkított alakja sem sokat változtat azon a tényen, hogy a darab felmagasztosított áldozata az ügyes argentin szajha, a tehetséges, okos és szép politikai vezető.

A világért sem szeretnék félreértést okozni: mindenkit - az ORI-t, a honvédséget, a közreműködőket - elismerés illet azért, hogy a fiatalság számára lehetővé tették, ha csak a szerződésben kikötött tíz előadás erejéig is, az *Evita* megtekintését. Meggyőződésem ugyanis, hogy fölösleges félteni az ifjúságot az ilyen nyugati hatásoktól; veszélyessé igazán csak az válhat, amitől eltiltják őket, föl-téve természetesen, ha a produkció nem sérti ideológiai alapelveinket vagy a közszemérmet és a jó ízlést.

Ez a törekvés azért is méltánylandó, mert olyan, lényegében jó előadás született a szigeti kertmozi színpadán, amely felvállalta a szegénységet mint színpadi hatáseszközt. Bár a szegénység a rendezés időnkénti fantáziátlanságában és önismétlésében, valamint az erőszakolt ötletekben is megmutatkozott, az egész produkció arról tanúskodott, hogy sok a tehetséges, lelkes fiatal művészünk. I la a kórus és a statisztéria tagjai helyenként csiszolatlanul mozognak és olykor hamisan énekelnek is, végeredményben valamennyien derekas munkát végeztek. Köszönhető ez mindenekelőtt a zenei vezetőnek, Várkonyi Mátyásnak, aki az alkalmilag verbuvált rockzenekar élén bemutatót tart ebből a hangulatos és időnként szépen szóló, dallamos műből. Es köszönhető természetesen *az* együttesnek, amely fáradságot és energiát nem kímélve átlelkesítette az előadást.

Egy tehetséges ifjú színésznő, Kováts Kriszta játssza, énekli, táncolja végig a címszerepet. Szép, vonzó jelenség, aki jól énekel, amellett alakítása is mindvégig meggyőző. Méltó társa ebben a boszorkányos ügyességű Szakácsi Sándor mint Che Guevara. Szakácsi nemcsak kitűnően énekel és jól mozog, hanem artistaképességeiről is számot ad; a vastraverz tetején cirkuszművészeket megszégyenítő módon tornázik és egyensúlyoz.

Helyreigazítás

Októberi számunk szerzőinek listájából sajnálatosan kimaradt dr. Sződy Szilárd, a Művelődési Minisztérium főelőadója.

KAÁN ZSUZSA

Balettek szabadtéren

A Budai Parkszínpadon a *Ballet de Camagüey* vendégjátéka, a Villányi Szobor-parkban, a Szabadtéri Táncszínen, a Tettyci játékszínen és a Barbakán-bástyán a *Pécsi Balett* előadásai képviselték a kortárs balettművészetet a nyár kulturális programjában. A két társulat közül a Fernando Alonso vezette kubai őrzi tudatosabban, módszeresebben a múlt századi balletthagyományokat: az új évadban például *a Giselle* és egy századvégi Petipa-balett (a *Paquita)* bemutatását is tervezik. A látottakból ítélve - a szerény választék ellenére - mégis úgy tűnik, törekvéseik nem állnak messze a Pécsi Balett jelenlegi törekvéseitől. Azaz a méltón őrzött klasszikus technika felhasználásával, de azt meghaladva, vagy hozzá más színpadi táncnyelvekből is merítve ott is, itt is mást akarnak, mint csak szórakoztatni, csak gyönyörködtetni. Helyettük inkább azt, hogy a néző újból átélhessen s így újra értékelhessen már-már közhellyé szokványosult gondolatokat; sőt: az új koreográfiák közegében önmaga számára is aktuálissá váló élet-igazságokká eleveníthesse őket.

Klasszikus koncertszámok

A Budapestre hozott négy táncszám jól reprezentálta ezt a művészi programot, bár csak pillanatnyi keresztmetszetet adhatott annak megvalósulásáról, akárcsak a legújabb koreográfiai termésről. Gustavo Herrera most műsoron levő darabjában, *a Saerpilben* például sokkal markánsabb s problémaérzékenyebb alkotóként mutatkozott be, mint ahogyan azt az lnterbalett '79-en látott pajkos „táncsanzonja" alapján várni lehetett tő-le. Egy másik kubai koreográfus, lvan Tenorio viszont az ugyancsak i 979 őszén Budapesten megismert mozdulatdrámával, a *Bernarda* Alba házával hozott létre az idei turnét záró *Carmina Burana*-változatnál feltétlenül értékesebbet. Mindenesetre ezek a kompozíciók emelkedtek ki a parkszínpadi műsorból a *Pleamar* című tánckettős s egy klasszikus koncertszám : a *Don Quijote pas de deux* ellenében.

A Pleamart (Rahmaninov II. zon-

A kubai Ballet de Camagüey a Budai Parkszínpadon (Spirál) (MTI-fotó - Benkő Imre felv.)

goraversenyének második tételére) egyik táncosuk, Humberto Gonzales készítette a társulat kísérleti koreográfiai stúdiójában. Rövidke művét parányi, de frappáns ötlete emeli ki a hozzá hasonlóan konvencionális mozgásanyagú és tartalmú kettősök tömegéből. Kezdet-ben csak annyi történik, hogy amikor a kék trikós Clara Diaz és a piros lábtrikós néger Pedro Martin már eleget sóvárgott egy társ után, s egyszeriben egymás-ra talál, örömüknek egy nem túl sok fantáziával megformált, klasszikus nyelvezetű kettősben adnak kifejezést. Ám hirtelen, a csendre, meglepő dolgokat művelnek. A fiú kiköti s leveszi partnere balettcipőjét, majd a magáét is, mialatt a lány kibontja a haját. Ettől azután mintha érzelmeik még felszabadultabbá, oldottabbá válnának. Már újszerűbb, áradó mozgásokkal, szép, egymásra fonódó emelésekkel táncolnak tovább, mígnem kézen fogva elsétálnak.

Gonzales tehát, mivel magán a kettősön belül nyelvezetet s hozzá stílust is vált, egy emberi kapcsolat fordulópont-ját, elmélyülésének folyamatát is érzékeltetni tudta.

Ezzel szemben nem az egymás közti viszony változott, csupán a technikai követelmények fokozódtak a virtuozitás szélső határáig Minkusz-Petipa: *Don Quijotéjának* híres pas de deux-jében. A műsor első részét záró balettrészletet Aida Villoch és Osvaldo Beiro csillogó technikával, hibátlanul adta elő. Az interpretálás értékét inkább csak nüansznyi előadói túlzásaik, a sok mosoly, a túlhangsúlyozott fölényeskedés és elegánskodás csökkentette. A kettőst egyébként egy kivételesen gyenge minőségű magnófelvétel kísérte, melyről így a különben pregnáns, hatásos zene szinte folyékonyan szólt, halk volt és hangsúlytalan. Lehetséges, hogy a táncospár e színtelenséget igyekezett ellensúlyozni az előadói stílusjegyek színeinek felerősítésével?

Kegyetlen varázslat

Meseszerűen titokzatos, egzotikus világba vezetett az est legérdekesebb darabja, a *Saerpil.* Kontrasztokkal felépített, egyszerre merev, hideg s olykor mégis drámaian felizzó világba, melynek megteremtéséhez a koreográfus Gustavo Herrera nagyszerűen támaszkodott José Villavicencio jobbára szitárhangzásokra komponált zenéjére.

Á két fehér trikós szólista (Maira Rivero és Rolando Kandia) mozdulatlanul vár, amíg a narancssárga trikós, fonott hajkoronás, tíztagú női kar izgalmasan szaggatott ritmusban körüljárja őket, s míg az erotikus hatású bevezetőben felsőtestük hullámzásával, csípőringással, apró kézfej- és ujj-játékokkal vibráló légkört teremt. Csak ekkor, e feszült, felforrósodott hangulatban mozdul a nő, először ő is csak körüljárja a fekvő férfit, majd Béjart-osan dinamikus mozdulatokkal fölötte táncol, s végül ismét eléje ül. Rideg, érzéketlen s mégis szuggesztív kihívását kettejük párhuzamos együttmozgása követi, melynek során ünnepélyes, koncentrált mozgássorozatban (a földön) szinte négylábú, négykarú, egytestű lénnyé válnak (erősen emlékeztetve Alberto Mendez : *Plazmaisán*ak kezdő mozzanataira).

Immár elszakadva a földtől: minél intenzívebbé lesznek a mozdulatok, annál feltűnőbb, hogy az érzelmi kapocs laza, sőt talán hiányzik is közöttük. Különösen a nő arca-teste rezzenéstelen, határozottságában mégis visszautasíthatatlan, habár a férfi sem látszik bátortalannak. A tánckar ekkor három sorban (ülve-térdelve-állva) egy alig mozduló tömböt formál; reliefük misztikus közeget teremt a szólisták ekkorra már kölcsönösen szenvedélyes második kettőséhez. Modern pas de deux-jük - szinte biztosra vehetően Béjart távol-keleti műveinek, de főleg Bhaktijának ihletésére -, oly tökéletesen ötvözi az indiai klasszikus táncot az európai klasszikus balettel, hogy *a Bhakti* három jellegzetes pas de deux-jét követő *negyedikként* lehetne akár Béjart e művének szerves tartozéka is.

A tánckar tömbszerű elrendezéséről ugyanakkor ismét egy Alberto Mendez-koreográfia jut az eszembe: az ugyancsak az Interbalett kubai estjén látott *Rara Aviz (Furcsa madarak),* melyben szinte tömény szépségű képzőművészeti meg-oldások során született meg ember és természet atavisztikus életközössége. Herrera tíz papnője képzőművészetileg szintén pompásan megkomponálva áll előttünk. Különösen e kettős alatti, ferde síkhatású csoportozatban, mikor is felsőtestük, fejük és karjuk - néhányszor kilépve a szoborszerű mozdulatlanságból -, mintha új meg új domborművet alkotna. Ekkor még oly tiszták, mint Kovács Margit *Cantata Profanájának* szarvasfiúi.

Később, sorrá alakulva, mintha mégis szétválasztanák a párt. Férfi és nő a színpad két oldaláról nézhet csak össze Buddha-pózból hajlongva-nyúlva egy-más felé, mígnem ismét a nő kezdeményez, ám korántsem úgy, mint először. A tánckar élére áll, s mint főpapnőjük, szinte megbabonázza, megőrjíti a férfit, aki a zene furcsa, egyre erősödő zúgása-kor már valóban megszállottként viselkedik. Nem csoda, hisz az eddig oda-adó, meghódított szerelmesnek hitt nő csak hajszolja tovább, s a narancssárgák naivitása is eltűnt. Már egyáltalán nem hasonlítanak holmi bájos, érzéki indiai pásztorlánykákhoz, már kegyetlenebbek, mint Markó Iván *Szamurájának* álommadarai, amint lassan forgó, majd egyre örvénylőbb spiráljuk elnyeli, megsemmisíti foglyukat.

A kompozíció címe: Spirál (Saerpil), első megközelítésben tehát a tíz táncosnő s vezérük utolsó mozgásfázisára utal, mikor is magukhoz vonzzák a gyanútlan áldozatot. De a darab ritmusa, térrajza, a mozdulat és zene jelképes szertartása további átgondolásra ösztönöz. Nem is kell nagy erőfeszítéseket tenni ahhoz,

hogy a színpadi történésekből egy elvontabb tartalmat is kiérezhessünk. Körülbelül azt, hogy az ember csalódhat társban és eszményben, hogy rosszul választott célja tönkre is teheti, hogy vágyainak, álmainak rabjává válhat.

Ennyit mond valószínűleg Herrera darabja, ha a budapesti előadásokon a maga színpadi teljességében érvényesülhet. De a korai kezdés miatt (ez volt a műsor első száma) a nappali világosság elnyomta a színpadi fényeket. Nem érvényesült igazán a pózok, mozdulatok plasztikussága, az egy- vagy többdimenziós hatás, s így maga a mű is sokat veszített misztikus varázsából. Kevesebbet kapott a néző is : mintha egy alapos színpadi próbát látott volna s nem az előadást.

Már megint Béjart-tól?

Igen, csak ezúttal rosszul. Mert míg Herrerát egyéni láttatásmódja ellenére, (vagy éppen azért) joggal tarthatjuk Mendez és Béjart tanítványának, addig Ivan Tenoriót csak a „Béjart epigonja" cím illethetné meg a *Kantáta* láttán, melyben Orff *Carmina Buranájának* felhasználásával létrehozta a Béjart-féle *Tavaszünnep (a .Sacre)* egy meglehetősen torz utánérzését.

Hiába nyilvánvaló ugyanis a *Carmina* tételeinek szimfonisztikus feldolgozása, hiába lesz, ha kell, egy-egy táncblokk finom, sőt intim vagy éppen erőteljes a dalok jellegének megfelelően, ha e muzikális egységek nem képesek cselekménynyé összeállni. Holott az első pillanattól kezdve egyértelmű az alkotói alapszándék: miszerint valamiféle szekta valami-féle szertartásának vagyunk, leszünk a tanúi.

Kilenc zöld-barna földfoltos trikóba öltözött pár primitív mozgásokkal telített óriási körtáncával kezdődik a darab, és hosszadalmas átcsoportosulásokkal, Sacre-os figyelésekkel folytatódik. Talán ezúttal két pár szakrális egyesülésére vár a csapat? *A* Sacre-ból, sőt még a *Tűzmadárból* is átvett koreográfiai idézetek közül mégis *a Sacre végpózának* szinte alig módosított másolata a legfeltűnőbb, melyre itt már a darab közepe táján sor kerül. A dramaturgiai problémák özöne azonban csak ezután kezdődik, pontosabban amikor mindnyájan tátogatni kezdenek. Éhesek talán? Lám, a női szólista is mennyire szenved. Arca eltorzul, teste görcsbe rándul. A tömeg előrejön, kutató tekintettel bennünket figyel, miután, mintha megerőszakolták volna társnőjüket, komplett őrültekké válnak. Ijesztő, ahogyan felénk rohannak, ahogyan legszívesebben ki-törnének a nézőtérre. Azonban amint ledobálják hajpántjaikat, megnyugszanak (?). Olyannyira, hogy a kulisszákból begurított narancsokból(?) a szólisták bennünket is megkínálnak. A többi is felveszi, nézegeti s mintha meg is enné a maga gyümölcsét, azután mégis valamennyit kigurítják, és váratlan fordulattal heroikus kettősök kezdődnek. A levegő megtelik ünnepélyességgel, s bár két táborba is rendeződnek, nem csapnak össze. A feszültségek végképp lecsillapodnak az egyik szólista pár szerelmi tánca során, melyhez a tömeg már csak higgadt mozdulatkulisszaként asszisztál. A darab befejezésekor visszatérő bevezető kórus (0, *Fortuna)* alatt pontosan megismétlődik a földimádó, nyitó körtánc, hogy a végén, pontot téve a sok értelmetlenségre, a tizennyolc táncos ismét a rivaldáig jöjjön s a semmibe nézve megálljon .. .

Dicsőség a Máriáknak .. .

Kubai és más nemzetiségű kortársaihoz hasonlóan, Eck Imre is szívesen használ komoly zenét, s ha lehet, értelmezi is. Gyakran még a létező zenei programot is átköltöi annak megjelenítése helyett, hogy a tánccal új, önálló cselekményt teremtsen. Ezzel a már-már koreográfiai szokással találkoztunk Monteverdi Máriaéneke: a Magnificat kamarabalett-változatánál, mely csupán a kórusmű vallásos, himnikus hangulatához maradt hű, egyébként szintén új témát és sajátos mondanivalót kapott.

Amikor a sárga melegítős Bretus Mária bejön a Barbakán-bástya meredeken felállványozott nézőterű parányi arénájába, még nem sejtjük, hogy egy logikusan felépített, meggondolkodtató, de mindvégig könnyen követhető, érdekfeszítő előadást látunk majd. Egyelőre csak leveszi melegítőjét, testszínű trikóban lassan letérdel, és megbűvölten néz egy elhamvadt gyertyákkal megrakott réztálat. Az énekkel együtt a bevezető táncszóló is indul, kissé hosszú talán, de pillanatra sem veszít feszültségéből, kifejezőerejéből. A monológ alatt többször, makacsul visszatér a tálhoz: hitének, akaratának, érzelmeinek szimbólumához. Látjuk rajta, hogy amiben hisz, annak igazáról viszont a külvilágtól eddig nem kapott visszajelzést. Még egyedül van és megerősítésre vár.

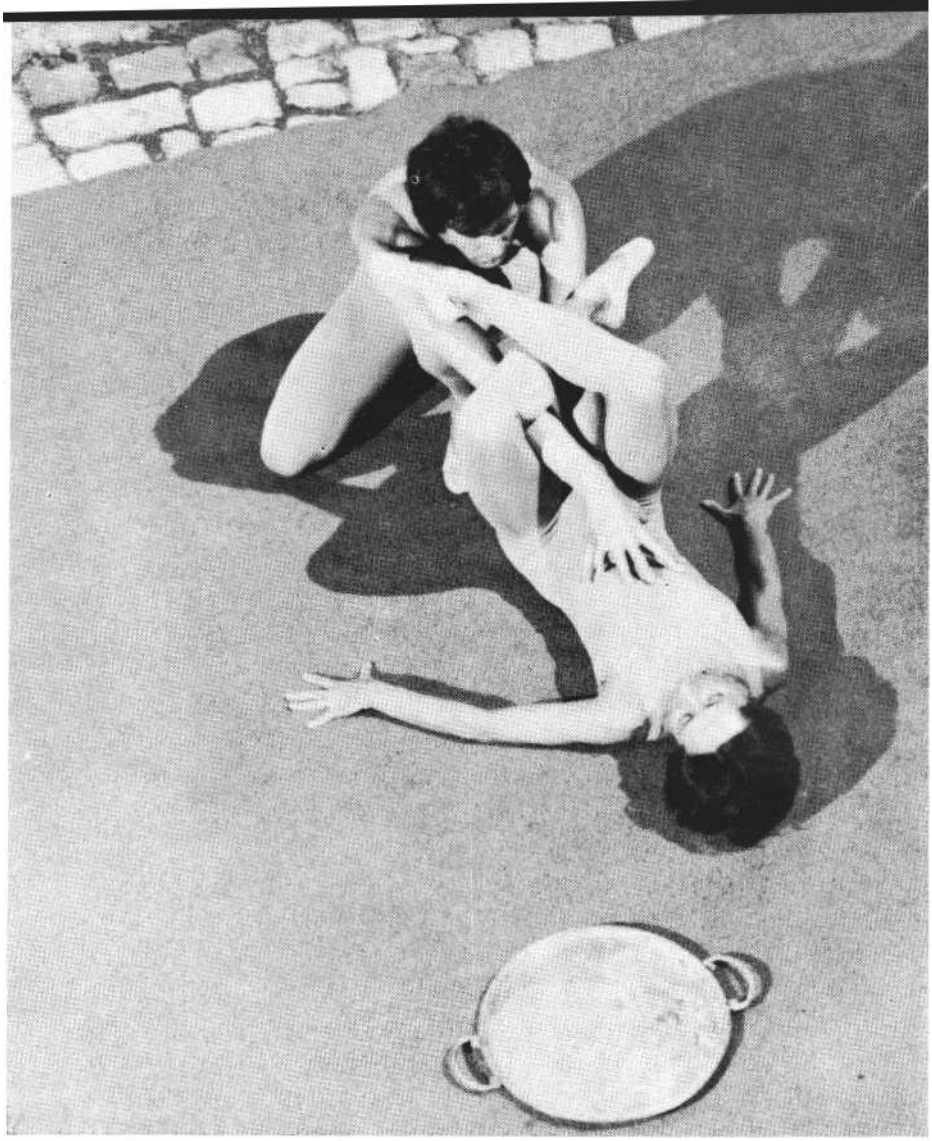
A továbbiakban kékmelegítősök érkeznek a színre, egymás után, összesen hárman (Hetényi János, Uhrik Dóra, majd Lovas Pál). De a Sárga egyiküktől sem várhat igazi segítséget, s egyikükkel sem képes kommunikálni, bármennyire is akarná. Míg a Kékek saját átlagnormáik szerint egymás között „jól meg-vannak", a Sárgával ők sincsenek egy hullámhosszon.

Eck az emberi kontaktusteremtést, mint műveiben már annyiszor, most is szexuális kontaktusteremtéssé egyszerűsítve vetíti elénk. De a sikeres vagy sikertelen találkozások-egyesülések mozdulati megformálása - a harmonikus egymásba kapcsolódások, a mindig jelentéssel bíró emelések, gesztusok segítségével - hatásában ezúttal kellően finom és esztétikus, ha mégoly erotikus is a konkrét megjelenítés szintjén.

Amikor a Sárga már harmadszor is belekezd monológjába, amikor a Kékek értetlenségükben végképp elfordulnak tőle, egy új szereplő érkezik, a fehérmelegítős (Eck Imre), akinek láttán a Sárga azonnal érzi: őt várta. *Az* egyik Kék réveteg kíváncsisággal még meg-próbálja kitalálni, kiféle, miféle az idegen, de annak lényes a Sárgával azonos kézjelei számára semmit nem mondanak. S akárcsak a csavargók a Csodálatos Mandarint, a Kékek is megtámadják a fehér jövevényt. Értetlenségük agresszivitásba csap: megverik, felkötik, a nyakát törik, krétával még a holttest helyét is megrajzolják, de a Fehér csak megrezzen, megfordul és újra él. Ezért hát egy hosszú botra szúrják (karóba húzzák), hozzá a Sárgát is; hadd szenvedjen, ha már közösséget vállalt vele. Végezetül, a megpróbáltatások utolsó stációjaként, óriás fakeresztre feszítik. A Sárga eszelős fájdalommal bukik arcra a feszület előtt, kioldja a köteleket, ráomló tanítójátbarátját élesztgetni kezdi, s csak akkor nyugszik, amikor újra erősnek látja.

Sugárzó szemekkel ünneplik az életet, az értelmes erőfeszítések örömével, a „kiválasztottak" dicsőségével, a „lángot őrzők s továbbvivők" erejével. A Kékek elkotródnak a közelükből, a Sárga nem bizonytalan többé. Már a Fehér támaszára sincs szüksége, mert tudja, hogy jogos és igaz volt mindaz, amiben bízott. Megedzett, megértett s megbékélt lélekkel tekint az égre, mielőtt távozik.

Bár eszményei a kompozíció során mind nagybetűs általánosságok maradnak, melyek a biblikus motívumok hatására gyakorta átlendülhetnek a vallás síkjára; a kerek, megoldásaiban egysé-



ges, egyszerű szimbolikájú, gördülékeny táncjáték azonban - a zeneköltő művéhez is méltó módon - mégis képes a mindennemű hinnitudás, hinniakarás táncköltői hitvallásává magasztosulni.

Isteni Tánc-játék?

Dante *Isteni* színjátékának száz éneke közül *kilencet* kiválasztva, s hozzá Liszt *Dante-szimfóniáját* is felhasználva, Eck e kilenc koreografikus lenyomatból kívánta megalkotni a maga szimfóniáját, azaz *a Dante-szimfónia* kamarabalett-változatát.

Á táncképeknek hét szereplője van. Közöttük alakulnak ki kezdetben az érdekes, ötletes párépítkezések, viszonylatok s néhol akrobatikus hatású mozdulat- és pózváltozások, melyek folyamatosságukban vonzó, artisztikus hatásokkal lepnek meg. Mindenkinek mindenkivel teremtődik valamilyen kapcsolata: hetük között az együtt táncolásnak szinte minden összesítése létrejön, ami csak négy férfival és három nővel megoldható. Egy csoport tagjai ők, vagy egy kialakuló közösség láncszemei, akik valahol, valamiért, valamilyen oknál fogva egy társulást alkotnak. Ugyanez az elvontság érvényesül a második tételben is, noha ennek gerincét már egyetlen szerelmi kettős adja. Bretus Mária és Hetényi János árnyalt előadói eszközökkel táncolja a pas de deux-t, de befejezésekor váratlanul kilépnek az eddigi személytelenségből. Lopva a műsorfüzetet is böngészni kell, hogy kiderülhessen: ők valójában Francesca da Rimini és Paulo Malatesta voltak, Dante *Poklának* két epizódszereplője. A következő tétel feszes, ellenpontozott kettősében viszont már kezdettől fogva egyértelmű (persze ismét csak a műsorfüzet áttanulmányozása után), hogy éppen Minotauruszt és Ariadnét látjuk (Hajzer Gábor-Uhrik Dóra). S hiába tudjuk, hogy Thészeusz majd megöli a szörnyet, mégis meglepődünk, amikor Hetényi János (úgy látszik, ebben a tételben ő most Thészeusz!), egy igazi lándzsával tör rá .. .

Folytathatnánk a találgatások leírását, mert bármilyen kellemes és érdekes is a látvány önmagában, bármilyen sokat mutat is meg a táncos szakma szépségéből az előadók testközelsége, a továbbiakban óhatatlanul csak azon töprengünk, hogy akiket látunk, azok biztosan azonosak-e azokkal, akiknek hisszük őket ...

Glória, glória - zengi a kórus, de hiába. A színpadi szövődmények tovább folytatódnak, bár hetük között egyfajta formai letisztultság végül mégiscsak létre-jön. Ám a tánc ünnepélyessége nagyon távol áll Dante és Liszt ünnepétől. *„Csüggedtem volna, lankadt képzelettel, / de folyton-gyors kerékként forgatott / vágyat és célt bennem a Szeretet, mely / mozgat napot és minden csillagot"* - énekli a költő . . . *„Halleluja !"* - zengi a kórus. S vajon az ujjongó megdicsőülés alatt a színpadon mi történik? Egyikük üres markú templomi koldussá válik, földön fekvő mesterüket-vezérüket magányában körbejárják, majd tétován, csüggedten kimennek, meglehetősen pesszimisztikus légkört hagyva maguk után.

Összegezve tehát az Eck-féle *Dante-szimfónia* problémáit, egyszerre többet is érzünk. Hiába kapunk egy önmagában véve táncgazdag koreográfiát, ha a címadó zenemű csak puszta kísérőzene marad. De a tételek Eck-féle irodalmi megalapozása is eleve problematikus, mert a kilenc kiragadott részlet csak a *Pokol* és *a Purgatórium* énekei közül való, *a Paradicsom* viszont kimaradt, holott a zenemű alapélményéül a teljes eposz szolgált. Végső soron e téves válogatásból érthetjük meg a már jelzett alap-problémát is. Azt tudniillik, hogy a tánc-szimfónia végső kicsengésében miért is nélkülözi Dante és Liszt optimizmusát. Ha viszont már így van, akkor ez azt jelenti, hogy alkotója még szemléleté-ben sem támaszkodott az ihlető művekre.

Régi műfaj új köntösben

Az Otello (szintén Eck koreográfiájában és rendezésében) mind a Shakespeare-dráma, mind a Verdi-opera értékeihez felnőni képes, nagyszabású b*alettdráma* lett. Az Eck tervezte, hatalmas faoszlopokból ácsolt falak, lépcsők, emelvények között zajló táncmű híven követi az opera cselekményét, miközben a zenekari árokból felcsendülő áriák egymásutánja az „operabelett" dramaturgiáját is megteremti.

Á főszerepre felkért operaházi szólista, Keveházi Gábor bravúros technikai megoldásain túl, elegáns, délceg Otello volt, meggyőző színpadi jelenség. Fiatal, indulatos, de naiv is, akit csak a tiszta szenvedélyek vezetnek, aki nem ismeri a félmegoldásokat. (Szerepfelfogásában egyetlen tévedést találtunk: a gyilkosság után naturalisztikusan túljátszotta Otello testi s lelki összeomlását.) Hozzá képest színészileg, sőt (s ez nagy szó!) szinte

technikailag is nagyszerű, veszélyes ellenféllé nőtt Hetényi János Jagója. S bár alkatának-egyéniségének ismeretében, Desdemona szerepére rossz választásnak tartom Paronay Magdolna felkérését, művészileg tökéletes megoldásait végül is csak dicsérni lehet. Előadói hitelessége a darab végéig folyamatosan erősödött, s a befejező szólóban a végsőkig kiteljesedett.

A balettdráma mindkét részében találni koreográfiailag kiemelkedően értékes részleteket. Az elsőben ilyennek láttam Jago első és második szólóját, Desdemona és Otello első pas de deux-jét, mely a színpad különböző emelvényein további, vele azonos kettősökkel egészült ki, s így a két, három, majd négy pár tánca tulajdonképpen a főszereplők ket-tősének háromszoros tükrözése lett. Emlékezetes maradt Otello Desdemona - Jago-Emilia négyese is, melyben a darab legexponáltabb részlete, a kendő (itt sál) elvesztése és elkobzása megy végbe. A kitűnő művészek (Emilia szerepében a szintén operaházi Bán Teodóra) előadásában líra és dráma, harmónia és feszültség vibrált egyszerre. De jól sikerült Otello szólója: s Otello-Jago „párviadala" is, e remek férfikettős, mely jól kiemelte a két figura ellentétes személyiségét.

A legszebbre komponált duett Otello és Desdemona második részbeli kettőse, amelyben annak ellenére, hogy a szerző hagyományos balettnyelvvel dolgozott, a szereplők közti érzelmi disszonanciát is mindvégig *tánccal* tudta elmondani. Az említett férfikettős nagyszerű ellenpontja

Jelenet az Othello **balettváltozatából** (Keveházi **Gábor**, Paronay Magdolna)

Desdemona és Emilia duettje (a *Fűzfa-áriára),* hiszen a két asszony meghitt barátságát tükrözi. Akkor is, ha egyformán táncolnak, de akkor is, ha Emilia plasztikus mozgássorozatával s gyönyörű forgásörvényeivel figyeli-kíséri úrnője szomorú vallomását. Ezt követi a darab utolsó s egyik legemelkedettebb jelenete: Desdemona búcsúja, melyben Paronay az ártatlan nőalak lelkének minden félelmét és meghasonlását pontosan megjeleníti.

Eck mellékszereplőket is beépített a darabba (a kurtizánt, a markotánvosnőt, katonákat stb.). S bár sem ottlétük, sem az események menetében való halvány részvételük nem elegendő ahhoz, hogy segítségükkel Eck a balett önálló háttérvilágát megteremtse, ugyanakkor -- s ez sem kevés! - nélkülük is létrehozza a darab egységét. De hogy ehhez még Shakespeare-rel és Verdivel is szinkronba kerül, azt - indirekt módon mégiscsak egy mellékszereplőnek köszönheti. A bohócnak, aki Bretus Mária aprólékosan kimunkált alakításában egyszemélyes görög kórusként reagálja le és közvetíti a „szerzői hármas" közös állásfoglalását.

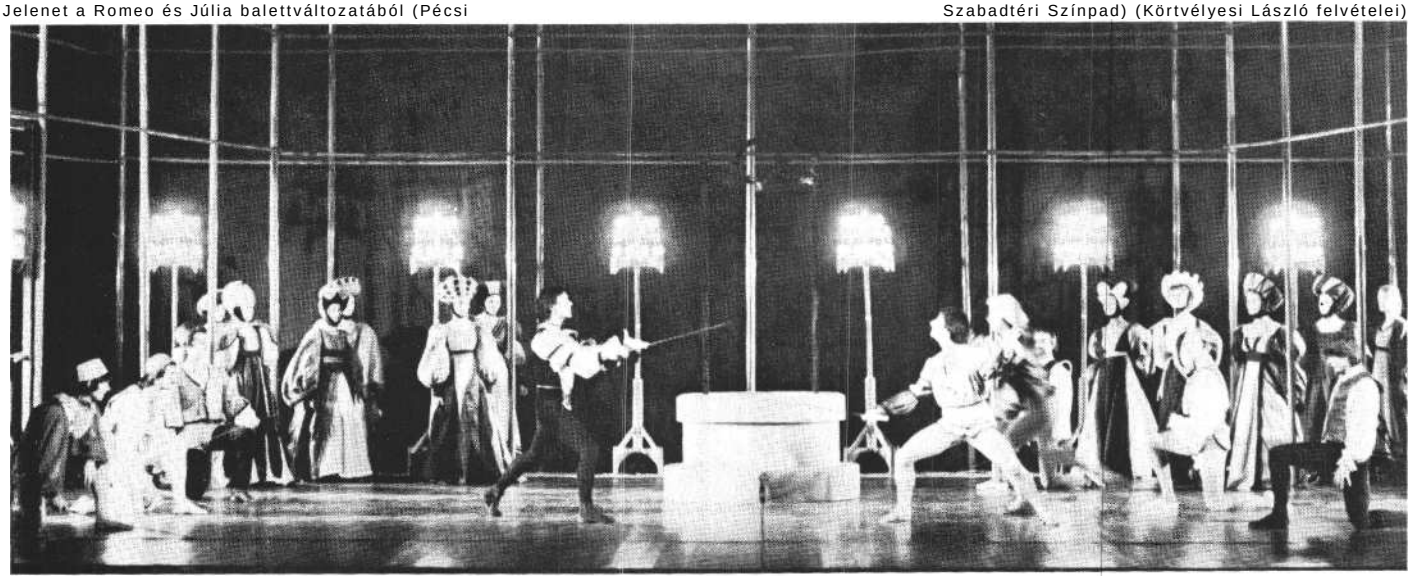
Még újabb köntös, műfaj nélkül

A Pécsi Nyári Színház másik legnagyobb méretű vállalkozása a *Romeo és Júlia* színrevitele volt. Kivitelezése sokkal vitathatóbb, egy-egy részletében viszont néhol még értékesebb, mint az *Otello.*

Vitathatóbb, mert eklektikus, mert folyamata s így hatása gyakran megtörik. A felhasznált három Csajkovszkij-műből (*Romeo és Júlia nyitányfantázia, Francesca da Rimini-Fantázia* és V*onósszerenád)* nem áll össze egyetlen egységes zenei világ. Vitathatóbb, mert valódi táncjáték helyett inkább *tánc-próza-zene* sokszor szaggatott montázsát látjuk. Mert a Romeót játszó *színész* gesztusai sokszor ha-misak, hangjának tónusa illúziótlan, a dajka játéka színes, olykor mégis túlságosan profán; az öreg Capulet pedig mintha a commedia dell'arte világából bukkant volna elő, komikusan és harsányan.

Tóth Sándor darabja -- mindezek ellenére attól lesz mégis táncjáték, hogy a vegyes közegű előadásban a leguralkodóbb az ő akarata s a tánc szerepe. Ereje - hol a prózával szemben, hol azzal együtt - úgy érvényesül, hogy a leg-

Jelenet a Romeo és Júlia balettváltozatából (Pécsi Szabadtéri Színpad) (Körtvélyesi László felvételei)



szebb, de Sík Ferenc rendezése szerint mégis idézőjelben, „egymást fűző" tónusban elhangzó Shakespeare-szavak mögött a ki nem mondhatót, a ki nem mutathatót a tánc jeleníti meg. Világosan mutatja ezt a kettősséget az I. felvonás egyik jellegzetes mozzanata: abban a pillanatban, amikor az erkélyjelenet során a színészpár éppen csak megérinti egy-más kezét, máris elkezdődik a táncospár álomszerűen áradó, gyönyörű újromantikus kettőse, sugárzó, bátran kiteljesedő érzelmekkel. A koreográfus koncepciója érvényesül a Shakespeare-dráma újraértelmezésekor is. Tóth ezúttal úgy érti az eredetit, hogy balettje a véletlenek, a gyors, őrült elhatározások sorozata lesz. A táncszínpadi események üteme ezért válik a szerelem születésekor éppoly felpergetetté, mint a lázas gyorsaságú esküvőnél vagy mint az öngyilkosságoknál, melyet mindkét fiatal pillanatok alatt határoz el és visz véghez.

Tóth akkor megy a legtovább Shakespeare újrafogalmazásában, s ezzel a koreográfusi önállóság útján, amikor másként fejezi be a kriptajelenetet, ahogyan ezt mostanáig ismertük. Júlia ugyanis most már akkor éled, amikor Romeo még nem halt meg, csak meg-itta a mérget. Van tehát még néhány pillanatnyi idő, amikor mindkettőjük él. Júlia még nem is tudja, hogy szerelmese haldoklik, s ugyanolyan lázas szenvedéllyel táncolna vele, mint korábban; a haldokló ifjút viszont Júliája közelsége adja vissza, ha percekre is, az életnek.

A gyors, talán elhamarkodottnak tűnő cselekedetekre az epilógus (szintén koreográfusi találat) adja a feloldozást. Ez a szárnyaló, szimfonikus hatású, sok-sok kettősből összeálló költői tánckép, mely nem más, mint a nem-a-síron-túli, hanem az élő, nemzedékről nemzedékre megújuló szerelem ünnepe: a táncmű „önértelmezésének" sajátos, de ideillő „önigazolása". S ami pedig a szereplőket illeti: Solymos Pál (Romeo) és Zarnóczai Gizella (Júlia) táncos pályafutásuk eddigi csúcsteljesítményét nyújtották mind a technikát, mind a művészi átélést tekintve. Á Pécsi Balett „legfiatalabb és középgenerációja" pedig, éppen a személyre szabott koreográfusi feladatok hatására, ebben a „műfajtalan" táncdrámában vált felnőtté, Vata Emil kitűnően bevilágítható, levegős-tágas csarnokának képzeletbeli falai között, Gombár Judit korhű, egyszerre impozáns és szellemes kosztümjeiben.

RÓNA KATALIN

Komédiások, monomániások

Két egyfelvonásos a dunaújvárosi Bemutatószínpadon

Ismét fölfedezzük a már fölfedezettet. Valószínűleg nem voltam egyedül ezzel az érzéssel, amikor a Fészek színháztermében a dunaújvárosi Bemutatószínpad vendégjátékát néztem. Fölfedezzük, hogy ez a színpad hű marad önmagához, az életrehívásakor megfogalmazott gondolathoz. S nem egyszerűen formailag ragaszkodva az egyfelvonásosokhoz, sokkal inkább a műfajt megragadva a kezdeményezés - most már mondhatjuk, a folyamatosság - belső tartalmában ténylegesen, következetesen tágítva a lehetőségeket.

A legjobb fiú

Időszámításunk első századában élt. Császár volt és gyilkos, költő és gyújtogató. Óriás volt uralkodásában és kegyetlenségében is. Óriásnak kellett lennie, ha ezredévek múltán is megmintázza, gondolatának hordozójává teszi az irodalom.

Néró. Költő, színész vagy mind a kettő. Amit meg akar mutatni általa az írói képzelet. Aminek a kifejezésére, megmintázására alakot talál benne.

A dilettáns költő tragikomédiáját rajzolta meg Kosztolányi Dezső. Hubay Miklós drámafüzére a színész Néró felé hajlik. Az ő Nérója legszívesebben színházzá változtatná a világot, ifjúkorában így beszél : „ ... a birodalom népeit én inkább szórakoztatni szeretném, nem kormányozni" - majd lelkesen folytat-ja: „...én már rájöttem, hogy csak istennek érdemes lenni vagy görög dráma-írónak". S mert Néró nem lehet sem színész, sem görög drámaíró, úgy tetszik, a való életet varázsolja drámává, melynek maga játssza a főszerepét. De Néró éppúgy dilettáns drámaírónak, mint színésznek, így nem csoda, ha véres tragédiából minduntalan groteszk tragikomédia kerekedik. S bár pusztul körülötte mindenki, igazából senkit sem lehet szívből sajnálni.

Az ókori Róma világából elevenednek meg Hubay Miklós groteszk drámafüzérének hősei. Az eredeti teljes dráma hét felvonásból, hét jelenetből áll. A véres színész hétszer próbálja ki erejét, hatalmát. Hétszer győzedelmeskedik családján, környezetén, birodalmán.

Néró véres játékot játszik, s vele játszunk magunk is, minduntalan keresve az értelmezés, a máig ható írói szándék gondolati töltését. Mert bizton tudhatjuk, a hatalom játékairól beszél a szerző. A zsarnokságról, a hatalmi tébolyról s szemben vele a gondolkodó ember, a szellem felelősségéről. Hisz a monomániát, az exhibicionizmust, a kegyetlenséget, a komédiát megtestesítő Néró mellett mindvégig ott áll a bölcs Seneca. S az ő felelőssége sem kisebb, ha közösséget vállal a császárral, ha szellemi erejével támogatja az uralkodót. Az írás-tudók felelőssége vagy árulása testesedik meg Seneca alakjában az abszolút hatalom tébolyában.

Hubay Miklós drámafüzére egy teljes színpadi alkotás lehetőségét hordozza. Azonban éppen, mert láncszemekre bomlik, mert a jelenetek nem egyenrangúak, mert a valóságosan groteszk pillanatokat elnagyolt, fölskiccelt drámatöredékek váltják, valójában csak hét etűd marad, melyek együttesen is előadhatók, ám elképzelhetőek egyenként is. S ez nem feltétlenül előnye a drámának.

A Bemutatószínpad biztos érzékkel a drámafüzérnek azt a darabját - *Néró, a legjobb fiú* - tűzte műsorára, amely a leginkább létre tudta hozni a groteszk színpadi helyzet és a filozófiai tartalom harmonikus egységét. Itt teljesedik ki az abszolút hatalom és az őt feltétlenül kiszolgáló intellektus kapcsolata. Néró és Seneca. A hatalom és a szellem. S ha a hatalom el tudja érni, hogy megkapja a szellem támogatását és erkölcsi fölmentését, úgy éppoly bűnössé képes tenni a szellem emberét, mint saját magát.

Néró csele a színház. A színész Néró Senecát is játékra kényszeríti. Az agg bölcs pedig máris fogalmazza az anyagyilkos császár fölmentése melletti érveit. Az indokok megdönthetetlenek, a filozófus tehát a felelősségből is részt vállal: Néró most már nyugodtan végeztethet anyjával. Az erkölcsi csapda stabilan áll, s a gyilkossággal be is zárul a tanácsadók körül. A színész Néró továbbjátszhatja szerepét, a tettet ráfog-hatja a helyette érvelő szellemre.

Hatalom és szellem, zsarnokság és kegyetlenség, félelem és szolgalelkűség gondolatának sokszólamúságából építkezik az egyfelvonásos. Valló Péter rendezése mindezt megjeleníti. Semmit sem kíván megmutatni az antik Róma

sorstragédiájából, annál többet az emberből, a dráma groteszk színeiből, ironikus hangvételéből. Pontosan építi föl a jelenetet, értelmezése, a logikai folyamat érvényre juttatása, a drámai absztrakció biztos érzéke jellemzi munkáját.

Kern András Nérója egyszerre játékos kamasz és démoni zsarnok. Ügy egyensúlyoz a komikus és a félelmes határmezsgyéjén, hogy egy pillanatra sem téveszt lépést. Sokszínű groteszk hangvétele tökéletesen fejezi ki a nérói színészalkat belső törvényeit. Bárdi György az öreg filozófus, Seneca szerepében a rettegést, az eredendő bölcsességet, a jellem összeroppanását, az intellektus kiábrándító árulását fogalmazza meg tiszta eszközökkel. Szakács Eszter Agrippinája méltóságteljes és gunyoros, Egri Márta Poppea szerepében szenvedélyes.

Kern András és **Szakács** Eszter **Hubay Miklós Néró, a legjobb fiú című játékában (Vörös János felv,)**

A legjobb feleség

Füst Milánt szívesen emlegetjük három művű drámaíróként. S amikor így beszélünk, nem csekély a lelkiismeret-furdalás szava. Hogyan is szólt nem sokkal halála előtt nosztalgikus keserűséggel az író? „Édes hazám elsorvasztotta bennem a drámaírót." Valóban. Az „édes haza", amelynek oly kevésszer adatott meg, hogy igazi drámaírói tehetséget üdvözöljön, nem bánt jól értékével. Még az elismert három műnek is idő kellett, hogy színpadra jusson. Es milyen sok idő! *A* Boldogtalanoknak - egy matiné-előadástól eltekintve - fél évszázadot, a *Catullusnak* majd négy évtizedet, a *Negyedik Henrik* királynak harminchárom évet kellett várnia a bemutatóig.

A hatvanas évek Madách Színházának a nevéhez fűződik a „vezeklés" és a kettétört drámaírói pálya elégtételének a megszerzése. Ám azóta újra csak a csönd következett, míg most Valló Péter megtalálta-fölfedezte Füst Milán első egyfelvonásosát, az 1919-ben írt *A lázadó* című játékot.

Füst Milán drámái a látszólagos különbözőségek ellenére is egységesen hordják a közös gondolatot, és egységük adja meg az író drámai világának kérdéseit. A legfontosabbakat: a leépült, az önmagától, környezetétől elidegenedett ember típusának problémáit, az értékek pusztulásának folyamatát, a létezést kutató, az élet vagy halál alternatívájával szembekerülő ember kérdéseit.

S a gondolati töltés, az indíttatás felől szemlélve *A lázadó* sem különálló alkotás. Ugyanaz a motívum vezérli, mint a nagy drámákat, ugyanarról a talajról sarjadt, s végkövetkeztetése is éppoly keserű, mint azoké.

Férfi és nő, férj és feleség mindenkor szenvedésbe, bajba, tragédiába fulladó kapcsolata áll *A lázadó* középpontjában: a beteg férj, az író, akit csupa szeretetből és persze önzésből halálra gyötör ifjú felesége. S ott áll a harmadik, a mindkettőjüket irányítani vágyó szenvedélyes, számító asszony, a feleség nővére. A képlet egyszerű: a külvilág - játszódjék is bármikor a dráma - a két nő komédiájában, kegyetlen szeretetében ölt alakot. A roncsoló, testet-lelket gyötrő mámor megöli a férfit. Mintha csak A *feleségem* történetéből Störr kapitány és kis felesége meséjének egy miniatűr láncszeme peregne a színpadon, úgy illeszkedik a Füst Milán-i életműbe férfi és nő itt kibontakozó öldöklő kapcsolatának a képe.

"Történik Meránban, nyolc évvel ezelőtt" - így szól A *lázadó* alcíme. Füst Milán imigyen az időtlenséggel ruházta fel játékát, megmutatva, nem a kor, a hazug társadalmi kapcsolatok, az oly sokszor kifejezésre juttatott és itt is visszatérő „változtatnod nem lehet" filozófia az, ami lélekölő, ami tönkreteszi az embert. Megöli, mint Sándort, az írót, vagy ami még ennél is rosszabb: leépülve, szétroncsolva életben tartja, mint Papit, a hölgyek apját.

Á vezérmotívum tehát azonos, ám valami mégis más. És ezért a másért érdemes volt Valló Péternek fölfedezni a darabot. Füst Milán, aki alkotó pályáján mindenfajta művészi alku nélküli műfajnak tekintette a drámaírást, ebben a valóban íróasztala magányában és magányának írt játékban megsejtette a kor és az elkövetkező évtizedek drámai formáját-töltését. *A lázadó* minden kétséget kizáróan kísérlet a tragikus katarzis lehetőségét tagadó groteszk irányába. Komédia és tragédia elemei keverednek, csapnak át minduntalan egymásba. A tünékeny szépség és a mindent elsöprő rút hangjaiból-tónusaiból hangszerelte Valló Péter *A lázadót.* Összetett és sokarcú előadást hozott létre. Érezhető, az előadáson átsütő szeretettel, elementáris erővel fogalmazza meg a Füst Milán-i lírai életérzést, ugyanakkor jó irányban engedményeket tesz a komédiának, az ironikus játékosságnak.

Kern András a harmincnégy éves író, Sándor szerepében remekelt. A betegségtől, a félelemtől, a gyűlölettől, a szerelemtől és az önmegvetéstől szemünk láttára elemésztődő férfi alakjában a tragikomédia ellentéteit vonultatta föl színészi tökéllyel. Egri Márta Olga figurájában érzékeltetni tudta a feleség természetéből eredő önzését, gyötrő indulatát. Szakács Eszter Tini Mamája a végzet asszonya. Fenséges és kegyetlen, tettre-kész és túlfinomult, ravasz és végletes. Bárdi György csöndes beletörődéssel játssza a nők által már tönkretett férfi mintáját.

arcok és maszkok

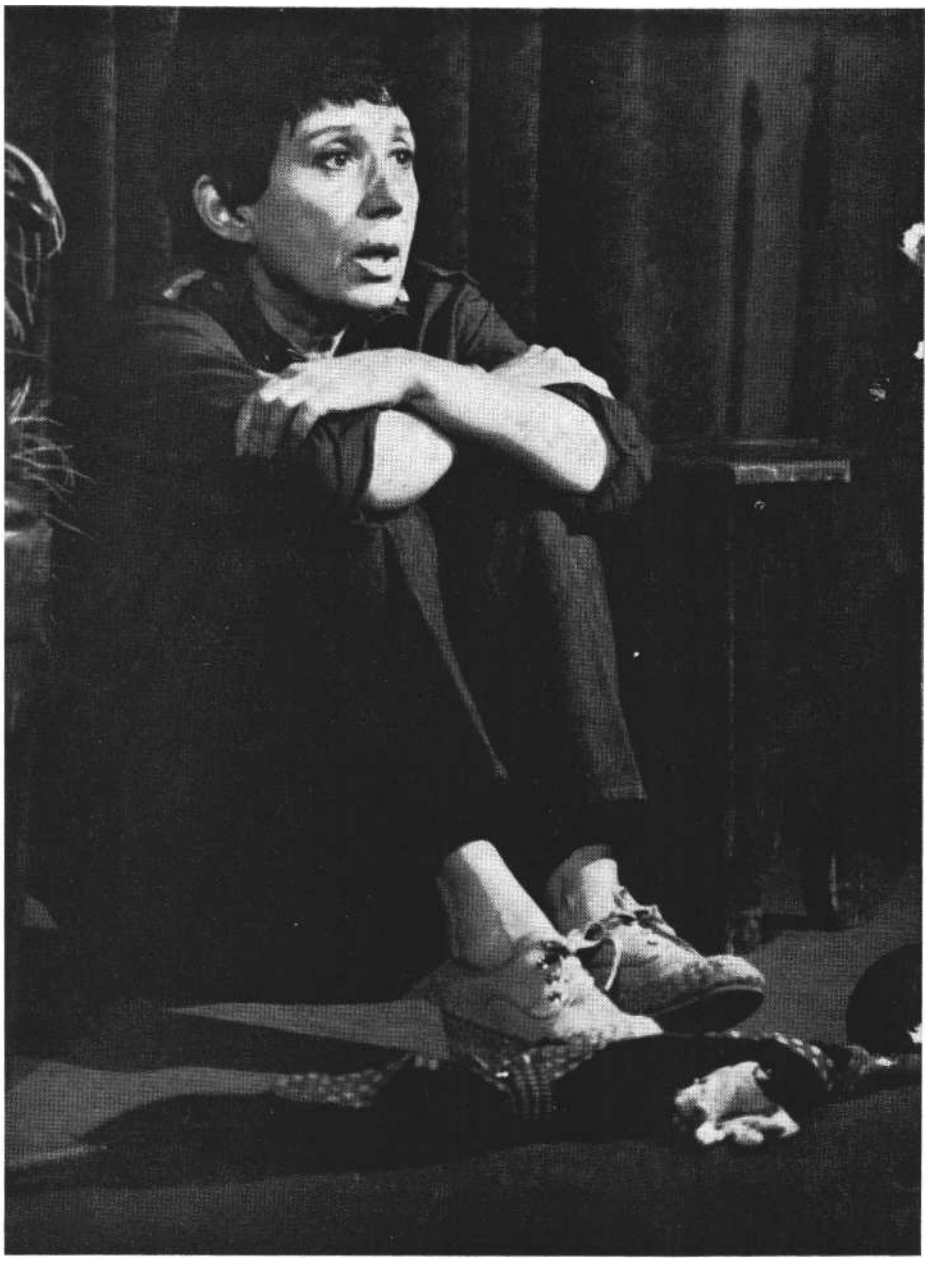
HERMANN ISTVÁN

Előttem az élet

Mikes Lilla előadóestje a Korona Pódiumon

A Korona: cukrászda a Várban. Elvben olyan cukrászda, mint a többi, gyakorlatban azonban művészi produkciókat is kínál. A Korona cukrászda ezzel valami egészen sajátos funkciót tölt be a magyar művészeti életben. Hiszen nincs olyan színész, aki azt hinné: szerepeiben mindent a közönség elé tud hozni, ami érzelmeiben, gondolataiban és képességeiben van. Remek alkalom tehát a Korona Pódium, s ott elmondhatja a többit. Találkozhat azzal a közönséggel, amely nagy részben „az övé", mely őt keresi a színházakban, és őrá kíváncsi a pódiumon is. S Mikes Lilla ügyessége, sőt bizonyos értelemben hivatása, hogy ezeket az esteket megszervezze, melyeken a színész extrovertáltsága érvényesülhet, ahol a színész többé nem érzi magát elhanyagoltnak. S így jönnek létre olyan estek, mint Ruttkai Éváé Darvas Iváné, Lukács Sándoré, Psota Íréné, Tolnay Klárié, és a felsorolást lehetne folytatni. Idegen nyelvű estek a Korona Pódiumon szintén magukhoz vonzzák az idegenforgalmi és azzal kapcsolatban levő kultúrközönséget, egyszóval a Korona minden területen hézagot akar pótolni.

Mikes Lilla a **Korona Pódium Ajar-előadásában (Felvégi Andrea felv.)**



A hézagpótláshoz tartozik talán az is, hogy vannak, akik a Várba akarnak járni, s közben elmennek a Pódiumra is. Vannak, akik cukrászdába akarnak járni, és „aláfestésül" sanzonokat és egyebeket hallgatnak. S végül vannak, akik a produkcióra kíváncsiak, de aláfestésül sós mandulát esznek és édes, cukros süteményeket, sarokházat - s hogy legyen valami keserű is: feketekávét isznak hozzá. A Korona tehát Bonbonniére, másfelől irodalmi színpad, harmadrészt Vár, negyedrészt: Mikes Lilla teremtménye.

Most azonban nem az említett, a színházakban mást adó művészek itteni szerepléséről lesz szó, hanem a szervezőjéről, a háziasszonyéról, Mikes Lilláéról, aki most második önálló műsorával jelentkezik a Korona Pódiumon. Az előbbit még az Irodalmi Színpadról hozta át - *a Virágot Algernonnak* című nagyon színvonalas sci-fi-feldolgozást.: A színvonalat az jelentette itt, hogy pszichológiailag a *Virágot Algernonnak* rendben volt, ténylegesen elképzelhető a mai biotechnika lehetőségei mellett, hogy egy gyengeelméjűt zsenivé kezeljenek, majd a biotechnika gyengéi mellett az is, hogy a zsenivé kezelt visszaessék a gyengeelméjű színvonalára. Ezt a kedves lektűrt - erre vonatkozik a színvonal újfent - Mikes Lilla kiválasztotta, mivel meg-szerette, és mivel tudja - ízléssel - érzékeltetni ezeket a szellemi állapotokat, eljátszott a regényanyaggal három futam erejéig, melyek nem voltak technikailag nehezek, de annál karakterisztikusabbak és annál lektűrszerűbbek.

Nehezen tudtam elképzelni, hogy meg fog születni a közeljövőben egy egészen hasonló alkalmakat produkáló másik lektűr - de megszületett. Émile Ajar *Előttem az élet* című kisregényétől van szó. Ez is nagyon olvasmányos. És nagyon humanista is. Hiszen egy Mohamed nevű kisfiúról szól, aki tényleg kisfiú, s ezért a maga naivitásával mondja el, hogy mi a véleménye az élet-ről, Rosa mamáról, aki felnevelte, és aki a regény folyamán - sőt mi több,

belső poénjaként - meghal. Mint minden lektűr, ez is ötletes. Szerepel benne nemcsak Rosa mama, aki annak idején Európát és Észak-Afrikát is átstrichelte, majd a nácik koncentrációs táborába került, és azért őrzi Hitler képét, hogy időnként elővegye és felsóhajthasson: „Azért mégis egy gonddal kevesebb." Továbbá megjelenik egy öreg muzulmán, Hamil úr, akinek öregsége jó kontrasztja a kisfiú, Momo (azaz Mohamed) gyermekségének, egy Katz nevű orvos, s egy-egy pillanatra Rosa mama többi neveltjei közül például Mojse (a név után nem kell kommentár). Ezt a meglehetősen sodró elbeszélést a gyerek naivitásának, Rosa mama sajátos életbölcsességének szelleme időnként fűszerezi, s a legdöntőbb helyeken ki-kitör az emberekből egy-egy humanista kérdés, mely nem annyira patetikus, mint az „oh ember", de nem is annyira mély, mint egy igazi író humanista kérdései, hanem ilyenfélék: élhet-e az ember szeretet nélkül?

A kisregény ügyes átdolgozását Mikes Lilla farmerban, gaminesen adja elő, és a regény szövege szerint beleszövi azt is, hogy az arab-zsidó ellentéteknek Momo szemében éppúgy nincs értelme, mint Rosa mama szemében, igen ügyesen eljátszik Momónak azzal a követelésével, amit úgy fejez ki, hogy a nagyon beteg Rosa mamát már ki kéne küretálni", ami adott esetben Momo sajátos kifejezése az euthanasia ötletére. És ismét játszik azokon a húrokon, amelyek pontosan az övéi, Mikes Lilláéi, hogy pillanatok alatt tud kisgyerekké és öregemberré lenni, illetve pillanatok alatt érzékeltetni tudja ezeknek a különböző embereknek hasonló humanista megnyilatkozásait. Végig bírni jó két órán keresztül a szöveget és a váltásokat persze igen nehéz lehet, s valóban teljesítmény. Igaz, nem kell teljes alakot hoznia, hanem elég sokszor, ha a humanista mazsolákat kiemeli, s máris megvan a hatás, a lektűré, a sodró erejű elbeszélésé és azé az általános filantróp gondolkodásé, amely Ajarba szorult, és itt kiömlik, mint a regényben. S mivel az alakok észjárása rendkívül egyszerű, majdnem előre meg lehet mondani, hogy milyen lehet egy-egy ilyen figura - csak a fel-tételeket kell *hozzá* leírni Mikes Lilla tónusváltásban brillírozik, s teljességgel hozza Ajart, annak teremtményeit és mindazt a gondolatot, amit e teremtmények levonhatnak az író s az előadó segítségével.

SZEPESI DÓRA

Cserhalmi idősorozata A konyhában

A sorozat a gondolkodás területein valamik valamilyen egymásutániságát jelöli. A sorozat tulajdonképp ismétlés, amely jelentésében hordozza a logikát és az időt, sőt: valamiféle ritmust, rend-szert is. Az idősorozat szerintem egyfajta fotosorozathoz áll a legközelebb. Azt a jelenséget takarja, amikor a személyiség képes a maga életidejében fel s alá „liftezni", s ezzel az oda-vissza csatolással létrehozhat egy elvont kontextust.

A fotoszekvenciában ott történik erősítés, ahol az egyik kép visszautal egy már korábbira, vagyis a rögzített dinamikus mozzanatban szinte folytatódik a mozgás - az időpillanat túlnő önmagán. Az idősorozat ezek szerint olyan magatartásra lehet igaz, ahol a jelenben múltak elevenednek fel; így jöhet létre az el-vont kontextus: az ember saját személyiségének múltjaival megteremti önmaga totalitását.

Ezt teszi Cserhalmi György Arnold Wesker Nemzeti Színházban játszott darabjának, *A* konyhának Peter-szerepében. Azzal, hogy a figurához az emberélet egyes szakaszaiban megélt-szerzett-kialakult szokásokat-gesztusokat is hozzáadja, teljesen nyitottá, térben-időben körüljárhatóvá formálja ezt az embert. Olyanná, akinek kitapinthatóak vonásai, érthetőek miértjei.

A gyerek

Amikor a játékról beszél: arca, szeme járása, mozdulatai egy tíz-tizenkét éves gyerekéi: „Szoktatok ti háborút játszani, szemétvödör tetejével meg miegymással?" - kezdi, és itt van egy nagyon jó tekintet, amire később még visszatérek. „Á harcias gyerekek békések lesznek, mire megnőnek, azt mondják, de szerintem ez nem ilyen egyszerű. Én a magam részéről sohasem szerettem a hadijátékokat. Volt nekem egy csapatom - fiúk, mi inkább építgettünk. Várakat, kunyhókat, táborokat."

Amikor a diadalívet építi, beszéddialógus nincs. Mégis: miféle kommunikáció ez? Egy kisgyerek szenzomotoros pszichéje működik így, aki mostanában fedezi fel a világot magának. Igazi játék kezdődik. A színész eljátssza, hogyan kezd játékba a gyerek: figyel, észrevesz, megnéz, megfog, emel, cipel, nyög, szuszog. Kiszemel, elkér. Csodálkozik, örül, játszik. Épít.

Így képzelheti ezt a hároméves is, amikor ebben a sorban: „Bóbita, Bóbita épít", nem túl sokadszor mondja ki a szót: épít.

A **kamasz**

Cserhalmi egész szerepépítménye a sokrétűen bonyolult kamaszkori szenvedély szintjén mozog. Peter személyisége labilis egyensúlyi állapotban van, ahonnan indulatai erre is, arra is könynyen kilódíthatók. Szélsőséges maga-tartása abból fakad, hogy törekvései akadályokba ütköznek, kudarcokat kell megélnie, lehiggadása (talán a házasság) minduntalan késleltetve van. Nem is munkatársaival, éppen szerelmével áll igazi konfliktusban. Az ellentét okozója valójában külső körülmény, az, hogy a lánynak férje van, s nehezen adná (adja) fel viszonylagos biztonságát. Peter ezért egyszerre szelíd, odaadó és durván viszszautasító; zsebre tett kezű vagány és védelemre szoruló kölyök, segítőkész és önző, kedvesen tréfás és agresszív „vadállat".

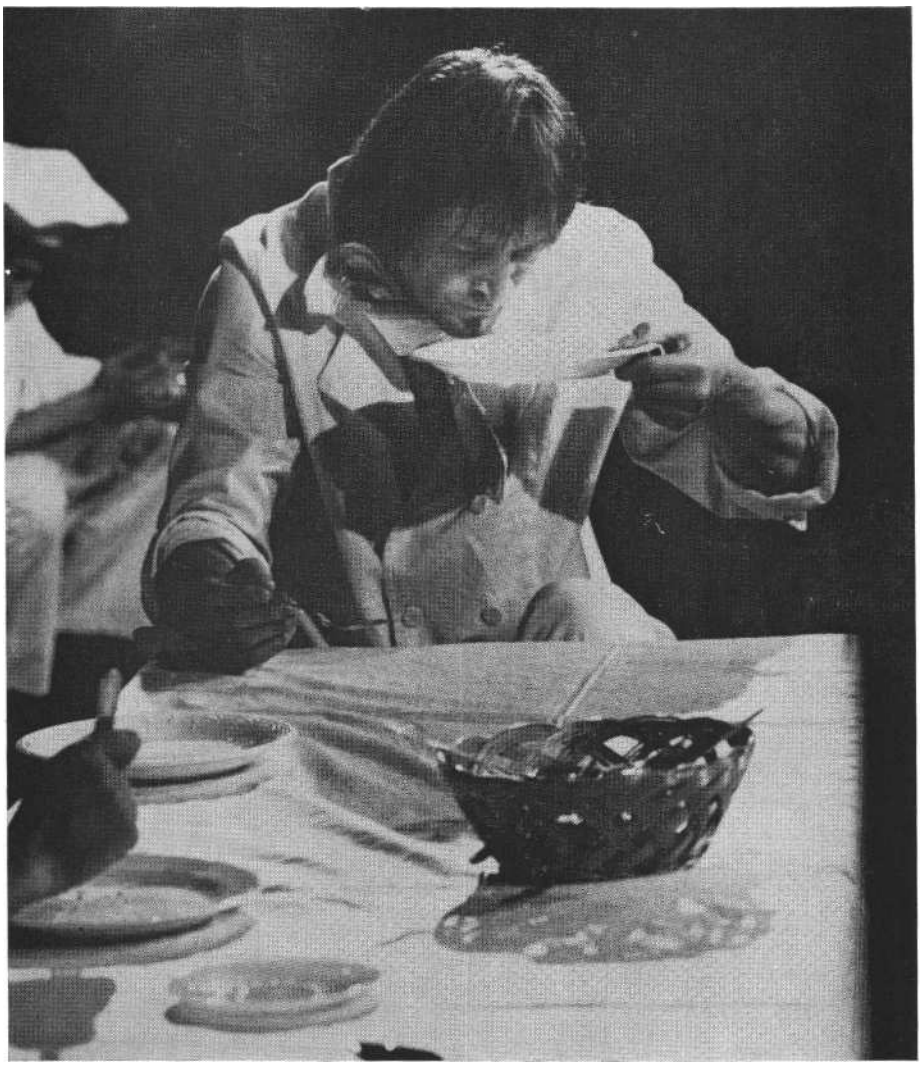
Geg-akcióiban is ez a feszített állapot munkál. Amikor Frank elbóbiskol, vizespoharat rak a fejére, elordítja magát, és röhög a sikerült viccen; amikor úgy dobja fel a széket, hogy maga is elhiszi, az égből pottyant; vagy amikor a „tehetsz nekem egy szívességet"-re készségesen készíti a száját. Fegyelmezetlen és fegyelmezhetetlen. Ő az, aki nem képes beilleszkedni a többiek közé, mert nem fogadja el életmódjukat, mert magatartását ösztönei irányítják.

Álmodozó. Az álmokról is „álmodozva" beszél, „őrültségeket" mond: „Tudod te, mi az a játék? Az álom. Amikor elfelejted, ki vagy, és azt játszod, ami lehetnél. Ha egy ember álmodozik, az megnő, nagyobb lesz, jobb. Ez neked őrültség?"

Társai nem értik, nekik *mást* jelent álmodozni.

„Rajta, Peter, halljuk a nagy álmot!"

„És ez itt mind nincs? Nem, ez nem megy. Konyhában nem tudok álmodni." Nem. Az ő álmait *itt* nem érthetik. Egyedül olyan kalandos lelkű fickóval kacsinthat össze, mint a csavargó, aki a seprű-kuka építményben képes akár kastélyt is látni. Ebben a jelenetben nyil-



Cserhalmi György A konyhában (Ikládv László felv.)

vánul meg Peter adakozókedve is: az ócska lötty helyébe két szelet húst, saját vacsoráját adja a csavargónak.

„Csak beszél, de nem veszélyes." Lázad, mert tudja, a Konyhán kívül, a megélhetésen túl „van még valami".

A felnőtt

Ahogy követi a lányt, vagy ahogy az utat porolja előtte, mintha legelső ösztönélményeire emlékezne - ez mégis felnőtt szenvedély. Ez a „megállapodás" élménye: már nem megszerezni, hanem megtartani akar. És felrúgni minden köteléket és körülményt, ami ebben megakadályozza - még a maga megsebzése árán is.

A végső nagy rombolás ennek az érzésnek szól: földúlja a Konyhát, s ezzel béklyói szimbólumát rombolja szét.

Amikor cigarettázva támaszkodik háttal az asztalnak, hasonlít a harmincéves színészre, aki akár kollégájának is mondhatná: „Tudod, mikor nem ember az ember? Amikor szégyelli, hogy gyerek."

A színész újraéli szerepeit - a „szerep"-nek itt szociálpszichológiai jelentése is érdekes számunkra -, hogy meg-élhessük egy személyiség teljességét. (Hiszen ez a feladat: az ember húzza maga után önmaga szánalmas-fönséges dokumentumát.)

Tulajdonképpen le kellene fényképezni ezeket a letisztult mozzanatokat, hogy végképp megmaradjanak; s az a néhány nagyon jó tekintet is. (Melyek egyébként a színész szerepértési pontjai lehetnek, amikor az élet a szereppel „végre-szemez".)

Talán érdemes lenne fotókkal megörökíteni, de akkor is félő, hogy - akár képek, akár szavak sora legyen is - jóval kevesebb, mint az eleven élmény.

NÁNAY ISTVÁN

Karnyónétól Zinidáig

Sólyom Katalin szerepeiről

A Tettye XVI. századi romjaihoz cirkuszi díszletek tapadnak, itt is, ott is BRI-QUET CIRCUS feliratok - nem kétséges, a manézs világa elevenedik meg a pécsi Nyári Színház Leonyid Andrejev *Aki a pofonokat kapja* című musicalbe-mutatóján. De nehezen indul be az elő-adás. Invenciótlan zenére lagymatagon, unottan és ügyetlenül lejti nyitó táncát a kar, a szereplők énekes-táncos bemutatkozása görcsös igyekezet csupán, ám fel-tűnik a tömegben egy fekete csizmás, fekete háromnegyedes, testhez simuló kabátos nő dús vörös hajzattal, kezében korbáccsal - s egyszeriben feszültség teremtődik a színpadon. Arca merev, kiismerhetetlen, titokzatos és szomorúságot sugárzó, mozgása, mint egy nemes vadé, még nem tudunk semmit róla, csak sejtjük, hogy oroszlánszelídítő, és érezzük, ő az úr ebben a cirkuszban. Sólyom Katalin játssza Zinidát, a cirkuszigazgató idomár feleségét.

Andrejev darabja a cirkusz világában játszódik, de nem cirkuszi történet. Az öltözők mindennapjait eleveníti meg, a minden környezetben egyaránt élő, ám a művészek közegében felfokozottabban kitárulkozó emberi viszonyokat boncolgatja, nem kevés misztikummal és szentimentalizmussal. A darab szokvány háromszögtörténetből tragikus négyszögtörténetté alakul át. Besano, a zsoké és Consuella, a műlovarnő között szerelem szövődik, de Besanót Zinida is szereti - reménytelenül. Közéjük csöppen az ismeretlen bohóc, Aki, ő szintén Consuella bűvkörébe kerül, s iránta sem közömbös Zinida. Tehát két nő, a mindenki által szeretett Consuella és a reménytelenül szerető Zinida mint pólusok között feszül a drámai ív.

Bagossy László rendezésében a melodrámába forduló előadás kiérleletlen és széteső, a szereposztásból adódóan az erőviszonyok is felbomlanak. Az előadás valódi, fájdalmasan groteszk alaphangja csak Aki és Zinida jeleneteiben szólal meg. Vallai Péter és Sólyom Katalin páros jeleneteikben a sokrétű szituációk majd' minden árnyalatát eljátsszák, ezek-nek a jeleneteknek pregnáns ritmusa van,

a szavak és az elhallgatások mögött felsejlik a darab egyik lényeges eleme, a titokzatosság, a dolgok, az érzelmek, az emberi viszonyok kiismerhetetlensége, ugyanakkor az érzelem nem válik érzelmességgé, sőt megkapja az oly szükséges groteszk felhangokat is.

Ahogy Sólyom Katalin egy érzelmes vallomást a jellegzetes sólyomkatis, mélyről indított, altból a magasabb regiszterekbe csapó nevetéssel lezár, ahogy a visszautasítások fölött érzett őszinte dühében, elkeseredésében is van egy csipetnyi, a cirkuszi „szakmájából" adódó szerepjátszás, ahogy a kulcspillanatokban egyszerre tudja kívülről és belülről megmutatni a figuráját, az több, mint jeles szerepmegoldás, az magába sűríti egy groteszk látásmódú színész érzékenységét, és felmutatja a darab megvalósításának lehetséges stílusjegyeit.

Sólyom Katalin a groteszk iránt hallatlanul fogékony színésznő. Az elmúlt évtizedek abszurd-abszurdoid-groteszk hangvételű műveinek - ha egyáltalán a különböző meggondolások miatt színre kerültek - többnyire csak részben volt sikerük, mert hiányzanak hozzájuk a „nyelvet" jól ismerő színészek. Ennek a stílusnak nincs nálunk színi hagyománya, és erre nemigen készít fel a színi-oktatás sem. Sólyom Katalin viszont első nagy sikereit is ebben a stílusban aratta, színészi alkata-tehetsége eleve ilyen indíttatású.

Emlékezzünk vissza a budapesti Universitas együttesbeli indulására, amikor néhány év alatt tucatnyi jelentős szerepet játszott, komikusat és drámait egyaránt, például a *Kékszakállú herceg várának* Juditját, *A gyilkosok éjszakájának* Bebéjét, a *Cselédek* Solange-át, Lorca Yermáját. Es a legemlékezetesebbet, az 1965-ös *Karnyóné c*ímszerepét, frenetikusan, s olyan, ma már a színházi és a kulturális életben igencsak „jegyzett" partnerek társaságában, mint Fodor Tamás, Hetényi Pál, Jordán Tamás, Halász Péter, Kristóf Tibor, Adamis Anna, Csaplár Kati, Bőhm Edit, a rendező Ruszt József, asszisztense Érdi Sándor. Természetesen élt mozgásban-beszédben-énekben egyaránt a túlzó eszközökkel, s végletesen komikus színekkel ábrázolta Karnyónét, de a komolyan vett komikum minduntalan átcsapott ellentettjébe, és a színésznő magától értetődően mutatta meg a figura tragikumát is. A két réteg sohasem külön-külön jelent meg az alakításban, hanem olyan egységben, amelynek kettőssége hordozta azt a bizonyos groteszkséget, amely a szerep lényegét adta.

Immáron egy évtizede Sólyom Katalin a pécsi Nemzeti Színház tagja. Ott nemigen építettek a színésznő groteszk iránti érzékenységére. Sok kisebb-nagyobb és többnyire jól megoldott karakterfeladat mellett elsősorban a gyerek-darabok főszerepeit játszotta éveken át. A gyerekközönség rajongása ösztönözte többek között arra, hogy önálló gyerekműsorokat is készítsen és úttörő vállalkozásként műfajt teremtsen. Műsorait - *Mesebál, Csipkefa, Színország Csodák és furcsaságok* (ezekről a SZÍNHÁZ 1974/ 12., 1978/9. és 1979/10. számaiban már beszámolt) - nemcsak a pécsiek, hanem az ország minden részének kisiskolásai és óvodásai is megismerték.

Bár ezek. a műsorok művészileg és pedagógiailag is kitűnőek, egy színésznő számára csak munkásságának egyik oldalát jelenthetik, a másik, a színpadi szerepekben kiteljesedő is elengedhetetlen. Ezt a kiteljesedésélménvt kapta meg Sólyom Katalin Szikora Jánossal *való* alkotó együttműködése során. Először Kafka A perében nyújtott egészen különleges alakítást, majd Vian *Birodalomépítők* című abszurdjában bizonyította: e műfajt neki teremtették.

A perben viszonylag kis szerepe volt, Lénit, az ügyvéd mindenesét játszotta, hallatlanul összetetten. Már a megjelenése is a figura ellentmondásosságát és kiismerhetetlenségét sugallta. A magasra fel tornyozott frizura, a tiszta és takaros ruházat ellentétben állt a merev, görcsös tartással, a bal keze hibájának - két ujja között hártya feszült vállalásából és elrejtéséből adódó ambivalens magatartással. Közönséges és gyengéd, kéjvágyó és frigid, segítőkész és az elesettekbe belerúgó volt egyszerre és egyidejűleg ez a Léni Sólyom Katalin alakításában, titokzatos, mint az a világ, amely a főhőst, Jozef K.-t körülvette, mégis volt benne valami esendően emberi.

A Birodalomépítőben viszont nemcsak jelentős szerepe volt, ő az, aki egyedül beszélte tökéletesen azt a színházi nyelvet, amit ez a mű megkíván. Az Anya szerepét játszotta, annak a polgári társadalmi kövületnek az Apával közös képviselőjét, amely fölött könyörtelenül átszáguld az idő, amelyet összenyomnak az előadás láthatatlan erői által mozgatott falak. Sólyom Katalin Anyája maga a megtestesült polgári korlátoltság és kisszerűség; *ez az anya* - bármilyen világrengető események zajlanak is körülötte -- csak a család s nem utolsósorban a maga kényelmének megteremtésére, a megszokott rend mégoly visszonylagos és redukált fenntartására tud gondolni. Sólyom mégsem akkor a legemlékezetesebb, amikor lányával, férjével és Amálával, a cselédlánnyal kicsinyes céljait elérendő, pöröl. Három epizódja teremti meg igazán azt a légkört, mely a darab sokrétűségéből következik : a szomszéddal beszélgetve, a régi emlékek felidézésénél és utolsó kiáltásakor.

Sólyom Katalin a Birodalomépitőkben (Koszta Gabriellával és Szivler Józseffel)

világszínház

Sólyom Katalin haja felcsavarva loknikba, nyűtt slafrokban, merev derékkal, felvetett fejjel, összecsücsörített ajkakkal a szék szélén egyensúlyozva egy kis asztalkánál ül, szemben a szomszéddal, mellette az Apa. Peregnek a társalgás elkoptatott kliséi, az Anya szemez a szomszéddal, aki semmit nem vesz észre, heves vágyat érez a férfi iránt, mindenáron fel akarja magára hívni a figyelmét, de úgy, hogy a konvenciók szellemében járjon el. E kettős érzelem viharzik át rajta, ezek-kel tusakodik, mígnem kimeredt szemmel, székéről előrehajolva elveszti egyensúlyát, és a szomszéd lábai elé hull. Minden apró mozdulat, minden rezzenés pontosan megtervezett és kitűnően kivitelezett, olyan, mint egy bonyolult koreográfia vagy/és egy tökéletes bohóctréfa.

Amikor viszont az Apa elmeséli fiatalságukat, megismerkedésüket, esküvőjüket, leányuk születését, Sólyom Katalin balettruhában van és az Apa elbeszélését táncmozdulatokkal kíséri. A tiráda befejeztével az Apa és az Anya szédületes pas de deux-t táncol. Sólyom tánca jól kivitelezett balettprodukció, ugyanakkor minden mozdulat idézőjelbe is van téve. Szivler József Apaként nehézkesen és ügyetlenül téblából körülötte, ezzel még inkább hangsúlyos lesz annak a táncnak a hamissága, amely lényegéből eredően maga lenne a szépség - miként életük kezdete is annak tűnt -, de ahogy ez most megjelenik, ahogy a már korosodó emberek ezt eltáncolják, az szánnivalóan nevetséges, és a szituáció gyökeres hazugságáról árulkodik. Sólyom Katalin ezúttal is halálosan komolyan valósítja meg a harsányan komikus jelenetet, ez az ellentét ad különös hangsúlyt és színt az alakításának.

Az utolsó színi megnyilvánulása egy iszonyatos üvöltés. A Hang, mint anynyiszor, ismét megszólal, ezzel egyidejűleg a falak is megmozdulnak, szűkül a tér. Az Anya még berohan az összezáró-dó falak között az Apa nadrágjáért, de vissza már nem tud jönni, a feje beszorul, s csak egy kiáltásra futja erejéből. Ez a kiáltás nem a figura eddigi jellemzéséből következik, ez egyértelműen a helyzet tragikumát felfogó ember végső megnyilatkozása. Amit a többiek csak rész-ben vagy egyáltalán nem tudtak megoldani, azt Sólyom Katalin egymagában megtette: a viani modell abszurditását és humanitását egyidejűleg és totálisan ábrázolta.

HEGEDÜS GÉZA

Peter Hall Othellója

Az 1979/80-as színházi évadnak Londonban alighanem a legirodalmibb - színházi és dramaturgiai szakemberek számára is, az olvasó emberek számára is -, legnagyobb szenzációja az *Othello* felújítása volt Peter Hall rendezésében. Az idei év első felében került erre a sor, és jó sorsom úgy hozta, hogy áprilisban éppen Londonban lehettem, s minthogy ottani enyéim idejében gondoskodtak jegyről - amire nagyon is szükség volt, mert a nem túlságosan nagy közönség számára épített Olivier-színházban az ilyenféle előadásokra jó előre kell gondoskodni - április i4-én este ott ülhettem a nézőtéren. Nem először voltam ebben a színházban, amely az oly hosszú előkészítés után végre megvalósult Angol Nemzeti Színház (National Theatre) egyik terme, de olyan terem, amely tud-tom és tapasztalatom szerint ma a föld-kerekség legjobb akusztikájú és optikájú színházi nézőtere. Legutóbb Marlowe *Nagy Tamerlánját (Timburlain the Great)* láttam itt ugyancsak Peter Hall rendezésében, és már akkor megerősödött bennem az az objektíve szakmainak, szubjektíve a néző esztétikai gyönyör-keltő képességének mondható felismerés, hogy ez a Peter Hall a mi esztendeinknek - világviszonylatban - legalábbis az egyik legnagyobb színházi rendezőmű-vésze. Vitatkozni azt lehet és néha kell is vele, de ahogy ő értelmezi a drámairodalom remekeit, azt legalábbis mint az értelmezés egyik érvényes lehetőségét okvetlenül tudomásul kell venni. Láttam már jó néhány rendezését, és ezek közt az utóbbi húsz évben több Shakespeare-értelmezést is. Még olvastam is egy-két írásbeli megjegyzését a shakespeare-i művek színpadi értelmezéséről, s így alakult ki bennem az a tudat, hogy ez a színházi rendező - a láttatás mű-vésze - manapság a világ egyik legjobb Shakespeare-szakértője, vagyis az irodalmi értelmezés olyan tudósa, aki egyenrangú vitapartner irodalomtörténészek, kultúrtörténészek és dramaturgiában alaposan felkészült kritikusok körében is.

No persze jól tudom, *hogy* Peter I-lall mögött már sok egyéb mellett 24 (igen: huszonnégy!) eddigi Shakespeare-rendezés áll. Ebből még az én nézői múltamban is feledhetetlen élmény volt előbb *a Vízkereszt,* majd *A velencei kalmár* előadássá varázslása Stratfordban, illetve az Aldwich Theatre-ben. Amikor a *Vízkeresztet* láttam az ő rendezésében, akkor jöttem rá, hogy Shakespeare az angolok számára nem csak az, ami nekünk Katona József, hanem az is, ami nekünk Szigligeti Ede. Peter Halltól tanultam meg, hogy *a Vízkereszt* többek közt népszínmű is. El tudom képzelni, hogy ha ő állítja színpadra a *Windsori víg nőket,* akkor ebből a királydrámákhoz kapcsolódó vígjátékból akár amolyan farce jellegű vásári komédiát is lehet csinálni. Peter Hall Vízkeresztjéből ki tudtam találni, milyen is lehet az ő elképzelése szerint az a shakespeare-i vígjáték, amely valójában középkori gyökérzetű, egyszerre kritikai és mégis burleszk jellegű blődlizés, mint ahogy a shakespeare-i tragédia részben az ókori tragédiákban, részben a romantikát előlegező krónikairodalomban előkészített emberi dokumentum.

Nagyon jó példa és példázat volt számomra Peter Hall *A velencei kalmár*-értelmezése. Hiszen ez a mű - amely eszmeileg is, sorrendben is közvetlenül megelőzi *a Hamletet* - vígjátéki kibontakozása ellenére tragikus helyzetek sorozata, tragikus lelki alkatok összeütközése és lényegében jogtörténeti problémamegfogalmazás, amely az olvasó és a néző számára megvilágítja, hogy a reneszánsz ember milyen lelki válságok közepette élte át azt *a hite jogot,* amely a feudális gondolkozásban *váltójogként,* a *jövőt* előkészítő polgári gondolkodásban *kereskedelmi jogként* (a római jog klaszszikus kifejezésével *a ius strictum* és *a ius aequum* szükségszerű történelmi konfliktusában) jelent meg. Peter Hallról azóta tudom, hogy nemcsak nagy rendező, de nagyon jó kultúrhistorikus is, amióta A *velencei* kalmárában sem Antoniót, sem Shylockot nem ábrázolta se negatívnak, se pozitívnak, hanem mint két jogi magatartás egyenértékű képviselőjét mutatta meg.

Peter Hall tehát nem volt ismeretlen a számomra, amikor most az Olivier-színházban szembekerültem Othellójával. Es talán még arra is emlékszik, hogy nagyon sok évvel ezelőtt a *Vízkereszt* egyik előadása után személyesen is leültünk Shakespeare-ről beszélgetni, és kiderülvén, hogy angol fordításban olvasta *A velencei* kalmárról írt tanulmányomat, a kitűnő angol művésznő, Dorothy Tu-

tin társaságában hármasban megittunk egy üveg whiskyt. Franciául beszélgettünk a Shakespeare-művek értelmezési lehetőségeiről, mivel legföljebb írásban beszélgethettünk volna angolul, hiszen én alig-alig értettem az ő angol angolságát, ő pedig szinte érthetetlen idegen nyelvként figyelte azt az idiómát, amelyet én angol nak véltem. De azért nagyon sajnálom, hogy a mostani Othello-előadás után nem mentem fel a színpad mögé, hogy kezet rázzak vele, köszönvén; általa mennyivel többet tudok most a néger velencei tábornokról, aki naivitásában és ostobaságában oly magasztosan tud emberséges lenni, és oly emberségesen öli meg azt az egyetlen lényt, aki igazán szereti.

Rég volt ilyen igazán katartikus élményem, mint most Othello végérvényesen ostoba tragédiájának tanújaként.

Pedig nem is csodálom, hogy a kritika igen tartózkodóan vette tudomásul Peter Hall Othello-értelmezését. A szakma - ne tagadjuk -- fanyalog, a kritikák igazán nem egyértelműek. Es még azon se csodálkozom, hogy Paul Scofield alakításától sincsenek elragadtatva. Bevallom, én sem voltam túlontúl elragadtatva. Scofield igazán nagy színész. Láttam már *Lear* király-alakítását, láttam Bolt *Morus* Tamásának megformálójaként, tudom, hogy korunk egyik legnagyobb színművésze. De azért Bessenyei jobb Othello volt! Scofield - bár lehet, hogy Peter Hall elképzelése folytán megjelenése első pillanatától fogva úgy mozgatta kezeit, mint aki éppen fojtogatni akar. Ez számomra zavaró volt, hiszen ez a néger származása miatt „Minderwertigkeitsgefühl"-lel küzdő velencei tábornok, aki személyes vonzó tulajdonságai folytán elnyeri az édes Desdemona szerelmét, eleve maga a derék emberségesség, aki ostoba hiszékenysége miatt válik egyetlen szerelme gyilkosává. Ahogy Scofield megjátszotta (vagy ahogy Peter Hall elképzelte), ebben az Othelló-ban eleve kísért a szerelmét megfojtó hitvesgyilkos. Igaz, Peter Hall mindent előkészít: még a zsebkendőmotívum is előkészített. És amikor Emilia vetkőzteti Desdemonát, az olyan, mintha áldozatra készítené elő. Vagyis a rendező úgy állítja be alakjait, mint akiket a sors elháríthatatlanul egyetlen lehetőségre szánt.

Kénytelen voltam elhinni Peter Hall-nak a maga vízióját, de közben folyton vitatkoznom kellett vele. Igaz: Shakespeare-ről csak azoknak van sablonos közös látomásuk, akik csak felületesen vagy csak mások jellemzéséből ismerik. Shakespeare igazi értői, barátai, elragadtatottjai ahányan csak vannak, annyi látomásuk van róla. Magam is hajnalkorom óta élek Shakespeare varázsában. Tehát saját Shakespeare-múltammal ültem szemben Peter Hall Shakespeare-múltjával. Az én naiv, ostoba és mégis magasztos Othellóm nem volt egészen azonos Petei- Hall eleve hitvesfojtogatásra felkészített Othellójával. De kénytelen voltam elhinni, hogy Peter Hall elképzelése is az *egyik* lehetőség.

Azt hiszem, még csak vitatkozni sem lehet azon, hogy ez a mostani londoni Othello inkább irodalmi, mintsem színházi élmény. Peter Hallnak volt bátorsága a Ben jonson-féle 1623-as első Folió-kiadás teljes szövegét eljátszani, sőt még azt is kiegészítve az első Quartó-kiadás variánsrészleteivel, hogy a szín-padon jelen legyen minden Shakespeare-szó, valamennyi Othelló-beli Shakespeare „blankverse". Igy, ilyen teljességgel talán soha - talán még Shakespeare korában sem - játszották az *Othellót. H*iszen azért is különbözik az első „Folió" és az első „Quartó" szövege jó néhány tucatnyi sorra], mert eleve eltérően játszották a tragédiát. És a XVII. század elejének a nézője merőben másképpen kapcsolódott a színpadon játszódókhoz, mint a mai színházlátogató. Akkor a nappal játszott drámát a fedetlen színház nézőterén felalá járkáló közönség figyelte... vagy alig figyelte. A nézők hol egymással beszélgettek, hol az erotikusabb vagy szadistább vagy a tragédia kellős közepén burleszkké váló jeleneteknél felfigyeltek. Sört vagy whiskyt ittak közben, és ha valami nem tetszett, feldobták a poharat a színpadra. Ha Francis Drake kalózai látogattak a Globe-színházba, és valami nem tetszett nekik, hát akkor jó esetben a levegőbe lőttek hosszú pisztolyaikkal, de ha nagyon unták a hosszú dialógusokat, akkor egyenest a színpad-ra lőttek, vagy az ivópult közelében kerestek egy kedvükre való ledér perszónát, majd amikor kiszórakozták vele magukat, akkor újra felfigyeltek, mi is zajlik a színpadon. Hát az ilyenfajta elő-adásokhoz sok töltelékszöveg kellett. És nincs az a modern színház, amely a Shakespeare-szöveg olyan reneszánsz-teljességét adhatná, mint amilyennel most Peter Hall kísérletezett. Ez *az* elő-adás csaknem kétszer olyan hosszú volt, mint nálunk egy szokványos Othello. (Feleségemmel együtt egyre jobban fél tünk, hogy a végén nem kapunk földalattit, holott otthonunk messzebb volt a színháztól, mint Budapesttől Vác, és taxit fizetni ilyen távolságra, hát annyi valutája nincs is a külföldinek... De szerencsére a földalatti még háromnegyed tizenkettő urán is járt!)

Az igaz: a nálunk sohase játszott jelenetek is olyan varázsos Shakespeare-jambusokban szóltak, hogy a vájt fülnek példátlan nyelvzenei élményt adtak. És én legszívesebben elvinném nemhogy színészjelölt tanítványaimat, de köztisztelt színművészeinket is, hogy megtanulják, miként is kell tisztelni a szöveget és a nyelvritmust. Csodálatos, hogy az angol színjátszásnak milyen nagyszerű a nyelviverstani kultúrája. Az se volt baj, hogy nem minden szót értettem: nagyon jól értettem a jambus hullámzását. Nem utolsósorban nyelvzenei élmény volt számomra ez a túl bosszú *Othello.* És a legnagyobb tisztelettel vettem tudomásul, hogy a közönség templomi áhítattal figyelte végig ezt a valójában nem is színházi, hanem irodalmi élményt.

A teljes szöveg következtében a nálunk sohase játszott clown-jelenet is belekerült az előadásba. Az első pillanatban zavaró volt ez a burleszk a tragédia kibontakozása előtti pillanatokban. De azután nyilvánvalóvá lett, hogy ez ugyanolyan dialektikus ellenpontozása a nyomasztó tragédiának, mint a *Macbethben* a részeg kapus jelenete a király-gyilkosság előtti percekben... Illetve, hogy míg odabent megölnek egy királyt, idekint egy rés$_z$eg alak azt sem tudja, mi történik. Ennek az *Othellónak* szinte sohasem játszott clown-jelenete aláhúzta az élet sokoldalú realitását, hogy egyszerre „jajgatunk és kacagunk" (hogy a Shakespeare-t annyira értő Petőfit idézzem).

Á szöveg teljessége nagyobb szereplehetőséget adott Brabantiónak Desdemona apjának , akit Basil Henson alakított, és némi Lear királyra emlékeztető indulatos keserűséget adott neki. Ez nem rossz rendezői elképzelés, és jó színészi alakítás. Igy Desdemona családi háttere gazdagabb lett, mint a mi elő-adásainkban. Mint ahogy a clownt alakító Roger Gartland többszólamúvá tette a drámát, mint ahogy eddig megszoktuk. Mondottam: első megjelenési pillanata zavart engem, de hamarosan meggyőzött, hogy szerepével és a drámához képest stílusváltásával gazdagabbá tette a színházi élményt.

A néző számára azonban mindennél többet jelentett Jago, akit Michael

Bryant alakított. Nem is tagadom, nézői életem egyik legnagyszerűbb élménye volt ez. Igaz, maga a rendezés is inkább Jago-centrikussá, mintsem Othello-centrikussá állította be a cselekményt. De hát ezzel minálunk is kísérleteztek. Csakhogy nálunk Huszti Péter Jagója egy afféle rokonszenves jampec volt, és igazán csak Bessenyei Othellójának magasztossága mentette meg a nézőt, hogy ne Jagónak drukkoljon. Nekem a pozitívvá tett Huszti-Jago egyáltalán nem tetszett (ennek nem Huszti Péter az oka, hanem a szerintem téves rendezői koncepció). Peter Hall Jagója egyáltalán nem volt pozitív. . . de érthető. Ebben az elképzelésben Jago ősz hajú, kopaszodó idős ember, akinek semmi sem sikerült, és még a fiatal úrifiú, Cassio (Stephen Moore) is elébe kerül hadnagyként, míg ő még mindig csak zászlós. Bizarr gondolattársítással azt súgtam oda mellettem ülő feleségemnek: „Ez a Jago a nyugdíjaztatása előtti utolsó lehetőséget akarja megjátszani." Ez a Michael Bryant alakította Jago egyáltalán nem rokonszenves, de emberileg érthető. Ez az idős ember azt tudja, hogy semmi sem sikerült neki, és még a felesége is lefeküdt a gyűlölt néger generálissal. Ez a Jago valóban úgy akar visszaütni, hogy az se baj, ha ő belepusztul. És miközben Scofield Othellója megmaradt primitív néger katonai szakembernek, és nem emelkedett arra a humánus magasságra, amelyre nálunk Bessenyei fel tudta emelni - Bryant egy olyan keserű, cinikusságában is, gonoszságában is sajnálatra méltó, elcsúszott emberi egyéniséget formált, amely múlhatatlan emlékként marad meg a nézőben.

És végül a szcenikai megoldásról néhány szót. Nagyon hálás voltam Peter Hallnak, hogy álmodern színpadképcsúnyaságaink után merészkedett reneszánsz színpadképet és hiteles reneszánsz jelmezeket elénk állítani. Ez a Velence tényleg Velence. Nem amolyan Meiningen-féle berendezett színpad, de azért mégis reneszánsz palotabejárat, fölötte erkéllyel; mégis olyan hálószoba, amely hálószoba. A reneszánsz kori olasz lovagok sem öltöztek űrpilótaruhába, ha-nem hiteles *mezbe,* amely *jelzi* az ábrázolt kort. Vagyis a díszlet *díszlet* volt és a jelmez *jelmez.* A szöveg pedig *szöveg,* amelyet gyönyörűséget adó enyhe skandálással mondottak a nagy nyelvi kultúrájú művészek.

ÉZSIÁS ERZSÉBET

A 25. Sterija Játékok

A múlt századi klasszikus drámaíró ne-vét viselő Sterija Játékok a jugoszláv drámai színházak hagyományos sereg-szemléje, amely idén 25. jubileumához érkezett. A Novi Sadon április 17-26. között megrendezett fesztivál második felét láttam. Egybehangzó vélemények szerint a színvonalasabb felét, amit az is bizonyít, hogy a kiosztásra került díjak közül az első kettőt az általam látott előadások vitték el.

A fesztivál vegyes benyomásokat hagyott a külföldi résztvevőkben. Ennek oka elsősorban a válogatás hiányossága volt. A találkozón csaknem valamennyi köztársaság színházművészete képviseltette magát: a résztvevők ljubljanai, zágrábi, zombori, maribori, celjei, skopjei és két belgrádi színházat láthattak. A bemutatott nyolc előadást az elmúlt évad produkcióiból választották ki. Ezek az előadások azonban íróilag, rendezőileg és színészileg egyaránt közepesek voltak. A fesztivál idei színvonala jugoszláviai vélemények szerint is alacsonyabb volt a tavalyinál. Ez hangzott el az elő-adásokat követő vitákon, ahol a helyi és fővárosi színikritikusok bírálták a válogatás szempontjait és a produkciók színvonalát.

Az idei Sterija Játékok programja főként kortárs szerzők műveiből állt: az általam látott négy előadás között mindössze egy klasszikus mű szerepelt: Ivan Cankar *Lepa Vida (A* szép Vida) című darabja, amely a celjei Szlovén Népszínház előadásában a fesztivál második díját nyerte. A kritikusok döntését valószínűleg a Cankar-mű klasszikus erényei befolyásolták. A mű Cankar talán legkevésbé színpadszerű alkotása, amely számtalan sikertelen kísérletet ért meg a jugoszláviai színpadokon. A rendező Mile Korun Cankar-specialistának számít, ám ez a munkája igen szélsőséges kritikákat kapott Szlovéniában és Novi Sadon is. Véleményem szerint a zsüri inkább a vállalkozás jelentőségét, semmint az előadás színvonalát jutalmazta.

Az előadás hibáit és erényeit a téma másik variációjának összevetésével érthetjük meg. Mert ezen a fesztiválon - szakmai érdekességként - két azonos című darab, két *Lepa Vida* szerepelt. Cankarén kívül egy modernebb feldolgozás, a harmincas éveit számláló Rudi Seligo munkája. A közös téma alapja régi szlovén legenda, amely a kutatók szerint a XII. századból maradt fenn nép-ballada formájában. Szép Vida az elér-hetetlen eszmény jelképe az emberi élet-ben - az örök vágy szimbóluma. Ahogy Cankar írja: „A vágy, a fennkölt gondolat és az álom azért adatott meg neked, hogy ne lásd a valóságot. . ." Cankarnál tehát ez a vágy menekülés is, elfordulás a valóság, az élet kegyetlen realitása elől. Ezért fontos az a társadalmi közeg, amelybe hőseit ágyazza (a ljubljanai kül-város). Es ez az a társadalmi valóság, amely hiányzik Korun rendezéséből a celjeiek előadásában. A szereplőket - négy halálosan beteg férfit - egy kórházi szoba időtlen, kék falú, áttetsző homályába burkolja, térben és időben elvonatkoztatva a Cankar-mű valóságától. Ez a helyszín logikai töréseket okoz az elő-adásban: követhetetlenné válik álom és valóság viszonya és kölcsönhatása.

Alapvető különbség van a két *Lepa* Vida-feldolgozás között. Cankarnál szép Vida a vágy tárgya: sugárzó szépségű nő, akiről a férfiak álmodoznak. Seligo darabjában maga a női főszereplő az, aki elvágyódik kisszerű környezetéből - szép Vida tehát a vágy alanya. Elvágyódása korban és időben kötetlen. Seligo szabadon kezeli a tér- és idősíkokat. Szép Vidát - aki elszökik a szeretőjével - előbb arab környezetben látjuk kiszolgáltatott asszonyi sorsának szimbóluma-ként, majd a spanyol királyi udvarban a fény, pompa, ragyogás hamis álarca alatt. A dráma végén megtörten, öregen tér vissza vándorlásainak kiindulópontjára: otthonába, családjához. Felnőtt nagylányának személyében az elvágyódás örök körforgásának lehetőségét veti fel a szerző: a lány anyja sorsának folytatója lesz (lehet). A maribori Szlovén Színház előadása rendezőileg és színészileg sokkal fantáziadúsabb, pergőbb, élvezetesebb előadás, mint a celjeieké (rendező: Franéi Križaj). Különösen fontos mind-két esetben a női főszereplő személyisége. A celjei előadás jelentéktelen külsejű főszereplőnője nem indokolja eléggé azt a vágyakozást, amelyet az emberek-ben kelt. Meggyőző és hiteles viszont a maribori szép Vida alakítója: Minu Kjuder.

Történelmi dráma is szerepelt a Sterija Játékok idei programjában, mai szerző

Rudi **Seligo A szép** Vida című **darabja** a **maribori Szlovén Nemzeti Színház előadásában**

tollából. Dobrivoje Ilič *Joakim* című műve az első szerb nyelvű nemzeti szín-ház megalapítójának a történetét dolgozza fel. Hőse valóságos történelmi személy: Joakim Vujič, aki a XVIII-XIX. század fordulóján élt. Életrajzi érdekessége, hogy Baján született 1772-ben, és a magyar reformkori színházi törekvésekkel egy időben küzdött az önálló szerb nemzeti színházért. A darab nem több egy jó lektűrmunkánál, amely a történelmi képeskönyvek illusztrációs modorában dolgozza fel az eseményeket. A belgrádi Drámai Színház előadásában a szerb folklórelemek dominálnak. Kiemelkedően jó és ötletes a darab szcenikai megoldása - ez általában nem volt jellemző a fesztiválon látott produkciókra. Az előadás egészében véve a szórakoztató népi játék műfaját képviseli, színvonalasan.

A fesztivál utolsó napján látott elő-adás több hosszal kitűnt a mezőnyből, és egyértelműen nyerte el a kritikusok és a nézők rokonszenvét. A skopjei Drámai Színház *Divo meso* (Vadhús) című művének szerzője fiatalember: Garat' Stefanovski. A cím jelentéstartalma szimbolikus: a „vadhús" - a népi kifejezés szerint - olyan természetellenes hajtása a szervezetnek, amely megakadályoz-hatja a természetes életfunkciókat, végső esetben pedig halált okozhat. Ilyen ki-növés a skopjei kőművesmester családjában a legidősebb fiú, a kereskedelmi középiskolát végzett Stefan, akit esze, képességei, ambíciói tévútra vezetnek: oly módon akar karriert csinálni, hogy a német eégvezető kiszolgálója lesz. Mindez a háború kitörését közvetlenül megelőző időszakban, amikor egy ilyen választás saját népének és családjának el-lenségévé teszi. *Á fiú* későn döbben rá tévedésére: a háború kitörésekor egyik testvérét. elhurcolják, a másik öngyilkos lesz, a családi házat lerombolják. A „vad-hús" csak ekkor talál vissza övéihez -- pontosabban a darab nyitva hagyja a visszatalálás, a megtisztulás lehetőségét. A pontos szituációépítkezésű, erőteljes drámai művet kitűnő előadásban, Slobodan Unkovski tisztán értelmező rendezésében láthattuk. Meta Hočevar egyszerű, puritán díszlete jelzésrendszerek-kel dolgozik: a valóságos környezet helyett modern világítástechnikával ellátott üvegfalú térelemekkel. Az előadás képi megfogalmazása a mű drámaiságát és költőiségét erősíti. A megérdemelt siker-hez hozzájárult a színészi alakítások magas színvonala is. Ez az előadás jelzi azt a művészi mércét, amelyet egy ilyen országos fesztiválnak képviselnie kellene.

A skopjeiek vitték el a fesztivál legtöbb díját: a fődíjon kívül a legjobb színészi alakítás díját és a 25 000 dináros szerzői különdíjat is. A Sterija Játékok harmadik helyezettje Lazarevic *Svabica* (Sváb lány) című darabja lett a zombori Népszínház előadásában.

Összegezve elmondható, hogy a Novi Sadon kapott helyzetkép szerint a mai jugoszláviai színházakból hiányoznak az izgalmas kortárs művek, szegényes az előadások szcenikája, a rendezői munká-ban a naturalista törekvések dominál-nak, a színészek zöme pedig a teátrális színjátszás híve. Valószínűleg nem ez az általános jugoszláviai összkép. (A fesztivál vendégei például kitűnő elő-adást láthattak a belgrádi jugoszláv Drámai Színházban: Iszaak Babel *Alkony* című művét Jerzy Jarocki rendezésében.) Ebben az esetben azonban a válogatás szempontjait és gyakorlatát kell a szervezőknek felülvizsgálni. A 25. Sterija Játékok - a következőt már az épülő új Szerb Nemzeti Színházban tartják meg -- tanulsága megfontolandó: a nagy apparátussal, jó szervezéssel, komoly erkölcsi és anyagi ráfordítással létrehozott fesztivál közepes színvonalat mutatott, és ezért nemzetközi szempontból alig van jelentősége.

PETERDI NAGY LÁSZLÓ

Fényes szelek - színes vitorlák

Egy színházi utazó jegyzetei Indiából

Nem vagyok tigris- és elefántvadász, nem értek még ahhoz sem, hogyan kell ivóvizet fakasztani a cserepes földből. Nem is vágytam én tulajdonképp soha-sem olyan nagyon a mesés Indiába, a szent tehenek és aranyszarvú ökrök közé. Klottgatyás, tornacipős falusi gyerek, a harmadik vagy negyedik osztályban hallottam először említeni ezt a szép országot. Mikor a tanító bácsi meggyfa pipa-szára arra a nagy zöld foltra tévedt a tér-kép jobb alsó szélén, emlékszem, annyit jegyzett csak meg róla: „no, ott meg az angolok keverik a kártyát!". Ez persze mindjárt a háború után volt. Kína, Korea, Vietnam, aztán nemsokára kényszerített bennünket, hogy megkeressük helyét a térképen. De India még akkor is biztos távolban volt.

Mit érdekelt bennünket az indiai böl-eselet meg önmegtartóztatás, amikor né-gyünknek hoztak ki egy tál levest a kollégiumban, és a másodiknak-harmadiknak már csak az üres lé jutott? Igyekezett-mindenki előrejutni.

Így lesz az ember materialista, majd osztályvezető-helyettes egy kisebbfajta tudományos intézetben.

És akkor egy szép napon megtudja, hogy Indiába küldik. Mivel azért még mindig naiv egy kicsit, meghatódik: azt hiszi, hogy „odafent" végre felfigyeltek a munkájára, hogy Szitá istenasszony keze nyúlt ki érte, kárpótolandó eddigi életének egész kisszerűségét.

Valójában persze csak annyi történt, hogy az ösztöndíjkeretet fel kellett használni, különben jövőre elveszik.

Írjuk hát nagy sebesen az életrajzunkat s a kutatási tervet hat példányban - angolul. Konzervelvet és olcsó golyóstollakat vásárolunk. Ismerőseink és jó barátaink tanácsára az utóbbiakat a szállodai szolgáknak szánjuk borravaló fejében, hogy takarékoskodjunk a valutával. Ok azonban fitymálva visszaadják majd, mondván, hogy az 'övék jobb. A konzervek pedig, amelyeket hasonló célból cipeltünk végig a fél világon, egyre rosszabb

napokra tartogatva, végül is a delhi repülőtér formatervezett szemétkosarába kerülnek. A valuta, amelyet a túlsúlyért fizetnünk kellene, meghaladja a megtakarítható valuta összegét.

Az a döntés, hogy a Rómába tartó MALÉV-géppel utazzam, mert arra forintért kapni a jegyet. Másnap ott szállok majd át az AIR INDIA Boeingjére, amely New Yorkból hazafelé tartva le-ereszkedik néhány percre kicsiny kontinensünk északnyugati meg délkeleti csücskén, Londonban és Rómában is.

Rómában ugyanúgy fáztak az emberek, mint Pesten. Még a repülőtéri buszsofőr is azzal a sértett dühvel rúgta be táskánkat a csomagtartóba, mint magyar kollégája. Csak a viteldíj volt drágább.

Aztán taxira vadásztam a Terminal üvegcsarnoka előtt. Volt kocsi elég, de miután én, az egyeneslelkű magyar mindegyikkel előre közöltem, hogy egy fillérem sincsen, hogy a számlát a szállodás fogja kiegyenlíteni, otthagytak. Az egyik suhanckorú taxis belátta végül, hogy még rajtam is többet kereshet, mint hogy itt fagyoskodik üresen. Mintha nem is ő fordított volna hátat az imént megvetően, egyszer csak széles mosollyal kinyitotta a kocsi ajtaját, udvariasan beemelte a táskámat. Aztán felcipelte a szálloda halljába, s miután átvette a portástól a borra-való nélküli szűk fuvardíjat, udvarias meghajlással búcsúzott el tőlem, az abszolút sóher magyartól. Ekkor éreztem meg először, hogy nem vagyok már otthon.

Úgy láttam, Rómában a pénzt még a fiatalok is tisztelik. A mi méregdrága, koptatott farmerben feszítő, színházi büfékben konyakozgató, túltáplált aranyifjaink „hippiségét" ott csak a milliomosgyerekek engedhetik meg maguknak. Aki nem az - dolgozik, igyekszik. Nem felejtem el azt a tapintatos, megértő figyelmet, amivel a Nemzeti Bank egyik ifjú hivatalnoka elhatározásomat végighallgatta, hogy öt dollárom közül az egyiket lírára váltom át. S azt a szorgalmat, amellyel ezalatt az üvegkalitkájából kémlelő könyökvédős, szemellenzős osztályvezető súlyos tekintetétől követve a többiek körmöltek. De Rómáról ennyi elég.

Bizonyára örülni illik, ha az ember elrepülhet egy ilyen energiaválsággal küszködő, fázós, szűkös kontinensről. De hiába köszönt kezét összetéve a hagyományos mély meghajlással a személyzet, hiába az egzotikus zene és a füstölők, gyanakodva és bizalmatlanul lépek be a hatalmas légi hal gyomrába. Pesten váltott jegyem természetesen valahova hátulra szól, a hal farkába, amelyet vadul ráz, csapkod az Arab-tenger felett a vihar. Látom, hogy szomszédom, egy velem körülbelül egykorú hindu szintén visszaküldi az ételt. A közös veszély mindig összehozza az embereket. Megszólítom. Kiderül azonban, hogy csak vegetáriánus. Egyébként pedig gyémántkereskedése van Bombayban. Most New York-ból tart hazafelé, vett néhány követ. Tisztelettudóan leveszem a kezemet közös ülésünk kartámasztójáról. A vihar csakhamar elmossa azonban a köztünk levő osztálykülönbségeket, és bágyadt csevegés alakul ki közöttünk Indiáról, ahová a hal hurcol bennünket.

Felfigyel erre túloldali szomszédom, egy amerikai sebész, aki egy delhi kórházzal írt alá szerződést. Be akar kapcsolódni a beszélgetésbe.

- Mily különös, nemde? Ön a szocialista zónából érkezett, Ön a kapitalizmusból, s lám milyen jól elbeszélgetnek!

Mint a békés gazdasági verseny híve, én azonnal odébbhúzódom, hogy helyet adjak neki. A gyémántkereskedőnek azonban láthatólag nem tetszik az ilyen beszéd.

- Nézze kérem, semmi értelme az ilyen osztályozásnak: szocialista, kapitalista. . . És nincs is semmi alapja rá, hogy Indiát csak úgy lekapitalistázza. Foglalkozzék csak mindenki a saját dolgával!

Azzal, hogy példát mutasson, az üzleti papírjait kezdte el forgatni. Jobb elfoglaltság híján én egy nem kapitalista úton járó India távlataiba merültem. Újabb tízórás repülés után szomszédom újra megszólalt.

- Ne vegye azért annyira magára, amit mondtam. Rendes emberek maguk ott Kelet-Európában, csak üzleti szempontból nehéz a hasznukat venni.

Ebben maradtunk. Megadta azért a címét, hogy Bombayban jártomban feltétlenül keressem meg. Ezt - sajnos - nem tettem meg. Mert amikor hazaértem, a vámos mindjárt drágaköveket keresett nálam. Mentegetőzésemre, hogy nem volt nekem annyi pénzem, mosolyogva felvilágosított: nem olyan nagyon drága dolog az ott, kérem...

- Persze - mondom -, ha az embernek gyémántkereskedő a barátja! Ez tetszett neki, s nagyot nevettünk ott, két agyafúrt, minden hájjal megkent magyar a teljes zűrben, az átépítés alatt álló Ferihegyi repülőtéren.

A hétszáznyolcvanmillió indiai döntő többsége egyébként nem gyémántkereskedő. Ezek - mint kutatási témámból következik - a népi művészet különböző ágazatainak művelésével foglalkoznak. És van egy nap, amikor minden indiai az ország gazdájának érezheti magát: január 26-a, a Köztársaság Napja. Ez *az* ünnep egyben több napos kulturális seregszemle is, amelyre összesereglenek az ország különböző részeiből a népi együttesek.

A Drama and Song Division udvarias megbízottja elkalauzol a város melletti sátortáborba, ahol a csoportok elhelyezkedtek, gyakorolnak. A kapuügyeletes a táborparancsnokságra kísér bennünket: tágas sátor, vaságy, íróasztal, telefonkészülék. Kapunk egy másik karszalagos fiút, aki a gyakorlótérre vezet bennünket. A tábor közepén egy nagy füves terepen reggeltől késő estig gyakorolnak a csoportok.

- Ezek mind dolgozó emberek - magyarázza a kísérőnk -, akik ezeket *az* ősi táncjátékokat szabad idejükben tanulják be és adják elő. Mi csupán egy rendezőt, trénert adunk itt melléjük, aki a színpad követelte legfontosabb beállásokat és járásokat mutatja meg nekik.

- Es a jelmezek, a hangszerek? - kérdezzük.

- Azt is ők maguk készítik. S öröklődik egyik nemzedékről a másikra, mint a dalok és a tánc lépései.

- És mit ad akkor az állam?

- Hát az útiköltséget meg ellátást itt, s magát a lehetőséget, hogy a fővárosban szerepelhetnek.

- Persze, értjük, volt ez nálunk is így! - erősítem és sietve búcsúzkodom. Nálunk májusban van ilyen idő, mint itt ez a január. S eszembe jutnak a kunszentmiklósi május elsejék, melyeket mindig a futballpályán tartottak. Felléptünk a népitánccsoporttal, aztán lepényevőverseny volt. A lepény sűrű, száradt, de nagyon jó ízű szilvalekvárral volt megkenve.

Látom itt, hogy cigarettaszüneten az egyik táncos a pálya szélére ballag vizet inni. Leemeli a bádogkanna tetejét, önt belé, s magasra tartva úgy csurgatja szájába a vizet, hogy tiszta maradjon a kannafedél, hogy más is ihasson még belőle. Persze, volt ez így nálunk is! Aratáskor a frissen húzott kútvizet, építkezésen a citrompótlós védőteát így itták az embe-

rek, ezzel a szép mozdulattal tisztelték meg egymást. Akkor még leverték a gyerek kezét otthon az asztalnál, ha nem várta ki a sorát a merítéskor. Itt még lám, ez a rend.

Az igazság persze az, hogy nem tudom, miként élnek, miként gondolkodnak az indiai parasztok. Delhiből Agrába tartva az országútról láttam néhány fa-ekével szántogató csontsovány földmű-velőt. De igazi faluban nem jártam.

Mivel tudták, hogy a népművészet érdekel, vendéglátóim egyik este kiautóztak velem Bombay egyik külvárosába, ahol textilmunkások laknak. Itt szereztem agrárpolitikai ismereteimet. Vasárnap délutánonként az egyik iskola ütött-kopott tornatermében ugyanis egy *1979-es népmese* című darabot játszanak a mű-kedvelők. Egy fiatal banktisztviselő írta, ő is rendezte. A földmunkásokról szól, akik egyre nagyobb számban jönnek fel faluról a városi üzemekbe és az állami építkezésekre. Még nem jutottak el azonban az igazi munkássá válásig. A kis közösség szokásaiban, önvédelmi reflexeiben, egész erkölcsi rendjében változatlanul élnek még az eredeti faluközösség beidegződései. Ugyanúgy, mint a mi egykori agrárproletárjaink nál, akikről például az egykori Huszonötödik Szín-*ház örös* zsoltár-előadása szólt. Csak - ha lehet - még nehezebb a sorsuk. A mi kényes uraink csendőrrel, szolgabíróval végeztették el a megalázásnak és megfélemlítésnek azt a tortúráját, ami itt a színpadon folyik. Látjuk persze az ellenhatást, a parasztok szervezkedését is: bujkáló agitátort, összetört arcú, megnyomorított embereket. Tiszta, meggyő*ző* a zene és a koreográfia. Nem kell bizonygatni, hogy Indiában még az amatőr színészek mozgása is mennyire szuggesztív, kifejező. A nagy erejű zárképben, amikor a csapat eldönti, hogy elmegy az építkezésről, visszatér falujába és földet szerez, a játszók égő fáklyával a kezükben a feszülten figyelő nézők közé vegyülnek, és együtt énekelnek el egy gyújtó hangú dalt.

- Nem - gondoltam magamban - , ez azért mégsem lehet igaz! Elvégre nem vagyunk Afrikában! Stilizáció ez is, játék a folklórral meg a paraszti tematikával, mint nálunk Európában. Boszorkányok pedig nincsenek, még Indiában sem. Túloz egy kicsit ez a mi banktisztviselő barátunk. Udvariasan gratuláltam hát neki és színészeinek, formálisan elkértem a szövegkönyvet, majd elegánsan távoztam. Még az sem tűnt fel, hogy amíg mi az előadást néztük, kocsinknak mind a négy kerekét kilyukasztották. Gondoltam, a külváros ugyebár...

Az Indiai Kulturális Kapcsolatok Intézete jóvoltából másnap azonban Poonába, az elegáns hegyvidéki üdülőközpontba utazhattam néhány napra. Ezt tették annak idején az ország társadalmi bajaitól, no meg a monszuntól elgyötört angol államhivatalnokok is. A repülőtéren a helyi újságokat böngészve a következő hírre bukkantam: „A kommunisták által feltüzelt parasztok N. faluban megtagadták a munkát. A helybeli földbirtokos a rendőrséget hívta segítségül. Azok - mivel a parasztok őket is sértő kifejezések-kel illették - fegyverüket használták." Ettől aztán nagyon elszégyelltem ott a repülőtér bőrdíványán terpeszkedő magamat. Úgy látszik - falun legalábbis - vannak még boszorkányok Indiában.

Tisztelet annak a fiatal értelmiségi nemzedéknek, amely ebben az ellentmondásoktól feszülő világban vállalja hivatását. „Fényes szelek"? Meglehet, történelmietlen a népi kollégiumok párhuzama. Mégis, mi más például a National Drama School is, ha nem a mi Horváth Árpád Kollégiumunk indiai testvéröcscse? Miért tanulnak egy még el nem is-mert szakmát ezek a fiatalok? Az indiai színházak kilencvenöt százalékát kézben tartó üzleti vállalkozókat nem érdekli a diploma. A hatalmas országban alig talál magának munkát az a harminc-harminc-öt fiatal színész, rendező és szcenikus, aki itt végez évente. De minimális ösztön-díjjal mégis itt szorgoskodnak az angol közigazgatási épületből átalakított hatalmas könyvtárban. Az angol és a hindi mellett mindegyikük megtanul még egy indiai nyelvet, és fordít is belőle a kollégiumi évek alatt egy-két darabot. Megkérdem az egyiküket: vajon milyen jövő reményében buzgólkodnak ilyen nagyon? Azt feleli: „Nézze, kérem, mi nem művészkedünk. Nálunk néptanító-nak lenni is nagy dolog." És meg sem fordul a fejükben, hogy -- az első hivatásos színházi nemzedék lévén - a hivatásos nagyszínházukban keressék életcéljukat. Ezek ugyanis - magyarázzák beszélgetőpartnereim - teljesen ki vannak szolgáltatva a gazdag városi közönség ízlésének, amelybe a modern szerzők közül legfel jebb az abszurdok férnek európai csemegeként. Egy kicsit Brecht Puntilla urához hasonlít ez a réteg - mondják -, aki ha néha meg is feledkezik önmagáról, másnap reggel mindig józanul, osztály-öntudatának teljes birtokában ébred. Kalkutta külvárosában mindenesetre évek óta óriási sikerrel megy a *Puntilla úr.* Igaz, egyszer-kétszer leöntötték a színészeket forró vízzel.

Csak az teheti túl magát a nagyérdemű közönségen, aki nem belőle él, aki a színházat csak hobbiként műveli. Művészember Indiában leginkább a filmezéssel tud nagy pénzhez jutni, mert azt támogatja az állam is. Radzs Kapur például, akit a *4o7-es* urakban mi még csak nemrég is fiatalon, szegényen és népdalokat énekelve láttunk a fővárosba érkezni, ma már többszörös milliomos filmvállalkozó. Kicsit meghízott, s mintha a filmjeiből is hiányoznék a régi lendület. Mindezt ellensúlyozandó - és tisztán művészi kedvtelésből - nyitott ő is Bombay egyik elővárosában egy jól felszerelt kis színházat, Prithvi Studio a neve. Ebben a városrészben persze nem textilmunkások laknak, inkább Pasarétnek vagy a Szabadság-hegynek felel meg. És ehhez igazodik az előadások hangvétele is. Kísérleti színházról lévén szó, itt is a falu problémájával foglalkoznak. *A Gandhi követői* című előadás például, amelyet ott láttam, a nagy vezér nevével visszaélő mai kiskirályokat bírálja, akik az elnyomás és kizsákmányolás új formáit kényszerítik a népre. A falu végül itt is elzavarja a korrupt jegyzőt, bírót, rendőrt, s lerombolja az új istenek szobrait. Csakhogy míg egy városnegyeddel odébb a kis banktisztviselő és lelkes fiatal csapata mindezt a parasztság önfelszabadítást drámájaként próbálja megjeleníteni, itt minden simán, olajozottan, felülről van irányítva, mint az ultramodern szín-pad angol gyártmányú világítóberendezésén. A környéken lakó államhivatalnokok, jól kereső művészek és egyetemista csemetéik azzal a jóleső érzéssel nézhetik végig az előadást, hogy itt minden a helyén van, minden kézben tartva. Es ugyanakkor mindez modern, érdekes, abszolút profi színvonalon is folyik. Fegyelmezetten tapsolnak, s belevágják magukat amerikai vagy japán gyártmányú kocsijukba. Itt nem szúrja már ki senki a gumikat. Itt nem félnek az éhező parasztoktól. Meg vannak győződve róla, hogy a modern Indiát majd ők, felülről fogják megcsinálni. Sorra kerül majd az agrárkérdés is, ha eljön az ideje. Lám,

a modern színház dolgát is milyen szépen sikerült megoldani...

Kalkuttában szintén egy filmmágnás, a kopasz és szemüveges Co (Ramesham) úr végezte el ezt a feladatot. A filmek mellett darabokat is gyárt, s libériás inasa van. Ez önmagában még nem diszkvalifikál egy nagy művészt. De azért nem irigylem azokat a fiatal színészeket, akik a szerepkörére pályáznak.

Bizony, Indiában nem táplálják túl a fiatalokat. Es irigylem mégis nagyon őket - a történelmi értelemben vett fiatalságukért. A „fényes szelek", amelyek a mi mozgalmunk zászlait lengették, itt forró szélvihart ígérnek, amely talán egy egész kontinens arcát változtatja meg. Nem hiszem, hogy fel tudná fogni az ilyen vihart az ügyesen felállított néhány kis színes vitorla, amit ottjártamkor láttam.

Ha a magasból nézi az ember, az Indiai-óceán nyugodt, csendes. De a színe vészt jósló. És nevetséges kicsinek látszanak rajta a luxushajók.

Visszafelé be sem néztem már Rómába, hiába integettek messziről az „örök város" neonreklámjai. A Holiday Inn Hotel, ahol a légitársaság a szállásunkat kifizette, a benzinhiányra való tekintet-tel úgysem küldött értünk autóbuszt. Le-tettem hát szépen a táskámat a repülőtér egyik sarkába, az indiai vendégmunkások meg az észak-afrikai patrióták cókmókja közé. Ott vártam ki, amíg értem jött a MALÉV. Gondoltam, ezt a kis időt kihúzom már így is.

E számunk szerzői:

BALOGH TIBOR
a Színházművészeti Szövetség munkatársa
CSÍK ISTVÁN újságíró,
a KGM Sajtó- és Propagandaosztályának vezetője
ÉZSIÁS ERZSÉBET
a Művelődési Minisztérium főelőadója
FÖLDES ANNA újságíró,
a Nők Lapja rovatvezetője
GARAI LÁSZLÓ pszichológus
GÁBOR ISTVÁN újságíró,
a Magyar Nemzet munkatársa
GUSZEVA, GALINA újságíró
HEGEDÜS GÉZA író
HERMANN ISTVÁN filozófus,
az ELTE tanszékvezető egyetemi tanára
KAAN ZSUZSA tánckritikus
az Állami Balettintézet tanára
NÁNAY ISTVAN újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa
PETERDI NAGY LÁSZLÓ
a varsói Magyar Intézet igazgatója
RÓNA KATALIN újságíró,
a Hungarian Travel Magazine munkatársa
SZEPESI DÓRA tanár
VINKÓ JÓZSEF
a József Attila Színház dramaturgja

FÖLDES ANNA

Drámák betűrendben

Visszhangtalan szenzációról, a magyar drámairodalom említetlenül hagyott elégtételéről szeretnék szólni. Olyan kiadványról, amely vezércikkekben mindenképpen ünneplő méltatást érdemelt volna, de amiről a szaksajtóban inkább a kritikus elemzésnek, a szorosan vett témán túlmutató meditációnak van létjogosultsága. Mert ha késve is, szükségszerű terjedelmi korlátokkal is, de megjelent végre a Magvető és a Szépirodalmi Kiadó aranykönyvtárában, a *30 évben,* kortársi drámairodalmunk első, reprezentatív gyűjteménye. Húsz dráma, két tekintélyes kötetben, 40 íven, a szerzők fényképével, valószínűleg nagy (bár sajnálatos módon titkolt) példányszámban. Okunk van az örömre, hogy a mai magyar irodalom maradandónak ítélt értékeire kíváncsi olvasó ezentúl polcán tud-hatja Illyés Gyula *Fáklyalángját,* Páskándi V*endégségét,* kedvére újraolvashatja a *Tótékat,* és összevetheti a képernyőn látott *Ki lesz a bálanyát* Csurka szövegével. Még azzal is áltathatjuk magunkat, hogy lám, nemhiába bíráltunk, berzenkedtünk - a többi között a SZÍNHÁZ hasábjain - e kétkötetes drámai antológia megjelentetése a *30 év* sorozaton belül helyrebillenti az arányokat, és komoly lépést jelent a dráma műfajának egyenjogúsítása terén.

A Húsz dráma alcíme (1^{9}45-75) ^{prog}ram és ígéret: jelzi, hogy a szerkesztő egy történelmi korszak drámairodalmának javát, keresztmetszetét kínálja. A vállalkozás jellegéből következik, hogy értéke - az antológia haszna - több tényezőből tevődik össze. Egyik felét a kötetben felsorakoztatott művek egyedi, egyenként érvényes és mérhető eszmei-esztétikai hozadéka alkotja. Húsz mű -- húsz önálló drámai válasz korunk kérdéseire. Vulgáris matematikai logika szerint: minél teljesebbek, értékesebbek ezek az egyedi válaszok, annál magasabb az értékek összege, a kötet rangja. Ha szerkesztői tévedés folytán egy vagy két értéktelen mű kerül az ilyen jellegű gyűjteménybe - ez arányosan öt vagy tíz százalékot levon az összértékből. Csakhogy van az ilyen korszakot átfogó gyűjteménynek egy másik, alighanem lényegesebb értékkritériuma - arculata, funkciója - és ez, a kortárs drámairodalom alkotásaiból kialakuló összkép, az egymás mellett közölt antológiadarabok kölcsönhatása. A drámairodalomra is áll, amit Bálint György a regényirodalomról állított: „Az irodalom csak látszólag egyenlő az egyes írók munkásságának összegével... Az egyes műveket egyes írók írják - az irodalmat a kor írja. Egy-egy irodalmi mű egy-egy író tudatos alkotása: az irodalom viszont az egész kor önkéntelen megnyilatkozása. Napjaink minden regénye egyetlen regényíró legszemélyesebb munkája: napjaink regényirodalmának szerzője viszont az egész mai társadalom." A szerkesztők tehát - akarva-nem akarva - ennek a társadalom által írott, kollektív alkotásnak a keresztmetszetét szerkesztik meg. Sőt, a kötet alcímeként feltüntetett évszámok arra is figyelmeztetnek, hogy ezúttal a kor (máig megíratlan!) drámatörténeté-nek gerincét, anyagát adják a sorozat vásárlóinak, olvasóinak kezébe.

Ez a kettős felelősség nehezítette a *Húsz dráma* szerkesztőinek izgalmas munkáját is. De könnyű volt Szerb Antalnak csokorba kötni *a Száz vers* anya-gát, mikor régimódi leányzók kapcsos-könyvéhez hasonlóan, csak a szívéhez legközelebb álló költeményeket választotta, és senki sem vethette szemére, hogy mondjuk Emily Dickinson, Longfellow vagy Milton nagyobb költő John Massefieldnél, Lenau - Simon Dachnál. Az aranykönyvtár szerkesztőinek eleve háttérbe kellett tolniuk a maguk szubjektív ízlését, érzelmi vonzódását, szellemi rokonságát; itt a feladat a maximálisan objektív ítélkezés, a holnap klasszikusainak kiválasztása. Mivel a szelekció elsőrendű szempontja a tévedés esélyének a minimumra való redukálása, érthető, hogy elsősorban a már lezárt, vitákban jóváhagyott, kanonizált értékek jönnek számításba. A kortársi műveknek az irodalomtörténész felelősségével rostált választéka jelent bizonyos minőségi garanciát, de a tankönyvszerkesztésnek a már általánosan elfogadott ismeretanyagra szorítkozó, didaktikai módszere ebben az esetben nemcsak segíti, bénítja is a munkát.

Fokozza a válogatók felelősségét, hogy a kiadói megrendelésre végzett szelekción múlik (legalábbis elvben), hogy melyik húsz dráma kerül be a jövőben a kortárs irodalom iránt megkülönbözte-tett érdeklődést mutató, szélesebb köz-

véleménybe. Milyen művekre hívja fel a könyvkiadás a színházi műhelyek, dramaturgiák, amatőr együttesek és a pedagógusok figyelmét. Milyen drámákkal szembesítik a papírszínház milliós közönségét. Hogyan minősítik választásukkal a legnevesebb hazai drámaírók életművét?

De folytathatnánk még tovább is a kultúrpolitikai, írói és irodalmi, szín-házi, kiadói és olvasói elvárásokkal küzdő szerkesztők gondját. Ám felesleges, hiszen ennek nyilvánvalóan az illetékesek is érezték a terhét. Bizonyára maguk is végiggondolták, meghányták-vetették például, hogy differenciáljanak-e a névsorba felvett szerzők körében. Merjék-e vállalni az egyenlősdi kézen-fekvő illemszabályának megsértését azzal, hogy a legjelentősebb drámaíróktól két vagy, horribile dictu, három darabot közöljenek. Míg végül úgy döntöttek, hogy senkit nem különböztetnek meg: Németh Lászlónak sem jut nagyobb tér, mint teszem azt, Raffai Saroltának. Az esetleges aggályokkal szemben valóban döntő ellenérv, hogy rangos kortárs drámaíróink darabjai kötetben ma már amúgy is szinte kivétel nélkül hozzáférhetők. Igaz, ad abszurdum vive ezt az érvet, azt is felhozhatnánk, hogy szinte valamennyi, az antológiában szereplő dráma más kiadásban - a szerző gyűjteményes kötetében, a drámairodalom eleven folyamatát híven és viszonylag gyorsan követő Magvető paperback-sorozatban, vagy az évad színházi produkcióiból szerkesztett Rivalda-kötetekben is megtalálható, Ez azonban az aranykönyvtár anyagának értékszelekciót tartalmazó vagy imputáló válogatásakor nem lehet döntő szempont. Mint ahogy az sem, hogy a ma már nehezebben hozzáférhető, a maguk idején nagyra tartott vagy legalábbis szenvedéllyel vitatott művek közkinccsé tételére is megvolna vagy talán meg is van a jogos olvasói igény.

Ez a dilemma azonban már átvezet egy lényegesebb, valójában a kötet keretein túlmutató elvi problémához: a jelen idejű, illetőleg a történetiséget érvénye-sítő válogatás kikerülhetetlen ütközőpontjához. *A Húsz dráma* szerkesztői a maguk részéről szemmel láthatóan eldöntötték a vitát: a kötet által felölelt periódus vége felől, retrospektíve válogattak. Jobbára a jelen kritikai mércéjét alkalmazták a tizenöt-huszonöt évvel ezelőtt született munkákra is. Ebből következik, hogy kiszorult a kötetből például Urbán Ernőnek az ősbemutató idején fergeteges vihart kavart, merésznek és úttörőnek ítélt *Uborkafája,* amely szatirikus hangvételével, továbbgyűrűző hatásával fordulatot hozott a sematikus színpadi irodalom történetébe. Ma már felesleges lenne bizonygatni, hogy a hite-les és mulatságos társadalombírálatot tartalmazó fergeteges komédia, amely feltételezhetően mai színpadon sem tűn-ne anakronisztikusnak, nem mentes bizonyos naivitástól, és emberábrázolásában megvannak a sematikus elnagyoltság jegyei. Nyilvánvaló, hogy például Hernádi Gyula *Tolmácsa* (ragaszkodva az antológiában szereplő példákhoz) világlátásában bonyolultabb, és dramaturgiai gépezete is biztosabban működik. Kérdés csak az, hogy e két, példaként felhozott, önkényesen kiválasztott mű közül melyik reprezentálja jobban - hitelesebben, izgalmasabban -- az elmúlt három évtized színpadi irodalmát? Melyikből tud meg többet a fiatal olvasó, nem is az [1]945-75 közötti korról, hanem a tárgyalt korszak drámairodalmáról ? (Ami viszont Hernádi Gyula drámaírói oeuvre-jét illeti: én a magam részéről eredetibb és jellegzetesebb Hernádi-drámának érzem *a Falansztert* a *Tolmácsnál.* De ez a választás már valóban a szerkesztők dolga.)

Azt azonban már vitára érdemes elvi kérdésnek vélem, hogy az antológia szerkesztői tudatosan kiiktatták, mellőzték a történeti szempontokat. Erre egyébként nem valamiféle nyilatkozatból, kommentárból, fülszövegből, ha-nem magából a kötetből következtethetünk. El sem kell mélyülni az anyagban, elég, ha szemügyre vesszük a tartalom-jegyzéket. A két kötet ugyanis, meglepő módon, a szerzők nevének betűrendjében sorakoztatja fel a korszak húsz drámáját.

Ennek az elrendezési elvnek tagadhatatlanul vannak előnyei. Már csak azért is, mert az így szerkesztett lista támadhatatlan, cáfolhatatlan, mint a telefon-könyv. Objektivitásával eleve elhallgat-tatja, elhárítja a reklamációt. Ezen túl azonban a betűrendnek az égvilágon semmi haszna. Nem rangsorol, de valójában nem is tájékoztat, hiszen a mindössze húsz nevet tartalmazó listában enélkül is könnyű eligazodni. (Mondhatnánk, hogy az antológia nem szótár és nem lexikon, de nem tesszük, hiszen elképzelhető egy olyan, sok száz verset tartalmazó műfordítás-gyűjtemény, kortársi seregszemle - akár a dráma műfajában is -, ahol valóban célszerű ez a protokollmentes megoldás.)

Harminc év - egy teljes emberöltő - hosszabb, mint a két világháború között eltelt békeidő, mint az önálló történelmi korszakként tárgyalt Horthy-kor. Az is köztudott, hogy ez az emberöltő világosan megkülönböztethető, elhatárolható szakaszokra szakad. Ismertek a történelmi cezúrák, és minden iskolásgyerek tud-ja, hogy a különböző politikai és gazda-sági feltételek következtében változó társadalmi struktúra folyamatosan új konfliktusokat termel ki, s ennek következtében más és más történelmi feladatokkal szembesítette (a többi között) a drámaírókat. S ha valóban a korszak lenyomatának szánjuk az antológiát, de ezen túl, az egyes periódusok reprezentatív drámáit keressük, nem tekinthetünk el ettől a konfrontációtól. Szó se róla, nem vitatom, hogy a szerkesztők - nem egyszer alapvető szelekciós szempontjaik ellenében is - elvégezték ezt a szembesítést; így került például a gyűjteménybe Karinthy Ferenc *Ezer év* című drámája. Csakhogy ez is dátum nélkül (mert a betűrendben felsorakoztatott művek mellől következetesen hiányzik a megírás, illetve a közlés vagy színházi ősbemutató évszáma) és az olvasó -- különösen ha a dráma ősbemutatója idején még óvodába járt - aligha „kapcsol", aligha fedezi fel a megkövesedett társadalmi előítéletekkel és az embertelenül merev abortusztörvénnyel polemizáló 1955-ös dráma valódi, társadalomtörténeti jelentőségét, elementáris visszhangjának okát és titkát.

A történeti aspektus mellőzése természetesen nem lehet véletlen. Kézenfekvő, hogy az antológiába felvett művek kronologikus rendben, majdhogynem automatikusan a korszak drámatörténetének gerincét, esztétikai fedezetét alkotnák. Ez pedig nyilvánvalóan megkerülhetetlenné tesz néhány, a protokolláris szelekció segítségével megkerülhető problémát. Az évszámok hiánya következtében az átlagolvasónak nemigen tűnik fel, hogy Weöres felszabadulás előtt (1941-ben) született mesedrámája, *A holdbéli csónakos* (pontosabban, a műnek a TháIia Színház előadására készült, később átírt változata) egyedül reprezentálja a kötet-ben századunk ötödik évtizedét. Hogy a tartalomjegyzék tulajdonképpen ellentétbe kerül a cégérrel, hiszen a felszabadulást közvetlenül követő periódus drámatermése - egyszerűen kiszorult a kötetből. Ezek szerint, mintha Illyés 195 3-as Fáklyalángjával kezdődne a felszabadulás utáni magyar dráma története. De vajon megfelel-e ez a tényeknek?

Más kérdés, hogy a kronológia, a kor irodalmi, színházi kritikájának és közvéleményének ítélete sem fetisizálható. Magam sem állítom, hogy Déry 1947-es *Tükör* című drámájának vagy Gergely Sándor (1948-ban bemutatott) *Vitézek és* hősökjének feltétlen helye van az antológiában. Bár drámatörténeti jelentőségük legalább akkora, mint a hetvenes évek elején - a *Cserepes Margit házasságáé.* De elfogadom, hogy a választás elsősorban a mű mai megítélése alapján történik. Hogy, mondjuk, Mándi Éva vitathatatlan dokumentumértékkel rendelkező drámáját, *a Hétköznapok hőseit* nem lenne érdemes az újraközléssel kompromittálni.

Mielőtt észrevételeim megfogalmazásába kezdtem, kísérletképpen és a továbbiak megkönnyítésére megpróbáltam saját példányom tartalomjegyzékét kiegészíteni a hiányzó dátumokkal. Őszintén szólva nem is gondoltam rá, hogy ez a mechanikus munka mennyi energiába kerül. Mert hiába található meg házikönyvtáramban az Irodalmi és a Színházi Lexikon, ezek anyaggyűjtése a tárgyalt korszak derekán már lezárult. Elő tehát a drámakötetekkel! Az antológiaindító dráma - Csurka *Ki lesz a bálanyája.* Csakhogy az író *Házmestersirató* című gyűjteményében hiába keresem az évszámot. Szerencsére, a szóban forgó mű egy korábbi Csurka-kötet címadó darabja, ebből talán kideríthető a dráma keletkezésének éve. Optimizmusom alaptalannak bizonyult: a kötet megjelenésének dátuma csak annyit bizonyít, hogy a dráma 1970 előtt született. Irány az archívum: végre a Thália Stúdió 1968-as bemutatójáról egykorú kritikák informálnak. Lapozzunk tehát tovább - hátrafelé az időben. A Magvető 1967/z-es antológiájában olvasható a dráma. Keletkezésének időpontját illetően további támpontok nem állnak rendelkezésemre. Bizonyára a szerzőhöz kellene fordulni - de nem teszem, hiszen az olvasónak sem adatik meg ez a lehetőség.

A világért sem kívánom hasonló részletességgel ismertetni a továbbiakat. Csurka példájára is csak azért hivatkoztam, mert meggyőződésem, hogy az oknyomozó tevékenység nem tartozik a kritikus, sőt a kritika intern-problémáinak körébe, sem feladatai közé. A művekkel (megírásuk, közlésük és bemutatásuk dátumával) kapcsolatos információk hiánya, akár hanyagság, akár valami meggondolás következménye - mindenképpen elfogadhatatlan. És ezért érdemes nyilvánosan szóvá tenni. Mert manapság szinte kivételszámba mennek azok a drámakötetek (mint például Illyés Gyuláé, Németh Lászlóé), amelyek következetesen feltüntetik az egyes darabok születésének időpontját. Pedig egy-egy mű születésének évszáma nemcsak a holnap irodalomtörténészei számára elengedhetetlen tudnivaló. Az olvasó ítélete is megolajozottabb, ha sejti, hogy az a mű, amellyel egy-egy felújítás alkalmával színházban, rádióban vagy a képernyőn találkozik, mikor, milyen történelmi korszakban született. Lehet, hogy némileg eltúlzom a befogadóknak ezt az igényét. De ha így lenne, ha a nézőt nem érdeklik is az adatok, akkor ezért részben mi, kultúraközvetítők - kritikusok, kiadók - vagyunk felelősek, akik nem szoktattuk rá a közönséget a történelmi szemléletre. Holott a közelmúltban is színházi előadások sora vetette fel a megírás és a felújítás között eltelt évek „korróziós hatását". Ha feltételezzük, mint ahogy feltételezzük, hogy a 30 *év* sorozat éppen az újraolvasásra, illetve felújításra érdemes művek gyűjteménye, akkor különösen fontos az olvasók történelmi és társadalmi orientálása. Hiszen tudjuk, hogy csak a legnagyobb és legszerencsésebb drámák vészelik át sértetlenül, ha a megírás és az ősbemutató között túlságosan hosszú idő telik el. (Például Örkény: *Pisti a vérzivatarban.)* Más, ugyancsak értékes, izgalmas drámák viszont meg-szenvedik a késedelmet. (Ilyen volt Csurka *Deficitje* is). De most nem is *az* ilyen - remélhetőleg rendkívüli - késedelemre gondolok, hanem sokkal inkább a drámák figyelemreméltó utóéletére. Tudjuk, hogy a gyorsuló időben sokszor minden esztendő számít. Nemcsak azok az évek, amelyeknek a cezúrajellege evidens. De az sem mindegy, hogy például az ifjúság nemzedéki lázadásának és integrálódásának drámája 1968 előtt vagy után született... Gyurkó László *Szerelmem, Elektrája* 1968-ban a magyar értelmiségnek a politikai hatalomba való integrálódását, a kompromisszum etikáját tárgyalta. Történelmi koordinátáiból kiszakítva a darab értékét és funkcióját veszítheti, amiért csak történelmileg időszerű, új jelentéstartalmak felfedezése kárpótolhatja a nézőt. De még ha a rendező létre is hozza egy-egy felújított mű új gondolati bázisát, kifejezésre juttatja a dráma adekvát, új üzenetét (mint Berényi Gábor Páskándi Vendégségének győri felújítása alkalmával), akkor is hasznos végiggondolni a mű eredeti forrását, történelmi időszerűségét.

Kötetem házilagos kivitelezésű kronológiája egyébként nem minden tanulság nélkül való. A kezdetekről már szóltam. De megjegyzésre méltónak érzem azt is, hogy mindössze négy mű (a kötet húsz százaléka) született a választott korszak első harmadában, tehát 1956 előtt. (Weöres Sándor és Illyés már említett drámáin kívül Németh László *Galileije* és az *Ezer év.) A* konszolidáció kezdetéről való Mesterházi *Pesti emberekje,* jellegzetesen az a dráma, amelynek Zeitstück-jellegét keletkezésének időpontja (1958) és a darab dokumentumértéke menti, magyarázza. Ezt követi időrendben az első és mindmáig talán legszebb, valóban időálló, költői magyar musical, az *Egy szerelem három szakája,* amelynek utóéletére csak futó árnyékot vet a legutóbbi halvány felújítás. Sarkadi Imre 1961-es *Elveszettparadicsoma* után mintha kifulladna a kortárs drámairodalom lélegzete, a szerkesztők a hatvanas évek derekának drámaterméséből csak Darvas József *Részeg* esőjének (1964) és Thurzó Gábor *Az ördög ügyvédje* című darabjának (1966) kegyelmeztek. A hatvanas évek vége, akárcsak a magyar prózában és filmben, a dráma forrásvidékén is különösen termékeny. Ekkor kerül előtérbe a tömegek és a hatalom viszonya, a történelmi kompromisszum etikája. (Sánta Ferenc: *Éjszaka,* Gyurkó : *Szerelmem, Elektra),* és ekkor, 1967-ben indul világhódító színpadi útjára a *Tóték.* A hetvenes évek fordulóján még megszületik *az Adáshiba,* 19$_7$2-ben a *Cserepes Margit házassága,* de már érlelődik a történelmi drámák reneszánsza. A sorskérdések, amelyekkel az írók szembenéznek, voltaképpen azonosak a hatvanas évek végén felfedezett nemzeti konfliktusokkal, de mintha még elvontabb lenne a kérdésfeltevés, körvonalazatlanabb a válasz. Drámaíróink ebben az időben szinte kizárólag történelmi kulisszák és keretek között szembesülnek a kor aktuális kérdéseivel. A történelmi megközelítési mód önmagában természetesen nem teremt közös nevezőt Páskándi Géza, Illés Endre, Szabó Magda és Hernádi Gyula drámája között, a művek irodalmi és színháztörténeti jelentősége sem azonos, de a már több fórumon vitatott múlthozkötöttség mégis kiáltó jel. Különösen, ha belegondolunk, hogy az idézettekkel egyidőben bemutatott, a kötetből kiszorult drámák többsége is történelmi jellegű. Ezekben az években Spiró Györgytől Száraz Györgyig, Boldizsár Miklóstól Görgey Gáborig majd minden sikeres szerző a

történelemben búvárkodik. Ezt a jelenséget híven tükrözi az antológia.

Ellentétben kortársi drámairodalmunk egy másik karakterisztikumával, a tragigroteszk hangvétel és forma meghonosodásával. Igaz, e tendencia legjobb manifesztációi (a *Tőték,* és az *Adáshiba)* nem hiányoznak a kötetből, de elképzelhető, hogy célszerű lett volna még tovább keresgélni a múltból a mába vezető drámatörténeti ösvényen. Mintha a kötet spektruma, műfaji skálája egyébként is szűkebb lenne a magyar drámairodaloménál. Természetesen nem a regényadaptációkat hiányolom: ezek, ha jellemző termékei is az elmúlt évek színházi kultúrájának, irodalmi értelemben többnyire derivátumok. Ez még a műfaj legeredetibb darabjaira, Fejes R*ozsdatemetőjére,* Kertész Ákos *Makrájára,* Jókai Anna *Fejünk felől a tetőt* című darabjára is áll. A dokumentumdrámák mérlege is billeg. Darvas: *A térképen nem található* című műve csak relatíve jelent többet a vele rokon kísérleteknél.

De én megkockáztatnék egy harmadik, a gyűjtemény margójára rajzolt hiányjelet is, amellyel bizonyára kritikustársaim közül sem mindenki ért egyet. Drámairodalmunk abszurd, vagy Páskándi szóhasználatával élve, abszurdoid kísérletei-re gondolok, amelyek keletkezése, léte, kurta virágzása feltétlenül hozzátartozik *a 30 év* drámai skálájához. Nem feltétlenül Görgey Gábor *Komámasszony. hol a stuk*kerére vagy Mészöly Miklós *Ablak-mosója* érdekében emelek szót, de jelezni kívánom - semmi okunk, hogy eltagadjuk drámairodalmunk sokáig ferde szemmel nézett törvénytelen gyermekeit.

Tudom, hogy a történeti szempontok abszolutizálásának védhetetlen kockázata, hogy végül is (az egyetemi oktatásban használható) szöveggyűjtemény születik - eleven olvasmányélményt kínáló antológia helyett. Ez pedig sem a szerkesztők-nek, sem a kiadónak, sem a kritikusnak nem lehet célja. Hiszen a jövendőnek szánt dokumentum - ma százezrek papírszínháza, a ma és a holnap színházi közönségének forrásmunkája és kedvet ébresztő olvasmánya. Aminek értékét elsősorban nem a történeti teljesség, nem a történelmi és aktuális témák aránya vagy egyéb külsőséges szempont határozza meg, hanem az, hogy milyen művészi intenzitással tükrözik a kor emberének sorskérdéseit, az egyén és közösség konfrontációját, a korszakunkra jellemző értékválság konzekvenciáit, a jelenség és a lényeg tragikomikus ellentmondásait.

CSÍK ISTVÁN

Színpadi látvány - színházi tér

III. Országos Díszlet- és Jelmezterv-triennálé, Miskolc

Az immár hagyományosnak nevezhető miskolci rendezvény nem kisebb feladatra vállalkozik, mint arra, hogy háromévenként meggyőzze a nagyérdemű közönséget: lehet, sőt kell és érdemes fából vaskarikát csinálni... Lehet egy nem kiállítási műfaj produktumaiból, a színházi, film- és televíziós tervezők kétdimenziós műhelyvízióiból, a megvalósult előadások és produkciók tér- és látványembrióiból tárlatot rendezni!

E kiállítás arra törekszik, hogy újra és újra bebizonyítsa: a tervek, rajzok, vázlatok, esetenként az aprólékos munkával felépített makettek, a megtervezett kellékek és a színpadi használatból éppen hogy kikerült ruhák - néhány világos falú teremben összegyűjtve - egész színházi életünkről mondhatnak s mondanak lényeges, önmagukon messze túlmutató dolgokat. És sikerül bizonyítania! Sikerült eddig, és sikerülni foga jövőben is; sikerült most is, bár -- no, de menjünk sorjában.

Igények és követelmények

A miskolci kiállításnak, amely nevében hordozza, hogy országos, különféle elvárásoknak kell eleget tennie. Így például annak, hogy valóban átfogó legyen: afféle „seregszemle", amelyen mindenki, aki tervezéssel foglalkozik, legalább egy rajz erejéig elhelyezhesse a saját névjegyét. A kiállításnak, magától értetődően, tükröznie kell a művészi kvalitások --művek diktálta - arányait, és magasra emelve a mércét, természetesen csak a jó előadások jó terveit vonultathatja fel. A nagyközönség pedig - joggal -- elvárja azt is, hogy a terv, a tervezői gondolat befogadásához a megvalósult díszlet, az élő előadás képei adjanak fogódzót; ez arra is választ adhat, hogy amit látnak, valójában jó terv, nem csak ügyes grafika, szép akvarell.. .

Ugyanakkor azt is meg kell követelni a kiállítástól, hogy saját „műfajában", te-hát mint kiállítás, érdekes, vonzó és arányos legyen. Meg kell teremtenie a művek egymásutánjának sajátos ritmusát, meg kell szerveznie a térben az anyag meghatározó csomópontjait. Az egy-egy előadáshoz kötődő műtárgyak, az egy-egy művészt bemutató anyag építőköveiből - tárlatot kell építeni...

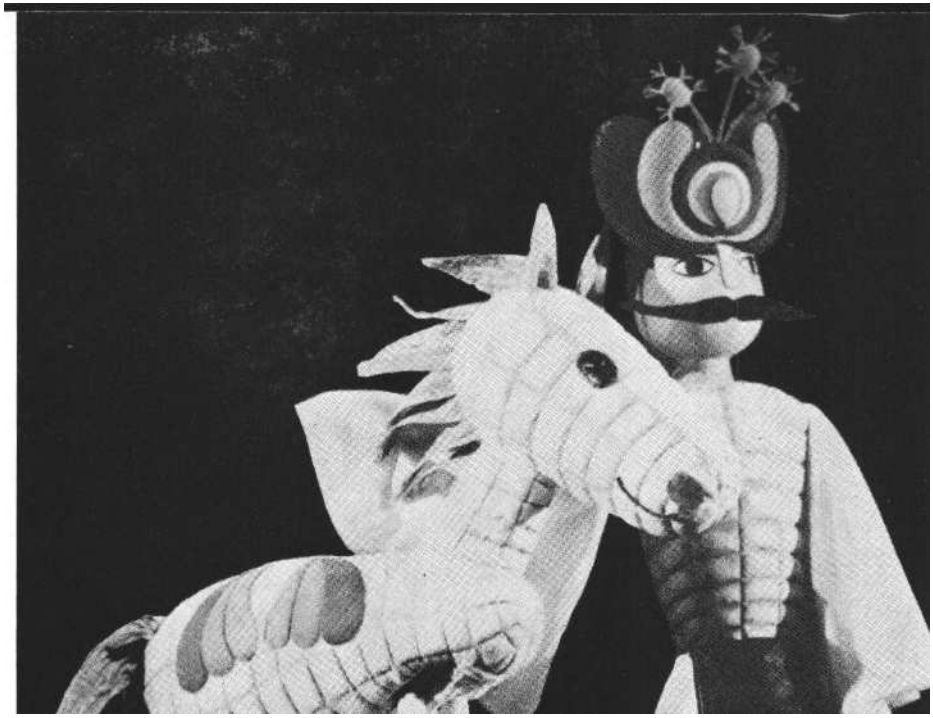
A nemzetközi kiállítások több évtizedes tapasztalata, hogy a sokszínűségre törekvő válogatás, a sok tervezőt és egy tervezőtől is sok különféle tervet felvonultató gyűjtemény önmagát kérdőjelezi meg; áttekinthetetlenné, nehezen élvezhetővé és zavarossá válik. Ha a kiállítók valóban lényeges dolgokat kívánnak elmondani a tervezői munkáról, a tervezés művészetéről és ezen keresztül a színház művészetéről, arra kell törekedniök, hogy viszonylag kevés művet mutassa-nak be -- azt viszont alaposan. A terv, illetve tervek mellé makettet, kész jel-mezt, műhelyrajzokat és előadásfotókat is fel lehet vonultatni. Ha egyazon előadás díszlet- és jelmeztervei kerülhetnek, bőségesen dokumentálva, egymás mellé, külön erény, hiszen e kétféle művészi munka az előadásban úgyis szimbiózist alkot.

Mindezen követelményeknek és igényeknek ráadásul igencsak véges térben, a Miskolci Galéria falai között kellett eleget tenni; olyan falak között, amelyek köztudomásúlag nincsenek gumiból...

Az anyag

A zsüribizottság - amelynek e sorok író-ja is tagja volt - a válogatás során igyekezett mindezen követelményeknek eleget tenni, s az egymásnak ellentmondó szempontokat összebékíteni, néha több, néha kevesebb sikerrel - esetleg sikertelenül. Az a nemes törekvés például, hogy a Prágában eredményesen szerepelt kollekció a kiállításon belül önálló egységet alkosson, már a kezdet kezdetén zátonyra futott; az időhatárok ugyanis - a Quadriennálén olyan anyagok is szerepeltek, amelyeket a közönség már az elmúlt miskolci szemlén láthatott - felborították e kollekció belső arányait, esetlegessé tették az összképet is.

Nem sikerült a bemutatásra kerülő anyagban azokat az arányokat sem megteremteni, amelyeket a színpadokon látható munkák kvalitása diktálna; ez, valljuk he, elég fájdalmas hiba. De - és itt nem egy szegény kis zsüritag panaszait kívánom előadni - válogatni, szelektálni csak abból lehet, ami rendelkezésünkre áll. A kvalitás már csak ezen belül meghatározó! Tény, hogy a hiteles összképhez nagyon hiányoznak Fehér Miklós munkái - például *a Homburg hercege* - vagy Donáth Péter tervei a kaposvári Esküvő-előadáshoz; tény, hogy Najmányi László vagy Pauer Gyula mun-



Országh Lili figurái a **Bábszínház Rózsa és Ibolya** előadásához

kássága is jelentőségéhez, színházi életünkben játszott szerepéhez képest szegényesen képviselteti magát - de válogatni, ismétlem, csak a beérkezett, a rendező szerv felkérésére beküldött anyagból lehetett.

Az „egy-egy művet, de alaposan" elve is csak részben érvényesült. Ebben természetesen az anyagi lehetőségek is korlátot szabtak; hiába lett volna minden szempontból előnyös egy jelentős munkát makettel is dokumentálni, a kiállítás rendezői arra nem tudtak anyagi keretet biztosítani, hogy a tervezők, akár utólag, makettet készítsenek. Ennek következtében a makettek szerepeltetése - bár leghívebben dokumentálhatják a valódi színházi elképzeléseket - esetleges maradt, s a kiállítás lényegében csak két dimenzióra szorítkozott. Mindamellett az egész seregszemle legmeggyőzőbb pontjai azok a falak voltak, amelyeken bőséges dokumentáció alapján lehetett körüljárni egy munkát, tárgyak, ruhák, makettek segítségével: Schäffer Judit *Antigonéja,* Kézdy Lóránt és Schäffer Judit televíziós *Lear királya,* Tóth Barna anyaga. Szlávik István remek díszlete *A szecsuáni jólélek,* miskolci előadásához azért tudta igazi erényeit csillogtatni a kiállításon is, mert a makettet színpadi fotók is értelmezték, magyarázták.

Az a bizonyos „seregszemle"-jelleg, amely a válogatásnál úgy érvényesült, hogy minden olyan művész, akinek beküldött munkái megütöttek egy bizonyos szintet, helyet kapott az anyagban, elsősorban azért hatott vissza hátrányosan a tárlat egészére, mert egy-két alkotó munkássága egészére nem nagyon jellemző munkával szerepelt: azzal - az egyébként színvonalas - tervvel, amelyet ilyen vagy olyan megfontolásból beküldésre érdemesített.

A kiállítás

A zsüribizottság által összeállított anyag aránytalanságait, hézagait a lehetőségekhez képest a kiállításnak kellett volna ellensúlyoznia. Sajnos, ez csak részben sikerült, sőt! Néhány esetben a tervek önkényes elhelyezése rendkívül kedvezőtlenül hatott. Nagyon bosszantó például, hogy Székely László nagyszerű munkája, a *Danton halála* nemzeti színházi előadásának díszlete, bár az anyag bőségesen dokumentálta, szinte elsikkadt a kiállításon belül : az egymástól távol, külön-külön falra kerülő tervekből-fotókból egyáltalán nem derül ki, hogy az utóbbi évek egyik legjobb színházi tervét láthatják a látogatók. Az is elég szerencsétlen megoldás, hogy Csányi Árpád tervei is egymástól elszakítva szerepelnek, holott a kollekció együttesen az egyes munkákon túl a tervezői egyéniségről is tanúskodott.

Aránytalanság, ha nem is különösebben zavaró aránytalanság mutatkozott a két terem, a színházi, illetve televíziós terveket bemutató helyiség kihasználásában is. Az előbbi egy kicsit szellősebb, az utóbbi valamivel zsúfoltabb volt az indokoltnál, ez azonban az anyag sajátosságaiból fakadt. Magáról az elvről - amelynek következtében jelentős alkotók munkássága hol itt, hol ott kapott helyet, s elsikkadt a kettő közötti szoros alkotói kapcsolat - lehet vitatkozni, de az adott keretek között jobbat találni nemigen lehet.

Nagyszerűen sikerült viszont az Állami Bábszínháznál működő tervezők, Koós Iván, Bródy Vera és a közelmúltban elhunyt kitűnő festőművész, Országh Lili munkáinak bemutatása. A tárgyak elhelyezése, az egész kiállításnak nagyszerű „blickfang"-ot adó bábszínházi díszletek - *A katona története* bábokkal felszerelt színpada, *Az orr* aktákkal telerakott íróasztala - térbe komponálása olyan remek, *hogy* szinte egyedül lehetséges megoldásként fogadjuk el. Igaz, itt a tárgyak szinte maguk is segítettek a rendezőnek. Kár viszont, hogy Koós Iván munkája mellett a legkisebb jel sem utal arra, hogy a tervező Prágában, a Quadriennálén ezüstérmet kapott - éppen ezekre a bábok ra, díszletekre...

Fésületlen gondolatok

A kiállítás tervei között bolyongva újra és újra meg kellett állapítanom: jó díszlet, a néző számára is meggyőzően jó díszlet csak a jó előadás díszlete lehet. Hiába próbáltam magamban, afféle tudatos skizofréniával különválasztani az előadásokról őrzött emlékképeimet s a tervről kialakuló objektív véleményemet; rá kellett jönnöm, nem megy. És rá kellett döbbennem, hogy mások is így vannak vele: illetlenül belehallgatódzva a látogatók beszélgetéseibe, azt tapasztaltam, hogy a Lillafüreden nyaraló szolnoki tanár, a diósgyőri technikus és a rokonokat látogató, meghatározhatatlan foglalkozású budapesti fiatalember egyaránt azokat a díszleteket dicséri, amelyeket egy *jó* előadásban, *működés közben* látott.

Erről viszont az jutott az eszembe, hogy mindez annak is köszönhető: valami alapvetően megváltozott színházainkban. Valami, amit nem lehet nem észrevenni.

Nem is olyan régen egy tervező munkájáról a tervek mondták el a legtöbbet. A tervek, amelyek sokkal többet ígértek, sokkal több lehetőséget hordoztak, mint amennyit az előadások végül meg tudtak valósítani. Ma már - szerencsére - nem ez a jellemző. Az előadásokban, a színház mindennapi gyakorlatában olyan tervezői lelemény, alkotó ötlet is helyet, hang-súlyt kap, amely gyakorta még lehetőségként is alig-alig fedezhető fel az első tervekben, vázlatokban. Ezért vetíti a látogató - akarva, akaratlan - a színházi élményt vissza, a tervekbe; ezért válik a díszlet- és jelmezterv-kiállítás egyre inkább *díszlet-* és jelmezkiállítássá, vagy legalábbis azzá kellene válnia. Még akkor is, ha lényegében ezután is a tervek alkotják majd a bemutató gerincét. Így lehet, így maradhat a Triennálé a tervező művészet tükrén túl, egész színházi művészetünk tüköre.

SZÍNHÁZ

THEATRE

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

Résumé

Galina Gouseva:

Nouveaux noms dans la litérature dramatique soviétique

Dans ces dernières années un rang des écrivains de théâtre ont apparu dans la litérature soviétique par example Olga Koutskina, Violette Paltsinskaytée, Alexandre Remez, Alla Sokholova etc. Ces auteurs dramatiques, à peu près de même âge, décrivent d'une façon bien intellectuelle au première chef les relations contradictoires entre l'homme et le monde. Deux portraits de cette generation sont esquissés par l'auteur de cette article, celui de Alla Sokholova qui est devenu écrivain d'une comédienne et de Alexandre Remez, l'écrivain extrémement fertile qui n'a que vingt cinque ans.

László Garai:

Interview avec Lyoubimov et Yefremov

Le psychologue illustre s'entretenait de la possibilité du déplacement des spectacles avec deux celèbres metteurs en scène soviétiques: Oleg Yefremov et Youri Lyoubimov qui ont récemment mis en scène hongrois leur spectacle une fois déjà représenté à Moscou. Au cours des entretiens abordant des problèmes de l'esthétique de thèâtre et de la communication se découpait le portrait de deux different caractère artistique.

József Vinkó:

Le suicidé de l'esprit

Dans son essay notre collaborateur présente Antonin Artaud, l'un des plus marquant hommes de théâtre, le théoricien de grande influence du vingtième siècle. La carrière artistique d'Artaud est esquissée et la collection de ses écrits «*Le théâtre et son double*» est analysée amplement, en plus son héritage d'esprit et son influence sur la postérité, et les declarations des contemporains et de ceux qui ont développé sa théorie sont tenus compte.

Tibor Balogh:

Relais de genre à Agria

Cet été l'un des programmes de théâtre les mieux mesurés était realisé à Eger. Le Festival d'Eger réorganisé, dirigé par le metteur en scène Péter Valló, a mis au concours des drames historiques. Notre critique analyse les oeuvres présentées au concours et la représentation des drames choisis entre elles pour les spectacles d'Agria. Il démontre qu'en dépit des meilleurs intentions de renouveler le festival, le niveau artistique n'était pas approprié, ni quant à la valeur littéraire, ni quant à la représentation des drames.

István Gábor:

Théâtre lirique d'été à Budapest

Au-dessus de l'offre assez pauvre du programme thèâtral d'été de Budapest ce n'est que les représentations liriques se sont élevées. En plein nature, au Théâtre de Verdure à l'île Marguerite *Le Troubadour* de Verdi et *La veuve joyeuse* de Ferenc Lehár, au quartier du chateau de Buda, au milieu ancien et moderne en même temps le spectacle composé des oeuvres lyriques du dix-huitieme siecle, intitulé *L'impromptu de Esterháza*, et aussi à l'île Marguerite la version hongroise de «*Evita*», le spectacle musical ont été présenté.

Zsuzsa Kaán:

Spectacles de ballet en plein air

Cet été le ballet moderne a été centré au Théâtre d'Été de Pécs. Le Ballet de Pécs, l'ensemble de réputation mondiale a présenté son programme varié au style et au sujet au théâtres d'occasion en plein air à Pécs. Leur spectacles ont répresenté les experiences et les efforts de l'ensemble à la renaissance de l'expression par dance, et à l'alliance entre les genres divers, entre la poésie et la dance, entre le drame et la dance. Le public de Budapest a eu l'occasion de voir la production des efforts pareils à ceux de l'ensemble de Pécs au cours de la tournée de l'ensemble de Ballet de Camagüey de Cuba.

Katalin Róna:

Comédiens, monomaniaques

La Scene de Création de Dunaújváros est un théâtre représentant en general des pieces à un act. Récemment elle a mis au programme la piece *Nero, l'eminent* de Miklós Hubay et celle *Le rebelle* de Milán Füst avec les artistes du Théâtre de Comédie de Budapest, dans la mise en scène de Péter Valló.

István Hermann:

La vie est devant moi

L'actrice Lilla Mikes s'est fait un programme fort attrayant et intéressant sur la base du roman au même titre de Émile Ajar.

Dóra Szepesi:

Jeu des âges de Cserhalmi dans La cuisine

La piece *La cuisine* de Arnold Wesker est affiché par le Théâtre National. Le créateur d'un rôle importante est György Cserhalmi dont la mise au point du rôle est analysé par notre critique.

István Nánay:

De la veuve Karnyó jusqu'à Zinida

Dans la pièces *Celui qui reçoit les soufflets* de Léonide Andréïev, présentée au festival d'été de Pécs, c'est Katalin Sólyom qui incarne le personnage de Zinida. À propos de cette interprétation exceptionnelle, le critique évoque quelques étapes mémorables de la carrière de l'actrice.

Géza Hegedüs:

Othello de Peter Hall

Le grand évenement de la saison 1979/80 de Londres était la reprise de *Othello* de Shakespeare au Théâtre National avec Paul Scofield dans la mise en scène de Peter Hall. L'homme de théâtre hongrois bien connu rend compte de cette représentation.

Erzsébet Ézsiás:

Le festival 25 ème Sterija

La revue des théâtres dramatiques du pays a été organisé cette année la 25 ème fois à Novi Sad en Jougoslavie. Le festival de cette année a prouvé qu'on présente trop peu de piece contemporaine au théâtres jougoslaves, la scenique des représentations est primitive, le travail du metteur en scene et des acteurs est nfluencé par les traditions naturalistes.

László Peterdi Nagy:

Vents brillants – voiles en couleur

Au lieu d'un compte-rendu sèchement et strictement professionnel, l'auteur publie une description vive et variée de son voyage d'étude aux Indes. Tout en offrant quelques impressions intéressantes de la culture théâtrale indienne, il parle également de la réalité quotidienne de ce vaste pays asiatique et fait mention, en plus, de certaines complications d'apparence menues mais quand-même caractéristiques de son voyage.

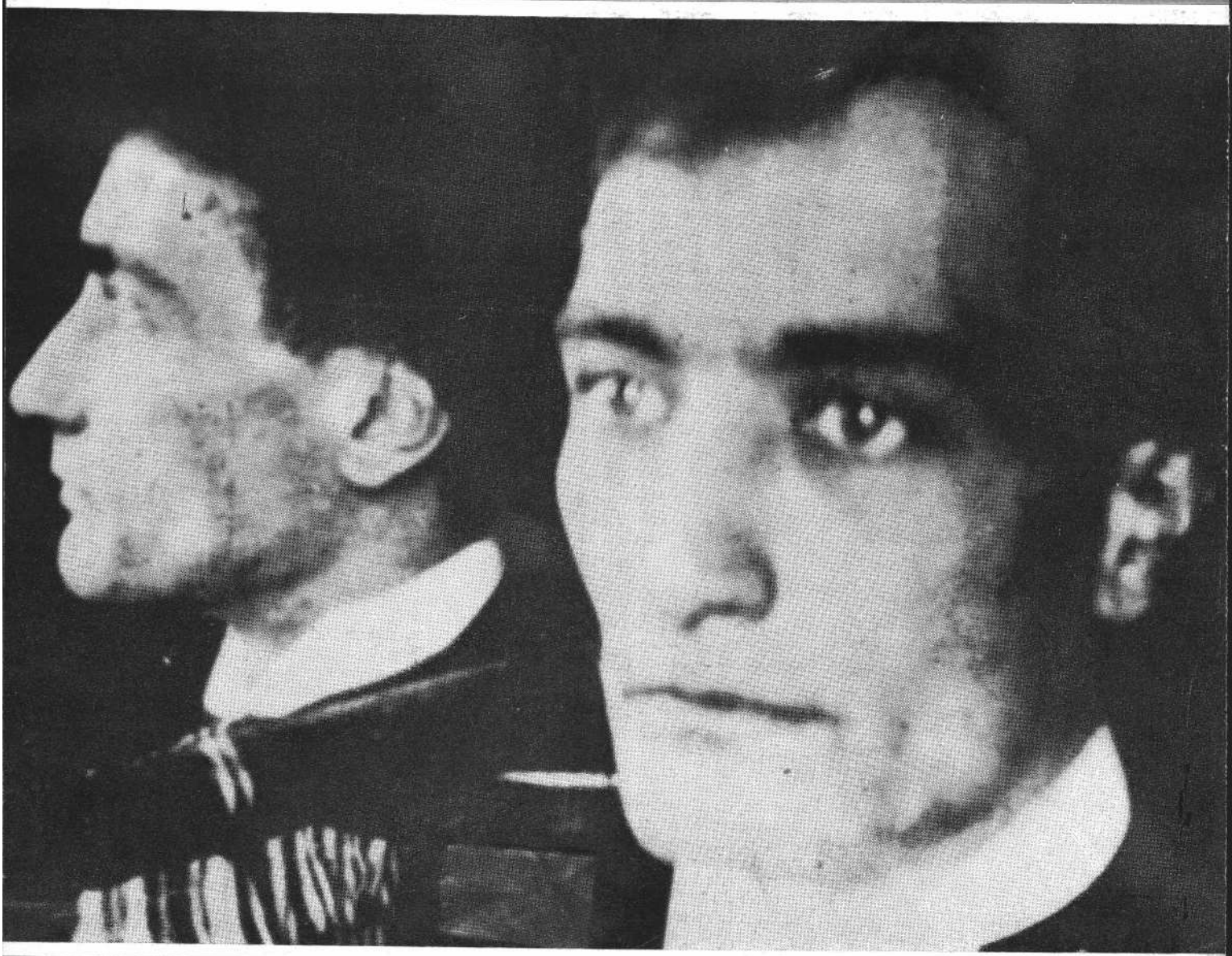
Anna Földes:

Pièces de théâtre – en ordre alphabétique

La série d'or, intitulée Trente années, comprend le meilleur des lettres hongroises depuis la libération. Le dernier volume de la série est consacré au théâtre et embrasse, par conséquent, les meilleures pièces de l'époque en question, en ordre alphabétique. Juger ce recueil volumineux comporte donc la tâche de dresser le bilan de toute notre littérature dramatique contemporaine et de se prononcer sur ses résultats tout comme sur ses lacunes.

István Csik:

Spectacle et espace scénique

A l'occasion du IIIe Triennale du Décor et du Costume, organisé, comme d'habitude, à Miskolc, le critique ajoute, pour ainsi dire, des notes marginales au bilan de la scénographie hongroise contemporalne.

Ára: 20,– Ft