SZÍNHÁZ

Nánay István: A szabadtér ellentmondásai • Ézsiás Erzsébet: Gyulai Nyár – tanulságokkal • Pályi András: Sardou rehabilitálása? • Kőháti Zsolt: Színházművészetünk helye és helyzettudata • Major Tamás: A shakespeare-i szöveg működése • Gerold László: Vitát indító fesztivál • Afanaszij Szalinszkij: Szóbeszéd (dráma)

1981
November

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ES
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XIV ÉVFOLYAM 11. SZÁM
1981. NOVEMBER

FÖSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FÖSZERKESZTŐ- HELYETTE:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906 Postafiók 223.
A kiadásért felel
Siklós 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 300,- Ft, fél évre 150,- Ft
Példányonkénti ár: 25,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest Postafiók 149

Indexszám: 25.797

81.2150 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

HU ISSN 0039–8136

A borítón:

Rajhona Ádám (Arnolphe), Bezerédy Zoltán (Alain) és Csákányi Eszter (Georgette) A nők iskolája boglárlellei előadásában MTI fotó - Ilovszky Béla felv.)

A hátsó borítón:

Gyarmathy Ágnes díszlete A tószszedők gyulai előadásához (MTI fotó - Ilovszky Béla felv.)

TARTALOM

játékszín

NÁNAY ISTVÁN
A szabadtér ellentmondásai (1)

ÉZSIÁS ERZSÉBET
Gyulai Nyár - tanulságokkal (6)

RÉVY ESZTER
Ivan Szuszanyin (9)

fórum

PÁLYI ANDRÁS
Sardou rehabilitálása? (10)

színháztörténet

KŐHÁTI ZSOLT
Színházművészetünk helye és helyzettudata (13)

négyszemközt

RÓVA KATALIN
A színész hangszere a beszéd (16)

műhely

MAJOR TAMÁS
A shakespeare-i szöveg működése (19)

világszínház

GEROLD LÁSZLÓ
Vität indító fesztivál (22)

NOVÁK MÁRIA
Az együttélés lehetőségei (27)

BONIFERT MÁRIA
Merre tart a spanyol színház? (29)

FÖLDES ANNA
Áldozatok és áldozatvivők (35)

szemle

KELÉNYI ISTVÁN
„Alkotó színház" (46)

SZAFFKÓ PÉTER
Sullivan és a többiek **(48)**

drámamelléklet

AFANASZIJ SZALINSZKIJ: **Szóbeszéd (**
Fordította: SZÁNTÓ ANDRÁS)

NÁNAY ISTVÁN

A szabadtér ellentmondásai

Nyári előadások külföldön és idehaza

Csak néhány ház és egy termetes barokk templom különíti el a Raguzai Köztársaság két nagy drámaírójáról, Marin Drzicről és Ivan Gundulicről elnevezett tereket Dubrovnikban. A reneszánsz reprezentánsa, Drzic és a reneszánsz-barokk közötti átmeneti időszak írója, Gundulic életművét alig egy évszázad választja el. Ez az alig egy évszázad volt Dubrovnikban, a dalmát tengerparton és a közeli szigeteken a délszláv nemzeti dráma és színjátszás kialakulásának és felvirágzásának kora. Különböző jeles események-kor, családi ünnepeken alkalmi, zömmel műkedvelő társulatok játszották a nemzeti és a nemzetivé átültetett külhoni darabokat. Családias hangulatú szabadtéri előadások születtek a paloták udvarban, a köztereken. Akárcsak ma is, az idén immár harminckettedik alkalommal megrendezett ünnepi játékokon, amelyeken most már hagyományosan a dráma mellett a tánc és a zene is főszerepet kap.

Dubrovniki Kávéház

A színjátékok fő helyszínei természetesen a két drámaíróról elnevezett terek. Idén Krleza *Areteusa,* Goldoni *Kávéháza* Drzic *Dundo Margjéja,* Bond *Learje,* Vojnovié *Dubrovnik-trilógiája,* Marinkovic *Glóriája* és Y. Mishima *Madame de Sade-ja* szerepelt a drámai programban. Én a *Kávéházat* láthattam, amelyet a dubrovniki színház társulata mutatott be a Gundulic téren (ahol például a *Dundo* Marojét is játszották!).

Ez a tér a városka egyik leghangulatosabb, szabálytalan alaprajzú, az északi felén kiszélesedő, a délin egy keskeny, dombra felkúszó utcába szűkülő tere, amelynek közepén áll az író szobra. A tér kettős, egy-egy színházi napon hármas életet él. Délelőtt itt van a piac, délutáneste kikerülnek a körben sorakozó kávéházak, vendéglők asztalai-székei, a színházi előadások napjain ezek helyét a nézőtér foglalja el.

Már az is lenyűgöző, hogy a déli harangszó után, amikor a piacosok elhagyják a teret, három-négy ember egy óra alatt elrámolja a standokat, megtisztítja, lemossa a fehér márványlapokkal borított teret. Csak a szobor talapzatán vagy a sarkon álló díszkút tetején felejtett egy-egy dinnyehéj, óriási barack árulkodik arról, hogy itt néhány perce még zöldséget és gyümölcsöt árultak. Még lenyűgözőbb az, hogy délután megjelenik né-hány fiatalember meg teherautó, s pár óra alatt felépítik az ötszáz személyes nézőteret, amelyet természetesen az előadás után azonnal lebontanak. Hiszen másnap is lesz piac, s ugyanezekből az elemekből a következő napon más helyszínen újabb előadásokhoz kell tribünt kialakítani.

Természetesen a játékteret, a „díszletet" maga a tér adja. Az a bolt, ahol napközben húst mértek, estére kávéház lesz, a fölötte levő tetőteraszon szórakoznak leleplezésük előtt a kártyázó urak, a mel-

Schiller Teli Vilmosa a szegedi szabadtéren

lette levő házban, illetve az ettől egy mellékutcával elválasztott többiben talál helyet a játékház-tulajdonos, a fodrász, a táncosnő. A sarki díszkút magától értetődően „játszik".

A darabot némileg átalakították. Mindenekelőtt helyi környezetbe és 1911-be helyezték a történetet, ennek megfelelően horvát neveket adtak a szereplők-nek. A kávéházban örökké nyüzsgő élet folyik, a boltban megfordul a soknemzetiségű városka minden nációja, a magyartól a bosnyákig, az osztráktól a szerbig. A vendégek jönnek-mennek, előttük, közöttük folynak az események, teljesedik ki Don Marzio, az előadásbeli nevén Luksa polgár intrikálása. Attól, hogy nem csupán egy zártkörű, nemesi társaságban, hanem egy polgári nagy nyilvánosság előtt zajlik a főszereplők közötti konfliktus, megváltozik, megnő az intrika, a társadalmi ranglétrán való lecsúszás jelentősége.

A rendező, Tomislav Radic a mellékszereplők sokaságának színrevitelével sokszínű társadalmi hátteret ad a játék cselekményének. A kávézgató polgárok családi torzsalkodásai, az asztaltársaságok egymás közötti villongásai jelzik: a békebeli béke nyugalma csupán álnyugalom, a felszín alatt erősebb indulatok dolgoznak. Ebben a közegben a főszereplők társadalmi-anyagi helyzetének ingatagsága egy egész társadalmi réteg ingatagságát érzékelteti. Luksa polgár nem csupán egy fecsegő, a szájára lakatot tenni nem tudó, ám alapjában véve nem rosszindulatú intrikus, hanem akaratlanul is a besúgórendszer része, segítője, sőt az sem kizárt, hogy provokátor. A játék megtartja és maximálisan kiaknázza a Goldoni-darab komikus lehetőségeit, ugyanakkor a hétköznapi anyagi-szerelmi praktikák nevetséges útvesztői-ben bolyongó főszereplők körül egyre komolyabb, fenyegetőbb lesz a helyzet. Amikor kiderül az intrikáló Luksa polgár nem éppen tisztességes szerepe, hiába kergetik el a kávézó felháborodott vendégei, az magától értetődően visszatér, őt nem lehet soha sehonnan kidobni, neki továbbra is törzshelye van a kávé-házban, s ezután is a többiek fizetik ki a kávéját és briósát.

A dubrovniki társulat minden valószínűség szerint nem tartozik az ország kiemelkedő színházai közé. Ám az előadás egységes, jó színvonalú volt, olcsó megoldásokat, ripacskodást, felületességet, lazítást még nyomokban sem lehetett felfedezni a színészi vagy a rendezői munkában. Pedig csak háromszor ment az előadás, és összesen ezerötszázan láthatták!

De a színház és a fesztivál közügy Dubrovnikban és környékén. Nemcsak az idegenforgalom és az ezzel járó anyagi haszon miatt, hiszen például a *Kávéház* előadásán csak elvétve ült külföldi, és kisebbségben voltak a hazai turisták is. A közönség a színészeket ismerősökként fogadta, de nem volt operettes belépő és tapsprovokálás. S ez természetes abban a - hallatlan nyüzsgésben is - családias, intimnek nevezhető kapcsolatban, amely nyaranta Dubrovnikban jellemzi a művészek és a lakosság együttélését. Ennek a harmonikus együttélésnek persze az is az oka és feltétele, hogy az emberek általában hajlamosak a színházasdira. Nem a műkedvelősdire gondolok, hanem arra, hogy másféleképpen, ha úgy tetszik teátrálisabban élik meg hétköznapjaikat is, meg az ünnepeiket is. Az az ünnepség, amelyet a tengerparti városok közötti vízilabda-bajnokság első helyezettjének, a dubrovniki csapatnak rendezett a lakosság - s amelyen a város apraja-nagyja nemre való tekintet nélkül részt vett -, egy modern, a barokk katedrális lépcsőiről celebrált, de igencsak laikus, a kor technikai apparátusával végbevitt szertartásjáték volt.

Térhez a darabot vagy darabhoz a teret?

Mindezt persze nem csupán a kitekintés céljából elevenítettem fel, hanem mindenekelőtt az itthon is értékesíthető tanulságok kedvéért. Mediterrán szellemet, kedvet és életmódot nem lehet a hazai művészeti és kulturális életbe átplántálni, de jó pár dolgon érdemes elgondolkodni. Azon például, miért nem olyan közügy egy-egy városunkban az ott szervezett nyári színházi esemény, mint jó pár külföldi országban? Jól is-mertek a válaszok: bejáratlan, új még a kezdeményezés, túl kicsi vagy túl nagy a helység kulturális életének, gazdasági fejlettségének színvonalához mérten, avagy elszigetelődő vagy országos méretekben gondolkodó a vállalkozás.

De ennél jobban foglalkoztat a szabad tér problémája. Az, hogy milyen térben lehet és érdemes szabadtéri előadást tartani? Csak a hangulatában, stílusában a környezethez illő darab adható-e elő szabadtéri helyszínen? Vagy másképpen megközelítve, mekkora szerepe van az építészeti térnek, a természeti környezetnek egy darab, egy előadás sikerében?

A dubrovniki *Kávéház* attól lett olyan elementáris hatású, hogy helyi környezetbe ültették át a darabot, s a *Dundo Maroje is* otthon van az ottani kövek között - azaz nemcsak érdekes, jól vagy kevésbé jól bejátszható színhelyet adnak a terek, az utcák, hanem sajátos többlet is a hazai környezet. Ez azt jelentené, hogy csak olyan darabot érdemes be-mutatni, amelynek valamilyen köze van a helyhez, a hely szelleméhez? Botorság lenne ezt állítani. Hisz akkor hogy játszhatnák el *a Hamletet, a Leart* a bástyákon, a várfalak tövében, a kazamatákban, hogy ismét dubrovniki példákat említsek. Ebben az esetben ugyanis tényleg csak az építészeti adottságok megfelelése indokolja a művek éppen ott történő előadását.

Túl egyszerű lenne azt mondani, hogy végül is mindig az eredmény igazolja azt, mit hol lehet előadni. Mert bár van példa arra, hogy olyan darabok, amelyeket eddig csak zárt térben tudtunk elképzelni, szabadtéren, méghozzá természeti környezetben is elsöprő erejűek - a boglárlellei *Godot-ra várva* vagy *A nők iskolája* -, *az* esetek többségében a tér-nek meghatározó szerepe van, kell legyen a darabválasztásban. Nyilvánvaló, hogy a táci Gorsium mindenekelőtt az antik vagy az ezek ihlette művek előadásához nyújt - az újabban hangoztatott kifogásokkal ellentétben - kitűnő játék-teret, hogy *a Lenkey tábornok* jobban érvényesül az egri várbástyán, mint a Líceum udvarán, hogy a szegedi Dóm előtt nem lehet eljátszani a *Tell Vilmost* (mást se nagyon, de erről később!).

A rendezőt, a tervezőt, a színészeket különösen inspirálhat a megszokottól eltérő színházi tér. Például az egervári esték műsorából a tavalyi *Gömböt úr* és a *Csodálatos vargán*, az idei *Amphytrion* térszervezése, szcenikája annyira a várudvar adottságaihoz igazodott, hogy a produkciók szinte eljátszhatatlanokká váltak a különböző - a minimális technikai felszereltséget is nélkülöző - falusi, üdülőhelyi szabadtéri színpadokon.

Másfelől viszont a színházi emberek nem élnek eléggé a terek adta lehetőségekkel, s ezt ugyancsak az egervári előadások példázzák, hogy csak az idei *A hallgatag hölgy* című produkciót említsük, amelynek díszlete még a tájhelyek sivár színpadjain is csúnyának hatott, nemhogy Egervárott, s ráadásul funkciótlannak is bizonyult. Példáinkat bár-melyik szabadtéri helyszínről vehetnénk. Különösen bántó a szentendrei előadások

térbeli megoldatlansága, mivel a játékok szcenikai megoldását a városka főterének építészeti együttese meghatározza.

Míg például Goldoni *Kávéházának* 1974-es szentendrei előadásában minden ház, kapualj, ablak kitűnően játszott, beleértve a térbe torkolló utcácskákat is (máig emlékezetes Jordán Tamásnak, az örökké álmos szolgának gyakori és nagyon hosszú bejövetele a nézőkkel szemközti utcácska mélyéről!), addig például a néhány éve játszott *La Mancha lovag/a* idegennek hatott a páratlan építészeti környezetben. De a tavaly-tavaly-előtti *Bunda Maroje* meg az idei *Mukányi* is csak ötletszerűen használta ki a tér adottságait.

Általános térszervezési problémának tűnik, hogy bizonyos - gyakran művészeten kívüli okokból - egyszer s mindenkorra rögzített a nézőtér-játéktér viszony, s így épp az a rugalmasság, variálhatóság vész el, ami egyik fő vonzereje és sajátossága lehet a szabadtéri előadásoknak. Ez viszonylag a legkevésbé a gyulai várra igaz, hiszen itt a színpad-nak használt térfél építészeti tagoltsága eleve nagyfokú szcenikai szabadságot biztosít. Különben Gyula és Pécs az a két város, ahol nem csupán egyetlen helyszínre korlátozódik a szabadtéri színház, ahol szinte az egész város részese a nyári idénynek. Gyula arra is jó példa, hogyan lehet mindig új és új, a választott darab jellegének megfelelő környezetet felfedezni egy-egy produkció színhelyéül, hiszen az Universitas együttes minden bemutatóját - még ha ugyan-azon a helyszínen is - más és másképpen szervezett térben játszotta. Ez a lehetőség elvben a legtöbb szabadtéri produkció-nál adott, ám a legritkább esetben törekednek ennek kihasználására a rendezők, szervezők.

A kötött nézőtér-színpad felosztás a legmerevebb Szegeden, ahol az óriási tribünnel beépített és elcsúfított Dóm tér mindenre jó, csak színházi előadásokra nem. Évek óta egyre többen állítják, hogy a szegedi Dóm téren kialakított és a művészi gigantománia megtestesítője-ként terpeszkedő szabadtéri színpad alkalmatlan főleg a prózai előadások tartására, és nem más, mint egy rég túlhaladott kultúrpolitikai koncepció megtestesítője. A kultúra demokratizmusa nem azt jelenti, hogy egy-egy produkciót egyszerre hat-nyolcezren láthatnak, hogy egy évadban több mint százezer jegyet adnak el, ha egyszer olyanok a körülmények, hogy a színpadhoz közel ülők éppen úgy, mint a távol ülők, más-más okból ugyan, de egyként alig élvezhető produkciót kapnak, s ez a zenés és a prózai művekre egyaránt érvényes.

Amikor a gazdasági életben előtérbe kerül a túlméretezett gazdasági egységek hatékonyságának radikális felülvizsgálata, illetve a kis- és középüzemek-vállalkozások működésének elősegítése, itt lenne az ideje annak, hogy a kulturális életben is felülvizsgálják az óriásüzemek működését, illetve a kizárólag nagy-üzemi működésre berendezett színházi struktúrát. A Szegedi Szabadtéri Játckok gyökeres reformja nem odázható el, az intézmény gazdasági, művészi deficitjéről maguk a vezetők is nyilatkoztak nemrégiben. Hogy a gondok sokasága közül csak kettőre utaljak: az egy-öntetű szakmai elismerést kiváltó *Ivan Szuszanyin* meg a méltán elmarasztalt *Tell Vilmos* egyaránt gyér közönséget vonzott - legalábbis szegedi méretekhez, illetve a nézőtérmonstrum állagmegőrzésének évenként rohamosan növekvő összegéhez képest.

A Teli Vilmos képtelensége

Az idei szegedi prózai bemutató az egész vállalkozás csődjét bizonyította. A darabválasztás, a szcenírozás, a rendezés, a színészi munka egyként hibáz-tatható abban, hogy az idei nyár egyik leggyengébb teljesítménye Szegeden született meg.

Már önmagában az is képtelenség, hogy Schillernek ezt a havasok tágasságában és szorításában játszódó s a természetközelséggel is a szabadságvágyra utaló drámáját a Dóm előtt, épületek közé bezártan játsszák el.

Ismét egy külföldi példát szeretnék felidézni. *A Haramiákat* láttam húsz éve az NDK-ban, az Elba-parti Rathen Felsenbühnéjén. Ez a színház egy sziklakatlanban van, a színpadot hátul 5o-6o méter magas sziklafal, kétoldalt menedékesebb hegyoldal keretezi. Ebben a környezetben természetesnek hatottak az összeesküvők jelenetei, a rajtaütések, a harci epizódok, a természetben - erdő-ben, parkban - játszódó jelenetek, ugyanakkor csupán a természet adta tér-tagolást kihasználva, díszlet nélkül, né-miképpen stilizáltan a belső helyszíneket is megteremtették. A színészek a sziklafalon épp olyan ügyesen másztak föl és le, mint ahogy kitűnően lovagoltak, és a nézőtér méretei, a katlan jó akusztikája jóvoltából természetes hangjukon, minden erősítés nélkül is kitűnően visszaadták Schiller gondolatait.

Ezzel a példával persze nem azt akarom állítani, hogy Schiller darabjait csak sziklák között lehet eljátszani, de azt mindenképpen, hogy a darab szellemével ellentmondó környezetben nem lehet. A rendező, Ruszt József is utalt a televíziós interjújában arra, hogy a *Tell Vilmos* ma már sehól - se kőszínházban, se szabadtéren - nem játszható naturális hűségű díszletek között, de ez nem azt jelenti, hogy bármilyen szcenikai-építészeti közegben igen. Még akkor sem, ha ma a szabadságvágy megfogalmazása komplexebb, áttételesebb fogalmazásmódot kíván.

A darab lényegét tekintve népdráma, ám a mű jelentős részét intim jelenetek sora teszi ki. Mindenkor a társadalom hangulata, a rendező ízlése határozza meg, melyik rétegét erősítik fel az elő-adásban. És természetesen a technikai adottságok. Szegeden a színpadi méretek kedveznének a népdrámának, de a nagy tömegek, a lélektelen statiszták sokaságának hagyományos szerepeltetésétől a rendező eltekintett, igazi, élő tömeg megszervezésére pedig, úgy látszik, sem kedve, sem energiája nem volt. Így a kamarajelenetek kerültek az előadás középpontjába, ezek viszont ebben a térben meghalnak.

Ruszt és a tervező, Csikós Attila azt az ellentmondást, ami a darab helyszíne és a Dóm téri adottságok között van, illetve amit a darab kettőssége jelent, úgy próbálta feloldani, hogy a díszlet jelzésesen utaljon a természeti környezetre, de alapjában véve elvont legyen. A színpadi építmények olyan hatásúak voltak, mintha fa-rönkökből, gerendákból ácsolták volna őket, ugyanakkor ezeket az építményeket a sűrűn váltakozó jeleneteknek meg-felelően hol itt, hol ott óriási fehér paravánokkal takarták el. Ezekre a fehér felületekre időnként hangulatos ábrákat vetítettek, a vihart, a tragédia csúcspontját és egyéb fontos információkat jelezendő.

Maga az ötlet is megkérdőjelezhető, hiszen egyrészt ez a kettősség nem emeli meg, nem teszi általánosabb érvényűvé a darab igazságát, másrészt ezzel a megoldással sem sikerült semlegesíteni a Dóm nyomasztó és idegen árnyként az előadásra nehezedő képét. Ám a díszlet és a díszletezés kivitele az ötlet használhatóságáról táplált maradék illúziónkat is eloszlatta. A roppant silány kivitelezésű díszlet önmagában is elkeserítő látványt nyújtott, hát még az a kínosan lassú

cipekedés, ahogy a díszletezők a hatalmas paravánokat kénytelenek voltak állandóan ki és be hordani, talponmaradásukkal bíbelődni. Egy ilyen technikai megoldás a legkitűnőbb előadást is tönkreteszi, nemhogy az olyat, amelyben nyoma sincs a rendezőre máskor oly jellemző pontos drámaértelmezésnek, az előadásritmus, a zeneiség, a polifonikusság, a jelenet- és szerepívek megteremtésének.

Ruszt rendezéseiben mindig kiemelkedően fontos szerepe van a zenének. Ez alkalommal a zenének nem dramaturgiai funkciója volt, hanem az elviselhetetlenül lassú átdíszletezések idejét kel-lett kitöltenie, illetve egy érthetetlen látványeffektus aláfestőjeként szolgált. Az előadás bizonyos pontjain ötlettelen koreográfiára, hevenyészetten megoldott táncbetéteket használta rendező : az indító képben a tánckar mintegy letáncolta a darabot, a viharjelenetkor megtestesítette az elemeket, máskor csak a jelenet-váltás idejét színesítette.

Amiről eddig szóltam, azok közvetve vagy közvetlenül mind a tér adottságaiból következtek. Áz ilyen körülmények között zajló előadásban alig jut figyelem és energia magára a műre, annak színészi-rendezői értelmezésére, megvalósítására. Azokra a - gyakran bosszantó, még gyakrabban kifejezetten nevetséges - következetlenségekre, amelyek a szöveg és a helyszín közötti ellent-mondásokból és a dramaturgi-rendezői figyelmetlenségekből adódtak, nem is érdemes szót vesztegetni. Annál inkább arra, hogy kitűnő művészek egész sora jobb ügyhöz méltó buzgalommal és komolysággal vett részt egy hiábavaló produkcióban. Mindegyik művész a maga megszokott stílusában és a lehetőségek szerinti legjobb formájában teljesítette feladatát, de jobb esetben is csak magányos alakításcsírák születtek, egységes előadás nem. Mintha a Szegedi Szabadtéri Játékok stílustalan stílusának paródiája lett volna ez a *Toll Vilmos!* Ebben a vállalkozásban a szegedi szabadtéri gigantomániájának áldozatává vált a dráma. a rendező, de még inkább a színészek. A nézőkről nem is szólva!

„Mi, franciák Boglárlellén

A kaposvári színház nyári előadásai viszont - bár teljes mértékben szabadtéri, természetközeli környezetben tartják őket a boglárlellei kápolnák tövében'- sajátosan intimek. Ez éppen úgy igaz Beckett *Godot-ra várvájára,* mint az idei premierre, Moliére *A nők iskolájára.* holott papírforma szerint egyik sem *ki*-fejezetten szabadtérre termett produkció. A Beckett-mű nem más, mint egy kísérleti szituáció, amelyhez az egyetlen absztrakt fa és a zártságban érzékeltetett végtelen tér jobban illik - gondolnánk -, mint a dús vegetációjú kertben felállított dobogó. Ám éppen az élő fák és a karéjukban egy szürke körfüggönnyel határolt sivár tér közepén álló stilizált fa ellentéte új dimenzióba helyezi a művet s az előadást. Játék és valóság, kísérlet és élet kettőssége fejeződik ki a látvány kettősségében, s részben ettől erősödik fel a mű abszurd komikuma, ettől válik még átélhetőbbé a darab és az előadás gondolatisága. . .

Ha a Moliére-színpadra gondolunk, háttérként aligha egy dús lombozatú fák ágai közt átsejlő élénkvörös barokk kápolna képe jut eszünkbe. *A nők iskolájá*nak szerzői előírása például így szól: Szín: városi tér.

A színpadon viszont élénkvörös, a templom színével egyező színárnyalatú faházikó áll, amolyan nyári lak, amely mint egy játékdoboz szétnyitható, belül kétszintes lakásbelsővel, s amelynek minden ablakán-ajtaján az előadás egyik fontos szcenikai elemeként használt esslingeni redőny van. A színpad gondosan elsimított homokpadozatán a lábnyomok jól kivehetők. Elöl, a színpad két oldalán, mintha egy nézőtérszéles lugas vezetne a házikóhoz, két szembenéző pad. A házikóra és a lugasra felfutó műlomb belevész a színpadot körülvevő élő fák lombjába. Á díszlettervező Szegő György azzal, hogy a környezet és a díszlet egyetlen, szervesen összefüggő, mégis elkülönülő teret képez, hogy a ház színe megegyezik a háttérként adott templom színével, hangsúlyozza a természeti környezet és a játékkörnyezet egymásból következését és különbözőségét, s ezzel a Beckett-előadás kapcsán említett kettősség jelenik meg itt is: a játék és valóság egyidejű, egymásba átjátszó és hangsúlyozott jelenléte, annak a művészi alapállásnak képi kifejeződése, miszerint minden, ami a színházban történik, rólunk szól.

Babarczy László darabértelmezése és rendezése is ezt sugallja. Álighanem az adott szabadtér jellege is közrejátszott abban, hogy a rendező - a darab szokásos értelmezési dilemmáin túllépve - radikálisan új olvasatát adta a műnek. Ahogy a díszlet nem városi teret ábrázol, úgy a szereplők sem a városi polgárság képviselői, hanem *vidékiek.* Ha úgy tetszik, a társadalmi ranglétrán a polgárokénál eggyel alacsonyabb fokon állók: már nem parasztok, de még nem polgárok. Ennek megfelelően a szolgák sem az oly jól ismert, a városi élet minden furfangjában, gazságában eligazodó, azt kihasználó jég hátán is megélők, hanem inkább - mai szóhasználattal - a társadalom perifériáin vegetáló ösztönlények. Azaz a darabbeli társadalmi hierarchia lefokozódik, s egyben az így kialakult figurák általánosabb érvényű tartalmakat hordoznak.

Ebben a megközelítésben ugyanis Arnolphe annak a rétegnek a képviselője, amely a társadalmi mobilizáció során, a megváltozott anyagi-gazdasági körülményei következtében megváltozott helyet foglal el a társadalom szerkezetében is. Ám az anyagi gyarapodás általában nem jár együtt az emberi belső értékek gyarapodásával, s ez végső soron visszahat az elsődleges fejlődésre is. Az úrhatnámság, a kivagyiság, az önteltség, a butaság, mindenféle egyéb személyiség- és viselkedéstorzulás gyakori és tipikus következménye az újgazdagságnak, a hirtelen jött rétegváltásnak. Az előadás Arnolphe-ot éppen ebben az átmeneti állapotban ábrázolja, s ettől a darab nem csupán egy idősebb férfi és egy fiatal lány kapcsolatáról, egy háromszögtörténetről, a férjek örök, szarvaktól való félelméről szól, hanem ezeken keresztül a gyökereit vesztett ember identitás-zavarairól is.

Ebben a lefokozott hierarchiájú előadásban a moliére-i rezonőr, Chrysalde sem lehet az elvont erkölcsi szentenciák felmondója, hanem a földközelibb, ám Arnolphe-énál nem kevésbé megkérdőjelezhető igazságok hirdetője. Oronte, Horace apja egyenesen paraszti figura, olyan nagygazda, akinek gondolatait mindenkor a gyakorlatiasság igazgat-ja. Vele szemben a fia a megtestesült infantilizmus, érzelmei, kitartása, egzisztenciája egyaránt labilis.

Ahogy Arnolphe Chrysalde, Oronte és a többiekhez képest pozitív irányú devianciát mutat, a két szolga, Alain és Georgette negatívat. Arnolphe életmódja, lehetőségei, vágyai jóval gazdagabbak, mint társaiéi, a szolgákéi viszont jóval szegényesebbek, primitívebbek. Míg Arnolphe a szellem fegyverével harcol, cseleket eszel ki, kombinál, addig a szolgák csupán testi erejükre hagyatkozhatnak, a parancsot is alig értik meg, s végrehajtani is éppen hogy tudják. Arnolphe csupa szellemesség, virtuózan

Rajhona Ádám (Arnolphe) és **Csonka Ibolya (Ágnes) A** nők iskolája boglárlellei előadásában

Spindler Béla (Horace) és Rajhona Ádám (Arnolphe) a Moliére-vígjátékban (MTI fotó - **Ilovszky Béla** felvételei)

bánik a szavakkal, emberi kapcsolataiban - még leghevesebb érzelmi viharai idején is - igyekszik a jómodor határain belül maradni. A szolgák inkább makognak, mint beszélnek, dühük, haragjuk épp úgy, mint egymás iránti vonzalmuk csak az azonnali, kontrollálatlan cselekvésben nyilvánul meg.

Az egyetlen szilárd pont ebben a konstrukcióban Ágnes, akinek emberré válási folyamata áll az előadás középpontjában. Arnolphe és Horace egyaránt csak birtokolni akarja a lányt, s ehhez a céljukhoz eltérő érzelmi és valóságos zsaroló, kényszerítő eszközöket használnak. E kettős szorításban ébred rá a maga erejére Ágnes. Az előadásban egyik férfi sem lehet ennek az öntudatra ébredt embernek a társa. Agnesnek ezután a maga lábára kell állnia, a maga útját kell járnia, magának kell megkeresnie a hozzá méltó társat.

Ez a látszólag spekulatív gondolati-dramaturgiai koncepció minden didakszis nélkül, hallatlanul erős játékosságban jelenik meg az előadásban. Őlyan elementáris, ugyanakkor fegyelmezett játékkedv, a rendezői, színészi ötleteknek olyan pergőtüze és ökonómiája kápráztatja el a nézőt, amellyel magyar színházban alig lehet találkozni. Nem egyszerűen arról van szó, hogy jó az előadás, hogy sokat kell és lehet nevetni, hogy ki-használják a szituációk humorforrásait, hanem arról, hogy nincs egyetlen olyan pillanat, a szövegnek egyetlen olyan szava, mondata, a szituációknak egyetlen olyan momentuma, amely ne lenne szoros kapcsolatban a szöveggel és egymással, ami ne a helyzetekből és a figurák jelleméből, cselekedeteiből következne. Szó, gesztus, mozdulat, látvány egymást értelmezve, a szöveg alapjelentésén túlmutató jelentésrétegeket hordozva, asszociáltatva teremti meg ezt a teljesítményt. Ezt szinte röstelkedve írom le, hiszen ez lenne a természetes, ám színpadjainkon oly ritkán találkozhat az ember a gondosságnak ezzel a fokával, hogy ujjongva örül a kivételes eseménynek.

Az egyes színi megoldások, ötletek oly szervesen illeszkednek a darabhoz, hogy különálló elemzésük értelmetlen lenne. Mégis hadd említsem meg az öt redőny együttes és külön-külön pontos és szellemes „játékát"; Árnolphe-nak - mint egy határőrnek - homokgereblyéző mániáját; azt, ahogy minden férfi, aki Ágneshez közeledik, *nagy* játék babát akar ajándékozni neki. Külön kell szólni a végső leleplezés- és félreértéstisztázás-jelenetnek ősi, mégis kitűnő megoldásáról: a színpad jobb és bal oldalán áll Oronte és Chrysalde, középen a többiek. Ahogy a szélen állók felváltva, egymástól kapva el a szót elmesélik Agnes történetét, a középen állók az éppen beszélő felé egy ütemre ide-oda rántják a fejüket. Mint egy bohócszámban, itt is meg kell ennek a ritmusnak szakadnia, érzi ezt a néző is, és fordulóról fordulóra egyre jobban drukkol a nézőtér, várja az attrakciót. A színészek a végsőkig fokozzák a feszültséget, s amikor a közönség már-már beletörődik a monotóniába, hirtelen mégis „elvétik" a ritmust: Chrysalde után ismét ő szólal, de a szereplők természetesen Oronte-ra néznek. Ez az egyetlen epizód is jól mutatja, az előadás nemcsak önmagában megszerkesztett, hanem szokatlanul jól kötődik a közönség reakcióihoz is.

Az is ritka eset, hogy minden színészi alakítást csak dicsérni lehessen. Rajhona Ádám tökéletesen az az Arnolphe, akiről ez az előadás szól. Rajhona nemcsak nagyszerű intellektuális színész, hanem kitűnő clown is. Az ő Arnolphe-ja nem lesz a darab végére megtört, becsapott, elhagyott tragikus figura, Rajhona kíméletlen ezzel az alakkal szemben, megmutatja elveinek tökéletes képtelenségét csakúgy, mint eszközeinek, magatartásának képmutató alamusziságát. De azt is érzékelteti, hogy az események irányítása egy idő után kicsúszik a kezéből, ettől egyre bizonytalanabb helyzetűvé válik, s egyre kapkodóbbak lesznek emberi reakciói. Rajhona egyszerre tudja kívülről és belülről megmutatni az általa játszott figurát, elidegeníteni és közel hozni, s ezúttal is egyszerre teszi nevetségessé és szánnivalóvá Arnolphe-ot. Bravúros beszédtechnikájával, ritmusérzékével, poentírozó képességével, karakterisztikus mozgásával az előadás stílusának meghatározója.

Spindler Béla a moliére-i szerelmes ifjú nem túl hálás szerepéből teremtett bravúros alakítást. Szinte repül a színpadon; beszédhangját több hanggal feljebb vitte, a szöveget modorosan mondta, jellemét jól kifejező sálja úszott-lebegett utána. (Az alakokat jól jellemző ruhákat is Szegő György tervezte.) Úgy adta egy szerepkör paródiáját, hogy közben az előadás koncepciójával egyezően tökéletesen kifejezte Horace infantilizmusát. Nem véletlen, hogy éppen a fiatalabbak, a tizen-huszonévesek reagáltak legerősebben minden megmozdulására.

Csonka Ibolyának jutott a legnehezebb szerep. Ő ugyanis jóval kisebb mértékben vehetett részt az általános jókedv megteremtésében, mint a többiek, neki öntörvényű fejlődési folyamatot kellett - a darab szerkezetéből adódóan töredezett jelenlétben - ábrázolnia. Ha a víg-játék időnként elkomorult, és a komédia álarca mögül kivillant a tragédiáé is, az Csonka Ibolyának köszönhető. Á naiv ártatlanságot megtestesítő Ágnes minden szerepveszélyét elkerülte, fanyar humora van, ám a legemlékezetesebb annak a változásnak az ábrázolása, ahogy kiszolgáltatottságából szótlanul, száját összeszorítva, szinte testileg is a többiek fölé magasodva lesz egyre keményebb, erősebb. Csonka Ibolya színészi erejére és mértéktartására már a szolnoki *Pablito* nővérei-előadás őrült apácájának szerepében is fel kellett figyelni, ám ez a feladat még több lehetőséget adott képességeinek felmutatására. A női lágyságot va-

lami roppant belső keménységgel ötvöz-ni tudó színésznőt ismerhettünk meg benne.

Csákányi Eszter és Bezerédy Zoltán szolgapárosát csak együtt lehet értékel-ni, oly kitűnő és pontos összjátékot produkáltak. Mintha egyetlen, összegabalyodott testté váltak volna, minden mozdulatuk a másiknál is rezonált, az ember-állat-lét szorongatóan félelmetes és mulatságosan szánandó rajzát adták. Nem csupán kiszolgáltatottak: primitívségük-ben fenyegető erőszak van. Egy Moliérebe oltott Calibant játszottak.

Remekül oldotta meg a rendezői koncepcióból adódó, a szokottól eltérő rezonőrfeladatát Tóth Béla, míg a többiek, Dánffy Sándor, Serf Egyed és Galkó Bence *egy-egy* kitűnő epizódfigurát teremtettek.

Árnolphe-nak a darabbeli harmadik felvonás harmadik jelenetében van egy monológja a nők és a férfiak örök háborúskodásáról, egymásnak való kiszolgáltatottságáról. Amikor elhangzik az, hogy mi, franciák - mármint a férfiak mindig elvétjük a dolgokat, Rajhona Adám beül a nézők közé. Ez a nem túl eredeti, itt mégis kifejező és az előadás hangulatába illő megoldás nem egyszerű gag volt, hanem annak hangsúlyozása, hogy igen, „mi, franciák", itt ülő nézők, mi magunk vagyunk azok, akikről szól ez a játék. Ez a művészi hitvallás és gyakorlat, a máról a mához szólás hiányzik oly nagyon általában - de nyáron különösen - a magyar színházakban.

Schiller: Tell Vilmos (Szegedi Szabadtéri Játékok)

Fordította: Vas István. *Rendező:* Ruszt József. *Díszlet:* Csikós Attila. *Jelmez:* Piros Sándor. *Koreográfus:* Barkóczy Sándor.

Szereplők: Trokán Péter, Balázsovits Lajos, Gábor Miklós, Balkay Géza, Ferenczy Csongor, Horváth Sándor, Hetényi Pál, Farády István, Kovács János, Safranek Károly, Mihály Pál, Tolnai Miklós, Fonyó István, Mártz Tibor, Almási Éva, Tóth Éva, Vass Éva.

Ma/lére: A nők iskolája (kaposvári Csiky Gergely Színház Nyári Színháza Boglárlellén)

Fordította: Vas István. *Rendező:* Babarczy László. *A rendező munkatársa:* Kardos Tibor. *Díszlet, jelmez:* Szegő György.

Szereplők: Rajhona Ádám, Csonka Ibolya f. h., Spindler Béla, Bezerédy Zoltán, Csákányi Eszter, Tóth Béla, Galkó Bence, Dánffy Sándor, Serf Egyed.

ÉZSIÁS ERZSÉBET

Gyulai Nyár - tanulságokkal

A Gyulai Várszínház programja idén a Bartók-esteken kívül (lásd SZÍNHÁZ szeptemberi számában) három prózai előadást kínált: három magyar mű ősbemutatóját. Gyula immár hagyományosan a magyar történelmi dráma egyik jeles műhelye. Ezt a törekvését évek óta jelentős művekkel és előadásokkal igazolta. Az idei bemutatók azonban elmaradtak a megszokott színvonaltól, a korábbi eredményektől. Az okokat elsősorban a darabválasztásban, a dramaturgiai munka hiányában kell keresnünk. Az idei Gyulai Nyár tanulságai arra hívják fel a figyelmet, hogy szép és nemes feladat a magyar dráma ápolása - de nem mindenáron.

A túszszedők

A túszszedők alapja klasszikus irodalmi mű: Euripidész *Oresztése*. Ez a görög irodalomban is magányos remekmű ihlette meg Hubay Miklóst, a darab alcímének tanúsága szerint: „Euripidész gondolatait követve." Mi az, amiben Hubay Miklós követi Euripidészt? Első-sorban a dráma cselekményében: „Euripidész Oresztészének a története ennyi: a képmutató nagybácsi, hogy megszerezze magának unokaöccse és húga országát, igyekszik őket a törvény erejével öngyilkosságra kényszeríteni; a halálra ítélt fiatalok bosszúból elfogják álnok nagybátyjuk világszép feleségét és kislányát; az asszonyt kivégzik, a kislány nyakára kést téve, büntetlenséget és szabad elvonulást kérnek - ha ezt nem kapják meg, a kislányt is kivégzik, és a felgyújtott fellegvár romjai alá temetkeznek... A menthetetlen helyzetet csak egy isteni közbelépés menti meg, nagyon is emberi kompromisszummal: a tusz és a túszszedő házasságával." (Hubay Miklós: A túszszedők, Új Írás, 1981/7.)

A dráma Euripidész szavaival kezdődik, a szerzői utasítás szerint: „Elektra ... valami érthetetlen szöveget dünnyög. Görög szöveg. (Euripidész drámájának első három sorát mondogatja magában. Á világirodalom legszebb dráma-kezdő sorai ezek. Illő, hogy ezzel kezdődjék az előadás.)" Á darab cselekménye a továbbiakban is követi a görög eredetit: Menelaosz elárulja a fiatalokat, ezért azok megölik feleségét, a világszép Helénát, és túszul ejtik leányát, Hermionét. A végső megoldás csak isteni kompromisszumként születhet meg: Apollo közbelépésével. Hubay azonban csavar egyet a befejezésen: a hatalomra került Őresztész megtizedelteti azokat a fiatalokat, akik szembeszálltak vele. Á darab úgy végződik, ahogy indult: Őresztész a földön fekszik, Elektra pedig Euripidész szavait kántálja: „Nincs a világon olyan iszonyat, nincs olyan fájdalom, amelynek terhét az ember ne bírná elviselni. . ." A nyitó- és zárókép azonossága sugallja azt az írói kérdést, amely végső szerzői utasításként hangzik el : „Szegény Őresztész, lehet, hogy csak álmodta az egészet?"

Hubay mai túsztörténetté asszociálta Euripidész drámáját. Á véres görög legendához mai párhuzamokat talált: a terrorizmus világjelenségét. Műve történelmi parabola az ifjúság mindenkori lázadásáról, a nemzedéki ellentétről, a régi és az új eszmék harcáról. Trója a régi eszmék szimbóluma, amelyet Őresztész generációja elutasít magától: „Amíg ti Trója alatt harcoltatok anyukáért, mi felnőttünk. És semmi közünk Trójához, az Iliászhoz. . ." Nem lehet véletlen, hogy ezeket a szavakat éppen Hermione mondja - a tusz -, aki paradox helyzeté-ben is generációjával - a túszszedőkkel - azonosul. Trója tehát „le van trojva", de mi az, amiért az új nemzedék lázad? Mit akar Elektra és Őresztész, Püladész és Hermione? Milyen eszme jegyében, milyen cél érdekében lázadnak? Milyen csoport, szekta, mozgalom elveit képviselik? Az új eszme, a jövő szimbóluma a fiatalok városa, amely Trója ellenképe kíván lenni. „Ahogy most jön velünk Hermione, jönnek majd mások is... Egy új város felé, ahová neked nem lesz bejárásod, Menelaosz. Á fiatalok városa lesz az. Hét napig ott lent a földet harapva, képzeletben felépítettem már minden házát. Minden ház kilincsét ismeri a kezem. Melegedtem minden ház tűzhelyénél. Minden küszöbön azt mondták nekem: „kerülj beljebb", „isten hozott, Őresztész".

Milyen lesz a fiatalok városa, milyen jövőt tervez az új generáció? - minderről nem tudunk meg semmit. A dráma - amely a fiatalok lázadásáról kíván szólni - adós marad e lázadás tartalmával és céljaival. Mindössze az eszközeit ismerjük meg: a modern terrorizmus fegyvertárából ismerős túszszedést. Öncélú, értel-

metlen és céltalan a mai fiatalok lázadása - erről szólna ez a klasszikusan mai tragédia? Vagy arról a fiatal ellenzékről, amely hatalomra kerülvén maga is a hatalom eszközeivel intézi el saját kor- és sorstársait? *A túszszedők,* parabolája homályos marad. Az érintett problémákat Hubay darabja sem gondolatilag, sem dramaturgiailag nem bontja ki igazán. A dráma alakjai kidolgozatlanok, jellemükről és szándékukról nem tudunk meg többet, mint amennyi a görög irodalomból ismeretes. Hubay figuráiból éppen az a többlet hiányzik, amely a mai párhuzam hitelességéhez szükséges lenne. Vitáznom kell tehát Tarján Tamás cikkének (SZÍNHÁZ szeptemberi száma) azzal a megállapításával, hogy *A túszszedők* első része a „kivételes erejű Hubay-művek sorába tartozik".

A dráma magán viseli a Hubay-művek számos jellegzetességét: az író imponáló műveltségét és nagy szakmai tudását. Á darabot át- meg átszövik a művelődéstörténeti utalások, a nyílt vagy burkolt idézetek Euripidésztől József Attilán át Gyurkó Lászlóig. A szereplők nyelve tobzódik az ilyen kifejezésekben: „Hol vagy, szerelmem Elektra?", „halált hozó fű terem", „Elektrához illik a gyász", „tied az ország, a hatalom, a dicsőség".. . Az irodalmi zsargon következtében a mű iróniája csak kevesek számára válik nyilvánvalóvá és élvezhetővé, *A túszszedők* a Hubay-művek gyakori hibájába esik: igen szűk közönségréteghez szól.

Giricz Mátyás rendezése a darab gyengéit látványszínházi elemekkel próbálta ellensúlyozni. Gyarmathy Ágnes erőteljesen naturalista díszlettervében láthatunk kilőtt roncsautót Klütaimnésztra szénné égett tetemével, gyertyákat százszámra, sörösüvegeket és porceláncsészéket. Őresztész farmert visel, Menelaosz lódenkabátot, Elektra divatos nyári ruhát, Heléna és Hermione piros kiscsizmát. Ez a nyíltan vállalt eklekticizmus önmagában nem lenne baj, ha a mindenáron való modernkedés feledtetné a mű gyengéit. Ehelyett azonban felerősíti.

A tehetséges fiatal színészek a kidolgozatlan szerepek áldozatai. Bubik István-nak Őresztész szerepében nem adatik több lehetősége néhány lendületes trapézszámnál. Kubik Anna, Hermione alakítója, olyan szép, hogy még darab-béli anyját, a világszép Helénát is elhomályosítja. Az Elektrát játszó Bajcsay Máriának szerep nélkül is súlya van az előadásban. Hernádi Juditról régóta tud juk, hogy ragyogó komika. Tahi Tóth László -- szerep híján - önmagát adja. Ennél többet Katona János és Kishonti Ildikó sem tehet. Rupnik Károly Apollójának három emelet magasságban kell egyensúlyoznia.

Bubik István, Kishonti Ildikó, Katona János és Bajcsay Mária Hubay Miklós A túszszedők című tragédiájában (Gyulai Várszínház)

Achim L. András (Mécs Károly) és felesége **(Vajda** Márta) **Filadelfi** Mihály Torzó messiás című **színművének gyulai előadásában**

Torzó messiás

A Gyulai Nyár másik bemutatója tanulságos példa arra, hogy megfelelő drámai anyag nélkül jó rendező sem tud jelentős előadást létrehozni. Filadelfi Mihály *Torzó messiása* Achim L. András életét kí-

Voltaire-Dugonics: Magyarok cselekedetei, avagy a végzet (Universitas együttes) (MTI fotó - Ilovszky Béla felvételei)

vánta feldolgozni eredeti dokumentumok, levelek, cikkek alapján. Ebből a nagyszabású életből azonban csak életképek valósultak meg Gyulán. A helyi szerző !ugyanis a történelmi képeskönyvek illusztrációs műfaját választotta kifejezési eszközéül. A *Torzó messiás* írói szövete nem több üres közhelygyűjteménynél. A darabnak nincs cselekménye: semmi sem történik Achim képviselővé választásától meggyilkolásáig. Pedig a drámában adott az igazi konfliktus lehetősége is :Áchim magányos és elbukó hős, a tiszta törekvések mártírja és áldozata. Hiszen ez a kor Ady és Móricz Magyarországa, a *Rokonok* és az *Úri muri* magyar társadalma, a „Magyar Ugar" valósága. Mindez lehetett volna egy igazi dráma alapja is!

Ebben a darabban azonban nem jellemek, hanem a történelemkönyvek jól ismert papirosfigurái csapnak össze. A két Bajcsy-Zsilinszky fivér például sematikusan gonosz figura. Szacsvay László és Kárpáti Tibor szerepe mindössze a rejtélyes megjelenéseire és a titokzatos mosolygásokra szorítkozik. És természetesen a céllövésre, amelyet az előadás első percétől fogva kitartóan gyakorolnak. Ugyanilyen papírmasé a századelő Magyarországának dzsentriképe is, Békéscsaba maffiaként összefogó vezető rétegének portréja. Ezeknek az embereknek nincs egyéni arculatuk, bár kitűnő színészek kölcsönzik személyiségüket: az újvidéki Pataki László és a romániai Sinka Károly. A legtöbb személyes vonással még az esperes rendelkezik, ez azonban elsősorban Bodrogi Gyula magánszámainak köszönhető. A pozitív hősöket a magyar drámairodalomból untig ismert és elkoptatott népi figurák képviselik. Őze Lajos egy Tiborc fájdalmával kesereg Achim öreg szolgájának szűkre szabott szerepében. Jó volt egy-egy kis szerepben Karna Margit és Bökönyi Laura is. Achim barátainak szerepéhez olyan művészek adják nevüket, mint Kozák András, Csíkos Gábor, Lukács József. Vannak aztán olyan rejtélyes szereplők is, akikről nem lehet pontosan tudni, hogy kicsodák. (A színlap, amely mindössze felsorolja a közreműködőket, ebben nem nyújt segítséget.) Ilyen parányi szerepben színészi alázattal teljesíti feladatát Fülöp Zsigmond. Ákár-csak Tyll Attila, e régi gyulai „őshonos" játszó. A színészek munkájára általában a művészi alázat a jellemző. Vonatkozik ez a főszerepet játszó Mécs Károlyra is. Színészi alkatától idegen a „parasztkirály" szerepe. Mégis megpróbálja elhitet-ni annak a magányos embernek a küzdelmét, aki megelőzte korát. Ennél többre nincs lehetősége. Áchim összetett egyéniségét ugyanis a dráma nem bontja ki. Alakjának ellentmondásaira mindössze utalások történnek. Ellenségei izgága, indulatos, bestiális szenvedélyű ember-nek tartják, aki a parasztokkal rokonszenvez, ugyanakkor dzsentriallűrjei vannak: kedveli az úri hecceket, a föld-jén summások aratnak, a lányát balettre taníttatja, a felesége kisvárosi dáma. A darab alapkonfliktusa lehetett volna Achim életformájának és elveinek kettőssége, a „se nem úr, se nem paraszt" tragikus dilemmája. Lehetett volna a dráma ellenmű Hernádi Gyula Bajcsy-képével szemben. Sok minden lehetett volna - de ebben a formájában csak váz-lat maradt.

Mit tehet ilyen alapanyaggal egy jó rendező? Szükségszerűen megpróbálja feldúsítani látványos tömegjelenetekkel és korfestő életképekkel. Sík Ferenc nagymester a század eleji kisváros, a dzsentri-Magyarország miliőjének hite-les megjelenítésében. A gyulai vár minden szögletét bejátszó díszlet - Banovich Tamás munkája - akár egy Móricz-darab háttere is lehetne. Az erkélyen elegáns hölgyek és urak ülnek, a karzaton valódi cigányzenekar kíséri Jákó Vera magánszámát. A kaszinóban folyik a kártya-csata; a vár tetőteraszán barátságos asszót vívnak a fiatalurak, a legfelső emeleten pedig időnként maga Ferenc József is megjelenik. Szerepének jelentősége - akárcsak alakja - mindvégig homályban marad, de nem ez az egyetlen, amit nem értünk ebben az előadásban. Á négy rész-re osztott színpadon minden percben történik valami: káprázatos rendezői ötletpetárdák röppennek fel - egyetlen nagy tűzijáték az egész előadás. Láthatunk nagy úri-muris mulatást, népszerű táncdalénekesnőt Harangozó Teri személyében, látványos tömegtüntetést nagyszámú statisztériával, kakastollas csendőröket, vasalót lóbáló cselédlányt, balettozó úrikisasszonyt, sötét nap-szemüvegben és katonai egyenruhában vadászó úri társaságot, valódi kutat a színpad elején, levegőben libegő koporsót, ácsolt fakereszteket és sok-sok gyertyát. Ezek a fárasztóan látványos, erőltetetten teátrális tömegjelenetek még egy jó drámát is tönkretettek volna. Igazi mű híján azonban öncélúvá váltak : egy rendezői stílus paródiájává. Az előadás jó példája a színházi hatásmechanizmus veszélyességének: ha nincs valódi tartalom, minden színpadi eszköz a visszájára fordul, az ellenkező hatást éri el. Például a két Bajcsy-Zsilinszky testvér néma jelenetével a rendező szándéka a burkolt fenyegetés lehetett - az ütemesen dobogó-kopogó léptek, a jelenet erőszakolt didaktikussága azonban óhatatlanul mosolyra késztet. Vagy a vadászjelenet, amelyben elhatározzák Achim meggyilkolását: a megyei urak dél-amerikai diktátorokra maszkírozva a nézőkre fogják puskájukat, ami ellenállhatatlanul komikus hatást vált ki.

Magyarok cselekedetei, avagy a végzet

Az idei Gyulai Nyár igazán színvonalas produkciója az Universitas együttes előadása volt. Ennek az amatőr együttesnek sikerült az, ami a hivatásosaknak is ritkán : megújítania önmagát. Az együttes tagjai jórészt kicserélődtek. Produkciójuk stílusa megőrizte legjobb hagyományaikat - a maszkokat, a pantomimet, a zenét, a táncot, az ötletes szcenikát -, ám számos új elemmel bővült. Elsősorban a játékossággal. Erre idei produkciójuk sok lehetőséget nyújt.

Az a törekvésük, hogy színvonalas irodalmi anyagot vigyenek színre, változatlan. Katona Imre rendező ezúttal is ritka gyöngyszemet talált: Voltaire *Zadig, avagy a végzet* című művének Dugonics András által magyarított változatát,

A Zadig Voltaire-nél valójában a Candide előképe. *A Magyarok cselekedetei, avagy a végzet* afféle magyar Candide-történet: egy gondolkodó ifjú viszontagságai a tizedik századbeli Magyarországon. Zadig a boldogulás útját keresi a világon. Kálváriája a képzeletbeli Taksony fejedelem Magyarországán indul, és Keleten: Indiában, Mekkában folytatódik. L[a]tja során lesz rabszolga és orvos, fejedelmek barátja és száműzött, találkozik magával a Sorssal is.

Candide-Zadig tanulóévei jó ürügy Voltaire-Dugonics számára, hogy a korról és nemzetekről mondja el véleményét. Elsősorban a magyarságról, amely nem sokat változott Taksony fejedelem uralkodása óta. Dugonics saját korának rajzát csempészi be a képzeletbeli tizedik század ábrázolásába. Katona Imre rendezése pedig számos áttétellel érzékelte-ti, hogy mai korunkról is szól a mese. Taksony fejedelem mikrofonba beszél, dísztribünről szól népéhez, és a vezért dicsőítő vershez cirkuszi zene harsog. Ezek az anakronizmusok okozzák az előadás szarkasztikus, áttételes iróniáját. Dugonics régi magyar szövegeinek meg-van a maguk sajátos bája, amelyet a modern hang- és tánceffektusok jól ellenpontoznak. A különböző hangszerek egész kavalkádja szólal meg az előadásban (az együttes szinte minden tagja több hangszeren is játszik!). Nem először írjuk le, hogy rendkívül kifejezőek az Universitas maszkjai: lehetővé teszik a szerepek jellemzésct és a női-férfi szerepek felcserélését. Változatlanul színvonalas az együttes mozgáskultúrája, a nézőktől karnyújtásnyira adják elő kidolgozott pantomimszámaikat. Egészen kiváló a díszlet: a megyei tanács hangulatos udvarában, egy óriási fenyőfa tövében puritán színpad, amelyen mindössze néhány esz-köz teremt helyszínt. A különböző hatású anyagok selymek, tüllök, viaszkos-vásznak, kötelek -- palotává, tribünné, hálószobává, templommá alakítják a teret. A fényeffektusok játéka fokozza az anyagok sajátos térbeli hatását. Mind-ezek nem újak az együttes eszköztárában, de rendkívül összehangoltan, kidolgozottan, sok ötlettel használják őket.

Egységes stílusú, magas színvonalú előadást láthattunk a megyei tanács udvarán - a legjobbat az idei Gyulai *Nyár* prózai bemutatói közül. Egy amatőr együttes mutatta meg, hogy lehet igazi művészetet csinálni egy szál dobogón is. Talán ez az idei Gyulai Nyár legnagyobb tanulsága.

RÉVY ESZTER

Ivan Szuszanyin

Szeged[i]s Szabadtéri Játékok

Érdemes megemlíteni, hogy ezt az elsöprő erejű, epikus áradása ellenére is drámai operát a világ szinte minden zenei lexikona az orosz nemzeti operastílus kiindulópontjának nevezi. Különös, hogy Magyarországon kevésbé ismerik, mint például Muszorgszkij monumentális színpadi műveit. Csak születése után több mint száz évvel került nálunk szín-padra: 196i-ben éppen Szegeden mutatta be Vaszy Viktor. Az akkori előadásra az ország minden sarkából zarándokoltak az operakedvelők. A társulat ragyogó képességű tagjai felejthetetlen emlékű alakítások lehetőségéhez jutottak.

Az Ivan Szuszangin igazán a Szabad-téri Játékokra való opera: végre ismét sikerült olyan művet találni, mely lénye-génél fogva alkalmas a hatalmas tér látványos betöltésére.

Díszlet, jelmez, rendezés

Viktor Volszkij díszlettervező a Dóm méreteihez és adottságaihoz komponálta tervét: a hatalmas, elmosódó kontúrokkal világított hagymakupolák, a remekül kivitelezett ikonosztáz a mű lényegét fogalmazzák meg: az ősi orosz vallás és az idegen betolakodók ellentétét. Szerencsés a gyors változások képi megoldása is: Volszkij nem veszteget felesleges időt, szellemesen nyitható-csukható díszletelemei pillanatok alatt engedelmeskednek a változások diktálta követelményeknek.

Ugyancsak a Bolsoj fiatal tervezőjének munkáját dicsérik a jelmezek. Látványosak, mégsem túldíszítettek; festői hatásúak.

Vagyim Milkovban olyan fiatal operarendezőt üdvözölhetünk, akit hosszú idő óta szeretnénk látni a hazai színpadainkon. Milkov színpadán nem operaénekesek ágálnak lehetetlenül elavult, múlt századi mimikával és gesztusokkal, ha-nem emberek, jellemek, karakterek él-nek. Az énekesek nem csupán lélektelen hangképző bábuk, hanem a szó nemes értelmében *színészek;* alakításuk plasztikussága, oldottsága, bensőséges elhitető ereje nem csökkenti énekes teljesítményüket. Milkov ragyogóan bánik a sok szereplőt mozgató kórus-balett és általában a tömegjelenetek szereplőivel is. Példás - és sajnos nálunk ismeretlen - fegyelem jellemzi a tömeget alkotó egyes szereplők munkáját; soraikban nem fedeztünk fel sem feltűnősködőket, sem „töltelékként" alkalmazott, jellegzetesen civil benyomást keltő felléptidíjasokat.

Milkov tömegmozgatása nem enged semmiféle sablonnak, bár óhatatlanul követ bizonyos hagyományokat. A résztvevők egyéni sorsok hordozói. A tömeg nem a létszámával igyekszik hatni, alárendeli magát a zene követelményeinek, ugyanakkor részt vesz a cselekményben, nem csupán dekoratív elem. A szereplők rendkívül egyszerű, technikailag mégis roppant rafinált mozgáskoreográfia szerint mozognak; jelenlétük izgalmat, feszültséget, figyelmet kelt.

Karmester, énekesek

Az előadás karmestere, énekesei azonosak a moszkvai Nagy Színház tavaly le-mezre vett előadásának szereplőivel. No-ha ez határozottan vonzó tényező, más-részt azonban 'többen okkal féltek a csalódástól, hiszen számtalanszor tapasztalhattuk, hogy egy-egy világhírű énekes lemezétől elbűvölve, kiábrándultan hallgattuk itthoni vendégfelléptét. A stúdió-körülmények nem azonosak az élő elő-adással. A színpadon nem nyílik alkalom az ismétlésre, hogy aztán végül a legoptimálisabb produkciót lehessen megörökíteni. Ráadásul a szegedi szabadtéri színpad hangosító apparátusa messze van a tökéletestől. Meglepetésünkre a félelem alaptalannak bizonyult. Mark Ermler karmester pálcája alatt valósággal újjászületett a szabadtéri játékok zenekara. Ermler mintha mindent tudna a szabadtéri dirigálás veszélyeiről, a hang-elnyelő, visszaverő effektusok alattomos létezéséről. Zenekara varázslatos tömörséggel, koncentráltsággal, átütő erővel zeng, minden hangszer a maga legjobban érvényesülő hangzásvilágában szólal meg. Vezetése alatt a zenemű folklorisztikus elemei éppoly élő, izgalmas varázzsal érvényesültek, mint a kórusjelenetek. Kibontakozott a mű rendkívül értékes zenei világa: hömpölygő himnikus lendület, a líra és a monumentális tragédia.

Az előadás ismét példáját szolgáltatta annak, a törekvésnek, mely hazánkban is egyre nagyobb teret hódít: az eredeti nyelvű megszólaltatás értékeinek.

A címszerepet alakító Jevgenyij Nyesztyerenko hangkvalitásai közismer-

Tamara Szinyavszkaja és Jevgenyij Nyesztyerenko a szegedi Ivan Szuszanyinban (MTI fotó - **Ilovszky Béla felv.)**

tek. Ami egyedülállóvá teszi produkcióját, az a színészi-énekesi *alakítás* súlya. Nyesztyerenko Szuszanyinja nem *egy* orosz paraszt, hanem az orosz paraszt, az orosz lélek eleven megtestesítője.

A többi szereplőre - ha nem is a zsenialitás mértékével mérve, mint Nyesztyerenko esetében - szintén jellemző a színészi-énekesi teljesítmény magas fokú egysége. Elsőként Bela Rudenko átfűtött, élettel teli lírai szopránját emeljük ki. Az első előadáson némi indiszpozícióval küszködött, de a következő két alkalommal remekelt. Meglepetést és őszinte elismerést keltett Tamara Szinyavszkaja Ványa-alakítása. Vlagyimir Scserbakov művészete magában foglalja azokat az erényeket, amelyeket a lírai árnyalatú orosz hőstenorok legjobbjaitól elvárhatunk.

A szólóénekesek produkciói mellé kell sorolnunk a kórus teljesítményét is. Sikeres volt a Lubomir Mátl vezette Szlovák Filharmónia Énekkarának szerepeltetése. Nem csupán énekesi teljesítményük alapján, noha a tökéletes intonáció, az abszolút precíz ritmikai érzék, a karakteres-plasztikus szövegmondás önmagában is élményként hatott. De különösen megragadó volt a kórus „alakítása". Már a rendezésről szólva elismeréssel adóztunk a csoportmozgatás erényei-nek, mégsem árt itt újra utalni a zenedrámai hatásban fontos szerepet játszó tömeg énekes-színészi teljesítményére.

A Barkóczy Sándor koreográfiájára készített balettbetét színvonalát eleve meghatározta a két kiváló szovjet táncos, Marina Leonova és Andrej Kondratov fellépte. (Bár meg kell jegyeznünk: talán balett-táncosainkra jellemző legkevésbé, hogy a nyári fellépéseket afféle „szakmaközi" töltelékmunkának tekintenék.)

Mindent összevetve, rendkívül tanulságos volt ez az előadás. Régi hagyományai vannak nálunk a szabadtéri operajátszásnak. Ennek ellenére mintha még mindig nem jöttünk volna rá az egységes, átütő hatású előadások létrehozásának receptjére. Nem lehetne nyári előadásainkra tervszerűen szovjet vendégrendezőket is hívni? Azzal a megjegyzéssel kiegészítve, hogy a jelenleginél több próbaidőt kellene a rendelkezésükre bocsátani, hiszen nálunk nem számíthatnak olyan színészi rutinnal is felvértezett énekesgárdára, mint odahaza. Mindenesetre egy ilyesfajta rendszeres együttműködés nagyot lendítene operajátszásunkon. Őszintén reméljük, hogy nyitott kapukat döngetünk: a szegedi előadás tanulságaiból nyilván a közvetlenül érdekeltek is levonták e következtetést.

Ivan Szuszanyin (Szegedi Szabadtéri Játékok) Zenéjét szerezte: Mihail Glinka. *Gorodeckij szövegét átdolgozta:* Pazovszkij és Baratov. *Rendezte:* Vagyim Milkov. *Díszlet és jelmez:* Viktor Volszkij. *Koreográfus:* Barkóczy Sándor. *Karigazgató:* Lubomir Mátl. *Vezényel:* Mark Ermler.

Szereplők: Jevgenyij Nyesztyerenko, Bela Rudenko, Tamara Szinyavszkaja, Vlagyimir Scserbakov, Lev Vernyigora, Vladiszlav Posenyszkij, Konsztantyin Baskov, Marina Leonova, Andrej Kondratov, Hegedűs Zsuzsa, Erdélyi Sándor.

PÁLYI ANDRÁS

Sardou rehabilitálása?

Néhány megjegyzés Nagy Péter új kötetéhez

„Idestova fél évszázada a színház és a színművészet permanens válságban van. Illetve virágzásban és válságban egyszerre" - írja Nagy Péter *Zsöllyére ítélve* című új kötetének bevezetőjében, s magam részéről mindjárt hozzáfűzném: idestova fél évszázada, sőt talán több is mint fél évszázada makacs félreértés-mechanizmus működik a színjátszás megújítását, a korszerű színpadi nyelvet kereső törekvések és elméletek körül, azt is mondhatnám, harcias félreértés-mechanizmus, ami hol az újítókat ragadtatja szélsőséges kiáltványok megfogalmazására, hol a tradicionalistákat (Nagy Péter maga minősíti ezzel a jelzővel színházi eszményét) hajtja a maga nemében már-már bámulatba ejtő csökönyösségbe, amivel egyszerűen az új kifejezési eszközöket keresők tevékenységéből és szavaiból véletlenül se akarják a lényeget meghallani. A legelképesztőbb e jelenségben az egymás mellett beszélés és az egymás mellett létezés immár több évtizedes permanenciája, ami természetesen nemcsak a hazai színházi életet jellemzi, hanem jószerivel az egész világszínházat (vagy legyünk szerényebbek : a hagyományosan európai kultúrkörnek nevezett országok színházi világát). Mindezt kicsit a magam mentségére tartom szükségesnek itt megjegyezni, hisz az alábbiakban óhatatlanul ismétlésekbe kell bocsátkoznom, lehetséges, hogy amit itt megfogalmazok, azt más szavakkal részben magam is, mások is korábban elmondták már. Mint ahogy Nagy Péter is ezt teszi. S ha ő vállalkozott rá, hogy e kötetet az olvasó kezébe adja, olvasóját is mintegy kényszeríti rá, hogy újfent végiggondolja s alkalomadtán nyilvánosan is elmondja ellenérzéseit.

Annál is inkább, mert igaz ugyan, hogy ez a Gondolat Kiadó gondozásában megjelent könyv a szerző 1966 és 1978 között írt színikritikáit tartalmazza, melyek eredetileg az Élet és Irodalomban, illetve a Kritikában láttak napvilágot, mégsem „csak" gyűjteményes kötet, amit kezünkben tartunk, hanem személyes vitairat is, s elsősorban az imént már idézett bevezető teszi azzá, mely arra

van hivatva, hogy benne a kritikus elmondja azt a közel egy esztendős - 1978 tavaszától 1979 tavaszáig tartó - kalandját, melynek során a Nemzeti Színház igazgatójaként megpróbált „színházat csinálni". Tény, hogy minden színikritikus, aki éveken, évtizedeken át rendszeresen űzi ezt a mesterséget, „virtuális színigazgató", akár bevallja magának, akár nem. Ebből fakadóan, ha alkalma nyílik rá s ha a kellő bátorság is megvan benne a vállalkozáshoz, mondhatnók, mesterségbeli „joga", hogy kipróbálja a valóságban is a színigazgatást. Az is természetes, hogy ha a vállalkozás végül nem jelent számára többet, mint „egy illúzió és egy nosztalgia elvesztését", akkor korábban kelt színikritikáinak gyűjteményes kiadásához kommentárként elmondja e vállalkozás történetét. Az meg egyenesen becsülendő erény, ha ezt tényleg „az ügy érzelmi vonatkozásaitól, indulati részétől függetlenül" teszi. Az is nyilvánvalónak tetszik, ha egyszer egykori társulati székfoglaló beszéde „méltatlan formában került az ország közvéleménye elé", mint írja, akkor most teljes terjedelmében e beszédet közzéteszi, csakúgy, mint a Nemzeti Színház feladatát és jövendő műsorpolitikáját felvázoló tervezetét, amelyet a színház szűkebb vezetősége elé bocsátott, s amelyet „ifjú munkatársai" vitaalapnak se fogadtak el. Az azonban enyhén szólva is kétes színt kölcsönöz objektivitásának, hogy miután saját dokumentumait több oldalon át idézi, továbbá sejteni engedi, hogy közte és „.ifjú munkatársai" közt heteken-hónapokon át húzódó, végül is szakmai-koncepcionális viták bontakoztak ki, e „fiatalemberek" ellenérveire csupán egy-két sommás mondatban utal, már pusztán terjedelmi okokból is feltételezhetően méltatlan formában. Nem is beszélve arról, hogy Székely Gábor főrendező és Zsámbéki Gábor vezető rendező (gondolom, nem nehéz kitalálni, hogy róluk van szó, noha név szerint egyikőjük sincs említve), akik Nagy Péterrel *együtt* vették át 1978 tavaszán a Nemzeti Szín-ház művészeti vezetését, nem is annyira „ifjak" már (közel a negyvenhez), hogy ezt léptennyomon hangsúlyozni kelljen róluk, s hogy mindkettejük mögött ekkor már több esztendős gyakorló szín-igazgatói múlt állott, Szolnokon, illetve Kaposvárott.

Tagadhatatlan, hogy a Nemzeti Szín-ház ügye mai napig színházi életünk úgynevezett neuralgikus pontja; magam részéről most elsősorban mégsem e kérdéshez szeretnék hozzászólni. Nem csupán azért, mert ha Nagy Péter megtalálta magának a nyilvános fórumot, ugyanúgy találhat, illetve talált is fórumot magának Székely és Zsámbéki. Nem is azért, mert ez a bizonyos nemzeti színházi ügy érzésem szerint máris agyon van beszélve, bár kissé egyoldalúan; amin azt értem, hogy míg Székely és Zsámbéki az elmúlt két esztendő alatt elvitathatatlanul jelen-tős mértékben emelték a Nemzeti Szín-ház előadásainak művészi színvonalát, addig némelyek minden adódó vagy mesterségesen kreált alkalmat megragadnak, hogy érdemeiket kisebbítsék, Lebecsüljék, kérdésessé tegyék. Ez utóbbiakhoz csatlakozik most Nagy Péter is *a Zsöllyére ítélve* bevezetőjében. De hát miért teszi? Ha feltételezünk is - meg-vallott szándéka ellenére - bizonyos személyes elfogultságot, semmiképp sem ez a lényeg, hanem a szemléleti különbség. S e szemléleti vita, mely végül is a mai magyar színjátszás - és nemcsak a Nemzeti Színház - hogyanját, jelenét és jövőjét érinti, megér néhány szót. Ha valami-ről, hát erről tényleg érdemes véleményt cserélni.

Épp e szemléleti vita kedvéért érdemes idézni Nagy Péter néhány mondatát, melyekben a Nemzeti Színház művészeti vezetését illető, 1978 tavaszán megszületett, általa is kissé különösnek tartott egyezség létrejöttét mondja el: „Az előkészítő megbeszélések során... Még arra sem figyeltem fel, hogy ha voltak különböző személyi javaslataim, azokat kivétel nélkül elhessentették, hogy két, a minisztérium által javasolt - s kezdettől fogva javasolt - fiatalember jöhetett csak számításba. Egyiket sem ismertem személyesen, de már jó eredményeik voltak : derűlátásom a jégre vitt. Azt hittem: ha ők kívánnak velem dolgozni, az azt jelenti, hogy ismerik, amit írásban végeztem, s azzal - legalább nagyjában-egészében - egyetértenek ; hogy eleve el-fogadnak vezetőjüknek, s hajlandók velem összedolgozni, az irányításom alatt haladni." Hogyan is van ez ? Nagy Péternek, amikor elvállalta a Nemzeti Színház igazgatását, valóban sejtelme se volt arról, hogy a színház *művészeti vezetését* illetően felelősségét és jogait meg kell osztania a főrendezővel, mint ahogy a fő-rendező is az igazgatóval *együtt* viseli a felelősséget és gyakorolhatja jogait? Vagy épp azért hangsúlyozza a közte és „ifjú munkatársai" közti korkülönbséget, mert az idősebbnek kijáró tisztelet íratlan törvényére épített? Épp a jelen kötetbe összegyűjtött kritikák tanúsítják, hogy nem egészen erről van szó. Hogyan történhetett, hogy egy olyan színikritikagyűjteményben, melynek több mint fele a hetvenes években íródott, egyetlen szolnoki vagy kaposvári előadásról sem olvashatunk recenziót? Mintha az a jobb híján "Budapest-vidék" vitának elkeresztelt, néha már túlzott szenvedélyeket is felszító eszmecsere, mely a hetvenes években a sajtóban, a színházak táján, a színházbarát értelmiség köreiben folyt, nem is létezett volna? Ha „ifjú munkatársaitól" elvárta, hogy kritikáit és könyveit ismerve, azokkal többé-kevésbé egyetértve, fogadják el őt igazgatójuknak (hisz azt ő sem állítja, hogy Székely vagy Zsámbéki kérte volna őt, legyen az igazgatójuk), akkor „ifjú munkatársai" nem kevésbé feltételezhették, hogy ő is ismeri tevékenységüket, s azzal többé-kevésbé egyetért. Annál is inkább, mert ezekben az években a kaposvári és a szolnoki együttes nagyon is a színházi közvélemény rivaldafényébe került., s fővárosi vendégjátékaiknak nemegyszer igen hangos visszhangja volt. Vagy amiről nem veszünk tudomást, az egyszerűen nem is létezik? Megengedheti-e egy következetes színikritikus - aki épp következetessége és tájékozottsága miatt „virtuális színigazgató"! hogy ne hallja meg az ország színházi közvéleményét átható polémiákat? Hogy ne pillantson bele azoknak a színházi műhelyeknek a munkájába, ahol - lehet, ellentmondásosan, de talán nem is olyan ellentmondásosan, ahogy híresztelik --• az új játékmód keresése folyik? Úgy tűnik, Nagy Péter olyan pozícióból kér szót, ami valójában nem illeti meg: nem derűlátása „vitte a jégre", hanem tájékozatlansága. S ez mára szóban forgó személyektől független, szemléleti kérdés : állandóan ott kísért napi színikritikai gyakorlatunkban.

Hasonló kételyeim vannak azzal a kijelentésével is, mely szerint „tapasztalatom és meggyőződésem egyaránt arra figyelmeztet, hogy a színjátszás lényegében *interpretatív művészet*". Magam részéről erről egyáltalán nem vagyok meggyőződve, az ellenkezőjéről inkább: hogy létezett és létezhet színház, mely nem előre megírt irodalmi alkotások interpretálását tekinti feladatának. Talán még az sem túlzás, ha azt mondom, az „irodalmi színháznak" is az volt az igazi fénykora, amikor olyan írói tehetséggel megáldott színészrendezők írták a darabokat, mint Shakespeare vagy Moliére.

De ez a vita túlságosan messzire vezetne, s e percben már csak azért sem aktuális, mert amennyire ismerem Székely Gábor és Zsámbéki Gábor lassan másfél évtizedes színházi munkásságát, az ő ideáljuk, beszéljenek bár „autonóm színházművészetről", az irodalmi műveket előadó - ha úgy tetszik, interpretáló - színház. Sőt, nem keveset tettek azért, hogy bebizonyítsák e színház társadalmi hatóképességét és művészi létjogosultságát. Maradjunk tehát az „interpretatív művészetként" felfogott színház eszméjénél: ennek lehetőségében alighanem mindnyájan egyetértünk.

Csupán az a kérdés, mit értünk interpretáción. A színház interpretatív művészetként való felfogása és az „autonóm színházművészet" eszméje ugyanis nem zárja ki egymást. Kapóra jött itt az a beszélgetés, melyet a Mozgó Világ 1981/7. számában Belohorszky Pál zenekritikus folytatott Kocsis Zoltánnal. Belohorszky igyekszik sarkítottan fogalmazni: „Az előadóművészeteknek egyáltalán nincsen kidolgozott, érvényes esztétikájuk, és veletek kapcsolatban általában csak közhelyeket emlegetnek, amikor az előadás »mély átéltségéről«, »magas hiteléről« vagy »lenyűgöző virtuozitásáról« beszélnek. Pedig az ilyesmit még leírni is szégyellni való, hiszen az olvasó egyszerűen átfut ezeken a sorokon, a művész pedig jószerivel semmit sem ér velük." Erre Kocsis megállapítja, hogy „az egyéniség vállalása egyben az egyéniség legfőbb teremtő forrása is. Aki nem képes ennek a szabad, bátor és kísérletező magatartásnak a végigélésére, az ezen a pályán nem viheti sokra. A kotta mélyebb értelemben csak valami *szükséges rossznak* tekinthető, tudniillik a kotta *semmiképpen sem azonos a* művel! Ebből következően, ha elnagyoltan is, de azt mondhatnám, hogy három típusú előadóművész van a zongoristák között. Az első csoportba azokat sorolnám, akik a kotta és a mű ellentmondását, tehát az örök áthidalandó tért jel és alkotás között, *a magamutogatásra* használják föl, önmagukkal, saját külsődleges vonásaikkal vélik kitölthetni. Ezzel az alázat nélküli iránnyal szemben a másik véglet, a túl alázatosak »iskolája«. Őket a túlságosan szolgai, betű szerinti, »másoló« hűség jellemzi, és az ő eredményeik sem sokkal biztatóbbak, mert *így* csak »muzeális« előadások születhetnek, melyeken a szakmabeli talán nem mindig, de a néző rendre kialudhatja, kipihenheti magát. . ." Végül a harmadik csoport: „a Mozart-zene például egy kétszáz év előtti zene, és annak mindig ilyen idővarázsban kell fölhangzania, tehát úgy, hogy az előadó és közönsége is visszafiatalodjék vagy »visszaöregedjék« - szemlélet kérdése - kétszáz évet az időben - általa. Ezt azonban csak *a múlthoz való aktív,* kísérletező kötődés, tehát az élettelivé egyénített múltviszony teremtheti meg egyedül, semmi más."

És mit ért Nagy Péter interpretáción? Azt írja: „Ebből a színház interpretatív művészet voltából fakad újra meg újra megújuló csatám a nyelvi tisztaság, a beszéd szépsége vagy legalább érthetősége érdekében. Mert ha a színház valami más, és nem az írott mű tolmácsolása, akkor a beszédkultúra természetesen felesleges, a ráfordított idő és energia kifejezetten káros, mert mástól, fontosabbtól vonja el a figyelmet és erőt, olyasmitől, ami a színház »lényegéhez« tartozik." A Grotowski- vagy Brook-féle színházban (hogy szélsőséges példát hozzak) valóban szó sincs beszédkultúráról? Gondoljunk csak *A szentiványéji álom* Peter Brook rendezte előadására, mely Budapesten is látható volt. Milyen csodálatos dikciója volt azoknak a színészeknek! Persze nem *csak* beszédtechnikával rendelkeztek, ez igaz. De ismét túl messzire kanyarodunk témánktól, ha ebbe a vitába belemegyünk. A lényeg alighanem ezúttal is a fonákjáról mutatkozik meg: Nagy Péter többé-kevésbé azt várja a Nemzeti Színháztól, hogy ott klasszikus és élő írók műveit minél szebb magyarsággal *felmondják.* Ezt tanúsítja az a programtervezet is, melyet „ifjú munkatársai" vitaalapnak se fogadtak el, s melyben a jelen helyzet színháztörténeti és kultúrpolitikai áttekintése mellett lényegileg csak arról van szó, hogy a Nemzeti Színház-nak milyen színdarabokat milyen arányban kell bemutatnia, illetve repertoáron tartania. De szó se esik a színész színpadi jelenlétéről, a látványról vagy a rendező művészetéről stb. stb., holott mindez abban az értelemben, ahogy Kocsis Zoltán beszél az előadóművészetről, beletartozik a színpadi interpretáció fogalmába.

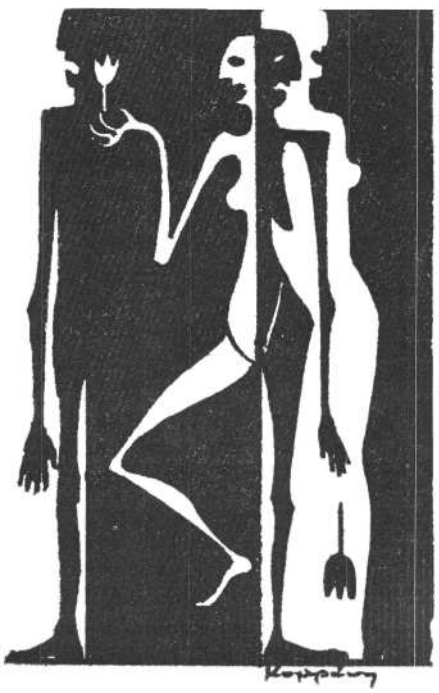
Távol áll tőlem, hogy túlságosan messze menő párhuzamot vonjak a zongoraművészet és a színházművészet között. Kocsis három kategóriája azonban, melybe a zongoraművészeket osztja, igen alkalmas arra, hogy különbséget tegyünk a színpadi önmutogatás és a között az „autonóm színházművészet" között, melynek lényege a múlthoz való aktív, kísérletező, „élettelivé egyénített" viszony. Csak sejthetem, hogy az a konfliktus, mely 1979 tavaszán a Nemzeti Színház új vezetésén belül kiéleződött, valahol itt rejlik. Nagy Péter mindenesetre mindent megtesz, hogy azt a művészi magatartást, melyet Kocsis Zoltán „élettelivé egyénített múltviszonynak" nevez, politikailag is gyanússá tegye. Ezt írja: „... a marxista szemlélet s a történeti szemlélet szétválaszthatatlan. Á szocialista színház (amennyiben a szocializmus és a marxizmus gondolatát egynek vesszük, s csak annak vehetjük) alapismérve tehát a történeti hűség. Ami nem a muzeális hűséget jelenti, hanem a mű történeti valóságához való ragaszkodást s azt, hogy ebből kell kibontani tudni (ezzel harmóniában s nem ennek ellenére) azokat a tartalmakat és felhangokat, amelyek közvetlenül szólnak a mai nézőhöz, a mai közönséghez". Úgy értsük ezt, hogy az az interpretáló művész (mondjuk, rendező), akinek „élettelivé egyénített múltviszonyát" netán történelmietlennek lehet minősíteni (ki dönti ezt el?), az mindjárt antimarxistának minősül, sőt netán a szocializmus ellenségének? Vagy nem kíván ilyen messzire menni, csupán azt kívánja értésünkre adni, hogy egyszerűen irritálja az az „autonóm színházművészet", mely - ismét csak Kocsis szavaival - az egyéniség vállalásában keresi az egyéniség legfőbb teremtő forrását?

Ezért olvassa az „autonóm színházművészet" fejére Lukács György hetven esztendővel ezelőtt leírt „próféciáját" is? „Egy különös elmélet lépett fel. .. a színpadművészet elmélete. Elméleti lényege: hogy a színpadi hatás mint esztétikailag jogosult hatás teljesen független a drámától, az papirosszerű - könyvbe való. A gyakorlati: Sardou rehabilitálása. ... Igy a legutóbbi fejlődés nem mutat nagyon örvendetes perspektívákat: csak a legkülsőlegesebb színpadi technika ügyesebbé válásáról számolhatunk be mint fejlődésről. És ezt a fejlődést magára a drámára csak veszedelmesnek lehet látnunk: félő, hogy a »színpadművészet« éppen úgy maga alá fogja temetni költőinknek azt a részét, akik igazán drámaírók lehetnének, mint ahogy egy ideig a közönyösség tartotta őket távol attól." Lukács szavai *A modern dráma fejlődésének története* utolsó lapjain olvashatók, Lengyel Menyhért akkor világsikerű *Tájfunjával* kapcsolatban. Lukács György mindnyájunk szemében tekintély, és e műve mai napig a magyar

nyelvű dramaturgiai irodalom egyik - ha ugyan nem a - legkiemelkedőbb darabja. Mégsem nevezném épp e szavait próféciának. Ki állíthatná hét évtized múltán, hogy mindaz, amit századunkban „a színpadművészet elmélete" hozott - Reinhardt monumentális passiójátékaitól, mondjuk, Robert Wilson látvány-színházáig -- nem volt egyéb, mint Sardou rehabilitálása?

Épp ellenkezőleg. A századelő polgári szalondrámájának, mellyel Lukács könyve utolsó lapjain foglalkozik, nem abban áll igazi színháztörténeti jelentősége, hogy „Sardou-t, rehabilitálta", hanem hogy a patetikus-öblögetős játékmódhoz képest természetes életet hozott a szín-padra. Vagyis utat jelentett az „autonóm színházművészet" felé, a színpadi alkotóművészet kibontakozása felé. Ilyen értelemben tekinthető élő örökségnek - hazai vonatkozásban: a mai magyar színház élő örökségének - az a drámairodalom, mely a polgári szalondráma elemeiből építkezett. S ilyen értelemben volt igaza Nagy Péternek, aki a Marton Endre által a Nemzeti Színházban megrendezett „a magyar klasszikus és modern drámák ünnepe" alkalmából hiányolta a színház repertoárján „a századfordulót, a századelőt, mely pedig a drámai próbálkozásnak, erőfeszítéseknek és sikeres eredményeknek olyan kivirágzását hozta, hogy azt joggal állíthatjuk párhuzamba a magyar irodalom egyéb műfajainak akkori virágzásával". (298.1.) Igaz, ez a fogalmazás hangnemében, értékrendjében kissé eltér Lukács diagnózisától. Sőt, mi több, az Egy, *kettő, három* című Molnár-egyfelvonásos jól pergő Madách színházi előadásáról írva nem titkolja elragadtatottságát: „Az *Egy, kettő, három a* Sardou-Feydeau-Labiche-hagyomány legkifinomultabb s legrafináltabb virága: egyórai időtartamban játszik le egy órát egyetlen szobában - s ezalatt egy többszörösen komplikált, szinte lehetetlen színpadi egyenletet old meg bravúros eleganciával". (284. 1.) Szirtes Tamás rendezését is lelkesen méltatja: „Szakadatlan, szüntelen szórakozás - de ennek biztosítása az együttes s a rendező érdeme. Ki tudja, mennyi »olaj « kellett, s hány próbán keresztül, hogy mindez ily simán, könnyeden, zökkenés nélkül peregjen!" Ugyanakkor Székely Gábor egyetlen rendezéséről, melyről kritikát olvashatunk a kötetben (Galambos Lajos *Fegyverletétele* a Vígszínházban), csak ennyi közlendője van: „A Vígszínház előadása, Székely Gábor rendezése sok értékkel járul a darab sikeréhez. Elsősorban a főhős megjelenítője, Koncz Gábor alakításával..." stb. *(236. 1.*) Holott a *Fegyverletétel* - sok más szolnoki bemutató és a Pesten is megrendezett *Macskajáték* mellett - ékes bizonyítéka volt annak, hogyan törekszik a rendező az új magyar dráma fölötti „bábáskodást" és az új színpadi nyelv megtalálását összeegyeztetni. Es nem is sikertelenül, főként pedig nem a Sardou-Feydeau-Labiche-hagyomány szellemében. De hát végül is ki gondolt Sardou rehabilitálására? Aki csak kicsit is ismeri Székely és Zsámbéki színpadi munkáit, sok mindennel gyanúsíthatja őket, de ezzel aligha.

fogy mindebből mi a tanulság? Á véletlen úgy hozta, hogy épp e sorok írásakor jelent meg Nagy Péter cikke a Népszabadság szeptember i 3-i számában a *Mejerhold műhelye* című kötetről, s ennek végén így sóhajt fel: „... bár lennének Mejerholdjaink. Olyan rendezőink, akik nem a külföldi szaklapok legújabb tájékoztatóiból merítik újdonságaikat, hanem valóban a világból: saját fantáziájuk s a saját koruk igényeinek találkozásából. Ennek az érvényesítése nem menne harcok, kudarcok nélkül; de eköré valóban tábort lehetne toborozni." Székely és Zsámbéki ilyesféle rendezők-nek bizonyultak Szolnokon és Kaposvárott. Reméljük, hogy ez a Nemzetiben is hasonlóképp történik. Mindenesetre megérdemlik, hogy értéssel és figyelemmel tekintsünk munkájukra.



KŐHÁTI ZSOLT

Színházművészetünk helye és helyzettudata

„A színjáték ma a politikai küzdelem harci eszköze"

Még a felszabadulás előtt, a harmincas évek közepén fogalmazta meg Hont Ferenc az alcímünkként idézett programot *Színház és munkásosztály* című tanulmányában, s ez a megállapítás tökéletesen illik az 1949-1956 közötti időszakra, főként pedig annak első felére. Volt ennek a célkitűzésnek „korszerűbb" változata is 1952 novemberéből : „A színház feladata: hősöket nevelni!", ami annál érdekesebb, mivel ekkoriban már érezhetően adaptálni kellett az *irodalompolitika* elveit. *Színházművészetünk néhány kérdéséről* értekezve a Színház- és Filmművészet hasábjain, Kende István már az alcím-ben elárulja ezt: Megjegyzések Révai József elvtárs irodalmi cikkei kapcsán.

Ám több dolog vitathatatlan, számos pozitívum kétségbevonhatatlan még azokkal az esztendőkkel kapcsolatban is, amelyeket a dogmatizmus, a személyi kultusz időszakaként tartunk számon; legalábbis a kultúra, művészet fejlődésének vonatkozásában. (Megkockáztatható, hogy a szocialista fejlődés ezeken a területeken volta leginkább meggyőző!) Nem cáfolható tény mindenekelőtt, hogy az államosított magyar színházi rendszer tovább gyarapodik -- mondhatjuk nyugodtan: *kiépül* az ötvenes évek első felében. Új környezetbe kerül a Madách Színház, 1951-től elkezdi működését a Magyar Néphadsereg Színháza (a korábbi s későbbi Vígszínház folytatója-elődje, bár ez időtt módosult szemlélet jegyé-ben). Megszerveződnek az önálló vidéki társulatok - akkoriban, amidőn a kulturális élet decentralizálása még jelszó *vagy* akár terv formájában sem fogalmazódott meg - ; mintegy ötven kilométeres körzetben tájolnak a színházak, s 1951-től erre a célra rendszeresített utazó műhely -az Állami Faluszínház (1955-től: Állami Déryné Színház) - ismerteti meg a művészet csodáit tíz- és százezrekkel, akik korábban nemcsak a színháztól voltak elrekesztve, hanem talán a kultúra más egyéb áldásaitól is.

Major Tamás -- akinek pályaképe önmagában is rendkívül árnyalatosan fejezhetné ki negyedfél évtized magyar színházművészetének fejlődését -- jogosan

állt ki az MSZMP 1957 nyarán tartott országos értekezletén vívmányaink védelmében s egy felelős, átgondolt korrekció igényével: „Sokan ma is tagadják hatalmas kulturális eredményeinket. Ilyen eredmény a munkásosztály kultúrszomja, amely megmutatkozik a könyv-olvasástól a színházlátogatásig. Az eredmények elismerése mellett azonban elemeznünk kell a hibákat, nehogy újra el-kövessük azokat."

Tőle idézhetjük annak az országos „kultúrszomjnak" a megragadó képeit is, amelyeket az MDP II. kongresszusán, 1951 februárjában rajzolt az új magyar színház működésének társadalmi visszhangjával kapcsolatban: „Tapasztalataink azt mutatják, hogy a mezőgazda-ságí dolgozókban erős kultúréhség él, és ezt a kultúréhséget sem tájszínházaink, sem vidéki vendégjátékaink nem tudják kielégíteni. Egyszer megbeszélést rendeztünk a *Tartuffe* előadása után, és a legnagyobb meglepetésünkre a vita úgy kezdődött, hogy meg akartak bennünket verni. Felelősségre vontak: hol voltak maguk mostanáig? Miért csak most hoznak nekünk színházat? A pécsi tájszínház egyik előadásán elromlott a villany, a közönség szétszaladt, és otthonról karbid- meg petróleumlámpákat hozott, hogy az előadást folytathassák, miközben őrizték a társulatot, hogy a sötétben el ne szökjenek." De megtoldhatjuk ezt – valamelyest korábbról - Márki Géza szolnoki igazgató beszámolójával, amelyet 1950 szeptemberében tartott a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség I. színházi konferenciáján: „találkoztunk nyílt országúton, tanyaköz-ponttól négy kilométerre parasztasszonyokkal és emberekkel, akik széket cipeltek magukkal, hogy a kultúrotthonban láthassák az előadásunkat". A parasztemberek napszámot, téglát ajánlottak meg a régimódi művelődésházak átépítéséhez, színházi vendégjátékok fogadására való alkalmassá tételéhez.

Lássuk mármost a magyar színházművészet megítélését az ötvenes évek első felében. Az MDP II. kongresszusán - Rákosi Mátyás politikai-gazdaságpolitikai tárgyú fő referátumát kiegészítve - Révai József a filmművészet rövid méltatásával kezdte a művészeti terület eredményeinek latolgatását. „Új drámairodalmunkat segíti színjátszásunk fejlődése – hangzott a további értékelés. - Egész sor kitűnő színésztehetség bontakozott ki a szemünk előtt az utóbbi egy-két esztendőben." Ezt követi a képzőművészet, zene minősítése: itt érzékeltette Révai a közelmúlt legtöbb gondját. Á művelődéspolitika kifinomulatlan eszközei, módszerei - a mából visszatekintve - alighanem ezeken a területeken okozták a legtöbb kárt, bár az is valószínű, hogy ebben a szférában mutatkozott a legnagyobb ellenállás a művészek részé-ről is egy nyitottabb, a közönség felé bátrabban és önzetlenebbül tárulkozó szemléletmód vállalása iránt.

Majd hosszabban és külön bekezdésekben tárgyalja Révai az irodalom helyzetét; szemmel láthatólag ebben a közegben mozog a legotthonosabban, a torzult mozzanatok ellenére is itt a legplasztikusabb az értékelés, érvelés.

Révai - bizonyára nem pontatlan - megfogalmazásából már kisejlik a művészet ágazatainak az a hierarchiája, amelynek csúcsán az irodalom helyezkedik el; minden más csupán árnyalja a képet, s ahol számításba jöhet: az a kulcskérdés, segíti-e az illető művészeti ágazat az irodalom kibontakozását vagy sem.

Persze a helyzet mégsem ilyen egyszerű. 1951 októberében, a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetségnek - immár második - konferenciáján Révai a kölcsönösség szempontját is hangsúlyozza, nem találván kielégítőnek a színház, a film és az irodalom viszonyát. Sőt: egy sajátos szögből - a tömegművészet aspektusából (kár, hogy Révai nem dolgozta ki alaposabban tömegművészetkoncepcióját) - színház és film különös jelentőséggel bír Révai József szerint: „egyes íróink fokozódó érdeklődése ellenére a dráma és a film iránt, íróink zöme, irodalmi életünk zöme nem fordul kellő érdeklődéssel a színpad és a film felé, nem értékeli a színházat, a filmet kellőképpen, mint a leghatásosabb, legfontosabb tömegművészetet". Azonban objektíve kitetszik itt mégis a rangkülönbség.

Mivel tehát ekkoriban a film és a színházművészet akarva-akaratlan egymásra utalva, „kéz a kézben" haladt - ezt fejezte ki a közös művészeti szövetség intézménye is -, nem érdektelen részletesebben idézni Révai elemzésének egyik passzusát a színház- és filmterület II. konferenciáján: „a film és a színház, bár kölcsönösen, de sokszor formálisan, baráti és szerelmi nyilatkozatokat tesznek egymásnak, még nem barátok, még nem segítik egymást, még inkább konkurrensek. Á színház a legjobb esetben néha kisegíti, de nem segíti a filmet. Még túlságosan az eleven az egyik és másik terület művészeinek gondolkodásában, ami a színházat és a filmet *elválasztja* egymástól, és nem az eleven, nem az él bennük, ami közös". Ennek a helyzetnek az okait Révai nem csekély részt abban látja, hogy „a film ideológiailag, elméletileg, az eszmei tartalom iránti fogékonyság, az emberi tartalom fontosságának felismerése dolgában erősen el van maradva a színházhoz képest". Egy efféle szintkülönbség feltételezésében van is igazság, bár – látni fogjuk - a színházelmélet fejlődése csöppet sem zavartalan, a túlzott ideologizálás a szakmai-mesterségbeli szem-pontoktól elkülönülő folyamattá válik – s „fő vonallá" -; a Sztanyiszlavszkij módszer hasznosítható mozzanatai is el-sikkadnak, a polgári-kispolgári formalizmus üldözése közepette kialakul a formalizmusnak egy új - szocialistának mi-nősített, és természetesen, nem formalizmusnak tekintett - változata, a sematizmus a színházművészetet is átjárja.

Különös tendencia ez. Révai, aki - legjobb meggyőződése szerint - tűzzel-vassal harcol ellene az irodalom területén, meglepetve tapasztalja a színház- és filmművészeti szövetség II. konferenciáján, hogy a sárkány levágott fejei a színpad függönye mögül is előkandikálnak. Mik az előzmények ? Színházművészetünk magabízó helyzettudatát, önértékelését jól tükrözi 1951 tavaszán Kende István tanulmányának egy megállapítása: „Á magyar filmgyártás a felszabadulás, de főként az államosítás óta jelentős fejlődésen ment keresztül. Ez a fejlődés alapvonásaiban lényegében párhuzamos művészetünk egyéb ágai, elsősorban irodalmunk és színházművészetünk fejlődésével." Tehát „lekörözéstől" egyelőre nem kell tartani, színházművészeink nyugodtan foglalatoskodhatnak belterjes ügycikkel, s Révainak van mit csodálkoznia azon a túllicitáló buzgóságon, ami ekkoriban jellegzetes. Mert senki sem követelte „felülről", hogy visszamenőleg marxizálják a színháztörténet nagy alakjait, Shakespeare-t mindenek-előtt (s ez korántsem csupán metafora, hanem meggyőződés, munkahipotézis, rendezői-színészi koncepció volt!); hasonlóképp nem „fentről" származott az „osztályharcos" színjátszás - erősen proletkultos színezetű, a társadalmi-ideológiai folyamatokat vulgarizáló célkitűzése, s ebből következőleg - mint Révai is észrevette - a túlságos modernizálás s az erőltetett archaizálás két véglete.

Nem volna sok értelme utólag - valamiféle bűnbakkereső filologizálással

kikutatni: honnét, kitől s mikor eredt a szoros tematikai tervezés - nyilvánvalóan hamis érvényű gazdaságpolitikai párhuzamot sugalló - gondolata (nem csak nálunk volt ez így, s külföldön ma sem ismeretlen a módszer), ám kétségtelen: már 1950-ben, a színház- és filmművészeti szövetség első konferenciáján példát óhajtanak venni a filmgyártástól, amely konkrét tématervet dolgozott ki. (E konkrétságra példa: „Hogy lett Muszka Imre sztahánovista? A Dózsa termelőcsoport küzdelme a legjobb csoportcímért.") Révainak így a II. konferencián már csak építenie kell az efféle „kezdeményezésekre", s - a sematizmus elleni küzdelem ürügyén - „a fő állami kérdésekkel" való foglalkozást, a jelen, sőt: a jövő bemutatását jelöli ki a művészet céljául. Ennek megvalósításához pedig a legfőbb biztosíték és módszer: „Az állami tematikai tervet a színház területén ugyanúgy, mint a film területén, össze kell kapcsolni az írók alkotó terveivel. Kívánatos lenne, hogy az írók alkotó programja, az írói terv párhuzamos lenne az állami témakörrel, az állami alkotó tervvel. De miután ez nem minden további nélkül van így, ezért van szükség a párt és az állam részéről tervezésre, az írói ihlet bizonyos irányítására. Persze nem úgy, hogy megkötjük az író kezét a témakör felváltásánál a téma aprópénzé-re."

Vagyis a megmerevedés folyamata a művészeti közéletben is valamiféle ördögi kört alkot; nem tudni pontosan: kí a kezdeményező, s ki a végrehajtó; a szerepek fölcserélődnek. S nincs ok a folyamatot kísérő lelkesedés őszinteségében kételkedni, bár a serkentés buzgalmába mind több gyanús mozzanat vegyül, s a vélt avagy valódi hibák feltárását követő - szinte mámoros - önkritika is divattá, kötelező rituálévá lesz, a mindenütt ólálkodó ellenség árnyéka ijesztő méretűvé növekedik.

Ebben a szellemben Révai józan intelmei egy szövetségi politika gyakorlati érvényesítésére vonatkozólag pusztába kiáltott szavaknál nem többek: „Olyan kérdéseket kell felvetni, elvtársak, és úgy kell őket felvetni, hogy Somlay és Makláry, hogy Gózon és Tolnay Klári és Dayka Margit részt vegyenek, kedvvel és élvezettel vegyenek részt ezekben az alkotó vitákban." Az - általa is! - erősödő személyi kultusz légköré-ben Révai József hiába küzd a szektás felfogás, a diktatorikus vezetési stílus ellen. Tehetetlenségi nyomaték hat mát - a személyi kultusz vonzáskörében -, s nem tudni: figyelmeztetés avagy bátorítás hangzik-e Révainak a színházi élet antidemokratikus jelenségeire reagáló szavaiból: „Az egyszemélyi felelős vezetés hogy ne diktatúráról beszéljek - elve természetesen nemcsak a gyárakra vonatkozik, hanem a színházakra nem kevésbé." Nem érteni pontosan: a diktatorikus rendezési elv, módszer ellen fog-Ial-e állást, vagy csupán azt kifogásolja, hogy ennek a problematikája vált a II. konferencia legfőbb vitakérdésévé.

Az 1953-as változásokat, frakcióharcokat, kísérleteket követőleg, 1954 revizionista, bár az oldódást is segítő fordulatának időszakában a Szabad Nép március 15-i cikke kizárólag az irodalom feladatait taglalja, ezek - mutatis mutandis - alkalmazása válik immár a többi művészeti ág egyetlen tájékozódási Iehetőségévé. Rákosi beszámolója az MDP 1[I. kongresszusán 1954 májusában a művészet lényegében változatlan hierarchia-viszonyait tükrözi: „Számottevő sikereket ért el itthon és külföldön a magyar film, mely továbbfejlődött az új élet és a történelmi témák ábrázolásában. Fellendülőben van a színházi kultúra." Ez alkalommal is külön elemzés jut az irodalomnak. Az idézett megfogalmazásban kifejeződő értékelés azonban film és színház fejlődésének ütemkülönbségét is sejteti. Úgy fest -- s a valóság megerősíti ezt a benyomásunkat -: a színházművészet fölénye s már a mellérendeltség viszonya is a múlté színház és film vonatkozásában. Idáig vezetett a film adta feladatok lebecsülése színészeinknél, ami - ahogyan a filmterület egyik prominens vezetője, Révai Dezső fogalmazta meg 1952 elején - „még régi örökség az üzletfilmek korából".

Közben pedig végbemegy a színpadi műfajok értékelése és átértékelése. Á pozitív hőssel, a dráma különféle változataival kapcsolatos problémák mellett - például - a vidám - „azelőtt könnyű" - műfaj helyzetmeghatározása zajlik 195 z-ben. 1954-től a szórakozás igényei mind bátrabb hangot kapnak; ez év végén a Fővárosi Operettszínház az ötödik jubileumát ünnepli, s kétnapos értekezleten tárgyalják meg az operett történetét, típusait, fejlődésének lehetőségeit s az ebből adódó feladatokat. A műfaj népi gyökereire mutatnak rá - némi csúsztatás és parttalanítás árán -, nem véletlen, hogy épp a Zenés Népi Dráma Színháza elnevezés merül föl mint e műhely tevékenységének hívebb megha-tározása. Kétségkívül nagy szellemi-művészi erőfeszítések rejlettek a Fővárosi Operettszínház eredményei mögött: Kossuth-díjas alkotók egész sora működött közre, a legjava zeneszerzők vállaltak feladatokat itt, Apáthi Imre formátumú művészek rendeztek előadásokat. Valamiféle belterjes öntudat vált uralkodóvá - tükrözve a magyar színházművészet egészének helyzetét -; *a Szelistyei asszonyok* mint a haladó történelmi hagyományok ápolója jelenik meg a zenés műfaj szakmai önértékelésében, az *Aranycsillag* című játék pedig szinte a jövőbe látás fénykoszorújával tündököl - utólag: a Néphadsereg 1954-es árvízi helytálllását anticipálta a lelkes konferen-*cia* szerint, amelynek büszke tanulsága: „igenis, az operett politizáljon". Szívesen fogadott szocialista exportcikké válik az 1954 novemberében új betanulásban színre vitt *Csárdáskirálynő* (Szinetár Miklós becsvágyó rendezése), sőt: úgyszólván a magyar kultúra követeivé az előadás szereplői.

Mindez némiképp fényt vet a színházelmélet viszonyaira is. Ellentmondást érzékeltet maga a tény, hogy az elméleti munka fő letéteményese - úgy látszik - a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség tudományos osztálya *(Az operett kérdéséről* folyt tanácskozás anyaga is itt jelent meg, *a Színházművészeti írások* című sorozat 5. - kőnyomatos - füzete-ként). Szinte az egyetlen forrás a szovjet színházelmélet volt, ám Sztanyiszlavszkij, Pudovkin - s mások - közvetett vagy személyes útmutatását sokszor változtatás, nemzeti-szakmai hagyományainkhoz való alkotó alkalmazás nélkül próbálták követni színházművészeink (ezt olykor szovjet vendégeink is szóvá tették). Egyfelől a naturalisztikus aprólékosság vált uralkodóvá, másrészt azonban - az új magyar dráma kifejlesztését célzó, s ezért elsődlegesnek tekintett feladatok kapcsán - az igényesség könnyen mint áligényesség, arisztokratizmus részesült durva elmarasztalásban. *(Á drámairoda*-lom 1950 táján - furcsa módon - a szín-házművészet alávetettjeként, függvénye-ként szerepelt a szakmai tudatban, holott *az irodalom* maga egyre inkább a politika érdeklődésének középpontjába került, egyre veszélyesebben öltöttek irodalmi arculatot a megválaszolatlan vagy roszszul megválaszolt politikai-gazdaságpolitikai kérdések - gondoljunk a Déryvitára stb.) Termékeny eszmecserék, színházi viták alig adódtak (a Színház-és Filmművészet hasábjain például az

Ifjúsági Színház *Légy jó mindhalálig-elő*-adása - Both Béla rendezésében - vált ki 195 2-ben némiképp keresettnek ható polémiát).

Ami pedig a színházak játékrendjét - s jelentős mértékben a hagyományokhoz fűződő viszonyt - illeti: az a bizonyos ajánlólista - 1947 elejéről - nem vesztette érvényét. A hazai s a világirodalmi klasszikusok műsoron vannak. Am közismert például, hogy Madáchtól *A z ember tragédiája* csak az 1955. január 7-i új betanulásban került színre ismét, Gellért Endre, Major Tamás és Marton Endre közös rendezéseként: Lukács György 195 5-ős tanulmánya próbálta „indokol-ni" a késlekedést, ugyanis Lukács nem módosította véleményét, ő továbbra is elhibázott eszmeiségű-dramaturgiájú műnek tekintette a *Tragédiát,* melynek korábbi - főként a múlt rendszerben aratott - sikereit az előadások illusztratívlátványos jellegével hozta kapcsolatba.

A „nyugatinak" számító klasszikusok vagy akár élő szerzők valamelyest háttérbe szorultak - nyilvánvalóan a hidegháborús viszonyok folytán, bár még így is alig megmagyarázható módon -; például Sartre csak 1956 elején és tavaszán jutott újra színpadhoz; Molnár Ferenc - az Olympiával - 1956 októberében vált megint szalonképessé (a Petőfi Színházban). Elgondolkodtató az olyan darabok sorsa is, mint az *Éjjeli menedékhely.* 1956 tavaszán rendezte meg Bozóky István a Madách Színházban, és mintha Dosztojevszkij, sőt Csehov is nehezen törne utat: 1954 bizonyos mértékig korszerűbb értékfelfogása kellett ahhoz, hogy új betanulásban Horvai István *a Három nő-vért* színre vihesse ugyanott.

Számos - változatos értékrendet tükröző - orosz és szovjet darab szerepelt színházaink műsorán az ötvenes évek első felében. Ezeknek az előadásoknak a pozitív hozadéka kétségbevonhatatlan, de az átvett értékekkel való gazdálkodás nem volt kiegyenlített.

Shakespeare bizonyult ekkoriban is a leghatékonyabb értéktényezőnek: a Nemzetiben Gellért és Major, Nádasdy Kálmán, a Madáchban Pártos Géza rendezései fémjelezték a magyar színházművészet legjobb lehetőségeit.

S persze az új drámák, amelyek - a nagy erőfeszítéseket megkoronázva - mégiscsak létrejöttek, jelentős előadásokat ösztönöztek. Mindenekelőtt Illyés művei: *A z ozorai példa* (195 2), *a Dózsa György* (1956), aztán - például - Déry *Talpsimogatója* (1954), Urbán Ernő bátor és szellemes - az adott korszak politikai „hátszelét" is okosan kihasználó - *Uborkafája* (1953), Karinthy Ferenc történelmi leltárt sugalló *Ezer éve* (1955), valamint Németh László *Galileije* (1956), amelynek október 20-i bemutatóján - a Katona József Színházban - a szerző - keserűségében is tisztességes - önvallomását a tapsok olykor rendszerellenes tüntetéssé igyekeztek torzítani. *(A Bánk bán* nemzeti önérzetet sugalló egyes részletei sem kerülték el ezt a sorsot - bár más vetületben, s az autarchikus politikai elv, a bukott szabadságmozgalmainkban is győzelmeket láttató történelemfelfogás, a béke frontján „nem rés, de erős bástya" fellengzős önértékelésének kudarcaként is.) Sarkadi Imre drámaírói kibontakozása volt ennek a korszaknak a legszebb meglepetése, egyszersmind igazolása *(Út a tanyákról* - 1952, *Szeptember* - 1955 ; Horvai, a Madách Színház műhelyében). Mellette Hubay Miklós jelentkezése érdemel szót *(Egy magyar nyár* - 1954). Ezekben a teljesítményekben a magyar drámairodalom a hazai irodalom átlaga fölé tudott nőni, egyszersmind a színházművészetet is visszatartotta a hierarchia lefelé vezető fokaitól. A már említett kitűnő rendezők - s mások - oldalán a színészek voltak az 1949-1956 közötti szakasz hősei. Különféle nemzedékek érlelődtek egymás szintjére; Major Tamás, Somlay, Bessenyei Ferenc, Básti, Pécsi Sándor, Ladányi Ferenc, Lukács Margit, Szörényi Éva, Horváth Teri, Tolnay Klári, Sulyok Mária, Szirtes Ádám, Darvas Iván, Soós Imre, Molnár Tibor, Gábor Miklós, Mészáros Ági - hosszan folytathatnók - egy tékozlóan gazdag színészet aranykorát juttatják eszünkbe.

Nemzetközi anyagcserének, szakmai tapasztalatok frissítésének lehetősége alig nyílott. Miként az irodalom területén sem: Sarkadi jellemző módon panaszkodik 1956 tavaszán, francia útján kelt jegyzeteiben arról, hogy Shakespeare magyar kiadásaival, fordításával méltán büszkélkedhetik ugyan a nyugati érdeklődő előtt, de már tíz éve nem tudjuk, mi történt a kortárs angol irodalomban.

Ám irodalmunk így is vezető ágazat maradt a hivatalos művelődéspolitikai értékrendben. A közvetlenebb tömeghatású művészeti ágak mezőnyéből a film útja ívelt a legmeredekebben, s a néha lebecsült társművészet végképp kiszabadult a színházművészet gyámsága alól.

(Befejezése a következő számunkban)

RÓNA KATALIN

A színész hangszere a beszéd

Beszélgetés Simon Zsuzsával

Színésznőként, rendezőként kezdte pályáját. Nevéhez mégis elsősorban a színészoktatás kötődik. Harmincnégy esztendeje tanít a főiskolán, közben egy ideig főigazgatóként is tevékenykedett. Simon Zsuzsa nevét volt tanítványai, ahogy ő mondja: gyermekei szeretettel és tisztelettel ejtik. Talán nincs is olyan egykori hallgatója, aki, akár magánbeszélgetés során, ne mondaná el, ne emlegetné, hogy Simon Zsuzsa osztályába járt a főiskolán. Volt tanítványai fölkeresik tanácsokért, levelezése tanúskodik arról, hogy a vidékre kerültek nemegyszer ily módon kérnek ötleteket, tanácsokat egy-egy szerephez, pályájuk alakításához. S a kapcsolat tanár és tanítvány közt már csak azért sem szakadhat meg, mert Simon Zsuzsa új diákjaival el-ellátogat a vidéki színházakba. Meg-keresi végzett növendékeit, imigyen is figyelemmel kísérve életüket, egyúttal a kezdőket megismerteti a jövő feladataival, lehetőségeivel.

- Rendkívül fontosnak tartom, hogy a leendő színészek már jó előre megismerkedjenek a színészélet általános helyzetével, a feladatokkal, a lehetőségekkel. Annál is inkább, mert többségük a főiskola elvégzése után egészen más helyzetbe kerül, mint amit megszokott. A főiskolán természetesnek veszik, hogy reggel nyolctól este tízig dolgoznak, tanulnak, próbálnak, s eközben a bentlakók-nak nincs gondjuk lakásra, háztartásra. Megszokják, hogy minden hallgató megkapja a maga nagyszerű feladatát a vizsgaelőadáson, hiszen alkatuk szerint állítjuk össze a vizsga anyagát. Az élet azonban egészen más : nem beszélek most a budapestiek rohanásáról, inkább arról, hogy vidéken, ahol van színészház, ott többé-kevésbé a lakásprobléma megoldódik. De akkor még hátra van az életforma kialakítása. Még az is gyakran előfordul, hogy új szerep híján a színész, aki este színpadon van, nem nagyon tud mit kezdeni a hirtelen rászakadt szabad idővel. Máskor a próba és a tájolásra indulás között annyi ideje sincs, hogy megebédeljen, éjszaka pedig, amikor visszaérkezik, a büfében vagy a klubban

négyszemközt

már csak italt mérnek. És akkor csodálkoznak, hogy a színész iszik ... No és a szakmai gondok: sokszor egy-egy diplomás színészt színháza évekig arra kárhoztat, hogy egészen kis, néhány mondatos szerepeket játsszon. Én tudom, hogy erre is szükség van, de a színész ettől előbb-utóbb elkeseredetté, görcsössé válik. És ezen nem is lehet csodálkozni.

- *Sok a színész vagy kevés - ebben a kérdésben nem tud megegyezni a szakma. Van, aki állítja, hagy nagy a színésztúltermelés, ugyanakkor egyes, elsősorban vidéki színházak még több és több színészt követelnek.*

- Ehhez, amikor elindítunk egy évfolyamot, azt kellene tudnunk, hogy négy év múlva hány színház lesz az országban, hány színészre lesz szükség. Ahogy minden más pályán komoly fölmérések készülnek, úgy kellene nekünk is ismerni a jövő igényeit. De ezt nem tudjuk elérni évtizedek óta. *Es* azt is tudomásul kell venni, hogy a főiskola művészileg nevel utánpótlást, de szerepkörileg nem. Tehát a színházvezetőknek kell nagy gonddal, előrelátóan és tapintattal átirányítani színészeiket a középkorú és idős szerepkörre. A főiskola feladata a színészutánpótlás, de nem pótolhatja rögtön a körünkből, sajnos, egyre több eltávozott idős művészt. Ez a színházak egyik fontos és felelősségteljes feladata.

Mi a véleménye az amatőrizmusról?

Nagyon jó magyar szó a műkedvelő. Igazán lényegesnek tartom az amatőrizmust, ha arról van szó, hogy ettől szere-tik művelői a művészetet. Ám, ha ennyi-re összekeveredik a profizmussal, mint mostanában nálunk, állítom, hogy negatív hatása is van. Ugyanis leszállítja az igényeket. Még a főiskolán is érezteti ez a szellem a hatását: kevesebben jelentkeznek, hiszen, ha amatőrként is lehet érvényesülni, minek tanulni.

Tanítványaival kapcsolata a barátságon és az őszinteségen alapul. (Úgy mondják, szigorú tanár. Ám, ez általános megfigyelés: a hallgatók mindenütt szeretik azokat a pedagógusokat, akik ugyan szigorúak, de nemcsak követelnek, hanem adnak is.

-- Kétségtelenül úgy mondják, hogy a főiskolán a legszigorúbb tanárok közé tartozom. Nagyon magasak a követelményeim. Az igazsághoz azonban az is hozzátartozik, hogy amikor új osztályt indítok, és először megyek be az órára, elfogódott vagyok és félek. Hallgatóim sem drukkolnak jobban, mint én. Ilyen-kor az ember sok mindent hajlandó kompenzálni, és magától idegen magatartást fölvenni. Én is kompenzálok, és ezt meg is mondom. Úgy igyekszem föloldani az első feszült pillanatokat, hogy már ismerek mindenkit.

Ezt hogy csinálja?

Tulajdonképpen nagyon egyszerűen. Nyáron, amikor a felvételik után kialakult az osztálynévsor, magamhoz veszem leendő tanítványaim fényképét, adatait, életrajzát, és megtanulom. Így aztán, amikor összekerülünk, mindenkit ismerek arcról és névről, tudom, milye-nek a körülményei, mennyire van szüksége a segítségemre a nyugodt munkához.

Ez biztosan feloldja az első nehéz perceket. Mit ért azon, hogy magasak, a követelményei ?

-- Elsősorban a színészetikára gondolok. Már az első alkalommal el szoktam mondani, hogy nem vagyunk „bohémek". Nem késünk a próbáról, előadás előtt egy órával megjelenünk a színházban. Szöveget pontosan tanulunk, nem a súgóra támaszkodunk.

- *Ezeket a magas követelményeket, úgy érzem, minimális követelményként kellene a szakmában fölfogni. Tulajdonképpen hogyan fogalmazná meg a színészhivatás feladatát?*

- Nagyon sokat foglalkoztam azzal a gondolattal, hogy a színészetet misztifikáljuk. Még Sztanyiszlavszkij is úgy beszélt erről, hogy a színészt megszállja az ihlet, de nem mindig. Izgatott a kérdés, hogyan lehet a színészi alkotómunkát tudományosan megközelíteni. Úgy gondolom, hogy a mi hivatásunkhoz a pszichológia áll a legközelebb. Sok-sok évi tanulás eredményeként megpróbáltam megfelelő tapasztalatait és tanításait a színészetre alkalmazni. Megpróbálom egy mondatban megfogalmazni a színészet lényegét: más ember szituációjában, lelkiállapotában, jelleme szerint gondolkozunk és cselekszünk, logikusan. Á szerepet mindig nagyon alaposan kell elemezni. Á szituációt megadja az író, elemzi a rendező. A színész feladata megismerni a jellemet, de ehhez már bizonyos emberismeretre van szükség. És itt lép előtérbe a pszichológia. Éppúgy, ahogy a magatartás kialakításához is rengeteg támpontot ad Általában nem nagyon hiszek a behaviourizmusban, de itt az is segítséget jelent. Elolvastam Buda Béla Az *empátia* című könyvét, igen sokat tanultam belőle, és gyakorlatokat állítottam össze alkalmazására. Nagyon fontosnak érzem ezt a felvételi szempontjából is.

-- *Hogy érti ezt?*

-- A felvételin, ha meg akarjuk állapítani azt, hogy alkalmas-e színészi pályára a fiatal, két dolgot kell figyelnünk és megkülönböztetnünk: az adottságot és a képességet. *Az* adottság körébe tartozik, ami a felvételiző sajátja: a beszéd, a hallás, a mozgás, a külső megjelenés. A képesség, amely egyébként fejleszthető, az empatikus, a beleélő képesség és a koncentrációs készség.

-- *A koncentráció kérdéséhez tartozik, hogy Simon Zsuzsa - ezt gyakran emlegeti -, pedagógusként arra a legbüszkébb, hogy minden színészi görcsöt fel tud oldani.*

– Igen. Az első kérdés: mikor görcsös a színész? Ha szorong, ha rossz a szín-padi közérzete. Menjünk tovább. Az elő-adáson mitől szorong? Eszébe jut a rendező valamilyen figyelmeztetése, nem teljesen megoldott az instrukciója, szereti a szerepet *vagy* sem, arra gondol, hogy ki ül aznap este a nézőtéren. S máris ki-alakul a stresszállapot. Hogyan teheti magát túl ezen a színész? Megtanul koncentrálni. Ezt én a következő példával szoktam tanítványaimnak illusztrálni: Romeo átugrik Capuleték kerítésén, és arra gondol, hogy megszökik Mercutio és Benvolio elől, megkeresi Júliát No, meg arra, hogy mi lesz, ha meglátják. Ekkor a tőréhez nyúl. Ez a logikus cselekvés. Ezért sem értek egyet azzal, hogy mimikát és gesztust külön kell tanulni. A kettő nem választható el egymástól. Ha az ember logikusan gondolkodik, logikusan is cselekszik. Es a mi feladatunk, hogy erre dolgozzunk ki gyakorlatokat, s ha ezt a koncentrálóképességet elsajátítottuk, máris megszűnnek az úgynevezett színészi görcsök.

– *Hogyan alakul egy főiskolai nap ?*

– Az első két óra a mozgásé, a táncé, a művészi tornáé, az akrobatikáé, a vívásé, a lovaglásé. Délelőttönként ezt követi az elméleti oktatás, a világirodalom, a drámatörténet, az esztétika, a marxizmus, a. verstan, a hangképzés, a zeneelmélet, a művészettörténet, a pszichológia, a logopédia, akinek szüksége van rá, és a jelmeztörténet. Emellett idegen-nyelv-oktatás is folyik. Azt tanácsolom hallgatóimnak, bár ez a nyelvtanárok körében nagy ellenérzést vált ki, hogy minden évben más nyelvvel foglalkozzanak. Ugyanis csak a főiskolai évek nem alkalmasak egyetlen idegen nyelv tökéletes elsajátítására sem, viszont így legalább jól tudnák kimondani az idegen szavakat és a szerepneveket.

- *Kétségtelenül megfontolandó ötlet, hiszen néha rossz hallgatni, milyen nehézkesen hangzanak, csikorognak a színpadon az idegen megszólítások, névhasználatok.*

- Délután következik a gyakorlat. He-ti kilenc óra van a színészmesterségre, ebből hat prózai és három zenés. Az osztályomban a zenés színészetet is magam tanítom. Hat óra van a színpadi beszédre. Este nyolc órától nyitva vannak az osztálytermek, és ilyenkor kerül sor a feladott darabrészletek próbájára.

- *Hogyan teremti meg a színészmesterség alapjait? Mi az, amivel az első időszakban rávezeti tanítványait a színészetre?*

- Egy negyed évig, mint már mondtam, csak koncentrálni tanítok. Megtanítom, hogy nem szavakat kell játszani, mert az csupán illusztrálás. Foglalkozunk az improvizálással, az önkéntelen és szándékos figyelemmel, a megfigyeléssel, a reproduktív és az alkotó képzelettel, a színész gondolatműködésével, a színpadon helyzetgyakorlatokat próbálunk, tömegetűdöket. Foglalkozunk a színpadi magány megteremtésével, a ritmussal, a zenés koncentrációgyakorlatokkal.

- *Úgy tudom, a főiskolának új programot kellett készítenie, és a programjavaslatban Simon Zsuzsának fontos szerepe van.*

- Eddig is lefektettük, hogy melyik félévben mit tanítunk, de most a régi be-vált módszereket igyekszünk újakkal bővíteni. Arra gondolok például, hogy a Sztanyiszlavszkij-féle helyzetgyakorlatok igen jók, de fel kell használnunk a modern színház és a színészoktatás újabb eredményeit is. Most pszichológiai gyakorlatokat is kidolgozunk. z a véleményem, de ebben csak Horvai István támogatott, hogy jó lenne, és szeretném is kikísérletezni, ha a hallgatók csak a negyedik évben kezdenének a színházakban dolgozni. Ugyanis az a tapasztalatom, hogy ilyenkor fellazul a fegyelem. Nincs idő többé mozgásgyakorlatra, beszéd-, énekgyakorlásra, hiszen a főiskolások-nak értelemszerűen nemcsak este hat után kell a színházban lenniök, hanem délelőtt a próbákon is.

– *A színházi előadásokat figyelve a legsúlyosabb problémát a beszédben látom. Sok színész kifejezetten csúnyán artikulál, rosszul, értelmetlenül és érthetetlenül beszél.*

– Az egyik legnagyobb probléma az oktatásban a beszéd. Én még sohasem láttam olyan zongoraművészt, aki hibásan ütögeti a billentyűket. Á színésznek a beszéd a hangszere. Ha hangsúlyozása, lélegzése, artikulálása nem helyes, nem érthető - nem lehet jó színész. Sokszor elhangzott már, hogy az sem jó, ha a színész teljesen sterilen beszél. Lehet, hogy így van, de én nem szeretem, hogy a rossz, a helytelen beszéd a divat. Nem szabad a hibából divatot, erényt csinálni. Én olyat még egyetlen, határainkon túli országban sem tapasztaltam, hogy a színészek és általában az emberek ne tudják tökéletesen saját anyanyelvüket. Gyakran el szoktam mondani, ha a beszédről vitatkozunk, hogy annak idején egy leendő színész, nem maradt fenn a neve, beugrott egy szerepbe. z első mondata Hegedűs Gyulához így hangzott: Miért nem ül *le?* Olyan hangsúllyal tette föl a kérdést, hogy Hegedűs Gyula kilépve szerepéből így válaszolt: Mert nem ülök *fel.* Nagyon szeretnék fegyvertársakat találni a szép beszéd kultiválására. Valószínűleg már az óvodában kellene megkezdeni a szép, helyes beszéd oktatását.

- *Nagyon jó lenne, ha segítene tenni vala-mit annak érdekében, hogy már kisgyermek-kortól a szép és főként helyes beszédet oktatnák. Mert a főiskola ebből a szempontból már az utolsó utáni pillanat. Most azonban szeretném, ha másról is beszélnénk. Mi a véleménye az egyre nagyobb lángokat vető színész-rendező vitáról?*

- Erre legszívesebben Karinthy szavaival válaszolok : „Ki kérdezett ?"

- *Lehet, hogy eddig senki sem kérdezte, de úgy érzem, hogy ez a vita most már olyan viharokat kavart, olyan szenvedélyeket korbácsolt föl, hogy egyetlen, a színházzal kapcsolatos beszélgetésben sem kerülhető meg.*

- Nekem személy szerint nem volt alkalmam egyetlen fiatal rendezővel sem együtt dolgozni, nincs közvetlen tapasztalatom. A hiba, úgy érzem, nem a tehetségben, hanem a módszerben van. A színészekkel való bánás módszerével. A türelem hiányzik. A színésznek jól kell éreznie magát a színházban, jó közérzetének kell lennie, de ha valami gondja van, mondja meg, mégpedig a színházban. A rendezőnek sok munka árán ki kell dolgoznia a maga koncepcióját, de a színész nem lehet ellenfél. Hiszen a színészen keresztül valósul meg minden rendezői elképzelés. A színész éli végig a más ember sorsát. Ez csodálatos dolog, és ezt az élményt nem szabad elvenni tőle. Ez ma már olyan bonyolult téma, amely-ről egy másik alkalommal kellene beszélni. E helyütt már nemigen van hely és idő elemzően, mindkét fél oldaláról tárgyilagosan hozzászólni a vitához. Így én csak a színészek - majdnem általánosnak mondható - rossz közérzetére utalok. Lehet, talán elfogultan is közeledem a kérdéshez, de mentségem, hogy nem egy igen tehetséges, volt tanítványom is közéjük tartozik. De keserűséggel tölt el néhány kiváló középkorú és idősebb művész nyilatkozata is. Úgy gondolom, értőbben kellene figyelni rájuk, és nem volna szabad azzal a közhellyel elhárítani az illetékesek figyelmét, hogy a színész mindig elégedetlen. Igaza volt Huszti Péternek Nagy Péter: Az én színházam című televíziós műsorában, amikor azt mondta: nem a kamerák előtt kell megvitatni a színészek és a színházak jelenlegi helyzetét, hanem talán a Szövetségben magunk között, őszintén és körültekintően. Még csak annyit, hogy én nem értek egyet azokkal a nyilatkozatokkal - például épp a SZÍNHÁZ egyik nem régi számában -, hogy a színész feladata: ellentmondás nélkül, „alázatosan" szolgálni a rendezőt. Meg vagyok győződve arról, hogy egy jó színházi előadás kizárólag jó lég-körben, jó művészekkel (színész, rendező, díszlettervező, világosító, műszak stb.) jöhet létre. Es erre nálunk igenis van lehetőség. Rengeteg tehetséges színházművészünk van. Talán, és ez is lehet a rossz közérzet egyik tényezője, több, mint amennyire szükség van.

Gyakran tűnődöm azon, hogy azok a rendezők, akik oly hittel, és szinte mármár minden más rendezői mondanivalót háttérbe szorítva harcolnak kitartóan a hatalom ellen, miért tartanak igényt a színházi munkában úgyszólván abszolút hatalomra?!

E számunk szerzői:

BONIFERT MÁRIA tanár
ÉZSIÁS ERZSÉBET újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
FÖLDES ANNA újságíró, a Nők Lapja rovatvezetője
GEROLD LÁSZLÓ újságíró, az újvidéki Magyar Szó munkatársa
KELÉNYI ISTVÁN újságíró
KŐHÁTI ZSOLT újságíró, a Filmkultúra főszerkesztője
MAJOR TAMÁS színész, rendező, kétszeres Kossuth-díjas
NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
NOVÁK MÁRIA a Csongrád megyei Tanács V. B. Művelődési Osztály csoportvezetője
PÁLYI ANDRÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
RÉVY ESZTER a Fővárosi Művelődési Ház színházi referense
RÓNA KATALIN újságíró, a Hungarian Travel blagazine munkatársa
SZAFFKÓ PÉTER a Kossuth Lajos Tudományegyetem tanársegédje

MAJOR TAMÁS

A shakespeare-i szöveg működése

A színház hivatása

A színháznak tehát hivatása van, változtatást akaró, leleplező hivatása, amit mindig szenvedélyesen kell kép-viselni. A konzervatív színház nem teljesíti hivatását, mert előadásain a közönség nem tehet mást, csak a nézőtéren ülve - elábrándozik a szép szövegen. A legtanulságosabb példa arra, hogy ez képtelen álláspont, a legfrissebb generáció reagálása az ifjúsági előadásokon. Ha valakinek joga van ahhoz, hogy kínzó kérdéseire feleletet kapjon, ha a világ értelmetlen vagy általa felháborítónak tartott, igazságtalannak talált dolgaira joga van választ kapni, akkor az elsősorban a fiatalság. A fiatalokkal szem-ben a színháznak hallatlan felelőssége van. Elterjedt és nagyon kárhozatos szokás, hogy a színészek egy-egy ilyen ifjú-sági előadás előtt azt mondják: „Ma szörnyű közönség lesz, ezek beszélgetni, zajongani fognak, mondjátok a szöveget gyorsan, majd csak túl leszünk rajta." A fiatalok nem azért ülnek be a színházba, hogy „prédikációt hallgassanak", hanem hogy valamit kapjanak, valamit fölfedezzenek, az élet új oldalával találkozzanak. Gyakran nem is a legtehetségtelenebbek *azok,* akik rakoncátlankodnak a nézőtéren, vagy akár az előadás alatt hangosan fölszólnak a földszintről az erkélyre. Abban a pillanatban, ami-kor a színpad élettel telik meg, amikor feszültség keletkezik, vagy a szerző le-leplez valamit - akár Shakespeare-nél, akár más klasszikusoknál - egyszerre megszűnik a beszélgetés a nézőtéren, és a közönség figyelni kezd. Erről van szó, erről beszél Brecht *a* Sárgarézvásár előadása kapcsán is: nem szabad meg-engedni a szöveg olyan „gyönyörű" deklamálását, hogy a közönség ne is-merhesse fel, hogy a szerző mikor, milyen szenvedéllyel - és ezt a *szenvedély* szót nagyon szeretném hangsúlyozni --szólt a maga korához, tehát hozzánk is. Ez a leleplező szenvedély természetesen nem azonos a szavalással. A színház csak akkor teljesíti hivatását, ha a cselekvést, a felfedezett gondolatokat is figyelemmel lehet kísérni - akkor meghökken, megdöbbent, akkor a játék egyszer csak élni kezd, és ebbe az élő játékba a közönség is bekapcsolódik. Természetesen ez a szenvedélyes színház, ez a leleplező, eddig még ki nem mondott gondolatokat kimondó, bátor színház mindig óriási ellenállásokba ütközött - éppen a konzervatívok részéről. Az igazi, élő színház vitát provokál, kockáztat, és nem a sikert keresi régi eszközökkel, hanem vállalja azt, hogy esetleg meg sem értik, - mint ahogy a színháztörténetben ez nagyon sokszor, nagyon sok kitűnő darabbal előfordult -, de mindezek ellenére hasznos akar lenni. *Társadalmilag* hasznos. Ezért aztán gyakran gúnyolják, közönségesnek csúfolják, dühödt, agreszszív vitákat folytatnak vele, hiszen az öntelt, az irodalom védelmére önmagát hivatottnak érző, a „színvonalat", a tradíciókat görcsösen védő konzervatív egyszerre ügyész is lesz, felelősségre vonást követel. Mert a konzervatív kritikus pozícióját veszélyezteti az újfajta, diadalt arató - élő színház.

A shakespeare-i játéktér

A Shakespeare-darabokban mindig ben-ne van, hogy milyen színpadon kell - szándékosan nem használom a *díszlet* szót - előadni őket. A szövegből mindent megfejthetünk és kiolvashatunk. Egyes drámákat Shakespeare a Globe Színház számára írt (a Globe Színház fölépítését valamennyien ismerjük, fönnmaradtak róla metszetek, melyek alapján rekonstruálni lehet, milyen is volt). Ezeknél a daraboknál a többszintes színpadi szerkezet nélkülözhetetlen. Melyek ezek a drámák? Benne van a szövegben. Ha Shakespeare-t olvasni tudjuk, akkor minden instrukciót s' magát a díszletet is megtaláljuk a szövegben. Mindegyik előadásnak alapkövetelménye azonban, hogy az előadás peregjen. A shakespeare-i dráma egyetlen másodperc szünetet sem bír el. Nem megoldás, ha ennek tudatában nyílt színen, szünet nélkül oldjuk meg a változásokat. *Az Ahogy tetszikhez* például Oláh Gusztáv csodálatos erdődíszletet tervezett. Az egyes jelenetek játékterei úgy alakultak ki, hogy az erdő fáiból mindig más és más tisztást tudtunk komponálni. A színhelyek, amelyek így kialakultak, hallatlanul szép képeket adtak. Mégsem vált be ez a díszletezés. Ugyanis a fák tologatása, nyílt színen történő változása meg-állította a cselekvést.

A Vízkeresztet például nem a Globe Színház számára, hanem a White Hall részére írta Shakespeare, ott adták elő alkalmi előadásként. A White Hall színpada sík, ezt a színdarabot tehát csakis sík színtéren lehet előadni, mert Shakespeare így szerkesztette meg a cselekményt: a darab döntő lélektani fordulatai séta közben történnek a főszereplők-kel, és ezeket a lépcsőn való járkálás vagy emelvény használata rontja, megállítja. Kolozsvárott egyszer a kiváló román rendező, Liviu Ciulei készített számomra egy Vízkereszt-díszletet. Soha ennél hangulatosabb, izgalmasabb, szellemesebb színpadi teret nem láttam. Szerencsére úgy alakult a dolog, hogy az előadást nem tudtuk megtartani: később ugyanis rájöttem, hogy ez a hidakkal átívelt, gyönyörű díszlet használhatatlan a *Vízke*reszt-előadáson.

Honnan tudunk következtetni arra, hogy Shakespeare melyik darabját kell a Globe Színház építményébe vagy más működő szerkezetbe megkomponálni, és melyiknél kell sík teret használni? Minden benne van a szövegben. Az Othellóban például, amikor a címszereplő megjelenik a Doge-palotában, és ujjongó meghatottsággal mondja el szerelmét a szenátoroknak, a következő mondat hangzik el: „De itt jön ő, legyen tanúnk maga." z ilyenfajta jelenet-megszakítás, amely azért történik, hogy a következő szereplő belépjen, nyilvánvalóan dramaturgiailag gyönge megoldás, és a legügyetlenebb szerzők szokták csak alkalmazni. Talán ez is az egyik oka annak, hogy a Shakespeare-ben is csak az irodalmat kereső, színpadra érzéketlen - egyébként nagyon tehetséges - emberek rendetlenséggel, kapkodással, dramaturgiai tudatlansággal vádolják őt:. Ám ha elképzeljük, *hogy* a Dogepalota egy emeltebb szinten van, és jelenet közben az alsóbb szinten látjuk a rohanó Desdemonát, aki ezután egy idő-re el is tűnik a színpadról, akkor egy-szerre minden világossá válik. Meg kell ugyanis várnunk, amíg az előszínpadon áthaladt szereplő - megérkezik. Ez egy-ben a jelenet tempóját is meggyorsítja, és sokkal izgatottabb ritmust ad neki, mert Othellónak az alatt a néhány perc alatt, míg Desdemona beérkezik, el kell mondania azt a néhány mondatot, amelyet még el akar mondani.

Talán még érdekesebb példa erre a *Romeo és* Júliából ismert, híres méreg-jelenet. Ezt általában úgy szokták elő-adni, hogy a Júlia szobáját ábrázoló díszletben Júlia egy heverőn fekve - mellesleg igen drámai, könnyes, deklamáló hangon - elmondja híres mono-

lógját, és utána tragikus sírással kiissza a mérget. Ez teljes tévedés. Hiszen a jelenet feszültségét más okozza. Á be-avatott közönségnek azért kell izgulnia, hogy Júliának legyen elég ereje, hősiessége ahhoz, hogy a Lőrinc barát által tanácsolt haditervet végrehajtsa, vagyis hogy az álomba ringató mérget kiigya. Júliának ez a monológ tehát küzdelem érthető gyávasága, riadalma ellen - hiszen nem kis bátorság kell egy ilyen terv végrehajtásához. Amikor még-is dönt, és elhatározza magát - „Romeo, terád ürítem ezt..." -, akkor ez happy end, diadal, mert sikerült ennek a valóban hős nőnek véghezvinnie a közönség által már tudott tervet. Ha ez a jelenet egy szobában játszódik, és utána függönyt kell engedni a díszletváltozáshoz, akkor a következő cselekvésnek majd-nem elvész az értelme. Nyilvánvaló, hogy ezt a darabot is - egyébként a megírás dátuma is igazolja - Shakespeare a Globe Színház részére készítette. Tehát fönt, valahol az erkélyen játszódik le a méreg-jelenet, lent pedig ugyanekkor elkezdődik az egyik - az egyszerű irodalmár olvasó számára legstílustalanabb - részlet, ahol mindenki más-más hangnemben, más-más magatartásban, más-más szándékkal, tehát más-más stílusban játszik. Capulet, ez a kérlelhetetlen főúr, aki az előző jelenetben olyan kegyetlen és durva szöveget mondott Júliának, hogy „eredj legelni...", most szakácssapkával a fején, főzőkanállal a kezében szaladgál boldogan, rendelkezik fűszerekről, ételekről, tréfálkozik a dajkával, miközben a végre egyszer jóllakni kívánó, inni és mulatni vágyó szolgasereg, akár egy Breughel-képen, hordja az ételeket, és a maga módján tréfálkozva készül az esküvőre. Ugyanakkor távolról zene hal-latszik: közeledik a szertartásra készülő vőlegény. A házon belüli ricsaj és a külső zene hangja is hat a jelenetben, miközben mi, a nézők, tudjuk, hogy az eszméletlen Júlia fent fekszik az emeleten. Ezután megy fel a dajka a színpad emeltebb részére, és fedezi fel a halott-nak vélt Júliát. A most következő rész zeneileg is megkomponálandó: tudnillik a gyász különböző hangjai. A szülők fáj-dalmába lelkiismeret-furdalás is vegyül, hiszen zsarnoki szülői szeretetükkel és embertelenségükkel - ami Júliától teljes odaadást, szeretetet követelt - ők is részesei lányuk halálának. A dajkának is lehet lelkiismeret-furdalása, mert annak ellenére, hogy ő volt a közvetítő Romeo és Júlia között, sőt annak tudatában, hogy a fiatalok már össze is házasodtak - bigámiát ajánlott Júliának. A különböző szereplőknek tehát úgy kell megszólalniuk, hogy a szörnyű jajgatásban az önvád is benne legyen. Magyarul: rá kell játszani a gyászra. ebbe a jajgatásba érkezik meg a színpad legalsó síkján - mert legalább három-síkúnak kell lennie ehhez a jelenethez a díszletnek - a mit sem sejtő Paris, aki ezekre a gyászhangokra figyel fel. Mi-után közlik vele Júlia halálhírét, méltóságteljesen fölmegy, és némán, döbbenten áll Júlia holttestе előtt. Most következik a legizgalmasabb rész: egy magánkívül rohanó, kétségbeesett, majd-nem félőrült ember érkezik - Lőrinc barát. z ő számára az lenne az óriási tragédia, ha megtörténne az esküvő, hiszen az bigámia volna, és akkor az ő bűnössége a törvény előtt is, de saját maga előtt is igen súlyos. Kétségbeesetten rohan a lépcsőkön, megáll az ágy előtt, és látja, hogy Júlia bevette a mérget. Ez az ő számára happy end - vagyis el kell fordulnia, hogy megkönnyebbülését elrejtse. A következőkben azért tud olyan bölcsen jó tanácsokat adni, azért képes olyan szépen, emelkedetten beszélni, mert boldogságán és megkönynyebbülésén alig tud uralkodni. Ugyan-akkor bent, ahogy terjed a haláleset híre, úgy érkeznek a kétségbeesett szolgák:

Péter: Jaj, muzsikusok, muzsikusok, a „Hopp Sári!"-t, azt fújjátok! Itt halok meg, ha nem fújjátok a „Hopp Sári!"-t.

Első zenész: Miért a „Hopp Sári!"-t?

Péter: Mert a szívem majd megszakad a bánattól. Gyújtsatok rá valami jó ropogós siratóra, hogy megvigasztalódjam.

(A kiábrándult zenekar pedig kénytelen megelégedni azzal, hogy esküvő helyett torra zenélhetnek, ami sokkal rosszabb üzlet.) Fordítottja ez a hamleti szövegnek, ahol „a torról maradt hideg sültből kitelt a nászi asztal". Itt az ellenkezője történik: a félbemaradt nász fa-latjait és italát isszák meg a toron.

Mindezt azért kellett ilyen részletesen elmondani, mert ez egyike azoknak a jeleneteknek, amelyek talán legjobban bizonyítják, hogy Shakespeare-nél milyen elengedhetetlenül szerves része a színtér magának a szövegnek és az előadásnak.

Vegyünk egy másik példát, nézzünk egy sík térben játszódó darabot. Amint már említettük, a *Vízkereszt* megrendelésre készült. Szerencsére fennmaradt korabeli rajz a White Hall-beli előadásról, amely szerint egy nagy teremben játszották a darabot. Itt két trónszék állt, az egyik Erzsébet királynőé, a másik a díszvendég Orsino hercegé, és körülöttük helyezkedett el maga az udvar. Nyilvánvaló, hogy Shakespeare itt ezt a teret használta fel. Amikor például Viola gazdájától - gazdája megbízásából - átsétál Oliviához, akkor nyilvánvaló, hogy a színpad bal oldaláról a jobb oldalára ment át, vagy fordítva. És a sétáló szereplők lelkében történő nagyobb drámai fordulatok - a tér közepén játszódtak le.

Arra, hogy nem kell minden színpadi játékteret díszletezni, már Hevesi Sándor is rájött, mégis kénytelen volt engedményeket tenni, és ezért csak lógó díszleteket alkalmazhatott, amelyek sötétben, nagy koppanással ereszkedtek le a szuffitából a színpadra. Ez is megállította az előadást. Egy másik kísérlet szerint a Globe Színház játékterét fel-tették a színpadra, és ebben próbálták a shakespeare-i játéktér problémáit megoldani. Igy természetesen kisebbek lettek az emelvények, az épületek: zsugorított színpad lett belőle. A mai szín-házi rendezőknek tehát olyan színpadi apparátust kell kitalálniuk, amellyel lehetővé tudják tenni, hogy a darab egymást követő jelenetei pillanatnyi megállás nél-kül, gyorsan kövessék egymást, és el kell dönteniük, hogy többsíkú vagy üres színpadon kell-e játszani a darabot. Nagyon sok drámát el lehet sík színpadon is játszani.

Még egy nagyon fontos követelménye van a Shakespeare-színjátszásnak az eddig kifejtettek alapján. A szereplők mozgását, magatartását *látnunk kell;* te-hát a harmincas évek szokásától eltérően a shakespeare-i dráma nem tűr meg sötétet vagy úgynevezett hangulatvilágítást. A harmincas évek derekán, talán éppen az irodalomcentrikus, csak a szöveget figyelembe vevő, szentimentális, pszichoanalizáló, finom lélektani színjátszás miatt, egyre tökéletesebb fejgépeket használtak, és rengeteg darabot játszottak sötétben. Csak az arcuk volt megvilágítva a szereplőknek, mert az arc a lélek tükre. Shakespeare-nél ez a módszer elfogadhatatlan. Nála látni kell mindent, s nemcsak azért, mert a maga korában délután, nappali fényben játszották a darabokat. (Még nem voltak fejgépek, hanem egyszerűen naplementéig tartott az előadás, legfeljebb a zárójelenetben jelentek meg fáklyások.) A mai színházi előadásokon sem az arcokat kell tehát megvilágítani, hanem a játékteret, hogy a mozgások, a gesztusok, emberi és tár-

sadalmi kapcsolatok tökéletesen láthatóak legyenek. Megint csak azt mondhatjuk, hogy úgy kell megvilágítani a szín-padot, mint a cirkuszi porondot, ahol nem lehet elképzelni hangulatvilágítást, legfeljebb a trapézmutatványoknál.

Shakespeare-t olvasni

A mai olvasónak és különösen a rendezőknek az a feladatuk, hogy újraolvassák és újra felfedezzék Shakespeare műveit. Minden fiatal rendezőnek tudnia kell, hogy Shakespeare a maga korának tartott tükröt; ezt a tükröt kell tőle „el-vennünk", és saját világunk felé fordítani, másképp semmi értelme sincs ma egy Shakespeare-előadásnak. Az irodalomcentrikus színház, a színháztól az irodalmat féltő kritikusok - mellesleg mindig ők az öntelt védelmezői a nívó-nak, ők az őrzői a szövegnek - csak a szöveget látják, és valami elvont szépség nevében klasszikusan deklamált előadásban gyönyörködnek; ők azok, akiknek fogalmuk sincsen, hogyan kell egy színdarabot olvasni. Lehet, hogy az írót védelmezik, de a drámaíró ellen vétkeznek. A shakespeare-i szöveg *működik,* minden szereplő egy bizonyos cél érdekében cselekszik, győzi meg partnereit, vagy bizonygat kétségbeesetten, csal és csapdát állít. Nagyon gyakran bizony egészen más szöveget mondanak, mint ami ezeknek a cselekvéseknek megfelel - hiszen mindig meghatározott cél érdekében beszélnek. Ugyanakkor a shakespeare-i szövegben az úgynevezett szépen fogalmazott mondatok váltakoznak a néha nagyon is naturalista prózával, verses részek a bohózattal. Feszült helyzetekben a szereplők például elkezdenek szépen, keresetten fogalmazni. Ezt bizonyítjuk majd be a *Téli rege* esetében is. Tehát nekünk, amikor a szöveget olvassuk, ismernünk kell azt az idegállapotot, amelyben partnerei hallgatják a hős szövegét. Mert nem-csak egymás gondolataira felelnek, ha-nem egymás idegrezzenéseire, gesztusai-ra, mozdulataira is, és néha rögtönöznek egy váratlanul megváltozott szituációban, vagy beleesnek a jól előkészített csapdába. Nagyon fontos, hogy el tudjuk képzelni a szereplőtársak belső monológját akkor is, amikor a másik szövegét hallgatják, akkor is, mielőtt válaszolni fognak, hiszen egyik szereplő gyakran kerül a másik bűvkörébe.

Vannak látszólag értelmetlen mondatok is Shakespeare szövegeiben - ezt is a szemére szokták vetni, és natura lista okoskodással oktatják ki, miért helytelen egyik vagy másik mondat. A *:eget szeggelben* pcldául az ajtónálló bejelenti az apácát, Izabellát. Ezt másodszor teszi, tehát tudja, hogy kit fog bejelenteni, a szöveg mégis így hangzik: „Valami apáca, Izabella, vagy ki." Sokan azt állítják: Shakespeare elfelejtette, hogy ez az ember már ismeri a bejelentett személyt. Pedig nem erről van szó, hanem arról, hogy Antoniónak -- akinek ez a bejelentés szól - valami olyan, önmagát eláruló gesztust kell tennie, amelyre az ajtónálló elveszti a szavát, és erre mondja: „...vagy ki". Az olvasónak, a rendezőnek mindig meg kell keresnie az úgynevezett „szöveg alatti" gondolatot. Ebben az esetben a „szöveg alatti" gondolat: „Úristen! Mi van veled, uram?!" Így, ebben a pillanatban minden értelmetlenség megszűnik.

Shakespeare szereplői gyakran élnek azzal a fogással, hogy belekapaszkodnak a másik szavába, remekül tudnak vitatkozni - ez egyébként az egész korra nagyon jellemző. Ilyenkor valóságos áriák keletkeznek egy-egy szó körül, és ezeket az áriákat a színészeknek tiszteletben kell tartaniuk. Shakespeare korában olyan nagy divat volt a szószaporítás, a szavakkal való játszás, szófacsarás és az ezzel való tréfálkozás, hogy szinte kötelezővé vált egy-egy jó „be-mondást" beiktatni a darabokba. Ezek után néha egész Európában elterjedtek. (Ilyen például Erzsébet királynő mondása, amit a térdszalagrend átadásakor mondott: „Honni soit qui mai y pense.") Shakespeare nem vonja ki magát ez alól a divat alól sem, mint ahogy korának minden divatjára reagál. Hatalmas művészete és költői nagysága éppen abban áll, hogy fel tudja használni ezeket a szójátékokat bizonyos lelkiállapotokban, szituációkban vagy pedig egyes figurák gúnyos leleplezésében. Még egy érdekes és fontos dolog, amit figyelembe kell vennünk, amikor Shakespeare szövegét olvassuk: meg kell tanulnunk az egyes szereplők szemszögéből nézve figyelni a szituációkat, jeleneteket, a cselekvés egyes fejleményeit. III. Richárd például a maga szempontjából azt tartja fontos-nak, azt figyeli, hogy milyen eredményesen, milyen hatással rángatja az általa mozgatott bábukat - a többi szereplőt. Sőt azt is figyelemmel kíséri, hogyan reagál a mozgatott figura rá, a bábjátékosra. Ugyanakkor az ilyen típusú szereplők áldozatuk számára is külön szín-házi jelenetet rendeznek, Ilyen például Edmund megjátszott párbaj jelenete Edgarral *vagy az Othellában* Cassio zsebkendőjelenete. Talán még ezeknél is érdekesebb példa *a* Macbethből a királygyilkosság utáni rész. Itt semmi sem úgy sikerül, ahogy a rendező vagyis Lady Macbeth a történéseket elképzelte. Az udvar döbbenten jön ki a gyilkosság színhelyéről, a szemekben vád és felháborodás, hiszen mindenki meg van győződve arról, hogy a gyilkosságot Macbeth követte el, és ott áll a Lady is, aki várja, hogyan fogja ezt a jelenetet a férje végigjátszani. És Macbeth váratlanul felrúgja az egész előre megírt szín-játékot, drámát, tönkreteszi a Lady által megírt jelenetet. Úgy is mondhatnánk, vallani kezd, felesége halálos rémületére. Igen ám, de Shakespeare ebben is zseniális, Macbeth ugyanis - igazat hazudik:

Macbeth:

Ha egy órával előbb meghalok,
Boldogan éltem, de ettől a perctől
Semmi értelme nincs a földi létnek:
Szemét minden, halott a becsület.. .

(Szabó Lőrinc fordítása)

Mélységes megrendüléssel mondja ezt, és mélységes meggyőződéssel. Erre az őszinte hangra mindenki hinni kezd neki. Lehet, hogy ha Jago módjára magyarázza meg a történteket, akkor nem sikerült volna elhárítania a gyanút, de tekintettel arra, hogy képtelen hazudni, és megrendülése igaz, valódi - mindenki a hatása alá kerül, és mindenki meg van győzve: ez az ember gyilkos nem lehet. Egyetlen kivétel van: Macduff, aki kivonja magát Macbeth szuggesztív hatása alól. A halálra rémült Lady, az előbb gyanakvó, majd az őszinte részvét hatása alá kerülő többiek és a hatás elől menekülő Macduff tanúi a jelenetnek - de természetesen tanúi vagyunk mi is, a nézők, akiknek észre kell vennünk mindezt, egyszerre az összes szereplő szemszögéből szemlélve az előadást. Ilyen nehéz feladatra vállalkozik hát, aki Shakespeare-t olvassa vagy Shakespeare-t rendezni akarja.

Ma a fiatal művészek azt szokták mondani: kérem, én magamat akarom megvalósítani. Erre egy felelet van: ez természetes, ezt nem is kell hangsúlyozni. Óriási baj lenne, hogyha a művészek nem önmagukat valósítanák meg. De nem árt felhívni a figyelmet, hogy ön-magukat csak a művön keresztül, a Shakespeare-mű újraolvasása, a benne rejlő titkok megfejtése, újrafelfedezése *után* lehet megvalósítani. Ez pedig rend-kívül kemény munkát igényel.

világszínház

GEROLD LÁSZLÓ

Vitát indító fesztivál

Beszámoló a 26. Sterija Játékokról

Újvidéken június 4-től i3-ig tartották meg - a Szerb Nemzeti Színház tavasszal átadott új épületében - a 26. Sterija Játékokat, Jugoszlávia legjelentősebb drámai és színjátszói fesztiválját. Az idei versenyműsorba hét előadást sorolt a rendezvény válogatója. A hétből öt - jelentős színházi vállalkozásként - eddig sohasem tapasztalt vitát kavart, amely hetekkel a fesztivál befejezése után is hozzászólásra készteti azokat, akik a hagyomány sérthetetlenségét vagy velük szemben szabadon kezelhető aktualizálhatóságát hirdetik, illetve azok között, akik egyfelől a hagyományok, másfelől pedig a filmszerű dramaturgia szerint építkező színjátszás hívei.

Nahod Simeon

Csendes észrevétlenséggel, majdhogynem unalmas eseménytelenséggel kezdődött az újvidéki színházi fesztivál. Nemcsak a nyitó előadás - Jovan Sterija Popović *Nahod Simeon* című tragédiája, ami magyarra talán *Simon, a talált gyermeknek* vagy csak *Talált gyermeknek* fordítható, bár a „nahod" afféle alsó szerzetesi rangot is jelent -, hanem az előadást követő beszélgetés is, ahol szinte nem akadt felszólaló, érdektelenül zajlott. Holott a Sterija-művek remek átértelmezéséről ismert rendező, Dejan Mijác ezúttal is bravúros vállalkozásba bocsátkozott. Sterija eddig soha nem játszott tragédiáját komédiaként állította színpadra. Vitathatatlan, hogy az átértelmezéshez megfelelő színpadi formát talált, következetesen alkalmazott stilizált gesztusrendszert dolgozott ki, s a komikus hatás olykor valóban nem maradt el. Csakhogy a tökéletes forma kevés ahhoz, hogy ezt a kettős vérfertőzésről szóló szomorújátékot korszerű színházzá változtassa. A rendező szándéka az volt, ahogy egyik interjújában utalt rá, hogy az értéktelennek tartott Sterija-műről bebizonyítsa, igenis használható színpadi alkotás, csak megfelelő módon kell megjeleníteni. Az előadás azonban nem bizonyított a rendező mellett. Hiába látjuk a cizellált ötvösmunkára emlékeztető mozdulatokat, a pontos koreográfiát, ha a szerencsétlen sorsú császárnő, aki saját apjának felesége, majd annak halála után saját fiának - a talált Simonnak - test-vére és felesége is, története teljesen hidegen hagy. A stílus, amire a választás indoklásaként Vladimir Stamenković - a játékok fő szervezője - is hivatkozott, még ha olyan játékos is, mint Mijacnál, nem helyettesítheti a gondolatot. A belgrádi Jugoszláv Drámai Színház elő-adása csak „sztanioltragédia" marad - ahogy egy kritika minősítette, utalva a sztaniolpapírba borított színpadképre -, esetleg remek stílusgyakorlat. Ennél semmivel sem több. Ám az sem lehetetlen, hogy csak a Sterija-évforduló a magyarázata az előadás műsorba iktatásának.

Szolgák

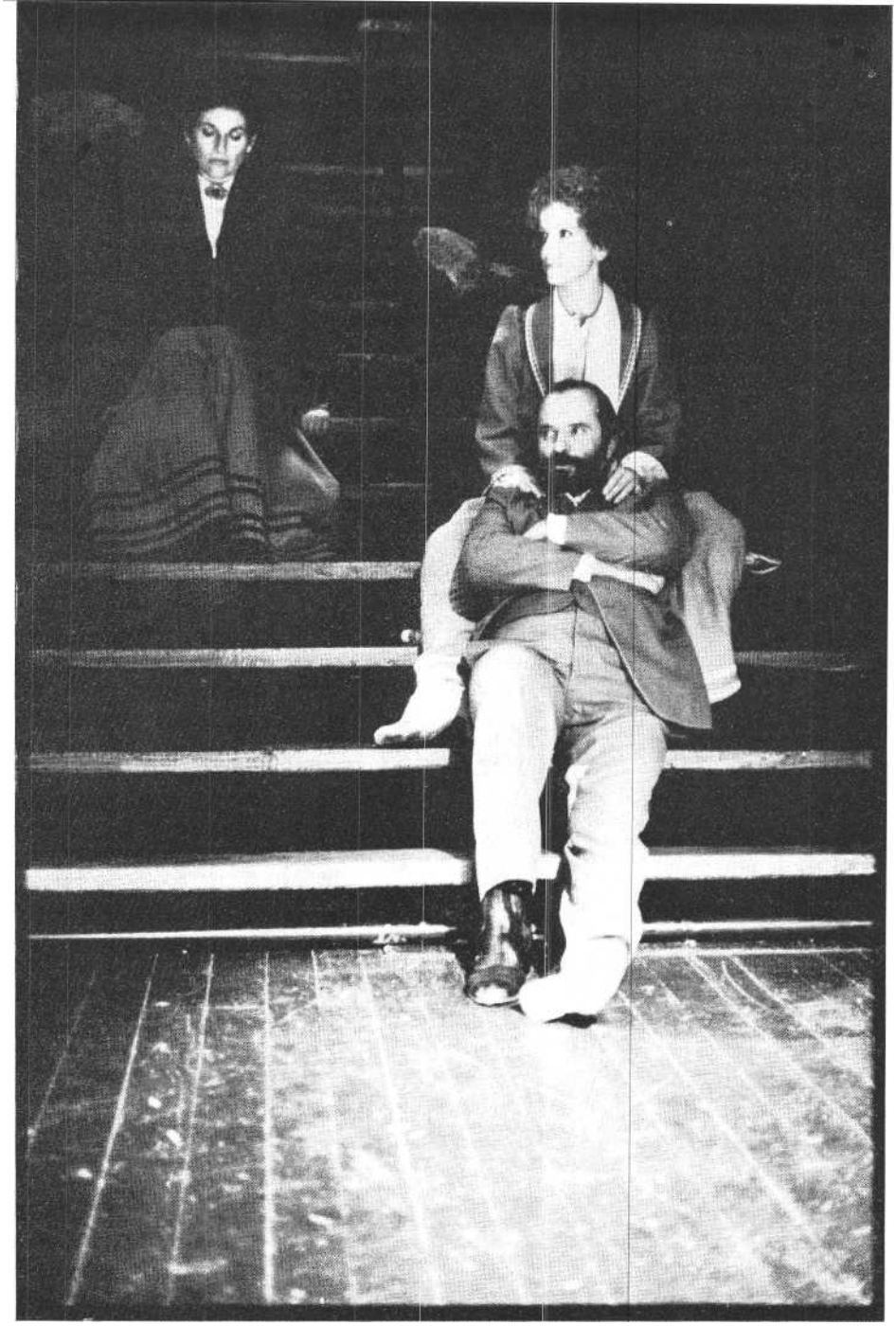
Annak ellenére, hogy Mijac műfajváltoztatást követett el, előadása sokkal kisebb feltűnést keltett - nyilván mert megmaradt az esztétizálás síkján, és kit érdekel manapság az esztétikum -, mint Dusan Jovanović Szolgák-rendezése, amely megmaradt a Cankar-mű műfaji keretei között: drámaként értelmezte a drámát. „Mindössze" annyit tett, hogy a mű keletkezésének idejéből származó tankönyvrészleteket és verseket, valamint Ivan Cankar *Miért lettem szocialista?* című vallomását beleszőtte a dráma szövetébe, s így egyrészt kitágította a lázongó néptanító, Jerman történetének társadalmi, eszmei hangterét - ez az akusztikamódosítás teszi lehetővé és indokolttá, hogy a Cankar-műtől eltérően Jovanovicnál Jerman ne kivonuljon a társadalomból, hanem elkeseredésében öngyilkos legyen (ahogy egyik kritikusunk mondta, önkasztrációt végezzen), másrészt viszont azzal, hogy az egyéni sors helyett a drámai szituációt teszi meg az előadás köz-ponti helyévé, a cankari szociális mozzanat helyett a nevelés kérdésének eszmei vonatkozásait erősíti fel. Úgy változtatja meg a Cankar-dráma struktúráját, hogy egyszerre marad hű az íróhoz, s tud mai és időszerű lenni. Korántsem kell arra gondolni, hogy a rendező pár-huzamot von a hetvenévnyi távolságra levő két kor között, nem a mi korunkra értelmezi az első világháborút megelőző viszonyokat. Ezt a két kor alapvető különbözősége erőltetetté, sőt lehetetlenné tenné. Épp az egykori tankönyvrészletek s a vallás doktrínái, a darabbeli plébános felerősített eszmei szerepe folytán maradt hű az előadás az író korához, de azért a nevelés mechanizmusának a leleplezésével bennünket is figyelmeztet Jovanović előadása: neveljük okosan a gyerekeket. A színen látható egykori és saját tapasztalataink alapján ismert mai iskola nem azonosítható, de a példa intő lehet, kivált manapság, amikor a kellő kiérlelés nélkül alkalmazott nagyarányú iskolareform minden elméleti jogosultsága és hasznossága el-lenére beláthatatlan károkat is okozhat, hasonlóan automatizálja a nevelést, csak részműveleteket végző, körültekintően gondolkodni nem tudó, félművelt kis embermasinákat termel, mint azok a korok, amelyeknek ez tudatos törekvése volt. Jovanovic előadása azzal, hogy leggyakoribb színhelyül az iskolát választja, s hogy Cankar művétől eltérően nemcsak az oktatókat, hanem a tanulókat is színpadra hozza, a tanító drámájából a diákok drámáját formálta meg. Á mai néző számára bármilyen kegyetlenül is hangzik, nem az egykori néptanító, ha-nem valóban a kisdiákok sorsa izgatóbb. Így válhat többértelművé az iskolai záró-jelenet, amelyben a kukoricán térdeplő kisdiákok ütemes vezényszóra a katekizmus szigorú tételeit skandálják, s amelyben cérnahangon beszivárog Oton Zupancic *Az ifjúság dala* című verséből a „Mi idemo napred..." kezdetű rész, egyszerre groteszk lehetetlenséget és tehetetlenséget, valamint messze tekintő bizakodást jelző kántálása is.

Azzal is, hogy a rendező szándéka nem kizárólag Jerman darabjának megjelenítése volt, szükségszerűen módosulnia kellett az előadás struktúrájának is. Á társadalmi dráma egymásba fonódó jelenetépítését az eszmeiséget felerősítő töredezett jelenetrendezési technika váltotta fel. A színen nem a Cankar elképzelte barátságos kertvendéglőt, az iskolai könyvtárszobát, Jerman szegényesen be-rendezett szobáját vagy a falusi kocsmát látjuk, hanem sportcsarnokok lelátóira emlékeztető emelvény, felette riporterek kabinjait idéző ablaksorral, jobb oldalról fal és ajtó látható, balról pedig börtönt idéző rácsozat. A tribün, a tanterem, a tanári, a kocsma, az ablaksor mögött hangzanak el a kollégák és a falubeliek kommentárjai, az ajtón Jerman édes-anyja, a rács mögül pedig leginkább a néptanító és barátai lépnek színre. Az így kialakított helyszínen, amely a német színházakban alkalmazott vizuális megoldásokat juttatja emlékezetünkbe, elképzelhetetlen a hagyományos jelenetfolytonosság, csak a jelenetek egymásmellettisége lehetséges. Egyedül Jerman

és az anyja találkozásaihoz kell időnként elképzelni a hagyományos cankari helyszínt, de mivel ez a kapcsolat az előadásban a szótlan konfliktus szintjére redukált - az anya olykor megjelenik, áll némán, nézi a fiát, aki bármikor lázadóként nyilatkozik meg, vagy kiejti a szocializmus szót, az anyjára néz, ezzel is jelezve a család és az elhivatottság közti választás elkerülhetetlenségét, végül talán hogy anyja féltő-korholó tekintetétől megszabaduljon, Jerman megöli őt, tehát választ, később, végső elkeseredésében pedig öngyilkos lesz - a jelenet azonnal el is oszlatja a klasszikus színpadkép utáni nosztalgiákat.

A nyilvánosság színhelyét jelképező tribün egyértelműen kifejezi a rendező szándékát, hogy belterjesség helyett a jellegzetesebb mai „nyílt" tér álljon előttünk.

Szükségtelen a Cankar-dráma klasszikus megjelenítése után sóvárogni, mert Jovanovic sajátos átstrukturálásával a *Szolgák* sokkal maibb, izgalmasabb színházi eseménnyé vált, mint eredeti formájában lehetne.



Ivan Cankar Szolgák című darabja a Sterija Játékokon

Karamazovok

Húsz év telik el Dusan Jovanovic *Karamazonok* (a szarajevói Kamerni Teater 55 előadása, rendező: Zvone Sedlbauer) című művének első és második része között. z első rész 1946-tól indul, 1948-, 1949-cel kulminál, és az ötvenes évek közepén fejeződik be - tragikusan. Svetozar Mitic a háborúból szerkesztőségbe került fiatalember teljes lendület-tel és öntudattal veti magát az újjáépítés-be, az sem tudja kizökkenteni, hogy felesége két gyermekével magára hagyja. Hamarosan újra nősül. Most már nyíl-egyenesen törhetne életútja a szebb és boldogabb jövő felé, ha a politikai élet-ben bekövetkezett változások nem lépnének közbe. 1948-ban Svetozar Mitic nem tudta elfogadni a JKP határozatát, amellyel elutasítja az informbírós sztálinista vádakat. Számára felfoghatatlan, hogy ami évekig fehér volt, hogy lehet egyik percről a másikra fekete, az istenből hogyan lehet sátán. Tévedett. És tévedéséért magas árat fizetett. Börtön-be került. Nyolcévi átnevelés után szabadult. De nem sok öröme van a vissza-nyert szabadságban: miután megtudja, hogy fiai közül az egyik, volt felesége pénzén külföldön, Londonban tanul, a másik javítóintézetben van - a harmadik még túl kicsi, hogy bármi jelentős történhetett volna vele -, Svetozar Mitic a hazaérkezés pillanatában meghal.

A húsz évvel később, tehát a hatvanas évek végén játszódó második rész főszereplői a Mitic fiúk. A kor, a mi korunk, ahogy a drámáért kapott Gavelladíj utáni interjúban Dusan Jovanovic mondta: „A mi időnk, a Karamazov második részének időpontja, magán viseli a fergeteges, dinamikus ipari fejlődést, a migrációs folyamatok, a policentrikus átalakulás minden jellegzetességét. z emberek rövid távon rendezik be életüket, így dolgoznak, gondolkodnak, élnek, úgymond kizárólag a jelen időben, a pillanatnak. Á felforrósított urbánus élet ritmusa ez. Mindent pénzért csinálnak, sikerért, anyagi java-kért. A munka nem becsület kérdése, nem hőstett, egyetlen célja a kereset. A közösség mint fogalom, vagy a jövő mint fogalom, nélkülözik azt a serkentő erőt, amivel közvetlenül a felszabadulás utáni években rendelkeztek." Ennek megfelelően a három fiú három önmagára hagyott egyed, akik vagy meg-próbálnak önerejükből érvényesülni, ki-használva a pillanatnyi konjunktúrát, mint Janez, a pop-énekes legkisebb fiú, vagy teljesen kiégnek, értelmetlennek éreznek mindent, csak önmaguknak próbálnak égni - „Utálom a tömeges eksztázist. Utálom a birkákat és a zsandárokat, a karéneklést, a templomi ceremóniát, a pártgyülekezeteket, a családi ünnepeket, a szerelmi fogadalmakat. Egyedül! Magányosan menetelni!" -, de ehhez nincs kellő energiájuk, hiányzik belőlük a dacoló keménység, mint Brankóból, a középső fiúból, vagy a látszatéletet választják, így titkolva saját tompa konformizmusukat, mint Dejan, az orvos-

nak tanult legidősebb Mitic gyerek. Mindhármuk titkos célja, saját identitásuk megtalálása. De ez egyiküknek sem sikerül. Mielőtt azonban Branko öngyilkosságával befejeződne ez a rész, szemtanúi vagyunk a kapcsolatok teljes megromlásának, testvérek, házastársak, gyermekek és anyjuk között. Branko elcsábítja Dejan feleségét, aki már régóta unja a férjét, csak kényszerből él vele, méltatlanul beszélnek az anyjukkal stb.

Ennyiből is kideríthető, hogy Jovanovic (el)vitatott és támadott drámája, amit ő modern tragédiakísérletnek nevez, két majdhogynem elkülöníthető részre tagolódik. Ám a két rész össze-kapcsolása sem elképzelhetetlen. Tény, hogy nem a közös szereplők, a három fiú és az anya kötik össze, nem is azok a motívumok, melyek a megbélyegzett apa nélkül maradt gyerekek lelki traumáihoz vezetnek, bár ezek tagadhatatlanok, de tény, hogy drámai funkcióval nem-igen rendelkeznek. Sokkal inkább a két helyzet azonossága és különbözősége jelenti az összekötő kapcsot a *Karamazovok* első és második része között. A két kor - a dráma sugallata szerint - alap-vető különbsége abban van, hogy egykor erősebb volt a hit, még ha ez téves ide-álokhoz kötődött is, mint húsz évvel később, amikor az emberek identitásuk keresésében mennek tönkre, pusztulnak el, s közben mindinkább magukra maradnak, mindinkább kivész belőlük a közösségi érzés. Közös viszont - ismét a dráma sugallata szerint -, hogy mindkét korban elromlott valami, meghibásodott. Akkor a politikában, ami számunkra ma már történelem, melyről emlékiratokból és interjúkból gyakran értesülünk, tehát semmiképpen sem tabu, később pedig az emberekben, az emberek életformájában keresendő a rövid-zárlat oka. Svetozar Mitic rosszul meg-választott ideálja, Branko fia pedig ideálnélkülisége miatt szenved. Ha valóban tragédiának minősíthetjük Jovanovic művét, akkor ezt nem az apa és egyik fia halála, hanem mindkettőjüknek tévesen élt élete alapján tehetjük. És - számomra a két élet közül Brankóé az elgondolkodtatóbb. Svetozar kora kissé távolabbi, már-már történelem, de kétségtelenül figyelmeztető közelmúlt. Brankóé viszont a mi korunk. z ő - és testvérei története a mi jelenünk is. Az első rész a történelmi önvizsgálat és figyelmeztetés drámája, a második viszont korszerű jelen idejű dráma, ahogy mondani szoktuk, modern tragédia.

Ha valamiért szigorúan kettéválasztható a *Karamazovok* két része, az elsősorban az írói megformálás hitelességének kettőssége. Jovanovic - megfigyelhettük korábbi drámái, elsősorban a Sterija-díjas *Szkopje felszabadulása* esetében - nem hagyományos drámát, hanem filmszcenáriumszerű színpadi mű-vet ír. Képekben, jelenetekben gondolkodik - rendező is! -, párbeszédei szűkszavúak, egyetlen feladatuk, hogy az elképzelt jelenetet szövegileg kiegészítsék. Ennek folytán „drámái" kevésbé irodalmiak, inkább valóságízűek. Nem a megmunkálás szépsége, hanem a hitelesség a célja.

Ez a technika nagyszerűen érvényesül *a Karamazovok* első részében, ahol a jól megválasztott jelenetek, elsősorban a sűrű történelmi pillanat folytán, önmagukban is kellő drámaisággal rendelkeznek, frappáns sorsdrámák, egy nagyobb mű egyenértékű, fontos részei. Ilyenek a pártértekezlet, a látogatás a börtönben, Svetozar és a felügyelő jelenetei. De már kevésbé hiteles például Svetozar első feleségének távozása vagy a leány-kérés, ezek vagy konstruáltak, vagy hamisan érzelgősek is. Sokkal nehezebb a laza jelenetezési dramaturgiát kedvelő szerző feladata a *Karamazovok* második részében. Egyfelől nyilván túl közeli a kor, és nincs meg az a szükséges rálátási távolság, amely a jelenetek kiválasztásánál fontosnak látszik ahhoz, hogy hatásosságuk az első rész legjobb jeleneteivel legyen mérhető. Könnyebben téved a naivitás, a felületesség, a következetlenség talajára. Másfelől viszont hiányzik a történelmi pillanat drámaisága, amely feleslegessé teszi a motiválás, az okokozati összefüggések hagyományos formáit. z első részben a történelem motivál, a második részben az írónak kellene. Csakhogy Dusan Jovanovic sokkal inkább forgatókönyvíró, mint író. S ezért amikor a régi és hagyományos dráma-írói módszer célravezetőbb lenne, mint a szcenárium-dramaturgia, akkor Jovanovic kevésbé erőteljes, a dráma kevésbé hiteles. Jovanovic nagyszerűen tud jeleneteket elképzelni, de eléggé ügyetlen, amikor sűrű szövésű irodalmi alapot kell szereplői alá szerkeszteni. Sejtjük például a két testvér, a jómódban - nyilván így - élő orvos és az életét eltékozló Branko szembenállásának drámai feszültségét, amikor Branko azt kérdezi bátyjától, hogy a fél szemét vagy a fél veséjét, ha kellene, odaadná-e neki, majd pedig az igenlő felelet után azt kérdezi, vajon megtakarított pénzét is odaadná-e, a felelet némi gondolkodás után egy rövid, de határozott nem. Ahhoz, hogy bármelyiküknek is igazat adhassunk, hiányzik a két szereplő teljesebb ismerete, világa. Hasonló a helyzet a harmadik fiúval, a pop-énekes Janezzal, aki a halálról, az álmatlanságról, a magányról, az utazásról, a töprengésről, a forradalmakról énekel, de önmagával, életével nem hitelesíti dalait, csak divatos közhely, üres keret marad, amit saját sorsa, története nem tölt ki. Hiányzanak a mélyebb belső összefüggések, és ezért a *Karamazovok* második része csak jelzi a problematika korszerűségét, de nem tudja a nézőkbe továbbgondolásra bele-sulykolni.

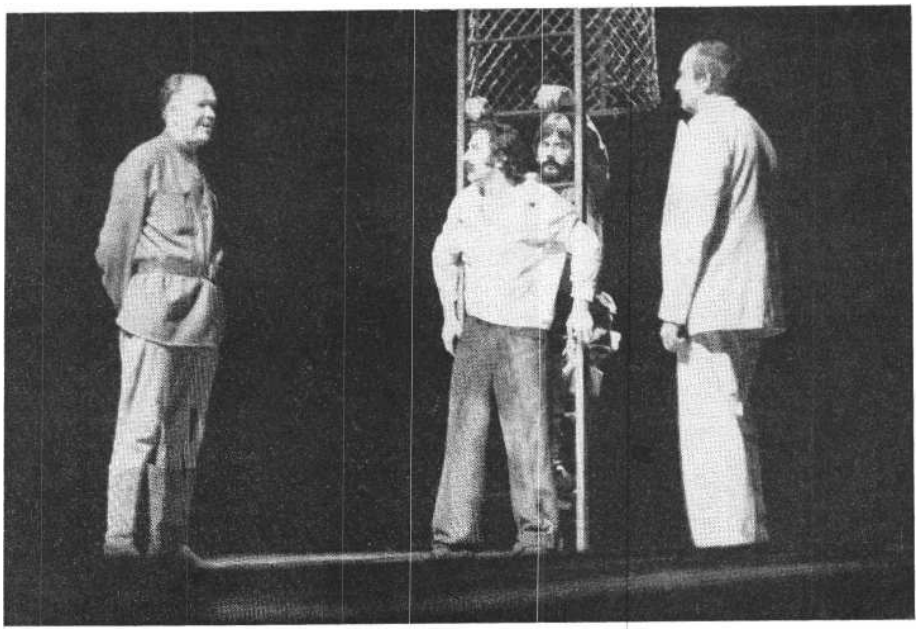
A rosszul megválasztott dramaturgiai eljárásra figyelmeztet, hogy mind a rendezés, mind a színészi játék tekintetében az első rész jelentősebb. Zvone Sedlbauer pontosan ráérzett e jelenetezési technika színpadi lehetőségére az első részben, de tehetetlen volt a másodikban. Josip Pejakovic Svetozar Mitice hiteles, Janeza pedig üres pózba görcsölve imitálja csak a pop-énekeseket. Igaz viszont, hogy Zijah Sokolovic Brankóként belülről áradó hitelességet mutat, de ez feltehetőleg inkább a színész és a szerep alkati jellegű találkozásának, semmint a szerep - bár Branko a hármuk közül a legteljesebben meg-írt - írói kidolgozásának eredménye.

Borisz Davidovics síremléke

Akik az irodalomból ismerik Danilo Kis *Borisz Davidovics síremléke* című jelentős novelláját, azok számára egészen más színházi élményt nyújt a Ljubisa Georgijevszki által rendezett zenicai előadás, mint azoknak, akik először a színházban találkoznak a „javíthatatlan" forradalmár és a sztálinizmus menthetetlen áldozatává vált Borisz Davidovics Novszkij történetével.

A novellát Danilo Kis nem színpadra alkalmazta, hanem az új műfaj törvényeit tartja szem előtt, drámát írt belőle, miközben mindvégig ügyelt a konfliktusteremtésre mint a legjellemzőbb drámai komponensre. Nem véletlen, hogy a katalógusban levő vallomásában Kis a novellából az alábbi sorokat idézi: „A két ember, kifulladtan és kimerülten, sűrű cigarettafüstben hajolva papírjai fölé, hosszú éjszakákon át viaskodik a vallomás nehéz szövegével, s mindketten arra törekszenek, hogy belevigyenek

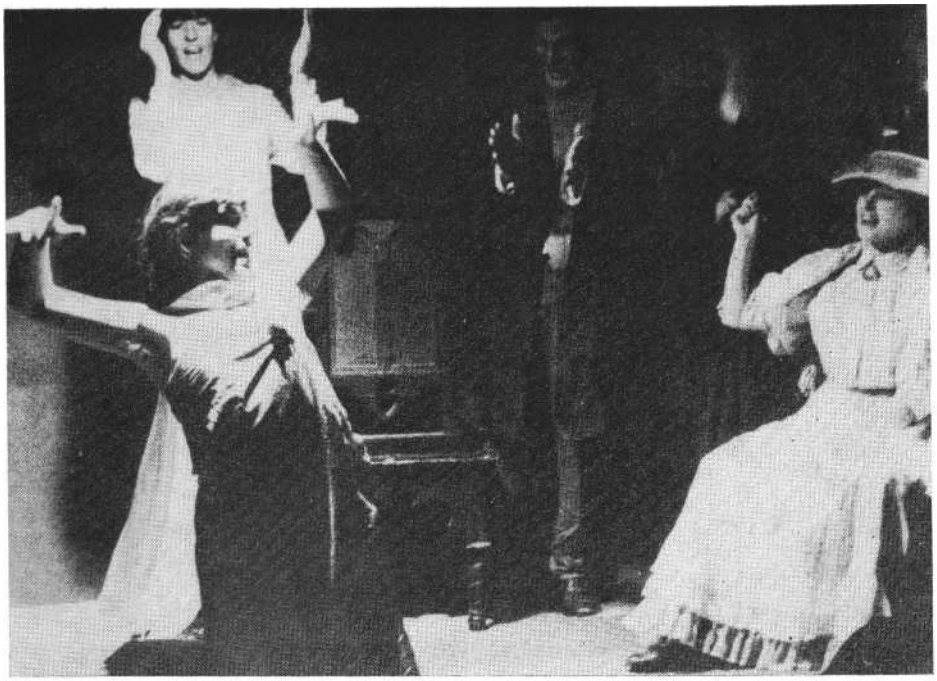
valamit a maguk szenvedélyéből, a maguk meggyőződéséből, a dolgokat egy magasabb nézőpontból szemlélő egyéni látásmódjukból." Hamisíthatatlan drámai konfliktushelyzet, amely a drámaírót is arra ösztönözte, hogy ne Borisz Davidovics életútjának bemutatásával, hanem Fegyukin vizsgálóbírónak Noviszkijt gyomrozó kísérletével indítja a történetet. Borisz Davidovics Novszkij és Fegyukin „birkózásában" a fogoly „azért küzdött, hogy halálában, bukásában megőrizze nemcsak személyének méltóságát, hanem a forradalmárok méltóságát is általában, Fegyukin pedig a fikciók és feltevések boncolgatásával arra törekedett, hogy megőrizze a forradalmi igazságszolgáltatásnak és ezen igazság kiszolgálóinak szigorúságát és következetességét, mert jobb, ha egyetlen embernek, egyetlen porszemnek az úgynevezett igazsága szenved csorbát, mintsem hogy magasabb elvek és érdekek kerüljenek veszélybe miatta." Az írói szándéknak megfelelően Kis az első jelenetet a foglyokat szállító marhavagonban képzelte el, s bár a novellában alig észrevehetően épül be az indítás színhelyéül választott marhavagon --„a mellékvágányon egyetlen marha-vagon állt, abba ültették Novszkijt. Fegyukin, a magas, himlőhelyes és tántoríthatatlan vizsgálóbíró, valami öt óra hosszat töltött akkor négyszemközt Novszkijjal..., hogy meggyőzze arról, hogy egy hamis beismerő vallomás erkölcsi kötelessége lett volna" -, és Novszkij meg Fegyukin párbeszéde helyett a fogolynak magát elhatároló természetszerűen konok hallgatása következtében a vizsgálóbíró hosszú monológjává alakult. A drámának a novellától eltérő indítása egyértelműen előlegezte a történet drámai építkezését. S ezt csak alátámasztja az a szerkesztési eljárás is, hogy a tizenegyedik jelenetig szigorú szabályossággal váltatják egy-mást a vizsgálóbírónál játszódó epizódok és az életrajz egy-egy részlete. A marhavagon-jelenet után a letartóztatást közvetlenül megelőző epizódban Novszkijt a szeretője ágyából berregi ki a tele-fon, ezután először látjuk Fegyukin irodáját, még Novszkij nélkül, de helyette a fogoly beszállított vizsgálandó holmiját, kísérőszövegként pedig a vizsgálóbíró-nak és egyik fogdmegének Novszkijról folytatott informáló párbeszédét halljuk. *Az* informálás folytatódik a további két jelenetben, Geraszimovék petrográdi szalonjában 1912-ben és a szalonból a vizsgálóbíró elé került Marja Gregorovna vallomástételében. Csak ezután lép ismét Novszkij a színre. A davosi szanatórium teraszán látjuk abban a pillanatban, amikor Grünwald doktor a társalgás beálló szünetében közli vele, hogy „Pétervárott valami forradalom van", és ezzel sorsdöntően meghatározza Borisz Davidovics életének további alakulását. Erős ellenpontként következik erre az első hamis tanú és Novszkij eredménytelen szembesítése, és a tanú a vallomást megtagadó Novszkij „miatt" történő kivégzése. Majd a kronstadti kikötőben horgonyzó szpartak torpedórombolón lejátszódó menyegző következik 1919-ből, hogy ez-után megismétlődjék a Fegyukiunál ját-szódó előző jelenet egy másik tanúval, ugyanígy eredménytelen szembesítéssel és vallomásra bírással, de szintén kivégzéssel. Majd a leendő feleségével, Zinaida Mihajlovnával való beszélgetés során Novszkij életrajzából tudunk meg néhány fontos mozzanatot, hallunk az apjáról, Borisz Davidovics rendkívüli műszaki tehetségéről, álnéven folytatott publicisztikai tevékenységéről, letartóztatásairól, száműzetéseiről stb., hogy ezután egy jelenetet -- az életének egyetlen epizódját - leszámítva a történet megmaradjon Borisz Davidovics utolsó és végleges letartóztatásának színhelyén, Fegyukin vizsgálóbíró irodájában, ahonnan majd a zárójelenetben jut ki, az öngyilkosságba menekülő „bolseviki Hamlet", Borisz Davidovics Novszkij.



Danilo Kis Borisz Davidovics síremléke című darabja a zenicai Nemzeti Színház előadásában

A jelenetek sorrendje, a ritmusra ügyelve és az informálás mellett, nemegyszer az ellenpontozás elvét követve szolgálja a novellát drámává formáló író szándékát, amelyet a szerkesztés láthatóan nagyfokú tudatossága ellenére e befejezés feltehetőleg némi elnagyoltság folytán nem juttat el a prózai alapszövegből ismert feszültség magaslatára. Ebben talán a színpadi megjelenítés lehetőségei, korlátai is közrejátszottak. Ettől függetlenül azonban a műfajváltás minden többletével és hiányával dráma Danilo Kis *Borisz Davidoricsa.* A színpadon élni képes matéria, amelyből azonban - szükségszerűen -- hiányzik a novella irodalmi ereje. Ezt az előadásnak, a rendezés ötleteinek, vízióinak kell pótolnia.

Ljubisa Georgijevszki olyan gazdag képzelőerővel bíró rendező, aki képes az irodalmi feszítőenergia színpadi helyettesítését művészi fokon és erővel elvégezni. Ahogy Kisnek elegendő volt a mellékvágányra tolt marhavagont említő egyetlen mondat, hogy a történethez leginkább illő drámai helyzettel indítson, ugyanúgy a rendező fel-ismerte *az* író elképzelte kiindulóhelyzet hatásos színpadi lehetőségét. Radovan Marusié díszlettervezővel az egész óriási méretű színpadot hosszában kettészelő vasúti sínpárt szerkesztett, és ezen gördül félelmetesen elő - egész a nézőtérig - az a bizonyos marhavagon, melyről fegyveres katonák ugrálnak le, lenyitják a vagonnak a nézőtér felőli végét, és az-után kezdődhet Fegyukin és Novszkij küzdelmének első menete. Hasonlóképp ismerte fel Georgijevszki a novella utolsó soraiban említett kutyák - természetesen német juhászkutyák - többszöri szerepel tetésének drámai feszültséget teremtő lehetőségét. Az előadás folyamán néhányszor végigjáratja őket a sínek mellett, egy-egy fegyveres katonát vonszolnak vonyítva maguk után, jelezve így is a nyomozás és a vizsgálat élethalálharc-jellegét. Ugyanakkor pedig az előadás egyik legerőteljesebb pillanatát is a kutyásótletnel: köszönheti: az irodájában alvó Fegyukin a kutyák váratlan



Az A-moll mise a ljubljanai Ifjúsági Színház előadásában

felugatására, nyilván belső lidérceitől indíttatva, riadtan felkapja a revolverét és tüzel, de „csak" a szemközti falon levő, a céltáblák köreire emlékeztető ki-képzéssel készült hatalmas Sztálin-képet találja telibe. A színpad monumentalitását használja ki a rendező, amikor a torpedórombolón lejátszódó menyegzőt jeleníti meg. A sínen hatalmas hajó gördül be, rajta, akárcsak mélyen a háttérben a fenékfalon levő korláton, katonák, akik hangos szóval, díszlövésekkel, zászlókkal köszöntik az ifjú párt. z új újvidéki színpad kivételes technikai adottságait használja ki Georgijevszki, amikor az első sikertelen hamistanúskodás után a kilátásba helyezett büntetés szándékával a vizsgálóbíró üzembe helyezi a süllyesztőt, amely a visszatérés minden reménye nélkül indul meg az áldozattal a szörnyű mélységbe. Félelmetes jelenet, amely azonban hatásosabb lenne, ha Fegyukin egyik pribékje nem állna az áldozat mellé, és nem fojtaná meg az alá-ereszkedő süllyesztőn. Így túl teátrális, enélkül döbbenetes lenne. Ljubisa Georgijevszki munkáját lényegesen meg-nehezítette, hogy kimondottan szerény képességű színészi gárdával kellett dolgoznia, és nemigen számíthatott a színészi erő és jelenlét feszültséget teremtő és fokozó többletére. Ezért igyekezett minden jelenetet maximálisan megszerkeszteni, a petrográdi vagy a davosi szalonban a ruhák megválogatásával és a színeket hangsúlyozó fénybeállítással próbálta azt az atmoszférát megteremteni, amelyhez színészei nemigen nyújtottak segítséget. A vizsgálóbírónál játszódó kamarajelenetekben azonban a rendező lehetőségei lényegesen redukálódtak, ezért ezek már kevésbé hatásosak, kevésbé megrázóak, mint az említett monumentális vagy tömegepizódok. A hamis tanúskodást vállaló szerencsétlenekkel való szembesítés, a tanúk kegyet-len kivégzése vagy Novszkij és Fegyukin „birkózása" sokkal kevésbé sikerült drámaira, mint ahogy ezt a helyzet eleve feltételezné, vagy ahogy a novellából drámát író Danilo Kis szándékából következnék. Ezzel magyarázható, hogy míg az író a kihegyezett konfliktust szerette volna erőteljes drámába önteni, az elő-adásban viszont, a színészek erőtlensége folytán az ember megsemmisítésére törek-vő hatalmas gépezet, az elveszettséget sugalló tágasság és sötétség félelmetes víziója dominál meghatározó erővel. Ha a rendező történetesen arra vállalkozott volna, hogy kamaradrámaként jelenítse meg Kis művét, ami kiváló színészekkel szintén elképzelhető, akkor most egy remek novella teljes színpadi csődjéről kellene tudósítani.

A-moll mise

A Ljubisa Georgijevszki rendezte zenicai előadáshoz néhány szempontból hasonlítható a ljubljanai Ifjúsági Színház *A-moll mise* című előadása, melyet Ljubisa Ristic rendezett. Mindkét színpadi vállalkozás Danilo Kis *Borisz Davidovics síremléke* című novelláját használja fel, mivel mindkét rendező kivételes szín-padi invencióval bíró alkotó, mindketten sajátos színpadi formát is teremtettek, szerkesztettek a „bolseviki Hamlet" egész századunkon vörös fonálként végigvonuló drámai története köré. A két rendezés között azonban lényeges különbség is van. Georgijevszkitól eltérően Ristic nem csak rendezője, hanem szerzője is az előadásnak: Borisz Davidovics történetét más szövegekkel - Lenin, Trockij, K. Zetkin, Kolontay, Mihail Bakunyin, Steiner, Goldman, Thomas Mann, Maflatest, Kropotkin, Proudhon, Berkmann, Majakovszkij, Burlyuk, Hlebnikov, Kruconij - építette körül. A novellából nem drámát formált, hanem esszét, s ehhez talált megfelelő színpadi formát, amely alapján az *A-moll mise,* bár ahogy beszámolójában Stamenkovié megjegyezte, semmilyen közforgalomban levő színházi jelzővel nem illethető, legpontosabban színpadi esszének nevezhető.

A rendező katalógusbeli nyilatkozatában olvasható, hogy az *A-moll mise* „bár színházban történik, mégsem szín-házi előadás. Célja nem az, hogy bárkit felvidítson vagy elszomorítson, bárkit is megvigasztaljon vagy kioktasson. Nem szórakoztat". Azaz: színház, ott történik, de nem akar hagyományos értelemben színház lenni, nem akar kikapcsolni, át-nevelni, megríkatni. Ennek bizonyítására fűzi hozzá, mintegy leszögezve a fenti antiszínház-gondolatot, Ristié rendező: *„Az A-moll misének* nincs tartalma." Hagyományos értelemben valóban nincs. Mert bár egy forradalmárról szól, de nem Borisz Davidovics és Fegyukin drámai gyomrozását látjuk, a feszültség inkább egy életrajz és a század történelmi, forradalmi mechanizmusa között alakul ki. z előadás Borisz Davidovics története is, de több, általánosabb is ennél. Bevezetőként halljuk Borisz Davidovicsnak a Kis-novellából ismert életrajzát, a nézőteret körülfogó szín-padi emelvény különböző pontjain felhangzó adatok idővel egységes életrajzzá állnak ugyan össze, de mivel egyfelől a biográfiafelmondás szinte teljes sötét-ben zajlik, tehát mindegy, hogy ki mond-ja, másfelől viszont, a későbbiek során tapasztaljuk, nemcsak egy, hanem több Borisz Davidovics jelenik meg - nyilvánvaló, hogy nem az életrajz tulajdonosa, hanem a forradalmársors az érdekes, az emberek, akik Borisz Davidovicshoz hasonlóan végigverekedték, végigszenvedték, végigügyeskedték a század nagy forradalmát, de a forradalom utáni éveket, megpróbáltatásokat már nem sikerül átvészelniük, Borisz Davidovics ennek az elképzelésnek megfelelően megsokszorozódva jelenik meg, egy sors, tragikus sors modelljévé alakul Ristic színpadán, ahol - most már teljes színházi világításban -- hol előttünk, hol mögöttünk, hol jobbról vagy balról az életrajz, a modell adalékaként felvillan egy-egy epizód. Ezek hamisíthatatlan és jó színházi jele-

netek - a ljubljanaiak fegyelmezett és magas színvonalú tolmácsolásában -, de mégsem gondolunk arra, hogy szín-házban ülünk. Nem azért, mert kényelmetlen a kis felületű, támla nélküli, sámli-szerű ülőalkalmatosságokon gubbasztani kétóránytt, egyszerűen mert a vízkereszt, Borisz Davidovics születése, a kisfiú vesszejének körülmetélése, a több nyelven beszélő moszkvai rádió hírközlései, Trockij szónoklata, a kronstadti rádió tompított hangú híradása, a kongresszusi néma szónok manipuláltságában tragikomikus gesztikulálása, színpadi jelenetből valósággá emelkednek: úgy érezzük a színpaddal körülölelt nézőtéren ülve, hogy a történelemben ülünk, nyakig ülünk benne, hogy körülöttünk, fejünk fölött viharzik át a század, és ezt az érzésünket fokozza az a látszólagos hang-zavar, amely az egyes szövegrészletek szlovén, orosz, német, angol, magyar nyelven történő felmondásából keveredik. (A bábeli hangzavar a forradalmársors internacionalizmusát hivatott jelölni.) Sajátos, már -már barokk tobzódású, de mégis modern színház Ljubisa Ristic előadása. Á rendező színházi esz-szét ír, afféle holdkóros módjára, aki nem törődik semmivel, csak a maga mondanivalójával, s ennek rendel alá mindent, szöveget, fényt, színt, nézőt.

Így csinál színházat, holott nem szín-házcsinálás a célja.

Ez az öt előadás a kiváltója annak a nagyarányú színházi vitának, amelyet egyrészt a zsüri különös ítélete indított el. (Egyrészt a kritikusok által legtöbb szavazatot kapott *A-moll mise* egyetlen díjat sem kapott, másrészt a Sterija Játékok elnöke, Josip Vidmar akadémikus a főbizottság nyilvános ülésén a *Szolgák* előadását megengedhetetlen rendezői önkénynek bélyegezte.) Á sajtó hasábjain azóta is gyűrűző - nemegyszer indulatos - vita azonban azzal biztat, hogy a lehiggadás után sor kerülhet a jugoszláv színházi állapotok teljesebb felmérésére, szakszerű áttekintésére, s ennek eredményeként a színjátszás kor-szerű törekvéseinek széles körű elismertetésére is.

Nem érdektelen záróadalékként megemlíteni, hogy az idei BITEF műsorában a 26. Sterija Játékok két legjelentősebb előadása, *az A-moll mise* és a *Borisz Davidovics síremléke is* helyet kapott,

NOVÁK MÁRIA

Az együttélés lehetőségei

Színházi esték Lipcsében

Hosszú, türelmes sor álldogál a lipcsei Schauspielhaus és az Opernhaus bejárata előtt. Valamennyi jegy elkelt, a várakozók egy-két üresen maradó székben reménykednek.

Az odavetődő külföldinek - aki enyhén kierőszakolt szerencsével bejutott - elég két színházi este, hogy eltűnőd-jön: a mozi és a tévé az egész világot elérhető távolságba, illetve otthonába hozó tökéletes illúziójával szemben (éppen ezért a színház mai létjogosultságában kételkedőkkel vagy azt tagadókkal szemben!) a színház az, ami úgy hat a „lélektől lélekig", hogy ugyanakkor legközösebb gondjainknak emel élő szószéket. A Schauspielhausban Szophoklész *Antigonéja, az* Opernhausban Hochhuth legújabb darabja, *a jogászok* egyetlen tétel antinomiáiként szól-nak az emberi együttélés lehetőségeiről egy rendhagyó helyzetben; az egyéni felelősség határairól a történelmi szükségszerűség pillanatnyi szituációiban.

Két és fél ezer év választja el egymástól a két darabot, mégis mindkét elő-adás azokhoz szól érzékenyen és politikusan, akik esténként szembesülnek a játékkal. A klasszikus görög tragédia és az - ideológiájában ugyan vitatható --mai mű színpadra állítása egyúttal bizonyítéka volt egy olyan rendezői maga-tartásnak, amely tendenciózusan állást kíván foglalni korunk vitás kérdéseiben. Aki erre vállalkozik, annak következetesen föl kell tárni az alkotás valamennyi eszmei, 'gondolati rétegét, s ezen *belül* kell egyértelműen kibontakoztatni a maga közlendőjét. (Különösen a klasszikus művek adaptációi kapcsán érdemes ezt megjegyezni, annyi érdektelen - látszólag hűséges - hazai előadás láttán.)

Az Antigonéban az értelmezés aktualitása, *a* Jogászokban az aktualitás szín-szerű értelmezése Karl Georg Kayser, a Lipcsei Színház igazgató-rendezőjének munkáját dicséri.

Bizonyára az sem a véletlenek összjátéka, hogy mindkét drámát rendhagyó helyen és időben mutatták be. z *Antigonét a* Lipcsei Színház földszinti halljában, a Hochhuth-darabot az Operaház egyik pincehelyiségében játszották a késő esti órákban, miközben a nagy színpadokon zavartalanul folyt egy Plenzdorf-színmű illetve egy Verdi-opera előadása. z alig száz nézőt befogadó termek - eredeti rendeltetésüket nem leplezve - az egyedül alkalmas színtérként funkcionáltak.

A Jogászok intim környezetét, egy fiatal pár szobáját, a pince közepén rendezték be. A szobát három oldalról a nézők széksora keretezte, negyedik oldalát egy hatalmas üvegfal zárta le, mellyel. a lakás manzard jellegét érzékel-tették.

Az Antigoné előadásához a színház reprezentatív földszinti fogadóit használták föl. A nagycsarnok hosszanti tengelyében egymással szemben elhelyezett két-két széksorral elnyújtott, vívópásthoz hasonló játéktér alakult ki. Egyik végét üvegajtók választották el a külső helyiségtől, a másik oldalon széles lépcsősor vezetett föl az emeletre. Á magasban egy furcsa eklektikájú egyiptomias-klasszicista-modern férfiszobor állt. A grádics alján egy-egy összetekert szögesdrót, a néhány fokkal följebb elhelyezett karosszék s a fent csillogó alak együttesen asszociálta a hatalom képzetét.

Antigoné

Szophoklész tragédiája - Kayser rendezésében - nem az ellenállás, a protestálás drámája, inkább a társadalmi együttélés lehetőségeire apellál. Antigonénak és Kreonnak egyaránt fel kell mutatni - és percről percre újra bizonyítani - cselekedeteik jogosságát. Harcukat egymás ellen és egymásért vívják. z első döntéstől a beteljesedésig vezető utat mindketten megszenvedik - egy-ként perlekedve önmagukkal, környezetükkel. Ám Kreonban több a kétely, Antigonéban több a bizonyosság. Végzetük nem emberfeletti erőfeszítés, nem a megszállott hérosz és antihérosz tettének következménye, hanem két gyötrődő ember tragédiája. Nem fanatikusok, de tiszteletre méltó és szánandó mintái emberiességünknek.

A küzdelem pólusait Ántigoné és Kreon jelenti, mindkettőjük ütközőpontja pedig a kórus. Így válik a kar -- a rendező szándéka szerint - a dráma főszereplőjévé. Egyéni és kollektív viszonyulásuk az eseményekhez árnyaltan sokszínű: együttjátszók, beavatottak, sejtők, óvók, bűnrészesek és ítélkezők. Aktív

létük kényszeríti arra a külső és belső konfliktusokat, hogy ne a háttérben bontakozzanak ki, hanem elevenen lüktető emberi, társadalmi közegben.

A kar első színre lépése felidézi Oidipusz fiainak véres küzdelmét, a háborúk mélységesen antihumánus voltát. Míg a kórus egyik fele a színtér közepén fehér tógaszerű lepelben énekelte a harc eseményeit, a másik fele a második világháború jellegzetes terepszínű köpenyé-ben némán felsorakozott az üvegajtók mögött, köpenyüket, rohamsisakjukat elhelyezték a földön - ezzel jelezve a halál pillanatát -, majd beléptek az üveg-ajtón, összeölelkezve üdvözölték egy-mást a bentiekkel, és felszabadult bachchusi táncba kezdtek a győzelem, a béke örömére.

A főszereplők is a lezajlott testvér-harc fájdalmát hozzák magukkal. Antigoné dacosan, Iszméné riadtan robban be a színre, Kreon pedig tépelődve próbál újra egyensúlyt teremteni az égi és földi parancsolatok között. Mikor a bűnös Antigonét behozzák, szinte zokogva térdel elé, hinni sem akarja, hogy nevelt gyermeke, fia jövendőbelije tagadta meg ítéletét. Szópárbajuk felnöveli indulatukat, de nem lesznek gyűlölködő ellenfelek.

Á főszereplők egymás között és a kórussal folytatott dialógusaiban érvek és ellenérvek csapnak össze; féltés és félelem, meggyőzés és meggyőződés, harag és szeretet érzelmei hullámzanak.

Antigoné nem egy elvont, örök erkölcsi tételért, nem a példázatos hősi halálért küzd, hanem az életéért, és így mindenki életéért. Utolsó útja a halotti szertartás és a menyegzőre való készülődés megrázó együttese. A kórus tagjai körbeveszik, ünnepélyesen „lemosdatják", átöltöztetik és magasra emelve viszik ki.

Kreon kételyeit Theiresziász szavai döntik el; szándékát nem igazolja sem a jelen, sem a jövő. Tévedése - a ha-talmi pozíció csúcsán - megbocsáthatatlan.

z előadás drámai súlyát a két főszereplő és a kórus hordozta, bár a királyt alakító állami díjas Manfred Zetzsche - a rendezői koncepció ellenére - túlnőtt Antigonén. A kiváló művész pátosztól mentes egyénisége belülről fakadó méltóságot sugárzott. Érzelmi skálája a kitárulkozó gyengédségtől az önmarcangoló kegyetlenségig ívelt. Szerettei haláláról tudomást véve - hang nélkül játssza el az eljátszhatatlant: egyetlen megrekedt sóhajtással belülről omlik össze.

Á kórus tagjai a színművészeti főiskola hallgatói voltak. z előadás számára komponált zenei kíséret - ütős-és fúvóshangszerekből álló zenekar előadásában - nemcsak drámai effektusként szolgált, hanem ritmikailag összefogta és meghatározta a kórus - néha énekbe csapó - szövegmondását és koreografált mozgását. Ez utóbbin erősen érezhető volt, hogy a színház sokat átvett az amatőr színpadok kollektív mozgás-formáiból. Itt azonban - éppen tökéletes kidolgozottsága miatt - sokszor mesterkéltnek, formai bravúrnak hatott.

Jogászok

Hochhuth - Peter Weiss-szel és Kipphardttal együtt - ahhoz a szerzőcsoporthoz tartozik, amely a hatvanas évek elején lépett föl a politikamentes, csak szórakoztató nyugatnémet színházak ellen. Darabjaival éppúgy felkavarta a színházi világot, mint a politikai közvéleményt.

A Svájcban élő német író valamennyi művében a közelmúlt történelmi eseményeinek egy fejezetét tárja föl, nem modellekben és parabolákban, hanem a résztvevők, felelősök konkrét megjelenítésével; visszaadva egyszersmind a színháznak a jelent és a jelen iránti felelősséget.

A Jogászok témája régóta érlelődik benne. Háborús dokumentumokban búvárkodva döbbentette meg az angolok morbid bölcsessége: „Ha el akarod veszejteni a németeket, fordulj a németekhez!" További kutatásai igazolták e tételt: míg a második világháborúban az amerikaiak tízmilliós hadseregükből egyetlen katonát lőttek agyon szökés miatt, addig a Wehrmachtban több mint 24 ezer halálos ítéletet hajtottak végre, s a háború befejezése után is likvidáltak jó néhány fiatal tengerészt szökés vagy csupán politikai ellenvélemény kinyilvánítása miatt. A bírákat nem vonták felelősségre, a jogszolgáltatást ma is ugyanazok fogalmazzák meg és gyakorolják ráadásul olyképpen, hogy a paragrafusokkal ne csak múltbeli ténykedéseiket igazolják, hanem radikális rendeleteket hozhassanak a baloldal ellen. A Német Szövetségi Köztársaságban 1959 óta kétezernél több olyan halálos ítéletet mondtak ki, amelyben náci bírák működtek közre. S ennek az államnak az első elnöke avató beszédében a bibliai idézetet hirdeti: „A törvényesség emeli föl a népet" - ezáltal szentesítve a törvénytelenséget és a terrorizmust.

Mindez magyarázata annak, miért játszódik a darab cselekménye éppen Aldo Moro holttestének megtalálása napján.

Hochhuth nyilatkozataiban elutasítja darabjai kapcsán a dokumentarista megjelölést. Kiváltképp *a Jogászok* esetében hagyományosabb dramaturgiai megoldásokkal kísérletezik. A nyugatnémet lojális kritikák politikai felháborodásukat a drámai megformálás hibáinak túlhangsúlyozásával kendőzik. Kétségkívül a szerző nem bízik eléggé a tények feltárásának katartikus hatásában. Ámbár vitathatatlan, hogy egy összehasonlító analízisben Hochhuth *Jogászokja Az altonai foglyok* gyengébb drámai lenyomatának tűnhet.

A nyugati megítélés természetesen nem akad fönn Hochhuth mélységes ideológiai pesszimizmusán! Bármennyire elismerésre méltó ugyanis az a morális szigorúság, amellyel a szerző az ember lényegének a felelősségvállalást tekinti - ahogy a „Kell-e a színháznak a mai világot ábrázolnia?" című tanulmányában kifejti -, végső soron az elszigetelt egyénben jelöli meg a történelmi és társadalmi aktivitás egyetlen tényezőjét. *Á Jogászok* rezonőr figurájával, Tinával mondatja ki: „Nekem az egyén mindig messze előbbre való a »nagy egésznél«! Olyan, hogy »nagy egész«, hát olyan nincs is, hiszen minden egyedi eset épp attól egyedi, hogy különbözik a mindig csak fantomszerű »egésztől« és normáitól. És erkölcsi-jogi értelemben nincs is »teljesség« - mert az áttekinthetetlen."

Á dráma túlméretezett szövegének színpadi megszólaltatására ránehezül a képi megszerkesztés túlbonyolítása; a múlt és jelen eseményeinek egymásra vetülése, a szereplők illetve a figurák azonosulása vagy megkettőződése.

Á rendező, Karl Kayser rá merte bízni magát a dokumentum és az aktualitás drámai erejére; megszabadította a darabot fölösleges ballasztjaitól. Elhagyta például a bizonyára igen humoros, de eléggé banális epizódsort: a súlyos diaréval küszködő miniszteri testőr „szükségszerű" kirohanásait.

z ötszereplős kamaradarab cselekménye Heilmayer miniszter leányának, a frissen jogászdoktorrá avatott Tinának és élettársának lakásán játszódik. A két nemzedék békés egymás mellett élése kibékít-

hetetlen konfliktusokat rejt. A diploma örömére rendezett családi ünnep rövidesen bírósági tárgyalás színterévé válik. Tina, élettársa - és időközben betoppant - barátjuk számon kéri a minisztertől a jelen eseményeit. Szenvedélyes vitájuk nyomozássá fajul, melynek során lassanként lelepleződik Heilmayer kényesen titkolt múltja: fasiszta hadbíróként részese és végrehajtója volt a náci jogszolgáltatásnak,

A múlt képei és árnyai valóságosan csak egyszer jelennek meg a színen. Mikor nyilvánvalóvá válik a miniszter háborús ténykedése, az addig természetesnek ható reflektorfények helyett kékes homályba burkolózik a szoba. Heilmayer tiszti egyenruhában diktálja segédjének egy fiatal német katona halálos ítéletét. A manzard üvegfala mögött bejön az elítélt - ugyanaz a színész, aki Tina vőlegényének szerepét játssza - s a puskalövés hangjára összeesik.

Ez az egyetlen, technikailag igen egyszerűen megoldott színváltozás és szerepazonosítás elegendő az írott mű bonyolult verbális és képi montázsainak érzékeltetéséhez.

A darab leegyszerűsítése és látszólag puritán megjelenítése megnöveli a színészek feladatát. Érzelmi, gondolati intenzitással, a játék plaszticitásával kell tartani a dráma feszültségét és a nézők figyelmét. A kitűnő szereplők - Heilmayer alakjában ismét Manfred Zetzsche - képesek voltak arra, hogy a szünet nélküli két és fél órás előadásban mind-végig megőrizzék ezt a feszességet.

Két előadás megtekintése után nem ildomos a német színházi élet egészéről általános szentenciákat mondani. Legfeljebb annyit: az ifjú Goethe városában, Lipcsében inkább Schiller és Brecht szelleme bolyong.

BONIFERT MÁRIA

Merre tart a spanyol színház?

A Franco halálát követő első esztendők euforikus hangulatában úgy tűnt, gyökeresen megváltozik a helyzet egész Spanyolországban: a diktatúra helyét átveszi az alkotmányos rend, a nemzetiségek teljes autonómiát kapnak, az emigrációba kényszerített politikusok, írók, művészek végre hazatérhetnek, a cenzúra megszűnik. Fellendülhet a művészeti, ezen belül a színházi élet. Á haladó művészek egész sor tervezetet dolgoztak ki: szabadságot, új, hatásos irányelveket követeltek a kultúra minden területén. *Az I. számú* dokumentumban, melyet 1976. januárjában nyolcszáz kiemelkedő személyiség írt alá, többek között szerepelt a teljes ki-fejezési szabadság, az amnesztia a kulturális élet minden képviselője számára, a kulturális decentralizáció, a nemzeti művészet előtérbe helyezése és támogatása, a művészek teljes jogú képviselete a szakszervezetekben és a társadalombiztosításban, Művészeti és Kulturális Minisztérium létrehozása. A színházzal foglalkozó *2. számú dokumentum a* színházi szakemberek Demokratikus juntájának irányelveit tartalmazza: a színházi élet decentralizálását, a különféle nyelvű, kultúrájú, társadalmi felépítésű nemzetiségek saját színházi centrumainak megteremtését, a színészek és színházi szakemberek képzésének új, hatásosabb formáit tűzte ki célul. *A számú dokumentum* a színházi életben eddig kívülálló *„Független színházak"* aláírásával jelent meg. Ezek a - nagyrészt amatőr - csoportok a színházi kultúrát a nagyvárosoktól távol eső falvakban, városokban szerették volna meghonosítani, ahol a „hivatalos" színházak sohasem voltak képesek gyökeret verni. E fiatalokból álló, jórészt egymástól függetlenül működő kis csoportok egységesítették törekvéseiket, s elsősorban a területi centralizáció ellen léptek fel. Hangsúlyozták, hogy a katalánoknak, baszkoknak, galíciaiaknak anyanyelvű kultúrájuk alapján autentikus nemzeti színjátszást kell létrehozniuk, Országos vita bontakozott ki a színészek és színházi szakemberek szakszervezetének kérdésében: követelték az eddig ér-vényben levő vertikális szakszervezetek (a színházak, a tévé- és a filmszínészek más-más szakszervezetbe tartoztak) megszüntetését és egységes szakszervezet létrehozását. A régi szakszervezeti forma atomizálta a színésztársadalmat, s valójában csak a vállalkozóknak kedvezett, kijátszhatta a színészeket egymás ellen, s nem szabadította meg őket a munkanélküliség fenyegető rémétől. Új színházi lap alakult *Pipirjaina* címmel, amely nevében is (pipirijaina volt a régi spanyol vándortársulatok neve) az új, „össznépi" színház, a valóban demokratikus, sokszínű, független színház megszületéséhez kívánt bábáskodni. Létrehozták a madridi Sala Cadalsót, egy kisférőhelyes kísérleti színházat, ahol az amatőr színtársulatok, a kísérletező kedvű együttesek állami támogatással dolgozhattak.

A demokratizálódási folyamat azonban lelassult, ellentmondásossá vált. A spanyol színházi élet nehéz örökséget hordozó, megcsontosodott rendszerét nem lehetett egyik napról a másikra intézkedésekkel megváltoztatni. Vajon mi volt az oka, hogy a színházi élet állóvízzé silányult, amikor a mozikban Bardem, Berlanga művészete virágzott?

Az ok elsősorban a vállalkozói rendszerben keresendő: a színházi épületek vállalkozók tulajdonában vannak, akik bizonyos összegért „kölcsönzik" azokat a társulatok számára. A polgárháború után ezek a vállalkozók kerítették hatalmukba szinte az egész színházi életet. Nem volt érdekük sem az anyagi, sem a művészi siker, hiszen a bérbeadás összege ettől független volt. Állami támogatás gyakorlatilag nem létezett, a társulatok anyagi haszna minimális volt, az is rendszerint a bérbeadók kezébe vándorolt. A vállalkozók szerint a színház nagyobb anyagi befektetéssel, viszonylag kisebb rentabilitást eredményez, mint a televízió vagy a film, ezért az utóbbi kettő anyagi lehetőségei összehasonlíthatatlanul jobbak voltak. Az egyetlen biztos siker a színházban: a bohózat, a revü, az operett. Színházi tradíció gyakorlatilag nem létezett: a klasszikusokhoz például csak mint mozdíthatatlan bálványokhoz volt szabad közelíteni, az előadások a diktatúrát igyekeztek alátámasztani és leplezni. Talán ennek tudható be a ma is megfigyelhető közömbösség, sőt klasszikusellenesség. A klasszikus spanyol színház három meghatározó egyénisége, Lope de Vega, Caldexón és Cervantes közül az utóbbi években egyik sem aratott különösebb sikert a spanyol színpadokon.

A diktatúra idején gyakorlatilag nem volt drámaelméleti és színpadi szakemberképzés (a spanyol színészek csaknem mind amatőrök), nem létezett objektív színházi kritika sem. A kritikusok más területekről „odatévedt", az alapvető ismereteket, a kellő színházi kultúrát nélkülöző alkalmi recenzensek voltak. A vállalkozók afféle ingyenes propagandát láttak bennük, néhány ajándékcsomag ellenében csupa jót írtak az előadásokról. A hatvanas években a független színházak létrejöttével feljelentésszámba ment, ha valaki ezekről a nagyrészt titokban bemutatott produkciókról írt. Á kritikusok feladata az lett volna, hogy összefogják, támogassák ezeket a társulatokat, megteremtsék a legális munka feltételeit. Mindezt azonban maguknak az együtteseknek kellett megtenni, az elszigetelt kritikai törekvések rendre megbuktak. Később, a hetvenes években is a független színházak igénylik elsősorban az értő és objektív bírálatot. Ezek a színházak szoros kapcsolatban voltak a nemzetiségi színházak - és ezen túlmenően az egész spanyol színházi élet - fellendülésével.

Katalán, baszk, gallego színház

A gazdaságilag és kulturálisan egyaránt igen fejlett Katalóniában 1946-ig be volt tiltva a katalán nyelv használata. A színházat spanyol nyelvű társulatok képviselték, amelyek kizárólag spanyol darabokat játszottak, leginkább a bulvárszerzőkét. 1946 után engedélyezték az első katalán nyelvű színházi előadásokat, de csak meghatározott szerzők művei, főleg régi, romantikus drámák szerepelhettek a műsorban. 1955-ben létrejött az első haladó színházi csoport Agrupación Dramática de Barcelona néven, tagjai már elkövették azt a merészséget, hogy bemutatták Anouilh, Ionesco, Dürrenmatt és katalán szerzők műveit. Ebben az időben keletkeztek Katalóniában az első független színházak, vidéken játszó vándortársulatok, melyek igyekeztek társadalmi mondanivalójú színházat csinálni. 1960-ban alapították meg az Adria Gual Színházművészeti Iskolát, amely Spanyolországban először - valóban professzionista alapokra helyezte a színészképzést. Az iskola színitársulata Companya Ádria Gual néven hosszú ideig a modern, társadalmi igényű színjátszás fellegvára volt. Azután egymás után alakult meg a többi független színház: az Európa-hírű Els Joglars Albert Boadella vezetésével, az Els Comediants, majd a Teatre Lliure, amelynek már önálló színházépülete is van, így teljes mértékben független a vállalkozóktól.

Az Els Comediants talán az ország legjelentősebb társulata lett. Már az első előadásaik is ellentétben álltak az addigi politikai és esztétikai normákkal: szabadon, minden kötöttség nélkül, az utcákon és tereken játszottak, messzemenőleg kiaknázva az így kínálkozó lehetőségeket. Erős kapcsolatot teremtenek a közönséggel, néhány évvel ezelőtt nagyobb volt a vonzerejük, mint egy futballmeccsnek. Stílusuk újszerű: a karneváli népünnepély, a népzene, a játék, a jelmezes felvonulások elemeit használják fel, a mechanizált ipari társadalmak eltompult embereiben felszínre akarják hozni az ösztönös, játékos elemet. A játék, a felszabadult nevetés, a fantázia megragadásával próbálnak katarzist elérni. Témáik gyakran merítenek a népies mítoszokból vagy különféle „össznépi" megmozdulásokból, a bikaviadalból. a spanyol népi balettből. Az együttes tagjai közös épületben élnek, közösen próbálnak, maguk készítik a jelmezeket, a díszleteket, maguk állítják össze a zenét stb.

A független színházak ismertették meg a közönséggel a katalán színház nagyjait, Salvador Espriut, Joan Brossát, az újabbak közül Jordi Teixidort, Josep Maria Benet i Jornetet. Brossa, a katalán irodalom „nagy öregje" elsősorban költőnek tartja magát, prózai művei, drámái is elsősorban költemények. Az avantgarde forma nála mindig a katalán hagyományokra épül, azt vallja, hogy a színház egyik legfontosabb feladata, hogy életben tartsa, továbbfejlessze a nemzeti hagyományokat. De hangsúlyozta azt is, hogy le kell söpörni a port a túlságosan hagyománytisztelő irodalmi műfajokról, például a drámáról, s újszerű, „szürrealista forgatókönyvet" hozott létre. „Szabálytalan színháza" abból indul ki, hogy a valóságban semmi sem az, aminek mutatja magát! *Sztriptíz és szabálytalan színház* című egyfelvonásos-gyűjteménye színművek helyett a színpadi cselekvések, a díszletek, a jelmezek leírását, a valóság ábrázolása helyett annak szürrealista vízióját adja. Ez a vízió a barcelonai kézművesvilág, a népi ünnepségek, a cirkusz, a vásári fotográfia elemeiből tevődik össze. Nem öncélú formabontásról van szó: a színház egyfajta fegyver a költő számára, hogy leleplezze a társadalmi-politikai visszásságokat. Brossa akkor jelent meg a spanyol színpadokon, amikor a körülmények már a nyílt, szókimondó politikai színháznak kedveztek. A nagyközönséghez, a széles néprétegekhez sohasem sikerült eljutnia, mindig egy kis kör, a művelt értelmiségi réteg írója maradt.

z adott időszakban közelebb álltak a közönséghez a nyíltan politizáló drámaírók, Teixidor, Benet i Jornet vagy más katalán nyelven író alkotók.

A baszk színház helyzete korántsem ilyen rózsás: még ma is kevés darab íródik baszk nyelven, pedig az ősi népi színjátszás erős hagyományokkal rendelkezett. A baszkoknak ösztönös tehetségük van az énekhez, tánchoz, színpadi megjelenítéshez. A „bersolari", az énekes, táncos vándorszínész és a „népi ítélőszékek", a rövid darabokat előadó kis társulatok a közvetlen környezetből merítették témáikat, a falu, a falusi viták, civódások jelennek meg gúnyos, ironikus hangvétellel. A másik, máig is fennmaradt népi műfaj a pásztorjáték, amely a francia misztériumjáték hatásait mutatja, de autentikus népi nyelven, a falvak nyelvén játszódik, a falvak vallásos ünnepeinek színessé tételére szolgált. Ennek a rituális játéknak igen merev, pontosan betartandó szabályai voltak: például háromnegyed fordulatot kellett tenniük a belépő szereplőknek, kilépőknek egyaránt. A mozgás mennyisége szoros kapcsolatban volt a színpadon ábrázolt személyiség rangjával: a király alig mozdult, míg a „gonosz mórok" kitekert, túlzott mozdulatokat végeztek. Minél komolyabb volt egy jelenet, annál lassúbb, méltóságteljesebb a mozgás, a győztes vagy vesztett csatákat állóképpel jelenítették meg. E klasszikus népi színház felé fordultak a baszk független színházak, például a bilbaói Cómicos de Legua (Vándorkomikusok), amely általában alkalmazkodott a helyi adottságokhoz, előadásukban mindig utaltak valamilyen helyi problémára. A jó baszk nyelvű darabok, a baszk szerzők azonban mindvégig hiányoztak. Ennek objektív akadálya is volt: a kulturális központok hagyományosan a nagyvárosokban koncentrálódtak, s itt szorult leginkább a háttérbe a baszk nyelv.

Erősebbek a kulturális hagyományai a galíciai, *gallego* nyelvű színháznak, hiszen a gallego a középkorban az udvari trubadúrköltészet nyelve is volt. A gallego nyelvű színház - micsoda paradoxon - Argentínában, az ottani emigránsok körében bontakozott ki: a Compania Gallega Maruja Villanueva kilenc évig volt a gallego színház fellegvára.

Galíciában a színház, nyelve a spanyol volt, annak ellenére, *hogy a* lakosságnak csak mintegy harminc százaléka beszéli helyesen a spanyolt. Egyetlen színház hirdette következetesen, hogy a galíciai színház nyelve a gallego kell hogy legyen, a Teatro Circo, La Corunában. A Franco-rezsim utolsó éveiben meg-változott a helyzet: a nyelv központi szerepet kapott az önálló színház megteremtéséért vívott küzdelemben. Megfogalmazódott az igény, hogy meg kell változtatni a színházak hatósugarát, hiszen a kulturális élet eddig mindössze öt nagyvárosban koncentrálódott. A gallego független színházak, melyek Teatro Gallego közös néven tevékenykednek szerte az országban, azt tartották legfontosabb feladatuknak, hogy a falvakban, kisvárosokban, a nagyvárosok külkerületesben szerezzenek maguknak értő közönséget. 1973-ban Ribadaviában a Teatro Gallego első seregszemléjén tizenkét társulat fogadta meg, hogy csak gallego nyelven játszik. Ezt a seregszemlét azóta is minden évben megrendezik, így pontosan mérhető a fejlődés.

A diktatúra utolsó esztendeiben az ország egyéb tartományaiban is „mozgolódni" kezdtek a kisebb-nagyobb társulatok. Andalúzia nagyvárosaiban: Sevillában és Córdobában, valamint Aragónia központjában, Zaragozában egymás után alakultak meg a független színházak, melyek a maguk módján tiltakozást jelentettek a fennálló renddel szemben.

Kortárs spanyol írók

Felemelték szavukat - egy részük az emigrációból - a legjobb spanyol drámaírók is az országban uralkodó állapotok ellen. Antonio Buero Vallejo talán a legpregnánsabb képviselője annak a generációnak, amely a diktatúra merev rendszabályai közepette is az alkotást választotta. „Az ilyen történelmi korszakban nem szabad beszélni, de még kevésbé hallgatni" - mondja egyik darabjának hőse, tulajdonképpen maga az író. Buero Vallejo mindig helytelenítette a Spanyolországban egyesek által képviselt álláspontot, amely szerint „Franco alatt semmi, Franco után minden lehetséges", hiszen még a hitlerizmus alatt is születtek maradandó művek. A diktatúra nemcsak írói, esztétikai, hanem erkölcsi helytállást is követelt az íróktól. Buero Vallejo „speciális dramaturgiával" dolgozik, az-az megkeresi azt a formát, amellyel speciális körülmények között is megértetheti mondanivalóját. Nem a közvetlen valóságot tükrözi, hanem megkérdőjelezi *azt*. Drámáinak „nyitott" és „interrogatív" szerkezetével tulajdonképpen kérdés formájában ábrázolja a konfliktusokat, amelyekre ő maga sohasem ad egyértelmű választ, ezt *a* nézőnek önmagának kell megadnia. z ábrázolt valóság szerinte éppen azáltal lesz objektív, hogy sokféle nézőpont alapján, sokrétűen alakul. Csak a néző képes megoldani saját történelmi tapasztalatai alapján a társa-dalom konfliktusait, amelyekről a darab kapcsán szerzett tudomást. A darab vége így Buero Vallejo szerint egy folyamat kezdete lesz: felkelti a nézőben a társadalom átalakításának vágyát. Buero Vallejo legjobb műveivel *(Egy lépcsőház története, Az égető sötétség, Ünnep* stb.) végig jelen volt a spanyol színpadokon, s így szinte egyedül képviselte a társadalmi haladást a színházi életben.

A nyílt, szókimondó politikai színház képviselője, Alfonso Sastre megkísérelte a lehetetlent, a hivatalos, kommersz színháztól eltérő, nyíltan politizáló színházat teremteni. I949-ben megírta a *Patetikus prológust,* melyet azonmód be is tiltottak, hiszen olyan komoly etikai kérdésről mert elmélkedni, mint az erőszak. Betiltották *a Halálraj, a Hálóban, a Vér és hamu* című műveit is, majd a hatvanas évek végétől egyáltalán nem publikálhatott. Terrorizmus vádjával letartóztatták, többször életveszélyesen megfenyegették, így 1975-ben elhagyta az országot.

Hasonló sorsra jutott a spanyol drámaírás másik két reprezentánsa, Rafael Alberti és Fernando Arrabal is. Álberti, aki *a Maskarák* című darabjával 1976-ban térhet vissza a spanyol színpadokra, 1939 óta él külföldön, pedig az első igazán avantgarde-számba menő spanyol dráma, *A lakatlan ember* friss vérkeringést hozott a spanyol színház poros, maradi világába. A *Fermin Galán* című románc tartalmilag volt új, az agitatív politikai színház felé közelített. Ugyancsak konkrét történelmi események hatását tükrözték az 1934-1938 között írott művek, melyek legfontosabbika talán Cervantes *Numanciá*jának szabad drámaváltozata, ahol a kis keltibér város küzdelmét a rómaiak ellen a republikánus Madrid elkeseredett harcaihoz hasonlítja. Az emigráció évtizedeiben Alberti új darabjait, a *Maskarákat, a Harcos éjszaka a Prado múzeumbant* Buenos Airesben, Olaszországban, Franciaországban mutatták be, de hazájában nem.

Míg Alberti számkivetésében is spanyol marad, Arrabal hazájával együtt nyelvet is változtat, immár mint francia író él Európa tudatában. Pedig életének Spanyolországban töltött része határozza meg emberi, művészi fejlődését Ápját marxista, republikánus elvei miatt harminc évi börtönre ítélte a Franco-rezsim, anyja sohasem tudta megbocsátani férjének, hogy „hőzöngése" miatt egyedül rá hárult három gyermek nevelése. Fernando is, mint testvérei, bigott vallásos neve-lést kapott a falange katonás szellemében. Mindez, áttételesen megjelenik darabjaiban is: *Autótemető* című darabjának hőse például egy modern Krisztust testesít meg, *Az első áldozásban* a kislány első áldozása napján ismerkedik meg a szexualitás titkaival, *Az építész és az asszír csá*szárban *az* oltáriszentség kap szimbolikus szerepet. A második életrajzi fogantatású elem a család, anyja szinte hisztérikus apagyűlölete: *A két hóhér* című darabjának női főszereplője, aki részvéttelenül szemléli férje bebörtönzését és megkínzását, egyértelmű utalás saját anyjára. Konkrét politikai fogantatású darabjaiban is gyakran utal elhagyott hazájára *(A kötélen).*

Nincs egységes kultúrpolitika!

Hat esztendő telt el Franco halála óta. S mit ír a rangos napilap, az ABC kultúrpolitikai rovata az 1980-as évadról?

„Madridban a színház mélypontjához érkezett. Szervezeti, gazdasági, politikai problémák egyaránt sújtják a drámaírókat, s ez meg is látszik a bemutatott műveken. A Nemzeti Drámai Központ a sznobizmus, a pazarlás, az ostoba önmutogatás uszályába került. Legutóbbi szuperprodukcióik milliókat emésztettek fel, különösebb koncepció és különösebb siker nélkül. A Nemzeti Színház (Teatro Espaüol) megnyitóján előadott Calderón-adaptáció, *Az alexandriai dáma* látványos bukás, húszmillió pezetába került. A ma élő szerzők távollétükkel tüntetnek. z évad sikeresnek mondható darabjai, Antonio Gala *Ajándékkő* és Miguel Sierra *Marfa la Mosca* című műve, mindkettő komédia, a spanyol bohózat jól bevált sémái szerint. Mindez arra utal, hogy továbbra sincs megfelelő kultúrpolitika ami irányítaná a spanyol színházi életet."

Ha részletesebben megvizsgáljuk a közelmúlt színházi eseményeit, a kritikusnak alighanem igaza van. Kétségtelenül fellelhetők pozitív jelenségek: a megélénk ült kulturális élet bizonyítékai a megszaporodott színházi fesztiválok (Sitgesben évente rendeznek seregszem-

lét, melyen csak az eddig még be nem mutatott művek szerepelnek, jelentős esemény a Zaragozai Színházi Fesztivál, az Egyetemi Színpadok Fesztiválja, az elmúlt évben nagy siker volt a Latinamerikai Színház I. Seregszemléje), a Madrid melletti Escorialban megnyílt Színházi Dokumentációs Központ, a madridi Színművészeti Iskolában megújult a színészképzés, korszerűsödött az oktatás, nagy jelentőségű kísérleti laboratóriumot hoztak létre a már működő színészek számára (tekintetbe véve, hogy Spanyolországban a színészek nagy része autodidakta volt, igen nagy volt az igény a továbbképzésre), alapítvány segítségével létrejött a Spanyol Színházi Könyv-tár, ahol gazdag dokumentációs anyag, díszlettervek, jelmeztervek, hanglemez-és kottagyűjtemény található. Új szellem-ről, újítási készségről tesz tanúbizonyságot a három új madridi színház, az Olimpia, a Lavapiés és az Espronceda, amelyek a madridi külkerületek lakóinak közreműködésével, afféle részvénytársaság formájában alakultak régi mozikból, használaton kívüli színházépületekből.

A kezdeményezések azonban elszórt, egyedi jelenségek, egy-egy vállalkozó kedvű színházi szakember, egy-egy lelkes amatőr csoport akadályt nem ismerő buzgalmának köszönhetők. Hiányzik a rendszeres állami szubvenció, viszonylag kevés színház részesül részleges állami támogatásban, s a színházak így továbbra is ki vannak téve a vállalkozók kényének-kedvének. A legtöbb színház elöregedett, már-már életveszélyes állapotban van. Sok átalakított, régi mozi technikailag alkalmatlan a színház céljaira: nincs zsinórpadlás, rossz az akusztika stb.

Még nagyobb kárt okoz a hozzá nem értés, a rosszindulat, az elavult ízlésrendszer, melyet nem lehet egy tollvonással megszüntetni. A spanyol szerzők háttér-be szorítása rejtett eszközökkel (gazda-sági presszióval, szándékos megbuktatással) ma is érvényben van. Különféle adminisztratív, jogi szabályokra hivatkozva tiltották be például a Teatre Lliure *Szerelmi zsinat* című előadását Barcelonában, vagy *a Lüszisztraté* meridai bemutatója, az „obszcén" téma, a „szabados, közerkölcsromboló" rendezés kivívta a konzervatív polgári és értelmiségi rétegek ellenkezését. Franco volt szobrásza, Juan de Ávalos irányításával tiltakozókampányt szerveztek, de nem riadtak vissza egyéb erőszakos eszközöktől sem. A társulat tagjait rendőrök őrizték, és kénytelen volt eltűrni a „testőri" őrizetet a rendező Martinez Medieri is. A darabot végül le kellett venni a műsorról. A durva, erőszakos beavatkozást jelentő hivatalos cenzúrát tehát a cenzúra „nem intézményes" formái váltották fel. z eredmény: egy langyos, megszelídített színház, az engedélyezett társadalombírálat, a „megrendelésre írt" politikai állásfoglalás. Ám mindez az adminisztráció, a hagyományok, a kommersz szín-házi viszonyok szövevényes rendszeré-ben úgy tűnik, mintha valódi színház lenne.

Fékezőerővé vált a kezdeti időszak nemzetiségi fellendülése is. Katalóniában, Baszkföldön zöld utat kap minden, ami katalán vagy baszk nyelven íródik, s háttérbe szorul, ami az „elnyomás nyelvével", az „elnyomás kultúrájával" van összefüggésben. Mindez óhatatlanul a színvonal rovására megy. Ahhoz, hogy valaki ma jelentős drámaírónak, jelentős színházi szakembernek számítson Katalóniában, legalább egy irodalmi vagy színházi díj birtokosának kell lennie. Ezeket a díjakat azonban csak katalán nyelvű alkotások kaphatják. A társadalmi-politikai mondanivalójú színház ma - a hivatalos katalán állásfoglalás szerint - csak katalán nyelven íródhat. Hasonló a helyzet a Baszkföldön is: általában mindenütt arra törekszenek, hogy visszaállítsák eredeti (olykor nem létező) funkciójába a baszk nemzeti kultúrát s ezen belül a színházat. A baszknyelvűség megvalósítása kétélű fegyver az általában hozzá nem értő hatóságok kezében: egyrészt mert nincs megfelelő számú és színvonalú darab, másrészt mert a spanyol kultúra, a spanyol klasszikusok, melyek eddig is ismeretlenek voltak a tömegek számára, továbbra is idegenek maradnak. Hasonló a helyzet Andalúziában is. A két nagy kulturális központ, Córdoba és Sevilla kultúrpolitikája gyakran a rosszul értelmezett tradíciók ápolásában merül ki, kevés hangsúly esik a színvonalas színházra. Córdoba - egyéb-ként kommunista - polgármestere például a külvárosok kulturális színvonalának emelését tűzte ki célul: az utcákon és tereken rendeznek meglehetősen naiv, didaktikus előadásokat, ahelyett, hogy a hivatásos vagy félhivatásos együttesek színvonalas előadásait támogatnák.

Független színházak és a szalonvígjáték

De vajon van-e mit támogatni? Előbbre haladt-e a független színházak mozgalma, meg tudták-e tölteni új tartalommal a lázadó formát, színvonalassá tudták-e tenni az utcaszínházat ? Úgy tűnik, ez csak azoknak a társulatoknak sikerült, amelyek valamilyen támogatást élveznek, tehát bizonyos mértékig feladták „független" státusukat. Ez gyakran együtt jár azzal, hogy lemondanak a frissen aktualizáló politikus színházról, mint például a barcelonai Els Joglars, amelynek legutóbbi bemutatója, az *Odüsszeia, a* „mediterrán ember lélektanának megértéséhez" nyújt segítséget. Tartalmi, sőt művészi szempontból is sikerültebbnek mondható a sevillai La Cuadra társulat *Keserű Andalúzia* című összeállítása, amelyben az andalúz szegényparasztság helyzetét, Spanyolország legszegényebb, legelmaradottabb rétegének sorsát elevenítik fel. Ezeknek a parasztoknak el kell vándorolni terméketlen földjeikről, s egy tőlük idegen városi környezetben lassan elveszítik autentikus énjüket. A politizáló színház azonban - színvonalas irodalmi anyag híján - gyakran a didaktikus leegyszerűsítés csapdájába esik. A madridi Buho együttes *Szent Pascualtól Szent Egyedig* című darabja, amely történelmi környezetben próbálja elemezni a liberalizálódó ország aktuális problémáit, még didaktikus, szájbarágós stílusa ellenére is az évad egyik sikere, s ez mutatja, mekkora igény van az ilyen típusú színház iránt. Egyéni mondanivaló híján viszont az értékes irodalmi anyag is elsikkad a külsődleges, hatásvadászó eszközök mögött. Ilyen a madridi Tábano együttes *Macbethje,* ahol Malcolm és Macduff dialógusa egy bokszmeccs közepette zajlik; vagy a barcelonai Teatre Metropolitá *Lázadó delírium* című homoszexualitásról szóló összeállítása, melyet a barcelonai metró alagútjában mutattak be.

A konszolidáció időszakában a független színházaknak is új utakat kell keresniük. Már nem elég a puszta lázadás, legyen az formai vagy tartalmi tiltakozás a fennálló politikai rend ellen. Ki kell dolgozni azokat a speciális műfajokat, amelyek aktuális, széles tömegeket érintő kérdéseket színvonalas irodalmi nyersanyag alapján, a színházi kultúrát eddig nem ismerő rétegek számára, színes, élvezetes formában tudják közvetíteni. Ezek a műfajok - a barcelonai Els Comediants eddigi tapasztalatai alapján - a népi karneválhoz, a népi tradíciókat felhasználó utcaszínház felé közelítenek.

Á hivatalos színház - egészében véve - továbbra is a szórakozni vágyó kispolgárság, olykor a tartalmi-formai csemegére vágyó értelmiség ízlését tükrözi.

A Franco halálát követő évek pornóhulláma már elülőben van, a „mindent szabad" túlkapásai után a színházi élet visszatér eredeti medrébe, azaz a jól megírt, szórakoztató szalonvígjátékok, pikáns komédiák műsorrendjébe.

Nem véletlen, hogy az elmúlt évad egyik legnagyobb sikere Fernando Quifiones *A légionáriusnő* című melodramatikus vígjátéka, amelyben egy kiöregedett utcalány mondja el visszaemlékezéseit két pszichológusnak. A világ mintha csak a hervadó prostituált szerelmi kalandjaiból, nem túlságosan ízléses viszszaemlékezéseiből állna. A vulgáris nyelv nem mindig hordoz atmoszfératemtő funkciót, igen gyakran csak öncélú malackodásról van szó. A főszerepet, az utcalányt ráadásul a Spanyolországban mostanában annyira divatos transzvesztizmust követve, férfi színész játssza, s ez legalább akkora tévedés, mint a néhány évvel ezelőtti *Bernarda Alba háza,* mely-nek főszerepét ugyancsak férfi játszotta.

Jól szórakozik a madridi polgári közönség J. Á. Castro Él*jen a Pepa* című „regényes történelmi tablóján", amely az igazi spanyol kommersz színház: a melodráma, a szalonvígjáték, a revü keverékén alapul. A szegényes korrajz, az egy-síkú jellemek, a gyenge színészi játék el-lenére estéről estére megtelik a színház, s ez arra utal, hogy a közönség ízlése nem sokat változott. Szükség van a könnyű műfajra, az unalomig ismételt fordulatok ra, figurákra, párbeszédek re, erre utal az egyik legismertebb spanyol bulvárszerző, a „veterán" Antonio Gala sikeres visszatérése is *Petra Regalada* című komédiájával, ahol a cselekmény a sekrestye és a bordély nem éppen új ellentétére és párhuzamaira épül. A hatalom és a vallás valódi viszonyáról nem sokat tudunk meg az előadás során, de a közönség jól szórakozik a vérbeli komika, julia Gutierrez Caba remek játékán.

Monodrámák és klasszikusok

Kiemelkedő színészi alakítások állnak az országszerte divatos egyszemélyes színházak előterében, a jó színészi teljesítmény kedvéért (s ez Spanyolországban meglehetősen ritka) sokan megváltják az eléggé borsos árú színházjegyeket. Miguel Delibes darabja, *az Öt óra Marióval* regény formában is a sikerlistán szerepelt, de valódi országos sikert Lola Herrera, a modern kor „emancipált" asszonya aratta, aki képes volt arra, hogy éreztesse ennek az asszonytípusnak a korlátait, szűklátókörűségét, képmutatását.

A humoros „pszichoanalízisben" mindenki magára ismerhet, ugyanakkor távol is tarthatja magát a kicsinyes, korlátolt egyenjogúságtól. E szellemes, ironikus megközelítés főleg a színésznő érdeme.

Hasonlóan kiváló színészi alakítás született az évad másik nagy monodrámasikerében, James Joyce: Ulissesének egy részletét feldolgozó *Molly Bloom éjszakáj*ában. A fiatal, kísérletező kedvű rendező, Sanchis Sinisterra és egy rendkívül tehetséges színésznő, Magüi Mira megpróbálták a lehetetlent, materializálni a gondolatokat, a belső történést, gesztusokkal éreztetni a lélek rezdüléseit. Ehhez erőszakot kellett tenni a joyce-i szövegen, s a „kísérletet" csak a színésznő tehetsége mentette meg a bukástól. Magüi Mira valódi, érzéki húsvér asszonyt formált, töprengéseiben az eredendő asszonyi hivatás győz a kicsinyes nyárspolgári erkölcsök felett.

Ugyanakkor alig találkozunk Calderón, Lope de Vega, García Lorca nevével a színházi műsorfüzetekben. Vagy ha igen, nincs benne túl sok köszönet. z újjáépített Nemzeti Színház (a Teatro Espanol) megnyitó gálaestjén nagy hűhó, ünnepélyes külsőségek közepette mutatták be Calderón *Alexandriai dámáját,* melyet több más Calderón-mű részleteivel egészítettek ki, hogy minél látványosabb, minél „színházszerűbb" előadást hozzanak létre. A rendező Augusto Fernandes és a főszereplő-társrendező Aurora Bautista, a híres színésznő, Strehler „naiv" színházának utánzásaképpen felvonultatták a zsinórpadlás valamennyi csodáját, a nézőt ámulatba ejtő valamennyi színházi trükköt. Légtornászok, bohócok, kötéltáncosok népesítik be a színpadot, kevés teret engedve Calderónnak s Calderón filozófiájának. Még inkább rontotta az előadás minőségét a korszerűtlen színészi játék és a spanyol színészek jellemző „betegsége", a rossz artikuláció.

Hasonló sorsra jutott Cervantes *Algériai börtönök* című darabja, amely a nagy író algériai fogságának élménye alapján íródott. Cervantes műve széles körképet fest a kor Spanyolországáról, ahol a katolikus vallás égisze alatt a legképtelenebb erőszakos cselekmények martalckává válik az ember. Páratlanul gazdag a szerző által felvonultatott alakok, típusok, problémák tablója, s ez mély emberábrázoló művészetet követel. Cervantes ugyanakkor nem költő, s hiányzik belőle Lope de Vega briliáns színpadtechniká ja. Nehéz helyzetben volt a másik nagy hagyományokkal rendelkező madridi színház, a Centro Dramático Nacional, s a rendező Francisco Nieva, amikor színpadra alkalmazta a darabot. Elkerülte ugyan a klasszikusok általános buktatóit (túlzott szöveghűség, erőszakolt aktualizálás), de az ellenkező végletbe esett, „operettesítette" a művet. Színes, pompázatos kavalkádot látunk a színpadon, óriási költséggel létrehozott zenés, elhasznált gagekkel megtűzdelt előadást, ahol háttérbe szorult az írói mondani-való, a morális üzenet, sőt Cervantes szövege is. Itt is bebizonyosodott, hogy a színészek nem hogy verset, prózát sem tudnak hibátlanul, érthetően elmondani.

García Lorcát csak most kezdik rendszeresen játszani a spanyol színpadokon. Siker volt a Nuria Espert főszereplésével, rendezésében bemutatott *Rosita leányasszony.* Á rendezés látványelemei, a drapériákból, függönyökből álló remek díszlet, az aprólékosan kidolgozott világítástechnika itt szervesen kiegészíti a kiváló színészi játékot. A társulat, és elsősorban Nuria Espert nagy érdeme, hogy az előadást tizenegy vidéki városba is elvitték, elkezdték azt az áldozatos tevékenységet, ami az irányelvekben oly sokszor elhangzott. A „nagy" Lorca-darabok ugyanakkor továbbra is hiányoznak a spanyol színpadokról. A *Yervnát* Görögországban rendezte meg az egyik legnevesebb spanyol rendező, Ricard Salvat. Furcsa paradoxon: amikor valaki igazi Shakespeare-t akar látni, Angliába megy, amikor Brechtet, Berlinbe, de „igazi" García Lorcát hiába keresnénk Spanyolországban...

Régi témák új köntösben - polgárpukkasztók

A Franco-rezsim alatt betiltott, haladó gondolkodású drámaírók egyelőre régebbi darabjaikkal jelentkeznek, s ha ír-nak is újakat, ezek ugyancsak a múltat vagy a múltban gyökeredző problémákat tárgyalják. *A bírák éjszaka* Buero Vallejo első darabja, melyet a cenzúra beavatkozása nélkül mutathatott be. Á téma: politikai környezetbe ültetett morális válság. A főhős fasiszta katonatiszt, majd francóista államférfi, ma is elismert politikus. Tudomására jut egy tervezett merénylet, melyet csak „sötét" múltjának feltárásával akadályozhatna meg. Passzivitása végül lehetővé teszi a merényletet, kifelé tiszta marad, de erkölcsileg végleg elbukik. A politikai mondanivaló világos: a vezető politikai pártok, a „legális"

baloldal passzivitása folytán nem alkalmasak a valódi politikai átalakulás végrehajtására. Buero Vallejo tulajdonképpen ma is arról ír, amiről évek óta : az ember és önnön lelkiismerete párviadaláról. Erről írt az utóbbi évek egyik legsikeresebb darabjában, az 1967-ben keletkezett *Doktor Valmy kettős történetében,* s úgy tűnik, újabb darabjai variációk e témára. Ismétlődnek az eszközök (a jellemek szándékos, merev stilizálása, a maszkok, a monológtechnika), darabjaiban továbbra is egyetlen ember áll a közép-pontban, a többi szereplő egy-egy elvont eszme, magatartás képviselője. z álom-jelenetek a reális jelenetek súlyozott, át-értelmezett változatai, csakhogy a reális jelenetek maguk is didaktikus szándékú monológok, nincs szükség újabb értelmezésre.

Alfonso Sastre *Színképelemzés egy proletárforradalomért harcoló kommandóalakulatról* című új darabja legkevésbé sem remekmű, de érdeme a bátorság, mellyel felveti a demokratizálódási folyamat „kényes" kérdéseit. z író szerint a mai helyzet lehetővé teszi, hogy néhány év múlva ugyanolyan politikai diktatúra alakuljon ki, mint Franco idején. Ezt az új diktatúrát a konformistává tett munkásosztály is támogatja, egyedül a terrorista csoportok harcolnak majd ellene. A darab első látásra a terrorizmus apológiájának tűnik, s tagadhatatlan, hogy Sastre egyelőre nem lát más ütőképes ellenzéki erőt Spanyolországban. Á diktatúra idején megálmodott demokrácia nagyban különbözik a megvalósult vagy megvalósulni készülő demokráciától, erre figyelmeztet Sastre, a megalkuvás, a kényelmes félmegoldások, a javaslatok kritikátlan elfogadása ellen szól. Ugyanakkor a művészi megvalósításban ő maga is meglehetősen kritikátlan, a „naprakész" politikai mondani-valóért feláldozza a kiérlelt művészi formát. Továbbra is ritkán szerepel volt hazája színpadán Fernando Arrabal. *A z építész és az asszír császár* című szürrealista elmélkedését a civilizáció és a barbár erők dialektikus körforgásáról, bemutatták Barcelonában, de néhány előadás után (jórészt Arrabal tiltakozására, aki szerint nem értették meg a mű-vet), le kellett venni a műsorról. *Guerni*cáját, amelyben Picasso kétdimenziós képét próbálta megtölteni hús-vér élettel, a barcelonai Gall-Groc együttes mutatta be a sitgesi fesztiválon, stílusosan, a városi vágóhíd csarnokában. Arrabal a témát a totális felelősség drámájává tette, az együttes közvetítetni próbálta az írói mondanivalót, de inkább a külsőségek domináltak az amúgy is korlátozott számú, elit közönség előtt.

Á fiatal drámaíró-generáció jobbára „polgárpukkasztó" darabokkal jelentkezik, a kihívó tiltakozás minden megszokottal szemben ritkán találkozik társa-dalmi igényű mondanivalóval. Ilyen Ángel García Pintado *Hashajtó mindenkinek* című formabontó komédiája, amely nyilvánvaló reflexió a demokratizálódási folyamat visszásságaira. Figyelmeztet arra, hogy ebben a folyamatban az állampolgároknak aktívan kell részt vállalniuk, mert különben újra kicsúszik minden kezdeményezés a haladó erők kezéből. Maró iróniával szól az elhajlásokról, melyeket az újsütetű demokrácia téves értelmezése okoz, például a „szexuális forradalomról", a továbbra is korrupt burzsoáziáról, a király tehetetlenségéről. (A király, aki emésztési problémákkal küzd a darabban, erőlködve ül az árnyékszéken, s töpreng: meg kell-e gyorsítani a folyamatot, vagy inkább fékezni kellene?) Semmi sem szent a gyilkos tollú író számára, a király sem, de maga a közönség sem, a Strici, a darab karmestere egy kis gátlástalan „szexre" szólítja fel a gazdag, felékszerezett, kifestett, de belül üres hölgyeket, fejükre olvasva álszent képmutatásukat. Nem nehéz felfedezni a darabban a törekvést: az eddig háttérbe szorított, tabunak tartott témákat nyíltan a közönség elé vinni.

Hasonló okok miatt vált az évad egyik sikerévé Francisco Ors *Kontratánc* című műve, amely I. Erzsébet angol királynőről szól, a valójában homoszexuális férfiról, akit anyja, Boleyn Anna bújtatott leányruhába az életére törő orgyilkosok elől. A szerző a hamis erkölcsöket, ha-mis becsületet védelmezőket akarja vádolni, akik még a gyilkosságtól sem riadtak vissza, hogy egy letűnt kor elavult erkölcseit védelmezzék. A merész jelenetek, nyíltan erotikus cselekmény mögött azonban egy kommersz szerelmi háromszög-tragédia rejlik.

Izgalmasabb művekkel jelentkezik a fiatal katalán drámaíró-nemzedék néhány képviselője. Nem véletlen, hogy Barcelonában jóval pezsgőbb, színvonalasabb színházi élet alakult ki, mint a hagyománytisztelő, konzervatív Madridban. A közelmúltban mutatták be Jordi Teixidor *Érzelmi dzsungel* című művét, amely a burzsoázia hatalom- és pénzéhségét, kíméletlen profithajhászását veszi boncké s alá, Az egymással élethalálharcot vívó, egymást bekebelezni kívánó cégek „dzsungelében" a szerelem is elbukik. Alapelem Teixidor művészetében az irónia. A darab mindvégig kettős hangvételű, a fiatalok szerelmi évődését megmegszakítja, más megvilágításba helyezi a rendkívül kíméletlen, üzleti zsargon, hiszen a kapitalista világban minden csak ennek függvényében létezhet.

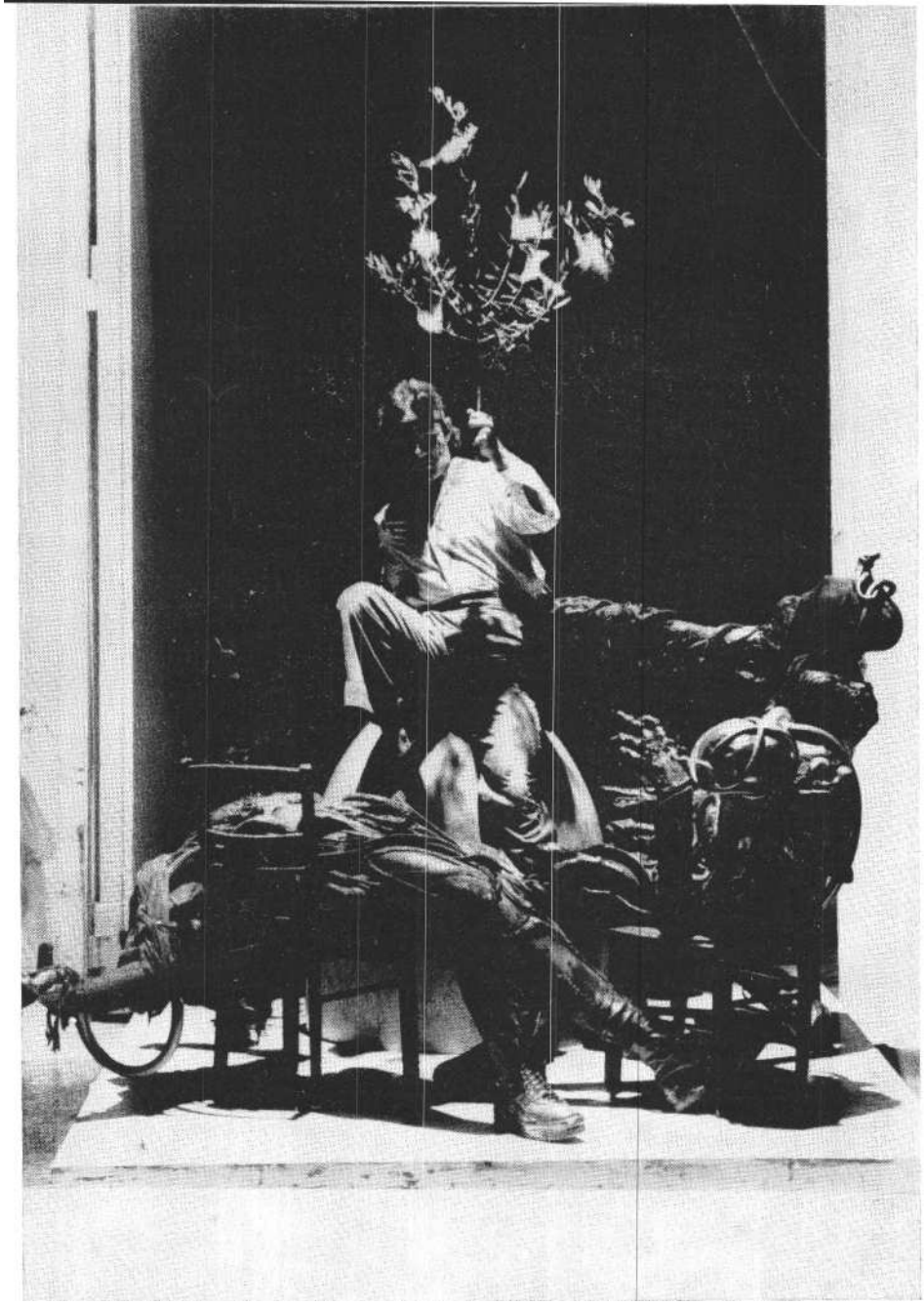
Kitűnő előadás született Josep M. Benet i Jornet *Boszorkánylázadás* című darabjából Madridban. z alapötlet kitűnő : egy éjszakai takarítóbrigád hat női tagja fellázad az egyetlen férfi, a brigádvezető ellen, s a maga módján birtokba veszi a takarítandó irodaépületet. Reális és álomszerű jelenetek váltakoznak a színpadon, s közben minden kiderül a hat főszereplőről: apróbb-nagyobb tragédiák, a magánélet megoldhatatlan gondjai bontakoznak ki előttünk. z emberek cselekszenek, játszanak, szeretnek, de csak a társadalom (hatalom?) adta kereteken belül lehetnek szabadok.

Az emberi szabadság lehetetlenségét sugallják a leginkább kísérletező kedvű spanyol szerző, Luis Matilla darabjai is. Új utakat keres a színpadi megformálásban, bevonja a cselekménybe a különböző hang- és fényeffektusokat, ezek egyenrangú partnerként játszanak, vesznek részt a drámai folyamatban. A harmonikus, bensőséges magánélet lehetetlenségéről szólnak a *Gyakorlatok kötéltáncosoknak* egyfelvonásosai. A külvilág *(a Megfigyelő, a Házfelügyelő'* vagy *a Háziúr* személyében) állandóan beavatkozik a belső, intim szférába, lehetetlenné teszi azt, és tragédiába (gyilkosságba vagy öngyilkosságba) kergeti az egyént. Matilla színházi ember, kiváló szituációkat teremt. A szöveg gyakran másodlagos, mindig az adott helyzet határozza meg a jelenet dramaturgiai jelentőségét. A lakáskereső fiatal szerelmespár a rettenetes, fojtogató környezet hatására lesz gyilkossá, a rendőri megfigyelés alatt álló férfi az állandó kontroll hatására őrül meg. Tulajdonképpen már az is eredmény, hogy az ország egyik legjelentősebb színpadán, a hagyományosan konzervatív Centro Dramácito Nacional színpadán mutatták be Luis Matilla egyfelvonásosait. Csakhogy Matilla remek atmoszférateremtő művészetének alig van közönsége. A hagyományos dramaturgiához szokott publikum nehezen fogadja be az újszerűt, a szokványostól eltérőt. Á színházi ízlés megváltoztatása, a modern színházi kultúra kialakítása az elkövetkező esztendők feladata lesz,

FÖLDES ANNA

Áldozatok és áldozatvivők

Nyugat-berlini színházi levél



Udo Samel (Oresztész) Peter Stein Oreszteiájából

A bőség zavara

Három hét alatt egy híján húsz német nyelvű színházi előadást láttam a nyugat-berlini színházi találkozón. Tizenkettőt - alapos és heves viták után -- színházi szakemberekből toborzott zsüri választott ki a berlini, nyugat-németországi, svájci, ausztriai kínálatból a találkozó programjára, a többit a résztvevők (kritikusok, meghívott vendégek és színházszerető nézők) maguk jelölték ki a május 15. és június 4. közötti, meglehetősen gazdag nyugat-berlini színházi választékból.

Az elmúlt évtizedben szinte minden országban és művészeti ágban gomba-mód szaporodtak a fesztiválok. A nyugat-berlini színházi találkozó felett azonban tavaly ilyenkor már majdhogynem megkondították a lélekharangot. Az alkotók tiltakoztak a művészetet sporttá nyomorító, örökös versenyfutás és méricskélés ellen, szembefordultak a találkozó programját összeállító kritikus-zsürivel, kétségbe vonták kompetenciáját, és minden lehetséges fórumon kifejezésre juttatták a fesztivállal kapcsolatos ellenérzésüket. Többen hangoztatták, hogy a művésznek fel kell végre lázadnia a kritika terrorja ellen. Claus Peymann rendező a tavalyi záróvitán még azt hirdette, hogy neki tökéletesen mindegy, ki és mit játszik Berlinben...

Azután eltelt egy év, és a szakma frontot váltott. A szervezők által felhatalmazott zsüri tagjai harminckét részvételre javasolt színházi előadás közül választották ki a meghívott együtteseket, és a javasoltak, mintha mi sem történt volna, kivétel nélkül készségesen eleget is tettek a megtisztelő meghívásnak. A pálfordulás nem égi sugallatra és nem is az alkotók és kritikusok közötti treuga Dei létrehozása érdekében történt. Egy-szerűen kiderült, hogy a meghívás, illetve a részvétel a nyugat-németországi szubvencionált színházak számára ma már nem csak presztízskérdés. (Természetesen - az is.) De fontosabb, amiről a Stuttgarter Zeitung nyíltan ír, hogy az elmúlt évben sokat romlottak a nyugat-németországi színházak alkotói-anyagi, kultúrpolitikai és személyi - feltételei, és ezért vállalták örömmel a nem kis erőfeszítést követelő berlini vendégjátékot. Claus Peymann, becsületére váljék, köntörfalazás nélkül kimondta, hogy a fesztiválon való részvétel ma bizonyosfajta védelmet jelent vagy ígér; azt ti., hogy a pártok és a városatyák nem a színházi szubvenció csökkentésével kezdik a költségvetés megnyirbálását.

Többen állították, hogy a meghívás és az előadások megfelelő sajtóvisszhangja valamiféle szakmai garanciát jelent a színházakat fenntartó autonóm testületek, választott honatyák számára, hogy méltó célra fordítják az adófizetők pénzét. A mecénások általában nem szólnak bele az egyes színházak műsorpolitikájába, szervezeti életébe, csak az informálódás jogát tartják fenn maguknak. Ahol mégis kísérlet történik a beavatkozásra, vagy túlságosan rátelepszik a színházra a városi bürokrácia, ott többnyire nagyon hamar krízisszituáció, személyi válság, intendánscsere következik be. De mivel a színházak többsége igencsak sok pénzt igényel a közös kasszából - lévén, hogy költségvetésüknek átlagosan harminc százalékát fedezi a pénztári bevétel -, a város mindenkor rajta tartja a szemét az intézményen. Egy olyan hagyományosan sokvárosú országban, mint Németország, soha nem létezett a „vidéki színház" diszkriminálló fogalma: a bochumi vagy a heidelbergi társulatot régóta ugyanazzal a mértékkel mérik, mint a milliós városókét. De a hamburgi, müncheni, frankfurti társulatból sem kívánkozik senki Bonnba. A politikailag különleges státusú, földrajzilag „hinterland nélküli Nyugat-Berlin pedig, ahogy ezt többen is kifejtették, még kevésbé jelent megkülönböztetett, esélyes versenytársat a szakmában. Claus Peymann, aki pár éve az ötvenezer lakosú, hatalmas külvárosokkal rendelkező autó-

városban, Bochumban dolgozik, sajtókonferenciáján éppen azt fejtette ki, hogy a kisvárosi tudatú városlakók számára életszükséglet a saját színház. Ugyanakkor a közösség által biztosított munkakörülmények jelenleg lehetővé teszik, hogy a színháziak abban a tudatban, reményben dolgozzanak, mintha már valóban megszületett volna az évtizede vajúdó, igazi nagyváros. A nehezebb gazdasági helyzet, a kényszerű takarékosság azonban Nyugat-Németország több városában egyre inkább veszélyezteti a tegnap még zavartalan anyagi biztonságot.

A találkozó során rendezett délelőtti beszélgetések a sajtó tajékoztatásán kívül a színházak közötti tapasztalatcserét is szolgálták. Itt esett szó arról is, hogy a találkozó egyik nem lebecsülhető célja az élénk, gazdag, anyagi viszonylatban privilegizált, de más vonatkozásban mégis elszigetelt nyugat-berlini színházi élet fellendítése volt. Még a zsüri „programnyilatkozatában" is benne volt, hogy a találkozó előadásai elsősorban Nyugat-Betlin színházszerető közönségének szólnak. Ezért, a várható jegyigények kielégítésére döntött úgy a szervező bizottság, hogy minden meghívott előadást legalább két alkalommal játszanak.

1979-ben és 8o-ban még csak hét-hét előadás szerepelt a találkozó programján. z idén, a korábbi évek tanulságait és feszültségeit tekintetbe véve eleve tíz produkció kiválasztására ült össze a zsüri. Azután a bőség zavarával küszködve, és talán bizonyos személyes és kultúrpolitikai érzékenységekre való tekintettel is, „menet közben" tizenkét címre bővítették a listát. Sőt, még ezen túl is kínáltak bizonyos lehetőséget a meghívott társulatoknak, hogy a fesztiválkereteken kívül, mintegy a műsor margóján, éjszakai előadásokon tágíthassák a repertoárt.

z előadások többségének otthont és színpadot biztosító Freie Volksbühne halljában délelőttönként sajtókonferenciákat, kora délután video-vetítéseket és „darabvásár"-nak nevezett felolvasásokat, este előadásokat rendeztek. A szín-házak (és a nézők) befogadóképessége azonban még így is határt szabott a keretek tágításának. A kínálatot, a német nyelvű színházak idei repertoárját jól ismerő kritikusok szerint legalább három-négy arra érdemes, jelentékeny és jellemző, esélyes előadás kimaradt a mű-sorból. Többen bírálták a zsürit a brémai és a müncheni színházak, különösen az év előadásaként emlegetett *Danton halála* mellőzéséért; mások a minden rendezésével heves vitákat kiváltó, rajongói szemében Peter Stein mellé állítható Michael Grüber művészi jelenlétének hiányát fájlalták. A találkozó műsorának ismeretében - a szünetekben és fehér asztal mellett - azután ki-ki megfogalmazta a maga cserejavaslatát is, hogy X. produkció helyett Y. előadást kellett volna az év terméséből kiemelni. Hogy helytelen volt a kölnieknek három, a bochumiaknak két produkcióját meghívni, amikor Frankfurt és Nyugat-Berlin csak egy-egy előadással szerepelt.

Szavazott a találkozó előadásain a közönség is. Szavazott azzal, hogy többnyire zsúfolásig megtöltötte a Freie Volksbühne nézőterét. (Igaz, ez az izoláció ellen eredményesen küzdő kulturális metropolisban természetes.) De szavazott azzal is, hogy tudott lelkesedni, és tudott tartózkodni, nemtetszésének kifejezést adni. Berlinben, aki unja a produkciót, az - bármilyen sokat fizetett a jegyért - nem restell felállni, akár a sor közepén is, hogy tapintatos csendben vagy tüntető hangosan elhagyja a nézőteret. Mióta a fütyülés több országban bevett tetszésnyilvánítás lett, a német nézőterekre betört a „Bú!". Ez a nem éppen artisztikus, néha kiáltássá erősödő morgás élesen elválik a tapstól, harsányan konfrontálódik a más oldalról felhangzó „Bravó!"-val, de mindenképpen - mérce. Természetesen - nem feltétlenül esztétikai. A kölniek *Bordély* című előadását, Peter Greinernek a hamburgi Reeperbahnon játszódó ál-dokumentumdarabját például egyesek szokatlan obszcenitása, a végső tabukat és a jó ízlés határait is átlépő merészsége, mások a mű primitív és didaktikus sematizmusa, megint mások a nézőtéren uralkodó, mármár elviselhetetlen zsúfoltság miatt fütyülték, illetve „Bú!"-zták ki, dacolva a közönség lelkesebbik felével.

A szélsőséges vélemények nézőtéri ütközete nem kivétel. Pina Bausch szuperlatívuszokkal beharangozott, nagy hírű wuppertali táncszínházának előadásakor is hasonló módon csaptak össze a nézőtéri indulatok. Voltak, akik tombolva ünnepelték az argentin tangókra szerkesztett, az artisztikumot magát megkérdőjelező, semmihez nem hasonlítható „Bandoneont", mások viszont sértett és dühös kiáltásokkal adtak kifejezést csalódásuknak. (Mivel nem értek a műfajhoz, inkább csak benyomásaimra hagyatkozva megkockáztatom: a lelkesedők ugyanúgy túlzásokra ragadtatták magukat, mint a felháborodók: egy kétségkívül egyéni stílustörekvés látványos önfeladásának, a programmá lett művészi kiürülés apoteózisának lehettünk tanúi.)

A nyugat-berlini közönség, úgy tűnt, maximálisan kihasználta a számára biztosított rendkívüli lehetőségeket, a német nyelvű színházzal való folyamatos találkozást. Számunkra a német nyelvterület még csak nem is hézagosan, inkább nyomelemekben ismert színházának ez a seregszemléje (amelyből az NDK magas szintű színházkultúrája sajnálatosan kívülrekedt), inkább tájékozódás, hiánypótló szakmai szeminárium. Csak egy ilyenfajta, szervezett szelekció, az értékek talán vitatható, de mindenképpen sűrített seregszemléje teszi lehetővé a külföldi számára, hogy a berlini Peter Stein *Oreszteiáját,* Erwin Axer Bécsben bemutatott Musil-rendezését és Pina Bausch wuppertali táncszínházát ilyen szoros programba sűrítve, majdhogy-nem egymást követő estéken láthassa, hogy a frankfurti és a heidelbergi évad legjelentősebb eseményének egyaránt nézője lehessen.

Hetekkel a feszvitál befejezése után, az élmények torlódása, azok megosztásának természetes igénye, minél részletesebb beszámolóra ösztönözné a kritikust, a józan belátás azonban tartózkodásra készteti. Hírt hozni manapság, a szakmai és turistautazások, az információáramlás korában, elsősorban a messze látszó csúcsokról, a színpadi remekművekről érdemes. A határainkon belül amúgy sem látható átlagelőadások tükrére, de fő-ként kritikájára, összehasonlító mérlegé-re még a szakma sem kíváncsi. Kivéve, ha ezek az előadások a színházi világóra állását jelzik: ha értékeik, gyengeségeik egyetemes szakmai tanulságokat közvetítenek, ha segítségükkel saját gondjaink vizsgálatához - ha nem is megoldásához - jutunk közelebb.

Ezért merem és igyekszem színházi naplómban kitágítani a fesztiválkereteket a találkozó tartama alatt látott egyéb előadásokkal is, amennyiben azok fontossága vagy tanulsága (számunkra), meghaladja a zsüri által választott előadásokét. És nem titkolom el, hogy számomra Peter Zadek joggal vitatott Fallada-adaptációja *(Halálodra magad maradsz)* hibáival együtt is fontosabb, mint Beckett 0, *azok a szép napok !* című drámájának sokadik, profi színvonalon megoldott, de sajnálatos módon súlytalan (Luc Bondy rendezte) kölni előadása.

Találkozások Peter Steinnel

A nyugatnémet színház radikális baloldali hírében álló pápájával, Peter Steinnel a hazai kritikusok jobbára fesztiválokon, Varsóban, Belgrádban, szerencsések Amszterdamban találkoztak. A Hallesche Uferen működő színház hétköznapjaiba, demokratikus struktúrájába, alkotó légkörébe (tudtommal) egyedül Saád Katalin szerzett betekintést.

z idei nyugat-berlini színházi találkozó hivatalos programjában mindössze egyetlen Stein-rendezés, *az* Oreszteia-trilógia szerepelt. Érthetetlen - vagy talán nagyon is érthető, megfejthető -, hogy a Schaubühne volt az egyetlen színház, amely nem kínált lehetőséget sem a kritikának, sem a közönségnek a színházon kívüli találkozásra, eszmecserére. z együttes képviselői még a német színházi struktúráról, a Schaubühne gyakorlatában bevált „Mitbestimmung"-ról folytatott vitában sem vettek részt.

Hazai pályán többen már azt latolgatják: a hatvannyolcas diáklázadások talaján született, művészi és politikai radikalizmusával csatát nyert Schaubühne az évtizedfordulóra a színháztörténetben kritikus életkorba jutott. Kérdésesnek érzik, hogy vajon képes-e az együttes a folyamatos megújulásra? A baloldali fiatalság politikai kabaréja, a Grips Theater a történelmi félmúltba, a legendák korába utalja Peter Stein „kőkorszakbeli" forradalmiságát. Közben a társulat a ma is feszítő társadalmi ellentmondásokból táplálkozva igyekszik feltölteni a maga lélektani akkumulátorát. A Hallesche Uferen hetente több alkalommal török nyelven játszanak a Berlinben élő, ma már tíz százalékot képviselő kisebbség számára. Ennek a kezdeményezésnek kívülről legfeljebb a szociális igényét, értékét lehet megítélni, művészi jelentőségét semmiképpen. Abban azonban bizonyos vagyok, hogy számomra mégis, ma is, a Peter Steinnel való találkozások jelentették a fesztivál legfontosabb élményét. A többes számot az indokolja, hogy az *Oreszteia* monstre előadásán kívül részt vettem Kroetz *Se húr, se hal* című új darabjának. főpróbáján a Schaubühnében, és legalább filmen láthattam Boto Strauss *Nagy és kicsi* című kortársdrámáj ának előadását - mindkettőt Peter Stein rendezésében.

A fesztivál két estéjén pedig paradox módon nem Peter Stein művészi jelenléte, hanem éppen ennek hiánya bizonyí-

Fallada Halálodra magad maradsz-adaptációja Peter Zadek rendezésében

totta számomra a rendező drámateremtő erejét. Először a Schaubühne kamaraszínházában, a Hebbel Színházban hasított belém ez a nem túlságosan új felfedezés, ahol Büchner Woyzeckjének előadása, pontosabban a nézőtéren terjengő unalom bizonyította, hogy a géniusz nem helyhez, nem társulathoz, hanem kizárólag személyhez kötött. Ez a produkció nyomába sem érhetett a Karge és Langhoff rendezte bochumi előadásnak *(Marie. Woyzeck.* De még a Stúdió K. budapesti előadásának sem. A mérték, amit Stein a maga rendezői teljesítményével szabott, olyan magas, hogy a hamburgi Thalia színháznak a találkozóra választott előadása is messze alatta maradt. *Az Ingolstadti tiszítótűz* című Marielouise Fleisser-dráma, amelyet nyolc évvel ezelőtt a modern realizmus naturalizmusba hajló kegyetlenségének izgalmas szállascsinálójaként ünnepeltünk Stein rendezésében, most tisztes kötelező olvasmánnyá fakult, drámatörténeti kuriózummá fáradt a Thalia színházban.

Az Oreszteia viszont -- Peter Stein *Oreszteiája* - megint csak a klasszikus mű újraköltése, birtokbavétele, jelen idejű színháztörténet.

A tragédiaköltők athéni versenyének sokszoros győztese, a marathóni csata harcosa, Aiszkhülosz, remekművein kívül kérdőjeleket is hagyott az utókorra. Nyolcvan-kilencven drámája közül hetet ismerünk. Vajon milyen sorsok, eszmék hullottak immár valószínűleg végérvényesen a feledés homályába? Milyen indokkal indíthattak vallássértési pert a mélységes istenhit által vezérelt poéta ellen? (Falus Róbert szerint vagy az eleusziszi misztérium titkainak kifecsegésével vagy az athéni polisz hivatalos vallásának megsértésével, a panteizmus irányába való eltéréssel vádolták.) És miért hagyta el, nem sokkal az *Oreszteia* megírása (i. e. 458) és diadala után véglegesen szeretett városát, miért költözött a kultúra korabeli központjából, Athénből Szicíliába?

Talán nem tévedek, ha azt sejtem, hogy Peter Stéint nem a kanonizált klasszikus, hanem a maga korának meg-szentelt világrendjét is megkérdőjelező drámaköltő vonzotta, amikor (folytatva a már korábban megkezdett kollektív antikvitásstúdiumokat, az Antiprojekteket) az *Oreszteidt,* a mitológiai történet morális ütközőpontjait taglaló, a hagyományok országútján zsákutcába jutó individuumok tragédiáját választotta elő-adásra. Az 1980 októberében tartott be-mutató kommentárjai szerint Stéin és társulata egy teljes esztendeig foglalkozott a mű szövegével, eszmevilágával és filológiai hátterével, amíg a rendhagyó, maratoni előadás koncepciója beérett és végleges formában kicsiszolódott, amíg Stein olvasatának minden mozzanata megélt gondolattá lett a részt vevő színészek számára is.

Stein nemcsak a társulattal, a közönséggel szemben is maximalista. Elvárja tőle, hogy az antik színház nézőihez hasonlóan, folyamatosan, délután kettőtől majdnem éjfélig kövesse a drámai cselekményt. Mivel ajátékteret a széksorok kiiktatásával kitágítja, a tragédia nézői az emelkedő nézőtér alacsony, filccel bevont lépcsőin, lényegében a földön gubbasztva ülnek. A fizikai és szellemi erőfeszítés megkönnyítésére Stein két egyórás szünetet iktat a tragédia szakaszai közé, és a maga puritán módján-egy tál levessel és egy Colával - meg is vendégeli a színház fizető közönségét. A tiszteletjegyek tulajdonosait, az újságírókat Stein kirekeszti a szertartásnak ebből a mozzanatából. A magam részéről persze

nem a lencselevest sajnáltam, inkább a megkülönböztetést. Azt is csak azért, mert alapjában egyetértek Volker Canarisszal, aki az Oreszteiáról írott tanulmányában igen nagy jelentőséget tulajdonít az előadás kereteinek. Stein „józan szín-házi ünnepe", ez a profanizált és szekularizált szertartás, nem egyszerűen az idő-ben kiterjedt színházi élmények divatját követi: a néző itt az antik társadalmak életformaként vállalt színházából, a kollektív jelen- és együttlétből részesedik.

Azok a nézők, akik valamilyen okból nem engedhetik meg maguknak a maratoni élvezet vasárnapi luxusát, hétköz-ben három egymást követő estén, külön-külön előadásban is megtekinthetik a trilógiaműfaj megteremtőjének folytatásos mitológiai történetét. (Mellékesen: a három külön előadás helyára valamivel magasabb a teljes *Oreszteia* megtekintését biztosító jegy áránál. Aki azonban három héten *belül* kívánja látni a teljes trilógiát, az a vasárnapi vendégekhez hasonló helyárkedvezményben részesül.)

Peter Stein minden rendezése, de különösen az *Oreszteia* megérdemelné, hogy jelenetről jelenetre követve ugyanazzal a következetességgel értelmezzük, ahogy annak idején a társulat dolgozott a szövegen. De mivel erre nincs módunk, egyébként sem feladatunk, inkább az előadás megrendítő élményének titkát keresem.

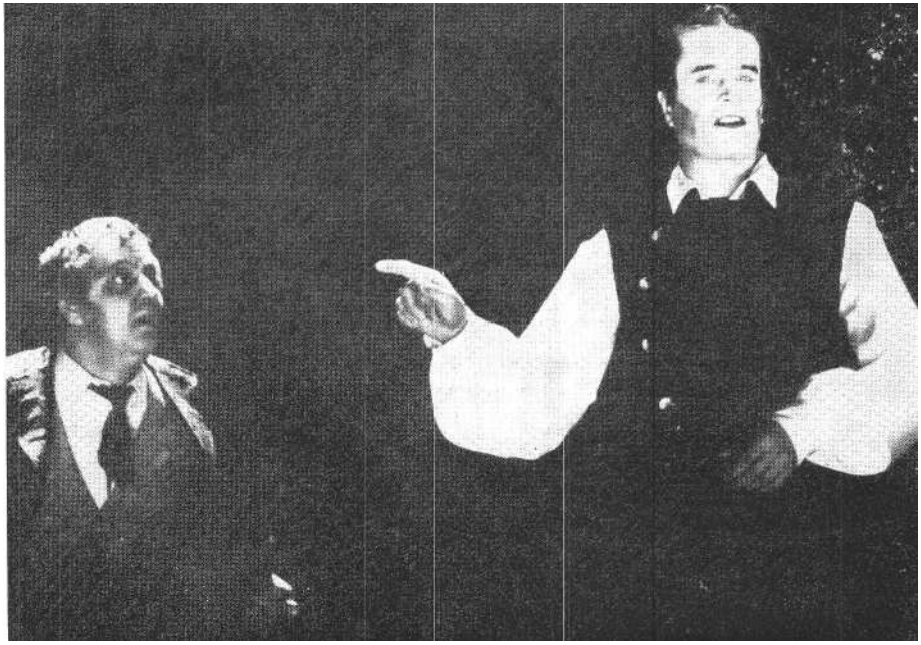
A szöveg, bármilyen tökéletes a színészek dikciója - a Stein választotta, egyébként kitűnően mondható, követhető prózai fordításban önmagában semmiképpen nem ér fel azzal az esztétikai gyönyörűséggel, melyet ez az előadás nyújtott. A látvány intenzitása, a színpad kitágítása, a játékteret kibővítő és megsokszorosító térkihasználás, amelynek révén nézőként fizikailag is szinte belesodródunk a drámába, már többet megmagyaráz. Az előadás kezdetén a dramaturgiai funkciót hordozó sötétség, később a fények agresszivitása és esztétikuma lenyűgöz: a szinte fenyegetően zárt szín-pad (mert az *Agamemnon* előadása során a végzet beteljesedéséig nem nyílik meg előttünk az Atridák vára), titkot sejtet. Peter Stein ezzel is, de az előadás ritmusának tudatos szabálytalanságával is, szinte az elviselhetetlenségig fokozza a feszültséget. A nézők, valószínűleg kivétel nélkül ismerik a mitológiai történetet, a hírnök, illetve a király érkezése mégis szinte érzéki izgalmat vált ki. Talán azért is, mert a tragédia hősei nem a kulisszák közül lépnek színpadra, hanem a nézőteret kettészelő vassíneken, a magasból közénk ereszkedve, valóban - belépnek az életünkbe.

Olvastunk már frakkos *Hamletről*, láttunk pulóveres *Misanthropot; az Oreszteia* hőseinek időtlenül modern jelmeze talán azért több az említetteknél, mert nem kérkedik a maga anakronizmusával, inkább a szerző és a néző korának egyidejű érzékeltetésére törekszik. Stein nem tagadja hősei görögségét, és nem kacérkodik a modernséggel: egyszerűen addig absztrahál, amíg a múlt a jelennel találkozik. És itt nemcsak Klütaimnésztra hosszú, bordó szoknyájáról, sárga posztóblézeréről, elegáns sziluettet nyújtó kosztümjéről van szó. A vének karának földhöz, társadalomhoz kötött külső megjelenése éppen olyan jellemző az előadásra. A jellegtelenül sötét öltönyt, ballonkabátot, kalapot viselő Vének - voltaképpen egy bárhol, bármikor elképzelhető kisváros virilistái. Még a mai Görögországban is otthon lennének... A színészek „modern" jelmezeiket a görög tragédiahősökhöz illő méltósággal, mindig a szövegnek alárendelten viselik: a női kar tagjai, ezek az előadásban főszerepet vállaló kariatidák, akik a szövegtől függően hol vészt hozó isteneket, hol görög parasztasszonyokat, hol metaforikus funkciót hordozó baglyokat idéznek, elejétől végig ugyanazt a fekete kosztümöt viselik.

A berlini kritika szerint - Michail Grüberé a kép, Peter Steiné a szó színháza. Grüber rendezéseit nem ismervén, kizárólag Stein igazolására: az *Oreszteia* képi világának tudatos kompozíciója, artisztikuma (különösen az első és a harmadik részben), lenyűgöző. Az Agamemnon fogadtatására földre vetett bíboringek látványa, a végzet üzenetét tolmácsoló, zaklatott Kasszandra lepellel borított testének szoborszerű, disszonáns harmóniája vagy az első vérfürdő szörnyűségének agresszíven vörös képi megjelenítése - a tényszerű igazság, a történet és az annál is szuggesztívebb jelképes fogalmazás szintéziseként jelenik meg a színpadon. Ebben a kontextusban a fürdő-kád, amiből az Agamemnon sorsát megpecsételő vérvörös szőnyege kitüremlik - nem blaszfémia. Klütaimnésztra mai terroristát idéző véres ingű, szürke szoknyás figurája nem publicisztikus aktualizálás, hanem a mű ébresztette asszociációink vizuális megfogalmazása. Peter Stein mindig is az erős hatásokra épített. Az előadás ezúttal az akusztikus elemeket, a sírást, a vinnyogást is következetesen az elviselhetőség határáig fokozza. Elektra addig veri csillapíthatatlan bosszúvágyában, dühödt nekikeseredéssel szülei sírját, amíg szinte beleszuggerálja a nézőbe, hogy a felgyülemlett indulatoknak robbanniok kell. A crescendók lélektani hatását tovább erősítik a megjelenítés során kiéleződött, kiélezett kontrasztok. Amikor a bosszúra szomjas testvérek, Oresztész és Elektra nemcsak fenyegetően, gyűlölködve, de egyszersmind védtelen gyerekként is állnak anyjuk sírjánál. Vagy amikor az Oresztész által halálra ítélt Klütaimnésztra - a zseniális Edith Clever - végső mentségként biológiai anyaságát hozza fel, egykor tejet adó fedetlen keblét kínálja célpontul fegyverrel érkező fiának.

A dráma második részéből mintha hiányoznának ezek a színpadi pillanat megállítására csábító képi motívumok. Mintha némileg lankadna ez a végsőkig feszített indulat, hogy aztán a harmadik részben annál hevesebben törjön elő. A mitológiai történet szálai közül addigra „csak" egy marad elvarratlan, Oresztész bűne, illetve bűntelensége: az istenek parancsára végrehajtott anyagyilkosság jogi és erkölcsi következménye. z anyajogú társadalom alkonyán elő-állott sajátos jogi helyzetből logikusan következik az, ami a szituációt individuális drámává élezi: Oresztész belső válsága magamegnyugtatása („Jó apám véréért ontottam ki vért") és cselekedeté-nek társadalmi megítéltetése, a szavazás. Ezen a ponton a drámai szöveg is kitágítja a vád és a védelem érveinek körét. z esküdtek már nemcsak Oresztész tettének jogosultságáról, hanem az önbíráskodás lehetőségéről és veszélyéről, a vajúdó társadalom új jogrendjéről is döntenek. Peter Stein szekularizált szer-tartása ezen a ponton vág a legmerészebben Aiszkhülosz elé: a Moirák gyűlölködéséből és Athéna pártfogásából olyan igazság születik, amelynek kivívására és felmutatására a jelenkor Oresztésze sem elég erős. A megbékélés, amelyet a trilógia hirdet, ebben a színpadi változatban is felemelő, hiszen a pártviszály elültével „a jóakarók akartja vezeti a várost" - de kételyekkel, szatirikus fel-hangokkal is keveredik. Mintha nem felelősségük tudatában döntő individumokat, hanem egy szavazógépezetet látnánk működésben. És végül, a gúzsba kötött bajkeverők látványa egyben a ki-vívott felemás demokratizmus érvényét is korlátok közé szorítja.

A mitológiai történet újraköltése,



Ingold Wildenauer és Frank Hoffmann Schiller Fiescójában

Oresztész tettének megítélése Peter Stein számára nem az isteni igazság kinyilatkoztatása, nem mitológiai példázat, hanem húsba vágó dilemma, a modern társadalom eldöntetlen létkérdése. És éppen, mivel ennek megítélését Peter Stein nem bízza az istenekre, Oreszteiájában szinte a karnak szánja a főszerepet. A görög drámák modern előadásaiban általában kísérő- vagy keretszerepre degradált kórus a Schaubühnében a mű minden szakaszában emberi arccal és társa-dalmi profillal rendelkező, cselekvő része a tragédiának. A közvélemény és a közönség reprezentánsai nélkül Oresztész drámája sem lenne ilyen mértékben társadalmi érvényű. z elvontabb etikai dilemmák, a közvélemény faggatása, reakciója, leleplezése által válnak eleven társadalmi valósággá, a mitológia útvesztőiben megjelenített, felnagyított egyéni sorsok pedig a kor és a közösség megítélése által nőhetnek jelképes érvényűvé.

Peter Stein, aki 1970-ben Gorkij-Brecht *Anya* című darabjával tört be *az* élvonalba, azóta is elsősorban a világ-irodalom klasszikusait használta gondolatai szócsövének. (Boto Strauss *Nagy és kicsije az* egyik emlékezetes kivétel.) z a tény, hogy Kroetz nyomtatásban még nem olvasható *Se hal, se hús* című új darabját (a nyugat-németországi ősbe-mutatóval egyidőben) Stein maga állította színpadra a Schaubühnében, a mű iránt is felcsigázta a szakma érdeklődését. Mivel a bemutatóra csak a fesztivál kapuzárása után került sor, többen is megpróbáltunk jegyet váltani a főpróbára. (A jegyváltás szó szerint értendő: Peter Stein színházában a főpróbára kedvezményes, 8-i2 márkás jegyet árulnak, tiszteletjegy a sajtónak sem létezik. A fő-próba a színház kispénzű egyetemista közönségének vissza-visszatérő közös élménye. A színház számára pedig - amint ezt a produkció kezdete előtt Peter Stein valahonnan a nézőtér közepéről közölte az egybegyűltekkel - valóban *próba,* amelynek a közönség reakciói révén szerzett tapasztalatai hozzásegítik a rendezőt a végleges megoldások kialakításához.)

A darab -- afféle német *Deficit :* két egymással baráti viszonyban levő házaspár drámája. Akárcsak Csurkánál, Kroetznél is végbemegy valamiféle csere, csakhogy a szereplők nála nem partnert, hanem - bizonyos értelemben és bizonyos határig - szemléletet cserél-nek. Az egyik házaspár a fogyasztói társadalom ideális életmódmodellje. Edgar, a nyomdász férj, tisztességgel, de minden különösebb ambíció nélkül dolgozik. Egyetlen célja, hogy ne csak a kenyeret, de a kalácsot, az új tévét, a kocsi, a nyaraló árát is megkeresse, és jusson pénz, illetve idő élete nagy szenvedélyére, a díszhalakra. Pénztáros felesége, Emi, kicsit zsörtölődik, amiért a teremtés koronája nem osztja meg vele a házimunkát, de lényegében elégedett. Üres óráin, éjszakáin nem gyerekről, hanem szakmai előbbre jutásról ábrándozik. Á második házaspár, Helgá és Hermann, szerényebben, de ugyanolyan megelégedetten morzsolja a hétköznapokat. Itt a két gyerek és a születendő harmadik tökéletesen kitölti a feleség életét. Négyük közül Hermann az egyetlen közösségi ember, aki a szakszervezet aktivistájaként a társadalom megváltoztatására törekszik.

A változás azonban az ő mozgalmi, érdekvédelmi tevékenységétől függetlenül, az új technika bevezetése által tör be az üzembe. És akkor, mindenki meglepetésére kiderül, hogy Edgar, a megbecsült szakmunkás, egyszerűen képtelen átállni. A szakmai kudarc hatására sértve és elkeseredve ébred rá, hogy a nyomdászat elit szakmából a komputert kiszolgáló rutinmunkává válik. Edgar ezzel szemben fejjel megnő az új körülmények és feladatok között, ő nemcsak képes az átállásra, de élvezi is. A komputer, a technika fejlődése egyszer csak felszabadítja a benne rejlő alkotó energiákat. Ezzel a barátok útja szétválik. A tegnap még elégedett munkásarisztokrata dühében felmond, munkanélkülivé, eltartottá keseredik, s mindennek hatására házassága is válságba kerül. Az egykori szakszervezeti harcos, bár nem adja fel a vállalt érdekvédelmi célokat, mégis átalakul, mert az új munkakörülmények között úgy érzi, végre megvalósíthatja önmagát. A barátság felbomlik, szétszakad, később gyűlölködésbe csap át.

Kroetz valóságismerete, figuráinak hitelessége és a hétköznapok atmoszférájának érzékletes rajza nem meglepetés. De ezúttal többet kapunk. A realista-naturalista darab drámatörténeti jelentősége annak köszönhető, hogy a riport a szinte unalomig ismert, „A technika fejlődésének hatása az üzemi munkára és mikroklímára" című, publicisztikus témát elmélyítve - a termelési drámától el-jut a modern emberi lét nagy kérdéseihez. z ember és a technika viszonyához, a mechanizálódó munkafolyamatnak az önmegvalósítást nehezítő hatásához, és az ember valóságos felszabadításának távlataihoz. A hétköznapok kis konfliktusaitól a modern lét egyetemes problémáihoz. A jelenségtől a lényeg felé megtett írói úton Kroetz kifejezésmódja is megváltozott. Két hősének egzisztenciális vitája helyenként magával ragadó költői magaslatokba is emelkedik.

A dráma ívét Kroetz végül is látványos, kettős csődd el zárja. Edgart korábbi életeszményének és életmódjának kudarca, a feleslegesség tudata gyötri, míg végül a vízbe veti magát. Hermann pedig nemcsak legjobb barátaival, de az általa korábban képviselt munkásközösséggel is jóvátehetetlenül szembekerül. A csőd mindkettőjük egyéniségét és fizikai lé-tét, ember voltát fenyegeti. A találkozás-nak ezen a pontján azonban a rendezés (legalábbis a főpróbán) olyan naturális, brutális eszközökhöz folyamodik, hogy a néző az emberi voltukból kivetkőzte-tett véglényekkel (a nyálkás zöldre festett, békanyállal befont Edgarral és a mesterségesen felfújt hasú Hermann-nal) minden valódi kontaktusát elveszti. Ezt - és csak ezt éreztem vitathatónak az egyébként minden mozzanatában tökéletesen kidolgozott előadásban. Főiskolán kellene tanítani, hogy Peter Stein

klasszikus drámákon érlelődött, nagy formátumú színészei hogyan emelik meg a szituációk és mondatok tudatosan vállalt banalitását is, oly módon, hogy a leghétköznapibb mozzanatok is megkapják a maguk kortörténeti és embertani holdudvarát, azt az általános érvényt, ami által a riport művészetté emelkedik. A jelenetsorra tagolt dráma epikus szerkezetét az egységbe fogott színpadkép, a rendező diktálta felgyorsított ritmus szinte az élő szervezet pulzálásához közelíti.

Ha az *Oreszteia a* monumentális színpadi szobrászat remekműve, a Kroetz-dráma - modern kisplasztika. Az előadás kidolgozottsága, kompozíciója és a belső arányok tiszteletbentartása itt is mesterre vall. Ám, mint minden hasonlat, ez is sántít - hiszen a négyszereplős darab szerkezete lehetővé teszi és megköveteli a kinagyított közelképek sorozatát. Á négy figura bármelyike - a két nő-alak is - elbírná vállán egy modern dráma teljes súlyát. De az előadásban még-sem az egyes szereplők pszichológiai portréja, hanem a kétszer két figura közötti kapcsolat - a vonzás-taszítás, a szerelem-barátság, a féltékenység villódzása - ragadott meg. És legfőképpen az a rendezői arányérzék, nevezhetném pedantériának is, amivel Stein mindezt adagolja. A kivitel tökéletessége, attól tartok, itt is csak következmény: Stein vállalkozásának lényegi tanulsága, hogy korunk hétköznapi konfliktusait ugyan-úgy csak az ember nembeliségének szint-jén érdemes megragadni, mint ahogy azt a klasszikusok tették.

Apokalipszis - tegnap

Nincs fesztivál - műsorváltozás nélkül. Éppen ezért, először meglepett, hogy miért vált ki akkora érdeklődést, szenvedélyeket a heidelbergiek bejelentése, amely szerint *a Michael* előadása elmarad. Azután kiderült: eredetileg a találkozó keretprogramjában szerepelt Goebbels egy fiatalkori regényének színpadi adaptációja, a heidelbergi társulat előadásában. A vállalkozással, amelyet eredetileg otthon az *Arturo Ui* kísérő programjának szánták, tulajdonképpen a csírájában levő fasizmust, egy ideológia és az azt ki-fejező frazeológia forrását kívánták megvilágítani. A leleplező szándék azonban kis híján visszájára fordult. Egyszerre tíz tévé- és rádiótársaság is érdeklődött a bemutató iránt, és az a veszély fenyegetett, hogy az ötletből, kivitelezőinek szándéka ellenére, politikai szenzáció születik. A színház vezetősége azonban (megelőz-vén az esetleges provokációkat, a félre-érthető újságcikkeket, a nem kívánt tetszést) önként és időben elállt a szatirikus monodráma kétes szenzációt ígérő premierjétől.

A bejelentést általános helyeslés fogadta. Az emberek, a színházi szakma képviselői is, érzik, hogy a fasizmus lezárt történelmi korszaka még túlságosan közel van, az apokalipszis még csak tegnap tombolt. Nyugat-Berlinben jelenleg a leglátogatottabb kiállítás az a Reichstag épületében rendezett történelmi számadás, amely - többek között - tiszteletreméltó őszinteséggel mutatja be a náci Németország történelmi felelősségét is. z új német filmművészet középponti témája a nyolcvanas évek fordulóján is a fasizmus anatómiája. A napilapokban otttartózkodásunk alatt heves polémia folyt, és a közvélemény felháborodása végül is lehetetlenné tette a Führer szobrászaként emlegetett Becker kiállításának megrendezését. (Pontosabban: csak a vernissage-t tartották meg, a tárlatot a megnyitó napján be kellett zárni.)

A szellemi élet minden területén kiviláglik, hiába telt el egy emberöltő a történelmi ítélethozatal óta, hiába, hogy nemcsak a bűnösök, cinkosok, de a tanúk és túlélők száma is évről évre fogy, a fiúk nemzedékét most is mindennél jobban foglalkoztatja az apák vétke. A történelmi önvizsgálatnak ez az igénye és a fasizmus táptalaját alkotó emberi tulajdonságok, magatartásformák analízise, ami az egész német kulturális életet - filmgyártást, irodalmat - áthatja, köz-vetve és közvetetten a nyugat-berlini színházi fesztiválon és a berlini színházak műsorában is érzékelhető volt.

Közvetve - valójában majdnem minden előadásban. Tehát még a zürichiek Fiescójában, *az Ingolstadti tisztítótűz* hamburgi előadásában is. Mindenütt, ahol az emberi integritás fenyegetettsége kerül színpadra, és ahol a történelem erői, egy eltorzult közösség kényszertörvényei megkérdőjelezik az individuum szabadságjogait. Schiller kétszáz esztendős romantikus drámájában ezúttal egy leendő fasiszta népvezér, egy a diktátor szerepét játszó pojáca ágált a színpadon, aki-ben Hans Hollmann rendező Goebbels ősmodelljét látta. (A drámaértelmezés erősen vitatható, mint ahogy az előadás stílusa is az volt. De a politikai szándék összecseng a találkozó német előadásainak eszmeiségével.) Tágan értelmezve a problémát, még Karge és Langhoff bochumi *Woyzeckje* is ide sorolható, hiszen a rendező nyilatkozata szerint *Woyzeck* gyilkossága hangsúlyozottan nem a féltékenységi dráma beteljesülése, hanem egy marginális figura elkeseredett cselekvési kísérlete, a történelembe való belépés egyetlen, számára adott - torz - formája. Ezért tagadta, közömbösítette a rendezés a hős iránti részvét minden lehetséges megnyilvánulását, ezért nem tulajdonított igazi jelentőséget Woyzeck bűntudatának.

A vád drámairodalma, a fasizmus rémtetteinek közvetlen leleplezése - már túlságosan sok és sokféle elfogadható darabot produkált ahhoz, hogy a járt úton érdemes legyen tovább haladni. Érthető, hogy a világszínház - és a nyugatnémet is - a járatlanokat keresi. z eredetiségre való törekvés a legtöbb esetben együtt jár a történelmi tapasztalat általánosításának és aktualizálásának igényével. Ma már nem a fasizmus rémtetteinek leleplezése, hanem a fasizmust tápláló társadalmi és pszichológiai fertőzéseknek, ferdüléseknek az analízise a vállalt feladat.

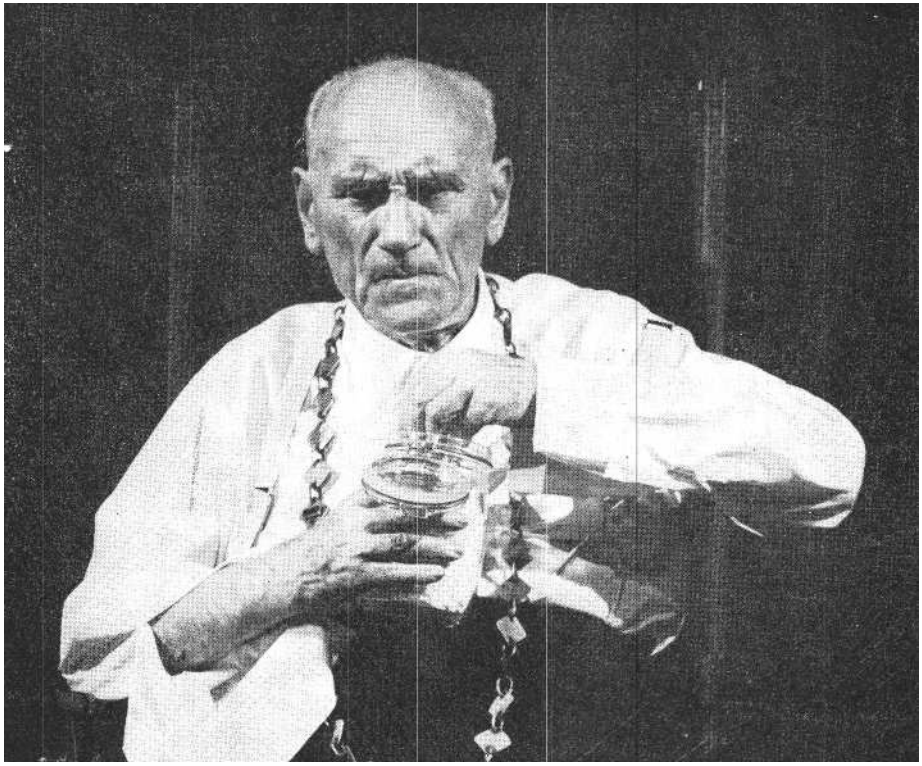
Ide sorolható a diszkriminációk és az előítéletek konzekvenciáinak felmutatása is. Ez az alapja az amerikai Martin Shermann a Schiller Theaterban bemutatott *Bentjének,* ennek a brutalitásában is hatásos lágerdrámának, amely túllépve a lágertéma megírhatatlannak ítélt, mégis sokszor megírt, ismert poklán, ezúttal a koncentrációs táborba hurcolt homoszexuális férfiak gyötrelmeinek állít emléket. A színmű irodalmi értéke legalább-is vitatható. Színházi hatása - elsősorban a megrendítően erőteljes, szuggesztív színészi alakítások következtében - vitathatatlan. A történet hitelességét, a náciknak a rózsaszínű háromszöggel megbélyegzett, deportált homokosok ellen is elkövetett gaztetteit, a fizikai gyötrelmeknél is nehezebben elviselhető emberi megaláztatás kálváriájának stációit természetesen nincs okunk kétségbe vonni. És mégis, bennem valamiféle megfogalmazhatatlan, alig elfojtható ellenkezést ébresztett a téma. Nem merészsége, hanem inkább marginalitása, extremitása, a szituációk tragikumát beárnyékoló kuriózumjellege következtében. És ennél a problémánál azért is érdemes meg-állni, mert nem ez volt az egyetlen olyan antifasiszta tendenciájú előadás, amely-ben a kuriózumjelleg kísértett. A sémától, a már elmondottól való jogos tartózkodás és félelem, az újat mondani akarás

szándéka, úgy látszik, néha kerülő-és mellékutakra, zsákutcákba is torkollik.

Más vonatkozásban, de ezt példázza a kölniek kollektív alkotású, polemikus dokumentumdrámája - *Die Edelweiss Piraten sind treau. A Havasi gyopár kalózok* hűségéről írott darab a múlt és jelen kö zötti kapcsolatteremtés politikai igényével lép fel, s ennyiben izgalmasabb minden háborús krónikánál. A dráma alap-ötletét a közvetlen kölni tapasztalat, a jelen valósága szolgáltatta. z a tény, hogy a városi hatóságok továbbra sem, ma sem ismerik el ellenállónak a Havasi gyopár társaság egykori fiataljait. Tagjain, akik közül a többség 1944-ben mártírhalált szenvedett, ma is rajta van a huligánbélyeg: a periratok alapján változatlanul egy rendbontó, fosztogató banda bűneit vetik szemükre. A darabot a kölni színház perújrafelvételnek szánta.

Csak hogy az amatőr színház eszközeivel feleleveníttett, meglehetősen sematikus ellenállóhistória, a hőstettek krónikája - önmagában nem cáfolja a vádakat. A montázs azonban adós marad a tények és a vádak szembesítésével, a kétféle igazság drámai, színpadi ábrázolásával, és ezzel megkerüli magát a drámát. A szerkesztők megelégszenek a hősök érdemelnek, a legendának a felidézésével, alkotásuk ilyen módon megreked a krónika szintjén, és szó sincs igazi vitáról. Kétségtelen, hogy a pozitív oldal felidézése önmagában polemikus funkcióval bír. Összecsapások nélkül azonban nem születik dráma. Egy a hősök tömeges kivégzésével záruló színpadi történet nyilván nem nevezhető tét nélkülinek. De ezúttal a perújrafelvétel, a hősök emlékének megtisztítása, a rehabilitáció lenne az igazi tét. Ez pedig az ábrázolás egysíkúsága, az ellenérvek érdemi köz-lése nélkül, végül is teljesen elsikkadt.

Hazai pályán járatos német kritikusok már a találkozó legelső vitáján szóvá tették, hogy miért hiányzik Peter Zadek Fallada : *Halálodra magad maradsz* című regényéből készített színpadi adaptációja a hivatalos programból. Nemcsak a világranglista élmezőnyében szereplő rendező, a professzionalizmus legmagasabb szintjét megközelítő monstre előadás, de a téma is megérdemelte volna a zsüri figyelmét. Mások - nem kevésbé verzátus kritikusok - tiltakoztak: Zadek színpadi alkotása nem véletlenül maradt ki a legjobb tizenkettő közül. A Fallada életrajzából, posztumusz regényéből, a fasizmus látványos, szatirikus revüjéből és Göring özvegyének emlékirataiból szer



Bernhard Minetti A világmegváltó című Thomas Bernhard-dráma főszerepében

kesztett, sokszálú és sokrétű színpadi kompozíció nemcsak struktúrájában, szövegében, de szellemében és hatásában is ambivalens.

Ami egyértelmű - a legvonzóbb és legtisztább - az a Fallada-regény hiteles történelmi dokumentumokra, eredeti periratokra épített cselekményének színpadi megjelenítése. z ellenállás balladája, amelynek költőiségét a hős vállalkozásának reménytelenül egyedi volta hordozza. Egyszer volt, hol nem volt, egy derék öreg asztalos, Otto Quangel művezető, aki a fronton elvesztett fiának haláláért tettekkel áll bosszút. Feleségével együtt időről időre levelezőlapokat ír sorstársainak, ismeretlen, egyszerű embereknek, amelyben megpróbálja ráébreszteni őket a háborús vérontás értelmetlenségére, a náci hadigépezet terrorjára, arra a rengeteg igazságtalanságra, ami mindig a kisembereket sújtja. A magányos ellenállás nemcsak reménytelen, de látszólag értelmetlen is. Otto Quangel levelezőlapjainak túlnyomó többsége a névtelen címzettek megfélemlítettsége következtében a Gestapo kezére jut. De mégsem értelmetlen az erkölcsi példa, az az emberi magatartás, amely végül is a Quangel házaspár életébe kerül. z asztalos és felesége a maga szerény módján egy nép becsületéért áll ki, s tettük talán ébren tartotta, tarthatta az emberi tisztességbe vetett hitet is.

A magányos harcosnak ezt a legendáját a színpadon több drámai és látványos cselekménnyszál is keresztezi. Zadek igen nagy fontosságot tulajdonít a munkásmozgalomban részt vevő, majd attól, részben a mozgalom szektássága miatt is eltávolodó Trudel (Otto menye) drámájának, az ismeretlen levelezőlap-író bűntettét nyomozó, szakmája iránt elkötelezett nyomozó tiszt lelkiismereti válságának, és időről időre megidézi magát a szerzőt, Fallada morálisan korántsem feddhetetlen figuráját is. Ez az utóbbi jelenetsor kétségtelen érdekessége és tehertétele is a darabnak. z író Fallada cinizmusa, alkoholizmusa, szexuális és politikai gátlástalansága, paradox módon az általa teremtett, nála százszor szimplább, de önmagához következetesen hűséges, tiszta munkáshős jellemének ellenpólusaként jelenik meg.

De a vitát valójában az előadásnak nem is ezek a verbálisan megközelíthető motívumai váltották ki, hanem a kor atmoszférájának, erkölcstelen erkölcsének, a tömegeket megtévesztő álművészetének érzékeltetésére hivatott, mozgalmas és látványos revüképsorok, amelyeket Peter Zadek (ez az elkötelezetten baloldali, angol, zsidó rendező) nyilvánvaló korfestő és leleplező szándékkal, leleplező és rafinált iróniával iktatott a játékba. De amelyeknek nézőtéri hatása - a magam tapasztalata és az előadás társadalmi közegét nálam jobban ismerő német kritikusok ismerete szerint - legalábbis ellentmondásos. Mert számtalan példa bizonyítja, hogy a nosztalgia is örökölhető. z elrettentés szándéka, főként, ha olyan profi módon, olyan perfekcióval történik, mint itt Jerome Savary briliáns koreográfiájával - könnyen elsikkad, bizonyos esetekben (lásd a korábban ismertetett, elmaradt Goebbels-premier történetét!) - bumeránggá is válhat. Hiába gúnyolja színész és rendező a náci kultúra sekélyességét, ha a torz tükörben, nagyszabású kompozícióban, csillogó ruhákban remek táncosok forogjnak... De talán még az

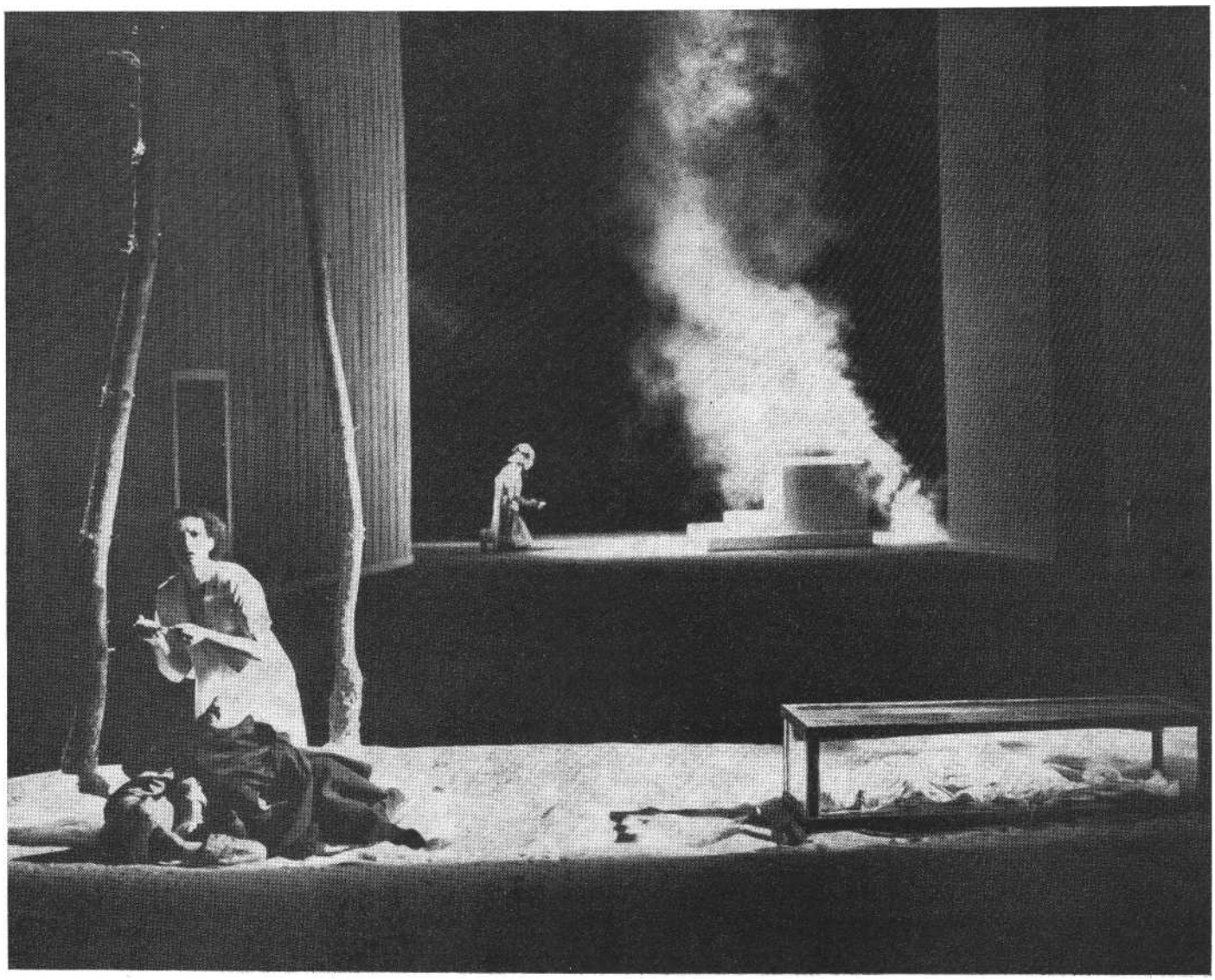
idézőjelben tolmácsolt, látványos náci revünél, ahol a persziflázs szándéka nyilvánvaló, kevésbé áll fenn a kijózanító gyógyszer mellékhatásának veszélye, és a méreg, ha hat is, talán nem annyira veszélyes mint a Göring család sorsát színpadra idéző „falvédő-jelenetekben".

Az a tény, hogy a fenevadnak felesége és kislánya van - magánügy, és véleményem szerint nem tartozik sem a történelem lényegéhez, sem a Fallada-adaptáció művészi egységéhez. Ha a Göring fejére kimondott (jogos) halálos ítéletet Zadek valamiféle dramaturgiai ellenpontnak szánta volna - amit eleve vitathatónak érzek -, talán nem is csak síkos, de már-már mocsaras területre téved. Shakespeare-i tudás kellene ahhoz, hogy a gyilkos és áldozat sorsának párhuzamára alapozott szembesítés a kívánt pszichológiai hatást váltsa ki a nézőtéren. Zadek azonban nem Shakespeare. Nála Göring fejére valamiféle tudatosan talmi fényt sugárzó mártírglória kerül. Az elrettentés, a leleplezés szándéka (természetesen) itt sem vitatható. De Stuart Mária búcsúszavainak idézése ennek ellenére tévútra viszi a nézők érzelmi asszociációit, mert azonosulásra csábít. Végezetül azzal, hogy a mű legköltőibb, aforisztikus igazságát, a Fallada-mű címét - *Halálodra magad maradsz* - Zadek Göring szájába adja, voltaképpen - szándéka ellenére - elárulja hősét.

Megdöbbentett, hogy a kívülállókban - nézőkben, kritikusokban - lappangó ellenérzésnek a legszenvedélyesebb megfogalmazását a darab főszereplőjétől, a német színház nagy öregjétől, a zseniális Bernhard Minettitől hallottam. Minetti, aki Otto Quangel alakjában tökéletes érzelmi azonosulással mutatja fel az ellenálló tisztességét, pátosztalan pátosszal a kisember mártíriumát, vóltaképpen nemcsak vitathatónak, egyenesen sértőnek érzi a színpadi kompozíció aránytévesztését, a mű ellentmondásos politikai kisugárzását.

Zadek előadásától egyetlen kritikusa sem vitatta el a színpadi kompozíció erényeit, a látvány gazdagságát, a drámai szerkezet és a játék dinamizmusát, valamint azt, hogy az ötórás előadás minden percét sikerült a rendezőnek kitölteni. Az adaptációk történetében megesett a ritka kivétel, hogy a színpadi alkotás nemcsak gazdagabb, de igényesebb, ere-

Goethe Iphigénia Taurisban című drámája a frankfurti Schauspielhaus előadásában



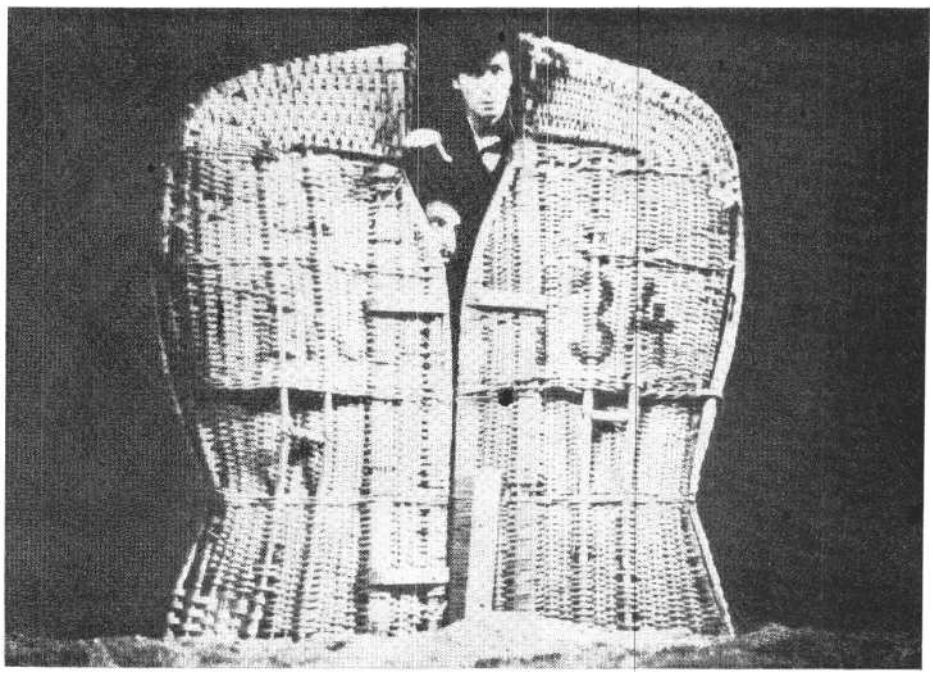
detibb és mélyebb lett, mint az eredeti, mint Falladának a maga idejében nagy hatású, de mára lektűrré kopott, történelmi szemléletében kissé szimplának ható érzelmes regénye. Utólag mégis helyeselnem kell a zsüri kérlelhetetlenségét. Ha szerepeltek is a Fallada-adaptációnál sokkalta gyengébb előadások a találkozó műsorán, Zadek ambivalens színpadi kompozícióját felesleges - mi több: hiba - lett volna 1981-ben a legjobbak piedesztáljára emelni.

Csúcsok és csalódások

Találkozón vettünk részt Nyugat-Berlinben, nem versenyen. De a nézői-kritikusi agyberendezés, amikor mindenáron regisztrálni, osztályozni igyekszik a torlódó tapasztalatokat, majdnem elkerülhetetlenül rangsorol. Az „egyszemélyes zsüri" nyilván szubjektív, alighanem igazságtalan is, de állásfoglalásával mégiscsak célszerűen megtámasztja a maga próbára tett memóriáját. z igazság az, hogy az ilyenféle alkalmi rangsorolás, amelynek során kizárólag nem létező díjak kerülnek kiosztásra, a szelekciót is könnyíti. Nem fordulhat elő, hogy igazán jelentős kollektív vagy egyéni teljesítmények a beszámoló tematikai logikája, szerkezeti felépítése folytán elsikkadja-nak.

A nyugat-berlini, cseppet sem hivatalos versenyt a magam részéről valami-féle pozitív diszkriminációval hirdettem meg: Peter Stein, aki a világválogatottban szerepel, versenyen felül áll, őt (legalábbis az elmúlt évtizedben) a színháztörténet mércéjével érdemes csak mérni. De ha így - Peter Stein nélkül -- vizsgálom a mezőnyt, *a legjobb rendezés díját* habozás nélkül Hans Neuenfelsnek ítélem. Az általa bemutatott *Iphigénia Taurisban,* Goethének ez a német színpadokon szinte folyamatosan játszott drámája, a frankfurti Schauspielhaus előadása, nemcsak egy szuverén, a szó és a kép kölcsönhatásából kiteljesedő rendezői világba kínál betekintést, de megrendítő emberi élményt is nyújt.

Mostanáig tudatosan kerültem, hogy (az általam látott) német színház nyíltan vállalt brutalitásáról, a kegyetlenség naturalista módon felmutatott kultuszáról szóljak. Attól tartok, nem ismerem elég mélyen ennek a számomra visszatetsző stílusirányzatnak a táptalaját, és ezért nem becsülöm érdem szerint a rendezők fennen hangoztatott tabudöntő szándékát sem. Számomra a brutalitás - még ha leplező, ha a pellengérre állítás igé



A Sok hűhó semmiért a heidelbergi színház előadásában

nyével vagy annak ürügyén jelenik is meg -- a német színházban látott fizikai közelségben és arányban! - mindenképpen riasztó. Különösen az, ha a brutális színház bizonyosfajta vonzására, hatásának negatív oldalaira gondolok. Hans Neuenfels rendezése a felemelő ellenpélda. Végre egy előadás, amelyben a humanitás nem távoli és elvont program, hanem megrendítő tapasztalat. Neuenfels számára Goethe drámája Iphigénia önfelszabadításának dicsérete, az emberség győztes próbatétele. A dráma földrajzi szigetvilága egy olyan morális határhelyzet elemzését teszi lehetővé, ahol az esztétikum - Neuenfels szavával - győz az embertelenség, a barbárság felett. Babits Mihály ugyanerről azt vall-ja, hogy „az ész szelíd hatalma", „az emberies kultúra szelleme" aratott diadalt. És bár Neuenfels nyilván nem olvasta Babitsot, rendezésében ugyanarra a következtetésre jutott. Csakhogy ő nem szavakkal, színpadi helyzetekkel dokumentálja, hogy ha „a hellén szelídség győz a barbár erőszakon, egy kicsit a barbárnak is dicsősége". A barbár, akit a frankfurti koncepció megidéz, kétsoros sötét öltönyt és szemüveget visel, csak fehér inge alól villan ki tetovált melle. De ami-kor Thaos királyról lehull a jelmez, hirtelen saját szintjére kerül vissza. A győzelem, amelyet Neuenfels ábrázol, Iphigénia győzelme egyértelmű, és mégis nyitva hagyja a cselekmény távlatait. A nehéz sorsú lány nem marad tovább a szigeten Thoas szerelmese fogságában, de talán nem is tér vissza Görögországba. Emberségének győzelme szélesre tárta sorsa kapuját, s hogy merre lép ki rajta, ki-ki maga gondolhatja végig.

A frankfurti előadás képi világa - akárcsak Peter Steiné - megint csak részletekbe menő, tüzetes leírást kívánna. A díszlet, amely ugyancsak a Theater Heute kritikusa által „felvilágosodott szürrealistának" nevezett rendező alkotása, önmagában is a klasszicizmus modernségének, is modern színházi látásmód klasszikus arány- és formaérzékének példája. A tág térséget körülölelő, tagolt fehér falakat káprázatos változatossággal simogatja, ezüstözi, mezteleníti le a fény. A világításnak olyan kompozíciója van, mint egy zeneműnek. A színpad előterében levő valódi víz, amely Iphigénia tükörképével minden fényképen hatásos, festői látvány, a mitológiai színhely sziget voltát hangsúlyozza. És valódiak, realista módon azok, a Goethe korát idéző színpadi berendezési tárgyak, stíl-bútorok is. A háttérben viszont, ahol eredetileg Diana istennő szobrát látjuk, a cselekmény előrehaladtával új meg új képek bontakoznak ki. Ezek a képek már nem a valóságot idéző díszletvilág-hoz tartoznak, funkciójuk talán nem is a hely és a tér, inkább a gondolat képi

megjelenítése. Egyes kritikusok szerint háttérben a „lelki tér" bontakozik ki. A mozdulatlanságot megtörő görög evezősök látványa - Iphigénia emlékeinek kifejezése, s a történet kronologikus előzményére utal. Később a szemet káprázta tó, a vakító fehérséggel vitázó, égővörös pipacsmező a héttérben, Oresztész őrületének egyértelmű metaforája, amelyhez nem kell sem kommentár, sem konkrétabb fogódzó: a látvány önmagáért beszél, és még akkor is több dekorációnál, ha eredetileg csak a színkontraszt kedvéért, az esztétikum jegyében születhetett.

A valóságos fesztiváldíjaktól eltérően, én magam kiadnám a legnagyobb rendezői ötlet díját is. Mert a nagy ötletből nem feltétlenül születik nagy előadás, a nagy ötlet utánozhatatlan, de unaloműző és fantáziaindító. Kiadnám, már csak azért is, hogy a heidelbergi színház *Sok hűhó semmiért* című előadása ne maradjon díjazatlan.

z angol klasszikust a német tudomány fellegvárában, az iraki születésű, Izraelben nevelkedett David Mouchtar-Samorai rendező állította színpadra, aki korábban Angliában, a többi között a Young Vicben, Németországban Brémában dolgozott. Samorait koncepciója kialakításában láthatóan nem kötötték a Shakespeare-vígjátékok előadási tradíciói. Csak így fedezhette fel azt, ami felett a komédia olvasói mostanáig rendszerint átsiklottak, hogy a *Sok hűhó semmiért* (a Shakespeare-szöveg utalásai szerint) Szicíliában, Messinában játszódik. Mintha valaki színpadra állítaná a cseh tengert! Samorai komolyan vette Shakespeare frappáns utalását. Ez volt az előadás kiindulópontja, s ez tette lehetővé, hogy a keserű komédia hősei egy naptól izzó tengerparti homokstrandon játsszák el kisded játékaikat. De még ennél is nagyobb merészség volt - mert filológiai mentség nélkül követtetett el -, hogy Samorai az időtlenségből, Shakespeare korából a tragédiával terhes XX. századba helyezte a cselekményt. z idő-pont: 1915, Olaszország utolsó, már nyugtalan és feszült békeéve, a háborúba való belépést megelőző periódus. Erről a rendezői ötletről, amit nyugodt lelki-ismerettel nevezhetnénk önkénynek is, a konkretizálás által lefoszlik az öncélúság bélyege. Világossá válik, hogy Samorai nem meghökkenteni akarja a nézőt, hanem a jelenben átélt válság közeli történeti előzményét, modelljét keresi a mesében. A katasztrófaváró hangulatban exponált vígjáték ezáltal hitelesebb és keserűbb lett. Sajátos fénytörését, különös atmoszféráját többen a *Halál Velencében* fojtottan és lebegően keserű világához hasonlították.

Samorai színészei semmivel sem jobbak, inkább gyengébbek a hazaiaknál; a színpadon, valljuk meg, tehetséges és érdektelen egyéniségek gondosan kimunkált összjátékát láttuk. A nyelvi akadály, ami a rendezőt színészeitől (és a játék nyelvétől) elválasztja, arra ösztönzi, hogy a test és a gesztusok nyelvére fokozottan figyeljen. Ez azonban - arra nálam érzékenyebb német kritikusok szerint - néhol a szövegmondás szépségének kárára válik. Nagy színészegyéniségek nélkül egyébként sem születhet nagy Shakespeare-előadás. De a félig reális, félig szürreális, az erős fényben villódzó színpadi atmoszféra olyan hatásosan keretezi a modern ruhába öltöztetett ismerős földi szereplők és a maszkos mesehősök, mitológiai alakok viadalát, hogy végül is színpadon és néző-téren mindenkit elkap a játék sodra, lírája. A félreértések humorát és a Hero leánybecsületét megtipró konstruált vád drámáját a rendező nem is próbálja erőszakkal ötvözni, inkább tudatosan valamiféle szellemi, hangulati szaunába csábítja a nézőt.

A nagy ötlet margóján megint csak egy kuriózumértékű, de számunkra mégis feljegyzésre méltó érdekesség: *a Sok hűhó semmiért* heidelbergi variációjában színre lép egy magyar nemesi família is. z üdülők közé telepített Nemesthoty (sic) gróf nyelvtörő magyar szövege a németek számára ellenállhatatlanul mulatságos halandzsa. Samorai azonban valószínűleg, sőt minden bizonnyal nem ezért az olcsó komikus hatásért, hanem a mű középeurópaiságának, a Monarchia tragédiájának érzékeltetésére találta ki őket.

A legjobb s z í n é s z i alakítás díján sem kellett sokáig töprengeni. Akik végigkísérték a találkozó műsorát, alighanem velem együtt, egyhangúan Bernhard Minettinek, Thomas Bernhard *Világmegváltó* című darabja címszereplőjének ítélnék a pálmát. (Én magam legfeljebb az indokolásban tüntetném fel, amiről már szóltam, hogy Minetti a bochumi szín-házban bemutatott Bernhard-darabbal egyidőben a Falladaadaptáció főszerepében, Otto Quangel művezetőként is remekelt.)

A Világmegváltó Günter Rühle, a Theater Heute kritikusa szerint a szín-padi szentháromság - szerző, színész és rendező - közös műve, csak a látható győzelem, a siker Minettié. z író Minetti alakítása révén megéli saját szövege kiteljesedését, a színész viszont megtalálja Bernhard szavaiban - önmagát. Kettőjük között, a találkozás szervezője-ként működik közre Claus Peymann, a rendező. A kritikus szerint ritkaság, hogy író és színész ilyen sokat tudjon egymásról. Megpróbáltam elképzelni a darabot, ennek a Farkas Zénó-típusú öreg, autodidakta professzornak, ennek a monomániás képzelt betegnek, a reménytelenség tudósának egyetlen napját - a díszdoktorrá avatását megelőző, nagyobbrészt fizikai, kisebbrészt lelki készülődését és magát a ceremóniát - más színésszel, mondjuk, magyar színpadon. Megpróbálom elképzelni, és először nem megy. A kritikusoknak mégis lehet némi igazuk abban, hogy a zseniális Minetti „lenyelte a darabot", hogy a szöveg az ő kezében partitúrává válik. Nélküle Thomas Bernhard egyetlen mikrocselekményre épülő, nem különösebben mély drámája inkább csak szellemes, kissé el-nyújtott színpadi játék lenne, intellektuális kacérkodás a világmegváltás lehetőségével, pontosabban lehetetlenségével. Izgalmas emberi portrévá, az évek által ránk bélyegzett emberi nyomorúság közlegényt és tábornokot egyaránt fenyegető tragikomédiájává a szöveg csak a színészi alakítás által vált.

Minetti tagolta a hosszadalmas szín-padi monológot önmagával folytatott, izgalmas dialógussá oly módon, hogy a nap rituáléja által rákényszerített fizikai cselekvések közben eljátssza a Világmegváltó igazi drámáját. Az egyik oldalon - szellemének nagy lehetősége - a híres, világmegváltó életmű, a világ megvetésének dokumentuma; a másikon az a kicsinyes, hiú, önmagáról is illúziókat kergető, szerepjátszó vidéki tanár, akivé a hős valójában lett. Aki a világmegváltás szándékát feladva, csakis a világ elutasításából, tagadásából szerzett magának némi tekintélyt, s most annak kamataiból táplálkozik. Minetti színészi alakításában az a legcsodálatosabb, hogy a sors, a jellem mindkét vetületét teljes emberi hitellel játssza. Megéli a világból való teljes és végleges kiábrándulást - minden úgy rossz, ahogy van -, és a hétköznapok apró, kulináris örömeihez való makacs

és zsarnoki ragaszkodást is. Melyik a hős igazi arca? Egyik sem és mind a kettő: a világmegváltó jellemének lényegi vonása a szerepjátszás. Azért is felejthetetlen Minettinek az a jelenete, amelyben a mozgásképtelen beteg helyzetéből kilépve, egy óvatlan pillanatban magáról megfeledkezve, feláll és elindul, de csak azért, hogy nyomban visszahulljon szerepébe és karosszékébe.

Persze nem hiszem, hogy ez a bravúrszerep Bernhard Minetti privilégiuma. Még akkor sem, ha a színész és a szerep tökéletesen egybekopírozódtak a bemutató nézőinek tudatában. Viszont biztos vagyok benne, hogy csak egy hozzá hasonló rangú, intellektusú, „egész estét betöltő színésznek" -- például Major Tamásnak! -- érdemes vele kísérletezni.

Erika Pluhar a bécsi Burgtheater Rajongók-ellőadásában

z igazi zsürik, amikor méltánytalanságtól tartanak, rendszerint valamiféle különdíjjal jutalmazzák azt, akit sajnálná-nak mellőzni. Ebből a meggondolásból jelöltem én (saját használatra és a beszámoló kereksége érdekében) Musil *Rajongók* című drámájának bécsi előadását a színházi találkozó különdíjára. A Burgtheaternek ez az Erwin Axer rendezte előadása majdnem annyira megosztotta a fesztiváli közvéleményt, mint a wuppertali táncszínház. A kritikák polarizálódására jellemző, hogy míg a Tagesspiegel „Életre keltették" címmel számolt be a bemutatóról, a Berliner Morgenpost kritikájának konklúziója, hogy bármilyen dicséretes szándék is lenne életre kelteni Musik drámáját, ez vég-eredményben a bécsieknek sem sikerült.

Egyesek szerint az ötórás előadás elviselhetetlenül hosszú volt, a darab pedig tagadhatatlanul poros. A hősök drámája a szavak áradatába fulladt, és a rendező túlságosan keveset tett annak érdekében, hogy a hatvanesztendős alkotást kiemelje az agyonbeszélt társalgási színművek monotóniájából. Nem sikerült érzékeltetnie a szereplők szavai mögött húzódó testi és emocionális tartalmakat. Bírálták a díszletek konzervativizmusát, a színészek irodalmi, tradicionális játékstílusát. Még a Theater Heute kritikusa is azt érezte, hogy négy, többé-kevésbé rutinos szólista ágál egymás mellett a szín-padon.

De vajon igazuk van-e ezeknek a szigorú kritikusoknak?

Az egyes számú vád, hogy tudniillik az előadás aránytalanul hosszú -- védhetetlen. Az előadás historigráfiájához hozzátartozik, hogy a színház vezetői azt tervezték: Musil születésének századik évfordulóján (és utána még két alkalommal) megközelítően húzás nélkül játsszák a darabot, utána egy átlagos színházi előadás tartamára rövidítik. A bemutató kirobbanó sikere után azonban -- sajnálatos módon - elálltak a tömörítéstől.

A darabbal kapcsolatos egyéb ellenérzéseket azonban a magam részéről nem osztom. A dráma, amelyet a húszas években „egy lehetséges jövendőbeli színház prológusaként" üdvözölt a kritika, valóban Csehov és Ibsen, Strindberg és Boto Strauss előzménye, rokona. A több felvonásos cselekménytelenséghez a mi nemzedékünk régóta hozzáedződött, és annyi azért a, *Rajongókban* is történik, mint bármelyik Csehov-drámában vagy abszurd komédiában. Valójában sokkal

több is: az érzékeny lelkű Regina otthagyja professzor férjét, és szeretőjével, Amselme-mel testvére házába érkezik. A vendéglátók, Maria és Thomas magatartásán és a jobb polgári körökben megbotránkozást keltő kapcsolat konzekvenciáján lemérhető egy ilyenfajta lázadó cselekedet differenciáló, polarizáló hatása. A férj egyébként magándetektívet bérel, aki követi Reginát, majd utolsó kísérletként maga is megjelenik az asszony menedékhelyén. Azután a cselekmény majdnem váratlan fordulata: Amselme a megszöktetett szerető helyett, vendéglátójával, Mariával együtt hagyja el a házat. Oszintén szólva mindez ma már nem annyira érdekes, mint amennyire komplikált. A szerelmi história hátteréből azonban egyre világosabban rajzolódnak ki a jellemek, és kiderülnek az igazi pszichológiai ellentétek. Hogy míg a szereplők egyik csoportja a rajongók, az álomkergetők szűk körébe tartozik, velük szemben tömör sorfalat alkotnak a megingathatatlanul józanok, az átlagpolgárok - köztük tudósok is -, akik racionális elvek és eszmények szerint igyekeznek élni. A költők és a könyvelők között akkor is szakadéknyi a távolság, ha történetesen kollégák, vagy oltár előtt pecsételték meg összetartozásukat. És ha erről az oldalról közelítjük meg a színpadon kibontott szerelmi-féltékenységi históriát, minden mozzanat más értéket kap, és a konfliktus, amit a történet alátámaszt, egyszer csak felismerhetően aktuálissá válik. A dráma újrafelfedezését és Axer rendezői koncepcióját is nyilván-valóan a racionalizmus és az illúvióvilág között tátongó szakadék és a konfrontáció igénye ihlette. Megoldás a színpadon nem születik, de a rendezői állásfoglalás nagy ívben elkanyarodik a hatvanas évek racionalizmusától a jelen romantikusabb, nosztalgikusabb szemlélete felé. A műsorfüzet kommentárja szerint a darab hősei egyre inkább eltűnnek az árnyékvilágban. A valóságban - és erre a német kritika is figyelmeztet - közöttünk járnak, s mindegyik nemzedékben, a fiatalság körében is, megtalálhatók. Ez tette érdekessé, ha úgy tetszik izgalmassá is a helyenként unalmas dialógusokat. *A Kulcskeresők* hazai tragikomédiája után a *Rajongók* melodrámája különös perújrafelvétel. Nem is feltétlenül meggyőző. De a felvonultatott jellemek rajza, a dialógusok hol lappangó, hol fel-színre törő költészete révén mindeneset-re magas színvonalú, elgondolkodtató és hatásos.

Ami pedig a Burgtheater színészeit illeti, Erika Pluhar (Regina) - ebben a társulatban is csak egy van. De a rendező a darab minden helyzetét, fordulatát pontosan értelmezte, és a színészek megbízhatóan eljátszották mindazt, amit a szerző annak idején megírt. Ez a megközelítésmód kétségkívül nem divatos. De azért kár lenne száműzni a nyolcvanas évek színházából. . .

Hosszúra nyúlt beszámolóm még így sem teljes. Nem számoltam be a találkozó legnagyobb csalódásáról, Luc Bondy Gombrowicz-rendezéséről *(Yvonne, a burgundi hercegnő);* csak említést tettem a nyilvánvaló kudarcokról (Peter Greiner: *Bordély).* Láttunk olyan elfogadható szintű előadást (Beckett: 0, *azok a szép napok!,* ugyancsak Luc Bondy rendezése), amely a maga helyén valószínűleg teljes értékű, hasznos és jó színvonalú produkció lehetett, csak éppen semmi nem indokolta, hogy az év előadásai között szerepeljen. Ezek a mozzanatok azonban még a résztvevők emlékezetéből is nagyon hamar kihullanak. Ami megmarad: a német színházcsinálók felkészültsége, az előadások szakmai igényessége, az a következetesség, amellyel a rendezők megvalósítják a maguk koncepcióját.

Láttunk nagyszerű és közepes produkciókat, de talán egyet sem, amelynek ne lett volna meg a maga érzékelhető, körvonalazható és összetévesztethetetlen stílusa. Az egyetlen közös nevező, amiért viszont képtelen vagyok lelkesedni: az előadások aránytalanul felduzzasztott időtartama. Sokszor úgy éreztük a nézőtéren, mintha órabérben fizetnék a rendezőket: a ritmushiány, a körülményesség és ami ezzel nemegyszer együtt jár - az unalom, merénylet a közönség ellen. Igaz, a színházi idő a végletekig szubjektív. Peter Stein kilencórás *Oreszteiája* lényegesen rövidebbnek tűnt, mint Gombrowicz *Yvonne-j ának* egyetlen felvonása.

De az egyes előadások élményénél és tanulságánál is fontosabbnak érzem a német nyelvű színházakkal való szellemi kapcsolat újrafelvételét. Mert a hajdani, kizárólagos német kulturális orientáció felszámolása nem jelenti és nem is jelentheti a bécsi, berlini színházi események iránti közönyt. Hiszen a nyugat-berlini színházi találkozó is azt bizonyította, hogy Európa közepén van mit tanulnunk egymástól, és van is mondanivalónk egymás számára.

KELÉNYI ISTVÁN

„Alkotó színház"

Mejerholdtól Mejerholdig

„A rendező és színész. Ez alapvető kérdés, amelynél el kell időznünk egy kicsit" - intonálja a máig aktuális problémát Mejerhold, a század egyik nagy rendező-egyénisége, akit manapság szokás a „rendezői színház" egyik úttörő apostolának kikiáltani, alibiként. Holott le is szögezi, a rendező művészetéről elmélkedve (1927): „minden előadás *a színész és rendező közös* munkája: a színészeknek a szerepük mellett szüntelenül figyelemmel kell kísérni a közönség kifáradásának mértékét, a célhoz nem ért poénokat, az elvesztett gondolatokat, a közönség pedig birkózik a műben felvetett problémával". Vagyis a Mejerholdtól vett gondolatokban rögtön Mejerhold lényegéig jutunk el, nála a közönség mint a színház alkotó tényezője jelenik meg, ezt írásaiban többször is hangsúlyozza. S a „követők" általában éppen a közönségről szoktak elfelejtkezni. Mejerhold ráadásul alkotó közönségről és alkotó színházról beszél. (Másutt a megszállottságról. Amely nélkül nincs élő színház s színházi élet.) A rendező-színész vita (vagy harc?) zajlik naponta ma is, a kulisszák mögött és a színpadon. Pedig a mejerholdi felfogás szerint nincs is ellentét köztük. Manapság oly gyakran hangoztatják a nagyok nyomán a színházi mű-helyek létrehozását, akár rendezői *pre*-koncepcióként is.

Érdemes hát a nagyok színházi műhelyébe pillantanunk, hátha valóban követendő példát lelhetünk. Erre kínál lehetőséget a Gondolat kiadó színházi műhely- (remélhetően) sorozata. Eddig két kötete jelent meg, i979-ben a *Vahtangov műhelye* című. Ez a korábbi, Neumark Anna válogatta és szerkesztette könyv antológiajellegű fénykép- és szemelvénygyűjtemény. Az 1981-ben megjelent *Mejerhold műhelye* szintén „antológia". Feljegyzések, naplórészletek, rendezőpéldányok, levelek, beszédek, rendezői expozék, tehát a Mejerholdtól való írások (vagyis őt a legautentikusabban bemutató dokumentumok) mellett a tanítványok és mások emlékezései, néha ellenvéleményen levők vallomásai kalauzolnak Mejerholdig. z új „műhely"-kötet

szerkesztőjének, Peterdi *Nagy* Lászlónak célkitűzése dicséretes: „különösebb kommentár nélkül, mintegy a maguk gondolati és stiláris erejével" érvelni Mejerhold mellett, életének és művészetének egyes fontosabb eseménycsomópontjai köré szervezve a dokumentumokat. A kötet előlapjai is - idézetek a mű-vésztől és fényképfelvételek - az igazi arcot tükrözik. Nem a félreértések áldozatáét. A szerkesztői eligazító-bevezető után fotóanyag, majd vallomások következnek. Néhány ellenvéleményt (például az úgynevezett „Blum-féle kritikusok"-tól) szívesen olvastunk volna. Így érthetőbb lenne a kor, amelyben Mejerhold élt (1874-1940) és működött (1898-tól a Művész Színház tagságától, saját színházának megszüntetéséig, 1938-ig).

E Mejerhold-gyűjtemény erénye viszont, hogy alapos mutatók egészítik ki; fontosabb rendezéseinek jegyzéke, mely a színháztörténet számára nélkülözhetetlen. z is megemlítendő, hogy egy-egy a korábbi Vahtangov-könyvre vonatkozó utalás jelzi az összefüggéseket. Csak néhány mondatot idézzünk. Mejerholdnak írja Vahtangov 1922-ben: „hálás vagyok Önnek mindazért, amit a színház területén tesz". Másutt: „minden rendezése - új színház. Minden rendezése irányzatot teremthetne". A két irányzatteremtő mester kölcsönös megbecsülését érzékelteti ez. Mejerhold valóban irányzatot teremtett - akár „mejerholdizmusnak" is nevezhetnénk, ha nem tiltakozna ő maga ellene, mert ebbe a pejoratív, formalista félreértelmezést sűrítették vád-ként. A kötelező rehabilitáló bókok helyett megbecsülés csendül ki az emlékezők szavaiból, még a Vahtangov-stúdió növendékei is az eddigi hamis képet igyekeznek eloszlatni. S maguk az írók is (akiknek műveit rendezte), néha eltávolodva tőle, de többnyire elragadtatva szólnak rendezéseiről. Ha sokan formalistának is bélyegezték félreértvén törekvéseit, megoldásait (melyek közt akadt néhány polgár- és elvtárspukkasztó ötlet is, mint az *Erdő* sokat emlegetett „zöld parókája"), nagy művei, *A revizor* rendezése vagy Majakovszkij fölfedezése a színpad számára elévülhetetlen érdeme. Mejerholdot nem kizárólag a Crommelynck-mű eredetieskedő rendezéséből, *A* csodaszarvasból kell megítélnünk. És nem csupán érdekesek, hanem értékesek a meg nem valósult előadások is, mint a próbajegyzőkönyvekből rekonstruálható *Borisz Godunov s* a másik nagy megvalósulatlan álom, *a Hamlet* koncepciója.

z olvasmányos részletek mellett az említett adatok (rendezéseinek mutatói is) beszédesek. Korai korszakának *commedia* dell'arte-érdeklődését mutatja számos rendezése (Blok: *A mutatványos-bódé),* s e kanavászszínjátszás iránti vonzódásából következik a mesterszínész becsülése. Vagyis az az igény, hogy a színésznek az ars szó értelmében kell ismernie mesterségét-művészetét, s rögtönöznie is kell tudni. Ezt a színészi képességei kondicionáló gyakorlat volt az ún. „biomechanizmus", eszköz és nem cél, miként félremagyarázták. Rendezői következetességeit (ha úgy tetszik makacsságát is) mutatják a többször megrendezett darabok (pl. Gribojedov: *Az ész bajjal jár,* Szuhovo-Kobilin: *Tarelkin halál*[l]*a* vagy Lermontov *:.Álarcosbál* stb.). Megkülönböztetésüket az *Álarcosbál* második színpadi változata elé írja: „nem restauráció, revízió!". Ez jelzi Mejerhold lényegét, mely minden színpadi tevékenységére vonatkoztatható: az önmagával soha meg nem elégedő, önmegújító, kereső kísérletezőkedvét. „Merész felfedező" volt tehát, a színpad egyik forradalmára, „a színház új formáinak mestere"? Vagy félreértett és mellémagyarázott zseni ? Mindkettő, egyszerre. Nagy magányos, miként ő Sztanyiszlavszkijra érti. Azt is szükséges megjegyeznünk, hogy ebből a gyűjteményből világossá válik a két mester módszerének különbözősége, de ugyanakkor összetartozásuk is. Nem voltak ők ellenfelek, miként sokan vélték, leveleik és vallomásaik elárulják ezt. Mindkettő ízig-vérig *színész* is volt, tehát nem rendeződiktátor. Mindketten szerették és becsülték a színészt. (Híresek Mejerhold előjátszásai!) Mindketten színésznevelők és nagy színészpedagógusok voltak. E színészpedagógiai érzék nélkül nem lehet műhelyt teremteni!

Mejerhold éppen Sztanyiszlavszkij követőinek ajánlja, hogy a mester módszerét, örökségét „első kézből", tanításaiból vegyék át. Jóllehet Mejerhold nem hagyott hátra összefüggő rendszert, tanításai rendezéseiből, megjegyzéseiből, a tanítványok vallomásaiból, visszaemlékezésekből összeállíthatók, kielemezhetők. Ezt a célt szolgálja ez a műhelyébe kalauzoló kiadvány. Ebből a tanítássorozatból egyik legfontosabb a közönségre figyelő Mejerhold-intés: „a szerző, a rendező meg a színész számára az a legfontosabb, hogy mindig érezze, milyen a helyzet a nézőtéren".

És miként is fogalmazott ugyanerről a kérdésről az előző műhelykiadvány mesterére, Vahtangovra értve *Mihail Csehov ...: „ő a közönségnek rendezte a darabot,* ezért volt minden munkája meggyőző és érthető. Nem szenvedett abban a manapság ugyancsak elterjedt rendezői betegségben, hogy kizárólag önmagának állítson színpadra egy előadást."

Ugyanez vonatkoztatható Mejerholdoa is. Talán érdemes ezeket az irányelveket minden mai műhelyben, ahol színházat csinálnak, megszívlelni. E nagy mesterek valódi követése létrehozhatja a Mejerhold által is megteremtett *„alkotó szín-házat".*

(Mejerhold műhelye, válogatta és szerkesztette Peterdi Nagy László, Gondolat, 1981)

A következő számaink tartalmából:

Nánay István:

Ljuhimov a Nemzeti Színházban

Ézsiás Erzsébet:

Brecht - elidegenedés nélkül

Koltai Tamás:

Csak éppen .. . (Turgenyev-bemutató Kaposvárott)

György Péter:

Látvány és színház

Sziládi János:

Töprengés a Nemzeti Színházról

Gerold László:

Harag György Ványa bácsija

Bécsy Tamás:

A játékvilág

Pályi András:

Pogány Judit „szociográfus"

SZAFFKÓ PÉTER

Sullivan és a többiek

A sokáig sutba dobott operett műfajáról, illetve annak sorsáról elmélkedve Szekrényesy Júlia a SZÍNHÁZ-ban a következőket írja: „Azok a művek, melyekről néhány éve még mint közművelődési bányarémekről emlékeztek meg a harcos publicisták, s bemutatásukat szégyellték szegény vidéki színházaink, ma országos eseményekké váltak." Rövid, de sokatmondó summázása annak a ténynek, hogy napjainkban az operett mintha újra keresné az őt megillető helyet. (Gondoljunk csak a tavalyi évad négy *Csárdás*-királynő-bemutatójára vagy a rádió tizenöt részes Offenbach-ciklusára!) Persze nincsenek illúzióink! z operett nem a huszadik század alkonyának műfaja, de tudomásul kell venni, hogy kultúrtörténetileg nézve nem szabad letagadnunk, hanem a maga értékeinek megfelelően és mai igényünkhöz igazítva meg kell őriznünk magunknak és utódainknak.

Ezt a megőrzési szándékot és a múlt iránti nosztalgiával vegyes tiszteletet érezzük, amikor végigolvassuk Alan Hyman nemrégiben megjelent angol nyelvű könyvét az angol operett kialakulásáról és fénykoráról. Magyarországon oly keveset tudunk a századfordulón nagyon is divatos és helyenként figyelemre méltó zenei értékeket megcsillogtató angol operettről és annak művelőiről, hogy érdemes röviden bemutatni Hyman lendületes és sok tekintetben hézagpótló munkáját.

A szerzőnek elsősorban nem az a célja, hogy a címben szereplő Arthur Sullivant és operettjeinek (vagy vígoperáinak?) szövegíróját, William Gilbertet bemutassa rövid, de annál tartalmasabb pályájuk felvázolásával, hiszen ezt más biográfusok és zeneszakértők már megtették, hanem inkább azt a vonulatot igyekszik végigkövetni, ahogyan az angol zenés műfaj az ismeretlenség homályából különféle tehetséges menedzserek, zeneszerzők és szövegírók közös munkájával eljutott a világhírnévig.

A „történet" tulajdonképpen még a múlt század közepén kezdődött, amikor az angol színpadot is a francia operett uralta. Több kezdeti sikeres és kevésbé sikeres próbálkozás után a döntő fordulat akkor állt be, amikor egy fiatal, leleményes koncertügynök (és egyben zeneszerző), majd az 1881-ben felépült és világhírűvé vált Savoy Theatre igazgatója, Richard D'Oyly Carte felismerte, hogy Gilbert és Sullivan közösen olyan műveket tudnának írni, amelyek egészen új hangot jelentenének a szigetország színházi világában. Elképzelését sikerrel meg is valósította, és a sorozatosan megszülető Savoy-operettek (a nálunk is játszott *Mikádó, a Pannifer kapitány, A gárdista* stb.) szinte egy csapásra meghódították előbb az angol és amerikai, majd az európai közönséget.

A kor másik jelentős ímpresszáriója - aki ugyancsak zeneszerzőként kezdte pályafutását - George Edwardes volt, aki „a Gaiety (Színház)-ba való érkezése után néhány év alatt. . . forradalmasította a londoni zenés színdarabok stílusát" (Alan Hyman: Sullivan and his Satellites; 64. o.). Edwardes-ra tulajdonképpen nehezebb feladatok vártak, hiszen a Gaietyben éppen Gilbert és Sullivan helyett kellett olyan szerzőket megnyernie, akik legalább olyan siert biztosítanak a színháznak, mint a 'már akkor híressé vált szerzőpáros. Hyman szerint Edwardesnak éppen az volt a szerencséje, hogy be kellett töltenie egy nagy űrt a Gaietyben, mert ily módon „tulajdonképpen feltalálta a könnyű műfaj egyik új formáját, amelyet musical comedy néven ismerünk (i. m. 105. O.). (Ez természetesen nem azonos a ma is ezen a néven ismert zenés játékkal!) z ő igazgatása alatt vált ismertté Sullivan egyik legérdemesebb vetélytársa, Sidney Jones, akinek könnyed, sok humorral teli operettjeit nálunk is többször játszották *(A gésák, A görög rabszolga, San Toy* stb.).

Az angol könyvnek az a legnagyobb érdeme, hogy a fent említett zeneszerzőkön kívül megfelelő hangsúllyal mutatja be a kor olyan más alkotóit is, akik ugyan nem lettek világhírűek, de Sullivan és Jones mellett részesei voltak az angol operettet megteremtő és sikerre vivő fejlődési folyamatnak. Az olyan nevek, mint Edward German, Lionel Monckton, Ivan Caryll, Edward Solomon stb. ugyan ma már kevésbé ismertek, de színháztörténeti szempontból mindenképpen ott van a helyük a két legismertebb zeneszerző mellett. Jelentőségüket méltatva Hyman a következőket írja: „Sullivan könnyűzenéjéhez legközelebb állt Sir Edward German, Sidney Jones és Lionel Monckton. az volt a balszerencséjük, hogy nem volt olyan szövegíró, aki felért volna Sullivan nagyszerű munkatársával, W. S. Gilberttel" (i. m. 200. O.), Ennek ellenére a szerző - helyesen - fontosnak tartja a librettisták rövid bemutatását is, amit a színháztörténet általában elhanyagol. Megismerkedhetünk Adrian Ross-szal, akit Gilbert után a legjobb szövegírónak tartottak (és aki mellesleg *A víg özvegy* angol változatának szövegírója volt), Percy Greenbankkel, Owen Hall-lal *(A gésák* és *A görög rabszolga* szövegírójával), aki „civilben" ismert színikritikus volt, James Tannerrel és még sorolhatnánk a neveket.

z egyes operettszerzők bemutatása mellett a szerző nem feledkezik meg arról, hogy az operett fejlődésvonalát valahogyan magyarázza, indokolja is. Helyesen mutat rá arra a tényre, hogy amikor a múlt század utolsó évtizedében Gilbert és Sullivan operettjeinek sikere kezd elhalványulni (persze csak viszonylagosan), ez elsősorban azzal magyarázható, hogy „a közönség ízlése megváltozott, és sokan kívántak a Gilbert és Sullivan zenéjénél könnyebb típusú muzsikát" (i. m. 1i6. o.). Lényegében ez a változás adta meg a lehetőségét annak, hogy a Sidney Jones, Monckton, Caryll stb. által létrehozott - zeneileg is igénytelenebb - művek, az ún. musical comedyk meghódítsák a közönséget. Sokáig azonban ezek sem uralhatták a színpadokat, mert hamarosan újabb döntő fordulat következik be Anglia könnyűzenei világában: az 1910-es években betör az amerikai ragtime, majd a következő évtizedben a jazz, amelyek egy csapásra félretolták a hamar megmerevedett operetteket.

Bár a könyv végén találunk egy rövid bibliográfiát, a Gilbert- és Sullivan-operettek premierjeinek adatait tartalmazó listát, valamint a könyvben előforduló operettek és szerzők indexét, úgy érezzük, filológiai szempontból sok hiányosság maradt a műben, ami már csak azért is sajnálatos, mert néhány adat csak itt fordul elő, de az adatok itt sem teljesek. Célszerű lett volna például a szerzőkre vonatkozó legfontosabb tényeket valahol - lábjegyzetben vagy függelékben összegyűjteni, amivel a tanulmány értéke a tudományosság rangjára emelkedhetett volna.

(Alan Hyman, Sullivan and his Satellites. A Survey of English Operettas 1860-1914; Chappell and Company Ltd. London, 1978)

SZÍNHÁZ

THEATRE

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

Résumé

István Nánay:

Les contradictions du plein-air

Notre collaborateur part de trois récentes expériences estivales: *Le Petit café* de Goldoni représenté au Festival de Dubrovnik, le *Guillaume Tell* de Schiller qui fut, aux Jeux de Plein-air de Szeged, une faillite artistique résonnante et *L'École des Femmes* de Molière qui, jouée par l'ensemble de Kaposvár au bord du lac Balaton, peut être qualifiée comme le plus beau succès de la saison estivale en Hongrie. En comparant ces spectacles, le critique médite aussi sur les possibilités artistiques et les contradictions du théâtre en plein-air.

Erzsébet Ézsiás:

Les lecons de l'Été de Gyula

Dans le cadre du Festival «Été de Gyula» on a présenté deux nouvelles pièces hongroises à sujet historique, de la plume de Miklós Hubay et de Mihály Filadelfi, iansi qu'une curiosité historique, l'adaptation d'une oeuvre de Voltaire signée au XIXème siécle par András Dugonics. Comme en témoigne le niveau inégal des créations, le culte de la dramaturgie hongroise est certainement une cause noble qu'il ne faut pas cependant poursuivre à tout prix.

Eszter Révy:

Ivan Soussanine

Les responsables de la programmation ont enfin réussi à trouver une oeuvre qui par son essence se prête à remplir l'espace immense d'une façon spectaculaire: l'opéra de Glinka est quasiment né pour être joué au Festival de Plein-Air de Szeged.

András Pályi:

Est-ce qu'on doit réhabiliter Sardou?

Le professeur Péter Nagy remplit en 1978/79 le poste de directeur du Théâtre National qu'il quitta au terme d'une seule année. Dans l'introduction au recueil de ses critiques de théâtre il raconte l'histoire de cette brève carrière. Notre collaborateur, prenant la parole dans la discussion qui se poursuit autour du Théâtre National, conteste quelques vues exposées par l'auteur.

Zsolt Kőháti:

La place de notre théâtre et la conscience qu'il en a

Dans son étude publiée au précédent numéro de notre revue l'auteur esquissa le tableau du théâtre hongrois dans les années suivant la libération. Dans son article présent il traite de l'histoire des années 1949–1956, puisant sa matière surtout dans des documents de l'époque.

Katalin Róna:

L'instrument de l'acteur, c'est la diction

Zsuzsa Simon a travaillé pendant de longues années comme actrice et metteur en scène, c'est pourtant en premier lieu la formation des jeunes acteurs qui s'associe à son nom: c'est depuis 34 années qu'elle enseigne à l'École Supérieure du Théâtre et du Cinéma. Dans cet interview elle parle de sa pratique pédagogique, de ses principes et de ses expériences.

Tamás Major:

Le fonctionnement du text de Shakespeare

Le célebre acteur—metteur en scène a ecrit un essai sur l'interaction du thèâtre de Shakespeare et celui de Brecht. Voici le passage final de l'essai.

László Gerold:

Un festival qui déclenche des discussions

Les Jeux Sterija de Novi Sad constituent le festival dramatique le plus important de la Yougoslavie. Cinq des sept pièces présentées dans le cadre du concours de cette année ont déclenché, par leur importance même, des discussions d'une violence jamais vue. En rendant compte des spectacles en question tout comme des débats qu'ils suscitaient, notre collaborateur donne aussi un aperçu du profile spirituel du théâtre yougoslave contemporain.

Mária Novák:

Les possibilités de la coexistence

A Leipzig, l'*Antigone* au Schauspielhaus et *Les Juristes* de Rolf Hochhuth à l'Opéra sont deux expériences intéressantes prouvant que dans la ville du jeune Goethe c'est l'esprit de Schiller et de Brecht qui est devenu plus familier.

Mária Bonifert:

Où va le théâtre espagnol?

Les contradictions du processus de démocratisation en Espagne se reflètent aussi dans la vie du théâtre. Le système ossifié, chargé d'un lourd héritage du théâtre espagnol ne peut pas être changé d'un jour à l'autre par quelques lois ou mesures nouvelles. Le public habitué à la dramaturgie traditionnelle accepte assez mal les tendances nouvelles et il reste beaucoup à faire pour changer les goûts et jeter les bases d'une culture théâtrale moderne.

Anna Földes:

Victimes et sacrificateurs

A la Rencontre Théatrale de Berlin-Ouest notre collaboratrice a pu voir pendant trois semaines dix-neuf spectacles en langue allemande. En rendant compte de ses expériences elle relève surtout l'importance de renouveler le contact avec les théâtres d'expression allemande, estimant que la liquidation d'une orientation culturelle exclusivement allemande ne peut pas équivaloir à une indifférence pour les évènements théâtraux de Vienne ou de Berlin. Cette rencontre est une nouvelle preuve du fait qu'ici, au milieu de l'Europe, on peut s'enrichir mutuellement de leçons et d'idées valables.

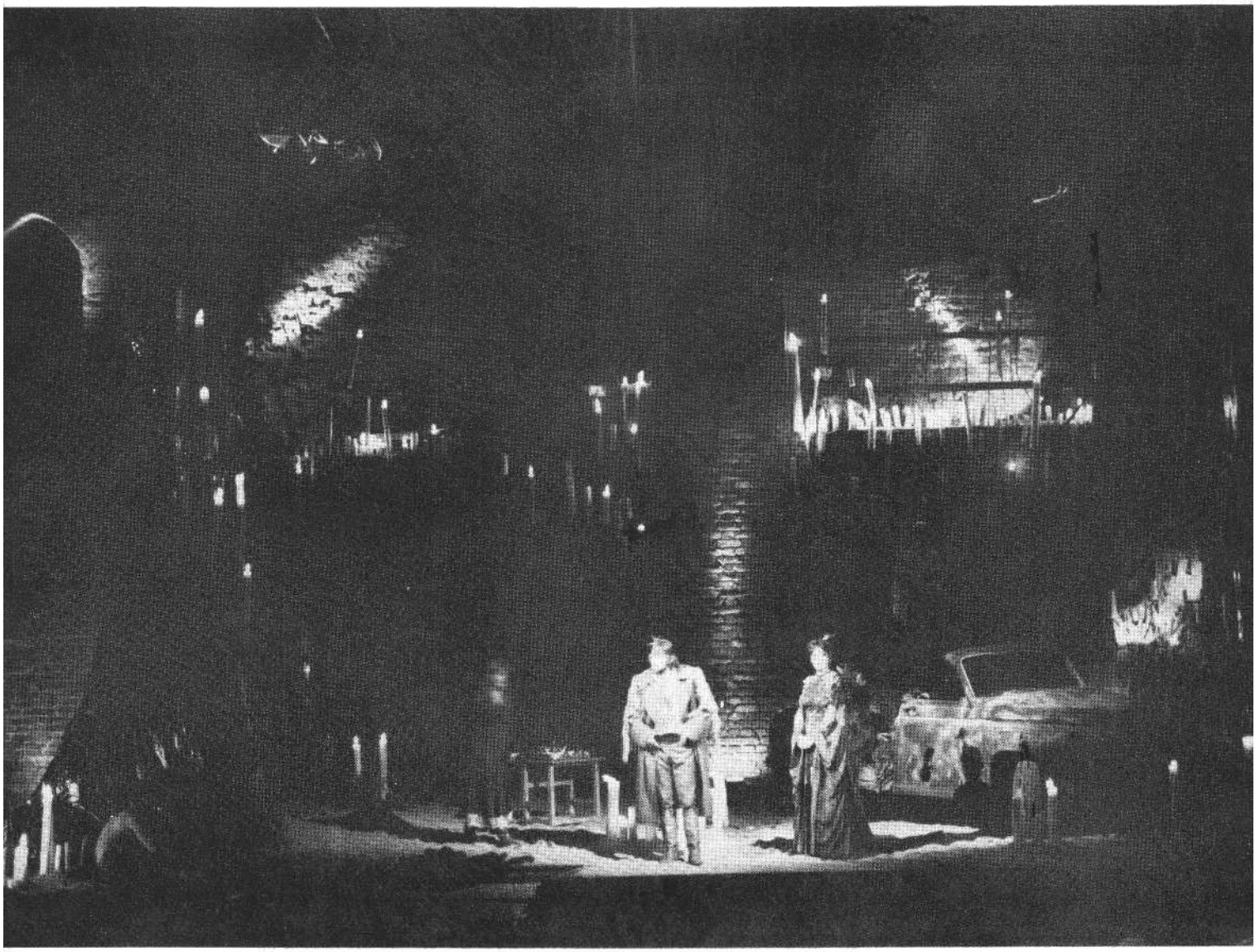
István Kelényi:

Un théâtre créateur

Aux éditions «Gondolat» on a publié sous le titre *L'Atelier de Meyerhold* un recueil de documents passionnants pour gens du métier et pour le public théâtrophile lui aussi, éclairant la carrière du grand metteur en scène soviétique.

Péter Szaffkó:

Sullivan et les autres

Le livre *Sullivan and his Satellites* d'Alan Hyman, paru chez la maison Chappell and Company Ltd. à Londres, traite de l'histoire de l'opérette anglaise entre 1860 et 1914.

Ára: 25,– Ft