# SZÍNHÁZ

Szántó Judit: Kié ez a kéz? Lehet, hogy az enyém... • Kovács Dezső: Szép asszonyok a Körszínházban • Dévényi Róbert: Kazincbarcika '84 • Nánay István: Népszínház és helytörténet • Csáki Judit: Színház – reggeltől reggelig • Földes Anna: Nancyi napló • Dékány Kálmán: Holttér (dráma)

1984
November

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XVII. ÉVFOLYAM 11. SZÁM
1984. NOVEMBER

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TŐRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
1054 Budapest V., Báthori 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: 7906, postafiók 223.
A kiadásért Felel:
Siklósi Norbert vezérigazgató
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 21 5-961 62
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

84.2306 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Eves magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

**HU ISSN 0039-8136**

**A borítón:**
**Phillippovich Tamás Botho Strauss: Oh, azok a hipochonderek! című darab szolnoki előadásában (Szoboszlai Gábor felvétele)**

**A hátsó borítón:**
Jelenet a Munka - létkérdés címe dán **előadásból**
**(Nánay István felvétele)**

# TARTALOM

## játékszín

**SZÁNTÓ JUDIT**
Kié ez a kéz? Lehet, hogy **az** enyém... (1 )

**KOVÁCS DEZSŐ**
Szép asszonyok a Körszínházban (4)

DÉVÉNYI RÓBERT
Kazincbarcika "84 (6)

## világszínház

**NÁNAY ISTVÁN**
Népszínház és helytörténet (11 )

MÁTÉ **LAJOS**
Párhuzamok (15)

**BÉRCZES LÁSZLÓ**
Micimackótól Don Quijotéig (19)

**BERKES ERZSÉBET**
„Amennyit a szív felfoghat magába"" (21 )

**SZAKOLCZAY LAJOS**
Színházi esték Újvidéken (27)

**BÉCSY TAMÁS**
Tapasztalatok a dán színházról (31)

**FÖLDES ANNA**
Nancyi napló (35)

## négyszemközt

**OSGYÁNI CSABA**
Könyvek a színházról (43)

## szemle

CSÍK ISTVÁN
Variációk rajzra, ruhára és más eszközökre (46)

SZÁNTÓ JUDIT

## Kié ez a kéz? Lehet, hogy az enyém...

**Botho Strauss: Oh, azoka hipochonderek! című drámája Szolnokon**

Azt mondta háziszerzőjéről s egykori dramaturgjáról Peter Stein abban az év eleji interjúban, melyet e sorok írója készített vele: „Még hogy Botho Strauss hermetikus szerző lenne?! Ez a tévhit csak abból fakadhat, hogy még nem tettek próbát vele. Próbálják csak meg, csudát fognak látni! Nálunk, az NSZK-ban Botho Strausst inkább azért szidják, hogy túlságosan is a közönség tetszésére pályázik... Botho Strauss vérbeli közönségszerző..."

Botho Strauss, mint aki már-már a bulvárt horzsolja? Kiről beszél a kiváló rendező, számos Strauss-bemutató színrevivője? Nos, bizonyosan nem arról az egykori, huszonnyolc éves fiatalemberről, akinek első drámáját, épp a szóban forgó *A hipochondereket* (ez a darab eredeti címe) 1972-ben ingerült elutasítással fogadta a nyugatnémet kritika. „Az ember mérgelődött, mert ez a darab kisiklik minden objektívabb besorolás elől, mert a szó legigazibb értelmében »nem lehet mit kezdeni vele<." (Günter Zehn a Die Weltben.) „Közönség és kritika tanácstalan volt." (Roland H. Wiegenstein a Frankfurter Rundschauban.) „Botho Strauss nem drámát ír, csupán az antidráma egyfajta dramaturgiai elméletét illusztrálja. Dramaturgok mint ateliermókán egy ideig talán elszórakoznak rajta, de a közönséggel szemben ez sznob, sőt, szadista arrogancia... Summa summarum: ahhoz, hogy valaki a színházban érvényesüljön, akkor sem elég nem írni darabot, ha ezt a nem létező darabot szándékosan, módszeresen és elméleti felépítménnyel ellátva *hozza* lét-re." (Georg Hensel a Die Weltwochében.) De a hamburgi ősbemutatót rendező Claus Peymann számított erre a reakcióra, mert az előcsarnokban egy plakátot helyezett el, mely tudatta, hogy az író (akárcsak hőse, Vladimir) behajózott Batávia felé, „s így az egyetlen személy, aki az ügyről talán némi felvilágosítást adhatna, a nyílt tengeren tartózkodik, úton Kelet-Azsia felé". (Nehéz eldönteni, kinek a batáviai hajóútjában hihetünk jobban: Strausséban vagy hőséé-ben.)

Mi történhetett tíz év alatt, e csaknem egyöntetűen negatív fogadtatástól Peter Stein épp ellentétes értelmű nyilatkozatáig ? Nos, mindenekelőtt egymást érték a Strauss-bemutatók: *Ismerős arcok, vegyes érzelmek* (1975), *Viszontlátás-trilógia* (1977), *A nagy és a kicsi* (1978), *Kalldewey, Farce* (1982) és legújabban *A park* (1984). A nyugatnémet színházak versengenek értük, sőt, időnként felbukkan egy-egy külföldi - osztrák, francia, angol vagy épp amerikai előadás is, bár ezeket változatlanul *gyér* siker kíséri; legutóbb épp a nagy Glenda Jackson bukott bele *A nagy és a kicsibe.* Az NSZK-ban azonban Botho Strauss mára kétségkívül a vezető drámaírónak számít, és immár egyetlen kritika se visszhangozza a kezdeti vádakat, noha ezek egy az egyben alkalmazhatók lennének a későbbi Strauss-drámákra is, hiszen épp a *Szentiványéji álom* motívumaira szerzett *A park* talán az eddigi életmű leghermetikusabb, legkomplikáltabb darabja. A vádak mégse térnek vissza; Strausst még saját legjobb színvonalához se illik mérni, az élő klasszszikusnak kijáró deskriptív-analizáló respektus illeti meg. igen: mi történhetett?

[97z-ben a Rheinischer Merkur bírálója, Heinz Beckmann, aki azzal vádolta a szerzőt, hogy „triplafedelűen blöfföl", aforizmatikusan megjegyezte: ez a fiatalember „lélegzés helyett is csak gondolkodni tud". Az igazi nehézség abban lehetett, hogy c fogadtatás után Strauss másodszor is színre kerüljön; szerencsés körülmények mellett ebben nyilván közrejátszott a rendkívül ambiciózus nyugatnémet színház eredeti drámákban és drámaíró-tehetségekben való krónikus szűkülködése. Másodjára a straussi dramaturgia már ismerősebbnek tetszhetett, aztán, a nyilván már sokkal akadálytalanabb harmadik találkozásra szinte már meghittnek. Mára pedig a gáncsból dicséret lett; a nyugatnémet kritika és bizonyára a közönség egy része is megszokta, sőt, büszke rá, hogy van egy Európa-szerte ismert írója, aki „lélegzés helyett is gondolkodik" (a pejoratív „csak" szócska azóta elmaradt).

Mindez persze mégsem csak nézőpont kérdése, hiszen a lényeg az: elfogadjuk-e és művészileg értékeljük-e azt a gondolati konstrukciót, amellyel Botho Strauss a „lélegzést", vagyis az életszerűséget helyettesíti, pontosabban az életnek azt a látszatát, amelyet a XX. század végi színházi közönség éppúgy előnyben részesít, mint bármely európai században élt elő dei ? Mert bár természetesen a legvulgárisabban emészthető dráma is fikció csupán, mégis mindenekelőtt az átélhetőségre, az azonosulásra épít - s kevés olyan író van ma, aki ezt a lehetőséget oly zord következetességgel megtagadná a nézőtől, mint Botho Strauss. (Munkásságában eddig egyedülálló *A nagy és a kicsi* hűsnője, Lotte, akinek figurájában és sorsában bizonyos fokig adott ez a lehetőség, ezért is próbálkoztak külföldön többnyire épp ezzel a művel; a fél-siker vagy a kudarc azonban onnan eredt, hogy bár a színrevivők többnyire mohón vitték el az előadást a pszichológiai dráma felé, a szöveg ellenállt, a közönség pedig így is sokallta a kiiktathatatlan filozófiai stilizáltságot.) Hiszen az azonosulási lehetőség még az olyan poláris végleteken is adott, mint egyfelől Brecht, másfelől az abszurdok: Brechtnél a társadalmi „gesztussal" azonosulhatunk, Beckettnél a költői kép egyetemességével. Botho Straussnak a mai drámaírásban valóban páratlan gondolati konstrukciói viszont csapdaszerűek. Az egyes szituációk, a szereplők egyes reagálásai, a cselekmény egyes fordulatai már-már hagyományosnak, ismerősnek, átélhetőnek tűnnek, hogy aztán bámulatosan sima átmenettel megszüntessék saját érvényüket, és visszapillantva már egészen mást jelentsenek, majd a következő fordulattal ezt a jelentést is elveszítsék. Igen hasonló például az expozíció *A hipochonderekben* (az egyszerűség kedvéért használjuk az eredeti címet, melyet Csizmadia Tibor nyilván a néző egyfajta orientálása kedvéért váltott fel a becketti Ó, *azok a szép napokra* utaló változattal), és a rá következő *Ismerős arcok, vagyes érzelmekben.* Látszólag kristálytiszta, ezernyi néző emléket ébresztő a kiindulóhelyzet. Itt egy férj hazahozza a börtönből a feleségét, aki azért került oda, mert megölte szeretőjét; férj és feleség zavaros, dúlt, hisztérikus lelkiállapota telje-sen érthetőnek tűnik. A következő da-rabban egy lerobbant kis hegyi szálló tulajdonosa titokban el akarja adni intézményét közületi üdülőnek, s mikor ezt az ott *időző* baráti kör, megannyi élősdi ingyenvendég megtudja, bosszút esküsznek. Várjuk a társadalmi-társalgási drámát, a meghitt lélektani motívumokkal. Csakhogy Strauss leleménye éppen az, hogy a szokványosnak tetsző figurákat egy billentéssel átutalja egy irreális, rejtelmes, józan logikával követhetetlen szférába. Emitt kiderül: a nő nem azért ölt, amiért kezdetben állítja, vagyis mert

a viszony kezdett számára terhessé válni, és vissza akart térni férjéhez, hanem azért, mert üzlettársai megbízták egy jövedelmezőnek ígérkező gyógyszerformula mindenáron való megszerzésével; amott pedig a szállodatulajdonos felesége, bizonyos Doris megkettőződik; egyik énje légiesen tökéletes lény lesz, a másik viszont gyermeket vár a két éve impotens férjtől, aki végül is személyisége teljes felbomlását azzal tetőzi be, hogy egy frizsiderbe zárkózva (valószínűleg) öngyilkos lesz. A két Doris motívuma összecseng az első darabbeli két Jakob (vagy két Vladimir) motívumával: hányan vannak hát? Es melyikük az igazi? *A hipochonderek* végén megjelenő fér-fit Nelly, az asszony, akit végül meggyilkol, utolsó lélegzetével Vladimirnak szólítja, a vele együtt megszökő szobalány viszont Jakobnak; s ha azt hisszük, mind-egy a név, a lényeg a két személy azonossága, Strauss efelől sem hagy megnyugodni, hiszen az egyik jelenetben saját szemünkkel látjuk Vladimirt az ágyon heverni Nellyvel, míg a külső folyosón fekete kámzsában ott ólálkodik Jakob, először mint kiszemelt áldozat, majd mint gyilkos. Már persze ha a kámzsás figura valóban Jakob, ahogy ő maga később állítja.. .

És miért öli meg Jakob-Vladimir Elisabethet (Szolnokon: Erzsébetet - a rendező némiképp visszaél azzal a véletlennel, hogy a többi név magyarul is elfogadható), aki Jakobnak felesége, Vladimirnak anyja lenne? A gyilkosság ugyan nyílt színen zajlik, látjuk a gyilkost és az áldozatot is, mégsem tudjuk, kik ők. Jakob vagy Vladimir a tettes? Az áldozat ugyan kétségkívül Elisabeth, de ki ő és mit tud? Láthatóan szilárdan hisz abban, hogy férje is van meg fia is, de hihetünk-e abban, hogy ezt őszintén hiszi? No és a híres indíték? Ha Jakob meg akar szabadulni feleségétől, hogy meg-szökhessen a szobalánnyal, muszáj-e ezért gyilkolnia? És ha Vladimir az? Ez esetben feltételezhető lenne, hogy az éppen ugyancsak lövésre készülő Nellyt akarja megmenteni egy újabb gyilkosságtól, de miért tenné azt, amikor nyilván már tudja, hogy Nelly se lesz hosszú éle-tű? Vagy esetleg ez a gesztus is csak Nelly további megzavarására szolgál? Netán fél, hogy Elisabeth leleplezhetné kettős léte titkát? De persze az is lehet, hogy Elisabeth [hiszen őszintén (?) gyűlölni látszik menyét] is benne van a komplottban, és a színfalakon kívül ugyanolyan vígan feltámad, mint nem-rég a halomra lőtt Spaak fivérek.

E kérdések persze fölöslegesek és abszurdak, és inkább csak a straussi dramaturgia átvilágítása kedvéért tettük fel őket. Mert hisz nyilvánvaló: itt a még-oly konkrét tájékoztatások és adatok is csak zsákutcába visznek; minden mozzanat egyidejűleg sokféleképpen értelmezhető, ami azt jelenti: értelmezhetetlen. A „minden van" és a „semmi sincs" egyformán igaz, vagy ahogy az egyik Spaak fivér mondja, kezére pillantva: Kié ez a kéz? Lehet, hogy az enyém.. . Egy merőben más dramaturgiával Botho Strauss ugyanazt mondja, amit az abszurdok: valóságunk, világunk, kapcsolataink áttekinthetetlenné váltak, identitásunk fenyegetett és viszonylagos, minden cselekvés és minden kontaktus, rokoni vagy baráti szál illúzió, délibábból épült híd a semmi fölött. De míg Beckett drámaíróként költő, úgy Strauss filozófus; ő egészen más dramaturgiával közelít a nagy kísérlethez: ábrázolni az ábrázolhatatlant. A költői kép tragikus, monolitikus egyértelműségét nála a gondolati konstrukció nem kevésbé tragikus sokértelműsége helyettesíti.

Mivel azonban a végső mondanivaló mindkét esetben egyértelmű, a becketti módszer kétségtelen előnyben van a straussival szemben. Botho Strauss ugyanis ezen az átfogó, végső közlendőjén túl és azon belül egyéb feszítő mondanivalókat is közölni kíván, mindenek-előtt kora és hazája társadalmáról, a mai nyugatnémet polgárságról és értelmiségről; ez a szándék ismét a „leghagyományosabb" Strauss-drámában, *A nagy és a kicsiben* a legnyilvánvalóbb, de a többi-ben is világosan nyomon követhető. A *hipochondere/* címválasztása például nagyon is tudatos szándékot rejt: a lelki hipochonderekről lenne az írónak mondanivalója, azokról, akik önmaguk foglyaiként, beteges introvertáltságban, téveszmék és kényszerképzetek, szorongások és hisztériák sodrásában agyonelemzik magukat. E lehetőség alapján elképzelhető akár a darabnak egy olyan olvasata is, amely már-már egy hagyományos, nagyszabású szerelmi tragédiát idéz: Vladimir és Nelly őszintén, szenvedélyesen szeretik egymást, de az adott társadalmi feltételek között és a külső nyomásokra való torz, túldimenzionált, „hipochondrikus" reagálásaik miatt ez a szerelem nem realizálható, és legalább egyikük pusztulásához vezet. Csakhogy *az* Othello-vonalat felfüggeszti a *Gázláng*-vonal (és viszont) : hiszen Vladimir (vagy Jakob), mint kiderül, kezdettől Verával játszik össze, spontán kiegyensúlyozatlansága és hisztériája kibogozhatatlanul vegyül a hideg számítással: őrületbe taszítani az asszonyt, részben azért, hogy Vera és őelőtte szabad legyen az út, részben bizonyára bosszúból is, Nelly árulása

**Botho Strauss: Oh, azok a hipochonderek!... (szolnoki Szobaszínház( Philipovich Tamás és Bajcsay Mária**

miatt. Hiszen Nelly, aki pedig viszonylag a dráma legértelmezhetőbb figurája (tébolya és halála legalábbis valódinak tűnik), a maga részéről ugyancsak megcáfolja a „grande amoureuse" sablonját: nemcsak egyszerűen megcsalta férjét, hanem még hazudik is e csalás és a rá következő gyilkosság indítékait illetően, s a gyilkosságnak, az egyik verzió szerint, semmi köze sincs Vladimir iránti érzelmeihez.

Vagyis a straussi módszer borzasztó veszélye és kockázata az, hogy az átfogó mondanivaló kohójában sorra eléghet-nek azok a részigazságok is, melyeket az író minden bizonnyal komolyan vesz; a nézői reakció pedig - beavatottaknál már eleve, tájékozatlanoknál valamikor az első találkozás alatt hasonlóvá válik a farkast kiáltó fiú hitetlen közönségéhez: „Ezt már ismerjük, többé nem dőlünk be." Amiben a baj épp az, mint a mesében: a farkas, Beckett farkasa valóban megjelenhet, és a Strauss-drámákban rendre meg is jelenik. Lenne okunk, hogy féljünk tőle.

Az már aztán ízlés, ráhangoltság és némi „németes" hajlam kérdése, hogy ha nem is borzongunk bele Botho Strauss látomásába, és nem vagyunk hajlandók vele együtt félni elfogadjuk-e ma-gát ezt a hideg tüzű, az érzelmi elkötelezettséget eleve elutasító dramaturgiát, élvezni tudjuk-e legalább magát a roppant impozáns, bár lényegénél fogva mesterkélt konstrukciót, szerez-e esztétikai örömet a lenyűgöző verbális apparátus, a mondatok és gondolatmenetek bonyolultan indázó rendszere, netán a hagyományos műfajokra krimire, sőt, horrorra, szalon-, bulvár- és pszichológiai drámára vagy épp bohózatra és cirkuszra vonatkozó utalások, melyeket másoknál frivolnak vagy játékosnak szoktunk címezni - Straussnál azonban a teatralitás is filozófiával bélelt, s az idézőjel is komolyabb, mint másnál a kurziválás.

Ami Peter Steint (és higgyünk neki: a nyugatnémet színházi szakma túlnyomó és a nyugatnémet közönség legalábbis jelentős hányadát) illeti, ők Botho Strauss dolgában már 984-et írnak - ismerik és elfogadták (bár a bulvár gyanúját azért Stein is alighanem csak a polémia hevében ragaszthatta rá). A magyar átlagközönség azonban e vonatkozásban minden bizonnyal még 1972-ben él. S ha

**Takács Gyula és Tóth József Botho Strauss színművében** (MTI - **Ilovszky Béla felvételei)**

azt akarjuk, hogy innen tovább mozduljon (ami nemcsak Botho Strauss befogadása szempontjából lenne üdvös), ahhoz az kell(ene), hogy színházművészeink naptára jó néhány évvel előbbre tartson.

A jóformán előzmény nélkül vállalkozó Csizmadia Tibor rendezése igen jó munka 1984-ből. Kivételes stílusérzékkel és intellektuális vértezettel közelített ahhoz a szerzőhöz, aki minden rendezői kvalitás közül épp e kettőre tart leginkább igényt. Ami a lényeg: miközben egyetlen mozzanat fölött sem siklott el, képes volt rá, hogy mindegyiket azonnal relativizálja (talán a valóban fárasztóan hosszú és a hamis nyomhintést fölöslegesen elnyújtó expozíció kivételével). Voltaképp, amennyire lehet és üdvös, még a jelzett ellentmondáson is oldott: a szereplők hisztériája, vagy, ha úgy tetszik, hipochondriája, nála valóban őszinte, de épp mert alapjában fals, torz magatartás, épp őszinteségében velejéig őszintétlen, sőt, minél őszintébb, annál őszintétlenebb; így az „őszintén" hisztériázó Vladimirtól nagyon is kitelik, hogy tervszerűen és hideg fejjel elpusztítsa azt, akinek szerelméért oly látványosan és átélten őrjöng.

Vannak a rendezésben hagyományosan hálás játékok, mikor az ellentmondások gyors időbeli egymásutánban, egymástól jól megkülönböztethetően jelentkeznek; ilyen például Elisabeth mesterhármasa, mikor Jakab levelét végigolvasva először kétségbeesik, majd Nelly bejövetelét észlelve zavart és bosszús lesz, s végül, mindezt leplezendő, édeskés kacérsággal hanyatlik Vladimir ölébe, s mind-ezt egy-két másodperc alatt; vagy az olyan, a straussi műfaji utalások rend-szerét jól realizáló, már-már bohózati effektus, amikor Vladimir, hisztérikus halálvíziójában, vonagló pulykacombról beszél, majd tányérjáról a legnagyobb nyugalommal valóban egy combot kap fel. De nagyobb teljesítmény, hogy Csizmadia egyazon mozzanaton belül is képes ellentmondásokat kidolgozni, akár effektusokkal - például az idilli szerelmi jelenetet egyre baljósabban kísérő s épp ellentétes szándékot reveláló konfliscsengetéssel -, akár, s ez persze a legértékesebb elem, a színészi játék folyamatos és egyidejű többértelműségével, az egymásnak feleselő magatartási mozzanatok helyenként groteszk túlfokozásával.

Frappáns kifejezési eszköz az ellentét is a gazdagon berendezett színpad és a játék vészjósló üressége között. A szolnoki Szobaszínházat alkalomról alkalom-ra megújuló játékterei színházi életünk legizgalmasabb szcenikai laboratóriumává avatták. Most a parányi téren Lábas Zoltán levegősen tudott elhelyezni nem egyszerűen egy nagypolgári lakást, hanem annak legalább hat, sajátos jellegű és megkülönböztetett funkciójú játékterét (ilyennek kell számítani a zsúrkocsi fülkéjét is), hiteles, már-már naturalisztikusan pontos kellékekkel s ugyanakkor ez a színpadkép csak azért szituál, hogy a rendezés kiragadhassa a játékot szituáltságából. Csizmadia szemmel láthatóan élvezi ezt a folyamatot, a felépítés és szétrombolás sajátos straussi dialektikáját. Egyformán otthonos a bölcseleti argumentumokban és a bűvésztrükkökben, és érezhető szellemi örömmel szerkeszt meg egy olyan szellemi konstrukciót, amelynek építőelemei par excellence valóságidegenek, csupán az egésznek lehet köze a valósághoz, annak számára, aki szívesen követi az effajta színpadi gondolatfutamokat. Legföljebb a pontot nem rakta ki elég nyomatékkal. A közönség amúgy is nehezen követi a végső váratlan fordulatokat - több időt kellene kapnia arra, hogy még a játékidőn belül reagálhasson és ocsúdhasson fel. A rendezőileg is, színészileg is elkapkodott,

bizonytalan befejezés a tájékozatlanabbakat még jobban megzavarja, de az ér-tők élvezetét is csorbítja.

Ritkán választható külön ily tisztán rendezői szándék és színészi megvalósítás. A színészek ugyanis, bár rendkívül lelkiismeretesen, műhelyszellemű komolysággal és akarással követik Csizmadiát Botho Strauss cirkalmas ösvényein, változó sikerrel birkóznak a feladattal. Ambár valljuk be: ha Botho Strausst egy tehetséges rendező megérti és szereti (úgy, ahogy Botho Strausst szeretni kell), akkor a megvalósítást illetően már egyszerűbb a dolga, mint a színésznek, akinek a színpadi lét minden pillanatában testileg és szellemileg ki is kell fejeznie az állandó két- vagy többértelműséget, vagyis valóban saját kezűleg lebontani azt, amit egyszer felépített.

Vladimir-Jakob kulcsszerepében a színház bátran kísérletezett: Philippovich Tamásnak eddig csak megfelelően megoldott epizódalakításait ismertük. Elmélyülésével rászolgált a bizalomra: minden színpadi percében tetten érhető a világos rendezői értelmezés és instrukció. A kivitel azonban, az általa pontosan jelzett végletes érzelmekkel ellentétben, szürke; az érdekesség, az egyéniség bélyege, a jelenlét súlya hiányzik, s ez az egész előadást valamelyest lehúzza. Másfajta küzdelemről tudósít Bajcsay Mária alakítása. Utaltunk már rá, hogy Nelly alakja a darabban a legdirektebb, ő az egyetlen, aki valóban azonosnak látszik sorsával (ezzel mintegy Lottét megelőlegezve). Bajcsay azonban mintegy Lottét átszik már, nagy szenvedélyű, nagy érzelmű, már-már tragikus hősnőt - kitűnően, de Nellyhez képest túl „melegen", és ebből az alapállásból elég nehezen, nemegyszer hiteltelenül oldhatók meg mind-azok a jelenetek, amikor nem Vladimirral áll szemben (de még a Vladimir-jelenetek is lehetnének komplexebbek). *Győry* Franciska, kevéssé képlékenyen, csak rutinjára támaszkodik, s fénytörésekről-vibrálásokról lemondva pusztán egy polgári színmű hárpia-anyósának sablonfiguráját hozza. Ami a két Spaakot lleti, Csizmadia itt különleges élvezet-:el játszott el a Strauss által nagyon is bekalkulált cirkuszeffektusokkal, csak hát

két színész, Takács Gyula és Tóth Jósef túl messze ment ebben az irányban, lletve túl keveset mutatott fel a duó féelmeteskiismerhetetlen vonásaiból. ,zen belül Takács Gyula igen színes lownszámot adott elő, ám a rendkívül ehetséges Tóth Józsefnek érezhetően kevés volt az idő és a tér ahhoz, hogy rutinos partnere mellett kibontakozzék. A leginkább straussi figurát Leviczky Klára alkotta meg, Vera, a cselédlány szerepében; játékának finomságát és erejét külön bizonyítja, hogy egy nem egészen pontos értelmezés talajáról kellett elrugaszkodnia, mert a straussi Vera voltaképp közelebb áll *A Manderley-ház asszonyának* démoni házvezetőnőjéhez, mint ahhoz a magyar parasztlánykához, akinek maszkjában a színésznő megjelenik. Mégis: ez a Vera jelen van és nincs jelen, tud és nem tud, érez és nem érez, naiv és rafinált, ösztönlény és hideg kalkulátor - minden és semmi. És önálló ráadásként Leviczky még egy csipetnyi saját iróniát is hozzáad a játékhoz - jól áll a kissé túl mereven, „németen" okos Botho Straussnak, több is elkelne belőle.

Végezetül egy szót a fordításról, Petra-Szabó Gizella munkájáról. Mai színházi gyakorlatunkban ritkán segíti a rendezőt ilyen abszolút biztos, önálló irodalmi alkotásnak is beillő szöveg (igaz, hogy sok rendezőnk sajnos meglepően igénytelen is e tekintetben). Petra-Szabó Gizella meg tudta teremteni a magyarul beszélő Botho Strausst: azonos értékű a gondolati feszültség és a szellemi színvonal, pontosan megfelelő arányú - se nem nehézkes, se nem túl könnyed -- a nyelvi humor.

A szolnoki Botho Strauss-vernisszázsnak aligha lesz nagy közönségsikere, még kritikai fogadtatása is kétséges. Nem csoda: 1972-ben vagyunk. Kérdés, érdemes-e e téren megismételnünk a nyugatnémet befogadóközeg évtizedes útját, s ezen a nyomon eljutnunk a majdani mához. Magam - ez talán kitetszett - elfogadom és értékelem Botho Strauss színházát, mégsem vagyok pillanatnyilag bizonyos abban, hogy éppen őrá van-e szüksége a magyar színháznak. Abban azonban bizonyos vagyok, hogy az ilyen drámák adekvát tolmácsolását meg kell tanulni ahhoz, hogy igazán korszerű színházat játsszunk Magyarországon. S így a szolnoki bemutató több, mint sikerült egyszeri kísérlet: teljesítmény, amely a szolnoki színház munkájában mindenképp gyümölcsözni fog.

*Botho Strauss: Oh, azok a hipochonderek! (szolnoki Szobaszínház)*

*Fordította:* Petra-Szabó Gizella. *Rendezte:* Csizmadia Tibor. *Díszlet-jelmez:* Lábas Zoltán.

*Szereplők:* Philippovich Tamás, Bajcsay Mária, Győry Franciska, Takács Gyula, Tóth József, Leviczky Klára.

**KOVÁCS DEZSŐ**

## Szép asszonyok a Körszínházban

Aki valamelyest is figyelemmel kísérte a Körszínház elmúlt huszonhat évének műsorpolitikáját, feltehetőleg nem lepődött meg azon, hogy Kazimir Károly ezúttal a klasszikus kínai epika hazánkban talán legismertebb és legnépszerűbb remekét, a XVI. századból, ismeretlen szerzőtől származó *Szép asszonyok egy gazdag házban* című regényt állította színpadra. Megszokhatta már az egykori városligeti kiállítócsarnokba látogató néző, hogy ebben a színházban a mi (európai) kultúránktól távoli, egzotikus (világ)irodalmi élményben lesz része. Az évek során számtalanszor megfogalmazódott e sajátos népművelő színház majd' minden sajátossága az előadásokról szóló beszámolókban; profilja kialakult, játékmódja, stílusa stabilizálódni látszott, s nagyjából ugyanazokat a műfaji-dramaturgiai ellentmondásokat mutatta föl év-ről évre, amiért bírálni és üdvözölni egyszerre szokták az ismeretterjesztés és a par excellence színház vizein hánykolódó produkciókat.

Az idei adaptáció is az ismert körszínházi képlet jegyében fogant, némi mai (pikánsnak szánt) felhangokkal: epikai művet visz színpadra úgy, hogy igyekszik valamit megtartani a regény elbeszélői módjából, érzékeltetve a XVI. századi történetmondás jellegzetességeit, meseszövésének naiv báját.

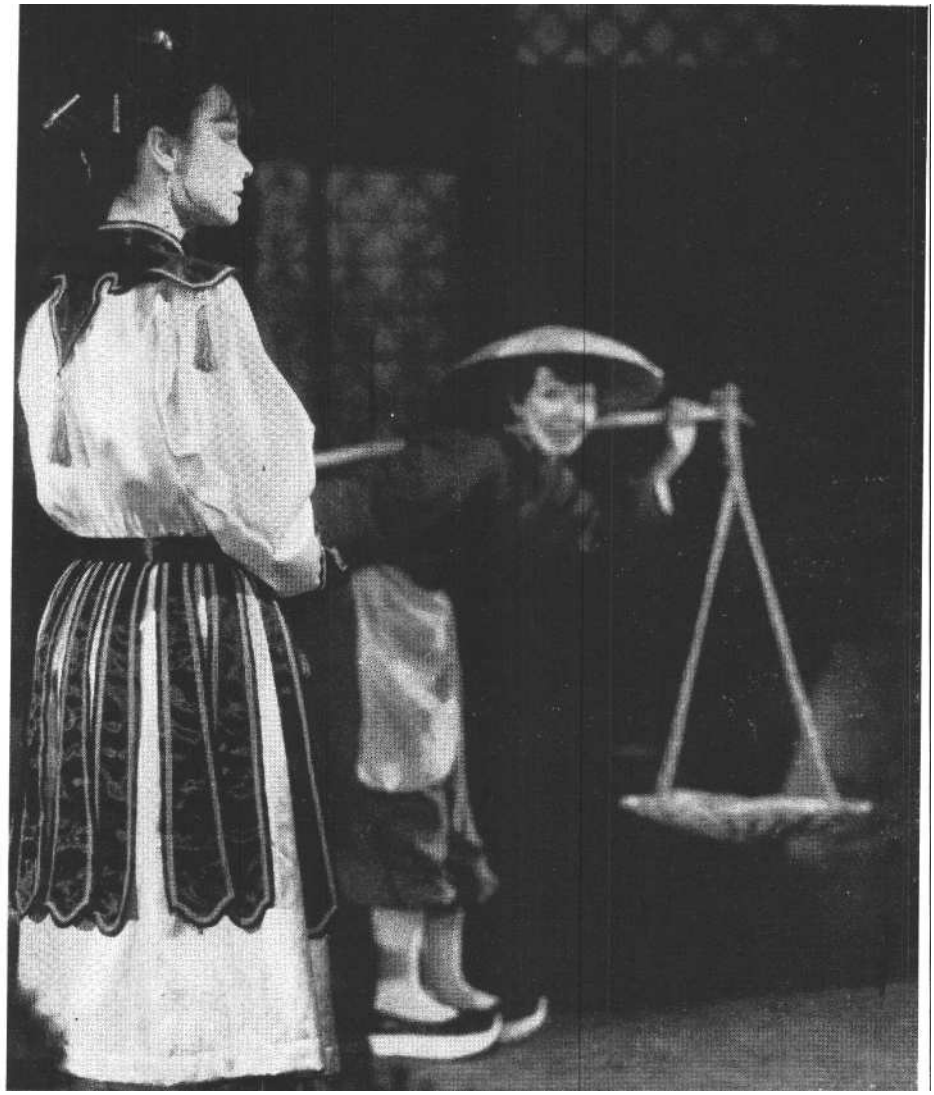
*A Szép asszonyok egy gazdag házban* ugyancsak vérbeli epika, lazán felépített elbeszélői szerkezetre fűzi föl a fő és mellékepizódok füzérét, a történet fordulatait, s a cselekményt számos retardáló mozzanat gazdagítj, míg lassan eljut a kibontakozásig, a korabeli kínai társadalom horizontálisan és vertikálisan is mély és széles korrajzig.

A történet a magánéletet állítja középpontba, de úgy, hogy közben a társadalmi közélet is a maga teljességében és sokszínűségében bontakozik ki előttünk. A regényt át- meg átszövik az erotikus mozzanatok, a szerelmi élet jelenetei meglehetős bőséggel és részletességgel ábrázoltak a gazdag kéjenc kereskedő, Hszi-men Csing életének és „udvarának" képeiben. Mint Tőkei Ferenc írja tanul-

mányában, a regényben „a teljesen korrupt és lezüllött közélet eseményeivel párhuzamosan, azokkal mégis a legteljesebb egységben elevenedik meg előttünk ennek a »gazdag háznak« kiüresedett, céltalan, helyenként elállatiasodott belső élete. A szerző rendkívüli erővel mutatja meg, hogy immár sem a közélet-nek, sem a magánéletnek nem adhat sem-mi tartást a hagyományos ünnepek, szer-tartások, udvariassági rítusok megannyi előírása sem; hogy mindez puszta külsőség, amely az alantas érdekek első ösztönzésére nyomtalanul lefoszlik az emberekről." (Vázlatok a kínai irodalomról, Kossuth, 1970. 139. o.)

A fordítást is jegyző átdolgozó, Csongor Barnabás és a regényt színpadra alkalmazó rendező, Kazimir Károly a mű kulcsjeleneteit, epikus vázának csomópontjait kiemelve igyekeztek létrehozni olyan drámai fölépítésű szerkezetet, mely egyaránt őrzi az eredeti kínai epika sajátosságait, a narráció révén az elbeszélés, a mese jelenlétét, az idő múlását, az ismeretlen író személytelen közléseit-kiszólásait, de a jelenetekből megpróbáltak olyan drámai alapanyagot konstruálni, amely ugyanakkor megfelel a színpad kívánalmainak is. Elöljáróban mindjárt meg kell mondanunk, hogy az átdolgozás felemás módon sikerült: ügyesen szerkesztett-átemelt dialógusokat hallunk, s egy-egy jellegzetesen drámai dikciójú szövegrész pedig egy az egyben feltűnik a regényből, ám a (drámainak szánt) cselekvések menetét a narráció legtöbbször megszakítja, nem beszélve azokról a pillanatokróI, mikor az akció és dikció átfedik egymást, azaz ugyanazt mondja el a darabbéli narrátor, amit a szemünkkel amúgy is látunk. Ezek a mozzanatok mindvégig zavaróak az előadásban, nemcsak a történet ívét, a cselekmény lendületét törik meg, ezzel behozhatatlan pszichikai hátrányba hozva a színészeket, de didaktikussá (és sokszor unalmassá) is teszik az előadást.

A színpadi játék, az imitált drámai forma tétje ezúttal - persze a műfajváltáson túl - a látszatnak és a valóságnak amaz ellentmondásos kettőssége, amely a féligmeddig még betartott-imitált (társadalmi) játékszabályok s az élvhajszoló élet valódi gyakorlata között feszül: külsőségeiben , látszataiban ez a társadalom, s tükörképe, a „gazdag ház" tisztességes, mértéktartó életet él, azonban lényegét tekintve velejéig romlott, céltalanul ki-ürült és hedonista. A bomlás, a válság jeleként megjelenik a cinizmus, a „min-



**Szerencsi Éva a Szép asszonyok egy gazdag házban előadásában** (Körszinház) (MTI - **Ilovszky Béla felvétele)**

den mindegy" érzete, a szereplők egyre kevésbé törődnek vele, hogy fenntarthassák az ingatag harmónia látszatát, egyre inkább kezdik elfogadni életüket és életformájukat olyannak, amilyen az a valóságban: korruptnak, aljasnak és számítónak.

A játéknak a figurák eme kétarcúságán túl még azt is érzékeltetnie kell, hogy a túlcsorduló aranykor „édes élete" milyen magatartásmódokat hív életre az emberekből, a hétköznapi lét viselkedésformái, gesztusrendszere miként itatódik át az élvhajhászó vágy és az élethabzsoló céltalanság érzületével, az erotika miként válik öncéllá, kiúttá és egyedüli cselekvési formává ebben a velejéig romlott társadalomban.

Ha belegondolunk, nem akármilyen színészi-rendezői feladatról van szó, amennyiben a játékosok komolyan veszik, hogy azt az érzéki-társadalmi közeget állítják elénk, mely *a Szép asszonyok egy gazdag házban* beláthatatlanul gazdag meseszövéséből árad.

Kazimir kettészelt körszínpadán lenyűgöző öltözékeket (Márk Tivadar), egzotikus dekorációkat-díszleteket (Szinte Gábor), mozgalmas tablóképeket látunk, melyekben a szereplők úgy mozog-nak, mint egy mechanikusan vezérelt bábjáték figurái. A színészi játékban végig kísért a túlérett és hanyatló „édes élet" gesztusrendszere, az édeskés mosolyok, a túlfinomult, cizellált mozdulatok, hajlítások keleties pompája, ám az a drámai feszültség, amely a figurákba ténylegesen életet öntene és egyénítetté, ugyanakkor korjellemzővé tenné őket, a színlelésnek amaz önfeledt játékból és el-fojtott agresszivitásból szőtt hálója, amely felemás helyzetüket, kettős tudatukat érzékeltetné, hiányzik a játékból. Néha egy-egy szereplő ki is lép figurájának határai közül, retlektálttá téve önmagát, s ez az önreflexió iróniát szül, vagy groteszk hatást kelt. A remete (Kozák András) és Hszi-men Csing (Bitskey Tibor), de Vang néni (Konrád Antal) figurájában is jól érezhető ez. Kazimir Nszi-men Csing és Aranylótusz alak-ját és kapcsolatát állítja a cselekmény középpontjába, az ő ambivalens szerelmükből, testi kötődésükből kellene hogy fel-szikrázzon a dráma, a féltékenységek, megaláztatottságok, ármányok és önfe-

ledten boldog pillanatok rajza. Aranylótusz rámenős szerelme kellene hogy életre galvanizálja a mellékfigurák viszonyrendszerét, a „gazdag ház" belső viszonyait. Szerencsi Éva nem minden heroizmus nélkül, de végeredményben hitelt érdemlően formálja meg az álnokul számító, ravasz és boldogságát tűzzel-vassal megvalósító szeretőt, aki ötödik asszonyként is túltesz a kéjsóvár kereskedő valamennyi feleségén, ágyasán és alkalmi partnerén. Figurája persze akkor mutathatná meg igazi erejét és nőiességét, ha vetélytársai is erőteljesebben megrajzoltak lennének. A többi asszony, az alkalmi nők viszont csak asszisztálnak a (szerelmi) társasjátékban, igazából nincsenek jelen ebben a sokszögű szerelmi párharcban. (Ami persze csak részben következik a színészi megformálásokból.) Még Kishonti Ildikó Porcelán asz-szonya az, aki kiemelkedik a hölgykoszorúból, remek éneklésével és egyéni drámájának plasztikus vonásaival. Bitskey Tibor Hszimen Csing alakjába bújva kétségkívül talányos jelenség. Sokszor nehéz eldönteni, hogy ironizálja figuráját, vagy a túlzott gyönyöröktől megszédülve mosolyog csupán. Remek groteszk pillanatokkal ajándékozza meg a nézőt Konrád Antal Vang néniként, s kellőképpen szerencsétlen a derék lepényárus, a háromhüvelyknyi emberkének csúfolt Vu Ta szerepében Várhegyi Teréz.

A játék összképe meglehetősen egyenetlen, a külsődleges-illusztratív mozzanatok - az átdolgozás műfaji tisztázatlanságai következtében - gyakran kerülnek fölébe a jellemábrázolásnak, a szituációk kidolgozásának. Az előadásnak majdnem sikerült száműznie a regény savát-borsát adó erotikát, halvány és fáradt árnyjátékká stilizálva az imitált szeretkezéseket, melyek eleinte még érdeklődést keltenek, később unalmassá és érdektelenné válnak.

Akik tehát az erotika csábítására váltottak jegyet a Körszínházba, alaposan pórul jártak. Akik nyári szórakozásra vagy keleti „irodalmi barangolásra" vágytak, néhány csipetnyit kaptak mind a kettőből. Ha valóban élvezni akarták a *Szép asszonyok egy gazdag házban* érett szépségét, „keleti" rejtelmeit, társadalomrajzának gazdagságát, feltehetőleg kézbe veszik a regényt és olvasni kezdik: „Történetünk a Szung-dinasztia idején játszódik, Huj Cung császár uralkodása alatt..."

**DÉVÉNYI RÓBERT**

# Kazincbarcika '84

### Mihez képest?

A hazai amatőr *színjátszás* egy nem kellő-en tisztázott ellentmondása az, hogy -- leginkább felfelé ívelő szakaszaiban - *színházi* mozgalom is egyben. Vagyis egyfelől színjátszócsoportok százai (olykor ezrei) igyekeznek dilettáns buzgalommal és esendő képességekkel nyomába szegődni a színházi és irodalmi „magaskultúra" divatos eszményeinek, ekként szorgoskodva az egyetemesnek vélt értékek elterjesztésében. Másfelől újra meg újra kiválasztódik néhány társulat, amely az amatőrizmussal éppen szembehelyezkedését kívánja kifejezni, eltökéltségét arra, hogy kivonja magát a konzumálódás hatóköréből. Példaként említhetjük akár a húszas évek munkásmozgalmának színi törekvéseit a szavalókórusok és a mozgásművészet expresszív lehetőségeinek integrálására, akár ifj. Horváth Istvánnak, az országos fesztivál névadójának kísérleteit a szegedi egyetemen a klasszikus dráma lélektani hitelesítésének irányában. Köztudott, hogy a hetvenes évek elején szintén volt a magyar amatőrizmusnak egy ilyen színháztörténeti pillanata. Tucatjával jöttek létre amatőr produkciók, amelyek kihívóan feleseltek az intézményes színház akadémizmusával. Mást játszottak, másképp és másoknak. Nem érték be azzal, hogy pedánsan tolmácsolják az irodalmi művet, de még a shakespeare-i tükörtartás igényét is kevesellték. Érdekképviseletet vállaltak -- azokét, akikhez szóltak. A híveikét. Az értelmiségi fiatalokét. Ettől az elkötelezettségtől ösztökélve válogattak a modern drámairodalom több-kevesebb következetlenséggel publikált, de a színpadról eltanácsolt újdonságaiban; formálták fenegyerekes tiszteletlenséggel a maguk képére a klasszikusokat; hódították meg a „normális" befogadói beidegződések nevében a színházakból kiebrudalt avantgarde irányzatokat; döntötték le piedesztáljáról a rutinié színészsztárt, és helyébe állították az egy célra össze-forrt előadói alkotóközösséget. És a jegyeket még sorolhatnám. Ez a fajta színházcsinálás persze nemigen fért el a színjátszómozgalom kereteiben. Alkalmat és helyet kellett találni egy olyasfajta összejövetelre, ahol nem azt firtatják, hogy hol tart a műkedvelés szakszervezeti ágazatok vagy területi megoszlás szerint, hanem elsősorban és mindenekelőtt azt keresik, hogy mi az amatőrök *alternatív* kínálata. Erre szolgált Kazincbarcika, ettől vált érdekessé, ennek csodájára jártak a vonattal, autóstoppal, gyalogszer-rel helybe zarándoklók. És ha akadtak illetékesek, akik illetéktelenséget emlegettek, lépten-nyomon hatósági engedélyt követeltek a megújuláshoz - ez csak izgalmasan fűszerezte a találkozók légkörét.

Korántsem szeretném e nosztalgikus hangütéssel a régi dicsőség fényét vonni az idei, immár hetedik bemutatósorozat fölé. Nem tagadható, hogy a kazincbarcikai „csoda" is csak három napig tartott. A fesztivál jócskán elérdektelenedett, mondhatni belterjes közművelődési magánüggyé vált. Az okok is közismertek. Egy évtized alatt a vezető együttesek jó része feloszlott, rendezőik és legjobb színészeik hivatásosok lettek vagy kvietáltak. De magához ragadta az intézményes színház a műsorpolitikai és stiláris kezdeményezéseket is, immár jóval magasabb színvonalával árnyékolva az amatőr konkurrenciát. Es a fő ok: a társadalmi konfliktusérzékenység egyszerre kívánatos és sajnálatos mérséklődése, melynek következtében hovatovább nincs már kinek az érdek képviseletét felvállalni.

Mindezek ellenére és tudomásulvételével a kazincbarcikai fesztiválnak a mai napig nem változott meg a „vonatkoztatási" pontja. Aki ide eljön, az ma is arra kíváncsi, hogy „történt-e azóta valami". Aki távol marad, az bizonyos benne, hogy most már úgysem történhet semmi. Kinek van igaza? Nem tudom. De igyekszem azokat a stratégiákat számba venni, amelyek ma is, a kedvezőtlenre fordult feltételek között is, kazincbarcikai szellemben a színházcsinálás, az alternatív kínálat eszméihez igazodnak.

### Utánjátszó avantgarde

Az amatőr színházcsinálóknak a hivatásosokétól eltérő műsorkínálata legfeltűnőbben az abszurdok, pontosítva ezek felmenőinek: a különböző színházi izmusok felkarolásában demonstrálódott. Beckett, Ionesco, Mrožek, Różewicz, Arrabal, Jarry, Majakovszkij, Lorca, Genet, illetve a párhuzamos magyar törekvések Déry Tibortól Hubay Miklósig az amatőrök tálalásában jutottak el a tudomásul vételig, *akkor és ott* csökkentve

a magyar színházkultúra jelentős lépéshátrányát.

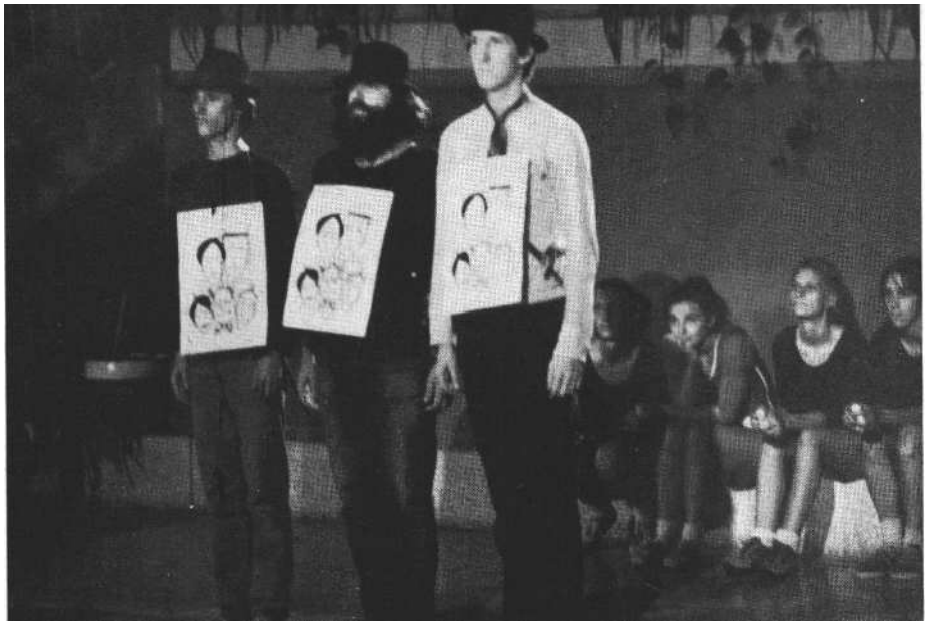
Nos, az élboly műsorpolitikai orientációja azóta sem változott lényegesen. Az abszurd, az avantgarde, az intellektuális groteszk tartja állásait, a szerzői listán Beckett, Mrožek, Kopit, Albee, Ghelderode, Kazis *Saya,* Foissy, Lebovič neve szavatolja, hogy itt minden újdonság a régi ! Ami persze önmagában is paradoxon. Mert önismétlést, elkényelmesedést jelez. Valamiféle „reprint" modernséget, amely a klisékről minden nagyobb erőfeszítés nélkül levonatolható.

Ezt az értékkopást jól érzékeltette a Danuvia produkciója. Nemes György *Csendes beszélgetés* című abszurdoidja alighanem ma is alternatív színházat jelent szűkebb közönségének. A fesztivál palettáján meglehetősen együgyűnek, banálisnak tűnt. Irodalmi anyaga felett el-járt az idő. Merésznek ható hangvétele, a militáns hatalommal ingerkedő politikuma megfakult, publicisztikai közhelylvé szelídült. Nemigen láttunk többet, mint egy bolondokházi viccből felduzzasztott kabarétréfát; ki a mulatságosabb: a háborús gyújtogató, aki normális tábornoknak, vagy a tábornok, aki normális háborús gyújtogatónak képzeli magát? A darabválasztást csak egy az újrafelfedezés erejével ható csavarás, koncepció indokolhatta volna. Ami. talán túllendítette volna a két színészt a játékmód csenevész illusztrativitásán. (Az idei kiírás szerint a fesztiválra egy-két szereplős kamarajátékokkal nem lehetett nevezni. Formaság, mégsem hallgathatom el: nem volt egészen ildomos, hogy a fenntartó szakszervezet anyagi hozzájárulására hivatkozva a produkciót mégis felvetették a programba.)

Ha Dániel Kornél rendezésében azt kifogásoltuk, hogy hagyta az intellektuális groteszket kabarétréfává laposodni, a szegedi Ifjúsági Színpad előadásában éppen a fordított utat nehezményezzük. Ok Szép Ernő *Május* című irodalmi kabaréjelenetét terhelték agyon „gondolatisággal", hogy modern fazont kapjon. Természetesen tisztában vagyok vele, hogy Szép Ernőt manapság az abszurd előfutárának szokás tisztelni. A produkció nyilván ennek figyelembevételével készült, ez az ajánlólevele. A baj az, hogy ezt a műfaji lehetőséget nem a darab groteszk lírájából bontják ki, ha-nem mintegy kívülről applikálják rá. Szép Ernő a tulajdonképpeni cselekmény rövid előkéjeként néhány jellegzetes figurát léptet fel, akiknek nincs más fel-adatuk, mint megadni a századeleji pesti aszfalt couleur locale-ját, megalapozni a játék szomorkásságában is köny nyed lírai romantikáját. Varga Katalin rendező ezekből az impresszionisztikusan odavetett foltokból harsány sors-dalokat fabrikál. Egymás után vonulnak fel a legújabbkori magyar történelem „utca emberei", vész ütötte sebeiket többnyire Örkény István egyperceseivel mutogatva. A csaknem húszperces elő-játék természetesen sajátos akusztikát, várakozást kelt. Egyre keressük a kapcsolatot a produkció két féltekéje között. Netán arról van szó, hogy az ábrázolt történelmi motívumok késztetik Szép Ernő darabjának életunt hősét, hogy megfelelő vastagságú faágat keres-sen magának? Vagy mint Arany *Hídavatásában* az öngyilkosjelöltek menete-lését, látjuk a „főeset" demonstrálását? A talányt bonyolítja, hogy maga a darab egy minden intellektuális elvontságtól mentes békebeli színészi jutalomjáték igényei szerint pereg. (Nem indokolatlanul. Régen láttunk a mozgalom fórumain ilyen eleven tehetséget, mint amilyent Veréb Juditban megismerhettünk.)

Lényegesen messzebb jutott egy klaszszikus abszurd, Kopit: *Jaj, apu, szegény akar...-játak* újrafelfedezésével a budapesti Metró Színpad. A darabot saját színházi otthonukban párban játsszák Witkiewicz: *Az őrült és az apára* című protoabszurdjával, de időkorlátozás mi-

**Jelenet Schwajda György: Segítség** című drámájából (GT **80 Csoport) (Szathmáry-Király Ádámné felvétele)**



**Etűdsorozat gesztusra (Gödöllői Amatőrszínész Stúdió)**

att Kazincbarcikán csak Kopitnak jutott hely. Ez azért érdemel említést, mert a szegediek ötletéhez hasonlóan - csak itt helyénvalóan - az egymásravonatkoztatás maga is effektusként aknázódik ki. Mészáros Tamás rendezése a képtelenségekben is a lélektani hitelt hangsúlyozza. Így a lengyel abszurd sem valamiféle orvospamflet vagy freudizmusparódia; komikuma csak úgy érvényesül, ha tragikumát is teljességgel tudomásul vesszük. Es ezzel a szemlélettel ágyaz meg Witkiewicz a Kopit-interpretációnak. Köztudomású, hogy a szerző a darabot Tennessee Williams-stílusparódiának szánta, a szöveg a szélsőséges travesztáció bármely eszközének létjogosultságot ad. De mihez kezdenénk ma, Magyarországon az „amerikai Csehov" mégoly szellemes karikatúrájával? Mészáros ügyes tömörítéssel a kikezdett modellt, a lélektani drámát is érvényesülni engedi. Nem a tükör görbe, ha-nem a lélek ferde - szuggerálja -, nem az abszurdban eshet meg bármi, hanem mibennünk.

Kár, hogy ezt a korszerűen többrétű Iátásmódot Mészáros Tamás csak részben tudta szereplőire áttételezni. A négyesfogat szerteszét húz. Van, aki „egy az egyben" lélektani drámát játszik, a felfokozott lehetőségekhez képest visszafogottan, szürkén, lendülettelenül. Van, aki a biztonság kedvéért mégiscsak az abszurdban kínálkozó „bohócériákat" érvényesíti. Egyedül Hollósi Gábornak sikerül a rendezői elképzeléssel összehangzó remeklést nyújtani, az Ödipuszkomplexumának a végsőkig kiszolgáltatott Jonathan szerepében.

A fesztivál egyik kiugró - és tegyük mindjárt hozzá: megérdemelt sikerét a GT Színházi Csoport aratta Schwajda György: *Segítsek* című groteszkjével. Mondhatni: némi meglepetésre. Az együttes szinte megalakulásától a szakmai kritika pergőtüzében állott, gyakran ízléstelenségekbe tévedő, rámenősen hatásvadász megoldásaiért. *A Segítség* (illetve ennek egyfelvonásos verziója, a *Himnusz)* a hivatásosok előadásában nem aratott osztatlan sikert.

Kerényi Gábor Miklós rendező visszanyúlt a legborzasabb, 1978-as verzió-hoz, azzal a konok bizalommal, hogy erényei el fogják kendőzni fogyatékosságait. És nyert. Pedig a darab dramaturgiailag enyhén szólva egyenetlen; Schwajda olykor olcsón kabarézik, telje-sen öncélú magánszámokkal terheli a cselekményt.

Viszont el kell ismerni, a népkomédia legjobb erényei gyakran billentik a maguk javára a mérleget. A *Segítség* vérbeli, nyelvöltögető guignol-bohózat, amely morbid logikájával egy szempillantás alatt kizökkent kényelmes közhelyeinkből. A darab szokatlanul kemény társadalombírálatát a rendezés teljes mértékben vállalja. A díszlet szupernaturalista. A konyha „egy az egyben" konyha, a víz valódi falikútból csorog a vájdlingba, az apró szobaszínházat átjárja a rántotta illata. Tehát minden ott történik meg, kartávolságra tőlünk, a szituációk és akciók valódiak. Az előadás külsőségeiben szociográfiai hitelű. Ebben a környezetben a szereplők civilsége többet jelent kényszerű adottságnál, mert ugyanazokkal az előnyökkel jár, amelyek miatt a dokumentarista filmesek is szívesen dolgoznak amatőr színészek-kel. (Kár, hogy ezt a játékmódot nem mindenki vállalta, és néhányan a mellékszereplők közül feleslegesen sokat harsánykodtak.) Ugyanakkor a rendezés expresszív eszközöket is hasznosít. A játékteret vasrács választja el a nézőtértől. A réseken bebámészkodó közönség rossz lélekkel ismerheti fel magát a lakásba telepedett külvilág részesének. Fontos hangulati szerepe van a Bizottság együttes átvezető zeneszámainak is.

De az előadás sikerét eldöntő tényező kétségkívül Baranyai Gizella játéka Aranka, a feleség szerepében. Ritka találkozás egy minden szempontból testreszabott feladattal. Remekül találja el a stílust, minden groteszk megnyilvánulásának megdöbbentően mély tragikus fedezete van. Baranyai proliasszonya nincs az életrevalóságnak azon a fokán, hogy kiismerje magát dolgai állásában. Hisz a hatósági közegeknek, ahogy a társadalmi illem megkívánja, ugyanakkor ösztöneivel az első pillanattól kezdve idegenkedik tőlük. Szorongásos ambivalenciája pontos adagolással növeli a feszültséget a lázadásig. De profundis kitörése igazi katarzissal ajándékozza meg a nézőket.

E kategóriában jelölnék helyet két külföldi vendégprodukciónak is. Mindkettő jellegzetes nagyszínházutánzó előadás volt, amely hazai pályán vélhetőleg a színházi kínálat átlagánál korszerűbb törekvést képvisel. A magyar ifjúsági amatőrizmus, illetve Kazincbarcika közegében mégis elvéreztek. Az írek még fűszerezni tudták falusi komédiájukat (Donagh: *Boldogan, mint Larry)* némi hígított folklorisztikus szürrealizmussal, de a tallini Rahvateater színjátszói semmit sem hoztak ki lagymatag társalgási játékmodorukkal a groteszknek álcázott darabjukból. *(Újra szent Zsuzsánna, vagy a szerelem iskolája.* Szerzője Enn Vetamann.)

**Fórum-színház**

A „nagy korszakban" számos produkció született azzal a céllal, hogy valamiféle fórumot teremtsen a szűkebb közösség problémáinak, konfliktusainak feltárására, a kollektív vélemény kinyilvánítására. Ebben a par excellence amatőr előadástípusban nem az esztétikai értékteremtés a legfőbb cél, a művészi igény legfeljebb az artikulálási szándék melléktermé-ke. A produkció résztvevőit sem a képességük, hanem kompetenciájuk, az adott élménykör megéltsége jogosít-ja játékra. Többnyire maguk készítik (rögtönzik) produkcióik szöveganyagát vagy ha (dráma)irodalmi művekre támaszkodnak, azt teljesen a maguk képére formálják. A társadalmi konfliktusérzékenység tompulása ezt az irányzatot sújtotta leginkább, és ma főként a középiskolákban van táptalajuk.

A fővárosi Pesti Barnabás szakközépiskola Wedekind *A tavasz ébredése című*

**A kopasz énekesnő** a **szolnoki Varga Katalin gimnázium előadásában (Klébecz József felvételei)**

drámáját választotta alapanyagul. A teljes színműből egyetlen metszetet emeltek ki, azt, amely a kamaszok szexuális öntudatra ébredésének gyötrő anomáliáival foglalkozik. Tizenhét-tizennyolc éves fiatalemberek vallanak Wedekind szövegével tizenöt-tizenhat éves önmagukról. A vállalkozás tiszteletet parancsolóan merész. Provokál. Tabukat döntöget. Szülői és pedagógusi érzékenységeket sért. Kendőzetlenül elfogult. A felnőttekkel nem lehet szót érteni. Képmutatók. Elzárkózók. Nyilvánvaló hazugságokkal dekorálják a nyers valót. (Ezt a kínzó távolságot érzékletesen stilizálja Kaposy József rendező azzal, hogy a szülők minduntalan eltáncolnak, elkeringőznek gyermekeik kellemetlen faggatódzásai elől.) Minden elismerésem azé a tanári karé, amely nem háborodott fel, nem tiltotta be az előadás fő jelenetét, a fegyelmi vésztörvényszéket, amelyben e tanár urak egy katedrára döntött fiatal lány testén demonstrálják, milyen vétkek-re sújtanak le kíméletlenül. Igaz, a ki-metszés következtében az eredeti dráma szerkezete inog, Wedekind cirkalmas dialógusai sem állnak elég természete-sen a fiatal színjátszók szájára, mégis az egész a megszenvedett élmény erejével hat. Lehet, hogy az írói szándékot a produkció nem elég színvonalasan tolmácsolja. De mint önvallomás igen figyelemreméltó. Tudni való, hogy az efféle önismereti kálváriajárás nem megy magától. Ehhez egy felnőtt kivételes pedagógiai (rendezői) érzéke szükségeltetik. Az előadásból ez a humánus, vigyázó felelősségérzet is sugárzik.

Hasonló problémákat vetett fel a szolnoki Varga Katalin gimnázium előadása. *A kopasz énekesnőjük* aligha tekinthető a ionescoi ősabszurd bármely szélesen értelmezett megvalósításának. Szó sincs róla, hogy ezek a tizenhat éves fiatalok az angol társadalmi drámát parodizálnák, a nyelvi közlés kiürültségét, az elidegenedettséget vagy akár a kispolgári sznobériát kívánnák „nevetség tárgyává tenni". Mindezekről a kérdések-ről keveset sejdítenek, nem az ő világuk, nem kompetensek. Ok „öncélúan" blődliznek. És még csak nem is színházi értelemben. Egy nekiszabadult házimurit látunk kialakulni. Ennek az egymásra licitáló poénkedésekből gerjesztett folyamatnak annyi köze van Ionescohoz, hogy az ő szövege hozza működésbe a szereplők fantáziáját. Több semmi. Ionesco humora mindig választékos, finom, elegáns. Az övék idétlen, ordináré, infantilis. Hörögnek, prüszkölnek, nverítenek, nyafognak, visítoznak, az őrjöngésig passzolgatnak egy vizitcsokrétát („szamár a végállomás"), vagy lövöldöznek kitömött nyulakra. Az ötletbogárzás színvonala egyenetlen, olykor a játékkedv elapad, az eredeti poénok arc-pirító silányságokkal keverednek. De meglehetős felnőtt-botfülűség kell ahhoz, hogy önkifejezési formaként, saját világuk megnyilatkozásaként, bármilyen esztétikai értékvédelem nevében visszautasítsuk. (Különösen látva az egyívású közönség habzsoló érdeklődését!) És megint hangsúlyozni kell: a folyamat látszólagos spontaneitásának csak a rendező-pedagógus, Bérczes László empatikus tudatossága áshatott medret.

Saját ötlésű, rögtönzött szövegekből formált jellegzetes életszínjátékot a Lágymányosi Tükörszín együttes. *A Boldogok* kamaszszerepeit - egy lakótelepi játszótér csellengőit a szociális és életkori megfelelés maximális figyelembevételével osztották ki. A helyzetgyakorlatokból lepárolt szöveg testre szabott, természetes, és ugyanez vonatkozik a szín-padi magatartásukra is, póztalan, görcsmentes, fesztelen, anélkül, hogy önmutogató volna. A játék „kis igazságai" oly-kor remek perceket okoznak. (Például kitűnőek a partnerkapcsolatok gorombaságokba csomagolt gavallériái.) A hatás mégis ellentmondásos. Úgy tűnik, hogy az életszínjáték nem alkalmas nagylélegzetű előadásformák létrehozására. Az „al fresco" módszer csak felvillantja a problémákat, de nem teszi lehetővé drámai elmélyítésüket. A felszíni megnyilatkozások természetessége nem feledteti a szituációk és motivációk felületességét és így végeredményben hazug voltát. Tehertétel a produkción a zene is. A szokványos slágerdallamokból eszkábált musical a produkció mondanivalójával kerül ellentétbe. *A Boldogok* mint számos rokona - ugyanis elsősor ban proteszt. Egy marginális réteg itt az életterüket nem lelő, nyakba-kulcsos-tizenévesek - küzd a maga szubkultúrájának és véle életformájának elismertetéséért. Harcol a hamis kép ellen, ami a környezet előítéleteiben róla megrögződött, és mutatja fel a maga igazi arcát. A zenében is. l-la ugyanazt a kommersz melódiavilágot zúdítják ránk, ami ellen muzsikájukkal tiltakozniok kellene - hitelüket vesztik.

Az amatőrök egyik közkedvelt mű-faja a pamflet, ha ugyan ildomos ebbe a skatulyába szorítani a debreceni Színjátszó Stúdió produkcióját. A kazincbarcikai szakmai közönség mindenesetre önmagán mulatott jóízűen *Az efezoszi özvegy* kulisszái mögé pillantván. Pinczés István rendezése szembeszökően míves, kulturált. Már az sem lebecsülendő szellemi teljesítmény, ahogy a dialógusanyagot Petroniusból, Lessingből, Fryból, Hubay Miklósból és saját nota benéikből egybekompilálta. Van né-hány olyan profi ötlete, amelyből egy is két vállra fektetheti a közönséget. A lélegzetünk is eláll, amikor a már csak-nem fél órája himbálódzó hulláról ki-derül, hogy nem bábu, hanem élő-eleven színjátszó az istenadta, ha e körülményt a rendező bokros teendői közepette cl is hanyagolta. Leesik az állunk a jelenet-ismétlések felgyorsított visszapergetésé-nek beszéd- és mozgástechnikai bravúrján. Mégsem tagadhatom, hogy egy logikai bukfenc alaposan felpiszkálta kötözködési hajlamomat. Mert mit is látunk tulajdonképpen? Egy előadást? Akkor a felhúzott függöny, a közönség jelenlétének kutvaszorítójában nincs idő és mód a váratlan fejleményeket megvitatni. Ila pedig egy próba zűrzavarának fiktív tanúi vagyunk, akkor mivégre ez az infarktusos izgalom ? A produkcióban önkényesen hol az egyik, hol a másik szituáció erősödik fel, attól függően, hogy melyik ígér jobb poénokat. A mesterke-

dés - éppen profi könnyűkezűségével - elkedvetlenít.

A közösségi színház ősi, kultikus formáját idézte a nigériai Batakoto Players előadása. *A Boszorkánykarmok* elemzése természetesen nem illeszthető gondolatmenetünkbe, de nyilvánvalóan egyfajta „másik színház" ez is, amely szerencsére bántó idegenforgalmi kiglancoltság nélkül őriz egy olyan állapotot, amelyben a színjáték a társadalmi nyilvánosság tere. A sztori tömören: Ika, a meddő asszony boszorkányos képességeivel halálra betegíti vetélytársnője leányát, majd a bűntény, amely a természetfeletti erőket is felháborítja, lelepleződik. (A rezüméért nem vállalok felelősséget, minthogy a társulat utazási nehézségek miatt három női tagját nélkülözte, és így a játékot az utolsó pillanatban át-formálták.) Különben a mese igazi értéke az volt, hogy az a dramatikus szer-tartások, sámánkodások, a közösségi ünneplés természetes keretéül szolgált.

#### Eszköz- és formakísérletek

Azt hiszem, alig vitatható, hogy az amatőrizmus alkalmasabb, nyitottabb bizonyos újító kísérletekre, mint a hivatásos színház. A hivatásos színház kockázati alapja szűkebb, nem várhat közvetlen megtérülést a laboratóriumi próbálkozásoktól. Az amatőrök viszont belevághatnak bármely időigényes vagy különleges specializálódást követelő experimentumba, s a dolog vonzerejét éppen az adja, hogy a közönség egyszerre tanúja és tárgya a vizsgálódásnak.

Nos, nem állítom, hogy Kazincbarcikán világraszóló újdonságokat láthattunk, de figyelmet érdemlő több is akadt.

A hazai amatőr színházcsinálók törekvéseinek középpontjában jó ideje az irodalomközvetítő színház trónfosztása áll. Azt kutatják, hogyan lehetséges a fogalmi kommunikációnál érzékletesebb, ösztönibb eszközöket találni a mozgás vagy a látvány előtérbe helyezésével. A zalaegerszegi Reflex Színpad e dilemmát Sanguineti: *Álomfejtés* című darabján keresztül közelítette meg. Az olasz filozófus drámájának mára műfaji címkéje is sokatmondó: Szextett egy női és három férfihangra, valamint szaxofonra és stylusgitárra. Merő Béla rendező ennek megfelelően „kottázta le" a szöveget, és hozta létre a stilizált mozgáselemek társításával az álom szabad asszociációs mechanizmusát mozgásba lendítő imbroglio-állapotot. A kidolgozás gondos, pontos. Csak a drámát hiányoljuk. A forszírozott eszközök önállósulnak, és meglehetős monotóniával illusztrálják Sanguineti közhelyszintű gondolatait a magányról, a kusza emberi vágyak összehangolhatatlanságáról.

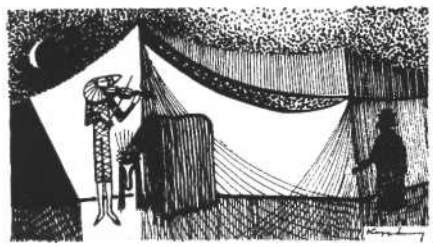
Noha a mozgásszínház és a pantomim egyre kevésbé számít kuriozitásnak, a gödöllői Boleró együttes (vezető: Uray Péter) jelentkezése Kazincbarcikán némi meglepetést okozott, mivel korábban a műfaj kívülrekesztődött a színjátszás mezsgyéin. Elismerésük a fesztiválon szimptomatikus. *A Képek a* színészi és pantomimes eszköztár egységesítésére törekszik, és ez az irányzat egyre népszerűbb a mozgalomban. A fiatal együttes szellemi és fizikai odaadással birkózott feladatával, a közösségbe illeszkedés, a felnőtté avatás drámájának talán túlságosan is puritán koreográfiájú bemutatásával.

Ugyancsak mozgásszínházas kísérlet a javából *az Etűdsorozat gesztusra* című produkció, amelyet Gaál Erzsébet, a Stúdió K hajdani vezető színésznője rendezett Lorca *Buster Keaton sétája* című lírai karcolatától .ihletetten. A szereplők státusa szokatlan: nem alkotnak csoportot, tulajdonképpen egy amatőr színészképző növendékei, és az előadás a műhelymunkából terebélyesedett ki. Amit látunk, az mégis jóval több, mint helyzetgyakorlatok laza füzére. (Bár ezt többen vitatták.) A szkeccsek a mozgó világ gazdagságának örömét közvetítik, mint a némafilmek. Buster Keaton ez-úttal a cirkuszi attrakciók mozdulatparadicsomába sétál be. A porondon csupa csábító mozgás: ügyeskedések kerékpáron, lepkefogás, labdazsonglőrködés, kötélkutya-idomítás. Szeretne beállni, partnerré, a pontosan-szépen kialakított összmozgás részesévé válni. De hát persze elügyetlenkedi a dolgot, vagy rajongó felajánlkozásait észre sem veszik. A feladat, vagy ha szabad a műkorcsolyázás szóhasználatát kölcsönöznöm : a tartalom nem pontozható túl magasra, de mint egy mozgásrendszer elsajátításának módja kivitelezettségében kitűnő.

A mozgásszínház ábrázolóeszközeinek beépítése az irodalmi drámák szöveganyagába több produkció ambíciója is volt. A legjelentősebb kísérletet e téren a VIII. Tanulmányi Csoport hajtotta vég-re éppen irodalmi értékekben talán leggazdagabb drámaklasszikusunk, Bornemisza *Magyar* Electrájának mímesre fordításával. Az előadás meggyőzően *egy*ségesíti a mai, sajátos amatőrszínházi eszközrendszert, a Bornemisza korában még eleven középkori „másik színház" lehetőségeivel. (Lásd részletesen a SZÍNHÁZ 1984/7-es számát.)

Hasonló eszközszintézisre törekedett a Stúdió K tavaly újjászerveződött társulata is. A rendező (Fodor Tamás) szereplőivel a *Csipkerózsika* mese alapszövetére rögtönzött egy szituációsort, illetve dialógusanyagot, amit aztán az író, Mosonyi Alíz öntött végső formába. A közös alkotótevékenység során figyelembe vették, hogy a játékot gyerekek és felnőttek egyszerre nézik, és egyik réteg sem maradhat kívülálló. Az eredmény még nem igazolja a várakozásokat. A kicsik nehezen azonosíthatják a látottakat a közismert mese fordulataival, a felnőttek érdeklődését felcsigázó parabola pedig a cselekmény előrehaladtával egyre inkább elfelejtődik. A játék nagy trouvaille-ja ugyanis az, hogy a Boszorkány - maga a Nép, akit elmulasztottak meghívni a Királyné születés-napjára. A sértést tetézendő még össze-vissza hazudnak is neki, mígnem az türelmét vesztve (mivel a harag rossz tanácsadó) a múlt vétkeiben ártatlan Csipkerózsikán áll bosszút. Ez az alap-helyzet olyan ígéretes, oly gazdag szatirikus felhangokban, hogy feszülten várjuk folytatását még akkor is, amikor a cselekmény már csak a mesejáték kényelmes medrében csordogál. A játék akusztikus világának kitaláltsága, a meghökkentően ötletes térszervezés változatlanul Fodor Tamás kezére vall.

Zárjuk a sort megint csak egy külföldi bemutatóval. A prágai Studio A, amelynek funkciója nagyjából azonos azzal, amit nálunk néhány színház „statisztaképző" műhelye jelent, Timo K. Mukka: *Bűnös dal a föld* című regényéből készített közösségi rítusjátékot *Rénszarvasok dala* címmel. A műfaj, amelynek eszményeit a mozgalom Grotowski színházi laboratóriumából kölcsönözte, talán éppen árulkodóan amatőr jellege miatt ki-ment a divatból. A nagyszerű, belső tűzzel előadott, a testszínház lehetőségeit maximálisan kiaknázó produkció emlékezetes „visszatérés" volt.



NÁNAY ISTVÁN

# Népszínház és helytörténet

### Vándorszeminárium Dániában és Svédországban

Az elmúlt hat-nyolc évben sajátos színházi forma alakult ki a skandináv országokban: egy-egy város, falu vagy kisebb körzet amatőr színjátszói - történészek, szociológusok, néprajzosok, tévések s egyéb szakemberek segítségével - nyaranta történelmük helyi eseményeiből olyan színjátékokat készítenek és mu-tatnak be, amelyek a népszínház és a helytörténet jellegzetességeit ötvözik, s amelyek lényegüket tekintve autodrámák.

Az Amatőr Színházak Nemzetközi Szövetsége (AITA/IATA) ez év nyarán Popular Theatre and Local History (Népszínház és helytörténet) címmel vándorszemináriumot szervezett ennek a színházi jelenségnek a tanulmányozására. Tizenhét országból több mint harminc szakember vett részt a kéthetes rendezvényen, amelynek keretében öt helyen hét előadással és azok létrejöttének körülményeivel ismerkedhettünk meg. Dánia Nyugat-Németországgal ha-táros délkeleti csücskében, a Grásten nevű kisvárosban és környékén kezdődött a program, ebben a körzetben működött és működik az ország, sőt Észak-Európa legjelentősebb téglaipara, amely az első előadás témáját adta. A vándorszeminárium következő állomása Koppenhága volt, ahol egy üveggyári történetet feldolgozó darab próbáját láthattuk. Ezután áthajóztunk-átbuszoztunk Svéd-országba, ahol az ország közepén levő kisvárosokban, Örebróban és Norbergben láttunk két-két előadást. Az első városkában a híres svéd gyufaipar kialakulásának kezdeteit felelevenítő darab a gyerekek munkába állítását mutatta be, a másik városban látott előadás a múlt század végén lezajlott első jelentős fémbányászsztrájk eseményeit dolgozta fel. Ezek mellett Örebróban egy irodalmi alapanyagú előadás középosztálybeli problémákat tárgyalt, míg Norbergben Brecht *A vágóhidak Szent* ,ohannájával folytatták a sztrájkról szóló előadással elkezdett bemutatósorozatot. Végül visszahajóztunk Dániába: Bornholm szigetén a jeles dán író, Martin Andersen Nexő e szigeten eltöltött nyomorúságos gyerekkorát felidéző előadással fejeződött be a vándorszeminárium. Az előadásokon kívül a szervezők igen gazdag munkaprogramot állítottak össze: gyárak, oktatási intézmények, múzeumok bemutatása, gazdasági, kulturális, szociológiai háttérinformáció-nyújtás mellett főleg viták, szakmai megbeszélések alkották a programot.

Az előadások témáiból is következik, hogy ezek a skandináv szóhasználattal helyi játékoknak nevezett produkciók közéleti töltésűek, ám a darabok nem közvetlenül szólnak hozzá az aktuális társadalmi-gazdasági problémákhoz, hanem visszanyúlva az elmúlt évszázad dokumentált és felidézhető történelmi eseményeihez áttételesen. .1 helyi játékok készítőinek alapállását Hildebrandnak egy 191 z-ből származó, s a mozgalom mottójául választott mondata fejezi ki a legjobban: ,,Meg kell értenünk a múltat, hogy megértsük a jelent és befolyásoljuk a jövőt."

Az amatőrszínházi mozgalom legjobbjai Skandináviában sem kívánnak a hivatásos színházak másolói vagy a kulturális életben túlsúlyba kerülő szórakoztatás részesei lenni. Mivel az országaik kulturális életére egyre inkább az uniformizáltság jellemző amely többek között a televízió uralmában, a szórakoztatóipar egyarcúságában, a kultúra területén is mind jobban tetten érhető amerikanizálódásban fejeződik ki - , az amatőrök azt kutatják, hol lehet az egyformaság egyeduralmát kikezdeni. Így jutottak el a kisközösségek problémái-nak feldolgozásához.

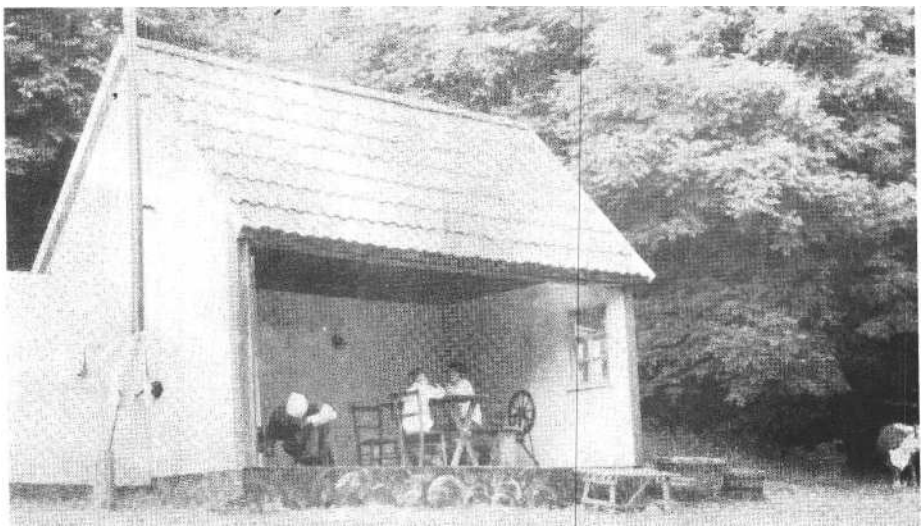
A helyi játékok alapvetően három dologban különböznek a hivatásos színházi előadásoktól: témájukban, munkamódszerükben és a játszók, nézők részvételében. A helyi játékokat bemutató csoportok legfőbb célja az, hogy egyes vidékek és közösségek történelmének azokat a tényeit fedezzék fel, és a színház segítségével ismertessék meg, amelyek döntő befolyással voltak az adott közösség életére, sorsának alakulására. Az előadások témáit legtöbbször a helyi lakosság köréből gyűjtik, s e témákat úgy dolgozzák fel, úgy dramatizálják, hogy a darabok a helyi közösség társadalmi valóságára is vonatkozzanak, s a problémák megoldásának lehetőségeit is jelezzék.

Ahogy S szeminárium vitáinak egyikén A *rágóhidak Szent Johannájának* rendezője, Arne Anderson megfogalmazta: ,,A helyi játék lényege szerint mindig szimbolikus tartalmú, mivel a legfontosabb konfliktus a ma konfliktusa, s en-nek kell alárendelni a darab konfliktusát."

A helyi játékok létrehozásának munkamódszere gyökeresen eltér a megírt drámák színpadra állításának metódusától, s lényegében három fázisra bont-ható: anyaggyűjtésre, kutató és feldolgozó munkára, valamint az ismeretek átadására. Az előadás tehát csupán része - persze a legfontosabb része egy komplex kollektív tevékenységnek. Példaként nézzük meg a grasteni téglagyári történet létrejöttének fázisait.

Dánia Nyugat-Németországgal határos vidékén, Sonderjyllandon koncentrálódik a dán téglaipar, amely a tizen-nyolcadik század végén virágzott fel. A tizenkilencedik és huszadik század fordulóján negyven gyár működött itt, 1960-ban tizenhat, ma nyolc. A század-fordulón hatszáz férfi dolgozott a tégla-iparban, ma százötven; a század elején

Dán előadás Martin Andersen Nexőről



zömmel nőket alkalmaztak, 1940 után foglalkoztatásuk visszaszorult. A gyárak számának csökkenésével párhuzamosan nőtt az üzemek gépesítése, s 196o után megkezdődött a termelés teljes automatizálása (a nekünk bemutatott gyárban az egész gyártási ciklusban öt munkást láttunk!). A tizennyolcezres környék munkaképes lakosságának mintegy felét 1960-ban még közvetlenül vagy közvetve a téglaipar foglalkoztatta (a gyáraknak saját bolt- és iskolahálózata volt például). Am a nyolcvanas évekre a gazdasági krízis a téglaipart is sújtotta, a termelés és a foglalkoztatás erősen visszaesett. Élő és súlyos gazdasági és társadalmi problémák éleződtek ki, s ezekre a problémákra érzett rá a grásteni amatőr színház, amikor helyi játékhoz témát keresve foglalkozni kezdett a téglaipar múltjával és helyzetével.

A munka kezdetekor egy kis kutatócsoport a fellelhető dokumentumok alapján feldolgozta a téglagyártás történetét 1880-tól 1940-ig. Ezzel párhuzamosan mások interjúkat készítettek azokkal az emberekkel, akik - vagy akiknek szülei, nagyszülei - a téglagyárakban dolgoztak. Ezeket az interjúkat képmagnón rögzítették. Megint mások gyűjteni kezdték azokat a tárgyakat, amelyek a téglagyári munkával vagy a munkások és a tulajdonosok mindennapi életével kapcsolatosak voltak. Az együttes munkájába már a kezdetekkor bekapcsolódtak a szakemberek, szociológusok, néprajzosok, muzeológusok, újságírók, tévések, részben a környékről, részben az ország nagy városaiban és Koppenhágában működő egyetemekről, tudományos intézményekből. Szoros kapcsolat alakult ki például a vidék legjelentősebb múzeuma, a Sonderburgi Kastélymúzeum, a Néprajzi Intézet és a kutatócsoport között.

A gyűjtőmunka után következett a szerzett adatok rendszerezése, feldolgozása. A múzeum állandó kiállítást rendezett a téglagyári projekt során szerzett tárgyakból, s ezzel létrejött Dánia első önálló ipar- és helytörténeti gyűjteménye, amit másfél év alatt több mint százezren tekintettek meg. A részeredményeket különböző fórumokon publikálták. A rádió és a televízió rendszeresen foglalkozott a kísérlettel, s ezen keresztül a téglagyártás problémáival, a szorosan vett gyártási kérdésektől a környezet-védelmi és az energiafelhasználási gondokig. A helytörténeti kutatások eredményeit oktatási segédanyagként is fel-dolgozták, és úgynevezett oktatási csomagokat állítottak össze, amelyek a szöveges információkon kívül fotókat, téglagyári termékeket stb. tartalmaznak, s e segédanyagokat a környék iskoláiban haszonnal alkalmazzák. Az eredmények teljes feldolgozása és publikálása még néhány évig eltart.

Az adatok és tények felhasználásának legfontosabb, a többi tevékenység eredményét is integráló módja azonban a színházi. Egy helyi író, Soren Christian Hansen írta meg a darabot, amely egy család élettörténetén keresztül a tégla-gyári munkásság s az egész vidék fél-évszázados történetét mutatja be. A da-rabot Finn Bredahl Jörgensen, az aarhusi színház rendezője vitte színre. A be-mutató 1982 nyarán volt egy elhagyott, kissé düledező, régi téglagyári épület-együttes által határolt térségen, háttér-ben a tengerrel. 1982--8;-ban tizenegy előadást tartottak *A munka -- létkérdés* című darabból, az előadásokat nyolc-ezren látták. Az idei első előadáson - amelyet a szeminárium résztvevői is megnéztek - őrjöngő szélben is zsúfolt volt a nézőtér.

Az érdeklődés azt mutatja, hogy a környék lakói számára fontos ez az előadás. De nemcsak a nézők igen nagy száma (a vidék lakóinak legalább egyharmada látta az előadást, és az ország minden tájáról évente több százan keresik fel a produkció színhelyét) jelzi az érdeklődést, hanem a résztvevőké is. Az előadást több mint száz játékos adja elő. A legkülönbözőbb foglalkozású - munkás, tanár, kereskedő, mérnök, hivatalnok, háziasszony, diák stb. - és korú - háromtól hetvenévesig - emberek, aszszonyok és gyerekek alkotják a csoportot, s a közös munka olyan közösséget hoz létre, amelyben a mindennapi élet-ben kialakult társadalmi hierarchia helyett egy belső értékrenden alapuló viszony érvényesül. (Egy másik példa: a bornholmi előadás szereplői között egy néhány hónapos csecsemő is van, mivel az anya játszik, s a gyerekét nincs hová tennie, hát „belerendezték" a darabba a gyereket is; vagy: a városka polgármestere éppen úgy részt vesz a játékban, mint, mondjuk, a mosodás, és magától értetődő, hogy a rátermettebb mosodás játssza a nagyobb szerepet, s a hatalmas termetű elöljáró „csak" egyszerű kőtörő munkást alakít. A társulaton belüli és az életbeli pozíciók természetesen nem keveredenek össze, s a szituáció irigyelhető demokratikus légkörről tanúskodik.)

Mintegy háromszázan vannak a grasteni produkció láthatatlan szereplői. A díszletek és ruhák elkészítésére, a hely-szín kialakítására, a szervezői és propagandamunkára, az előadás technikai lebonyolítására s egyéb feladatokra különkülön csoportok alakultak, amelyek előre rögzített terv szerint dolgoztak. A lakosok nemcsak érdeklődéssel figyelték az előkészületeket, hanem aktívan bekapcsolódtak a munkába. Számos idős téglagyári munkás segítette tanácsaival az irodalmi forgatókönyv elkészítését vagy az előadás technikai kivitelét. Nagyrészt ennek a közös összefogásnak köszönhető az, hogy az előadás minden részletében, tárgyi világában és szellemében hiteles.

**Jelenet A vágóhidak Szent Johannája svéd előadásából (a szerző felvételei)**

A téglagyári történet kidolgozása és bemutatása tehát sok-sok ember ügye lett, a családok legtöbbje nem csupán érzelmileg kötődik a produkcióhoz, hanem ténylegesen köze van hozzá. Minden családot közelről érint mindaz, ami az előadásban megelevenedik, róluk, szüleik-ről, átélt múltjukról szól a darab. *Azaz* a nézői attitűd is egészen más, mint ami a kőszínházakban szokásos. Jogosan állapította meg az egyik vitán az AITA főtitkára, John Ytteborg, hogy „a helyi játék nem csupán kulturális jelenség, hanem mindenekelőtt szociológiai akció".

Joggal kérdezhető: miből finanszírozzák a kutatómunkát s a színházi előadást egyként magába foglaló programokat? Részben állami pénzből, részben privát támogatásból. A kulturális minisztérium, a tartományi és városi tanácsok biztosítják a szükséges összeg egy hányadát, de a grasteni példánál maradva, a kutatást végző egyetemi dolgozók egy részét egyetemük, az írót a drámaírók szervezete, a rendezőt a helyi Kísérleti Színház támogatta anyagilag. A szakszervezet éppen úgy, mint bankok, intézmények, üzemek, sőt: egyének is hozzájárultak a költségekhez. Tehát nem csupán az effektív munkában jött létre szoros együttműködés a résztvevők között, hanem az anyagi eszközök megteremtésében is. Persze nem ilyen idilli a kép: általában nagy anyagi nehézségek között születnek a produkciók, mint ahogy a fogadtatásuk sem egyöntetűen elismerő. Míg például a téglagyári történetet a munkások többsége tetszéssel fogadja, addig, főleg a földművelők és a téglagyári vezetők túl „vörösnek" tartják a munkások osztállyá szerveződését is bemutató darabot. Máshol, például a svédországi Örebróban, ahol a gyerekmunkaerő felhasználásáról készítettek helyi játékot, különböző hivatalos és nem hivatalos akadályokat gördítettek az előadások elé, s még a munkáspárti sajtó is csak fanyalogva szólt a produkcióról és nemcsak esztétikai kifogásokat hangoztatott.

Az előadások különböző színvonalúak és különböző ízlésvilágot tükröznek. A rendkívül szép dán sziget, Bornholm egyik kisvárosának, a négyezer lakosú Nexőnek az egyik nevezetessége az, hogy gyerekkorában tizenkét évet itt töltött Martin Andersen Nexő. Az író életrajzi ciklusában pontosan beszámol az 1877-től 1889-ig tartó korszak eseményeiről, a sokgyerekes, nagyon szegény munkáscsalád szigetre érkezéséről, az apa munkakereséséről, a kisfiú munkába állásáról -

**Az őrangyal és a gyerekmunka című előadás szereplői (Allan Larson felvétele)**

marhapásztor lesz -, majd arról, hogyan távozik a sziget másik városkájába, Ronnéba, ahol cipészinasnak áll. Ezekből az írásokból, valamint visszaemlékezésekből írta meg a *Szabad ég alatt* című darabot egy helyi költő és újságíró, Djorn Juni.

Az előadás a városka határában lévő erdős domb egyik tisztásán játszódik, a tisztás szélére egy díszletházat építettek, amely nek a közönség felé eső fala felnyitható, így a szobabelsők ábrázolására is átalakítható játéktér keletkezett. A darab jelenetei között az írót megszemélyesítő narrátor akit maga a rendező, a helyi színházak rendezői közül az egyetlen amatőr, Steen Noren Larsen alakít - részleteket olvas fel Nexő életrajzából. Az előadás stílusát a naturalista játékelemek határozzák meg. Tehenek bőgnek az erdőszélen, baromfiak kapirgálnak a ház sarkánál, korhű jelmezeket viselnek a szereplők, a tárgyak valódiak, és rendeltetésszerűen használják őket, a kőtörők - külön e célra a játék helyszínére szállított gránittömböket aprítanak (sőt robbantanak is!). Nagyon erős, igaz és drámai feszültséggel teli jelenetek váltakoznak az illusztratív főleg a tömegeket mozgató - epizódokkal. Összességé-ben olyan előadást láthattunk, amelyben nemcsak egy gyerek érzelmi és értelmi kinyílásának mozzanatai jelennek meg, hanem egy család küzdelmes sorsa is, a jól kereső svéd kőtörők és a szegény dán munkások, illetve a munkások és az elöljárók közötti ellentétek is. Az előadás utolsó jelenetében annak a fesztiválnak az eseményeit elevenítik fel, amelyet akkor tartottak, amikor az ifjú Martin Andersen elhagyta Nexőt. Az ünnepség és a darab befejezéseként a kibontott dán zászló alatt a szereplők eléneklik a nemzeti himnuszt. A közönség feláll és együtt énekel a szereplőkkel. Minden nemzetieskedő felhang vagy könnyes-bús hátsó gondolat nélkül egyetlen közösséggé válik a társulat és a közönség, az előadás végén megszűnik a nézőtér és a játéktér elkülönülése, a játszók és a nézők, ismerősök és ismeretlenek boldogan összevegyülve kavarognak a tisztáson, a fogvacogtató hidegben.

A szemináriumon a legtöbb ismertető előadást A *norbergi sztrájk* című produkcióról hallottuk, ám magát az előadást nem láttuk, mivel hat év után levették a műsorról. Láttuk viszont az előadás videofelvételét, illetve a szereplők vallomásait. A képsorokból ítélve kemény, szikár előadás lehetett, amelyet egy vízzel elöntött régi bányagödör szélén felállított színpadon játszottak. A főszereplő munkáscsalád otthonát és a bányászirodát síneken oldalról lehetett betolni, így szűkítették vagy tágították a viszonylag kis játékteret. Am a tényleges játéktéren kívül a környező dombok, erdők is „játszottak". Az 1891-92-es sztrájkok - rövid idő alatt négyszer szüntették be a munkát a bányászok azért, mert amúgy is alacsony bérükből (húsz év alatt felére csökkentették a munkások bérét, miközben a termelés duplájára, a profit négyszeresére nőtt) tizenhat százalékot levettek - megelevenedő jelenetei, a rendőrség és a munkásság összecsapása, a felvonulások impozáns és mozgósító erejű látványt mutattak, s az előadás nyilván az iparágat érintő mai gazdasági problémákra is asszociált. A norbergi amatőrök ebben az évben új bemutatóra készültek: mi a főpróbáját láttuk *A vágóhidak Szent*

*Johannájának,* amelyet ugyanaz az Arne Andersson rendezett, aki *A norbergi sztrájkot* is. A Brecht-darabot egy üzemen kívül helyezett vasgyár üzemcsarnokában játsszák. A kissé hideg, vontatott, didaktikus előadás attól kapott különös hangsúlyt, hogy ennek a rideg, félig leszerelt óriási épületnek az érdekes terébe került. A több emeletes vezénylőtorony vastraverzei, platói, lépcsői, a megdermedt salakkal borított, félig lebontott olvasztók, a munkaemelvények látványa és térosztó funkciója egyaránt remek. A padlót borító por minden lépésnél felkavarodik, s a fénynyalábokban láthatóvá válik. Ahogy Johanna az első rész vége felé megalázva, mégis megtörhetetlenül elhagyja a színteret, s végigmegy a mint-egy százméteres csarnokon, s elvész a léptei nyomán felszálló por felhőjében és az egyre sűrűbb homályban, ez az előadás legszebb, maradandó színházi pillanata.

A másik svéd városban, Örebróban is két előadást láttunk, s a két előadás a szabadtéri játékok két pólusát mutatta meg. Az egyik valódi helyi játék volt, a másikat inkább ál-helyi játéknak nevezhetnénk. *Az őrangyal és agyerekmunka* című darab 1862 és 67 között játszódik egy kis faluban, amely az alakuló svéd gyufaipar egyik központja volt. A darab főszereplői gyerekek, akik dolgozni kényszerülnek; ki cselédnek áll az urasághoz, ki a fűszeresnél segít, ki gyufát árul, a legtöbbjük a gyufagyárban kap munkát. Egyiküket baleset éri, munkanélkülivé válik, s kegyelemből ő is gyufaárus lehet. Kicsiben mindazok a konfliktusok megjelennek a gyerekek között, amelyek a társadalom egészét jellemzik. A gyerekek végül is megelégelik a rosszul fizető munkát, és illúziókat kergetve egyenként vagy csoportosan a fő-városba indulnak. Ez az előadás is egy tisztáson játszódik, a játéktér közepén egy több célra felhasználható dobogó van, bal oldalon az uraság házát jelképező emeletes díszlet - az alsó szinten játszik a nagy létszámú, szintén amatőr zenekar -, baloldalt különböző ütött-kopott ajtók fala jelzi a szegények negyedét, az ajtók fölötti emelvényen ülnek az őrangyalok.

Az előadás néhány lelkes ember összefogásából született meg, ezek egyike a magyar származású Emmy Nilsson színházpedagógus. Hozzájuk később zeneszerző, rendező s egyéb szakember csatlakozott. Az előadás három éve van műsoron, s az általunk látott változatot Bosse Hakansson rendezte. A szegények és gazdagok fekete-fehér ábrázolása, a helyenkénti túlzott didakszis vagy szentimentalizmus miatt nem lett valóban megrázó az előadás. Holott a százhúsz szereplőt mozgató produkció jól van felépítve, a jelenetek pontosan működnek, ami különösen akkor figyelemre méltó, ha tekintetbe vesszük: hetven gyerek játszik a darabban. Meglepő módon a gyerekek játéka sokkal természetesebb, élményszerűbb, mint a felnőtteké, nyoma sincs alakításukban a „hercigeskedésnek", a gyerekek magától értetődő módon élték színházi szerepükben is a maguk saját életét, jó érzékkel vegyítették a játékosságot és a darab megkívánta drámai erőt. Ez a természetesség nem kis mértékben köszönhető Emmy Nilsson munkájának.

A másik előadást, a Svédországban különösen ismert és kedvelt író, Iljalmar Bergman 1919-ben írt *Markurellék* Wadköpingben című regényének dramatizált változatát a városka amatőrszínházi együttese adta elő. Az író egy kisváros középosztályának életéről ad kissé elítélő, de megbocsátó képet. Ez a kisváros ma Örebro egyik negyede, ahol régi, földszintes, mohával benőtt tetejű, vörös téglafalú házak adnak természetes dísz-letet a darabnak. Az előadást a magyar-országi amatőrök által is jól ismert Georg Malvius rendezte, fölényes szak-mai biztonsággal. A rendező pontosan adagolta az érzelmi effektusokat, például a pénzzel, összeköttetésekkel, a hatalmával mindent elérő, a pedagógusokat meg-vásárló Markurellt csak annyira teszi ellenszenvessé, hogy azért a végén a nézők megbocsáthassanak neki, sőt még meg is sajnálják, amikor kiderül, hogy a fia, aki-ért minden aljasság történt, nem is az ő vér szerinti gyereke. Az 1966 óta működő együttes láthatóan számos hasonló elő-adáson alakította ki stílusát, amely nem sokban különbözik a hivatásos színházak játékmódjától. A jól megcsinált nosztalgikus előadásban a színészek jól vagy kevésbé jól szerepet alakítanak, szemben a helyi játékok szereplőivel, akik alkatukból, személyiségükből építkezve természetesen élhetik színpadi életüket.

A legemlékezetesebb előadást számomra a Grásten környéki téglagyárak történetét feldolgozó *A munka - létkérdés* című életjáték jelentette. Az epikus jelenetek laza füzérét keretjáték fogja össze: 1938-ban Frederik, a hatvanhárom éves volt téglagyári munkás mesél az életéről az unokáinak. A megelevenedő történet Frederik és szülei sorsát meséli el 1875-től 1929-ig, a nagy válságig. A roppant nagy játéktérben két nagy kocsin vannak az időről időre változó belső helyszínek, a tér közepén található a gyárat jelképező munkaterület. A teret a rendező úgy használja ki, hogy soha nincs üresjárat, ha az egyik kocsiszínpadot éppen átrendezik, akkor a másik kocsinál folyik a játék, vagy a középső tér lesz hangsúlyos. Jó ritmusban váltogatja az intim és a tömegjeleneteket, az idő múlását többek között a korhű közlekedési alkalmatosságok (bricska, hintó, biciklik, motorbiciklik, különböző évjáratú és márkájú régi automobilok stb.) felvonultatásával is jelzi. A szereplőknek meg kellett tanulniuk a téglagyártás ősi fortélyait, mert a darab során maguknak kell szállítaniuk, gyúrniuk az agyagot, formázniuk, szárítaniuk a téglát. A születés, a fel-nőtté válás, a házasság, a halál változatlanul ismétlődő, az egyén és a közösség életében mindennaposságában is mindig szertartásos eseményei folklorisztikusan, szociológiailag és főleg érzelmileg nagyon pontosan jelennek meg. A privát élet eseményeivel párhuzamosan a darab bemutatja a közösség életét hasonló szigorúsággal keretbe fogó történelmi és gazdasági eseményeket, mint a munkahelyi bandába szerveződést, a munkás-tulajdonos szembenállást, az első világháború kitörésekor a férfiak hadbavonulását, az asszonyok búcsúját és munkába állását, a háború végén a férfiak hazavárását, a hősi halál vagy a rokkantság tudomásul vételét, a terület hovatartozását eldöntő népszavazást, az osztállyá szerveződés kezdeti lépéseit. Különösen az olyan nagy tablók beállításában sikerült a rendezőnek, Finn Bredahl Jorgensennek feszült és sűrített színházi pillanatokat teremtenie, mint amilyen a visszafogottan egyszerű temetés, az indulatokat felszabadító esküvő, a kitartott idejű katonabúcsúztatás, vagy a harcból megtért katonák és hozzátartozóik örömöt és bánatot egyként visszafogott érzelemmel, belülről megélve ábrázolt találkozása. Természetesen nem minden szereplő képes azonos színvonalon tolmácsolni a szerepét, de egyetlen résztvevőnél, egyetlen pillanatra sem tapasztalhattunk hamis hangot vagy teátrális megoldást. Egyszerű, természetes, még-is erőteljes jelenlét jellemezte az előadás csaknem valamennyi résztvevőjét. A helyi játékok közül ebben éreztem leginkább azt, hogy az elsősorban a helyi közönséget érintő téma a színházi megfogalmazás során általános érvényűvé válik, műalkotássá lehet.

MÁTÉ LAJOS

# Párhuzamok

## Amatőrszínházak világtalálkozója Kanadában és Japánban

**Az angol** Player's Theatre of South Wales **Sganarelle-előadásának címszereplője**

Az Amatőr Színházak Nemzetközi Szövetsége (AITA/IATA) - híven eszmei célkitűzéseihez, a megértés és a barátság szellemének közvetítéséhez - rövid fél év alatt, a roppant nagy gazdasági nehézségek és a zord nemzetközi légkör ellenére, két világfesztivált tudott szervezni 1983-ban. Kanadában a Szövetség tizenhatodik kongresszusához kapcsolódott a World Theatre Mosaic (Világ-színházi mozaik) elnevezésű bemutatósorozat, Japánban pedig a toyamai Bungaeiza Színház szervezett fesztivált a helyi prefektusa anyagi és a Nemzetközi Szövetség eszmei támogatásával. Mind-két találkozón magyar bírálója is volt
 személvemben - az előadásoknak.

Protokolláris jellegű fesztivál volta kanadai Calgaryban. Az együtteseket a Szövetség úgynevezett nemzeti központjai válogatták ki, és ezek arra törekedtek, hogy a produkciók minél kedvezőbb képet nyújtsanak hazai színjátszásukról, ugyanakkor ne sértsék sem a vendéglátó, sem a résztvevő országok érzékenységét, A közönség elsősorban a kongresszus százötven delegátusából, a vendégszereplő csoportok szereplőiből és a különféle kanadai amatőrszínházi szervezetek tagjaiból állt. Helybeliek viszonylag kevesen voltak. A kongresszus is, a fesztivál is az egyetemi város, a campus *zárt* környezetében zajlott, s bár jelentős sajtó- és televíziós nyilvánosságot kapott, az AITA/IATA belső ügye maradt.

A tizenkét országból Japánba érkezett együttesek viszont alapvetően más közegben léptek fel. Természetesen itt is a nézőtéren ült minden éppen nem fellépő együttes és néhány külföldi vendég, de a közönség esetenként ezer-ezerkét-száz néző - japán és civil volt. Itt bizonyos esetekben komoly appercepciós nehézségek támadtak a színpad s a nézőtér között, de nem annyira a nyelvi problémák miatt, hanem mert nagyon éles volt a különbség a befogadók és a fellépők társadalmi, kulturális és színházi háttere között. Ugyanakkor más volt a szervezés szempontja is: a japán házigazdák konkrét országokat, együtteseket vagy előadásokat hívtak meg, Versenyt hirdetek, melyben az előadásokat díjazták, tehát itt össze kellett vetni mondjuk a magyar előadást a japánnal, az amerikait a nigériaival, ami majdnem lehetetlennek bizonyult.

### Együttesek

Calgaryban osztrák, holland, monacói, bolgár, ír, olasz, japán, angol (pontosabban walesi), finn, amerikai (USA), mexikói és kanadai előadást láttunk.

Toyamában Belgium, Bulgária, Csehszlovákia, Finnország, Hollandia, Magyarország, Mexikó, Nigéria, NSZK, USA és a Szovjetunió együttesei mutatkoztak be.

Ezek az egymástól nagyon elütő karakterű, mégis nagyon hasonló fesztiválok természetesen nem tematikusak, és nem részesítettek előnyben egyetlen stílust sem. Így itt nem számíthattunk kísérleti színházak vagy avantgarde törekvések olyan találkozójára, mint annak idején Wroclawban vagy kétévenként még most is a villachi Spectrumon. Abból, hogy a találkozók nem profilírozottak, következik, hogy mindenféle stílus és törekvés színpadot kaphatott. Ugyanakkor az, hogy mindkét fesztivált Európán kívül rendezték meg, nagyon leszűkítette a résztvevők körét, jó né-hány európai együttes számára a tetemes útiköltség például lehetetlenné tette a részvételt.

Altalános tendenciákat már csak az eddig felsoroltak miatt sem lehetett kitapintani. Néhány dolog azonban egyértelműen nyilvánvalóvá vált. Elsősorban az, hogy a nagyvilágban *a rálasztóvonal nem a amatőr és a hivatásos, hanem a kommersz és a gondolati színház között húzódik. A* kétfajta színház élesen konfrontálódott mindkét fesztiválon, és hívei vagy ellenfelei szenvedélyesen védték álláspontjukat, nemcsak a színpadi teljesítményekben, hanem a vitákban, az értékeléseken is.

Ugyanilyen világosan mutatkozott meg az, hogy az amatőr színjátszás élvonala erősen kötődik a hivatásos színházhoz, elsősorban a színészi játék színvonala tekintetében. A magyar amatőrizmussal szemben ezt már több mint tíz éve tapasztalom és hangoztatom is - minden ország amatőr színészei szakmailag képzettebbek, emberábrázolásra érettebb tehetséget mutatnak, mint az nálunk megszokott.

A harmadik általánosítható tapasztalat az, hogy nagy nehézséget okoz minden együttes számára a klasszikusok mai színpadra állítása, különösen ha a szerzőben „hazai" klasszikust tisztelhetnek.

### Moliére

Moliére színpadra vitelével két együttes próbálkozott Calgaryban. A nyitó előadáson a Le Studio de Monaco A *képzelt beteget* olyan ájult tisztelettel mutatta be, hogy az előadás sokkal inkább tűnt gyászszertartásnak „in memoriam Moliére", mint eleven produkció-nak. A rendező mindent tud a szerzőről

**Eszkimó szinészek**

és a darabról, amit könyvből tudni lehet, csak éppen megjeleníteni nem tudja. A francia Guy Brousse rendezése éppen azzal maradt adós, ami „nemzeti sajátsága" kellene legyen, a francia szellemmel. Ünnepélyes zenére gördült fel a függöny, és a színen ott állt az egész társulat, korhű kosztümökben. Középen maga Moliére - szobor alakjában. Az egész előadás ilyen kőbe vésetten merev maradt, hiába volt jó figura Argan alakító-ja, hiába villant föl egy-egy ötlet, vagy voltak viszonylag elevenek a máskor általában halvány szerelmesek. Az elő-adásnak abban a pillanatában, amelyben annak idején Moliére rosszul lett - hasonlóan több más francia színrevitelhez - a játék leállt. Fényváltás, az egész társulat újra bevonult és gyászolt. Ebből a síri hangulatból nem tudott kievickélni a produkció, még az utójáték (doktorrá avatás) komikus betétjében sem. Természetesen nem valami vad aktualizálást hiányolok, hanem azt a színpadi gesztusokban megnyilvánuló rendezői állásfoglalást, ami ha nem is egy beteg társadalmat, de legalább az örök képzelt beteget és a sarlatán tudósokat megfricskázza.

Ugyanakkor az Egyesült Királyságból érkezett The Players Theatre of South Wales Sganarelle-előadása David Davies frappáns rendezésében kitűnő, mai előadás volt. Itt is minden korhű, az alonge paróka, a ruhák, a ház s előtte az elmaradhatatlan kút, sőt a szellem is, csupán a nyelv nem. S mégis elsősorban pergő ritmusában, a színészi játék ironikus felhangjaiban, az ötletek tűzijátékában igazibb Moliére szólalt meg an golul, mint saját anyanyelvén. Aktuális előadás volt - de nem aktualizált. A hiteles jellemábrázolásából fakadó emberi humor nyilvánult meg a játékban, ami még a sajátosan moliére-i tragikomikum színeit is fel tudta villantani, éppen a színészi játék könnyed egy-szerűsége révén.

### Goldoni - háromszor

Az osztrák Studiobühne Villach Calgaryban mutatta be A *két úr szolgáját,* és ugyanezt a darabot láthattuk Toyamában a karlsruhei Sandkorn Theater és a belga Keurgroep N.V.K.T. előadásában. A flamandul beszélő belgák olyan előadást produkáltak Goldoni ürügyén, mint a monacóiak Moliére-ével. Szép, szinte festői, ám funkciótlan színpad-kép, korhű, XVIII. századi ruhák, mozgás és viselkedés és élettelen deklamálás. Goldoni szellemes játéka sápadt unalommal átszőtt szépelgéssé fakult. Az unalmas és lassú előadást azonban még így is átszőtte valami érdekességgel a színészi munka kidolgozottsága.

Ezzel szemben Calgaryban a Studiobühne nagyon jó ritmusú előadásban mutatta be Goldoni darabját. Alfred Meschnigg, a színpad vezetője - noha nem ő jegyezte az előadást rendezőként - egy XVI. századbeli commedia dell'arte-előadást rekonstruált három részre tagolt színpadán. Meschnigg - Strehler ötletétől is ihletve - nem Goldoni XVIII. századához tért vissza, hanem az eredeti commedia dell'artééhez. A *két úr szolgája* szerepeit tehát ismert commedia dell'arte-alakok keltették élet-re, s ezzel furcsa módon teljesen maivá vált a játék.

Maga a darab, mint egy kanavász megelevenedő története, a középső színpadon folyt, jobbra és balra a fellépésre váró színészek és a nagyon fontos, játékba hozott súgó helyezkedett el. Kétoldalt pontos rendezői konstrukcióban láthattuk, hogyan jön létre az előadás, mit csinálnak színre lépés előtt a színészek. Itt voltak a zenészek, a kellékek, a két fontos funkciót betöltő láda stb. Mi-közben a középső színen folyt a történet, addig jobb és bal oldalon átöltözéseket, ruha- és maszkcserét, kellékelőkészítést, színészi „privatizálást" láttunk. Így figyelhettük meg, hogy miként alakul át a színész a megjelenítendő alakká, mekkora utat tesz meg ki-ki a maga módján, amíg az öltözőpadtól a szín-padig jut. Ezen a látványos szcenikai ötleten túl Meschnigg pontosan kidolgozta a commedia dell'arte-figurák mozgását, mimikáját, maszkját, öltözékét. A Studiobühne színészei úgy játszották a rekonstruált improvizációt, mintha előttünk született volna meg.

Alfred Meschnigg az NSZK-beli Karlsruhében a villachi rendezést állította be a Sandkorn színpadán. Ugyan-az a hármas tagolású színpad, ugyan-azok a darabot és a felkészülést bemutató szimultán játékok, ugyanazok a mozgásban, ruhában, maszkban rekonstruált commedia dell'arte-figurák - s mégis egészen más lett az előadás. A legnagyobb hibája az volt, hogy nem keltette - mint a villachi - a rögtönzés, az előttünk születés, a megtörténés illúzióját, ha-nem erőltetett felidézésnek, színháztörténeti stúdiumnak hatott. Csak azért nem süthetjük rá a múzeumszínház bélyegét, mert néhány színész, különösen Truffaldino alakítója élvezetes teljesítményt nyújtott.

A két azonos rendezés ilyen eltérő eredményének összetett oka van. Mindenekelőtt Maschnigg az eredeti beállítást otthon, abban a színházban végezte, ahol a színészek tíz-tizenöt éve dolgoz-nak a keze alatt. Másrészt a dél-ausztriai Villach, néhány kilométerre az olasz határtól, közelebb van a commedia dell'arte bölcsőjéhez szellemi és földrajzi értelemben egyaránt, mint Karlsruhe, s belejátszott a kudarcba Calgary és Toyama különbsége is. Toyamában ugyanis a közönség döbbent csendben ülte végig az előadást, csak Truffaldino pincérszimultánjának zsonglőrmutatványain nevettek önfeledten.

**Magyarok Toyamában**

A Debreceni Színjátszó Stúdió Hubay Miklós komédiáját, Az *efezuszi* özvegyet mutatta be Pinczés István szellemes rendezésében. Pontosabban Hubay művét, de itt-ott Christopher Fry, sőt Lessing eredetijéből is átemelt ötletekkel. A rendező legnagyobb leleménye az, hogy a szerepjáték és az abból való kilépés váltásait nemzetközileg érthető nyelven fogalmazta színpadra. Kitűnő atmoszférát teremtett a darab eredeti hangulatának és egy rossz színházi próba légkörének bravúros vegyítésével. Nagyon jó - és a külföldiek számára is érthető komikumforrás volt az, hogy egy-egy leállástól mind gyorsabb tempóban jutottak el a kritikus pontig. Így a nyelv ismerete nélkül is érthető volt a próba hangulata, a színészek és az író viszonya.

Pinczés jó színvonalú rendezését azonban néhány véletlen is segítette, s bár ezek színházon kívüli tényezők, ezúttal - a rendező leleménye folytán -- színpadi értékké váltak. Először is a nyár folyamán módjukban volt itthon, de magvarul nem értő közeg előtt játszani az elő-adást, így pontos képet kaptak arról, hogy mely pontokon elengedhetetlen az idegen néző számára is érthető szöveg. Másodszor egyik fenntartójuk - az OKISZ - nagyvonalúsága folytán egy japánul beszélő magyar embert kaptak kísérőül. Végül - a hajómenetrendhez való igazodás miatt néhány nappal korábban érkeztek Japánba, mint ahogy a találkozó megkezdődött, és volt két fel-lépésük a fesztivált megelőzően. Az így nyert tapasztalatokat ügyesen felhasználva Pinczés beépítette az előadásba a tolmácsot. Minden kulcsmondat japánul is elhangzott, mégpedig európai ember szájából. Ez önmagában is sikeres volt, ám mindehhez járult még egy befejező ötlet: japán színjátszók alakították az orvos helyett színre lépő ügyelőt és a hordárokat. Valódi művészi értékei mellett tehát a magyar előadás volt a japán közönség számára az egyetlen valóban érthető színielőadás. A nyelv megértése ugyanis itt áthidalta a kultúrák, a társadalom, a történelem, a politika különbözőségéből adódó nehézségeket.

**Show-business, avagy ez Amerika?**

Két azonos tőről fakadó, de egymástól nagyon különböző musical képviselte az Egyesült Államok színjátszását. A Calgaryban látott *Tintypes* (szabad fordításban talán *Régi fotóknak* mondhatjuk) a Memphis Theatre előadásában a század elején játszódik, és korabeli slágerek sorozatában mutatja fel az akkori Amerika tükörképét. A hatvanperces játékban zeneileg remekül intonált muzsikára öt színjátszó egyik pillanatról a másikra képes ruhát és „jellemet" cserélni. Két bicikliből percek alatt válik autó, majd az autóból autóroncs. Olyan bravúrosan kezelik a kellékeket, mint a *Macskák* híres vonatjelenetében a londoni vagy a budapesti színészek. S köz-ben az egész előadáson végighúzódik valami csöpp távolságtartás, enyhe irónia „amerikai voltunk" fölött, s ez az irónia még a játék végén is érződik, amikor minden kézben ott leng a „csillagos kék lobogó".

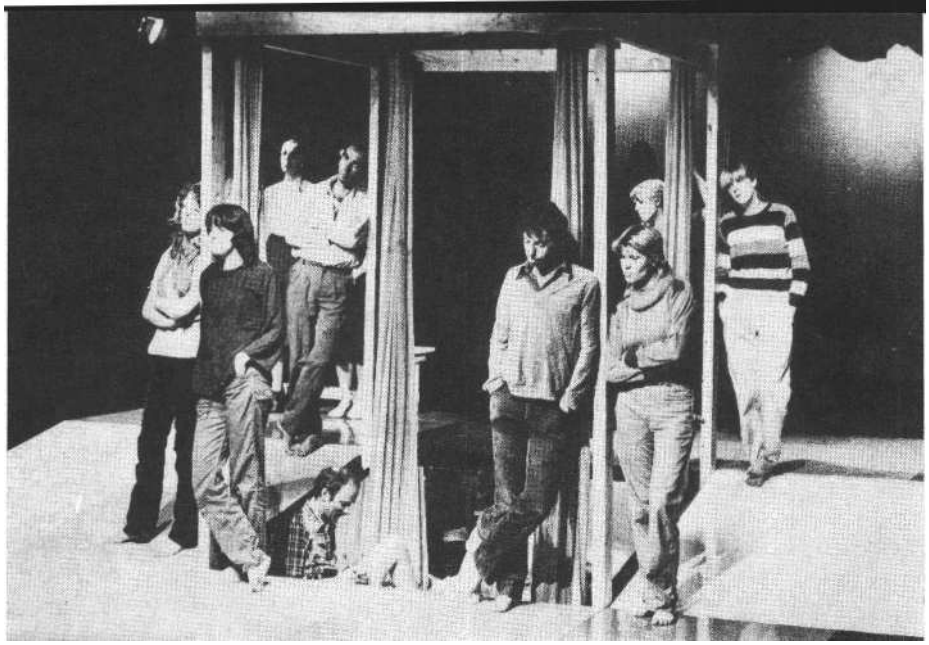
Talán a nyitójelenettel tudom leginkább érzékeltetni az előadás stílusát: egy Woody Allen-szerű kisember partra száll New Yorkban, a Szabadság-szobor árnyékában. (A háttérben diavetítés jelzi a „tipikus Amerika" jelképeit.) A színpad közepén letérdel, és meg-csókolja a földet, a szabadság földjét. Térden állva ég felé tárja a karját, mint-egy hálát adva *az* Istennek, hogy ide érkezett. Arra sétál a Kapitalista, s félreértve a férfi mozdulatát, egy dollárt pottyant a kitárt tenyérbe. A kisember megdöbben, megalázottnak érzi ma-gát, de arca felderül, és a következő arra jövőnek már koldulásra nyújtja a kezét. Am az felveti fejét, és nem ad semmit. Még néhány próbálkozás, de a kisembernek ezután már semmi sem sikerül, nincs lehetősége a korlátlan lehetőségek hazájában. Mindez abszolút profi színészi munkával, ének- és tánctudással megvalósítva!

Ezzel szemben Toyamában az ()hamából érkezett Center Stage *Ain't misbehavin (Illetlenek,* vagy *Nem vagyunk illedelmesek)* című mu sicalkeresztmetszete beérte egy szimpla show-val. A szín egy bár, hátul zenekar, elől két asztal. Ezeknél időnként vendégek foglalnak helyet. A színészek egymás után színpadra penderülnek, futnak, sétálnak - s remek számokat énekelnek. Szám szerint tizenhetet és a finálét. A műsorlapon *a szá*mok mellett ott az évszám, a legkorábbi 1922-ből, a legkésőbbi 1943-ból való. Tehát nosztalgia-show! Az előadásnak - nincs is előadás - semmi köze a címhez. Itt is mindenki remek színész, ki-tűnően énekel, jól táncol. Csak az egész nem szól semmiről!

**Mexikóiak**

Calgaryban is, Toyamában is ők mutatták be a legelkötelezettebb előadást. Különösen Calgaryban, ahol a Mexico Cityből érkezett La Cueva együttes egy Federico Gamboa-regényből adaptált szatirikus musicalt mutatott be *Santa Mia* címen. Santa egyszerű falusi lány, aki fiatalon bordélyba kerül, szerelmes lesz egy katonába, az elhagyja, Santa csalódásában inni kezd, elzüllik, még a

**Kido Okomato:** Shuzenji meséje **a japán Tsuchi együttes előadásában**



**Romok a levegőben - a** holland **KWAK** együttes improvizációs játéka

bordély is kiveti magából. Sírjánál csak a kupleráj vak zongoristája búsul utána. A közhelyszerű történet az előadásban szatirikus felhangot és nagyon erős társadalombíráló többletet kap. Saját körülményeik között egymástól teljesen elválasztott három színpadi térben párhuzamosan folyik a történet. A nézők maguk is ott ülnek a falakon belül, nem néző, hanem részesei az előadásnak. Calgaryban ezt a merev elkülönítést nem tudták megvalósítani. A játék itt is szimultán folyt, tehát három Santa, három katona, három vak zongorista játszotta a maga térszeletében a történetet. De mi, akik kívülről néztük a játékot, egy-szerre három színtéren láttuk ugyanazt az eseményt, s ez nagyon zavart. De így is kiderült, hogy progresszív szándékú, elkötelezett, üzenő színházi törekvés szemtanúi lehettünk.

Ellentmondásosabb volt a helyzet Toyamában, ahová az 1973 óta működő El Pequeno Grupo érkezett, hogy Beckett *A játs-ma vége* című abszurdját adja elő. Az előadás is, a rendező is (előszóban!) arról vallott, hogy számukra egy végső katasztrófától való félelem, a saját társadalmuk ellentmondásainak érzékeltetése volt a cél. Ezért választották ezt a -- szerintem - gyökeresen európai gondokat kifejező játékot. Pontosan értették Beckett üzenetét, de az előadás harsány deklamálássá degradálódott.

### Bennszülött színház

Kanadában és az USA-ban az indiánok és az eszkimók színházát nevezik így. Bármily furcsának hangzik nekünk, európaiaknak a megnevezés, létezik ez a színház, és igen komoly jelentősége van. Annyira, hogy a Szövetség tizen-hatodik kongresszusához kapcsolódó szimpozion Algériából, Nigériából és Bangladeshből is vonzott oda szakembereket. A vita elsősorban az autentikus és a manipulált színház fogalma körül gyűrűzött. A bennszülött színház teoretikusai ugyanis neofita buzgalommal elutasítanak mindent, ami európai vagy Európa-gyanús. Csak a népi hagyományokból táplálkozó színjátszást pártolják, csupán a folklór-eredetű játékot tekintik sajátjuknak.

A viták és állásfoglalások fontos kiegészítéseként a kanadai színjátszást Calgaryban a newfundlandi Labrador Drama Society előadása képviselte, melyet Marion Cheeks rendezett nagy igyekezettel és elkötelezett hevülettel. Az előadás címe *Sinnatomangnik R.E.M.* (Rapid Eye Movement = Gyors Szem Mozgalom), a történet egy álom, mely-nek szövegét a szereplők ötletei nyomán a rendezőnő állította össze. A plakát kollektív munkára utal: „előadja az ország népe". A négytételes mű egy eredeti népi mítosz, egy farkaskaland szuggesztív feleleveníttésével indul, s ez maradéktalan élményt nyújt. A következő képben partra száll a fehér ember, és kezdetét veszi minden rossz: a civilizáció és az iparosodás, a hittérítés és a prostitúció. Naiv antikapitalizmus és fehéremberellenesség szövi át a játékot, mely elszakadva folklorisztikus eredetijétől egyre több elidegenítő és didaktikus elemet használ, s mindinkább *színházzá* próbál válni. Érdekes problémát vet így fel: önmaga ellentétébe fordulva az európai színház eszközeivel foglal állást az európai szellemiség ellen.

Mivel nem kapcsolódott elvi vitához, Toyamában a nigériai Showcase Ensemble előadása, a *Flash in the Sun ( A nap ragyog)* nem vetette fel a kérdéseket oly élesen, mint a kanadai eszkimóké. Itt dr. Joel Adedeji rendezésében a hite-les folklór, a show-business és a brechti V-effekt párhuzamosan jelentkezett a bravúros zenei és énektudással, a bűvöletes tánckészséggel és a színészi szuggesztivitással. Afrika legfőbb istensége boldogtalan a birodalmában történt események láttán. Ezért megengedi Olokunnak, a tenger istenének, hogy vegyüljön el a nép között, és annak apostola-ként világosítsa fel azt. Az utazás során Olokun rádöbben arra, hogy mind nehezebb a feladata, mert a népnek nagyon sok konfliktusa van. Útja végére érve megérti a népet, és megengedi neki, hogy reméljen. Táncok, énekek, folklorisztikus elemek bravúros egymásutánja feltárja a nigériai életjáték és színjáték roppant gazdagságát, majd mire Olokun „megengedi népének a reményt", bevonul a táblákat cipelő tömeg: „Egyenlőség, testvériség, szabadság", „Le az

**Jelenet Az efezuszi özvegy című Hubay Miklós-darab Japánban tartott előadásából (Debreceni Szinjátszó Stúdió) (Vadász György felv.)**

imperializmussal!" „Jogot, nemzeti önállóságot!" - feliratokkal. Bejön a játékba az óhatatlan didaktika, a legroszszabb európai direkt-játék.

**A japánok**

Korábbi wroclawi és monacói élményeimet nem számítva, mintegy tíz japán előadást láttam eddig, ebből ötöt Calgaryban és Tovamában. Ezek többnyire XV-XVII. századi japán történeteket, sőt rémtörténeteket mesélnek cl, a modern nyugati naturalizmus irodalmi eszközeit, a japán mondavilág motívumait a japán színház jellegzetességeivel felruházva. A Calgaryban látott *Shuzenji meséje* egy szerelmi történet, mely arról szól, hogyan küzd meg Shuzenji apja és férje a gonosz uralkodóval, aki Shuzenjit hű-bérúri hatalmánál fogva meg akarja magának kaparintani. A mai író (Kido Okomoto) által feldolgozott történet hősei XV. századi ruhákban jelennek meg. Szertartásosan mozognak, arra az elmélyültségre valló színészi fegyelemmel, amit a no-játék színészeiről tudni vélünk. Díszleteik japán stílusban épült ház, stilizált japán táj, kissé a kímonók díszítésére és a japán étkészletek, porcelánok rajzaira emlékeztető vonalvezetéssel, technikailag pontosan kivitelezett, a költői atmoszférát jól segítő világítással. *Shuzenji meséjét* alig értve, a történet egyes változó szituációit mégis pontosan érzékelve a színészi fegyelem ragadott meg leginkább.

Toyamában ugyanebben a stílusban mutatkozott be a Kanazawa Színház, mely magát Rádiószínház Együttesnek nevezi. *A Hótündér* című népmesefeldolgozás rokon a Shnzenji-történettel. A bátor és ügyes vadásztól a kegyetlen fejedelem el akarja szerezni szép feleségét, Hótündért. A vadász nem akarja átengedni feleségét, de a fejedelem meg-fenyegeti: „halállal lakolsz, ha nem adod át nekem a feleségedet!" A vadász fél a haláltól, és enged a fejedelem akaratának. Hótündér csalódik férjében, s efölötti bánatában - a vadász szeme lát-tára visszaváltozik tündérré. A férj keservesen zokog felesége elvesztése miatt „miközben mind jobban hull a hó, vastagon rakódik a természetre, messziről gyerekkórus hangja hallat-szik, és távoli csengő szól".

Az osakai Seinen Butai együttes Mutsuo Ohashi drámáját mutatta be, a szerző rendezésében. (Úgy mondták, ő hivatásos író, de működvelő rendező és színész.) A főszerepet is ő játszotta.

Ez a darab valójában szamurájtörténet a XIV. századból: egy apja ellen lázadó ifjú hőssé válásának egyszerű meséje. Az előadásnak az volt az érdekessége, hogy parabolaszerűen szatirizálni próbálta a már-már sematikusnak tűnő (nálunk a filmekből ismert) játékmódot. Pontosan és finoman kezelte a japán stílus minden rekvizitumát: a hősi pózokat, a véres kard párbajokat, a kiszolgáltatott női helyzetet - s egy pici túlzással, jellegzetes bábmozgással mindenre rájátszott. Ezeknek az előadásoknak hozzátéve a vendéglátó Bungeiza Szín-ház műsoron kívüli bemutatóját - közös vonása: a mélyen átélt játék, melyet pontos gesztus- és mozgásrendszer fejez ki.

Szellemében és törekvéseiben elütött az eddig soroltaktól a tokiói Yonige No Ichiza együttes Shinji Okayasu munkás író szintén saját rendezésében előadott drámája, a Wakare *Ga Tsuji.* Ez volt a toyamai fesztivál egyetlen kísérleti előadása. A mai Tokióban játszódik, egy hatalmas banképület tetején, életveszélyes helyzetben, a párkány szélén egyen-súlyoz egy titkárnő. Az ötvenperces játék az ugrás pillanatát merevíti ki: mit szól az esethez a tévé, a csatornatisztító stb. A darab elrugaszkodik a valóságtól, s a szerencsétlen titkárnő ürügyén retrospektív bemutatót tart az utóbbi negyven év történelméből. A dráma progresszív, sőt nyugati értelemben szocialista. Ez a játék egyesítette magában a hagyományos stílus (a pontos gesztus-és mozgásrendszeren alapuló emberábrázolás) és a modern avantgarde törekvések eszköztárát.

**A többiek.. .**

Két bolgár előadást láttam: egyet Calgaryban, ahol a Studentina egyetemi színház Petrov *Három* testőr-paraboláját, és egyet Toyamában, ahol a Bachlik együttes a *Bulgária a régi időkben* című folklór eredetű játékát mutatta be. Mindkét előadás nagyon jó színvonalú volt, különösen az utóbbiban láttam három-négy kiemelkedően jó színészi teljesítményt. Izgalmas élmény volt Calgaryban a holland KWAK (Brekegés) együttes improvizatív előadása, mely a szereplők életrajzi elemeiből keltett életre színházi produkciót. Tova-mában a csehek Mimosa pantomim-együttese nyújtott nagyon jó kollektív teljesítményt, míg a szovjet Lesosibirski Népszínház Arbuzov Tányájában a cím-szereplő teljesítménye volt kimagasló.

**BÉRCZES LÁSZLÓ**

# Micimackótól Don Quíjotéig

**A cseh amatőrszínjátszás 26. fesztiválja**

Az idei kazincbarcikai amatőrszínházi találkozón nagy sikerrel szerepelt egy prágai együttes, a Studio A. Egy finn író kisregényét dramatizálták és adták elő pontosan kidolgozott színpadi nyelven és szuggesztív erővel.

Ezt az előadást alkalmam volt látni egy fesztiválon Csehszlovákiában is. A prágaiak produkcióját itt is a jók közé lehetett sorolni, de korántsem emelkedett ki úgy a mezőnyből, mint Kazincbarcikán. Volt itt három-négy olyan csoport, melynek teljesítménye felülmúlta az iméntit.A Studio A közvetítésével mindenesetre viszonyítási alap jött létre, mely izgalmassá teheti a kérdést: mit láthattunk Pisekben, ebben a romantikus cseh kisvárosban ? Itt rendezik ugyanis minden évben - illetve mostantól már csak kétévenként - a legjobb csehországi amatőr-együttesek színházi találkozóját. (A „legjobb" szót sokan megkérdőjelezték a vitákon, mondván, néhány város mindenekelőtt Prága helyezettjei jogosabban szerepelhettek volna, mint egyes vidékek győztesei. A szervezők viszont tudatosan keresztmetszeti kép kialakítására törekedtek, egész Csehország seregszemléjét kívánták megvalósítani.)

Ez a találkozó, az előadások, a beszélgetések számunkra is fontos tanulságokkal szolgáltak. Választ adtak arra, hol tart egy nálunk nagyobb színházi hagyományokkal rendelkező ország amatőr-színjátszása, mik a jellemző, uralkodó tendenciák, van-e, és ha van, milyen a kapcsolat amatőr- és profiszínházak között ?

A résztvevő tizenhat csoport meglehetősen sokféle előadását egyetlen közös és irigylendő vonás határozta meg: nem voltak színházidegen megoldások. Magvarul: nem voltak „amatőr" ügyetlenkedések, dilettáns baklövések. A játszók - és egyben nézők közös színházi nyel-vet beszéltek. Nem volt egyetlen kőszín-házat másoló, biztonsági előadás sem. Mindegyik társulat „akart valamit", vagyis nem érte be a kellemes, hagyományos szórakoztatással. (Jelzi ezt a már szinte ellenkező végletbe csapó térszervezés: a színházterem hagyományos szín-

padára csak a nyitó- és záróünnepségen volt szükség.)

A sokféle játékstílus egyidejű-egyenrangú jelenléte jellemezte a fesztivált. Kételű jelenség ez: mutatja azt, hogy nincsen egy mondandótól, képességektől, személyiségektől függetlenül diktatorikusan uralkodó stílusirányzat. Nincsenek a tehetségtelenséget üres formákba rejtő szolgai másolások, nincsenek a „szent módszerben" hivő dilettáns blöffök. A csoportok saját útjaikat keresik, a magukhoz szabott kifejezési módokban bíznak, és nem kell félniük az egy bizonyos stílust favorizáló minősítés rostájától sem. Az útkeresés állapota ez tehát - vannak egyértelmű jelzések, miszerint nemcsak Csehszlovákiára vonatkozik ez

optimista szemüveggel nézve egyfajta „eredményelőttiség" időszaka. De fogalmazhatunk másként is: hiányzik az a színházi forma, mely a nyolcvanas évek adekvát kifejezője tudna lenni.

A sokféleség békés ütközete zajlott tehát Pisekben. Érdekes színfolt volt például a brnói amatőrszínház (Divadlo X), melyben tizenévesek és negyven-ötven évesek együtt játszottak. A közel harminctagú együttes az Arthur-mondakör egyik történetét ötvözte cseh mese-elemekkel. Az angol lovagkor felidézése, a hazai népi motívumok alkalmazása és az amatőrség tudatos vállalása naiv, groteszk bájt kölcsönzött az előadásnak. De amikor az elemek külön-külön léteztek, az angolság unalmas és fárasztó, a folklór mesterkélt és „népiesch", az amatőrség pedig ügyetlenkedés lett.

A fesztivál egyik legjobb produkció-ját láttuk a másik brnói együttestől (Studio Skrivana). Az előcsarnokban titokzatos, lezárt borítékot kaptunk, ezzel ültünk be a játékteret egymással szem-ben kétoldalról behatároló nézőtérre. Velünk együtt néhányan hátizsákkal érkeztek, székeiket a játéktéren egy irányba fordítva ők is leültek, a sofőr indított, és kezdődhetett az *Expedíció.* Ha a cím nem is, a szerző - Milne - gyanús volt. És valóban: Micimackó északi-sarki felfedező útjára indultunk mindnyájan. En-nek a hat brnói diáknak sikerült az, amivel az utóbbi időben több magyar profi társulat hiába próbálkozott. Valódi és folyamatos szituációba tudták hozni a klasszikus mese szereplőit és a nézőket is. Eredeti és pofonegyszerű dramaturgiai fordulattal az expedícióba ágyazták bele *a Micimackó* epizódjait. Színes állat-ruha-költemények helyett a figurák emberi vonatkozásait keresték. A bölcsel kedő rezignált szamár, az energiáival nem bíró, csupa szív tigris és a többiek reális emberi szituációkban találkoztak, és okoztak őszintén mulatságos perceket. (A boríték egyébként Nyuszinak a kengurufogásra vonatkozó utasításait tartalmazta.)

Általában inkább csoportmunkáról, nem pedig egyéni alakításokról lehetett beszélni. A kettő természetesen feltételezi egymást. A játszók állandóan váltogatták szerepeiket. Oscar Wilde sokszereplős rémtörténetét *(A canterwille-i kísértet)* például két lány játszotta el, egy Hašek-jelenetben pedig ugyanazok a szereplők hol diákok, hol a Károly-híd szobrai, hol utcák, gyertyák, bútorok voltak. Korántsem újdonság ez, mégis imponáló volt az a magától értetődő természetesség, amivel még a közepes elő-adások is használni tudták ezeket az esz-közöket.

Bátran nyúltak prózai szövegekhez. Nem féltek húzni, változtatni - igaz, nem mindig sikerrel. A Lampa Praha nevű fővárosi együttesnek ez igen jól sikerült. Stanislaw Lem írásaiból összeállított műsoruk személyiségtől fosztott, automatizált világunkról szólt - eredeti humorral. Díszletük egyetlen, liftszerűen kiképzett alkotmány, jelmezük farmer és néhány keménykalap volt. Időutazásuk során a perpetuum mobiléért hiábavalóan küszködő, kiüresedő, elgépiesedő embert teszik nevetségessé. Lem verbális humorát erősíteni, gazdagítani tudták, mert a cirkuszi clownok és a kabaré eszközeivel valóságos élethelyzeteket teremtettek a színpadon. Ugyanezt sikertelenül próbálta a szlovákiai fesztivál győzteseként itt vendégszereplő Kremnicke Divadlo. Ok „jó bemondásokra" épülő hagyományos kabaréval jelentkeztek. De nem bíztak ebben, és a választott műfajtól idegen jelképes dísz letet és mesterkélt szituációkat erőltettek az egyébként szellemes szöveghez. Kiemelkedő mesterségbeli tudásuk ellenére - a három színész ősztől már profi művész - ezzel éppen ellenkező eredményt értek el: kioltották a humort.

Prózát dolgozott fel a már említett Studio A is. A finn Timo K. Mukka kisregénye *Bűnös dal a föld* címmel magyarul is megjelent. Az író egy kis halászfalu életében balladai megfogalmazásban mutatja fel az élet nagy misztériumait: szerelem, féltékenység, születés, halál... A prágaiak érdeme az, hogy egyszerű, tisz-ta eszközökkel átmentették a balladát a színpadra. Világos fény- és térszervezés sel, minimális és egyértelmű gesztusrendszerrel kerülték a színházi hókuszpókuszt. Ha a szöveget bátrabban igazítják az egyszerűséget felvállaló dramaturgiájukhoz (ha nem őrzik meg a kisregényben természetes, a színpadon viszont terjengősnek ható epizódokat), még intenzívebb lehetett volna az előadás. A rendező - Ondrej Pavelka - a Divadlo na okraji Praha tagja, és maga a csoport is ennek a színháznak a stúdiójaként működik. Egy másik prágai együttesnél és a brnóiaknál is hivatásos rendező dolgozik. A nézők között is voltak „igazi színházi emberek", és ami legalább ennyire lényeges, sok színész- és rendezőszakos főiskolás nézte az előadásokat, még az éjszakákba nyúló vitákon is aktív szerepet vállaltak. Profik és amatőrök között létezhet tehát kapcsolat. Ez ott, Pisekben természetes dolognak tűnt. Valószínűleg az is. Sőt, maga a Divadlo na okraji Praha is fellépett a fesztiválon. Nem írhatom, hogy versenyen kívül, hiszen nem volt semmiféle verseny, díjakat sem osztot*tak. Az* öt színész Csehszlovákiában szokatlan kísérlettel jelentkezett: rock-zené-re épülő, mozgásszínházi elemekből építkező produkciót énekeltek-táncoltak el. A fogadtatás igazolta azt, amit maguk a színészek is hangsúlyoztak: minőségtől független, nagy sikerre számítanak. Siker volt is a piseki ősbemutatón, minőség kevésbé. A történet és az előadásmód nagyon hasonlít a Rock-színház *Farkasok* című művéhez. Kemény rock-zene, elszánt és szenvedő kifejezések, nagybetűs közhelyek. A Rothadó Világ, a Fiú, a Lány, a Küzdés... szemforgatás, hadonászás... Az ügyben láthatóan hivő színészek egyfolytában győzködnek, komoly dologról van szó, uralkodik a gazság, igazságtalanság mindenütt, pusztul a világ. Elhisszük. De nem nekik. Úttörő vállalkozásról lévén szó, a siker megbocsátható.

Más persze az újdonság fogadtatása, ha azt nem populáris csomagolásban tálalják. Erősen megosztotta a közönséget néhány prágai képzőművész kísérlete (Kolotoc Praha). Esetükben hagyományos értelemben vett színházi előadásról nem beszélhetünk (a szakmai megbeszélésen éppen ez volt a legvitatottabb kér-dés : van-e helye a produkciónak ezen a találkozón, színház-e ez még?). A dia, mozgófilm, fények, zörejek, zene, bábok, árnyjáték, maszkok, mozgások performance-szerű elegye aktív, alkotó nézőt igényelt. Ezek az elemek új meg új formációkban lehetővé tették, sőt megkö-

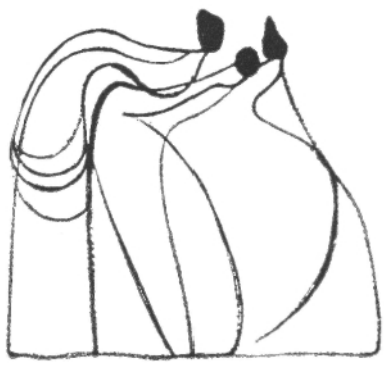
vetelték a szabad asszociációt. Ez a vállalkozás nem tekinthető végterméknek, de az alkotó fantázia újabb területeit fedezi fel, és a befogadói tolerancia ollóját széjjelebb nyitva új kérdéseket is felvet, Milyen mértékben rendelkezzék a műalkotás konkrét és öntörvényű iránnyal, mennyire meghatározott és irányított a mű asszociációs szférája? A Kolotoc csoport talán itt tévesztett mértéket: nem elég a nézőtéren ülők asszociációs bázisát felnyitni. Egy adott, egyszeri produkciónak ezeket a mégoly szubjektív asszociációkat is saját kizárólagos erőterén belül kell tartania. Legalábbis ekkor beszélhetünk műalkotásról.

A már említett nevek - Milne, Wilde, Lem, Hašek - mutatják, hogy a csoportok közismert szerzők műveit választották, azokat viszont bátran, szabadon kezelték. Különösen érvényes ez arra a két produkcióra, ami talán a legtöbb vitát és a közönség egy részének heves elutasítását váltotta ki. A plakáton ez állt: Szophoklész: *Oidipusz király* és Shakespeare: *Macbeth*.

A Ceske Lipéből érkezett csoport az ész és az irracionalizmus összecsapása-ként fogalmazta újra a Szophoklész-drámát. Oidipusz az ész hatalmát akarja érvényesíteni államában, Ellenfele, Theiresziász a néma szfinksszel manipulálva nemcsak bűnére döbbenti rá Oidipuszt, hanem azt is sugallja, hogy ő sem tud kilépni a bűnös ember bőréből, és minden eredetileg ésszerűnek szánt lépésével - apja megölése, anyja nőül vevése - az irracionalizmus diadalát hirdeti. Oidipusz összeroppan, megvakul, elmegy, az őrjöngő, elállatiasult, fasiszta horda pedig - Theiresziász hideg mosolyától kísérve - élteti az új királyt, Kreont. Ezt a felfogást nem tudta hitelesítení a csoport, mert a szegény színház eszközeit csak másolta és közhelyszinten alkalmazta.

A piseki harmincperces *Macbeth* úgy kezdődik, hogy miközben elfoglaljuk a helyünket, néhányan léggömbökkel játszanak. Aztán valaki sorra kidurrantja a léggömböket. Két férfi kendőt köt, mások mosnak a patakban, és megjósolják Macbeth sorsát. Majd egy szappannal játszanak, aztán egy székről lökdösik egymást. Mindannyian körénk jönnek, és rettenettel az arcukon a kezüket mutatják. Lehetetlen eldönteni, melyikük Macbeth, a két-három mondatra „meghúzott" szöveg sem segít. Végül egyik-másik szereplő a földre esik, sőt néhány vállalkozó kedvű néző is zavartan vihogva melléjük fekszik. A befejezés tehát „shakespeare-i": a padlón számolatlanul hevernek az áldozatok. Kicsit ironikus talán a beszámolóm, pedig a bemutatott etűdsorozat intenzív és életteli volt. A Fopa Karvina csoport azonban nem számolt azzal a természetes nézői beállítódással, ami abban a pillanatban kialakul, amint a szerzőt és a címet megpillantjuk. Minden látott és hallott közlést kötni fogunk a bennünk előhívott képhez, és ez nem a nyitottság hiánya. Ha nehezen is, de cl tudok képzelni Macbeth-előadást léggömbökkel és mosószappannal, akár harminc percben is. De a választott közlésrendszer nem működhet függetlenül az eredeti mű asszociációs szférájától.

A fesztivál legjobb produkcióját a prágai Paraple színháztól láttuk. A Ludek Richter által rendezett előadás Cervantes művét, a *Don Quijotét* dolgozta fel. Az eredeti történetet igen jó technikai felkészültséggel bábokkal játszották el. A bábokkal egyenértékű szerepet kap-nak azonban maguk a játszók, hiszen az előadás valójában egy vándorszínész-társulatról szól. Ahogy a búsképő lovag és szolgája egyik kalandból a másikba, úgy vonulnak a színészek is egyik fogadóból a másikba. Mindenhonnan elűzik őket és velük a művészetet. De ahogyan a lovag hisz magasztos eszméiben, úgy hisznek ők is a művészet erejében. Naiv, nevetséges és reménytelen hit ez, a végeredmény mindig ugyanaz: kivert kutyaként kóborolnak tovább, valahol majd csak meglelik azt a seholsincs fogadót, ahol a művészet igazsága diadalmaskodik. Richterék ötletét igazolta az a tény, hogy össze tudták kapcsolni, egymásba tudták olvasztani a két történetet. Bábok és mozgatóik sorsa összenőtt, így hitük, nekifeszülésük, kudarcuk még erősebb hatást keltett.



**BERKES ERZSÉBET**

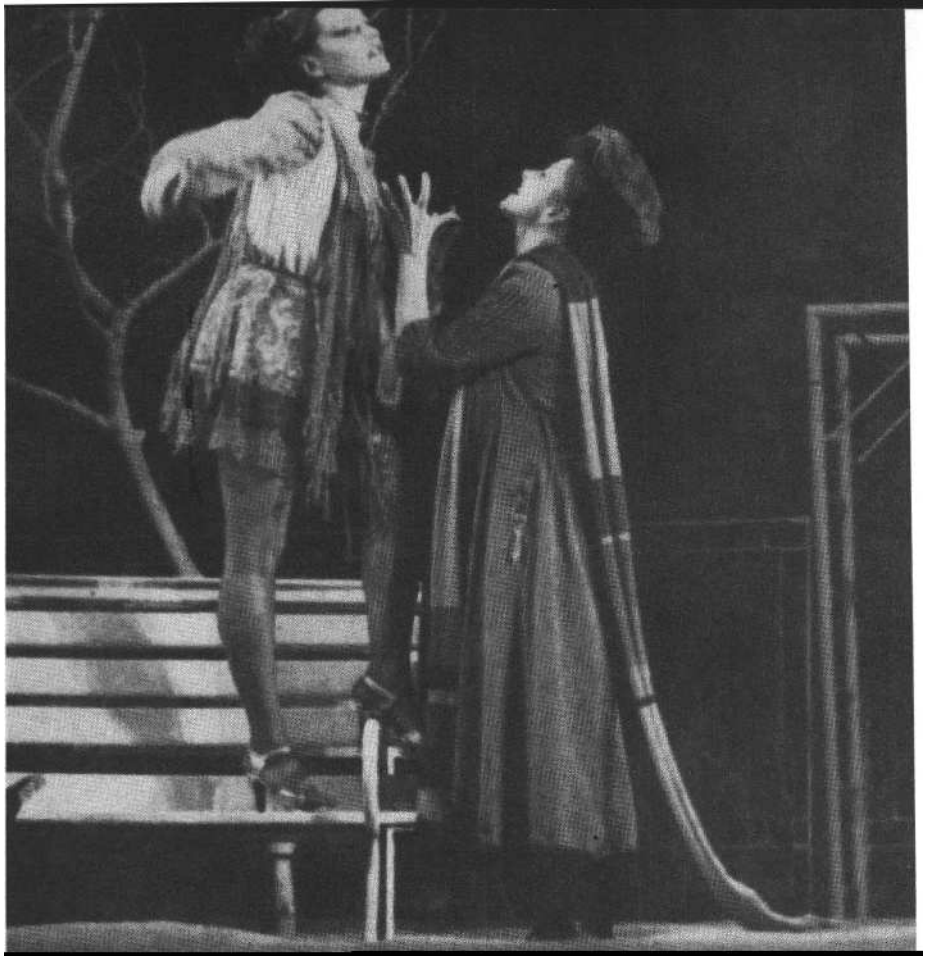
## „Amennyit a szív felfoghat magába"'

**Harag György Csongor és Tündéje Kolozsvárott**

Illik is, ajánlatos is minden nemzeti színházművészetnek időről időre újra színpadra vinnie a klasszikussá lett elődök alkotásait. Illik, hisz ez az ildom ad reményt az újkoriaknak arra, hogy egészen feledésbe maguk sem merülhetnek, s ajánlatos is, hogy ha tán gőgjükben odáig merészkedtek volna, hogy az elődöket már fölülmúlták, hát az újabb betanulással megmérhetik: elavult-e tényleg a nagy elődd. A gyakorlat többnyire az - mert hiszen a közönség is illemtudó s ajánlatos viselkedést követ , hogy a klasszikusok újrarendezése vagy méla unalmat szül, vagy paprikás vitát, Unalmat, ha a szerző eredeti (annak vélt) szel-leméhez híven, korhű előadásban kerül színre a mű, s paprikás vitát, ha megkísérli a mai társulat a mű korszerűsítését, újraértelmezését, aktualizálását. Nagy ritkán azonban a harmadik eset következik be: csorbítatlan a szöveg, csorbítatlan a szerző szelleme, s maradéktalanul kortársi a dráma értelmezése, mondandójának érvénye. Ez a ritka eset áll fönn a Harag György rendezte *Csongor és* Tünde-előadáson Kolozsvárott.

Hogy Harag György kivételes színházi pillanatok fölidézője tud lenni, azt gyakran tapasztalhattuk, kivált olyan esetekben, amelyekben vagy fölöttébb szerény képességű színészekkel, vagy rendkívül nehéz próbafeltételek között, vagy éppen vázlatos drámákkal kellett dolgoznia. Harag olyankor mindig kitalált „valamin", ami kohéziót teremtett még ott is, ahol anyag se volt. A Kolozsvári Állami Magyar Színházban a rendezőnek nem kell a semmiből formálnia, vala-mennyi színész jó, a társulat a magyar nyelvű színjátszás élvonalába tartozik, és szíves örömest együtt dolgoznak - vagy dolgoznának Harag Györggyel. Nem a rossz körülmények kényszerítették a rendezőt, hogy bár mindene meg-volt, mégis kitaláljon valamit, ami feszültségbe hozza az utolsó porcikájáig ismert társulat ötletszülő kedvét, és meg-reszketteti a szíveket a nézőtéren.

Mi ez a nagy kitaláció? Harag György elolvasta a drámát, és tiszteletben tartotta azokat az utalásokat, amelyekkel a



**Vörösmarty: Csongor és Tünde (kolozsvári Állami Magyar Színház). Lörincz Ágnes (Ledér) és Kakuts Ágnes ("ir'gy)**

drámaköltő meghatározni törekedett a mű játszódási korát: „A pogány kúnok idejéből" - áll a szereplista alatt, majd később Ledér dalában: „Pesten jártam iskolában, Térdig jártam a rózsában"; ha ezt a két elemet még további burkolt utasításokkal is kiegészítjük, könnyen beláthatjuk, hogy bármikor játszódhatik a darab, akár a kortársi valóságban is, olyan terepen, ahol még a tündérkedélyű szerelmi kergetőzés hitelessé tehető. Idézzük a műsorfüzetből Harag György szavait:

„A hely: bármely város, bármely országrész, itt vagy bárhol a világ bármely részén. A középpontban, a tűzfalak és blokkok között, parkolók és tornaszerek szomszédságában áll a csodafa. A valóság átváltozása mesévé egyszerű színpadtechnikai kérdés. Bizonyos megvilágításban ez a reális parkrészlet elvarázsolt hellyé változik. A fán lámpák gyulladnak ki, amelyek az aranyalmát jelképezhetik. De hogyan jön ez a csoda létre? Ebben az időtlen parkban éppen egy hajdani, vagy majdani május elsejei, vagy június tizenegyediki, vagy november huszonkilencediki (mindig akad ilyen dátum a világ bármely táján) ünnepség játszódik le. A lampionok még a fákon maradtak, de ott maradtak az ünnepség hulladékai is. Amikor a függöny felmegy, hajnal vagy éjszaka van, egy libikóka lebeg a szél-ben. Minden elhagyatott, üres. Senki, csak egyetlen személy ül a sötétben: az Ej" - ígéri a műsorfüzet, *azaz* meséli az olvasópróbán a rendező (s veszi titkon magnetofonszalagra a műsorfüzetet szerkesztő irodalmi titkár, Kötő József, hogy aztán a néző mégis valami mást lásson.

Amikor a függöny fölmegy, égig érő tűzfalak közt meghúzódó tenyérnyi játszóteret látunk, amelyet vagy kétméternyi magasságban sűrű drótháló vesz körül. lttott csenevész bokrocskák, mászóka, vedlett kerti pad, forgó, ötlettelenül praktikus mert dísztelen lengőhinta. Osz van, sehol tenyérnyi zöld, sehol egy lampion vagy akár csak egy szentjánosbogár is. Októberi sűrű eső nyirka csillan a tar gallyakon, a festéke vesztett vasvázakon, deszkalapokon. Minden oly sivár és avíttan célirányos, amilyen csak egy lakótelepi játszótér lehet. A drótháló kiszorítja az autókat, megvédi a gyermekeket, és egyben börtönrács mögé is csukja őket. A játékeszközök szeretet nélkül kitalált egyentermékek. S a satnya fácskák -- a hajdani csodakert gondozatlan, korcs utódai. Amikor a halovány, térdig pulóveres tinédzser színre lép, okkal szólal meg bennünk a zengő, veretes, romantikus vágyakat kifejező Vörösmarty-sorokra s a látványra felelve József Attila metaforája: „Egy vaslábasban sárga fű virít." Itt s innen vágyakozni „a dicsőt, az égi szépet" annyi, mint napfény nélkül kisarjadni.

Csakhogy ez a sóvárgás nem hagyja magát. Ellenkezőleg! Amennyivel inkább irreális, annyival jobban „szárnyra kél". A tündérkedésre fölkészült néző már mosolyog, amikor a hitvány fácska aljából fölsápítozni hallja a vénasszonyhangot: „No igen, játszásiból akár ezt is el lehet fogadni" és belemegy az ötlet-be, hogy a varázslat itt is megtörténhetik, farmeres Csongorral, bádogernyős lámpafényben, rácsokkal szegett játszókában. S aztán *ezt az* elnéző, ezt a megengedő mosolyt valamikor kiszorítja arcunkról a megértés, az együttértés mind mélyebbről fakadó derűje. Már nem esővíz csillog a tar ágakon, ha-nem egy földönjáró, szerelmes lány ne-vetése-könnye; már nem a sivár vasvázak nyikorgása, hanem punk-ördögfiak teli-szájú röhögése az aláfestő zene, már nem rácsoktól szegett szürke hely a játéktér, hanem sziget, ahol még játszani lehet igaz szerelmet, töretlen hűséget, a másik emberben meglelhető boldogságot.Pedig Ha-rag György semmiféle színpadi praktikához, szcenikai svindlihez nem folyamodik, „csak" végigviszi minden szerep értelmezésén a mai figurák vonásait. Mirigy nem vénasszony, s kivált nem ijesztő torzpofa: időtlen korú nőszemély, akinek már felnőtt lánya van, s mert az könnyű préda a grundon tanyázó felcseperedett srácoknak, úgy érzi, el kell rontania a mások szép szerelmét. Csongorét különösen, hisz neki hálásnak kellene lennie, mert eloldozta. De mint az alantas lel-kek mindig - hála helyett gyűlöletet érez a szívesség ellenében. „Mirigy annak az embertípusnak a megszemélyesítője - mondja róla az olvasópróbán Harag -, aki meg tudja keseríteni egy ház, egy városnegyed életét; nem boszorkány külső megjelenésében, hanem középkorú, teljesen mai nő, ő a feljelentő szomszédaszszony, a házmesterné, mit tudom, mi, lehet, hogy több Mirigy is lesz..." S tovább: „a három ördögfiókát úgy képzelem el, mint három tizenéves srácot a grundról, akik olyan rosszak, mint az ördög. Maszkot is tehetnek, hiszen éppen karnevál volt, és kergetik a rókalányt, Mirigy leányát, akit ugyancsak szerepeltetni szeretnék. Tizenhat évesnek képzelem, aki csúfnevet kapott, mert kicsi rókaprémet visel. A fiúk örökké kerge-tik, az anyukája pedig szüntelenül a nyomában jár, mert félti, ahogyan az már lenni szokott. A végén joggal mondhat-ja: megették a lányomat - és dühe, boszszúja érthetővé válik."

„Ledér vagány, kedves prostituált, nem mai találmány. A szövege is tökéletesen ráillik. Azt mondja, amit hallani szeretnek tőle. Minden szava megjátszás."

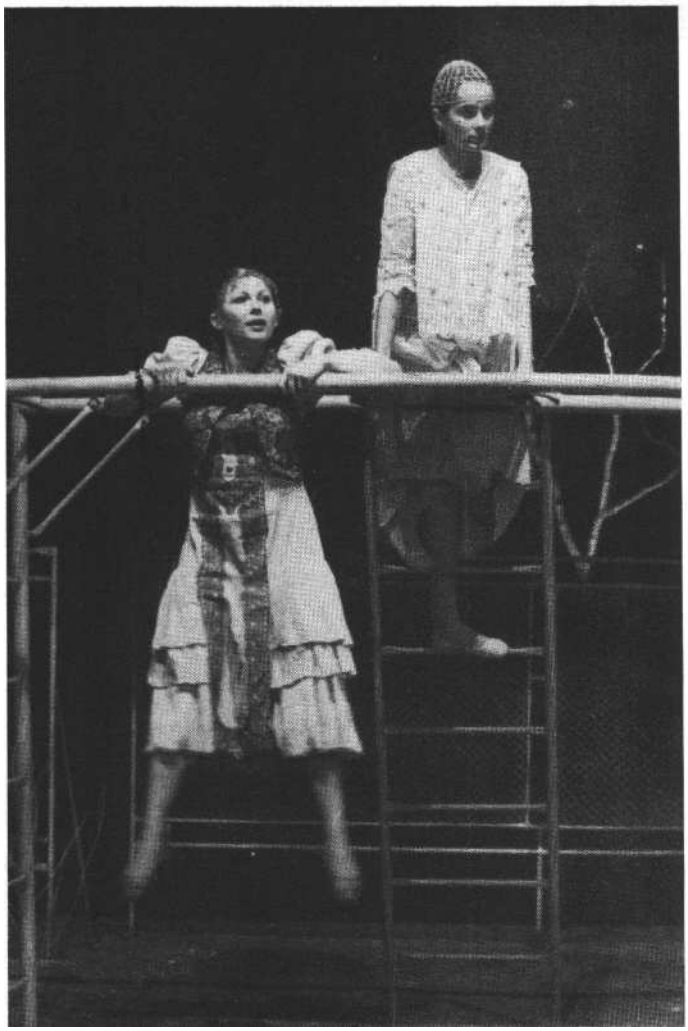
„Van három nagyon fontos figuránk: a Fejedelem, a Kalmár és a Tudós. Rövid húzásokkal csodálatosan maivá lehet tenni ezeket a figurákat. A Tudóst kopottas, nyugdíjas tanárnak képzelem, aki hosszú lódenkabátban, szemüveggel az orrán egész nap a parkban olvas és meditál. A nyugdíj még Santa Fében is kicsi, ezért hogy ne égesse otthon a villanyt, még éjjel is itt olvas kint a parkban. A Kalmár a tipikus maszek ... nem gyáros, hanem harisnyakereskedő... a Fejedelem kiebrudalt katonatiszt, bedilizett a hatalom tudatába, de már semmi hatalma nincs. Az irodalmárok kinyomozták, hogy Vörösmarty ezt a figurát Napoleonról mintázta. Akkor ennek lehetett jelentős aktualitása, ma ez már senkinek sem jut az eszébe. Napoleon minden történelmi nagysága mellett, a mai színpadon operettbőssé változott. Minket nem a modell, hanem a jelenség érdekel. Nem Napoleont kell kifigurázni, hanem a hatalomtól megrészegült katonát, aki minden korban és koron túl fenyegeti az emberi mentalitást és életérzést...

A legtöbb problémát a két főszereplő pár okozza. Csongor és Tünde, Balga és Ilma. Mindkét pár love storyt játszik. Nem önmagukban romantikusak, a szerelem teszi őket azzá. Teljesen mai figurák. Úgy képzelem, hogy Csongor és Balga haverok. Egymásnak vetett háttal gitároznak a padon. Balga faluról beszármazott srác, aki csodálja Csongort. Valójában Árkinak hívják, Csongor nevezte el Balgának tréfából, s ő vállalja a tréfát. Ugyanúgy mennek bele a játékba, mint a mesteremberek *a Szentivánéji álomban:* »Te ki vagy? - Balga. Azt hittem, Arki. Volt itt egy nő, Böskének hívták mondja Balga. Ja, az tündérré lett, most Ilmának hívják.« Egypár órára megpróbálnak a mese szabályai szerint viselkedni, és belekombinálják a mesébe mindazokat a figurákat, akikkel naponta találkoznak. Az indítástól kezdve minden csorbítatlanul, az eredeti szöveg szerint folyik tovább. Csak éppen mai emberek mondják, s a játék a »valóság árnyékában« folyik le. Úgy érzem, a játék új dimenziókat kap, elevenné, izgalmassá válik, mint egy kaland, aminthogy az is: játék a játékban."

Hosszan kellett idéznünk a rendezőt nyilatkozatot, mert harag György tudja a legpontosabban, mik is voltak a rendező elképzelései, szerepértelmezései. Ezeket valóra is váltotta, illetve váltatta a színészekkel és szcenikusával, a díszletet és jelmezeket tervező Edit Schranz Kunovitscsal. Ha azonban csak ennyi lett volna a megvalósult játék, akkor elég lett volna, ha a nézőt befizetik az olvasópróbára. A színész alkatát is hozzáadja az ekként értelmezett szerephez, s önmagából, egymás szomszédságából, a fények és a színpadi tér fölkeltette hatásból több, színesebb dolog testesül meg: a játékstílus s a játék egészének elvont, az érzékletességgel együtt gondolatok, asszociációk formájában visszaadható jelentése.

Ez az előadás mindenekelőtt arról beszélt, hogy akár Árgyélus királyfi, akár a romantikus időkben született Csongor széphistóriája is megeshetik velünk. Velünk, akik égig érő t(ízfalak között, homlokunk fölé emelkedő rácsok között, zöldjevesztett ligetekben keressük a boldogságot. Mert nem a környezeten, nem is a játékterepen múlik a magánszférában elnyerhető, az individuumként megismerhető teljesség, hanem a másik ember-

**Czikéli László (Kalmár). Sata Árpád, Ander Zoltán, Jancsó Miklós (Ördögfiak) Keresztes Sándor (Balga)** és Salat Lehel (Csongor)



Sebők Klára (Ilma) és Rekita Rozália (Tünde)

Salat Lehel (Csongor) és Sebők Klára (Ilma)

ben. S ez a „másik ember" nem rosszabb és nem is más, mint az, akiről ötszáz vagy százötven évvel ezelőtt ábrándozott a társa. Mi mind, akik kortársai vagyunk egymásnak, ugyanazt az örömet, ugyanazt a reményt és ugyanazt a beteljesedést jelenthetjük a másiknak, nyerhetjük el magunknak, mint bármikor. Mint bármikor, ha... Ha keressük a társat, híven és állhatatosan. Már nincsenek ugyan királyfiak, már nem járnak honjavesztett tündérlányok, ördögfiak és seprű-nyélen lovagoló boszorkák a földön, már a gonosz a házmesterlakásban les-kelődik, már a röhögő erőszak a játszó-tereinken, de a „királyfi", de a tündér-tisztaság képessége még megvan bennünk. Ahogy a pirosalma-elevenségű Ilma-lelemény is, ahogy a bumfordi-tele-szájú Balga-életkedv is. Nem kezdenek ugyan ragyogni aranyalmák a csodafán. Csenevész kis facsemetén sorvad a higanylámpák fénye, a boldog szerelemben egymásra találtak mégis a csengő barack, a szóló szőlő termő ága alatt hajtják egymáshoz fejüket: van csodakert. Van meg nem dézsmálható „termő, ékes ág".

Amiben a rendezői fölfogás ezen túl remekelt, az a mindenkor nehézkes, filozofikus betétként ható három vándor megrajzolása. A Kalmárt Czikéli Lászlóra, a Fejedelmet László Gerőre, a Tudóst Vadász Zoltánra osztotta a rendező. Három, alkatánál is, sikereinél fogva is súlyos színészre. A magyarországi közönség húsz évvel ezelőtt Adámként láthatta és jegyezhette meg először László Gerő nevét. Szép zengésű orgánuma, karakteres arcéle, sűrűkötés testalkata a nagyrealista szellemben fölfogott Madách-hőst revelálta. E szellemben szólaltatta meg - a magyarországi színpadon tőle nem látott - Petronius Maximust is, Illyés *Kegyencének* nagyszerű kolozsvári előadásában és számos más klasszikus szerepet is. Az Ady-centenáriumra összeállított kolozsvári irodalmi esten - úgy is, mint a műsor szerkesztőjét - e szellemben gondolkodó, tudatos művésznek ismerhettük meg, aki úgy tudta elmondani *a Krisztuskereszt az erdőnt,* hogy máig fölülmúlhatatlan versértésnek tetszik. Most, Fejedelemként a félelemkeltés fizikai megtestesülésével s e zsarnok-alapvonás szánalmassá züllésének belső történetével ajándékozott meg. Alakításában az vált nyilvánvalóvá, hogy a demagóg világhódítás, a terror önimádó kényszerítése akár egy habókos vénemberből is előindázhat. S ha mégsem tud leigázni, úgy azért, mert a bennünk megizmosodott tiltakozás nem engedi, hogy katonák soroljanak be mögéje. De ugyan a feltámasztható Félsz nem hozhatja-e éppen olyan helyzetbe ezt a jellemet, mint a történelem során bármikor? Mint a nagy francia forradalom után, mint *a Mein Kampf* után, mint... Ez a seregevesztett mániákus hódító is elég erős lehet arra, hogy megismételtessen velünk meggyőződésünk ellen végbevihető magatartásokat, de itt erősebb akarat munkált.

Czikéli Lászlót jó karakterszínésznek többször láthattuk. Hogy bölcseleti mélységei is vannak, azt mindezekből sejthettük. Bizonyossá a már hivatkozott Ady-est tette, hogy árnyalatosabb a láttatása, mint karakterszínészektől megszoktuk. Az ő felfogásában csöndesen, fojtottan jött a parancs: „Őrzők, vigyázzatok a strázsán." Bizonyára számos más, a szín-ház körén kívül álló élmény értette velem, s a vagy nyolcszáz főnyi többi hallgatóval, hogy ezt a hívást korunkban nem lehet máshogyan elmondani, csak így. Czikéli nem valamiféle meglepetéssel szolgált, hanem azzal, ami egyedül lehetséges. Azóta is ennek a kivételes szövegértésnek, határsértésnek a szerepbe vitelét vártam, reméltem tőle. Bizonyára a határainkon túl kiteljesedő magyar színjátszás renyhe figyelmezése kárhoztatható (magam és pályatársaim felületessége), hogy ezt a csöndes színészi érlelődést nem követtük nyomon érdeme sze-

rint. Mert előéletének kell lennie annak a pontos és ihletett szerepfölfogásnak, ami a Kalmárban megnyilvánult. Első megszólalásakor Czikéli aprócska sámedlin ült. Akár valamiféle kucséber. Gesz-tust sem tett rá, öltözete sem árulkodott róla, de ragacsos volt, pénzszagú, a kicsi „seft" mámorosa. A tenyérnyi játszótér-re mint zsebéből kirántható hitványság-ra nézett. Ennek a tekintetnek a Csongor-féle szerelem is csak üzlet: „a szerelem / Aranybilincsre kötve, mint urát, / Fog bébocsátni titkos ajtaján", s hangsúlya alantasan nyilvánvalóvá tette, hogy e titkos ajtó nem több az aktusnál, s hogy neki a szerelem aligha több, mint meg-vásárolt cikk. A tér, a környező jellemek nyilvánvalóvá tették: nincsen, nem lehet ezen a lakótelepen olyan szerelmi indulat, amit ő meg ne vásárolhatna. Nem-csak ő gondolkodik így, hanem a környezet is, amely elhitette vele, hogy „a maszek" mindennek birtokosa lehet. Zord és eszményeink-gyakorlatunk interferenciájában megszülető kritikai fricskát adott színreléptekor ez a figura, amelyik-nek a nyomasztó érvényességétől még az utolsó, már bukását mutató jelenet-ben sem szabadulhattunk.

Vadász Zoltán a Tudóst keltette élet-re. A rendezői elképzelésnek megfelelő küllemmel lépett színre: nyűtt ruhák, gyötrelmek formálta arc, lecsúszottsága egy hajdan képzelt egyetemi katedrának. Mégsem éreztük úgy, hogy a végletes takarékosság készteti az esti játszótéren olvasgatásra. Ennél is nagyobb kitagadottság a teljes otthontalanság - miatt ül ez a vén tanár, kiűzött tudós, kitagadott értelmiségi az őszi zimankóban: „Erő az isten! úgy kell lennie... Munkáit értem, nem tudom magát." A figura mögé egész életrajzot, egész társadalmi korszakot hozzákölthet a még csak szerény tapasztalatokra is támaszkodó képzelet: ivott és elcsapták. Föllázadt és el-csapták. Kiszolgált egy rezsimet, s elcsap-ta az új. Leginkább mégis a trónjafosztott Learre emlékeztetett. Azok tagadták ki, akikért áldozatot hozott. Első jelenete utolsó gesztusával is ezt nyomatékosította: szemérmesen, suttyomban egy körülrágott kenyérdarabkát visz magával a kibelezett szeméttartóból. Második monológjakor, amikor a teljes kiábrándultság, a föladott istenkeresés állapotába jut, a szokottól lázadóbban mondja a befejező sorokat: „Ki vagy te, aki ben-nem háborogsz? / Ész, vagy nem ész? elő! hadd lássalak... Sötét van, álmodozzunk, itt az éj" - s az addig lázasan forgatott könyvet lemondón a szemétkosárba veti. De Harag György - s az alkatával tágasabb szellemi létet megérzékítő Vadász Zoltán - e Tudós-alaktól nem tudott ilyen könnyen megszabadul-ni. Az utolsó sorokat, amelyeket a gyermekhangú nemtőknek írt Vörösmarty, a Tudós mondja el:

Éjfél van, az éj rideg és szomorú,
Gyászosra hanyatlik az égi ború:
Jőj, kedves, örülni az éjbe velem,

Ébren maga van csak az egy szerelem. S ezzel a módosító megoldással merőben más jelentést kap a játék kódája, mint a korábbi - - akár Vörösmartytól elfogadott - előadásokban is.

Hiszen az Éj - láttuk elább a színpadon - a semmit ígéri. A Tudós -ezt elfogadva - már csak az álmodozás, a teljes irracionalitás mellett nyilatkozik, azaz önmaga kereső lényét föladva. A szerelmesek azonban egymásra lelnek ebben az irracionalitásban. És nem álmodozón, ha-nem az álmokat valóra váltva. Ha a Tudós mondja el a virrasztó szerelem dicséretét, úgy azt nyomatékosítja, hogy a boldogság nem racionális, nem tervezhető és kigondolhatón végbevihető realitás, hanem egy azon túli, a gondolat-nál is erősebb tartomány része. Nem könyvek kellenek hozzá, hanem az érzések bátorsága. S ez legyőzi „az éji borút". Vadász Zoltán Tudósa érzékelteti: Csongorék olyan teljességhez érkeztek, amely előtt meghajtja fejét az ésszerűség. S a személyes rezignáció dacára is - örömmel hajtja meg a fejét. Ez *az* alakítás rendezői ars poeticaként szólal meg, úgy, mint aki „tűzhelyet, családot már végképp másoknak remél".

E filozofikus triászhoz méltóképp csatlakozik Váli Zita monológja az Éj szerepében. Mint alaktalan rongycsomó merül föl a terecske virradat előtti csendjében. Éppen úgy lehet hajnali műszakba induló utcaseprőné, mint későn záró mulató vécés nénije. Mindenesetre olyan - reális - figurája a mai valóságnak, amelyiket a szerencsétlenség, az alkoholizmus a napvilágnál folyó élet teljes tagadására bírt; valaki, aki tudja, hogy a lehető lét csak látszat, s mindenkit elnyel az a setét valóság, amelyikben ő otthonos. E szerep nagy hagyományaihoz híven mély zengésű alt hangon, megejtő pátosszal szól Váli Zita hangja, szövegértelmezése. Külleme és pátosza félelmetes döbbenetet kelt - okkal Tündéékben, de okkal hangzik el Ilma gyakorlatias megjegyzése is: „Szegény bús asszonyságnak Milyen furcsa álmai vannak!"

Mirigy, mint mindig, úgy most is a játék spiritusz rektora. Utálatos, élet-irigy nőszemélynek tetszik, akit - éppen mert oly jól ismert lumpenfigurákkal tart rokonságot - első jeleneteiben könnyebb megvetnünk, mint félnünk. Ami-kor azonban Ledért eszközéül elcsábít-ja, démonikus erejét is igazolni tudja Kakuts Agnes. Itt Mirigy tele van ‚jósággal": elnézi, amint a lány sértegeti - „nénike / oly redőkből szőtt öreg zsák" -, sőt, arra is kész, hogy érveket szállítson a lány sajátos foglalkozása erkölcsi föl-

Lőrincz **Ágnes (Ledér) és Keresztes Sándor (Balga) a Csongor és Tündében (Szabó Tamás felvételei)**

mentésére - „nemde otthon / Kór apád van s szenvedő; / Nincs egyéb, mint csak te, aki Gyámolítsa és kötözze" -, majd mikor Ledért már az önsajnálat állapotába hozta, megkísérti a szép ifjú képivel és a gazdagsággal. Kakuts Agnes hűvös fejű lélekbúvárnak és begyakorlott szobáztató asszonyságnak is tudja láttatni ezt a Mirigyet, olyasvalakinek, aki egy-szerre rutinmunkát is végez, amikor a buta prostituáltat eszközévé teszi, s egy-szerre élvezi is, hogy tudja: „ezekkel" így kell bánni. Tudásával magasan fölötte áll - láthatólag - mindazoknak, akik megrontására tör, s mélységesen alattuk is van, amikor csápjait fölnyújtja értük. Többé nem „egy rossz asszony" működését látjuk, hanem az alantas gyakorlatot: így kell ezt, mert így lehet könnyű örömöket szerezni. Nem Mirigy sértettsége, hanem az alantas örömöket elfogadók önigazolása az, ami itt teret akar hódítani.

Ledért - s néma szereplőként a Rókalányt - Lőrincz Ágnes formálta meg. Először - Mirigy lányaként - kacérka kis tinédzsert láttunk tőle, Ledérként ugyanennek a magával mit sem kezdő, tetszelgésében magát megvédeni nem tudó lányalaknak a kifejlett változatát mutatta be. Ez a Ledér nem gonosz, hanem gyenge. Gyenge, mert buta. Gyenge, mert hiú. Gyenge, mert belőle magából hiányzik az emberi nemesség minden képessége. Lehet, hogy igazat beszél: „El-pirultam, és nem látszott, / Visszavágytam, nem bocsáttak, Vagy bocsáttak, s nem jöhettem, Nem kívántam jőni már." Azaz maga sem tudja, hogy a legintimebb élethelyzetben ugyan rendelkezett-e a személyes választás esélyével. A manipulálhatóság emberveszejtő gyöngeségét példázza, s lesz természetes eszközévé a másokat megkísértő alantasságnak. Kitűnő karakteralakítás a fiatal színésznő szerepfölfogása, amely átgondolt, a lélekrajz felől is motivált gazdagságát éppen monológjában - a Csongorra várakozó kellemkedés perceiben - igazolja legjobban. A színpadon magára hagyott figurának itt önmagából kell föltámasztania a kiegyensúlyozatlan csapongás, a - rendezőtől megkövetelt - „megjátszás" fordulatait, és Lőrincz Ágnes ezt a gyakorta elhagyott jelenetet realista egyszerűséggel formálta meg. (Félő, hogy ebbe a szerepskatulyába szorul bele a tehetsége: tavaly főiskolás-ként is hasonló szerepekben láthattuk, s most is ilyen alakkal aratott sikert. Kár lenne, ha a kihívó dekorativitás maradna Lőrincz Ágnes egyetlen szerepajánlója, s nem az a játékintelligencia, amelyet itt bizonyított.)

Az ördögfiak mindenkor sikerperceket tudnak teremteni. Most is. Kópés gonoszkodásuk, kótyagos pimaszkodásaik, átejthető naivitásuk - meghódítja a szíveket. A játék szellemének megfelelően egy kültelki punk-együttes figuráinak jelmezében léptek színre. Égnek meredő tincseik, hajmeresztő hülyéskedéseik, gyermekded intelligenciájuk arénázó „szelíd motorosok"-ra utalt. Sata Árpád, Ander Zoltán, Jancsó Miklós különféle zenés és prózai előadások komikus kedvencei: kitűnő mozgástechnikával, bevált patentokkal és egymás közelében előpattanó eredeti ötletekkel szórakoztatták a publikumot, jelezvén azt is, hogy tán nem is egészen annyira rosszak ezek az „aluljáróban" idétlenkedő fiatalok. Csak épp nem tudnak magukkal mit kezdeni. Sorsuk mérlege billenhet a Mirigy jelölte lehetőségek felé (az alvilági elemekhez) éppen úgy, mint a Csongoréktól választott irány felé. Harag György a finálé jelenetében mindenesetre úgy döntött, hogy a szerelmesek mellett a helyük (a hátba veregetett Balga, a vállra kapott Csongor cimborái), s mi szívesen fogadtuk el realitásnak is ezt a döntést.

Ilma és Balga szereposztási telitalálat. Sebők Klárát a néhány évvel ezelőtt Budapesten vendégszereplő társulat szép, ifjú hősnőjeként ismerhettük meg. Sütő András darabjaiban láthattuk mint Kolhaas Mihály feleségét finom, romantikus jelenségnek, mint Arabellát - megkísér-tő „asszonyi állatnak". *A Csongor* előtti estéken (Csiky Gergely: *A kaviár*jában telivér-butuska műlovarnőt jelenített meg, Csép Sándor: *Mi, Bethlen Gábor*jában a megcsalódott Báthory Anna tragikus fejlődésrajzát hitette el) egy beérett és kivételes eszköztárú jelentős művészt igazolt. Ilmaként kicsattanó humorát, vonzó küllemét, klasszikusokhoz méltó szövegmondását és együttjátszásra kész alázatát csodálhattuk. Ez az Ilma jókedvű fiatalasszony, aki *már* a szerelem beavatottja, s aki már tudja, hogy sokféle elnézés, konyharemekekben is nyilvánított lelemény kell a boldog együttéléshez. De mert ezeket a próbatételeket is szereti - csipetnyi fölénnyel és elnéző mosollyal segél a még felhőtlenül rajongóknak. Nem azért, hogy elhitesse: a szerelmesek nagykanállal eszik eztán az ambróziát, hanem azért, mert tudja, hogy jó íze van még a semmiből elővarázsolt paprikás krumplinak is, ha egy kis dévaj tréfával tudjuk fűszerezni. Néha bumfordi, mint egy parasztmadonna, néha bölcs, mint egy tűzhely fölé akasztott falvédő szalagszövege, néha megbocsát, mint a klasszikus dajkák, ám mindösszesen ő az, akivel érdemes bonthatatlan barátságban állni. Nem lelkizik, de mindig van jó szava, nem kacér, de mindig jól oda-mond s kész a szerelemre, nem kapkod, nem is renyhe, de le sem kési, hogy csöndesen eldédelgessen egy kisgyermeket. Lehet, *hogy* most épp *egy* kiöltözött szövőnő, lehet, hogy egy fiúiskola tanítónője (alsótagozatos, ott a nehezebb!) - csinos, eleven színekből álló öltözéke erről nem mond részleteket -, az viszont biztos, hogy a flaszteron is talpraesett, a gépesített világban is otthonos lény.

Balga nem kevésbé. Keresztes Sándor a fejébe nyomott svájcisapka alól parasztbajszosan úgy tekint a világba, mint egy mai üzem vagy építkezés ezermestere. Lehet ács, lehet kőműves, lehet sofőr - ez az ember mindenütt ugyanaz lesz. Kicsit bumfordi, kicsit félszeg, kicsit mindig ugratható, de a keze nyomán eltartja a családot, fölvirágozza a kertet, nem hagyja az övéit. Ő az, aki a toronyház huszadik emeletén is éppen olyan jó szomszéd, ahogy a hajdani szérűskerten, ahogy katonacimboraként a körletben, ahogy az volt Posaként, Horatióként, Scapinként s bármikor, ha a hősnek egy confidant-ra volt szüksége. Keresztes Sándor árnyalatos leleménye, hogy ezt a mai környezetben is meg tudta mutatni, félfalusi, fél-nagyüzemi munkásfigurának láttatva Balgát.

Rekita Rozália nagyon szép Tünde volt. Finom, áttetsző, család-szemefénye leányka, aki már - sejthetőleg - azzal is kitagadta magát a Tündérhonból, hogy ilyen kései órán a játszótéren elmarad. Tán a Fejedelem-szabású - hajdani elő-kelő - család agyonvédett, a mai világgal szembenevelt leánykája. Mindenesetre nem abból a körből való, ahol Balga vagy az ördögfiak honosak. Ha van még ilyen: első bálozó. Szerelmes naivsága azonban nem teszi vakká: egy Kurrah, egy Mirigy őt el nem csábíthatja. Ennek a Tündének van tartása. Nem különféle próbatételekből tudjuk ezt, hanem abból a tisztaságbál, ahogy nem veszi észre a „másmilyen" embereket. Nem a tőle „alacsonyabb osztályhelyzetűeket" - hisz Ilma kebelbarátnéja és nem a cselédje! -, hanem a rosszféléket. Tünde eredendően tiszta. Mellette megsemmisül vagy megjavul a

hitvány. Ezt a lányt még - sejthető neveltetése sem ronthatta el: a Tündérhonnal is szembeszegül, ha méltó szerelmesére rátalált. Az egy esztendeje diplomázott fiatal színésznő valószínűleg számos naiva-hősnő szerep várományosa a társulatnál, de majd a kevésbé sablonos szerepek teszik lehetővé, hogy humorérzékét, árnyalatosabb szerepformálását kialakítsa.

Salat Lehel nyurga diákfiúnak hatott Csongor szerepében. A tavalyi vizsgaelőadásokon fanyar, intellektuális alkatúnak tetszett, s most is inkább ilyennek, mint romantikus, szerelmes, rajongó hősnek. A rendező ezt meg is engedte neki, sajnos azonban a szövegmondás fogyatékosságait is elnézte. A felgyorsított, a mai beszédhez közelítő dikciók bizony elmosták Csongor tépelődő, gondolkodási szünetekkel is kísért és indokolt magánbeszédeit; a játék fölpörgetett menete sem engedett neki alkalmat arra, hogy központba kerülhessen. Jó, kulturált játszótárs volt, de szerelme inkább csak ürügy, mint központi szenvedély volt a játék kibontakoztatásában. (A színház látvány is: többnyire a színész akkor találkozik a szerelmes hős szerepekkel, amikor még nincsen birtokában c szenvedély árnyalatos kifejezése, amikor pedig már megszerezte, nem kelt olyan színpadi látványt exteriőrjével, hogy egészen elhihetnénk neki a gerjedelem mámorító vakságát.) Harag György ezt tudva engedte a fiatal szerelmeseket olyan fiatalnak lenni, amilyen fiatalok is. Mint az olvasópróbán elmondta: „A közönség sohasem felnőtt emberek együttese, hanem illúziót kereső közeg, közelebb áll a gyerekek világához, mint a tudálékos emberekéhez." A címszereplő pártól teljes illúziót kaptunk az ifjúságról, amelyik lehet, hogy suta, lehet, hogy nem tudja egészen kimutatni, mit érez, de legalább nem „játszásiból" keresi a boldogságot.

Harag György rendezése éppen azt bizonyította, hogy ezt a boldogságot ma sem nehezebb megtalálni, mint bármikor azelőtt. Hisz -- hogy egy másik Vörösmarty-verssel feleljünk: „Amennyit a szív felfoghat magába, / Sajátunknak csak annyit mondhatunk."

**SZAKOLCZAY LAJOS**

# Színházi esték Újvidéken

### Büchner: Leonce és Léna

Az Újvidéki Színház az 1983-84-es évad ötödik bemutatójaként vitte színre Georg Büchner vígjátékparódiáját, *a Leonce és Lénát.* Ljubomir Draškicot nyerték meg vendégrendezőnek, akinek nevéhez több sikeres újvidéki rendezés is fűződik (Molnár Ferenc: *Játék a kastélyban* -- 1977; Mroek: *Tangó* - 1982), Draškic ezúttal szokatlan átminősítésre vállalkozott: elégikus jelenetek halmazává szállította le evvel egyben Büchner gondolatát szűkítette -- a romantikus drámát fenségesen kiröhögő, a szójátékok kavalkádjával ironizáló áradást. Szép képet, szép színpadot, szép mesét akart formálni - s szándéka szerint *új* minőséget -, mintha csak evvel kerekednék ki Büchner akasztófahumorról tanúskodó világlátása.

Nem bízott a szűk körből választható színészek intellektuális erejében? Nem bízott önmagában, feledvén korábbi rendezésének értékeit, a helyzetkomikumra épülő Molnár Ferenc-i nevettetést és azt a hideg világot, a színpadnak olyas-féle lecsupaszítását, mely a *Tangóban* (különösen annak második részében) játszót és nézőt szinte egyként megborzongtatott? Draškic Büchner zseniális „tétovaságában" csupán a holdfényt, a halált, a szűzi nászt vette észre, *a kellékeket,* melyek - paradox: az agy üresjáratával!
legyilkolásra várnak. Széppé akarta tenni a halált akkor, amikor az már csak szóömleny, üres pufogtatás, a birodalmi (kis hercegségi) béke meghaladásra váró kacatja.

Draškic, új minőség iránti fölfokozott vágyakozásában, ezúttal becsapódott. A töredéket egésznek gondolta, s hogy még egészebb legyen, szüntelenül próbálta-próbálgatta építeni, holott a lebontás volna méltó Büchnerhez: annak az állapotnak (megközelítő) létrehozása, melyben a föld vékony kérgén áttetsző lyuk egyetemes félelmet, fenyegetettséget jelöl. A minél nagyobb díszítés csak akkor éri el célját, ha - legalábbis az író szándéka mindig erre irányult kopárság az eredménye. Totális gúnyrajz, melyben törpébbnél törpébb lesz a történelem, s liliputibbnál liliputibb az ember. „Gúnyolódónak mondanak - írja Büchner egy családjához címzett levélben. Való igaz, gyakran nevetek, de nem azon nevetek, *ahogyan* ember valaki, hanem csak azon, hogy ember *egyáltalán,* amiről amúgy sem tehet, emellett meg nevetek saját magamon is, aki osztozom a sorsában. Az emberek ezt gúnynak nevezik, képtelenek elviselni, ha valaki, aki nem takargatja a maga bolondságát, tegeződik velük: ők a megvetők, a gúnyolódók és a gőgösek, mivel az ostobaságot csak önmagukon *kívül* keresik." Az ostobaság tehát bennünk van - véli a romantikát kegyetlenül hideg ésszel boncoló szerző, kit bujdoklásaiban nemegyszer a politikai önkény lángja is megégetett.

*A Leonce és Léna,* Walkó György szerint, „páratlan a komédia történetében, az üresjárat céltalan zakatolása ritkán kísér végig ilyen kitartóan vígjátéki mondatokat". A természettudományokban és a filozófiában jártas szerző viszont mindössze ennyit mond készülő darabjáról: „...épp azon vagyok, hogy papíron agyonüssek vagy megházasítsak né-hány embert." Főhősének, Leonce-nak szavait parafrazálva, a saját feje búbjára akar látni. Orvosgyakornokként (is) a lehetetlen izgatja. Komor, elemző, kiábrándult, de önkarikatúráját rajzolván is fenséges. Az élettel, halállal (szerelemmel, szaporodással) *unalomból* foglalkozó emberiség mint moralitás - ez gyötri. Az élete végéig viselt teher, hogy ember. Draškic csak a szójátékokkal alátámasztott birodalmat látja, az éjszakát, melynek (hold)fénye van, de nincsen mélysége. Büchner *Leonce és Lénája* épp a látszólagos gazdagsága ellenére sivár. A mese csillámló tanulságai mögül mindig kibeszél valaki; egyszer Shakespeare, másszor valamely bibliai alak.

És Büchner nem úgy mondja, ahogy *ők:* Sterne, Goethe, Chamisso, Schiller. Mindvégig ironikus átértelmezés folyik itt, ha szabad ily durva szóval minősíteni: *söveggyalázás.* Utalások, átvételek, parafrázisok - megannyi „hívatlan" jelenlét - teszik a szöveget rejtélyessé. A kanti filozófia fölötti ironizálás német gyermekdallal és olasz szólásmondással elegyedik. Popo és Pipi birodalma ebben az érzelmes - de sohasem érzelgős - szómámorban lesz pőre, nem véletlenül mond-ja a tenyeres-talpas Valerio a révbe érkező szerelmesek, Leonce és Léna láttán: „íme, megérkezett a két, világszerte hí-res automata..." Majd ugyanő: „Mind-kettő csupán művészet és gépezet, csak pappendekli és órarugó!" Tehát ez a

Soltis Lajos (Valério), Földi László (Leonce), Rövid Eleonora (Léna) és N. Kiss Júlia (Nevelőnő) az **újvidéki Büchner előadásban**

látnoki szélhámia már előlegezte - miként a román Urmuz bestiáriuma Ionescot - a válságokkal szabdalt lét kiüresedését. A rendezőnek ezt (de legalább en-nek nyomait) kellett volna észrevennie: a szójátékokkal csinos replikák, némely-kor a szemben lévő felet semmibe vevő „monológok" abszurditását. A fölényt, ahogy Büchner a föld kérge alá látott; századok előtt ezért egész biztos, hogy kiérdemelte volna a máglyahalált.

Ljubomir Draškic egy kissé saját dolgát is megnehezítette, amikor keretjátékot formált: játékot helyezett a játékba. Büchner kacskaringókkal, furfangokkal teli vándorútján minden helyzetben van annyi csavar, hogy fölösleges ezt újabbakkal tetézni. A „színház a színház-ban" - a színészek észrevehetően Büchner *Leonce és Lénáj*át próbálják - ugyan mindig a rétegek egymásra csúszását vonja maga után, de ahol csak (öncélúan?) az „emeletek" száma nő, nem biztos, hogy könnyebb lesz az értelmezés. Persze ehhez az elégikus, többnyire az égő rozsdabarnát a színpadképpel is hangsúlyozó jelenetsorhoz szép „tájra" volt szüksége a rendezőnek. A jól berendezhető, egyszer holdfényes tisztásnak, máskor fogadónak vagy udvari tanácsteremnek látszó tér leleménye az a (szintén rozsdabarna drapériával be-vont) kétszárnyú ajtó - Peter Pašic jól funkcionáló díszlete -, amelynek kinyitásával és becsukásával elválasztódnak egymástól a jelenetek. A „nyitódó" és „csukódó" tér némileg ritmust ad az előadásba teljesen beépülő jelenetváltásoknak is. A Büchnerből indult, de a saját képére formált játékban Draškic már következetes. Az ő szerelmesei - hiába a véletlenek és a sors ármánykodása - lírában élik meg, ami szarkazmus, vörösmartys hévvel s e szív megkövetelte szóvirággal, ami már az abszurd felé mutat.

Popo birodalmának hercege és Pipi birodalmának hercegnője boldog ember. Leonce semmittevése, s az észok, mellyel handabandázását olvasmányélményeiből körülbástyázza, már-már költészet. Őt nem érdekli, hogy annak a nőnek - saját menyasszonyának - nyeri el a kezét, aki csak a véletlenek sorozatával lett az övé. Ő nem harcol, csak be-szél, s a rendező beállításának köszönhető, hogy szavai mézesmázosak. Gondolatait már rég elnyelte a lebzselés, az unalom. Egyedül saját szépsége élteti, illetve a tudat, mely mindennél jobban beléégette: szépsége törvényszerű. A Földi László formálta alaknak úgyszólván nincsen intellektusa; lírai hős, akit letepert a szerelem. Büchner Leonce-a persze mást is mond, de ezt sem a rendező, sem - föltehetőleg a Draškic utasításait híven követő - színész nem vette észre. Földi, nyilván a beállítás is teszi, el-elérzékenyülő szépfiú, akinek a vándorlása - hiába Büchner minden intése - csupán romantikus lehet. (Ha jobban hangsúlyozódik az előadás „próba-jellege", a Leonce-t alakító színésznél biztosan előjöttek volna a pipiskedéstől ment, hétköznapibb, „durvább" hangok is.)

Rövid Eleonóra (Léna) szintén nem veszi észre a vermet, melybe akaratlanul belecsöppent. Túl naiv, túl olvadékony, túl szerelmes ahhoz, hogy kiút lenne a Draškic vázolta romantikából. Sodródik, sodortatja magát, s mert nem lát a szöveg mögé, első szóra el-hiszi, hogy ő a halál menyasszonya. Bár szerelmese, Leonce mondja majd Rolettának, hogy mily munkát rótt rá az élet - „Egyenesen kell tartanom a fejemet a vállamon, mint a halottvivő asszonyok-nak a gyerekkoporsót" -, Léna az, aki a terhet fölvállalja. Naivan, küszködve a szereppel, keresgélve. Rövid Eleonóra a Földi Lászlóval való jelenetekben még csak bírja - érthető, hiszen mindketten ugyanannak a (téves) szerepértelmezés-nek áldozatai -, de mással összekerülvén azonnal kiütközik tapasztalatlansága. A nevelőnőt alakító N. Kiss Júlia - ezt játékfölfogása is hangsúlyozza - erős személyiség, s mellette még jobban érződik a Lénát formáló ifjú pályatárs botladozása. (N. Kiss Júlia a bűnből is erényt formál; Léna véletlenül leejtett virág-koszorúját fölveszi a földről, megszagol-ja, s majd úgy koszorúzza meg a herceg-nőt, mintha csak kidolgozott jelenetről lenne szó - a legnagyobb természetességgel.)

Draškic elképzelése szerint Valerio vérbő komédiás, aki - bár szívesen él ő is a szójátékkal - Leonce-szal ellentét-ben a föld embere. Soltis Lajos különösen ott jó, ahol a durvább színeket kell megmutatni. Például az a jelenete külön is kiemelést érdemel, amelyben Valerio egyszer csak kikiáltóvá - vaskos Harlekinná - változik, s az asztal tetejéről hirdeti az igét bámész hallgatói számára. A poétikusabb színeket is fogja, neki - és a rendezőnek - köszönhető, hogy az első rész zárómozzanata mint képi látvány emlékezetes. Úgy húzza ki a szín-ről zene kíséretében az alvó Leonce-t, mintha távozásuk ünnep volna: csak minél mélyebbre, be a vörös-barna hát-térbe!

Amit a rendező a két főszereplőnél nem tudott megvalósítani, többé-kevésbé sikerült az udvar komikus rajzában, s legkivált a Péter királyt alakító Ferenczi Jenő komédiázásában. Ferenczi már külső megjelenésében (fekete frakk, csokornyakkendő, rissz-rossz kitüntetés, „Einstein-frizura") mosolyt fakaszt. Egyszerre uralkodó és „gondolkodó" filozófus, kinek szélhámossága bőven elég arra, hogy Popo birodalmát és alatt-valóit - Draškic itt meg tudja mutatni,

hogyan: orruknál fogva - vezesse. Ferenczi szikár, a büchneri alakot szinte tökéletesen visszaadó szerepértelmezése a szavak mögöttes jelentésének ismeretén alapul. Ahogy megleckézteti udvarának lebzselőit, s ahogy „magába mélyed" -- tanítani lehetne.

A kisebb szerepekben Pásthy Mátyás (Udvarmester), Banka János (Szertartásmester), Fejes György (Az államtanács elnöke), Bakota Arpád (Udvari káplán), Abrahám Irén (Iskolamesternő), Szilágyi Nándor (Tanácsos) és Várady Hajnalka (Rosetta) szolgálta a rendező mondanivalóját. Különösen a hajbókoló, a handabandázást értő s filozófiával a túlélést is megvalósító udvari siserahad komédiázás tetszett. A második rész kezdő jelenete arra is bizonyság, hogy jól összeszokott csapat-munka nélkül nincsen színház. A fekete esernyőkkel fölszerelkezett udvari emberek nagy cécóra készülnek, várják a királyt. Mozgásukban (ide-oda szaladgálnak a süteményes tálhoz süteményért stb.) fennköltség és alpáriság keveredik; s ez teljesedik majd ki abban a táncban (a *Lánc, lánc, ezterlánc* dallamára), amely kígyómozgással halad körbe-körbe, s magába szippant alattvalót és uralkodót egyaránt. Draškic, a rendező, itt került legközelebb Büchnerhez. Ehhez hasonló érzékenységet észlelhetünk még az uralkodót megsajnáló, térdeplő udvari emberek sírásában-rívásában. A fehér zsebkendők mögül, fölváltván a szipogást, egyszer csak vad ugatás hallik - a görcsbe szorult „fájdalom" érzékeltetése ezáltal tökéletes.

A Ljubomir Draškic által lefokozott *Leonce és* Lénában még számtalan olyan pillanat van, amely ihletről és érzékenységről tanúskodik. Ezek közé tartozik Soltis-Valerio beszélgetése a „batyukomával", és mindenekelőtt a zárókép, melyben a rendező a szoborrá merevült szereplőket a királyt, az ifjú párt és Valeriót - fekete lepellel vonhatja be. A drapéria körülcsavarását a még élő(?) szereplőkre az a Rosetta végzi, akit az eredeti drámával ellentétben Draškic még egyszer föltámaszt, néki jut a kultikus ünnep bevégzése. A szép képek - figyelmeztessünk: Büchner mondanivalójának megszelídítésével - a zárókép komor méltóságában koronáztatnak meg, de a három kereszt behozatala a színpadra teljesen fölösleges. E szentimentális mozzanat - mert még a Draškic által átformált Büchnerhez képest is más minőség - elrontja a befejezést, sekélyessé téve a mozdulatlan szoboregyüttes „útját".

Büchner végzetet kicsúfoló, s ellene iróniával lázadó *sorsjátékának* legfontosabb rétege a filozófia. Az Újvidéki Színház előadásában éppen ez sikkadt el, s a „festői táj" égő színei (jelmeztervező: Branka Petrović) csak részben kárpótolhatták a nézőt. A veszteség így is veszteség maradt.

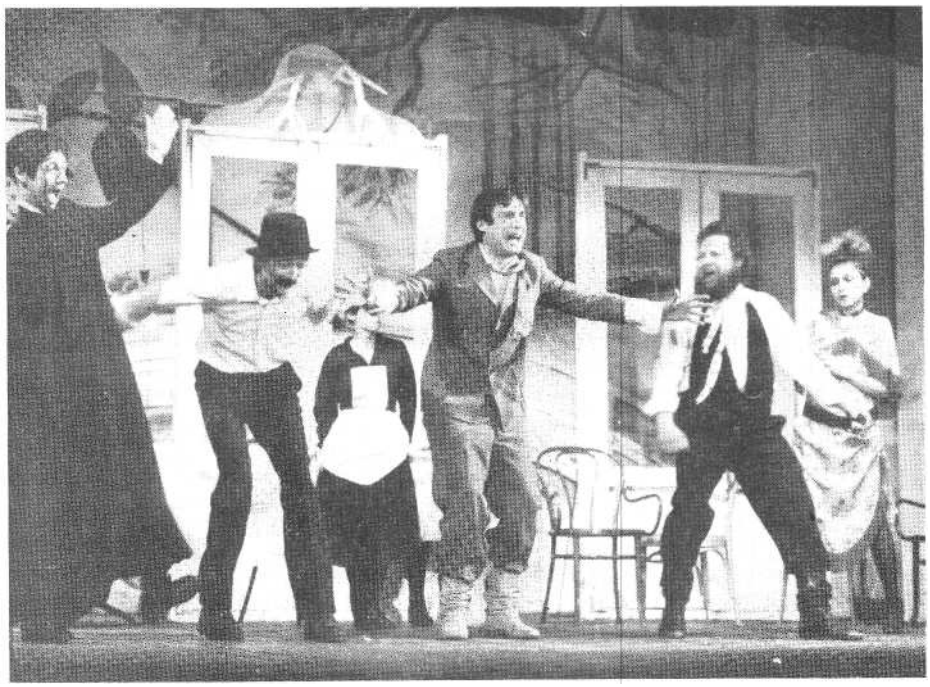
**Majtényi Mihály: Harmadik ablak, avagy muzsikaszó jókívánság**

Számtalanszor bebizonyosodott, csak akkor nehéz színpadra állítani valamely drámát, ha annak van *játszható* (s evvel jeleztük az esztétikai minőséget is), mondható szövege. Vagyis, ha mint drámakonstrukció is megáll a lábán. Könnyebb a rendező dolga - tudjuk, ez a könnyebbség csak látszólagos -, ha nem lévén használható szöveg, neki kell kitalálnia az író szándékát. Hernyák György, az Újvidéki Rádió dramaturg-ja, aki eddig csupán *a Tanyaszínházban* jutott rendezéshez, ily körülmények közt debütált az Újvidéki Színházban. Az 1958-ban Szabadkán már bemutatott darab - a novellából kerekedett hangjáték, a hangjátékból lett „dráma" - őszintén szólva nem a legjobb műve Mlajtenyi Mihálynak. Hogy Hernyák mégis ezt választotta, tudatosságát jelzi. Ugy tűnik, hogy (önmagára rótt vizsgafeladatként?) evvel akarta bizonyítani: színházi építkezése eljutott arra a fokra, mikor nagyszínpadon is bátran előáll-Hat. A sok stúdiummal edződött rendezői koncepciója van annyira egyéni, hogy burleszkbe csúcsosodó látvány-színházával nem kell szégyent vallania.

Elképzelése szerint Majtényi színjátékából csak egy-egy foszlány érdemesül további megőrzésre, a többit minél hamarabb el kell felejteni. A hangulatot viszont nem, hiszen ez a bácskai *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* ízében, hangulatában él; ez ,határozza meg kurta-furcsa kisvárosi alakjait, ez azt az olthatatlan szerelmet, amely Menyhárt Imre földmérőt valahai szerelme, a fiatal özvegy, Mágocsi Erzsi karjaiba löki. S mindehhez, középpontban a „véres" találkozással, egy névnapot ünneplő ház és urának, Bódognak vendégei adják a hátteret. Csökött világ ez, kisszerű alakjai már-már félelmetesek; a dáridó (ital, kártya, cigány) mint lét jelenik meg ebben a két világháború közötti panoptikumban. (Természetesen csak az adomák és a pletykák szintjén, s mert az író sem tudta tisztességesen megformálni alakjait, tiszavirágéletű a mulatozás.)

Hernyák amikor az eredeti címet *(Harmadik ablak)* a „muzsikaszó jókívánsággal" beszédesen megtoldotta, azonnal fölül is kerekedett az eredeti szövegen, melyet a rendezői pontosítás ugyancsak

**Jelenet Majtényi Mihály: Harmadik ablak című darabjából (Újvidéki Színház)**



**Banka Gabriella és Földi László' a Harmadik ablakban (Dormán László felvételei)**

jelez: „Majtényi Mihály színjátéka alapján." Az újvidéki színpadon látható kavalkád az erős rendezői látomással oly messzire került Majtényitól, hogy Hernyák György szerzősége vitathatatlan. Amit csinált evvel az álmos *love* storyval, már-már bravúr. Erős agresszivitását, melyben a többféle játszásmód a néző felé is kacsint, és pillanatonként új ötletet szülő karikírozókedvét nagyon is el-viseli a (vélelme szerint *hatásos)* színház. Sőt követeli az effajta „mértéktelenül" fölpörgetett játékot.

Hernyák a népszínmű paródiáját adja, kifigurázza a bűnügyi történetek óhatatlanul is ismétlődő laposságait, a mozgásokat fölnagyítva (az akarat nélküli bábuk néma jelenetei sokszor a pantomimból nyernek kifejezőerőt) kerül egyre közelebb a képileg kifejezhető csendhez, az unalomhoz. Amit játszanak a színészek, amit játszat a rendező, az nem valóság. Még csak annak égi mása sem. Ennyire megnyomorodott, ennyire kisszerű élet csak a színpadon van. És a gátlástalanul ömlő, mindent elborító giccs egyszer csak elkezd valaminő minőséggé összeállni. Mozgáskörüket meg-találván, helyükre kerülnek az élénk-pirossal rajzolt szívek - a szerelmi hevet bizonyítandó pingált ábra némi harlekini vonást kölcsönöz az arcnak -, a vásári bóvli, a csiricsáré ruha, a Mágocsik, a Menyhártok életét - az életünket(?) - körülvevő kacat szimbólummá válik.

A rendező, ha alapállását leegyszerűsítjük, valójában két végletet variál: a harsány, vásári zűrzavart és a holt, megmerevedő csendet (ez utóbbi megformálásában is ott a harsányság, főként a beszéd nélküli hosszú játékok - például a kártyajelenet - túlkarikírozásában). A színpadra tervezett mozgásokban is megvan ez a kettősség, hála Ivica Klemencnek, aki mozgáskompozícióival híven követi - nemegyszer elöljárván a humorban, ötleteivel meglódítja - a rendező fantáziáját. A magukat úri ficsúroknak képzelő, a valóságban csupán a kisvárosi mocsárban vergődő-egzisztáló „hatalmasságok" ünnepet játszanak - borral, vigalommal, cigányzenével fűszerezett névnapot. S Hernyák úgy véli, hogy féktelenségük nem más, mint haláltánc. Erre az utolsó nagy kitörésre - búcsúzásra - rendezésében csöppet rá is ját-szik, mindenről lerí a véglegesség. Ha zene, *az* őrült cigányzene, méghozzá dobhártyatépő erősségű, s nem csoda, hogy a vitatkozó Menyhárt Imre és Mágocsi Erzsi beszédét teljesen elnyeli, s ezáltal a jelenet átvált pantomimba; ha sírás - Menyhárt ballada- s magyarnóta-paródiája -, akkor az egész színpad sír, szívet hasítóan, hisz együtt éreznek a meglopottal, kinek „műélvezetében" közrejátszott az is, hogy elhagyta kedvese.

Ebben a valószínűtlen, a népdalt, a magyarnótát, a kuplét s a „János bácsi a csatában..." kezdetű csatadalt egy-forma minőségnek tudó világban minden megtörténhetik. Még az is, hogy erős, sokkoló fényhatások közepette egyszer csak megjelenik Ülő Bika, a copfos, tollakkal díszített indián. És véle, az ő mozgását szemlélve járják a talpalávalót kivirradattól napestig. Kérdés, ezután hozhat-e megnyugvást az ismert (Az a szép, az a szép - Akinek a szeme kék) ropogó csárdás. Ugyanis evvel fejeződik be a nagy éjszaka. A rendező következetességét dicséri, hogy a muri be is zárja a kört, mintegy az épp elviselhetőig fokozva Bódog egyedüli, a cigányokat hangoló mulatozását. (Kezdő jelenet.)

Hernyák György már az első pillanattól kezdve meg akarja győzni a nézőt, hogy a rendezői „pimaszságnak" - egyetlen intésére feje tetején áll minden - helye van, mondhatni szakmai fogás. Az még csak hagyján, hogy óriás piroskék-zöld-sárga giccsfestményt akaszt a háttérbe, mely egyetlen dolgot szuggerál: e különös világban télen-nyáron rügyez-nek a fák, csivitelnek a madarak; még el-fogadható az is, hogy a befagyott Tiszán kedveséért hideg éjben átszánkózó Menyhárt Imrét megrogyasztja, növelve a zimankó áldozatává lett hősszerelmes visszatérésének komikumát, hogy leránt-ja a leplet a világi élet örömeit nagyon is élvező csuhásról és italozó-kártyázó cimboráiról; hogy a pletykázó feleségeknek úgy fölvágja a nyelvüket, hogy az értelmét vesztett beszéd abszurdba fordul. De mikor e „szív küldi szívnek" történet alpári érzelmességébe belop egy vajdasági trojkát is, s az egymás szívéért küzdőket belepik a szállingózó hópelyhek - már a vállalt(?) giccs határán egyensúlyoz. Kihívó pimaszsága mégsem fölháborító, hiszen az újvidéki színpad irrealitása abban leledzik, hogy a rendező zárójelbe tesz mindent. Egyvalami jelentheti saját magát és az ellenkezőjét is. (Sőt némelykor a geg olyannyira hatványozódik, hogy ember legyen a talpán, aki követni tudja Hernyák ironizáló, polgárpukkasztó kavalkádját.)

*A Harmadik ablak, avagy muzsikaszó* jókívánságnak egyetlen szerencséje: nincsen mértéke. S ebben a mértéknélküliségben lesz abszurd. Mintha Majtényi Mihály, reális alakjaiba beköltözött volna Dési Abel filozofikus fintora, vagy máshonnan véve a példát: az erdélyi Tomcsa Sándor kisvárosi panoptikumát megérintette volna Bajor Andor abszurd gondolatvilága.

A jelképet jelképre halmozó s végül önmagát is kifigurázó rendezés buja tenyészet, s egyúttal ökonomikus, szikár szerkezet. Hiába az ezernyi tódítás, a festett érzések s az érzéseket elfedő maszkok kavalkádja, egyetlen váz toronylik előttünk, s ezt még a couleur locale sem képes földíszíteni. Ez a váz a semmi, az eltékozolt élet. A művirág hamuja is megrendítő, gondolja Hernyák, s evvel a jóízű tudákossággal - hangsúlyozzuk: mindvégig szellemesen - tárja föl kiskátéját. Hogy szabadon kezeli a szöveget, az író szinte agyonnyomódott. Ez volt az ára az újvidéki előadásnak.

A rendezőt leginkább a mozgáskompozíciót megalkotó Ivica Klemenc segí-

tette, de nem lehet panaszunk a még főiskolás Balla [1]ldikó díszleteire sem. (Mivel a darabban elég gyakori a szöveg nélküli „üresjárat", különösen Klemenc fantáziája érvényesült.) A valószínűtlen és éppen irrealitásában elgondolkodtató színpadon, élvezvén a „kötetlenséget" (valójában a nagyon is kiszámított, meg-tervezett helyzeteket), a színészek jól érzik magukat. Hernyák mindannyiukkal el tudta hitetni, hogy a groteszkbe hajló panoptikumlét megformálása legalább annyi erőfeszítést kíván, mint bár-mely komoly drámáé.

A teljesítményeket tekintve Földi. László (Menyhárt Imre) és Banka Gabriella fi h. (Mágocsi Erzsi) alakítása kívánkozik az élre; igazi pár, a mézeskalács-szerelem minden fortélyával. Földi László földmérője (mintha a véletlen is erősítené a komikai hatást) paraszt s egy-ben úrificsúr; olyannyira hajtja a szerel-mi hév, hogy nincsen egyetlen természetes gesztusa sem. Hadar, könyörög, imádkozik, kérlel, énekel, duhajkodik, elomlóan kedves, és mindent fölégetni akaró haragos - aszerint, hogy mikor mivel tud közelebb férkőzni választottja szívéhez. Udvarlásaiban szinte kigyúl az arcára pingált piros szív. Több kiemelkedő jelenet közül ezúttal csak az öngyilkossági kísérletét említsük meg - ehhez a röhejbe fúló zsaroláshoz Banka Gabriella Mágocsi Erzsijének érzékeny lelke szükségeltetett - ; a kés, vontatott útjával, a szenvedő szerelmet - nem az érzést előidézőket és megszenvedőket gyilkolja le.

Banka Gabriella kikapós fiatal özvegyasszonya úgy gyászol, hogy minden pillanatban szerelmi éhének csillapítására törekszik, Ha nincs Menyhárt, van (fehér zakó, rózsaszín mellény, zöld csokornyakkendő!) Géza, ki ugyancsak mestere a széptevésnek. Mágocsi Erzsi lelkének viharait e két férfiú próbálja megcsendesíteni (vagy még jobban fölkorbácsolni ?). S a még csak főiskolás színésznő kitűnően érzékeli, hogy tulajdonképp kettős lelkének köszönheti zavarodottságát: benne a fiatal fruska minduntalan ama klasszikus Szemérmetes Erzsókjával hadakozik.

Banka-Mágocsít az emberek szeme (és megvetése) elől az otthon rejti, és egy régimódi nagynéni (N. Kiss Júlia groteszket jól fogó alakítása). Mágocsi Erzsinek nem csupán Imrével vannak emlékezetes találkozásai-együttlétei, hanem a szigorú nagynénivel is. A megdermedt otthonra példa a szerelmet kiszámoló játék. A rendező merészségét (is) dicséri, hogy szemben a nézőtérrel, egy-egy székre ültette az álmodozó özvegyet és őt visszafogni akaró nagy-nénjét, hadd vívják meg harcukat. Banka-Mágocsi tyúkkopasztás közben végzi a „szeret - nem szeret" értelmező munkáját; ölében a lassan asztalra kerülő baromfi holt tárgy, melyet kéjesen meg-gyalázni is lehet. N. Kiss Júlia egykedvűen kötögető Nagynénijében pedig ott a megvetés; a falu közösségét jelképező árgus szem, mely nem kis megbélyegzéssel vizslatja a kikapós özvegy szerelmi dolgait,

Soltis Lajos (Bódog) és Ábrahám Irén (Amál) mint névnapi mulatságot lebonyolító házaspár jól illettek a játékba, különösen a bohózati elemek helyzetalakító fölpörgetésében jeleskedtek. Ugyanez mondható el Ladik Katalin (Lódíné) és Bicskei Elizabetta f. h. (Rézi) a pletykát a lét szempontjából fontosnak tartó párosáról. Csúnyák, vissza-taszítóak, minden gesztusuk harsány karikatúra. Ladik Katalin - kitűnő beszédtechnikával hadarását abszurdizálja, jelentésessé formálva a semmit, a zűr-zavart. Pásthy Mátyás (Géza) tenyérbe-mászó pofával hirdette a gátlástalanságot: édeskés volt, számító volt, ahogy szerepe megkövetelte. Nevéhez fűződik az átdíszletezéssel járó egyik szünet ki-
töltése is, amikor nyilván a rendezői leleményt kibontva - Menyhárt Imre és Mágocsi Erzsi szerelmi történetének érzékeltetésére elénekelte a harmincas évek nagy slágerét: Sz*ívbájok ellen, kisasszony, szedjen tangót*

Törköly Levente f. h. (Ülő Bika) és Toholjevié Božana f. h. (Szobalány) kis szerepében jól szolgálta a rendező mondanivalóját; annak ellenére mondjuk ezt, hogy volt, ki vitatta a meghökkentést kiváltó Ülő Bika rejtélyes megjelenését. A legragyogóbb, többnyire némajátékon (pantomimon) alapuló jelenetekben Banka János f. h. (Lódi), Bakota Arpád (Praxy) és Szilágyi Nándor (Állatorvos) bizonyíthatta tehetségét. Kiegészítő szerepük végigkísérte a szerelmi légyottokban sem szűkölködő mulatozást; hármasuk olyan volt, mint egy bútordarab, ha elfoglalták a helyet, arrébb lehetett őket tolni. A részeg Praxy, csuhájára mit sem adva, udvarlás közben egy fehér abrosz alatt összegabalyodott a szobalánnyal, Szilágyi lódoktora, eldőlvén az italtól, az asztal alatt is érezte: a kártya világot lebíró útjáért még így is tennie kell valamit.

**BÉCSY TAMÁS**

# Tapasztalatok a dán színházról - némi tanulsággal

Koppenhágának körülbelül feleannyi lakosa van, mint Budapestnek, Dániának feleannyi, mint Magyarországnak.

Az International Theatre Institution (ITI) Dán Központja minden évben
kiadja a *Színház Dániában* című ismertetőjét. Az 1981-82-es évadról szóló már a tizenhetedik; a legújabb ottlétem-kor 1983,. október-november még nem jelent meg. A kiadvány szerint az 1981- 8a-es szezonban Koppenhágában negyvennégy, a többi városban össze-sen negyvenegy színház működött. A számok csak kissé rajzolják szebbre a képet a valóságnál; például azzal, hogy a Királyi Színház operai, prózai és balett-társulata három színházként szerepel, miként az aarhusi színház különböző részlegei is. Az ASSITEJ dániai köz-pontjának kiadványa Koppenhágában tizenkét működő gyerekszínházat tüntet fel, és húsz vidékit. A harminckét gyerekszínház közül azonban csak hét önálló gyerekszínház, a többi csak a gyerekek-nek is játszó színház. Am ez azt jelenti, hogy a nyolcvanöt dán színház közül ötvenhétben rendszeresen játszanak gyerekeknek.

A mi Színház- és Filmművészeti Főiskolánkhoz hasonló intézmény mellett mind a koppenhágai, mind az aarhusi egyetemen működik úgynevezett Dramaturgiai Intézet, ahol dráma- és színháztörténeten kívül a színjátszás és rendezés alapelemeivel, a dialógusformával megvalósítható nevelési eljárásokkal is megismerkednek a hallgatók. Az ő soraikból kerülnek ki a dramaturgok, a tévé- és rádiószerkesztők, segéd-rendezők stb. Persze csak elvben. Dániában minden területen - igen nagy a munkanélküliség.

Valahonnan (állam, helyi tanács, ún. „kommuna") majdnem minden színház kap támogatást. Vannak állandó társulatok, a legtöbb ez; de bőven akad szerepre szerződtetés is. Működik a mi Játékszínünkhöz hasonló színház; például a koppenhágai Cafe-Teatret.

A dán színházi élet abban a tekintet-ben is változatos és színes, hogy egy-egy

darabot folyamatosan is játszanak, de repertoárszínházak is vannak.

Ha ilyen sok a színház, nem meglepő, hogy a drámaírók és darabok skálája is nagyon változatos. Föltűnő a mai, XX. századi szerzők túlsúlya; dánoké, külföldieké vegyesen. A közelmúltban csak egyetlen ógörög szerzőt játszottak, Arisztophanészt. A listán egy-egy darabbal szerepel Moliére és Goldoni; jóval többel - érthetően Ibsen és Strindberg. A nálunk inkább csak a *Tribádok éjszakája* révén ismert P. O. Enquist gyakori szerzőjük, talán azért, mert büszkeségükről, Andersenről is írt drámát. A kapott tájékoztatások szerint nemcsak a hagyományok tiszteletéből, de szívesen játsszák a nálunk jószerével teljesen ismeretlen XVII. századbeli vígjátékírójukat, Ludvig Holberget. Természete-sen sok a kabaré, a zenés-táncos játék is. Az e század írói közül a lengyel irodalmat Gombrowicz, Witkiewicz, Róewicz és Mrožek képviseli, az angol nyelvűt O'Caseytől Wilderen keresztül Albee-ig, Pinterig, Kopitig, Woody Allenig igen sok drámaíró. A spanyol Vallejo és Lorca, a német Brecht, Zuckmayer és Peter Weiss, a francia Giraudoux, az olasz - nálunk alig játszott - Dario Fo művei rendre a műsorokon vannak. Magyar szerzőt nem játszanak. De ne legyünk sértődöttek, mi sem adunk elő dán írókat. Pedig, többek véleménye szerint, E. B. Olsont érdemes lenne, különösen a Van Goghról írott drámáját, *A z arles-i postást.*

De mit játszanak a vidéki színházak? Tudni kell, hogy például az aalborgi színház épületében két, teljesen modern technikával felszerelt színpad található, s az aarhusiak négy színpaddal rendelkeznek. Aarhusban az 1983-84-es évadban *a* My *Fair Lady, a Kurázsi mama,* John Ford *Kár, hogy kurva,* Gogol *A revizor,* Caryl Churchill *Top Girl* című da-rabjai mellett még egy angol író, Michael Frayn, valamint öt dán drámaíró egy-egy művét (közülük a legismertebb Sten Kaalo) játsszák, és még kabaréelőadást is tartanak. Zenés darab még O'Brien *Rocky Horror* ***Show*** című rock-musicalje. Az ottani szokások szerint az évad elején kiadott műsorfüzetben feltüntetik, hogy például Aarhus környékén mikor és mely darabokkal vendég-szerepelnek a különböző színházak. Koppenhágából a Királyi Színház (ami a mi Nemzeti Színházunknak és Operánknak együtt felel meg), valamint a Det Danske Teater játszik Aarhus környékén.

Az aalborgi színház 1983-84-es évadjának tervezett bemutatói között - a műsorfüzetben a tavaszi bemutatók pontos dátuma is megtalálható! - ott találjuk Ludvig Holberg talán leghíresebb darabját, *a Jean de France-t;* a németek által agyonlőtt dán író, Kaj Munk egy művét, Brecht *Mahagonnyját;* Tom Stoppard, C. P. Taylor és a már említett Sten Kaalo drámáit; egy sikeres Broadway-produkció dániai ősbemutatóját: John Pielmeier *Agnes of God ját;* és a sok-sok Krisztina királynőről szóló darab után egy vele foglalkozó legújabbat.

Az évad elején kiadott műsorfüzetben közlik a társulatok névsorát és az adott évadban fellépő vendégművészek neveit. Ebből tudhatjuk meg, hogy az aarhusi színházban harminchárom szerződtetett színész és színésznő van, és tizenkét vendég lép fel a mostani szezonban.

*

Az előadások rendszerint este nyolckor kezdődnek. Manapság már itthon sem divat - csak egy-két társadalmi réteg esetében - az előadásra elegánsan felöltözni. Dániában különösen nem az. Ebben az országban majdnem bárhová el lehet menni a lehető legvadabb, legszélsőségesebb öltözékben is. Fehér inges, sötét ruhás férfit vagy hölgyet kisestélyiben, talán ha kettőt láttam. Mindenki ugyanazon, néha egészen extrém öltözékben jár színházba, amelyet napközben hord.

Túlnyomó többségében olyan darabok előadását néztem meg, amelyeket jól ismerek, mert így a színészi alakításokat, a rendezés megoldásait akkor is pontosan érzékelhettem, ha a szöveget nem értettem. Ezért - hiszen elsősorban a dán színház érdekelt - dán drámaírók műveit nem is láttam. Róluk a Dán Drámaírók Egyesületében tájékozódhattam. Ez afféle színházi ügynökség. Panaszkodtak, hogy a színházak kevés dán drámaíró művét játsszák, s a kiadók jóformán nem adnak ki egyetlen dán drámát sem. Drámaírásból - egy-két kivétellel - ott sem lehet megélni. Am aki ezt akarja, zenés darabokhoz kell szöveget írnia. A pénzt az hozza.

A legfeltűnőbb jelenség - a látott tizenöt előadás alapján -, hogy nincs úgynevezett „rendezői színház"; olyan, ahol a rendező munkáját a színészi alakításoktól avagy a színészvezetéstől függetlenül lehet látni. Nem tapasztaltam, hogy az írott szövegeket bármilyen rendezői megoldással átértelmezték volna; avagy, hogy a szövegre új jelentésréteget raktak volna. (Sem az *Othello,* sem Strindberg *Az apa* című művére.) A *Kurázsi mama, a Hosszú út az szakába, Nem félünk a farkastól* előadásai pedig maradéktalanul a szöveget, a szöveg által felépített világszerűséget közvetítették. Az is csak egyszer fordult elő, hogy a színpadon kívüli teret is bekapcsolták az előadásba; Botho Strauss *Kalldewey Farceát* kezdték úgy, hogy a két főszereplő a nézőtér két oldalán, fém-csövekből felépített emelvényen szólalt meg. Ugyanebben az előadásban - az írott szöveggel teljesen megegyezően - egy letakart asztal alól tüntették el az egyik szereplőt akként, ahogyan a cirkuszi varázslatok során szokták a partner-nőt a ládákból vagy a szekrényekből. Ezenkívül új rendezői elemként csak a „füst" szerepelt - két rendezésben is -, amelyet a kulisszák mögül, illetve a padlózat alól fújtak a szereplők közé. (Gondolom, az a magyar színpadokon is fel fog tűnni hamarosan.)

Jellemző a magyar színházi közgondolkodásra az a reagálás, illetve az a kérdés, amit - *nem a* színházakban dolgozó - fiatalok tettek fel, amikor elmondtam, hogy a dán színházakban nem látható a rendező; „Mit csinál akkor?" - kérdezték. Talán kevesen tartják ma már lehetségesnek, hogy a rendező a maga elgondolásait, mondanivalóját, világképét a színészi alakításokon keresztül, azok révén is közölheti; hogy a rendezőnek lényeges feladata lehet a színészek segítése az eljátszandó jellemek megformálásában és azok egységességének a megteremtésében; hogy az ő művészete a színészvezetésben is megvalósulhat, valamint az előadás ritmusának kialakításában. Nálunk a színházi közgondolkodás - különösen a fiatalok körében --már csak azt tartja rendezőnek, aki vala-mi extrém dolgot talál ki, avagy vala-milyen módon ő maga is láthatóvá válik az előadásban.

Ebben az összefüggésben figyelemre méltó, hogy több dán színházi szakember és „csak" néző, *a Júlia kisasszony* előadását ajánlotta, mint nagyon modern rendezést.

Egy lakóház II. emeletén, Koppenhága belvárosában: *Cafe-Teatret.* Hetente két-három előadást tartanak, este kilenc órai kezdettel. A nézőtérre maximum száz ember fér be. A székek nem a szokásos sorokban rendeződnek el, hanem kis kávéházi asztalok mellett. Az egyik

sarokban bárpult van, itt előadás előtt kávét és sört mérnek. A nézők az előadás alatt isznak; az üvegekkel-poharakkal egyáltalán nem zörögnek, de cigarettáznak. A színpad függöny nélküli dobogó, az eleje felé enyhén lejt; a nézőtéri székek-asztalok két oldalról fogják körül, elölről és bal oldalról. A dobogó körül, illetve csak hátul és jobb oldalon fehér függönyök lógnak. Középütt asztal, három székkel. Az asztal fölött lámpák, a tartórúdról ugyancsak fehér lepedő lóg, de látható, hogy behajtották, le lehet húzni az asztalig. Ez a „grófi kastély konyhája", ahol Strindberg *Júlia kisasszony* című egyfelvonásosának a cselekménye játszódik. Nem látható azonban - miként Strindberg színleírása igényelné - a boltíves bejárat s azon át a szökőkút, az Amorszobor, a virágzó orgonabokrok.

A rendezés finomságát három megoldás leírásával lehet érzékeltetni. A szöveg szerint egy idő múlva a konyhába bejönnek az „ünneplőbe öltözött parasztok", s a színen Szent Iván éjszakájának dalait éneklik, táncait táncolják. Bejövetelükkor a grófkisasszony az inas szobájába rejtőzik, s ott közöttük minden megtörténik. Lis Vibeke Kristensen rendezésében senki sem jön a színre, s a szerelmi összeborulás az asztalon történik. Nagyon finoman, disztingvál-tan, minden meztelenkedés, lihegés, hörgés nélkül. A fehér lepedőt magukra húzzák, s a fények lassan kialszanak. Egy pillanat múlva láthatókká válnak - a sötétben sincs semmi sikoly -, s Jean (Niels Vigild) a lepedőt visszagyűri a fejük fölötti eredeti helyére. Később jean megparancsolja Julie-nek, menjen föl, öltözzön át, vegyen pénzt magához szökésük érdekében. A strindbergi szöveg szerint jean egyedül marad a színen. Itt Jean kikíséri julie-t, s Kristin lép be, a szakácsnő, jean szeretője. A lepedő begyűrését látva rájön mindenre, előbb, mint ahogyan a szöveg szerint majd meg-tudja. A rendező ezzel nemcsak arra ad lehetőséget a Kristint játszó színésznőnek, hogy ezzel a finom eszközzel realizálhassa a megtörténtet, hanem arra is - amire a strindbergi szöveg jóformán alig -, hogy eljátssza ezzel kapcsolatos érzelmeit, ehhez való viszonyát.

Más rendezésbeli elemek jean karakterének alapvonásait állítják elénk nagyon plasztikusan. Míg julie csomagol, az itt maradt jean felhúzza a gróf csizmáit, s mint a leendő úr, a majdani hoteltulajdonos, aki pénzen akar grófságot vásárolni, eljátssza leendő önmagát, vágyképét önmagáról. A visszatérő julie kedvenc madarát is hozza, hogy a szökésben magával vigye. Jean, mint fölösleges terhet úgy öli meg a csízt, hogy az egyébként láthatatlan madár vére válik láthatóvá a hófehér kendőn, amibe „bebugyolálták". Az élénkpiros vér valósággal süt a sok fehér között. Mindez jean kegyetlenségét, de a gróftól való félelmét is jelentette, épp az elutazás, az elszökés ilyen kegyetlen mozzanattal való sürgetése révén. Később, mikor a szökés lehetetlenné válik, páni félelem-ben kapkodja le a csizmákat, mintha sose húzta volna föl, s alázatos szolgává alakul ismét.

Ezek azok a legkönnyebben leírható rendezői megoldások, amelyek révén a rendező „láthatóvá" vált, s ami miatt az ottaniak modern rendezésnek minősítették. De talán ennyiből is érezhető-érzékelhető, hogy ezek a nagyon finom megoldások egyértelműen a karakterek és a helyzetek elmélyítésére és nem átértelmezésükre szolgáltak.

A Jeant játszó, már említett Niels Vigild és a julie-t megformáló Inge Sofie Skovbo nagyon tehetséges, de még „nyers" színészek. De nyerseségük miatt pregnánsan látható-érzékelhető volt, hogy a jellemeket igazi, mély átéléssel egyéniséggé kívánták formálni. A férfi és a nő, vagy az inas és grófkisasszony viszonya helyett az eszes, a szolgai helyzetből simulékonyan, de kegyetlenül és kegyetlenséggel kitörni akaró, ugyanakkor az úrtól iszonyatosan rettegő egyedet láthattuk Jean részéről, aki saját szándéka révén is, és nem csak Julie szeszélyéből kerül kapcsolatba ura lányával. A színésznő pedig őszintén és mélyen gőgössé formálta julie-t, megvetővé, erőszakossá és szeszélvessé. De nem azt a gőgöt és fensőbbséget láthattuk, ami akkor nyilvánul meg, ami-kor ezek mögött nincs sem valódi hatalom, sem igazi vagyon, s amikor eme háttér ismerete vagy átéltsége nélkül csak elképzelik, milyen lehet a gőgös grófnő; ekkor ugyanis csak pökhendiség a gőg.

Az igazi, maradéktalanul egységes jellemmegformálásnak és az egyéniség mély átélésének és a minden rezdülést ebből a tökéletes átéltségből eredeztető színészi teljesítménynek talán a csúcspontjait láthattam Ghita Norbv-től (Nörbünek ejtik), a Királyi Színház tagjától, aki megítélésem szerint világklasszis. Három nap különbséggel láttam tőle Albee *Nem félünk a farkastól* Martháját és Strindberg *Az apa* című drámájának Lauráját. A színészi átlényegülés legmagasabb rendű megvalósulását - itt megfelelő a szó: csodáját - láthattam. És ismét: jellemet, karaktert tökéletes átéltséggel egyszeri-egyedi egyéniséggé gyúrva. Megoldásai nem allegorizáló vagy a felé hajló nézetből előbb van a megvalósítandó, és utána keresik a megvalósító eszközöket születtek meg, nem színészi „hagyományból", ami gyakran kidolgozott közhelysorozat, de ezek az adott karakterekről először előugró, azonnal megtalált, mert „kéznél lévő" olcsó eszközök sem voltak. Ghita Norbv egész testi mivolta, még hangszíne is megváltozott. Marthaként például az alkoholtól kissé rekedtes volt a hangja; Lauráját halk, de még így is oly mozdíthatatlan benső erőt sugárzott, mint a hatalmas hegyek. Marthaként nagyon finoman, mondhatni elegánsan volt közönséges, és széles, az egész házat birtokban tartó gesztusokat és magatartást mutatott föl; Lauraként az utolsó jelenettől eltekintve nagy fekete kendőbe burkolózott, karjai nem is látszottak, kicsi, összehúzódott, de rendíthetetlen és feltörhetetlen „fekete mag" volt, aki-nek szilárdságán minden összetört. S ez vitte őrületbe a Kapitányt, akit Jorgen Reenberg játszott, ugyancsak mély átéléssel mutatva meg az egyéniséget. Alakításában a Kapitány újra és újra ismét nekirugaszkodott, hogy tisztázza, igazak-e Laura gyanút keltő szavai, miszerint Berta nem az ő lánya. És ezeknek a nagyon nagy benső erővel - és nem kiabálással - történő erőfeszítéseknek az eredménytelensége - amelyet Laura rendíthetetlensége okozott, és nem a megfoghatatlan hazugságszövet, amit köréje felépített vitte az őrületbe.

Ugyanez, a karaktert átéltséggel egyéniséggé formáló komoly szándék és ennek remek eredménye jellemezte például Birthe Neumann Honey-alakítását az Albee-darabban. Külön tanulmányt érdemelne, hogy az első részben - amikor még nem esik szó róla - miként építette föl Honey hisztérikus alkatát, és alapozta meg ezzel a hisztérikusságból eredő „terhességszimptómájának", valamint a fürdőszobai, a színen ugyancsak elmesélt jelenetének abszolút hitelességét. De nemcsak az ostoba vihogásokkal, hanem ujjainak, szemeinek ideges vibrálásával, állóhelyzeteinek testtartásával, s azzal, hogy képes volt puszta magatartásával a társaságtól idegen, de nagyon nyugtalan önvilágban létezni,

s onnan igyekezett bekapcsolódni a társalgásba.

Természetesen láttam olyan előadást s, amelyben az ugyancsak kiváló színészi alakítások mellől mégiscsak hiányzott a rendező „látható" jelenléte. Az 1927-ben Betty Nansen, a kitűnő színész-nő által alapított és róla elnevezett színház *Hosszú út az* éjszakába-előadásán hiányolhattam a rendezés fantáziáját. A karaktereknek a teljes átéltséggel egyéniséggé való megformálását mind az öt színész kitűnően valósította meg; legjobban talán a Maryt játszó Lily Weiding. De hónapok múltán sem feledhető Susanne Breuning, aki a konyha-lány viszonylag kevés jelenetében alakjának teljes élethátterét rajzolta föl.

Lily Weiding alakítása révén Mary az előadás középpontjába került. Az első részben - még a morfiumtól való tartózkodásakor - végtelenül finom és elegáns jelenség volt; gyönyörűen fésült ősz hajkoronával, kékesszürke ruhában. Az elegancia, a mértéktartás és finomság mögött ott vibráltatta Mary morfiuméhségét; ezt elsősorban ujjaival fejezte ki, híven O'Neill utasításához: „Keze egy percig sem nyugszik." Még ujjainak bogait, reumától való begörbültségét is megjelenítette. A következő részben, az első morfiumadag után, végtelenül finom jel jelezte a tényt: egyetlen tincs lelógott gyönyörűen fésült frizurájából. Ez az egyetlen jel, kiemelve, talán nem érzékeltetheti összetettségét; a jel finomsága, jelentősége és súlya az alakítás és az előadás jelrendszerében azokkal az egyéb megoldásokkal való összefüggéséből vált nyilvánvalóvá, amelyekkel Lily Weiding megformálta Mary méltóságteljességét illetve ennek látszatát, kifelé mutatott nyugalmát és belső rettegését-nyugtalanságát; illetve ahogyan megvalósította azokat a reagálásokat, amelyekkel férjének és fiainak fürkésző pillantásait érzékeli, és amelyekkel válaszolt azokra.

A rendezés fantáziátlanságát két mozzanat árulta el. Az első, hogy az apa és fiai, illetve a testvérek közötti, meglehetősen hosszú vitákat az asztal körüli székeken ülve - végig ülve - folytatták le. Szeretném hangsúlyozni, a három Tyront játszó színész kitűnő, ültükben sokat mozogtak, a karakterek pompásan kibontakoztak, de nem álltak fel, szó szerint értve, jó félórákig.

A másik fantáziátlan és ezért nem kellő súlyú jelenet Mary utolsó megjelenésé-nek bevezetése, maga a megjelenés és Mary darabzáró monológja. Sem a bevezető zongorázás, sem a menyasszonyi ruhával megjelenő Mary, sem a végső monológ - ugyancsak ülve! - nem kapcsolta össze a múltat és a jelent. A menyasszonyi ruhát valóban csak véletlenszerűen hozta magával, mintha valódi-nak -- és nem Mary számára mellékesnek - valósították volna meg O'Neill instrukcióját, vagyis, hogy Mary úgy jelenik meg vele, „hanyagul a földön hurcolva, mintha csak megfeledkezett volna róla". Pedig itt Mary nemcsak az éjszakába érkezett a hosszú nap végén, hanem múltjába, zongoraművésznői és apácai ambícióinak összeomlásába a Tyronnal való házasság révén - ezt jeleníti meg a zongorázás és a menyasszonyi ruha -, ami egyenesen ide vezetett, a morfiuméjszakába. A múlt és a jelen egysége, egységgé olvadása-olvasztása hiányzott; ennek, a Mary sorsát alapvetően meg-határozó két időpontnak egysége és az egység súlyossága. És azt hiszem, nem a kiváló színésznő hibájából, hanem a rendezés fantáziátlansága miatt.

Nagyon érdekes, hogy egy ország színészeszményére -- amennyire ez csak valószínűen is kiderülhet tizenöt előadásból - olyan produkció döbbentett rá, ahol ezt nem valósították meg, illetve csak egyetlen aspektusból. Az egyik koppenhágai színház Othello-előadásán *a* mórt egyértelműen négernek játszották. Nemcsak a festés és a paróka idézte a fekete embert, hanem maradéktalanul és hitelesen a gesztusok, a kézmozdulatok, a járás, a mosoly, a tekintet stb. Csak épp Othello, a karakter, a jellem nem volt sehol. Vagyis, amilyen kitűnően formálták meg a mély és valódi átélésből a fekete embert, annyira hiányzott Othello karaktere. Jago alakjának a meg-formálása mögött érezhető volt a színészeszmény megvalósítására való törekvés, vagyis hogy a jellemet mély át-éltséggel egyszeri egyéniséggé formálják. Csak éppen nem sikerült, mert ez a Jago Othellóhoz való viszonyában a túlságosan is buzgó eminens diák alakját jelenítette meg; monológjaiban pedig az „öszszehúzott szemöldökű" intrikusköz-helyet.

Itt döbbentem rá: a dán színészeszményt talán az a színész jelenti, aki az adott alak jellemét mély, igazi átéltségből és átéltséggel formálja egyszeri-egyedi egyéniséggé. Nem saját színészi képességeit akarja megmutatni, hanem alakjának benső világát. Altalános, persze csak benyomásokon alapulható véleményként az alakult ki bennem, hogy a dán színészek nagy része igen kitű-nő, s az említett színészeszmény megvalósítására törekszenek, ez vezeti-húzza művészi törekvéseiket; a rendezői tevékenység kizárólag ennek a szolgálatában áll, amely azonban - némely esetben - hiányérzetet kelt mind a rendezésben, mind az előadás egészében, talán éppen a fantáziátlanság miatt.

Adódik-e összehasonlítási lehetőség a magyar színházzal, a magyar színészeszménnyel? Sajnos csak bizonytalanul és még így is csak durván-nyersen és differenciálatlanul vállalkozhatom erre. A teljesen megalapozott vélemény kialakításához az összehasonlítási alapként szolgáló tizenöt előadás meglehetősen kevés. Talán pusztán csak annyi szűrhető le, hogy a dán színházban jóval *több* színészi és rendezői megoldás *szól a partnerhez és a partnernek, és ezen keresztül a nézőkhöz és a nézőknek, mint nálunk.* Hiszen az egyszeri-egyedi egyéniségnek a mély és teljes átéléssel való megformálásából szervesen következik, hogy minden megnyilvánulás a partnerhez és a partnernek, mint a másik színjátékbeli alaknak szól, és ezen keresztül a nézőkhöz. A magyar színházakban a rendezői megoldásoknak - legfeltűnőbben az úgynevezett rendezői színház előadásainak - az elemei és ezen elemek-nek a jelentései nem az egyik szín-játékbeli alak által a másik színjátékbeli alakhoz és alaknak - és csak ennek révén a közönségnek - szólnak, hanem *közvetlenül a* nézőkhöz és a nézőknek.

Ennek legkirívóbb példáját azért említem először, hogy világossá tehessem, mit értek ezen, s nem azért, mintha ezek lennének a leggyakoribb színészi megnyilvánulások. A nem a partnerekhez és nem a partnereknek - és ezen keresztül a nézőknek - szóló megoldások legkirívóbb esetei a ripacskodások. A ripacskodó színész partnere úgy tesz, mintha ezt nem venné észre, hiszen a ripacskodás az általa megformált alak számára teljesen értelmetlen; az semmiképpen nem az általa megformált alak világának a számára való. Es ugyanakkor: nem a ripacskodó által megformált alak karakteréből stb. fakadó megoldás. Így a ripacskodás nem a szín-játék világszerűségén belüli, hanem az adott színésznek mint színésznek a megnyilvánulása, s ezért *szól* közvetlenül a nézőkhöz. Ez a megoldás természetesen más esetekben is észrevehető; például amikor az adott alakot karikírozzák, élesen kigúnyolják és kigúnyoltatják, akár

a magatartással, akár bizonyos gesztusokkal ésvagy öltözékkel. (Lásd például

Lickcheese bundáját Shaw: *A szerelem ára* mostani nemzeti színházi előadásán, Harsányi Gábor alakításában, különösen a III. felvonásban. De ugyanez jellemzi Sinkovits Imre Pitou-alakítását a *Sarah* várszínházbeli előadásán.) Ebben az esetben *az* alakítás *vagy* annak egy-egy részlete individuálisan csillogó lesz; más szóval: elválik vagy különálló lesz az előadás egészétől, ebből kitűnik vagy *feltűnik.* Ez a megoldási mód nem az alak mély és tökéletes átéltségéből *vagy* átélése révén születik meg, legfeljebb ide torkollik. Az alak megjelenítése olyan élettapasztalatokból vagy azoknak gondola-ti, fogalmi általánosításából születik meg, amelyek előbb léteznek, mint az alak karakterének és világának az átélése és átéltsége - és az ebből megszülető megoldás-megnyilvánulás-formák de amelyek felhasználhatóak, méghozzá hitele-sen az alak megformálásában; s ezeket a megoldásformákat viszik rá az adott alakra. Igen kitűnő alakítás, nagyszerű színházi élmény természetesen ezen a módon is megszülethetik.

Ez még akkor is észrevehető, ha szó sincs ripacskodásról vagy karikírozásról. Hogy régebbi példát említsek: Huszti Péter pár évvel ezelőtti Jago-alakítását is ez a megoldás jellemezte. Az egyszerűség kedvéért hadd jellemezzük így: korabeli „huligánnak" játszotta. Othello vagy Desdemona mint színjátékbeli alakok számára valószínűleg teljesen mind-egy, hogy partnerük „mai huligánnak" formálja meg Jagót avagy másnak, az adott karakter megformálásának lehetőségein belül. Jagónak mint karakternek ez a megjelenítése csak a néző számára való jelentés; és nem Othello vagy Rodrigo vagy Cassio számára való jelentés. Az ő világszerűségükbe csak a karakter tartalma és cselekedetei, és nem ilyen értelmű minéműsége hatol be.

Ebben a színészi megoldásfajtában sokkal nagyobb lehetőség van a magyar színpadokon gyakori jelenség - az improvizálásra; ám a színészi képességek éles, határozott, könnyebben fel- és elismerhető megmutatására. Más esetekben feltűnő csillogtatására, de a játékosságra is. Természetesen akadnak magyar színészek, akik az átélésre törekszenek, s a jellemeknek ebből való megformálására, s az átéltségben megmutatkozó egyediségre és egységességre. A magam részé-ről azt tapasztaltam, hogy a nem az átéltségből, hanem az ettől függetlenül mozgósított tapasztalati vagy gondolati anyagokból való alakmegformálásoknak jóval nagyobb sikerük van, mint a karakterek mély átélésének és az ebből születő megoldásoknak. Természetesen erősebben is hatnak az így előálló, így megszülető jelentések, mint azok, amelyek a partnerhez és a partnernek szólnak, s ezen keresztül a nézőkhöz, a nézőknek. S a színészi alakmegformálás minéműsége és a nézőkben kialakult igény következtében talán az a mi színészeszményünk, aki sokkal közvetlenebbül szól a nézőkhöz és a nézőknek. Mivel a magyar színházi előadásokban --néha egyazon produkción belül - mind-két megoldásfajta megjelenik, előadásaink egy részét ez a megoldásbeli kettősség jellemzi. Hogy ez a kettősség jó vagy rossz, avagy a két szélső érték között hol helyezkedik el, most ne firtassuk. Csak nyersen, durván, differenciálás nélkül azon benyomásaimat kívántam rögzíteni, amit a dán színházzal való találkozás hívott bennem életre. Azért rögzítettem, hogy figyelmébe ajánljam azoknak, akiket ez egyáltalán érdekel.

---

**A következő számunk tartalmából:**

*Bécsy Tamás:*
Szociológiai státuszok az álomban

*György Péter:*
A szép Shakespeare

*Pályi András:*
Intuíció és dicsőség

*Szántó Judit:*
Zuhog a rossz

*Nánay István:*
Commedia dell'arte

*Nádra Valéria:*
Csehov és Moliére

*Kovács Dezső*
Drámai portré korhű keretben

*Koltai Tamás:*
A cselekvés módozatai

---

**FOLDES ANNA**

## Nancyi napló

**Ahogy a művészeti igazgató, Mira Trailovic látja**

Mira Trailovic nevét jól ismerik a szakmában. Ismerik a belgrádi Atelier 212 Színház rendezőjét, de talán még jobban és még többen a jugoszláviai nemzetközi avantgarde fesztivál, a BITEF művészeti vezetőjét. Trailovié színházteremtő, szervező egyéniség, a színházművészet megszállott propagandistája, nemzetközi tapasztalatokkal rendelkező, határozott fellépésű kultúrdiplomata; a fesztiválok Fáradhatatlan, elegáns háziasszonya. De még a felsorolt tulajdonságok sem magyarázzák meg teljesen, hogyan és miért esett rá a választás, hogy került jugoszláv művész létére a francia földön rendezendő Nemzetek Színháza élére. A francia sajtó nem is nagyon titkolta bizalmatlanságát. Többen sértetten és értetlenül támadták személyét és magát a fesztivált, bírálták gyengeségeit, de figyelmen kívül hagyták a tényeket, azt, hogy a Nemzetek Színháza 1984-es programjának szervezői, az idén rendkívül nehéz gazdasági és politikai viszonyok között igyekeztek biztosítani a műsort, a programok zavartalan lebonyolítását és optimális színvonalát.

A legtöbben kezdettől a nagy neveket hiányolták a nancyi naptárból. Hogy mit ér a seregszemle, ha hiányoznak a generálisok? Peter Brook, Strehler, Peter Stein és a többiek? Nekik Mira Trailovic egy kerekasztal-konferencián válaszolt. Mondván, hogy a nemzetközi szakmai közönség által jól ismert, sokat utazó sztárrendezők után most első-sorban az új törekvéseket képviselő fiataloknak kívántak Nancyban fórumot teremteni. A holnap színházának mestereit már ma kell bemutatni. S hogy ezt megtehesse, Trailovié három ígéretes fiatal tehetségnek „carte blancbe"-ot kínált: a belga jan Fabre, az angol Mike Figgis és a lengyel _janusz Wisniewski produkcióját, úgy hírlik, látatlanban hívta meg a Nemzetek Színházába. Csak a találkozó végeztével bizonyosodott be, hogy egyikükkel sem vallott szégyent.

Beszélgetésünkre Mira Trailoviccsal a találkozó félideje után került sor, így már bízvást megkérdezhettem tőle: *va-*

**Hilmar Thate Heiner Müller: Gundling élete című** drámájában (Schiller Theater)

*jon ő maga elégedett-e a programmal ? Sikerült-e eredeti célkitűzésének megfelelően a világszínház keresztmetszetét felmutatni Nancyban?*

- A világszínház - hallatlanul tág fogalom. Mint ahogy a kortársi színház is az. Számomra például a nagy hagyományú japán butto tánc módszerének, stílusának felújítása is - kortársi törekvés. A XVII. századi orosz passiójátékokat először restauráló moszkvai zenés színházat ugyanúgy jelenidejűnek tekintem, mint a legújabb drámákat színpadra állító együtteseket ... Amivel leginkább elégedett vagyok, az a választék. Úgy érzem, földrajzi és műfaji szempontból is sikerült a korábbinál tágabbra nyitni az ollót. Hiszem, hogy az egymás mellett élő és egymásra ható művészi törekvéseket mindenkor az adott ország szellemi életébe, színházi struktúrájába helyezve kell vizsgálni, mert csak így derül ki, hogy vajon reprezentatív-e az az elő-adás, amit itt Nancyban, közegéből ki-szakítva látunk. A program megítélése szempontjából lényeges, hogy a Nemzetek Színháza valójában *nem* fesztivál, legalábbis nem abban az értelemben, ahogy ezt ma egy-egy város nyári programjaként szervezett szórakoztató kampányra értjük. főként nem lehet a Nemzetek Színháza üzleti vállalkozás. Voltak, akik nem értették vagy nem értettek egyet azzal, hogy a műsor összeállításakor bennünket nem (elsősorban) a helybeli fizető közönség elvárásai, hanem szakmai, művészi szempontok vezettek.

*- Ez érthető, sőt természetes. Megvallom, engem - éppen ellenkezőleg - esetenként a tömegízlésnek tett kisebb-nagyobb engedmények, a találkozó szakmai üresjáratai boszszantottak ! Ugyanakkor néha megdöbben-tett a nancyi, metzi, epinali közönség közönye, az üres székek, sőt néha széksorok látványa. A lanyha érdeklődés, a közreműködőket is zavaró érdektelenség, ami csak ritkán csapott át az ellenkezőjébe.*

– A Nemzetek Színházának rendszerint a vendéglátó ország fővárosa ad otthont. A fővárosban más a közönség is. En nálunk megszoktam, hogy egy-egy külföldi társulat bemutatkozásakor a nézők valósággal megostromolják a pénztárakat. Nancy nem könnyű terep ...

*– Kétszázezer lakosa elvben megfelelő bázisa lehet egy kéthetes színházi szemlének !*

– Csakhogy Nancy egyrészt egyetemi város, és most már vége a tanévnek, másrészt viszont fiatal közönsége a korábbi egyetemi fesztiválokon az avantgarde és kísérleti színházak produkcióihoz szokott. Nagyon sokan azonosítják a színházat - a látványszínházzal. A fel-nőtt polgári közönség viszont eleve konzervatív, és nem is nagyon hajlandó az idegen nyelvű előadások befogadásához szükséges szellemi erőfeszítésre. A helybeliek közül sokan hajlandók jegyet váltani egy-egy énekes, táncos produkció-ra, show-ra, de a legszívesebben kiiktatnák a drámát a műsorból.

*-Jelen voltam, amikor a szemben álló nézetek megütköztek a Münchner Kammerspiele sajtókonferenciáján. Ott hallottam, hogy Kroetz* Se hús, se hal *című drámájának első' előadásán valóságos hadiállapot tört ki a színházban. A forró sikerekhez szokott, nagyszerű művészeket váratlanul érte, vérig sértette a közönség közönye és fegyelmezetlensége.*

– Az igazsághoz tartozik, hogy a müncheni társulat vezetői maguk tiltakoztak a szinkrontolmácsolás ellen. Az első előadás után bebizonyosodott, hogy a fordítás, ha nem is a legjobb, de mindenképpen célravezető közvetítő eszköz.

*- Mit jelent Mira Trailović pályáján egy-egy fesztivál? Feladatot, művészi kihívást, vagy ellenkezőleg: áldozatot, lemondást a saját művészi tevékenységéről, a rendezésről?*

- Hadd feleljem erre azt, hogy számomra egy-egy nemzetközi színházi találkozó létrehozása is - alkotás. Meg-vallom, nem örülök, amikor a sajtóban vagy előszóban a találkozók *szervezője-ként* emlegetnek. Hiszen ennek a munkának *az* oroszlánrésze elvi, esztétikai szelekció. És nem is csak lektorálás; köz-tudomású, hogy egy nemzetközi találkozót is meg kell komponálni! Egyéb-ként munkatársaimmal együtt, Tunisztól Amerikáig rengeteg előadást nézünk meg, amíg egy-egy program összeáll.

*- Ön valójában tehát a találkozó dramaturgia is?*

--- Mondhatnánk így is. De soha nem lettem hűtlen a magam szakmájához. Legutóbb Belgrádban Witkiewicz *Anya* című darabját rendeztem, és most újra lengyel szerző művére, Rózewicz Kafka életéről írott darabjára készülök. Foglalkoztat az első jugoszláviai magánszín-ház megnyitásának terve is.

## Az első Grand Prix

A Nemzetek Színháza történetében az idén először került sor a legjobb művészi teljesítmény díjazására. A színházkritikusok nemzetközi szövetsége, az AICT héttagú zsürit delegált, hogy a szemlén valóban az arra legérdemesebb, kiemelkedő előadás kapja a nagydíjat. A bíráló bizottság - amelynek egy angol, belga, francia, lengyel, mexikói és NDK-ból való kollégával együtt magam is tagja lehettem -a tőle telhető maximális lelkiismeretességgel nézte végig a huszonegy résztvevő ország huszonhét produkcióját. A bemutatók nagy számából és széles spektrumából következik, hogy teljes értékű kompetenciával a legjobb zsüri sem dicsekedhet: aligha van olyan kritikus, aki a japán táncnak, a szanszkrit drámának és az afrikai commedia dell' arténak, valamint a modern nyugat-európai drámának egyaránt szakértője. Törekvésünk tehát az egyes nemzetek kultúráját a határokon túl is érvényesen reprezentáló előadások előítéletmentes, objektív megítélésére szorítkozott.

Úgy gondolom, közérdekű kulisszatitkokat árulok el, ha a zsüri munkájáról elmondom mindazt, ami talán más körülmények között is alkalmazható módszernek tűnik. Hiszen én magam, járatlanul úgy képzeltem, a találkozó végeztével majd „összeül a zsüri", végig-sorolja, értékeli a látottakat, s azután dönt. A valóságban az információk tor-

ódását csak úgy lehetett elkerülni, hogy ha az elbírálásra váró hatalmas anyagot időről időre (harmadnaponként) megrostáljuk. Az előadások azután szavazás útján egyenként három kategóriába soroltattak a megbeszéléseken. Az „out" - azonnali kiesést jelentett. A második csoportba a további vitára érdemesített, „említendő" produkciók kerültek. Végül a harmadik kategória: a nagydíjra érdemes esélyesek jóval rövidebb listája. Az itt szereplő előadásokat ezután a zsüri egyenként - irodalmi-színházi, tar-talmi és formai szempontból egyaránt - tüzetesen megvitatta. Méghozzá nem is parttalanul, spontán beszélgetés kereté-ben, hanem az előre felvállalt szerep-osztásnak megfelelő módszerességgel.

A vita magvát mindenkor egy-egy önként vállalkozó, felkészült védő és vádló vitája alkotta. Ez a módszer azért is szerencsés, mert megkíméli a felszólalókat az „egyrészt-másrészt" kritikától, véleményük mértéktartó kicentizésétől. A vitára kitűzött mű kijelölt prókátora az illendőség és tapintat követelményeinek sérelme és mindenfajta gátlás nélkül dicsérhette, a vádló pedig hasonlóképpen bírálhatta az előadást, s az érvek éles konfrontációja jó alapja volt a hatékony vitának. (Többször is eszembe jutott, vajon nálunk nem lehetne-e hasonlóképpen elemezni egy színház vagy évad előadásait.)

A demokratikus vitának ez a szakmai iskolája a zsüritagok számára is hasznosnak bizonyult: megalapozottá tette és meg is könnyítette a végső döntést, amelynek értelmében az idén a poznani Teatr Nowy két, Janusz Wisniewski rendezte előadása kapta a nagydíjat.

## A kuríózumtól az egyetemességig

Nancyi jegyzeteim egy teljes füzetet töltenek meg. Huszonhét előadásról - amelynek túlnyomó többségét Magyarországon senki nem ismeri - még szakmai lapban sem lehet és nem is igen érdemes egyenként részletesen szólni. Lehetetlenné teszi ezt a rendelkezésre álló terjedelem, feleslegessé a bemutatott produkciók egy részének érdektelensége. Az érdektelenség természetesen nem jelent feltétlenül teljes értéktelenséget: nem egy, Nancyban visszhangtalan, sikertelen előadásról pontosan tudjuk, hogy otthon sikeres, sőt elismert művészi teljesítményként tartják számon. A nemzetközi mezőnyben elkerülhetetlenül változnak az arányok és a dimenziók is.

**Kroetz: Se hús, se hal** című **drámájának müncheni előadása**

Csak példaként említem a szófiai Szatíra Színház *Római fürdő* című bemutató-ját. Sztratiev - a nálunk is jól ismert kor-társ szatirikus szerző - darabja Bulgáriában esztendők óta „levehetetlen" siker-darab. A hazai közönség az alapszituáció mindenki számára érthető frappáns komikumán túl a dialógusok humorát, a merésznek ható poéneket is élvezi, és estéről estére hálás tapssal köszönti kedvenceinek harsány, az idegen, beavatatlan közönség számára divatjamúltnak tűnő játékát.

Lényegében hasonló okokból ütközött falakba Nancyban a modern jugoszláv drámairodalom nagy becsben tartott alkotása, Slobodan Snajder *Horvát Faust*-ja is. Az alaphelyzet itt a divatos „színház a színházban"; a téma - a művészet felelőssége a totalitárius társadalomban. Közelebbről, a kulisszák közé is benyomuló fasizmus, és a színészek morális próbatétele, a nagy vizsga, amely sokunknak Ariane Mnouchkine színpadáról és Szabó István Mephisto-filmjéből is ismerős. A cselekményben és gondolatokban gazdag művészdráma azonban a verbális közlés színpadi energiánál és az árnyalatoktól megfosztva történelmi tablóvá torzult, és a bőven alkalmazott látvány-effektusok sem kárpótoltak a naturalista játékstílus és a bombasztikus szövegmondás okozta bosszúságért. A külföldi kritika legfeljebb egy-egy, a társulat játékstílusán és színvonalán túlemelkedő színész érzelmekben és árnyalatokban gazdag alakítását értékelte.

De nemcsak a nyelvi gátakról van szó! Finnországban a sajtókonferencián hallottak szerint - kirobbanó siker a „lábujjak balettje". A kéttagú együttes kezdeményező táncosát, Marja Korholát nyilván a feltűnni, a különbözni vágyás vitte el a maga felfedezte irányba, és úgy tűnik, hogy számítása bevált. Ötletükre, groteszk táncaikra a hagyományos, sőt a modern balett iránt is közömbös finn és francia közönség is felfigyelt. Mindez azonban még mindig kevés a nemzetközi elismeréshez: a lábujjak tánca a Nemzetek Színházában az első tíz perc elmúltával már inkább csak ügyes amatőrprodukciónak tűnt, amelyet legjobban a hálás gyerek- és kamaszközönség élvezett.

Elismerően említettem korábban a program szokatlanul tág spektrumát, hogy az európai és amerikai színházon kívül ízelítőt kínált az afrikai földrész, Azsia és a Közel-Kelet színházművészetéből. A választékot gazdagította, de a teljesítmény megítélését nyilvánvalóan nehezítette az egyes produkciók egzotikuma. Hogy egyszerűen nem volt mihez mérni, hasonlítani a látottakat. De azért még így is, nemegyszer felvetődött bennünk a szakmai aggály: vajon nem 'afféle exportra szánt afrikai gyöngyösbokrétát látunk-e? Mennyiben hiteles és sajátos az elefántcsontparti Souleyman Koly musicalje, amelyben az afrikai folklórelemek felvonultatása ellenére is erőteljesen érezhető az amerikai kommersz színház hatása? Lehet, hogy gyanakvásunkat az (is) táplálta, hogy a szerző - aki egyszemélyben rendezője, komponistája, koreográfusa és menedzsere a produkciónak - a Sorbonne-on végzett szociológus, aki hazájába visszatérve kívülről közelített a civilizáció által először csak megérintett, később felkavart törzsi falu problémáihoz.

De az is előfordulhat, amit az egzotikumok világában nálam jártasabb zsüritagok váltig állítottak: hogy az elefántcsontparti kalózlobogó alatt exportra szánt keverékszínbázat láttunk. Valójában nem könnyű eldönteni, hogy hite-lese a nemzetközi futballmítosz így tükrözött, afrikai megjelenési formája, s el-

fogadható-e a mi számunkra meglehetősen naiv tantörténet operettízű happy endje, avagy a földrészek határait sem respektáló, nemzetközi giccs újabb hódításának vagyunk tanúi.

De folytathatnánk tovább is a csalódások sorát. Hogy miért tűnt sokunk számára oly elviselhetetlenül hosszúnak a kanadaiak *La-la-la* című, kilencven-perces, összefüggő show-műsora, amikor pedig forró rock-zenére akrobatikus ügyességű táncosok kápráztatták a hely-béli tinédzsereket? Edward Lock, a kanadai társulat vezetője és szólótáncosa a sajtókonferencián meghökkentően érdekes gondolatokat adott elő a mozgó test ideológiájáról és az egymástól függetlenülő testrészek kollektív szuggesztiójáról. Am a meglehetősen fantáziátlan mozgáselemek és gyermeteg színpadi eszközök fárasztó ismétlődéséért a teória, úgy látszik, senkit sem kárpótolt.

Sokszor egyetlen előadáson belül fordult a kocka. Az argentinok *Nagy kreol cirkusza - a* szünetig a cirkusz, a színház és a bábművészet ügyes ötvözetének tűnt. A cirkuszparódia talán nem új, ám-de megfelelő tálalásban ma is kiapadhatatlan humorforrás. Az eleven bábok-ként mozgó, hatalmas, maszkos figurák „mindent" tudnak a színpadon. A felvonultatott erőművészek, oroszlánszelídítők, bohócok és mágusok, az elképesztő, majd merész fordulattal nyílt színen le-leplezett színpadi trükkök pedig még a tapasztalt színházi rókákat is levették a lábukról. A szünet után azonban komoly-ra fordult a mulatság: a cirkusz egy politikus töltésű népmese bábváltozatával folytatódott. A törekvés - az argentin parasztok a diktatúra ellen vívott harcának glorifikálása-tiszteletet érdemel, ám-de a sematikus, ötlettelen előadás (amely közben a nézők fele elhagyta a színházat) jóval kevésbé. Hiába ropog a sortűz, hiába kavarog a nézőtéren is a fojtó füst, a közönség egyre kevésbé érti, hogy kerül *a Nagy kreol cirkuszba* ez a számunkra bizony idejétmúlt, túlságosan direkt „agitprop" színház, és miért éppen bábuk játsszák a rájuk osztott, sematikus szerepeket.

Tagadhatatlanok tehát a csalódások, érthető a néhány napot Nancyban töltő újságírók dohogása is.

Egészében azonban *nem* ez jellemezte a nancyi találkozó műsorát. jogtalan-nak érzem a túlságos fanyalgást, mert egyfelől szám szerint is a nemzetközi nyilvánosságra érdemes, a világszínház egy-egy tendenciájára jellemző előadások voltak túlsúlyban, másfelől a választék gazdagsága önmagában is rendkívüli információs értékkel bírt. Még a (számunkra) kuriózumértékű bemutatkozások nagy része is arról győzött meg, hogy a kiragadott előadás mögött megismerni érdemes kultúra, eleven hagyomány, új értékeket létrehozó színházi folyamat rejlik. S mivel tucatnyi jéghegy csúcsát sikerült az idén megpillantanunk Nancyban - az élmény mindenképpen emlékezetes marad.

A kedvet ébresztő és távlatokat sejtető, ígéretes bemutatkozások közé sorolnám a többi között a japán, a mali vagy a dél-koreai előadást. Ez a három kiragadott példa nemcsak földrajzi, hanem szín-házi értelemben is három világ. Közös bennük a legmagasabb rendű nemzeti hagyományok tudatos ápolása, feleleve-nítése, és a megélt drámaiság, amely egyetemességével megóvja a társulatokat attól, hogy előadásuk kuriózumként hasson.

A japán Natsu Nakajima, a butto tánc-hagyomány örököse, *A kert* című drámai játékában a gyerekkorba visszavágyódó felnőtt nosztalgiáját, az asszonyi élet teljes ívét, a szenvedély boldogságát, az öregkor reménytelen erőfeszítéseit tán-colja el, méghozzá úgy, hogy mozdulataiban, arcjátékában, fájdalmában és groteszk esendőségében az emberi lét teljessége, sőt Proust és a modern líra is jelen van. A színpadkép kompozíciója képző-művészeti remeklés, s a hős - elérhetetlenül távoli rokonunkká válik a színpadon.

Ugyanakkor a mali művészek mintha nagyon is közel kerülnének hozzánk. Politikai komédiájuk, amelynek lényege szöveg nélkül, inkább a gesztusok nyelvén jut el az európai közönséghez - a szó fizikai értelmében is - tőlünk karnyújtás-nyira játszódik. Az egyes szereplők - a civilizációs átalakulást sürgető és hátráltató parasztok, fekete politikusok -, akik ennek a valóságos politikai küzdelem-nek és feltételezhetően az afrikai commedia dell'arténak is archetípusai, csak megjelenésükben egzotikusak; megoldásra váró gondjaik és szélsőséges reakciói-ik nagyon is ismerősek.

Ami pedig a dél-koreai társulat García Lorca-adaptációját, a *Vérnászt* illeti, itt az ismerős dráma a meghökkentő szerkezeti beavatkozások és a merőben idegen, furcsán teátrális előadási stílus révén teljességgel ismeretlennek hat. A tragédia a záróakkorddal kezdődik, majd a legendaként megjelenített Lorca-drámát disszonáns, merészen groteszk képsorok szakítják félbe: a jelenlevők inkább csak sejtik, mint értik az ezekben megfogalmazott, képi eszközökkel tolmácsok radikális ellenzékiséget, a diktatúrával szembeforduló művészet, a szellemi ellenállás üzenetét. Am a színészek fizikai és szellemi jelenléte olyannyira intenzív, hogy percek alatt áttöri a színpadot, a nézőtértől elválasztó falat. A tragédiából a komédiába ívelő éles váltások, a lélegzetelállító csöndek a megjelenített emberi sorsok és viszonylatok szélsőségek érzékeltetik, s nem kell hozzá sem nyelvtudás, sem helyismeret, hogy megértsük: a halál ebben a színházban az emberélet legdrámaibb momentumaként jelenik meg. Az egzotikumot az egyetemes művészet humánuma és a kifejezőeszközök intenzitása hitelesíti.

**Mit ér az ember, ha német?**

Ha háborúzik és ha legyőzik, ha békét köt, ha megalázzák és ha megaláz, ha megnyugszik a jólét adta biztonságban, és ha egyszer csak elveszti ezt a biztonságot? Ha képtelen szabadulni a tegnapok terhétől, és rettegve figyeli a kivédhetetlen holnapot?

Véletlennek alig tekinthető, hogy a klasszikus értelemben vett drámát tolmácsoló verbális színház ezen a francia-országi találkozón elsősorban német nyelven szólalt meg. A kiélezett kortárs konfliktusok fűtötte német dráma igazolta azt a megkülönböztetett elvárást, amely sokunkban a jelenleg Európa-szer-te nagyra tartott német színház iránt él.

Az NDK színeit a schwerini Nemzeti Színház képviselte. Az általuk meghirdetett *Antik felfedezések* sora már a premier előtti napon, a város főterén kezdődött, ahol egy hatalmas, stilizált trójai faló és néhány különös faszobor -totem-, koponya és kopjafa - előlegezte az előadás erősen stilizált, ősi képi világát, Lothar Scharsich díszleteit.

Valójában ez a barbár korra emlékeztető díszletvalóság csak az első, a schweriniek által bemutatott klasszikus tragédiához kínált eszmei, képi fogódzót. Az *Antik felfedezések* sora ugyanis Euripidész *Iphigenia Auliszban* című drámájának Schiller fordította változatával kezdődött. Az ötórás monstre produkció következő műsordarabja, a *Trójai nők* már merőben más világba ragadta a nézőt: az egész színpadot betöltő, kör alakú - tehát végtelen - börtön valóságát a díszlet legirreálisabb eleme, a levetett fekete

férficipők riasztó halmaza tette döbbenetesen történelmivé. A legyőzöttek pokla

az áldozatokét idézte. S a pokol előszobája, a lágert idéző kép gyötrelmes metaforájában sűrítve jelenítette meg a legyőzöttek hiábavaló, reménytelen szenvedését, fékezhetetlen őrjöngését is,

Az est harmadik része a harcosok és a hátországban maradtak megpróbáltatásaival is groteszk módon szembesül: Arisztophanésznak a különbékéről közreadott komédiája Kurt Bartsch utópikus adaptációjában felvillantja a járhatatlanul is járható utat, a kisembernek menedéket kínáló különbékét. Tartalmilag ily módon evidenssé válik az egymás után játszott különböző stílusú, korú klasszikus drámák kapcsolódása, a háború elleni polifón tiltakozás. Stílusban *az Antik felfede-.zések,* rendezője, Christoph Schrott nem is törekedett valamiféle mesterséges egységre, de még erőltetett harmóniára sem. A tragédiát meghagyta tragédiának, a komédiát komédiának, és a Schiller tolmácsolta szöveg romantikus pátoszát nem kívánta Kurt Bartsch modern és nyers iróniájával, metsző öniróniájával közös nevezőre hozni.

Akinek megadatott, hogy láthatta Peter Stein antik trilógiáját, az *Oresz,eiát, az* nem képes ettől teljességgel függetlenül nézni, értékelni a schweriniek előadását. A társulat fődramaturgja nem is titkol-ta, hogy a görög drámák jelen idejű előadásában, a történelmi problémák kortársi közelítésében bátorító és felszabadító hatással volt rájuk Stein színháztörténeti jelentőségű vállalkozása. A tökéletességnek az *Oreszteiában* elért fokát azonban még Peter Steinnek is csak ritkán sikerült megvalósítania. A fiatal schwerini társulat erejét még (részben) meghaladta ez a maximális fizikai és szellemi jelenlétet követelő, nagyszabású erőpróba. Felfedezésük ha ugyan annak nevezhető
nem több, mint ami minden modern klasszikus előadást éltet: ők is a jelen sorskérdéseire keresnek választ a színpadon. Ez hazai körülmények között (feltételezhetően) elegendő a sikerhez, Nemzetközi mezőnyben valamivel több kel-lett volna hozzá. Az az elementáris feszítőerő, az a kiélezett drámai helyzeteket robbantó feszültség, ami Heiner Müller színpadára vall, és az a megjelenítő képi fantázia, amivel ezen a találkozón a nyugat-berlini Schiller Theater jeleskedett. Heiner Müller nálunk alig ismert, *Gundling élete* című műve bonyolultabb írásmű annál, semminthogy néhány mondatban jellemezhető lenne. A német nép kollektív emlékezete itt is, mint Müller minden drámájában, polemikus formában jelenik meg a színpadon. A szakaszokra - önálló drámai fregmentumokra és sűrített tragikomédiákra tördelt, századokat átívelő cselekmény nem kronologikusan követi a történelmet, de a folyamatból radikálisan kiszakított, reflektorfénybe állított személyek, testek és ideák konfliktusa - maga a német történelem. Manapság, amikor a történelem megjelenítésének egyfelől az objektív dokumentáció, másfelől a szubjektív nosztalgia a legkedveltebb eszköze, sajátos jelentősége van a dokumentatív és a nosztalgikus ábrázolást egyszerre tagadó, sarkított és stilizált mülleri valóságábrázolásnak.

Heiner Müller tudatában van az általa választott drámaszerkezet törvényeinek: a lényegre redukált részletkonfliktusok kollázsa éppen ebben az inkoherens, s a krónikák tényeitől némileg elvonatkoztatott formában válik egyetemessé, a poroszság kórképévé. Mi sem idegenebb az írótól, mint a népi emlékezet megszépítő hajlandósága; az általa megidézett hősök kínzó és önkínzó kálváriája, vicsorgó komédiája az illúziókkal való le-számolás hatékony eszköze. Ez a dráma nemcsak a királyok és a generálisok emlékét fosztja meg a rárakódott patinától, de a költőkét is. A szellem és a zsarnoki hatalom drámai ütközetei, Lessing és Kleist tragédiája alkotják a Müller-dráma legerőteljesebb szakaszait.

Ezt a történelmi leszámolást nem lehet és nem szabad sem a történelmi drámák pátoszával, sem a lélektani színjátszás iskoláján csiszolódott empátiával elő-adni. A Schiller Theater színészeinek néhol számomra már-már elfogadhatatlan, naturalista játékmodora és leleplező kegyetlensége is az emlékek megkérdőjelezését szolgálta. A társulat ki-váló színésztagjai - köztük Hilmar Tate és Angelica Domröse nálunk alig elképzelhető művészi alázattal nyugszanak bele abba, hogy ebben a megközelítés-ben nem jellemeket, hanem helyzeteket és társadalmi viszonyokat kell megjeleníteniük. Ezt követeli tőlük Heiner Müller, és a *Gundling élete* rendezője, Klaus Emerich is.

A pszichológiát felszámoló, tagadó előadási stílus ugyanakkor nem *szab gá*tat az előadás látványos teatralitásának. A dráma kilenc szegmentuma voltaképpen kilenc különböző vízióban ölt testet. Bár Müller szövege bőven tartalmaz instrukciókat is, valószínű, hogy a dráma minden rendezőjének másfelé és másképpen csapong a fantáziája. Ebben a megközelítésben az őrültekházában játszódó jelenet panorámája, a realitást az irreálisig fokozó borzalom körképe a legerőteljesebb. De emlékezetes marad a néző számára az á kép is, amelyben a haladó Lessinget agyonnyomorítja a testére erőltetett hatalmas, üreges Lessing-szobor, drámaian példázva a szerepnek és a szobornak az eleven élet fölé kerekedő, pokoli hatalmát.

Heiner Müller drámájában a múlt és a jelen kérdéseire válaszol. Franz Xaver Kroetz *Se hús, se hal* című darabja a jelenben már a jövő problémáival szembesül. A műről a berlini Schaubühne előadása után már beszámoltam a SZÍNHÁZ hasábjain. Első látásra is megragadott ez a naturalista termelési dráma szintjén exponált négyszemélyes számadás, amely a cselekmény előrehaladtával a termelés forradalmától eljut az automatizálás által új helyzetbe kényszerült munkásosztály holnapi létkérdéséhez, és a feleslegessé válás drámájával szembesíti hősét. A Münchner Kammerspiele előadásában újra megtaláltam a darab korábban felfedezett értékeit, felkavaró feszültségét, hétköznapi és mégis filozófiai magaslatokra emelkedő líráját. Itt is, akárcsak a Schaubühnében, nagyszerű színészek vállalták Kroetz hőseinek színpadi pokoljárását. Mégis, több és részben színházon kívüli - szempontból másként hatott ma Kroetz drámája. Először is, az eltelt három évben közelebb került hozzánk is a dráma emberi problémáját elő-idéző technikai és termelési forradalom. A fényszedés és a nyomdászszakma gyökeres átalakulása, a szakmai flexibilitás és a folyamatos, professzionális megújulás követelménye már nálunk sem távoli gond, hanem sürgetően aktuális probléma. Peter Stein után csak rendkívüli, kivételes alkalmakkor lehet egy darabot „jobban" - hitelesebben, erőteljesebben, hatásosabban - megrendezni. Ilyen kivételnek, aZ autentikusság maximumának érzem, ha a szerző *maga* rendezi az előadást.

Kroetzről köztudomású, hogy valaha maga is játszott, ahogy hírlik, saját darabjaiban is. Rendezőként most először, a müncheni előadásban mutatkozott be. Az a tény, hogy a szerző első rendezése *nem* ősbemutató, *hogy* művének meg-írása és rendezése között több mint három év telt el, a szereplők szerint szerencsés körülményeket teremtett a közreműködőknek. A távlat ugyanis lehetővé

tette Kroetz számára, hogy tárgyilagosan, szinte idegen szövegként figyelje saját mondatainak színpadi működését. Kroetz a korábbi előadások tapasztalata alapján érezte, tudta, hogy a drámának hol, melyik mozzanatát kell természetellenesen lelassítania ahhoz, hogy intimitása és intenzitása alig elviselhető mértékben növekedjék. Megfelelő távlat nél-kül a szerző valószínűleg rendezőként is visszautasította volna a drámáját „férfidarabnak" minősítő női főszereplők szigorú kritikáját. Kroetz azonban, a már begyűjtött tapasztalatok alapján, hajlandónak mutatkozott rá - és ez a harmadik meghatározó különbség a korábban látott változathoz képest -, hogy felerősítse darabjának két női szerepét. Ezt a célt szolgálja Helgának és Emynek egy a konyhában játszódó párbeszéde, afféle bizalmas asszonyi tapasztalatcsere, amelyből kiderül, hogy a két barátnő nemcsak a nagyvilágban, de a hálószoba kisvilágában is az ellenkező pólusra került. A háziasszonyi és családanyai szerepével elégedett Helga először érzi azt, hogy életének szexuális teljessége révén fölénybe kerülhet a kenyérharcban sikeres, ám a szerelem élvezetétől és örömétől megfosztott, karrier-orientált barátnőjével szemben. A két különböző női életút közös kudarcának rajza a dráma női szerepein kívül annak társadalom-bírálatát is erősíti.

Előadás után az előcsarnokban és a sajtókonferencián is magasra csaptak a vita hullámai. Sokan szenvedélyesen tiltakoztak a darab és az előadás kiábrándítóan kegyetlen, jobb híján „szürnaturalistának" nevezett befejezése ellen. A csatornai ázalaggá alázott szereplők meglehetősen undorító, nyíltszíni vergődése (Hermannt bosszúból még fel is pumpálják munkatársai, és luftballonnyi hasával minden emberi formáját elveszti), véleményem szerint is szétszakítja a nézők és a szereplők korábban létrejött azonosulását. Csakhogy Kroetz éppen erre törekszik: érzelmeink helyett a végső helyzetfelismerésre tart igényt, és arra, hogy kívülről is ítélkezzünk a lét mélypontjára száműzött hősök világa felett. Hőseinek a szerző, illetve a rendező csak a dráma záróakkordjában kegyelmez; amikor a technika minden vívmányától megfosztott barátoknak végül is egy konyhai tűzhely pisla lángján sikerül egy bögre meleg levest főzni. A szolidaritás és az újrakezdés gesztusaként ábrázolt aktus létük mélypontján az utolsó reménysugár.

### A színház határai

Kroetz drámájának záróképére rímel egy merőben másfajta színpadi vízió, amelyben *a Nagyváros állatai* (mert annak bélyegzi Mike Figgis angol szerző és rendező a jelen és a jövő határán élőket) a természettől és a természetadta kincsektől elszakítva, földre kuporodva-hasalva isszák az utolsó éltető kortyokat, egy nagyvárosi szökőkút vizét.

A gondolati analógia - a túlhajtott civilizációtól is rettegő emberek életérzésének közös gyökere - nyilvánvaló. Korunk gyermekei most először élik át tömegesen a technika által létrehozott katasztrófa fenyegetését.

Ettől eltekintve Mike Figgis színháza semmiben sem emlékeztet Kroetzére. A szó megszokott, konvencionális értelmében az angol együttes produkciója nem is színház. Legegyszerűbben és legszemléletesebben akkor definiálnánk, ha egyszerűen leírnánk, milyen szerepet tölt be az előadásban a történet, az élőzene, a színészi játék és a színpadi szereplők közreműködésével készített, a sztori múltbeli síkját öt vetítővásznon egyszer-re megidéző videofilm-motívumok asszociációt ébresztő sora. Mindez azonban csak erre az egy alkotóra, egyetlen előadásra lenne érvényes. Holott maga a jelenség, a színház hagyományos eszköztárának kiszélesítése, áthangolása, az auditív és vizuális élményanyag megszokott hierarchiájának felborítása - Nancy után úgy tűnik - nem egyszeri és nem kivételes, hanem a falakat feszegető fiatal rendezők közös kitörési kísérlete, a holnap színházának (egyik!) útja.

Meghökkentő tapasztalatként árulom el, hogy a zsüri által a döntőbe sorolt négy színházi vállalkozás közül három ebbe az alig definiálható, sok eszközű, komplex kategóriába tartozott.

Mike Figgis előadása még annyiban közelebb áll a színdarabok - tragédiák, komédiák - tolmácsolására vállalkozó színházhoz, hogy többé-kevésbé követhető cselekménnyel rendelkezik. Hogy a

**Tizenhetedik századi iskoladráma (moszkvai Zenés Kamaraszínház)**

rendező egymás mellé és egy meghatározható eszmei cél szolgálatába rendeli az érzelmi, érzéki és intellektuális hatást. A mai nagyvárosi élet nyomasztó sivárságáról, az eltömegesedésről és elidegenedésről adott kép szuggesztiója mementóként él a színpadon. Mike Figgis metaforája' egyfelől tényként közli, hogy a rászakadó elviselhetetlen stresszben, izolációban az ember állattá válik; másfelől azonban figyelmeztetésnek, sőt riadónak szánja ezt a jelentést, amelynek célja a mindannyiunkat fenyegető pokol el-leni közös tiltakozás. Prózában tolmácsolva ez a felfedezés meglehetősen banális. Meg kell vallanom, hogy a szín-padon sem nélkülöz bizonyos közhely-szerűséget. Mike Figgis ismert igazságai, tartalmi közlendői mögül valójában éppen az hiányzott, ami formai téren (az eszközök sokszólamúságának kompozíciójában, a több fókuszos színpadkép meg-teremtése által) annyira vitathatatlan vívmánya: az újszerűség, az eredetiség.

*A Nagyváros* állatainak lírája, a szín-padi látványelemek gondosan komponált szépsége azokhoz is eljut, akik az írórendező üzenetét túlságosan riasztó-nak, többszólamúságát nehezen követhetőnek érzik, Az előadás nancyi sikere egyértelműnek mondható.

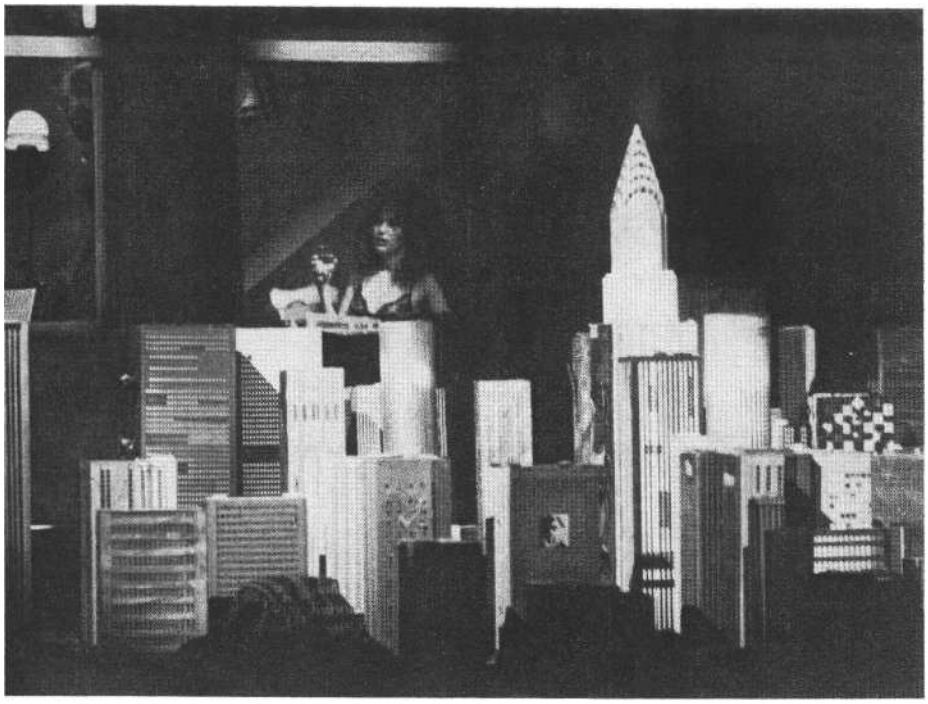
A nagy provokációt - amely nélkül manapság már nemigen szoktak feszti-vált rendezni - nem ez, hanem a belga Jan Fabre-val való találkozás jelentette. Provokatív volt már a belga előadás címe is. *A szenvedő őrület hatalma* egy ötórás, kizárólag töredékszövegeket több nyelven tolmácsolt, szaggatott szövegszegmentumokat alkalmazható színpadi kompozíció, amelynek fókuszában nem emberi jellemeket, sorsokat, csak a színház martalékául odavetett emberi testeket, szélsőséges helyzetekbe hozott színészeket látunk. Jan Fabre első, megfogalmazatlan kérdését a fizikai és szellemi erőinek végső megfeszítésére, nyilvános próbatételre kényszerített emberhez intézi. Mire képes az önmagából drasztikusan kivetkőztetett, a színház által megigézett, esendő emberi lény egymagában, és mire rokon sorsú társakkal? Meddig feszíthető egyetlen cél, a színház érdekében a kínok húrja? Ez az utóbbi kérdés már voltaképpen ránk, nézőkre is vonatkozik, akiknek nemcsak fizikai, de idegi tűrőképességét is végletekig feszíti a harsányan monoton, mármár végtelen hosszúságúnak tűnő produkció. Sokan már az előadás első harmadában „bedobják a törülközőt" : egy-

**A schweríni Nemzeti Színház Iphigenia Auliszban című előadása**

két óra után dühödten, csapkodva eltávoznak. Alig láttam titkon elosonó, tapintatos szökevényt. A többség tüntetően, mintegy a produkcióra válaszolva vonult ki a nézőtérről. Mások ugyanakkor, a produkció által eufóriába hozott rajongókkal vitázva, habzó szájjal a rendező terrorakciójának, blöffnek kiáltják ki a színpadon történteket. De ne tévedjünk, a produkciót elutasítók véleménye mindig beleütközött Jan Fabre táborának sziklaszilárd hitébe, egyértelmű lelkesedésébe.

Létezett azonban egy harmadik típusú reakció is. Sokan előadás közben megértettük, majdhogynem irigyeltük a ránk kényszerített unalom ellen tiltakozók emelt fővel vállalt fegyelmezetlenségét, és szinte csak a kíváncsiság ragasztott a székhez. De azután egyszer csak elkapott a játék egy-egy motívumsora. Mondhatnám azt is, hogy minden órában megadatott az a negyedóra, amely a színház csodája. A színházi forradalmakat és azok születési évét fennhangon sorolóó, mind erőteljesebb kórus sodró erejű crescendója: a színpad szélén bekötött szemmel egyensúlyozó színészek veszélyt provokáló, végtelen sétája: az eleven testek terhét hordozó Piéta-párosok mind meggyötörtebb menete olyan felejthetetlen színházi élménnyé lett, hogy már-már elfelejtettük a tudatosan megnyújtott üresjáratokat is. Vagy lehet, hogy azok sem voltak üresjáratok? Tény, hogy ahogy a napok teltek, egyre többször és egyre erőteljesebben tértek vissza mindnyájunk tudatába a képek. Az emlékezet rostáján kihullottak a szürkébb pillanatok, s egy lélegzetelállító, koherens vízió maradt meg bennünk: a szorongás, a tiltakozás és az önfeláldozás kavargása. A technikai és színészi bravúroknál fontosabbá lett a fizikai és szellemi próbatételeknek a mi ellenállásunkat is lehengerlő emberi tapasztalata. A vitatható egésszel szemben a sok-sok vitathatatlanul jó részlet.

Jan Fabre mindössze huszonhárom (egyes anyagok szerint huszonöt) éves, majdnem kezdő. Az utat, amin elindult a színháztörténetben, kétségkívül Bob Wilson törte. A Nancyban látott produkció társulatának harmadik premierje. Mindenkit meglepett, amikor kiderült, hogy az összehangolt színpadi gépezet valójában alkalmi társulás. A színészek közül csak négyen kezdték Jan Fabre-val együtt a szakmát, a többiek apróhirdetéssel toborzott amatőrök, főként állástalan diplomások. Akik a próbák perióduban, sőt a turné tartama alatt sem kapnak fizetést; legtöbben a bemutatott szerződésre nyújtott bankkölcsönből élnek. (Ez Belgiumban nem ritkaság.) Ezek a fiatalok Fabre-val együtt abban bíznak, hogy ha a vállalkozás sikert arat, az előadások jövedelméből valamennyien visszafizethetik a mecénásszerepet betöltő bankoknak az előlegezett gázsit.



**A** Nagyváros állatai című **Mike Figgis-produkció színpadképe**

Ilyen feltételek között hit és elszántság nélkül aligha működhetne ez a színház, és főként nem a perfekcionalizmus ilyen önkínzó igényével. A kérdés csak az, vajon képes-e Fabre szuggesztiója, öngerjesztő energiája arra, hogy megtartsa és továbbfejlessze az eddigi vívmányokat. Mert valójában nem a múlt, a wilsoni hagyomány és „példa, hanem a jövő, a „merre tovább" a kulcskérdés. Fabre számára nemcsak az indulás sikere megismételhetetlen. A lecsupaszított emberi test és a háttérben vetített képzőművészeti remekművek hatásos kontrasztja ma felfedezés, de holnapra megunt fogássá, manírrá válhat. Nem szólva a produkció legjellemzőbb és legvitathatóbb lélektani eszközéről, a folyamatos ismét-lésről. Attól tartok, még egyszer a leghálásabb közönség sem viselné el az elő-adásban felhasznált szövegtöredék hatvankétszeres ismétlését. (Ez a szám nem túlzás, és nem is becsült, hanem ellenőrzött adat: a zsüri belga tagja, Carlos Tindemann megszámolta.) A marionettbábuként kezelt, szélsőséges, már-már megalázó funkciókba szorított, majd-nem arctalan színészekről is elképzelhető, hogy egyszer csak fellázadnak, és a maguk emberségét keresik majd Fabre színpadán is. A belga színház fenegyerekének tehát nyilvánvalóan tovább kell lépnie. De annyi már most bebizonyosodott: tehetsége szuverénebb annál, mint hogy a kritika mondja meg merre.

Rutinos fesztiváljárók állítják, hogy semmi sem lendít annyit a sikerre áhítozók esélyein, mint egy jó kis botrány. Nos, Janusz Wisniewski színházának, a Teatr Nowynak valószínűleg botrány nélkül is az élmezőnyben lett volna a helye. Mégis azt tapasztaltuk, hogy a harmincöt éves, tehát a hazai konvenciók szerint fiatalnak tartott, de már nemzetközi sikert aratott rendező egy támadás révén került reflektorfénybe. Világhírű honfitársa, mestere, Kantor, Párizsban egy nyilatkozatában politikailag is, művészileg is megtagadta, epigonnak bélyegezte Wisniewskit, és megkérdőjelezte a poznaniakat meghívó szervezők választását is.

Kantor színháztörténelmi érdemeit, művészi rangját természetesen ugyan-úgy nem lehet vitatni, mint azt a tényt, hogy másokkal együtt Wisniewski is az ő példáján, nyomán indult el a maga színházi felfedező útjára. ő maga olyannyira nem tagadta ezt az ösztönzést, hogy előadása egy képében még idézi is a klasszikussá lett *Halott osztályt*. A lengyel színházat jól ismerők körében valóban fel is vetődött a kérdés, vajon ismétli vagy folytatja-e Wisniewski Kantor útját. Akik a színházi fejlődés szervességét bizonyítják, az utóbbira esküsznek. Andrej Zurowski, lengyel kritikus megfogalmazása szerint, amíg Kantor azt kutatta, hogy honnan jövünk, Wisniewski kérdése az, hogy merre tartunk, hova megyünk most. Igaz, hogy a szavakban megfogalmazhatatlan választ (Kantorhoz hasonlóan) ő is komplex módon, a színház teljes eszköztárának bevetésével, vizuálisan fogalmazza meg. De a megfogalmazásmód már szuverén: valójában egy szóból, gesztusból, maszkot viselő eleven bábok mozgásából szerkesztett, gondosan koreografált élőkép tanúi és részesei lehetünk a nézőtéren. Az élőkép szót - legalábbis nálunk - régóta degradálta a műfajt kompromittáló működvelés s a hozzá fűződő asszociációs tartalom. Ha élőképnek em legetünk egy-egy színházi vállalkozást, azon az olvasók valamiféle statikus, idilli pillanatképet, műkedvelő önmutogatást értenek. Wisniewski élőképe ezzel szemben egy valóságos társadalmi folyamat színpadi eszközök sokaságával megragadott, mélyen elemzett és érzéklete-sen felmutatott prezentációja.

A poznaniak látványszínházában sorra felvonulnak a hétköznapok cirkuszának jellegzetes figurái, szerepelnek artisták, nőimitátorok és revüsztárok is. De vajon hogy kerülnek a manézsba a családi fényképalbum megdermedt figurái és az operaszínpadok eszelős, bölcs prófétái? Talán csak azért, mert az élet haláltáncában mindannyiukat - mindannyiunkat - összezár, összeprésel a sors. De talán másért is... Hogy figyelmeztessen: hányan, hányféleképpen éljük meg jelenünket, a tegnapi s a mai tragédiákat. A rendező víziója voltaképpen megjelenítés és analízis is. Komplex jellegéből, a sztoriba foglalható lineáris cselekmény kiküszöböléséből és a dialógus alárendelt szerepéből következik, hogy a produkció nehezen írható le. Egy-egy vizuális motívum nem önmagában, hanem asszociációkat ébresztő szuggesztivitásánál fogva nyer jelentést. Ha azt mondom, hogy az első Wisniewski-előadás, *a Madame Tussaud panoptikuma* egyik figurája - átlagos külsejű, tenyerestalpas, de hiúságáról gondosan bodorított frizurájával is tanúskodó asszony - majomfejű szörnygyermeket szül, és azt sétáltatja, ezzel csak egy bizarr, groteszk ötletet villantok fel. De ha bele-gondolok abba, ami a színpadon látható, hogy a kispolgár elszörnyed saját torz utódai, s az általa létrehozott borzalom láttán, akkor a két egymásra utalt, elválaszthatatlanul összetartozó figura viszonya, a szeretet és a gyűlölet villódzása máris sajátos, megrendítő tartalmat kap.

*Madame Tussaud panoptikumát* a műsorfüzet „a kétségek kabaréjának" nevezte. Valójában már itt is a megkérdőjelezett valóság drámáját, a viaszba merevedett, gépiesen mozgatott emberi lények tragédiáját érzékeltetik a groteszk mozdulatsorok. A lengyel világ legkülönbözőbb, általunk pontosan nem is ismert archetípusai kerülnek egymás mellé. A rendező megszenvedett iróniával és mardosó öniróniával, némi lelkiismeret-furdalással figyeli, hogyan inog lábuk alatt a talaj, hogy vesztik el előbb biztonságukat, azután kapcsolataikat és maradék identitásukat.

A folyamat, amely a *Panoptikum* élő szoborkiállításán megindul, a második lengyel produkcióban, az *Európa végé*-ben színházzá teljesedik. Wisniewski már nem is tükröt, hanem egyértelműen torztükröt tart saját korának, amelyben az arcoknál is élesebben rajzolódnak ki a különböző életérzések és egymással feleselő, egymásra rímelő magatartás-minták. Ez az előadás szerkezetében egységesebb, tartalmában követhetőbb: az eresztékeiben recsegő-ropogó vén földrész lakói, kiaszott vének és erőtlen gyerekek, felbomlott családok féke-veszetten menekülnének az ismeretlen veszély fenyegetése elől. *A Halott osztály* jelképhordozó tagjai Amerikába készülnek: ahány bőrönd, annyi sors, anynyi reménytelenségbe torkolló reménység. A szerelem is, a szex is önmaga el-lentétébe csap át: szertelen-szennyes kamaszálmok csábító démonai, Fellini mázsás hústornyai és kívülről is aberráltnak tűnő szadista műlovarnők vonulnak és vonaglanak a szemünk előtt. Az egymás-hoz préselt testek tömegéből egyetlen sokfejű szörny lesz, és ahány tátogó száj, annyi elhallgatott jajszó. Ismeretlen szörnyek és ismerős fegyveresek kísérik, őrzik Európa kifosztott örököseit. Az-után, ki tudja, milyen parancsra, egy katona sorra ledobálja egyenruhájának tartozékait, amíg egy meztelenségét palás-toló, testszínű overallban eggyé válik a többiekkel, s végre felüvölt. A zene is elhallgat, és a fájdalom felszabadító hangja betölti a termet.

Így volt, vagy csak így emlékszem rá? Kétszer, ötször, tízszer kellene látni ahhoz, hogy a formát öltött (precízen koreografált) káoszt leírhassam. De azt hiszem, egynél többször mégsem szeretném látni.

Wisniewski útját - akárcsak Fabre-ét és Mike Figgisét - ebben a formában megint csak folytathatatlannak érzem. Nem mintha fiatalon zsákutcába jutottak volna: ellenkezőleg. Inkább úgy érzem, hogy a csúcsra vezető ösvény is véget ér egyszer. Minél meredekebb utat választ valaki, annál hamarabb. S a hegymászónak a tetőről körbetekintve új csúcsot kell választania,

Két év múlva, a következő Nemzetek Színházán bizonyára Fabre is, Wisniewski is új arcát mutatja majd. S ha így lesz - amit szívből remélek -, akkor a nancyi találkozó felfedező, kapunyitó érdemeit is el fogja ismerni a színház-történet.

**OSGYANI CSABA**

## Könyvek a színházról

**Beszélgetés a Múzsák Közművelődési Kiadó szerkesztőségében**

Mindeddig három betű fémjelezte: NPI. Vagyis: Népművelési Propaganda Iroda, amely két évtized alatt „mellékesen" mintegy három tucat színházi tárgyú kötetet is kínált az olvasóknak. Egy-egy sikeres vállalkozása talán a többi kiadónak is fokozta némiképp a kedvét, serkentőleg hatott a színházzal foglalkozó kiadványok gondozására. Minden-esetre tény, hogy ebben az időszakban megszaporodtak a rivalda világáról tudósító könyvek: a kulisszatitkokat, műhelygondokat feltáró írások és az utóbbi évtizedek színházi törekvéseit átfogóan, a rendszerezés igényével bemutatni szándékozó kritikagyűjtemények, esszékötetek. Az NPI kiadványai javarészt színvonalasan, sajátos profillal bővítették a választékot, maga az intézmény is túlnőtt eredeti keretein, ez évtől ezt elnevezése is hitelesíti: a Népművelési Propaganda Iroda ezután Múzsák Közművelődési Kiadóként működik. A film, a zene, a képzőművészet, az irodalom szakterületét is felölelő szerkesztőségen belül Dévényi Róbert főmunkatárs a színházi kiadványok szerkesztője.

*Miért hozták létre annak idején az NPI-t?*

- 1964-től a kulturális tárcához tartozó, különféle intézmények kiadványait akarták központilag, egy helyen megjelentetni, az NPI tehát elsősorban a Népművelési Intézetnek, a Könyvtártudományi és Módszertani Központnak, a múzeumok füzeteinek a kiadója lett. Részint az amatőrmozgalmat láttuk el műsorfüzetekkel, oktatási, módszertani ismertetőkkel.

- *Hogyan lett ebből könyvkiadás?*

Apránként. Az 1972-es közművelődési törvény nyomán kezdtünk gondolkodni azon, hogyan árnyalhatnánk tevékenységünket olyan kiadványokkal, amelyek nem pusztán a művelődő kiscsoportokhoz, hanem elsősorban a művelődni szándékozó egyénhez fordul-nak. Vagyis amellett, hogy egyébként elérhetetlen színdarabokat juttatunk el az amatőr színjátszókhoz, úgy éreztük, azzal is a színházi kultúrát segítjük, ha az érdeklődőknek bemutatjuk a szín-*házat* mint műhelyt. A „pletykaszint-nél", a felületi érdekességeknél mélyebb-re hatolva, de természetesen nem a szaktudomány szűkebb rétegeket érintő igényével. Magunk között ezt úgy fogalmaztuk meg, hogy a művészetről szóló könyveket kínálunk például orvosoknak, vagy az orvostudományról szólókat művészeknek - tehát, amit bármelyik érdeklődő nem szakembernek érdemes a színházról megtudnia.

- *Akkoriban valóban elég szűkös volt a kínálat ilyesfajta kiadványokból, ma már gazdagabb a választék. Lehet, hogy némileg provokatív szerepük volt e divat kialakításában?*

Talán igen. Kezdetben mindeneset-re igen sok volt a fehér folt, a színházi könyvkiadás alapvetően a darabok és esetleg a kritikák közlésére szorítkozott. Általában úgy vélték, hogy a műhely-munka dilemmái nem tartoznak a nagyközönségre. Gyanítom, néhány próbálkozásunk is belejátszott abba, hogy időközben sikerült változtatni ezen a szemléleten. Egyértelműen bebizonyosodott, hogy a színház mint műhely is érdekes, nem csak mint „végterméket gyártó" kulturális intézmény.

- *Sőt, néha talán izgalmasabb, gondolatgazdagabb a kihordás, az érlelés ezernyi dilemmája, a szándék megvalósulásának és tisztulásának a folyamata. Bizonyság erre legelső vállalkozásuk, az Egy* őrült naplója, *amely bármiféle tanulmánynál érzékletesebben és meggyőzőbben avatott be egy rendkívüli előadás rejtelmeibe.*

- *Az Egy őrült naplója* szerencsés kezdetnek bizonyult. Sokat törtük a fejünket, melyik darabhoz kapcsolódva és hogyan dokumentálhatnánk egy szín-házi előadást, megőrizve, érzékeltetve esztétikai hatását, anélkül, hogy magyarázó tanulmányokkal didaktikusan fejbe csapnánk az olvasót. Ez a monodráma nemcsak azért kínálkozott jó megoldás-nak, mert mint ilyen úttörő vállalkozás volt a hazai színpadon, hanem azért is, mert itt a dráma leírása nem látszott túl-ságosan bonyolultnak, lényegében csupán egy színészre vonatkozó instrukciókat kellett összegyűjteni. Szerencsénkre Horvai István vállalkozott arra, hogy jegyzetei alapján utólag megfogalmazza a teljes rendezői példányt, egy fotós, Mezei Béla korábban rengeteg érdekes felvételt készített az előadásról, Darvas Iván hajlandó volt rajzokat készíteni a darabban szereplő képzelt figurákról, Popriscsin fantazmagóriáiról. Ezek rend-kívül érdekes skiccek. Czímer József

esszéje egészítette volna ki a kötetet, amelyben azt írta meg, hogy a két francia szerző feldolgozásából hogyan készült a magyar változat, de ez a tanulmány végül is kimaradt a kötetből, a Jelenkorban, illetve kötetében Czímer később mégis publikálta.

*- Az önök kiadványából miért maradt ki ez az esszé?*

– Ennyi idő után már csak színháztörténeti érdekesség, akkoriban azonban még presztízskérdéssé vált, hogy Czímer megírta, mennyire nem hittek egyesek ebben az előadásban, s volt, aki kijelentette, megeszi a kalapját, ha az Egy *őrült naplója* néhány sznobok látogatta előadásnál többet megér. Aztán ezt az előadást több mint tíz éven át telt házakkal játszották, talán a legnagyobb színházi siker lett. Ezért aztán néhányan sértve érezték magukat.

*– Ennek a TÉKA-sorozatnak a beindítása jelentett-e változást az NPI működésében? Hogyan mozdultak el a könyvkiadás javára a belső arányok?*

– A könyvkiadás költségvetését magunknak kellett kigazdálkodnunk külső bérmunkák bevételeiből. Ma már döntő mértékben saját szerkesztésű köteteket adunk ki, ráadásul a brosúrák egy-két ezres példányszámával szemben jóval nagyobb nagyságrendben: *A Latabárok* tizenötezer, a Latinovits-kötet nyolcvanezer példányban készült. Végeredményben ezt a fejlődést, a művelődő egyénhez szóló könyvkiadás koncepcióját honorálta a minisztérium azzal, hogy NPI-ből Múzsák Közművelődési Kiadóvá alakulhattunk át.

*– Hogyan határozná meg most a Kiadó profilját, hiszen az utóbbi években több sorozatot is életre hívtak?*

- A Színházi Intézettel együttműködve szerkesztjük a Korszerű színház sorozatot, amelyben elsősorban a külföldi szín-házi élet jelenségeivel foglalkozunk. Eb-ben a sorozatban javarészt olyan elméleti munkák kapnak helyet, amelyek inkább a szakemberek érdeklődésére tart-hatnak számot, kevésbé a nagyközönségére. A SZKÉNETÉKA sorozat volta-képpen az eredeti elképzelések folytató-ja, a mai magyar színházi élet jelenségeit dolgozza fel, lehetőség szerint a színház népszerűsítésének szándékával. A közvéleményben ugyanis elég makacsul tartja magát az a vélekedés, hogy a szín-ház lényegében a drámairodalmi mű tolmácsolása. Mi épp ezt a végül is béklyózó tudatállapotot szeretnénk fellazítani, bemutatva, hogy mennyi minden tarto zik a színházművészet kifejezőeszközei közé.

*- Szembetűnő persze, hogy a színházi könyvkiadásban (önöknél is) kevés eredeti írás jelenik meg, a kötetek zöme már publikált napi kritikák, interjúk gyűjteményét tartalmazza. Mennyiben szűkíti ez a szerkesztés lehetőségeit?*

Szívünk szerint eredeti műveket íratnánk, tehát külön felkérésre, eredeti, tágabb horizontú koncepció jegyében születő köteteket, de erre valóban szűkösek a lehetőségeink. Ilyesfajta munkát egyszerűen nem tudunk méltóképpen honorálni, s részint ezzel összefüggés-ben, a szerzőkben is nagyobb a hajlandóság arra, hogy már meglévő anyagaikat publikálják. De a kritikagyűjtemény is hordozhat új minőséget. Az „efemer" kritikák, amelyek a közvetlen tájékoztatást szolgálva pusztán napi érvénnyel reagáltak valamilyen színházi esemény-re, idővel természetesen érvényüket és érdekességüket vesztik. A jelentősebb kritikák azonban az adott pillanatban is belevilágítanak a színházi élet mélyebb összefüggéseibe, alakulásuk folyamatában tapintják ki a különféle irányzatok sajátos jegyeit, színházi világnézetet tükröznek. Ennek szellemében mindig „valamire nézvést" állítjuk össze a köteteket. Mihályi Gábor egykori írásaiból például érzékletes kép bontakozik ki arról, hogyan szüremlettek be külföldi hatások a hazai színházi életbe, milyen változásokat serkentett nálunk a világ-színház. Koltai Tamás koncepcionális fejezeteket alakított ki, áttekintve például a parabola, a történelmi dráma, a szociografikus dráma jelenségeit, s mind-ezeket egy külön kis esszében elemezte színházi világunk rendszerében. Mészáros Tamás kötetének egyik vezérfonala a nemzeti színházi őrségváltás problematikáját rajzolja meg. Talán ebből is látszik, hogy szükségtelen mindenáron az eredetiséget hajszolni, a rendszerezett kritikák így egybegyűjtve aránylag át-fogó képet kínálnak, nagyobb rátekintést a színházi élet mozgására.

*– A koncepció alapján válogatott gyűjtemény bizonyára híven tükrözi a kritikus színházi világnézetét, viszont nemegyszer - utólag - meghamisíthatja némiképp az egyes előadások valóságos fogadtatását. Mindenki hajlamos arra, hogy írásaiban azt emelje ki, amit az idő igazolt, esetleges tévedéseit szívesen feledteti.*

– Kétségkívül előfordulhat ilyesmi, de nem vagyok meggyőződve arról, hogy ez „köpönyegforgatásnak" minősülhet, vagy féloldalas képet festene színházi világról, s többnyire szerencsésebbnek tartom, ha már letisztult értékítéletek olvashatók egy kötetben. Ha-csak nem éppen a fogadtatás, a korabeli megítélés ellentmondásossága árul e többet az elemzett témáról. A Művész Színházról készülő dokumentumkötet-ben például a különféle véleményeket a mai visszaemlékezéseket és az egykori dokumentumokat ütköztetjük kommentár nélkül, ily módon is jól láthatóvá téve a Várkonyiék színháza körül soka-sodó vitapontokat. Mihályi Gábor ú kötetében a Kaposvár-jelenségről szép-számú interjúfüzér mellett óriási illusztrációs anyagként szerepel a sokféle hang-ütésű egykori kritika, amely természetesen épp az efemer-jellegével támaszt-hatja alá azt a tisztulási folyamatot amely a színház megítélésében az ével során érzékelhető volt.

*- Példaként most készülő vagy megjelent köteteket említ, holott a tárgyalt jelenségek fölött már-már elszaladt az idő. Szóva színházi könyvkiadásunk mintha némi fázis-késésben lenne: elég sok még mindig a fehér folt, a feldolgozatlan témák jegyzéke, a világszínház áramlataiban már-már lefutott tendenciák alapdokumentumait mostanában kap-hatjuk kézhez - újdonságként.*

- E téren nyilvánvalóan szinte behozhatatlan késésben vagyunk, de ennek egyik alapvető oka szemléleti kérdés. Hogy nálunk semmiről sem szokás írni akkor, amikor az éppen akut jelenség. amikor - netán az érvek erejével - jelen-tős befolyása lehetne a véleményformálásra, valamiféle „nyomást" gyakorol-hatna a közgondolkodásra. A tartalmi kérdések mellett persze anyagi és jogi korlátok is adódnak. Mindeddig nem volt hozzáférhető például az Artaud-kötet, amelyet mi többszöri próbálkozásra sem tudtunk kiadni (most majd a Gondolat Kiadónál megjelenik), s végre megszülethet a Grotowski-könyv is, amely pedig a hatvanas években látott napvilágot Angliában. A Múzsáknak egyetlen fillér konvertibilis valutája sincs, a munkánkhoz feltétlenül szükséges nevetségesen kis összeget úgy kunyeráljuk, szedegetjük össze, tehát egyes, valutát igénylő művek megjelentetését eleve „gazdagabb" kiadókra kell hagynunk. Másfelől azonban hadd hang-súlyozzam, hogy a Múzsák - Közművelődési Kiadó. Tehát azzal, hogy most megjelentetjük például Arthur Miller tanulmányait a Színházi Intézettel közösen szerkesztett Korszerű színház soro-

:atban, alapvetően műveltségterjesztő feladatunknak teszünk eleget. Másrészt )edig azáltal, hogy kiadtuk mondjuk Efrosztól *a Szerelmem, apróhát,* mégiscsak jelen színházi törekvéseihez kínáunk adalékot, hiszen rangos külföldi negerősítést, elméleti alátámasztást kap )éldául az a több síkú előadásmodell, mely mostanában többek között a Katona József Színházban érvényesül. Terveink között szerepel Schehner *Nyitott színház* című tanulmánykötetének a kiadása. Ha ez a könyv segít megérteni, hogy a nálunk általában komolytalannak tekintett underground kezdeményeésekben mi az erő, hogyan járulhatnak hozzá, hogy új közönségréteget vonjanak a nézők sorába, akkor ennek ma is haszna, létjogosultsága van. Ugyankkor talán érdemes megjegyezni, hogy z úgynevezett korszerű színház néhány agy horderejű vállalkozása világszerte negtorpant, s ez szerintem nagyban hozzájárult a színházról alkotott céleméneyk pluralizmusának feléledéséhez, s gyben a színházi kísérletek, újítások problémái iránt is lankadt a figyelem. Úgyhogy ebben a lendületvesztésben ulajdonképpen jó alkalom kínálkozik műveltségbeli fehér foltok feltérképeésére, a közelmúlt jelentős színházi lenségeinek elemzésére és összegzésére.

*Az érdekes és tartalmas kiadványoknak van szépséghibájuk is: aránylag drágák, meglehetősen szerény köntösben, olcsó papíron. Valamiféle rejtély folytán szinte valamennyi könyvük - a lehető legkíméletesebb lapozgatás ellenére is - lapjaira esett szét kezemben.*

- Nem tudom, drágák-e ezek a könyvek, természetesen a rendeletben előírt rat nem lépjük át, sőt ezeket a kiadványokat javarészt jelentős összeggel dotáltuk. De úgy véljük, az érintett olvasóréteg á tudja fizetni értük a kért összeget. A Lainovits-kötet, *az Egy őrült naplója* újranyomásokkal együtt több mint ötvenzer példányban kelt el, A *Latabárok* izenötezer körül, a szűkebb közönséget rintő könyvek - mondjuk Koltai kritikagyűjteménye - is két-három ezer kötött. Ezek a paperback-könyvek prakikusak, világszerte kelendők, sok előnyük van, de sajnos valóban gyakorta zétestek, tudomásom szerint import gonok miatt: nem kaptunk például olyan agasztót, ami jól ragaszt.

- *Az év elején csupán a cégelnevezés nál*tozott? *Vagy újabb perspektívát is kapott kiadó?*

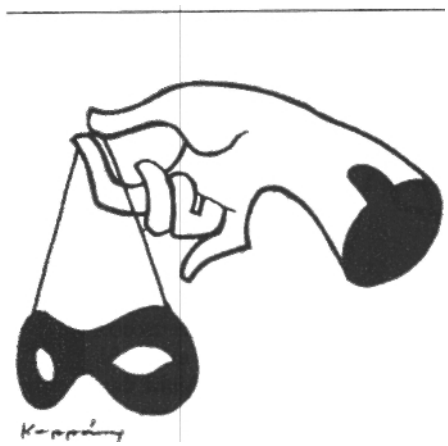
- Továbbra is intézményként működünk, de a munkánkat sokban segítheti néhány olyan elem beszűrődése, amely a vállalati jellegű gazdálkodás rugalmasabb lehetőségeivel kecsegtet. Szerényebb honóráriumrendszerünk ellenére elég sok kéziratajánlatot kapunk, úgy-hogy azt hiszem, fejlődésünk záloga az ötletesebb és szelektívebb szerkesztés lehet. Ugyanis bízunk abban, hogy a különféle színházi jelenségek közüggyé tehetők, hiszen a színházban sok a divat-jelenség, tehát ami általában legalább a felszínen érdekli az embereket. Ennek a felhajtóerejét kihasználva talán sikerrel irányíthatjuk a figyelmet a színház mélyebb rétegeire is. Nemrégiben elindítottuk például a Színészarcképek sorozatot, a Filmbarátok kiskönyvtára min-tájára, amely meglepően sikeres, sokkal publikusabb sorozat lett, mint gondoltuk volna. Az olvasók nagy számban érdeklődnek a színészek, rendezők, opera-tőrök teljes munkásságát bemutató kötetek iránt, mert olcsó, zsebre lehet vág-ni, végül sorozattá áll össze és így tovább. A Színészarcképek - első két kötete Major Tamásról és Melis Györgyről szólt a nagy egyéniségek színházformáló szerepét, jelentőségét igyekszik bemutatni - azt a fogalomkört próbálja körüljárni, amiről mindig csak általában beszélünk, de igazándiból nem tudjuk le írni. A sorozat kétfajta elvárást igyekszik egybeötvözni: az életmű bemutatása mellett ki akarja elégíteni a nagyközönségnek azt a mindennapi szükségletét, hogy megtudja, akire fölnéz, a sztár, a bálvány tulajdonképpen kicsoda, mit szeressen benne, hogyan jutott a csúcsra. Pécsi Sándorról, Dayka Margitról készül ilyen kötet a közeljövőben, tehát olyan művészekről, akik valamilyen szempontból stílus vagy ízlésmeghatározó jelentőségűek. Egyes esetekben olyan „idolokat" is bemutatunk, akik egy adott időszakban legalább annyira leblokkolták a fejlődést, mint amennyire segítették. Hadd utaljak például a Karády-jelenségre, ami időben már annyira távoli és annyira sajátos, hogy meg lehet írni ennek az idolképzésnek a kritikáját is, azaz a hátterében meghúzódó ürességeket. Érdemes lenne jobban kihasználnunk azt az előnyünket, hogy nálunk gyorsabb az átfutás, mint a legtöbb kiadó-nál. A MAFILM-mel kötött megállapodás értelmében egy idő óta az új magyar hitnek bemutatójának idejére meg-jelentetünk különféle dokumentumokat, a műhelymunkát bemutató könyveket. Eddig mindegyikkel „befürödtünk", de nekünk tetszik a kiadvány. A színházi változata azonban nagy siker lett. Müller Péter *Szomorú vasárnap* című kötetét a Vidám Színpad népszerű előadása és persze a hozzá kapcsolódó szerencsétlen, ám nagy port felkavaró pereskedés kitűnően reklámozta.

*Persze, gondolom, a kiadó is belekeveredett a perbe?*

- Igen, de mi vállaltuk, hogy a szín-házra szabott bírói ítélethez tartjuk magunkat. Ha Müllerék megnyerik a pert, nincs gondunk. Ha nem, mi vállaljuk az új kívánalmaknak megfelelő kiadást is, ha arra igény mutatkozik.

- *A színházi könyvkiadás tehát végül is üzletnek sem rossz?*

- Ma sajnos igen, de hosszabb távon állítom, hogy nem, bár ellenkező elő-jelű vélemények, sőt előítéletek is léteznek. Nem titok például, hogy a könyvterjesztő vállalatok milyen nehézségekkel küszködnek, s szerintük a színházi könyvek - mint általában az ismeretterjesztő művek - nem jelentenek jó üzletet. A bolti terjesztés akadozik, kiadványainkat, ha egyáltalán odakerülnek, legfeljebb a leghátsó polcokon őrzik. Az elfogyott könyveink helyett általában nem rendelnek újat, mert inkább a már raktáron elfekvő köteteiken próbálnak túladni. Szóval meggyőződésem, hogy a színházi témájú könyvekkel sokkal több olvasóhoz juthatnánk el, ha egészségesebb terjesztői hálózat alakulhatna ki. Erdekes például, hogy A *Latabárok* -- ami nagy siker volt Budapesten - hosszú ideig egyetlen példányban sem került el vidékre, mert a Művelt Nép hónapokig nem rendelt belőle. Magunk is sokféle megoldással próbálkozunk, „helybe viszszük" a könyveket: jegyárusító köz-pontokban, színházak előcsarnokában, büféjében is kaphatók kiadványaink.



CSÍK ISTVÁN

# Variációk rajzra, ruhára és más eszközökre

**Gondolatok színházi tervezők kiállításai ürügyén**

Azon a hat tárlaton, amelyről az alábbiakban szólni szeretnék, a rajzok és ruhák domináltak. Nem az alliteráció kedvéért, hanem azért, mert a kiállító művészek jelmeztervezők vagy jelmez-tervezők is. Természetesen sok minden mást is láthattunk a színházi látvány-teremtés eszközeiből, kiegészítőket, kellékeket, díszletelemeket; a hangsúly mégis a ruhákon volt és a rajzokon. Pontosabban hol ezeken, hol azokon. Néha a kizárólagosság igényével.

Az a tény, hogy 1984 első hat hónapjában hat olyan kiállítás nyílt Budapesten, amely a színházi tervezők munkáját és művészetét kívánta bemutatni, önmagában is figyelemre méltó. Ez a hat tárlat, amely közül egy a Várszínház előcsarnokában, öt pedig a Fényes Adolf Teremben volt látható, a színházi képzőművészet alkotásainak statikus, kiállításokon történő bemutathatóságával kapcsolatos nézetek és fenntartások alapos átértékelődéséről tanúskodik.

Még mielőtt bármit mondanék magukról a kiállításokról, szeretnék kissé elidőzni ennél a változásnál. Az elmúlt években egy teljes naptári évben, Budapesten és vidéken összesen nem nyílt *annyi* díszlet- és jelmeztervezői kiállítás, egyéni és kollektív, mint most alig egy fél esztendő leforgása alatt. Ráadásul az ilyen jellegű bemutatkozások eddig még szinte soha nem arattak átütő sikert. Mindegyikkel kapcsolatban sok és meggyőzőnek ható ellenérvet sorakoztattak fel - a tervező, kiállító művész személyétől függetlenül - magával a vállalkozással szemben. Elmondták, hogy a szín-házi tervezés nem kiállítási műfaj - ami alapvetően igaz is -; hogy a tervek, rajzok, vázlatok nem műalkotások, hanem egy munkafolyamat különböző állomásait rögzítő dokumentumok; hogy a díszlet sem rajzon, sem makett formájában nem árulhatja el igazi értékeit, hiszen együtt kell élnie, mozognia, változnia az előadással; hogy a jelmez nem a próba-babán, hanem csak viselőjén, a többi jelmezzel és a díszletekkel kölcsönhatásban bizonyíthatja igazi drámai funkció-ját; hogy a csodálatos festői kvalitásokat, grafikai értékeket felvonultató művek, megejtő varázsuk ellenére rossz díszletek, öncélú jelmezek tervei is lehetnek és így tovább ... Mindezt még cáfolni sem nagyon lehet, hiszen alapjában véve mindez - igaz. Furcsa módon, bár az elmondottakból ez következnék, a kiállítások létjogosultságát mégsem kérdőjelezték meg.

Ráadásul a szakmai közönség számára izgalmas kiállítások általában a nagyközönség messzemenő közönyével találkoztak. A „civil" látogatók egyszerűen unták a látottakat, sokak szerint valószínűleg azért, mert mindaz, ami a tervezői munkából a nézőtérről nem látható - az a színház magánügye. A befogadó intézmények is többnyire afféle baráti szívességként bocsátották rendelkezésre a termet, avagy gesztus gyanánt, az ügy érdekében - de hinni ők maguk sem nagyon hittek benne. A különféle egyéni és kollektív bemutatkozások bármenynyire tanulságosak voltak, sőt rend-kívül hasznosak is a színház tovább-lépése szempontjából, így azután elszigetelt próbálkozások maradtak, a sikertelenség, a kudarc mellékízeivel.

A fordulópontot alighanem a Műcsarnokban megrendezett *Dráma és tér* című kiállítás jelentette. Ha ez a fortyogó indulatokat kiváltó, késhegyig menő szakmai vitát provokáló tárlat nincs, valószínűleg nem született volna meg 1984 első félévének példa nélkül álló sorozata sem.

Nem áll szándékomban feleleveníteni illetve felmelegíteni a szenvedélyeket felkorbácsoló polémiát, de nem lehet nem észrevenni, hogy az a sokat ócsárolt, sok szempontból joggal bírált tárlat, éppen azzal, amiért kárhoztatták - a tervezői kiállítások eddigi kánonjait provokatív módon semmibe vevő, öntörvényű látványvilág megteremtésére törekvő gyakorlatával - szélesre tárta a tervezőművészek előtt a kiállítótermek kapuit. A Műcsarnokban ugyanis kiderült, hogy az efféle tárlatoknak nem szükségszerű velejárója az érdektelenség vagy a tisztes unalom.

Az indulatokat éppen ez a „hogyan" kavarta fel; mindaz, ami a „mit-tel, vagyis a bemutatott tervek és tárgyak kiválasztásával, a kiválasztás értékrendszerével *vagy a* válogatáson belüli hangsúlyeltolódásokkal kapcsolatban ellenérvként vagy kritikaként felmerült, mind ennek a „hogyan"-nak volt logikus következménye. Mindabban, amit a vitázó felek elmondottak, a kiállítás hibájául róttak fel, sok igazság - is - volt. De bebizonyosodott az is, hogy a néző, ha számítanak az érdeklődésére, igenis kíváncsi arra, ami a nézőtérről nem lát-ható; arra, hogy miből készül a csillogó páncél, gyémánt diadém, estélyi ruha .. . Érdekli, hol és hogyan „csapják be", és örül, ha az efféle kulcslyukkíváncsiságot is felkeltő és kielégítő kiállításokon közelebb jut a színház és a színházi tervezés lényegéhez.

Ezt a hatást elérni természetesen sokféle úton-módon lehet. Az elmúlt fél esztendő hat kiállítása kiváló példákkal szolgált e sokszínűségre; az egyes utak járhatóságát, hatásmechanizmusát legalább olyan jól lehetett tanulmányozni, mint a kiállított terveket és tárgyakat. És azok számára, akik többé-kevésbé figyelemmel kísérik színházi életünket, és közvetlenül a színpadról ismerik a kiállító művészek tehetségét, rangját, kvalitásait - alighanem ez volt a releváns a bemutatósorozatban.

A hat kiállítás - bár közülük ötöt nem csak a kiállítóterem, hanem a mű-vészek mellé társult kiállításrendező személye is összeköt - hat különböző úton próbál a színházi tervezés lényegéhez közelíteni. Róluk szólva tehát nem az egyébként is érdektelen időrend, hanem a megközelítési módok rokonsága alapján próbálom összeszedni észrevételeimet.

Elsőként éppen ezért említem a Várszínházban megrendezett Schäffer Judit-kiállítást. Ez a tárlat az önálló emocionális hatásoktól teljesen mentes; a meg-szokott, mondhatnánk úgy is, hagyományos módon közelíti meg tárgyát, a tervező művészetét. Az anyagban a rajzok, a tervek dominálnak, esetenként fényképekkel szembesítve, mintegy dokumentálva az alkotófolyamat kezdetét és végét. A hűvös objektivitással tablókra aggatott képek mellett a megvalósult tárgyi világ csak színesítő elemként bukkant fel. Mindössze két produkcióból szerepelnek tárgyak, s ezek is hasonló anyag, hasonló faktúra, hasonló művészi attitűd dokumentumai. A mű-vésznő munkásságában nagy szerephez jutó s kiemelkedő eredményekre vezető anyag, a bőr alkalmazásának lehetőségei akár egy külön kiállítást is megérdemelnének, de egy ilyen szűkre szabott tárgyi világban a méltán nagyhírű - *a Prágai Quadriennálén* ezüstéremmel kitüntetett - Lear-előadás bőrruhája mellett a Bacchánsnőkből származó jelmez, ön-

magában bármilyen remek legyen is, indokolatlanul ismétel.

A terveket és fotókat tablókra rendező elv alighanem az volt, hogy azokra a művekre kell koncentrálni a figyelmet, amelyekkel többször és más-más közegben találkozott a tervezőművész. *A kékszakállú herceg vára* változatai vagy akár a szegedi játékok és a televízió azonos és mégis más Lear-anyagának legalább jelzésszerű, párhuzamos bemutatása vitathatatlanul szerencsés megoldás, csak az adott esetben, sajnos, nem volt következetes. Az önmagában is megragadó, egyszerűségével is meggyőző, nagyszerű *Lear-anyag* mellett, ami valósággal kamarakiállításnak tűnt a tárlat egészén belül, a többi terv és vázlat elrendezésében, csoportosításában nehéz lett volna bármilyen logikát, rendszert felfedezni. Mivel egyetlen művet sem dokumentált, de nem is dokumentálhatott olyan gazdagon, hogy meggyőzően bizonyíthasson stiláris, tartalmi vagy technikai összefüggéseket, a tervek, vázlatok, fényképek összessége meglehetősen esetleges konglomerátummá változott. A korrekt dokumentáció elve, amely az efféle hagyományos rendezéseket utólagosan igazolhatja, tehát ugyancsak csorbát szenvedett.

A legfájóbb hiányt mégis az okozta, hogy e túlságosan is illedelmes kiállításból nem rajzolódott a néző elé a bemutatott művész egyénisége, markáns karaktere. Azt minden, többé-kevésbé laikus néző is megérezhette, hogy egy jelentős művész, a szakmáját kitűnően ismerő tervező, egy minden ízében színházi ember munkásságával ismerkedett meg Schäffer Judit azonban több ennél. Az iskolát teremtő alkotónak, a mások teremtette írói-rendezői világot saját öntörvényű világával kongeniális módon egységbe forrasztó jelmeztervezőnek éppen ez az öntörvényű világa sikkadt el, vesztette erejét. Ez pedig már csak azért is bosszantó, mert más-kor, máshol született már olyan tárlat is e művekből, amelyen egyértelműen jelen volt ez az utánozhatatlan, össze-téveszthetetlen, sajátos világ.

Szekulesz Judit és Wieber Marianne kiállításán, a Fényes Adolf Terem tágasnak igazán nem mondható keretei között a tervek és a tárgyak már körülbelül egyforma hangsúlyt kaptak. Az a tény, hogy ketten - két önálló egyéniség mutatkoztak be közös tárlaton, sok mindent eleve meghatározott. Az anyagban egyébként is benne rejlő kontraszthatások tudatos kiemelése, aláhúzása, jellemző erejű eszközként való alkalmazása valósággal kínálta magamagát...

A kontraszthatást a kiállított anyag áttekinthető, tömbszerű tagolása tette még erőteljesebbé. Ezek a tömbök kijelölték, meghatározták a tárlat egészének s a művészek tevékenységének súlypontjait is.

Szekulesz Judit munkái, tervei - többnyire kollázstechnikát alkalmazó, tetszetős grafikák túlnyomó többségük-ben operettekhez, show-műsorokhoz, zenei parafrázisokhoz készültek, tehát olyan művekhez, amelyeknek lényege, tartalma maga a látvány. A tervező hangsúlyozottan dekoratív formavilága, amelyben szerencsésen ötvöződnek az úgynevezett könnyű műfaj álomvilágát érzékeltető, fantázia teremtette formák a korszerű reklámgrafika legjobb eredményeivel, elsősorban a tervekből rajzolódott ki a nézők előtt. **A** tervek világát pedig nemcsak illusztrálta, de igazolta is az önálló egységként bemutatott ruhák fekete-fehérben megfogalmazott látványvilága.

Egészen más hatásokkal operált a kiállítás másik része. A Wieber Marianne tervezte ruhák, tárgyak, kiegészítők zárt tömbbé komponált dús televénye, a legkülönfélébb anyagok, technikák, díszítőelemek és eszközök sokszínű kavalkádja együttesen szinte a tervezői világ szobrává növekedett; itt a tervekből áradó festőiség, a lírai szín és expresszív formavilág válik meggyőző hátországává a tárgyak teremtette hangulatnak.

Ezen a kiállításon a *néző* már nem csak ruhákat és rajzokat láthatott: két, egymástól eltérő műfaj sajátos formavilága is kirajzolódott előtte, a két művészegyéniség sajátos, formateremtő erejének tükrében. Am ezeknek az alkotóknak az egyéniségét, markáns arcélét a kiállítás inkább csak jelezte - körüljárni, elemzően, teljes gazdagságában feltárni az adott keretek között nem tudta teljesen. De ezt alighanem igazságtalanság is volna számon kérni rajta.

Könnyebb, ám ugyanakkor lényege-sen nehezebb feladatra vállalkozott El Kazovszkij kiállítása. A festőművész, aki Beaumarchais *Figaro házasága* című darabjához készített díszletet és jelmezeket, egyetlen előadás látványvilágát mutatta be a Fényes Adolf Terem látogatóinak. A szigorúan fekete-fehérben megfogalmazott előadást a tervező szempontjából felfoghatjuk akár képzőművészeti alkotásnak is, hiszen a látvány minden elemét s ezek mozgás teremtette viszonylatrendszerét is e sajátos látásmód határozta meg, a tervező művész aktív közreműködésével. A kiállítás tehát, amely felvonultatja a ruhákat s a látványteremtés egyéb eszközeit, tulajdonképpen lehetne elsődlegesen képzőművészeti bemutató is, ahol egy grafikus és festő a lényegében grafikai eszközöket használó s mégis festői - látomását élheti át a látogató.

El Kazovszkij kiállítása mégis színházi tárlat maradt; a művész öntörvényű világának elvei szerint önálló produkcióvá rendeződő látvány most már nem a színpadi, hanem a kiállítóteremben -, egyértelműen arról beszélt, hogy ez a produkció valamiért, valaminek a szolgálatában született meg. Eszköz, és alighanem azért állja meg a helyét önmagában is, mert mint eszköz, be tudja tölteni hivatását. Nem az előadás egy-egy pillanatát rögzítő, a funkcionáló jel-mezt és díszletet megörökítő fényképeknek köszönhető ez a hatás; maga az egész látványvilág sugallja, hogy a tervező előadásban gondolkozott, még akkor is, ha esetleg látomásait a szín-ház technikáját jól ismerő kezek formálták át, alázatosan, díszletté és jelmezekké.

Sajnos, mindezt nem lehet elmondani Laczó Henriette és Pásztor Beatrix tárlatáról, ahol a kiállítás mint képzőművészeri alkotás rátenyerelt a valódi célra, a tervezői művészet bemutatására. Eszközből céllá növekedve ráterpeszkedett, s valósággal megsemmisítette azt.

A barlangélményt megfogalmazó, rendkívül tudatosan végiggondolt kiállítás, mint ilyen, vitathatatlanul hatásosnak bizonyult. A fényes, fekete műanyagfólia és a mattfekete hullámpapír faktúrája, a színek hiányában a feketében jelenlevő sokszínűség rendkívül érdekes és tetszetős fényeffektusokra, kontraszthatásokra teremt lehetőséget, de az ügyesen kialakított zugokban, fordulókban fel-felbukkanó tárgyak, ruhák egyszerű dekorációvá zsugorodtak, ornamentikává, többszörösen alárendelve a látvány egészének. Nem beszélnek sem a tervezői munka, sem a színházi-színpadi szolgálat teremtő lehetőségei-ről, csak engedelmes figurák egy szellemes szellemvasúti alagútban.

Igaz, hogy ebben az egy esetben a kiállító művészek neve mellől, már a plakátról, meghívóról is hiányzott minden olyan megjelölés, hogy színházi tervezők munkájával találkozik a tárlat látogatója. Így elképzelhető, hogy ők ma-

guk sem törekedtek másra, mint e kiállítás ürügyén egy sajátos műtárgy megteremtésére... De ha így van, akkor is kár, hogy így van; hiszen éppen ez a tárlatsorozat bizonyíthatta, hogy a kettő nem zárja ki egymást.

A másik végletet alighanem Donáth Péter, Szegő György és É. Kiss Piroska, a kaposvári Csiky Gergely Színház tervezői célozták meg közös kiállításukon; szerencsére a kiállítás túlnőtt az elképzeléseken, és sokkal több lett, mint aminek szánták. Ez viszont már a kiállítók erőteljes egyéniségének, művészi kvalitásának köszönhető.

Ez a tárlat ugyanis tudatosan szám-űzött mindent, ami terv, rajz avagy makett; mindent, ami a színházi élményen alapuló, de nem abba közvetlenül integrálódó esztétikum. Csak az elő-adás fotóival s az előadásban konkrétan helyet kapó tárgyakkal töltötte meg a rendelkezésre álló kiállítási területet. Feltehetően a kaposvári társulat rendkívül szigorú mércéje, a csapatjátékba, az együttes tevékenységbe vetett hit és az általuk megfogalmazott színházeszmény következetes hirdetése késztette arra a kiállító művészeket, hogy bemutatkozásuk alkalmából ne elsősorban saját világuk, hanem egy kaposvári látványvilág felmutatására törekedje-nek. Szerencsére, ismételten hangsúlyozom, szerencsére ez nem egészen sikerült nekik.

Az a rendkívüli rokonszenves szerénység, rendkívül erőteljes közösségi tudat, amely e tárlat anyagának összeállítását meghatározta, bizonyos fokig ugyanis leszűkítette a kiállítás kínálta élmény lehetőségét is. Az anyag, a bemutatott anyag azonban ellenállt a szigorú elvnek; az előadások képeiből s az előadásokat szolgáló tárgyi világból is kirajzolódott - a színház karaktere mellett - a tervezők karaktere is. Itt, a kiállításon derült ki igazán, hogy az ELŐADÁST - így, csupa nagybetűvel - szolgáló, szinte észrevehetetlenül jó színpadi terek, a látvány egészében valósággal feloldódó ruhák mennyire nem csak „kaposvári" díszletek vagy ruhák, hanem Donáth illetve Szegő alkotásai, és éppen ettől és ezért egyértelműen „kaposváriak".

Ez a kiállítás, elveit, felépítését tekintve mintha azokat a fenntartásokat és ellenérveket igyekezett volna tárlattá fogalmazni, amelyeket a színházi tervezők kiállítói tevékenységével szemben szoktak felsorakoztatni, s amelyekből bőven idéztem cikkem bevezetőjében. Ugyanakkor saját erejével, a kiállító-tér nyújtotta élmény erejével cáfolta is ezeket az előítéleteket.

Utolsónak hagytam Gyarmathy Ágnes kiállítását, pedig időben éppen ez a tár-lat nyitotta meg a sort. De az ő bemutatkozása oldotta meg -- véleményem szerint -- a lehetőségekhez képest talán legjobban, legmeggyőzőbben és leghatásosabban a maga elé tűzött feladatot. Mint javíthatatlan pesszimista, végére tartogatom tehát a legjobb falatot ...

Ez a tárlat a kiállítás mint önálló műfaj, mint művészi kifejezőeszköz minden lehetőségét felhasználta, hogy átérezhetővé tegyen egy sajátos tervezői-alkotói, világot. Bár a bemutatott anyagban hozzávetőlegesen egyenlő arányban kaptak helyet a rajzok, tervek és fotók, valamint a tárgyak, a ruhák, kellékek, eszközök, itt mégis egyértelműen a tárgyak domináltak. Az anyagok faktúrája, a matéria őszintesége és a belőle született tárgy elkápráztató pszeudopompája, ereje, ez a furcsa metamorfózis, a tervezés, sőt a színház lényegéről vallott a látogatók-nak.

A kiállítás összhatásában természetesen jelentős szerepet kapott Gyarmathy Ágnes sokoldalúsága. Lehetősége volt arra, hogy egyéniségét, sajátos alkotói világát több oldalról, más-más fénytörésben mutassa fel, hiszen azon túl, hogy díszletet és jelmezt egyaránt tervezett, nemcsak a színház az egyetlen megnyilatkozási terepe. Otthon van, jelen van, és amint azt a bemutatott anyag bizonyította - alkotó módon van jelen a film világában is. Mindez azonban a néző szempontjából, aki tudatosan be-tért vagy véletlenül betévedt a Fényes Adolf Terembe, tulajdonképpen érdektelen volt.

A látogató számára az volt a fontos, hogy már a kiállítás kapuja előtt megfogta, magához vonzotta valami sajátos erő, ami az emberi testrészekből felépített, nyugtalanítóan fehér oszlopból, az Illyés Gyula *Kegyencéhez* készült díszletelemből áradt. Ez alól a sajátos vonzóerő hatása alól a tárlatot végigjárva egyetlen pillanatig sem tudta magát kivonni.

A tervező elképzeléseit rögzítő tervek, a tervek alapján született tárgyak és az őket működés közben tettenérő fotók összessége ugyanis olyan produktummá vált, amely esztétikailag egyen-értékű a tervezői művészet előadásokban, filmekben továbbélő súlyával, ere-jével. De ez a kettő itt szerves egységbe forrott; a tervezői lelemény, a színpadra, filmre született művek ereje tette lehetővé, hogy a kiállítás művészi élménnyé váljék. Ugyanakkor ez az öntörvényű művészi világ a tervező munkájának, a tervezés művészetének megismerését, megértését és befogadását nemcsak megkönnyítette, hanem hatásában meg is erősítette.

Befejezésül szeretnék még néhány szót szólni arról a művészről is, aki a hat kiállítás közül ötnél a tervezők elképzeléseinek, vágyainak megfogalmazásában alkotó módon vett részt, mégis háttérben maradt. A tárlatok rendezőjéről, Jergel Krisztináról, aki csodálatra méltó leleménnyel tágította ki - tükrök-kel, dobogókkal, szemfényvesztésnek is beillő látványrendszerekkel - a Fényes Adolf Terem falait, tette tágassá, otthonossá a tárgyak sugallta követelmények szerint. Úgy lopta bele a kiállításokba - a tervezők világához, elképzeléseihez a legnagyobb alázattal alkalmazkodva - a saját, összetéveszthetetlen egyéniségét, hogy az például szolgálhatna a tervezői művészet gyakorlatára is.

Az ő személyében nemcsak értő társra találtak a kiállító tervezők, hanem olyan egyéniségre, aki a színház varázsát a kiállítótermekben is érzékeltetni tudja. Alighanem azért, mert nemcsak érti - szereti is a színház művészetét.

---

**E számunk szerzői**

BERKES ERZSÉBET újságíró,
a Magyar Nemzet munkatársa
BÉCSY TAMÁS,
az ELTE Világirodalom Tanszékének egyetemi tanára
BÉRCZES LÁSZLÓ tanár
CSIK ISTVÁN újságíró,
az Ipari Minisztérium Sajtó- és Propagandaosztályának csoportvezetője
DÉVÉNYI RÓBERT,
a Múzsák Könyvkiadó irodalmi szerkesztője
FÖLDES ANNA újságíró,
a Nők Lapja rovatvezetője
KOVÁCS DEZSŐ újságíró, a Kritika rovatvezetője
MÁTÉ LAJOS,
a Népművelési Intézet főmunkatársa
NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
OSGYÁNI CSABA újságíró,
a Magyar Rádió szerkesztője
SZAKOLCZAY LAJOS újságíró,
a Budapest című folyóirat munkatársa
SZÁNTÓ JUDIT dramaturg,
a Színházi Intézet osztályvezetője

SZÍNHÁZ

THEATRE

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

## Résumé

***Judit Szántó:***

***A qui est cette main?***
***C'est peut-etre la mienne...***

Le jeune Tibor Csizmadia s'est chargé, presque sans antécédents en Hongrie, de porter sur la scène du Thâitre de Chambre à Szolnok *Les Hypocondres*, pièce de Botho Strauss, enfant terrible du théâtre ouest-allemand. Dans les dix ans qui suivaient la création de cette première pièce, l'auteur a été totalement accepté dans sa patrie mais à l'étranger sa réception pose encore des difficultés. Notre collaboratrice analyse en détail la possibilité ou l'impossibilité de déchiffrer un texte de Strauss et en appréciant l'appareilin intellectuel et l'exceptionnel sens du style du metteur en scène elle arrive a la conclusion que l'acclimatation de ce type de pièces est bien nécessaire à l'évolution future du théâtre hongrois.

***Dezső Kovács:***

***Des femmes jolies au Théâtre en Rond***

Au Théâtre en Rond – un des théâtres d'été de la capitale – Károly Kazimir réalise d'année en année la version scénique d'un chef-d'oeuvre classique de la littérature mondiale. En 1984 ce fut le tour du roman chinois bien connu, *Des femmes jolies dans une maison riche* dont est né un spectacle assez inégal. Puisque les problèmes du passage d'un genre à l'autre sont restés largement irrésolus, la représentation se distingue surtout par son aspect spectaculaire.

***Róbert Dévényi:***

***Kazincbarcika '84***

Au septième festival national du théâtre amateur à Kazincbarcika, en plus de treize spectacles hongrois, quatre ensembles étrangers se sont produits eux aussi. Quant au programme hongrois, grâce au festival le public a reçu une vue d'ensemble des sujets et des styles qui attirent notre théâtre amateur ainsi que de son niveau artistique général. En outre, la manifestation n'a apporté ni de succès sensationnels, ni d'échecs scandaleux. En faisant son bilan, notre collaborateur illustre aussi les tendances actuelles du mouvement amateur.

***István Nánay:***

***Théâtre populaire et histoire locale***

L'Association Internationale du Théâtre Amateur (AITA/IATA) a organisé un séminaire ambulant au Danemark et en Suède, pour faire connaître une certaine forme du théâtre amateur qui s'est répandue aux pays scandinaves au cours des sept-huit années passées. Des gens de théâtre, s'associant à des historiens, des sociologues, des ethnographes, des gens de la télévision et à d'autres spécialistes traitent et adaptent certains événements de l'histoire d'une petite communauté, d'une ville ou d'un village, événements qui de leur part ont produit des effets importants sur l'évolution de la vie de la communauté en question. Ces spectacles, organisés pour la plupart en été, et en plein air, mobilisent des centaines de participants et aspirant à une authenticité historique et objective éveillent aussi des résonances contemporaines.

***Lajos Máté:***

***Parallèles***

Au cours de six mois, l'Association Internationale du Théâtre Amateur a organisé deux festivals mondiaux, au Canada et au Japon respectivement. L'auteur de ce compte-rendu a assisté à toutes les deux manifestations en sa qualité de membre du jury et informe les lecteurs des spectacles les plus intéressants et de leur enseignement.

***László Bérczes:***

***De Winnie the Pooh à Don Quichotte***

L'auteur de notre compte rendu a participé au festival national du théâtre amateur tchécoslovaque, organisé dans le petite ville de Pisek. Comme le prouve la manifestation, les ensembles tchécoslovaques modifient hardiment memex les textes classiques et leurs expériments sont bien plus extrêmes que ceux de leurs collègues hongrois.

***Erzsébet Berkes:***

***« Autant que peut embrasser le coeur... »***

Au Théâtre Hongrois de Kolozsvár c'est György Harag qui a réalisé le poème dramatique de Mihály Vörösmarty, *Csongor et Tünde*. Le spectacle se distingue par un trait de grand intérêt: le metteur en scène a situé l'action dans un milieu absolument contemporain, sans pour autant modifier quoi que ce soit au texte et à l'essentiel du chef-d'oeuvre classique qui, dans son traitement, a gagné énormément en vie et en actualité.

***Lajos Szakolczay:***

***Soirées théâtrales à Újvidék***

Le Théâtre Hongrois d'Újvidék a invité Ljubomir Draskić pour mettre en scène *Léone et Léna* de Georg Büchner. Selon notre critique, le spectacle a manqué de rendre la philosophie profonde et complexe de l'oeuvre. Par contre, un texte bien plus faible a servi de base pour une représentation réussie, signée par György Hornyák, dramaturge de la Radio d'Újvidék. Il s'agit de *La Troisieme fenetre* de Mihály Majtényi qui, grâce à la mise en scène intelligente et à l'interprétation de qualité, a trouvé un vif écho aupres du public.

***Tamás Bécsy:***

***Expériences du théâtre danois***

Le chercheur bien connu résume les leçons de quinze soirées aux théâtres de Copenhague. Il fait le bilan des phénomènes parallèles et les divergences du théâtre en Hongrie et au Danemark, analyse la composition du répertoire et le style du jeu des acteurs et enregistre le fait que la capitale danoise n'offre aucun exemple des abus du « théâtre du metteur en scène ».

***Anna Földes:***

***Journal de Nancy***

La gamme du Théâtre des Nations 1984 organisé à Nancy a été exceptionnellement large. En plus de l'analyse de quelques spectacles extraordinaires, notre collaboratrice publie aussi le texte d'un interview qu'elle a fait avec Mira Trailović, animatrice du Théâtre des Nations, au sujet de l'importance et de la spécificité de cette manifestation.

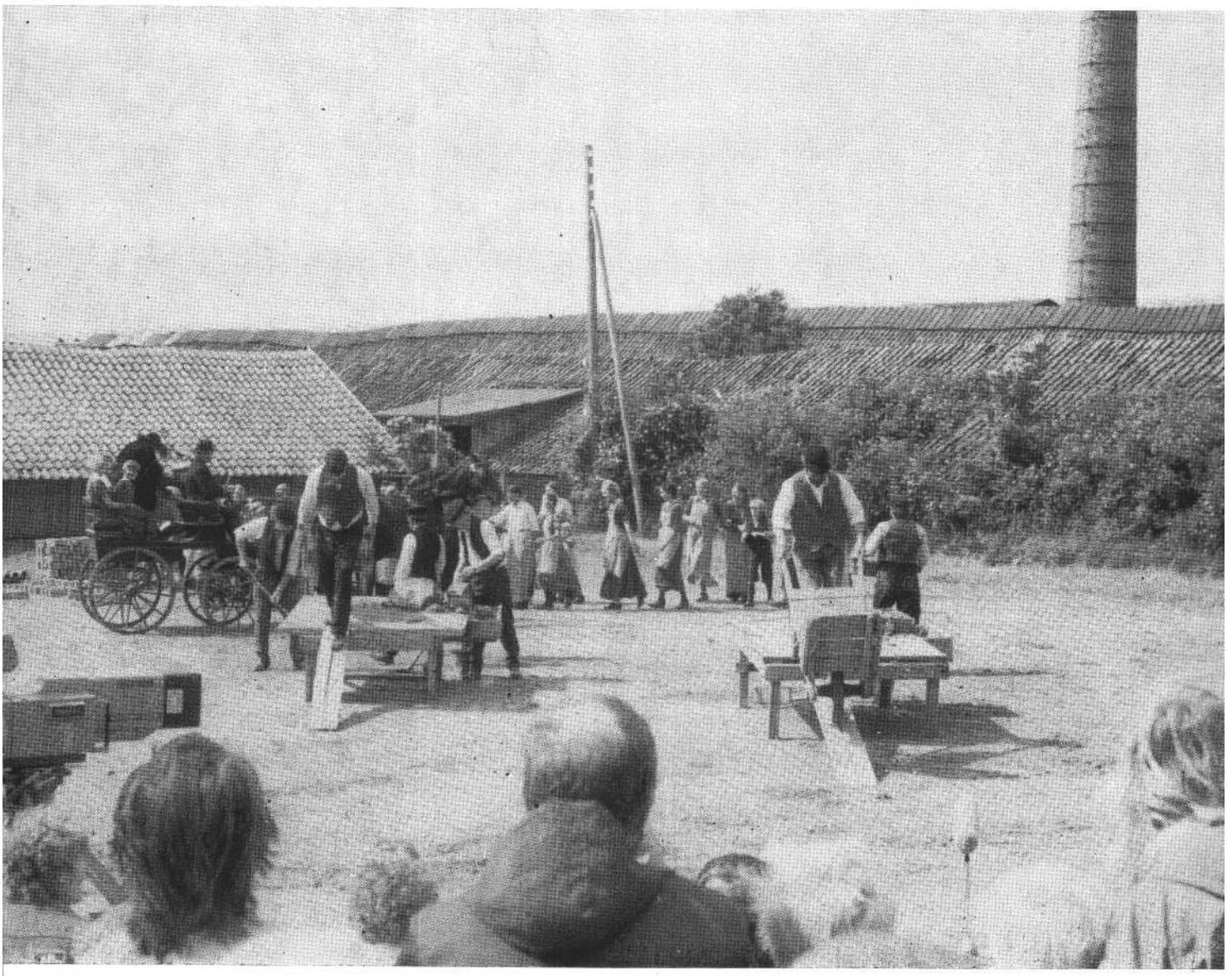
***Csaba Osgyáni:***

***Livres sur le théâtre***

La maison d'éditions culturelles « Les Muses » est peut-être l'atelier le plus important des éditions au sujet du théâtre en Hongrie. Le rédacteur de ce type de publications, Róbert Dévényi parle, dans cet interview, des aspirations et des résultats, des missions et des difficultés de son établissement.

***István Csík:***

***Variations sur dessins, robes et autres instruments***

Dans la seconde moitié de la saison, la Galerie d'Art de Budapest a exposé les oeuvres de six scénographes, respectivement dans la salle Adolf Fényes et au foyer du Théâtre de Château. L'initiative remarquablement utile a voulu attirer l'attention surtout sur la génération plus jeune de nos scénographes dont le critique relève surtout l'activité d'El Kazovski et d'Ágnes Gyarmathy.

Ára: 25,– Ft