SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI
ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XXI. ÉVFOLYAM 2. SZÁM
1988. FEBRUÁR

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: Budapest, Postafiók 223. 1906
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert vezérigazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesitő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR)
Budapest XIII., Lehel u. 10/a. 1900
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra
Előfizetési díj:
1 évre 360 Ft, fél évre 180 Ft
Példányonkénti ár: 30 Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Postafiók 149.
Indexszám: 25.797

708146 - Pátria Nyomda, Budapest Felelős
vezető: Vass Sándor vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Vallai Péter (Képíró) és Rudolf Péter (Csontos) Csurka István Vizsgák és fegyelmik című darabjában (Pesti Színház) (Iklády László felvétele)

A hátsó borítón:
Pilinyi Márta díszlete Barry Stavis A szivárványszínű köntös című darabjához (Csokonai Színház) (Keleti Éva felv.)

TARTALOM

életkorok és dramaturgiák

Dramaturgiai tanácskozás (1)

GABNAI KATALIN
A legkisebbek színháza (2)

KELETI ISTVÁN
Mese és színpadi valóság (4)

NÁNAY ISTVÁN
Színház - az ifjúságnak? (6)

BAKTAY MIKLÓS-PÁLI JUDIT
A csillogó szemű gyerekközönség (9)

Fesztivál után (11)

játékszín

CSÁKI JUDIT
Utóvizsga (15)

TARJÁN TAMÁS
József, az árva gyermek (18)

STUBER ANDREA
A költővel mi lesz? (21)

vendégjáték

CSIZNER ILDIKÓ
A választás csapdája (24)

négyszemközt

SZENTGYÖRGYI RITA
„Én nem vagyok Wagner" (28)

világszínház

FÖLDES ANNA
Berlin - Színházváros (31)

GÁGYOR PÉTER
Világszínházi fesztivál Stuttgartban (41)

BITEF

GEROLD LÁSZLÓ
Dosztojevszkij, Kleist, Babel (45)

N. I.
Eredetiség és blöff (47)

drámamelléklet

H. BARTA LAJOS: **Csináljunk boldogságot**

életkorok és dramaturgiák

Dramaturgiai tanácskozás

Hosszú vajúdás és előkészítő munka után november végén rendezte meg az ASSITEJ magyar központja azt a nemzetközi tanácskozást, amelynek témája a különböző korú gyerekeknek, illetve fiataloknak szánt előadások dramaturgiai problémáinak számbavétele volt.

A tanácskozáson nagyszámú magyar - résztvevő mellett csehszlovák, lengyel, szovjet, NDK- és NSZK-beli, osztrák és spanyol szakemberek képviselték magukat.

A háromnapos konferencián a legfiatalabb (három-hét évesek), a klasszikus**ak** mondott (nyolc-tizenegy évesek) és z ifjúsági (tizenkettő-tizenhat évesek) korosztályú közönség életkori sajátosságairól, a nekik szóló színház jellegzeteségeiről, dramaturgiai problémáiról vitáztak Gabnai Katalin, Keleti István és e sorok írójának referátuma alapján. A vitaindítókhoz kapcsolódott Páli Judit pszichológus és Baktay Miklós szociológus gyerekszínházi hatásvizsgálatáról szóló beszámolója.

A tanácskozás témaköre igen tág, egyesek szerint - például az NDK-beli szakemberek szerint - túlzottan is tág olt. A magyar szervezők azonban tudatosan döntöttek úgy, hogy minél szélesebb kört fogjanak át a kijelölt témák, mivel ez volt az első ilyen jellegű dramaturgiai összejövetel, így mindenekelőtt el kellett mérni: milyen problémák foglalkoztatják a különböző országok gyerekszínházi alkotóit, milyen egyezések s különbözőségek találhatók a részt evő országok gyerekszínházi gyakorlatában, illetve dramaturgiájában.

Bár a rendelkezésre álló tapasztalatok és információk alapján feltételezhető olt, hogy számos országban - főleg a szocialista országokban - a legtöbb vitás kérdésben (a sok szempontból hasonló színházi struktúrából is következően) hasonló gondokkal küszködnek a gyerekszínházak, mint nálunk, a beszélgetések Azt pontosan igazolták is.

Többé-kevésbé egyetértés alakult ki abban, hogy a gyerekszínház nem szólat egyformán, nem használhat ugyanolyan eszközrendszert a legkisebbek és a csaknem felnőttek esetében, azaz szükség van bizonyos korosztály szerinti ta-.olásra, differenciálásra. Nálunk az elméleti szakemberek három korosztályt kü lönböztetnek meg (háromtól hét, nyolctól tizenegy és tizenkettőtől tizenhat éves korig), de van, ahol csak kettőt (a tíztizenegy év alattit és felettit), sőt szélsőséges esetben az sem elképzelhetetlen, hogy egy-egy előadás három évtől felfelé mindenkinek szóljon. A korszakhatárok kijelölésében országonként kisebb-nagyobb eltérések adódnak, de abban szintén egyetértés mutatkozott, hogy a határokat és korszakokat nem lehet mereven kezelni, illetve mindig az adott produkció művészi színvonala, közlésmódja, tartalma döntheti csak el azt, hogy melyik korosztály lesz igazi, értő befogadója. Ugyanakkor fel lehet előre készülni, figyelembe lehet venni azokat a tudomány és színházi praxis által felgyűlt tapasztalatokat, amelyek segíthetnek abban, hogy egy-egy mű valóban ahhoz a korosztályhoz szóljon, amelynek az alkotók szánták. Magyarán nem lehet normatív dramaturgiai szabálygyűjteményt kötelezővé tenni *a* gyerekszínház számára, de kötelező tudni és alkalmazni azokat az alapismereteket, amelyek e speciális színházi műfaj egyes típusaira vonatkoznak.

Több országban is alapprobléma az, hogy a gyerekeknek vagy aránytalanul nagy színházakban játszanak, vagy a műsorstruktúrából adódóan a felnőttelőadások mellett játszanak egy-egy művet a gyerekeknek is, tehát képtelenség a kívánatos korosztályi szempontokat a produkcióknál figyelembe venni. Ezekben az esetekben óhatatlanul együtt ül a kisebb és a nagyobb gyerek, azaz úgy kell fogalmazni a színpadon, hogy a más-más befogadói attitűddel rendelkező közönségrétegek mindegyike kapjon valamilyen élményt. Ám ez a kérdéskör is - miként a tanácskozás legtöbb témája - túlnőtt a megbeszélés keretein.

Jó pár külföldi vendég számára különleges élmény volt az a színházforma, amelyet a hét éven aluliaknak Levente Péterék dolgoztak ki, s természetesen ennek a formának a dramaturgiai-befogadói jellegzetességei élénk vitát váltottak ki. Bár ez a színháztípus nem ismeretlen a világban, a résztvevők többsége ezúttal úgy került szembe a legkisebbeknek szóló színházzal, hogy nem csupán elméletileg közelíthetett a vitatható vagy vitatandó kérdésekhez, hanem egy konkrét előadás, *a Banyatanya* megnézése után, annak elemzésével összekötve.

Ugyancsak élénk eszmecsere témája volt a mese, a mesejáték tipologizálása, a klasszikusnak és modernnek nevezett mesedarabok írói-előadási problémáinak megoldása, a dramatizálás buktatói, a színpadi csoda és a gyerekek által megtapasztalt valóság viszonya, a félelem mint dramaturgiai tényező stb.

Talán a leghevesebb beszélgetés a kamaszkorúak színházáról, a tizenkét-tizenhat éveseknek a konvencionális színház elleni berzenkedéséről, a korosztály saját színházi kifejezésmód iránti igényéről, e kifejezésmód jellegzetességeiről folyt. Igen hangsúlyosan fogalmazódott meg: a fiatalok nem a színházat általában utasítják el, sőt nagyon is igényelnék azt a színházat, amely az ő problémáikról az ő nyelvükön lenne képes beszélni. De sem darab, sem színház nincs e feladat megoldására. Még leginkább az úgynevezett alternatív színházak képesek ilyen típusú előadások létrehozására, s jó példákat hallhattunk ilyen kezdeményezésekről a külföldiektől, főleg a cseh színházakról szóló beszámolóban.

A hazai és külföldi résztvevők egyhangúan és nyomatékosan kifejtették: nagyon fontos, hasznos és szükséges kezdeményezésnek tartják a dramaturgiai tanácskozást, de azt is elmondták, hogy a jövőben a megbeszéléseknek a szűkített tematikájú szakszeminárium lenne a legcélszerűbb és legeredményesebb formája. Számos javaslat hangzott el, milyen témák kerüljenek terítékre a szemináriumokon, s milyen formában bonyolítsák le a következő találkozókat. Többen proponálták, hogy konkrét előadások elemzésével kapcsoljuk össze az elméleti megbeszéléseket. De felmerült az is, hogy egy adott dráma több országban játszott verzióit hasonlítsuk össze, s így keressük meg az egy-egy ország gyerekszínjátszási sajátosságai közötti különbségeket és azonosságokat. Nyilvánvalóvá vált, hogy a pszichológia, a szociológia és a neveléstudomány tapasztalatai nélkülözhetetlenek a gyerekszínházi munkában, de az is, hogy e tudományos kérdések megbeszélésére külön alkalmat kell találni akár egy dramaturgiai tanácskozáson belül, szekciómunka keretében, akár önálló szeminárium formájában.

Egyértelmű volt, hogy az ilyen tanácskozásra igény és szükség van, hiszen a gyerek- és ifjúsági színház műfaji, dramaturgiai és előadás-technikai, rendezői, színészi s egyéb problémáinak tisztázása mindenütt gond, s a különböző megoldási kísérletek megismerése, a tapasztalatok közreadása, megvitatása és szintetizálása jelentős eredményekkel biztat.

Az első nemzetközi gyerekszínházi dramaturgiai tanácskozás - úgy tűnik - beváltotta a hozzá fűzött reményeket, megalapozott egy ígéretes hosszabb távú programot, és a megbeszélések tapasztalatainak és javaslatainak alapján jó kiindulópont lehet ahhoz, hogy e tanácskozás nyomán kialakult bel- és külföldi várakozások-nak eleget téve a következő konferenciákat vagy szakszemináriumokat a magyar ASSITEJ-központ megrendezhesse.

GABNAI KATALIN

A legkisebbek színháza

Hogyan kell jó gyerekszínházat csinálni? Ki meri tagadni, hogy legtöbbünkben ott ül az ördög, s kajánul azt súgja: tehetségesnek kell lenni. Az persze nem árt. De a tehetség - kegyelmi állapot. "A mesterséget viszont - ahogy Thomas Mann mondja - tudni kell. A többi - vagy van, vagy nincs." Es a mesterséget tanítani lehet, s a világ számos színiakadémiáján tanítják is. Nálunk nem.

A mesterségnek speciális tudnivalói vannak a legkisebbeknek szóló színház esetében. Mik ezek a tudnivalók, mi okozhat problémát a három-hét éveseknek szánt előadásokban?

Problémát jelenthet például, ha az első színházi élmény előkészítés nélkül, túlságosan korán érkezik, s nem előzte meg bábszínházi élmény; ha a gyerek olyan kicsi, hogy élő embertől kizárólag szociális szerepviselkedést fogad el, s rémülten zokog fel a nézete szerint nem beszámítható felnőtt fura viselkedése láttán. A három év körülieknek - és a kisebbeknek - még a bábszínház biztonságos határokat adó varázslata kell. Közelebb áll ez a játék saját játékukhoz, mely során élette len tárgyakat elevenítenek meg, s szükségük van arra, hogy mondjuk az arckifejezést - velünk, felnőttekkel együtt - „bele-lássák" a mozdulatlan arcú bábba, és így a kivetítésre nagyobb lehetőségük nyíljék.

Mikorra az igazi színház ideje eljön, a gyerekeket már megrontotta a televízió. Ismeri már azt, hogy az emberek vagy állatok úgy tesznek, „mintha" tennének valamit. De a tévét ki lehet kapcsolni, a színházban viszont az előadás folyamatosan, megszakíthatatlanul zajlik, és ettől olykor úgy érzi a gyerek, hogy ki kell mennie - védekezésképpen. Számolnunk kell tehát a televízió színházi illúzió ellen dolgozó jelenlétével és hatásával.

A gyerekek, ha valami izgalmasat látnak, beszélni akarnak. Ha az élmény laza, akkor azért, ha „megszólítja" őket az esemény, akkor meg azért. Ez a korosztály az, amelynél a megszólítás nemcsak átvitt értelemben értendő. Az egészen kicsik még igénylik a máshol kárhoztatott kérdezést, s a kérdésre feleletet is akarnak adni. Közölni akarnak valamit, méghozzá azonnal. Legalábbis az óvodás korúak.

Úgy tűnik, hogy a legkisebbeknek szóló színházi jellegű együttlét optimális esetben *dialogizáló* jellegű. A színész, a művészek csapata játékot kezdeményez, amelynek különböző szakaszai vannak. A fő szakaszokat azok a „szigetek" képezik, amelyekben a színész alakít, úgy tesz, „mintha", s ennek a szertartásnak néző vannak. Ezek után megbeszélő rész következik, amely szegényes változat esetén magyarázatféle, gazdag és kidolgozott variációban igazi együtt játszás, amikor azonos szituáció részese az előadó és a közönség: kis időre mindannyian úgy teszünk, „mintha".

Mesét játsszunk nekik, igazi „nagy mesét", melynek rangjáról és szükségességéről nem kell beszélnünk, a szakirodalom bőséggel szól róla. Akár egyívű színházi előadást lát, akár feldolgozó jellegű, „bevezető funkciójú színházi együttlét" részese, a legkisebb vissza akar szólni. Jelezni kívánja, hogy érti vagy nem érti, s állandó visszajelzést akar kapni arról, hogy az ő jelenléte fontos dolog, s hogy ő és eddigi észleletei a világról biztonságban vannak és fontosak. Félni is akar egy kicsit. Most, amikor tudja, hogy nincs igazi baj. Ha azonban a félelem valamilyen formában megjelenik az előadás, az együttlét során, annak ott, azonnal, a helyszínen fel kell oldódnia.

Hasznos és örömet adó, ha a játékosok közül legalább egy olyan figurát játszik, aki szerepével összeegyeztetett módon végigpásztorolja a kicsiket az előadás idején és terén. Olyan valakinek kell lennie, akiben a gyerekek megbíznak, akinek révén kapcsolatba kerülnek azzal a biztonsággal, amelyet a „napi világ kétes valóságában" a felnőttek nyújthatnak nekik.

A színházat néző gyerek kettős tudata éppoly erős és természetes, mint a játszó gyerek kettős tudata. Kényes határsávon mozog a színész, aki a „kikapcsolható" televíziós hősök után, és a levethetetlen szerepű apák és nagyanyák, szomszédok és óvó nénik után most egy új világba vezet itt és most. A pszichológia szerint a színpadon látottakról a gyereknek erős valóságélménye van, ez tulajdonképpen azt jelenti, hogy „belső függetlenedése" csekélyebb, mint a felnőtteké, védtelenebb az élménnyel szemben. De igazi valóságnak a gyerek néző sem érezheti a színpadi történést. Az élmény irracionális öröme azt jelenti, hogy „tudom, hogyne tudnám, hát én tudom a legjobban - és mégis! Itt van a csoda". Ha azonban nincs olyan színész - legalább egy! -. akinek sugárzó személyisége, erős jelenléte megteremti a varázslatot, létrehozza az áramkört, mely csak a színház jelen idejű szertartásában tud felfényleni, az előadás „nem történik meg", az együttlét nem jön létre. De jó esetben erő, bőség. fény van jelen - a színész által.

Hosszú gyakorlóidő teszi a színészt gyerekközönség előtt is megélő művésszé.

Levente Péter és Gryllus Vilmos a Banyatanya előjátékában

akit a rendezőnek kell hozzásegítenie ahhoz, hogy ne féljen. Mert a színész fél. Leginkább a gyerektől fél. Igy aztán meglévő kontaktusteremtő képessége is elhagyja. Pedig milyen szép, s milyen pontosan kimutatható olykor az a „hadműveleti esemény", amikor a színész meleg, hétköznapi hangot üt meg, vagy ilyen kapcsolatfelvevő hangot vegyít más ízű szövegei közé, hogy apró barátai ebben megkapaszkodhassanak, s így emelje át őket a félelmetes vagy a vonzó „mintha" birodalmába.

Mivel a gyerek ebben a korosztályban „visszaszól", a feldolgozó jellegű játék színésze legyen képes azonnali reakciókra. Ismernie kell a legfontosabb tudnivalókat a világról, akár korrigálhat is néhány botorka megjegyzést, ez is része lehet a játéknak. Kifejezett rögtönzőtechnika szükséges ahhoz, hogy a színész azonnal fölfogja és átfogja a teret, a hangulatot, átlássa a feszültségek hálóját. Elméletben szerzett és gyakorlatban kipróbált ismeretekre van szüksége a közönség várható viselkedéséről. Tudnia kell, hogy a kilenc év körüli gyerekek már főleg balhéból szólnak bele a játékba, s lesik, hogy a munkáját végző színész miként mászik ki a csávából. Az ilyenkor ébredő bosszúságot bizonyos gyakorlóidő után fölválthatja a megértő és megbocsátó humor.

Rendezőnek-színésznek meg kell tanulnia, hogy a megcélzott korosztályú gyereket mi köti le, mitől tart, mi foglalkoztatja, mik a napi teendői, mekkora a teste, meddig bírja figyelemmel, milyen viszonya van mondjuk a hazugsághoz és annak megítéléséhez stb. Ehhez a napi megfigyeléseken kívül szakirodalom áll a rendelkezésükre.

Levente Péterék azt mondják, hogy az óvodást ötven percig, egy óráig lehet egy helyben tartani. De ezt az időt is nagyon meg kell szervezni a számára, mert igen lassú a reagálása. Levente Pétert és Döbrentei Ildikót idézem: „Abban a színházban, amit mi csinálunk, tudnunk kell, hogy a négy-öt éves gyerek ugyan besétált már az épületbe, de a lelke még valahol kint bóklászik az utcán, s még az a fontos, hogy mit mondott az óvó néni, s milyen volt az a kis piros autó. A figyelemintenzitás náluk talán csak öt percig megfelelő, aztán valami lazítás kell."

Milyen legyen a lazítás? Magyarországon sajnos sok olyan műsor látható, amelyben valaki kiadja a vezényszót: „na, most már bizonyára elfáradtatok, mozogjatok egy kicsit, álljon fel mindenki, helyben futás, egy-kettő, egy-kettő..." Való igaz, hogy az ekkora gyerek képtelen huzamos időn keresztül ellenni hely- és helyzetváltoztatás nélkül. De ez a megoldás nem pihentető, sőt fárasztó. „Ha azonban - mondja Levente Péter - fel tudok ajánlani nekik a játékon belül egy olyan szituációt, amit egy *kép* éltet, s mely ennélfogva szoros szerkezettel bír, s ebbe hívom be a gyereket - talán sikerül. S ez esetben nem kell attól félni, hogy elszabadul a pokol, hiszen a kép magában hordoz egy nyugvópontot, egy célként elérendő nyugalmi helyzetet, melyet játékbeli szabály szerint kell elérnie mindannyiunknak. Például: most a sivatagban vagyunk. Megyünk, mindannyian. Utazunk, látod, mindannyian ezt meg ezt csináljuk, de hopp! Itt a tenger! - amit el akartunk érni. Megállunk, itt vagyunk."

A Mutatványos (Levente Péter) és a Zenész (Gryllus Vilmos)
a Mikroszkóp Színpad Banyatanya-előadásában (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvételei)

Ha biztosra akarunk menni - márpedig minden színházi megoldásnak kell hogy legyen egy tovább már nem bont-ható, üzembiztos egysége -, akkor meg kell keresnünk a *minimális koncentrálási időt.* Ez a legkisebbeknél kettő perc. Ez nem azt jelenti, hogy kétpercenként jelenetváltásra van szükség. Talán csak valamelyik érzék pihentetését vagy újbóli megterhelését lehet érezni ezzel a váltással. Most a látvány él, az a fontos, hogy nézzed. Ez itt a mozgás, a változás, figyeld! Most meg beszélnek. Mit akar ez a valaki? S most hallatszik a muzsika, mozdul a zenész karja, a vonót látod, no, újra itt a mozgás is... és így tovább.

A verbális közlést kell leginkább előkészíteni, ez a legfárasztóbb. Pedig ennél a korosztálynál a verbalitás szentség! Csak a tagoltan kimondott szó ér valamit, az történik meg, s természetesen a látott akció. Dalbetétben hiába énekelnek el nekik valamit, az annyi, mintha meg sem szólaltak volna. Föl sem fogják. Ha mégis így történne, a zene után a fontos információkat újra el kell nekik mondani, vagy meg kell erősíteni a fordulópontot.

Az éneklésről és az énekeltetésről. Azt a zenét és azt a dalt fogadják szívesen, melyet már ismernek vagy az előadás során megismernek. Ha bokrosával tanítják nekik a dalokat, az egyik szétporlasztja a másikat. Elég egy vezérdal az előadásban, s azt akár ők is énekelhetik, különösen, ha ezzel valami céljuk lehet a cselekményen belül.

Az úgynevezett zenés színház inkább a tíz éven felüliek színháza. A kicsiket az erős zene taszítja, a hangerő riasztja. Kilencéves kor után változik meg a világ számukra. Gépzenei effektusokat hovatovább mindenki alkalmaz, de természetes közhely az élőzene igénye, s a hang-szer - sok esetben nem több, mint egy szép, gondosan megmutatott hangszer - színpadi jelenléte. Sokan tapasztalták, hogy a magas hangok, a szoprán, az éles tenor idegenkedést keltenek a gyerekekben. Bár a dalbetét visszahúzó funkcióját már említettem, érdekes megfigyelni, milyen örömmel tölti el a gyerek nézőt is, amikor a nyilvánvaló szituáció vagy indulat egyszer csak a szeme előtt absztrahálódik, s egy verekedés átcsap szextettbe, vagy egy nevetésből ária lesz.

Ha a játékosok és a közönség között igazi kapcsolat van, nincs a világnak olyan - gyerek számára fölfogható - eseménye, amelyet ne lehetne a játék tárgyává tenni. De akár klasszikus színházi eseményről van szó, akár dialogizáló, tanító színházról, ennél a korosztálynál sokkhatással nem dolgozhatunk, mert a rendelkezésünkre álló eszközökkel az nem oldható föl. Márpedig együttlétünket

a feltétlen bizalom és a biztonságérzet kell hogy jellemezze.

A biztonságérzetet és az illúziót egyként kell hogy szolgálja a tér is. Míg a kamaszokra ajzó hatással van az arénahangulat, a kicsiknek tömegiszonya van. A maximális nézőlétszám százötven körül mozoghat. A félkörívben kialakított nézőtér az ideális, két folyosóval, kellemes színekkel, jó anyagokkal, feljárási és lejárási lehetőséggel a színpad és a nézőtér között. Fontos, hogy a tér is átölelje a nézőket, megérintse őket, biztonságot adjon. Levente Péterék mesélték el, hogy amikor egyszer, régi, bevált műsorukat egy több száz fős teremben kényszerültek játszani, ahol nem volt átjárási, kimenési lehetőség a sorok között, az enyhe izgalomtól és a beszorítottságérzettől a gyerekek rendszeresen bepisiltek, ami azelőtt, egy jó teremben sohasem fordult elő.

A játék ideje a választott műfajtól és a korosztálytól függ. Van, aki ennél a korosztálynál az egyrészes műsorra esküszik. Míg a nagyobbaknál egy előadást hatásosan kell elkezdeni - csönddel, robajjal, fénnyel, sötéttel -, itta vaksötétnek nincs helye, s a fokozatosság a célravezető. Nincs szükség drasztikus kezdésre, és a csalódás veszélye nélkül nem lehet elnyisszantani az előadás végét. Jó előre elő kell készíteni a gyerekeket arra, hogy „nemsokára elbúcsúzunk", s ezt legalább még egyszer meg kell erősíteni, mielőtt valóban befejeződik a produkció. Így tudják elfogadni ezt a helyzetet, s felkészülni arra, hogy elhagyja őket az élmény, s ekkor le tudnak válni az előadásról. Ha nem konfliktusos szerkezetű, zárt mesejátékról van szó, fokozatos kezdés és lejtős befejezés jár haszonnal.

Ez a korosztály a fény pártján áll. A homály elbizonytalanítja őket, a rossz világítás, a technikai megoldatlanság - mivel kevés információt kapnak - kiejti őket az előadásból. S ha már a látható dolgoknál tartunk: nagy gyakorlatú rendezők mondják, hogy a gyerekek számára készült előadásoknál talán még fontosabb a motorikus kidolgozottság, az akciók látható lánca, mint egyébként. Sokkal plasztikusabban kell a gyerekek számára dolgozni, kevesebb tónussal, inkább kontúrok segítségével. A forduló-pontokat minden esetben képileg is meg kell fogalmazni számukra. Pontosság és sarkítás szükséges.

A színészi játékot tekintve mindannyian tudjuk, hogy a gyerek számára fel kell hozni az előadást egy bizonyos hang-erőre, s természetes, hogy a színész néha emeltebben beszél, tágasabban gesztikulál. A tapasztalat azt mutatja, hogy a teljes maszk és a testet teljesen elfedő ruházat nem szerencsés, a gyerek az arcot kívánja látni, s örül, ha láthatja a testet.

S végül: milyen téma, miféle hős az, ami és aki ennél a korosztálynál sikert arat? Minden bizonnyal a nagy meséken keresztül megjelenő vitathatatlan valóság, illetve az ezt képviselő hős győz. Vagy másként, Ruszt József szavaival: „A nagy művek minden műfajban gyermeki dramaturgiával íródnak."

Mindez nem holmi normatív dramaturgia szabálygyűjteménye, csupán olyan megfigyelések sora, amelyek segíthetik az elhivatott művészeket, hogy e speciális műfajban is őszinte és igaz előadásokat hozzanak létre. Első alkalommal rendeztek Budapesten országos gyerekszínházi fesztivált, amelyen tizennyolc színház vett részt gyerekeknek vagy fiataloknak szánt előadásaival.

A fesztivál idején a Gyerekszínházak Nemzetközi Szövetségének (ASSITEJ) magyar központja nemzetközi gyerekszínházi dramaturgiai tanácskozást tartott a különböző korosztályúaknak szóló színház befogadáslélektani-dramaturgiai problémáiról.

Az itt olvasható összeállításunkban a tanácskozás referátumait és a viták összefoglalóját, valamint a fesztivál előadásairól készült beszámolót közöljük.

A következő számaink tartalmából:

Csáki Judit:
Fosztóképzők

Stuber Andrea:
Hősök nélkül

Tarján Tamás:
Kecskemét Katonája

Zelki János:
Minden másképpen van

Nánay István:
Hanyatlás vagy erőgyűjtés

KELETI ISTVÁN

Mese és színpadi valóság

Közkeletű tévhiedelem, hogy a mesék tele vannak fantasztikus és hihetetlen elemmel. Az igazság ezzel szemben az, hogy a gyerek fantasztikus és a felnőtté válás hihetetlen, s hogy e szemünk előtt zajló megdöbbentő metamorfózishoz képest a mese minden csodája egészen természetes jelenség.

A gyerekkorát élő hajdani emberiség - az írásbeliség előtti időben- a mítosz és a mese televény, burjánzó képeivel fejezte ki a világ gondolati, érzelmi, akarati átélését, az emberi létezésbe mártódzás gyönyörét és gyötrelmeit. Amit azonban időtlen idők során megtapasztalt, annak jó része feledésbe merült. Ami emlék megmaradt, még épp elegendő volt, hogy belőle sarjadjon ki a majdani tudomány. művészet és vallás. Ezt tanítja a görög mitológia, amely szerint a múzsák Melpomené, az Emlékezet lányai. (Az emberiség nagy kollektív fájdalma a történelem előtti emlékezetkiesés, amely miatt később oly becsben tartja a históriát és mindazt, ami a tapasztalatok továbbadásának eszköze lehet, ezek között azokat is, amelyek a nem tudatos tapasztalati tartalmakat képesek átörökíteni.) Ezért maradhattak ránk a mítoszok és a mesék, A hagyatékozásnak ez a folyamata nem befejezett. Máig zajlik a mese mítosszá válása és ennek fordítottja, máig folyik a2 irodalom előttinek és irodalom alattina[k] irodalommá szilárdulása, de ennek fordítottja is, máig ágaznak szét és egyesülnek a mesefolyamok stb. Újszerű ihletések megtermékenyítő ereje új meséket, meseváltozatokat hoz létre, ugyanakkor valaha virulens mesék válnak vértelenné, sőt néha elhalnak.

A folytonos organikus teremtés-elha lás egyik vadhajtása napjainkban a mese „modernizálása", amely abból ered, hogy kezdjük megtagadni az ősi varázsmesét tündérmesét és általában a tiszta mesé ket mint korszerűtleneket, s helyükben didaktikus célzatú racionális meséket vagy fantazmagorikus, a kanti „eredet badarság" kategóriájába sorolható elme szüleményeket csempészünk.

A fantazmagóriák hivatkozási alapja gyermeki fantázia. E valóban csodálata méltó adottságot - amely a külvilág

hatások feldolgozásának egyik páratlan erőforrása - félreértik, és visszaélnek vele, túldicsőítik, és ezzel felmentést igényelnek a modern mesék meg nem gondoltságára, kuszaságára, a kidolgozás elnagyoltságára stb. Pedig elegendő egy pillantást vetni a fantázia valódi működésére, hogy lássuk: a fantázia csak az is-mert valóság elemeiből építkezik - igaz, nagyon szabadon -, s nem tudja önmagát Münchhausen módjára a hajánál fogva kiemelni a realitások világából. A gyermek csekélyebb tapasztalattal és ítélettel rendelkezik a felnőttnél, ezért fantáziáját nem elszabadítani, hanem megtermékenyíteni kell.

A világ mesekincse tehát időtlen idők óta halmozódik. Az eljátszott mese sokkal újabb keletű. Mire a színház rászánta magát, hogy mesét játsszék, hogy gyerekeknek játsszék, addigra már kipróbált „tanult barátok" segíthették e vállalt feladat útvesztőiben való eligazodásában:

– a pedagógia megtaníthatta, hogy a mesejáték emberi viselkedések modelljét rögzíti, példaképet mutat fel, és a sors kerülendő buktatóit tárja elő, hogy tehát se szeri, se száma a kollektív bölcsesség többé-kevésbé burkolt megnyilatkozásainak, melyekből a színház gazdagon részelteti a gyerekeket;

– a pszichológia mindent megtett, hogy a színházat a mese rejtett jelentéseinek kibontására biztassa, arra buzdítsa, hogy a mesedarab tartalmazzon a tudattalannak szánt utalásokat, mert azok „beindítják" a gyerek képzettársításait, és nem tudatos (álomi) vágykielégítését eredményezik;

– az irodalomtudomány rábeszélte a színházat, hogy takarékosan bánjon az absztrakciókkal, melyek iránt a gyerek oly kevéssé fogékony, annál bátrabban a fantasztikummal, a groteszk elemekkel, s akár a képtelenséggel (nonszensz) is.

A színház hasznot húzott e sok jó tanácsból, bár természetesen arra is gondolnia kellett, hogy előadandó darabjának hány szereplője, hány helyszíne lehet, hogy technikailag mennyi és milyen „csodát" képes elővarázsolni stb., mert a színházcsináláshoz gazdasági háttér is kell, sőt úgy is mondhatni, a financiális tényezők közvetlenül dramaturgiaiak is.

Aminthogy dramaturgiai kérdés az is, hogyan jut be a néző a színházba, egyáltalán ki jusson be (melyik előadásra milyen korú nézősereg), hogyan vegyen részt az előadás folyamatában - aktivizáljuk őt, vagy igyekezzünk megtartani passzív befogadónak -, mennyi ideig játsszunk neki, mit zenéljünk, hogyan díszletezzünk, s ami a legfontosabb: milyen szöveget mondjanak a színészek, és hogyan játsszanak, mit tegyen a színház, ha a közönség nem jól viselkedik, és ha véget ér az előadás, hogyan fogadjuk a tapsot, a színház megérdemelt jutalmát?

Vegyük sorra ezeket a kérdéseket!

Ki és hogyan jusson be a színházba? A hét-tizenkét évesek - akikről mint „klasszikus gyerekszínházi közönségről" most szó van - voltaképpen három nézői korosztályt képviselnek. A legkisebbek, a hat-nyolc évesek mesejátékra vágynak. Ideális, ha ennek időtartama egyszer negyvenöt perc, kétrészes darab esetén is legfeljebb harmincöt + huszonöt perc. A középső korosztály - nyolc-tizenegy évesek - az egy központi hős köré szerveződő romantikus játékokat részesítik előnyben, különösen a mondavilágból eredő témákat. A legnagyobbak a fiatalok kisebb csapatának kalandjait szeretik, de ugyanők - legalábbis közülük a legérettebbek - már színházi „mindenevőknek" számítanak, kivált, ha a „minden" (akár a *Romeo és Júlia is)* az ő képükre és hasonlatosságukra van alakítva - éppen a dramaturgiai beavatkozások révén.

Milyen legyen az a színház, amelyet ez a „klasszikus gyerekközönség" látogat? A legjobb, ha a színház mintegy háromszáz személy befogadására alkalmas, ha tág - de nem felfelé terjeszkedő, hanem legyezőszerű alaprajzú - nézőtere van, nagy előtérrel, kényelmes ruhatárral, és ha a nézőtéren kívüli helyiségek alkalmasak különféle „színházbarát" programok megtartására.

Aktivizáljuk-e a nézőket? Természetesen igen, figyelmük felkeltésével, érdeklődésük fenntartásával, amit a játék művészetével érünk el. De ne használjunk idegen eszközöket! Ne „vonjuk be" a gyerekeket a játékba külsődleges módon, például direkt felszólítással, a közönség kérdezgetésével stb. A gyerekhad persze örömmel (és torkaszakadtából) felel arra a kérdésre, hogy merre ment a gonosz farkas, de ha néhány perc múlva nem kérdezzük, hogy igyon-e a hős az álomporos kehelyből, s jóllehet a közönség most is kiáltozik, de a színész - szerepe szerint kényszerűen - most „nem hallja" a reagálásokat, akkor a gyerek csalódik, s olyan feszültség keletkezhet benne, amely mindvégig akadálya lehet az előadás befogadásának.

Milyen zene kívánatos a gyerekszínházban? Legjobb az élő zene, ebből is az a fajta, amely dramaturgiailag illeszkedik a produkcióba (például a királylány énekét

Jelenet az Arany János Színház Emil és a **detektívek** című előadásából (MTI-fotó - **Földi Imre felv.)**

egy lantos apród kíséri, és valóban az ő játékát hallja a néző). Emellett a színház gazdagon élhet a zenei aláfestés eszközeivel, egy-egy egészen rövid - ha kell, gépzenei - motívummal kiemelhet, hangsúlyozhat hangulatokat, érzelmi rezdüléseket. A legkevésbé szerencsés, ha a zene „betét" jellegű számok formájában tolakszik a mesejátékba, vagyis ha ugyanazért zenél a gyerekszínház, amiért a felnőtt is szokott néha, hogy tudniillik olcsó, értéktelen zenébe mint ostyába csomagolva könnyebben elkeljen a próza.

Hogyan díszletezzünk? A dramaturgot különösen a színváltozás érinti, a kérdés tehát inkább az, hogyan díszletezzünk át? A válasz egyetlen szó: észrevétlenül. A gyerekközönséget nehéz megragadni. Ha sikerült, ne engedjük el egykönnyen. Márpedig a függöny gyakori összecsapásával szétszabdalt előadáson vagy a sötétben, közzene hangjai mellett folyó átdíszletezések alatt a gyerek figyelme lankad, majd más, a produkciónál érdekesebb - életszerűbb - hatások kezdik érdekelni.

Milyen szöveget mondjunk és hogyan? A tapasztalt dramaturg mára darab kéziratformájában is jól tudja, mikor fognak a nézők (spontán módon) hangosan „beavatkozni", mikor nevetnek, riadoznak stb. A szöveget igyekszik úgy formálni, hogy a várható zajosabb pillanatok ne fosszák meg a nézőt a további cselekmény megértése szempontjából lényeges „információktól". A gyerekek néha hirtelen kelt indulatoknak adnak hangot, néha azonban csak röviden és suttogva cserélnek véleményt, több száz suttogó torok hangja azonban jelentékeny zajjá tud összegeződni. A színháznak számítania kell erre, és nem megtorolnia. A közönség, legalábbis egyoldalúan és kizárólagosan, soha nem lehet vétkes. Ha efféle konfliktus keletkezik néző és színház között, baj lehet a darabbal, a gyerekek kísérőivel, a nézőtéri felügyelőkkel, talán a közönségszervezőkkel (nem a megfelelő korosztály képviselteti magát a nézőtéren), de legtöbbször baj van az előadásmóddal.

Milyen előadásmód kívánatos a gyerekszínházban? Persze hogy nincs erre általános érvényű válasz, de azért megkívántatik, hogy a gyerekdarabok előadásai jól láthatók és hallhatók legyenek. Nem rikítóan, de intenzíven kell játszani. A mesejátékot nagyon határozottan, „erősen" kell elkezdeni. A folyamatos hangoskodást azonban (a színpad felől) - akár emberi hangok, akár valamiféle instrumentumok okoznák - kerülni ajánlatos, mert az tompítja a figyelmet, egyúttal pedig felmentést ad a nézőtéri zajongásra. Közkeletű tévedés, hogy jobban „fogjuk" a közönséget, ha „furcsán" beszélünk, ha szélsőségesen karakterizálunk - nem igaz!

A dramaturg gondja-dolga az is, hogy a színpadon mindig legyen kétféle látnivaló: egyik a valóságos szemnek - élő, mozgó látvány -, másik a gyerekek lelki szemeinek. Ez a játék szövegének belső mozgékonyságát jelenti. Sok pergő dialógus, kevés, de láttató elbeszélés. (Önámítás azonban abban bízni, hogy ha staccato párbeszéd zakatol a színpadon, az már maga a kristálytiszta drámaiság, sajnos, nem; ami annak szeretne látszani, az gyakran csak kiszerepezett szószaporítás.)

Minden jó, ha jó a vége! És a hálás közönség tapsol és ünnepel. De valljuk be, a „hálátlan" közönség szakasztott ugyanezt teszi. Már e zsenge gyerekek is konvenciók és pressziók hatása alatt tapsolnak! A színház legdurvább rossz szokása, ha nyíltan tapsra szólít fel. Nem sokkal ízlésesebb, ha a szereplők „jó példával járnak elöl", s előtapsolnak. Rejtettebb, de azért épp így agresszív követelőzés a szűnni nem akaró tapskoreográfia, mely mindaddig helyére szögezi a nézőt, amíg a színház akarja.

Egyetlen jó megoldása van a boldog előadásvégnek, ha az előadás jól kezdődik, aztán jól folytatódik, és végül jól fejeződik be. Nem a dramaturg az egyetlen, akin az ilyen teljes és harmonikus színházi élmény múlik - de oroszlánrésze van benne.

NÁNAY ISTVÁN

Színház - az ifjúságnak?

A színházművészet igen bizonytalanul körvonalazott területéről lesz a következőkben szó. Olyan területéről, amelynek szakesztétikája, dramaturgiája még vázlatosan sincs kidolgozva. Éppen ezért én is csupán kérdéseket szeretnék feltenni, problémákat kívánok megfogalmazni, illetve a meglévő tapasztalatokról igyekszem beszámolni.

Az első nagy kérdés: szükség van-e saját specifikummal rendelkező, önálló színházra, előadásformára a tizenkét-tizenhat évesek számára? Ha igen, milyenre, illetve valóban a tizenkettedik és a tizenhatodik életévvel lehet vagy kell behatárolni azt a korosztályt, amelyet ifjúságinak nevezünk e dramaturgiai tanácskozás munkahipotézise szerint? Vagy másként fogalmazva: tekinthetjük-e olyan értelemben önálló korosztálynak az úgynevezett ifjúságit, mint ahogy ezt többé-kevésbé megtehetjük a hét-tizenkét évesek esetében?

Már a kérdéseim is jelezhetik: kételyeim vannak.

Természetesen nem vitatom a korosztályi korszakolás jogosságát és szükségességét. Azt sem, hogy amint a hétnyolc év körül a gyerekek életében nagy változások történnek, úgy a tíz-tizenkettedik életév körüli időszakban is. De e két változás sokban különbözik egymástól, így a művészet befogadására vonatkozó következményei is mások. Míg a három-hét és a nyolc-tizenkét évesek korosztályai között nincs merev határ, nincs minőségi ugrás a színházi befogadás szempontjából, addig a második váltás esetében gyökeres változások következnek be. A legkisebbek már néznek mesejátékot, ami a „klasszikus gyerekközönség" tipikus műfaja, de a hét-nyolc évesek is élvezik a kisebbek kreativitásra épülő játékait. A tíz év fölötti, a kamaszodásból következő változásoknál az átmenet nem fokozatos, s ez a befogadás jellegében is megmutatkozik. Nem véletlen, hogy az iskolatípus-váltás országonként eltérő módon, de többé-kevésbé egységesen a tizedik életév táján követ-

kezik be, gondoljunk az elemi és a középiskola vagy az alsó és felső tagozat egymásra épülésére.

A gyerek lelki-érzelmi-értelmi fejlődése természetesen nem mutat éles cezúrát tízéves korban. Ez a váltás időben hosszabb periódust jelenthet az egyéni fejlődésben is, a statisztikai átlagban is. Az egyik gyerek már kilencéves korában megváltozik, a másik csak tizenhárom-tizennégy évesen, s a lányok általában hamarább, mint a fiúk. Ez a változás persze nemcsak szorosan vett biológiai jellegű, hanem szociológiai alapú is. A gyerekek biológiai érésével egyidejűleg a szocializációs érés is felerősödik. Megváltozik a gyerekek kapcsolatrendszere, barátságok, szerelmek születnek, tanulják a barátságot, a szerelmet, de módosul a felnőttekhez való viszonyuk is, a szülőkhöz, a tanárokhoz, a szülők barátaihoz, az idegenekhez. Ez az a kor, amelyben az érzelmi viszonyulás elsődlegessége meggyengül, és a világ jelenségeinek racionális, megfejthető magyarázatait keresik. A vagy-vagy korszaka ez, a végletes viszonyulásoké, a gyűlölet és imádat, az igazság és hazugság, az igenlés és tagadás ellentétei között hányódnak a gyerekek. S az érzelem és racionalitás kettősségében. A racionalitás iránti vágyuknál csak az érzelmi vágyakozásaik az erősebbek, amit megmutatni persze szégyen. Röviden: az identitáskeresés érzelmi viharokkal és mohó tudásvággyal teli évei ezek, s mindenekelőtt a saját közösséghez tartozás és a minden-fajta intézményesülés elleni berzenkedés és lázongás évei. De ahogy e korszak kezdőpontja nem köthető egyetlen életkorhoz, a végpontja még kevésbé határozható meg. Ahogy a legkisebbek és a „klasszikus gyerekközönség" között a színház szempontjából természetes és folyamatos átmenet van, úgy az ifjúkor és a felnőttkor között is létezik ilyen átmenet.

Mindebből a színház számára az következik, hogy az ifjúsági kor alulról többé-kevésbé meghatározható kortól kezdődik, de felülről nyitott életszakasz. A tíz-tizenkét évesek már elutasítják a mesejátékot, de még nem tudják, mit szeretnének látni. Ez az a veszélyes fázis, amikor nem csupán a mesejátéknak fordítanak hátat, hanem magának a színháznak is. Érdeklődési körükben a mozi kiszorítja a színházat, s mindkettőt a diszkó, a video. S természetesen minden művészi és szórakozási forma felett uralkodik a tévé.

Németh Judit és Kiss Andrea Gozzi: A varázssütemény című darabjában (Csiky Gergely Színház)

Ebben a korban tehát természetesnek tekinthető a gyerekek-fiatalok színház iránti érdeklődésének lanyhulása. Aztán szerencsés esetben néhány év múlva a fiatalok ismét járni kezdenek színházba, de akkor már egyértelműen a felnőtt-előadásokra.

Milyen típusú műveket játszanak általában a tizenkét-tizenhat éveseknek?

Közkeletű vélekedés az, hogy ez a kor-osztály *a kalandos történeteket* kedveli, ám kaland-színmű nemigen van. Tehát sok helyen a színházak a prózairodalom-hoz fordulnak, és a kedvelt ifjúsági regényeket dramatizálják. Ez a gyakorlat a hét-tizenkét évesek színházánál is be-vált, így tulajdonképpen műfaji folyamatosságról beszélhetünk. De arról is, hogy egyik esetben sem születnek igazi drámák, az átdolgozások többnyire megmaradnak epikus szerkezetűeknek, ábrázolásmódjuk az illusztráció, nem pedig a megjelenítés, az átélés.

Ugyancsak elterjedt vélemény az, hogy ennek a korosztálynak a lételeme *a rockzene*, tehát olyan színházi előadásokat kell számukra készíteni, amelyek erre a zenei ízlésre épülnek. S mivel a musicaleket szokás „korszerű" műfajnak tartani, megszületnek a diákmusicalek, a gyerekmusicalek, a diákregények musicalesítései. Ezek librettója az esetek többségében csupán képregényszínvonalon van, s zenéjük, koreográfiájuk is tucatáru. Ez világhírű „művekre" éppen úgy igaz, mint az olyan próbálkozásokra, mint amire néhány évvel ezelőtt Budapesten volt példa: a múlt századi drámairodalom egyik legsikerültebb vígjátékát - Szigligeti Ede *Liliomfiját* - rockosították, ezáltal a külön-külön élvezetes alkotóelemekből élvezhetetlen zagyvaság keletkezett.

Ezek a típusú művek általában nem specifikusan ifjúságiak, inkább a felnőttszínházakban honos műfajok degradált változatai. Ráadásul a kalandos művek nem vehetik fel a versenyt a kalandfilmekkel, a musical a koncerttel.

Ezek után talán ellentmondásnak tűnik, ha azt állítom, hogy ennek a korosztálynak igenis megkülönböztetett színházi élményre van szüksége. Olyan művekre és előadásokra, amelyek a korosztály életérzését, érzelmi labilitását, kritikai érzékét, racionalitásigényét, identitáskeresését sűrítetten fejezik ki. Ilyen mű-

vek a *nagy romantikus drámák, s* ilye-nek általában a romantikában fogant átdolgozások is. Még akkor is - vagy éppen azért -, ha bennük a figurák kevéssé árnyaltan vagy jók, vagy rosszak, ha a cselekmény fordulatai nem mindig engedelmeskednek a lélektani hitelesség, a logika, a következetesség parancsainak. De pontosan kifejezik a gyerekek érzelmi szélsőségeit, titkolt hőskeresési vágyukat, s megtestesülnek bennük a barátság, a szerelem, a hazafiság máig érvényes példái.

Es természetesen ilyen művek a *nagy klasszikus tragédiák és komédiák.* Moliére és Shakespeare, Goldoni és Euripidész, Arisztophanész és Szophoklész egyaránt játszható a diákoknak - persze csak kitűnően. Ezek a művek más síkon, de a romantikusokhoz hasonlóan a fiatalok alapproblémáira rímelő gondolatokat, érzelmeket, konfliktusokat, viselkedésmintákat tartalmaznak.

Hogy sem a romantikusok, sem a klasszikusok nem speciálisan diákműfajok? Igaz. De meggyőződésem, hogy nem mást kell a fiataloknak játszani, mint a felnőtteknek, hanem egy kicsit másként. Egy kicsit fel kell erősíteni a darabok azon motívumait, amelyek a fiatalok lelkében különösen rezonálhatnak. Úgy kell az előadások létrehozóinak felnőtt-ként kezelni diáknézőiket, hogy tiszteletben tartják és figyelembe veszik közönségük életkori sajátosságait. (Jó példa erre a diákoknak is játszó műegyetemi Tanulmány Színház *Arisztophanész madarai- és Szentivánéji* álom-előadása, s az sem véletlen, hogy éppen egy alternatív színházi csoport szolgáltatja a jó példát!)

A félreértések elkerülése érdekében: nem azt mondom, hogy éljen a romantika és a klasszika, s vesszen az adaptáció és a musical. Csupán nyilvánvaló értékdifferenciákra szeretnék utalni, valamint arra, hogy a gondolati-formai szempontokból bonyolultabb művek, a kortárs művészet, a mai dráma felé - véleményem szerint - inkább lehet a romantikusok és a klasszikusok segítségével eljutni, minta musicalekével és az epikaátültetésekével.

Mindezek ellenében azt lehet állítani, hogy ez az eszmefuttatás a már meglévő drámák, műfajok kizárólagos figyelembevételével készült, s nem számol a kifejezetten ennek a korosztálynak az érzéseit kifejező, létező vagy kitalálandó, megírandó, eljátszandó művekkel. De számol. Csak ezek a „nem hagyományos" művek az eddigitől lényegesen különböző művészi alapállást, közönségkapcsolatot, dramaturgiát követelnek. Két előadástípusra szeretnék hivatkozni: az *életjátékokra és* a magyarul *Színház a nevelésben* elnevezésű, főleg Angliában honos kreatív játékra. Egyik sem igazán hivatásos színházi műfaj, legalábbis ahogy a hivatásos színház feladatát, működési módját nálunk és sok hozzánk hasonló tradíciójú országban értelmezik.

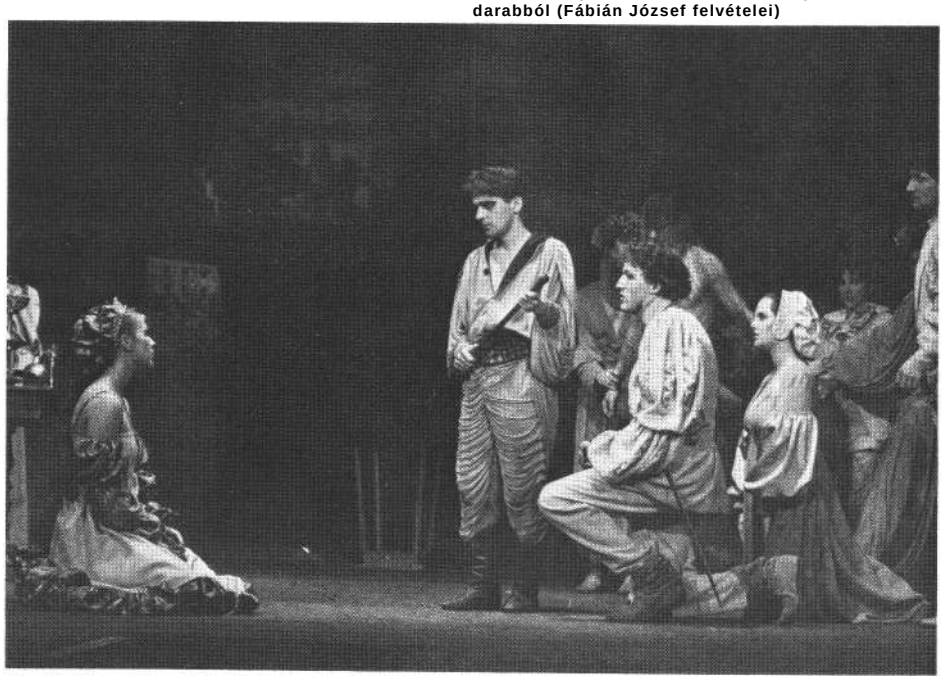
Az életjáték egy valódi vagy fiktív közösség problémáinak improvizatív alapú, de kötött dramaturgiájú feldolgozása. Esetünkben természetesen az általunk vizsgált korosztályba tartozó közösségek élete szolgáltathat alapot az előadáshoz, amelyet maguk a diákok vagy színészek egyaránt előadhatnak. Akkor jó az életjáték, ha tipikus problémakör egyedi módon átélhető és általános tanulságokat hordozó feldolgozása történik meg. Ha diákok mutatják be a maguk gondjait-örömeit, akkora személyesség, ha színészek játsszák az előadást, akkor az általánosság dominál a produkcióban.

A TIE (Theatre in Education), avagy a Színház a nevelésben-produkciók némileg hasonlítanak az életjátékokhoz. De ez a rövidítés nem csupán egy előadástípust jelöl, hanem mindenekelőtt egy kiterjedt szervezetet. Kis együttesek - színészek, rendező, pedagógus, pszichológus (gyakran e különböző feladatkörök egy-egy emberben egyszerre és együtt vannak jelen) - saját színházukban vagy iskolákban olyan előadásokat tartanak kis csoportok részére, amelyek lazán kapcsolódnak ugyan bizonyos oktatási-nevelési célokhoz, de alapjában véve a művészet, az élő színház erejével hatnak. Az előadások maximálisan építenek a közösség kreativitására, az elsajátítandó ismeretek, felismerések nem didaktikusan, hanem az átélt élmények segítségével rögzülnek. Ennek az előadástípusnak ma már kialakult módszertana van, és a legkülönbözőbb oktatási-nevelési feladatok megközelítésére alkalmas. Különösen az emberi együttélés, a szocializáció problémáinak megoldásában nyújthat nagy segítséget.

Mindkét forma kiegészülhet - s főleg a TIE esetében ki is egészül - egy irányított beszélgetéssel, szépen példázva az érzelmi és az értelmi ráhatások egységét. Ezeken a beszélgetéseken nemcsak azt tárgyalják meg a legváltozatosabb formában, hogy miről szólt az előadás, hanem a darab problémái kapcsán mindig a közösség saját gondjait is összefüggésbe hozzák a látottakkal.

Az ilyen előadásokban a színész személye és szerepe nehezebben válik szét a nézők szemében, mint a „hagyományos" színpadi előadásban. A színpadi játékban gyakran elhanyagolható *maga a* színész, habitusa, hanghordozása, mozgása csupán árnyalja a figurát, de a történetből kibomló alak, a szerep lesz az elsődleges.

Jelenet a kaposvári A varázssütemény című darabból (Fábián József felvételei)



Egy vidéki színház *Ármány és szerelem*-előadásában - amelyet a diákközönség joggal végignevetgélt, mivel szakmailag-művészileg igen alacsony színvonalú volt - a két szerelmes figurájával, a fiatalok sorsával - függetlenül a színészek alakításának minőségétől - a történet tragikussá válásával egyidejűleg egyre jobban azonosult a diákközönség.

A kreatív játékokat követő beszélgetéseken viszont gyakran a már civil személyként vitatkozó színészhez a játszott szerepe szerint viszonyulnak a gyerekek. Például egy londoni osztály - amelynek tagjai zömmel színes bőrűek - a Miller *Pillantása hídról* című drámájának kellőképpen sűrített előadása utáni vitában különböző módon viselkedett, vitázott a bevándorlókat alakító színészekkel, meg az Eddyt és az Ügyvédet játszókkal.

Az előbbi példában említettem: a TIE-együttes kis csoportoknak játszik. Ezzel kapcsolatban még egy kérdésről érdemes szólni. Ez pedig a színházlátogatás módja, ami döntően befolyásolhatja e korosztály későbbi színházba járási szokásait is. Míg a kisiskolásoknál szervezési és egyéb okokból sok országban, így nálunk is, bevett gyakorlat az, hogy egész osztályok, iskolák együtt, tanári felügyelet mellett töltik meg a nézőteret, ez az idősebb gyerekeknél nem követhető metódus. A tizenkét-tizenhat éves - és távolról sem egységes - korosztály számára a közös színházlátogatásban a bandaszellem kiélése, a fiúk és lányok közötti nem megszokott szituációban való találkozás és együttlét, a tömegpszichózis bizonyos megnyilatkozásai gyakran fontosabbak, mint az előadás. Éppen ezért a kiscsoportos látogatási forma lenne ajánlatos, akár tanári vagy felnőtt kísérettel, akár anélkül. Fontos, hogy ne abban az időben legyen az ifjúsági, mint a gyerekelőadás, sőt lehetőség szerint ne is a gyerekszínházban legyenek a nekik szánt előadások. A fiatal nézők ugyanúgy este mehet-nek színházba, mint a felnőttek, ezt igényli az ifjú néző, s ezáltal nemcsak művészi, de szociológiai élményt is kap.

Az élő színház minden korosztályban nélkülözhetetlen. Különösen az egyik legérzékenyebb korban, a kamaszkorban. Az itt és most művészete a mindent cl-öntő kommersz és uniformizált gépi kultúrával szemben érzelmi gazdagságot, értelmi megújulást nyújthat, s egészében a harmonikus emberformálást segítheti elő. Ehhez „csupán" igazi, e feladatoknak eleget tevő drámák és előadások szükségeltetnek!

BAKTAY MIKLÓS-PÁLI JUDIT

A csillogó szemű gyerekközönség

Gyerekszínházi hatásvizsgálat téziseiből

Veszélyes közönség a gyerek: a legkisebbek (hat-hét éves korukig) azért, mert nem tudják, hogyan kell közösségként és közönségként viselkedni. Őket azonban tenyerünkön hordozva, kézen fogva vagy ölbe kapva be tudjuk vezetni az ünnep házába. A nagyobbak sokkal veszélyesebbek, mert a színházban adódó új helyzetet arra igyekeznek felhasználni, hogy közösségük rangsorában előbbre lépjenek. A közönség belső csoportdinamikája tehát a színpadi eseményektől függetlenül is tönkreteheti a produkciót, még ha az íróilag vagy dramaturgiailag „jó" is. Ebből pártállás szerint két következtetést lehet levonni.

Az egyik, hogy ne érdekeljen, mit csinálnak a fegyelmezetlen gyerekek. Csakhogy a nézőtéren beinduló öngerjesztő folyamat olyan magatartásmódokhoz, megnyilvánulásokhoz vezet, amelyek drámaibbak, érdekesebbek, elevenebbek, mint a színpadon folyó dramaturgiailag és íróilag „jó" játék. Ráadásul a közönség egy része könnyen kikerülhet a rendfenntartók ellenőrzése alól.

A másik lehetséges következtetés, hogy ne hagyjuk a gyerekközönséget a színpadtól függetlenedni, ne hagyjuk, hogy az agresszív rangsorküzdelmek színterévé váljék, hanem mi tisztázzuk magatartásmódjait, törvényeit, illetve játékszabályait.

Ha a második következtetést visszafordítjuk, nyilvánvalóvá válik, hogy a színpad sem függetlenedhet a gyerekközönségtől: csak az aktív kapcsolat szüntetheti meg kiszolgáltatottságát. Ugyan-ez az aktív színész-közönség kapcsolat oldja meg a nehéz kérdést, mi is a különbség egy „konzerv" és egy élő műsor között. Csak az ilyen kapcsolat képes értelmet adni az élő színháznak, egyedül így lehet versenyképessé tenni és biztos győzelemre vinni a színházat.

A produkció határai

Az olyan produkciók, amelyek természetük szerint nem tudnak élő kapcsolatot teremteni a gyerekkel (képernyőre vitt produkciók), úgy ragadják meg a figyelmét, hogy a veleszületett alakokra (Gestalt) építenek. Ezeknek a hatása alól akkor sem tudja magát kivonni a gyerek, ha netán akarná. Ráadásul a felnőtt is szívesen nézi az ilyen filmeket, hiszen semmiféle gondolati erőfeszítésre nincsen szüksége, emocionálisan mégis erősen megmozgatják.

A fióka és a gorilla

Természetesen vannak színházi produkciók is, amelyek az értelem kikapcsolására, a velünk született vagy tanult emocionális magatartás kiváltására építenek. Az ilyen produkciókban (a jobb érthetőség kedvéért karikírozva) a következő történik:

A színészek óra ötkor megjelennek a színpadon, és játszani kezdenek. Az előfüggöny vonala vagy a színpad legszélső deszkája egyben az előadás határa' is. (Néha megérné, ha egy üvegfalat húznának ide.)

Kezdődik az előadás, az addig amorf nézőtéri tömeg figyelme a színpadra összpontosul. A gyerekek úgy figyelik az előadást, akár egy térbeli filmet néznének. Ennek ma már közismert sikerreceptje a következő: a (gyerek)néző figyelme lekötésére percenként több gaget kell bedobni, akciót kell indítani, ráadásul ezeknek az akcióknak éppen pergő gyorsaságuk, tehát a racionális percepció számára elérhetetlen voltuk miatt biológiai vagy szociális kulcsingerekre, kiváltókra kell épülniük. Velünk született például - mint azt Konrad Lorenztől tudjuk - a nagy testű, kis fejű, de nagy arckoponyájú lények iránti negatív érzelmi beállítódás, valamint ennek fordítottja, a kis testű, nagy fejű, de kicsi arckoponyájú, ám nagy szemű lényeket gondolkodás nélkül, azonnal aranyosnak nyilvánítjuk. Természetesen ebben még külön szerepe van a fejformának és a szemek nagyságának stb. - úgy, ahogy ezt Walt Disney megrajzolta. Ez az érzelmi beállítódás tehát a szó szoros értelmében természetes, mert velünk született alakokhoz (Goethe pszichológiai műszóvá vált kifejezésével: Gestaltokhoz) kapcsolódik. Nevezzük el az egyiket gorillának, a másikat fiókának.

Az is természetes, hogy végletesen erős megrázkódtatás, ha a gorilla bántalmazza a fiókát, míg megnyugvás, humor, általában pozitív érzelem forrása, ha a fióka veri be a gorilla fejét.

Könnyű belátni, hogy az ilyen produkcióban komoly szerepe van az üvegfalnak, legyen az akár valódi, akár képzeletbeli, hiszen a velünk született averziót csak úgy lehet valamelyest féken tartani, ha a gorillát egyértelműen behatárolt

térben tudjuk. A szorongás azonban többnyire nyílt félelemmé változik a színházban, hiszen a gyerek nem bizonyos a színpad határának sérthetetlenségében - bizonyos életkorban és helyzetben még a képernyő, sőt a mesekönyv határai sem jelentenek elegendő biztonságot számára.

A „fióka és gorilla" típusú színház, ha és amennyiben megvalósítható, nem követel semmiféle tudatos figyelemösszpontosítást, sőt éppen ellenkezőleg, a gyerek egyszerűen „nem tudja levenni a szemét" a (színpad)képről. Az akarat teljes kikapcsolásával feloldja a személyiséget az eseményekben, az individuum, a szabad egyéniség helyett a génekben rögzített programokkal operál.

Ennek az ősi színházi formának az az előnye, hogy nincs baj a figyelemmel, tehát a fegyelemmel sem, a gyerektömeg irányítható, egységes, a hatás biztosan kiszámítható.

Sokkal kevésbé lehet a kommunikációra épülő színházi forma anyagi és erkölcsi sikerét kiszámítani, hiszen itt egyik terület sémái sem működnek, tudományos hatáselemzésen alapuló megközelítésre van szükség, hiszen gyereknek a színház olyan komplex élmény, amit egyes kiragadott mozzanatai alapján lehetetlen értékelni.

Az élmény

A külső kiváltókra épülő produkció megelégszik a befogadó szemlélődő, passzív jelenlétével, és a belső élményfeldolgozás formáját várja el.

A tetszésnyilvánítás lehet nevetés, taps és egyéb mikromozgásokból álló metakommunikációs elem, esetleg összenézés, kacsintás, meghökkenés, sóhaj és egyebek.

A klasszikus gyerekszínház - a felnőttszínház gyerekített formája - úgy gondolja, hogy ha a felnőtt befogadó disztingvált, akkor a gyerek is legyen az. Vegye fel a színházi modort, amilyen korán csak tudja. Ez a szemléleti egyoldalúság a viselkedést érinti, de ugyanez a darabok tematikájában is felfedezhető. Az életkori sajátosságokhoz való igazodást az jelenti, hogy mesét visznek a szín-padra, ettől lesz a gyerekszínház színház. Vagy talán fordítva? A színház gyerek-színház?

Ha a mese túl bonyolult, lankad a figyelem, óhatatlanul csábít arra, hogy átmeneti aktivizálással adjanak új lendületet neki. Így csúszhat be olyan drama turgiai szarvashiba, mint az unalomig hallott példa: a színész kiszól a gyerekeknek, hogy merre kell mennie, azok boldogan útbaigazítják. Két perccel később már nem hallgathat a gyerekekre, mert muszáj kiinnia a méregpoharat... Világosan látszik, hogy nem lehet önkényesen változtatni a produkció határait, mert értelmileg és érzelmileg megoldhatatlan feladat elé állítjuk a gyerekeket. Kijelöltük a szabályokat, és mégis rákényszerítjük őket arra, hogy megszegjék azokat. Es ebbe a csapdába sorozatosan esnek bele dramaturgok, rendezők, de a legjobban a színész üti meg magát.

A megoldás: ilyen jellegű kommunikációs dramaturgiai fordulatot csak folyamatba ágyazottan alkalmazhatunk, kell legyen előzménye és kell legyen további építkezése. Az aktivizálás új műfaji keretet jelöl ki, olyan szemléletváltást igényel, amelyben az életkori sajátosságokat nem szabad érzelmekre vagy figyelemre fókuszálni, hanem tekintetbe kell vennünk a gyerekek viselkedésszerveződési folyamatainak minden mozzanatát: ennek szociális és értelmi összetevőit.

Az óvodások és kisiskolások színházában minden előrelépésnek feltétele a párhuzamosságban rejtezik, a gyerek fejlődésének folyamatához kell igazodnia a befogadóvá válás folyamatának. Nem várhatunk el kis közönségünktől mást, többet, mint amire képes.

A hatáselemzés

Módszerünk nem más, mint a megfigyelés. Megfigyelése annak, hogyan viselkednek a gyerekek különböző társas környezetben, hogyan érzik magukat a színházban, előadás előtt, alatt és után... Mi tetszik az egyiknek, mi zavarja a másikat, mitől fél a harmadik, hogyan fejezi ezt ki, hogyan oldják fel és nem utolsósorban mit visznek el. Azaz élményfeldolgozásuk folyamatai hogyan kötik emlékképekbe nemcsak a látottakat, hanem az átélteket is.

A hatáselemzés a gyerekekkel foglalkozó színház pszichológiai, pedagógiai fogódzóit nyújthatja, kritikai visszajelzéseket fogalmazhat meg: hol, hogyan és milyen feltételek esetén kell még jobban igazodni a gyerekcsoport dinamikus sajátosságaihoz. Ily módon a hatáselemzés az élményszerveződés folyamatát követi végig az érzékeléstől egészen a hosszú idejű memória élménymegőrző funkciójáig. Felfogásunk szerint csak azt tekinthetjük a gyerek számára feldolgozható élménynek, amely a pozitív érzelmi színezetű szemlélődésen túl, a megfelelő információfelvevő és -feldolgozó rendszereken át válik belső tartalommá. Felnőtteknél ez döntően képi és fogalmi jellegű, gyerekeknél azonban mozgásos és képi reprezentációkban rögzül.

Óvodás és kisiskolás korosztálynál a szimbolikus fogalmi rendszer minden megértési nehézség esetén az előző kettőnek szinte „visszaadja" a vezérlést. Nem tarthatjuk elegendőnek, ha a gyerekek látszólagos érdeklődéssel néznek egy-egy produkciót, de annak a megértés és az emlékezet által rögzített élmény szintjén később semmi nyomát nem találjuk. Talán érthető a szándék: túl kell lépnünk azon a ponton, ahol a látvány csak az érzékelés szintjéig hatol. Sajnos, csak ennyi történik, amikor hosszasan néznek tévéműsorokat, de semmit nem értenek, vagy rosszul értenek meg, és mindez ellenőrizhetetlenül alakulhat át félelemmé.

Az érzékelés és a megértés ellentmondása nem kaphat helyet a gyerekszínházban, hiszen ez esetben nem tölti be funkcióját: kultúraközvetítő szerepe, közművelődési értéke elvész.

Csoportdinamika pró és kontra

A hatáselemzés választ ad mindarra, ami a színpadról nem érzékelhető. Az többnyire nyilvánvaló, hogy a közönség domináns, nagy számban előforduló reakciói milyen arányban mozgásos, cselekvő, illetve szóban megfogalmazódó vagy közös éneklés, kiabálás, érzelemmegnyilvánulások által kifejezett. Rejtve marad azonban, hogy az egyes gyerek a szín-pad és a játékvezető felől érkező direkt vagy indirekt irányító, kezdeményező mozzanatokra azonnal saját indíttatásból reagál-e, vagy csak mások utánzása útján kapcsolódik a játékhoz. Ez a kétféleség más-más szintjét jelzi az élmény-szerveződésnek, de az utóbbi sem elhanyagolható, mert az utánzásos elemek mediátorokká (közvetítőkké) válhatnak az információfelvételben. Elvezethetnek a beleéléshez, és ezen keresztül a megértéshez. Eredményeink, valamint további munkánk egyik lényeges pontja éppen ezt igazolja. A csoportos előadásokon, azaz óvodás- és iskolatársak között, ismert társas környezetben ülő gyerekek sokkal aktívabbak, mint a családi előadásokon ülő (akár szülőközeli, akár más gyerekek között helyet foglaló), közösséggé nem szerveződő gyerekek. Aktivitásukban - ellentétben az általános gyermekszínházi tapasztalattal - az együttes élmény hatására nem a rendbontó elemek

erősödnek fel, hanem az érzelmi, értelmi elemek! Ötletek, jóslatok, a cselekménynszál további, még nem érzékelhető, de sejthető veszélyeit megfogalmazó félelmek! Ezek a reagálási formák nem a darab jelenével, az éppen látott, hallott hatásokkal állnak összefüggésben, hanem egy magasabb rendű élményszerveződési szinttel. Ha úgy tetszik, az érzelmi beleélést, ha úgy tetszik, az értelmi jellegű gondolkodási stratégiát működtetik, és ennek fonalán kijuthatunk a labirintusból.

Amennyiben az óvodás-kisiskolás korosztály eredendő aktivitásából indulunk ki, és a külső élményszerveződési formáktól lassan, fokozatosan haladunk a belsővé válás folyamata felé, akkor nem kell szükségszerűen szembe találnunk magunkat a serdülőkori rendbontás változatos formáival, és felesleges a felügyelet erejében bíznunk. A kommunikációra épülő produkció érzelmi motivációját az aktivitás megadja, így a követhetőség nem a figyelemkoncentráción múlik. Legfőbb veszély a cselekménynszál értelmi feldolgozásának kérdéskörében rejlik. Ha az előadás, áttételei folytán, a célzott korosztály számára nehezen követhető, akkor nem jöhet létre érzelmi átélés, azonosulás sem. A mások helyzetébe való beleélés képessége, lássuk be, nézőpontváltás, egy nagyon komoly értelmi teljesítmény! Ha ez túlzott erőfeszítést igényel, akkor közönségünk egy alacsonyabb szintű, kizárólag látványcentrikus és egocentrikus nézőpontnak engedelmeskedik.

A látvány elemeiben megmarad, de nem lesz miértje. A közönség nem fog másra emlékezni, mint arra, hogy a fióka beverte a gorilla fejét!

Fesztivál után...

Az országos gyerekszínházi találkozóról

Először volt Budapesten - de nem ez volt az első - országos gyerekszínházi fesztivál. (Ha csak az utóbbi évtizedre emlékszünk vissza, fel kell idéznünk az 1979-ben Kaposvárott rendezett nemzeti és nemzetközi találkozót.) Az, hogy éppen most és az országos (felnőtt) színházi fesztivállal lényegében azonos módon és azonos feltételekkel zajlott le ez a mostani, a gyerekszínházi pozíciók megerősödését látszik igazolni.

Az utóbbi néhány évben összehangolt kísérlet történt annak érdekében, hogy a színházművészet sokáig mostohagyerekként kezelt - s máig sem teljesen egyenrangúnak tekintett - ágának elméleti, dramaturgiai alapjait és jellegzetességeit, pedagógiai-pszichológiai motivációit és meghatározóit tisztázzák, összegezzék. Ez idő alatt az előadások művészi színvonala is sokat változott, nemcsak a gyerekprodukciók száma nőtt meg és a gyerekszínházi tevékenység vált rendszeressé.

Mindazok, akik szívügyüknek tekintették a gyerekeknek és a fiataloknak szóló színház ügyét, régóta sürgették, hogy e változások függvényében megmérettessék és eredményei szerint elismertessék a színházművészet ezen ága is. Úgy látszik, most értek meg a feltételek ahhoz, hogy ez a megmérettetés megtörténjék.

Szerény körülmények között, s még szerényebb sajtóvisszhangtól kísérve tizenegy fővárosi és nyolc vidéki színház mutatta be november végén a gyerek- és ifjúsági előadásait. (Hogy Szolnok, Debrecen és Kecskemét miért maradt távol, azt nem tudni, pedig mindegyiknek volt nevezhető produkciója.) A „felnőtt" színházak országos találkozójához hasonlóan a színházak maguk dönthették el: részt vesznek-e a találkozón, s ha igen, milyen produkcióval. Semmiféle előválogatás, minőségi vagy tematikus szűrés nem volt tehát, s mivel a találkozó ebben a nemben és formában az első volt, nem-csak egyetlen évad legfrissebb előadásait nevezték - nevezhették - a színházak. Így a találkozón kirajzolódó helyzetkép nem egészen egy adott pillanat állapotát rögzíti, hisz volt jó néhány éve futó s bizony fáradt produkció is a választékban, meg már lefutott, de erre az alkalomra hirtelenében felújított előadás is. Mégis többé-kevésbé hiteles kép rajzolód-hatott ki a nézőben a jelenlegi gyerekszín-házi tendenciákról, törekvésekről, mű-sorstruktúráról, művészi problémákról.

A fesztiválon látott produkciók mindegyikéről nincs értelme részletesen beszámolni, mert egy részükről már írtunk, s egy másik részükről művészi színvonaluk, megoldatlanságuk miatt nem érdemes hosszabb elemzést készíteni.

Két előadás szólt közvetlenül a legkisebbeknek: Sólyom Kati *Csipkefája* (amely a pécsi színházat is képviselte) és *a Banyatanya* (Mikroszkóp Színpad); nyolc darab a nyolc-tizenkét éveseknek: *a Pinokkió* (Zalaegerszeg és Nyíregyháza), Tamkó Sirató Károly *Mesélő kertje* (Radnóti Miklós Színpad), Békés József Sán*dor, József, Benedekje* (Békéscsaba), Petrov-Genkov *Tengerkékje* (Győr), Köves József *Nyakigláb, Csupaháj, Málészája* (Népszínház), Sármándi Pál *Peti és a rókája* (Hököm Színpad) és *a Mesebalettek* (Fővárosi Operettszínház); valamint kilenc az idősebbeknek: *a Légy jó mindhalálig* (Nemzeti Színház), Szigeti József *A vén bakancsos és fia, a huszárja* (Játékszín), az *Oliver!* és *az Emil és a detektívek* (Arany János Színház), A *kis herceg* (József Attila Színház), *A kék madár (Thália* Színház), *a Koldus és királyfi* (Szeged), Juhász István *Az unokaöcsém nagy csibésze* (Veszprém) és Gozzi *A varázssütemény*e (Kaposvár).

Mintha időben egy évtizeddel visszaléptünk volna, a Hököm Színpadon Csongrádi Mária rendezése a gyerekszínjátszás minden kárhoztatott hibáját együtt mutatta be. Sármándi Pál darabja sem gondolatilag, sem dramaturgiailag nem üti meg ma már a bemutathatóság szintjét, didakszisa, cselekménytelensége, rossz dialógusai, konfliktusmentessége, árnyalatlan figurái, gyenge dalszövegei egyaránt ezt igazolják. Dénes Margit zenéje a darab színvonalához igazodik. A rendezőnő még a darabban fellelhető lehetőségeket sem volt képes kiaknázni, Lekvár Peti megleckéztetésének történetéből minden színpadi logika hiányzik, az előadás látványvilága csúnya, tere nem funkcionál, a színészek unottan és rutinból felmondják a szöveget, sem egymással, sem a közönséggel valós kapcsolatot nem tartanak, játékmódjukban a rutinon kívül a legrosszabb gyerekszínházi sztereotípiák - édeskésség, mindent hang-

Szabados Zsuzsa (Nancy), Pasqualetti Gergő (Oliver) és Perlaki István **(Fagin) az Arany János Szinház Oliver!-előadásában**

súlyozás, funkciótlan kérdezgetés, gügyögés, külsődlegesség stb. - fordultak elő. (A legérzékletesebben Bajor Imre szereplése jelzi e színháztípus képtelenségét: a színész Róka-alakítása elviselhetetlen ripacskodás és a megtestesült külsődlegesség egyvelege volt, míg a Játékszín gyerekelőadásában kitűnő, túlzó eszközeivel együtt is stílusos és figurát jellemző teljesítményt nyújtott.)

Nem volt sokkal ízlésesebb, magasabb színvonalú a zalaegerszegi *Pinokkió* sem, amelyet vendégként Petrik József rendezett. Nem lehet tudni, ki volt, aki Litvai Nelli jól felépített, a maga nemében kivételesen jól sikerült adaptációját szinte az érthetetlenségig átalakította, meghúzta, megcsonkította, aktualizálta. Ebben a formában az előadás leginkább olyan szín-padi képregénynek hatott, amelyben a szituációknak csupán a körvonalai jelentek meg, és amelyben színészi alakításról alig beszélhetünk. Langmár András díszlete ronda és játékra alkalmatlan teret képez, nehézkes váltásaival minduntalan leállítja az előadást. Laczó Henriett ruhái - különösen a Kék tündéré - ízléstelenek, Székely Iván zenéje a felismerhetetlenségig eltorzított (vagy átírt?) volt. A máskülönben igényességre törekvő zalaegerszegi színházhoz méltatlan egy ilyen bemutató.

Ezzel szemben Nyíregyházán ugyancsak *a Pinokkió* igen jó, együttes munkán alapuló előadása született meg. A rendező, Schlanger András színvonalas gyerekelőadást hozott létre, amely egy ponton mélyebb, áttételesebb lett, mint a darab szokásos bemutatói. Az első rész a játékország-jelenettel zárul, s ugyanez az epizód indítja a másodikat. Az előadás minden közreműködője - beleértve a rendezőt is - egy-egy játék kezelője vagy valamilyen árus lesz, és a vidám, színes díszlet, jelmezek, kellékek derűt, boldogságot sugallnak. A játékosok benépesítik a színházat, a színpadon és a nézőtéren, a földszinten és az emeleten kínálják portékájukat, játékaikat. De a játékországi dalt énekelve mindegyikükből valami mély szomorúság árad. A dal, a látvány vidámsága és a színészek szomorúsága a vágyképek és a beteljesedő valóság tragikus kettősségét fejezi ki, és igazi színházi pillanatokkal ajándékozza meg a gyerek és felnőtt nézőket.

Magyar népmeséből Köves József írta *a Nyakigláb, Csupaháj, Málészáj* című darabot, amelyet a Népszínház egyik utazó társulata Beke Sándor rendezésében játszik. A magyar népmese színpadi megjelenítése mindig a mese zártságának föloldásával jár, így történt ez eset-ben is, s ezt Balázs Árpádnak a Baranyi Ferenc verseire készített betétdalai tovább fokozták. Beke Sándor érdekes megoldásként a bábozást és az élő színházat vegyítette az előadásban, a meseszituációkat, a csodákat bábok segítségével, a zárt jeleneteket élő színészekkel játszatta. De a két műfaj egymásra épülése, belső konzekvenciája, a váltások rendje nem mindig tűnt kellően megindokolt-nak, s a színpadszéles paraván eleve le-szűkítette a játékteret, az előszínpadra kényszerítette s ezáltal kifelé játszásra késztette a színészeket. Az utazó trupp adott létszámú és összetételű, ebből a kényszerű tényből súlyos szereposztási megalkuvás következett: a férfiszerepek egy részét, ráadásul a címszereplők közül kettőt, nők alakítottak. A színészek egyébként harsány, külsődleges eszközökkel játszanak, az igen szegényes és gyenge dialógusokat nem ritkán a közönségességig vagy a bugyutaságig torzítva közvetítik.

A nagyobbaknak szól Juhász István darabja, *Az unokaöcsém nagy csibész,* amely mai történet, s amelyet a veszprémi színház Kolos István rendezésében mutatott be. A darabnak alig van cselekménye, viszont annál több didaktikus tanítása. A helyzetek kimódoltak, naivak, a dialógusok földhöz ragadtak, a figurák sematikusak. A mű egyetlen pozitívuma: három gyerekszerepet kínál, s e szerepeket valóban gyerekek alakították a gyerek nézők nagy örömére. A mai alaphelyzet természetesen ismerős a közönségnek, és érezhetően a gyerek szereplők és a nézők közötti rokonszenv és együttérzés következménye a felnőtt szereplők iránti felfokozott érzelmi viszony kialakulása: a bogaras nagymamát - akit amúgy is a kelleténél szenilisebbre vagy más szóval komikusabbra hangolt a színésznő és a rendező - kárörömmel kinevették, ugyanakkor a két elvált ember érzelmi tétovaságát rokonszenvvel figyelték. A darabnak és az előadásnak azonban nincs tétje, csupán egy felszínes, leegyszerűsített, ezáltal hazug életképet ad, s ez megengedhetetlen a színházban (is).

A zenés darabok három típusa is látható volt a találkozón. A Fővárosi Operettszínház *Mesebalettek* címmel Prokofjev két művét, *a Péter és a farkast,* illetve

a Hamupipőkét mutatta be. Nem beszélve a technikai problémákról (például a zene nem jó minőségű hangszalagról szól, ráadásul *a Péter és a farkas* esetében a mesélő szövegeit úgy vágták ki, hogy a zenerészek bántóan nem kapcsolódnak), a zene tömörítése, a koreográfiához alkalmazása (!) s maga a koreográfia (mindez Géczy Éva munkája) meglehetősen vitatható. *A Péter és a* farkasnál különösen feltűnő, hogy a zenét a tánctechnikai megoldhatóságnak rendelték alá, s hogy a koreográfia csak a zene illusztrálására képes. *A* Hamupipőkénél sem a zenei anyag szabta meg a zenei tömörítést, de még így sem igen sikerült egyensúlyba hozni a szigorúan vett történetet és a színező részleteket (például báli jelenet).

Győrben egy bolgár darabot, illetve előadást igyekeztek magyar színpadra átültetni. *A* mesemusicalnek titulált *Tengerkék* című darab Szófiában a Drámai Színházban számos díjat hozó nagy siker. Ám a szófiai és a győri adottságok, körülmények, a gyerekszínházról, annak szükségességéről és milyenségéről vallott nézetek - úgy látszik - nagyon is eltérőek. A vérszegény történetből - egy kislány telefonmesét hallgat egy tengeri lényről, majd telefonfülkéstül a tengerbe merül, találkozik a meselénnyel, és különböző bonyodalmakat él át - és az esztrádzenei hatásokat mutató muzsikából Győrben nem született átütő erejű előadás. Annak ellenére sem, hogy a látványtervező és a rendező ugyanaz volt, mint Szófiában. *Az* önmagában tetszetős, de nem igazán funkcionáló díszlet és az ötletes jelmezek jó keretet adhattak volna a játéknak, de az óriási színpadot alig tudták bejátszani-betáncolni a szereplők, a színészek többsége nem tudta megoldani sem a hétköznapi figurák improvizálást követelő megjelenítését, sem a tengeri lények absztraháló igényű megformálását. Szereposztási problémák miatt sem jöhetett létre a két főszereplő, az öregedő tengeri lény és a gyerek magányosságának, pillanatokra szóló találkozásának és elválásának finom drámája.

Pregitzer Fruzsina (Lidi) és Bajor Imre (Frici) Szigeti József népszínművében (Játékszín)

Kerekes Éva (Nyilas Misi) a Légy jó mindhalálig nemzeti **színházbeli** előadásában **(Iklády** László felvételei)

Szegeden Mark Twain *Koldus és királyfiját* Sándor János rendezte. Az alapjaiban jó dramatizálást, amelyhez eredetileg is - mintegy két évtizede - Daróczi Bárdos Tamás írt zenét, most musicallé változtatták, szinte több benne az ének, mint a próza. Ezek a zenei részletek dramaturgiailag szétzilálják az előadást, amely ízlésvilágában finoman szólva eklektikus. A modern operai igényű részletektől a cigánytáncig és a diszkós hangvételű betétig sokféle stílusú és színvonalú muzsika szólal meg, s közben alig követhető a történet. Régi és visszatérő probléma: a két főszereplőt itt is színésznők játsszák, ami mindenképpen rossz konvenció. Az előadás egésze ugyanúgy eklektikusnak mondható, mint a zenei anyag.

Azok az előadások, amelyekről már írtunk e folyóirat hasábjain, részben átértékelődtek a fesztivál mezőnyében, részben ezúttal is igazolták hibáikat éppen úgy, mint erényeiket. A Thália színházbeli *A kék madár* most is az egyik legproblematikusabb előadásnak bizonyult szemléletében és kivitelében egyaránt, és színházidegennek a József Attila Színház *A kis hercege*, amelynek előadása ráadásul feltűnően fegyelmezetlennek tűnt.

A Mesélő kert - minden részproblémája ellenére - a szándékában tisztességes, megoldásában új lehetőségeket ke-

reső, éppen ezért a fesztiválon a figyelmet érdemlő produkciók közé sorolható előadásnak bizonyult.

Az Arany János Színház két benevezett produkciója - *Emil és a detektívek, Oliver!* - a maga módján és a maga műfajában a fesztiválon a legjobbak közé tartozott.

Sólyom Kati *Csipkefa* című népköltészeti műsora ma is kivételes élmény, nemcsak a kitűnő szerkesztés, hanem a színésznő egyszerre szuggesztív és érzékeny előadásmódja miatt is, amelynek a művészi élménynyújtás és a gyerekekkel való együtt játszás szintézise az eredménye.

Meglepetést okozott, hogy Szigeti József népszínműve, *A vén bakancsos és fia, a huszára* Játékszínben milyen kitűnően szól - a gyerekeknek. Mára ez a népszínmű olyan, mint egy szép mese, s ezt Berényi Gábor rendező jól ismerte fel. De nem eleve gyerekelőadást rendezett, azaz nem egyszerűsítette le a történetet, nem vonta ki belőle a szerelmi szálat, nem szállította le a művészi szintet. Ha akarom, „felnőtt" előadás született, maximális igényességgel, éppen ezért a gyerekeknek nemcsak a könnyen átélhető mese, hanem az őket egyenrangú partnernek tekintő művészi attitűd is maradandó élményt adott. Bakó József régi hagyományokat idéző díszlete, Füzy Sári ízléses jelmezei jó képi keretet szolgáltattak az előadáshoz, amelyben igen jó alakítások születtek (főleg Kaszás Attiláé, Dégi Istváné, Pregitzer Fruzsináé, Peremartoni Krisztináé, de kisebb megszorításokkal Kiss Jenőé és Paláncz Ferencé is), és ezúttal a betétdalok sem zavartak, hiszen egyrészt ezek a műfaj szerves részét képezik, másrészt a Méta együttes kíséretében igen szépen szólaltak meg.

A Nemzeti Színház nemigen szokott kifejezetten gyerekeknek játszani. *A Légy jó mindhalálig* sem par excellence gyerekdarab és -előadás, de természetesen zömmel mégis a kisebb-nagyobb gyerekek, kamaszok nézik - többnyire felnőttek, tanárok, szülők kíséretében. A Benedek András dramaturgiai közreműködésével és Békés András rendezésében megvalósult előadás szerkezete feleslegesen túlbonyolított - flash back-technikával mintegy utólag pergetteti vissza Nyilas Misi életét a rendező -, de művészi megoldása példátlanul igényes. A felnőtteket játszó színészek ugyanolyan komolyan veszik feladatukat, mintha Shakespeare-t játszanának, és jó karaktereket mutat be Sinkovits Imre, Agárdi Gábor, Csákányi László. A diákokat kisebb-nagyobb színjátszó gyakorlattal rendelkező gyerekek játsszák - kitűnően. Nyilas Misi nehéz - az előadás egész terhét viselő - szerepét Kerekes Éva f. h. alakítja, s bár elvileg helyesebb lenne, ha fiút fiú vagy fiatal színész játszana, a színésznő kisebb manírok ellenére is emlékezetesen formálja meg figuráját.

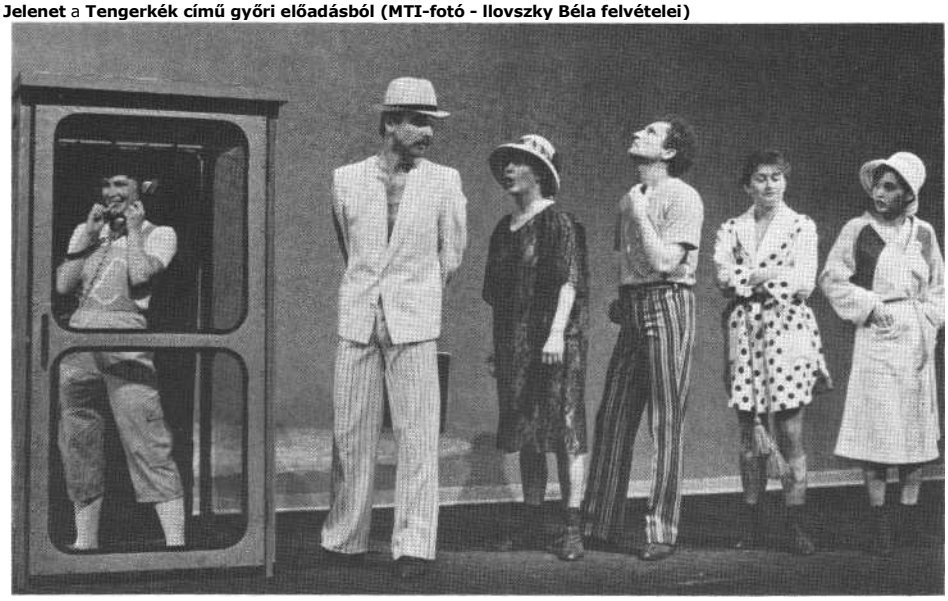
A legkisebbeknek szól Döbrentei Ildikó *Banyatanya* című színházi játéka a Mikroszkóp Színpadon. Az előadás lelke ezúttal is Levente Péter és Gryllus Vilmos. A játék első része - hagyományosan - a színház előcsarnokiban játszódik, s a kisgyerekek színházba invitálásának, a beavatásnak egészen kitűnő és megkapó szertartása. Maga a színpadon zajló játék, illetve mese némi dramaturgiai döccenőkkel terhes, ami nyilván abból is adódik, hogy a darab eredetileg bábos technikára íródott, de végül is élő színészek adják elő. A banyák különböző praktikáin azonban a gyerekekkel közösen győznek a főszereplők, és a madárrá varázsolt királyfi meg a banyanyává változtatott királylány - akiket az előjátékban Levente és Gryllus egy-egy tárgy átlényegítésével hozott létre, majd a szín-házban váltak élő figurákká - visszanyerik eredeti alakjukat, és bekövetkezik a boldog vég.

Az előadás magán viseli annak nyomát, hogy sem a rendező, Sík Ferenc, sem a színészek nem ismerik azokat az alapszabályokat, amelyeket Leventéék évek óta tartó munkájuk során fedeztek fel és sajátítottak el, így a produkció sok pontján felemás lett. Ennek ellenére vitathatatlan, hogy mindenekelőtt Leven-te és Gryllus olyan bensőséges és mély kapcsolatot tudnak kialakítani a gyerekekkel, amely tudományosan is, esztétikailag is minden elemében átgondolt és megalapozott, s amely ideális alapot jelenthet a gyerekek későbbi színházi élményeihez.

Ugyancsak sok szempontból felemás, mégis rendkívüli hatású a kaposváriak Gozzi-bemutatója. Czeizel Gábor rendezte az igen nehéz, filozófiai mondandójú s nem éppen felhőtlen boldogságot ígérő művet, *A varázssütemény, avagy Nella szerelmét.* A Szindbád, a fekete mágia tudora és Abdullah főpap között Babilonban zajló élethalál-küzdelem - amelyben Nella, Szindbád sokadik feleségének sorsa a tét - a csodák és a varázslatok, az átváltozások keretében folyik, s a főszereplők a pokol bugyraihoz hasonló helyszínekkel is kénytelenek megismerkedni. A nyolc éven felüli nézők egy meglehetősen bonyolult mesét látnak, amelyben főleg az akusztikus és látványelemek káprázatják el és borzasztják el őket, míg végül győz a főpap, a gonosz Szindbádot kentaurrá változtatja, de Nella így is a férjét szereti.

Czeizel főleg a látványteremtésben, a színpadi cselekvések bonyolításában jeleskedik, kevésbé a szituációmegoldósban és a színészvezetésben (igaz, a szerepeket nem éppen a színház vezető művészei játsszák!). Menczel Róbert monumentális, szép díszletei, Tordai Hajnal

Jelenet a **Tengerkék című győri előadásból (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvételei)**



fantasztikusan gazdag és szép jelmezei igényességükkel, kidolgozottságukkal kiemelkednek a gyerekszínházaknál látott és megszokott látványegyüttesek közül. A rendező hátborzongató és szürreális víziót teremt a feleségek barlangjában, és lenyűgöz például a vízesés, a tűzkeltés, a süteménykészítés varázslataival. Melis László zenéje a látvánnyal egyenrangú és erősségű hatáselem.

Félelemkeltés és feloldó humor, izgalom és líra, fájdalom és felszabadító boldogság együtt jelenik meg az előadásban, amely akkor lenne igazán kitűnő, ha néhány effektus hatásmechanizmusát pontosabban ismernék az alkotók (szokatlan látvány megjelenítésekor például nem lehet fontos információt közölni, az erős hatásoknak lecsengési időt kell hagyni stb.), illetve ha kidolgozottabb lenne a figurák viszonyrendszere és a színészi játék. Igy is ez volta legígéretesebb, a legkomplexebb gyerek- és ifjúsági színházi előadás a találkozón.

Az elmondottakból egyértelmű: a fesztivál átlagszínvonala igen alacsony volt. Sok produkciónál tapasztalhattuk, hogy sem a színház, sem az alkotók nem elég igényesek, illetve nincsenek tisztában a gyerekszínjátszás alaptudnivalóival. Nagyon sivár és szegényes általában az elő-adások látványvilága. Többnyire súlyos dramaturgiai hibákkal terhesek a darabok.

A fesztivál mégis fontos és hasznos volt. Átfogó képet adott a gyerekszínjátszás pillanatnyi állapotáról, ugyanakkor az összehasonlítás következtében kirajzolódott, mik a legfőbb s általános hibák, melyek a visszatérő problémák, illetve milyen jó és követendő minták, tendenciák tapasztalhatók.

Feltétlenül szükség van arra, hogy a jövőben rendszeressé váljon ez a bemutatkozási lehetőség, de semmiképpen nem ebben a formában. A jelentkezéses, a színházak előválogatás nélküli részvétele a következőkben nem sok haszonnal járna. Hiszen az így lebonyolított fesztivál elnyújtott időtartama miatt is csak igen keveseknek teszi lehetővé azt, hogy végig figyelemmel kísérhessék az előadásokat.

Sokkal hasznosabb - s alighanem gazdaságosabb is - lenne, ha szigorú művészi szempontú előválogatás után csupán négy-öt előadás kerülne egy bemutató fórum műsorára, de ezen a fórumon minden színházból jelen kellene lenni mindenkinek, aki gyerekszínházi produkciókkal foglalkozik. Ezeket az előadásokat - sőt még a struktúrán kívül született érdekes produkciókat is - alapos elemzés és szakmai vita kísérné, amelyből az érdekelt alkotók és a többi művész egyaránt profitálhatna. A gyerekszínházi munka jelenlegi stádiumában feltétlenül egy ilyen vagy ilyen elven működő fesztiválllebonyolítás lenne célszerű.

Az idei fesztiválon különben az öttagú zsűri az alábbi díjakat ítélte oda, s a díjazással az adott műveket, az azokban tetten érhető tendenciákat preferálta:

Fődíj:
Banyatanya (Mikroszkóp Színpad)
Emil és a detektívek (Arany János Színház)

A legjobb rendezés:
Keleti István (Emil és a detektívek, Arany János Színház)

A legjobb női alakítás:
Kerekes Éva (Légy jó mindhalálig, Nemzeti Színház)

A legjobb férfialakítás:
Levente Péter (Banyatanya, Mikroszkóp Színpad)

A legjobb női mellékszereplő:
Pregitzer Fruzsina (A vén bakancsos és fia, a huszár, Játékszín)

A legjobb férfi mellékszereplő:
Kaszás Attila (A vén bakancsos és fia, a huszár, Játékszín)

A legjobb díszlet:
Menczel Róbert (A varázssütemény, Kaposvár)

A legjobb jelmez:
Tordai Hajnal (A varázssütemény, Kaposvár)

Különdíjak:
Sólyom Kati (Csipkefa, Pécs), Czeizel Gábor (A varázssütemény, Kaposvár), Szabados Zsuzsa (Oliver!, Arany János Színház)

(Az összeállítást szerkesztette és az összefoglalókat írta: Nánay István.)

CSÁKI JUDIT

Utóvizsga

Csurka István drámája a Pesti Színházban

Verseny van. Össznépi Ki mit tud. De hogy *ki mit tud,* az tulajdonképpen nem érdekel senkit.

A versenynek vannak résztvevői. Ők a nép - az „istenadta". Nem látjuk őket - két kivételtől eltekintve nem szerepelnek ebben a drámában. Illetve dehogynem - szerepük annyi, hogy csinos kis show-műsort, színes esztrádegyveleget adnak a végén...

A versenynek van zsűrije. Tekintélyes bírálóbizottság. De hát vannak helyzetek, amikor egy bírálóbizottságnak éppen tekintélye nincsen. Tekintélye *sincsen.*

Van viszont - főnöksége. A főnökség a Ki mit tuddal nem foglalkozik - a főnökség a zsűrivel foglalkozik. Meg saját magával. A főnökséget - akárcsak a zsűrit - nem érdekli az „istenadta".

Zajlik a verseny. Igazságtalan eredmények születnek, önmentő akciók folynak a túlélés reményében, azokban a hajdani kastélytermekben, amelyek lepusztuló állapotukban, az örök renoválás stádiumában, a szocreál egynémely jegyével feldíszítve alkalmasak a „döntőre".

Képtelenség, hamis illúzió, hogy Csurka István *Vizsgák és fegyelmik* című drámája önmagában, a saját színvonalán méressék meg. Bizonytalan kísérlet erre az értékelésre csak akkor tehető, ha előtte megpróbálunk túljutni a zavaró körülményeken. Például a szilenciumügyön.

Csurka István drámáit - esztétikán, művészeten kívüli okok miatt - másfél évvel ezelőtt levették a színházak műsoráról. Például a Pesti Színházban nyolc éve sikerrel és telt házakkal futó *Deficitet is.*

A Vizsgák és fegyelmik, amelyet a szilencium feloldása után elsőként, mint-egy a feloldást demonstrálandó, bemutattak - ugyancsak a Pesti Színházban -, készen volt már a büntetés előtt.

Csurka István jó néhány olyan művet tett már le a dramaturgiák asztalára, amely tendenciát és mértékegységet szab a felszabadulás utáni magyar drámairodalomban. A *Versenynap, a Ki lesz a bálanya?, a Deficit, a Házmestersirató* olyan drámák, amelyek hosszan és mesterségesen nem hiányozhatnak a színházakból.

Eszenyi Enikő, Tahi Tóth László és Pap Vera
Csurka István Vizsgák és fegyelmik című darabjában (Pesti Színház)

Félő, hogy ezek a mesterségesen keltett viharok nemcsak a színházakat és a nézőt sújtják, hanem az írót is. Félő, hogy hatnak - visszahatnak - az íróra és születő műveire is. Annak, hogy egy-egy mű nem Csurka legjobb írói színvonalát tükrözi, lehetnek belső, a pályából fakadó okai is. De aligha kell - szabad - ezeket tetézni. Csurkát játszani kell.

Örülnünk kellene hát, hogy ismét játszható? Talán örülünk is. De örömünkkel egyenlő mértékben ragadt bennünk az elkeseredés a közelmúlt intézkedései miatt.

Mert ezt a *Vizsgák és fegyelmiket* jobb lett volna azon melegében színpadra juttatni.

„Szánalmas komédia" - jelöli meg a szerző a műfajt a cím alatt. Szánalmas komédia lehet az is, ha el sem mosolyodunk - vagy ha mosolyunkban több a szánalom, mint a derű. Mint a *Versenynap* vagy *a Házmestersirató*. Vagy mint az előző „szánalmas komédia", *a Szájhős*. *A* szánalmas komédia tartalmilag közel áll a tragédiához; s valószínűleg éppen a szánalmas választja el tőle. Ami szánalmas - nem lehet tragédia, mert hányzik belőle a formátum. Es ha egy mű éppen a formátum hiányáról szól!

A Vizsgák és fegyelmik alaphelyzete tiszta és érthető - mondjuk, realista. Döntőre gyűlik össze a vidéki kastélyban a mezőny és a zsűri. Mi több, megismételt döntőre, hisz egy héttel korábban már lefolyt a verseny, csak „közbejött akadályok" miatt nem született igazi eredmény.

Nem is a Ki mit tudot, nem is a teljesítményeket kell hát megismételni ezen az újabb döntőn - csak a döntést, az ítéletet. Öttagú zsűri birkózik a könnyűnek látszó feladattal. Ismerős alakok - nemcsak azért, mert ránk köszönnek itt-ott, hanem azért, mert Csurka is megírta már egyikét-másikát. Forgács Géza zsűrielnök figurális előzménye a *Döglött aknák*nak - de hát ő nem kórházban van, s csöppet sem „döglött" még. Képíró Sándor zsűritag Csurka egyik kedvence; láttuk őt halványan a Deficit X-ében; fiatalabban, más kiábrándultsággal, azonos fűtöttséggel. Sejthettük *a Ki lesz a bálanya?* Abonyijában is. Kicsit elhasznált, kicsit alkoholista, jobb sorsra érdemes, szkeptikus, cinikus értelmiségi ő, a népi fajtából. Urbánus párja Haller Dezső zsűritag, *a Házmestersirató* Herceg Pistája, a *Bálanya* Czifrája. Es itt van ugyancsak a Bálanyából Csüllögh is - Csontos Tibor, az ifjú zsűritag. Olaszné szintén ismerős innen-onnan: ha nem is egyenes ági, de távoli rokona Jónásnénak *a Házmestersi*ratóból, de egyes vonásai más drámák más alakjaiban is visszakereshetők.

Mindezt a Csurkában otthonos Horvai István is felismerte - érvényesítette is a szereposztásban. Tahi Tóth László és Tábori Nóra Haller Dezső és Olaszné szerepében fogalmazza tovább egykori figuráját, Képíró Sándort pedig Szilágyi Tibor betegsége miatt „örökölte meg" a hasonló színészi alkatú Vallai Péter.

A zsűri egyébként nem birkózik meg az egyszerűnek látszó feladattal: nem hirdet eredményt, és nem is játszatja újra a versenyprogramot. Mégis lepereg előttük - előttünk - egy versenyszám: a nép képviselői közül ketten takarítónőnek öltözve harsány életképet celebrálnak a zsűri előtt. A fiatal lányok érett elkeseredést közvetítenek: paródiájuk a „vezetettek" oldaláról szemléli a vezetők és vezetettek viszonyát, pontosabban a köztük feszülő távolságot.

Csurka ezt a betétet jól, bizonyos szempontból túl jól írta meg. A Pesti Színházban is jól, bizonyos szempontból túl jól játssza Pap Vera és Eszenyi Enikő. Nincs az a zsűri, nincs az a „marha vezető", aki akár egyetlen percig bedől a színjátéknak, elhiszi a takarítónőket. Pap Vera és Eszenyi Enikő azt teszik, amit kell: játsszák, hogy paródiát játszó amatőr színészek. A dráma belső szövetét azonban már ezen a ponton lazítja az irreális felállás: a zsűri nem ismeri fel az azonnal felismerhetőt.

A dráma belső hitelének rovására teremtődik egyfajta külsődleges hitelesség. Ebben a fent említett esetben és máskor is a tágabban értelmezett mai magyar valóságra utaló mondatok és replikák kibújnak a nem elég körültekintően konstruált „allegória" határain. Éles, kritikus - és persze igaz - dialógusok, kifakadások hangoznak el, szellemes vagy kevésbé szellemes megfogalmazásban, amelyek nem a Ki mit tudra, nem a zsűrire, nem a mezőnyre, hanem közvetlenül a „másodlagos" jelentéssíkra: az országra, a vezetőkre, a népre vonatkoznak.

A mű jobbára cselekménytelen. Nem a történet - a helyzet érdekli Csurkát. Ami kevés történés mégiscsak megesik a lehangoló kastély falai közt, az is szavakban ölt testet. Mintha egy aktuálpolitizált társalgási drámát látnánk - a zsűri önvizsgálata során ki-ki *elbeszéli* saját történetét. Nem vitás: a történetek forrása a valódi történelem, iránya pedig jelenünk valóságos történelmi helyzete.

A Vizsgák és fegyelmik középpontjában álló önvizsgálat - mint dramaturgiai fogás - kísértetiesen hasonlít *a Házmestersirató* szociológiai felméréséhez. Csakhogy abban a drámában mintegy szervesen, a cselekményen belül bukkant fel az a dramaturgiai pillanat, amikor a szereplők rendre elszámolnak önmagukkal egymásnak, a nyílt színen. Itt ugyanez - maga az önvizsgálat - erőltetett és leltárszerű. Az önvizsgálat célja - a túlélés, az önmentés - oly kisszerű (ellentétben a *Házmestersirató* vallomásaival), hogy a zsűritagok legtöbbje aligha veheti komolyan. Ketten közülük már feltétlenül túljutottak a felsőbb vezetés, a rendezőség szempontjain: Képíró és Haller alteregói Csurka korábbi drámáiban még súlyos és tragikus figurák, most azonban egy folya-

mat végpontján helyezkednek el. Két értelmiségi - akik újkori történelmünk bizonyos periódusaiban talán szemben is álltak egymással -, akik illúziók és ambíciók nélkül, rezignált és cinikus kívülállással mindössze a fizikai túlélést célozzák meg. Ha sikerül zsűritagként átmenteniük magukat - jobb, mert könnyebb. Ha nem - végső soron úgy is jó. Csurka helyzetábrázolása e két figura szemszögéből nézve a legpontosabb: közép- és felsővezetők pitiáner csatározása közepette kiszorultak cselekvési terükből az értelmiségiek. Képíró azzal tartja a felszínen magát, hogy *nem* írja meg azt a monográfiát, amely megjelenése esetén mindenféle érzékenységet sértene, terv-be vétele azonban fontos látszat a deklarált őszinteség korában. Cinikusan és önironikusan vállalja fel az aktív nem-cselekvés programját. Haller angol szociológiai tanulmányokat olvas: tökéletesen partikuláris és fölösleges értelmiségi „allűr". A passzív nem-cselekvés programja.

Csurka drámájának legnagyobb hibája, hogy ezek a drámai értelemben feltétlenül formátumos figurák csak ebben a lefordított jelentéssíkban élnek meg. Az egész verseny, zsűri és rendezőség-körforgás nem elég jelentős és nem elég komplett szimbólumrendszer ahhoz, hogy ezeket a figurákat megérdemelt szintjükön mutassa. A drámai ürügy legfeljebb a zsűrielnöknek és buzgó segítőtársának felel meg, a két szánalmas karrieristának, akik már nem is leplezik, hogy nincs ára megvásárolhatóságuknak. Forgács Géza és Olaszné gátlástalanul és szakszerűtlenül áll egy immár eltorzított eszme és egy mindentől elszakadt vezetés szolgálatában. A kettőjük önmentési akciója hihető ezen a vetélkedőszinten is. Legfeljebb nincs benne igazi dráma. Érdemtelenek harca értéktelen pozíciókért.

A zsűri ötödik tagja a Csurka által mindig kedvelt következő nemzedék: Csontos Tibor, a fiatal értelmiségi. Míg Kép-író és Haller csak a mű (nem eléggé) bújtatott jelentéssíkján érvényesek, Forgács Géza és Olaszné viszont csak a zsűri szintjén azok - ez a pályakezdő újságíró a kettő között sodródik. Szeretné komolyan venni a Ki mit tudot meg a mélyebb összefüggéseket is; hajlik a kompromisszumra, de még nem elég korrupt és nem elég gátlástalan. A döntő pillanatban még az etikusabbnak látszó kívülmaradást választja, de kifakadásai, félelmei mintha azt vetítenék előre: csak idő kérdése az egész.

Balázs Péter (Forgács), Tábori Nóra (Olaszné) és Vallai Péter (Képíró) **a Pesti Színház Csurka-bemutatójában (Ikládv László felvételei)**

A zsűri önvizsgálatának célja: kielégíteni a rendezőség elvárásait. Némi emberáldozat árán legalább részben átmentődni. Egy másodpercig sem vitás, hogy ez - a középvezetők szintjén - a két gerinc nélküli karrieristának sikerül. Ismét a dráma gyenge pontja, hogy a felsőbb vezetés túlságosan kiszámíthatóan utasítja vissza őket - természetesen nem azért, mert ellenére van a gátlástalan alkalmazkodás, hanem mert nem éri be ezzel. A rendezőségnek - új idők új igényei alapján - már nem a régi típusú, hithű kiszolgálókra, hanem a jó áron vett, alakítandó és alakítható koponyákra van szüksége. Nem a cinikus Képíróra vagy a kiégett Hallerra - hanem Csontosra, az ifjú titánra. A rendezőség pechje, hogy a fiatalember mindentől megundorodott, mire a kiemelést felajánlják -későn jött a lehetőség.

Csontos döntésének heroizmusa a vetélkedő szintjén persze túlzott, már-már komikus. Ezen a ponton az ő figurája is besorol Képíró és Haller mellé - kivonul a drámai ürügyből.

És bevonul a nép: önfeledt ünneplésbe kezd, hisz a kezébe vette az irányítást. Eredményt hirdetett, és gálaestet tart, ahogy illik. Nagy kár, hogy a Pesti Színház előadásában a gálaest fanyarsága, komor, fenyegető iróniája eltűnik a valóságos artistaprodukciókban. Pedig közben elhangzik, hogy minden érvénytelen, még a beígért ökör a nyárson is az; a szemünk előtt süpped végső delíriumba Képíró, lézeng ki a színpadról Haller, vonul ki megjátszott gőggel és valódi sértettséggel Forgács és Olaszné. Marad viszont - mert maradnia kell - az „örökös zsűrielnök", akit csöppet sem súlyt le, hogy nem tudja azonnal megvenni az ifjú újságírót. Hithű „katonái" - a rendezőség - megmaradnak, legfeljebb helycserék lehetségesek itt-ott.

Horvai István rendező - feltehetően a nem mindennapi és nem is ideális körülmények miatt - nem volt kritikus Csurka drámáinak gyengéivel szemben. Hagyta, sőt felerősítette a „kilógó" mondatokat, poénosra hangolta az előadást, sokkal inkább a felszín agresszivitását, semmint a lehetséges mélységet hangsúlyozta. Ezért aztán az amúgy is kétfelé tartó dráma végképp kettészakad az előadásban, a színészi alakításokban.

Az alig bújtatott Csurka Képíró figurájában szólal meg leginkább; talán ez is belejátszik, hogy Vallai Péteré a legjobb, legmélyebb szerep és alakítás. A figura beteges alkoholizmusa a gerincre már határozottan rossz hatással van, az agyat azonban egyelőre érintetlenül hagyja. Vallai a részeget is, a cinikust is jól játssza; a kettőt egyszerre valamivel kevésbé. Középponti szerepe a játékban így is nyilvánvaló: az övé itt minden lényeges mondat.

Haller Dezső rezignált szociológusa már csak a korábbi Csurka-szerepek miatt is „eltalálja" Tahi Tóth Lászlót. Kár, hogy a színész is az előzményekre épít: belebújik a jól ismert jellembe, és úgy marad. Mintha nem történne semmi vele és körülötte ezen az önvizsgálaton.

Tábori Nóra szerepe kissé elnagyolt és sablonos. A múltja - melyet egy ragyogó Csurka-novellaként el is mond - jobban meg van írva, mint az a drámai tér, amelyben mozognia kellene.

Forgács Géza alakjának felszíne könnyű karakter Balázs Péternek. Nevetséges, piti kis karrierista - és Balázs nem is igen néz e színészileg hálás felszín mögé. Elkönnyíti a szerepet - igaz, az író lehetővé is teszi számára. A rendező - úgy tűnik - szintén.

A fiatal újságíró szerepként is, jellemként is ellentmondásos: a két véglet között hullámzik. Hol ő a legharcosabb forradalmár, hol a leghangosabb megalkuvó. Rudolf Péter egy ideig küzd a szerepe egységéért, aztán feladja: ekkor, a legvégén, magányosan a legjobb.

A rendezőség tagjainak szerepét - a felsőbb vezetést - vázlatosra, de ismerősre írta Csurka. Legjobb közülük Szűcs elvtárs - keresztneve az elvtárs -, akit Szombathy Gyula játszik, visszafogottan és belülről hitelesen. Alakításának erénye részint az, amit elkerül: a karikatúrát ugyanis; részint az, amit eljátszik: a szerepével, funkciójával ízig-vérig azonos embert.

A két versenyzőt, az amatőr parodistákat Pap Vera és Eszenyi Enikő játssza. Hálásan és jól: akkor történik valami a színpadon, amikor ők lendületesen berontanak. Kár, hogy a későbbiekben jelen-létükhöz kissé patetikus, disszonáns szöveg társul.

A gondnok - Sipos András - és az örökös zsűrielnök, Sornyitó Jenő - Kenderesi Tibor - egy tőről fakadó két szerep. Hanem ennek az előadásban nyoma sincs.

Fontos műve lehetett volna Csurkának ez a *Vizsgák és fegyelmik*. Nagy kár, hogy a dráma nem ér fel a mondandóhoz. Következésképp az előadás sem.

Csurka István: Vizsgák és fegyelmik (Pesti Színház)

Díszlet: Fehér Miklós. *Jelmez:* Jánoskúti Márta. *Mozgás:* Novák Ferenc. *Zene:* Rossa László. *A rendező munkatársa:* Rozsnyik László. *Rendezte:* Horvai István.

Szereplők: Balázs Péter, Vallai Péter, Tahi Tóth László, Tábori Nóra, Rudolf Péter, Sipos András, Szombathy Gyula, Korognai Károly, Horváth László, Eszenyi Enikő, Pap Vera, Kenderesi Tibor, Farkas Antal.

TARJÁN TAMÁS

József, az árva gyermek

A szivárványszínű köntös Debrecenben

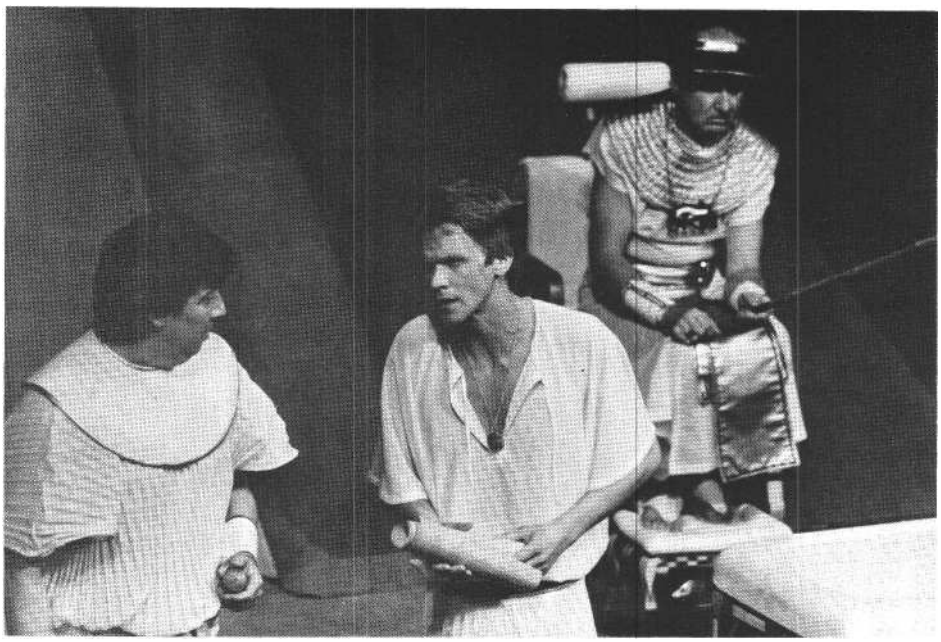
Magyarországon viszonylag kevéssé ismert, de tekintélyes drámaíró darabját vitték színre a Csokonai Színházban. Méghozzá az évadnyitás szokásosan szép és feszültségteli ünnepénél is ceremoniálisabb körülmények között, megadva a módját. Barrie Stavis amerikai szerző, aki már túlhaladta a nyolcvanadik életévét, nem volt rest hazánkba látogatni, és a próbafolyamat utolsó szakaszában személyes jelenlétével, tanácsaival segítette a társulatot. S bizonyára a fáradhatatlanságával, eszmecserére mindig kész szellemével, töretlen optimizmusával. Ó volt az, aki - nyilván őszinte örömmel - már a premier napján is, a sajtótájékoztató keretében a legtöbb jót mondta el *A szivárványszínű* köntösről. Természetesen nem a maga művét tömjénezte: Pinczés István rendező és színészei munkáját illette kivételesen meleg hangú elismeréssel. Nemcsak udvariasságból. Drámájának esetleges későbbi kiadásaiba tervei szerint beékel majd olyan instrukciókat, amelyek a debreceni produkció egy-egy találó megoldását őrzik s javallja a színházaknak. Ha Barrie Stavis lelkesedésében távolról sem tudunk maradéktalanul osztozni, a társulat és az író találkozása értékes pillanatot hozott, nem maradt pusztán kölcsönös gesztus. Pinczés Istvánék a maguk eszközeivel hozzájárultak ahhoz, hogy egy dráma teljesebb életet élhessen a jövőben.

A szivárványszínű köntös a Modern Könyvtár sorozat Stavis-kötetében látott napvilágot 1982-ben. *A Kard és kiáltás* további két színművet is tartalmazott, de szükségképp nem nyújthatott teljes rajzot a tetralogikus építkezésű drámaciklusokról, melyekben az író gondolkodik. Stavis most bemutatott alkotásáról a következőket vallotta a vele interjút készítő Turi Gábornak: „*A szivárványszínű köntös* nagyon közel áll hozzám; ez a művem van legjobban átitatva politikával. Ugyanakkor eddig kevés, mindössze öt bemutatója volt - az *Éjféli lámpást* már több mint kétszázszor vitték színre -, ezért egy kicsit árva gyermekemnek érzem. Ennél fontosabb szempont volt azonban, hogy amikor májusban Magyarországon jártam, találkozhattam Pinczés Istvánnal, és láthattam Tóték-rendezését, ami nagyon tetszett, és kíváncsivá tett a bemutatóra.” (*Az Éjféli lámpás* negyven évvel ezelőtt keletkezett Galilei-dráma. Döntő része volt az igazabb, nyersebb színházat akaró „off-Broadway" mozgalom kialakulásában. A kiadói elképzelések szerint ez is hamarosan megjelenik magyarul.)

Akárcsak Barrie Stavis számára a József-dráma - úgy maga a bibliai József is kissé árva gyermek. Nem családi értelemben persze, hiszen mint a közismert történetből s annak számos földolgozásából tudjuk, anyja, Ráchel és atyja, Jákob is szerepet játszottak megpróbáltatásaiban, s volt további tíz testvére, akik nemigen szívelték őt. József az álmodó emberek, a nagy utópisták árvaságát éli egész sorsában. Ezért telik a tekintetet a magasba, az égre fordító szivárvány és a kuksoltató verem - mintegy menny és pokol - között az élete. Szilassy Zoltán drámafordítását helyenként nehézkesnek érezzük - ám nem ritka találó magyarításainak legjobbja épp az, hogy a címben (a szegényesebb *Coat of Many Colors* helyett) *a szivárványszínű* jelzőt használja. Poétikus szó: a szépségeszménynyel, a zivatarok elmúltával, az álmok festőiségével egyaránt társítjuk. József a kivételességét, méltóságát, igényességét, a lélek ünnepét hangsúlyozza a szivárványszínű köntös viselésével a szegény ruházatú társak között. Szándéka lenne díszbe öltöztetni az egész világot. A reformok rációja és a közös munka révén teremtene általános jólétet. Ezért fölfelé néző, szivárványbiztatást kereső ember.

De ő sem épp hiba nélkül való. A vermet, amelybe belévettetik, amely jelképesen, kudarcaiban is nemegyszer osztályrésze, s amely végül a sírgödre lesz, némiképp meg is érdemli. Örökös álmodásában, a folytonos tettre serkentésben, a humortalan megszállottságban, a maximalizmusban életidegensége is testet ölt. Tudása nem válik bölcsességgé, mert egyebek között a hajlékonyságot, a nem szivárványos lelkekhez való testvéri hozzáhangolódást is nélkülözi. Időnként kiütközik belőle a ridegség, s hajlamosak vagyunk azt hinni: ha keménységet parancsol magára, a lelke is csak kietlen verem.

A bibliai történetet: a Jákobtól dédelgetett József első, meghökkentő-szép álmait, a testvérek ármányát, a Putifárné érzéki csábításával való szembeszegülést, a fáraótól Egyiptomban magas tisztségre emelt férfi áldásos tevékenységét, a testvérekkel való újbóli találkozást, majd a



A szivárványszínű köntös. Várday Zoltán, **Farády** István és Korcsmáros Jenő **a Csokonai Színház előadásában**

példázatos história végső kifejlését Stavis azzal a kötődéssel - és azzal a szabadsággal - kezeli, amely megszokott kettőssége az átdolgozásoknak. Nemcsak a szivárvány és verem szimbolikában: a dráma hangütésében is szívesen rugaszkodik szélsőségekig. A pátoszt például gyakran fordítja át váratlanul is iróniába. Előnyös, de nem eléggé radikális választása a debreceni előadásnak, Pintizés István rendezésének, hogy inkább az irónia felhőjátékát engedi megjelenni, s amikor a szivárványt óhatatlanul megfestenék a nagy szavak is - melyek más műveiben sem idegenek Barrie Stavis erős emberiséghitétől, a kiteljesülő jövőbe vetett bizodalmától -, épp a néha zavaró szivárványosságtól tartózkodik. A szivárványszínű köntös megtépettsége József álmainak is jelképe.

Az előadás elegyessége csökkenthető lett volna, ha a narrátorral megsegített epikus színház egyértelműen a jelzéses, elvont közelítés mellett dönt, vagy fölvállalja a történetnek a Bibliából is kihallható realitását. A politikum vaskos, az álom finom. Az író bízik abban, hogy a kettő összebékíthető; Pinczés pedig hol hisz neki, hol nem. Ezért József időnként olyan sótlan alaknak hat, aki csak közhelyekkel fordul embertársaihoz. Ahogyan Rúben emlékezik (mint narrátor): „Évekkel ezelőtt József azt követelte tőlünk, a fivéreitől, hogy higgyünk benne. Azt mondta nekünk: *Úgy kell szeretnetek, amilyen vagyok.* Válaszképpen bedobtuk a verembe. Idők múltán József megtanulta, ahhoz, hogy valaki higgyen benne, szükséges a bizonyíték, melyet az ő saját munkája szolgáltat. De annak ellenére, hogy már akkor azt mondhatta: *Szeretnetek kell, mert ilyen vagyok, és me^g^a munkám eredménye által hatalmassá váltam* - újra és újra verembe került. Azután megállta a helyét a fáraó előtt, aki kiemelte a veremből, és kormányzóvá tette. Akkor József rájött, hogy a hit és az eredményes munka mellé szükséges a jó szándék is. Végül tehát így szólhatott: *Szeretnetek kell engem, mert olyan vagyok, amilyen, mert hatalmas vagyok, és mert tisztességesek a szándékaim.* Most pedig látni fogjátok, hogy Józsefnek még mindig van mit tanulnia..."

Van bizony. Éppen a gondolkodásnak ezektől a szegényes formuláitól kell megszabadulnia. A József-típusú egyéniség a modern reformpolitikusoknak is alteregója, aki a gyakorlati cselekvés területén is megállja a helyét. Egyiptom gabonaraktárait is van ereje megnyitni, midőn az éhínség fenyeget. Legnagyobb szabású, döntő tervét: a Nílus szabályozását, a víz-tározók kiépítését már nem sikerül meg-valósítania. Ellenlábasai a természet isteni rendjét féltik a természet emberi rendjétől.

Szomjúzó birodalomnak, szomjúzó népnek inni adni: az álmodó ember, a poéta jellegzetes, gyönyörű gondolata (ezért is törné össze költőiségét, ha a vizet az olajjal helyettesítenénk be, ahogy annak értelmezési lehetőségét Stavis fölveti, így aktualizálva gyors mozdulattal drámáját). A reformer új csatornákat és medencéket már nem képes rajzolni Egyiptom térképére. Valószínűleg ezért fénylik messzebbre tőle a szivárvány, mint a kevésbé lírai forradalmár típustól.

A Pinczés István rendezte előadás a kritikát, sőt időnként az alak gunyoros leleplezését is vállalva mégis - és joggal - a példaemberséget domborítja ki. Igen jó, monumentális látványával hatásos a dráma tere: a Pilinyi Márta tervezte hatalmas piramis. Á mozdíthatatlannak tetsző mértani forma a súlyosság, a teljesség, a bevégzettség érzetét kelti; a piramis: maga Egyiptom, maga a fáraó. Ez a primér ötlet aligha lenne elegendő a teljes előadásra, így háta nagy kőtömb megmozdul, olyan belső helyszíneket, terepeket, zugokat nyitva, ahol *A szivárványszínű köntös* valamennyi epizódja elfér. Ezek a színváltozások már nem mentesek némi erőltetettségtől és ügyetlenségtől, de továbbra is jól szolgálják a Barrie Stavis darabját átható metaforikusságot. Kiváló megoldás, hogy a piramis „koronája", vagyis inkább betetőző záróköve *maga a fáraó* ténylegesen is. Sárközy Zoltán egekből érkezése indokolt, hiszen az uralkodó istenült lény. Az óriási kőgúla az ő magasban trónolásától teljesedik ki. Megjelenésének pompája - és a látvány, a magasban hintázás groteszkuma megadja Sárközy számára beszédnek és viselkedésnek azt a polifóniáját, amit ő máskor is elegánsan, a figura titkait csak részben fölfedve, izzásában is távolságtartással szokott képviselni. Az is lehet szegénység, hogy az urak urának mindene van, csak nincs verme, és nincs szivárványa. Neki a kötelességsors jut, fáraói szerepének jobbára tisztességesen igyekszik megfelelni, de nem mindig van módja azt tenni, amit legjobb meggyőződése diktál. Sárközy Zoltán fáraóját néha már-már elragadná a hit, hogy fölvirágoztathatja birodalmát - aztán jobbnak látja visszahúzódni a passzivitásba, a még csak nem is cinikus legyintés mozdulatával hárítva el a felelősséget. József haláláért az ő erélytelensége is számadással tartozik: Putifárné - itt Potifárné: Vasní - egy „Hallgass! Nem kérdeztelek!"-kel torkolhatja le (Stavis drámaszövege szerint a fáraó tudomásul veszi, hogy Józsefnek „csak a fehér csontjai maradjanak", és „hátat fordít, összegörnyed. Nagy köpenyével eltakarja az egész testét, a fejét és az arcát is, hogy csak alakjának körvonalai látsszanak. Olyasféle, mint egy össze-zuhant múmia. . ." Ha kifogásoltuk is az író olykori bizonytalankodásait a külön-féle drámai megszólalások mezsgyéjén, költői erejéről itt ismét meggyőz - a szivárványszínű köntös álmára a múmiaköpönyeg verme válaszol.)

Az előadás igen sok szereplője nemegyszer egy tarka képeskönyv képzetét keltve úrias nyugalommal vagy épp szapora izgatottsággal közlekedik a színpadon. Az ő játékuk, akárcsak az egész produkció, a második részre fűtődik föl, amikorra már beletanulunk Barrie Stavis szertelenebb dramaturgiájába. Varga Éva (Aszenat hercegnő), Dánielfy Zsolt (Rúben) és Kóti Árpád (Arraffi) figuratermése őrződik meg elsősorban emlékezetünkben, bár nekik is csupán egy árnyalattal nyílik gazdagabb lehetőségük a jellemzésre, mint kéttucatnyi társuknak.

Farády István, Falvay Klára, Korcsmáros Jenő és Várday Zoltán a debreceni Stavis-bemutatóban (Keleti Eva felvételei)

A darab valójában József, a fáraó és Potifárné drámája. Korcsmáros Jenő Potifárja is csak a szereplők külső körét lop-hatja bele e három alak egymást váltogató szövetségébe és csatározásába - ízes játékkal, a tapasztalt kormányzó „kitermelt" nyugalmával. Egyiptom kormányzójától nincs mit félnie, hiszen a fáraó úgyis mérhetetlenül nagyobb úr nála. A feleségének itt inkább politikai, mintsem szerelmi praktikái is kevéssé izgatják - mert Vasní mint asszony már egyáltalán nem izgatja. Potifár a horgászok kifürkészhetetlen nyugalmával tartja a kis magántavacska partján a botot, s hogy birtokolja vagy színleli-e ezt a rezzenetlenséget, éppen úgy nem sejtjük, mint azt, egyáltalán van-e víz és hal a tóban. Potifár, a szenvedélyes horgász alighanem már rég rájött: a horgászat a fontos, *a hobbi*, és nem a hal. (Stavis szövege emelkedett is, de a nyelvi anakronizmusoktól sem riad vissza.)

Falvay Klára Potifárnéja azért eped - már amennyire eped - Józsefért, mert az akaratát szuverén módon, tűzön-vízen érvényesíteni kívánó ember az alkati rokont leli meg. Mivel az álmodó és a realista, az erkölcsi maximalista és az eszközeiben nem válogató férfierejű asszony nem fér meg egymással, az utóbbi csak akként szerezhet érvényt akaratának, ha elpusztítja az előbbit, ha nem is tűzön, de vízen át. De csak az embert - mert a medencék ásását, építését csak elodázni lehet, meggátolni nem. Falvay Klára kemény, zárt, makacs szigora, a figura *programos korlátoltsága* minden ellenszenvünkön át fölkelti a maga törvényei szerint élő Potifárné iránti bizonyos tiszteletünket.

Akárcsak Falvay, Farády István is szép színészi teljesítménnyel mutatkozik be új színházában. Az örök kamasz naivitásával és nagyot akarásával, a valóban messzire látó férfi ki-kitörő tudálékosságával, a „nem hiszek a szememnek..." mentalitással, az álomból valósággá formálni remélt jövendő örömével - és gőgjével! - egyként jól jellemez. Életidegensége, szenvedélytelensége mögül is kiüt az ártatlanság: tévesztéseiben a jóval, a széppel - a szivárvánnyal eljegyzett világalakító. Valószínű, hogy Pinczés István a Farády-féle szerepfölfogás miatt nem lehetett dialektikusabb a József-Potifárné-fáraó viták megoszló igazságainak mérlegelésében.

A József-történet sokféle adaptációja közül szinte valamennyit beárnyékolja Thomas Mann regényének világirodalmi monumentalitása. Pedig a saját literatúránk háza táján sem kereskednénk hiába - felütve például Weöres Sándor kötetében *A szivárványszínű köntös* előtt öt esztendővel (1963-ban) keletkezett verset. Címe: *Józsefet eladják testvérei.* Így ír a költő: „. ..csak a vándor-nyom mely visszahalad, / csak a szűz homok mely elébe árad, / buckás-gödrös, pálmátlan sivatag, / mennyből özönlő forró lehelet: / ez a boldogság, több nem is lehet."

Barrie Stavis darabjának színvonala és az előadás kivitele kevésbé ünnepi, mint az író és a debreceni színház kéznyújtásának ténye. De mindenesetre az eddigi bibliai Józsefek mellé megérkezett egy újabb, egy másik. Aki nem a hőséget érzi áradni a mennyből, hanem az emberi boldogság szivárványát látja az égen.

Barrie Stavis: A szivárványszínű köntös (debreceni Csokonai Színház)

Díszlet és jelmez: Pilinyi Márta. *Világítás:* Dombrády Csaba. *Rendezőasszisztens:* Porcsin László. *Rendezte:* Pinczés István.

Szereplők: Farády István, Sárközy Zoltán, Korcsmáros Jenő, Falvay Klára, Kóti Arpád, Dánielfy Zsolt, Várday Zoltán, Jantyik Csaba, Lux Ádám, Pálfi Zoltán, Katona Zoltán, Horányi László, Tóth Zoltán, Porcsin László, Vizi György, Varga Éva, Németh László, Melis Gábor, Sz. Kovács Gyula, Sárady Zoltán, Matkó Sándor.

STUBER ANDREA

A költővel mi lesz?

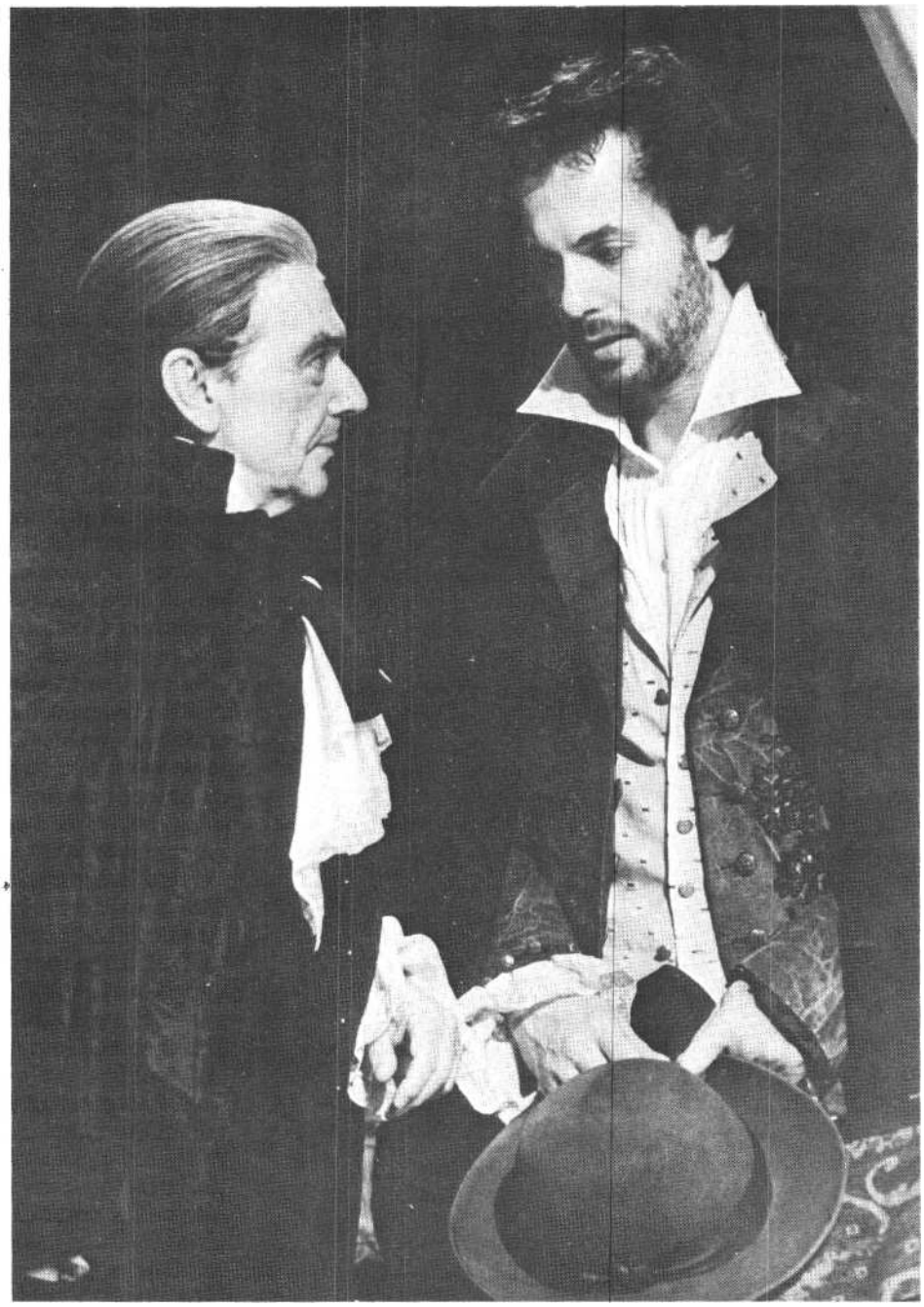
A Tasso a Vár Kamarájában

Hogy a Várban Goethe színműve, a *Torquato Tasso* címe Tassóra redukálódott, ezt akár stílszerű jelzésként is érthetjük: ahogy a darabot lerövidítették, úgy a címét is meghúzták. Nem is igen kifogásoljuk, hogy a rendező, Gábor Miklós és a dramaturg, Bereczky Erzsébet jócskán nyesegetett a Szabó Ede fordította szövegből. Részint azért nem, mert kinek lenne ma türelme hosszúra nyújtott estét tölteni a kétszáz éves klasszikussal, Goethével? Részint, mert Gábor Miklós - némi „ollózással" és átszervezéssel - már szinte a kezdet kezdetén elénk tárja azt, ami az előadás legfőbb mondanivalójának tetszik. Miről is lehet szó e színmű kapcsán?

A voltaképpeni téma: művész és kora, a költő helye, szerepe a társadalomban. S ha nem általánosan kezeljük a kérdést, akkor mindezt három konkrét korhoz kötve kell vizsgálnunk. Tasso és Goethe korán kívül a mához. Tasso udvari költősége a ferrarai hercegnél még olyasmi lehetett, mint egy meleg, baráti kézfogás. Nem mélyről jövő érzelmekből fakadó összefonódás, inkább a kölcsönös érdekek alapján történő egyszerű és ésszerű elrendeződés. Az uralkodó bizonyára délcegíti magát művészetértésével és -pártolásával: *„Had nélküli vezér az, aki nem gyűjt maga köré tehetségeket; s ki a költészet hangját meg se hallja, barbár fejedelem az.* "A költő pedig felolvasgat, bókol egyet-kettőt, és kényelmesen az irodalomnak szentelheti az életét. Kapcsolatuknak reneszánszillata van. Személyes egymásra találást jószerével nem is igényel a kontaktus, éppen elég az *általános* jóbanlevés. Végtére is ennek már hagyománya van a cinquecento Itáliájában. Nem véletlen, hogy Tasso szent példaképe az az Ariosto, aki az 1500-as évek elején szintén a ferrarai hercegéknél írta *az Őrjöngő Lórántot.* Idillinek tetszik tehát a művész és az uralkodó békés egymás mellett élése, ahogyan Goethe darabjában is a kegy és a jó szándék szelleme járkál a ferrarai palota falai között. Igaz, Friedenthal szerint Alfonz herceg közel sem volt olyan szelíd és felvilágosult, mint amilyennek Goethe ábrázolta. Sokkal inkább hideg despota. Az mindenesetre tény, hogy amikor nem tudott mit kezdeni Tassóval, bezáratta. Egy őrültgyanús, beteg zsenit nem lehetett eszményíteni, nem presztízsnövelő tényező. Tasso egy idő után disszonáns hanggá vált az udvar harmonikus dallamában.

Goethénél már nemcsak a díszköltőségről van szó. Ő a műve középpontjába állított Tassóba belegondolta saját magát is, azt a tíz évét, melyet államférfiként töltött el Weimarban, Karl August herceg szolgálatában. Ez a reláció - jó esetben - már nem csupán az udvar fényének emelésére korlátozódik. Nem is az uralkodó műveltségének csillogtatását jelenti csak, nem is a pártfogó örök dicsőségére szánt, hajbókolva átnyújtott műveket. Bár annak idején az igazi Tasso luxuscikknél nem volt több az udvarban, Goethe komolyabb szerepre szánta volna. Az foglalkoztathatta Torquato Tasso sorsa kapcsán, hogy a művész integrálódhat-e a hatalomba, s tud-e a maga költői és emberi mivoltában segítője vagy

II. Alfonz (Gábor Miklós) és Tasso (Hirtling István) Goethe drámájának várszínházbeli előadásában



cselekvő részese lenni az uralkodásnak. Ami Goethét illeti, ő csalódottan távozott a weimari udvarból. Alighanem túlbecsülte a lehetőségeit az államügyintézés tekintetében, bár később sem fordított hátat a közéletnek.

Ma a mű kapcsán az a kérdés merülhet fel, hogy a hatalom *akarja-e* integrálni magába a művészt. Igényt tart-e arra, hogy együttműködő partnere legyen? A művészetet a joggal, az ideológiával és a felépítmény többi elemével egyenértékűnek tekinti-e, avagy pusztán kiadásként a gazdasági szerkezethez csatolja? Törekszik-e anyagi nehézségei közepette a kultúra várát annál inkább erősíteni, avagy nem termelő szféra néven szembeállítja a produktív termeléssel, s az állami paternalizmus hatáskörébe utalja? Felméri-e a művészetek tudati jelentőségét, avagy kézzelfogható nyereséget nem hozó üzleti vállalkozássá degradálja?

Gábor Miklós fejében ezek a gondolatok motoszkálhatnak. Ezért a drámát nem a két udvari hölgy, Leonóra és a Hercegnő kerti csevegésével indítja. Eléjátszik a goethei kezdésnek. A színen Tasso riad fel álmából, s ásító oroszlánként nyújtózik nagyokat. Ezután egy olyan monológba kezd, amely valójában nem az övé: Vergilius szobrához lépve Alfonz herceg későbbi szavait intézi a nagy elődhöz. Kedves frivolitással leveszi a szoborfőről a babérkoszorút, saját fejére illeszti. Megelőlegezi magának a bizalmat és az elismerést. Tudnunk kell, hogy méltó rá. Kezében *a Megszabadított Jeruzsálem, a* nagy eposz. Ha e korszakos mű nem az övé lenne, akár önjelölt zseninek is vélhetnénk. Tasso beszél, Leonóra szájából veszi ki a szót: „a géniuszt vendégül látni hasznos dolog; ha néki ajándékot adsz, viszonzásul ő szebbet ad neked."

A többi - előtte és utána - játék. A mű felvezetése - a kellemkedő udvari előadást idéző bemutatkozó meghajlás - csakúgy, mint a folytatás. De nem érdektelen figyelemmel kísérni, hogy ebben a játékban hová kerülnek a hangsúlyok. Hangsúlyok - ez a kifejezés itt már csak azért is helyénvaló, mert a kamaraterem nézői jobbára hallomásból ismerkednek meg a darabbal. Ugyanis nincs Pestnek még egy színháza, amelyben olyan rosszak lennének a látási viszonyok, mint a Vár refektóriumában. E patinás helyen ezúttal félkörívben, három sorban helyezték el a magas támlájú székeket. A második sorból alig látni valamit, a harmadikból szinte semmit. Csikós Attila díszlete egyfelé néz, a színészek is leginkább egy irányba játszanak. Az oldalt ülők profilból látják az előadást, s ehhez még takarnak is a felállított mellszobrok. A két beugróban játszódó jelenetek sokak számára majdnem láthatatlanok. Gábor Miklós középről és középre rendezte a játékot. Ez azt jelenti, hogy a nyolcvan néző közül mindössze tíz-tizenöt első sorban ülő látja teljes terjedelmében a produkciót. A második-harmadik sor soha nem tekintheti át az egészet, a szélen ülőknek pedig nem csupán a látószöggel nincs szerencséjük. Mellettük ugyanis felállítottak egy-egy paravánt, amely mögött a színen éppen nem lévő szereplők időznek. Fegyelmezettségükre nemigen lehet panasz, alig hallani sutyorogni őket. De önmagában az ottlétük is neszt jelent - ruhasusogást, szuszogást -, ami újabb zavaró tényező úgy tíz-tíz ember számára.

De közben zajlanak az események a ferrarai udvarban. Gábor Miklós többnyire lendületesen pergeti a történetet, élvezetes ritmust kalapál például akkor, amikor egy-egy jelenetet szimultán vezet le. A párhuzamos dialógusok váltakozva hangzanak el, egymás mellett játszódnak a már említett beugrókban. Az egyik Tasso szobájául szolgál, a másik szalonként fogadja magába a főúri lakókat. Igaz, a paralell szerkesztésnek megvan az a hátránya, hogy amíg az egyik helyszín él, addig a szomszédos területen tartózkodók nemigen tudnak mit kezdeni magukkal. Meg ugyan nem merevednek, de szótlanságukban, cselekvés híján így sem hatnak természetesnek.

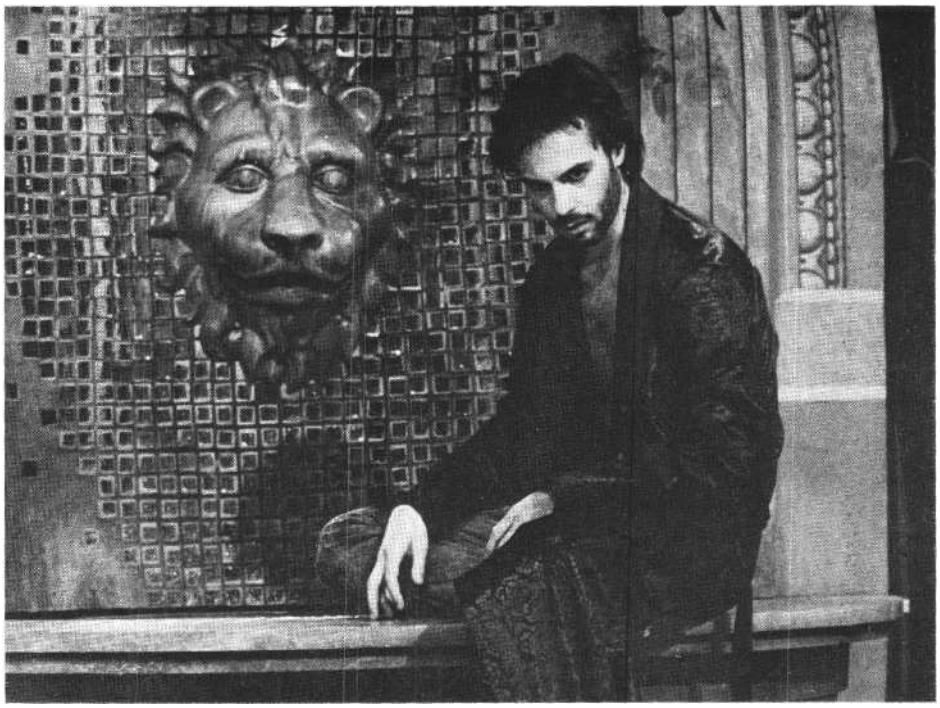
A konfliktus mindenesetre nem várat sokáig magára. A csupa jóindulattal körülvett költő (Hirtling István), az „először koszorúzott", összeütközésbe kerül az államtitkárral, Antonio Montecatinóval (Trokán Péter). Tasso éppen átadta urának *a Megszabadított Jeruzsálemet, s* ezért ünnepélyesen megkapta a babért. Tudjuk: önkezűleg már régen megkoszorúztatott. Most a repkényes kerti kút káváján áll, s hevülten szaval. Ebben a pillanatban érkezik Antonio. Rosszkor. A költő és az államtitkár tekintete kellemetlenül akad össze. Nem tetszenek egymásnak. Trokán gúnyosan mosolyog, mielőtt megzavarná a jelenetet, melyben Tasso és a többiek mind a saját emelkedettségüktől ünnepélyesek. Montecatino jövetele más irányba tereli a hangulatot és a témát, s Hirtling egyre zavartab ban álldogál a kút káváján. Érzi, hogy kirekesztődött. Már biztos, hogy a költő és az államférfi nem lesznek barátok. Tulajdonképpen érthetetlen is, hogy a herceg s az asszonyok milyen reményben ambicionálják kedvenceik kölcsönös jó kapcsolatát. Hiszen a két férfinak korábban is kellett már találkoznia, s bizonyára akkor sem szimpatizáltak egymással. Mondja is utóbb Tasso: „Mindig bosszantott merev okossága." (Tudniillik Antonióé.) Közkívánatra Tasso mégis felajánlja jobbját az államtitkárnak. Nyíltszívűen és oktondian erőltetné barátságát a másikra. Trokán hideg mosolya, feszes tartása, kimért mozdulatai a lehető leghatásosabb és legsértőbb elutasítást fejezik ki. Furcsa figura ez az Antonio. Mi oka lehet rá, hogy ennyire lekezelje Tassót? Öntelt arisztokrata vet meg így egy parasztot. Ám Tasso nem pór - „Mint nemest, nem sértettem meg" - mondja később Antonio. A költő tehetségét és értékét pedig nyilván tisztán látja, hiszen éppen hozzá, az államtitkárhoz fordul korábban a Hercegnő ezekkel a szavakkal: „Mutasd meg majd Tasso verseiben is, amit érzünk, de fel csak te ismersz." S Trokán nem motiválja a Tassóval szembeni, feltűnően előadott fölényét. Lerí róla, hogy megvan poétánkról a véleménye, de alig sejteti, hogy mi is az. A fizimiskája nem tetszik? Esetleg a művei? Vagy a jelenléte az udvarban? Alighanem az utóbbi. Bizonyára haszontalan ingyenélőnek tartja, de ez az averzió-verzió nem több, mint elképzelhető. Különösen hiányzik Trokán alakításából a viszonyulás a herceg (Gábor Miklós) mű-pártoló magatartásához. Főúri passzió-nak véli a költőtartást? Karitativ tevékenységnek? Netán - horribile dictu! - politikának?

Tényleg: milyen megfontolás élteti Tassót a palotában? Gábor Miklós Alfonza láttán leginkább a hiúságra gondolhatunk. Ez a joviálisan mosolygó, öregasszonyarcú herceg alighanem az irodalomtörténetbe szeretné beírattatni ma-gát Tasso által. Hasonló izgatottság mozgatja Vass Eva Leonóra grófnőjét. Szép is az, mikor megénekli szíve hölgyét a költő, szerencsés is az ő választottja - gondolhatja vágyakozva. Vass Éva valószínűsíti, hogy Leonórát testi mivoltában is vonzza Hirtling-Tasso, ez a jóképű kamasz. Az érett-éltes asszony szerelme ez. Nem szertelen, heve visszafogott, bölcs. Tudja, hogy célját a fiatalembernél nem érheti el nyílt szenvedéllyel, legfeljebb ravasz taktikázással. Vass Éva rekedtsége

a grófnő intrikus mivoltába olvad, sajátosan monoton hanghordozása drámaian válik az asszony illúziómentességévé.

A Hercegnő - más. Venczel Vera alakítja, ki korban szintén nem illik össze Hirtlinggel. A két nő és a költő viszonya ettől kicsit olyan lesz, mint mikor idősödő hölgyek ölebként pátyolgatnak valakit. Venczel Vera Hercegnőjét mindazonáltal lehet szeretni - hiszen törékeny, kedvesen szomorkás, s legalább többé-kevésbé önzetlen az érzelmeiben. Az ő érdekeit inkább a szíve fogalmazza meg, mint az agya. Mégis teszi, amit elvárvak tőle. Hajlamos romantikusan hevülni, de szenvedély nincs benne. A Hercegnő kicsit orvosságszagú; szánni kell. Nem egészséges, amint az sem, ahogyan hirtelen rémületében, rohamszerű zokogással, visítva taszítja el magától az őt megölelő Tassót. A főszereplő tragikus vétsége ezáltal alig hat megengedhetetlen, a határokat átlépő cselekedetnek. Pedig az udvar költője pontosan azt a hibát követi el, amit Antonio felemlegetett az összetűzésük során: „Nem tudod azt, hogy *hol*, s azt sem, *ki* vagy." Ám itt az egész inzultus és a kimenetele egyszerűen buta kis históriának látszik. Alig több, mint egy gyenge idegzetű nő megijesztésének szerencsétlen következménye. Holott azt kell felismerni, hogy Tasso katasztrofálisat tévedett. Már akkor, amikor e szavakkal rontott Antonióra: „Amit te merhetsz, én is merhetem." Goethe valahol e tévhit körül vonhatta le a tanulságot. Gábor Miklós azonban úgy látja megoldódni Tasso vereséghelyzetét, hogy Antonio a hátára veszi az egyre nekiszabadultabban nevető költőt, s lassan leviszi őt a porondról. Döntsük el, mi is lesz akkor Tasso további sorsa.

Ami fontos még Gábor Miklós értelmezésében, az a címszereplő játékával függ össze. Itt tenni kell egy kis kitérőt; fussuk át Hirtling István eddigi állomásait, útját a *Tassóig*. A tehetséges fiatal színész szinte kész János királyként érkezett a Nemzeti Színházba, de azóta nem volt premierje, melyen olyan tökéletesen kidolgozott, nagyszerűen megformált alakítással örvendeztette volna meg a közönséget, mint a Dürrenmatt-darabban. Valami mindig ellene dolgozott a csúcsteljesítménynek. Egyszer az író: Hirtling méretes feladatai között ott van *a Le az öregekkel!* megoldhatatlan ál-



Hirtling István, a Tasso címszereplője (Ikládv László felvételei)

főszerepe. Másszor a sietség: Bolingbroke-ként súlytalan maradt a *II. Richárd* bemutatóján, csak a későbbiekben vált formátumossá az alakítása. Olykor szinte természetellenes erőfeszítésekre kényszerül: nem könnyedén, de sikerrel küzd meg apaszerepével *a IV.* Henrikben s az *István, a király* énekesi feladatával. A *Tanner Johnban* kellemes volt, *a Csütörtöki hölgyekben* elegáns, *a Tudós* nőkben eleven. Most a *Tasso* címszerepe ismét egy széles skálájú, gazdag tartalmú, mély emberábrázolás lehetőségét kínálta. Csak-hogy Gábor Miklósnak ugyanazokra a színekre volt szüksége, melyeket Hirtling egyszer már virtuózan megmutatott. A rendező csapongást, szeszélyt, éretlenséget kérhetett. Amit az ő Tassójához előhívott a színészből, az éppen János király felelőtlensége és infantilizmusa. (Bár Tasso a harmadik évtizedét taposta már, amikor *a Megszabadított Jeruzsálemet* megírta.) A főhős kiskorúsításának feladata Hirtling szempontjából kevéssé szerencsés - bizonyára tudna újat adni inkább -, de Gáboréból nagyon is lényeges. Mert ez a Tasso művész, sőt, zseni. Közben pedig szeretnivaló, durcás, puha szájú, bájos gyerek. Izgalmában az ajkát rágja, szeme kíváncsian vagy riadtan jár ide-oda. Amikor indulatában kardot rántana, éppen nincs rajta a fegyvere. Sérülékenysége pubertáskori túlérzékenységre hasonlít. Ha téved, szívesen teszi, s abban telik kedve, hogy egyre rosszabbakat gondoljon Antonióról s mindenkiről. Az urak és hölgyek itt megfontoltak, szabatosak és kimértek, költőnk viszont hangoskodó, szertelen és izgága. A többiek elegáns toaletteket viselnek stílusosan, ő meg az inget is folyton kiheveskedi a nadrágjából. Schaffer Judit tervező Hirtling jelmezét színfoltos, farmerszerű anyagból varratta, míg mások finom, szolid, korhű ruhákat kaptak. Tassót óriási korkülönbség választja el a többiektől. Ez annál nyilvánvalóbb, minél üldözöttebbnek érzi magát. A költő sérelmét Hirtling a legerőteljesebben akkor intonálja, amikor így panaszkodik: „Váltott-e csak egy komoly szót velem államügyeiről a herceg? És ha valami különleges esetről jelenlétemben beszélt a húgával s másokkal, engem meg se kérdezett." S duzzogva, féltékenykedve, gyermeki sértődöttséggel emlegeti fel bezzeg-Antoniót. Ez fáj neki tehát. De így? Ilyen pukkancs módjára? Lássuk be: mosolyra késztető, kedves kis kölyök. Haragudni nem lehet rá. De komolyan venni se.

Goethe: Tasso (Várszínház)

Fordította: Szabó Éde. *Díszlettervező:* Csikós Attila. *Jelmeztervező:* Schaffer Judit *m. v. Dramaturg:* Bereczky Erzsébet. *Játékmester:* Tatár Eszter. *Rendezte:* Gábor Miklós.

Szereplők; Gábor Miklós, Venczel Vera *m. v.,* Vass Éva, Hirtling István, Trokán Péter.

vendégjáték

CSIZNER ILDIKÓ

A választás csapdája

A Kis Színház és a Tengerpart Színház vendégjátékáról

Még mindig nem elég nagy - illetve átgondolt - a színházak közötti vendégjárás. Színházaink utaznak, és vendégeket is fogadunk. Elavultnak tűnik az a nézet, hogy a színművészet oly szorosan kötődik egy-egy nemzet kultúrájához, hogy fölösleges is onnan kiszakítani, hiszen máshol úgysem értik meg. Értjük az idegen színházat, ha jó, és bennünket is megértenek, ha szólunk valamiről.

Ebben a *már* és *még* közötti állapotban nagyon fontos lenne, hogy jól működjék a „színház-kereskedelem". Nézői (ha úgy tetszik, gazdaságossági) és szakmai szempontból egyaránt. Egy-egy gyengébben sikerült vendégjáték emléke évekig kísért.

Épp ezért érthetetlen, hogy ma, amikor úton-útfélen halljuk: újjászületőben van elsősorban a szovjet dráma - és ezzel kapcsolatban a színművészet, akkor miért az egyik leghagyományosabban hagyományőrző színházat hívjuk meg. Ha csak nem az az indok, hogy az utóbbi években járt már nálunk a Szovremennyik, a Művész, a Komszomol Színház, most rajtuk volt a sor. Nem elfogadható az sem, hogy a szovjet színművészet rendkívül gazdag, van benne ilyen és olyan is, és most az *ilyent* ismerhettük meg. De hiszen azzal már rég tisztában vagyunk, hogy a realista színjátszást magas fokon művelik. Most az lett volna célravezető, ha az új írókat, új gondolatokat, új formákat láthatjuk vendégül. Ehelyett kapjuk a Lenin-renddel és az Októberi Forradalom érdemrenddel - nyilván megérdemelten - kitüntetett Állami Akadémiai Kis Színház három klasszikus és, valljuk be, kissé poros előadását.

Lengyelországban nincs színházi forradalom. Nem pezseg úgy a színházi élet, mint a hatvanas évek fordulóján. S ami nincs, azt nem lehet vendégül hívni. Így marad a gdanski Teatr Wybrzeze - vagyis a Tengerpart Színház - az átlagosnál alig jobb, semmi esetre sem revelatív két előadása. Egy olyan *Cseresznyéskert*, mely-nél az utóbbi évek egyáltalán nem káprázatos magyar kínálatában is volt legalább három jobb. Es Tadeusz Róewicz A *csapda* című drámája, mely elsősorban a színpadi mozgás, a látvány és a zene összhangjával hatott. Önkéntelenül is megfogalmazódik a kérdés: van-e értelme az ilyen színházi vendégjátékoknak? Közepesből, hagyományosból, amolyan „semmi különösből" akad itthon is elég. Vagy talán azt akarjuk bizonyítani, hogy a színházi helyzet máshol sem fényesebb?

Az Állami Akadémiai Kis Színház

Nem friss bemutatókkal érkezett. Bondarev *Választás* és Najgyonov *Vanyusin gyermekei* című darabját 1983-ban mutatták be. Ez abszolút értékben nem ugyanazt jelenti, mint nálunk, ahol ennyi idő nemcsak a megkopáshoz, hanem az előadás teljes szétéséséhez is elegendő. Egy ilyen idős szovjet produkció még ragyoghatna, ha a keletkezésekor szellemi frissességet és drámai erőt hordozott volna. A. K. Tolsztoj műve, *a Fjodor Ioannovics cár* azonban már szovjet színházi léptékkel mérve is az idősebbek közül való. 1973-ban játszották először. S ez a tizennégy év agyonnyomja a darabot. Pedig a témából, a Rettegett Iván halálát követő bojárharcból, a „hogyan tovább" dilemmájából lehetett volna élő előadást létrehozni. Erre ösztökélhette volna az alkotókat Fjodor Ioannovics cár ellentmondásos, a kor által megköveteltnél jóval finomabb személyisége is. Meg az a harc, melyet megnyeréséért-elveszejtéséért a régi és az új hívei folytattak. Sujszkij herceg és népes családja a „maradni", mindent a megszokottak szerint folytatni retrográdságával és Borisz Godunov a maga hol csendes, hol nagyon is látványos erőszakosságával, a „menni" feltétlen képviselőjeként érdekes és korszakos konfliktusrendszert alakíthatott volna ki maga körül. Mert *a Fjodor Ioannovics cárból* - akár a trilógia másik két drámájából, a *Rettegett Iván halála* és *a Borisz cár* címűből - nemcsak a XVI. századhoz kötött történelmi párviadal lenne kiolvasható.

Az előadást rendező Borisz Ravenszkih azonban láthatóan nem akart többet, mint egy monumentális történelmi tragédiát megrendezni. Hatalmas térben, hatalmas díszletek között, hatalmas pravoszláv zenei anyagra támaszkodva, hatalmas embereket felvonultatva. Nyomelemeiben ugyan felfedezhetők az előadásban az orosz realizmus klasszikus hagyományai, de a precízen beállított jeleneteket, az aprólékosan kidolgozott kapcsolatrendszereket elfedi a mára már kiöregedett teatralitás. A rendezés úgy tudatosítja a nézőben a belső érzelmi viharokat, hogy széles gesztusokba, irritálóan deklamáló hangba, a természetes emberi megnyilvánulásokat a legteljesebb mértékben nélkülöző viselkedésjegyekbe foglalja. S ráadásul az alakokhoz állandó gesztusokat is társít. Sujszkij herceg, a legfőbb hadvezér (J. V. Szamojlov alakításában) haragjának, az uralkodóval és Godunovval való elégedetlenségének kifejezésére lassított balettmozdulatokat végez. Borisz Godunov (V. I. Korsunov) haladó gondolkodása öles léptekben ölt testet. Megváltozik a hang, szinte köznapivá válik az emelkedett stílus, amikor a népi küldöttség megjelenik Fjodor loannovics előtt. Kiderül, hogy a rendezőnek humora is van a megszeppent, a cárnál csak ünnepnap megforduló emberek ábrázolására. A Rettegett Iván uralkodását is túlélt százéves ember meséje reszkető, sőt minduntalan összecsukló végtagjaival, elkalandozó gondolataival, a mindent tudók és mindent továbbadni akarók bölcsességével egy külön kis színpadi etűd V. A. Konyajev megformálásában. Mennyire más hatást vált ki, mint az oligarchák túlkomponált jelenetei, **akik** mesterkéltségükkel épp a közöttük folyó harc grandiózusságát kenik el. Kifelé megnyilvánulásaikat ugyanis aligha lehet komolyan venni.

A túladagolt megoldások akkor szúrnak különösen szemet, amikor Fjodor Ioannovics cár is közöttük van. A néző szerencséjére a cárt alakító J. M. Szolomin nagyon sok jelenetben benne van. Miközben Godunov és Sujszkij egymást túlharsogva vitatkoznak a színpad előterében, a cár csendben, a nézőnek hátat fordítva hallgatja őket. Nem csinál szinte semmit, mégis rá kell figyelni. Egy-egy vállrándulása, állhoz emelt keze jelzi, hogy töprengő hallgatója a párbeszédnek. S amikor megfordul, arcára kiülnek azok a lelki megpróbáltatások is, melyeket a két államférfi szavai kiváltanak belőle. Szolomin - aki Innokentyij Szmoktunovszkijtól vette át a szerepet - mindvégig csendes eszközökkel dolgozik. Csak egy-egy látványos kirohanása van, s ezzel gyenge kezű uralkodója jóval súlyosabb egyéniséggé válik, mint folyton hevülő társai. Meg modernebbé és ezáltal érdekesebbé. Szolomin a nagy orosz lélek ismeretében érzékenyen festi meg a cár portréját. A cár tragédiája abban van, hogy rosszkor született. Nem gyermekdedségbe forduló naivitásra, mindenkit megérteni vágyó, gondolkodó elmére, hanem harcos és határozottan odacsapó ökölre van szükség a kuszált politikai helyzet stabilizálásához. A színész a cár erre való teljes alkalmatlanságát

finom eszközökkel, határozatlanságát, vallásos türelmét, sebezhetőségét és esendőségét kiemelve bizonygatja. Nincsenek cári allűrjei - nem úgy, mint alattvalóinak, akiknél szinte kizárólag uraskodásuk domborodik ki -, akkor igazán felszabadult, amikor nem kell koronát viselnie. Minden mozdulatában benne van, hogy az uralkodás agyonnyomja. Szolomin pontos váltásai nemcsak ezt az egyre terhesebbé váló állapotot követik nyomon, de azt az erőfeszítést is, hogy konszolidálja a mindenki számára áldatlan helyzetet. De a „cár leszek" nagy elhatározásában is benne van az a belső gyengeség, amely fokozatos meghátrálásra készteti, míg végül kudarcát beismerve Borisz Godunov elé helyezi hatalmi jelképét. Szolomin Fjodor loannovics cárja ezzel beismeri gyengeségét s azt, hogy az erőszak ellen nincs hasonló fegyvere. Csak a többiek, a helyébe lépők nem mutatják a bennük lévő erőt. Sem a ténylegest, sem a színészit. Így az előadás mégiscsak Szolominé marad.

Bondarev *Választás* című regényének - mely nálunk is megjelent 1982-ben a Magvető Könyvkiadó Világkönyvtár sorozatában - színpadi adaptációját nincs ki a vállán vigye. Amikor 1986-ban Oleg Tabakov főiskolás növendékei nálunk jártak, minden darabjuk ismertetőjében szerepelt, hogy hány percig tart az előadás. És valóban annyi is volt. (Az más kérdés, hogy üteme, lendülete, ereje is volt azoknak a produkcióknak.) Most a nézőnek nincs ilyen segédeszköze, így egyre reménytelenebbül várja a végkifejletet. Már a Tolsztoj-darab is a magyar színpadokon megszokottnál lassabb ritmusú volt, Bondarev műve azonban ritmustalanságával, állóképszerű beállításaival, hosszú monológjaival egész egyszerűen unalmas. S ebben a színpadra alkalmazó M. Rogacsevszkijnek nem kis szerepe van. Színpadi adaptációja magán hordja az epikus színház valamennyi betegségét. Anélkül veszi át a regény fő mozzanatait, hogy a hangulatot sikerülne átmentenie. Ami a regényben egy idősödő, a háborút megélt korosztály szembenézése önmagával, az a drámában végeérhetetlen fecsegés, üres filozofálgatás. Az író őszinte hangja színpadra kerülve frázisok tömkelegévé, céltalan kesergésekké alakul. A bő lére eresztett szöveg ellenére hiányzik az az összekötő-elbeszélő háttér, mely a történések belső hitelét megadná. Az önfeltárások során a színpadra alkalmazó csak éppen a leglényegesebbre nem ad magyarázatot: llja Ramzin miért választotta hadifogságba kerülése után a harmincéves külföldi száműzetést, s mik azok az indítóokok, melyek a barátaival való találkozás után hazakényszerítik.

A történet Vasziljev, a festő, Maria, a felesége és Ivan Ramzin kurta-furcsa, országhatároknyi és harmincévnyi távolságot tükröző velencei beszélgetésével indul. Ez a találkozás inkább elriasztó, mintsem hazacsalogató. S ugyanilyen idegenül mozog otthon a mindennapi gondjaikkal és művész-(ál-)problémáikkal küszködő társak között. Ez persze lehetne korábbi választásának egyenes következménye, ha az otthonmaradottak erőt, biztonságot sugároznának, és ifjúkori választásuk helyességét igazolnák. De nem teszik. Ugyanolyan kiábrándultak, fásultak, elégedetlenek, mint idegenbe szakadt barátjuk. Így gyógyíthatatlan betegségén kívül nincs egyetlen olyan többletkeserve sem, mely megmagyarázná, hogy miért kell szállodai szobájában az életének véget vetnie. Az alapvető dramaturgiai hiányok mellett „többlet" is akad bőven. Olyan jelenet, önfeltárás, őszinteségi hullám, több éve történt esemény elmesélése, mely csak önmagában létezik. Sem előzménye, sem utólagos reakciói nincsenek.

S ez a legnagyobb baja V. A. Andrejev rendezésének is. Nem tisztázza a szerepek közötti kapcsolatokat, így mindegyikük csak saját rögeszméit hangoztatja. Pedig ki kellene derülnie, hogy Vasziljev, a festőművész csak a képei között érzi jól magát, mert feleségével komoly érzelmi, lányával pedig kommunikációképtelenségi válságot él át. Maria, a feleség és Ramzin együttléteiben sem csillan fel az egykori szerelem emléke, s így egyik lényeges motívuma vész el annak, hogy miért is tölti oly szívesen a látogatóba érkezett Ramzin idejét Maria lányával. De Viktória hirtelen támadt lángolása is megmagyarázhatatlan a családi háttér nélkül. És családi kapcsolat nemcsak a Vasziljev családban nincs. Ramzin és az anyja találkozása, a tékozló fiú megtérése olyan mosolyt fakasztóan valószerűtlen, hogy ezzel a regény egyik csúcsjelenete vész el. A reszkető, érzelemnyilvánításra képtelen anya és az ugyanolyan merev fiú zavaros párbeszédéből sem kettejük több évtizedes fájdalma, sem a viszontlátás öröme, sem a megbocsátás kínja nem rajzolódik ki. E sok holt érzelmű ember szájából üres szócséplés-ként hangzanak az igazságról, a művész küldetéséről és a választás jelentőségéről folytatott beszélgetések.

A színészek sem visznek a teméntelen világfájdalomba egy csöpp kis életet. Mintha egy filozófiaszeminárium éppen esedékes anyagát interpretálnák. Ilja Ramzin J. P. Barisev megformálásában abszolút kiüresedett a harminc év alatt. Egyformán rezzenéstelen a találkozásokkor, az elválásokkor, a fiatalkori emlékek fel-

Jelenet Alekszej Tolsztoj Fjodor loannovics cár című darabjából (moszkvai Állami Akadémiai Kis Színház)

idézésekor. Úgy tűnik, hogy az élet már nincs semmilyen hatással rá. Lehet, hogy belül szenved, hogy belül leszámol magával, belül felkészül a halálra, és belül meghozza élete utolsó választását. Csak ennek kifelé nem adja színészi jelét, s így vívódása nem túl felkavaró. Mint ahogy egydimenziós J. I. Kajurov Vasziljevje is. Cinikus, senkivel és semmivel nem törődő, kérges ember. Nincs benne semmi vonzó, semmi emberi. Csak akkor miért érzi Ramzinnal szemben fölényben magát? Mariának, a feleségének nem sok lehetőség jut. Pedig háromszögükben talán az övé kellene hogy legyen a legfontosabb sarok. E. A. Bisztrickaja azonban csak a lányával és a férjével fennálló kapcsolatra összpontosít. Szenvedő feleség, aggódó anya, de semmi több; ez, hogy igazán drámai alakká nőjön, kevés.

Hármójukon kívül mások is vannak, akiknek választaniuk kellene vagy akik már választottak is. Egy integrálódott, tehetségtelen, de az engedélyezett vonalat képviselő festő V. I. Jezopov szellemes és lendületes megformálásában, egy bohókás rendező az önmutogatás minden jegyét magán hordva L. F. Zolotuhin alakításában és egy fiatal színinövendék, a Vasziljev család helyét kereső lánya Sz. G. Amanova fiatalos lángolásban kimerülő elképzelésében. A *Választás* alaphangját azonban nem nekik kellene megadniuk.

A harmadik drámát egy század eleji szerző, Sz. A. Najgyonov jegyzi. Mintha Gorkij valamelyik művét, leginkább a *Vassza Zseleznovát, a Kispolgárokat* vagy *a Jegor Bulicsov és a többieket* helyezte volna egy másik kereskedőcsaládba. A *Vanyusin gyermekei* ugyanúgy egy család széthullásáról, apák és gyermekeik ellentétéről szól, minta nálunk ismertebb orosz művek. S ugyanolyan pontos képet ad az erkölcsök devalválásáról, egy halálra ítélt osztály széthullásáról is. Miközben Alekszandr Vanyusin a sokgyerekes család anyagi jólétének vagy legalábbis a létének fenntartásáért dolgozik, fiai elzüllenek, felnőtt lányai félresikerült házasságuk sebeit nyalogatják, s még a legkisebbek sem tudnak apjuk szigorú erkölcsi normáival azonosulni. Ismerős látlelet a századelő orosz társadalmáról, melyből az egyetlen kiút a családfő öngyilkossága s egyben egy társadalmi osztály halálra ítélése.

A szovjet rendezők otthonosan mozognak ezeken a morális csúszdákon, egymás- és öntépésekben. MA. Carjov rendezésén is ez a jóismerősség látható. Bár elkövet néhány zavaró technikai figyelmetlenséget, kifejező jellemrajzaival, ötletes és szellemes megoldásaival a vendégjáték legelfogadhatóbb produkcióját mutatja. Az egyetlen olyat, mely nem kelti az avíttság látszatát, a túlhaladottság érzetét. Élők a konfliktusok, határozott arcot kapnak az alakok.

Ötletesek a díszletbeállítások is. Mindhárom felvonásban (az első kettőt egyben játsszák) valamilyen étkezéshez készül a család. A különböző látószögben elhelyezett ebédlőben különböző látószögben mutatja meg az együtt élő embereket. Ezek az együttlétek a legalkalmasabbak a családi szennyes kiteregetésére. Magasra csaphatnak az indulatok, kitudódhatnak az újabb és újabb fonákságok, melyeknek súlya és megoldhatatlansága a végelszámolás felé tereli Vanyusint.

A rendezés a nyitókép sürgés-forgásából, egymás figyeléséből, a sütemény, a vodka és a pénzlopás szemmel látható külső jegyeiből bontja ki azt a lelki bizalmatlanságot és egymáscsalást, mely minden egyes Vanyusin gyereket jellemez. Egyiküket a minden normát keresztülhágó érvényesülési vágy, másikukat a jellemtelenség, a harmadikat a zsugoriság, a negyediket a tartásnélküliség, a hisztéria felé tolja el, s még a két kisebb lány tudálékosságába, árulkodásába is belevisz néhány kivetendő elemet. Az öreg Vanyusin hiába harcol ellenük szigorral, haraggal, megbocsátó-elnéző szóval. Egyik is, másik is hasztalan. Es ennek a reménytelen küzdelemnek a megvívásához A. I. Kocsetkov bensőséges színészi eszközöket használ. Mintha nemis ugyanaz a színész lenne, mint a Tolsztoj-darab széles gesztusokkal dolgozó Sujszkija. Belülről épülő, a tartást, az erkölcsi elvárásokat, az öreg kereskedő hibáit mint pillanatjegyeket megmutató és a lemondás, önokolás folyamatát egyaránt jól elkapó játéka az előadás legjobbja. De precízen kidolgozott a feleségét játszó G. J. Gyomina tyúkanyószerű, gyermekei és férje között repdeső anyája is. A gyerekek jóval hangosabban, de önálló, karakteres vonásokat kapva kelnek életre. Közülük is kiemelkedik a kisebbik fiút játszó A. J. Ovcsinnyikov, aki a leginkább és egyben a legőszintébben lázad az apa szeretet nélküli családfősége ellen. A színész a fiú izgágasága és meggondolatlansága mellett a fiúk számonkérésének is hitelt ad.

Mindent összegezve: a Kis Színház hozzánk eljutott három előadása jelzi, hogy az itt látottaknál jóval többre képesek, s hogy a hagyományokat is lehet frissen, életképesen őrizni.

A Tengerpart Színház

Díjnyertes előadásokkal érkezett. Krzysztof Babickit Csehov Cseresznyéskertjének rendezéséért 1986-ban Wyspianski-díjjal jutalmazták, Tadeusz Rózewicz darabja, *A csapda* pedig - melynek rendezése szintén Babicki nevéhez kötődik - 1984-ben a wroclawi Kortárs Lengyel Drámafesztiválon elnyerte a rendezés fődíját. A biztató előjelek ellenére a vígszínházi előadásokat - *a Cseresznyéskertet* Miskolcon is játszották - gyér érdeklődés kísérte. Mintha az a bizonyos hetedik érzék - meg a rossz közönségszervezés - hagyta volna üresen a nézőtéri helyeket.

A Cseresznyéskert cseresznyéskert nélkül játszódik. A rendező, úgy tűnik, nem osztja Giorgio Strehlernek azt a megállapítását, hogy a darabot lehetetlen anélkül játszani, hogy a kert fái valamilyen módon ne kapjanak helyet a színpadon. Fák híján a tárgyak, a bútorok jelentik a változatlanságot és a folyamatosságot a Ranyevszkaja-házban. Öregek, lepusztultak, a múló időt jelzők. Meg a szegénységet. Mintha Babicki egész előadása vala-mi „szegény színház" hagyományt követ-ne. A színpad két oldalán üvegfal, elszór-tan néhány bútor és semmi több. A gyerekszoba, a mező, a fogadószoba csak a képzelet szüleménye. Es ez a képzeletvilág jó környezet lehetne a már csak emlékképekben meglévő múlt visszaidézéséhez. Jelezhetné azt, hogy Ranyevszkaja visszatérési kísérlete eleve reménytelen, hiszen a birtok már a megvétel előtt is Lopahiné. Csak ő érzi igazán otthonosan magát, befészkeli magát a házba, és úgy enyeleg Dunyasával, a szobalánnyal, mint a saját tulajdonával.

De a rendező a szcenikai szegénységet nem kárpótolja az alakok gazdagságával. A farce felé tolódó komédia helyett melodrámába hajló előadást rendez. Látszatra mindenkivel egyetért, és mindenki kesernyés sorsába belehelyezkedik. Szemléletéből hiányzik a kritikus hang, a távolságtartás. Nem kavar különösebb érzel-mi viharokat, jeleneteiből pedig éppen az a kétpólusúság hiányzik, ami ennek a Csehov-drámának a lényege. Mind a költőiség, mind a szatirikus hang elvész Babicki rendezésében. Feltűnik ugyan néha az irónia egy-egy halvány kísérlete néhány ügyetlen, szögletes mozdulat vagy egy ki tudja miért alkalmazott mekegés formájában, de az alaphangulattól idegen marad. Az alap meg amolyan semmi különös.

Jók viszont azok a megoldások, ahol a rendező a táncot az érzelmek kivetítésére használja. Varja és Anya a találkozásuk felett érzett boldogságukban egy-másba kapaszkodva szinte belengik a szobát. Mackós táncot dübörög Lopahin a birtok megvételekor, míg Ljubov Andrejevnával egy úrrá lett paraszti ivadék igyekvésével perdül néhányat. Jasa, a parvenü inas a széken ülve rendezi mozdulatait táncmozgássá, amikor közeledik az idő, hogy visszatérhet álmai Párizsába. Ezek az örömtáncok azonban nem fedik el, hogy egyébként az egész előadás *ül.*

Babicki rendezésében az emberek inkább a tárgyak felé beszélnek. Varja a szobalány illetlen magatartását látva tehetetlen dühvel löki ki a varrógépet a szobából, s ugyanilyen indulattal dobja el Trofimov kalocsniját is ahelyett, hogy az öreg diák felé élné ki indulatait. Ranyevszkaja is inkább a régi szekrényt szorítja magához, mintsem a környezete felé sugározná ki érzéseit. Firszet, az öreg inast nem tekintik tárgynak, pedig ő is egy régi bútordarab. Tudomást sem vesznek róla. Igaz, hogy ezt az észrevétlenséget indukálta Stanislaw Dabrowski halvány játéka is. Nem hoz a színpadra semmit abból a ragaszkodásból és nevetségessé váló régimódiságból, mely a firszség sajátja. Mindezt még tetézi a rendező ügyetlen és hatástalan zárókép is. A ház elcsendesül. Firsz szép lassan be-totyog a színre, és közli, hogy bezárták, itt hagyták. Nincs benne semmi szánandóság, és hiányzik a rendezői megerősítés is. De nem meggyőzőbb a többi alakítás sem. A Ljubov Andrejevnát megformáló Halina Winiarskát Babicki hozza nehéz helyzetbe azzal, hogy nem pojácákkal veszi őt körül. Így pedig nehéz fel-mutatni azt az ambivalenciát, ami Ranyevszkajában a birtokkal kapcsolatban él. Kívülről nem kap inspirációt arra, hogy meneküljön, belülről pedig a színésznő nem tudja felszínre hozni az izgékony, szertelenségével és könnyelműségével együtt is a környezete fölé növő asszonyt. Inkább csak a párizsi szerelem vonzása kap erős vonásokat. Nincs súlya Henryk Bista Lopahinjának sem. Az alpáriság és a nagyúri gesztusok között inog. Nem dönti el, hogy melyikkel jellemezze inkább a kereskedőt. Legyen nőket fogdosó szoknyapecér vagy Ljubov Andrejevna előtt annak rendje-mód-ja szerint fél térdre ereszkedő, kezét csókoló gavallér. Igy aztán egyik sem igazán. Túl erősek a Varjához való közeledési kísérletek is ahhoz, hogy leánykérési hátraarcának magyarázható indokát adná.

Es megmagyarázhatatlanul színtelenek, egysíkúak, üresek a házat benépesítő egyéb családtagok és látogatók is. Enélkül pedig elképzelhetetlen egy jó előadás.

Más stílusú, jobban értett előadás a másik, Tadeusz Rózevicz *A csapda* című drámája. Rózewicz számára Franz Kafka élete csupán apropó arra, hogy víziószínházának létezési közeget teremtsen. Egymásba átfolyó képekben beszél a XX. századi ember félelmeiről, szorongásairól, világháborús fájdalmairól. S mindezek úgy kapnak helyet Rózewicz művében, hogy közben életrajzszerűen követi nyomon a cseh származású német író sorsát. A zsidó kereskedőcsalád elszigetelt mindennapjai, az apával fennálló nemzedéki és világnézeti konfliktusok éppúgy a dráma építőkövei, mint Kafka nőket kereső, előlük menekülő örök vőlegénysége, korán elhatalmasodó betegsége vagy az életét végigkísérő barát, Max Brod megjelentetése. S erre a tényszerű rétegre telepednek rá a részben a Kafka műveiből ismert érzések a jövő

Elena Bisztrickaja Jurij Bondarev Választás című darabjának kis színházi előadásában (Iklády László felvételei)

kiismerhetetlenségéről, a bizonytalanságról egy biztosnak vélt korban, az emberek és a tárgyak kapcsolatáról, részben pedig Rózewicz jövő terhelte látomásai. Mert az aranyfogak kihúzásával, a Dávid-csillag kitűzésével, a gázkamrák működésbe hozatalával a mű évtizedekkel túléli Kafkát. Es ezáltal egy új Kafkát is teremt. Az „éhezőművészt", akit az átlagpolgár átlagélete riaszt, nem veszi tudomásul a bevett életetikettet, s azokban a szituációkban érzi viszonylag jól magát, melyek elől az átlag eszeveszetten menekül.

Krzysztof Babicki rendezése stílusosan kavarja eggyé ezeket a rétegeket. Úgy vezet át a realista jelenetekből az álomképek világába, hogy közben nem vált stílust, s így időbe telik, amíg a nézőben elválik a két dimenzió. E bizonytalanságérzettel és az értelmezés útjainak szabadon hagyásával teremti meg az előadás alaphangulatát. Nem letisztult, egyértelművé tett gondolatláncot nyújt át, ha-nem egy olyan nyomasztó hangulatot, melyben az ember, a művész szabadon vergődhet. E nyitott asszociációt erősítik az egymásba átúszó képek is. Közöttük az átkötő lépéseket bőrcsizmás, fekete bőrdzsekit viselő férfiak teszik meg. Kezdetben kizárólag az átdíszítés, a bútorok ki-be tolása a feladatuk, de már ekkor is egyfajta merevség és idegenség van a megjelenésükben, s ez fokozatosan katonás mozdulatokká, egy erőszakszervezet jelképévé, az emberi félelmek egyik forrásává alakul át. Sohasem válnak annyira konkréttá, hogy egy korszakhoz kapcsolódjanak, inkább a mindenkori hóhérokat testesítik meg. Ha kell, egyetlen embert szorítanak sarokba, ha kell, egy népcsoportnak nyitnak ajtót a halál felé. Babicki színpadán mindenki belép ezen az ajtón. Még a halott apa festményére is sárga csillagot tűznek, és beviszik a fehér füstöt okádó elveszejtő helyre, hogy utódaival együtt bűnhődjön azért, hogy megszületett.

Ahogy az emberek a nevektől független általános emberi sorsot hordoznak, úgy kapnak a tárgyak is a konkréttól elszakadó jelentést. A szekrény például, melyet Franz a menyasszonyával együtt vásárol, végigkíséri az életét, fiókja a félelmeibe beleőrülő apa rejtekhelyévé, majd sírjává válik, s ennek a szekrénynek a titkokat rejtő ajtaja nyílik meg a krematóriumba lépdelő emberek előtt is. Ugyanígy többfunkciójú az előadás szürke háttérdíszlete is. S egyben bizonyság arra, hogy a szcenika mi mindent tud. Csupán a világítás változtatására van szükség ahhoz, hogy mindig másnak látsszék. Imahelynek, lakásbelsőnek, utcaképnek, haláltábornak. Metamorfózisa nemcsak a játék folytonosságát teremti meg, de kifejező háttere annak az általános emberi kálváriának, melyet Rózewicz Kafka életén keresztül megcéloz. Csak egyetlenegyszer, a dráma végén változik a háttér. Csontfüggöny ereszkedik alá. A XX. század emberének földi maradványai, a hátborzongató vég.

E realitással kevert látomásszínház megelevenítéséhez a gdanskiak jó színészi erőkkel rendelkeznek, de inkább együttes teljesítményük, mint egyéni alakításuk meggyőző. Kivétel persze akad. Stanislaw Michalski játéka kimagaslik a többieké közül. Apró mozaikokból összeillesztett apája megrendítő erővel ábrázolja, hogyan megy rajta végig a történelem. Magabiztos kisembere fokozatosan törik meg. Sokáig leplezett kétségei és szorongásai szinte egy csapásra kerekednek felül, és az őrületbe kergetik. Szaggatott szavai, kifejezéstelenné váló tekintete, fia szavaitól messze kalandozó gondolatai és kétségbeesett elrejtőzése egyként mutatják meg, hogyan pusztít el egy erős akaratú embert a kor. De a színész nemcsak ezt az apát, de a fia képzeletében élőt is hitelesen hozza. Az erőszakost, a gyermeke ellen kését fenőt, a gusztustalan kis életet élőt, azt, akit fiától egy világ választ el. A Franzot játszó Krzysztof Gordon kevésbé színes. Inkább csak menekül a mindennapok elől, mintsem a saját útját járja. Több benne a szenvedő emberi, mint az alkotó művészi vonás. A színészt zavarja az is, hogy az álomképekben is életbeli önmagát kell továbbvinnie. Nincsenek váltásai, nincsenek szorongásfokozatai, így aztán szenvedése túlontúl hétköznapi. Alig-kafkai.

Két színház - öt előadás. Az eredmény pedig: ötből egy az, ami igazán elfogadható, tanulságot nyújt, amiért érdemes színházi cserét létrehozni. S ez az arány mindenfajta játékban lehangoló.

SZENTGYÖRGYI RITA

„Én nem vagyok Wagner"

Budapesti beszélgetés Claude-Michel Schönberggel

Két lelkes szerző, Claude-Michel Schönberg, magyar származású zeneszerző és Alain Boublil szövegíró elhatározta, hogy rockoperát ír egy olyan országban, ahol ez a műfaj nem nagyon létezik. A bemutató a párizsi Sportcsarnokban volt, Robert Hossein rendezésében. A helyi sikerek után a világsikert az angol nyelvű, átdolgozott változat hozta meg a londoni Barbicanben. Azóta a darabot bemutatták New Yorkban, Tokióban, Tel Avivban, Magyarországon. A szerzőknek további huszonnégy országgal van szerződésük *a Nyomorultakra.* Claude-Michel Schönberg részt vett mind a szegedi, mind a budapesti bemutatón.

– *Az önök együttműködése Alain Boublillal 1968-ban kezdődött. 68 eszméje hatással volt-e közös munkájukra?*

– Ami engem illet, soha nem érdekeltek a társadalmi mozgalmak. Tudja, Alain is, én is emigráns családban éltünk, nagyon szegény környezetben. Talán a sorsunk hasonlósága hozott össze bennünket. Fiatal koromban a túlélés jelentette a legnagyobb problémát, nem filozófiai kérdések foglalkoztattak, hanem, ahogy a franciák mondják, azzal voltam elfoglalva, hogyan tudok megélni. Kevés pénzem volt, dolgoznom kellett, minden vágyam az volt, hogy otthagyjam a kisvárost, ahol éltem, Párizsba költözzem, és csak zeneszerzéssel foglalkozzam. Célom elérése érdekében soha nem számítottam társadalmi segítségre, a kulturális kormányzat jóindulatára. Mindig is az volt a jelszavam, hogy kizárólag a saját kitartásomra hagyatkozva tegyem meg azt az utat, amit meg kellett tennem. Ha már 68-ról kérdezett, el kell mondanom, hogy mint minden eseményről, amely kisebb vagy nagyobb mértékben megrázza a világot, á legszebb és legocsmányabb dolgokat mondták el. Annyi bizonyos, hogy a francia nép gondolkodásmódjában mind a mai napig érezteti hatását. A francia társadalom életében ötvagy tízévenként végbemennek olyan változások, amelyek lehetőséget adnak a regenerálódásra. Ha csak a kormányváltásokat vagy az azokat követő megmozdulásokat nézzük, ezek hozzásegítik a franciákat ahhoz, hogy ne aludjanak el,

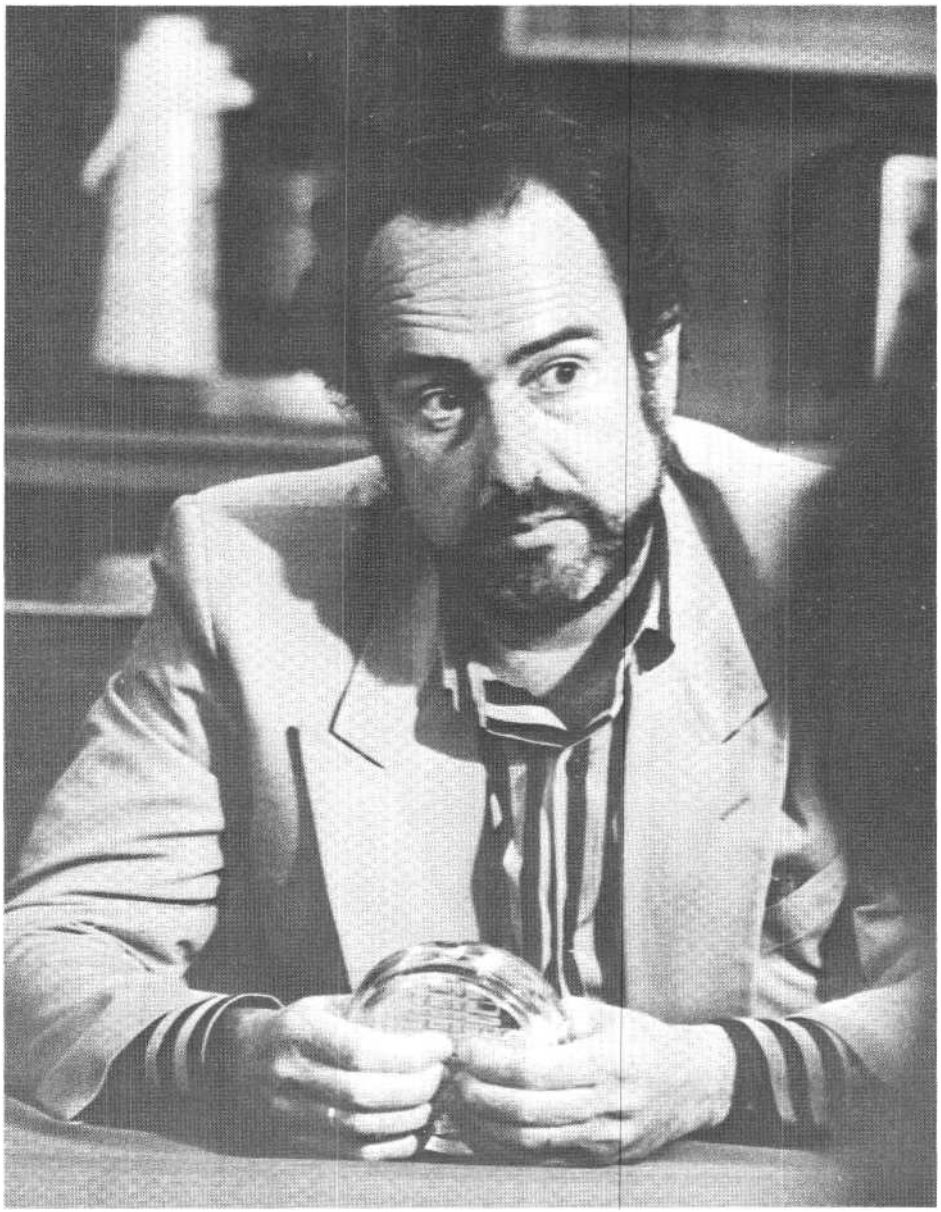
hogy helyre tegyék magukban a dolgokat. Többek között ez a francia nép egyik erénye. A mi történelmünk mindig is viharos volt, és 68 legnagyobb hatását abban érzem, hogy a franciák tudatában mind a mai napig jelen van egy nonkonformista látásmód. És ha más vonatkozásban is, az én zenei törekvéseimet is hasonló látásmód jellemzi.

– *A* Nyomorultak *példátlan siker a zenés műfaj történetében. Ön szerint mi az oka ennek a sikernek?*

– Elsősorban Victor Hugo zsenije alapozta meg *a Nyomorultak* sikersorozatát. Már maga a tény, hogy a világirodalomnak ezt az egyik alapművét más kontextusban fedezheti fel magának a néző, kíváncsiságot ébreszt. A mi részünkről elsősorban kihívást jelent képességeink megméretésére. Így az emberek olvasmányélményére hagyatkozva kezdtünk hozzá az átdolgozáshoz. Bizonyára jó munkát végeztünk, amelyben a szerencse is közrejátszott. A körülmények szerencsés összejátszása révén olyan csapat jött létre, amilyen találkozás talán egyszer adódik egy szerző életében. Gondolok itt Cameron Mackintosh producerre, John Caird és Trevor Nunn rendezőkre, és még sorolhatnám az angliai produkció résztvevőinek a nevét a díszlettervezőtől a világosítókig. A jól végzett munka, a kölcsönös megértés végül olyan sikert eredményezett, amilyenre legmerészebb álmainkban sem gondoltunk.

– A Nyomorultak *az emberi létezés legsötétebb állapotával, a szenvedéssel, a nyomorral, a nélkülözéssel is szembesíti az embereket. Úgy érzem, hogy a közönség, akár színházban, akár moziban egyre kevésbé szeret ezekkel a kérdésekkel azonosulni.*

– Én más nézeten vagyok. Mint nagyon sok dolog az életben, ez is attól függ, hogyan „tálaljuk" a közönségnek az emberiség történetét. Mert számomra *a Nyomorultak az* emberiség története: amíg lesz nyomor, nélkülözés, kizsákmányolás, megaláztatás, kegyetlen halál a földön, addig az ilyen művek nem hiábavalók. Tisztában vagyok azzal is, hogy mint minden mítosszal, úgy *a Nyomorultakkal* is látszatra könnyű azonosulni. A kérdés csupán az, hogy az a megváltás, amelynek súlyát a könyvben és a rockoperában egyaránt Jean Valjean cipeli a vállán, tehát a szeretet ereje, amely képes hegyeket mozgatni, és a nélkülözés, amely a legmélyebb sárba taposhatja az embert, csak az előadás idejére szólóan gondolkodtatja el a közönséget, vagy az élménnyel együtt hazavisz belőle valamit.



Claude-Michel Schönberg (Szkárossy Zsuzsa felv.)

– *Előbb beszéltünk a siker összetevőiről, de ennek kapcsán nem esett szó a Broadwayről, ahova önök a* Nyomorultakkal *kellő időben törtek be.*

– A musicalek őshazájában, a Broadwayn negyven-ötven éve egyazon megadott sémára, mintegy futószalagon készülnek az újabb produkciók. A sztori általában banális: fény, csillogás, ragyogás, mindent a formának, semmit a tartalomra, mintha ez lenne a jelszó. A profizmus és az előadások beolajozott gépezete valami betöltetlen űrt takar. Ez az uniformizálódás azonban előbb-utóbb túltelítettségben üt vissza. Ugyanis a jóllakottság érzete, amit a közönségben ezek a produkciók keltenek, idővel elvezetett a tökéletes csömörhöz. Tavaly például néhány, rövid idő alatt befutott produkció, mint *a Smile* vagy *a Rice* vagy *a Big Deal* több millió dolláros veszteséget okozott a színházaknak. Mi magunk nagyon meglepődtünk azon, hogy a New York Timesban megjelent egy cikk, amelyben a Broadway megmentőiként emlegettek bennünket. És én nagyon remélem, hogy *a Nyomorultak* elindítója lehet egy megújulási folyamatnak a zenés játékok történetében.

– *Egy szerző, akár zenét komponál, akár regényt ír, a szerzeményeit így tekinti, mint apa a gyermekét. Ön melyik „hősével" tudott leginkább azonosulni?*

– Erre azt szoktam mondani, hogy a munkában olyan kitartó és következetes vagyok, mint Javert felügyelő, a magánéletben pedig szeretnék eljutni az emberség olyan fokára, mint Jean Valjean. Sajnos abból a korból már kiöregedtem, hogy olyan lelkes és romantikus legyek, mint Marius. De komolyra fordítva a szót: amikor az ember ilyen kitartóan és hosszú ideig dolgozik valamin, igaz az a megállapítás, hogy szeretni annyit tesz, mint megérteni. Ahhoz, hogy megértsem Javert elszántságát vagy Jean Valjean indulatait, be kellett hatolnom a lelkük legmélyebb zugaiba. A zeneszerző

látszatra nem tesz egyebet, mint hangot ad az érzelmeinek. Csakhogy egy irodalmi librettó esetében - *a Nyomorultak* igazi opera-alapanyag - a zenének karaktereket, személyiségeket kell kifejezésre juttatnia, és eközben figyelembe kell venni a szereplők lélektanán túl a közönség lélektanát. Vegyük Gavroche történetét: ha egy kisfiút látunk a színpadon, akit lelőnek, és meghal, azt mondjuk magunkban: szegény kisfiú, meghalt. Sajnálom, de semmi többet nem érzek. Ha viszont az a célom, hogy a kisfiú történetét a saját személyes sorsomként éljem át, akkor tudnom kell róla: kicsoda, honnan jött, hová tart, hogyan viselkedik az életben. Ugyanez a dolog áll fenn Eponine személyével kapcsolatban. Ha azt akarom, hogy a halála közvetlen közelről érintse a közönséget, be kell avatnom a nézőt Éponine titkaiba. Ezért énekel el egy dalt közvetlenül a halála előtt, és ebben a dalban vallomást tesz nekünk. Ugyanígy sorra vehetném a többi szereplőt. Victor Hugo nagysága többek között abban nyilvánul meg, hogy örök érvényű emberi arculatokat rajzol meg. A világ ma éppúgy tele van Cosette-ekkel, Thénardier-kkal, Javert-ekkel, mint az ő korában. Ha körülnézünk saját környezetünkben, közvetlen közelünkben, jócskán találunk sorsukra hagyott gyerekeket, uzsorásokat, korlátolt hivatalnokokat. Csak Jean Valjeanokból van kevés.

– *Ha már Jean Valjeant említette: nem véletlen, hogy az ő sorsával tudunk a leginkább azonosulni; ugyanakkor testi-lelki erejében, emberi nagyságában van valami emberfeletti.*

– Mint általában a mitikus hősök személyiségében. A mítoszok szépsége is pontosan abban rejlik, hogy egy bizonyos ponton túl megfejthetetlenek. Jean Valjean ereje a mi gyengeségünk. Lehet, hogy kicsit távoli a párhuzam, de gondoljunk csak Jézusra. Bizonyos tekintetben Jean Valjean is azt képviseli, amit ő: benne ölt testet a gyarló emberiség igazságkeresése, lázadása. Vagy ne menjünk ilyen messzire: gondoljunk önmagunkra. Hányszor, de hányszor elmondjuk életünk során, hogy nem találunk igaz emberre. Es miközben egy igaz embert keresünk, egymásban csalódunk, a legalapvetőbb dologról feledkezünk meg: arról, hogy azt a bizonyos igaz embert önmagunkban keressük. Nagyon messzire vezetnek el a szálak Jean Valjeantól, a szökött fegyenctől, akit tizenkilenc év börtön tanított meg arra, hogy ezt az igaz embert saját gyarlóságaiból és erényeiből megteremtse. A folyamat, ami lejátszódik benne, nem más, mint az emberi bölcsesség különböző fokozatainak összessége. És az ő mitikus alakja, akárcsak Jézusé, hatalmas felkiáltójel mindannyiunk számára, mert mindazokat az erényeket magában hordozza, melyeket az emberiség felmutathat.

– *Jean Valjean sorsa, és rajta keresztül minden „nyomorulté" az előadásban, felveti a szabadság kérdését. A budapesti előadás díszletéből kiindulva, a tologatható vasszerkezet hol utcaképet, börtönt, kocsmát, csatornát, házbelsőt ábrázol, ugyanakkor mindvégig átvitt értelemben börtönt is jelenthet, az emberi szabadság láthatatlan korlátait.*

– Ha azt vesszük, mindannyian börtönben élünk, és a szabadság lehet, hogy nem más, mint az a börtön, amelyet az ember önmaga választ. Egyik börtönből megyünk a másikba. Ilyen értelmezésben is felfoghatjuk a *Nyomorultakat. A* londoni előadás esetében a díszlettervező tökéletes illúzióra törekedett. Kora-beli rajzokat, litográfiákat tanulmányozva alakította ki a játékteret: Párizs utcáit, a Marais-negyed nyomortanyáját. Tehát hamisítatlan tizenkilencedik századi hatásra törekedett. A budapesti és a londoni előadásban közös, hogy mindkét helyen csak a finaléképben nyílt meg úgymond az egész színpad, a maga csupaszságával jelképezve, hogy elérkezett a szabadság órája. A párizsi ősbemutatón láncra vert gályarabokból állt a tömeg, és csak a záróképben vetették le valóságosan és jelképesen a láncaikat. Es a francia rendező Jean Valjean halálakor visszahozta Javert felügyelőt, aki közölte vetélytársával, hogy szabad.

– *Említette a díszlet kapcsán a korhűséget. Megítélése szerint a magyar produkcióban ez, akár a rendezés, akár a színészi játék tekintetében, mennyire van jelen?*

– Maga a kor, a történet és nem utolsósorban a feldolgozás egyszerűen ellenáll minden rendezői túlkapásnak, ebből a szempontból a rendező keze meg van kötve. Hasonlattal élve: *a Nyomorultak* olyan, mint egy folyó, és amikor az ember a folyó közepén áll, nem léphet oda, ahová akar, a folyó sodrásának az irányában kell haladnia. Ami számomra az újdonság erejével hatott Szinetár Miklós rendezésében, hogy remek stílusérzékkel és vizualitással mintegy filmszerű látásmóddal állította színre a darabot. Kevésbé törekedett a tökéletes realizmusra, mint, mondjuk, a londoni előadás rendezői, helyenként stilizálta a jeleneteket. Ugyanakkor kellő arányérzékkel ötvözte a színpadi megvalósítást a filmszerű „vágásokkal". Nemcsak jellemekben, közeli képekben gondolkodott, hanem időnként megállította ezeket a képeket, és úgy váltott át a tömegjelenetekre, a totálképekre. Számomra nagyon emlékezetes mind színészileg, mind rendezés szempontjából az a kép, amikor Jean Valjean kézen ragadja a kis Cosette-et, és ez a két magányos ember: az erős felnőtt és a kiszolgáltatott kisgyerek elindul a nagyvilágba, az életbe. Ebben a képben minden kis mozdulatnak, rezdülésnek felfokozott jelentése van, és az az érzelmi többlet, ahogy a magányos far-kas gyermekére talál, ahogy az árva kis-lány apára lel, őszintén és hitelesen átjött a rivaldán. Miközben néztem az elő-adást, mindvégig azt éreztem, hogy ez az együttes tudása, ereje legjavát nyújtja. Ugyanez vonatkozik a zenekarra, a kar-mesterre. Már Szegeden örömmel töltött el, hogy milyen egységesen és hozzáértéssel játszottak. Az eddigi bemutatók sorsát jobban nyomon tudtam követni, már a próbákon ott voltam, a karmester mögött álltam, és instruáltam. Itt csak a bemutatón találkoztam a zenészekkel, és mégis mindegyik tudta a dolgát. Tudja, a partitúra is olyan, mint egy szöveg: lehet „értetlenül" és hozzáértően értelmezni.

– *Játsszunk el azzal a gondolattal, hogy az eddigi produkciók résztvevői közül mondjuk egy nemzetközi csapatot kellene össze-hoznia egy előadásra. A Rockszínház részéről kiket válogatna be ebbe a csapatba?*

– Ne haragudjon, de lehetetlent kér tőlem. Ez körülbelül olyan, mintha ezt mondta volna: „Itt egy Cézanne-festmény, ott egy Leonardo, amott pedig egy Van Gogh. Melyiket választaná?" Mindegyiket, vagy egyiket sem. Már Szegeden felfedeztem magamnak Marius alakítóját, Sasvári Sándort, akinek nemcsak „arany van a torkában", amikor énekel, hanem jelenség a színpadon, akire oda kell figyelni. Minden hangjegyet úgy tolmácsol, ahogy én csak megálmodhattam, miközben Marius dalait írtam. Őszinte csodálója vagyok Vikidál Gyulának. Tudja, ha Victor Hugo feltámadna, és megnézné őt az előadásban, felkiáltana a színpadra, és talán azt mondaná: „Ember, maga az én Jean Valjeanom, magáról mintáztam meg!" Ahhoz, hogy valaki eljusson az őszinteségnek arra a fokára, ahová Vikidál Gyula, ahhoz nem elég a hang, ahhoz több kell. Bevallom, csodálom, ahogyan ez a kiváló énekes-színész ilyen magas fokon képes magában hor-

dozni Jean Valjean sorsát, problémáit, kételyeit, emberségét. Őszinte elismeréssel adózom a tehetségének.

– *Ön annyi jót mondott el a Rockszínház előadásáról, a közönség lelkes fogadtatása pedig azt igazolja, hogy szeretik az ön zenéjét. Ugyanakkor azt is el kell mondanunk; vannak, akik másodrendű alkotásnak tekintik a* Nyomorultakat, *melodrámának, és azzal vádolják, hogy a történetet és a szereplők lélektanát leegyszerűsítette. Egyszóval kommersz művet írt.*

– Olvastam hasonló kritikákat. A *Nyomorultakból* több mint harminc filmváltozat készült, és ezek mind lerövidítve mutatják be ennek a mintegy ezerkétszáz oldalas regénynek a történetét. A mi előadásunk nagyjából háromórás, tehát a műfaj természetéből adódóan csak a lényegesebb eseményeket tudtuk belevenni az átdolgozásba. A rövidítés, illetve a tömörítés elkerülhetetlen velejárója a leegyszerűsítés. A regényben például hosszú oldalakon keresztül esik szó arról, hogy a kis Gavroche Thénardier kocsmáros törvénytelen fia. A mi rockoperánkban ez az epizód kimarad, nincs különösebb jelentősége a történet szempontjából. Miután megszállott rajongója vagyok az operának, végigtanulmányoztam az operairodalmat. Vegyük *a Faust*-történetet: Gounod *Faustja*, Berlioz *Faust elkárhozása* vagy Boito *Mefistofeléje* azonos irodalmi alapokon nyugszik. Mindhárman Goethe Faustjából merítették a témát. Ugye nevetséges lenne a szemükre vetni, hogy nem tartották tiszteletben Goethe művét. Vagy Bizet *Car*menjének irodalmi elődje Prosper Mérimée novellája. Vajon az utókor felhánytorgatta-e Bizet-nek, hogy Michaela szerepét beleírta Mérimée szövegébe, vagy ilyen alapon Verdit is elmarasztalhatnánk azért, hogy *az Aida* megírásakor nem tartotta tiszteletben az egyiptomi szokásokat, és XIX. századi romantikus zenét merészelt írni egy más korban, más történelmi időben játszódó történethez. Mi nem Victor Hugo szellemének vagy *a Nyomorultaknak* kívántunk dicsőséget szerezni. Victor Hugo nagyon is jól megvan nélkülünk is. Mi saját magunknak kívántunk dicsőséget szerezni. Én, sajnos, nem vagyok Wagner, Alain Boublin pedig nem Victor Hugo. Tisztában vagyok azzal, hogy operát írni ebben a korban egyfajta megalomániát jelent. És azzal is tisztában vagyok, hogy nem én vagyok a legzseniálisabb zeneszerző a világon, de ha az ember alkot, és közben nem hiszi magáról azt, hogy ő a legzseniálisabb, és hogy remekművet alkot, akkor a mű soha nem készül el. Akkor hozzákezdeni sem érdemes.

FÖLDES ANNA

Berlin - Színházváros

A beszámoló címét nem magam adtam: az NDK fővárosának 250. születésnapjára kiadott színházi-színháztörténeti füzet éléről kölcsönöztem. A Berlinben töltött hét után, amikor civil barátaim-nak színházi élményeimet meséltem, egy kemény logikájú közgazdász megkérdezte: mi az igazi, konkrét oka, magyarázata annak, hogy Berlinben köztudottan folyamatosan jó és érdekes a színház? Miért tölt be az NDK jelentősebb szerepet a világ színházművészetében, mint akár a zenében, akár a képzőművészetben?

Amikor az ember úgy érzi, hogy egy kérdésre hirtelenében nem találja meg a választ, zavarában legalább hármat szokott megfogalmazni. Én is első helyen a gyökereket, az ország és a város különlegesen gazdag színházi hagyományait említettem, az udvari színházaktól a Berliner Énsemble-ig. Másodiknak azt a más területeken megfogalmazatlan - megfogalmazhatatlan - feszültséget, szellemi töltést, aminek kifejezésére Shakespeare drámája ugyanolyan alkalmas, mint Majakovszkijé vagy Volker Brauné. Harmadik érvem a kiváló német színházi infrastruktúra volt: az a tény, hogy az NDK-ban - a pillanatnyi gazdasági helyzettől függetlenül - kulcsfontosságot, politikai szerepet tulajdonít a kormányzat a színháznak, és lehetősége szerint maximálisan biztosítja működési feltételeit. Ha összevetem a hazai és az NDK-ban uralkodó publikációs állapotokat, a megjelent színházi és színháztörténeti munkák, kötetek, kézikönyvek arányát, ha csupán jelzem, hogy az egyes színházak baráti köre az NDK-ban nem formális közönségszervező intézmény, hanem valóságos kulturális szabad fórum, talán sejthető, hogy mi mindenre gondolok.

Így szűkebb szakma belügye, de azért talán ide tartozik az az imponáló nagyvonalúság, odafigyelés is, amellyel a színházkritikusok nemzetközi kongresszusát megrendezték Berlinben. Negyven országból száznegyven résztvevőt fogadni, színházjeggyel és megfelelő munkafeltételekkel ellátni, önmagában sem egyszerű dolog. De Berlinben túl is teljesítették az illendő vendéglátás kötelező normáit. Az a tény, hogy a kongresszus plenáris üléseit az Opera Apolló termében tartották, hogy a kultuszminiszter is, a város polgármestere is vendégül látta a résztvevőket - nem pusztán a külföldi kritikusoknak, legalább annyira a hazai színházi élet képviselőinek szánt megkülönböztetett gesztus. A tanácskozás témája - „A színház és a színházkritika szerepe egy város, egy territórium vagy egy kulturális régió történetében" - elég tág volt ahhoz, hogy túlnőjön a meghatározó jubileumi kereteken. Hogy módot adjon a nemzeti és nemzetközi színházi élet új jelenségeiről, értékek cseréjéről és kölcsönhatásokról folytatott vitára.

De a színházi kongresszusoknak, nemzetközi eszmecseréknek köztudottan csak a kevésbé fontos része zajlik az üléstermekben. Az igazán izgalmas mindig az, ami esténként a nézőtéren történik. Hogy a szakmabeli vendég - legalábbis, aki többé-kevésbé folyamatosan nyomon követi, mi történik az NDK színházaiban - újra tájékozódhat, szerencséjétől függően feltöltekezhet a berlini színház tegnapi eredményeivel, mai törekvéseivel.

A Bölcs Náthán új arca

Ahogy egy londoni színházi levélből nem maradhat ki Shakespeare, Berlin-ben is illendő legalább egy német klasszikust - Lessinget, Goethét, Schillert - megnézni. Az idén az ünnepi választék nemcsak bőséges, de szokatlan is. A fő-város jubileumi programja keretében ugyanis a Deutsches Theaterben például új háromrészes Lessing-ciklus került szín-re. Berlin Nemzeti Színházában három egymást követő októberi napon tartották *a Bölcs Náthán, az Emilia Galotti* és a ritkán játszott, szakmai körökön kívül szinte ismeretlen egyfelvonásos szomorújáték, *a Philotas* premierjét. (A három Lessing-dráma közül kettőt Friedo Solter rendezett.)

A Bölcs Náthán több mint kétszáz éve, 1783 óta a német nemzeti színjátszás folyamatosan játszott és szinte évtizedenként meg-megújuló alapműve. A fasizmus korszakában tizenkét évre leparancsolták a színpadról, de 1945-ben nyitódarabja lett a német színháznak. Ez a Fritz Wisten rendezte programadó előadás (főszerepben Paul Wegenerrel) egyhuzamban kétszáz előadást ért meg. Az előadást - a német kritika szerint - „nagy méltóság és mélységes komolyság jellemezte, még ott kísértettek fölötte a hitleri idők szörnyűséges bűnei, még túlságosan közeliek, túlságosan fájdalmasak

voltak, semhogy fel lehetett volna idézni a színpadon azt a fölényes derűt is, amely Lessing művének kétségkívül sajátja." (Ingeborg Pietzsch, Nagyvilág, 1970. 3. 30.1.) Tíz évvel később Adolf-Peter Hoffmann rendezésében, 1966-ban pedig a dráma legújabb előadását is jegyző Friedo Solter olvasatában került színre a dráma. Ez utóbbiról Ingeborg Pietzsch idézett cikkében megállapítja, hogy nemcsak a Deutsches Theater történetének, de az NDK színháztörténetének is korszakos eseménye lett. Ez az értelmezés megőrizte a mű előadásának klasszikus hagyományait, de tekintetbe vette a megváltozott közönségigényt is. Nem érte be az ésszerűség és a humanitás dicséretével, példaképpé emelésével, nyíltabban ütköztette a szereplők érdekeit, a szenvedélyeket, és már felcsillantotta a darabban a derűt is. Míg Wolfgang Heinz elődei - Paul Wegener és Eduard von Winterstein - lehiggadt bölcsként ábrázolták Náthánt, Heinz meghökkentő és izgalmas Náthánja olyan többrétű, változó jellem, akinek „újra meg újra meg kell küzdenie az emberekért, harcol értük, igyekszik őket jó érvekkel meggyőzni. A humor bőséges tartalékaival rendelkezik, bizakodó természet, aki hisz az emberi jóságban, és ennélfogva meg is nyer-heti az emberekért vívott harcot."

Ezt az újrafelfedezett, humanista-optimista Lessing-előadást láthattuk 1970-ben Budapesten is. Gyergyai Albert a vendégjátékról írott elragadtatott beszámolójában nemcsak a rangos színpadi teljesítményt, de a szimbolikus cselekményben megjelenített burkolt leckét, a német színházművészektől kapott „valóságos szellemi jóvátételt" is értékeli. „A színészek egyszerűen, pátosztalanul játszottak, s már-már az egész történést a magasabb rendű társalgás atmoszférájába emelték, amelyben a vérengzések, a halottak, az áldozatok, az egyéni, családi vagy akár törzsi összeütközések inkább csak sötét árnyakként kóvályognak az emlékezetben, míg az előtérben minden, vagy legalábbis majdnem minden mesévé, vitává, parabolává, szellemi sakkjátékká finomul. Mintha az egész történet csak afféle hatalmas, udvari sakkjátszma volna, egyszerre több résztvevővel, emberi figurákkal és sorshúzásokkal."

Különös dolog az emlékezet: nekem ebből a sokfigurás sakkjátszmából igazán *a tét* ragadt meg az emlékezetemben: német színpadon, német színész előadásában sokszorosan lélekbe markoló a híres gyűrűparabola, a vallások egyenrangúságáról szóló költői hasonlat, és a Rechát saját gyermekeként szerető Náthán, Wolfgang Heinz megrendülése, őszinte apai fájdalma. Gyergyai vélekedéséből - hogy tudniillik Wolfgang Heinz inkább volt Náthán, mint Bölcs - az első momentum a fontosabb. Hogy Wolfgang Heinz (ellentétben a Náthán szerepét egyébként legutóbb nagyszerűen alakító Avar Istvánnal) nem mesehős, hanem a sors által megpróbált, megtépázott ember, akit a vagyon önmagában nem kárpótol a fenyegető veszedelmekért.

Ez után a nemzetközi porondon is sikeres színháztörténeti felújítás után meglehetős merészség kellett hozzá, hogy Friedo Solter újra versenybe merjen szállni a legendával, Wolfgang Heinz emlékével, húsz esztendő előtti önmagával.

A műsorfüzetben Wolfgang Heise drámaelemzése kulcsot kínál a rendező új olvasatához, és Lessinget idézve azt hangsúlyozza, hogy *a Bölcs Náthánban a* költő nem a való világot, hanem az általa elgondolt valóságot jeleníti meg, ami egyébként nem kevésbé hiteles az igazinál. Csak éppen koncentráltan, a maga modellszerűségében jelenik meg a színpadon. A hősök színpadi története - bár éles szembeszegülés mindenfajta vallási türelmetlenséggel szemben - mégsem egyszerűsíthető le a tolerancia szimpla példázatára. Ma már a történet mögött jobban kirajzolódik a jónak és a rossznak, a látszatnak és a lényegnek általánosabb érvényű szembesítése. Az emberek ebben a világban önmagukra vannak utalva, és maguknak kell megkeresniük az emberlét lehetőségét.

Ezután megkerülhetetlen az a kérdés, amit a drámaköltő is feltesz: hogy mi nyom többet a latban, mi a fontosabb? Az, hogy valaki kereszténynek vagy zsidónak, vagy az, hogy *embernek* született?

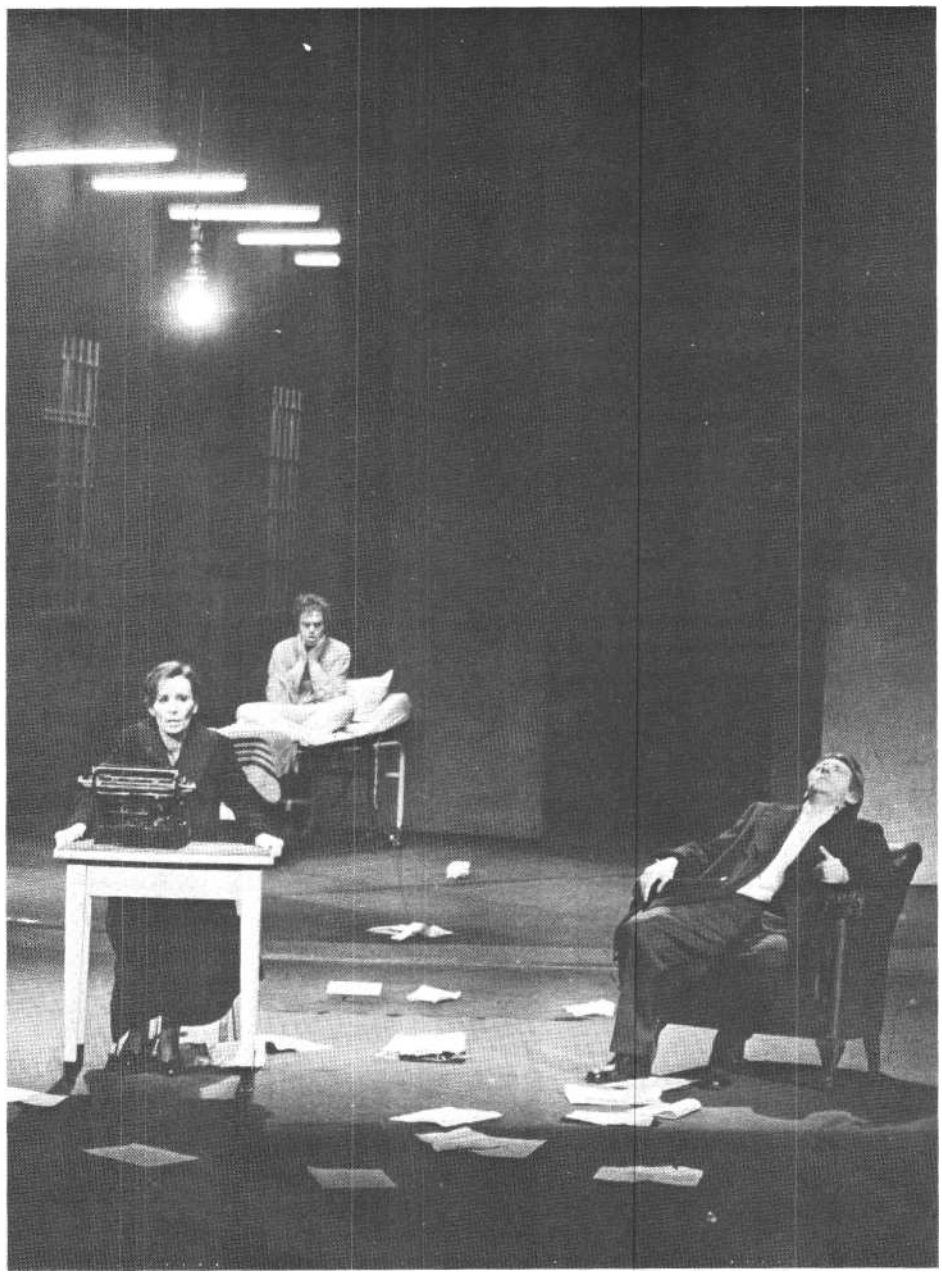
Émlékezetem szerint Friedo Solter korábbi rendezésében is alárendelt szerepet játszottak a díszletek, kellékek. Most az előadás látszólag tágas, üres térben zajlik. Valójában azonban Hans Jürgen Nikulka nagyon is megkomponálta, sőt be is rendezte ezt az üres teret: kétoldalt bevágott ablakszemekkel, hátrább vasajtókkal tagolt szürkésfehér falak keretezik a játékteret. Ézek a mozgatható díszletelemek leginkább egy végletekig stilizált utcarészletet idéznek, de elvontságuk következtében a palotán belül játszódó jeleneteknél sem zavarnak. Ugyanakkor a vasajtók dördülése, a redőnyök robajos legördülése sajátos hangkulisszája is az előadásnak. A szultán palotájában például ezeknek az ajtóknak a zajos bevágódása érzékelteti a nézővel Náthán valóságos helyzetét, a neki állított csapda végzetességét, s hogy látogatóból rabbá lett, még mielőtt közölték volna vele, miért hívatták. Hol van már a zalaegerszegi

A Bölcs Náthán a Deutsches Theater színpadán. (A címszerepben Otto Mellies)

előadásban még megőrzött, feltámasztott keleti mesevilág?

Ebben a fogalmazásban az elvont világot benépesítő polgárok, színészek megjelenése - nemcsak öltözéke, de egész személyisége! - meghökkentően modern. Náthán kaftánja jelzi ugyan a kereskedő etnikai hovatartozását, de megjelenése mégis inkább egy mai amerikai zsidó üzletemberre emlékeztet. A dervis tübitejkát és pulóvert visel. Ily módon a szereplők megjelenése egyszerre modern és időtlen. A templomos lovag borzolt haján valamiféle barett-sapka, porköpenye alatt egy majdnem-pólóingen viseli a keresztet. Megjelenésével alig rína ki egy mai ifjúsági szórakozóhelyről. Náthánnal való első jelenetében máris megcsap a generációs távolságból és vallási előítéletekből táplálkozó, indokolatlan fölényérzet. Rechát - aki fésűt alig tűrő hajával, akaratos, dacos arcával szembetűnő ellentétben a múlt századi iskolás lányok szolid és jellegtelen öltözékét viseli - a megmentője iránti hálán kívül a lovag lenyűgöző magabiztossága vonzza. Kettőjük első színpadi találkozásának koreográfiája jellemző példája a lélektani folyamatok újmódi színpadi ábrázolásának. Először a színpad két végén ereszt gyökeret a két fiatal lába, azután Recha erőt vesz magán, és várakozásteljesen közelít, ámde a lovag, a köszönetet elhárítva, nem öleli át - s közben egyre fokozódik a néma feszültség. Recha a szerelem, a hála és a visszautasítás következtében megváltozik. A sértett dac hullámverésében már nem ugyanaz a jól nevelt polgárleányka, akinek megismertük. Mert a következő pillanatban dühös és gúnyos, azután újra gyengéd és várakozó. De még az érzelmeknek ez a skálája sem elég a lovag félszegségének és zavarának oldására.

Náthán a tekintélyes, jó megjelenésű, aktatáskás businessmann (Otto Mellies) öltözködésében, viselkedésében nem tagadja meg az ősi szokásokat. De számára azért az üzlet fontosabb a Bibliánál. Magabiztosságát is inkább vagyona, a kivívott közmegbecsülés táplálja, nem pedig isten választott népének öröklött tanítása. A három vallásról szóló gyűrűpéldázatot szívéhez közel álló tanmeseként mondja el, de a történet nem válik az előadásban a dráma kristályosodási pontjává. E szerint a koncepció szerint Szaladin szultán hisztérikus reakciója teszi egyértelművé, bizonyította Náthán



Cornelia Schmans (Margarita), Michael Lucke (Iván) és Rolf Ludwig (Mester) a Bulgakov-bemutatóban

emberi, pszichológiai fölényét. Anélkül, hogy hangját felemelné, testtartását megváltoztatná, a sorsával és önmagával elégedett ember szomorú félmosolyával jelzi, hogy bölcsessége, tapintata - akárcsak az üzleti életben hajszolt siker - voltaképpen nem más, mint a kiszolgáltatottság ellen való (sikeres) védekezés.

Friedo Solter színészvezetésének (amennyire meg tudom ítélni) ez a helyzetek pontos elemzésén nyugvó következetesség a legfőbb erőssége. Amíg legutóbb Ruszt József némi nosztalgikus távolságtartással prezentálta Lessing művének érvényes tanítását, Solter előadása közel hozza, de némi iróniával, a szkepszis egy árnyalatával meg is kérdőjelezi: vajon valóban eljutottunk-e a felvilágosodás idején diadalmas tolerancia jelen idejű érvényesítéséhez? Solter nem mesehősöknek és nemis történelmi figuráknak, hanem kortársainknak látja Lessing hőseit, akiknek érzelmei, szenvedélyei nem irodalmi sémákból, hanem valóságos helyzetükből, temperamentumukból táplálkoznak. Es ott éreztem disszonánsnak az előadás hangvételét, ahol a szereplők egy-egy teatrális, akár konvencionális, akár harsányan hisztérikus gesztusa átmenetileg szembekerül a modern színpadkép és jelmez támasztotta elvárásokkal.

A drámát záró örömtelen happy end, amely lehetővé (és kötelezővé is) teszi, hogy a korábbi szerelmesek a jövőben testvérként szeressék egymást - Solter olvasatában megmásíthatatlan, de mégiscsak vigasztaló, az élet törvényével összhangban lévő ítélet. Az előadás utolsó akkordja még ezt a kompromisszumot is megkeseríti: a színpadon magára maradt Náthán mögött sorra becsukódnak a lehetőségek, becsapódnak az ajtók. Győzött, de ezt a győzelmet magánya börtönében nem könnyű elviselni.

A Taganka Színház példáját követve

A véletlen úgy hozta, hogy két olyan színházi előadást láthattam Berlinben, amelynek ihletője, illetve modellje a moszkvai Taganka Színház egy-egy nagy hírű produkciója volt.

Az elsőről, a Heinz Czechowski adaptációjában bemutatott *A Mester és Margaritáról*, őszintén szólva, nincs sok mondanivalóm. Pedig nagy várakozással ültem be a nézőtérre. Felcsigázta a Volksbühne produkciójának jó híre, hogy az egész évadban szinte lehetetlen jegyet szerezni az előadásra, és ezúttal a szakma is osztozik a közönség lelkesedésében. Nem felejtettem el, milyen politikai-szellemi izgalmat kínált tavaly Csingiz Ajtmatov *Az évszázadnál hosszabb ez a nap* című regényének drámaváltozata a Gorkij Színházban.

Csakhogy A *Mester és* Margaritából Berlinben valójában nem született dráma. Pedig Heinz Czechowski, a Heine- és Heinrich Mann-díjas drezdai költő aktív színházi ember, a lipcsei színház dramaturgja. Adaptációját eredetileg saját színháza számára készítette, de a nyolcvanhatos lipcsei bemutató színpadi tapasztalatai nyomán tovább dolgozott a Volksbühne előadásának szövegkönyvén.

Hűtlenséggel a szerző nem vádolható: meglehetős következetességgel halad a regénybeli cselekmény nyomában. A regényen belüli regény születésének körülményeit is érzékeltető írógép kopogásától a moszkvai bérházak kopár világának felidézéséig minden hitelesen szürke. A krónikát meg-megszakító bibliai jelenetsor: az írói mondanivalót alátámasztó illusztráció. De valójában éppen ez a korrekt következetesség, a valóságos események kisszerű és hosszadalmas krónikája válik számunkra (akik a történteket nagyon is jól ismerjük, az egyes Berlinben bátor politikai kiszólásoknak pedig már nem tulajdonítunk igazi jelentőséget) enyhén unalmassá. Mintha hiányozna a tények mögül a gondolatok tartománya, a hasonlíthatatlanul eredeti, groteszk látomás, a bulgakovi irónia és a fel-felszikrázó csoda.

Valószínű, hogy mindez nem kizárólag az adaptáló felelőssége. Siegfried Höchst rendező is túlságosan földönjáró fantáziával elevenítette meg *A Mester és Margarita* világát. Számára a legfontosabb az író kálváriája, és ezt - hála Wolf Ludwig erőteljes, drámai játékának - meggyőzően és árnyaltan ábrázolja is. Viszont minden mozzanatnak, dialógusnak jelentőséget tulajdonít, és éppen ezért a legfontosabbak, a kulcsmotívumok is szépen beilleszkednek, beleolvadnak az epikus szerkesztésű színpadi kompozícióba. A híres mondat, hogy a kéziratok nem égnek, elhangzik ugyanaz előadásban, de anélkül, hogy e konkrét tény jelképes, általános és egyetemesen érvényes igazsága szíven ütné a nézőt. A korabeli szovjet valóság szürkesége, a kórterem sivársága hiteles és kifejező, de a hétköznapokkal szemben kontrasztokat kínáló tarka álomvilág - a varieté forgataga és a sátán bálja is - szegényesebb, szimplább annál, semmint hogy Margarita sorsának fordulópontjává, nézőtéri káprázattá váljék. Berlini kollégáktól tudom, hogy Margarita (Cornelia Schmans) meztelensége keltett némi szenzációt, különösen az első előadásokon. Számomra azonban, talán mert női szemmel néztem az előadást, a sem királynői méltósággal, sem varázserővel nem rendelkező Margarita megjelenésében, repülésében vajmi kevés volt az erotika, és még sokkal kevesebb, halványabb a poézis.

Ugyanakkor vitathatatlan, hogy a színészek egyike-másika - például Azazello alakítója vagy a Hajléktalan poéta - egészen kiváló. Mégis, számomra inkább csak alkalmat jelentett ez az adaptáció arra, hogy felidézzem a kaposváriak mély gondolati tartalmat hordozó látványszínházát. De az is lehet, hogy a berlini közönség az előadásnak ezt a realista, társadalomkritikai profilját és az alkotói szabadsággal kapcsolatos dikciók szokatlan nyíltságát, a színészek éles kiszólásait értékeli jobban, és ebben fedezi fel önmaga számára a bulgakovi csodát.

A háborúnak nincs női arca

Már ez a szabatos fordításban kissé nehézkesen és nagyon is prózaian hangzó darabcím is mennyire jellemző! Mintha a szerző, Szvetlana Alexijevics ezzel az összegyűjtött és feldolgozott dokumentumanyag élére választott kijelentő mondattal is arra figyelmeztetne, hogy mindaz, amit látni fogunk, nem poéma és nem is dráma (a szó esztétikai, műfaji értelmében), hanem objektív tudósítás. Egy történelmi tapasztalat rögzítése. A megélt valóság kendőzetlenül közölt, emberi sorsokkal alátámasztott summázata.

A darabot 1985-ben már játszotta a Moszkvai Esztrád Színház, majd az omszki Drámai Színház is, de sikerét, színpadi arculatát 1986-ban a Tagankán nyerte el. Szavahihető kritikuskollégák, akik Moszkvában is látták az előadást, némiképpen csalódtak: a Taganka színpadi koncepciója, kompozíciója állítólag szuggesztívebb, művészileg megformáltabb volt, mint az a berlini előadás, amit a TIP-ben (Theater im Palast) láttunk. A tényt tapasztalatok híján nem merem vitatni. Mégis megkockáztatnám, hogy A *háborúnak nincs női arca* az a fajta dokumentumkompozíció, ami igazán csak egyszer hat egy emberre.

De akkor - szívbe markolóan.

Legalábbis én magam az első perctől az utolsóig töretlen szellemi izgalommal, érdeklődéssel, érzelmi hullámveréssel követtem mindazt, ami a színpadon szóba kerül. Írhattam volna azt is, hogy ami a hősökkel történik, de ez azért félrevezető lett volna. Hiszen a drámában főszerepet játszó idős asszonyok, a második világháború veteránjai jobbára csak elmesélik, felidézik a színpadon egykori fiatalságukat, személyes háborús emlékeiket. Döbbenetes az általuk megjelenített harctéri krónika, a megélt pokol emléke, az embert próbáló, fiatal nőket lelkük mélyéig megrendítő front-élmények felsorakoztatása. De legalább annyira szívbe markoló a múlt és jelen ütköztetése: a hősök találkozása fiatalkori önmagukkal, s a tényekhez fűzött keserves, jelenkori kommentár.

Kitalálni aligha lehetett volna ezeket az asszonysorsokat, történelmi epizódokat. Szvetlana Alexijevics végtelen magnószalagokra gyűjtötte a megkérdezett háborús veteránok - veterán nők - vallomásait, és az így összegyűjtött anyag eredetileg egy dokumentumfilm-ciklus alapjául szolgált. Csak később alakult ki az elhangzott életrajzok, élménybeszámolók, lamentációk, számadások garmadájából a megszerkesztett színpadi forgató-könyv, amelynek ha nem is központi, de hangsúlyos eleme a jelen dilemmája: mi bölcsebb, etikusabb, elhallgatni vagy megvallani a múltat, a megtapasztalt igazságot...

Az előadás kezdete előtt egy katonalányt látunk, kezében kréta, tekintetében elszántság. A maga nevében, de egy hadsereg harci szellemének sugallatára firkálja fel egy útszéli fára: „Én, Szófia, azért jöttem Berlinbe, hogy megöljem a háborút!"

A színpad - kulisszák és hátfalak nélkül, majdnem szabadon álló, üres dobogó. De a háttérben, mintha egy múzeum szekrénysorát látnánk, az üveg alatt katonaruhák, uniformisok sorakoznak. A színpadi világítás időnként tükörré varázsolja a TIP hátsó üvegfalát. A teret tagoló, keretező két vaskos oszlop közül az egyikre ráapplikálva egy romos faltöredék.

Ez a négyzetméternyinél nem sokkal nagyobb „plasztikus plakát", a romba dőlt városok omladozó üzenete, elegendő ahhoz, hogy a néző asszociációiba belekényszerítse mementónak a háborús emlékeket, a pusztítás sokáig fennmaradt látványát. Valójában talán még erre sem volna szükség, hiszen Berlinben vagyunk, és mellesleg a színházból, a Köz-társaság Palotájának negyedik emeleté-ről napközben lelátni a háború ismeret-len antifasiszta áldozatai és az ismeret-len katonák tiszteletére emelt emlék-helyre.

Két kórusra komponálta az író - és a Taganka Színház előadását követő rendező, Kurt Veht - az előadást: négy idős asszony és egy férfi hordozza vállán a múlt terhét. Őket kényszeríti rá az író, hogy egyenként szembenézzenek egy-egy fiatal emberrel, hajdani önmagukkal, közösen pedig a tegnapok és a ma ifjúságával. A publicisztikus szöveget hol szavalókórus, hol vidám vagy éppen nosztalgikus énekszó, egy-egy felidézett drámai dialógus tolmácsolja. A jelenetek-ben sokszorosra nő az érzéki és a tárgyi emlékek - a szirénabúgás, a zubbonyra tűzött kitüntetés - szerepe. A megidézett múlta színpadon felmutatott, évszámokkal tagolt történelmi időrendet követi: attól a naptól kezdve, hogy a lányok békés fiatalságát is derékba törte a háború, a hazatérés reszketve várt, de korántsem felhőtlen boldogságáig. A bevonuló önkénteseknek még szuronyára tűzték az ibolyacsokrot, és a copfokat úgy kellett begyűrni a rohamsisak alá. Az egyik lány kofferben vitte magával az édességet a frontra, a másik, hamvas arcú fiatalasszony éppen gyereket várt, akit azután a háborúban nem tudott, nem akart megszülni. Az első két hónapban a lányok még katonaruhában is szépek akartak lenni, bajtársaik kímélték és sajnálták őket. De nagyon hamar elévültek a béke törvényei. Szétfoszlott a szégyenérzet, megkeményedtek a szívek. Pedig a sebesülteket nem volt elég cipelni és ápolni, szeretni is kellett őket. A háborúban nem is az életveszély volta legsúlyosabb megpróbáltatás, hanem a találkozás az első halott bajtárssal, a mások halálával; és mindennél félelmetesebb volt az emberölés kínja. A mesterlövész-tanfolyam még a kiképzés része, a gimnáziumból éppen kikerült lányoknak egy másfajta, keményebb iskola. De azt a napot, amikor valaki először ölt meg egy németet, soha többé nem tudja kitörölni az életéből. A háború mindenki számára megszokhatatlan, de a nők számára kétszeresen az.

A test sebe könnyebben begyógyul, mint a léleké. Aki húszévesen fehér hajszálakkal tért haza, gyakran úgy érzi, soha többé nem lesz sem ember, sem nő, vagy legalábbis nem lehet ugyanaz az ember, mint aki tizenhat évesen, a haza hívó szavára lelkesedve egyenruhát öltött. A honvédő háború négy évig tartott. Azóta (a darab szerint) negyven esztendő telt el, de az a négy mindnyájuk életének nagyobbik felét jelentette. Van, aki azóta is úgy érzi, hogy ennek a háborúnak az emberek lelkében, sorsában soha nem lett vége. Harcedzett matrónák hitetlen mosollyal szemlélik egykorú, karcsú, táncos lábú önmagukat, és irigy-kedve figyelik a mai, értetlen fiatalokat. Ezeknek beszéljenek ők a háborúról? Van, aki ma úgy érzi, nem hallgathat tovább. De olyan is, aki mindenáron felejteni szeretne, csak képtelen rá. Van, akinek a veterántalálkozó visszahoz egy darabkát a hajdani ifjúságból, az összeforrott közösség melegéből. Sorstársa viszont úgy érzi: menekülnie kell azoktól, akik emlékeznek és emlékeztetnek.

A frontról hazatérő férfiakat hősként ünnepelték a hátországban. A leszerelt lányokkal szemben azonban, kimondvakimondatlanul, ott élt valamiféle gyanakvás. A frontszerelem filmen, regényben - csodálatos dolog. A hátországban, az emberek tudatában sokszor titkolandó, beszennyezett kapcsolat. A férfiak

Veteránok találkozása egykori önmagukkal - Szvetlana Alexijevics dokumentumdrámájának szereplői

mellét díszítő kitüntetésre mindenütt tisztelettel néztek az emberek. A nőkére kaján gúnnyal: lehet, hogy azért kapta, mert lefeküdt a parancsnokkal? Az ősz hajú, tekintélyes, testes matrónák még ma is zavartan, feszengve beszélnek az új élet, a béke első nehézségeiről.

A szövegkönyvben nyoma sincs a megszokott heroizálásnak. A vallomások szókimondó nyersesége - társadalombírálat és önanalízis egyszerre. Aminek különös töltést, sugárzást ad, hogy ezt a drámát német közönség körében, Berlinben látom. Nem lehet könnyű nekik sem ez a történelmi lecke.. .

S hogy végül is ez a megrendítő emberi dokumentum milyen színház volt? Jó-nak kellett lennie ahhoz, hogy alkalmas legyen a dokumentumok hordozta tények és gondolatok érzelmileg is hatásos közvetítésére. Az idős német színészek, akik bizonyára sok és nehéz, de az ábrázolttól eltérő történelmi élmény birtokosai, szinte eszköztelenül, mégis mély átéléssel játszották szerepüket. A fiatalok - a berlini és rostocki színművészeti főiskola hallgatói - énekkel, tánccal, élettel és derűvel ellenpontozták a felidézett tragikus történeteket. Kiemelkedően hatásos, változatos, a hangeffektusokkal egyenrangú volt az előadás világítása.

Még egyszer nem szeretném, talán nemis tudnám megnézni ezt az előadást. Valószínű, hogy a viszontlátás kiábrándulást és szakmai kifogásokat is ébresztene. De azért ha valaki, szakmabeli vagy kívülálló ismerősöm Berlinbe megy, biztos, hogy lelkére kötöm: ne mulassza el a TIP egy óránál alig hosszabb, de az embert rabul ejtő, sokáig foglalkoztató előadását.

Gömbfejűek és csúcsfejűek az arénában

Sokan és sokáig játszhatatlannak ítélték Bertolt Brecht *A gömbfejűek és csúcsfejűek, vagy gazdag a gazdagnak barátja* című rémdrámáját.

Hitler még csak készült a hatalom átvételére, amikor Brecht már megírta a nácizmus színpadi vádiratát, a náci ideológia első színpadi szatíráját. A totalitárius állam ellen írott dráma alapjául Shakespeare *Szeget szeggel* című műve szolgált, eredetileg Brecht annak az átdolgozására készült. Menet közben azonban az adaptáció - bár néhány shakespeare-i helyzetet és motívumot Brecht továbbra is megőrzött - elszakadt a klasszikus alkotástól, és önálló életre kelt. Brecht még az 1932-es esztendő folyamán befejezte a munkát, és 1933 januárjában, amikor családjával együtt menekülnie kellett Németországból, már a darab tördelt levonatát viszi magával az emigrációba.

Az első elkészült szövegvariáns után az író - jó szokása szerint - elkészíti a másodikat is. *A csúcsfejűek és gömbfejűek* után elkészül *A gömbfejűek és csúcsfejűek* is. De a bemutató továbbra is várat magára. Brecht legelőször Párizsban szeretné darabját színpadon látni, később baráti kapcsolatok segítségével Londonban próbálkozik. De sem ott, sem New Yorkban nem kapnak a darabon. Brecht társadalmi körképe, amely Németországban nyilvánvalóan egyszerre sértené a nemzetiszocialistákat és a katolikusokat, nyugaton kommunista propagandának tűnik. Ezek után Moszkvában Ohlopkovnak - egy nyilatkozata szerint - tetszik a darab, s már a próbákhoz is hozzákezdenek, amikor Brecht műve mégis kikerül a műsortervből.

Végül is a koppenhágai színház vállalkozik 1936 novemberében az ősbemutatóra. Sokáig azonban itt sem él meg a darab: 4-től mindössze 24-ig van műsoron. A visszhangtalanság megerősíteni látszik az ítéletet, amely szerint Brecht darabja - játszhatatlan. Olyanynyira, hogy egy negyedszázadon át senki sem veszi a fáradságot, még a rendező Brecht sem, hogy ezt az elhamarkodott, megalapozatlan véleményt megcáfolja.

Jelenet A gömbfejűek és csúcsfejűek Alexander Lang rendezte előadásából

A dráma német nyelvű ősbemutatóját több mint negyedszázados késéssel, csak 1962-ben tartották, Hannoverben. Az itt aratott viszonylagos sikerbe disszonáns hangok is keveredtek: a kritikusok egy része a zsidókérdés hamis megközelítésének, politikai tévedésnek ítélte Brecht állásfoglalását. A Theater der Zeit cikkírója is vitába szállt az íróval. Kifogásolta, hogy Brecht, amikor azt hangsúlyozza, hogy a faji kérdés az osztályharc, az osztályellentétek függvénye, a maga alapjában helytálló nézetét nem ütközteti a konkrét németországi valósággal. Mert hiába érvényes a tétel, ha az analógia nem stimmel, hiszen a náci Németországban (köztudottan) a gazdag zsidók is a fasizmus áldozatául estek. Ugyanakkor a cikkíró azt is kifejti, hogy Brecht művének túlhaladott aktualitása és igazsága a tények fényében most már másként, tágabban értendő, és mindenfajta fajüldözés leleplezésére szolgál. S mivel így van, a darab előadásának jogosultságát, a darab gondolatébresztő, provokatív hatását bírálói sem vitatják.

A német nyelvű ősbemutatónak sem akad egyhamar folytatása. (Párizsban 1981-ben a TEP mutatja be a darabot.) Művészi és politikai bátorság, határozott rendezői koncepció kellett ahhoz, hogy Alexander Lang 1983-ban, a Deutsches Theater újramegnyitásának ünnepi alkalmára éppen e sokat vitatott dráma bemutatását válassza.

Azt, hogy *A gömbfejűek és csúcsfejűek* nem tekinthető a brechti életmű csúcsának, természetesen Lang éppen olyan jól tudta, mint azt, hogy a darab eredeti mondanivalója felett eljárt az idő. Csakhogy felismerte: bár azt a konkrét történelmi helyzetet, amelynek hatására (és megváltoztatására) Brecht a darabot írta, a mű nem élte túl, tanulsága mégis előbb és időszerűbb, mint valaha volt. Parabola és jelenkor találkozott, amikor a fasizmus születését feldolgozó dráma már a jelenkori fasizmus potenciális lehetőségének rémképét vetíti a néző elé.

Hogy milyen eredménnyel? Érről bevezetőben csak annyit, hogy a játszhatatlan darabot negyedik éve folyamatos telt házzal játssza a Deutsches Theater. Langnak nem volt szüksége még olyanfajta külsőleges aktualizálásra sem, mint a TEP 1981-es előadásának, ahol modern ruhába öltöztetett színészek bizonygatták a darab maiságát. Alexander Lang magában a darabban kereste az érvényes igazságokat. Gert Hof dramaturggal a darab korábbi (kísérleti) és végleges (kötetben megjelent) szövegéből alakították ki a DeutschesTheater-beli új változatot. Lang élő bábszínházának osztályhelyzetük és érdekeik drótján rángatott figurái - akár Csuhok, akár Csihek - csak bábuk a hatalmasok sakkjátszmájában. Koponyaformája alapján van, aki megkülönböztetést, üldöztetést is szenved, feltéve, hogy nem sikerül magát pénzzel megváltani. A pénz nagy dolog, a siker még nagyobb. Mert ebben a világban korántsem mindegy, hogy valaki földesúrnak vagy bérlőnek, gazdagnak vagy szegénynek született. Brechtnek ezt a felismerését Lang szellemesen, bölcsen egészíti ki a magáéval: a manipulációnak és a kispolgáriság elfajulásának, a fasizálódásnak a tapasztalatával. Nem véletlen, hogy a sportolónak öltöztetett, aktatáskás, biciklis kormányzó trikóján az 1-es számot viseli. Láttára megint csak megfogalmazódik, hogy nagy baj van, ha a kapitány, a vezér ostoba és zsarnok. Leleplezésükre Lang minden eszközt bevet: a történeten kívül a figura színpadi karikatúráját, a leleplező humort és a kíméletlen iróniát.

Lang színpadi látomása nem Shakespeare világát és nem is a távoli, képzelt mesebirodalmat idézi, inkább a bikaviadalok jól ismert arénáját. Volker Pfüller díszlettervező valamiféle félkör alakú, tág, emeletes arénába zsúfolja a játékot. Az általa létrehozott építményben a fa nyers színe a piros szegélylécekkel még látványnak sem rossz. A körbefutó felső szinten spalettával ellátott ablakok sorakoznak, felül pedig valamiféle furcsa hálóban érnek véget a falak. A háttérépítmény előtt félbehagyott deszkapalánk. Különös látvány. . . Amit én magam arénának véltem, az mások, berlini kritikuskollégák szerint: fából ácsolt királyi vár, piactér, kolostorudvar, cirkusz, börtön vagy kávéház. Es valószínűleg mindegyik megközelítés jogosult. A találgatások változatai jelzik a díszlet asszociációkat ébresztő, pazar képlékenységét. Játéktérnek ez a színpadi építmény talán még hálásabb, mint kulisszának. Ahogy az ablakok csukódnak, nyílnak, úgy tágul és tagolódik a szereplők színpadi világa is. A világításnak mindvégig lényeges dramaturgiai szerepe, funkciója van: a fény kiemel, hangsúlyoz és szétválaszt.

Hasonlóképpen lényeges a figurák maszkkal és mozgással történő elidegenítése is. A bábujelleg ezúttal nem jelent merevséget, statikus színpadi állapotokat, éppen ellenkezőleg. Lang feszes ritmust diktál, és olyan szuggesztív játékot követel a maga dróton rángatott figuráitól, mintha csak szavak nélkül, testükkel és gesztusokkal kellene megértetniük magukat. Ézek a bábuk nemcsak énekelni, mozogni tudnak, de képesek pantomimbetéteket is előadni. A belgrádi BITÉF-en is bemutatott produkció egy kritikusa - Bartucz Gabriella - szerint Lang oly módon lett hűtlen mesteréhez, Brechthez, hogy közben az elidegenítés és beleélés különös egyensúlyát teremti meg a színpadon. Színészként felszabadult játékra ösztönzi, bátorítja a szereplőket, de ezek a színészek a tudatalattijukban is őrzik a brechti hagyományokat. (Magyar Szó, 1985. IX. 17.)

Őszintén szólva meglepett, hogy a cikkíró tudósítása szerint a BITEF-en - az elmondottak ellenére - a belgrádi közönség „nem vette a lapot". Hiszen a Deutsches Theater előadása nemhogy nem unalmas, de sziporkázóan mulatságos, és a színpadi eszközök használatában is rendkívül változatos. A berlini nézőtéren a feszengő és fesztelen nevetés, a cselekményt kísérő, követő kajánság minduntalan váltakozik, mintha valamiféle színházi szaunába kerültünk volna. Minderre egyébként maga a mese is meglehetősen sok komédiás lehetőséget ad. Ilyen például a bátyja életéért szerelmi áldozatra is hajlandó apácajelölt útja, a tisztét átvállaló, elcsábított öröm-lánnyal való ruhacsere. Nemegyszer humorforrásként szolgálnak a valóságos vagy idézőjelben szerepeltetett, kiemelt kellékek, tárgyak és hangszerek is. De azért a humor, a nevetés sem a darabban, sem a Lang rendezte előadásban nem szorítja ki a szövegből (és a nézőtérről sem!) a félelem, a kiszolgáltatottság és a megaláztatás minidrámáit. Es megint csak a tárgyak! Még a színpadot elborító szemétnek is megvan a maga atmoszférateremtő, csüggesztő lélektani hatása. Az egyes jelenetek - például a földesúr és a bérlő akasztásának színpadi előkészületei - önálló dramaturgiai és hangulati egységet hordoznak. A szereplők - feltételezem - valamennyien prózai színészek, akik olyan hitelesen, annyi lírával és az érzelmeket közömbösítő iróniával tolmácsolják Georg Éisler songjait, ahogy csak Brechten felnőtt német színészek tudják.

Az idén látott berlini előadások után már-már hajlottam arra, hogy korábbi elismerésemet visszavonva kijelentsem: úgy látszik, már az NDK legjobb színházaiban sem tudnak minden szerepre, minden posztra megfelelő színészt állítani. Lang rendezésére azonban ez a kényszerű

kompromisszumokat termő helyzet, úgy látszik, nem érvényes. Itt most is minden egyes szereplő hozzátett valamit a műről és az ábrázolt világról kialakított sokrétű összképhez.

Egy estém Weimarban

Goethe és Schiller páros szobra 1857 óta áll őrt a Weimari Nemzeti Színház épülete előtt. 1779 óta immár a harmadik palota szolgálja - ugyenezen a helyen - Tháliát. Ezen a téren tartották Schiller drámáinak ősbemutatóját, itt vezényelte Liszt Ferenc *a Lohengrint.* A második világháború után az újjáépített nemzeti színházban Goethe *Faustja* volt a programadó, ünnepi nyitány. Az irodalomtörténet levegőjét árasztó városban, az ihletők szellemében most is szinte magától értetődik, hogy a Weimari Nemzeti Színház repertoárjának gerincét továbbra is a klasszikusok alkotják, és a nagyteremben csak elvétve kerül sor kortárs művek előadására. Ezzel látszólag ellentétben áll az a tény, hogy a színház profilját mégiscsak a lehetőségek és a helybeli igények alakítják, Weimar egyetlen színháza tehát párhuzamosan játszik drámát, balettet és operát.

Az idei évadban is mintegy negyven darab szerepel a műsortervben. A nagyszínpadon évente nyolc-tíz, a kamaraszínpadon négy-öt bemutatót tartanak. Az ötszáz alkalmazottat foglalkoztató színházi nagyüzem a Schwerinből nemrég érkezett új igazgató szerint - valóságos kombinát. De ezt mintha nem éppen büszkén, dicsekvésként mondaná. . . Az igazgató vállalkozókedve és reményei ez idő szerint két forrásból táplálkoznak. Az egyik éppen a schwerini tapasztalat. Hiszen a nem túlságosan nagy múltú kisvárosi színház a maga szűkebb körű, egy akaratú társulatával egy esztendőn át az NDK színházművészetének egyik kedvence, éllovasa volt. A Nancyi Nemzetek Színházában látott *Antik trilógia* szerint nem is alaptalanul. A másik biztató jel a néhány éve már új utakat kereső weimari társulat igényessége. Az igazgató szerint hat-hét évnél tovább művészember nem képes egy helyen, azonos kollektívában újat nyújtani'. Amikor a színész már az első próbán tudja, hogy mit vár tőle a rendező, a rendező pedig, hogy mit és hogyan teljesít majd a színész, amikor a próbán a partnerek már soha semmivel nem lepik meg egymást, akkora megszokás, a rutin és az elszürkülés veszélyét csak egyetlen módon lehet leküzdeni: a változtatással. Az új weimari direktor és a régi színház most kölcsönösen új inspirációkat várnak egymástól.

Az az előadás, amelyen a színházi kritikusok kongresszusát vendégül látták Weimarban, még az új időszámítást megelőzően, 1986 decemberében született. De vállalkozásnak is, előadásnak is elég izgalmas ahhoz, hogy programnak, az új korszak nyitányának tekintsük.

Az 1939-es születésű, 1962 óta drámaíróként is jegyzett, ma már európai hírű Volker Braunról sajnos, nálunk még mindig nem nagyon írható le, hogy „nem kell bemutatni". Megjelent ugyan verse is, prózai műve is magyarul, de darabjainak színpadi előadásairól jobbára csak az NDK-ban járt kritikusok számoltak be. Emlékszem, a Berliner Ensemble-ban látott *Tinka* annak idején milyen dilemma elé állított: felfedező örömöm mögött végig ott lappangott az aggodalom, vajon hogyan fogadná ezt a Berlinben újnak és merésznek ható, de világában, problematikájában mégiscsak a szocialista realizmussal, sőt a sematizmussal is rokonságot sejtető, mai tárgyú munkás-drámát a magyar színházi közönség? De persze színházaink nemcsak a *Tinkától,* de *a* Schmittentől, *a Nagy Békétől, a Dimitritől,* Volker Braun valamennyi történelmi és kortársi modelldrámájától húzódoztak és húzódoznak ma is. Túlságosan epikus, brechti, túlságosan politikus - vagy egyszerűen, a shakespeare-i ihletés ellenére, elfogadhatatlanul német? Erre, gondolom, csak a színházvezetők, rendezők tudnának mindenkor konkréten válaszolni.

Való igaz, hogy Volker Braun saját hazájában sem mindig próféta. Vagy néha túlságosan is az. Társadalombírálata és társadalomfilozófiája a mindenkori falakat feszegeti, színházeszménye a lét és a történelem szélsőségeit ütközteti. Legújabb drámáját - *Siegfried, Frauenprotokolle, Deutscher Furor* - 1984-ben írta, és először a Berliner Ensemble-nak szánta. (A cím fordítását nem hanyagságból mellőzöm. Attól tartok, hogy a szó-tárral végzett szolgai magyarítás - Siegfried, Asszonyi jegyzőkönyv, Német düh - semmiképpen nem alkalmas dráma-címnek. Legfeljebb munkacímnek elfogadható a „Siegfried, a hős, Asszonyhistóriák, Német vihar" - változat. A végleges címhez az enyémnél nagyobb írói lelemény kívántatik. Megfontolandó változatnak érzem viszont a Theater der Zeit a darabról írott kritikájának a címét is: Nibelungi nyomorúság.)

A Brecht Színház - amelynek Volker Braun hajdan maga is munkatársa, dramaturgja volt - elfogadta a darabot, de a próbák - mint hallottuk - félbemaradtak. Így került a dráma, némi késéssel, a Weimari Nemzeti Színházhoz. Amelynek mellesleg még irodalom- és színháztörténeti előjoga is lehetett volna a darabra. Már csak azért is, mert 1861-ben a weimari udvari színházban mutatták be először Hebbel Nibelungtragédiáját, mely a mű drámatörténeti előzményének is tekinthető. 1968-ban pedig a fiatal Volker Braun első színpadi művét, *a Heinze és Kunzét.*

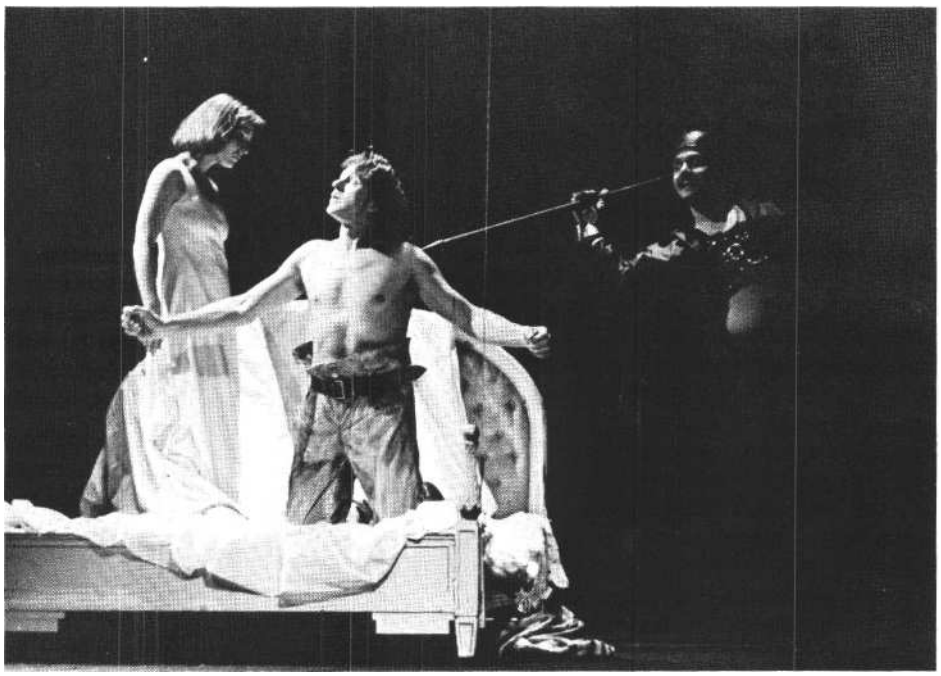
A németség történelmi útját példázó, a mitológia és a jelenkori történelem különös, epikus szintézisét megteremtő darab - természetesen - minden különösebb filológiai indok nélkül is a helyén van a nagy hagyományú város nemzeti színházában. S hogy a közönség is könnyebben utat találjon a nehezen befogadható, komplikált darab komplex meg-jelenítéséhez, a színház dramaturgja egy órával a függöny felgördülte előtt külön tájékoztató, bevezető előadást tart az érdeklődőknek a próbateremben. Ha nem is naponta, de rendszeresen... Méghozzá meglehetősen nagy visszhanggal: a nyolcszáz jegytulajdonos közül százszázötven minden alkalommal kíváncsi a tájékoztatásra! (Biztos vagyok benne, hogy ez a tény sok hazai színházi emberben visszás érzéseket kelt: milyen színház az, amely külön magyarázatra szorul? De az igazság az, hogy a ma művészete, ha valóban feleletet keres a kor kérdéseire, ha valóban a kifejezési formák megújítására törekszik - egyre bonyolultabb. És ha nem akarjuk, hogy tovább növekedjék a szakadék az alkotó és a befogadó, a mű és a közönség között, akkor elkerülhetetlenül megnő a közvetítők szerepe. Talán nem is a kommentár szükségességét, inkább formáját, módszerét, színvonalát és főként hatékonyságát érdemes vitatni. Az alapvető módszertani alapelv, hogy tudniillik a kommentár meghallgatása a legszigorúbban önkéntes, és csak egyéni iniciatívából történhet - természetesen vitathatatlan.)

Az NDK színházi életének elevenségére, frissességére és a felelős résztvevők minőségérzékére vall az is, hogy mindössze öt nappal az ősbemutató után a Színházművészeti Szövetség már érdemi vitát rendezett Weimarban a szerző és a közreműködők részvételével vagy

hatvan színházi szakember számára Braun drámájáról és a weimari előadásról. Az itt megfogalmazott elismerés voltaképpen csak előleg egy történelmi útra indult, jelentős dráma méltatására és a színház teljesítményének nyugtázására.

Volker Braun már művének címével is zavarba hoz. Hiszen a plakáton is, a műsorfüzeten is az idézett három, egymástól tipográfiailag nem elkülönített cím olvasható, amely fölött vagy alatt nincs semmiféle közös nevező, nem született olyan cikluscím vagy cégér, ami pedig még drámatrilógiák esetében is megszokott. A Weimarban látott háromcímű produkció azonban ettől még nem tekinthető három egyfelvonásos dráma előadásának sem: a teátrális krónika a színpadon született, s a többszólamú megjelenítés által nyeri el a maga sajátos és végső soron mégiscsak egységes művészi formáját. A maga hármasságában válik a legendák ősi világától a negyedik-ötödik századig, sőt a második világháború végéig, tágabb értelemben pedig napjainkig ívelő német história tükrévé.

A Nibelungok anekdotának említett első részében a címszereplő Brünhilda várva várt, beígért szerelmese, a hős, a diadalmas Siegfried. A közelebbről inkább csak Wagner-operákból ismerős német mitológia jelenik meg itta színpadon, Volker Braun költői feldolgozásában, időtlenül, történelmi és színházi jelen időben. A burgundiak wormsi udvarában zajló második rész az író megjelölése szerint családi dráma, míg a harmadik felvonást alkotó jelenetsor kordrámának neveztetik. Itt már maga a történelem jelenik meg, a burgundi nép kollektív kálváriája, az események társadalmi és politikai motivációja. Modelldrámává az est három részét alkotó és a mindenkori rendezőnek szokatlanul tág lehetőséget kínáló librettó a maga hármas egységében a jelenhez kapcsolódó utalások és színpadi megoldások által válik. Ezt a mitológiai és történelmi jeleneteket ellenpontozó kortársi motívumsort a Theater der Zeit kritikusa, Peter Ullrich a dráma negyedik síkjának tekinti. Maga Braun az előadás weimari vitáján arról beszélt, hogy egy dráma anyaga művészileg csak akkor hatékony, ha a tegnapból a mába vezető erővonalak pontosan érzékelhetők. Ehhez azonban sem külsőséges aktualizálásra, sem valamiféle sokkoló módszerre (az író szerint) nincs szükség. Az ő szándéka - drámájával felébreszteni a fenyegetett világban



Volker Braun drámájának weimari előadása. Siegfried: Detlef Heintze

élő emberiséget. Méghozzá azáltal, hogy rákényszeríti a nézőt az előtte, előttünk álló alternatívák számbavételére, a felelős politikai gondolkodásra.

A húsznál több jelenetből álló, több idősíkban és rengeteg helyszínen bonyolított dráma tartalmi ismertetése - éppen tagoltságánál, a torlódó események sokaságánál, tempójánál, a párhuzamos és egymástól független szálak tudatos kuszáltságánál és az epizódok burjánzásánál fogva szinte lehetetlen. De nem is lenne sok értelme. Hiszen a mű lényegét nem a megelevenített krónika, és nem a szövevényes burgund história vészjósló elbeszélése alkotja.

Braun műve struktúrájában megtartja az eredeti Nibelung-ének kettősségét: a germán mítosz és a burgundi nép tragédiája közé azonban beékel egy közbeeső, harmadik részt is *(Frauenprotokolle)*. Az első rész, a mitológia, ahol az időtlen ősidőben már megcsap a jelen levegője. A családi drámában, a burgundiak udvarában már össze is csapnak az egyéni szenvedélyek: itt sűrűsödik drámává a királynők, Brünhilda és Krimhilda vetélkedése. De Braun nemcsak a történetet tolmácsolja. A két szemben álló asszony párhuzamos drámája abból következik, hogy férjük oldalán mindketten egyenrangú társként, teljes jogú emberként élnék a maguk életét, ámde ahol az állam és az államérdek parancsol, ahol a matriarchátusból a patriarchátus felé halad az emberiség, ott az asszonyi vágyak eleve kudarcra ítéltetnek. Ki megcsalatva, őrületbe kergetve, ki özvegyként fizet a mások által elkövetett bűnökért. A kordrámában már nemcsak a bűnök, hanem az elkövethető, fenyegető tettek árnyéka is jelen van: az emberiség éppen úgy elpusztíthatja önmagát, mint hajdan a nagyhatalmak árnyékába szorult burgundi nép.

Háború és béke - német szemmel

Amikor Volker Braunt megkérdezték, hogy miért fordult vissza témáért, történetért Európa gyermekkorába, az író a mű születését megvilágító, konkrét körülményre utalt. A Nibelung-mondával és Hebbel drámájával foglalkozó, Nibelung-műhelyt szervező színművészeti főiskolások egy csoportja hívta meg őt közreműködő tanácsadónak, és a fiatalokkal folytatott beszélgetések fordították figyelmét a Nibelung-história mögöttes tartalmára. A krónika elemzése útján jutott el a történetben nem tárgyalt, de sugallt problémákhoz: a férfiak által elnyomott nők kiszolgáltatottságához, a nagyhatalmak árnyékában fegyverkező és fegyver által elpusztított népek sorsához. De míg Hebbel az egész Nibelungéneket a dráma nyelvére fordította, Braunt a történetnek csak néhány csomópontja ragadta meg.

A Nibelung-monda hőseit, a sárkányölő Siegfriedet, a szerelmes Brünhildát és a bosszúálló Krimhildát, a catalaunumi csatában Attila hadaival megütköző harcosok alakját német szemmel mindig hősnek látták. Fél évszázaddal azután, hogy a náci propaganda meghamisította és kisajátította mítoszukat, elsőnek Franz Fühmann vállalkozott a mitológia újraértékelésére és prózai újrateremtésére. Ot követően Volker Braun kemény kézzel felrántotta a történelem és a legenda függönyét, hogy leleplezze, mennyi kegyetlenség, vér tapad a századok távlatában megszépített hódításokhoz. Célja azonban nem a mítoszrombolás, a deheroizálás, hanem a múlt példázata által a jelenhez intézett figyelmez-

tetés: a könyörtelen hősiesség, a hódítás vágya az egyének és a népek számára is önpusztító veszedelemmé fajulhat. A matriarchátusból a patriarchátusba forduló história, a történelmi átmenet keserves, korokon átívelő tanulsága, hogy a férfiak fennhangon megideologizált, kakaskodó küzdelmének mindenkor a maguk végzetét nem választó, csak elviselő asszonyok az áldozatai. A felidézett múlt a darabban a jövőtlen jövő rémálmát, a minden ember alkotta szépséget is elpusztító, rakétával vívott háborúk fenyegetését idézi. Braun szavával élve, egy olyan nép megsemmisülését, „amely nyitott szemmel belerohan egy késbe, amely őt nem is akarja megölni". A történelmi végzet fenyegetése, az idő sürgetése mögött egyetlen, résnyi fény; hogy a múlt leckéiből okuló emberiség talán még elkerülheti a legrosszabbat.. .

A múlt és jelen összeszikráztatásának a darabon belül megvalósított sokféle változata akár önálló tanulmányt is érdemelne. Volker Braun letűnt korokat idéző, historizáló jeleneteiben szövegintarziaként fel-felbukkannak és sajátos feszültséget teremtenek a ma gondolkodására és szóhasználatára valló jelszavak, megállapítások, anélkül hogy ez a felvállalt anakronizmus disszonanciát ébresztene, és kisiklatná a történelem, illetve a történet vonatát. A krónikának a burgundiak végső pusztulása az utolsó láncszeme, de a drámában felsejlik a második világháború, megjelennek a hullahegyek között életet kereső és életet teremtő, romtakarító asszonyok is. S bár a poézis itt némiképpen publicisztikus mellékutakra téved, azért a lélektani hatás nem marad el.

De talán még a szöveg többszólamúságánál is frappánsabb, eredetibb a teátrális megjelenítés látványos, hangsúlyos modernsége. Peter Schroth és Peter Kleinert rendezőpárosa - részben a tüzetes szerzői utasításokat követve - mindent elkövetett azért, hogy a néző ne süllyedjen bele a kollektív emlékek nosztalgikus ábrándjába, ne temetkezzen bele a mitológia mindent megszépítő ködébe, hanem tudatosítsa önmagában, hogy a neoncsövek és vastraverzek, konténerek és bunkerek fényesen is rideg valóságában él.

Ezt a kijózanító korszerűséget szolgálja a maga óriási fantáziájával és fegyelmével a díszlettervező, Franz Havemann is. Valójában nem a látványosan változékony színpadkép értelmező szimbólumai az igazán hangsúlyosak, hanem a történet követelte játéktér. A darabot is, a dialógusokat is befolyásolja, hogy Siegfriedet és az övét megoldó Brünhildát fényes neoncsőháromszög keríti be, a burgundiak vitái a wormsi pályaudvaron zajlanak, és a majdnem üres színpadra belógatott ágyak bizarr látványa valamiféle természetellenes vagy talán inkább földöntúli hangulatot kölcsönöz a szerelemnek, a szeretkezésnek.

Az értelmezést a maga eszközeivel hatékonyan segíti a díszlet, például az az egész színpadot betöltő, ajtókkal, ablakokkal tagolt fémtartály, ami éppen úgy lehet láda, mint konténer, de ami félreérthetetlenül barlangnak tűnik akkor, amikor az egybegyűlt hallgatóság Siegfried elbeszélésére figyel. Később ugyanez a fémkulissza trónteremmé alakul, majd minden változás nélkül gyári csarnoknak hisszük, végül bunkernek, ahol kegyetlenül lemészárolják a burgundiakat.

A műfajilag heterogén drámaszerkezet lehetővé teszi vagy talán meg is követeli a színpadi formák kaleidoszkópját. Ezért elfogadható, hogy a stilizált jelmezbe öltözött valóságos szereplők szócsatáját marionettfigurák groteszk mérkőzése követi, és a mítosz sárkányölő Siegfriedje váratlanul duzzadó izmú élmunkásként jelenik meg egy - a vágóhídon forgatott - oktatófilmben.

Elmondva, leírva mindez talán még meghökkentőbb, mint a színpadon, ahol a szereplő személyek azonossága, a színészi játék és a folyton-folyvást változó atmoszféra is segít a mű gondolati egységének a befogadásában. A színpadi megoldások változatossága lenyűgöző, de nem problémátlan. A darab weimari vitáján is felvetődött a tagolt szerkezetű drámakompozíció színpadi egységének lehetősége és lehetetlensége. Alighanem még meggyőzőbb, de főként követhetőbb lenne a történet és az előadás komplexitása, ha a rendezők, vagy legalább színészeik, valamivel nagyobb gondot fordítottak volna a dráma teljes ívét végigélő figurák egyénítésére. (Akkor nem került volna nem egy német anyanyelvű néző is ugyanabba a kínos helyzetbe, mint a nyelvi nehézségekkel küzdő kritikus vendégek, akik időnként alig tudták Brünhildát Krimhildától megkülönböztetni. De az is lehet, hogy ez a színészválasztással és jelmezzel is hangsúlyozott hasonlatosság mégiscsak az értelmezést, pontosabban az elidegenítést szolgálta.) A színészi játékot illetően nemcsak a magam véleménye, német kritikuskollégáké is az, hogy a közreműködők nagy fegyelemmel, alázattal vetették alá magukat a szöveg követelményeinek, de saját egyéniségükkel nemigen gazdagították a figurákat. Peter Ullrich szerint hasonló gondokkal küszködtek a korábbi Volker Braun-darabok ősbemutatóit színpadra állító rendezők is. Ámde a drámák további előadásai során már szükségszerűen több hely és idő maradt az egyes szerepek árnyaltabb kidolgozására, a jellemrajzok színészi gazdagítására.

Valószínűnek tartom, hogy azok a kérdőjelek, amelyeket az előadás margójára rajzoltam, egyrészt a megértés nehézségeiből, másrészt a brechti hagyományokat a harsány naturalista effektusokkal egyeztető német színpadi stílus idegenségéből adódtak. Megvallom, tartok tőle, hogy a dráma epikai gazdagsága, a specifikusan német mitológiai és történelmi asszociációs rendszer beépítése a drámai feldolgozásba megnehezítheti, hogy a szerkezetében, arányaiban és hangvételében is szokatlan darab Németországon kívül is megéljen, érzelmi-intellektuális hatást váltson ki. Ami pedig az előadást illeti, számomra egy csepp kicsorduló vér veszedelmesebb és megrendítőbb lehet, mint amikor vödörből öntik, locsolják a szereplők nyílt színen kiontott vérét. És hiába ismerem a brechti iskola kódrendszerét, gyakorlatát, számomra a színészi játék élvezetét, értékelését mégiscsak nehezíti, gátolja az arcjátékot közömbösítő gézmaszkok alkalmazása. Idegen az is, ahogy a költészet szárnyalását itt-ott visszafogja a publicisztika, és korlátozza a drámai hatást, a színpadi varázst a túlságosan közvetlen didakszis. Őszintén szólva, nemigen hiszek abban, hogy a drámát egyhamar magyar színpadon is láthatja az olvasó. Pedig kár, mert Volker Braun műve vitathatatlanul a századvég nagy történelmi-politikai számadásai közé tartozik, és ősbemutatójára méltán lehet büszke a Goethe és Schiller örökségét hordozó Weimari Nemzeti Színház. Ami pedig a krónikást illeti, számomra - aki talán a beszámolóból érzékelhetően is küzdöttem, viaskodtam a darabbal - ilyen szellemi izgalmat az NDK-ban töltött hét egyetlen estéje sem hozott, mint a weimari.

GÁGYOR PÉTER

Világszínházi fesztivál Stuttgartban

Bopha! - a dél-afrikai Market Theatre előadása (Joachim E. Röttgers felv.)

Hét színpadon tizenkét ország színeit képviselve, tizenkilenc színház előadásait, öt táncjátékot, valamint éjszakai programokat, összesen negyvenkét produkciót láthatott nyáron a közönség Stuttgartban, a világszínházi találkozón.

Ezt a fesztivált is - mint általában a nagy nemzetközi színházi találkozókat - a stílusok sokfélesége határozta meg. Az előadások zömét a katartikus eszközök és hatásmechanizmusok sajátos megfogalmazása, illetve e megfogalmazásokra való törekvés jellemezte. Ma a színház világviszonylatban eszközeinek megújulását keresi, ugyanakkor valamennyi színházi produkcióban és színházi produkcióhoz hasonló kulturális és tömegkommunikációs jelenségben a létrehozó szándékok - darabválasztás, szereposztás, dramaturgiai megközelítés, rendezés stb. - miértje, a miértek, vagyis a jelen idejű aktualitás a meghatározó elem.

Stuttgartban a fesztivál változatos és bőséges programját nézve e kettős meghatározottság érvényesülését figyeltem, a hagyományos eszközökkel dolgozó produkciókban éppen úgy, mint a kísérletezőkben.

Nagy várakozás előzte meg a moszkvai Taganka Színház, pontosabban az abból kinövő Drámai Művészetek Iskolájának előadását. A fesztivál műsorfüzete szerint Ljubimov egykori színháza folytatja a ljubimovi hagyományokat, aminek (a glasznoszty jegyében) ma sokkal kevesebb akadálya van, mint korábban volt.

A Stuttgartban előadott *Szerszó* (Cerceau egy tizennyolcadik századi karikajáték), Viktor Szlavkin drámája - eredeti címe: *Negyvenéves vagyok, de fiatalnak látszom* - Anatolij Vasziljev rendezésében 1985 októberében, a bemutató alkalmával „valahogy nem keltette fel" a hivatalos kritika figyelmét, pedig a szovjet színházi életben nagy feltűnést keltett, és az elhallgatott siker hullámai csak nem akartak elülni. Végül az új kultúrpolitika szellemében 1987-ben a Drámai Művészetek Iskolája néven külön színházi műhellyé vált a Vasziljev-féle csoport.

A darabban öt férfi és két nő találkozik egy dácsában. Az egyik nő huszonéves, az idős férfi túl van a hatvanon, a többiek negyvenesek. Beszélgetnek, emlékeznek, majd összecsomagolnak és elutaznak. Az előadás a mai negyvenesek életérzéséről kíván szólni, a gyökértelenségről, a társtalanságról, a kapcsolatteremtés képtelenségéről. Az előadás lényege nem a cselekmény, hanem a metaforák. A metaforák halmozása és kapcsolása. Az előadás elején szinte hulladékhalomnak hat a nyaraló, beszögelve - nyilván az illetéktelen behatolás ellen - mindenféle deszkákkal. A színészek bontják ki a hulladékból az épületet. A második felvonásban a korábban visszataszító miliő kitakarítva, terített asztallal, gyertyatartókkal kellemes, hangulatos környezetté válik. A harmadik felvonásban a dácsát újra bedeszkázzák, visszatér a már ismert látvány, a „becsomagolt" viskó képe.

A másik nagy metaforaív, amely a három felvonást átfogja, a viselkedésváltozásoké. Az első felvonásban a mozgások és beszélgetések feszültsége, színezése, szünetekkel szaggatott folyamatossága - mely gyakran a szexuális közeledés egysíkúságába, illetve a nagyképű elzárkózásba vált át - a kapcsolatteremtés kiüresedett sémáinak működésképtelenségéről árulkodik, amely mögött ott lüktet a kapcsolatfelvétel vágya, igyekezete, de a sikertelen próbálkozások kínja is. A második felvonásban terített, gyertyafényes asztal körül beszélgetnek, de e statikus kép sem a nyugalomról szól. A kapcsolatteremtés ezúttal ceremóniába fullad. Az udvarias, látszólag egymásra figyelő párbeszédek alatt valamiféle cinizmus lappang, előkerül a kártya, a szerelmes levelekből kártyavár épül. A harmadik felvonásra ismét felbolydul a látszólagos nyugalmi állapot, mindenki csomagol, utazni készül. A párbeszédek végre őszintévé válnak (olykor túláradóan is), de az őszinte emberi feltárulkozások, melyek korábban az önzés zátonyára futottak, most az elutazás előtti zilált kapkodásban és a kalapácsok zajában vesznek el. Hátborzongató metaforaívek az életérzésről, ha úgy tetszik, a didergő lélekről. Az előadást természetesen még több, időben kisebb terjedelmű metaforaív szövi át. A harmadik felvonás tán leghatásosabb és legelgondolkodtatóbb megoldása az, amikor az egyik férfi hátán hátizsákkal, hintaszékben ülve külföldi menetrendet olvasgat hangosan.. .

A legjobb szovjet színházakban nem meglepő a színészi alakítások egységessége és magas színvonala, a színészmesterség alapos ismerete és szinte utánozhatatlanul széles skálája, valamint a rendezés kristálytiszta kidolgozottsága. A Drámai Művészetek Iskolája a színészi, rendezői hitelességnek olyan megnyilvánulása, amely hazai színházi gyakorlatunkban elképzelhetetlen lenne. Csupán találgathatunk, mi a titkuk. A színészi-rendezői kapcsolat tisztázottsága, az elmélyült, aprólékos kidolgozottság, a sztárkultusz kerülése, a rutin elvetése? Vagy a teammunka, amelyben valóban informális szervezettségű csoport alakul ki, s nem a négy-hat hét alatt hevenyészve, sietve végrehajtott feladat határozza meg a munka légkörét, melyben a játszó személyek egymást sem ismerhetik meg, s melyben az ismeretlen világok félelmetes űrét a rutinnal fedik le? Vagy mert Vasziljevék a próbák során a problémamegoldó gondolkodás (emberre legjellemzőbb) módszerét követve araszolnak előre anélkül, hogy e gondolati szabadság a viselkedés anarchiájává hullana szét? Ésetleg mindez

együtt? Esetleg az a művészi-értelmiségi alapkövetelmény, hogy komolyan veszik önmagukat, hogy őket is komolyan lehessen venni? Mindent komolyan: a mozdulatot, a nevetést, egymás tévedéseit?

És mégis: *a Szerszó* nem aratott osztatlan sikert. A négy és fél órás előadás a zömmel szakmai közönség sorait is megritkította. Több magyarázat kínálkozik erre. Az irodalmi alapanyag gyérebbnek tűnt a színészi-rendezői remeklésnél, hiszen nem csehovi frappánssággal és mélységgel rögzítette a tétovázó embert. Fel-fogható a téma - különösen ebben a terjengős felfogásban - szigorúan orosz jel-legűnek is, ami adott földrajzi helyzetéből kimozdítva veszít aktualitásából. De felmerül *a Szerszó* kapcsán az orosz realista színjátszáson belül a dekadencia árnyéka is. Az orosz színház évtizedek óta eljegyezte magát a realizmussal, folyamatosan fejlesztve, gazdagítva ennek eszköztárát, eljutva a relatív tökélyig. Ebben a helyzetben az eszköztár tovább-fejlesztése már magában hordozza a desztillálódás veszélyeit is. Merre tovább a csúcsról? Talán érlelődik már a váltás, a változás, a kísérleti eszközöket is alkalmazó új színházi nyelv, mely magában hordozza az eddigi erényeket is, és szilárd hagyományokra - s nemcsak a sztanyiszlavszkijre, de a mejerholdira is - építve izgalmas újításokkal lepheti meg a világot.

A fesztivál legnagyobb sztárja Jeanne Moreau volt. Hermann Broch regényének, *az* Ártatlanoknak egy részletét vitte színpadra *Zerline, a szobalány naplója* címmel (La recit de la servante Zerline), Klaus Michel Grüber rendezésében. Az előadás másik szereplője Monsieur A. (Hans Zischler) csak statisztál, egy ágyon fekve mindössze négyszer nyikkan meg, s akkor is kurta indulatszavakat hallat. Szinte mozdulatlanul, félhomályban heveri végig az előadást, a poétikusan megvilágított térben rá csak reflexfények hullnak. Jeanne Moreau a színpad elején egy kis asztal mellett ül és mesél. Néha megigazítja magán a ruhát, feláll, néhány lépést sétál. . . Manírok nélkül mondja el izgalmas és feszültségekkel teli szövegét. Apró belső villanásokkal, arcjátékkal, szünetekkel a színészi hitelesség maximumát nyújtja. Mégsem vált színházzá az értékes irodalmi szöveg, a roppant magas színvonalú tolmácsolás ellenére sem. Valami más volt. Kevesebb a színháznál, de eszközeiben több egy felolvasásnál. Ezt a többletet egy kivételes művész szuggesztivitása adta. Színházzá akkor vált volna, ha az alkotók Broch prózája ürügyén mást is közölni kívántak volna; ez a „más" és az eredeti szöveg találkozása, ütköztetése teremthetett volna színházi jellegű alkotást.

Hol állunk az éjszakában? (A che punto siamo della notte?) volt a címe a pármai Compagnia del Collettivo előadásának. Nevezhetnénk Play-Büchnernek is ezt a kollázst, mely *a Danton halála, a Leonce és Léna,* valamint a *Woyzeck* című drámákra épült. Nem csupán a címet vették Büchner szövegéből, hanem az előadás ars poeticáját is: „Mi mindent másképpen álmodtunk meg a könyveink között, kertünk falai, mirtuszaink és leandereink alatt."

A színészek beléptek a játéktérbe, és fecsegtek, mint egy metróállomáson vagy mozibejárat előtt. Ebbe a téblaboló fecsegésbe, a helyzetgyakorlatokra emlékeztető, olykor komikus pillanatokba szűrődnek be a három Büchner-dráma mondatai. Majd az események felgyorsultak, a hétköznapi hangulat tragikussá feszült - minden kényszermegoldás és hitelrontás nélkül. Ugyanakkor megőrződött a hétköznapiság, mintegy sugallva a mában, a ma emberében lappangó tragédiákat teremtő helyzetek közelségét. Ezért fokozta a hitelességet az írógép - melyen Danton előre megfogalmazott vádját, ítéletét kopogták le - vagy a mikrofon - amelyet a Konvent valamennyi hozzászólója igyekezett magához ragadni. A veszélyesen játszó embert mutatta meg az előadás, aki a színpadon válik Robespierre-é, s ahogyan felteszi a parókáját, veszélyessé lesz. Két idősík keveredett, illetve bizonyos pontjain fedte egy-mást: az előadás idejében megfogalmazott, spontaneitásában hiteles ma, és az előadás drámai témáinak kora. Így a találkozási pontok vészjelzővé erősödtek - mert nem gyengítette őket az időeltolás „régen minden másképp volt" bölcsessége -, azt sugallták, hogy a ma embere is képes büchneri helyzeteket teremteni.

Hogy a kollektív rendezés mennyire követendő, illetve elvetendő, beleillik-e a színházi gyakorlatba - ezt ne vitassuk. A pármai színház azt bizonyította, hogy igen. A színházak - akár szélsőséges - különbözőségétől nem dől össze, inkább erősödik a színházi struktúra. Megszívlelendő tanulsága a Compagnia del Collettivo munkamódszerének, hogy a játékban teljes intellektusával és felelősségével részt vevő színész aktív gondolkodására és alakítására szintén a problémamegoldó folyamat volt jellemző. Ezzel a munkamódszerrel kisebb a lehetősége a végszóvárásnak, az üresjáratoknak és a rutinszínjátszásnak.

Íme, a vasárnap. (C'est la Dimanche). Három unatkozó kispolgár vasárnapja. A történetnek alig van tartalma. Pontosabban az a tartalma, hogy vasárnap nem történik semmi. És a semmittevés nemcsak unalmas, hanem mivel agresszivitást dajkál, veszélyes is. Mindez görbe tükörben. Tulajdonképpen ideális kabarétéma lehetne. De színház, szokatlan módon, szavak nélkül. A három színész - Marc Bihour, Jerome Dechamps, Christine Pignet - néma bohóctréfák láncolatával mesélte el e látszólag fertelmesen unalmas, de mindenképpen tanulságos vasárnap eseményeit. A közönség felhőtlenül, sőt felelőtlenül nevet, hiszen három ütődött ember minden mozdulata, szándéka groteszk pechsorozatot indít el. Van ugyan némi lappangó lelkiismeretfurdalás a belénk nevelt humanizmus folytán, de azt is elmossa a káröröm és a poénok lavinája.

Dechamps rendezői koncepciója ravasz. Mindent elsöpör a nevetés? Látszólag mindent. Mert az előadás alatt a közönség nevetésre ingerlő poénzuhatagban fürdik. A színészi játék, a pantomim, az akrobatika mind a nevetéskeltést szolgálja. Es mégis, előbb csak felsejlik, majd egyre erősödik a közönségben a tragikum élménye. Mennyiben hasonlítanak vasárnapjaink e három retardált lumpen vasárnapjához? Mert hasonlítanak, az nem vitás. Tán fel sem merült volna a közönségben az összehasonlítás igénye, ha éppen a frenetikus nevetés nem tette volna oly nyilvánvalóvá, hogy e mindenképpen torzító tükörben saját mozdulatait, vágyait, dühét vélje, ha csak mértékkel is, felismerni. Ezen a ponton - a katarzis pontján -, ahol a „legszebb öröm" átcsapott önértékelésbe, ahol a bohóckodás filozófiai szintre emelkedett - e némajátékokból szőtt nevettetés művészetté, izgalmas színházzá vált.

A johannesburgi Market Theatre előadásának *Bopha!* volt a címe. A szó zulu

nyelven letartóztatást jelent. Politizál, napi politikai aktualitást fogalmaz meg az előadás. A színen három fekete színész játszott el mindent - néhány jelzés segítségével - a nagyon sodró, dinamikus produkcióban. Színészi eszközeikre kevés volna azt mondani, hogy széles skálán mozognak, inkább a szélsőségesség ezeknek az eszközöknek a megfelelő jelzője. Ez a szélsőségesség nem ment a hitelesség rovására, sőt éppen ezen szélsőségesség hitelességének köszönhető, hogy a tulajdonképpen sematikus történet valódi színházi eseménnyé vált.

A dél-afrikai apartheidre támaszkodó társadalmi stabilitásnak egyik legfontosabb eszköze a néger rendőrség. Így rendőri állás roppant vonzó társadalmi helyzetet jelentene Njadininek is, ezért felkeresi a városban élő rendőr rokonát, hogy juttassa be őt a fegyveres testületbe. Felveszik, kiképzik, majd mint rendőr, egyre gyakrabban kényszerül korábbi önmagával szembesülni. Eljárást kell indítania egy fekete férfi ellen, aki egy nyilvános, a fehérek részére fenntartott árnyékszéket használt, viszont nem járhat el egy részeg fehérrel szemben, aki a nyílt utcán nyilvánosan vizelt. Miután diák fia egy apartheidellenes tüntetésen vett részt, Njadini szembefordul korábbi döntésével, kivételezett helyzetét feladva csatlakozik az ellenállókhoz.

Az előadásban ez a történet hitelesen hatott, kivéve egy-két kimerevített pillanatot. És nem csupán azért, mert ők nem a múlt visszatérő árnyait idézték meg tanulságul, illetve ködösítés gyanánt (hogy a ma problémái ne hassanak karcosnak), hanem azért, mert ideológiai szempontok és kincstári kényszerszándékok különösebb erőltetése nélkül elsősorban hétköznapjaikról szóltak. Az aktuális ma volt a tét, és nem az idealizált harc a fenyegető tegnapban. Ezért csak akkor borult fel ez a borotvaélen végrehajtott egyensúlyozás, amikor a szocreál fekete-fehér ábrázoló eszközeihez nyúltak, mint például Nelson Mandela megidézésénél. A sodró játék itt megtorpant, elszürkült, hátborzongatóan a mi ötvenes éveink plakátművészetére emlékeztetett.

A *Bopha!* előadásának mindenképpen az volt a legnagyobb érdeme, hogy e valóban sematikus történetet színészi és rendezői eszközeivel egy világszerte sikeres és hiteles előadássá emelte. A magyarázatot erre elsősorban a téma ábrázolásának megközelítésében kell keresnünk. Az irónia, de még inkább az önirónia az a kulcs, amellyel a színészek a dél-afrikai feketék ellenállását ábrázolták, a karikatúra eszközeitől sem visszariadva. Ez a magatartás egyetemes szinten is megteremtette az azonosulás lehetőségét, nem egy speciális dél-afrikai helyzet elpanaszolását eredményezte, hanem a kisember és a hatalom (kafkai?) szembesüléseit idézte fel. Fontos tanulság lehet, hogy az irónia és az önirónia a huszadik század végén olyan szerepet tölt be a katarzis kiváltásában, mint korábbi időkben (és stílusokban) a megrendülés és a meghatódás. Hasonló a helyzet a nevetéssel is. A *Bopha!* előadásán egyetlen nevettető alkalmat sem hagytak ki, mégsem hatott a nevettetés az apartheid súlyosan tragikus ábrázolása ellenében. Sőt! Éppen a többszempontú ember- és helyzetábrázolás, a nagy pillanatok pátoszát oldó groteszk állandó jelenléte okozott megrázó, mély élményt. Ezt a hatásmechanizmust jól működtette az előadás alapmagatartása; az, hogy három civil férfi játszik el minden, akár női szerepet is, így az eleve elidegenített alaphelyzetben az élmények őket sem kímélik, vonzzák, taszítják, akár a közönséget. Ezt a hatást erősítették meg a színészi eszközök: tánc, ének akrobatika, a hangutánzás szokványtól eltérő mértéke, groteszk hatása.

Hogy a groteszk, az irónia és az önirónia mennyire alkalmazható-alkalmazandó eszköze a mai színjátszásnak, azt jól példázta a Grupo de Teatro Macunaima brazil színház *Auguszto Matranga nagy pillanata* című produkciója is. (Az együttes és egy másik előadásának ismertetése megtalálható a SZÍNHÁZ 1982/2. számában. Ugyanilyen okból nem írok a moszkvai Tabakov Stúdió előadásairól és a Katona József Színház *Három* nővéréről sem.) A Macunaima színház előadásának alapja a rítus, a keresztény mitológia jellegzetes dél-amerikai táncos, szenvedélyes megközelítése. Már maga a táncból építkező és ahhoz vissza-visszatérő szerkezet érdekes és hatásos előadásformáló erő. A történet patetikussá válásának veszélyét Antunes Filho rendező azzal kerülte el, hogy a mitologikus, táncosan sodró események fölé emelkedett, és az ironikus felhangok és groteszk, csodatörő pillanatok hálóját teremtette meg. Ezáltal az *Auguszto Matranga nagy pillanata* ugyan veszített emelkedettségéből és lokális kötöttségéből, de általánossá váltak azok az egyetemes emberi motívumok, amelyek az egzotikus rítusban eltűntek volna.

A groteszk, az irónia és az önirónia persze nem csodaszer, hanem világ- és önszemléletünk jellegzetes tartozéka, amolyan védekező eszköz a sors mai értelmű paradoxona ellen, miszerint az egyén és a több egyedből álló csoportok (társadalom) szélsőségesen ellenkező (akár antagonisztikus) érdekeket képviselhetnek. Azért van szükség például a groteszk, az irónia és az önirónia jelenlétére a rendezői koncepcióban és a színészi ábrázolásmódban, mert hiányuk csonkítja a totalitást, hiteltelenné idealizálja az ábrázolás szándékát és módját.

Peter Sellars, Robert Wilson és Tadasi Suzuki rendezéseit éppen ez a totalitástól való elzárkózás, menekülés határozta meg. Rendezéseikre az volt a jellemző, hogy rendezői koncepció helyett rendezői prekoncepcióval dolgoztak. Az irodalmi művel és a megteremtendő elő-adással szemben kialakult egy előítéletük, amit kételkedés nélkül, kemény drillel végrehajtottak. A rendezés mindenképpen a kételkedésnek egy magas szintű megnyilvánulása, amely azonban csak teamben tud kiteljesedni. Így kaphat társadalmi értékű igazolást, totalitáshatást. Rendezéseiket nem is sorolnám a kísérletező színházak közé - még akkor sem, ha a szokványostól eltérő eszközök sorát alkalmazták a színpadon -, mivel rendezői alapállásuk kockázatmentes és elavult volt.

Tadasi Suzuki Euripidész *A trójai nők*ját vitte színre. Az ismert történet egy buddhista szentélyben játszódott, japán kosztümben és a szamurájfilmek színésztechnikájának segítségével. Volt kard, gong, groteszk látványt ébresztő lépéskombinációk, fájdalomküszöböt elérő hangerő, sőt moderneskedés is: egy alsónadrágos, zakós, kalapos férfi, kezében esernyővel végigvonult a színpadon. Míg a dél-afrikai vagy a brazil színház saját, ha úgy tetszik mitologikus jelrendszerét egyetemessé emelte a lokális autentikusság rovására is, addig a japán színház egy már egyetemes színpadi múlttal rendelkező művet fojtott egy csak a saját környezetében érthető színházi tájszólásba. A különös variáció megismételhető lenne akár szuahéli, indián vagy eszkimó környezetben is, de a környezet különlegességén kívül egyéb érdekességgel nem szolgálna. A rendező ötlete alatta maradt az irodalmi mű színvonalának, a két idea - az írói és a színpadra állítói találkozá-

sából nem alakulhatott ki egy aktuális, egyetemes tanulság, csupán egzotikumnak hatott

Merőben mása helyzet Robert Wilson színházi viszonyulásával, aki nemhogy felvállalja, hanem hirdeti is magáról: kísérleti színházat csinál. Rendezői és színészi eszközeiben is igyekszik megtalálni e meghirdetett magatartás adekvát formáit. Ilyen eszköz a lassított mozgás, a pontosan tagolt beszéd, a zenei elemek a szövegmondásban (kánon, más-más hangszínben és más-más helyről megszólaló, egymást fedő szövegismétlések, szavalókórusra emlékeztető szövegmondás stb.), valamint a hangtechnika és világítás pontos és nagyon hatásos alkalmazása, a színpadi képek és kellékek a látvány tökéletes hitelességével (szinte filmszerű trükkökkel) megoldott rendszere. Mindebben azonban elvész a játszó ember. De nem is a játék a rendező célja, a színészek feladatokat hajtanak végre, hiba nélküli összhatást igyekeznek kelteni. Ez a színház csodálkoztatni akar, és nem gondolkodtatni. A közönség lélegzet-visszafojtva ámul a megéledő szürrealista képek, a beszélő múmia láttán, a helyes beszéd minden akadémikus szabályát betartó szövegtolmácsolás hallatán. Mintha nem is színházat látna az ember, nézve *az Alkésztisz* című előadást, hanem egy tökéletesen rekonstruált színházi múzeumi tárlót az ógörög korból, ahol Alkésztisz története pereg le a szemünk előtt, természetesen nagyon lassan, hogy mindent alaposan szemügyre lehessen venni, sőt meg lehessen csodálni. Még a szikladarab is oly lassan gurul le a hegyoldalról, mint egy lassított filmben. A színpadon valódi patak „vonul" keresztül (hogy folyik-e vagy áll benne a víz, az a nézőtérről nem látszott), melyben hölgyek a hajukat mossák - végtelenül lassan.

Wilson színpadán nemcsak a réges-rég elmúlt idők folynak lassan, hanem a közelebbi múlt is. Heiner Müller: *Quar*tettjének előadását is ez a rendezői stílus határozta meg. Pedig a történet egy 1782-ben Párizsban kirobbant szerelmi (szexuális) botrány alapján íródott. Ebben a feldolgozásban a történet (a szerző szerint a *Charley nénje* sztoriját is magába foglaló komédia) a múltat felhánytorgató érzelmeskedésekre, a perverziók egymás szemére vetésére támaszkodott a tragikum helyett; még személytelenebbé, még desztilláltabbá vált, elfeledve a komédia nehezen fellelhető külső és belső összetevőit.

Wilson stílusára a tökélyre fejlesz-tett színpadi eszközök dekadenciája jellemző.

Peter Sellars két rendezéssel is szerepelt a fesztiválon. Szophoklész Ajaxával és egy vígoperával, Mozart *Cosi fan tuttéjával*. Sellars azok közé a rendezők közé tartozik, akik nem tisztelik a drámát, és szívesen viszik sajátos megközelítésben azt a színpadra. *Az Ajax* egy Pentagon-irodában játszódik, a szereplők amerikai katonai egyenruhát viselnek, amerikai fegyvereket használnak. *A Cosi fan tuttét* szintén mai helyszínen, egy McDonald's büfében és mai kosztümökben játsszák. Az aktualizáló ötlet azonban mindkét esetben külsődleges marad. Bár a rendező a játék folyamán meg-megerősíti a környezet maiságát, mégsem leli meg azokat a motívumokat, melyek az adott irodalmi szövegekből, illetve a játék szövetéből a mára döbbentenének. Az alapötlet nem szervesül előadást átívelő gondolati rendszerré. Sellars felvállalta a mát mindkét rendezésében, de nem fedezte fel a ma reinkarnációit a tegnapban, nem sikerült eléggé rárímeltetni a közönség, a társadalom mai világképeire. Az overall vagy a diszkóruha önmagában akkor sem lett volna képes aktualizálni, ha történetesen a közönség nagy része ilyen öltözékben ült volna a széksorokban. A megdöbbentő erő még a felvállaltan újító szándékú színházi adaptációkban is az emberi helyzetekben, gesztusokban, rezdülésekben - a metakommunikációban - rejlik. Az a kérdés, hogy belekényszerül-e a közönség énképe az adott, pontosabban az eljátszott helyzetekbe és személyiségekbe, és leméri-e önmagán a döntések, szándékok súlyát és következményeit. Ilyen helyzet manapság egyre kevésbé teremthető meg külsődleges eszközökkel. Sellars azonban túlságosan hitt az ötleteiben, olyannyira, hogy még a funkcionáló poénokat is elhúzta, elfárasztotta. Gyakran tévedt naiv megoldásokba, mint amilyen például a térdig vérben álló, üvegkalitkában hadonászó Ajax, akit a színpadról egy másik színész „szinkronizált", vagy a vértől csöpögő kéz megjelenítése. A külsőd-legességet erősítette, hogy a szenvedély legmagasabb fokát mindig túlfokozott hangerővel jelenítették meg. (Ebben csak a Suzuki színházat nem sikerült felülmúlniuk.) Szót sem érdemelne ez az elemi szintű, közhelyes megoldás, ha lépten-nyomon nem találkoznánk vele. Tán azért, mert a hangoskodó színháznak gyors és olcsó sikere van, és ez a direkt hatás az eleve indirekten fogalmazó színházi megközelítésekben nemcsak a közönséget téveszti meg, hanem olykor a kritikát is.

A Cosi fan tutte opera maradt. Pedig úgy tűnt, hogy a rendező Peter Brooktól ihletetten lemond a szokványos megközelítésről, és szélsőséges újrafogalmazással teremt valódi színházi előadást. Sellars azonban felületes maradt. A produkció - s nemcsak a kritikán aluli zenekari hangzás miatt - megrekedt a működedvelő előadások szintjén, ahol a színészmesterségben járatlan operaénekesek bájos ügyetlenkedéseit kellett elfogadni színészi játék helyett.

Minden színházi fesztiválon érzékelhető az a mozgás, amely a színház fejlődését meghatározza, illetve meghatározni kívánja. Minden színházi fesztiválon találkozhatunk vágyakkal, szándékokkal, tervekkel, csődökkel, utópiákkal - és a sznobizmussal is. A sznobizmus alaptényezője a színház fejlődésének. Passzivitásával tán még nagyobb hatású, minta kísérletező, útkereső szándék. A sznobizmus ködösít, eredményeket hamisít meg, álsikereket termel, sztárhajhászó gőggel lepi el a fesztiválok műhelyhangulatát.

Ez a jelenség különösen két produkció tapsviharának hatására rémlik fel. Az egyik Ron Littman amerikai humorista éjszakai kabaréműsora volt. Ezt a szólóprodukciót az agresszív nevettetés és a poéntalanság jellemezte. Ron Littman, mint egy tévedhetetlen szemlélődő, kinevettetni szándékozott a nagyhatalmi politika vagy a hétköznapok ürügyén, miközben minden általa kinevetni való jelenséget önmaga tökéletességéhez mért. Magatartásában összekeveredett a kritika a becsmérléssel, az irónia a nagyképűséggel.

Kazuo Ono nagy sikerét megérteném, ha részvétet fejezett volna ki. Ez a nagyon öreg, nyolcvanegy éves férfi mindenáron táncolni akart. Koreográfiái azonban néhány nagyon lassú lépésből és csoszogásból álltak. Gyakran kosztümöt váltva tette ugyanezt, néha női ruhában, néha ágyékkötőben mutatta meg idő szántotta bőrét. A hatás alól nehéz volt szabadulni. De nem mindegy, mi kelti a hatást: egy öregember küszködése korával, vagy a színpad üzenete.

Nem értem, csak félem e két előadás sugallta jelenséget.

GEROLD LÁSZLÓ

Dosztojevszkij, Kleist, Babel

A BITEF előadásairól

A Szintézis színháza szalagcímet viselte az 1987. évi belgrádi nemzetközi színházi fesztivál, amelyre a szervezők egy-egy helsinki, genfi, pesti, londoni, drezdai, krakkói, Tel Aviv-i, isztambuli, leningrádi, San Franciscó-i, moszkvai, bécsi, a hazai mezőnyből pedig egy zágrábi és belgrádi színházat hívtak meg. Az természetes, hogy a részt vevő társulatok nagy száma miatt a szalagcím nem illett minden produkcióra, s a szintézis igénye sem azonos formában mutatkozott meg. Stílus és eszközök szempontjából két teljesen különböző jellegű csoportba sorol-hatók a 21. BITEF előadásai. Az egyikbe a vizuális megoldásokra, a fény és hangok játékára, balettra és felfokozott gesztusrendszerre építő, szinte szöveg nélküli vagy minimális szóanyagot használó, víziószerű produkciók tartoznak, mint például az amerikaiak komputer-operája, *az Actual show* (amelynek vetített háttérdíszlete számítógéppel szerkesztett látvány), a finn táncos-rendező, Jorma Uotinen *Kalevala-fantáziája* vagy a londoni Michael Clark csodabalettnek ígért vállalkozása. A másik vonulatba viszont a drámairodalom klasszikusai-nak művei alapján készült előadások sorolhatók. Shakespeare, Moliére, Beau marchais, Gogol, Kleist, Babel, Wedekind, Ödön von Horváth drámáin s két regényíró, Dosztojevszkij és Kafka dramatizációin kellett felfedeznünk a szervezők által ígért szintézist, ami nem mindig sikerült. De míg a látványvonulathoz tartozó produkciókat a nagy érdeklődés ellenére is csak mérsékelt siker kísérte, néha még az sem, a hagyományosabb színházat képviselő előadások értéke a színre vitel után lényegesen megnövekedett ahhoz képest, amit a BITÉF közönsége várt tőlük. A szintézis más, hagyományosabb, de ugyanakkor kikezdhetetlenebb, színházibb útját járták, s közben - mint a két díjazott előadás, a Katona József Színház *Három nővére* és a krakkói Stary Teatr *Bűn és bűnhődése*, valamint a drezdai, a belgrádi, a zágrábi s az izraeli színház előadása - a klasszikus és avantgárd játék sajátos szimbiózisának lehetőségére mutattak példát. Nem miattuk szervezték az avantgárdként jegyzett belgrádi fesztivált, nem értük tolongott a közönség, de a krónika rájuk fog emlékezni, a kritika ezeket dicsérte, a zsűri ezeket díjazta, s ezzel ismét bebizonyosodott, hogy a szélsőséges kísérletekre szükség van, frissítően hatnak, de tartós értéket ritkábban teremtenek.

Az egyes fesztiválműsorokat a csúcsokon egybekapcsoló legfelső vonulat előadásai közé az Andrzej Wajda rendezte *Bűn és bűnhődés* s az Ascher Tamás rendezte *Három nővér* vívta ki magának a helyet, elsősorban erről a két előadásról fogunk emlékezni a 21. BITEF-re.

Bűn és bűnhődés

Dosztojevszkij regényét a rendező formálta drámává, mégpedig a dramatizálások legtöbb sikert ígérő módján: nem a regényt kívánta visszaadni, nem törekedett a prózai mű minél teljesebb átemelésére a dráma műfajába. Wajda *a Bűn és bűnhődésben* két olyan ember birkózását látta s kívánta megmutatni, akiket eltérő hatalmi pozíció állított egymással szembe. Ezt ismerte fel Raszkolnyikov és Porfirij Petrovics, a regénybeli vizsgálóbíró szembesüléseiben, drámai párbeszédeiben. Dosztojevszkij regényének népes szereplőgárdájából csupán - egy rövid közjáték erejéig - Szonyát szerepelteti Wajda. Nem véletlenül, hiszen Szonya pénzért árulja szerelmét, s lelkileg, életérzés tekintetében, a világhoz való viszony szempontjából, kiszolgáltatottként a legközelebb áll Raszkolnyikovhoz. A mű több ismert alakjának mellőzése eleve kiiktatja az előadásból a regény szociális hátterét. Ez azonban mégsem hiányzik, mert egyértelműen jelen van Krystyna Zachwatowicz csodálatos színpadképében, amit az előadás egyik kritikusa így örökített meg: „A szűkös színpadtér ajtók és öreg, színehagyott kazettás ablakok labirintusával van beépítve. Az üvegek homályosak, koszosak. Hiányosak az ablaktáblák. Raszkolnyikov ágya, az ottomán, a rács árnyékában. Az ágy szivacsába lyukat vájt magának az összegörnyedt emberi test. Mintha ideges kezek tépték, szaggatták volna fel a szivacsot." A fáról lepörgött festék, az ablakokból kitöredezett gittelés nemcsak színhelyet jellemez, hanem a lelkükben megroggyant embereket is. Semmiben sem különbözik a vizsgálóbíró szobája, irodája Raszkolnyikov szobájától. Egyazon világból vétettek mindketten. S ugyanaz a játékos szenvedély űzi mindkettőjüket. Porfirij Petrovics nagyon jól tudja, hogy a gyilkos Raszkolnyikov, mégsem akarja a fiatalembert vallomásra bírni, élvezi, ahogy megtöri, ahogy lelkileg kisemmizi, bekeríti őt. Mint egy szerencsejátékos, olyan. Raszkolnyikov is tudja, hogy ellen-fele játszik vele, mindent tud, mégis meg-próbál menekülni a vizsgálóbíró szorításából. Olyan, mint a sakkozó, aki tudja a parti végeredményét, s mégsem adja fel a játszmát, kombinál, próbálkozik, mert számára az apró részsikerek sem meg-vetendők. Tudja, hogy elveszett, de nem adja olcsón a bőrét. Ezzel váltja ki a vizsgálóbíró tiszteletét. Hogy végül is Porfirij Petrovics győz, az nem képességén múlik elsősorban, hanem pozícióján. Ő a hatalom embere, s ellenfele ezt az előnyt semmiképpen és semmivel sem hozhatja be.

Wajda koncepcióját két kiváló színész, Jerzy Radziwilowicz (Raszkolnyikov) és Jerzy Sturh (Porfirij Petrovics) viszi sikerre, egyesek szerint a lélektani realizmus tökéletes alkalmazásával, minek eredménye, hogy a néző nem színészi játéknak, hanem emberi jelenlétnek érzi ezt a megismételhetetlen színészi duettet. Mások úgy kívánták érzékeltetni a színészek nyújtotta élmény kiválóságát, hogy „apokaliptikus naturalizmust" említenek, egyetlen szókapcsolatba foglalva így a két színész alakításának valószerűségét és megrázó, lenyűgöző erejét is.

Pentheszileia

Míg *a Bűn és bűnhődés* meg a pesti *Három nővér* előadása kizárólag ovációkat váltott ki nézőkből, kritikusokból, színházi emberekből, addig a drezdaiak előadása szélsőséges reakciókat lobbantott fel. Elég sokan elhagyták előadás közben a nézőteret. A kritikusok egy része fanyalgott, elismerte, hogy tökéletesen megszerkesztett és végigvezetett előadás Wolfgang Éngel rendezése, csakhogy unalmas, másik, kisebbik része viszont az egész fesztivál legjelentősebb produkciójaként üdvözölte az NDK-beli társulat vendégjátékát. Kétségtelen, hogy szakmailag konzekvens, stilárisan tiszta, problematikájában könnyen időszerűsíthető, de mégsem kifejezetten vonzó, figyelemlekötő előadás *a Pentheszileia*.

A közösségi normák, szokások, előírások és a fellángoló magánemberi érzelmek konfliktusáról szól Heinrich von Kleist szerelmi tragédiája. A klasszicizmus és a romantika határán élő és alkotó német költő saját korának, változó világának kibékíthetetlen ellentmondásairól szóló művét a görög mitológiából ismert történetre alapozta. Ebben követi a klasszicista ideálokat, a romantikus vonula-

tot viszont a szenvedélyes szerelem, a kitörő érzelmek fonják be a klasszicista szerkezetbe. Kleist afféle példabeszédnek szánhatta az amazon királynő és a görög hős gyűlöletből szerelembe váltó történetét.

A matriarchátus elveit érvényesítő közösség királynője a tíz éve ostrom alatt álló Trója alá vezeti seregét, hogy így engesztelje ki Artemiszt, a vadászat isten-nőjét, aki a trójai-görög háborúban az előbbiek pártját fogta. A görögök eleinte nem sokat törődtek a nőkkel, lenézték őket, de sikereik után kénytelenek legjobb harcosaikat is csatasorba állítani, köztük a legyőzhetetlen Akhilleuszt, aki-be Pentheszileia halálosan beleszeret. Az amazon királynőt csatatéri párviadalban épp Akhilleusz győzi le. Egy férfi és egy nő párharca a csatatéren valóban nem mindennapi téma, érthető, hogy köréje az emberi és alkotó fantázia színes bonyodalmakat sző. A szerelmes nő - törzsének törvényei szerint - csak akkor szerezheti meg a férfit, ha csatában győzi le. Pentheszileiának rabszolgájává kell tennie azt, akit odaadó, igaz szerelemmel ő szeretne szolgálni. Az írói képzelet szerint természetesen a férfi, a katona is szerelmes lesz a rendkívüli nőbe, s ezért folyamodik hős mivoltához semmiképpen sem illő cselhez: párviadalra hívja ki a nőt, hogy legyőzesse magát. Csele azonban balul üt ki. Mert bukniuk kell azoknak, akiknél az érzelem csupán másodlagos lehet, mivel a kötelesség a legfontosabb. Számukra viszont nem létezik más, csak a másik, őrült, vad szerelmük tárgya, csak a szerelem, az észbontó, a nagy, a szenvedélyes. Tragédiájuk elkerülhetetlen. De mélyen emberi történetként hagyományozódik az utókorra. A drezdai előadás rendezője szerint korunkra, ránk is érvényes ez a mitológiából vett klasszicista-romantikus történet.

Ezt a felismerést kívánta érzékeltetni a szereplők különböző korokat össze-kötő, az ókortól napjainkig átvezető ruházata, és a színpadkép is, amely a fehér falak közötti fekete padokkal s a színpad közepét függőleges tengelyként átszelő neoncsővel a kaszárnyák, a várótermek, az irodák, a tárgyalótermek világát idézi hidegségével. Pontosan kiképzett játéktér ad keretet a drámának, amelynek belső forrongása nem akciókban, akciók sorozatában, hanem a teljesen drámaiatlan elbeszélésben kell hogy kifejezésre jusson. Kleist tudósít az eseményekről, nem jeleníti meg őket - ebben is követi a klasszikus példát -, de ezzel lényegesen megnehezíti a színészek dolgát, hiszen az előadás könnyen unalmassá válhat. Érthető, hogy a rendezőnek különös gondot kellett fordítania a színészek kiválasztására. Cornelia Schmans a címszerepben tökéletesen valóra váltotta azt a rendezői elképzelést, miszerint Pentheszileiával a szerelem csodát tett: nyers katonából lángoló szerelmes nővé változtatta, aki önmagát nem kímélve kíván feloldódni a rátörő szenvedélyben, majd pedig kiürülve, kifordulva, akár egy partra vetett tengeri uborka, megadóan és tehetetlenül várja elkerülhetetlen végét, pusztulását. Kár, hogy partnerei némileg mögötte maradtak, s ezért csak alkalmanként éreztük a hamu alá szorított szenvedély tüzét.

Alkony

Az izraeli előadást kettős várakozás előzte meg. Egyfelől Jurij Ljubimov, a nyugaton élő szovjet rendező állította szín-padra Babel művét, az a rendező, akinek a BITEF közönsége többek között egy kiváló Hamlet-előadást is köszönhet, más-felől pedig Iszaak Babel *Alkonyát* néhány évvel ezelőtt - a lengyel Jerzy Jarocki remek rendezésében - éppen az a társulat vitte színre, amelynek színpadán a Habima színészei most közönség elé léptek. Az újbóli találkozás és az összehasonlításra kínálkozó alkalom egyszerre adatott meg, s ez növelte az izraeli elő-adás iránti érdeklődést. Az összehasonlítás tehát elkerülhetetlen, eredménye viszont, hogy Jarocki erőteljesebb előadást rendezett, mint Ljubimov, mert képei tiszták, fölösleges részletek nélküliek voltak, Ljubimov jelenetei pedig túlzsúfoltak. Ebben természetesen éppen úgy szándékosságot kell látni, minta zsidó folklór és szokások felvonultatásában, de sem ez, sem az nem szolgálta a drámaiságot.

Az Alkony nemzedéki dráma, ugyanakkor több is ennél: kétféle világnézet, sőt életforma feloldhatatlan konfliktusa, ám nem a szokványos recept szerint. Babel ugyanis a patriarchális, de igénytelen és önző apával szembe nem a két fiú megnyugvást hozó, boldogító szemléletét, életformáját állítja. Nála a fiúk sem jobbak apjuknál. Tény, hogy élni tudnak, tudják élvezni az életet, a pénzt, de nem kevésbé kegyetlenek és kemények, mint apjuk volt. Ok is zsarnokok, csak a módszereik különböznek. Ők mosolyogva kegyetlenkednek, míg apjuk kegyetlen volt egyetlen jó szó nélkül. Az apa vidéki kiskirály volt, a fiúk gengszterek.

Ezt pontosan kifejezi Ljubimov rendezése is, de némileg erőtlenebbül, mint Jarocki tette, a sok *valós* részlet, apróság mintha elfedné előlünk a valóság rideg, kegyetlen arcát. Néhány szép jelenet így is magával ragad. Mint például a befejező kép. A házban, ahol azelőtt sohasem volt ünnep, most rengeteg vendég nyüzsög, terített asztal várja őket - végre férjhez mehet Dvorja, akinek házassági szándékát eddig az apa rendre meghiúsította -, a háttérből egyszer csak egy szekér rúdjai nyúlnak az ünneplő társaság s az asztal fölé, épp ott, ahol a megzabolázott apa áll, ő két karjával tehetetlenül rádől a rudakra, majd előrehanyatlik, s rázuhan a terített asztalra. Belepusztul abba, hogy igába fogták. Közben a háttérben, a színpad teljes szélességében kibomlik egy vörös függöny, ami jelképesnek tekinthető: az igazi változást majd a forradalom hozza meg.

Az Alkony keletkezésének éve: 1913.

A tagankai múlt is kísért Ljubimov rendezésében: a jeleneteket a rivaldáról átlósan a nézőtér fölé húzott fény- és ködfüggöny választja el, valószínűtlenül líraivá lebegtetve így a vaskosan életszerű, kegyetlenül valós történetet és szereplőit.

E számunk szerzői:

BAKTAY MIKLÓS filozófus
CSÁKI JUDIT újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa
CSIZNER ILDIKÓ szerkesztő
FÖLDÉS ANNA újságíró,
a Nők Lapja rovatvezetője
GABNAI KATALIN
a Népművelési Intézet főmunkatársa
GÁGYOR PÉTER rendező
GEROLD LÁSZLÓ újságíró,
az újvidéki Magyar Szó munkatársa
H. BARTA LAJOS író
KÉLETI ISTVÁN
az Arany János Színház igazgatója
NÁNAY ISTVÁN újságíró, a
SZÍNHÁZ munkatársa
PÁLI JUDIT pszichológus
STUBER ANDRÉA újságíró,
a Film Színház Muzsika munkatársa
SZENTGYÖRGYI RITA könyvtáros
TARJÁN TAMÁS
az ELTE BTK XX. századi Magyar Irodalom Tanszék adjunktusa

N. I.

Eredetiség és blöff

Előadások a 21. BITEF-en

Minden fesztiválon együtt szerepelnek a remekművek és a művészi blöff termékei. Nincs ez másként a BITEF-en sem, sőt a találkozó jellege miatt - új színházi törekvéseket képviselő színházak seregszemléje ez - különösen nagy a valószínűsége annak, hogy művészi szempontból igen eltérő minőségek kerülnek egymás mellé.

Négy napot töltöttem Belgrádban a huszonegyedik BITEF-en. Négy nap - négy előadás, ebből kettő kitűnő, kettő csupán modernkedő volt.

A leningrádi Lenszovjet Színház Gogol *Kártyások* című színművét mutatta be Igor Vladimirov rendezésében. A rendező „nagy ötlete" az, hogy a kártyázást nem lapokkal jelenítette meg, nem is a kártyázás jellegzetes mozdulataival, hanem egy elvont kézkoreográfiával. Az egész előadásnak nagyon pontosan kidolgozott mozgásrendszere van, széles mozdulatok, hirtelen váltások, villámgyors gesztusok, szaggatott ritmus jellemzi ezt a mozgásnyelvet, amely egy ideig hallatlanul frappánsnak tűnik, de idővel egyre fárasztóbb, s egyre kevésbé kifejező. A mozgás és gesztusnyelv felfokozottságával párhuzamosan a beszédstílust is expresszívre hangolják, de az állandó forték monotonná teszik az előadást. A sok külsődleges megoldás kidolgozása mellett kevés energiája maradt a társulatnak a helyzetek árnyalt ábrázolására, a figurák tényleges jellemzésére, de még a térbeli konzekvenciák betartására is. Belgrádban fanyalogva fogadták az előadást, különösen azok, akik emlékszenek a prágai Cinoherni klub Kártyásokjának tavalyi kirobbanó BITEF-sikerére.

Nem tekinthető új színházi tendenciákat megtestesítőnek, annál inkább fergeteges komédiának az osztrák Serapions Theater előadása, amelynek címe: *A bao a Qu*. Egy lepusztult mozi vagy színház nézőterének egy részlete látható a színpadon, amelyre fentről kongó vaslépcső vezet. Az előadás első fele olyan, mint egy krimi: sorra érkeznek a játékosok, és minden színész egy-egy szóló-, majd páros, illetve csoportos etűdöt mutat be, amelyben a félelem, az idegen helyen érzett bizonytalanság megnyilvánulásainak teljes variációkészlete bravúros mozgásképekben jelenik meg. Aztán stílust és hangnemet vált az Erwin Piplets rendezte produkció: a megérkezettek egy része zenélni kezd - professzionalista szinten játszik minden színész különböző hangszereken! -, más része elfoglalja a színpadot, és elkezdődik egy vége nincs börleszk. Egyesek élőképeket jelenítenek meg, a többiek ezeket újra meg újra csetlés-botlásukkal, ügyetlenségükkel, civilségükkel vagy gonoszkodásból megzavarják, tönkreteszik. Egymást űzik, kergetik a szereplők, a zenészek a színpadon, a játékosok a zenekari árokban bújócskáznak, átveszik egymás szerepét, teljes a zűrzavar, s egyre gyorsabb tempóban mutatnak be egy újra és újra kezdődő gagsorozatot. A jelenet egyre reménytelenebbül, a kibontakozás halvány esélye nélkül ismétlődik.

Reális és irreális helyzetek, álom és valóság, művészet és annak persziflázsa egyszerre jelenik meg az előadásban, amely végig epizodikus szerkezetű, és mindenekelőtt a játékosok igen magas színvonalú szakmai felkészültségéről tudósít. A gagek azonban többnyire túljátszottak, de nem annyira, hogy az ismétlések, az elnyújtások mennyisége új minőséget eredményezne. Az előadás mélyebb gondolati tartalmát nem sikerült megtalálnom, alighanem nincs is.

A belgrádi Jugoszláv Drámai Színház kitűnő előadásban mutatta be Wedekind *A tavasz ébredése* című drámáját. Mintha nem Wedekind-, hanem Ödön von Horváth-drámát láttunk volna! A fiatal rendező, Haris Pasovié hangsúlyossá tette a gyerekeket körülvevő felnőttek világát, megmutatva a társadalmi élet kétszínűségét, álszentségét, hazugságát, korruptságát, felelőtlenségét. Az előadás egy hosszú, kitartott némajelenettel kezdődik, egy egyházi szertartás ceremóniájával, amelynek során a felnőttek koturnuson tipegnek, a gyerekek matrózruhában feszengnek. A szertartás végeztével felszabadulnak a lefojtott érzelmek és indulatok, a gyerekek viháncolnak, lökdösődnek, labdáznak, a felnőttek lerúgják lábukról a magasított talpú cipőket, s ezzel fesztelenekké és gátlástalanokká válnak. De a társadalmi tabló szétziláló-dása ellenében a pap és a fasisztoid tornatanár rendet teremt, s kezdődhet a kedélyes drillt sugárzó történet.

A kamaszodó fiatalok drámáját többször ellenpontozzák a felnőttek romlottságát és cinizmusát bemutató jelenetek, nyomatékosan példázva: a gyerekek viselkedésének mintája és kiváltója minden esetben a felnőttek világa, és a kamaszok legrémesebbnek, legtragikusabbnak ítélt tettei sem mérhetők a felnőttek kisded játékaihoz. A külvilág rémségeiről tudomást venni nem akaró, a maga kis nyugalmát őrizgető, a másokkal nem törődő kispolgárság analitikus ábrázolását adja az előadás, annak a rétegnek a kórrajzát, amely mindenfajta erőszakos és szélsőséges társadalmi megnyilvánulásra kapható, vagy minden ilyent tudomásul vesz, legyen az a kamaszok megleckéztetése és meghurcolása, vagy - sugallja a gondolatmenet folytatását a rendező - a fasizmus vagy bármilyen erőszakszervezet térhódítása.

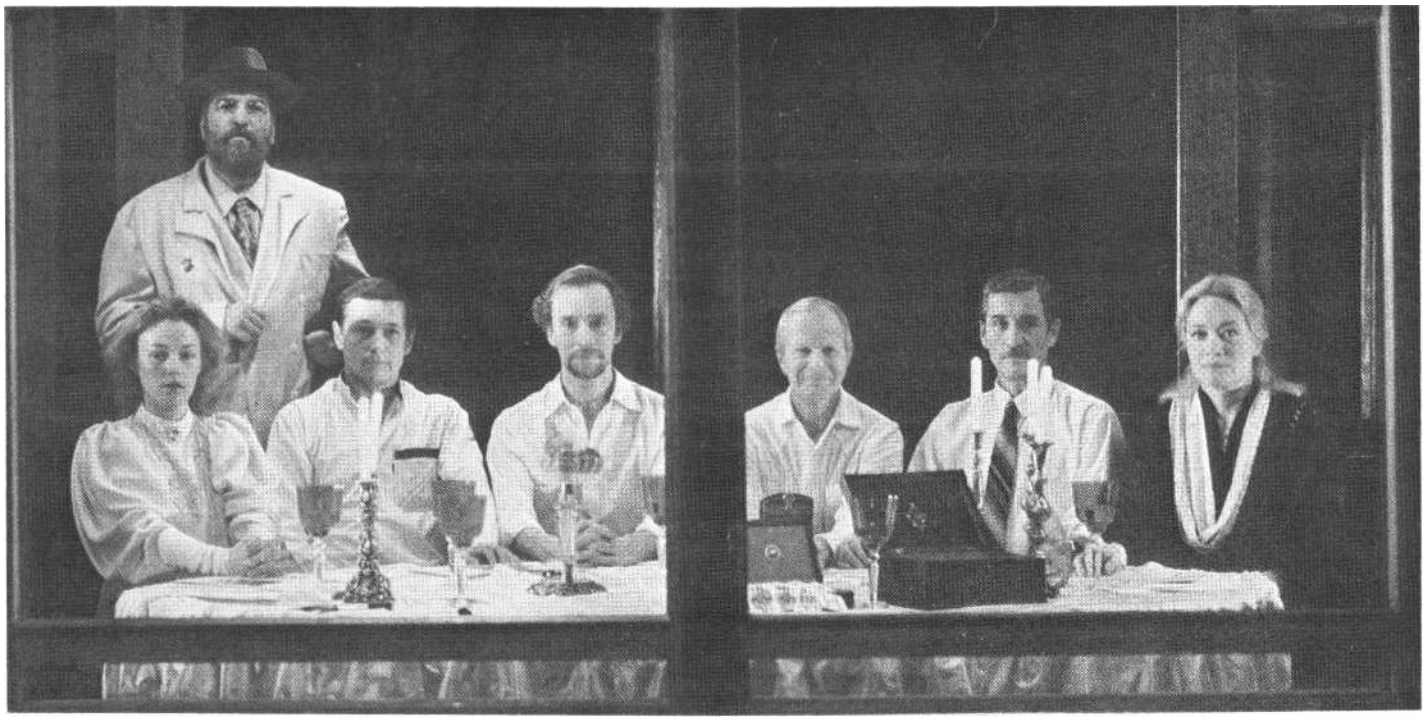
A hidegen világított, az andalító és a kemény jeleneteket feszes ritmusban tartó, a komikumnak a naiv humortól a a vaskos nevettetésig ívelő skáláját bemutató, a szentimentalizmust és az igazi érzelmeket, az idillt és a tragédiát egyaránt megjelenítő előadás haláltánc-atmoszférát sugall. A békebeli béke hazug idilljét befelhőzi egy meg nem nevezhető katasztrófa árnyéka. Még csak néhány diákot kergetett öngyilkosságba a társadalom, de már készülődik az idő, amikor az egész társadalom is öngyilkosságba kényszerül.

Vidámság és keserűség, bizakodás és reménytelenség keveredik az előadásban, a helyzetek Wedekindéi, az atmoszféra Odön von Horváthé.

A társulat kifogástalan együttes teljesítményt nyújt, s az sem zavaró - legalábbis néhány perc eltelte után -, hogy a kamaszodó fiúkat, lányokat jól megtermett, kisportolt alkatú, erőteljes egyéniségű fiatal színészek, színésznők játsszák.

Alig van cselekménye a moszkvai Taganka Színház stúdiója, illetve az önállósodása után Drámai Művészetek Iskolája néven működő csoport által játszott előadás-nak, a Szerszónak, amelyet az az Anatolij Vasziljev rendezett, akinek két Sztanyiszlavszkij színházbeli előadásáról a SZÍNHÁZ 1980/7. számában számoltam be.

Egy zömmel negyven év körüliekből álló kis társaság birtokba vesz egy Moszkva környéki nyaralót, de megérkezik a dácsa tulajdonosa, egy idős úr is, aki felidézi



A Szerszó szereplői az ebédlőasztal körül (a moszkvai Drámai Művészetek Iskolájának bemutatója)

múltját, azokat a történelmi eseményeket, amelyek meghatározták sorsát, amelyek következtében minden nélkülözés és szenvedés, hozzátartozóinak elvesztése ellenére is értelmet, célt kapott az ő és mások élete. De ezek az események és élmények a negyveneseknek semmit nem jelentenek. Két világ ütközik össze, s miközben az öreg a felidézett emlékek hatása alatt azon tűnődik, végül is volt-e értelme mindannak, amit átélt, végigcsinált, a fiatalok a maguk helyzetének kilátástalanságával, a feleslegességérzettel, a perspektívátlansággal kénytelenek szembenézni. Csalódtak, a gondtalan kikapcsolódás nem sikerült e társadalomtól elzárt kis szigeten. Csomagolnak, távoznak. Minden marad a régiben.. .

Az előadás nem a története miatt lett kimagasló értékű; Vasziljev a darabot olyan alapnak tekintette, amely szuverén színházi világ megteremtését tette számára lehetővé. A produkció alapvetően a verbalitásra épül, mégsem a szöveg hordozza elsődlegesen az előadás lényegét, hanem az ebből kibontott metakommunikációs réteg, az a cselekvéssor, amely hol ellenpontozza, hol megkérdőjelezi, hol erősíti a szöveget.

A nézők egymással szembefordított tribünökön ülnek, a két nézőtérfél között, középen áll a dácsa, ami kezdetben be van deszkázva. A szereplők belülről bontják le a házról a deszkaburkot, majd egyikük zongorához ül, és klasszikus dzsesszzenét játszik. A többiek között sajátos kommunikációs rendszer jön létre, mindenki kapkodva, terheitől megszabadulva akar túllenni panaszain, élete kisebb-nagyobb gondjainak, igazságtalanságainak kibeszélésén. Kapcsolatokat keresnek, udvarolnak, felajánlkoznak, viccelnek, isznak - mindezt egy lassított, rock-táncos koreográfiával teszik. Ez a mozgásnyelv csak akkor zavarodik össze, amikor megjelenik az öreg.

A második felvonás látszólag statikus: elegánsan megterített ebédlőasztal körül ülnek, és hallgatják a tulajdonos életét, aki régi leveleket, emlékeket szedeget elő egy ládikából. A többiek bonyolult ceremónia szerint adják egymásnak a leveleket - mintha francia négyest ülve táncolnának. De a múltidézés közben van, aki kártyavárat épít, van, aki látványosan unatkozik, s van, aki az evőeszközzel játszik - nem jön létre kontaktus az emberek között, unják a dicső múlt felidézését. Ki-kirobban az elfojtott indulat is, ilyenkor felgyorsulnak a mozdulatok, hogy aztán ismét visszaálljon a szertartás kötött rendje. Amikor végre eljutnak addig, hogy a fiatalok már tolerálni tudják az öreg magatartását, ő pedig felismeri múltidézésének hiábavalóságát, mindenki felszabadul valami rájuk nehezedő nyomástól, és következik az előadás egyik legszebb jelenete: a fiatalok - hárman-hárman - a ház két oldalára állnak, s játszani kezdik a darab címadó játékát. Fakarikákat röpítenek egymásnak, amiket fakardhoz hasonló botokkal kell elkapniuk. Keresztül-kasul szállnak, röpülnek a színes karikák. Megáll az idő. Felhőtlen boldogságot, idillt mutat a kép, de a szereplők beszélgetése, illetve éneke, valamint a sarokba húzódó öreg monológja egyre inkább fájdalmat, szomorúságot sugall.

A harmadik felvonás a búcsú felvonása. Ismét bedeszkázzák, befedik, műanyagba csomagolják a nyaralót. Még bebújnak a réseken, hogy kivigyenek, kimentsenek egy-egy ott felejtett tárgyat, ruhát, könyvet, de egyre csak kopognak a kalapácsok, egyre ridegebb és élettelenebb lesz a ház. A szereplők lekuporodnak és búcsúznak. Lassan, egyikük a másik után kiszállingózik a színről, de még vissza-visszafordulnak. Nehéz itt hagyni azt a helyet, ahol rádöbbentek: véget ért az a kor, amelyben még azt mondhatták (a darab alcímével), hogy negyvenévesek, de fiatalok vagyunk. Aztán hirtelen egyikük visszarohan, felmászik a ház erkélyére, bebújik a műanyag fólia alá, lesiet a belső lépcsőn, és a zárt dácsából megszólal a már ismert dzsesszmelódia. Az a dzsessz, amely ennek a korosztálynak hajdan a fiatalságot, a lázongást, a nonkonformizmust jelentette. Szól a zene, mára hangszóróból is ez hallatszik, s a vidám ritmus egy generáció szomorúságát, bizonytalan életérzését fejezi ki.

A produkció közönségfogadtatása nem volt egyértelműen sikeres, a négy és fél órás előadás sokakat elfárasztott. Akik nem tudtak ráhangolódni Vasziljev metaforikus előadásának eszköz- és hatásrendszerére, azok el is hagyták a termet. Holott az a színészi létezésmód, ahogy Albert Filozof, Ludmilla Poljakova, Jurij Grebenscsikov, Borisz Romanov, Natalja Andrejcsenko, Dmitrij Scserbakov és Alekszej Petrenko végigélte a darabot, az a hihetetlen magas szintű szakmai felkészültség és átlényegülés, természetes viselkedés és stilizáltság, amely az egész produkciót jellemezte, csodálatos élményt nyújtott.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Redacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Entretiens sur la dramaturgie

A Budapest on a organisé pour la première fois le festival national pour le théâtre de l'enfance, avec la participation de dix-huit théâtres qui y apportaient leurs spectacles destinés aux enfants ou aux jeunes. Au cours de la manifestation le centre hongrois de l'ASSITEJ (Association Internationale des Théâtres pour l'Enfance et la Jeunesse) a organisé un colloque international au sujet de la dramaturgie de la littérature pour jeunes et de la psychologie de réception des différentes générations.

Katalin Gabnai: Le théâtre des plus petits

Cette conférence prononcée au colloque de l'ASSITEJ cherche les critères d'un bon théâtre pour enfants. L'auteur souligne surtout le rôle de la maîtrise du métier et pense en outre qu'au cas d'une entente véritable entre public et interprètes n'importe quel événement du monde peut être porté sur la scène.

István Keleti: Conte et réalité théâtrale

Une erreur courante entretient la conviction que les contes sont pleins d'éléments fantastiques et incrédibles. István Keleti, directeur du Théâtre pour Enfants Arany János est cependant d'avis que c'est l'enfant lui-même qui est un miracle et que le processus de devenir adulte est le plus incrédible de tous. Comparées à cette métamorphose stupéfiante à laquelle pourtant nous assistons de jour en jour toutes les merveilles des contes ne sont que simples et naturelles. Selon Keleti c'est le seul point de départ qui puisse assurer au théâtre pour enfants sa créativité.

István Nánay: Un théâtre – pour la jeunesse?

Les spectacles joués pour les générations entre 12-16 ans présentent des tâches et des problèmes professionnels tout particuliers. En analysant ces problèmes de dramaturgie pour jeunes l'auteur examine de plus près le soi-disant « théâtre de vie » ainsi que les résultats du mouvement « Théâtre dans l'éducation », toujours soulignant l'indispensabilité du théâtre vivant pour chaque génération.

Miklós Baktay–Judit Páli: Le public aux yeux qui brillent

Après avoir fait une enquête concernant l'activité des différentes générations déclenchée par le moyen du théâtre pour enfants, les auteurs soulignent le processus de l'intériorisation graduelle des différents types d'expérience. Ils sont d'avis que c'est surtout l'assimilation intellectuelle du spectacle qui met en danger la compréhension de celui-ci et non pas – comme on l'assume généralement – le manque de concentration dans la salle.

Après le festival

Comme nous l'apprend le bilan fait sur le festival du théâtre pour l'enfance, le niveau moyen était plutôt bas, les spectacles abondant en erreurs de dramaturgie et n'offrant qu'un univers visuel précaire. L'importance de la manifestation est pourtant indéniable puisqu'au moins on put se rendre compte de la situation présente de notre théâtre pour enfants.

Judit Csáki: Seconde session

Bien qu'István Csurka fasse partie de nos meilleurs auteurs dramatiques contemporains, la création de sa comédie *Examens et sanctions disciplinaires* au Théâtre de Pest a été ajournée de 18 mois, puisque, pour des raisons extra-littéraires, les oeuvres de Csurka ont subi une interdiction. Il est donc doublement dommage qu'après ce retard considérable la mise en scène d'István Horvai opte, dans son interprétation, pour la solution plus facile.

Tamás Tarján: Joseph l'orphelin

A Debrecen on a pu voir une mise en scène intéressante et sympathique d'István Pinczés qui y a réalisé *Coat of Many Colors* de l'Américain Barrie Stavis, un nouveau traitement de l'histoire biblique de Joseph.

Andrea Stuber: Comment sera-t-il du poète?

Au Studio du Théâtre du Château, troisième salle du Théâtre National, on a présenté une version assez abrégée de *Torquato Tasso* de Goethe. La mise en scène du grand acteur Miklós Gábor était subtile et raffinée mais pas trop approfondie.

Ildikó Csizner: Le piège du choix

De passage à Budapest en automne, le Maly Teatr de Moscou a fait montre de son réalisme traditionnel, tandis que le Teatr Wybrzeze de Gdansk a exhibé un théâtre de rêve entremêlé de réalité. Deux théâtres vus à travers cinq spectacles dont un seul peut être qualifié d'acceptable – indépendamment de toute question de style, voilà une proportion assez décourageante.

Rita Szentgyörgyi: ‹Je ne suis pas Wagner›

Après avoir participé aux répétitions de la version hongroise des *Misérables*, Claude-Michel Schönberg, le compositeur d'origine hongroise parle dans cet interview de la naissance de sa tragédie musicale, de sa collaboration avec le libréttiste Alain Boublil ainsi que du succès et des problèmes de la représentation en Hongrie.

Anna Földes: Berlin – ville de théâtre

Après avoir participé aux événements théâtraux reliés au 750ème anniversaire de la capitale de la RDA, Anna Földes parle du congrès des critiques de théâtre qui y fut tenu et décrit les tendances actuelles de la culture théâtrale du pays-hôte. Nous lisons entre autres de la nouvelle représentation de *Nathan le Sage* au Deutsches Theater, du *Maître et Margarita* à la Volksbühne, du montage documentaire que joue le Theater im Palast sous le titre *La Guerre n'a pas un visage de femme*, de *Têtes rondes et têtes pointues* de Brecht au Deutsches Theater ainsi que de la nouvelle pièce de Volker Braun, *Siegfried, Fraunprotokolle, Deutscher Furor*.

Péter Gágyor: Festival du théâtre mondial à Stuttgart

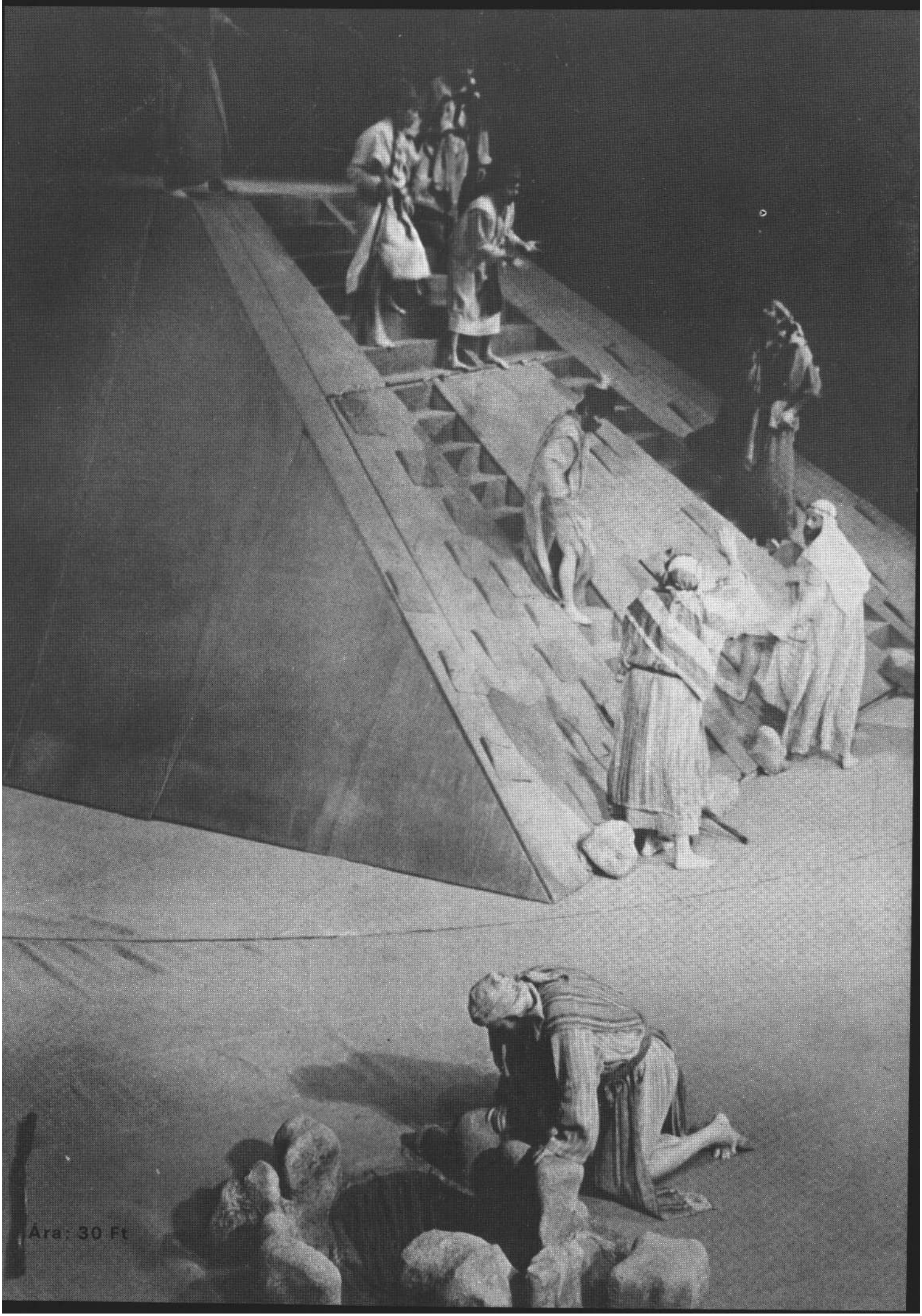
Dix-neuf théâtres représentant douze pays sur sept scènes différentes – le public de Stuttgart put voir en cet été 1987 au total quarante-deux spectacles. La plupart se caractérisent par l'effort d'atteindre au catharsis par des moyens et des mécanismes spécifiques ou même inédits. Le festival a illustré dans l'ensemble la recherche de l'actualité et du renouveau artistique.

László Gerold: Dostoïévski, Kleist, Babel

Le BITEF de Belgrade fut organisé en 1987 sous la consigne « Le théâtre du synthèse ». De nouveau le public put assister à un succès du théâtre hongrois: *Trois soeurs*, spectacle du Théâtre Katona József de Budapest et *Crime et châtiment* du Teatr Stary de Cracovie se sont partagé le Grand Prix de la manifestation. Dans son compte rendu le critique s'étend aussi à certains autres spectacles pour prouver sa thèse: si la fonction des expériments extrêmes reste incontestable, toujours est-il vrai que la tendance dominante cherche à conclure une paix entre l'avant-gardisme et le classicisme.

I. N.: Bluff et originalité

Pendant quatre jours, le critique a vu au BITEF de Belgrade quatre spectacles, dont deux excellents, tandis que les deux autres sont marqués d'un modernisme fat et présomptueux. La qualité artistique des *Joueurs* de Gogol, présenté par le Teatr Lensoviet de Léningrade reste incontestable et *Le Cerceau* de Slavkine, joué par cette École des Arts Dramatiques issue du Taganka de Moscou est une expérience théâtrale d'une rare authenticité.


Ara: 30 Ft