SZÍNHÁZ

lánay István: Egy évad – három színház ● Gyenge Zoltán: Emlé-
lyek és történések ● P. Müller Péter: A degeneráció [illegible] ●
ezsényi Péter: Nemzetközi színházi műhely ● Sz. Sz[illegible]: A
mai angol dráma ● Hizsnyan Géza: Prágai k[illegible]ban ●
Pozsgai Zsolt: Horatio (drámá[illegible]

1989
Szeptember

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XXII. ÉVFOLYAM 9. SZÁM
1989. SZEPTEMBER

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

SZERKESZTI:
A SZERKESZTŐSÉG

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:
Németh Jenő vezérigazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő 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

907634 - Pátria Nyomda, Budapest Felelős
vezető: Vass Sándor vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Mihail Bulgakov: Kutyaszív (Katona József Színház)
Máté Gábor (Bormental) és Balkay Géza (Galambos)
(MTI-fotó - Ilovszky **Béla felvétele)**

A hátsó **borítón:**
Nestroy: Szabaccság Mucsán (miskolci Nemzeti Színház)
Juhász Katalin díszlete (Jármay György felvétele)

TARTALOM

játékszín

NÁNAY ISTVÁN
Egy évad - három színház (1)

GYENGE ZOLTÁN
Remények és történések (10)

GÁBOR ISTVÁN
Mulattatni sem tilos (14)

P. MÜLLER PÉTER
A degenerálódás távlatai (16)

KOVÁCS DEZSŐ
Az átmenet gyilkos szatírája (20)

SZŰCS KATALIN
Az esztétikum (peri)szférájában (22)

műhely

DEZSÉNYI PÉTER
Nemzetközi színházi műhely (23)

négyszemközt

SZ. SUJÁN ANDREA
A mai angol dráma (28)

világszínház

FÖLDES ANNA
Klasszikus közügyek és aktuális magánügyek (31)

CSÁKI JUDIT
Ki **a nagyvilágba** (37)

CSÍK ISTVÁN
Wrocław'89 (38)

HIZSNYAN GÉZA
Prágai kisszínházakban (42)

színháztörténet

SEGESVÁRI GABRIELLA
A klakk (46)

drámamelléklet

POZSGAI ZSOLT: **Horatio**

NÁNAY ISTVÁN

Egy évad - három színház

A június az évadösszefoglalók hónapja. E szokás parancsa alól mi sem vonhatjuk ki magunkat. Bár - ahogy évek óta - ez-úttal sem vállalkozunk a teljes színházi élet részletekbe menő, objektív megítélésére. Az ilyen összefoglaló lényege szerint szubjektív műfaj, egy ember ízlését, értékítéletét tükrözi. (Arról nem is beszélve, hogy az értékelés alapjául szolgáló művek kiválasztásánál milyen nagy szerepe lehet az esetlegességnek.) Egy szaklapnak titulált orgánumnak viszont árnyaltabb, összetettebb analízist kellene adnia, olyat, amelyből a szubjektív vélemények sem hiányoznak, ugyanakkor az összkép nem csupán az egyéni benyomások, reflexiók összessége.

Minden évben közöljük a kritikusok szavazatait, s ez a nagyon különböző ízlésű, felkészültségű bírálók véleményéből összeadódó végeredmény bizonyos keretek között objektív ítéletnek tekinthető. De ez nem a SZÍNHÁZ kollektív véleménye, még akkor sem az, ha részleteiben megegyezik vele. Egy szakmai folyóiratnak nem egyszeri alkalmakkor kell mérleget vonnia, hanem az egyes produkciók kritikai megítélésén túl folyamatosan kell értékelnie a színházi életben végbemenő változásokat, egyes műhelyek működését, a művészi folyamatok eredményességét. Ilyeténképpen permanens értékítéletet kell adnia, amelynek persze része lehet egy-egy periódus komplex elemzése is.

Eddigi gyakorlatunk szerint az összes színház működését összefoglaló, minden eseményt felidéző értékelések helyett inkább egyes színházak alaposabb vizsgálatát részesítettük előnyben. Mostani számunkban is olvashatók ilyen anyagok. De ezúttal egy köztes megközelítéssel is próbálkozunk: három vidéki szín-ház évadának együttes elemzéséből igyekszünk az egyes társulatok eredményein túlmutató következtetéseket levonni.

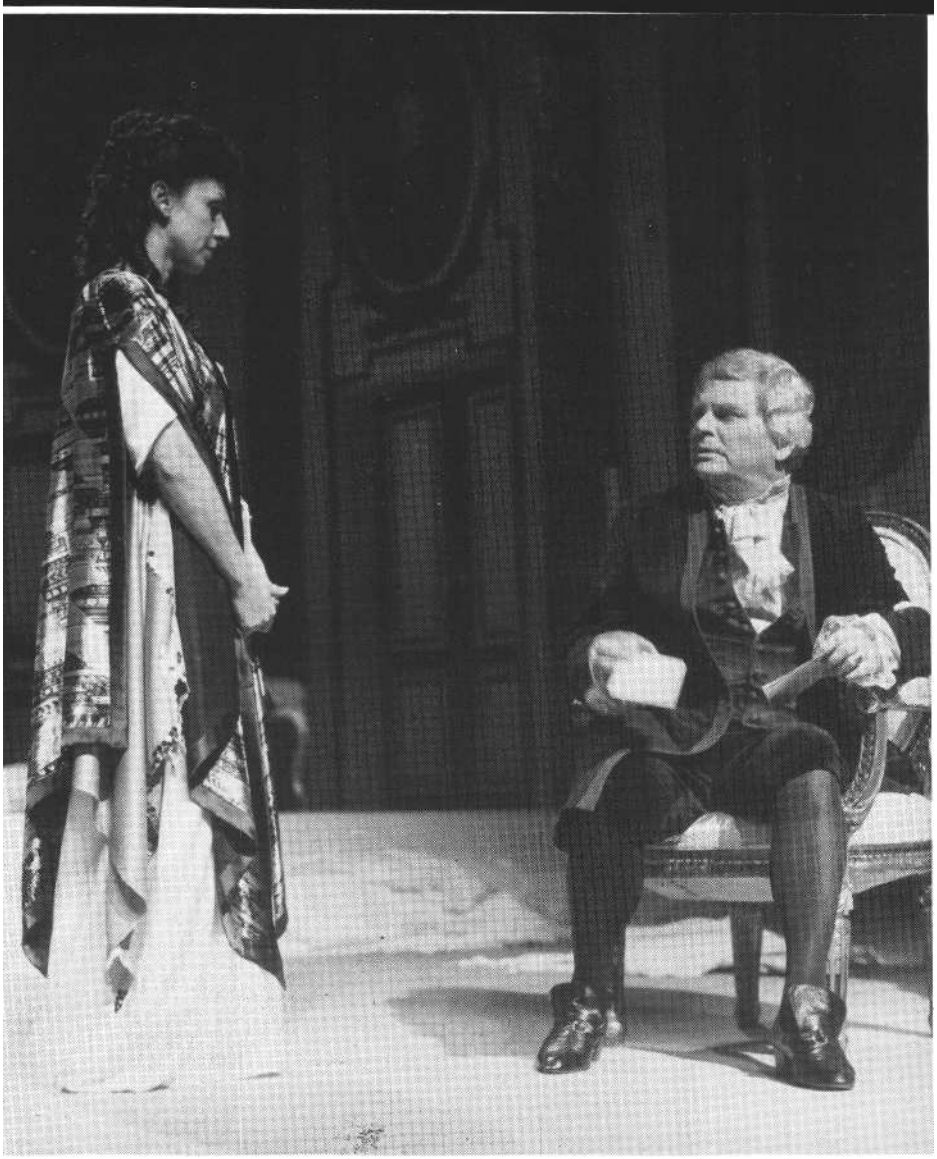
A színházak kiválasztásában kétségtelenül tetten érhető bizonyos szubjektivizmus, bár a döntés korántsem esetleges: a veszprémi Petőfi, a zalaegerszegi Hevesi Sándor és a miskolci Nemzeti Szín-háznak egyaránt olyan évadja volt, amelyet egy-egy új művészeti vezető munkába állása határozott meg. (Ezen az alapon persze Békéscsabát, Szegedet vagy Pécset is választhattam volna.) Zalaegerszegen ugyan már a második évadját kezdte meg Halasi Imre igazgató-főrendező, de az első olyan szezont, amelyet teljes egészében ő és munkatársai készítettek elő (az előzőt részben még Ruszt József); Veszprémben a nyugdíjba vonult Szabó József főrendező helyére, megosztva a feladatokat, Tordy Géza (főrendező) és Paál István (vezető rendező) lépett; Miskolcon az eltávozott Csiszár Imre helyett a friss diplomás Galgóczy Judit vállalkozott a főrendezői poszt betöltésére.

A három igen különböző helyzetű színház természetesen más-más módon élte meg a művészeti vezetésben bekövetkezett változásokat. Közvetlen azonosság e színházak működésében, teljesítményében alig van, mégis az együtteseknél külön-külön tapasztalható jelenségek egymásra rímelnek, s együttesen, közvetve a színházi élet számos problémájára utalnak.

Műsorterv

Zalaegerszeg	Veszprém	Miskolc
Mátyás király juhásza	Kőműves Kelemen	Szabaccság Mucsán
Légy jó mindhalálig	Az imposztor	A padlás
Ahogy tetszik	Utazás a szempillám	A nagymama
Bolha a fülbe	mögött	Luxemburg grófja
A Notre Dame-i toronyőr	A padlás	A bűnös anya
Svejk	A nagy briliáns valcer	Piszkos kezek
Két úr szolgája	István király	Scapin furfangjai
Horatio	A régi nyár	Komédiások
Mario és a varázsló	Előképek	Csokoládéháború
A szerelem és a halál	A székek	A csodálatos mandarin
játéka	Libikóka	Holt fény
	Boldogháza	Gála-est

Shakespeare: Ahogy tetszik (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház). Jelenet az előadásból (Keleti Éva felvétele)



Romain Rolland: A szerelem és a halál játéka (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház). Fekete Gizi és Szabó Gyula (MTI-fotó)

Mindhárom színházban az előzetes műsortervet szinte teljes mértékben teljesítették (Zalaegerszegen Cocteau Az *írógépe* helyett került színre Romain Rolland-tól *A szerelem és a halál játéka),* sőt Miskolcon plusz bemutatókra is vállalkoztak *(Komédiások, Csokoládéháború).* A közönségigénynek tett legtöbb engedményt a zalaegerszegi színház műsorában tapasztalhattuk, a legkevesebbet - paradox módon - a miskolciban. Az engedmény persze nem a színvonalban mutatkozik meg, hanem a műfajokban (komédia, zenés játék stb.). A műsortervi döntést az alkotók személyes indíttatásain túlmenően némileg a színház helyzete is magyarázza. A viszonylag kis-, Zalaegerszeg lakossága a színház első öt évében nem vált rendszeres színházlátogatóvá, s részben ebből következően az előadások zöme nem bérletezett. A közönségvonzó program tehát létérdeke a társulatnak. S az eredmény a színház vezetőit igazolta: az előadások többsége telt házakkal ment.

Miskolcon viszont érthetetlenül „nehéz" műsort terveztek, különösen ha figyelembe vesszük azt az állítólagos közönségigényt és deklarált fenntartói kívánalmat, hogy a színház növelje a szórakoztató zenés művek számát. Nem mintha ilyen jellegű darabok nem szerepeltek volna a programban, de a bemutatók többsége nehezen sorolható ebbe a kategóriába.

A legkiegyenlítettebb évada a veszprémieknek volt, programjuk középpontjában - akárcsak az indulás éveiben - a magyar dráma állt. (Ez alighanem összefüggésben van azzal, hogy a társulat visszaköltözött a megújult régi épületébe, s ez ünnepivé tette a szezont.)

Rendkívül jelentősnek tartom, hogy mindhárom színház számos ősbemutatóra, illetve magyarországi bemutatóra vállalkozott. (Zalaegerszegen: *Horatio, A Notre Dame-i toronyőr s* tulajdonképpen *a Mario és a varázsló is;* Veszprém-ben: *Boldogháza, Utazás a szempillám mögött,* illetve *A nagy briliáns valcer;* Miskolcon: *Csokoládéháború,* illetve *Szabaccság Mucsán, A bűnös anya, Piszkos kezek.)*

A gyerekeknek, kamaszoknak mindegyik színházban két előadás készült *(Mátyás király juhásza, Légy jó mindhalálig* - Zalaegerszeg; *Utazás a szempillám mögött, A padlás* - Veszprém; *A padlás, Scapin furfangjai s* tulajdonképpen *a Csokoládéháború* - Miskolc).

Dramaturgia

A műsortervek belső arányai, a bennük képviselt művészi tendenciák végül is konkrét darabokban és előadásokban testesülnek meg. A program összeállításában és az egyes előadások megvalósításában egyaránt jelentős szerepet kell(ene) játszania a dramaturg(ok)nak. Nemcsak e három vizsgált színház példája, hanem a többieké is azt mutatja: színházi életünk egyik leggyengébb pontja a dramaturgia. Hogy ez így van, annak alapvetően strukturális okai vannak. Egy olyan színházi életben, amelyben a műsortervet ideológiai s főleg politikai szempontok szerint különböző nem művészi fórumok több lépcsőben bírálták el, a dramaturgok évadelőkészítő szerepe eleve degradálódott. Míg manapság ez a kvázi-cenzúra szűnőben van, fokozódott a társulatok közötti mobilitás, a színházak élén történő gyakori vezetőváltozások rendkívül bizonytalanná teszik a társulatok összetételét, s ezáltal szinte lehetetlenné válik a hosszabb távú, a színészek, a rendezők fejlődésében gondolkodó műsorpolitikai tervezés. A dramaturgiai terv amúgy is elsődlegesen a rendezői szempontokat veszi figyelembe, s alig a társulatfoglalkoztatás, a színészek előrelátó művészi fejlesztésének kritériumait. Emiatt a színházak műsora a megszokott műfaji kategóriákon belül (klasszikus és mai magyar, illetve világirodalmi mű, zenés komédia, gyerekelőadás stb.) általában igen eklektikus és esetleges. S a műsorterv összeállításában való részvétel a dramaturgiai munka erősebb oldala. A gyengébb az egyes előadások dramaturgiai előkészítése, a produkciókban való aktív alkotói közreműködés lenne. Ez utóbbira egyre kevesebb pozitív példát találunk. A rendezők legtöbbje abban a hitben él, hogy mindenhez ő ért a legjobban, tehát díszletet és jelmezt tervez, sőt játszik is, s nincs szüksége dramaturgra. Természetesen vannak olyan rendezők, akik az esetek többségében jobban elvégzik produkcióik dramaturgiai munkáját, mint sok dramaturg - s ez a né-hány rendezőn kívül a dramaturgok többségét is minősíti -, de még ezeknek a művészeknek sem ártana az ördög ügyvédje szerepet betöltő, a kívülről objektívebben látó alkotótárs együttműködése.

A szemügyre vett színházaknál is kimutatható a dramaturgiai munka elégtelensége. Zalaegerszegen évad közben volt dramaturgcsere, de az új vállalkozó, Pozsgai Zsolt eleve csak részfeladatokat tud elvégezni, mivel ő mindenekelőtt író, illetve kiadói munkája mellett dramaturgoskodik. Veszprémben hárman is van-

nak a dramaturgiai munkára, Gyárfás Miklós irodalmi vezető, valamint Gyurkovics Tibor és Patka László dramaturgok. Már az is kérdéses, kell-e ennyi irodalmárdramaturg egy színházban, különösen akkor, amikor a legtöbb rendező maga végzi a dramaturgiai munkát - ami hol jobban *(István király),* hol kevésbé *(Utazás a szempillám mögött)* sikerül -, vagy külső dramaturgi segítséggel is teljesen színpadképtelen darab kerülhet színpadra, ráadásul az egyik dramaturg tollából *(Boldogháza).* Miskolc-nak Upor László személyében koncepciózus dramaturgja volt, de aktív közreműködését láthatóan nemigen igényelték.

Az előadások

A nézők általában nem évadokat, hanem egyes produkciókat minősítenek. E minősítés abban is kifejeződik, hogy menynyire látogatottak az előadások, hogy egy-egy produkcióból hány bérleten kívüli előadást lehet tartani stb. Ez persze nagyon csalóka, hiszen az előadásszám, a látogatottság a szervezés különféle eszközeivel pozitív és negatív irányba egyaránt igencsak befolyásolható. Lényegesebb, de megfoghatatlanabb a közvetett minősítés, a tetszés-nem tetszés mértéke, s főleg az, amit ki-ki hazavisz egy-egy előadásból. S ez már valóban nagyon szubjektív minősítés. A magam ítélete szerint kiemelkedő produkció Zalaegerszegen a *Mario és a varázsló* volt, Veszprémben *Az imposztor, az Előképek, A nagy briliáns valcer,* Miskolcon a *Csokoládéháború* és *a Holt fény.* Bukásnak Zalaegerszegen *A szerelem és a halál játékát,* Veszprémben *a Boldogházát,* Miskolcon *a Szabaccság Mucsánt, a Scapin furfangjait* és a *Komédiásokat* tartom (természetesen az esetek egy részében ez „csak" művészi fiaskó, a közönségfogadtatás kisebb-nagyobb sikert is mutatott).

Zalaegerszeg

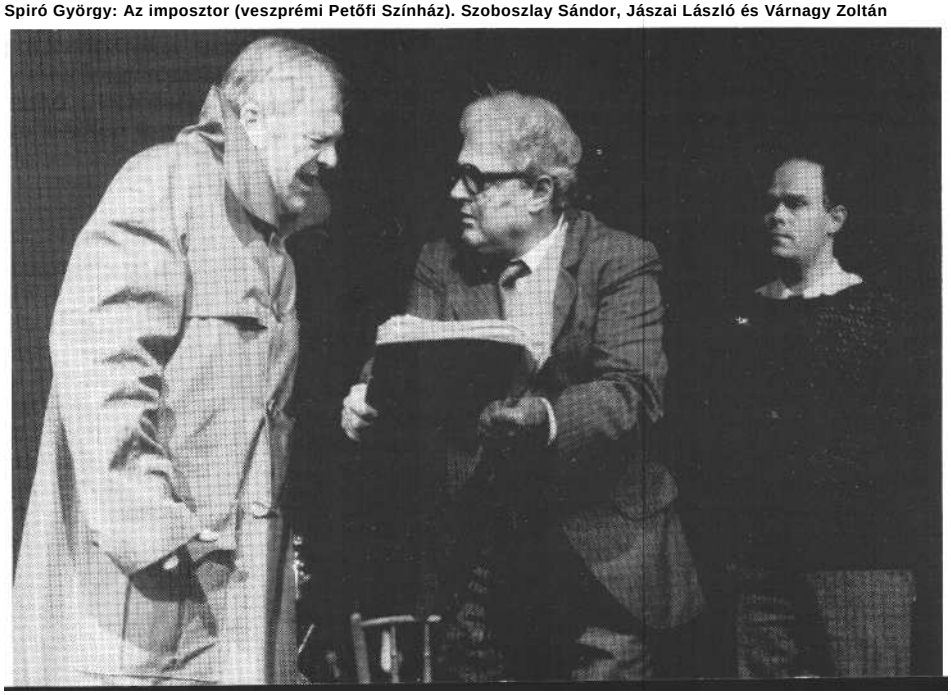
Az évad nyitánya a program- és mértékadó reprezentatív bemutatónak szánt *Ahogy tetszik* volt. Kétségtelen, hogy a darabtól elvonatkoztatva a pompázatos és érdekes díszlet lenyűgöző hatást kel-tett, ugyanakkor az előadás gondolati lényege nem tudott kibontakozni, s rész-ben éppen a díszlet miatt nem. Ahogy erre Bécsy Tamás már rámutatott (SZÍNHÁZ, 1989/2.), nem lehet térben, viselkedésben, azzal, hogy a két herceget és kíséretük tagjait ugyanazok a színészek játsszák, a két világot összemosni. Nemcsak azért, mert túl didaktikus, leegyszerűsített lesz így az alappéldázat, hanem azért is, mert ennek a megközelítésnek minden ízében ellentmond a dráma. Emellett az sem elhanyagolható ki-fogás, hogy az előadásból elvész a szerel-mi játék. Ez egyrészt abból következik, hogy ebben a rendezői felfogásban az erdő elvesztette dramaturgiai lényegét, azaz alkalmatlanná vált a „csodára", másrészt viszont abból adódik, hogy a Rosalindát játszó Segesvári Gabriellából hiányzik az a varázslatos nőiség, amely nélkül egyszerűen nem működik a darab. (Az olyan apróságokról nem beszélve, hogy Füzy Sári jelmeztervező éppen a csókjelenetben csupaszítja le leginkább a főszereplőnőt, s így eljátszhatatlanná válik a dráma legtitokzatosabb pillanata.) Tetszetősnek tűnő, de alapjaiban tisztázatlan és következetlen előadás lett az *Ahogy tetszik,* s éppen itt lett volna szüksége Halasi Imrének erős dramaturgiai segítőre-konzultánsra.

Akárcsak a másik rendezésénél, a Victor Hugo regényéből adaptált musical-nél. *A Notre Dame-i toronyőrt* Tömöry Péter alkalmazta színpadra, s a zenét Kemény Gábor szerezte. Elöljáróban le kell szögezni: jelentős vállalkozás ez a musicalbemutató. Nem sok színházról mondható el, hogy teljesen saját erőből hoz létre egy nagy igényeket támasztó zenés darabot, igaz, ez önmagában nem is elégséges érdem.

Tömöry Péter olyan szövegkönyvet készített, amelybe igyekezett a regény minden lényeges vonulatát átmenteni. A teljességre törekvés azonban törvényszerűen azzal jár, hogy epikus jellegű marad a színpadi mű, a sok esemény elfedi a lehetséges drámai magot, ez esetben a Quasimodo, Esmeralda és Frollo közötti konfliktusokat. Mivel Tömöry sok szálon indítja a történetet, igen hosszú az expozíció, hiszen sok információt kell közölnie ahhoz, hogy beinduljon a tényleges dráma. Az expozíciót olyan epizódokkal is megterheli, mint a cigányok jelenetei, illetve Esmeralda sorsának, múltjának bemutatása, amelyek betétjellegük miatt az amúgy is lassan kibontakozó cselekményt még inkább megakasztják. Ezek az epizódok ugyanakkor egy-egy hatásos zenei számra adnak lehetőséget, s különben is, a fenti okoskodással szembeállítható az, hogy a drámai összeütközést a musicalben a zené-nek legalább annyira kell hordoznia, mint a szövegnek, s így a szöveg csak lehetőséget kínál a zenei dráma megvalósulásához. Igen ám, de Kemény Gábor zenéje nélkülözi az egységes drámai építkezést és hatást. A darab agyon van zsúfolva számokkal, de ezek a dalok stilárisan rendkívül heterogének, s nem rendeződnek össze „zenedrámává". A dalok legtöbbjének hangulata inkább a zenés vígjátékokéhoz áll közelebb, mint a téma kínálta súlyosabb s éppen ezért egységes zenei-drámai világot követelő művekéhez.

A dramaturgiai és zenei megoldatlanságokon a rendező sem tudott segíteni. Felvállalta a művet, s megpróbálta igen hatásosan színre vinni. Ez többé-kevésbé sikerült is. Amennyire lehetett, igyekezett előtérbe hozni a három fő figura közötti konfliktust, bár ezt állandóan keresztezte, hogy a darab szerkezetéből adódóan a drámai jeleneteket rendre a

Spiró György: Az imposztor (veszprémi Petőfi Színház). Szoboszlay Sándor, Jászai László és Várnagy Zoltán



Pilinszky János: Élőképek (veszprémi Petőfi Színház). Pásztor Edina, Mészáros Károly és Sashalmi József (Badacsonyi Éva felvételei)

mellékszálak epizódjai szakítják meg, így helyenként mozaikossá tördelődik szét az előadás is. A három főszereplő közül Quasimodót Bakai László és Mikó István m. v. játszotta; én Bakait láttam. A színész bravúros mozgáskultúrával, rendkívüli intenzitással játszotta-élte a torz testű, de tiszta lelkű férfi alakját. Az előadás egyik szcenikai és színészi csúcspontja az, amikor Quasimodo a színpad elején levő rácson a nyakán átvetett Esmeraldával felkúszik a magasba.

Frollo atyát Rácz Tibor játszotta; énektudásával, musical-stílusérzékével kiemelkedett a társulatból. Segesvári Gabriella külsőleg, énektudása alapján akár ideális is lehetne Esmeralda szerepére, de valami ezúttal is hiányzott alakításából. Vagy inkább valami többlet volt zavaró: a színésznő színpadi létezésmódjára nem a természetesség, hanem valami keresett, erőltetett jelenlét-hangsúlyozás jellemző. Jelenete az Esmeralda anyját játszó Egervári Klárával rendezőileg, íróilag, zeneileg és színészileg egyaránt elhibázott.

Meggyőződésem, hogy be kellett minden problémájával együtt is mutatni ezt a darabot. Nemcsak azért, mert a zenés műfaj mindig sikert arat, hanem azért is, mert csak egy létező bemutató után lehet továbblépni akár e mű további életét tekintve, akár a műfaj újabb darabjai esetében.

A Bolha a fülbe című Feydeau-darab nyíltan és bevallottan a szórakoztatást volt hivatva szolgálni. A rendező, Merő Béla szerencsére nem törekedett másra, mint a darab korrekt lebonyolítására, ami lényegében megtörtént. De nem hagyható szó nélkül az előadás igénytelen és stílustalan látványvilága (Langmár András és Vágvölgyi Ilona munkája), a szereplők egy részének nem eléggé kontrollált játéka, a műfajhoz hozzátartozó elegancia, tempó és szellemesség hiánya.

Ugyancsak a szórakoztatást szolgálta *a Svejk* és *a Két úr szolgája,* bár mind-két darabban - más-más módon és mértékben - keserűbb élettapasztalat megfogalmazására is mód nyílott volna. A Hašek-regényből készült adaptáció sikerült munka. Jó lehetőséget kínál a mindent túlélő kisember-mentalitás szatirikus bemutatására. Ehhez azonban nem csupán egy kitűnő Svejk-alakításra van szükség, hanem a sok-sok kisebb-nagyobb epizód hiteles és erőteljes megjelenítésére is. Tömöry Péter rendezése ki-emelte és abszolút főszereplővé tette Svejket, akit Bakai László ezúttal is fölényes szakmai tudással és bravúrosan alakított. Az ő Svejkje nem egyszerűen egy kissé együgyű túlélő. Nem csupán szánandó kisember, akit a háború eseményei ide-oda dobálnak. Ez a Svejk nem egyértelműen szimpatikus. Sőt viselkedésében annak a házmestertípus-nak az előképe rajzolódik ki, aki a mindenáron való túlélés érdekében mindenféle parancsot teljesít, mindenféle kurzust kiszolgál, s nem tudni pontosan, együgyűségében mennyi a tettetés és mennyi a valóság. Ez a figuramegközelítés Bakai alakításában csaknem tökéletesen jelenik meg, de ahhoz, hogy az egész előadás működtető ereje legyen, az kellett volna, hogy a társulat egésze e gondolat jegyében működjön, hogy az előadás egészét az á stílus határozza meg, amely Bakai alakításából következik. De nem ez történt. Bakai partnereinek többsége egészen más stílusban és főleg egészen más intenzitással játszott, mint a címszerep megformálója. Bakai expresszszív, harsány, olykor túlzó eszközöket használt, a többiek viszont nota benékkel dúsított, kedélyes, olykor nem is túl ízléses vígjátéki modorban játszottak. Egyedül Máriáss József, Kiss T. István és különösen Csák Zsuzsa találta meg azt a hangot, amelyre szükség lett volna e koncepció kiteljesítéséhez.

A Két úr szolgája a maga nemében bravúros előadás volt. Horgas Péter díszlete finoman utalt a darab helyszínére és a történet időpontjára, de alapvetően stilizált teret képezett, amelyben jól lebonyolítható volt a pillanatról pillanatra precízen kidolgozott bohócparádé. Vándorfi László rendezése leegyszerűsített képet adott Goldoniról. A díszletépítmény tetején helyet foglaló dobos vezényelte az előadást, ő verte a ritmust, s e ritmusra, mintha marionettfigurák lennének, mozogtak a szereplők. Minden megmozdulásuk, megszólalásuk poén volt, a komikus elemek minden pillanatot kitöltöttek. De a sok rohangálás, összeütközés, földre huppanás, a félre szövegek hangsúlyozása stb. egy idő után mechanikussá vált, s ezáltal a nézőkben - kinél előbb, kinél később - telítettséget okozott. Ebben a játékformában két ember összeütközése ugyanolyan értékű poén, mint Truffaldino lazzijai. A szereplők óhatatlanul szimplifikálódnak, sőt korlátoltakká válnak. Nincs fokozás, nincs építkezés, csupán egyik poéntól a másikig rohan az előadás. Mintha a rendező nem bízna eléggé sem a darabban, sem a szereplőiben! (S ez nem először tapasztalható.) Pedig Gazsó György nem csupán ennek az előadásnak tudott volna motorja lenni, hanem ennél sokkal árnyaltabb és komplexebb figurát is képes lett volna Truffaldinóból formálni. Megjegyzéseim persze fanyalgásnak tűnhetnek, hiszen a mindig zsúfolt nézőtér operetteknél szokásos ovációval honorálta a produkciót.

Az évad legérdekesebb előadásának a *Mario és a varázsló* új színpadi adaptációját tartom. A kisregényt Spiró György alkalmazta színpadra, s a darabot Merő Béla rendezte. A dramatizálás némileg eltér a hajdani ismert körszínházi, illetve Thália színházbeli verziótól; több olyan epizódot is beépítettek a darabba, amely csak az epikában szerepelt eddig. A darab lényege azonban nem változott, és Spiró sem tudta feloldani az adaptáció lényegi ellentmondását. A mű ugyanis lényegében Cipolla monológja, amelyhez ugyan számos „néző" asszisztál, de ez a lényegen nem változtat, s azon sem, hogy Cipolla és Mario konfliktusa gyakorlatilag előkészítetlen, s csupán az utolsó percekben robban ki.

Merő a játék szervezésével igyekezett térbelileg, illetve Mario korábbi aktivizálásával előkészíteni e dráma kibontakozását. Az előadást a stúdióteremben tartották, így a közönség és a Cipollát játszó színész, Hetényi Pál között eleve erős kontaktus alakulhatott ki. A mutatvány szereplői-nézői részben a közönség

között ültek, s főleg a Cipollával szembeszegülő fiatalemberek reakciói fokozták a nézők érzelmi aktivitását. Cipolla és a közönség között alakult ki tehát az elsődleges feszültség, de anélkül, hogy a hipnotizőr inzultálta volna a közönséget. Mariót nem tejfelesszájú siheder, hanem a férfias Farkas Ignác játszotta. Ez a szereplőválasztás megnövelte a Cipolla-Mario közötti konfliktus intenzitását, bár másfelől még érthetetlenebb volt: miért vár oly hosszú ideig tétlenül a fiatalember? Az előadásban Mario egyre inkább felháborodott, többször felállt, segíteni akart a megszégyenítetteken, de valami mindig maradásra, meghunyászkodásra késztette.

Hetényi Pál keményen kézben tartotta az előadás irányítását, a közönség befolyásolását. Nem démonikus figurát játszott, hanem olyat, aki különleges emberismerete alapján kitűnően kihasznál-ja partnerei önkéntelen megnyilvánulásait. Hátborzongató volt a közönség megtáncoltatása, és félelmetes a Marióval való párharca, a csók és a halál.

Fölöslegesen szájbarágónak hatott viszont a díszlet: egy ülésterem szürkére lefújt pulpitusa, leterített asztallal, mikrofonos szónoki emelvénnyel, zászlódíszes háttérrel.

A legsikerültebb előadás mellett szól-ni kell a legsikerületlenebbről is. Szőnyi G. Sándor rendezésében a Romain Rolland-mű tökéletesen üresnek, érdektelennek hatott, érthetetlennek tűnt, miért kellett bemutatni a darabot, pedig nem csupán a francia forradalom közelgő bicentenáriuma indokolhatta volna a választást. Különösen felháborító volt az a szakmai felkészületlenség vagy nemtörődömség, amely a rendezői munkából éppúgy sugárzott, mint a vendégként a főszerepet játszó Szabó Gyula alakításából. (Egyébként az előadásról az 1989/6. számunkban írtunk részletesebben.)

A zalaegerszegi műsor szerves részét képezik a gyerekelőadások. Az idén Jékely Zoltán *Mátyás király juhászát* és Móricz Zsigmond *Légy jó mindhaláligját* játszották a gyerekek két korosztályának. A mesejátékot Merő Béla rendezte, a szerepeket főleg stúdiósok, illetve a nagyobb feladatokhoz ritkábban jutó színészek alakították. Az igen szegényes díszlet és a fantáziátlan jelmezek nemigen segítették az elengedhetetlen színházi csoda létrejöttét, s nem sikerült egységes játékstílust sem kialakítania a rendezőnek és a játszóknak.

Sikerültebb volt a Móricz-adaptáció Petrik József vendégrendezésében. Érdekes lehetett volna Horváth Évának a realizmustól kissé elemelt látványvilága,

Dragomir Jančar: **A nagy briliáns valcer (veszprémi Petőfi Színház). Kőmíves Sándor és Borbiczky Ferenc (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvétele)**

de az elképzelést nem tudták következetesen, minden jelenetben érvényesíteni. Az igen egyenetlen színészi alakítások s főleg a Nyilas Misit játszó Avass Attila affektált, hiteltelen alakítása miatt az amúgy is problematikus regénydramatizálásból csak részeredmények születtek.

Évek óta visszatérő problémám, hogy miközben a színház vezetői tudják és hirdetik: a színház jövője nagymértékben attól függ, milyen közönséget tudnak önmaguknak nevelni, a gyerekeknek szánt produkciók színvonala rendre elmarad a felnőttekétől. Mindazonáltal az ASSITEJ magyar központjának őszi gyerekszínházi dramaturgiai tanácskozásának vitaalapja éppen a zalaegerszegiek idei két gyerekdarabja volt.

A zalaegerszegi színház tevékenységéhez néhány éve szorosan hozzátartozik a Nyílt fórum, amely nemcsak fontos tanácskozás a fiatal drámaírók darabjairól, hanem folyamatos és intenzív műhelymunka, amelynek hozadéka mindig egy-egy új magyar dráma színpadra segítése. Idén Pozsgai Zsolt *Horatiója* volt ez a mű, amelyről, a tanácskozással együtt, a SZÍNHÁZ 1989/3. számában írtunk már. Ez a fórum felmérhetetlenül jelen-tős missziót teljesít, amelyből az egész magyar színházkultúra profitálhat.

A színház rugalmasságát, nyitottságát, újat keresését bizonyítja a legújabb kezdeményezése: a Theatrio. Józan és reális elemzés és döntés eredménye ez a találkozó, amelyen a grazi Vereinigte Bühnen és a ljubljanai Mestno Gledaliste vett részt a zalaegerszegiek mellett. Felismerték, hogy a városhoz nem Budapest van földrajzi és átvitt értelemben a legközelebb, hanem a szomszédos ausztriai és jugoszláv városok, tehát ezekkel kell közös nyelvet találniuk, s egymás munkáját kölcsönösen inspirálniuk. Az első találkozón látott előadások (Zarko Petan: *Dachaui per*, Drago Jančar: *Klement zuhanása* - Ljubljana; Franca Rame-Dario Fo: *Nyolcvannál kezdődik az élet*, Moliére: *Dandin György* - Graz; illetve *A Notre Dame-i toronyőr* és *a Mario és a varázsló)* viszont arra figyelmeztetnek, hogy nem elég a közeledés, a sokoldalú kapcsolat kialakítása és fenntartása; csak jelentős művészi eredmények igazolhatják e kezdeményezés értelmét. Ha közel egyforma kvalitású csoportok találkoznak, akkor kölcsönösen megnyugodhatnak: nem jobb a másik sem náluknál. Ez azonban nem az előrelépést, hanem a stagnálást eredményezheti csak. Az évente más-más városban megrendezendő találkozóknak akkor van értelmük, ha a baráti összejövetel mellett művészi tétjük is van a bemutatkozásoknak.

Veszprém

Ünnepi volt a szezon Veszprémben. Öt-éves rekonstrukciója után megszépülve és korszerűsítve ismét megnyitotta kapuit a színház jelentős műemléki értékű épülete. A színháznyitás kitűnő alkalom volt arra, hogy az átmeneti időszakban megfiatalodott és megerősödött társulat sokoldalú és erőt próbáló feladatokban bizonyítsa művészi kvalitásait.

Mint említettem már, a műsor háromnegyede magyar szerző műve, s csaknem fele ős- vagy magyarországi bemutató, illetve hivatásos színházi premier volt.

A gyerekeknek a színház a pár évvel ezelőtti drámapályázatára írt művet játszotta. Csukás István *Utazás a szempillám mögött* című zenés mesejátéka egy kisfiú álombeli kalandjait eleveníti meg. A lazán összefüggő jelenetek nem alkotnak igazi drámai szerkezetet, de alapot kínálnak egy látványszínházi produkcióhoz. Ezt a lehetőséget jól ismerte fel Ván-

dorfi László, és tervező munkatársaival, Kulifay Tamással és Nagy Andreával még a színház ideiglenes játszóhelyén, a művelődési központ szerény technikai adottságú színpadán puritán, mégis mesés, fantáziát mozgató látványt terem-tett. Néhány túlzott méretű bútordarab - mindenekelőtt egy több funkciót betöltő szekrény - segítségével egyszerre reális és a reálistól elemelt színpadi világot komponáltak. Ebben a világban remek figurák jelentek meg, akik szintén egy kicsit elrajzoltak, emberi vonásaik is vannak, meg mesebeli, álomszerű tulajdonságaik is.

A darab megzenésített változata (zene: Rossa László) kissé hosszadalmas, a dramaturgiai tömörítés hasznára vált volna, de *a* sok-sok rendezői és színészi ötlet legtöbbször kitöltötte a szövegbeli üresjáratokat. A darab didaktikus mondandóját - a dolgokat a helyükre kell rakni, rendet kell tartani a holmink között - nem hangsúlyozták túl. Az új gyerekdarab végül is élvezetes játékban kelt életre.

Szintén a drámapályázatra készült Gyurkovics Tibor darabja, *a Boldogháza*, amely a jó néhány évvel ezelőtt nagy port vert új vasúti biztosítórendszer bevezetésekor bekövetkezett tragédia témáját dolgozza fel - íróilag rendkívül felületesen, dramaturgiailag következetlenül.

Az a tragikus helyzet, amelyet a forgalmistának át kell élnie, korunk egyik igen lényeges problémája, épp ezért fontos lenne szólni róla; arról, hogy az új és új technikai kihívásoknak az emberek egy része képtelen megfelelni, mert hiányzik hozzá a megfelelő felkészültségük, vagy képtelenek a permanens művelődésre, vagy nincs igazi társadalmi és egyéni késztetésük a megújulásra - s az okok az esetek többségében összeadód-nak.

Ebből a tragédiából Gyurkovics gyakorlatilag semmit sem ábrázol, ezzel szemben számos mellékszálat futtat egymás mellett (a forgalmista lányának szerelmi bánata és megvigasztalódási kísérlete, a részeges tanár szokványos válási históriája, a váltókezelő gyomorbaja és szerelmi vágyának kiélése, a posztjára alkalmatlan állomásfőnök városi kiruccanásai, a központ ugyancsak állásukra alkalmatlan embereinek látogatásai, az ősvasutas ittas narratív monológjai stb.), s ezek ugyanolyan súlyúak, mint a forgalmistának az új technika elsajátítására való képtelensége s a tömeges katasztrófát előidéző cselekedete. A forgalmis-ta végzetének motiválására a legsablonosabb magánéleti eseményeket használja az író (a régi szerelem felbukkanása, a feleséghez fűződő kapcsolat lazulása stb.). A dialógusok szellemeskedők és közhelyesek, a helyzetek sablonosak, a figurák klisék. Nagy meggondolatlanság volt a darab bemutatása, s érthetetlen, hogy a Vígszínház is műsorára tűzte.

Tordy Géza rendezése a lehetetlent kísértette, s azt igazolta, hogy még a legrosszabb szövegből is lehet többé-kevésbé elfogadható előadást produkálni. A kérdés csak az: érdemes-e? Götz Béla szimultán terében zökkenőmentesen peregtek a jelenetek, az összkép azt sugallta, hogy szabályos színházi előadás zajlik, a színészek mindent megtettek, hogy valami életet leheljenek meg nem írt figurájukba. De mindez nagyon távol áll a művészettől s annak funkciójától.

Szerencsére nem ez az előadás volt jellemző a szezonra, sokkal inkább Az *imposztor, az István király* és *A nagy briliáns valcer.* (Ezekről a SZÍNHÁZ 1988/12., 89/4. és 6. számában írtunk.) *Az imposztort* és a Jančar-művet a szezon legjelentősebb előadásai közé sorolhatjuk, Szoboszlai Sándor Boguszławszkiját és István királyát az évad legjobb alakításai között tarthatjuk számon. S nem véletlen, hogy *A nagy briliáns valcert* meghívták az újvidéki Šterija játékokra, ahol nem lebecsülendő szakmai sikert ért el.

A zenés műfajokat három mű képviselte: *a Kőműves Kelemen, A padlás* és *A régi nyár* (az első kettőről az 1988/11., illetve a 89/6. számunkban számoltunk be). Mindegyik más stílust képviselt, és más közönségréteget vonzott. *A padlás* (Vándorfi László) és *a Kőműves Kelemen* (Hegedűs D. Géza) maximálisan profi színészi-színházi teljesítmény volt, ugyanez nem mondható el A *régi nyár*ról. Rátonyi Róbert ugyan gördülékenyen lebonyolíttatja az előadást, de a produkció ízlésvilága igencsak megkérdőjelezhető. Vogel Eric díszletei és ruhái, Barta Judit táncai, Rátonyi színpadi beállításai egy régmúlt operettvilágot tükröznek, minden mai felhang nélkül. Ha elismerném a megközelítés jogosságát és életképességét, ezt is csak akkor tehetném, ha a színészek képesek lennének e múltidéző stílust hitelesen képviselni. De természetesen nem tudják, hisz alig találkoztak ezzel. Így aztán igen heterogén színvonalú színészi teljesítmények születtek, a koreográfiák láthatóan igazodtak a gyengébb tánctudáshoz, még a Lajtai-dalok előadása sem látszott sokak számára egyszerű feladatnak. Az ének és a játék összehangolása csaknem megoldatlan maradt. A főszereplő Tiboldy Mária zenei és prózai megszólalásai közötti különbség önmagában is problematikus volt, még inkább azzá vált a partnerekkel való kapcsolatában. Egyedül Tarján Györgyi és Benczédi Sándor tudott a műfaj keretein belül hihető figurát s egyben operett-típust formálni, sőt Tarján Györgyi játékában megjelent az a fanyar többlet is, amely elviselhetővé teheti e mű előadását, s amely oly kitűnően érvényesült a darab évekkel ezelőtti József Attila színházbeli színrevitelekor.

Az új színház műsorának kiemelkedő része a Játékszín programja. Ebben a szezonban három stúdióelőadást mutattak be, közülük Pilinszky János *Élőképéjkéről* részletes elemzést közöltünk (1989/2.). Minden szempontból ez volt a legjelentősebb játékszínbeli premier, nem csupán értékei miatt, hanem az elő-adás alkotói attitűdjéből következően is. A magyar színpadokról hiányzó szertartás- és látványszínház olyan megjelenési formájával találkozhattunk, amelynek létrehozása lehetetlen a szokásos felkészülési időben és módon. Éppen ezért az a műhelymunka, amely elengedhetetlenül szükséges volt e kiváló előadáshoz, igazolja a stúdió létét.

Akárcsak Ionesco *A székek* című darabjának bemutatója is. Szabó József a hazai színjátszás régi adósságát törlesztette, amikor műsorra tűzte ezt az egyfelvonásost, amelyben Benczédi Sándor és Tarján Györgyi kitűnő alakítást nyújtott. A parányi térben ugyanolyan jól érvényesült Benczédi expresszív, clownos játékstílusa, mint Tarján Györgyi finomabb eszközöket használó, groteszk játékmódja. Jól illeszkedett hozzájuk Kőrösi Csaba több funkciót betöltő pantomimes játéka.

A darab ma már nem hat az újdonság varázsával, még azok számára sem, akik most találkoztak vele először, hisz a mű atmoszférája, világlátása és stílusa már máshonnan is ismerős. Mégis fontos volt ez a bemutató, mert legendákat (egy sokáig tiltott szerző és darabja körüli misztifikációt) oszlatott el, lehetőséget adott egy stílus megismerésére (játszóknak és nézőknek egyaránt), s kitűnő megmutatkozási alkalmat kínált a rendezőnek és a színészeknek.

Hálás bravúrfeladat volt - bár a könnyebb, szórakoztatóbb műfajt képviselte - a harmadik stúdióbemutató, William Gibson *Libikókája.* Kolos István főiskolai hallgatóként vitte színre a kétszemélyes, könnyes-bús és édesen vidám történetet - ízlésesen, jó ritmusban. Pogány György és Antal Olga kettőse nem csupán kellemesen szórakoztat, hanem, kü-

lönösen Antal Olga érzékeny és hiteles játékának köszönhetően, az egyszerű történetnek átélhető mélységet kölcsönöz.

A veszprémi Petőfi Színház idei évadja alapján joggal sorolható azon színházak közé, amelyek működése kiemelt figyelmet követel a szakmától és a nagyközönségtől egyaránt.

Miskolc

A miskolci Nemzeti Színház évada viszont igen vegyes képet mutatott. Az igényes műsor megvalósítása során kiütköztek a társulat és a rendezői kar összetételéből adódó problémák.

Az előadások közül kettőt-kettőt Dezsényi Péter és Szűcs János, hármat-hármat vendégként (Gaál István, Horváth Jenő, Lengyel Pál) és a főrendezőnő vitt színre.

A legkevésbé sikerült produkciók Dezsényi Péter nevéhez fűződtek. *A Scapin furfangjait* a Kamaraszínházban, a *Komédiásokat* a stúdióban állította színpadra. A Moliére-mű koncepciója igen eredetinek hatott (lásd a SZÍNHÁZ 1988/12. számát), de a kész produkcióban a rendező elképzelésének a nyomai is alig voltak felfedezhetők. A tragédia és a komédia, Moliére egyéni drámájának és Scapin csínytevéseinek egymásba csúsztatása elvben működőképesnek tűnt, de a gyakorlatban vagy élesen szét-vált a két réteg, vagy alig észrevehetően volt jelen a színészek játékában. Mivel az előadást zömmel diákok nézték meg, számukra még kevésbé volt követhető s kibogozható e kettős játék értelme, utalásrendszere.

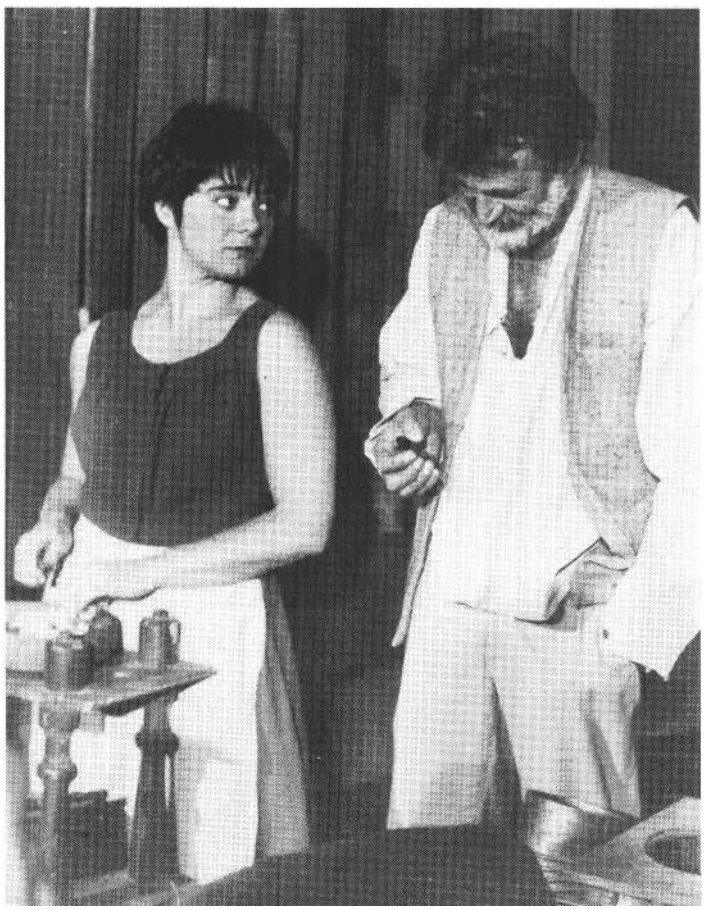
A látvány meglehetősen snassz volt, a színészi alakítások jobbára mélység nélküliek. Mintha a színészek magukra hagyva, kellő instrukciók hiányában, a maguk képessége és elképzelése szerint dolgoztak volna, oly heterogén és egyenetlen volt az előadás. A legnagyobb teher a Moliére-Scapin kettős szerepet játszó Somló Istvánra hárult, aki Scapinként számos helyzetet jól oldott meg, de adós maradt az író drámájának bemutatásával.

A színészi magára hagyottság jeleit mutatta Trevor Griffiths *Komédiások* című darabjának előadása is, s ez azért volt különösen zavaró, mert ez a varietészínész-képző tanfolyamon játszódó darab három különböző pszichikai helyzetet mutat be, amelyekben minden szereplő másként viselkedik, s e magatartásmódok összekapcsolásához elengedhetetlen a pontos és részletező rendezői munka. Ez - úgy tűnt - hiányzott. Két bravúros alakításra nyújt lehetőséget a darab: Eddie Waters, a tanár és Gethin Price, a vad, de érzékeny diák szerepét Csapó János és Dóczy Péter játszotta. Kettejük figurájában, a köztük levő kapcsolatban felvillant valami abból, amiért érdemes ezt a művet eljátszani. De az ő teljesítményükre is a kontrollálatlanság, a belső építkezés elnagyoltsága volt jellemző.

Szűcs János a vitathatatlanul legnagyobb közönségsikert elért A padlás mellett (ismertetés a SZÍNHÁZ 1989/6. számában) magyarországi bemutatóként Sartre *Piszkos kezek* című politikai-filozófiai „krimijét" vitte színre. Sőt nemcsak rendezte, de fordította is a drámát.

Sartre e darabja sokáig indexen volt (egy ideig maga a szerző sem járult hozzá a bemutatásához), mert kommunista-ellenesnek bélyegezték. A történet kétszálú: egy lllyria nevű ország Pártjának legfőbb vezetője kompromisszumot akar kötni az uralkodó polgári rezsimmel, hogy az éppen folyó háborúban a szovjet csapatok elkerülhetetlen győzelme esetén zökkenőmentésebben biztosítsa a hatalomátvételt. A párt vezetősége ezt

O'Neill: Holt fény (miskolci Nemzeti Színház). Pregitzer Fruzsina, Körtvényessy Zsolt és Karczag Ferenc



ellenzi, ezért likvidálni akarja a Vezért. A másik szál főszereplője Hugo, az intellektuel, aki belesodródott a Mozgalomba, hasznossá szeretné tenni magát, ezért vállalja a Vezér meggyilkolását. A két főszereplő találkozásakor a fiatalember eltökéltsége meggyöngül, megszereti, tiszteli Hoederert, s csak akkor végez vele, amikor kiderül: fiatal felesége vonzódik az idősödő pártvezetőhöz, azaz Hugo nem politikai, hanem féltékenységi indítékból öl. Tette különben fölöslegesnek bizonyul, a gyilkosságért kiszabott büntetéséből szabadulva megtud-ja: Hoederernek volt igaza, szovjet parancsra a Párt azt a taktikát követi, amelyet a megölt Vezér hirdetett meg.

A dráma sokkal inkább filozófiai példázat, mint politikai parabola. Mint darab, meglehetősen elnagyolt, figurái, helyzetei éppen csak jelzettek, egyedül Hoederer és Hugo figurája és a köztük levő kapcsolat árnyaltabb.

Szűcs János rendezése csak felerősítette a darab hibáit. Vayer Tamás kocsidíszlete csúnya és rosszul funkcionál, nehezen mozgatható (amikor ott van a forgószínpad!), s a tér végső kitágítása didaktikussá tette az amúgy is tézisszerű befejezést (Hugo megölését). Ahhoz, hogy a fiatalember drámája valamelyest árnyaltabbnak hasson, nemcsak a Vezérnek, hanem a feleség figurájának is élőbbnek, hitelesebbnek kellene lennie. Az elhibázott szereplőválasztás miatt ez a kiegyenlítettség nem jött létre, ugyanis Balogh Csilla képtelen volt jelentőssé tenni Jessica alakját. Hugót Zubornyák Zoltán játszotta, aki különösen a Vezérrel való jelenetekben jó. Az előadás kiemelkedő alakítása Csendes László Hoedererje. Póztalan, minden megnyilatkozásából erő áradt, egyszerre volt szoborszerű és esendően emberi. Még ebből a felemás produkcióból is kitetszett: a mű érdekes megközelítési lehetőségeket rejt magában, érdemes lenne újabb kísérletet tenni bemutatására.

A vendégrendezők közül Gaál István Beaumarchais A *bűnös anya avagy a másik Tartuffe-öt (a* SZÍNHÁZ 1988/4. számában közöltük a drámát, az előadásról az 1989/7. számban írtunk), Horváth Jenő *a Luxemburg grófját,* Lengyel Pál pedig a *Csokoládéháború* című rendhagyó produkciót állította színpadra.

Gaál Istvánnak ez volt az első színpadi munkája, s ez némileg meglátszott az előadáson, amelynek előkészületeit egy sajnálatos szerepcsere is bonyolította (Holl István helyett Galkó Bencének kellett átvennie Figaro szerepét). Csak részértékek születtek: Szlávik István impozáns díszlete, Dóczy Péter Bergasse-alakítása, Máhr Ági és Matus György néhány epizódja stb. Az egészből némi stiláris bizonytalanság érződött. De minden fenntartásommal együtt is azt tapasztaltam, hogy a megjelent közönséget lenyűgözte a romantikus história, a látvány szépsége, méltósága.

Nagyon kevés jó mondható el Horváth Jenő munkájáról. *A Luxemburg grófja* sem zeneileg, sem színészileg nem üti meg azt a szintet, amelyet egy nagyoperettől joggal elvárhatnánk. Fehér Miklós szakított az operettek kötelező fényűző nagyszínházi díszletkonvencióival, és stilizált, könnyed, áttetsző díszleteket tervezett, bár a végső kivitelezés kissé szegényesnek tűnt. Horváth Éva ruhái viszont az operettsablonokat követték. Az igazi problémát a színészi játék színvonala jelentette. Miskolcnak e pillanatban nincs egy nagyoperetthez szükséges, szakmailag kielégítően felkészült társulata! Ha pedig még egy tisztán éneklő bonvivánja sincs a színháznak, akkor nem lehet operettet játszani. Márpedig ez a helyzet. De a többi szerepkörben játszó-éneklő színészek-színésznők teljesítménye is igencsak kifogásolható. Az általam látott előadáson nem egy számnál fordult elő, hogy elcsúszott az énekes és a zenekar; a zenekar általában is lélektelenül, pontatlanul játszott, a kettős-hármas szereposztás éppen színpadon levő színészei egymást szórakoztatták, miközben figuraformálásról még operettszinten sem volt szó. Egy színház belső morális állapotáról pontos képet fest a zenés produkció színvonala. Ez *a Luxemburg grófja* riasztó állapotokról tudósított.

A harmadik vendégrendező, Lengyel Pál Miskolcon amatőr rendezőképző tanfolyamot vezet, s hallgatói, valamint válogatott gimnazisták és a színház két színésze - Dóczy Péter és Matus György - részvételével mutatta be a *Csokoládéháború* című darabot, amelyet Robert Cormier azonos című, magyarul is megjelent regényéből Békés Pál írt.

A produkció a megyei és a városi tanács, illetve közművelődési intézmények és a színház közös támogatásával készült el. (E közösködésből azonban nemcsak előny származott, ugyanis senki nem tekintette igazán sajátjának az „ügyet", s ebből számos probléma adódott a próbák s főleg a széria-előadások során.)

A darab egy amerikai kollégiumban játszódik, ahol a korrupt megbízott igazgató összejátszik a diákság belső „erőszakszervezetével", s együttesen egy embertelen feltételek között lebonyolíttatott csokoládévásárlási kampányt kényszerítenek a gyerekekre. Csak egy fiú lázad fel a manipuláció ellen, s a történet másik szála az ő megszégyenítése, lehetetlenné tétele, kikészítése.

Az előadást egy tornateremben játszották, a történet egy folyamatos testnevelési órába ágyazva jelent meg. Tökéletes együttesjáték született, amely-ben a felnőtteket játszó két színész technikás alakítása harmonikusan illeszkedett a gyerekek és a rendezőhallgatók nyersebb, természetesebb játékmódjához.

A darab és az előadás nem csupán a tinédzserek életkorukból adódó beilleszkedési problémáiról szólt rendkívüli intenzitással, hanem a társadalmi manipuláció általánosan érvényes modellhelyzetét is megrajzolta.

Ez az előadás képviselte a színházat a tavaszi budapesti kamaraszínházi találkozón, de a színház vezetése - amely ugyan deklarálta, hogy a produkciót sajátjának tekinti - nem sokat törődött a vendégjáték előkészítésével, mint ahogy miskolci előadásainak szervezésével sem. Pedig ez a kezdeményezés példa-értékű: a hivatásos és az amatőr szín-játszás kapcsolatának egy lehetséges és kívánatos módjáról szolgáltatott olyan tapasztalatokat, amelyek akár ott, akár másutt gyümölcsözőbben kamatoztathatók lennének.

A színház jelenlegi meghatározó egyénisége Galgóczy Judit, aki egymaga három produkciót rendezett. Az első szakmai és közönségbukás volt. Nestroy politikai pamfletje, *a Szabaccság Mucsán* olyan összetett feladatot jelentett a debütáló rendezőnőnek, amelynek megoldási kísérlete közben csaknem összeomlott a társulat (az előadásról az 1989/3. számban jelent meg kritika). Az apró jelenetekből építkező művet nem sikerült egységes egésszé komponálni, az előadást a csak szüntelenül forgó monumentális díszletépítmény mint állandó elem tartotta össze, értékelhető színészi jelenlét alig akadt - a feladat túlnőtt a társulat és a rendezőnő akkori teljesítőképességén.

Nem minden bonyodalom nélkül született meg a következő bemutató, Csiky Gergely A *nagymama* című, mindig biztos sikert hozó előadása sem. De a végeredmény sokkal összefogottabb, koncepciózusabb, szakmailag kidolgozottabb volt, mint az előző produkció.

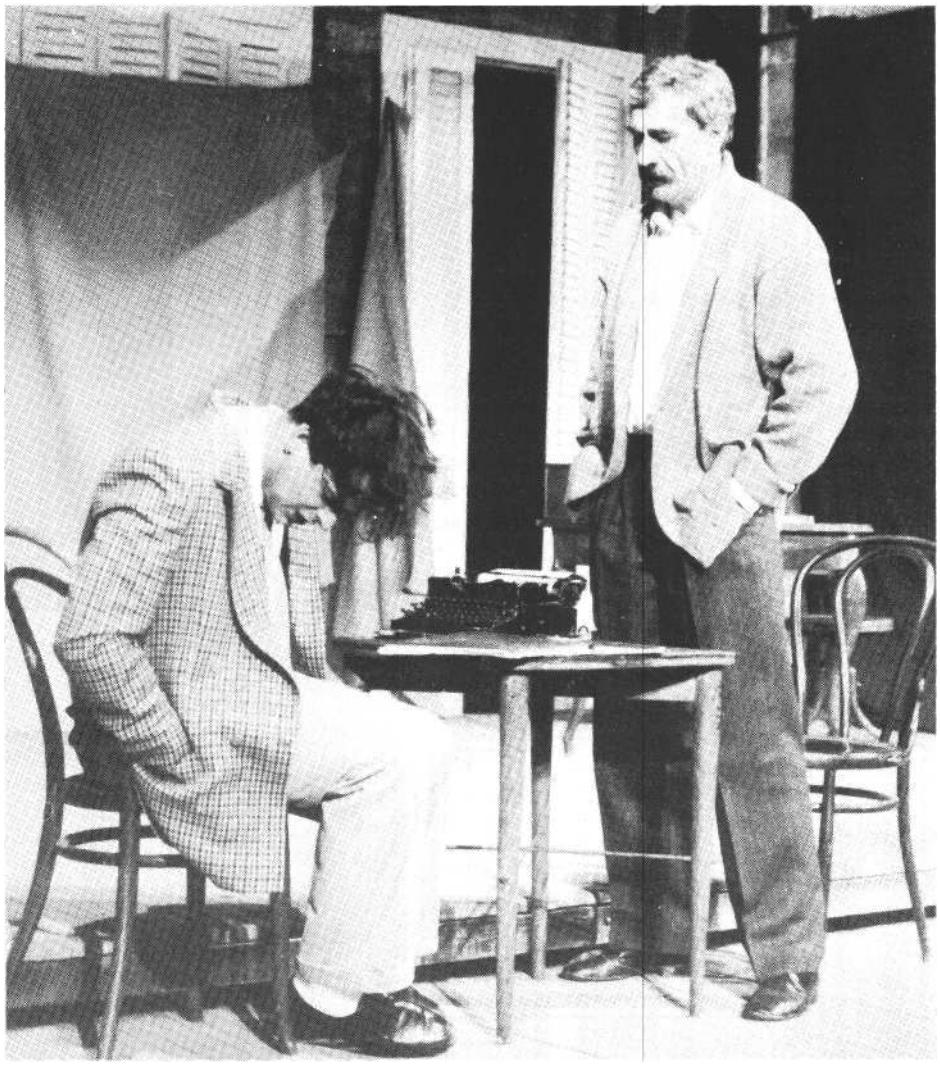
A bevezető zenei montázs, az impozáns díszletek ugyan súlyosabb előadást ígértek, de végül kellemes romantikus vígjáték született, amelyben semmi bántó vagy ízléstelen megoldás nem volt. Ugyanakkor hiányzott a produkcióból az elegancia, zavaró volt, hogy a színészek

többsége - fiatalok és idősebbek egyaránt - slamposan viselik a jelmezeket, nem tudnak mit kezdeni egy karddal, ernyővel, a poharakkal, s feltűnő volt, hogy mennyire csak a szituációk felszínét oldották meg. Mindez legalább annyira rendezői probléma, mint színészi.

A rendezőnő harmadik munkája meglepetés volt: O'Neill *Boldogtalan hold* című drámáját *Holt fény* címmel az átalakított kamaraszínházban mutatta be. A termet térszínházzá alakította át (Varga György szcenikussal közösen), s a négy sarokban elhelyezett nézőtérszektorok között, a térben szétszórva helyezte el Hoganék házának, birtokának egyes részleteit, a kertet, a pajtát, a konyhát, a hálót, az ebédlőt stb. A közönség közelsége intim, természetes, naturalista hűségű játékot követelt meg, ennek a szereplők jószerivel eleget is tettek. Különösen Pregitzer Fruzsina és Körtvélyessy Zsolt érzett rá e tér által megszabott játékstílusra. Pregitzer Fruzsina nem külsődleges eszközökkel, nem testi adottságokból teremtette meg Josie tenyerestalpasságát, hanem belülről fakadóan, a viselkedésével. A színésznő e bonyolult nőalak minden jellegzetességét, a figura nagyszájúsága mögött a magányosságot, ereje mögött a kiszolgáltatottságot s mindenekelőtt a szeretetvágyát és szeretetet adni akarását kitűnően ábrázolta. Remek partnere volt Körtvélyessy Zsolt, akitől hosszú ideje nem lehetett ilyen erőteljes és összetett figurát látni. Robusztus fickó az ő Philje, aki ugyanolyan, mint a lánya, ezért ölik egymást folyton, s ezért tartoznak mindennél erősebben egymáshoz. Ebben az előadásban ők ketten a főszereplők, az ő életükben csupán epizód Jim Tyrone, akit Karczag Ferenc játszott.

Olyan kemény, éles váltásokkal teli, ritmusos előadást rendezett Galgóczy Judit, amelyben minden a helyén van, a tér jól funkcionál, a színészi létezések és kapcsolatok feszültséggel teliek, természetesek, s amely egy amerikai farmertörténetben a mi mindennapi magánéleti nyomorúságainkat is képes megmutatni.

Ez a produkció - a *Csokoládéháború*val együtt - biztató: talán túljut a mély-ponton a miskolci színház.



Sartre: Piszkos kezek (miskolci Nemzeti Színház). Csendes László és **Zubornyák Zoltán (Jármay György felvételei)**

Rendezők

Közhely: a néző a színészért megy a színházba, de a jó előadás záloga a jó rendezői munka. Ezzel bizony a magyar színházban meglehetősen hadilábon állunk. Amit máshonnan is tudunk, azt e három színház példája is megerősíti: baj van a rendezői teljesítményekkel, az utánpótlással, az egyes színházakon belüli munkamegosztással stb.

A legjobb a helyzet Veszprémben,. ahol az elmúlt néhány évben kialakult egy olyan rendezői kar, amely lényegé-ben minden feladatot jó színvonalon meg tud oldani. Tordy, Paál és Vándorfi különböző alkatú művészek, akik épp különbözőségükből adódóan kellő húzóerőt jelentenek egymás számára a munkában.

Zalaegerszegen három közel azonos képességű és felkészültségű rendező dolgozik, de az ő esetükben épp a veszprémieknél tapasztalható egészséges alkotó versenyhelyzetet nem érzékelni.

A legellentmondásosabbak a miskolci állapotok. Itt ugyanis Galgóczy Judit személyében egy kemény, gondolkodó, ambiciózus, de szakmailag még tapasztalatlan főrendező van, aki mellett két, viszonylag kevés művészi eredményt felmutató rendező dolgozik. Sem Szűcs János, sem Dezsényi Péter nem nyújtott megbízható teljesítményt, mindezek együtt azt eredményezik, hogy itt és így képtelenség kiegyenlített évadot produkálni.

A művészi arculat alakításában mindhárom helyen jelentős szerepet kellene játszaniuk a vendégrendezőknek. Akik legtöbbjét azonban legtöbbször nem inspirálják eléggé a feladatok, s ez meg is látszik előadásaikon. Akkor lenne hasznos a vendégrendezés, ha a vendégművész visszatérő alkotójává válna a színháznak, így viszonylag szoros kapcsolat alakulhatna ki a rendező és a társulat között. Ilyen kötődés jött létre Horvai István és a veszprémi színház között, s ez is oka annak, hogy Horvai veszprémi rendezései évek óta eseményszámba mennek. Többnyire azonban a vendégrendezések igen kis művészi haszonnal járnak, éppen ezért e gyakorlat felülvizsgálatra szorul.

Társulatok

A vidéki színházak többségében a társulatok összetétele - művészi kvalitás, életkor stb. szempontjából - igen problematikus. Hiányoznak a fiatalok, a negyvenes férfiak, a nagy öregek, ezzel szemben túl sok a színésznő. Az általánosan érvényes helyzeten belül a miskolci színházé különösen megoldatlan. Csiszár Imre távozásával a társulat jelentős erőket tömörítő része is elment, s helyükbe nem jöttek olyanok, akik az

együttes meghatározó erőivé váltak volna. Így aztán érthető, ha az olyan színészt, mint Dóczy Péter, agyonfoglalkoztatják, hiszen majd' minden produkcióban szükség volt rá.

Zalaegerszeg társulata ugyan valamivel kiegyenlítettebb, de ott is meglehetősen kevés a nagy formátumú színész. Ennél a társulatnál különösen feltűnő a foglalkoztatás egyenetlensége. Miközben Segesvári Gabriella és Palásthy Bea csaknem minden produkció női főszerepeit megkapta, másokat alig vagy nem képességeiknek megfelelően szerepeltettek. Vagy Bakai László például öt azonos karakterű figurát játszott el - mellesleg mindegyiket jól -, de nem biztos, hogy mindegyik főszerepet neki kellett volna alakítania.

A színészfoglalkoztatás terén is a legkiegyensúlyozottabban a veszprémi színház működik, különös foglalkoztatási szélsőségekre nemigen van példa. Arra viszont igen, hogy az évek során jó néhány színész (hogy csak Tarján Györgyit és Fazekas Istvánt említsem) több mint figyelemre méltó művészi fejlődésről tett tanúbizonyságot.

Összegzés

A három színház a többit is reprezentálja, így a náluk tapasztalható jelenségek többkevesebb módosulással vala-mennyire érvényesek.

Ismerve a többi színház repertoárját és működését, állíthatom: ahogy ez a zalaegerszegi, veszprémi és miskolci példából is jól látható, nem igaz az, hogy a színházak vészesen kommercializálódnak. Legalábbis vidéken nem igaz. De az igényes művészi munka nemcsak a darabválasztástól függ, s a megvalósításban már bizony tapasztalhatók olyan jelenségek, amelyek az olcsóbb megoldásokat részesítik előnyben. De az esetek többségében ez sem csak konjunkturális okokra vezethető vissza, inkább az alkotók művészi tartásával, hitével van gyakran valami baj.

Ha röviden kell jellemeznem a három színház munkáját korábbi működésükhöz, illetve az egész színházi élethez viszonyítva, akkor a Petőfi Színházat erősen fejlődőnek, a Hevesi Sándor Színházat stagnálónak, a miskolcit pedig viszszaeső periódusban levőnek ítélem. S hogy mit hoz a jövő? Ez aligha csak a színházak szubjektív szándékain múlik majd.

GYENGE ZOLTÁN

Remények és történések

Szeged - 1988/89.

Nem kell éles elméjű ítésznek lenni ahhoz, hogy a Szegedi Nemzeti Színház előadásait ismerő néző megállapíthassa: a Ruszt előtti korszak mind szakmai, mind színházvezetői szempontból vákuumot teremtett, melyben csak egy volt biztos: tovább már nem tartható. Ruszt József nem ismeretlen a városban, hisz korábban már - sajátosan „magyaros" elmeneteléig - rendezett itt; ez az évad mégis teljesen új helyzetet és kihívást jelentett számára. A társulat jelentős része kicserélődött, új, többnyire fiatal arcok jelentek meg a színpadon. A színházzal szemben várakozás érzékelhető, hisz a tét mindenképpen nagy: „visszahódítani" a korábbi idők színházelhagyóit. A kérdés az, képes lesz-e egy minőségileg mást hozó színház megtalálni a kapcsolatot potenciális szellemi partnereivel, s ugyanakkor elszakadni a provinciális kötöttségektől. Képes lesz-e áttörni a közönyt, a szinte hagyományosnak vehető tartózkodást, a „minden úgy jó, ahogy van" szemléletet, új színfoltot hozni és szellemi műhelyt teremteni?

Csak mellékesen jegyzem meg: e kérdések nem helyspecifikusak, a problémák, melyekkel a színház küzd vagy meg kellene küzdenie, sokkal szélesebb spektrumot ölelnek fel, hisz „színháztalan" korszakok mindenhol voltak (vannak), s ezért a változás igénye a színház organikus jellegéből következik. Van, ahol a környezet kényszerít erre, van, ahol az elviselhetetlen dilettantizmus, s előfordul az is, hogy a minőségi igénytelenség ideig-óráig ellenáll ennek a folyamatnak. Jelen esetben valószínűleg több tényező együtthatása hozta létre Szegeden a légüres teret, s a változást már egyre többen kívánták. A legfontosabb feladat az évadban az autentikus léthelyzet megteremtése volt, s hogy ez sikerült-e vagy sem, az évad teljesítményeit ismerve nehéz eldönteni. Ezért válaszra nem is vállalkozhat senki, legfeljebb a válaszadás irányát vázolhatja fel, reményeket fogalmazhat meg, végérvé-nyes következtetések levonása nélkül.

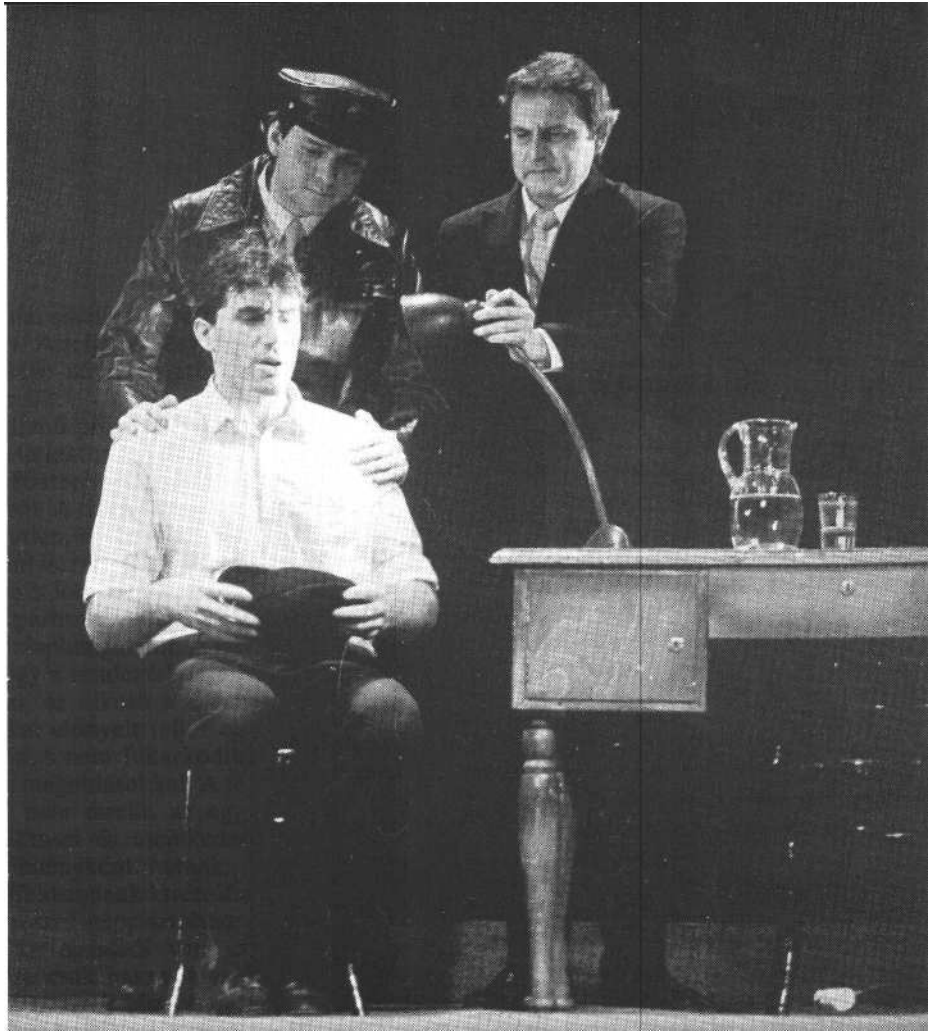
A szegedi színház a produkciók létrehozása mellett, de azok igényeit szem előtt tartva, már a jelen évadban is több irányú tevékenységet vállalt. Korábbi próbálkozásait ismerve, nem meglepő, hogy Ruszt József a rendezésekkel egyidejűleg a színházat minden részletét érintően kívánja „megszervezni". Mindez a komplex színházépítés igényét jelenti. Ennek egyik eleme a stúdió, ami azt mutatja, hogy ez a színház megpróbál önmagából építkezni, egy belső alkotó légkört teremteni, s nem hajlandó elfogadni a „képezdék" transzmissziós szerepét. Igy az alkotó és a befogadó közti távolságot is fel kell oldania, hisz ha e koncepciót következetesen végiggondoljuk, ez a színház nem lehet voyeur-színház.

Feltehetően nem szükséges külön elemezni, hogy ez mennyire nehéz, és milyen kevés sikerrel kecsegtet, de talán szemléletet, intenciót maga az elgondolás is kifejezhet. Ez nem megy kísérletezések, félsikerek vagy esetleges kudarcok nélkül, ám megnyilvánulásaiban egy lehetséges eredmény előfeltételeként is felfogható. Keresés a megtalálás reményében. Ezt jelzi az idei évad a darab-választás szempontjából is. Nem tudni, mennyi ebben az esetlegesség, és mennyi az előre kiszámított szándék, de egy közös jegy megfigyelhető: mindegyik darab a ma adott helyzetről szól, mai problémákkal foglalkozik. (Ez persze ugyan-úgy lehet hátrány, mint előny, ahogy azt az egyes előadások példája is mutatja.)

A prózai darabok között több kortárs darab is szerepelt, de a nem mai szerzők művei is jelenkori értelmezést kaptak. Az „Auftakt" - ha *a Huzavonát* nem számítjuk - tulajdonképpen jól sikerült. Szegeden hosszú idők óta az első igazán kirobbanó siker a rendkívül profi módon megoldott és igényes kivitelezésű musical, *az Oliver* volt. Ez az előadás inkább populáris jellegű volt, míg az ezt követő bemutatók (a *Víg özvegy* kivételével) a közönség meghatározott rétegeit vonzották. Az évad végi előadást leszámítva, orosz, lengyel és magyar szerzők műveiről van szó, s ennek köszönhetően *a politikum* központi helyet kapott - né-ha intelligensen, közvetetten, esetenként azonban zavaróan, direkten. Azok a megformálások, amelyekben a politikum volt a játékért, elérték céljukat, ott viszont, ahol e viszony megfordult, a politikum túlsúlyos elemmé vált, s éppen a színvonal rovására. Lehet, hogy Európa e régióiban - mint ahogy azt sokan állítják - a színház nem kerülheti el a politizálást, meggyőződésem szerint még-sem válhat a direkt és aktuális politikai megnyilvánulások színterévé. A színház egy minőségeket nivelláló korban a minőség felmutatásával politizáljon, s ne áldozza fel azt az aktualitás oltárán. Az előadásnak tehát azt a bizonyos mérté-

ket kell megtalálnia, amellyel elkerülheti az aránytévesztést. A teljesség és a részletes elemzés igénye nélkül nézzük, ez hol és miként sikerült.

Az első értékelhető prózai bemutató, *a Mohács* már felmutatott bizonyos jegyeket a rendező föntebb vázolt koncepciójának lényegéből. A darabválasztás itt biztosan nem véletlen, hiszen Ruszt, saját bevallása szerint is, régebben készül e rendezésre. Mottó is lehetne: anno 1526 - anno 1956. E párhuzam élménye jelenti a produkció alaphangulatát. A néző tapasztalhatja, hogy a rendezésben minden a helyén van, az alkotó a színház technikai, szcenikai előnyeit teljes egészében kihasználja, s nem fukarkodik a festőien szép képi megoldásokkal. A történelmi analógia nem direkt, az egyes személyek konfliktusai és cselekedetei mégis déjá vu élményként hatnak. A kezdő kép hangeffektusainak kivételével - tudniillik egy hosszú géppisztolysorozat fülszaggató kattogásáról van szó, melynek mellőzése csak használt volna az előadásnak - nincsenek közvetlen át-hallások, cinkos kikacsintások. Minden vörös színben úszik (hisz ez a rendező sokat használt színe), a szereplők mozgatása s egyáltalán az egész produkció gördülékeny; a fény, a hang, a díszlet elemei pontosan kiválasztottak, s mégis, egy rövid pillanattól eltekintve, az elképzelés megtörik a megvalósítás során, nem tud igazán élővé, közvetlen élménynyé válni, a néző sokszor csak míves tablóként szemléli a jeleneteket. Felmerül tehát a kérdés: miképpen lehetséges, hogy a rendezői koncepció egy jól adaptálható művel csak pillanatokra valósul meg? Ennek egyetlen magyarázata a játék töredezett, üres, hiteltelen jellegében keresendő. A múltban megszokott manírok, unásig ismert gesztusok, a játék lehetőségét felvállalni képtelen színészi megoldások a rendezői elképzelés ellen hatnak, illetve a rendezés sem tud velük mit kezdeni. Ezért történhet az meg, hogy egyes effektusokat (a nagyméretű kereszt mozgatását vagy a mindent el-borító vörös lepellel történő játékokat) erősebbnek, érdekesebbnek találhatjuk, mint magát a drámát. Egyetlen színházi-nak nevezhető pillanat van csupán, s ez Ferdinánd és Károly jelenete. Furcsa, groteszk megoldás, ironikus felhanggal, mely az előadás többi részétől felfogásában és frissességében is teljesen elüt. Komikus és egyben tragikus ábrázolása annak, hogy egy ország sorsa milyen szinten dől el, s egyéni érdekek, ambíciók hogyan lehetnek befolyással milliók életére. Parabolisztikus ábrázolás, tele élet-tel, az alakítások a színészeket és a ren



Ribakov: Az Arbat gyermekei (Szegedi Nemzeti Színház). Kaszás Géza, Kőszegi Ákos és Bobor György

dezőt egyaránt dicsérik. Háy Gyula darabja ezen a ponton tud igazán hatásossá válni. A többi szín viszont tragikusan üres; jobbára sematikus történelmi képeket láthatunk, amelyekben a színész sem válhat meggyőzővé. Igy II. Lajos (Bagó Bertalan) és Mária (Bede-Fazekas Annamária) figurája is patetikus, s ezzel együtt semmitmondó. Talán csak Kanizsai Dorottya alakja tud „kilépni" e festett világból, Barta Mária színészi jelenléte által.

Az előadás ezzel együtt már megmutat valamit abból az igényből, melyet a másik bemutató, *Az Arbat gyermekei* csaknem teljesen kielégít. Épp ezért számos formai és tartalmi elem azonos a két előadásban, a megvalósításban viszont (az utóbbi előnyére) szerencsés aszimmetria jött létre. A regényből készült dráma a kontrapunktos megoldásokra épült. A játék egyik szintje így szerencsés módon folytatja azt a stílust, mely az előbbi produkció már említett jelenetében is felvillan. A rendezés (Ruszt József) itt sziporkázóan szellemes megoldásaival végig aktivizálni tudja a nézőt. Sztálin ebből a közegből kiemelkedve kapja meg igazi arcát, innen értelmezve lesz alakja közvetlenül megfogható s egyben egy formálódó mítosz része is. A játéktér kialakítása is kedvez ezeknek a jeleneteknek; a realizmus és a szürrealizmus világát idéző képek egyaránt megtalálhatók, s a sodró erejű játék beteljesíti azt az ígéretet, ami *a Mohácsban* már korábban megfogalmazódott.

Nem időrendi sorrendben következő, ám jellegét tekintve hasonló, bár megjelenítésben viszont eltérő előadás a Kafka-utánérzéseket fölsorakoztató Kornis Mihály-darab, a *Büntetések*. A produkció tulajdonképpen Kafka életén keresztül egyetlen nagy vízió egy végnapjait élő birodalom mindennapjairól. Maga a darab, azzal együtt, hogy ellenérzéseket válthat ki, játékszituációkat sem teremt igazán, így a rendező voltaképpen csak a saját fantáziájára hagyatkozhat. Megállapítható, hogy ez a fantázia igen gazdag, a színház különböző elemeiből képes egységet teremteni. Itt van a Strauss-keringőre táncot lejtő „Kaiserstadt" az agg császár alakjával, aki mindentudó mosollyal, integetve fogadja díszpáholyából a színházba belépő nézőt. A monarchia hétköznapi életének minden értéke és mocska Kafka törékeny alakján keresztül vetül a kishivatalnokok szürke világára. A játék a „Verwandlung" érzéseit tükrözi: a születéstől egészen a halál pillanatáig folytonos „átváltozások" sorozata. A játéktér uniformizált (a nietzschei „Ein-Form" értelmében), egyenkalapokat viselő bürokratákkal van tele, míg a háttér az időnként ijesztő színekben feltűnő roskatag kétfejű sas uralmát tükrözi; mindez így

együtt, egy letűnőben levő, hajdan nagy birodalom atavisztikus jelképeként, a közelgő kataklizmát sejteti. Ebben a közegben sajátos s a külvilág számára irritáló színfolt a kistisztviselő képében létező géniusz, aki saját bőrén érzi a legpontosabban, hogy milyen lét adatott e „féreggé vált" világban az ember számára. Hallgatása ezért a lényeget megértő zseni hallgatása, aki számára az immanens lét egy röpke pillanat csupán, hisz belső lénye az eltűnőből a megmaradót őrzi meg, és csak önmaga számára; ezért ítélheti alkotásait is halálra. Égessétek el, égessétek el - hangozhatna a végső parancs; a véletlenszerű úgyis eltűnik, s ami fontos, úgyis megmarad.

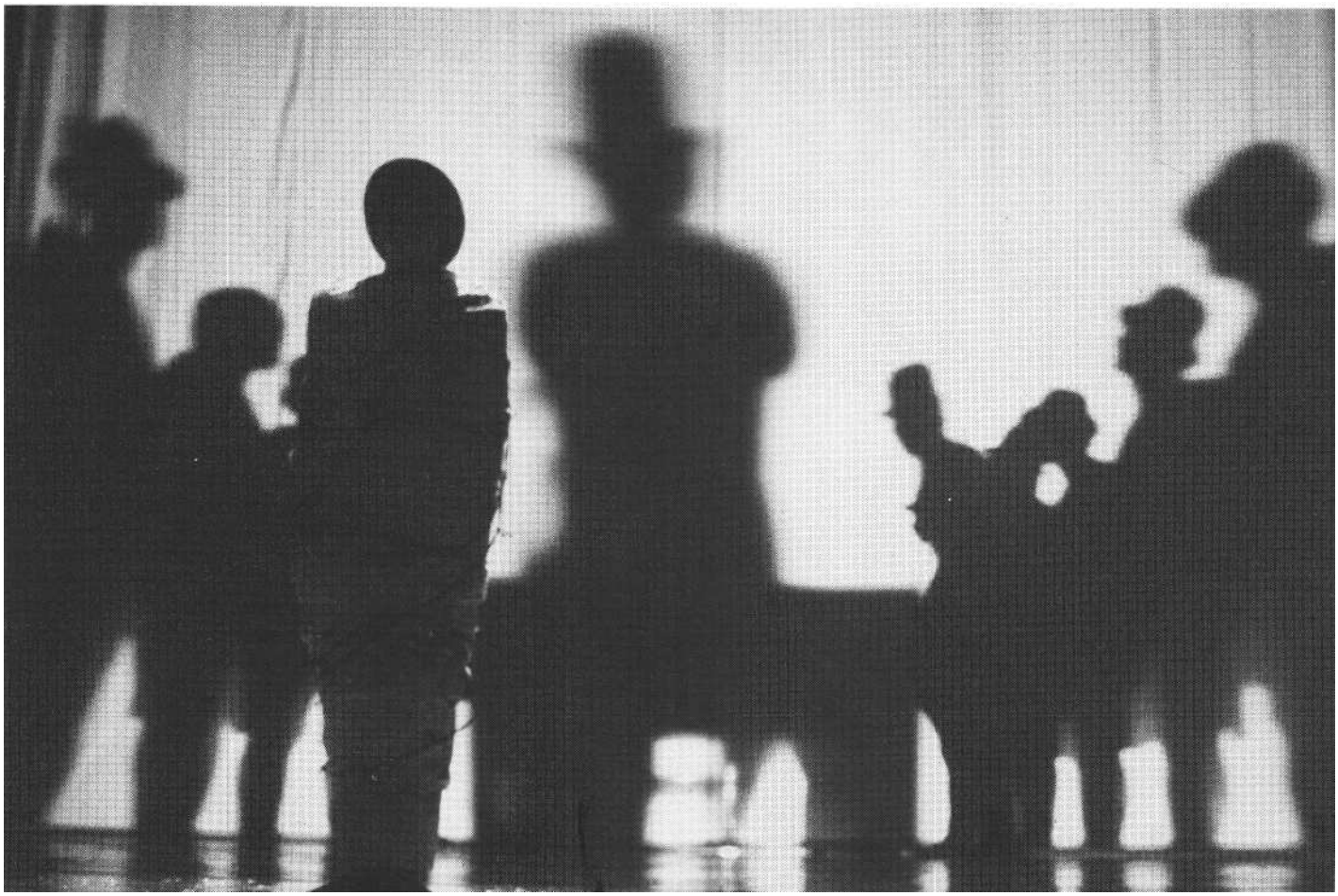
A legtisztábban élő és gondolkodó ember paradigmatikus képe ez, mely saját korán túlmutató érvénnyel jelenik meg a mában, itt és most, ahol és amikor az „alkotó már nem is olvas, csak ír"; ahol életművek már huszonévesen elkészülnek (s épp ezért húsz perc alatt ki is dobhatók); ahol mindenki tanítani akar és senki sem tanulni, ahol a külső világ elismerése fölé nő önmagunk elismerésének, ahol kötetek tömege jelenik meg anélkül, hogy verseket olvashatnánk; egyszóval, ahol az extrovertált kinyilatkoztatás elfeledteti az „én" belső világát, elfeledteti a minőséget, s ahol manapság maga Kafka is inkább csak hivatkozási alap. A kiszolgáltatottság és a tudás felsőbbrendűségének ellentmondásait villantja fel az előadás, s jelzésszerűen (de mindenhol jelenvalóként) a közvetlen létszféráról sem feledkezik el.

Ez a fajta színház végeredményében ellentétes érzelmeket kelt. Hiányoznak a dikciók, nincsenek konkrét szituációk, inkább a monológ és a narráció szintjén zajlik a játék. Ezt lehet szeretni vagy nem szeretni, lehet intellektuális színháznak felfogni, s mint ilyet elvetni, de közömbösnek maradni iránta kevésbé lehet. Sokféle érzelmet indukál: rémítő, ám szép színei a lét dionüszoszi képeit festik elénk, míg más jelenetei vulgárfreudista értelmezéseikkel taszítanak. Az egész előadás merő ambivalencia: szokatlan játék kapcsolatok nélkül, különös beszéd szavak nélkül, s talán nem véletlen (s ez az előadás legnagyobb pozitívuma), hogy a domináns elem az ízlésesen megválasztott zene. Éppen ezért egyéni alakításokat értelmetlen lenne kiemelni. A darabbal szemben számtalan kifogás emelhető, az előadás pedig - s itt óhatatlanul Kierkegaard szavai jutnak eszembe - antipatizáló szimpátia és szimpatikus antipátia érzését kelti. Érzelmileg tehát sokféleképpen megközelíthető, s mégis színvonalas, értékes interpretáció, amely részleteiben *a Mohács* és *Az Arbat gyermekei* legjobb megoldásait próbálja más szinten alkalmazni. Hatását talán abból is nyeri, hogy a zene és a kép egységes elemmé áll össze; ami ebből némileg kiesik, az a szöveg, ez azonban végképp nem írható a rendezés rovására.

Három előadás, három Ruszt-rendezés, három színházi történés és minőség - ha eltérő színvonalon is. Az évad terméke azonban három másik produkció is, melyek más rendezők gondolatiságát tükrözik, és formailag is eltérnek az előzőektől mind színészi, mind színházi hatásban.

A minőség tekintetében is elsőként említhető a Jan Głowacki színdarabjából készült előadás, *a Svábbogárvadászat;* rendezője Jordán Tamás. A mű bemutatója - miként *Az Arbat gyermekei is* - magyarországi ősbemutató. A szereplők, Janek (Jakab Tamás) és Anka (Szakács Eszter) lengyel értelmiségiek, akik Mrożek emigránsaihoz hasonlóan új életet akarnak teremteni egy teljesen idegen környezetben. A darab egy nagyon lé-

Kornis Mihály: Büntetések (Szegedi Nemzeti Színház). Jelenet az előadásból



Głowacki: Svábbogárvadászat (Szegedi Nemzeti Színház). Szakács Eszter, Jakab Tamás és Kovács Zsolt
(Keleti Éva felvételei)

nyeges egzisztenciális élményt akar közvetíteni, a heideggeri értelemben vett „otthontalanság" érzését. Két ember, két alkotó (színész és író), akik eredeti létüktől eltávolodva próbálják életüket egy más szinten megszervezni. Nem véletlen, hogy mindkét személy az alkotás-hoz s az alkotáson belül is *a nyelvhez* kötött. Megőrizhető-e önmaguk „én"-je egy teljesen új léthelyzetben - teszi fel a kérdést a darab, vagy „én"-t kell cserélnie annak, aki létét akarja újraértelmezni? Magány, kapcsolathiány (az egyetlen autentikus kapcsolat jóformán csak az a svábbogár, „aki" otthonosabban él az emberek otthonában, mint saját maguk), kommunikációképtelenség, a tett totális hiánya, reménnyel pótolt cselekvés. Ez Głowacki darabja, ám hogy mi Jordán Tamás rendezése, az előadásból alig derül ki, mert amit az előadás mutat, az a darab szövegéből is kiolvasható. Jordán semmit sem tesz hozzá Głowacki gondolatához, csak rendkívül szimpatikus módon megpróbálja azt el-játszani. A darab erénye (ha van) a játékból derüljön ki - mondhatná a rendezés, s igaza is lenne, ha a játék ezt teljesíteni tudná. A szereplők azonban, bár sok mindenre alkalmasak, erre most kevésbé. Jakab Tamás a siker legcsekélyebb reménye nélkül küszködik az író szerepével, s talán nem is csak ő tehet arról, hogy mindvégig abszolút hiteltelen marad. Szakács Eszter alakjából ugyan-csak az otthontalanságot megjelenítő alapélmény hiányzik; többféle megoldással próbálkozik, eltérő eredménnyel. Könnyebb dolga van a két, hivatalnokot, csavargót, cenzort egyszerre játszó színésznek (Kovács Zsolt, Hegedűs Zoltán); az ő szerepük magától adja a könynyedebb játék lehetőségét. Amerika - Európa, ott svábbogár, itt csótány, s ami összegzésképpen elmondható: mindkettő otthonosabban érzi magát, mint az önmagukat „domesztifikálni" képtelen emberek.. S itt nem régiókról, nem politikáról (bár erre a rendezés egy-két helyen rájátszik), hanem egyetemes emberi létélményről vagy annak hiányáról van szó, mely egy amerikairól Európában ugyanúgy elmondható, mint egy lengyel-ről vagy magyarról az „új világ" földjén. Hiába, nem lehet ugyanolyan verset írni a Visztula vagy a Maros partján, mint Manhattan vagy Zürich bérházaiban; az egyénnek öltönyével együtt „én"-t is kell váltania (ha ugyan képes erre). Dilemma, örök kérdés, melyből ha egy előadás valamit fel tud mutatni, már nem volt hiábavaló.

Ha ezt a produkciót az előzőekben említett három rendezés mellé állítjuk, úgy - érzésem szerint - gondolatiságát illetően csatlakoztatható hozzájuk, s a megvalósítás színvonala sem tér el lényegesen tőlük. Más azonban a helyzet az évad további két előadásával: *A kőszívű ember* fiaival és *az* Antigonéval.

Az előbbiről egészen röviden. Vélhetőleg az alkalom szülte a próbálkozást, hisz ez az átdolgozás kifejezetten március 15-érc készült. Gesztusként értékelhető, színházként csak fenntartásokkal, ám itt a gesztus és a színház még nem válik cl annyira egymástól, mint az utol-só bemutatónál. A rendezés történelmi állóképeket rajzol, helyenként romantikus jelenetekkel (például Plankenhorsték bálja), máshol jelzésszerűen (például a csatajelenetek), s nem képes mindig a kettő koegzisztenciáját megteremteni. A szereplőket e színekben helyenként meglepően ügyesen mozgatja, míg máshol az a néző érzése, hogy nem tud mit kezdeni velük. Petőfi- és Jókai-szövegek, dalok, táncok, könnyed derű és méltóságteljes megilletődöttség keverednek az előadásban, amely sem a regényt nem tudja igazán visszaadni, sem mást nem tud nyújtani helyette. Korcsmáros György nem mond újat ebből az alkalomból, ám nem is vezet félre senkit; az előadás korrekt, de nem hiszem, hogy „örökérvényűvé" válhatnék.

Ha eddig - főként a Ruszt-rendezéseket tekintve - egy új minőség megteremtésének a lehetőségéről beszéltünk, szól-ni kell az évad balfogásáról, *az Antigo*néról is (rendezte: Kováts Kristóf). Újra egy alkalom, újra egy próbálkozás. Június 16. - a „temetetlen holtak" újratemetése, a sors kataklizmájában az események újragondolása s talán egy más-fajta szemlélet kezdete. Alkalom, melyről szólni lehet politikai nagygyűlésen, s szólni lehet színházban is. Ám ha a színház egy politikai gyűlés színvonalát sem éri el, ott már alapvető baj van.

Kezdjük a darabválasztással. Szophoklész: *Antigoné.* Miért éppen ez, s miért éppen így? Az első kérdésre a válasz a párhuzam: mindkettőben vannak holtak, akiket egy külső szándék „jóvoltából" nem lehet eltemetni, sőt még emléküket is el kellene feledni. A darabválasztás eddig tehát érthető. Sokkal problematikusabb azonban a hogyan kérdése. Röviden csak annyit: ma tulajdonképpen kétféle antik adaptáció létezik. Az egyik a puszta szövegfelmondásra épít, szavaltat; ez a színházi panoptikum világa, s nem élő színház. (Szerencsére ilyet manapság már alig látni.) A másik az „aktuális" görög színház, amely „kor-szerűségét" azzal éri el, hogy a pillanatnyi politikai hangulathoz kötődik, s mindig az „aktuális" célnak megfelelően modernizálja a darabot. Az ötvenes évek traktoroslánya jól ismert fogalom; mi sem lenne borzalmasabb, mintha a szín-ház ürügyén manapság az akkori sematizmusnak egy ellenkező előjelű formája jönne létre. Amilyen ostoba, leegyszerűsített, sőt primitív volt az a „népszín-ház", ugyanilyen jelzőkkel illethető e másik is. A szegedi *Antigoné* pedig nagy lépés e második „színház" felé. Nézzük hát röviden az előadás eseményeit. Antigoné az első „alternatív" - tudhatjuk meg a rendezés jóvoltából -, aki szembe mer szállni Kreón restaurált hatalmi gépezetével, el akarja temetni azt, akit nem szabad. A díszlet, a jelmez és a környezet e „gondolatnak" megfelelő. Kreón jól szabott öltönyben hirdeti igéjét, miközben munkásfiúk és munkáslá-

nyok kalapáccsal a kezükben építik a „szebb jövőt" a budapesti pártszékházat szimbolizáló háttérdíszlet előtt. (A végén, elérkezve az arisztotelészi „drámai katarzishoz", az utolsó jelenetben a pártszékház összeomlik.) Mindezek alatt Antigoné a 301-es parcella kövei között bukdácsolva fejti ki antitotalitáriánus nézetét. Az egész így együtt, az antik hexameterekkel vegyítve, szörnyűséges zagyvaság, ijesztő antiszínház. A szereplők talán maguk is érzik e helyzet képtelenségét, mert kritikán aluli színészi teljesítményt nyújtanak.

Nietzsche írja, hogy ha a kései utód csak a szövegből indul ki, a görög színházból vajmi keveset érthet meg, így a görög sorstragédiák előadása önmagában véve is több mint problematikus. E probléma feloldásának aktuálpolitikai jellegű kísérlete vakvágány, zsákutca.

Ha az évad egészét nézzük, megállapítható, hogy kezdeményeiben - a korábbihoz képest - új színházi forma kezd körvonalazódni, amely remélhetőleg elsősorban a minőségre koncentrál, s előbb-utóbb feltehetően megtalálja érintkezési pontjait az általa toborzott közönséggel is. Ez a színház nem kevesebbet vállal, mint egy komplex szervezési folyamatot, egy új struktúra kiépítését s ezzel együtt igényes produkciók létrehozását. Ahogy mások is leírták már Szegeddel kapcsolatban: az egyes megnyilvánulások mindenképpen reménykeltők, s talán egy hosszabb távú elképzelés első mozzanataiként is értékelhetők.

Két dolgot kell végül még megjegyezni. Az egyik: e színház - mert vannak erre utaló jelek, ahogyan az előzőekből is kiderült - remélhetőleg nem lesz a partikularitás, a provinciális aktualitás, a közvetlen politikum színtere. A másik inkább kérdés: vajon lesznek-e rendezők, akik nemcsak vendégként működnek majd közre a színházban? Hiszen, ahogy ez az évad folyamán is kiderült, az értékelhető produkciók vagy Ruszt József nevéhez fűződnek, vagy vendégrendezések, amelyek Jordán Tamás munkája kivételével, mintha szemléletükben és színházfelfogásukban egészen távol állnának egymástól. Egy rendező ugyanis nehezen fog pusztán önmagára hagyatkozva színházat létrehozni, mert a színház, bár az egyént célozza meg, mégis kollektív tevékenység eredménye, s a kollektivitás itt *önálló társakat* jelent az alkotás folyamatában. Ez Szegeden még hiányzik, s e hiány - félő - mindennemű értelmes szándék csődjét jelentheti.

GÁBOR ISTVÁN

Mulattatni sem tilos

A Vidám Színpad elmúlt évadjáról

Az 1988/89-es szezonban a Vidám Színpad két bohózatot mutatott be. Vinkó József *Justitia kombinéban* című darabja és Ray Cooney *Délután a legjobb* című játéka mellett úgynevezett nyári, zenés bolondozást adott elő a többértelmű *Volt egyszer egy Wadkelet* címmel. A Kis Színházban a spanyol Alfonso Paso *Ön is lehet gyilkos!* című bűnügyi vígjátékát adták elő. A tavalyi évadról és a nyári szezonban a Hild-udvarból áthozták a *Hol a határ?* című kabarét, ez azonban közben annyi változáson ment át - e mű-faj naprakész követelményének megfelelően -, hogy korábbi megállapításaimat nem szívesen osztanám meg majd' egy esztendő elteltével az olvasóval. Nem titkolom: jól megfontolt óvatosságból is teszem. Ha a kormány néhány hét vagy néhány nap alatt változtatni képes álláspontján, én miért álljak ki korábbi véleményem mellett?

Hennequin és Veber darabjából merítette ötletét Vinkó József, amikor meg-írta *Justitia kombinéban* című bohózatát. A mű eredetije - francia műről lévén szó - Párizsban játszódik, Vinkó azonban áttette a helyszínt egy vidéki megye-székhelyre és a magyar fővárosba. A francia darab bemutatójáról főképpen Kosztolányi Dezső kritikájából tudunk: 1913-ban *Az elnökné* címmel a Vígszín-házban kapott színpadot.

Vinkó József ügyesen honosította hazai tájakra a francia bohózatot és a pikáns szituációkat, például az igazságügyi miniszter szobájában játszódókat kabaréelemekkel tűzdelte meg. A nőrajongó miniszter gáláns alkalmi kalandja a bártáncosnővel, akit a bíró hitvesének néz, alkalmat ad politikai kiszólásokra is. Miután véletlen vidéki flörtjét folytatni kívánja a fővárosban is, ezért a férjnek hitt bírót a miniszter mind magasabb beosztásba helyezi. Ez a fajta protekcionizmus jó lehetőséget kínál a szerzőnek és a színháznak, hogy korunk visszásságait is kinevettesse. Meglehet, ez utalások nem erősebbek és nem bátrabbak, mint amilyeneket ezen a helyen, illetve a Mikroszkóp Színpadon, a rádióban vagy a televízióban megszoktunk. A darab azonban a nézőnek újfent megszerzi azt az elégtételt, hogy ezúttal is jól beolvasnak néhány, az Eötvös József ábrázolta feudális uraknál is elszántabb vezetőnek és mögöttük annak a rendnek, amely ezt lehetővé tette.

Pusztán Kosztolányi leírásából ismervén az eredeti francia művet, csupán sejteni lehet, hogy a magyar szerző inkább az alapötletet és annak frivol helyzeteit mentette át hazai színpadra, egyébként helybéli ismereteire és tapasztalataira támaszkodott. Bármilyen ügyesen bonyolítja is azonban Vinkó József a darabot, meg kell jegyezni, hogy bizonyos logikátlanságokat a legszélsőségesebb elemekre támaszkodó bohózat is nehezen visel el. Az például aligha képzelhető el a mi vidéki, uram-bátyámos, olykor félfeudálisnak tetsző világunkban, hogy egy miniszter ne kapjon szállást, érkezzék bár az éjszaka kellős közepén.

Jobbára színpadtechnikai - lehetőleg egy helyszínen játszódjék a cselekmény nagyobb része - és nem dramaturgiai okokkal magyarázható, hogy a vidéki után a budapesti légyott, a többszörös vetkőzés abban a miniszteri szobában zajlik, ahová szabad bejárása van nem-csak a személyi titkárnak, hanem a nyomorúságos sorsú kistisztviselőnek, de még a takarítónőnek is. Honi viszonyaink ismeretében az is valószínűtlen, hogy a miniszter titkára nyíltan intrikál főnöke ellen; nincs olyan lakájtípus, aki ezt zavartalanul megtehetné, talán csak a mű eredeti helyszínén, Párizsban vagy más nyugati demokráciában. De még abban sem vagyok biztos, hogy e nyílt lázadás akár ott is hiteles lenne.

Tudom, szőrszálhasogatásnak tetszik e logikátlanságok fölemlegetése, ám jobbára a nézők érdekében teszem ezeket szóvá, nehogy bárki úgy érezze: őt olyan tapasztalatlan fajankónak tekintik, aki tudatlanságában mindezt könynyedén elhiszi. Még ha bohózatról van is szó, annak sem szabad nélkülöznie a valóság legfőbb elemeit. Ezzel együtt is jól szerkesztett, szarkasztikusan gunyoros hangvételű darab *a Justitia kombinéban*, amely, címéhez igazodva, néhány szereplőt ez intim ruházatban mutat be. Nem biztos, hogy mindegyikük kellemes látványt kínál neglizsében, de ez már színházvezetési és rendezői kérdés, amelyre még visszatérek.

Számtalan elődje van Ray Cooney *Délután a legjobb* című bohózatának; Feydeau-nak például e témában is rengeteg követője akadt. Miután e beszámoló nem vállalkozhat színháztörténeti oknyomozásra, ezért szükségtelennek tetszik fölsorolni mindazokat a hazai és külföldi szerzőket, akik ennél a bohózatnál jobbakat írtak - az élet pedig sokkal cifrábbakat is produkál, gondoljunk csak a nevezetes Profumo-ügyre. Az

újabbak közül arra az esetre utalok, amikor „Call-girl az alsóházban!" címmel ír-ta meg a News of the World Pamella Borderának, egy angol konzervatív képviselő titkárnőjének esetét, aki az angol parlament több rangos tisztviselőjével került intim kapcsolatba.

Nos, pontosan egy ilyen esetet dolgozott fel vagy előlegezett meg Ungvári Tamás nyelvi fordulatokban is gazdag, szellemes és leleményes fordításában a darab, amelyben természetesen valamennyi szereplő a morál védelmében száll síkra. Erkölcsnemesítő törvény elfogadására érkezett Londonba Richard Willey angol képviselő - akárcsak magyar társa, Vinkó József bohózatában Sárosi Miklós igazságügyi miniszter -, ehhez asszisztál honfitársa és hű titkára, s egy újabb Profumo-ügyhöz szállít bizonyítékot csinos, tettrekész titkárnője. Bonyolítja a helyzetet, hogy a képviselő felesége is igyekszik kihasználni a helyzetet, éppen férje jóképű titkárát szemelve ki a kalandhoz. A két, egymással pontosan azonos berendezésű szállodai budoár a műfaj szabályainak megfelelően természetesen lehetetlenné teszi a vágyak teljesülését. Közben azonban számtalan személy- és helycserének le-hetünk nevető tanúi, és olyasfajta képtelenségeknek, amelyek olykor ugyan súrolják a jó ízlés határát, ám a feydeau-i típusú bohózatban még elviselhetők.

Alfonso Paso bűnügyi vígjátékáról szólt már e hasábokon kolléganőm (SZÍNHÁZ, 1989/5.). Ha Róna Katalin lesújtó véleményével nem is értek mindenben egyet, nem olyan súlyos a probléma és nem annyira mély a szakadék a megítélésben köztünk, hogy az komolyabb polémiára adna okot. Abban azonban bizonyos vagyok, hogy a rendezés és helyenként a színészi játék is jobb, mint azt Róna Katalin megítéli; erre majd a cikk végén még visszatérek. Abban aligha lehet komolyabb vitám kollégáimmal,- hogy a *Volt egyszer egy Wadkelet* című kabaré e színpadnak az utóbbi években bemutatott leggyöngébb produkciói közé tartozik.

Állításomat a sok közül két ténnyel támasztom alá. Köztudott, hogy e műfaj-nak is megvan a maga sokféle szabálya és sajátos dramaturgiája. Ezek közé tartozik, hogy az első és második részt rend-szerint egy nagyobb blokkal, általában rövid bohózattal szokás befejezni. Ez-úttal az előadás első felét a már unalomig ismételt jelenet zárja a négy diákkal és bugyuta tanárukkal; csakhogy elő-adóik e szerepekből lassacskán kiöregedtek, és válaszaik színvonala még e sablonos jelenetek leggyengébbjeiét sem

Vinkó József: Justitia kombinéban (Vidám Színpad). Csákányi László és Urbán Erika (Iklády László felvétele)

éri el. A második rész *a Szexklinika és a vadász* című jelenettel fejeződik be. Talán nem kell bővebben megokolnom ellenérzéseimet ez egyfelvonásossal szemben, ha ideírom, hogy a férfira éhes egyik ápoltat e sajátos klinikában Csala Zsuzsa alakítja, a vadászt pedig, akit mindenki a klinika különleges férfiúi teendők ellátására szerződtetendő alkalmazottjának néz, Kabos László játssza. Nem hagyhatom említés nélkül, hogy mindketten legrosszabb sablonjaikat, ízléstelen manírjaikat elevenítik föl. Ami azért sajnálatos, mert mind Kabos, mind Csala Zsuzsa korábban már bizonyították megújulási hajlamaikat és képességüket. Utóbbinál elegendő, ha csupán Camolettinek *Anna csak egy van* című darabjára utalok, ahol a pályáján valaha nagyon jól indult művésznő már-már moliére-i színekkel ábrázolt egy talpraesett, cselekvő cselédlányt.

Dicsérni való kevés akad ez új kabaréban, legföljebb Csákányi Lászlónak kissé magyarkodó, ám jól előadott magánszáma, Faragó Vera néhány kedvesen elénekelt sanzonja vagy a Fehér Házban, a pártfőtitkár dolgozószobájában játszódó jelenet. Ezenkívül szakállas viccek köszönnek vissza, ismert szituációk elevenednek meg a szokványos öszszetévesztésen alapuló rövid bohózatban, és Mari (Juli?) néniről az derül ki, amit már mindannyian sejthettünk a bonyolultnak tetsző szituációból.

Hátravan még a politikai kabaré hagyományaiban mindig nagy szerepet játszó konferansz megítélése. Verebes István legtehetségesebb művészeink közé tartozik, akinek kezében szinte minden arannyá változik. Az ő szereplései igazi színházi, rádiós és televíziós események, ám félő, hogy e rokonszenves színházi szakembert is „elkapta a gépszíj". Az a rövid monológja, amelyet ebben a műsorban hallhattunk, mélyen Verebes szokott színvonala alatt maradt. Két héttel Nagy Imre temetése után még kabarében sem illik viccelődni e témáról; Rajk László, Nagy Imre és Kádár János tragédiája kevés okot ad az élcelődésre.

Bodrogi Gyula rendezte *a Justitia kombinéban* című bohózatot. Nem sokat törődött a darab logikájával, pontosabban logikátlanságával, és inkább a jelenetek komikumát aknázta ki a lehető legnagyobb mértékben. Sziporkázóan ötletes munkája jóvoltából minduntalan történik valami mulatságos a színpadon, amin némely színész túlzásai ellenére is szívből lehet derülni. Kalmár Tibor roppant gondosan dolgozta ki *a Délután a legjobb* rendezését, amelyben bővelkednek az eredeti ötletek. Amellett a színpadra állító művész arról is gondoskodik, hogy a máshonnan már ismert sablonok itt ne váljanak unalmasakká és egyhangúakká; nála még az előre kiszámítható személy- és helycseréken is derülni lehet. Pethes György színpadi munkássága ebben a színházban kezd kibontakozni, és ezért

Paso: Ön is lehet gyilkos! (Vidám Színpad). Böröndi Tamás és Straub Dezső (MTI-fotó)

nem tudom Róna Katalinhoz hasonlóan elmarasztalni tevékenységét az *Ön is lehet gyilkos!* című bűnügyi vígjátékban. Itt a rendezőnek a szokványhelyzetekkel kell fölvennie a harcot, és Pethes György dicséretére legyen mondva, mindig tartogat valami meglepőt a néző számára. Végül a *Volt egyszer egy Wadkelet* című kabarét szerkesztő-rendezők-ként Szenes Iván és Bodrogi Gyula jegyzik. Ok is ludasak abban, hogy ez a mű-sor ennyire félresikeredett, és hogy a színészek - köztük maga Bodrogi Gyula is, aki bizonyára nem tudta önmagát kontrollálni - a rosszabb fajta manírjaikat és modorosságaikat hozzák elő.

Ritka az az előadás a Vidám Színpadon, ahol szinte valamennyi színész annyira a helyén volna, mint *a Justitia kombinéban* előadásán. Kitűnő Csákányi László a megyei bíróság erénycsősz elnökének és a félrelépésen rajtakapott, majd fölszarvazott férjnek a szerepében, akárcsak a bártündérként kellemes idomait mutogató, derűsen komédiázó Urbán Erika. Az ostobaságot és a hódítási vágyat egyaránt jól érzékelteti miniszterként a mind egyénibb hangú Buss Gyula. Néhány epizodista, például a gyáva, megrettent tisztviselőként Horváth Gyula, az angolul tökéletesen beszélő kedélyes közrendőrként Vajda Károly, valamint a bájosan tetszelgő Szűcs Andrea és Dzsupin Ibolya kitűnően illeszkednek a kellemesen szórakoztató előadásba. Ez kevésbé mondható el a most jobbára rutinjából élő Horváth Tivadarról, aki roppant átlátszóan intrikál, valamint a lenge kosztümben is föl-föltünedező Lorán Lenkéről, aki olykor túlzásokra ragadtatja magát.

Egysíkú szerepében ezúttal is kiváló Gálvölgyi János, aki az erkölcsöket védelmező, de szállodai szobájában azokat sárba tipró képviselőt alakítja *a Délután a legjobb* című bohózatban. Alakítása valóságos színpadi remeklés, amit Voith Ágiról a látott előadáson aligha lehetett elmondani. Gálvölgyinek méltó társa a mind erőteljesebb egyéniséggé fejlődő Straub Dezső, aki a félénk és a szerelemben tapasztalatlan titkárt játssza. Simorjay Emese alakította sok eredeti humorral és pikantériával a légyottra érkező igyekvő titkárnőt, és különösképpen Kósa András volt kitűnő egy szolgálatkész és ezzel nagyon sok bonyodalmat, galibát okozó bamba kínai pincér szerepében. Kétségtelen, hogy az *ön is lehet gyilkos!* szereplői közül viszonylag kevés színészt lehet kiemelni. Talán csak Kibédi Ervin tűnt ki egy állandóan gyanakvó, nem túlságosan okos és szemfüles detektívfelügyelőként, kicsiny szerepében pedig az akkor még főiskolás Sajgál Erika és a másutt már előnyös oldaláról megismert, eredeti tehetségű Gergely Róbert.

A kabaréműsorban aligha nevezhető meg bárki is, aki felülmúlta volna az átlagot. Egy-egy epizódban a most is jól mulattató Gálvölgyi János, Kibédi Ervin, valamint Verebély Iván, Szuhay Balázs, Farkas Kati és Urbán Erika szereplése említhető meg, a többiekről aligha szükséges szót ejteni. Pedig azok is, akik ezúttal kimaradtak a névsorból, korábban már bebizonyították, hogy a látott előadásnál jóval többre képesek. Mindhárom darab díszleteit Bakó József tervezte - a kabarénál indokolt szerénységből nincs feltüntetve a tervező neve -, és e művész kitűnően ért ahhoz, hogyan kell kis színpadon is gazdagságot, jólétet árasztó, ugyanakkor bőséges játékteret nyújtó szobabelsőket készítenie.

P. MÜLLER PÉTER

A degenerálódás távlatai

A Kutyaszív
a Katona József Színházban

A Gothár Péter által színpadra alkalmazott és rendezett Kutyaszív-előadás második részében a színpadot határoló széles, a professzor lakását megtöltő polcokon jobbra egy akvárium látható. Egy ponty úszkál benne. Amikor Bulgakov hőséhez az utolsó jelenetek egyikében berontanak a lakóbizottság proletárjai, a lövöldözés során kilyukad az akvárium, s a víz előbb széles, majd egyre apadó sugárban a színpadi deszkákra folyik. A mit sem sejtő hal előbb nyugodtan tovább úszkál, ám idővel lesüllyed az apa-dó vízzel az akvárium fenekére, s ott reménytelenül tátogat. Mire a ponty megdöglene, lemegy a függöny.

Ez, a rendező által az előadásba be-vont mozzanat a kisregényben is gyakran felbukkanó *vízmotívumhoz* kapcsolódik. Az előadás kezdetén, amikor a leforrázott kutyát Preobrazsenszkij megtalálja, a színpad hátsó traktusának ereszéről hosszú fürtökben csurran le az esővíz. A professzor a moszkvai belváros tekintélyes lakóépületének, a Kalabuhov-háznak kicsiny, redőnyös üzletekkel tarkított bejárójába esernyővel érkezik. Az üzlet fölött cirill betűkkel áll a magyar felirat. (Ezt a nyelvvegyítést pár éve a Gothár rendezte kaposvári Gőzfürdőben is láthattuk.)

A víz a professzorral nem jut be a lakásba (a doktor állandó problémája a kalocsnik helyzete), elárasztja viszont a szalont akkor, amikor az ifjú és lelkes proletárok (a lakóbizottság tagjai) berontanak a hétszobás lakásba, azzal a céllal, hogy lefoglalják e hét szoba valamelyikét. Ruhájukból ömlik a víz: egyikük csizmájából egy kannányit borít ki, másikuk a kucsmájából önt ki egy litert. A jelenet során a szobalány, Darja (Csomós Mari) újságpapírt tereget le a padlóra, erre állítja a négy proletárt. Egyikük a talpáravalót felkapja, és tanulmányozni kezdi, a kultúros kislány pedig a kezében szorongat egy magával hozott - és ronggyá ázott - paksamétát. Ennek megvételére agitálja a jelenet végén a professzort („a német gyerekek javára").

A Kutyaszív egyik epizódjában a már beültetett humán mirigyek következtében emberalakot öltő lény benn reked a fürdőszobában, s nem tudja elzárni a csapot. A végül kívülről felfeszített ajtón át a víz (a Katona József Színházban is)

beömlik a szobába, szőnyegekkel próbálják felitatni. A nedvesség, a folyadék, ami így fokozatosan áthatja a finom és kulturált professzor otthonát, az akváriumi képben kap kettős értelmet. Az át-lőtt üvegfal nemcsak a hal pusztulását jelenti, hanem a Kalabuhov-házét is. Ekkor már szinte semmi sem ott van, ahol lennie kellene: a víz nem a fürdőben van és nem az akváriumban, hanem a pad-lón, s ez nemcsak a közegét vesztett hal vergődésével jár, hanem a kultúrájától és civilizáltságától megfosztott ember kétségbeesett néma tátogásával is.

1925 januárja és márciusa között írta Bulgakov ezt a kisregényét, s miután a szovjet nép éretté vált a vele való megismerkedésre, a mű rövidesen, azaz 1987 júniusában meg is jelent *a* Znamjában (a. m. lobogó). Magyarul ezt követően alig egy év múltán adta ki az Európa Könyvkiadó, Hetényi Zsuzsa fordításában. A Katona-beli előadás, illetve az adaptáció e kiadás alapján készült. A történet szerint egy, az ivarmirigyek kutatásában és gyógyításában jeleskedő orvos a NOSZF után hét évvel egy kóbor kutyába beülteti egy (mint utóbb ki-derül) proletár ivar- és agyalapi mirigyeit. A kutya emberalakot ölt, az eredmény - kulturális és civilizációs szem-pontból - azonban katasztrofális. A de-generálódás távlatai már hatvannégy évvel ezelőtt is félelmetesek. Így végül a professzor egy fordított előjelű operációval helyreállítja az eredeti állapotot - de, sajnos, csak a kutyában.

Ahogyan tavaly a kaposvári *Az öngyil-*kos-előadásban megsuhintotta a nézőt a húszas években írott darab hat évtizedes igazságának metsző hidege, úgy a *Kutyaszív* esetében is átélhetjük azt a lidérces élményt, hogy Bulgakov már 1925-ben megsemmisítő kritikáját adta az egész ambiciózus történelmi vállalkozásnak. (Sztálin 1924 decemberében hirdette meg a „szocializmus egy országban" elvét és jelszavát.) A mű igazsága azonban nem a múlt igazsága, és az elő-adásé sem az. Az áthallások nem a rendezés számlájára (vagy javára) írandók, hanem abból erednek, hogy az első nyilvánosság csak most, bő hetven év múltán ad teret annak a nézetnek, mely e kelet-európai vállalkozás távlatait kilátástalannak tekinti.

Bulgakov kultúrkritikai nézőpontból mond ítéletet a „proletárról" és az általa képviselt társadalmi berendezkedés-ről. Ez a nézőpont *konzervatív,* azaz a múlt értékeinek védelmében megfogalmazott. A kutyából prolivá vedlő alak mellett az író a professzorról és környezetéről is szatirikus képet ad. Az elfajuló kísérletezést, a házigazda megcsontosodott szokásait sem apologetikus módon ábrázolja. De a kulturáltság szempontja a hangsúlyt mégis a kutya-proletár alakjára teszi. „Maga a legalacsonyabb fokán áll a fejlődésnek" - mondja (a kisregény-ben Gömbösnek, az előadásban Galambosnak nevezett személyről) a profeszszor. Ezt a megállapítást a mű egésze bizonyítja.

Gothár Péter a kilenc fejezetből és egy epilógusból álló mintegy százoldalnyi szövegből kétrészes színjátékot szerkesztett. A színpadi változat szinte maradéktalanul tartalmazza a kisregény epizódjait (semmilyen lényeges jelenet nem hiányzik az adaptációból), s az előadás egy-egy színpadi motívumban, szerepértelmezésben tovább is építi a szöveget. Igy a kisregényben éppen csak megemlített Darjából Csomós Mari alakításában jellegzetes karakter és kulcsfigura lesz. A cseléd végigmorogja az előadást, minden megjelenésekor (porszívózás, tálalás, kerékpározás stb. közben) ugyanazt a néhány mondatot ismételgeti. A vörös október történelmi képeit idéző, háborogva-zsörtölődve elmormolt mondatokat. „Akkor rontották el az egészet" - dohogja.

Preobrazsenszkij és utóda-tanítványa, Bormental doktor az előadásban hasonlítanak egymásra. Vajda László és Máté Gábor maszkja számos rokon jegyet mutat (fémkeretes szemüveg, szakáll, frizura, öltöny stb.), s előadásvégi beszélgetésük során ezt a hasonlóságot - a tanítványnak mesterével való azonosulását - a játék még jobban kiemeli. A professzor *itt* a lakásába folyton behatoló lak. biz. elnöknek képtelen megjegyezni a nevét, sosem talál rá arra, hogy Svonder.

A színjátékban addig a fordulópontig, amíg a kisregényben a kutya nézőpontjából látjuk az eseményeket, néhány monológ érvényesíti ezt a belső aspektust, a személyében a felismerhetetlenségig kutyává maszkírozott Balkay Géza alakításában. Szükségképpen hiányzik az adaptációból Bormental doktor naplója (s így nézőpontja). A számos dialogizált jelenet zöme viszont csorbítatlanul, sőt itt-ott tovább írva került át a színpadi változatba. A szereplők között - az eddig említetteken kívül - jelen van még Fjodor, a ház portása (Újlaki Dénes), Zina, a professzor szobalánya (Bertalan Ágnes), valamint két páciens (Hollósi Frigyes és Végvári Tamás) és a lakóbizottság négy tagja (Csányi János, Csonka Ibolya, Csendes Olivér és Ternyák Zoltán).

Az előadás kezdetén Selmeczi György nyomasztó atmoszférát sugárzó zenéje szólal meg. Amikor felmegy a függöny, Khell Zsolt díszletét látjuk, mely olyan, mintha a Katona József Színházzal szomszédos Párizsi-udvar folytatása volna. Sötétbarnára pácolt faburkolat, a szabálytalan alakú belső udvart tagoló apró, be-zárt üzletek. Egyedül egy, a színpad jobb oldalán levő bolt ajtajának vasredőnye van combmagasságig felhúzva. A szín-

Bulgakov: Kutyaszív (Katona József Színház). Vajda László (Preobrazsenszkij) és Hollósi Frigyes (Első beteg)

Jelenet az előadásból: Vajda László, Csonka Ibolya, Ternyák Zoltán és Csendes Olivér

pad közepétől kissé balra nyílik a Kalabuhov-ház professzori lakásába felvezető kétszárnyú üvegajtó, mögötte ott lát-ható a lépcsősor. A nyitóképből a következő jelenetbe történő gyors és technikailag remekül megoldott váltást követően már az emeleten, Preobrazsenszkij lakásában vagyunk. Az üvegajtó itt, a játéknak a továbbiakban állandó hely-színéül szolgáló szobából az előszobába vezet. A színpadi térbe plafonig érő széles, barna polcok tolhatók be, rajtuk - üveglapokon - különféle edényekben emberi szervek (utalván a professzor munkájára). De van a polcon írógép, te-lefon, kitömött bagoly, nagyítóüveg és még sok minden más.

Míg a második jelenetben Darja porszívózik, Zina a szoba közepén állva tépdesi egy gallyról a zöld levélkéket (szeret-nem szeret), de mielőtt a végére jutna, Darja a porszívóval kiszippantja a kezéből az ágat. Ekkor érkezik meg a professzor a kutyával, aki az előkerülő Bormental doktort mindjárt bokán is harapja. Igy az egy altatóval átitatott zsebkendővel elkábítja az állatot. Balkay Géza a kutyamaszkban az első jelenetek során érzékelteti az elvadultságtól a szelídülés felé vezető utat, az új helyzethez és a kulturált környezethez gyorsan adaptálódó eb otthonra találását. Ennek a folyamatnak az előadás második felével összevetve lesz majd jelentősége, ahol a kutyából Galambossá átváltozó proletár ellenkező utat jár be. Balkay játékában ekkor kifejezésre jut az alak fokozatos elvadulása, primitívségének és kulturálatlanságának feltartóztathatatlan eszkalációja.

A kutya hamar családtaggá válik. Jelen van a rendeléseken - s zűrzavart is okoz, amikor az első beteg letolja a nadrágját és (ahogy Bulgakov írja) „alatta egészen valószínűtlen alsónadrágra derült fény. Krémszínű volt, kölniszagú, és fekete macskák voltak ráhímezve selyemmel". Galamb(os) azonban ki nem állhatja a macskákat, így a jelenetben majdnem a betegre (a Hollósi Frigyes által megformált alakra) támad.

Nemcsak e beteg esetében követik Szakács Györgyi jelmezei a Bulgakovnál leírt ruházatot, hanem a többi szereplőnél is. Galambos jampecruhája, lakkcipője, a proletárok bőrkabátja, sildes sapkája, kucsmája és csizmája, a két orvos öltönye stb. megfelel a kisregényben leírtaknak. De sok helyütt jelen van egy apró fintor, egy az előadás szatirikus szemléletével rokon jelmeztervezői gesztus: Fjodor pizsamája hátul „ágyékkötőben" végződik, a műtéthez kuktasüveget húznak az operálók, a kultúros kis-lány égőpiros sálat visel stb.

Az első - férfierőtől duzzadó - beteg után a második egy transzvesztita, akiről az előadásban az derül ki, hogy előbb férfiból nővé operáltatta magát, most azonban vissza akarja állítani az eredeti állapotot. (A műnek ez az epizódja a főtörténet „kicsinyített" változata.) Végvári Tamás játssza e nőt, sok humorral, de visszafogottan, nem vive el az alakí tást a bohózati megoldások felé. A férfinő kettősséget hanghordozásának és gesztusainak éles váltásaival érzékelteti. A jelenetbeli vizsgálat betapintásból áll, a professzor hosszú percekig tartja bevazelinezett középső ujját a magasba, míg a „hölgy" a szoknyája alatt leügyeskedi magáról a bugyit - miként Bulgakov írja: „suhogó szoknyája alól egy összegyűrt csipkés gombócot dobott ki".

A vízmotívum kapcsán már felidézett első lakóbizottsági behatolást követően sor kerül az első vacsorára. A színpad közepére a szereplők hosszú ebédlőasztalt gurítanak l e (a következő jelenetben ez majd műtőasztalként funkcionál), Darja és Zina terít, a kutya pedig az asztal elé heveredik. Darja a tálaláskor mindig átlépi a kutyát. Ezt a szokását akkor is megőrzi, amikor a második részben Galambos már az asztalnál ül. Bormental (Máté Gábor) a vacsora elején mohón, szürcsölve habzsolja be a kaviáros kenyérdarabkákat, míg a professzor rá nem szól. Ez a „kilengés" és a házigazda tanító célzatú előadása az étkezésről, a kulináris örömökről és a gasztronómiáról jelzi azt a változást, amit a fiatalabb nemzedékhez tartozó tanítvány, Bormental doktor képvisel. Őt már ki kell oktatni, és - mint a kaviáros példa mutatja - fegyelmezni is kell. Többek között ezzel a megoldással is jelzi az előadás a szereplők kulturáltságának különbségeit és hierarchiáját.

Az első rész az operációval ér véget. Bormental egy láda alakú kofferban

meghozza a friss tetemet, Galambot (miként a játék elején) átitatott kendővel elaltatja, majd az ebédlőasztalt a nézőtérre merőlegesen elgördítik, a kutyát ráfektetik, lepedővel letakarják, és a profeszszor elkezdi a műtétet. Előbb az ivarmirigyeket ülteti át, majd a hypothalamust. (A donorról utóbb kiderül, hogy lumpenfigura volt, a bőröndből előkerül levágott karja, kezében vörös igazolványát szorongatja. Ebből fedi fel kilé-tét Bormental.) Az új társadalmi berendezkedésnek köszönhető zűrzavar jele a műtét közbeni áramszünet. Nosza, Fjodor, a portás előkerít egy tandemet, s tekeri a pedált, hogy a dinamóval fejleszszen a műtéthez szükséges áramot. Maga elé ülteti Darját, és együtt tekernek ... A csúcspont után újra kigyúl a fény. (Ezt a betétet, a Darja-Fjodor kettőst Gothár a kisregény egy másik helyéről applikálja a műtéti jelenetbe, s az egész áramfejlesztés az ő alkotói leleménye.)

A megfiatalítással kísérletező profeszszornak arra kell rádöbbennie, hogy a műtét nyomán a kutya nem a fiatalodás, hanem az emberré válás irányába változik. Az előadás második részében (a rövid finálét leszámítva) Balkay Géza maszkján már csak a nagy fül és orr emlékeztet a kutyaeredetre, és a sörtehaj meg a homlok közepére festett varrat utal az operációra. Galambos itt már teljes emberi alakjában jelenik meg előttünk (a kisregényben Bormental naplója regisztrálja az átalakulást), és a profeszszor kénytelen állandóan fegyelmezni és szabályozni. Öltözéke ízléstelen, a lakást nem rendeltetésszerűen használja, nem tud kulturáltan étkezni, a bolhákat (az előadásban) megeszi.

Galambos elvtársazza a professzort, ami ellen az ugyan tiltakozik, de az új lény erős szövetségesekre és társakra lel a lakóbizottság forradalmi proletárjaiban. Az ő támogatásukkal követel magának egy szobát a lakásban, velük éne-kel a gyűléseken, velük vedeli a vodkát. Az ének az emeleti lakásba mindig alulról hallatszik fel. A kórus hol azt énekli, amit Bormental mond lefekvés előtt búcsúzásul a professzornak: *schlaf gut!,* hol azt, hogy: *bágolj* (azaz bagoly). Ez utóbbi elhangzása közben a kitömött madár a szemeit villogtatja a polcon.

Galambos elállatiasodása a delíriumos jelenetben tetőzik, amelyben megerőszakolja Zinát. A férfi azonban csak egy kultúrkritikai nézőpontból állatiasodik el, másfelől viszont nagyon jól beépül a szovjet társadalomba - sintér, macskapecér lesz belőle. Napokra eltűnik, majd a lakóház kultúrfelelősével (egyben a vállalat gépírónőjével) mint jegyesével tér vissza. A házigazda azonban leleplezi a magát a Kolcsak-fronton megsebesült vöröskatonaként feltüntető férfit - így a kisasszony (Csonka Ibolya) zokogva elmenekül. Amikor a professzor teremtménye feljelenti Preobrazsenszkijt a rendőrségnél, betelik a pohár. A fordított előjelű operációt nem, csak a végeredményt látjuk: a lakásba berontó rend-őrök és a lakóbizottságiak hiába keresik Galambost csak Galambot, a kutyát találják. A házkutatásra érkező parancsnok ugyanaz az első beteg (Hollósi Frigyes), aki egy jelenettel előbb még jóindulatúan megmutatta a feljelentő levelet.

Bulgakov szatirikus hangvétele jellemzi a Gothár Péter rendezte előadást is. A tanmese mélyén rejlő didaxis komikummá oldódik az együttes munkájában. A színészi alakítások jól szervezett, egységes rendezői stílusnak engedelmeskedő összjátékká válnak, s ugyanez mondható el a látványvilágot alkotó dísz-

Galambos: Balkay Béza (MTI-fofó - Ilovszky Béla felvételei)

letről és jelmezről, valamint a zenei effektusokról is. Az itt-ott abszurdba hajló megoldások tovább mélyítik a hatvanégy éve írott mű mára evidenciává vált (vagy váló) igazságát. Gothár - közvetlenül - nem az előadással, hanem a szövegválasztással és az adaptáció elkészítésével politizál. Fogékonysága a kelet-európai irodalom iránt ezúttal is szembetűnő. *A Farsang, a Gőzfürdő,* az Agyő, *kedvesem* után most a Kutyaszívvel tart tükröt e régió társadalmi-politikai-kulturális folyamatainak és állapotának. Bulgakov művét - annak szellemében - alkotó módon dolgozza át, és teszi a Katona József Színházban otthonos szerzőt ismét egy remek előadás auktorává. A rendezés és a dramatizálás egymást erő-sítő és visszaigazoló megoldásai alkotói műgondról tanúskodnak. A két - egymásra is reflektáló - felvonás motivikus ismétlődésekben, ellenpontozásokban és fokozásokban gazdag. Ilyen erőteljes eleme az előadásnak a bevezetőben említett víz, mely a halnak éltető közege, a padlóra folyva azonban csak kellemetlenséget és zavart okoz. A *Kutyaszív* 1925-ből azt a helyzetet prognosztizálja, amikor semmi sem ott van, ahova való, semmi sem úgy működik, ahogyan kel-lene. Mi már tudjuk, hogy milyen világ az, amelyről a professzor így dohog: „Először minden este kornyikálás, aztán a klozetban befagy a lefolyócső, aztán megreped a gőzfűtés kazánja, és így tovább. Kampec a Kalabuhovnak." Kampec a kultúrának is - tehetjük hozzá. S groteszk fintorral nyugtázhatjuk a professzor - és az író - hét évtizedes igazságát: „Az összeomlás nem a klozetokban van, hanem a fejekben."

Mihail Bulgakov: Kutyaszív (Katona József Színház)

Hetényi Zsuzsa fordításának felhasználásával *színpadra alkalmazta:* Gothár Péter. *Díszlet:* Khell Zsolt m. v. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Zene:* Selmeczi György m. *v. Rendező:* Gothár Péter m. *v.*

Szereplők: Vajda László, Balkay Géza, Újlaki Dénes, Bertalan Ágnes f. h., Csomós Mari, Máté Gábor, Hollósi Frigyes, Végvári Tamás, Csányi János f. h., Csonka Ibolya, Csendes Olivér f. h., Ternyák Zoltán, Stohl András f. h., Gazdag Tibor f. h.

KOVÁCS DEZSŐ

Az átmenet gyilkos szatírája

Lublini színház vendégjátéka Debrecenben

Nyikolaj Robertovics Erdman *Az öngyilkosának* kaposvári bemutatója ide-jén alaposan zavarba került a kritika s a színházi közvélemény, mert olyan szerző olyan darabjával szembesült - kitűnő előadásban -, akiről és amelyről vajmi keveset tudott azelőtt, s jobbára csak bizonytalan eredetű és ellenőrizhetetlen információk, tények, adatok álltak rendelkezésére a szerzőt s a művet illetően. A húszas évek jeles drámaírójának személyét és művészetét kétségkívül az új keletű politikai nyitás állította az érdeklődés középpontjába, s nemcsak a Szovjetunióban, hanem a kelet-európai országok némelyikében is. Hogy a lengyel színház eléggé érzékenyen és gyorsan reagált e változásokra, az is mutatja, hogy a tegnapelőtt még jószerével ismeretlen drámaszerző két legfontosabb művét, *Az öngyilkost s A megbízólevél* (Mandat) címűt is bemutatták Lengyel-országban: tavaly egy pozsonyi főiskolás fesztiválon lengyel főiskolásoktól láthattam *Az öngyilkost,* s nemrégiben Debrecenben vendégszerepelt a Juliusz Osterwa nevét viselő lublini színház, amely *A megbízólevélt* mutatta be 1988 márciusában.

Erdman sokáig eltemetett és csak napjainkban reflektorfénybe került életművében *A megbízólevél* születése meg-előzte *Az öngyilkosét:* míg az utóbbi drámának igazán viharos és hányattatásokkal teli színpadi sors jutott - emlékezzünk rá, Gorkij és Lunacsarszkij is közbenjárt bemutatása érdekében, s Sztanyiszlavszkij, aki hamar felismerte Erdman drámaírói képességeit, szintén hiába kérlelte levélben Sztálint, a bemutatást nem engedélyezte a cenzúra, s a szerző és a darab ellen irtóhadjárat kezdődött -, nos, addig *A megbízólevél* diadalmas szakmai és közönségsikert aratott a húszas évek derekának Szovjet-uniójában, mégpedig Vszevolod Mejerhold rendezésében, egy évvel a születése után, 1925-ben. A színháztörténet tanúsága szerint - megemlékezik erről a szovjet szövegkiadás utószavának írója, Ljubov Rudnyeva a Tyeatr 1987. októberi számában, s Zappe László is, Kritika-beli cikkében - Mejerhold nemcsak felfedezője, támadója és részben mestere volt a szerzőnek, hanem maga is tevékeny és termékeny inspirátora e dráma megszületésének. Az 1925. áprilisi bemutatót követően a dráma több mint háromszázötven kirobbanó sikerű előadást ért meg Moszkvában, s a sikeres színrevitelt még több is követte. A korabeli politikai berendezkedésről és a Lunacsarszkij nevével fémjelezhető korai irodalompolitikai irányvonalról is híven tanúskodik e mű társadalmi fogadtatása. 1925-ben, nyolc évvel az októberi forradalom győzelme után ádáz politikai-világnézeti viták, művészeti felvirágzás, az avantgárd diadalmas előretörése jellemzik a korabeli szovjet közéletet. Ebben helye lehetett egy, az átmenet társadalmi fonákságait gyilkos szatíra tárgyává emelő színdarabnak, Erdman bohózatának. S a művészetpolitika mindezt nemcsak eltűrte, hanem Lunacsarszkij - felismerve Erdman drámaírói talentumát - Olaszországba is küldte a szerzőt tanulmányútra. Ott természetesen Gorkijjal is találkozott, aki szintén lelkes híve lett drámaírói művészetének.

A darab történetéhez tartozik, hogy A *megbízólevél* című társadalmi bohózatot tartotta a korabeli hivatalosság az első igazi szovjet komédiának, jóllehet a dráma van olyan mesterien megkomponált, hogy többféle, lényegében alapvetően eltérő olvasatot is elbír.

Miről tudósít hát e korát telibe találó színmű? Elsősorban arról, hogy egy új vagy egy önmagát újnak kikiáltó társadalmi formáció, kevesebb, mint egy évtizeddel létrejötte után, a történelmi szükségszerűségeknek megfelelően magában hordozza a múltat, azt, amit meghaladni kíván. Erdman harsány bohózatának komikai alaphelyzetei arra a szituációra épülnek, amelyben a szereplők bár alkalmazkodni kívánnak az új rend kívánalmaihoz, ám társadalmi ösztöneikben, szokásaikban még sokáig az évszázadok óta begyakorolt reflexek szerint cselekszenek.

A drámai bonyodalom egy esküvő megszervezésével kezdődik. Nagyezsda Petrovna lányát, Varvarát feleségül kéri Szmetanics polgártárs fia. Az asszony-nak fűszerkereskedése volt a forradalom kitörése előtt, így aztán nem kis nosztalgiával gondol a letűnt-szétzüllött életforma maradványaira. A házasságkötéskor azonban, az új idők új eszméinek megfelelően, nem a családi fűszerüzlet maradványait kell hozományul vinnie a menyasszonynak, hanem egy kommunista sógort. A testvér, Guljacskin „feláldozza magát": megpróbál párttagsági könyvet és bolsevik felmenőket produkálni, s ha már ilyen dicső feladatot kapott, diktatórikus hajlamait is könnyeb-

ben ki tudja élni; a lecsúszott kispolgár hamisított igazolvánnyal lakóbizottsági elnökké avanzsál, s így próbál pozíciót szerezni a helyi pártszervezetben.

A komédia másik cselekménynszála egy hatalmas láda körül bonyolódik. E ládát a család régi barátja, Tamara Leopoldovna bízza megőrzésre Guljacskinékra, talán mert náluk éppen házkutatást tartanak a vörösök. A titokzatos láda ugyan hatalmas lakattal be van zárva, ám a női kíváncsiság (és a dramaturgia) szabályai szerint előbb-utóbb mindenféle tiltás ellenére felnyitják, mégpedig éppen a család gyermekei, mert annyit azért már tudni lehetett, hogy a ládába zárva nyugszik mindaz, ami, úgymond, a régi Oroszországból megmenthető volt. Pompás, aranysujtásos ruha kerül elő az óriási ládából: a cárné állítólagos ruhája, s ha már előkerült, ki is kell próbálni; be-öltöztetik hát a tiszteletre méltó ruhadarabba a család szakácsnőjét, aki egészen jól érzi magát benne, egészen addig, amíg váratlanul bolsevik látogatók nem toppannak a házba. A komédiai cselekmény e ponttól kezdve felgyorsul, s a cárnének öltöztetett háztartási alkalmazott históriája a fergeteges bohózat törvényszerűségei szerint bonyolódik tovább, pompás gegekkel, vérbő komédiai helyzetekkel fűszerezve. Előkerül például egy ócska, rozsdás pisztoly, amelyre - megfelelő előzmények után - ráültetik a szakácsnő-cárnőt, aki ekképpen szoborrá dermedve hosszú jeleneteket ül végig, mert hiszen bármikor elsülhet alatta a fránya lőfegyver. Aztán, váratlan fordulattal, az eredeti tulajdonos jelentkezik az ereklyéért, de már nincs idő az öltözködésre; a be-öltöztetett szakácsnő ruhástul kerül viszsza a ládába, így szállítják vissza az egy-kori arisztokrata környezetbe, ahol annak rendje és módja szerint a nem is oly távoli cári birodalom feltámadását remélik a pompázatosan előlépő hölgytől.

Erdman bohózata ezen epizódtól kezdve mélyül gyilkos társadalomkritikai pamfletté: a komikai alaphelyzetet mint sokak által óhajtott rendszerváltást és hatalmi restaurációt élik át a szereplők, s a hirtelen feltámadt cári hatalom-hoz való törleszkedés hallatlanul mulatságos és groteszk emberi megnyilvánulásokat hív életre a szereplőkből. Aztán a bonyodalmak tetőpontján, amikor már minden és mindenki megtalálni vélte helyét az új kurzusban, csúfondárosan lelepleződik a csalások ócska hálózata: a megdicsőült cárné gúnyos kacajjal vedlik vissza tenyeres-talpas szakácsnővé, s ki leplezhetné le más a nagyszabású történelmi csalást, mint az éberségét próbálgató vadonatúj párttag, Guljacskin, akiről persze ugyancsak hamar kiderül, hogy ő is csak egy kisstílű csaló a sok közül, hiszen közönséges okirathamisítással furakodott be a hivatásos forradalmárok gyülekezetébe. Mert hát, amint a nagy lelepleződéskor elhangzik, „a kommunista papír nem is kommunista".

Jelenet a lubliniak előadásából

Erdman nagyszabású szatírája attól olyan eredeti és hatásos, hogy e zűrzavaros történelmi korszakot a maga mulatságos átmenetiségében képes megragadni: mintegy a mindennapi élet alulnézetéből, s méghozzá egy, az új rendben deklasszált család optikáján át látjuk a forradalom működését, a hatalomváltás megvalósulását. Bár a politikai harc kimenetele már eldőlt, a kispolgári életforma szereplői a kivárásra rendezkedtek be, hiszen a korszak politikai lényege egyelőre mégis a bizonytalanság, a régi társadalmi formából való átmenet az új történelmi formációba. Roppant beszédesen tükrözi ezt például a tárgyi környezet: a polgári kényelemmel berendezett lakásban az ikonok hátuljára Marx-portrét és forradalmi életképeket festenek, s aszerint forgatják elő a képet, hogy éppen milyen politikai hovatartozású látogató érkezik. Erdman hőseinek nézőpontja a talajtalanná vált kispolgáré, aki még bízik a régi életforma visszatértében, s nemcsak a nosztalgia mondatja vele: „Húzd el a függönyt, elmúlt-e már a szovjethatalom?"

E szabadszájú és szókimondó pamfletet a lublini színház művészei roppant játékintenzitással, intelligenciával és érzékeny színészi felkészültséggel adták elő debreceni vendégjátékukon. Az első kérdés, ami egy ilyen politikai tartalmakat is hordozó mű színrevitelekor felmerül: mennyire hagyatkozhatott a rendezés és a színészi játék a drámában megfogalmazott tartalmak kibontására, avagy mennyiben erősítette föl a színjátékot a manapság zajló politikai változások széliránya, illetve mennyiben módosította a mű hangsúlyait a kései újrafelfedezés újdonsága?

A lubliniak feszes, dinamikus és fegyelmezett játékát nézve egyértelműen úgy tűnt, hogy a rendező, Andrzej Rozbin és a társulat lényegében aktuálpolitikai felhangok nélkül, a maga eredeti plakátszerűségében és hevületében kívánta megszólaltatni a darabot. Vállalkozásuk szinte maradéktalanul sikerült, s ez a rendezői munkán túl köszönhető elsősorban Jacek Gierczak üresfejűen pökhendi Guljacskinjának, Maria Szczechówna óvatos, ravasz Nagyezsda Petrovnájának, Zyta Połomska dörzsölt Tamara Leopoldovnájának és a többieknek, akik mind-mind mértéktartóan, de hitelesen és csúfondárosan formálták meg egy brutálisan átmeneti kor régi és új eszmények között hánykolódó figuráit. A játék hiteles miliőjét - a zsúfolt polgári szobabelsőket, a csodaváró cári nosztalgiakörnyezetet és a lakóbizottságosdi rideg rendjét - Andrzej Markowicz remek díszlete teremtette meg.

A debreceni vendégjátékon - gyenge fél ház előtt - erőteljes és dinamikus színházat láthattunk. Gyanítom, hogy a lublini társulat Erdman-adaptációja nem nagyon emelkedhet ki a lengyel színház erős középmezőnyéből. Pontosabban: az olyan színházi alkotások sorába tartozik, amelyekből a csúcsteljesítmények kinőhetnek, s amelyek nélkül nincs semmilyen nemzeti színjátszás. Hazai, vérszegény évadok apályában örülnünk kéne az effajta produkcióknak s az ilyesféle történelmi szembesítésnek. Többek között ezért is kár, hogy c kitűnő előadás titkos színházi csemege maradt Debrecenben. De hát a szocialista színházi cserekapcsolatok útjai, mint tudjuk, kifürkészhetetlenek.

SZŰCS KATALIN

Az esztétikum (peri)szférájában

Moszkvai színház budapesti vendégjátéka

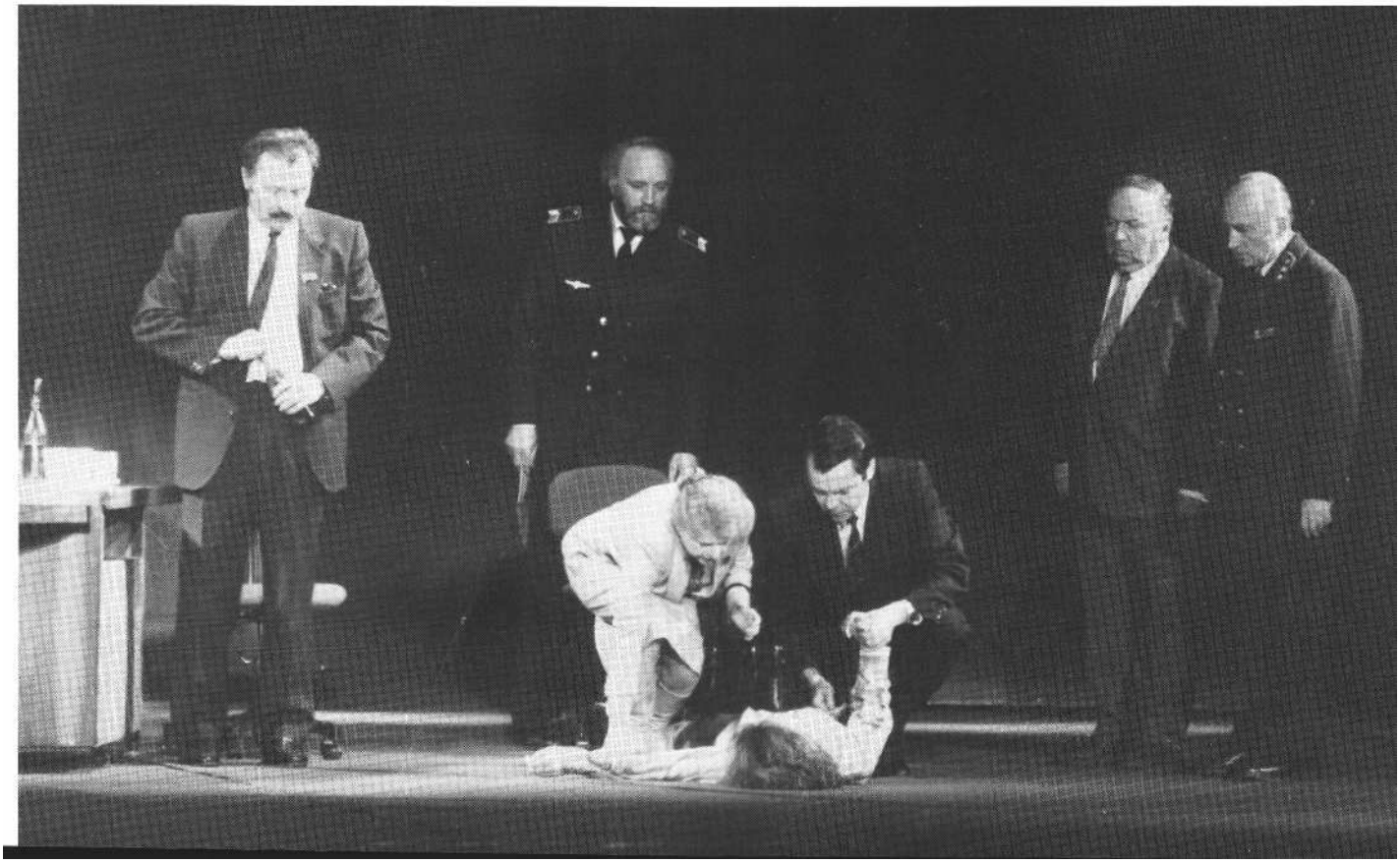
Nehezen tudom elképzelni Roman Szolncev *Fékezés a fellegekben* című drámáját magyar színpadon. Nem tárgya miatt volna nehezen adaptálható a mű, hiszen a megyei pártszervezet első titkárának hatalmaskodása, a valóságos viszonyok mindenáron való elleplezése igazán nem idegen a honi néző számára. (Nálunk legfeljebb a méretek kisebbek, a stíl, az arányok mások.) Az is igaz persze, hogy az elmúlt egy-két évben nagyobbat fordult a világ a két országban - nemcsak korábbi önmagukhoz, de egymáshoz viszonyítva is -, mint az azt megelőző három-négy évtizedben, ám a problémák gyökerei közösek, amiért is éppen hogy nem érdektelen a más-más irányú útkeresést, problémakezelést az esztétikum (peri)szférájába átültetve megismerni, még ha a Szolncev művelte műfaj elsősorban is és szükségképpen nem művészi erejével, hanem politikai aktualitásával hat.

Hogy tehát ennek ellenére mégsem tartom könnyen honosíthatónak a drámát, annak egyetlen oka van: kevés olyan színész játszik színpadainkon mos-tanság, aki a legcsekélyebb groteszk fel-hang, önreflektáltság nélkül, mégis hamisságtól, üres maníroktól mentesen, olyan kifinomult „kisrealizmussal" tudná megeleveníteni ezeket a publicisztikus sémafigurákat, mint az Akadémiai Moszszovjet Színház művészei. Nem minőségi különbségre, inkább felfogásbéli, stílusbéli eltérésre gondolok persze. Nálunk az efféle színpadi publicisztika *példázatjellege* erősödik fel, jobbára az előbb említett színművészi stilizációk - groteszk hangsúly, folyamatos önreflexiók - révén, vagyis éppen az, amit a moszkvaiaknak sikerül eltüntetniük, feledtetniük a színészi játék szuggesztivitásával, elhitető erejével.

A stílus különbözősége persze szemléleti különbséget is takar: az utóbbi esetben minden szereplő számára „vérre megy" a játék; nincs meg a kívülálló nézőpontjának bölcs avagy megsemmisítő iróniája, mert nem is létezik a kívülállásnak ez a nálunk oly gyakori, már-már kötelező attitűdje. Az ebben a darabban egymásnak feszülő indulatok, ütköző érdekek kiindulópontja nem az eltérő célokban, hanem az ezeket tételező, ám egymástól különböző nézetek, utak polarizálódásában keresendő. A távolságtartás hűvös iróniája egyébként is idegen volna a darabtól, hiszen formáját tekintve végül is egy politikai krimiről van szó, amely helyenként meglehetősen „formátlan" ugyan, amennyiben a szorosan vett társadalmi bűntényt feltáró történet egyéb valóságfeltáró betétekkel dúsított - ezeknek pedig más dramaturgiai funkciójuk nincs -, de a krimit mégiscsak komolyan kell venni, ez a műfaj valóban vérre megy, hacsak nem éppen műfajparódiáról van szó. (Adott esetben azonban nyilvánvalóan nem.)

A kívülálló nézőpontja egyébként ebben az előadásban a néző számára is aligalig engedélyeztetik: a P. O. Homszkij színpadra állította és M. L. Mamilov rendezte játék úgy szerveződik, hogy szinte a nézőt is beépíti az előadásba. A dobozszínház formai adottságait tartalmiakká lényegítik: színpad és nézőtér határozott elkülönülése nemcsak egy pártértekezlet szónoki emelvényének és hallgatóságának elkülönülését, hierarchikus viszonyát jelzi, de tágabb értelemben a párt-bürokrácia és a tagság távolságát, hierarchikus viszonyát is. Nem az első „jegyzőkönyv", illetve „értekezlet" típusú darabja ez a szovjet drámairodalomnak; a színpadi megvalósítás - a nézőtérrel szembefordított vörös terítős elnökségi asztal s a közönség soraiba csempészett szereplők - sem egyedülálló, az előadás

Szolncev: Fékezés a fellegekben (Akadémiai Moszszovjet Színház). Jelenet az előadásból (MTI-fotó)



mégis képes az itt és most élményét megteremteni; világot teremteni, amely történetesen csaknem megegyezik a színházon kívülivel, annak mintegy meghosszabbítása, s ezért azzal már-már szinte felcserélhető.

A világteremtés egy tévéhíradós tudósítással veszi kezdetét: a színpad szélén elhelyezett televíziós készülékeket nézve, illetve a narrátor-kommentátor szövegét hallgatva egyszerű állampolgárokként értesülünk az előzményekről, Gorbacsov látogatásáról az adott megyében - amely persze lehetne bárhol másutt -, s ezzel az információs bázissal veszünk részt az értekezleten, pontosabban az értekezletet követő értékelésen, ahol is a megyei pártszervezet első titkára, Mahonyin néz velünk rosszallóan, szúrós tekintettel farkasszemet, s hordja le legjobbjainkat - mert ekkor már tulajdonképpen résztvevői vagyunk a játéknak, már közösséget vállalunk a szereplőkkel, a szituáció pedig igazán ismerős -, miért tüntették fel rossz színben Gorbacsov előtt a megyét, miért beszéltek hibákról, nehézségekről, ahelyett hogy az eredményekről, a sikerekről szóltak volna.

Ez azonban még csak az expozíció, a tulajdonképpeni drámai és egyben politikai-bűnügyi szituáció ekkor születik: az elnökségi asztal felé fordított, látszólag kikapcsolt kamera tetején ég a kis piros lámpa, jelezve, hogy a felvevő működik, s a pártértekezlet második, immár nem hivatalos részét is felveszi. Majd berobbannak a tévések, leszerelik ezt az utolsó kameraállást is - ők készítették egyéb-ként az általunk látott protokolláris tudósítást is -, és robognak a leleplező anyaggal Moszkvába, merthogy peresztrojka van. Pontosabban robognának, ám az időközben felocsúdó Mahonyin és hűbéresei akcióba kezdenek, hogy megakadályozzák a film levetítését, azaz kijutását a megye légteréből. Ezen a ponton válik a néző résztvevőből kívülállóvá, egy izgalmas üldözés drukkoló s egy hatalmi mechanizmus működésének ítélkező szemlélőjévé. Morális kísértések - visszafordulni a várva várt lakás ígéretében, vagy a parancsot megtagadva tovább folytatni az utat az igazság egy morzsájával a fedélzeten -, zsarolás minden szinten, együtt van tehát minden egy pergő, hollywoodi típusú kalandtörténethez. A tökéletes mesterségbeli tudás lebilincselő. A villámgyors színváltások, a kerekeken guruló variábilis asztalkomplexum - amely pillanatok alatt válik hajtogatható elnöki szószékből irodabútorrá, s a Gorbacsov távozásáról szóló tudósítást követően fenyegetően előregördülve félelmetes pontossággal utal a hatalmi erőviszonyok helyi realitására s a peresztrojka perspektívájára -; a kevés, de pontos, felidéző erejű jelzés, a bejátszott proszcéniumpáholy s a már említett, rendkívül szuggesztív színészi jelenlét (amely a reflektor fénykörén kívül álló, ülő, létező színészekre is jellemző), szóval az eb-ben az előadásban megmutatkozó profizmus magávalragadó. Egészen az első felvonás végéig. A színre vivők profizmusa persze továbbra is működik, ám a krimi az első felvonás végén véget ér, Mahonyinék akciója sikerül, a gép viszszafordul, a felvételt elkobozzák, a folytatás - ugyan mi egyfelvonásnyi jöhet még - legalábbis kétséges. Az izgalom-nak vége, drukkolni már nincs miért, kicsit reményvesztetten változunk ismét értekezőkké, azaz visszazökkenünk a hollywoodi dramaturgiából a valóság kevésbé látványos, ám jól ismert dramaturgiájába. S itt jön az újabb csavar, mert-hogy Szolncev nem pusztán jó érzékű színpadi szerző, de legfőképpen színi publicista - kár, hogy a kettő a darab nem minden pontján találkozik -: kiderül ugyan, hogy a megsemmisített kópián kívül létezik másik is, a bukás veszélye tehát a helyi pártarisztokráciára nézve - amely egyébként a szokásos közhelyek-nél lényegesen árnyaltabban ábrázolta-tik - változatlanul fennáll, Mahonyin önostorozó, antoniusi lemondó beszéde s az ezt követő és megerősítéssel végződő bizalmi szavazás azonban erősen kérdésessé teszi a változás lehetőségét, egy demokratikusabb, nyitottabb politikai struktúra perspektíváját. A minden jó, ha jó a vége lektűrlogikája a valóság könyörtelenebb logikájába torkollik, mégpedig viszonylag zökkenőmentesen, mert sem a Mahonyint alakító J. N. Lazarev, sem kitűnő művésztársai nem üldözéses kaIandstoryt és nem vezércikket játszanak, hanem embereket, személyiségeket formáinak meg. Szánalmasakat, kemény gerincűeket, a körülmények és morális tartásuk kibékíthetetlen ellentmondásában vergődőket, félelmetes talpnyalókat és infarktusba rokkanókat, a maguk vélt vagy valós igazságát hittel képviselőket, nem fehéreket és nem feketéket, te-hát nem jókat és nem rosszakat, hanem embereket, akiknek van tekintetük.

Azzal kezdtem, nem tárgya miatt érzem nehezen adaptálhatónak Szolncev drámáját - amelynek előadása ilyetén-képpen inkább színházi kuriózumként hat. Az igazsághoz azért az is hozzátartozik, hogy nálunk már mindenki túl van a Mahonyinék-féle valóságkozmetikázáson; mi már a ló túlsó oldalán vagyunk. Hát ennyire illékony e színmű aktualitása.

DEZSÉNYI PÉTER

Nemzetközi színházi műhely, Helsinki, 1989

A Nemzetközi Színházi Intézet (ITI) május 28. és június 3. között tartotta Helsinkiben XXIII. kongresszusát. Ehhez kapcsolódva az ITI Új Színház Bizottsága s az ITI Finn Központja a Helsinki Színházi Akadémiával és az Unesco Finn Nemzeti Bizottságával együttműködve nemzetközi színházi műhelyt szervezett május 22. és június I. között. Ezen harminchárom országból nyolcvanöt fiatal színházi ember (színész, rendező, zenész, táncos, tervező) vett részt. Magyarországot én képviseltem.

A téma: „Egyedi vagy egyetemes nemzeti mítoszok - új színház, új módszerek." A résztvevők *a Kalevala* Kullervóról szóló részét (31-36. ének), illetve Paavo Haavikko mai finn szerzőnek a *Kalevala* szövegén alapuló modern drámáját, *a Kullervo történetét* dolgozták fel, s a tíznapos munka eredményét június I-jén a Finn Nemzeti Színházban mutatták be a kongresszus résztvevőinek.

Tizenkét-tizennégy fős csoportokban dolgoztunk, hat rendező - Penny Allen (USA), Mohammed Driss (Tunisz), Jeong Ők Kim (Dél-Korea), Santiago García (Kolumbia), Souleymane Koly (Elefántcsontpart) és Giovanni Pampiglione (Olaszország) - irányításával. A hivatalos nyelv az angol és a francia volt.

Én Santiago García csoportjába kerültem, s az alábbiakban elsősorban ennek a csoportnak a tíznapos munkáját igyekszem rekonstruálni menet közben készített feljegyzéseim alapján. De minthogy természetesen láthattam a többi csoport munkájának végeredményét is, megpróbálom ezek tanulságait is röviden összefoglalni.

Műhelynapló

Első nap. Délelőtt megnyitó az Akadémia színháztermében, az itteni „Ódry Színpadon". A mindenféle köszöntők után a hat rendező röviden bemutatkozott, és megpróbálta felvázolni munka-tervét. Sokat persze nem mondhattak, hiszen senki sem tudhatta, ki milyen tár-sasággal fog dolgozni. Kim és García ezt meg is mondta. Mindazonáltal Kim az ősi koreai színjátszás elemeivel, eszközeivel ad bizonyos keretet az elkövetkező tíz nap munkájának. Ebben kell kinek-kinek a saját hagyományaival, saját esz-

közeivel megtalálnia a helyét - hogy mi lesz a végeredmény, azt majd meglátjuk...

Santiago García még ennyire „kész" keretet sem ígért. Mint mondta, hazájának, Kolumbiának nincsenek ősi szín-házi hagyományai, odahaza ő és munka-társai a Bogotában 1966-ban alapított La Candelaria Színházban éppen a hiányzó hagyományokat szeretnék megteremte-ni; arra törekednek, hogy felkutassák a mindannyiunk lelke mélyén ott élő közös mítoszokat. Lényegében itt is ezt fogjuk keresni. Csakhogy míg a La Candelaria egy-egy produkciója nyolc-tíz hónapig készül, nekünk van tíz napunk...

Penny Allen, aki többek között az Actors' Studióban is tanított, módszerét az állatok és gyerekek viselkedésének a megfigyelésére alapítja. Ez érdekes lehet, de a hölgy olyan szenvelgő, affektált és önmagától meghatott, hogy magamban azon fohászkodom: akárkihez, csak hozzá ne kerüljek!

Souleymane Koly sokat beszélt az afrikai színház nehéz helyzetéről. (Társulatának, a Koteba Színháznak tagjai öt különböző afrikai országból verbuválódtak. Helsinki vendégjátékukra három színészük vízumproblémák miatt nem tudott eljutni.) Volt egy jó mondása: nagyon sok ember már elfelejtette, hogyan dobog a szíve - ő és színháza azt próbálja elérni, hogy az emberek ismét meg-hallják önnön szívdobogásukat.

Mohammed Driss a lazításról, a koncentrációról, a gesztusok tudatos és intenzív kivitelezéséről beszélt, amúgy nem ígért semmit.

Annál inkább Giovanni Pampiglione. Ő igazi „produkcióra" készül. A színháztechnika minden lehetőségét (süllyesztő, zsinórpadlás, zene, hang- és fényeffektusok stb.) felhasználva egyfajta „olasz barokk színházi fantáziát" akar létrehozni. Ez nagyon érdekelne!

Csakhogy a szünet után a szervezők közlik a beosztást: Garcíához kerültem. Sajnálom Pampiglionét, de örülök, hogy nem Penny Allennél vagyok.

Délután elkezdünk dolgozni. Santiago egy kedves nagypapa. Tanító bácsisan megállapítja, hogy egy soknemzetiségű, soknyelvű társulat vagyunk. Kéri, hogy holnapra mindenki hozza be saját nyelvű Kalevala-kötetét, hogy felolvasson egy részt belőle. Akinek nincs itt a kötete, az a kiadott angol szövegből fordítson le száz sort. Én sem hoztam magyar kötetet, úgyhogy megvan az éjszakai programom...

Egyébként a „társulatunk": Regina nyugatnémet, Georgia görög, Marie cseh, Roy norvég, Robertson zambiai, Joseph ugandai, Outi és Eira finn, Peter svéd, Müge török, Fernando kubai és én, a magyar.

Santiago két csoportra osztja a társaságot, és kiadja a feladatot: rögtönzésből hozzunk össze valamit, fogalmazzunk meg egy képet Kullervo történetéből, ami valamiért megragadott bennünket. Ezzel magunkra hagy, az eredményt majd holnap reggel nézzük meg...

Püff... a tehetetlenség érzése. Akár-csak annak idején az első főiskolai órák: tessék csinálni egy helyzetgyakorlatot! („Mi az egyáltalán???") Alapvető különbség: *ezt* a helyzetgyakorlatot nem lehet töltelékszöveggel agyondumálni. De hát hogy fogjunk hozzá? Mit tudunk kezdeni egymással? Ki kéne alakítani egy közös gesztusnyelvet. De még előbb: tulajdonképpen mi is ragad meg bennünket Kullervo történetében? Nézünk egymásra. Hogy valahogy elindítsam a dolgot, beszélek a „hamis identitás" problémájáról: felnevelkedni egy közegben, amelyről érzem, tudom, hogy nem a sajátom, nem az igazi, de nem tudom, hogy valójában hova nyúlnak a gyökereim. Mit tagadjam, Kullervo sorsa számomra „magyar sors".

Végül is tánccal, mozgással valahogy eljátsszuk Kullervo születését, elrablását, nevelkedését (apportíroztatják, mint egy kutyát), majd ahogy gazdái fölé nő - lényegében a 31. ének történetét.

Második nap. Bemutatjuk a tegnapi munkát. A mi konkrét történetünkkel szemben a másik csoport rögtönzöttebb, de elvontabb gyakorlatot ad elő a színre lépők közti vonzásokról, taszításokról, a kapcsolatok változásairól. A miénk érthetőbb, az övék talán élőbb. Santiago azt mondja, a történet fontos, de kevés; szükség volna egy pregnáns képre, egy szimbólumra is. Mi csak illusztráltuk a 31. éneket.

Aztán mindenki felolvas egy részt a Kalevalából a saját nyelvén. (A fordítás egyébként meglepően könnyen ment, a versforma szinte adta a szavakat. Ha *angolból* ilyen könnyen fordítom *a finn Kalevalát magyarra,* akkor mégiscsak lehet valami ezekben a közös gyökerekben...)

Délutáni feladat: egy új gyakorlatban megfogalmazni egy összeütközést, egy konfliktust. Kissé sematikus, didaktikus gyakorlat születik, irdatlan nagy kötélcsomót cipeltünk fel hozzá a kelléktárból: a lények öntudatra ébrednek, fel-ismerik függésüket egy felsőbb hatalomtól. Igyekeznek megszabadulni tőle, s ez együttes erővel sikerül is. Ám mégsem szabadok: ezer szállal függnek kölcsönösen egymástól, ugyanúgy rabjai a hálónak, mint az elején... Santiago szerint a kép, a „picture" szép, csak sovány a történet, a mese! A másik csoport kissé befuccsolt - nem tudtak egy valamenynyire is épkézláb gyakorlatot összehozni.

Santiago mintha tanácstalan lenne. Nem szállítunk megfelelő anyagot, ő meg mintha nem tudná megmondani, mit is akar. Este otthon a papírok közt kikeresem az öreg rövid életrajzát. De hisz ez az ember nemcsak Kolumbia, de egész Latin-Amerika egyik legjelentősebb szín-házi személyisége! Lehet, hogy csak taktikázik?

Harmadik nap. Talán nyomon vagyunk. Keresünk egy történetet, egy „mesét", ami nem egyszerűen illusztrációja a Kalevalának, hanem megpróbálja kibontani az egyedi, jelen esetben finn mítosz legmélyebb rétegeit, azt, amit mindannyian közösnek érzünk.

Tegnap ebédnél Peter, egy NDK-beli megfigyelő arról beszélt Santiagónak, hogy mindennek gazdasági okai vannak, a mítosz is gazdasági szükségszerűségeket fejez ki a maga módján! Még jó, hogy az egész tudszocot nem keverte bele... Mivel én úgy gondolom, hogy a gazda-sági faktor szükséges, de nem elégséges a mítosz és a történelem kapcsolatának magyarázatához, azt javasoltam csoportunknak, hogy az incestus motívuma körül kutassunk. Az, hogy Kullervo épp a saját húgával fut össze, nem gazdasági szükségszerűség, mégis nyilván több, mint véletlen - ez a Sors, Kullervo sorsa. Miért kellett ennek így történnie? Ki vagy mi irányítja sorsunkat, és hogyan kellene élnünk ennek a titokzatos hatalomnak az árnyékában?

A másik csoportot is érdekes kérdés foglalkoztatta: a helyzet, amikor Erő és Hatalom nem esik egybe. Előbb-utóbb bekövetkezik a robbanás, de mi történik addig a pillanatig?

A mai rögtönzéseinkben a papír volt a fő kellék. Mi minden tud lenni! Például igazolhatja a személyazonosságot, lehet közönséges szemét, és tud repülni!!!

Negyedik nap. Valószínűleg az általam javasolt történet megy az előadásra. Örülök neki. Ez alatt a néhány nap alatt irányítónak éreztem magam a csoport munkájában. García „taktikája" mindössze annyi, hogy valóban kíváncsi arra, ki mit hoz magával a világ valamelyik sarkából.

Ebben a nemzetközi társulatban a magam számára is meglepő módon felértékelődik, megerősödik magyarságtudatom. Ady Endrét idézem nekik: „Mi mindig mindenről elkésünk." Vajon sikerül-e beilleszkednünk Európa közösségébe?

Kullervo is „elkésik". Vajon sikerül-e beilleszkednie a társadalomba'?

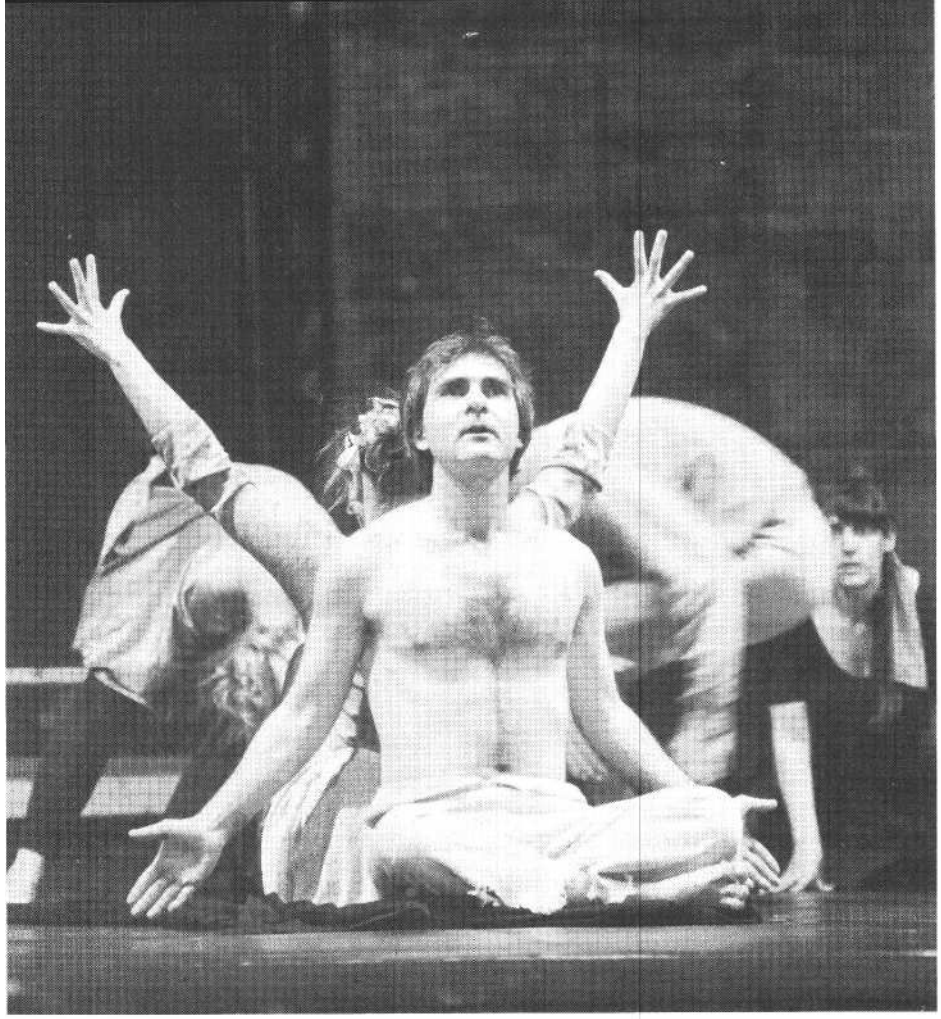
Az elmúlt napok rögtönzései színészként is fantasztikusan felszabadítottak. Ahogy nyitogatjuk egymást, mindannyiunkban mintha titkos zárak pattannának fel. Olyan dolgok jönnek elő, amiket az ember maga sem sejtett magában. Olyan sűrű, tömény, izgalmas és élvezetes színházi pillanatok jönnek létre, amilyenekben színészként talán a főiskolai *Tóték* óta nem volt részem.

Santiago nagyjából elfogadja az incestustörténetet, de bizonyos pontokat világosabban kell megfogalmaznunk. Joseph, Robertson és Fernando azt kapták feladatul, hogy csináljanak valami zenés prológust, a Kullervo-történet „prezentációját". Outi, Regina és Georgia Kullervo nőkkel való találkozását dolgozzák ki. Roy, Peter meg én azt keressük, hogyan találkozik Kullervo a „civil társadalommal", hogyan „késik el".

Ötödik nap. A „zenei szekció" bemutatta a nyitányt. Furcsa, érdekes, temperamentumos afrikai zene, bár az elején meglepően hasonlított „Az Árgyélus kismadár" kezdetű magyar népdalra. A zene fölött Joseph mond köszöntőt először a saját nyelvén, majd angolul. A lányok belelkesedtek, és kezdték tanulni az ugandai szöveget, végül már mindenki fújta: Kagutema, Bamwongere, Kagutemala...

Már a félidőnél járunk, és Santiago még mindig nem „rendez". Megint csak részfeladatokat oszt ki mindenkinek. Regina a madártáncot, Kullervo születését dolgozza ki, Roy és Peter Kalervo és Untamo harcát, Georgia a csábtáncot. Nekem az emberek egyenkénti megölésén kell gondolkoznom. Nem szabad naturálisnak lenni. Mindenkivel szemben egyetlen pregnáns gesztust keresek, ami-re az illető megmerevedik, majd amikor papírt tömök a szájába, hirtelen össze-esik, mint a rongy.

Hatodik nap. Ma kissé eluralkodott a tehetetlenség. Az elmúlt napok remek spontán ötleteit, rögtönzéseit kerek egységgé kéne szervezni. Sajnos elsején „produkálnunk" kell! Félő, hogy ez a tíz nap túl sok ahhoz, hogy megőrizzük a frissességet, életszerűséget, és túl kevés ahhoz, hogy valóban alaposan kidolgozhassuk a játékot, hogy az ezáltal ismét élettel telítődhessen. Mindenesetre most már Santiagón a sor: meg kell rendeznie bennünket. Tulajdonképpen el is kezdte - válogat javaslataink közt, finoman irányít, kezdi mederbe terelni a dolgokat. Miközben látszólag magunkra hagy bennünket, ő is töri a fejét, s mikor megjön, hozza egy-egy részlet megoldását. De vajon lesz-e időnk összerakni a részeket'? Mindenesetre az eredetileg szabad délutánt is munkával töltöttük.



Paavo Haarikko: Kullervo története. Jelenet az előadásból (előtérben: Dezsényi Péter)

Hetedik nap. Első próba a Finn Nemzeti Színházban. Kezdjük apránként összerakni az „előadást". Nem vagyunk és nem is leszünk vele „készen", Santiago nem is akar produkciót. Körfüggöny nélküli üres színpadon mutatjuk be műhelygyakorlatunkat. Valami azért lesz belőle. Azt hiszem, szombaton túljutottunk a holtponton. Lehet persze, hogy ez csak az én szubjektív érzésem. Az első napokban még rendezőként tudtam az egészben gondolkodni és vitatkozni, de amióta eldőlt, hogy én játszom Kullervót, bizony teljesen átmentem „buta, önző színészbe". Végül is színész-rendező-nek lenni skizofrén állapot... Nem látom, nem érzékelem, milyen lehet most kívülről az egész, de én Kullervót *el jogom játszani!* Nézte a próbát egy rádió-riporternő, aki mellesleg rendező is, és nagyon lelkes volt. (Hiába, ez jólesett.) Nyilatkoztam a rádiónak.

Nyolcadik nap. Formálódik az előadás! Santiago felkért egy finn *Kalevala-éne*kest, hogy valamilyen régi finn dallal zárja le az egészet, ne egy hullahegy rideg látványa legyen az utolsó kép.

Úgy érzem, a helyzetek igazak. S mert igazak, a vetkőztetés sem okoz gondot.

Furcsa: szinte meglepődtem, mikor Outi tanácsot kért tőlem saját szerepével kapcsolatban, pedig hát partnerek vagyunk! De minél inkább ki van közösítve Kullervo, annál jobb az én pozícióm a „társulati hierarchiában". Ez is egy skizofrénia...

Kilencedik nap. Délelőtt egy utolsó próba az Akadémián, délután főpróba a színházban, ahol végre megnézhetjük, mit csináltak a többiek.

Penny Allenéknél egy erdőben állatok játsszák el a történetet. Ez az állatosdi lehet, hogy jó pedagógiai módszer a színészképzésben, de egy történet elmondásához kevés. A felvett hangok, testtartások egy-egy konkrét állatfajt igyekeznek megjeleníteni (nem mindig felismerhetően), de többnyire nincsenek szinkronban a történet fordulataival, a szereplők vágyaival, törekvéseivel. Lassú és vontatott.

A koreai Kim produkciója nagyon szép! Fontos szerepet játszik egy csokor virág, a fuvola és a dob. Az egyes szereplők nemcsak megőrizték, de nagyon is plasztikusan képviselik saját nemzeti identitásukat, s ez együtt izgalmas egységet hoz létre. Három Kullervójuk van: egy apró termetű indiai táncos (bravúros fejszetánc), egy szőke izlandi fiú (borongó északi típus, borzasztó pösze, és sokat szenved) és egy olasz származású amerikai fiú, sok intelligenciával és *humorral!*

Souleymane Kolyék produkciója cm-

lékeztet a legjobban a miénkre, legalábbis ami a megközelítést illeti. Ok is az egyén és közösség viszonyát boncolgatták egy komor és egy humoros történet keretében. Érdekes, hogy ahol nálunk a kórus fetreng a röhögéstől, náluk keservesen vonítanak a sírástól. Kissé talán túlteng a tamtam, furcsa, amikor fehér emberek afrikai táncot járnak, de hát van egy tizenöt éves afrikai dobosuk, aki egyszerűen ördögi...

Pampiglione „olasz barokk színháza" teremt néhány látványos képet a hatalmas térben szinte elvesző magányos emberről, de vontatott és unalmas. Ami a „műhelymunkát" illeti, azt a rendező kisajátította magának, színészei csak marionettfigurák.

Mohammed Drissék viszont annyira elmerültek a műhelymunkában, hogy nem is mutatnak be semmit, mondván, az akadémiai helyiség után ez a színház alkalmatlan közeg a számukra.

A mi gyakorlatunk elég jól sikerült. A nézők reagáltak, nevettek, sőt időnként egy-egy meglepett felkiáltás is hallatszott. Úgy látszik, hatottunk...

Tizedik nap. Délelőtt még egyszer végigmegyünk a „darabon". Csatlakozott hozzánk a finn *Kalevala-énekes* - gyönyörű a befejezés!

Délután - bemutató! Csodálatos hangulat, remek közönség! Negyedikként kerülünk sorra, vibrál a levegő. Felemelő feszültség, időnként szinte tapintható színpadi csöndek. Régen éreztem színészként a „cselekvés művészetének" ezt a varázsát.

A létrejött előadás

A színpadon mindössze három pad és elöl, a jobb portálnál egy pianíno. Két pad kétoldalt, szemben egymással, az általuk közrefogott teret hátul a rivaldával párhuzamosan zárja le a harmadik. Egyébként a színpad üres, a fekete horizontfüggönyök is fel vannak húzva.

A szereplők bejönnek, dob és pianíno kíséretével ugandai nyelvű dallal köszöntik a nézőket, majd a zongorázó Joseph szól angolul a közönséghez. Elmondja, hogy egy történetet mutatunk be Kullervóról, a „bolond fiúról", egy történetet, amelynek Finnország a hazája. Ez a történet nem egészen azonos a *Kalevala* történetével, ez *a mi* történetünk, mindannyiunk szíve benne lüktet. Kéri a nézőket, fogadják szívesen a produkciót.

Mialatt Joseph beszél, a társulat két tagja, Roy és Peter halkan, de indulatosan vitatkozik valamin. Nem túl feltűnő, de azért észrevehető az ellentét köztük. A lányok, Outi, Georgia és Regina a hátsó padnál előkészítik az előadás egyik fontos kellékét, egy körülbelül 1,5 5 méteres fekete leplet, és Regina magára is terít egy kisebb fekete köpenyfélét. Én levetem a pólófelsőmet, megállok hátul, jelenésre várva. Ahogy Joseph bevezetője végére ér, és abbahagyja a zongorázást, Roy és Peter hirtelen botot ragad, és Robertson tamtamdobjától kísérve stilizált, táncszerű mozdulatokkal jeleníti meg Kalervo és Untamo párbaját. Az Anya (Regina), aki köpenyével furcsa, madárszerű jelenség, riadtan figyeli a férfiak élethalál-küzdelmét, s maga is táncolni kezd. Tánca egyszerre idézi afrikai primitív törzsek varázslóinak mágikus-kultikus táncát és egy terhes asszony vajúdását. Ahogy a férfiak harca és a nő vajúdása egyre hevesebbé válik, a Bábaasszony (Georgia) megteszi az előkészületeket a szüléshez: a rivaldára merőlegesen kihúzza és leteríti a nagy fekete leplet. Outi és én előremegyünk, a lepel elülső részén egymásnak háttal lekuporodunk, Georgia a lepel hátsó felét ránk teríti. Regina előttünk táncol, tánc közben lassan hátrálni kezd, úgy-hogy mi Outival a lepel alatt ott kuporgunk a lába között. Miközben Regina hátrál, lassan lehúzza rólunk a leplet, majd hirtelen élesen felsikolt. Ebben a pillanatban Outi és én kitárt karral fel-egyenesedünk: Kullervo és testvére meg-született. Ugyanebben a pillanatban döfi le Untamo Kalervót. A győztes Untamo megragadja Kullervo húgát (Outit), és magával hurcolja. A kétségbeesett Anya, hogy legalább fiát mentse, gyorsan letakarja Kullervót a lepellel. Untamo, látva, hogy csak egy lánygyereket sikerült elrabolnia, dühösen ellöki magától, és a fiú keresésére indulna, ám ekkor Joseph, mintegy az előadás rendezője (és zenei vezetője), leállítja a jelenetet: ebből elég volt, most más jelenet következik. Színes papírokat oszt ki a jelenlevők közt, s azt mindenki a mellére tűzi, mint egy igazolókártyát. A fekete lepel alatt kuporgó Kullervóról mindenki megfeledkezik. Joseph, miután kiosztotta a papírokat, int a hangpáholynak, és felkiált: Music! A zene - Muszorgszkij: *Egy kiállítás képei, Babajaga kunyhója.*

Egyszerre nemzetközi kongresszuson vagyunk. A delegátusok peckesen feszítenek névkártyáikkal, a régi ismerősök lelkesen üdvözlik egymást, akik még nem ismerik egymást, groteszk indiszkrécióval hajolnak egymás keblére, hogy elolvassák a másik kártyáját. Kézfogások, általános keep smiling. Az egyetlen zavaró tényező, hogy időnként megbotlanak a terem közepén egy fekete kupacban. Valaki végül megelégeli a dolgot, lerántja a leplet, az előkerült Kullervo ámulva néz körül a „szép új világban".

Mindenki érdeklődéssel fordul felé: új kolléga? Előbb barátságosan kérik, majd egyre türelmetlenebbül követelik, hogy igazolja magát. Bábeli hangzavarban, kiki a saját nyelvén egyre fenyegetőbben és indulatosabban kéri számon az igazolókártyát, Kullervo kétségbeesetten (és magyarul) magyarázza: egy kukkot sem ért, nem tudja, mit akarnak tőle. Végül is kipenderítik az előszínpad bal oldalára.

Ismét változik a helyszín, a tőzsdén vagyunk. Zene - Muszorgszkij: *A kijevi Nagykapu.* Újabb színes papírkötegek kerülnek elő, harsány hangon kínálja kiki a magáét, lázasan folyik a cserebere, mindenki lót-fut, kiabál, intézkedik. Kullervo kívülről ámulva figyeli az egészet. Egyszer csak egy Hölgy (Regina) elejt egy fontos iratot, de nem veszi rögtön észre. Kullervo felkapja a papírt, a Hölgy után szalad, nyújtja neki. Az közben észrevette, hogy hiányzik a papír, kikapja Kullervo kezéből, de ahelyett hogy megköszönné, a papírköteggel arcul csapja Kullervót, mint egy tolvajt, majd rohan tovább, az üzlet nem várhat! Kullervo döbbenten áll a forgatag közepén, hirtelen ellop egy másik papírt, kiszalad vele az előszínpadra, és hajtogatni kezdi. Közben a tőzsdén kezdenek elszabadulni az indulatok: adásvétel helyett aki kapja, marja, egyre agresszívabb küzdelem, állatias hangokkal tarkítva.

Kullervo elkészül „művével", egy papírrepülővel. Visszaszalad a többiek közé. Ahogy felugrik a padra, a zene hirtelen elhallgat. Mindenki dermedten figyeli a közéjük hajított repülő kecses landolását. Kullervo boldogan szalad utána, felkapja, ismét elhajítja, szinte ő maga is repül. A többiek rámerednek papírkötegeikre: hát ezt is lehet csinálni belőle??? Hirtelen kitör a papírhajtogatási láz - dühödten gyűrik, gyömöszkölik a papírokat, de senkinek sem sikerül repülőt csinálni. Georgia felkapja a repülőt, lassan közeledik a boldogan nevető Kullervo felé. Mikor egész közel ér hozzá, a repülőt hirtelen összegyűri, és az arcába dobja.

Elszabadul a pokol. Az egész társaság gyűri, tépi az imént még értékes papírokat, s a galacsinokkal megdobálják, szinte „megkövezik" a magába roskadt Kullervót. S mikor már egész szeméthegy veszi körül, kényszerítik, hogy szedje föl, takarítsa el az egészet - Kullervo rabszolga lesz.

Mire az ölébe gyűjtötte a papírszemetet, ismét változik a szín: keleties hangulatú mulatóban vagyunk. Georgia Robertson dobkíséretével énekel, és izgató, erotikus táncot lejt, a társaság tapsol, kontrázik. A Táncosnő észreveszi a sarokban kuporgó Kullervót, ölében a szeméttel. Tekintete összevillan a Striciével (Peter), aki odamegy a konokul maga elé bámuló rabszolgához. Meglöki: nézd csak azt a lányt! Jó nő, mi?! Kullervo nem néz oda. Ám ekkor a Táncosnő is közeledni kezd, a dal és a tánc egyre kihívóbbá válik. Ahogy a nő fátylával megsimítja Kullervo arcát, a konok közöny repedezni kezd, a rabszolga a Táncosnőre emeli tekintetét. Az hívogatóan kezd hátrálni a kör közepe felé. A Strici noszogatja Kullervót: mire vársz, menj utána! A többiek kajánul figyelik, mi történik. Kullervo lassan *felemelkedik*, reszketve indul meg a Táncosnő felé, a Strici biztatja, bátorítja. A tánc egyre hevesebb, a társaság egyre kajánabb, Kullervo egyre izgatottabb... Még egy lépés, és eléri a Táncosnőt - ebben a pillanatban a Strici hátulról lerántja Kullervo nadrág-ját, Kullervo megbotlik és elesik. Hatalmas, diadalmas röhej. Csak a Lány (Outi) nem nevet; tekintete találkozik a meg-szégyenített és megalázott Kullervóéval.

De a Táncosnő egy szemvillanással csendre inti a többieket: a játéknak még nincs vége. Megsimítja Kullervo arcát, ezzel mintegy visszahódítja őt a Lány tekintetének bűvköréből, majd lassan leül az egyik padra, s várakozón néz rá. Kullervo nekikeseredetten, csak azért is, térden csúszva indul meg felé. Mikor már elérné, és éppen átölelné, a Táncosnő kéjes mosollyal, diadalmasan rúgja el magától: mit képzeltél, nyomorult rab-szolga'? Ismét hatalmas nevetés.

Kullervo megalázottan szedi össze a széthullott papírokat, indul hátra kifelé. Hirtelen megáll, lassan visszafordul: a Lány most sem nevet. Kullervo nagyon lassan, de minden tétovázás nélkül indul felé. Most a Lányon van a habozás sora. Szeretné is, ha Kullervo odajönne hozzá, és megfogná a kezét, de fél is attól, hogy a rabszolga közeledésének elfogadásával kiközösíti magát a „társadalomból". Pillantása ide-oda cikázik Kullervo és a többiek közt. Sóvárogva várja Kullervót, ugyanakkor megpróbál jó képet vágni a többiek előtt a „zsenáns" helyzethez. Megpróbálja elriasztani egy kiáltással, de Kullervo elszántságát már nem lehet megrendíteni. Odalép a Lány elé, szótlanul megáll. A Lány, hogy zavart izgalmát leplezze, tettetett nemtörődömséggel elvesz egy gyűrött papírdarabot, nézegeti, forgatja. Csakhogy Kullervo szenvedése a papírszemetet ismét megnemesítette. A Lány ámulva néz Kullervóra, aki le-térdel elé, s minden „kincsét" felajánlja neki.

Pillanatok alatt megfeledkeznek a külvilágról, a harsány röhejjel immár a Lányt is kiközösítő „társadalomról", átölelik egymást, a szerelem beteljesedik. Az eksztázis után fáradtan, de boldogan simogatják egymás arcát, haját, majd felállnak; Kullervo lassan, ünnepélyesen az előszínpad közepére vezeti a Lányt, és menyegzői fátyolként teríti rá a fekete leplet. A kórus gúnyosan kacag. Kullervo megcsókolja a Lányt, majd hátralép, hogy büszkén és boldogan csodálhassa menyasszonyát. A Lány is végignéz magán, gyönyörködni akar menyegzői fátylában, de hirtelen megretten: hisz ez a fátyol ugyanaz a lepel, amelyből testvérével együtt született!!! Es ekkor Kullervóba is belehasít a felismerés: saját húgával lépett nászra, vérfertőzést követtek el! A Lány kétségbeesetten sikoltozik, vonaglik, a lepel mint Nesszosz inge égeti a testét, Kullervo tehetetlenül, magánkívül rohangál körülötte. A „társadalom" kaján káröröme szinte nem ismer határt. A Lány hirtelen összeesik - meghal. Kullervo megrettenve, négykézláb kúszik oda hozzá, mint egy állat; döbbenten, értetlenül bámulja a halott Lányt, az elmúlással való találkozás irracionalitása szinte megbénítja.

Aztán egyszerre felnéz: a többiek térdüket csapkodják széles jókedvükben. Pár pillanatig mozdulatlanul áll, majd nekikeseredett dühvel veti magát a szétszórt papírokra, felmarkol egy nagy csomót. Először a Dobos (Robertson) mögé lép: karjával elkapja a nyakánál, tátott szájába papírt töm. Ahogy elengedi, a Dobos holtan zuhan le. Másodiknak a Táncosnőhöz lép. A nő keze hízelegve fut fel Kullervo derekán, kacéran ne-vet Kullervóra, az papírt töm a szájába, a Táncosnő is holtan rogy össze. A Strici riadtan próbál elosonni, megbotlik a padban, Kullervo leteperi, papírt töm a szájába. A másik oldalon a Férfit (Roy) még rázza a nevetőgörcs a Dobos halálán. Kullervo hozzálép, papírt töm a szájába, s már megy is tovább. A következő áldozat a Hölgy (Regina). Ő volt a játék elején Kullervo és a Lány anyja. Most kétségbeesetten nyúl köpenye felé, amit a „szüléskor" viselt, talán az meg-védheti. De Kullervo kirántja a kezéből a köpenyt, és a sikoltásra készülő Hölgyet elnémítja egy papírcsomóval.

Már csak a Zongorista (Joseph) maradt hátra, aki végig az ölés alatt vigyorogva zongorázik. Kullervo odalép a zongorához, a kottát hirtelen galacsinná gyúrja, és a Zongorista nevető szájába tömi, az holtan zuhan le. Csend. Kullervo lassan középre megy, szétnéz. Körös-körül papírszemét és halottak. Megfogja a lepel szélét, lefekszik a Lány mellé, papírt töm a saját szájába, és beteríti ma-gát a lepellel.

A zsinórpadlásról lassan, körözve fehér papírrepülő száll alá. A háttérből a finn Kalevala-énekes, aki eddig szótlanul figyelte az eseményeket, lassan előrejön, s könyvéből énekelni kezdi a Kullervóról szóló ének utolsó sorait. A szereplők felkelnek, s a refrént együtt éneklik az énekessel. A végén az énekes becsukja a könyvet.

Sötét.

Epilógus

Előadás végén az öt csoport együtt hajolt meg. Óriási siker, euforikus VIT-hangulat. Búcsúeste az Akadémia másik épületében. Itt Drissék is tartottak nekünk egy kis bemutatót a hatodik csoport munkájából. Hosszú-hosszú lazítás, amitől én már begörcsöltem volna; kemény koncentrálások. Driss sokat instruál. Lassított mozgások, kimunkált gesztusok. Aztán az utolsó tíz percben végre elkezdtek rögtönözni, felszabadult játékörömmel. De miért kellett ennek ekkora feneket keríteni?

Maga a búcsúeste leírhatatlan. Mindenki diplomát kap arról, hogy itt volt, részt vett ebben a gyönyörű munkában. Utolsó beszélgetések. Hihetetlen, hogy most egyszer csak vége, nincs tovább. A boldogságot fájdalmas és abszurd búcsúhangulat váltja fel. Sírni szerettem volna. Éjfél körül egy new wave banda kezdett bömbölni, már beszélgetni sem lehetett. Eljöttem. Ennyi.

Az Új Színház Bizottságot az ITI-n belül sokan feleslegesnek, mondvacsinált gittegyletnek tartották korábban. A bizottság, hogy igazolja létjogosultságát, megszervezte ezt a nemzetközi színházi műhelyt. Az igazolás fényesen sikerült. Biztató hírek vannak arról, hogy belátható időn belül remélhetőleg több hasonló műhelyt is tudnak szervezni. Csak azt kívánhatom, hogy valóban így legyen, hogy minél több fiatal színházi szakember találkozhasson a világ minden tájáról, és teremthessen közösen Új Színházat.

négyszemközt

SZ. SUJÁN ANDREA

A mai angol dráma

Beszélgetés Roger Howarddal

- Az angol kritikusok, amint arról a Plays and Players is beszámolt, ezúttal is kilenc kategóriában díjazták az angol szín-ház 1988-as teljesítményét. A tizenkilenc kritikus közül tíz úgy vélte, hogy 1988 legkiemelkedőbb angol drámája David Hare Titkos elragadtatás *(Secret Rapture) című, a londoni Nemzeti Színházban bemutatott műve.*

1988 őszén volt alkalmam megnézni a produkciót Londonban, de sem a darab, sem az előadás nem tett rám mély benyomást. Ez a sok aktuálpolitikai vonatkozással bíró, határozottan thatcherizmus-ellenes darab témáját tekintve érdekes. Egy család két nőtagján keresztül két különböző életfelfogást, mentalitást exponál: a pragmatikus, haszonelvű, rideg, kemény, sok szempontból embertelen nővérrel szemben a másik a homo moralist képviseli. A cselekmény azonban gyilkossággal végződő melodrámába torkollik, a drámai kidolgozás nélkülözi az életszerűséget. A kritikusok többsége mégis ezt a darabot tartotta a legtöbbre.

Óhatatlanul felmerül a kérdés, ha a Secret Rapture *a legjobb tavalyi dráma, vajon 1988 drámatermése jelentékenynek tekinthető-e? Mi erről a véleménye Roger Howard drámaírónak, az Essexi Egyetem professzorának?*

- Én magam az előadást nem láttam, de a szöveget jól ismerem, és tudom, hogy az előadás valóban elismerő kritikákat kapott. Úgy vélem, hogy Hare-nek ez a darabja visszaesést jelent pályáján, kevésbé érdekes, mint a megelőzőek. Könnyű fajsúlyú írásmű, amely nélkülözi a lélektani hitelességet. A *Titkos elragadtatás a* gondolkodó középrétegek számára írt intelligens bulvárdráma, politikus darab, amely kritikát gyakorol az önzés, az érdekelvűség, ha tetszik, a thatcherizmus elmúlt tíz éve felett. Ráadásul a figurák igen gazdagon jellemzettek. Minthogy a színmű az emberi kapcsolatok alakulását vizsgálja a Thatcher-évtizedben, jelentőséget kell tulajdonítanunk annak, hogy éppen a Nemzeti Színházban, az ország legnagyobb, a kormány által fenntartott színházában került színre. A kenyéradó gazda kezébe harapni merész dolog. A magam részéről a kritikusi véleményeket politikai tettként interpretálom, mert *a Secret Rapture* elfogadása azt is jelenti, hogy a kritikus a Thatcher-ellenesség mellett foglal állást.

A kritikusi díjakat egyébként nem kell túlértékelnünk, inkább csak orientálják az embert. Hiszen a kritikusok nagy-részt London színházait látogatják, a West End üzleties színházait, illetve az állami színházakat, s a díjakat is általában az itt látottak alapján osztják. Ezzel szemben, mint tudják, rengeteg érdekes kísérleti színház működik London peremkerületeiben és a fővároson kívül, amelyek munkáját a kritikusok nem kísérik eléggé figyelemmel. Ezek az előadások sokkal kisebb publicitást kapnak a sajtóban, s eleve rosszabb esélyeik vannak az ilyen reprezentatív megméretetések alkalmából. Ami engem illet, én Howard Barker *Az éjszaka harapása (The* Bite of the Night) című művét tartom az elmúlt év legjobb darabjának. A Royal Shakespeare Company vitte színre a Barbican Pit termében ezt a négy és fél órás, nézőpróbáló nagy utazást vissza az időben, az ókori Görögországig. Kalauzunk egy kortárs egyetemi tanár, aki gondolatban végigtekint a történelmen, s Barker az ő alakján keresztül igyekszik megfogalmazni, miért tragikus entellektüelnek lenni a mai világban. Ambiciózus írás, sokak szerint persze túlírt. A City Limits radikális kritikusán kívül nem sok szakembernek tetszett.

– Ön előadást tartott Budapesten a modern angol drámáról. Ebben említést tett arról, hogy az elmúlt húsz évben közel kétszáz drámaíró jelentkezett Angliában. Érdekel, hogy ebből a tömérdek színpadi szerzőből kiknek a darabjait tartja időtállónak, kiket értékel legtöbbre.

– Nehéz kérdés. Hiszen a közönségsiker, a színpadi divatok nem mindig esnek egybe a kritikusi, az irodalomtörténeti értékeléssel. Arról tehát, hogy a jövő nemzedékek ízlésének a mai darabok közül melyek fognak megfelelni, nemigen tudok nyilatkozni.

– Akkor inkább úgy teszem fel a kérdést, hogy kiknek a darabjai tükrözik leghitelesebben a mai Anglia problémáit?

– Edward Bond bizonyosan a korszakunkat túlélő drámaírók közé tartozik majd. Időtálló darabjai közt említhetem *a Háborús játékokat* (War Plays), *Az orgyilkosságok utánt* (After the Assassinations) vagy a Stratfordban, majd Londonban is az RSC által nemrégiben műsorra tűzött *Restaurációt* (Restoration). *A bolond* című, John Clare-ről, a XIX. századi parasztköltőről szóló darabjában sikerült megragadnia a költői képzelet, a művészi magatartás gyökereit, s ezt hatásos képekben ötvözi azokkal a társadalmi tényezőkkel, amelyek a művészi önmegvalósítás ellen hatnak. Bond mindezt legjobb képességei szerint kelti életre, tudatosan kimunkált, veretes, gazdag nyelvi megfogalmazásban. Úgy vélem, A *bolondban* Bond összes drámaírói erénye együtt van, míg korai és későbbi darabjaiban ezek az erények csak részlegesen fedezhetők fel.

Ami a többi drámaírót illeti, Howard Barkerre és különösen *Győzelem (Victory)* című kiemelkedően jó darabjára kell felhívnom a figyelmet. Noha Barker Bondtól eltérő habitusú drámaíró, *a Győzelem* éppúgy reprezentánsa drámaírói kvalitásainak, ahogy A *bolond* Bond tehetségének. A *Győzelemben* manifesztálódik leginkább Barker történelemszemlélete. A cromwelli forradalmat követő restauráció korában játszódó darab tulajdonképpen az 1960-as, 1970-es évek Angliájának allegóriája. A darab a modern angol öntudat kialakulásáról, a művésznek, az entellektüelnek, a gondolkodó embernek a modern társadalomtól való elidegenedéséről szól. Az angol történelmi tapasztalat azt mutatja, hogy ez az elidegenedés a restauráció korában kezdődött, amikor az emberi viszonylatok meghatározójává az erkölcsi, a kulturális értékek helyett mindinkább a tulajdon vált. A darab nyelve gazdag, mint a Jakab kori drámáké, a színészek is rajonganak érte. Nem könnyű feladat Barker darabjait idegen nyelvre fordítani, de mégis könnyen exportálhatók, mert képi világuk nagyon mai és közvetlen. A fordításnak vissza kellene adnia Barker prózájának költőiségét, trágár, túlzó és szélsőséges stílusát. Karakterei pedig, különösen a *Győzelemben,* univerzális figurák, éppúgy hatnának a magyar színpadon, mint az angolon. Tíz kis darabból álló jelenetsorozata, a Le*hetőségek* (Possibilities) hálás fordítói feladat, és valósággal színpadra termett.

Az általam nagyra tartott Caryl Churchillről is szót kell ejtenünk. Egyik legjelentősebb darabja, *a Menő csajok* (Top Girls) első jelenetében történelmi figurákat ültet egy ebédlőasztal köré. A többi jelenet remekül exponálja a mai nő tipikus konfliktusait: az otthon és a hivatás, a szülők elvárásai és a szuverén, önálló életvitel konfliktusát. Jól ábrázolja a darab, hogyan válhat el két, a szegénységből induló lánytestvér életútja pusztán azért, mert az egyik otthon maradva megelégszik a konvencionális nőszerep (gyereknevelés, háztartás) vállalásával, míg a másik az adott életkeretekből kitörve karriert csinál, és sikeres üzletaszszony lesz belőle.

Nem tudom, mennyire hangzik ismerősnek David Edgar és Howard Brenton neve Magyarországon. David Edgar zsurnaliszta vénája ellenére reprezentán-

sa a mai angol drámának. Az 1970-es években írt *Sors* (Destiny) és az 1980-as években publikált *Májusi napok* (Maydays) a kidolgozás gyengeségei ellenére magas dokumentumértékű darabok; arról tanúskodnak, mit jelentett a hetvenesnyolcvanas években baloldaliként részt venni a helyi politikában. Jóllehet ezek a darabok elhalványulóban vannak, mert túlságosan kötődnek az akkori aktualitásokhoz, mégis mint epikus dokumentumdrámák a korszak jellegzetes darabjai.

Howard Brenton meghatározó egyénisége a mai angol drámának, annak ellenére, hogy az utóbbi időben túlzottan is előnyben részesíti a feltűnést keltő, sokkoló színpadi hatásokat, csakúgy, mint Barker, Bond és az ifjú drámaírók közül sokan. *A boldogság fegyverei* (Weapons of Happiness) című darabjában azonban sikerült drámailag jól megragadnia olyan kérdéseket, mint a generációs probléma, a fiatalok elidegenedése a fogyasztói társadalomtól. *A Churchill Play* (1974) egyike legsikerültebb darabjainak, amely bizton számíthat a továbbélésre. Brenton a közelmúltban átírta, aktualizálta ezt a darabot, amely megírásakor a közeli jövőben, azaz ma játszódott. Ez a jövő azóta jelen lett, s a *Churchill Play* első változatában elénk vetített jövőképet megerősítik azok a társadalmi változások, amelyekre a thatcherizmus tíz éve alatt sor került Angliában. A darab új verziója azt próbálja megmutatni, hogy ezeknek a társadalmi változásoknak milyen még súlyosabb következményei lehetnek a jövőben. Ez a komor, nyomasztó színmű sokat elárul az angol polgárnak a hatalomhoz és a politikai vezetéshez való viszonyáról, de szól az Angliában eleddig nyíltan még kevésbé, Észak-Írországban annál inkább megtapasztalt terrorról és politikai elnyomásról is. *A Churchill Play* emlékezteti az írországi problémával kapcsolatban közönyre és feledékenységre hajlamos angolokat arra, hogy a terrornak és a politikai elnyomásnak a világon sok helyütt alkalmazott módszerei nem teljesen is-meretlenek az Egyesült Királyság területén sem.

A listát még hosszan lehetne folytatni. De valójában nagyon hálátlan és kivihetetlen feladat a kortárs drámairodalmat értékelni, hiszen a figyelem ilyenkor óhatatlanul már a rendezők, a színpad és a könyvkiadás által ilyen-olyan okoknál fogva szelektált drámatermésre korlátozódik. Az 1960-as évek óta született több ezer dráma közül csak néhány százat publikáltak. Igazán autentikus ítéletet, véleményem szerint, csak néhány évtizednyi distanciából mondhatunk erről a korszakról.

– Az ön rangsorából többen hiányoznak, köztük Harold Pinter vagy az a két drámaíró, akik az elmúlt években Angliában a legnagyobb közönségsikernek örvendenek: Alan Ayckbourn és Willy Russell - az ő Vértestvérek *című darabja magyar színpadra is eljutott. Hogyan értékeli őket?*

– Willy Russell jó hírű, nagyon sikeres drámaíró. Olyan nézőket céloz meg írásaival, akik nem tartoznak a mélyenszántó intellektusok közé, de nem is steril szórakozásra vágyó színházi fogyasztók, hanem valahol a kettő között helyezkednek el. Russell jó értelemben vett népszerű szerző.

– Az angol színház egyik alapvető vonása, mint az ottani életfelfogásé általában, az izolacionizmus. Lát-e ebben a vonatkozásban változást, és ha igen, ez milyen okokkal magyarázható?

- Változás van, nem kevéssé azoknak a világpolitikai, hatalompolitikai fordulatoknak a következményeként, amelyek Angliát érintették. Ma Anglia nem világhatalom többé, és ez, ha lassan is, a kultúrában is érezteti hatását. Ami a színházat illeti, a változás tetten érhető a drámaírói témaválasztásban. Példaként említhetném erre Howard Barker *Jó kis mészárlás* (Fair Slaughter) című darab-ját, a saját drámáim közül a Kínában játszódó *Mao tragédiáját* (The Tragedy of Mao), az 1930-as években a Szovjetunióban játszódó *Fehér* tengert (White Sea), a II. világháború végén Berlinben játszódó *Áttörés Berlinbent (A* Break in Berlin) vagy akár Harold Pinter török élmények inspirálta rövid abszurdját, a *Hegyi nyelvet* (Mountain Language). Ettől persze ezek a drámák még angol művek, de mindenesetre mutatják az angol drámaírók egy részének törekvését az európai, sőt Európán kívüli szellemi irányzatok, politikai események, történelmi tapasztalat iránti nyitottságra, céltudatos törekvést arra, hogy hagyják magukat befolyásolni az egyetemes hatásoktól.

Egy másik aspektusa ennek a kérdés-nek a következő: köztudott, hogy a modernizmus forradalma az angol drámaírásra, rendezői stílusra, tervezésre igen csekély befolyással volt, bár az 1920-as, 1930-as években akadtak kivételek. A társművészetek, a költészet, a festészet is csak későn szívta fel a formalista irányzatokat. A színházművészet pedig csak az 1960-as évek végén, az úgynevezett alternatív színházi mozgalom kibontakozásakor kezdte integrálni a modernizmus hatásait. A tervezők hirtelen nyitottá váltak, szokatlan, újfajta színészi játékstílusok hódítottak tért, bár a színészek továbbra is a szigorú, konzervatív, a Noël Coward-féle társalgási darabok előadási stílusát favorizáló színiiskolákból jöttek. Az 1960-as évek végén gomba módra szaporodtak azok a társulatok, illetve rendezők, amelyek s akik az 1920-as, 1930-as évek európai hatásait, többek között még Brecht színházmodelljét is tudatosan próbálták beépíteni munkájukba.

– Úgy tűnik, hogy legalábbis az elmúlt néhány évben az angol színház ablakot nyitott a világra, elsősorban az európai klasszikusokra. Az idei bemutatók között szerepel ősbemutatóként a teljes Faust *Simon Callow címszereplésével, a Cheek by Yowl a* Philoktetésszel *rukkolt elő, Osztrovszkij pedig különösen népszerű szerzője az évadnak, a számtalan Csehov-bemutatóról nem is beszélve. Mi az oka annak, hogy az európai dráma most hódít az angol színpadon, illetve az elmúlt két-három évtized izolacionizmusa összefüggésben van-e az elsöprő mennyiségű kortárs angol dráma erős színpadi jelenlétével?*

– Lényegretörő kérdések. Úgy gondolom, hogy mindez a brit öntudat rovására jelentkező európaisággal van összefüggésben, azzal, amiről az imént beszéltem. S hogy miért éppen az elmúlt években tört előre a külföldi dráma a brit színpadon? Az 1960/70-es évek fordulóján a színház az új drámaírással és az új színpadi (rendezői és színészi) játék-stílus kifejlesztésével, kiérlelésével volt leginkább elfoglalva. Ma viszont jórészt gazdasági okok miatt sokkal kevesebb új dráma születik és kerül színpadra. Ugyanakkor a sokszínű, kísérletező alternatív színházi mozgalom az utóbbi két évtizedben kinevelt egy újfajta, igen igényes, a játékstílusok, a témák és a műfajok hallatlan változatosságához szokott közönséget, valamint egy fantasztikusan tehetséges tervezői, rendezői és színészgenerációt. Azoknak a művészeknek a zöme, akiknek ma a közönség a Nemzeti Színházban, a Royal Shakespeare Company színpadain vagy a Royal Courtban tapsol, az alternatív színházakban tanulta a mesterséget. Jó néhányan közülük nem is végeztek színiiskolát, hanem a kísérletezés atmoszférájával átitatott mindennapi gyakorlatban váltak színészekké. Ma harmincas, negyvenes éveiket tapossák, hallatlan színészi tapasztalat és technikai tudás birtokában vannak; színészileg és emberileg is „megértek" a klasszikusok-ra. Ma számtalan olyan angol társulat létezik - például a Cheek by Yowl, a Kenneth Branagh vezette English Renaissance Company vagy az angol, fran-

cia és spanyol klasszikusokat előadó Actors' Touring Company -, amely kizárólag a hazai és külföldi klasszikusok előadására adta a fejét. Ezek az előadások az alternatív színházak formanyelvén szólalnak meg, egészen másként, mint ahogy például az 1950-es évek klasszikus rendezései. Azok az előadások hellyelközzel a múzeumszínház kategóriájába tartoztak.

– *Ön kéthetes magyarországi tartózkodása alatt sok budapesti és vidéki előadást nézett meg. Mi a benyomása a magyar színházról?*

– Általános, elméleti igényű vélemény megfogalmazására nem vállalkozom, de szívesen elmondom, mi ragadott meg, milyen impresszióim vannak, s talán ez sem érdektelen.

Hozzám az elméleti alapvetés és a színpadi gyakorlat szempontjából egyaránt az áll közel, amit a Katona József Színházban tapasztaltam. Három előadásukat láttam, *az Übü király* igazi reveláció volt, *a Három* nővérben és a *Re*vizorban az tetszik, ahogy a XX. századi tapasztalattal átitatottan interpretálják a XIX. századi klasszikusokat. A Katona József Színház tevékenysége azért olyan izgalmas, mert a modernizmus tradíciójának színpadi, formai eredményeit úgy vegyítik a színpadi realizmussal, hogy abból új minőség jön létre; eredeti, izgalmas színház. És ez azért fontos, mert a modernizmus formai újításai és a színpadi realizmus által képviselt humanista tradíció hosszú időn át teljes és hamis elkülönültségben létezett, a modernizmus igazán nem tudta megtermékenyíteni az utóbbit. Úgy tűnik, hogy a Katona József Színház produkcióiban a modernizmus formai eredményeinek és a tartalomnak egy új egysége jön létre.

Spiró György új darabja, *az Ahogy tesszük* témájánál fogva keltette fel érdeklődésemet. A darabból tudtam meg, hogy a válás és ezzel összefüggésben az életkörülmények, a lakáshelyzet alakulásának problémája az egyik legalapvetőbb társadalmi gond ma Magyarországon. Azok alapján, amit láttam és amit a nyelv ismerete nélkül a tolmácsolásból kihámoztam, úgy tetszik, hogy a darabban az emberi viszonylatok, kapcsolatok kidolgozása nem elég árnyalt, nem eléggé egyénített sem a férj-feleség, sem az egyéb szereplők viszonylata. A produkció ezzel szemben látványos, talán túlzottan is épít a szcenikai effektusokra, a zenére és a profi módon megvalósított koreográfiára. Noha ezek a produkció legértékesebb és legérdekesebb elemei, mégis úgy tűnik, hogy a látványvilág és a zenei megvalósítás ellentmondásban van a darab témájával, emberi, emocionális tartalmaival. Például a zsinórpadlásról belógatott bicikliző lányok hosszúra nyújtott jelenete egyáltalán nem keltette fel bennem a főhős erotikus vágyainak, frusztrációinak belső, képzeletbeli világát, inkább az alaptéma látványos ismétlésének bizonyult. A dalok és a szcenikai effektusok egy része sem segítette a nézőt a jellemek megértésében, sőt a történetet sem lendítette előre.

Egy másik előadásban, Schwajda György Himnuszának játékszínbeli produkciójában viszont megvalósult a játékstílus és a témaválasztás konzisztenciája - az tehát, amit a Spiró-produkcióban hiányoltam. Persze nehéz a kettőt összemérni, hiszen *a Himnusz* szerény eszközökkel, kis színpadon megvalósított, erősen stilizált produkció. Mégis úgy vélem, hogy a kettő közül *a Himnusznak* nagyobb a belső, formai integritása. A Játékszín előadása látványvilágában ötletes, megdöbbentően hatásos produkció, amelyet hallatlanul precíz színészi játék jellemez. Minden színészi gesztusnak, hangsúlynak jelentése van, információt, érzelmet, jellemet közvetít. *A* Himnuszban ezt a fajta színészi és rendezői kifinomultságot csodáltam leginkább.

Es itt egy pillanatra hadd kanyarodjam vissza *az Ahogy tesszük* vígszínházi előadásához. Az igazsághoz hozzátartozik, hogy fenntartásaim ellenére a Vígszínház vállalkozásában nagyra értékelem azt az ambíciót, hogy aktuális társadalmi problémákról csinálnak musicalt, és próbálnak széles közönséget vonzani. Angliában ez nem így van, a musicalek általában frivol, érdektelen témákról szólnak, nem érintik közelről az igényes közönséget.

Láttam még Kaposvárott a Stúdiószínházban Shakespeare *A tévedések vígjátékának* szabad adaptációját. A stúdiószínház parányi színpadára zseniális, lépcsőzetes, a játékteret megnövelő díszletet talált ki Khell Zsolt tervező, s csodákat művelnek rajta a színészek. (Általában mély benyomást tett rám a magyar díszlettervezés magas színvonala.) Mohácsi János rendezése viszont mindvégig játékstílusában monotonnak, egyhangúan agresszívnak tűnt. Az igen tehetséges, erős egyéniségű színészek nem kaptak a rendezőtől elég mozgásteret. Mintha a rendező arra ösztökélte volna a színészeket, hogy állandóan, kényszeresen mozogjanak, mintha a szabad színészi önkifejezésre, az önreflexióra, a szerepen belüli gondolkodásra nem maradt volna hely.

- *Az ön szakmai tevékenységében szerencsésen ötvöződik a színház elmélete és gyakorlata: drámaíró (több darabja, köztük a* Mao tragédiája *1979-ben szerepelt az angol színpadon, idén júniusban pedig Londonban kerül színre, és innen indul nyugat-berlini vendégszereplésre az* Áttörés Berlinben *című darabja); emellett kutatóként a modern angol drámával foglalkozik, és nem utolsósorban posztgraduális doktori drámakurzust vezet az Essexi Egyetem irodalomtanszékén. Most ez utóbbi tevékenységéről szeretnék hallani.*

– Az Essexi Egyetem egyike az 1960-as évek elején alapított hét modern angol egyetemnek. Az első évfolyam 1964-ben végzett, én magam is itt szereztem diplomát. Posztgraduális drámaoktatás számtalan angol egyetemen folyik, méghozzá olykor neves angol drámaírók, rendezők bevonásával, akik a kurzus keretében előadásokat tartanak, illetve workshopokat vezetnek. A mi egyetemünkön folyó munka azonban egyedülálló Angliában, mert immáron tíz éve egyedül itt adatik meg a lehetőség arra, hogy a kurzus résztvevői fél éven át együtt dolgozzanak egy drámaíróval. Évente ötvenhatvan drámaíró pályázza meg ezt a féléves „háziszerzői állást", amely nem kevesebb, mint 6000 font honóráriummal jár. Nem csoda hát, hogy népszerű a drámaírók körében ez a drámakurzus. Az író feladata az, hogy egy általa szabadon választott témában és műfajban a rendelkezésre álló fél év alatt a helyszínen drámát írjon, hallgatóink pedig végigasszisztálják a drámaírás folyamatát, és rendszeres konzultációt folytatnak az íróval. A kész drámát az egyetem Új darabok című sorozatában publikáljuk, és rendszerint elő is adjuk saját (amatőr) színházunkban (Theatre Underground). Az elmúlt években többek között Edward Bond, Steeve Gooch, Nick Dear is háziszerzőnk volt. A Theatre Underground egyébként nemcsak új angol drámákat segít színpadra. Nálunk volt például a német Heiner Müller és Volker Braun egy-egy darabjának angliai ősbemutatója. A magyar szerzők közül elsősorban Spiró György és Schwajda György munkái érdekelnek, viszem magammal a *Csirkefej* és Az *imposztor* angol szövegkönyvét, s ha lenne *a Himnusznak* angol fordítása, elő is adnánk a következő szemeszterben.

– *Milyen feltételek között működik ez az egyetemi színház?*

– Jól felszerelt színházat mondhatunk magunkénak. Színháztermünk kétszáz férőhelyes, hivatásos rendezőnk, technikai menedzserünk és néhány fős technikai apparátusunk van.

– *Milyen témakörök közül választhatnak a drámakurzusra jelentkezők, és hány oktatóval dolgoznak?*

– Velem együtt összesen négyen vagyunk. Egyikünk reneszánsz-specialista, az európai reneszánsz drámával és az Erzsébet kori angol drámával foglalkozik. A másik kollégám a középkori dráma oktatója s emellett olasz-specialista, a modern olasz színjátszás, többek között Dario Fo jó ismerője. A harmadik kollégám a múlt századi és a kortárs francia dráma oktatója és kutatója, jómagam pedig a kortárs angol dráma mellett a kelet-európai, különösen a lengyel, német és orosz drámával foglalkozom. Elsősorban tehát e témakörökben specializálódhatnak a növendékek. Volt azonban speciálkollégiumunk a kínai drámáról, a dél-afrikai és a kenyai dráma jellegzetességeiről, illetve az egyre érdekesebb kanadai drámáról is.

– *Foglalkozik-e azzal a gondolattal, hogy a jövőben a kortárs magyar drámáról is beszél a modern kelet-európai drámakurzusban?*

– Feltétlenül. Ennek azonban van egy elengedhetetlen feltétele, az, hogy a legjobb kortárs magyar drámák, egyebek közt Nádas, Spiró, Schwajda, Kornis darabjai angol fordításban rendelkezésre álljanak. Ezért örömmel üdvözölném, ha néhány éven belül elkészülne egy angol nyelvű drámaantológia. Ezzel ugyanis az oktatás mellett a dramaturgok, az élő színház számára is hozzáférhetővé válnék a magyar dráma.

E számunk szerzői:

CSÁKI JUDIT újságíró
a SZÍNHÁZ munkatársa
CSÍK ISTVÁN újságíró,
a Pénzügyminisztérium sajtóosztályának csoportvezetője
DEZSÉNYI PÉTER
rendező
FÖLDES ANNA újságíró,
a Nők Lapja rovatvezetője
GÁBOR ISTVÁN újságíró,
a Magyar Nemzet munkatársa
GYENGE ZOLTÁN
a JATE Filozófiai Tanszékének tanársegédje
HIZSNYAN GÉZA
rendező
KOVÁCS DEZSŐ újságíró,
a Kritika rovatvezetője
NÁNAY ISTVÁN újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa
P. MÜLLER PÉTER
a JPTE Irodalomtudományi Tanszékének adjunktusa
SEGESVÁRI GABRIELLA
színművész
SZ. SUJÁN ANDREA
a Magyar Színházi Intézet munkatársa
SZŰCS KATALIN újságíró, a Kritika rovatvezetője

FÖLDES ANNA

Klasszikus közügyek és aktuális magánügyek

Londoni színházi levél

Az angol dráma 1965 utáni periódusa a XVII. század vége, a restauráció óta drámatörténetünk egyik legjelentősebb időszaka állapította meg Roger Howard essexi irodalomprofesszor és drámaíró Budapesten tartott előadásában.
Az ötvenes évek langyos-érzelmes musicaldömpingje, krimiuralma után ekkorra tudta a színházművészet alkotó módon szintetizálni az európai gondolkodók nagy eredményeit, a freudizmustól a marxizmusig, a feminizmustól a modernizmusig. 1965 és 80 között - Howard becslése szerint - mintegy kétszáz új drámaíró lépett színre, százötven új színtársulat alakult, és több ezer új darab született Nagy-Britanniában.

A kortárs darabok jelentős része eb-ben az időszakban nemzeti sorskérdéseket dolgozott fel, kísérletet téve arra, hogy a gazdasági, pénzügyi és politikai manipuláltság érzetét tudatosítsa az emberekben, és mozgósítsa őket a szembenállásra. Ugyanakkor ez a drámairodalom elkeseredést is sugallt, hiszen az írók többnyire tudatában vannak leleplező tevékenységük eddigi - és várható - kudarcának, annak, hogy a hanyatlás, a korrupció felmutatásával Anglia semmivel se jutott előbbre. Az előadó aktuális társadalmi vitakérdések történelmi gyökereit megvilágító művekre, a haladó író magánemberi és állampolgári énje közt feszülő ellentmondások drámai megjelenítésére hivatkozott, neveket és címeket sorolt. David Harc, David Edgar, Howard Brenton műveiből hozott példáival is magasra csigázta várakozásomat. Tudniillik - éppen Londonba készültem...

S bár az érdekes előadás summázata - amely szerint Anglia társadalmi viszonyai meggátolják, hogy az angol drámaírók adekvát drámaelméletet és -gyakorlatot alakítsanak ki, és ma már a színházban is az eladhatóság lett az érték fokmérője - némileg lehűtötte lelkesedésemet, azt valahogy mégsem hittem el, hogy „A mai Anglia részrehajló, siker-orientált világára a jó dráma semmibevétele és a hagyományos izolacionizmus jellemző." Nem mertem és nem is tudtam eldönteni, hogy vajon mindez az amerikanizálódás jelenségeit elutasító, radikálisan baloldali elkötelezettségű, kifinomult ízléssel rendelkező professzor reális helyzetképe-e, vagy pedig egy, a színpadi reflektorfénytől mostanában megfosztott, frusztrált drámaíró elfogult panasza? Akár így, akár úgy, a kapott mérce eléggé magas volt ahhoz, hogy a későbbiekben hozzá (is) mérjem azt, amit egy hét alatt Angliában színpadon láttam.

A hős falu - ma

Ha megkockáztatom, hogy valódi közügyekkel, a leghatékonyabb politikai állásfoglalással Londonban Lope de Vega színpadán találkoztam, voltaképpen már igazoltam is Howard professzort. *A hüeme Ovejuna* előadása azonban számomra mégsem a mai angol színházi kultúra kudarca, ellenkezőleg: egyik, keletkezését és szellemiségét tekintve is friss - rendezői - csúcsteljesítménye.

Mintha a spanyol dráma mostanáig némileg kiszorult volna az angol színház széles látóköréből, a National Theatreben Lope de Vegával debütáló Declan Donnellan rendezőnek már a darabválasztását is felfedezésként értékelte a kritika. A zseniális darabgyáros, legalábbis a széles közönség számára, Angliában többé-kevésbé ismeretlen klasszikusnak számít. Meglepetés volt a „nyitány" is. Az erre az alkalomra két oldalra csoportosított, emelkedő széksorokkal berendezett Cottesloe Színház közepén hosszan húzódott a színpad. Egyik végén a királyi pár trónusa, a másikon egy fentről lereszkedő tájképkulissza keretezte a játékteret. Se kapu, se ajtó, se semmiféle bejárat nem volt látható, amikor a két színpadi pólus között a süllyesztőből nagy dérrel-dúrral kikászálódott a falu népe. A lassú, ámde frappáns indítás után a népes szereplőgárda először csak tánccal, énekkel, némajátékokkal töltötte be a színpadot. Remek a játék koreográfiája, látványos a két világot - a spanyol udvar méltóságát és a falu tarka forgatagát - ütköztető játék. Nehéz elképzelni olyan színpadi leporellót, amelynek egyik lapját Velázquez, a másikat Brueghel ihlette, de Donnellannak (és a tervező Nick Ormerodnak) még ez is sikerült.

A falusi forgatagban senki sem statiszta: érdekes típusok, karaktert ígérő fehér és színes arcok, ötletes jellemfestő maszkok tesznek kezdettől érdekeltté bennünket az ismert történetben. Amely azután a látványos expozíció, a gondos hangulatú előkészítés után mind gyorsabban, lüktetőbben zajlik. A XV. században játszódó love story hamvát, báját kegyetlenül letörli a hatalom képviselte erőszak, és a játékban mindjobban felforrósodik a szenvedély, merészebbé, erotikusabbá válik a szerelem, brutáli-

Jane Horrocks és Peter Capaldi a Becses barátokban

sabbá az erőszak. A lánya tragédiájától porig sújtott atya egy Shylock vagy Lear szenvedélyével magasodik a többiek fölé. A romantikus történet legvadabb motívumai - a hősnő megerőszakolásától a falusiak tömeges megkínzatásáig - naturalista hatásvadászatra is csábíthatnák a rendezőt, ő azonban, legyőzve a kísértést, beéri a stilizáció mindvégig esztétikus, teátrális, néhol enyhén ironikus eszközeivel. Ahogy a balladákban is megénekelt szerelmet szentimentalizmus nélkül, a fiatalság jogos boldogságvágyaként ábrázolja, az önkénnyel szembeforduló és a szerelmesekkel szolidáris falu kollektív hősiességét sem romantikus pátosszal, hanem a természetes igazságérzet hitelével érzékelteti. Ebben a magától értetődő össznépi szolidaritásban, a hatalom fenyegette-sanyargatta közösség makacs kitartásában és legyőzhetetlen erejében fogalmazódik meg a gazdagságával és pontosságával is lenyűgöző, élvezetes előadás politikuma.

De ezzel mintha a közügyekkel kapcsolatos színházi tapasztalataim végére értem volna. A többi Londonban látott előadás - különböző szinten és különböző műfajokban - lényegében megrekedt a hétköznapok kis konfliktusainál, a mai és tegnapi magánügyek szférájában. Lehet ez persze a véletlen műve is, nem túl szerencsésen alakult heti repertoár, elhibázott választás. De őszintén szólva, mivel programom alakításában szakértő londoni kollégákra támaszkodtam, a véletlen meghatározó szerepében pedig - ezen a téren - nem nagyon hiszek, mégiscsak megkockáztatom a következtetést.

Magányos kémek

Paradox módon fenti megállapításom még akkor is érvényes, ha az általam látott legsikeresebb West End-produkció - Alan Bennett *Magányos kémek* címmel játszott két egyfelvonásosa - műfaját tekintve politikai bulvár. Meglehet, az angol közvélemény számára a felderített kémhistóriák - amelyek közül a magyar sajtó legrészletesebben talán Kim Philby ügyét szellőztette - súlyosabb politikai tartalmat is hordoznak, számomra ezek elágazásai, frappáns mozzanatai is csak a világpolitika kulisszái mögül előbányászott anekdoták, sztorik, amelyeknek nem annyira a mondanivalója, inkább a története érdekes. Az oxfordi történelemprofesszorból lett sikerszerzőről, Alan Bennettről azonban elmondható: a tények garmadából kiemelt vagy írói leleménnyel kiagyalt történeteit kiváló lélektani és dramaturgiai érzékkel bonyolítja.

A magányos kémek, Burgess és Blunt, Kim Philby hajdani kollégái. Az első éppen Moszkvában tengődik, amikor egy vendégszereplő angol színházi társulat sztárja, a Hamlet Gertrudját játszó Coral Browne meglátogatja. Ez a találkozás 1958-ban valóban megtörtént, ezt elevenítette fel Bennett korábbi, sikeres tévéjátékában is, és ezt kerekítette most színpadi művé, pazar dialógussal igazolva azt a nem különösebben frappáns drámai-lélektani igazságot, amely szerint egy angol gentleman Moszkvában is, kémstátusban is mindenekelőtt angol gentleman marad, tehát léte nem feltétlenül, nem maradéktalanul határozza meg tudatát. Innen a jelenet címe is: *Egy angol külföldön.*

A második játékban megidézett ügynök, Anthony Frederick Blunt a harmincas évek elején még lelkes kommunista, a második világháború alatt az Intelligence Service tagjaként a Szovjetuniónak is dolgozik, 1945-ben azonban-látszólag-felhagy az ügynöki hivatással, és művészettörténészként a királynő képgyűjteményének felügyelője lesz. Tevékenysége azonban feltehetően később sem szorítkozott a festészet óriásainak tanulmányozására, legalábbis erre enged következtetni, hogy 1979-ben megfosztják őt korábban kiérdemelt lovagi rangjától. Ez a kalandregénybe kínálkozó életút egy frappáns (képzelt) találkozás, illetve dialógus írására ihlette a szerzőt. A színpadon Tizian képeinek kettős életet élő tudós kutatója váratlanul találkozik és eszmét cserél a királynővel. Feltehetően ennek a jelenetnek köszönhető a komédia színháztörténeti érdekessége és kirobbanó sikere is, hiszen a közönség először találkozik színpadon őfelségével. Az első jelenet nyitányaként megidézett hatalmas vetített Sztálin-kép színpadi hatása kismiska ahhoz képest, hogy Blunttal szemben a királynő a maga földi alakjában jelenik meg Prunella Scales méltóságteljes, ámde finoman ironikus, pazar alakításában.

A kémromantikától merészen elrugaszkodó, ironikus szemlélet, az angol humor és a bravúros színészi játék hosszú időre garantálja a sikert a Queens

Színházban. De a jelek szerint csak vagy legalábbis - elsősorban ott. Az angol kritika ugyanis jogos elégedettséggel nyugtázta: Alan Bennettnek eredetileg a Nemzeti Színházban bemutatott kémkomédiái méltó helyükre, a West Endre kerültek.

Anyák és lányok

Hol vagyunk mára valaha vihart ébresztő Nóra-problémától?! A nőkérdés tovább-ra is megoldatlan konfliktusai, az életformaválság nemzedékenként átalakuló tünetei ma legfeljebb Nóra minden illúziótól megfosztott, kiábrándult dolgozó lányainak, agyonterhelt unokáinak, az emancipáció kudarcát is megszenvedő utódainak életét motiválják, keserítik. Nem véletlen, hogy újabban a nemzedéki drámák sem annyira apák és fiúk, hanem egyre gyakrabban anyák és lányok eltávolodását, összeütközését ábrázolják.

Négy női nemzedék sorsát - múltját és életkilátásait ütközteti első, egész estét betöltő drámájában Charlotte Keatley, aki *az Anyám megmondta, hogy sose tegyem* (My Mother Said I Never Should) írásakor még csak huszonhét esztendős volt. Hősei közül a legidősebb 1900-ban, a legfiatalabb 1971-ben született - sorsuk tehát átível a századon. A nagymama, Doris munkáscsaládból származik, és egy éppen csak hogy elviselhető házasságban húzta a feleségek igáját. Lányát, Margaretet a háborúból örökölt anyagi nyomorúság és a puritán otthoni nevelés nyomorította meg. Érthető, hogy a maga örömtelen életének tanulságait hasznosítva, saját lányának már különb sorsot szán. Taníttatja, és addig biztatja, amíg Jackie-nek végül sikerül önálló galériatulajdonossá lenni, ami nemcsak foglalkozás, kenyérkereset, hanem karrier is. Ezt a karriert, Jackie jövőjét és lehetőségeit törné ketté a szíve alatt hordott új jövevény, akit éppen ezért helyette, születésétől kezdve a nagyanyja nevel. Így azután Rosie még tizenhat évesen is nővéreként szereti azt, aki lányfejjel a világra hozta...

A színpadi felállás, a szituáció voltaképpen érdekesebb, mint maga a történet. A szerző ennek tudatában kerüli a lineáris színpadi elbeszélőmódot. Több szinten, szálon, az időrendet konzekvensen megbontva taglalja a csődbe jutott házasságok, hűtlen férjek, csonka családok szociológiai és pszichológiai problémáit, az anyai ösztön- és a karrierszem-pontok ütközését, a családi bűnöket takargató anyai szeretet erejét és veszélyét, a nemzedékeket összetartó és szétválasztó erőket, az áldozatvállalás és az intolerancia szélsőséges példázatait. A témáknak és történeteknek ez a burjánzása azonban, amint ezt talán a felsorolás is sejteti, nemcsak színezi, de némileg szét is cincálja a dráma szövetét.

A családi élet ciklikusságát megjelenítő hiteles cselekménysorra helyenként rátelepszenek a túlságosan is ismerős történetek. Charlotte Keatley a jelenségek felszíne mögé tekint, merészen és szigorúan ítélkezik, de nem mindig képes az érzelmi és stílusbeli klisékről lemondani. A melodráma kísértését helyenként a hősök már-már elfogadhatatlanul vad, szélsőséges reakcióival próbálja kivédeni. A szentimentalizmus ellen viszont a gyermekhősöket is felnőtt színészekkel megjelenítő, szürreális jelenetek furcsa kitérőihez, abszurd megoldásokhoz folyamodik. Így azután hol bizarr, múltbeli álomképek, hol pedig a szüntelen karrier- és kenyérharc keménységét érzékel-tető realista jelenetek váltakozása ad lehetőséget a színészi bravúrra. Ily módon az írónak sikerül elrugaszkodnia a sémától és egy arasszal a konvencionálisan érzelmes nőimagazin-sztorik szintje fölé emelni a drámát. Kérdés csak az.

O'Casey: Az eke és a csillagok. Jinnie Gogan szerepében Anita Reeves

hogy ez az arasznyi különbség indokolta-e a darab manchesteri ősbemutatóját (1987) koronázó irodalmi díjat, több angol kritikus egyértelmű elragadtatását. Feltételezem, hogy a szakzsargon által „kitchen-sink" (mosogató)-drámáknak keresztelt, jobbára csak szándékaikban dicsérhető kisnaturalista művek feminista változatai után a kritika Keatley vitathatatlan szerkesztési bravúrját s Michael Attenborough remek rendezését is értékelte, míg a közönség a felsorakoztatott jellegzetes asszonysorsokba és epizódokba felejtkezve élvezhette a ráismerés örömét.

Anya és lánya vitázik, mérkőzik egymással az Apollo Színházban is. Nicolas Wright hőse azonban nem egy asszony a névtelen sokaságból, hanem *Mrs. Klein,* a szakirodalomban is nyilvántartott hivatásos lélekbúvár. A dráma címszereplője - Melanie Klein - bécsi születésű (1882) gyermekpszichológus. Nevét, megvallom, hiába kerestem a közhasználatú lexikonokban. Annyi azonban a darabból és a műsorfüzetből kiderült róla, hogy orvosi, sőt egyetemi tanulmányok nélkül, Ferenczi Sándor szellemi közelségében, Budapesten lett analitikussá, és később Londonban jutott el szakmai karrierjének csúcsára. Freudistának vallotta ma-gát, mint annyian, de tételeivel éles szak-mai vitába került Anna Freuddal. Kudarccal végződő boldogtalan házasságában két gyermeket szült, és az ő sorsukat világítja át a Phyllis Grosskurth életrajza alapján adaptált dráma. Melanie Klein - akinek tudományos felfedezése a neurózisok csecsemőkori eredete, a legkorábbi, a szoptatásban realizálódó anya-gyerek kapcsolat életre szóló hatása - a színpadon saját felnőtt pszichológus lányával, illetve tragikusan elhunyt fia emlékével kerül szembe.

Véletlen baleset okozta-e a fiú hegymászó-tragédiáját, avagy az életét keserítő tragikus szeretethiány, az egyéniségére, érzelmi és szexuális életére is rátelepedő anyai nyomás hajszolta őt bele az öngyilkosságba? Az egyetlen hétvége alatt játszódó háromszereplős darab ennek a családon belüli utólagos lélektani nyomozásnak a története. (A főszereplő kettősnek Mrs. Klein bizalmas, a háztartásban és a nyomozásban is segítő barátnője szekundál.) Mrs. Klein lánya, a dolog logikája szerint, a vádat képviseli: gyermekkorukra visszagondolva felnőtt fejjel is úgy érzi, hogy ők ketten Hansszal inkább csak kísérleti alanyként érdekelték a hivatásának élő mamát, de szeretetet nem ébresztettek benne.

A nemzedéki ellentétre alapozott vita, az anyaság és a hivatás ütköztetésén túl, az elmélet és a gyakorlat hol komikus, hol

tragikus eltávolodását is példázza. Mrs. Klein azért is menekül már-már hisztérikusan a lánya által rákényszerített anyai bűntudattól, mert pontosan tudja, hogy ebből a vitából ő csak veszteségként kerülhet ki. Ha tudományos tételei helytállóak - anyaként bukott el; ha anyaként bűntelen, akkor a tragédia, ha nem is cáfolja, de nem is igazolja nézeteit.

A cselekménytelen, jobbára statikus játéknak a vita hevében kibontakozó sokrétű jellemrajz, valamint a párbeszéd szellemes stílusa, a lélekelemzők szakzsargonját felhasználó és kigúnyoló nyelve az erőssége. Anya és lánya perében a szerző nem is akar igazságot tenni: nem ördög és angyal, hanem két, hibáival együtt is rokonszenves, esendő, a lelke mélyén féltékeny asszony mérkőzik a színpadon.

Csalódást számomra csak a fordulatos mérkőzés utolsó menete okozott, ahol mintha a bíró elfelejtett volna eredményt hirdetni. Az életben a titkok gyakran megfejthetetlenek, de a dráma titka ezúttal, az érvek ismétlődésének monotóniájában, egyszerűen ellaposodik. Csak a két főszereplő - Gillian Barge és Francesca Annis - nem lankad: szenvedélyük is, iróniájuk is végig kitart. Megfejthetetlen viszont, hogy a neves, rutinos rendező, Peter Gill, miért nem bízott eléggé a szövegben és a színészekben, miért próbálta átlátszó és olcsó szimbólumokkal - például a színpad előterébe állított játék vonattal - megmagyarázni, szánkba rágni az előadás mondanivalóját?

Szétszakított kapcsolatok

Az angol drámai színház megújulását elindító Royal Court mellett a három évtizedes múlttal rendelkező, látszatra igénytelen külsejű, de nagyon is felkapott hampsteadi színház a kortárs dráma másik fontos műhelye. Az itt bemutatott darabok az elmúlt évtizedben sorra nyerték a szakmai sajtó, a Plays and Players, a Time Out, a Drama Magazin és a London Standard díjait.

A színház jelenlegi igazgatója Jenny Topper, aki második esztendeje tölti be posztját, és büszkén meséli, hogy az időről időre meghirdetett pályázatok, a szakmai és egyetemi lapokban közzétett hirdetések hatására évente hét-nyolcszáz drámakéziratot kap, de azt reméli: hamarosan évente ezer beküldött színműből válogathat! (A hatalmas kézirattömeg feldolgozására a színház nyolc külső irodalmi munkatársat, úgynevezett readert alkalmaz.)

A szelekció eredményéről, a színház műsoráról azonban megoszlik a bírálók véleménye. Sokan továbbra is az élen látják Hampsteadet, mások szerint viszont ez a színház korábban ugyan az angol dráma újító laboratóriuma volt, de mostanában bemutatott darabjainak többsége csak keletkezésének időpontját tekintve mondható újnak, tartalmi-irodalmi szempontból az elmúlt három évtized bármelyik esztendejében keletkezhetett volna.

Ez a megállapítás többé-kevésbé érvényes Stephen Jeffreys általam látott *Becses barátok* (Valued Friends) című színművére is. A tíz éve közös lakásban élő négy barát életébe váratlanul beleszól az építési és ingatlankonjunktúra. A lakás tulajdonosa tisztes pénzt ajánl fel az ott lakóknak, hogy költözzenek ki, mert a kerület szanálása és átépítése során jobban is hasznosíthatná tulajdonát. A négy barát - a baloldali beállítottságú, elméleti érdeklődésű közgazdász, a színésznői álmokat dédelgető, hebrencs szőkeség, a popzenei szakértőként működő újságíró és házasságra, gyerekre, hivatali karrierre egyaránt vágyódó szeretője - az ajánlat elhangzásától kezdve megváltozik. Van, aki körömszakadtáig védené otthona nyugalmát, van, akit jobban csábít a tulajdonos által felajánlott pénz. Végül is a háziúr - részben velük együtt - a tiltakozókkal szemben is érvényesíti akaratát. A kapott összegből ki-ki megoldhatja égető gondjait, de a tegnapi fiatalok szoros baráti közelsége végérvényesen felbomlik.

A szigorúbb kritikusok „yuppie szappanoperának", az engedékenyebbek komikus, modern parabolának minősítették Jeffreys darabját, de a kétféle besorolás között nincs akkora ellentét, mint ahogy első hallásra tűnik. Az érdekek és érzelmek 1984-től 1987-ig több menetben zajló csatáját az író és a rendező egy televíziós dokumentumfilm hitelével bonyolítja a színpadon. Ám a közelmúltban nyilván sokszor megtörtént, konkrét eset mögöttes tartalma, a darab egyetemesebb üzenete - az anyagiak kapcsolat- és értékromboló hatása - valahogy nem elég eredeti, és cseppet sem megrendítő. Még csak nem is nyugtalanít igazán. Ezért aztán a nézők, a környékbeli villák tehetős, a szociális kérdések és modern drámák iránt is érdeklődő lakói minden lelkiismeret-furdalás nélkül megoszthatják rokonszenvüket a maga anyagi érdekeit következetesen érvényesítő tulajdonos és az ifjúságuktól is bűcsúzó, a realitásokkal sorra kiegyező, a bohém és marginális létből a polgári életformába integrálódó lakók között; az emberi kapcsolatok kiürülését, a barátságok felbomlását pedig rezignáltan besorolhatják a konjunktúra árnyoldalai közé. A megértő irónia és az óvatosan adagolt társadalombírálat ily módon rafináltan fűszerezi a tényekből és érzelmekből kevert, kellemesen pezsgő, ártalmatlan színpadi koktélt.

Jóval édesebb, de mégis erősebb az az andalító ital, amellyel az Albery Színház kínálja a nézőit. Willy Russell műve, a Pécsett is előadott *Vértestvérek a Koldus és királyfi* modern változatának is tekinthető, reális körülmények közt romantikus fordulatokban bővelkedő sztori. Egyszer volt, hol nem volt egy szegény, gyermekeit becsülettel nevelő derék takarítónő, akit a szíve alatt két magzattal hagyott ott a férje. Munkáltatója, a gazdag, de meddősége miatt boldogtalan úriasszony kihasználja takarítónője reménytelen helyzetét, és felajánlja, hogy a születendő gyerekek közül az egyiket elvállalja, és saját gyermekeként fogja felnevelni. Az osztozkodással - szerinte - mindenki jól jár. Ő maga gyerekhez, az egyik iker jóléthez, boldog élethez jut, és az igazi anya is szemmel tarthatja magzatát.

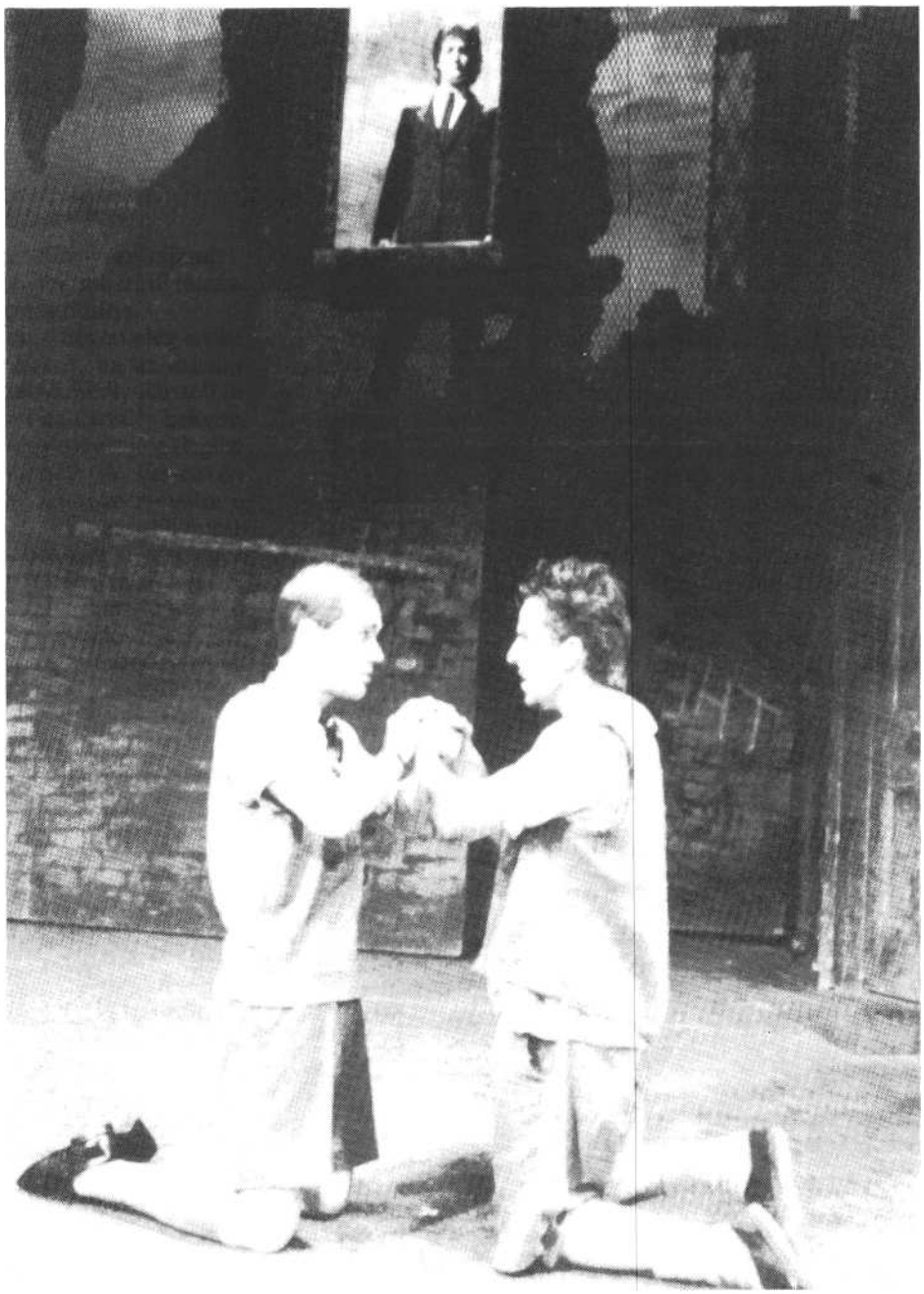
A musical története ezek után az igazi és a pénzen vett anyaság, a szeretet és az irigység mérkőzése, és a két, egymástól nagyon is különböző körülmények között, más esélyekkel nevelkedő fiú életútja. Az eseménydús cselekményt mindvégig átszövi a két „idegen" fiú titokzatos baráti-testvéri vonzalma és az ebből következő „mély" tanulság, amely szerint - a vér nem válik vízzé. Az igazi anya szeretete, a kapcsolatukról mit sem sejtő vértestvérek összetartozása már-már legyőzi a társadalmi korlátokat, konvenciókat. Ámde a sors - és az álanya - kegyetlen. Számtalan fordulat, machináció és véletlen után bebizonyosodik, hogy a társadalmi körülmények - a környezet, a neveltetés - mégiscsak meghatározzák a fiúk életét. Edward egyetemre megy, és karriert csinál, Mickey viszont elzüllik, börtönbe kerül, és még a drogra is rászokik. Felesége egy ideig alázattal tűri sorsát, nyomorúságát és férje agresszivitását, de végül is - a nagy titokról mit sem sejtve - elfogadja Edward segítségét, és ki tudja, talán szerelmét is... Ez a fordulat azonban zsákutcába vezet: a bosszú, a féltékenységből elkövetett gyilkosság és az azt követő öngyilkosság a darab társadalomkritikai íve helyett csak annak cselekményét zárja le, méghozzá eléggé motiválatlanul.

A musical librettója a végső törés ellenére is jobb, hitelesebb és érdekesebb a szinopszisba gyömöszölt történetnél. A sematikus motívumokkal teletűzdelt romantikus mesét az író majdnem szociog-

ráfiai hitelességű környezetrajzzal, az anyai és a kamaszlélek sokszínű rajzával, helyenként humorral dúsítja.

Mindez - elvben - bőven elég a sikerhez. Különösen akkor, ha az érzelmes meséhez a zeneszerző, Willy Russell (aki kivételesen azonos az íróval!) kellemes, változatos és egy-egy dal erejéig slágert is ígérő zenét komponált. A *Vértestvérek* színpadi története azonban mégsem ezt bizonyítja. A darab 1983-as ősbemutatója alkalmával musicaldíjat nyert ugyan, mégis elég hamar eltűnt az újdonságok süllyesztőjében. Igazi sikert Willy Russellnek csak az idei, parádés West End-i felújítás - Bob Tomson áradóan ötletes rendezése, Marty Flood pazar díszlete és (főként) Kiki Dee ellenállhatatlanul varázsos alakítása - hozta meg; olyannyira, hogy a Sunday Express kritikusa bírálatában kertelés nélkül visszavonja az ősbemutatót követően közzétett fenntartásait, és kifejti, hogy a felújítás egyszerűen kiszabadította a konvenciók burkából a kitűnő alapötletet. A korábban szürkének és unalmasnak ítélt produkciót most már szikrázóan sikerültnek. a fel-újítást nagy Broadway-sikerekhez méltó eseménynek mondja, és megállapítja, hogy a *Vértestvérek* mérföldkővé lett az angol musical történetében.

Aki viszont irodalmi mértékkel kívánja mérni a musical librettóját, ma is bőven talál kifogásolnivalót. Es igaz, ami igaz, a zene sem mérhető például a *West Side Story* időtálló remekléséhez. Csakhogy az angol közönség musicaligénye folyamatos és majdnem kielégíthetetlen; a *Vértestvérek* pedig ismét egy, a valóságban, sőt a jelenben mélyen gyökerező, felnőtteknek írott mese, amelynek vitathatatlan erénye, hogy az észre és a szívre egyszerre hat: előadásának színészi és rendezői színvonala pedig felülmúlja a darabét. Ez pedig már valóban elég a tartós, sőt alighanem az exportsikerhez is.



Jelenet a Vértestvérek című előadásból

Megrendítő nagy színházi élmények nélkül és némi csalódással jöttem haza Londonból. Igaz, hogy a nagy Shakespeare-szezon még nem kezdődött meg, amikor kint jártam, és egyetlen hét színházi naplójából mégsem lehet egy évadra érvényes ítéletet alkotni. Panaszra valójában nincs is okom, hiszen végül is betekintést nyerhettem az új kortárs drámák színpadára, és egy évadra elegendő színészi remekléssel találkoztam. Mégis elgondolkodtató, hogy napjainkban - Angliában is! - újjászületett a „bien fait", a jól megcsinált, ámde középszerű, középfajú darabok műneme. Hétköznapjainkról, magánügyeinkről többnyire érdekes, fordulatos krónikák, szellemes komédiák készülnek, ám a nagy drámák továbbra is váratnak magukra. Hiányoznak az igazi, aktív vagy akár már megnyomorított drámai hősök, hiányoznak a sodró erejű, gyújtó szenvedélyek, hiányzik a megrendítő történet és az eszméltető gondolat. Tükör helyett csak tükörcserepekben ismerhetünk magunkra... Mert egyelőre, nemcsak Shakespeare-nek, de az amerikai Arthur Millernek vagy a svájci Dürrenmattnak sem született brit földön utóda. Vagy csak nekem nem sikerült találkoznom vele?

Ízelítő az ír színházról

Különös aránytalanság: az ír dráma óriások és mesterek sorát adta a világnak, az ír színházról mégis alig valamivel tudunk többet a semminél. Goldsmith és Sheridan, J. M. Synge és G. B. Shaw „angol" klasszikusként tartatnak számon, pedig - akárcsak Yeats és Oscar Wilde - mindnyájan az ír sziget szülöttei; O'Casey máig tüzet szító krónikása és kritikusa a függetlenségért küzdő népe szabadsághárcainak; gael nyelven írta az ír kérdésről Európa-szerte játszott *Túsz* című drámáját Brendan Behan. Az írek három Nobel-díjasa közül a legutóbbi, Samuel Beckett, régóta a modern drámairodalom klasszikusa. Nem hiszem, hogy lenne még egy kis népe a világnak, amely ilyen aránytalanul gazdag örökséggel járult hozzá a világszínház mai repertoárjához.

Ekkora drámairodalomhoz hatalmas, folyamatos színházi tradíció is illenék, ám az ír sziget sokáig legfeljebb csak az angol vándorszínházak végállomása lehetett. Századunk fordulójától kezdve azonban a politikai elnyomás ellen küzdő nemzeti

mozgalmak különböző drámai társulásokat és színházi társaságokat hoztak létre, és a nemzeti öntudat ébresztésére hivatott amatőr csoportokból - tehetséges művészek és gazdag párfogók segítségével - 1905-ben megszületett az azóta is nemzeti intézményként számon tartott dublini Abbey Theatre.

Itt töltöttük első dublini estünket, s mintha a véletlen is az ír színház nemzeti hagyományaira kíváncsi külföldi kritikus kedvét keresné, az Abbeyban O'Casey *Az eke és a csillagok* című művét játszották. Az író dublini trilógiájának harmadik darabjaként számon tartott mű ősbemutatója, több mint hat évtizeddel ezelőtt ugyanezen a színpadon botrányba fulladt. Az Abbey Színház korábban ünnepelt szerzőjének ezt a nyers és szókimondó drámáját - nyilván az 1916-os húsvéti felkelés szenvedélyes és szigorú, a szabadságharcosok túltengő önérzetét is sértő, kritikus ábrázolása miatt - az akkori polgári közönség zajosan visszautasította. Az eltelt fél évszázad ki tudja hányféle felújítása után a legújabb értelmezés visszatért a dráma előadásának klasszikus hagyományához. Látványos, nagyszabású naturalista díszlet, túlfűtötten, már-már romantikus stílusban játszó színészek, hatalmas statisztéria, fojtogató lőporfüst, harsány puskaropogás... Joe Dowlingnak a forradalmi nemzeti harc mechanizmusát is átvilágító rendezése tárgyilagos realizmussal, itt-ott iróniával ítélkezik a felkelés hívei és ellenfelei felett is, leleplezi a férjét féltő Nóra haza-fias érzelmeinek korlátait, az életüket feláldozni kész forradalmárok és az eszmék világából kirekesztett, indulatok vezérelte asszonyok kisszerű érdekütközéseit, az elszántság lendületét csak percekre fékező félelem atmoszféráját. Megvallom, a dubliniak által csak szuperlatívuszokkal jellemzett előadás pátosza számomra a hajdanvolt szocialista realista drámák, előadások légkörét idézi, de azért a színpad fölé tornyosuló hatalmas katonasziluett látványos aránytévesztése, a merész világítás egy korszerűbb színpadi nyelv magától értetődő használatáról tanúskodik. Meglepő, hogy a dráma sodrását gyakorta megakasztja a színpadi szituációk által sugallt, ám a nézőteret csak lassan meghódító, inkább visszafogott, mint kirobbanó nevetés. Különösen a színpadi (testi) kapcsolatok nyíltszíni erotikája hozza érzékelhető zavarba a részben nyugdíjas nénikből és iskolás kamaszokból álló lelkes közönséget.

Az előadás végén arra gondolok, vajon mit szólna a tomboló, lázas fogadtatáshoz az az O'Casey, aki, kudarcai és sérelmei ellen tiltakozva, már ezután következő darabját sem az Abbeynak írta, és végül is angliai emigrációban fejezte be életét.

A közösségi, politikai színházzal való találkozást követően a második este - a másik véglet. Az Abbey Színház kamaraszínházában, a Peacockban, a tehetségesnek mondott dublini novellista, Jennifer Johnston első egész estét betöltő darabját, *a Triptich* című kamaradrámát láttuk. A szellemében és szövegében korhoz kötött, szemléletében nagyon is nemzeti dráma után egy bárhol és bármikor elképzelhető magánügyeket körüljáró, ügyesen bonyolított színpadi szappanoperát. Ezt a műfajt és történetet én magam Szegeden vagy New Jerseyben nyilván könnyebben elfogadtam volna, mint itt, ahol a történelem az utcán is, a képernyőn is folyamatosan jelen van, szorító problémáival, lappangó feszültségével és harsány botrányaival.

A melodramatikus háromszögtörténetben az irodalmat a Mása szerepére készülő színésznő-főszereplő felmondott idézetei képviselték, a drámai titkot a hősnő halott édesanyjának üresen maradt fotelja, a modernséget pedig a nő körül keringő két férfi - a férj és a szerető - inkább csak sejtetett homo eroticus vonzódása. Bosszúságomat csak az enyhítette, hogy a jelek szerint a dubliniakat sem lehet becsapni. Amíg *Az eke és a csillagok* sokadik előadásán a hatalmas színházban „a csilláron is ültek", Jennifer Johnston darabjának ottjártunkkor legfeljebb huszonöt, kínos udvariassággal, hűvösen tapsoló nézője akadt, és legalább elmondhatom, hogy két dublini estémen az ír színház két végletével, a ma is nemzeti küldetést vállaló klasszikussal és a kommercializálódott dublini bulvárral találkoztam.

Ha az Ír Köztársaságban a feltámasztott tradíció, Észak-Íroszágban a vadonatúj igyekezet táplálja a színházat. A Magyarországról érkező vendég számára irigység és csodálat tárgya lehet, hogy az ország összesen másfél millió lakosa számára csak az elmúlt húsz esztendőben három új színházat is építettek! A legreprezentatívabb a Belfastban repertoárszínházként működő Lyric Theatre, a legmodernebb a híres minneapolisi Guthrie Színház mintájára épült, az ulsteri egyetemhez tartozó Riverside, azaz Folyómenti Színház. Ez utóbbi, mint megtudtuk, egyesíti a befogadó és az egyetemi gyakorlószínház funkcióit is. A harmadik, ennishilleni színház építésére részben helyi erőforrásokból, részben a BBC anyagi támogatásából futotta. És ezzel a színházteremtő igyekezet eredményeinek felsorolása még korántsem ért véget. Mert a belfastiak állítólag Thália új hajlékainál jobban kedvelik a régit. Az 1895-ben music hallnak épített, később moziként működő, a hetvenes évek derekán hatalmas költséggel helyreállított Nagy Operában Verditől Lehárig, klasszikus balettől a modern musicalig minden műfaj, hazai és külföldi társulat otthonra talál. 1981-től önálló színháza és országjáró társulata van Londonderrynek is.

1983-ban néhány állás és szerep nélkül kallódó, sértett ír színésznő hozta létre az azóta a világ számos fesztiválján is rangot szerzett Charabanc együttest. Én magam a baltimore-i Nemzetek Színházában találkoztam a három emigráns nemzedék sorsát követő énekes, ironikus kompozíciójukkal; Marie Jones *Arany az utcán* című műve a fesztivál sikerdarabjai közé tartozott. Azóta a szerény anyagi és technikai eszközökkel, de annál gazdagabb tehetségekkel rendelkező társulat tagjainak egy része kicserélődött, ám az alapító tag, Marie Jones továbbra is merész és eredeti kezdeményezésekkel, szociológiai fogantatású, társadalombíráló zenés sikerdarabokkal tartja életben világjáró együttesét.

Őszintén szólva jobban szerettem volna a Charabanc legújabb produkcióját látni, de jegyünk Trevor Griffiths *Komédiások* című, Magyarországon is játszott sikerdarabjához szólt a belfasti Lyric Színházba. (Ahol mellesleg már a szovjet Alekszej Dudarev bemutatásra kerülő új peresztrojkadarabját hirdették.) A némi hivatástudattal rendelkező, de alapjában egzisztenciát és érvényesülést kereső, szakmai vizsgára készülő komédiásjelöltek erőfeszítései tág játéklehetőséget kínáltak a résztvevőknek: mintha az ötletgazdag rendező a különböző társadalmi rétegeket és komédiás mentalitásokat képviselő típusok felvonultatásával a varietéhumor teljes mintaszalagját lepergetné a nézők előtt. Furcsa és durva önleleplezések, sziporkázó magánszámok, az előadók pattanásig feszült lelkiállapotát is kifejező vidám anekdoták követik egymást, míg a szellemes, ámde látszólag öncélú írói magamutogatásból a második részben kikristályosodik a dráma valódi, társadalmi és nemzedéki mondanivalója. Amíg azután védekezve, tiltakozva, de mégiscsak tudomásul vesszük, hogy az évek múltával megkopnak a legjobb viccek is, ma már máson nevet a világ. Csakhogy a mindentudó szórakoztató ipar egyvalamire nem képes, sugározza az előadás; arra, amit a music hallok komédiásai még tudtak: felszabadítani az embert, aki dalaikba belefeledkezik... Ezt az igazságot sugározta meggyőző erővel a belfasti előadás is.

CSÁKI JUDIT

Ki a nagyvilágba

Vámos Miklós két egyfelvonásosa New Yorkban

Kelet-Európa most éppen divatos az Egyesült Államokban. Van trikó orosz nyelvű „Szeretem Gorbacsovot" felirattal, kölnisüveg sarló-kalapáccsal, levelezőlap Jan Palach arcképével. Ez a divat igazi megnyilvánulási formája: az üzlet.

Van azután egy másfajta divat is: Kelet-Európa, illetve Közép-Kelet-Európa (mely sokak szerint egyáltalán nem létezik) kulturális divatja. Egyre-másra jelennek meg az irodalmi antológiák, Havet, Milan Kundera művei (Kundera írta azt a regényt is, amelyből nemrégiben nagyon jó és bizonyos körökben sikeres film született, *A lét elviselhetetlen könnyűsége*). A legújabbkori szovjet emigráns írók művei mellett egyre nagyobb figyelem irányul az otthon maradottak munkáira; s mint hírlik, készülnek a fordítások magyar írók regényeiből is.

A magyar drámaíró egyelőre nem kurrens exportcikk. Molnár Ferencen kívül eddig még senki sem bódította meg az amerikai színházat. Voltak ugyan már magyar bemutatók, de a háttérben mindig meghúzódott valamilyen hazai kapcsolat. Ez egyébként inkább természetes, mint nem; a hatalmas nemzet a kultúrában is elsősorban önmagára figyel. Igyekszik amerikanizálni Európát: az Oscar-díjas amerikai film főszereplője Max von Sydow; amerikai filmek egész sora kerül ki nemcsak Forman, de Bergman stábjának keze alól is; igazi „amerikai" Shakespeare-ciklust mutat be színházában Joseph Papp (eredeti nevén Papirofski, s persze lengyel). Vámos Miklós magyar írót sem onnan fedezték fel: az író aktív közreműködése, mi több, kezdeményezése, szívós próbálkozása nélkül már az előző, washingtoni bemutató *(Világszezon)* sem jöhetett volna létre. Ez ott egyébként így természetes: bár többnyire nem maga az író, hanem egy ügynök kilincsel.

Vámos Miklós az elmúlt esztendőt Fulbright-ösztöndíjjal a Yale Drama Schoolban töltötte. S mert New Haven még magyar mérce szerint is közel van az Egyesült Államok egyik kulturális fővárosához, New Yorkhoz, hát saját művei-nek saját fordításaival szerencsét próbált az amerikai irodalomban és színházban is.

A Yale Egyetem különféle kiadványai, újságjai természetesen (?) foglalkoztak az átmenetileg odaszakadt hazánkfiával, bemutató interjút közöltek, és be is mutatták egy darabját *(Valaki más)*. Bizonyos értelemben New York is engedett: a New York Times szintén közölt interjút vele, írást róla, több más lapis írt a bemutatójáról, s ugyancsak a New York Times az igen tekintélyes és rangos Open Page-en (nyílt oldalán) közölte az író egy ott született szatirikus írását, *Hogyan legyünk amerikaiak?* címmel.

Tér a színésznek

A színházat, ahol Vámos Miklós két egyfelvonásosát bemutatták, bizonyos lapok az Off-Broadway, mások az Off-off-Broadwav listáján tartják számon. Az Actors' Outlet (magyar jelentése körülbelül: színészek fóruma, tere) jó helyen van, a város nyugati felén, néhány utcával a Village fölött. Nyolc éve működik saját társulattal, jobbára változatlan vezetéssel, s a „non-commercial", *azaz* a nem pénzre orientált színházi társulások esetében ez egészen hosszú időnek tekinthető. A színház (amúgy en suite jelleggel játszik) az elmúlt években bemutatta Tom Stoppard legismertebb művét, a *Rosencrantz és Guildenstern halott* címűt, Arthur Kopittól *az Jaj, apu, szegény apu...!-t* és számos, jobbára ismeretlen amerikai szerző drámáját. Szponzoraik - akiknek nevét természetesen minden műsorfüzet és plakát felsorolja - láthatólag támogatják a művészeti vezetés felfedező hajlamát; igaz, elég, ha csak egy olyan darabra bukkannak, amely azután Broadway-karriert csinál, s az végleg meghatározza a színház reputációját.

Vámos Miklós az itthon már bemutatott *Valaki más* című egyfelvonásost, valamint az eredetileg hangjátéknak írott *Vegyespárost* fordította le az Actors' Outletnek. A fordítás értelemszerűen inkább „szellemhű", semmint szöveghű; bizonyos változtatások ugyanis feltétlenül szükségesek ahhoz, hogy a dráma alapgondolata érvényesülhessen.

Es mégis... A *Valaki* más - mint nyilván sokan emlékeznek rá - igazi, hamisítatlan magyar történet, a közelmúlt szűk levegőjű időszakából. A párkapcsolatok anomáliái, a partnercserék és értelmetlenségük motivációja természetszerűen nem a magánéleti szférából fakadnak, hanem a közéletiből, konkrétan annak képtelenségéből, lehetetlenségéből, szűkreszabottságából. Magyarországon elégséges a következményt, a *Valaki más* abszurd feleségcseréit bemutatni ahhoz, hogy a nézők nagy többsége ugyanazt sejtse mögé, értse rajta. New Yorkban is van asszociációs bázisa egy ilyen magánéleti történetnek, csak éppen egészen más. A befelé fordulás oka, maga a késztetés esetleg csöppet sem negatív, vagy ha mégis, hát teljesen másként az, mint Magyarországon.

Vámos nyilvánvalóan úgy döntött, hogy lemond a tágabb szövegkörnyezet-ről, és a konkrét történetre, az abszurd és groteszk elemeit vegyítő kesernyés komédiára bízza magát. A rendező, Ken Lowstetter - aki egyébként a színház művészeti igazgatója is - láthatóan ebben volt érdekelt: az abszurd fordulatokat, a frappáns dialógusokat igyekezett minél „blazírtabban", természetesebben kezelni. A közönség következésképp igazán jót derült a komikus helyzeteken; s ha a rendező a poénok mellett a ritmusra is ügyel, lendületes komédiát kaphatott volna.

A nagyszínházhoz képest kicsi, a stúdióhoz képest kissé tág térben nagyon fantáziátlan Eugen Brogyányi (?!) díszlete; ettől még lehetne jó, mert lehet nagyon is sablonos és fantáziátlan egy átlagos magyar pár átlagos lakása. De hát sem ezt a képzetet, sem amerikai megfelelőjét nem sikerül felkeltenie, s a komótos, túlontúl lassú átdíszletezés (amely rendszerint nem több, mint az ülőbútorok elforgatása) szinte megállítja az előadást.

Pedig van egy jó tőszereplő: Lala szerepében Russell Stevens. Mintha érezné a mókuskerékben élő magyar értelmiségi összes nyavalyáját. ironikusan és önironikusan kissé távol tartja magától a figurát. Partnere, az első „új" feleséget játszó Leslie Dalton nemcsak azért csalódás, mert mint életrajza elárulja, ő a társulat legismertebb és legsikeresebb tagja (ismertségére és sikerére úgy tett szert, mint sokan mások: egy televíziós „soap-opera" egyik szerepét játszotta több mint három évig), hanem azért is, mert szemmel láthatóan *igyekszik*. Jelen van és játszik, sőt túljátszik, nem életre kelti, hanem takarja a figurát, s helyette egy túltengő, ideges színészi alakítást látunk. A feleségcsere következő állomása egy „amerikanizált" karakter: tornázik és egészségesen él, egyszerre felületes és racionális. Hatásosan hozza Deborah LaCoy.

A Ionesconak ajánlott *Vegyespáros* látszólag állatkerti történet. Ezen belül ismét magánkapcsolatok története. Az állatkert mint tágabb környezet ellehetetlenülését „begyűrűzteti" a ketrecekbe, s a Bulgakovnál lakótércsökkentésnek, itt túlzsúfoltságnak nevezett kényszer furcsa együttéléseket, párosokat produkál. Előbb egy orrszarvú kénytelen ketrecébe engedni a kamerun kecskét - s a két eltérő természetű, életstílusú élőlény egymásra hatásából formálódik a csöppet

sem állati, inkább tisztán emberi, illetve társadalmi tanulság. A jó dramaturgiai érzékkel kialakított történet - híven az alcímben megidézett író szelleméhez - a megfelelő ponton megfelelő - szerepcserés - fordulatot vesz. A megjobbított, szocializált, humanizált orrszarvú - a kecske halála után - egy óriásteknőssel kerül össze, s a fordított szereposztás szerint ő veszi kezelésbe új élettársát. A körforgást sugalló szerkezet egyre inkább tragikus tartalommal telítődik.

A magyar asszociációs kör természetesen ebben az egyfelvonásosban is csak korlátozottan jut felszínre. Helyét a megvalósítás formai jegyei, illetve a színészi játék foglalják el - ezzel azonban a néző jól jár. Ezúttal a játéktér is jó - kellemes középutat talál a reális, illetve szimbolikus sík között -, és a színészi alakítások is kiegyensúlyozottak. Az orrszarvút játszó David H. Sterry egészen kiváló képességű színész, fizikumát és gesztusait éppoly jól használja, mint hangját és a csöndet vagy a mozdulatlanságot. Pamela Caren Billig rendező rá és a kecskét játszó színésznőre, Cornelia Millsre építi az előadás ritmusát: az állat relatív karakterét gyors beszéddel, apró, szaggatott mozgással ügyesen jelző színésznő és a lassú mozdulatokkal, nehézkes testtartásokkal dolgozó színész szépen kidolgozott ellentétes alakítására. A történetet lezáró újabb élettársat, a teknőst éppen csak jeleznie kell Jeanne Dobie-nak; az ekkor már életkedvvel teli, „megváltott", következésképp fürge és mozgékony orrszarvú mellett ő a lassú, a zárkózott, a mogorva.

A külföldi néző

A külföldi néző ezúttal a magyar kritikus volt. A helyzet paradoxona, hogy az ottani nézőknél bizonyos értelemben otthonosabban érezhette magát.

Remélhetőleg természetes, hogy más szemmel néztem, más füllel hallgattam az előadást; s hogy nemcsak az előadást, hanem a közönséget is igyekeztem figyelni. Túlzó egyszerűsítés lenne azt mondani, hogy a két történet kuriózumként, „távolkeleti" újdonságként hatott volna. Az sem valószínű, hogy kielégíthetetlen érdeklődést kelt majd hazánk és hazánk irodalma, színháza iránt. De végeredményben Vámos Miklós két egyfelvonásosa a kritikák és a pénztári forgalom, valamint a személyes benyomás alapján a szellemileg sikeresebb vállalkozások közé sorolt be ebben az Off-Broadway színházban. Újabb megerősítésül szolgálhat a köztudott tényhez: lenne mit keresnünk „odaát".

CSÍK ISTVÁN

Wrocław '89

Huszonkilenc esztendeje rendezték meg először, s azóta - leszámítván az 1982-es évet, amikor a rendezvény, érthető okokból, elmaradt - minden egyes alkalommal a színházi élet jelentős eseménye volt a lengyel kortárs drámák wrocławi találkozója. A fesztiválra összesereglett színházi szakemberek lankadatlan figyelemmel és a nálunk megszokottnál lényegesen kevesebb kollegiális rosszmájúsággal figyelték egymás produkcióit, s az esemény tiszteletére egy kicsit más, ünnepi arcot öltött maga a város is.

Most, a huszonnyolcadik alkalommal mintha egy kissé alábbhagyott volna az érdeklődés. A színházi nézőterek - amelyek három évvel ezelőtt, amikor ugyancsak alkalmam volt a fesztivál műsorát végignézni, estéről estére zsúfoltak voltak - most igencsak foghíjasan várták, hogy felmenjen a függöny. Csak egy-két produkció jelentett kivételt. A lengyelek mással voltak elfoglalva: éppen a találkozó utolsó napján rendezték meg a választásokat. A fesztivál plakátjait eltakarták a harsány korteshadjárat falragaszai, az utcákat megszállták a különböző pártok, csoportok, csoportocskák szónokai; a hatalmat s egymást kritizáló demonstrációik érthető módon némileg elhalványították a fesztivál eseményeit. A színház, amely izgalmas áttételeken keresztül mindig is a politikai állásfoglalás egyik legfontosabb fóruma volt Lengyelországban, most, hogy „direktben" is ki lehet mindent mondani, úgy tűnik, elveszítette ezt a funkcióját. Bár, ha a bemutatott új színpadi műveket nézzük - ha más formák között is, de igyekszik visszszaszerezni.

A „mindent kimondhatunk" eufóriája ugyanis betört a színházakba, s maga alá gyűrte a feszes drámaépítés, az alapos szituációteremtés és a míves rendezői építkezés legjobb hagyományait. A publicisztika vette át a hatalmat; a produkciók túlnyomó többsége erről tanúskodik. Ez természetesen érthető, sőt meg-érthető és méltánylandó is, de annak a nézőnek, aki igazi színházi élményre vágyik, némileg csalódást jelent.

A fesztivál egyébként sem indult igazán szerencsés csillagzat alatt. A válogatás munkáját magára vállaló bizottság vezetője már a megnyitót megelőző sajtótájékoztatón mentegetőzni kényszerült: a krakkói Stary Teatr kiszemelt előadása ugyanis nem készült el időre, s a színház - mint később kiderült, igen bölcsen - nem kívánt „félkész" produkcióval a wrocławi közönség elé állni; a varsói Teatr Polski meghívott produkciója pedig azért maradt távol a fesztiváltól, mert Kazimierz Dejmek - feltehetőleg elmúlt évi szereplése alapján - megorrolt a találkozóra, s közölte: az általa irányított színház többé nem kíván e rendezvényen szerepelni. 1988-ban ugyanis nem kapta meg azt az elismerést a zsűritől, amit megérdemeltnek tartott volna...

Ezek után a bemutatásra váró előadások száma hétre csökkent; két produkció Gdańskból, egy Katowicéből, egy Łódzból, egy-egy a varsói Teatr Powszechniből, illetve a Centrum Sztuki Studióból, egy a krakkói Teatr Ludowyból került be a fesztivál mezőnyébe, míg a vendéglátó Wrocław színházait a Teatr Współczesny egyik előadása képviselte. A zsűri pótlólag - gondolom, azért, mert nem volt elégedett a „felhozatallal" - még két produkciót a versenybe emelt: a bialystoki bábszínház előadását, amely Mrożek három, rövid lélegzetű írását építette igen szerencsésen egybe, és a krakkói Stary Teatr *Pani Helena* című előadását. Az előbbi díjat is kapott, s nyugodt szívvel állíthatom, megérdemelten: nagyszerű bábok, mármár tökéletes, jobbnál jobb ötleteket felvonultató animáció s gondos, a férceket ügyesen eltüntető dramaturgiai munka találkozott ebben az előadásban. Az utóbbit, sajnos, nem volt módom megnézni, de akik látták, azt mondották, nem veszítettem vele sokat; utólagos versenybe válogatásáról így hát még közvetett úton sem tudok véleményt mondani.

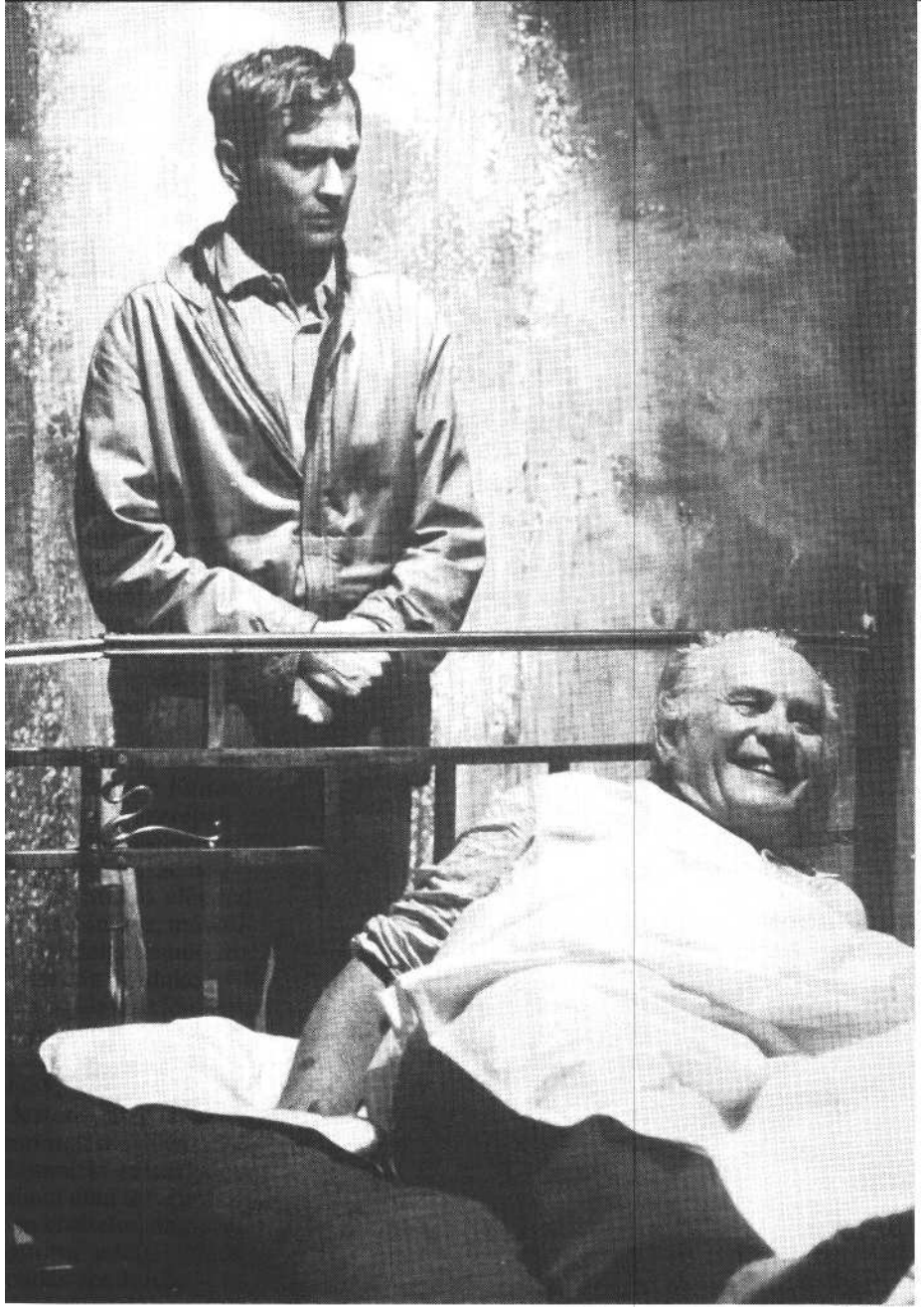
A wrocławi fesztivál - azon túl, hogy a versenyben szereplő produkciók mellett számos más, érdeklődésre számot tartó előadásnak is alkalmat nyújt a széles szakmai kör előtti bemutatkozásra - általában egy-egy, a lengyel drámához szorosan kapcsolódó témakör köré csoportosítva vitáknak, kiállításoknak s egyéb rendezvényeknek is helyet ad. Ebben az évben Gombrowicz munkásságáról szóltak az író életútját dokumentáló kiállítás, az életművéből született televíziós feldolgozások videoprogramja és a kissé teoretikus viták. Ezek mellett a fesztivál legkellemesebb, legfrissebb, legügyesebb színházi produkcióját is a Gombrowicz-tematikának köszönhették a vendégek - pontosabban azok, akik közülük a csípősen hideg, metszően szeles lengyel éjszakában hajlandók voltak végigzarándokolni a szerző élete és művei alapján szerkesztett Gombrowicz-happening stációit. A nyolc helyszínre - még romos házak

udvarára, egy füstös jazzklub mélyére, az újjászülető gótikus templom beállványozott tornyának tövébe, megelevenedő kirakatok elé, végül a város hajdani főterére - öt, piros szalagon „Gombrowicz" feliratot viselő színész kalauzolta el az öt részre osztott hallgatóságot, hogy végül a főtérre már együtt érkezzenek. Az előadásban részt vállaló wrocławi színészek, főiskolások szükség szerint a színház legősibb formáihoz nyúltak vissza, és éppen ezért voltak igazán korszerűek. Gátlástalan, vaskos, jóízű komédiázás volt ez, s egyúttal lenyűgöző rendezői, színészi, sőt színházszervezői teljesítmény.

Ami a „hivatalos" fesztiválbemutatókat illeti, ezek közül Różevicz *Kartoték* című darabja egyszer már szerepelt e fesztivál műsorán. A válogatóbizottság azzal indokolta újbóli meghívását, hogy a varsói Centrum Sztuki Studio előadása más oldalról közelített a műhöz, másként állítja színre, mint az eddigi bemutatók. Ez igaz is lehet, hiszen ez a produkció valóban azok közé az izgalmas előadások közé tartozik, amelyek-most, Wrocławban, nem sok ilyen volt - valóban színházi eszközökkel hatnak, igazi színházi élménnyel örvendeztetik meg a nézőt; mégis, érzésem szerint, a meghívás elsősorban Tadeusz Lomnicki személyének szólt, aki hosszú szünet után térvén vissza a színpadra, valóban kivételes, nagyszerű alakítással gazdagította eddigi színészi életművét. Az előadás rendezése - három főiskolás rendezőnövendék együttes vizsgája - felett ugyancsak Lomnicki bábáskodott.

Tulajdonképpen csak némi túlzással lehet „mai" darabnak nevezni Roman Brandstaetter művét, *A harag napját is*, bár lengyelországi bemutatójára csak 1988-ban, egy évvel a szerző halála után került sor. A krakkói Teatr Ludowy által, Romana Bobrowska és Henryk Gizycki rendezésében műsorra tűzött mű ugyanis 1962-ben született. A hely, az idő és a cselekmény egységét a klasszikus dramaturgia igényeinek megfelelően őrző tragédia hitelesen, tisztán szólt a szikár, sallangoktól mentes előadásban; hitelesen, annak ellenére, hogy maga a drámai helyzet kissé kimódoltnak tűnik.

Két régi barát, hajdani kispap kerül egymással szembe: egyikük hűséges maradt hitéhez, hivatásához, a másikat szörnyű végletekbe sodorták kétségei. Ő az SS magas rangú tisztje, aki - talán, hogy saját hitehagyását önmaga előtt igazolja- diabolikus kísértőként akarja szennyes alkura kényszeríteni a kolostor közösségét, amelynek élén az egykori barát áll. Az őszinte, tiszta hit elől azonban meg kell hátrálnia, hiszen itt belül minden nemes; a kolostor lakói, felszentelt papok és laikus fráterek, életük árán is megmentenék a bújtatott zsidót, az viszont önként feladja magát, hogy megmentőit mentse. Az eszmék síkján vereséget szenvedett tiszt a kiszemelt áldozatok helyett besúgójával, az oltár kincseire áhítozó kapzsi ribanccal végez. Es hogy teljes legyen az igazságos isteni ítélet, őt is utoléri a végzet, a partizánok bosszúja, ráadásul úgy, hogy az immár ujjongva zsolozsmázó barátok keze is tiszta maradhat. A színpadról azonban ezek a fordulatok is meggyőzően hatnak, és azt hiszem - ez a lényeg.



Tadeusz Różevicz: Kartoték című drámája a varsói Studio Színház előadásában

A fesztivál legzajosabb, leglátványosabb sikerét Anna Bojarska *Lengyel lecke* című darabja aratta, a varsói Teatr Powszechny előadásában, Andrzej Wajda rendezésében. A tomboló ünneplést, őszintén szólva, értem is, meg nem is. A nagy nemzeti hős, Tadeusz Kosciuszko öreg napjait bemutató darab, annak ellenére, hogy sok szép pillanata van, nem tudott igazán meggyőzni. Az a történelmi közhely, hogy a lengyelek még a XIX. század fordulóján is csak a harcmezőn tudták elképzelni a nemzeti nagyságot, a megalkuvás nélküli küzdelemben a haza becsületét, s gyanakvással tekintettek a mégoly okos kompromisszumokra is, lenézve a munkás hétköznapokat - ugyanezt egyébként rólunk, magyarokról is cl szokták mondani-, meglehetősen didaktikus formában jelenik meg a színpadon. Pedig valószínű, hogy Andrzej Wajdát éppen ezek a gondolatok vonzották. Annak iróniája, hogy a svájci Emilia Zeltnert éppen Kosciuszko azon tulajdonságai vonzzák - zenét szerez, valcert és mazurkát, a börtönben megtanul hímezni, s nem is szégyelli e foglalatosságot -, amelyek az otthonról jött hazafiak szemében valósággal kompromittálják a hőst, sajnos nem tud kibontakozni.

A főszereplő, Tadeusz Lomnicki ezért az alakításáért - is - nagydíjat, Joanna

Szczepkowska, Emilia megformálója színészi díjat kapott - még azt sem mondhatnám, hogy nem megérdemelten, bár Lomnicki másik, *a* Kartotékban látott teljesítménye nagyságrendileg különb. Andrzej Wajda nagyszerű rendező, Tadeusz Kosciuszko pedig izgalmas drámai figura - de ez nem a színpadon látottakból derül ki. A siker oka ebben az esetben színházon kívül keresendő...

A gdański Teatr Wybrzeze egyik, a fesztiválon bemutatott előadása bibliai témát idéz. Krzysztof Wojcicki darabja, a *Szabadságot Barabásnak!* - bár egy kicsit túlírt, körülményes, néha indokolatlanul részletező - alapjában véve épkézláb színpadi mű. Logikusan, dramaturgiailag jól felépített jelenetek során rajzolódik ki az írói tétel: Barabásnak, akit a nép szeszélye Krisztus ellenében szabadsággal ajándékozott meg, így vagy úgy keresztre kell jutnia. Néhány évvel ezelőtt egészen bizonyos, hogy nagyobb feltűnést keltett volna ez a mű, de napjaink eseményei Lengyelországban sem kedveznek az áttételes gondolatoknak. Ráadásul a dráma közepes előadásban került színre. Így a második rész kezdetére elpárolgott a nézők fele. Pedig a darab, ismétlem, jobb sorsra, avatott kezű dramaturgra és hatásosabb előadásra méltó.

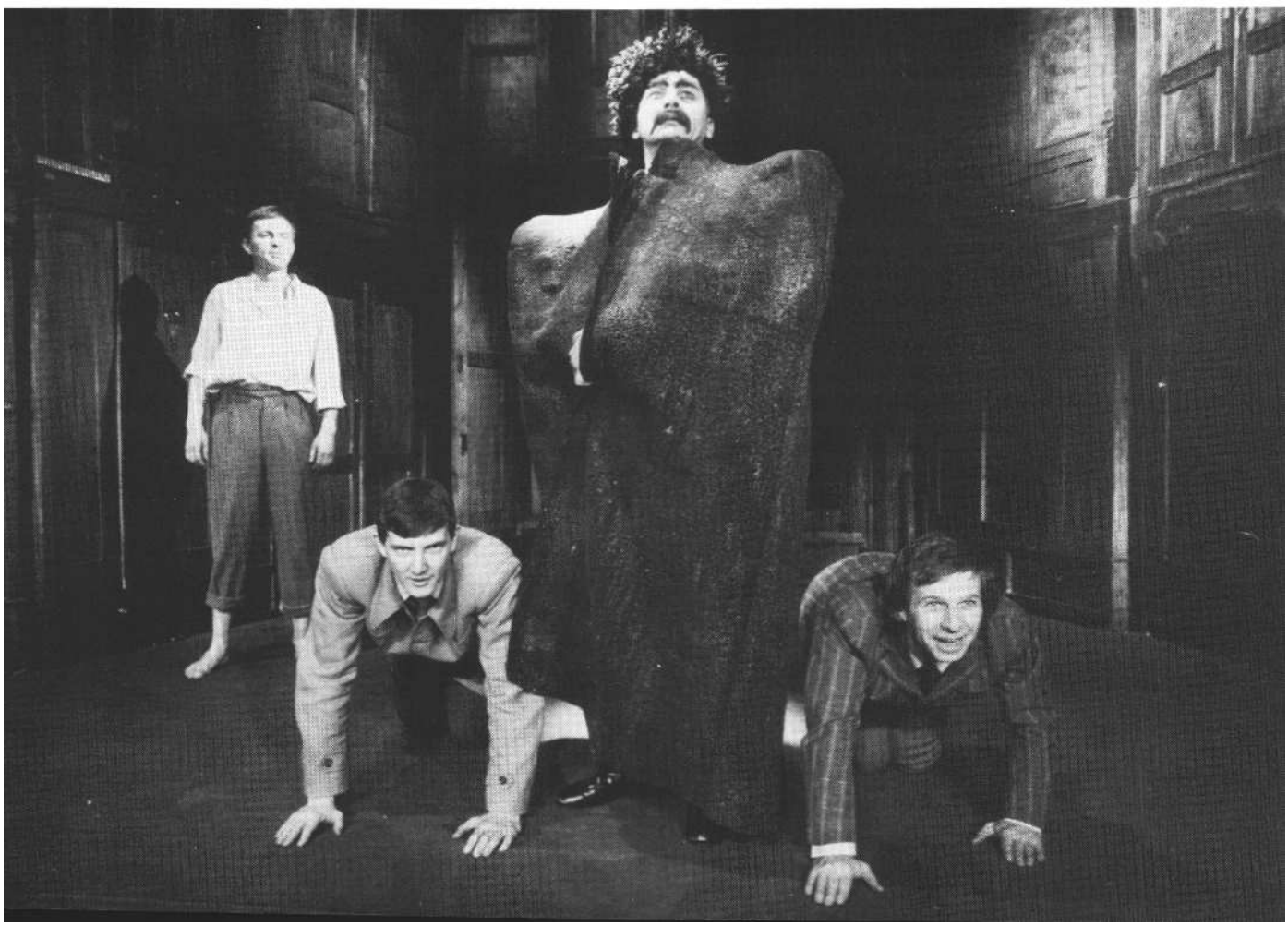
A Szabadságot Barabásnak! előadását csak érdektelenség kísérte; a másik gdański produkció viszont élénk viták kereszttüzébe került. A sajtótájékoztatón élesen támadták miatta a válogató bizottságot, a rendező, Mikolaj Grabowski pedig látványosan elhatárolta magát az előadástól, mondván: nem kapott megfelelő lehetőséget arra, hogy Wrocławban vállalható módon állítsa színpadra a darabot. Ez azután természetesen felvetette azt a kérdést is: tulajdonképpen kié a produkció? Ki rendelkezhet vele? Az alkotó? Vagy a színház? Esetleg, akár a rendező ellenében, az igazgató?

A darab és az előadás, Wladysław Zawistowski *El innen, Amerikába* című munkája nem érdmelt meg ennyi indulatot, bár szintén jobb sorsra érdemes. Egyike ama publicisztikai ihletésű műveknek, amelyek a „minden kimond-ható" lázában születtek; ha egy jó dramaturg, hosszú és fáradságos munka árán újra és újra átgondoltatja az íróval, mit és hogyan kíván elmondani, talán még jó darab is születhetett volna belőle. Jelen legi formájában azonban szereplői csak megmártóznak a drámai szituációkban, nem formálódnak, fejlődnek, illetve fejlődésüket egy-két kivételtől eltekintve „becsületszóra" kell elhinnünk.

A darab elején Éva, az abszolút főszereplő, valósággal kitagadja az anyját, mert egy új élettárs oldalán Kanadában keresi a boldogságot; a végén pedig egy narrátor közli velünk, hogy Éva is, mint a darabban megismert barátai, ismerősei, szerelmei közül oly sokan, elhagyta Lengyelországot, s Amerikában telepedett le. Ami a kettő között történik, az az elmúlt évtized története lenne - magán-életek tükrében. Az írói szándék legalábbis az, hogy emberi sorsokban tükröztesse a történelmet, de amit látunk, az inkább csak a história illusztrációja.

A darab aránytalanságait, szerkezeti gyengeségeit csak kiemelte, aláhúzta az előadás. Az egyes helyszíneket magába foglaló „dobozokat", díszletelemeket a színpadon védősisakos, overallos munkások húzzák-vonják előre, tolják hátra; ez, mint rendezői ötlet, alighanem azt akarta érzékeltetni, hogy Gdańskban vagyunk, ahol a hajógyárban kemény fizikai munka folyik, míg az értelmiségi hő-

Jelenet Gombrowicz: Történelem *című* **művének előadásából (Wrocławi Lengyel Színház)**



sók vitáznak. Ezt jelképezi a maga mezítelenségében feltárt, üzemcsarnoknak tűnő színpad is mint háttér. A munkások ügyködése azonban oly hosszadalmas hogy darabokra szaggatja az amúgy is széttördelt darabot.

A wrocławi Teatr Współczesny előadása, Maria Nurowska *Maria Kowalskc házassága* című darabja valószínűleg azért kerülhetett színpadra, mert a Mark Kowalskák sorsáról most már lehet beszélni. Az asszony, aki a varsói felkelés alatt ment férjhez, a háború után külföldről tér vissza. hogy férjét és felkelőtársát megkeresse; kémgyanús, osztályidegen elemként megjárja a kihallgatószobákat, a börtönöket; koncepciós perben kellene egykori bajtársa, parancsnoka ellen vallania; nyomorog, hányódik, testben és lélekben megalkuvásokra, kis árulásokra kényszerül, míg eljut odáig, hogy tudásának, képességeinek és képzettségének megfelelő munkát végezzen. Ekkor következik be a szükségállapot, s ekkor ajánlja fel, most már finoman, udvariasan a hatalom az újabb kompromisszumot számára: leánya szabadságát cserébe azért, hogy megtörje a televízió ellen meghirdetett bojkottot. A kérdés, hogy vállalja-e, végül is nyitott marad.

Az epikusan hömpölygő történet előadása során Maciej Domanski rendezése egységes, sajátosan lebegő hangulatot teremtett, de ezen túl nem jutott. A darab líraian fájdalmas publicisztika marad, pedig valódi, színpadra való dráma is bujkál a cselekményben. Abból az epizódból például, amelyben Maria, afféle félhivatalos turistaúton meglátogatja külföldön élő hajdani bajtársait, s egy baráti összejövetelen szembe találja magát egykori kihallgatójával, a mézesmázos, ám könyörtelen vizsgálótiszttel - aki 1968-ban „a szabadságot választotta" -, szikrázó dráma születhetett volna. A „mindent kimondani" mámora azonban úgy látszik, annyira elkápráztatta az alkotókat, hogy elmentek az igazi lehetőség mellett.

Hanna Krall, *az Albérlőnő* című darab szerzője kiváló publicista. Könyvei - például az, amelyben a varsói gettófelkelés egyik túlélőjével, dr. Edelmannal való beszélgetéseit jelentette meg - hatalmas, megérdemelt sikert arattak. Mindezt azért bocsátom előre, mert nem a szerzőt kívánom minősíteni, amikor azt mondom, hogy ez a munkája, amit Jan Maciejowski alkalmazott színpadra és rendezett meg Katowicében, minden, csak nem színház.

Az egymásra torlódó dokumentumok, az elhurcolt zsidó család, az árvaházba került gyerek, a hajdani katonatiszt kálváriája, az őszintén hívő, talpig becsüle

Krystyna Wisnewska-Stawik, az Albérlőnő főszereplője

tes politikai tiszt meghasonlása, megannyi szívet szorongató történet. de nem színpadon, és főleg nem úgy, ahogy azt a katowiceiek előadták. Az örök „albérlők", a valamiért diszkriminált, kirekesz-tett emberek tragédiáját meg kellene írni, akár valamelyik itt bemutatott dokumentum alapján, akár ezeknek az alkotóknak is! De a kuszán egymásra torlódó, össze-fonódó, többszörös keretbe foglalt történetek nem tudnak a művészet erejével megszólalni. Legfeljebb annyit tudunk meg belőlük, hogy az elmúlt fél évszázadban a zsidóknak szörnyű sors jutott osztályrészül, de lengyelnek lenni sem volt fenékig tejfel - ez viszont, akárhogy is nézem, nem ér meg egy színházi estét.

Az egyetlen olyan mű, amely túllépvén a publicisztikán, nem szédülvén meg a ki-mondhatóság eufóriájától, valóban szín-házzá szervezte a közelmúlt tragikomikus valóságát, s képes volt a felszín alatti mélyebb összefüggéseket egy öntörvényű, hiteles közegben bemutatni - Tadeusz Słobodzianck darabja volt, a *Peko*siewicz *polgártárs.* a łódzi színház elő-adásában. Teljesen megérdemelten kapott díjat, s kiérdemelte az elismerést Mariusz Saniternik, a címszerep megformálója is.

Pekosiewicz polgártárs egyszerű ember, kicsit talán ütődött, kicsit nehéz felfogású, de rendes gyerek. Önmagáról szinte semmit sem tud, hiszen kicsiny gyerekként a kerítésen keresztül dobták ki egy koncentrációs táborból a szabad világba. Pekosiewicz polgártárs beilleszkedett a társadalomba: ministrál a püspöknek, de jóban van a párttitkárral is, olyannyira, hogy az még egy rádióriportert is elküld hozzá; egy kicsit sokat iszik, igaz, de hát ki nem iszik...?

Szegény Pekosiewicz polgártárs sorsa 1968-ban fordul szomorúra. Miközben Varsóban az egyetemisták, az írók, az értelmiség legjobbjai tiltakoznak azért, mert betiltották Miczkiewicz *Ősök* című drámájának előadását, miközben Gomulka, a párt első titkára a nemzetközi cionizmust s a klerikális reakciót vádolja zavarkeltéssel, a szegény, vodkától átitatott polgár úgy hajítja el a kiürült üveget, hogy az telibe találja a hősök emlékművét, s részegségében nem átall még az intézkedő rendőrökkel is kötekedni. Nosza, hamar összeállnak a dolgok: a zsidó pártfunkcionárius és a püspök biztatták fel erre a gyalázatosságra.

Miközben odabenn a megszokott belügyes módszerekkel gyúrják-győzködik Pekosiewicz polgártársat, odakinn zajlik az élet. A püspök tárgyal a párttitkárral - ez utóbbi közben arra figyelmezteti, csak azért vannak az egyháznak tömegei, mert a párt létezik, s a hívek nem az isten kedvéért, hanem a hatalom ellen járnak templomba -, az első titkár beszédet mond, s ki-ki a maga módján próbálja megoldani az életét. Szegény Pekosiewicz pedig - akinek mondanak ezt, mondanak azt, s még hajdani katonatársa is hamis vallomást akar vele aláíratni - szép lassan olyan állapotba jut, amikor már csak a kényszerzubbony segít...

Tadeusz Słobodzianck darabjában még a pár szavas szerepek mögött is hite-les, valós figurák állnak; az egyes jelenetek abszurditásukban is, sőt, elsősorban abszurditásukban meggyőzően valódiak. Nagy kár, hogy ez a mű magyarul aligha hatna; éppen az egyik legjobb ötlete teszi más ország színpadjain szinte játszhatatlanná. A darab középső részében ugyanis hangfelvételről megszólal Gomulka is, s miközben a színpadon látható rádiókból hosszan árad a hiteles szöveg, a szereplők az eredeti, 1968-ban elhangzott szavakra reagálnak - ki-ki a maga közegében. Ez pedig lefordíthatatlan.

A fesztivál hivatalos programja mellett, a szokásos gyakorlatnak megfelelően, számos versenyen kívüli előadással is találkozhattak a színházi találkozó vendégei. Azon túl, hogy a wrocławi színházak magától értetődően igyekeztek saját repertoárjuk legjobb darabjait bemutatni, a fesztivál - mondhatni, kedves ajándékként - Ewa Demarczyk, a nagyszerű

énekesnő színházi előadással felérő koncertjének is helyet adott.

Az élményt jelentő koncert mellett még négy, versenyen kívüli produkciót volt alkalmam megtekinteni. Bulgakov *Morfium* című írását a wrocławi Teatr Polski színésze, Janusz Andrzejewski adta elő; a monodráma szövege sokkal meggyőzőbb volt, mint a színészi teljesítmény. Kár, hogy ezt a Bulgakov-művet magyar előadóművészek még nem fedezték fel maguknak. Ugyancsak a Teatr Polski fiatal színészeinek összeállítása *a Nyolcadik kör,* amely Viszockij emlékére, részben műveiből született. Tisztességes, bár kicsit harsány, kicsit direkt produkciónak bizonyult, amelyben kissé eklektikusan keveredtek a színházi-színpadi s az énekesi-előadói eszközök.

Sokkal meggyőzőbb, szép produkció volt Ernest Bryll darabjának a wrocławi Vándorló Színház megfogalmazta előadása. Ez a sajátos, Lengyelországban - de talán egész Európában - egyedülálló vállalkozás a város színházaiból toborzott társulattal, igényes művekkel keresi fel a világtól elzárt kis sziléziai falvakat. Azért esett a választásuk Bryll művére, mert Jézus tanítványainak a feltámadást megelőző s a feltámadás hírét követő, a hit kérdését feszegető vitáit elemző, feszes, szép drámai mű a népi színjátékokhoz, például a passiókhoz is jól kapcsolható. Mindenesetre maibb s drámaibb volt a fesztivál sok versenybe válogatott darabjánál.

A legnagyobb színházi élménnyel a Teatr Polski előadása ajándékozott meg: Gombrowicz Históriájával. Bár már három évvel ezelőtt is volt alkalmam megnézni, most, újra látva is elementáris erővel hatott. Ezt a kitűnő produkciót, amely színházi eszközeivel át tudja törni a nyelvi korlátokat is, érdemes lenne a magyar közönség számára hozzáférhetővé tenni, hiszen szinte bármely színházunkban előadható. Bizonyos vagyok abban, hogy a *História* egy magyarországi vendégjátékon is kiugró sikert aratna.

A fesztiválon szereplő előadások végén a szervezők nevében, a szokványos virágcsokrok mellett, minden társulatnak egy kis akváriumot adtak át, mondván: a benne úszkáló aranyhal jelképezze a küzdelmet, a művészet erejét, a megérdemelt sikert. Az akvárium vizében azonban nem aranyhal (Carassius auratus auratus), hanem egy szifó (Xiphophorus) úszkált. Ez a tetszetős kis halacska szintén piros testű, de sokkal szívósabb, igénytelenebb - s lényegesen kevesebbe kerül, mint aranyos haltársa. Aranyhal helyett szifó - ez akár jelképe is lehetne a wrocławi fesztiválnak.

HIZSNYÁN GÉZÁ

Prágai kisszínházakban

Huszonöt éves az Y-stúdió

A prágai színházi élet jelentős eseményei rendre az úgynevezett kisszínházakban történnek. A három legfontosabb műhely - a Činoherní klub, a Divadlo Na zábradlí és az Y-stúdió - közül az első kettő többé-kevésbé hagyományos színház, a népszerű „Ypsilonka" viszont egyéni arculatú, sajátos „alternatív" társulat. Megalakulása, története, stílusa, műsorpolitikája a megszokottól, hétköznapitól távol álló. Jan Schmid mint a Libereci Bábszínház katonaidejét töltő képzőművésze és bábos-rendezője, a saját és barátai szórakoztatására állította össze azt a műsort *(A XX. század lexikoncímszavai),* amely a nagy sikerre való tekintettel kibővítve és átdolgozva, az új - egyelőre még amatőr - társulat első, „alapító" előadása lett. Az újonnan megalakult együttes tagjai elsősorban az említett bábszínház tagjai közül kerültek ki. Sajátos stílusukkal fokozatosan meghódították a főváros közönségét is, prágai vendégszerepléseik eseményszámba mentek, előadásaikra bejutni szinte lehetetlen volt. Az 1978/79-es évadban átköltöztek Prágába. A nyolcvanas évek elejének rövid hanyatlása után jelenleg a főváros egyik legnépszerűbb, legszínvonalasabb és legaktuálisabb színháza az Y-stúdió. Az aktualitás a társulat stílusából következik. Kifejezetten szerzői színházat művelnek ugyanis, rengeteg improvizációval, így képesek napra készen reagálni.

A Jan Schmid által kollektív improvizációnak nevezett módszer, amellyel előadásaikat létrehozzák, lehetőséget nyújt minden közreműködőnek az aktív részvételre, arra, hogy valóban alkotó energiáit, ötleteit vihesse a produkcióba. Maga a rendező afféle koordinátor, aki a stílusegységet őrzi, és sokszor (például az úgynevezett *Ráadás esteken,* illetve az *Esték a lámpa alatt* című műsorokban, amelyek kifejezetten egyszeri, improvizatív produkciók) a színpadon is ő a játékmester. Ez az alkotói módszer az előadások állandó karbantartását igényli, ami viszont nagyon rugalmassá, gyors változtatásokra képessé teszi a közreműködőket. Maga a stílus a commedia dell'artéból eredeztethető. Erre utal a sokszor csak kanavászként szolgáló alaptörténet, amelyet színészi szólókkal és improvizációkkal töltenek ki, a visszatérő típusok stb. A módszernek a cseh színház történetében is nagy hagyományai vannak, elég itt Voskoveč és Werich Felszabadított Színházára (Osvobozené divadlo) utalni. Alapvető fontosságúak a zenei betétek (ezeknek szerzői legtöbbször maguk a társulat művészei), és találkozhatunk a cseh kabaré legnemesebb hagyományaival, de a - szintén a saját arculatukra formált - brechti effektusokkal (bizonyos távolságtartás, elidegenítés) is.

A színház műsorpolitikájában néhány - jól elkülöníthető - vonulatot különböztethetünk meg. A már említett improvizációs esetek mellett külön irányzatot képviselnek Jan Schmid darabjai. Ezek - főleg az utóbbi években - gyakran a cseh nemzeti mítoszt kikezdő, annak fonákját is bemutató, a „nemzeti mentalitást" ostorozó és kifigurázó témájúak. *(Outsider, avagy egy híres ember életrajza, K. H. Mácha élete és halála, Tizenhárom illat, Stelzig kovács, Ő jó fiú, avagy Hašek-anabázis).* A külföldi drámairodalomból általában keveset játszott modern darabokat (Vian, Ibragimbekov, Radzinszkij, Druce, Erdman stb.) vagy nehezen színrevihetőnek tartott műveket (Ghelderode: *Kószál a nagy kaszás, Az ördög, aki fűt-fát ígérgetett,* Picasso: *Telibe viszonzott vágyakozás,* H. Rosseau: *Látogatás az 1889. évi kiállításon* stb.) visznek színház művésze, Jana Synková, Rabelais: *Gargantua* stb.), valamint a zenei propozott látványszínházi előadások *(Petruska* - Sztravinszkij nyomán és zenéjével, *Az elvarázsolt ökör - a* szerző a színház művésze, Jana Synková, Rabelais: *Gargantua* stb.), valamint a zenei produkciók *(Carmen,* nemcsak Bizet nyomán, *La Traviata - az eltévedt, Rigoletto! A király mulat!, Nebáncsvirág,* a Pepush-Gay-féle *Koldusopera,* a saját dalokból rendezett zenei estek stb.). A felsorolásból látható, milyen sok műfajú a színház. Ez természetesen - figyelembe véve a stílusról mondottakat is - sokoldalúan képzett, alkotóan együttműködő színészeket igényel. A társulat kivétel nélkül ilyen művészekből áll. Aki nem tud megfelelni a magas szintű követelményeknek, illetve képtelen a megújulásra, az nem marad meg sokáig a körükben.

Legutóbb az „Ypsilonka" két előadását láthattam. Az *Y=2x10* a fennállásuk huszadik évfordulójára készített műsor címe. A húsz év előadásaiból, ötleteiből, legjelesebb pillanataiból montírozott estet a színház alkotóközössége Jan Schmid vezetésével törzsközönségének - és talán kissé önmagának is - készítette. Közben elérték a huszonöt éves jubileumot is, s az előadás még mindig műsoron van. Ez elsősorban a kiváló színészi já-

téknak, a rengeteg improvizációs lehetőségnek köszönhető. A régi előadások fragmentumai mindenki számára élvezhető, szellemes szórakoztató műsorrá állnak össze, amelyben aktuális politikai eseményekre is reagálnak, amint ez az Y-stúdió előadásaira általában jellemző. Nem (csak) nosztalgikus múltidézés te-hát ez az este sem, hanem kiváló színházi előadás, melyen a beavatatlan egyúttal nagy vonalakban megismerkedhet a társulat múltjával, régi előadásaival, a színházról alkotott elképzeléseivel és azok változásával is.

A színház stílusára, módszerére, világlátására igen jellemző Arnošt Dvořák és Ladislav Klíma 1922-ben született darabjának, *A becsületes* Mátyásnak (Matej Poctivy) előadása. A bemutatón a darab hatalmasat bukott. Arnošt Dvořák és a filozófus Ladislav Klíma nem bizonyult ideális szerzőpárnak. Dvořák tökélete-sen szerkesztett színdarabot szeretett volna írni, Klíma a cseh nemzeti karakterről folytatott tudományos kutatásai-nak eredményeit akarta a színpadi mű-ben visszaadni. A darabban végül egyikük elképzelése sem valósult meg maradéktalanul, felemás, nem igazán sikerült mű született. Az „Ypsilonka" azonban még a legjobb műveket is „átszabja", a saját stílusához, világlátásához igazítja. Így vált ebből a vígjátékból is a hatalomra áhítozó és azzal visszaélő, az amorális, romlott, elveit a hatalom birtoklásáért könnyen feladó típus viselkedését gúnyoló maró szatíra.

Dvořák és Klíma darabja a hatalom megszerzésének két módját mutatja be. Az egyiket, a racionalista, pragmatikus immoralitást mint a hatalomhoz jutás „komoly" módszerét az ördög képviseli, s már-már úgy tűnik, sikerre is viszi. Kiderül azonban, hogy Mátyás alapjában véve becsületes, aljasságokra képtelen ember, az ilyen pedig nem tudja következetesen végigjárni a „racionális immoralitás" útját. Sokszor kívülállóként nézi, sőt kommentálja az eseményeket, így a hatalomért folytatott bajszát nevetségessé, komolytalanná teszi. Persze az ő becsületes előneve sem veendő komolyan. Elég Hedona, a vonzó nő egyetlen intése, ami a gazdagság és a hatalom mellett testi kéjekkel is kecsegtet, és Mátyás, becsületességét föladva, máris hajlandó az államkincstár elrablására, az ördöggel való szövetkezésre. Eleinte az „ördög" né-hány „jelszavára" és ötletére az államhatalom képviselői (a legfőbb bíró és detektív, az állami szóvivő, a fővezér) vala-mennyien átállnak az ő oldalára, végül mégis egy másik, a Svetluška, az egyszerű lány ajánlotta recept: „mutass fügét a világnak", tehát a világot, a hatalmat kinevető módszer győz. Az ellopott államkasszáról kiderül, hogy üres, Mátyás hatalma tehát csupán pünkösdi királyság lehet. A köpönyegforgató tisztviselők mindazonáltal nevetségességük ellenére is veszélyesek. Nyilvánvaló, hogy előbb-utóbb ezt a vezért is elárulják, s szegény Mátyás Hedona kegyeinek elnyerésétől sem remélhet sok jót.

Jan Schmid, az Y-stúdió vezetője Marek Érben dalainak felhasználásával fergeteges komédiát rendezett. Elsöprő lendületű zenés bohóckodásuk nem fedi el a mélyebb tartalmat. Az eredetileg nem túl jól sikerült darabot a rendező, valamint Jan Kolár és Zdenek Hořinek dramaturg „testre szabta" és időszerűvé tette. A szöveggondozás és átdolgozás olyan kiválóan sikerült, hogy a történetbe be nem avatott nézők joggal vélhetik a legaktuálisabb politikai eseményekre reagáló szerzői produkciónak a darabot. A hatalom képviselőinek jellemrajzában, szóhasználatában félreérthetetlen, konkrét mai utalások lelhetők fel. Ezek soha nem szájbarágós, rossz értelemben aktualizáló, a darabtól, illetve az előadástól idegen anyagként éktelenkedő formában,

Jelenet Steigerwald: Tatár búcsú című **darabjának prágai előadásából**

hanem azzal szerves egészet alkotva, konkrét voltukban is általános igazságokat képviselve vannak jelen. Jan Schmid komoly segítőtársa volt Miroslav Melena, aki a játékteret és a jelmezeket tervezte. Melena arénadíszlete avantgárd-konstruktivista szerkezet, harsány színekre festett vascsövekből kialakított, kerek porondalappal rendelkező építmény, amelyet a nézők két, egymástól járással elválasztott félkörben ülnek körül. A háromszintes díszlet dinamikus, kifejező játékot tett lehetővé. A jó egyéni színészi teljesítmények egységes csapatmunkává ötvöződnek. Úgy vélem, fölöttébb hasznos és tanulságos lenne ennek a sajátos színházi stílusnak a magyarországi megismertetése.

Tatár búcsú

Fanyar iróniával írja a Divadlo Na zábradlí előadásának műsorfüzetében Karel Steigerwald, hogy *a Tatár búcsú* az első darabja, „logikus" hát, hogy utolsónak kerül színre. (Megírása idején ugyanis betiltották.) Ugyancsak „logikát" lát abban is, hogy a legtöbbször (összesen hat színházban) a legkevésbé sikerült művét, *a Foxtrottot* játszották. Ez a műsorfüzetbeli interjú a cseh színház legszomorúbb paradoxonát juttatja az ember eszébe: volt olyan időszak, amikor csalhatatlan érzékű cenzorok a három legtehetségesebb drámaírót - Václav Havelt, Alex Königsmarkot és Karel Steigerwaldot - egyszerre tiltották le a hazai színpadokról. Ugyanakkor örömteli tény, hogy ebben az évadban Steigerwald már nem tabu, sőt egyszerre négy műve is látható a fővárosban. *A Korabeli táncok* a Realistické divadlóban, az életmű eddigi legjelentősebb darabja, *a Nápolyi kór* két előadásban is, végül pedig a *Tatár búcsú a* Divadlo Na zábradlíban. Mint színházi produkció ez az utóbbi a legszínvonalasabb, meggyőzően bizonyítva: kilenc évvel a megírása után sem veszített aktualitásából, sőt... Ivan Rajmontnak, az író legközvetlenebb munkatársának, művészete legjobb ismerőjének (eddig a legtöbb művét ő vitte színre) rendezésében a dráma több aktuálpolitikai érdekességnél.

A Színművészeti Akadémia dramaturgiai szakán végzett Steigerwald minden klasszikus dramaturgiai szabályt felrúgva öntörvényű művet alkot. Nemcsak az idősíkokat kezeli szabadon, váltogatja tetszése, illetve dramaturgiájának szempontjai szerint (akár egyetlen monológon belül is), de maga a történet is szinte kibogozhatatlanul többszálú és többértelmű. Mint a szerző írja a műsorfüzetben: „a történeteket nem kell külön-külön követni, ahogyan a tengeren sem az egyes hullámokat nézzük; elég, ha ezeket a történeteket mint egy állandóan változó kép alkotórészeit látjuk, amelyen a jelen csak a múlt jövője, s amelyen minden, amit valaha tettünk és mondtunk, máig tart, és állandó részünkké vált. A fizikus azt mondaná: a játék témája nem a történet, hanem az idő. Ha megkérdeznék a szerzőt, ő is ugyanezt mondaná".

A történet tulajdonképpen egy Vagner nevű kicsapott diáknak egyrészt apjához való viszonyáról, másrészt házasságáról és munkájáról szól. Az Apa ügyvéd volt, de jött egy „társadalmi változás", és máris a lapát mellett találta magát. Dolgozott ezután üvegeseknél (raktárosként), szerelőknél, mészárszékben. Mindenütt konfliktusai támadtak a becsületessége miatt: nem tűrte a lopást, a csalást - ezeket feljegyezte és bejelentette. Állandó ellenlábasa Lokajiček (Lakájka), a helyi ügyeskedő és kiskirály, aki mindig felülkerekedik az Apával és az igazsággal szemben. Vagner példaképet keres magának, de kiderül: talán az Apa múltja sem feddhetetlen.

Lokajiček, hogy nevét megörökítse, valami nagy, emlékezetes tettet akar véghezvinni. Šmoranctól, az egyetemi katedrát a dékánnal való összetűzése - illetve az őt karrierizmusra nógató feleségével való konfliktusai - miatt otthagyó és a kisváros jelentéktelen múzeuma igazgatójaként tengődő etnográfustól és történésztől kér tanácsot. Šmoranc tudja: Lokajičektől normális, értelmes dolog nem várható el, ezért „ha szamárság, legyen minél nagyobb!" felkiáltással egy „tatár búcsú" rendezését ajánlja. Hivatkozik valamiféle Dalimil krónikájának bejegyzésére, amely szerint a településen éppen ezer éve egy tatár hírnököt ejtettek foglyul. Lokajiček oly vehemenciával kap az ötleten, hogy Šmoranc megriad tőle. „Kideríti", hogy az adatok tévesek, de Lokajičeket már nem lehet megállítani. Rákényszeríti az Apát, hogy játssza el a tatár szerepét. Az Apa mindenáron egyetemre akarja küldeni a fiát, ezért vállalja el ezt a megalázó szerepet. Ez az, amit Vagner később nem akar elhinni, illetve ezért veszíti el az Apa erkölcsi magasabbrendűségéhez fűződő illúzióját. Az Apa azonban talál magának „mentséget": azt tervezi, hogy tatárként elmond-ja az összegyűlt tömeg előtt Lokajiček gaztetteit. Csakhogy a búcsúra senki nem jön el, mert a tévében síversenyt közvetítenek! Ezzel az Apa és Lokajiček sorstársak lesznek.

Az Apa nesokára meghal. Vagner bejut az egyetemre. Barátnője, Nana ellenzi, hogy elmenjen otthonról, azt akarja, maradjon vele. A diák nem tud dönteni, elmegy az egyetemre, de az első év után otthagyja. Közben rövid epizódként felbukkan életében egy másik lány, Jitka, akit viszont miatta csapnak ki a kollégiumból. Vagner, hazatérve, a múzeumban lesz „mindenes" Šmoranc mellett. Ott is lakik, mivel szülei időközben meghaltak, és nincs lakása. Idejének nagy részét a kocsmában tölti a munkakerülés és élősködés miatt többszörösen börtönviselt - pedig szellemi képességei alapján jobb sorsra érdemes -Šantalával és a lakásspekulációkból meggazdagodott „Barman"-nal. A kocsmában ismerkedik meg Helenával, akibe - talán - beleszeret. A nőnek lakása is van; összeházasodnak. (Ez a történet másik szála.) A lakás olyan kicsi, hogy hamarosan megszülető gyereküket egy mózeskosárban kell felhúzni a plafonra, hogy elférjenek. Vendégeket nem tudnak fogadni. Végül - valószínűleg a mostoha körülmények miatt - összevesznek. Vagner „visszaköltözik" a múzeumba, ahol minden reggel a csengető (mert pedellus volt valaha), agresszív, buta takarítónő, Wajtingerné ébreszti. A takarítónő uralkodik a múzeumban, iskolai történeteivel traktálja őket. A helyzet váratlanul jóra fordul: Šmoranc nyugdíjba megy, átengedi helyét és háromszobás szolgálati lakását Vagnernek. A panelházban újra együtt a család, együtt nézik a televíziót a közös üdvözülésig vagy a teljes elhülyülésig.

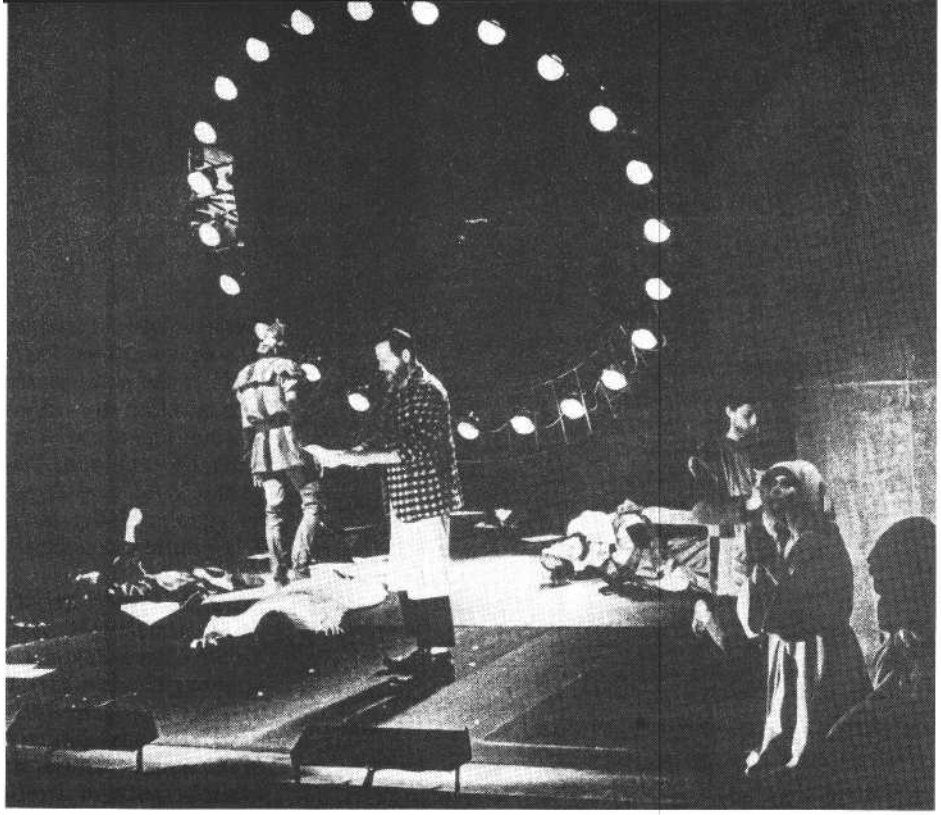
Ebben a történetben semmit sem tudni biztosan, ezért tetszés szerinti számú történet konstruálható. Bizonyosság csupán egy van: a darabban nincs egyetlen „pozitív" hős sem, elveihez végül senki sem marad hű, senki sem következetes önmagához, senki sem távozhat emelt fővel. Ahogy nem távozik emelt fővel a közönség sem, amely a cseh nemzeti karakter, a határozatlanság, a cselekvésképtelenség, a behódolásra való hajlam kritikájaként értelmezi az előadást. (Ez természetesen csak a közönség érzékeny, a műalkotást befogadni képes, főleg értelmiségi részére vonatkozik, de a Divadlo Na zábradlí látogatói szinte kivétel nélkül közülük kerülnek ki.)

Steigerwald darabja a nyugalmas, „jelentéktelen" kor történelemformáló szerepét, illetve mindennapi megalkuvásainkat, apró engedményeinket, jellemtelenségeinket ismeri föl. Erre döbbenti rá a közönséget Ivan Rajmont rendezése. A szereplők nemcsak a szöveg idősíkváltásait oldják meg tökéletesen, virtuózan cikáztatva gondolatai(n)kat a hatvanas évek eleje és a jelen között, de mindvégig megőrzik a többértelműséget és az ezek által alkotott, „állandóan változó kép"

egységét is. A színház parányi színpada millió apró kellékkel zsúfolt, mégis elfér rajta egyszerre a múzeum, a bár és Helena lakása; sőt, ha erre van szükség, a tágasság illúzióját is képes megteremteni. (A díszlet Ivo Žídek munkája.) Kiválóan sikerült díszletmegoldás a ferdén megdöntött szekrény, amelyből mint egy koporsóból vagy a túlvilágról pattan elő az Apa.

A rendező kitűnően komponálja meg az előadás ritmusát. Figyelemre méltó, ahogy a tempót a színpadon zajló események párhuzamosságával felgyorsítja. Ennek szép, groteszk megoldása az Apa és Lokajíček vitája, miközben Helena a háttérben már a szülési fájdalmaktól szenved. A rendező minden részletre ügyel. A darabban például csak utalás hangzik el az italozásról; az előadásban viszont az alkoholizmus különböző fázisait képviselik az egyes szereplők. A végérvényesen vakvágányra futott sorsú Šantala nyíltan iszik, pénzt kéreget az italra, Šmoranc szinte titokban húzza meg restaurálás közben az üveget, és ahogy gyűlnek a gondjai a lakás körül, Vagner is egyre többet iszik. Sokat-mondó rendezői ötlet, ahogy Šantala egy karácsonyfadíszt kitüntetésként tűz a mellére, majd mintegy véleményt nyilvánítva - két ujjával összeroppantja. A befejező kép szürkésfehér puszta falai és Vagner monológja a tévékészülék drótjairól, alkatrészeiről, villogó pontocskáiról és fényeiről nem sok kétséget hagynak afelől, hogy happy endről szó sem lehet.

Az avatott rendezői munka nagyszerű színészi teljesítményekkel párosul. Kiemelkedik Vladimir Dlouhy Vagnerje. A fiatal színész stilárisan tiszta, szuggesztív eszközökkel ábrázolja a határozatlan, dönteni nem tudó, de valamit kereső, valamire még áhítozó, végül a konformista panelvilágba beletörődő fiatalembert. A sokat emlegetett többsíkúságot és többértelműséget feltűnő váltások, átmenetek nélkül, egységes benyomást keltve tudja bemutatni. Az ő színészi játékában éreztem leginkább Steigerwald „új dramaturgiájának" adekvát színészi kifejezését. A másik kiemelkedő színészi teljesítmény Vlastimil Bedrna Apája. Dicséretesen ellenáll a szerep kínálta külsődleges komikum csábításának, a figura (tragi)komikumát, groteszk helyzetét hangsúlyozva. A darab leghagyományosabb szerepe Helenáé. Daniele Kolářová meggyőzően alakítja a családra, boldogságra, segítő férjre vágyó asszonyt. Hagyományos eszközökkel rajzolja meg a lobogó, rajongó lánytól a csalódott, megtört feleségig vezető utat. Petr Pospíchal az ugyancsak „többértelmű" (többféleképpen magyarázható) sorssal (múlttal) rendelkező Šmoranc doktort kissé külsődleges eszközökkel ábrázolja. Az ő alakításában érezhető leginkább, hogy csak a szöveg szerinti „váltásokat" igyekszik eljátszani, ami az alakítás hitelét csökkenti. Ambivalens érzéseket kelt a nézőben a figura iránt Jiři Bartoška Šantalája, ami a színész egyértelmű dicsérete. A munkakerülő élősködő elítélése mellett óhatatlanul marad valami a jobb sorsra érdemes ember iránti sajnálatunkból. Kitűnő epizód Pavel Zedníček Barmanja és Libuc Geprtová Wajtingernéja, Eliška Sirová Hanája és Tereza Brodská Jitkája is. František Husák nagyszerűen formálja meg a simulékony, minden helyzetet a maga javára fordítani képes kisfunkcionáriust, Lokajíčeket.



Jelenet a Merlin avagy a puszta ország prágai előadásából

Merlin avagy a puszta ország

Az 1945-ben Jan Škoda, Jaroslav Sládek és Karel Palouš által alapított Realistické divadlo (Realista Színház) elsősorban a cseh népi színjátszás hagyományainak ápolásával és továbbfejlesztésével szerzett hírnevet, de az elmúlt tíz-tizenöt évben már a legjobb akarattal sem volt a cseh színház élvonalába sorolható. A változtatás elkerülhetetlennek látszott, s törvényszerűen be is következett, a kiváló tehetségű fiatal rendező, Miroslav Krobot, majd az igazgatói posztra a - színházigazgatónak legalábbis - szintén fiatal Jiři Frérah kinevezésével. Az eredmények persze nem jöttek azonnal és könnyedén. Céltudatos, következetes társulatépítő munka kezdődött, amelynek - néhány figyelemre méltó előadás után - most jelentkezett az első meggyőző, kiemelkedő művészi értéket képviselő eredménye: Tankred Dorst *Merlin avagy a puszta ország* című drámájának előadása.

Michal Lázňovsky dramaturg és Krobot már a szöveggel heroikus munkát végzett. Dorst terjedelmében hatalmas, stílusában elképesztően heterogén, többdimenziójú, végtelen számú lehetőséget nyújtó, de szó szerint (nemcsak terjedelmi okokból!) szinte eljátszhatatlan szövegét csupán alapanyagnak tekintették. Alapanyagnak, amelyet úgy igazítottak saját felfogásukhoz, hogy az olvasva töredéknek ható, misztériumjátékos, groteszk és ironikus, tragikus és romantikus jelenetek halmaza egységes, már-már shakespeare-i drámaként hatott, miközben többsíkúságából mit sem veszített, és mélységének újabb rétegei tárultak fel. Ezek a dramaturgiai beavatkozások azért is szükségesnek látszanak, mert a dorsti szöveg egyes elemei, csúsztatásai, stilizációi sokszor az eredeti legenda ismeretét feltételezik, csak annak birtokában bírnak (többlet)jelentéssel. Dorst német nyelvterületen erre joggal számíthat, de sokkal kevésbé teheti ezt a rendező Csehországban.

Krobot olvasatában a darab a szépség, az érték, a közös hang keresésének drámája. A rendező jól érzi, tudja, hogy ehhez nincs szüksége vulgáris aktualizálásra. Értékeket elveszítő (elherdáló?) korunk eszményektől megfosztott emberének számára a „kerekasztal" eszméje nagyon is érthető, aktuális jelentéssel bíró, és a Grál fogalma is átlényegül, szinte önmagától kap mai értelmet, jelentőséget. Ráadásul az eszme megvalósítását és a Grál meglelését is emberi gyarlóságok, hibák és értetlenségek hátráltatják, illet-

színhártörténet

ve akadályozzák meg. A rendező által felhasznált eszközök finomak, művészi-ek, nagyon is színháziak. Nyoma sincs vulgáris beavatkozásnak, szájbarágós aktualizálásnak. Csupán a szöveg lesz homogénebb, nyelvileg és stílárisan egységesebb, lényegesen csökken a természetfölötti erők, illetve hatások szerepe. Ahol ezek kifejezésre jutnak, ott nyilvánvaló a stilizáció, az „elemeltség", a távolságtartás.

Ehhez a hatáshoz fontos segítséget nyújtott a Peter Lébl vezette „Hogyan utaztak?" nevű amatőr csoporttal való együttműködés. Krobot munkatársul fogadta az - elsősorban erős képi kifejezőerejükről, groteszk színpadi látásmódjukról ismert - amatőröket, és az általuk komponált képeket, stiláris másságot tökéletesen integrálta a produkcióba. A rendező a drámai pillanatok megragadásában is jeleskedik. Nagyszerűen komponálja meg például Lancelot és Gawain párbaját, valamint a csatajeleneteket és Mordred megölését. Ugyancsak kiemelkedő pillanat Ginevra királyné „rajtakapása" és előállítása.

Nagyon érzékeny, finom utalásokat talált az időbeli és földrajzi közelítésre a díszlet- és jelmeztervező Jaroslav Malina is. A kerekasztalt jelképező kör alakú vasszerkezet a maga számos reflektorával mozgatható, leereszthető, felhúzható, billenthető; egyszerre tipikusan mai technikai alkotás és szimbolikus fénykör, világosság is. Artus király aranymaszkja pedig egy Csehországban talált kelta szobor vonásait idézi. A díszlet egyébként is kitűnő munka, hatalmas, rideg vasfelületével végérvényesen lezártnak, behatároltnak mutatkozó kortalan játékteret alkot a monumentális vízióhoz, szinte kitágítva az aránylag kis színpadot. A látványt a kifejező és szépen komponált, bár néha szegényesnek tűnő világítási effektusok teszik teljessé.

A „természetfölöttiség" jelentőségének csökkenése a színészi játékban is megnyilvánul. Még Hanne, az óriásnő és bátyja, a bohóc (itt Bolond) is viszonylag emberi lények, de elsősorban a címszereplő Miloš Hlavica alakításából hiányoznak a démoni, természetfölötti vonások. Kissé rezignált, de nagyon szuggesztív kísérő és mozgatóerő az ő Merlinje, a jó mellé álló, azt segítő, de - talán éppen földi volta miatt - azt egyértelműen győzelemre segíteni nem képes ember. A színész alakításából talán csak a filozofikus vonásokat, a kételyek és kétségek lelki okainak és mélységeinek feltárását hiányolhatjuk. Ugyancsak kitűnő Zdenek Žák nagyon emberi, mégis ural kodói formátumú Artus királya, Jiři Schwarcz Gawainje és Ivan Trojan Parsivalja is. Vlastimil Zavřel Mordred szerepében plasztikusan fejezi ki a figura tragédiáját, akit a magányosság, az érzelmi frusztráció, a kapcsolatteremtésre való képtelenség tesz a rossz képviselőjévé. Szintén kiemelkedő teljesítmény Miluše Šplechtová Elaine-je. A színésznő az aránylag kis szerepben a magával ragadó nőiességet, a célja elérése érdekében csalásokra, praktikákra oly rátermett, de támadni, követelni is tudó asszonyt testesíti meg, ízléses és mértékkel adagolt vígjátéki elemekkel. Jan Hartl Lancelotja a bensőséges pillanatokban, illetve az ironikus távolságtartásban jeleskedik; a győzhetetlen lovag szerepében mintha hiányoznék belőle az igazi átütőerő. A magas átlagszínvonalú színészi teljesítmények közül kiemelkedik még Jan Hrušinsky Galahad lovagja. A fiatal színész határozottsággal párosult emberi jóságból, szelídségből eredezteti - meggyőzően - Galahad erejét. A szerelem és az erkölcs (konvenció!) között vergődő, végül ösztöneinek engedő nő Marta Vančurová Ginevra királynéja. Alakításában kicsi-ben benne foglaltatik az egész produkció sikerének titka: egyszerre klasszikus, legendai királyné és mai, szerelmes, bűntudatos asszony.

Az előadás szeplője - a nyilván régi beidegződésekből megmaradt - helyenkénti deklamálás. Az egyetlen igazán zavaró, disszonáns momentum pedig Vera Vlcková Ördöge. Nyilvánvaló, hogy ez elsősorban rendezői probléma, hiszen már az is kérdéses, helyes-e a szerepet nőre osztani. A történet szerint ugyanis az Ördög Merlin apja. Ha ezzel a „földöntúli" réteg súlyát akarta csökkenteni a rendező, ebben éppen azt az erőszakosságot vélem fölfedezni, amitől a produkció többi részében sikerrel óvakodott. Ha netán nem nélkülinek (semleges neműnek) szánta a figurát, a színésznő nőiessége ellenállt elképzelésének. Igaz, az Ördög szerepének jelentősége az előadásban csökkent, de a színésznő alakításából éppen az emberi dimenzió hiányzik, így az alak nem a rendezői koncepcióhoz közelít, hanem az előadás idegen eleme, már-már zavaró momentuma lesz.

Ivana Loudová zenéjének elsősorban a nyugtalanító, pusztaságot, veszélyt kifejező hangulatok megteremtésében volt alapvető szerepe.

A prágai előadás a cseh színház nagy teljesítménye, új értelmezését, lehetőségeit tárja fel Dorst darabjának, és új színt képvisel a cseh színházi élet palettáján.

SEGESVÁRI GABRIELLA

A klakk

Amikor elsőéves hallgató voltam, Karinthy Ferenc *Gellérthegyi álmok* című darabját adtuk elő. Itt találkoztam először a klakk szóval. Megnéztem az idegen szavak szótárában a jelentését, de további kutatómunkát nem folytattam. Legközelebb egy napilapban bukkantam rá, éppen akkor, amikor a diplomamunkára kellett készülni. Ettől kezdve nagyon érdekelt a klakk története.

A klakkőrök - tapsoncok - azok a személyek, aki előzetes megrendelésre, saját tetszésüket mindenképpen tapssal kinyilvánítva megpróbálják a nézők minél nagyobb részét tapsolásra késztetni. Franciaországban a fogalom eredetileg egyenértékű volt a tapssal, de az 1800-as években, amikor kezd nemzetközi használatba jönni, az előadás megtapsolásának tényén belül már nem az őszinte bámulatra utal, hanem művészeten kívüli vagy művészileg legalábbis semleges motívumokra. Mindamellett megjegyzendő, hogy ezt a fajta tapsot nem mindig anyagi érdekeltség, egoista hiúság vagy a művészet áruba bocsátása, sőt néha bűnös célokra való felhasználása motiválja. Eredhetett nemesebb ösztönzésekből, politikai állásfoglalás kifejezésére, egy irányzat vagy színházi iskola védelmére, esetleg személyes barátság hatására. Másfelől a felbérelt klakkban is meg-van az a törekvés, hogy legyőzze a minden nézőben ott rejlő makacsságot, elsősorban azért, hogy saját helyeslését kinyilvánítsa, azonban arról is lehet szó, hogy szembe kíván szegülni egy szervezett ellenzékkel, amely az előadás megbuktatását akarja elérni.

A klakkot ismerték már a görög színészek és drámaírók is. Alcifróne egyik episztolájában egy kezdő színész megkéri egyik barátját, gyűjtse össze a lehető legtöbb ismerőst, hogy a végén elnyomják tapsaikkal az ellenzők füttyeit. Hasonló utalás felfedezhető Menandrosznak - aki gyakran szenvedett vereséget Philémónnal folytatott küzdelmében - egy kérdésében, melyet állítólag riválisához intézett: „Mikor győzöl, nem szégyelled magad?"

Rómában a köztársaság korától kezdve nagyon gyakori a fizetett közönség al-

kalmazása. Plautusnál lelepleződik, hogy a klakkőröket miként fogadják fel, levél, személyes kérés vagy közvetítő útján, hogyan helyezik el őket ügyesen a nézők közé az egész teremben, és a színészek miként keresik támogatásukat. Innen erednek az ilyen figyelmeztetések: „Megmondották, hogy erénnyel éljetek ti, győzők..." „Az erénynek kell a kegyét keresni, nem fizetett tapsolóknak."

Tacitus az utókorra hagyta az egyik klakkvezető nevét is. „Volt a táborban egy bizonyos Percennius, valamikor színházi bértapsolók vezetője, majd közkatona, nagyszájú ember, ki színészek érdekében való buzgólkodása során kitanulta a zavarkeltést. (Tacitus: *Annales,* I. 16.)

A felbérelt tapsoncokat első ízben Néró vonultatta fel, aki be akarta bizonyítani, hogy a művészet minden ágában egyaránt ő a legkiválóbb. Először Neapolisban lépett színpadra. Fellépései előtt valósággal szorongott, féltékenykedett vetélytársaira, és a versenybíráktól is rettegett. Alexandriából ötezernél is több fiatalembert hívott, hogy fellépésekor sikerét biztosítsák. Ekkoriban a tapsolás háromféle nemét vezették be: a dübörgő, a dörgő és az ütemes tapsot. A klakkőrök előre tudták, hogy mikor kell és szabad tapsolni. Énekelhetett ezután akárhogyan - „Qualis artifex!" , bizonyította több ezer tenyér. Ezek a tapsolók „csupa fel-tűnően szép hajú, gyönyörűen felöltözött ifjú, bal kezén mindegyik gyűrűt viselt; vezetőik pedig fejenként negyvenezer sestercius fizetést kaptak". (Suetonius: *Nero, 20)*

Miként e kor történelmében oly gyakran, a nevetséges itt is könnyen csapott át a rémületesbe. Minden zegzugban kérnek leskelődtek, és jaj volt annak, aki nem tapsolt eléggé, netán a császári ének befejezése előtt elosont vagy elaludt. Az is megesett, hogy a megrendelők egymással szemben álló támogatók csoportjaihoz fordultak, és ez súlyos rendzavarásokhoz vezetett. Tiberius uralkodása alatt például egy ilyen zavargás idején számos városi polgár, sőt néhány katona és centurio is meghalt, a praetori cohors egyik tribunusa pedig megsebesült, s ezért az ellenséges csoportok vezetőit, valamint a színészeket száműzték.

A középkori színházban a klakk egy fajtája alakult ki a francia misztériumjátékok közönségénél, mely könnyen hajlott a tetszésnyilvánításra annak köszönhetően, hogy a szervezők az előadások hosszúsága miatt a játék előtt és alatt ételt és italt osztottak ki közöttük.

Itáliában a köztereken játszó társulatok ingyennézőket hívtak meg, akik ezért vállalták, hogy támogatják az előadást. 1512-ben például egy bizonyos Ferrante Moccia vándortársulata két fiatalembert és sok hölgyet invitált meg az előadásra fizetési kötelezettség nélkül, ám tetszésnyilvánítás fejében. Az 1500-as évek hercegi udvaraiban viszont egyes résztvevőket megbíztak, hogy magyarázzák el az előadás fontos részeit, és ezzel adjanak útmutatást a tetszésnyilvánításra. Ez az olasz szokás 1570 körül Európa egyes északi országaiban is meghonosodik.

Valószínűleg jól ismerték a klakkot az Erzsébet kori színházban is. J. Day A *királyok szigete* című szatirikus komédiájában a „ficsúrok társulatáról" beszél, akik készek megtapsolni a tréfákat és magasztalni a színészi játékot. *A Histriomastixban*, W. Prynne pamfletjében az egyik szereplőről elmondják: egyike azoknak, akiknek a sok tapstól olyan kemény a tenyerük, mint az ütő. Klakkőröknek nevezhetjük az 1500-as évek úgynevezett „muskétásainak" csapatait is, akik a spanyol „coráles"-okban, ahol az előadások folytak, a „patió"t, azaz a középső részt foglalták el az amfiteátrum padjai és a színhez közeli ülőhelyek között. Vagy azért nevezték őket így, mert kiáltásaik úgy hangzottak, mint a puskalövések, vagy azért, mert úgy álltak talpukon, mint a gyalogos muskétások. A muskétások kategóriájába tartozónak tekinthetjük azokat a nézőket is, akik a spanyol csapatok tisztjeiből, valamint kéjnőkből verbuválódtak. Őket Monterey hercege, Nápoly alkirálya 1633-ban arra kényszerítette, hogy havi bér folyósítása fejében eljárjanak a spanyol komédiások társulatainak előadásaira.

1761-ben, Bolognában, egy olyan opera előadásán, melyen a legkeresettebb olasz művészek közül is felléptek né-hányan, Formagliari, a színház igazgatója azt az utasítást adta, hogy a klakkőröket ne engedjék be, hiszen az előadásnak enélkül is sikere lesz. Erre egy bizonyos Antonio utasítására a tapsoncok berontottak a nézőtérre, és bosszúból megbuktatták az előadást. A következő előadásra a klakkőröket már hivatalosan beengedték, hogy a darab sorsának esélyein változtassanak. Igy már teljes lett a siker.

A XVIII. században J. Dorat középszerű francia költő színdarabjai sikerének biztosítására ingyenjegyeket osztott szét. De ezt tette Voltaire is, mert ő is tisztában volt a színpadi hatás feltételeivel. Darabjainak írásakor mindig kikérte barátai véleményét. Amikor elkészült egy-egy művével, szalonokban olvasta fel, vagy szűk nézőközönség előtt valamelyik háziszínpadán játszatta el. A közönség reagálását élesen figyelte, s mindaddig változtatott a szövegen, míg minden részlet a megfelelő helyre nem került. Néha, a hatás felmérése érdekében, új művét először valamelyik vidéki városban mutatta be. A Comédie-ben is ő vezette darabjai próbáit, s előfordult, hogy még ilyenkor is változtatott a mű szövegén. Bemutatóin mindig szabadjegyeket osztott szét barátai között, és a nézőtéren klakkőröket helyezett el, ugyanis nagyon félt a kiszámíthatatlannak tartott közönségtől.

Az Oresztész egyik előadásán egy nézőt vett észre, aki a kezét a muffjába dugta, és ezért nem tapsolt. Ekkor bérenceihez fordulva így kiáltott fel: „Ünnepeljünk, drága barátaim: ez itt maga Szophoklész!"

Egy másik neves drámaíró, Crébillon viszont megvetette az ilyen szokást, és *Catalina* (1748) című művének első előadására csak azzal a feltétellel engedte meg a rokonok és barátok részére történő jegyajándékozást amennyiben azok megőrzik ítéletük semlegességét. A klakkot tehát már ismerték és használták a francia színházakban, ám szervezett formájában valószínűleg Rómából került Franciaországba, a XIX. század első felében. A párizsi klakkőrök túlnyomórészt olaszok voltak.

Az 1840-es években, különösképpen ami az operát illeti, a klakk már döntő jelentőségű volt a színházi életben. Berlioz hosszú értekezést szentelt a jelenségnek, ez a klakkőrök zsargonjának szótárát is tartalmazza. Berlioz szerint a klakkőröket sohasem a színház, hanem a művészek fizetik, sőt a klakkfőnök a színigazgatónak fizet is azért, hogy megőrizhesse monopóliumát.

1820-ban egy bizonyos Sauton megalapította az „Assurance des succés dramatiques"-ot, amely arra vállalkozott, hogy sikereket és bukásokat szervezzen. Minden színháznak volt egy klakkfőnöke, akinek gyakran rendszeres fizetést adtak. Ami a csoportosulásokat illeti, a klakkot „intimes"-ekre oszthatjuk (akik nemcsak hogy ingyen mehettek be az előadásokra, de gyakran még meg is fizették őket) és „lavable"-okra - a „laver" szóból, ami színházi zsargonban „fizetni"-t jelent-, akik egy kisebb összeget fizettek a klakkfőnöknek. Az vezette be őket a színházba, ők pedig ennek fejében elkötelezték magukat az együttműködésre.

A „lavable"-oknak egy alcsoportja volt a „solitaire"-ek vagyis a magányosok, akik nem akartak elvegyülni a klakkok csoportjaiban; de így hívták azokat a szenvedélyes színházlátogatókat is, akik, hogy ne kelljen sorba állniuk a jegyért, engedélyt kértek, hogy a klakkőrökkel

együtt mehessenek be, úgy, hogy kifizették a teljes jegyárat a klakkfőnöknek.

Ami a feladatköröket illeti, beszélhetünk úgynevezett „tapageur"-ökről vagyis lármázókról - az ő szerepük az volt, hogy hangosan tapsoljanak és helyeseljenek - és „pleureur"-ökről (sírók), akik meghatódásra késztették a közönséget sírásukkal, míg a „bisseur"-ök (újrázók) és „connaisseur"-ök (szakér-tők) elismerő megjegyzésekkel járultak hozzá a tapshoz. A „chatouilleur"-ök (csiklandozók) és „chauffeur"-ök (hevítők) viszont tevékenységüket az előadás keretein kívül fejtették ki, megfelelő légkört teremtve az előadás előtt, a szünetekben és az előadás idején kívül az egész városban.

Egyéb zsargonszavak, amelyek a francia klakkőrök között használatosak voltak: „soigner l'entrée", azaz megtapsolni a belépőt; „empęcher la vogue": meggátolni egy színész sikerét, riválisának megbízásából.

A klakkfőnökök néha igazi szerződéseket kötöttek az igazgatókkal, melyek kijelölték kötelezettségeiket, valamint a klakkőrök számára fenntartott helyek számát és fajtáját. Részt vettek a próbákon, és megegyeztek, hogy az előadás mely részeit kell tevékenységükkel kiemelniök. A XIX. század vége felé egy színész, név szerint Couailhac összeállította a klakkőrök számára engedélyezett juttatásokat: sima taps öt frank; dupla taps tizenöt frank; egyszerű visszahívás huszonöt frank; korlátlan számú visszahívás ötven frank; szörnyülködés kifejezése öt frank; a rémület moraja tizenöt frank; nyögés tizenkettő ötven; gúnykacajok öt frank; kitörések, mint „oh, milyen komikus", tizenöt frank. Ezen kívül külön juttatás járt a kijáratnál elhangzó olyan mondatokért, mint „Ah, milyen jó társulat! Micsoda igazgató!"

A klakkőrök eleinte a földszinti nézőtéren foglaltak helyet a főnök körül, aki botjának lengetésével irányította a tapsolókat. A „csillár lovagjainak" hívták őket, mivel a terem központi csillárja alatt ültek. Később, az árak emelkedése miatt, az erkélyekre kerültek. A klakkfőnöki megbízatás néha nagy jelentőséggel bírt, és a cím viselői közül sokan híresekké váltak. Még az is előfordult, hogy néhány klakkfőnök részt vállalt egy bizonytalan kimenetelű komédia néhány előadásának színrevitelében. Théophile Gautier 1839-ben elítélte azt az eseményt, mely a párzsi Vaudeville-ben zajlott le, amikor is egy klakkőr bántalmazott, majd eltávolított néhány fütyülő nézőt. Gautier hátrahagyott egy szellemes rajzot a klakkőrökről, akiket állig begombolt szövetkabátjukról és piros nyakkendőjükről lehetett felismerni. Megjegyezte, hogy a klakkőrök tapsa már egy vidékit sem vezethet félre többé, és azt tanácsolta, hogy helyettesítsék a fizetett tapsot egy gépezettel. Mindazonáltal a hivatásos klakk az egész XIX. században tovább működött és virágzott Franciaországban.

Nálunk az újságolvasó közönség a *Hasznos Mulatságok* című folyóirat 1830. 21. számának egyik cikkéből értesülhetett először a klakkról: „Tudva vagyon, hogy a' Párizsi játékszíneken mindég vannak bérlett tapsolók és fütyülők vagy pisszegők. Egyik játékszíni Igazgatónak néhány hónap óta azon ravasz gondolat ötlött eszébe, hogy szép czifra tapsoló fejérszemélyeket fogadott: már most a' fütyülők meg vannak győzve, mert illendőségből is ki-ki a szépekkel együtt tapsol."

A klakk hazai meghonosodására azonban csak 1863-tól került sor. Erről a *Hölgyfutár* című folyóirat számolt be, egyben kritikát is gyakorolva a külföldön már oly természetessé vált klakkrendszerről. „A Nemzeti Színháznál egy idő óta tapsoncok vannak alkalmazva. Szép! Csak hogy Pest nem Párizs - itt bajosan fogja magát feltarthatni -, mert itt nem lehet a közönség szemébe port verni."

A Nemzeti Színházban és a Magyar Királyi Operaházban Weidinger Henrik vezette be a klakkot. Tevékenységét részletesen a halála előtt egy évvel Szomory Emil által készített riportból ismerjük meg. Ebből megtudjuk, hogy harmincnyolc év alatt senki sem tudott érvényesülni nélküle. De azért bevallotta, hogy két színésznő nem igényelte ezt a fajta sikert; Blaháné és Jászai Mari. Weidinger eleinte egy kereskedő üzletében dolgozott, de mivel rajongott a művészetért, munka után szinte mindennapos látogató volt a Nemzeti Színházban. Igy egyre több művésszel ismerkedhetett meg. Nem sokkal később önállósította magát, majd a Nemzeti Színház szállítójának nevezték ki. Ettől kezdve mint hivatalos személyiség járt a Nemzeti Színházba. Legelőször Benza Ida kereste fel egy köteg jeggyel a kezében, mondván:

„Nézze, Weidinger, én Muszkaországban úgy megszoktam a klakkot, hogy már nem is tudok nélküle exisztálni. Ezt meg kell honosítani itt is. Itt van egy csomó jegy, ossza szét az ismerősei között, jöjjön el maga is, és minden nagy jelenetem után kezdjenek tapsolni. Csak mentül erősebben. Érti?" „Hát persze hogy értettem."

„És ettől a naptól kezdve mindig így ment, mindig tapsoltunk a Benza Idának. Ő pedig úgy megszokott engem, annyira meg volt elégedve velem, hogy amikor például én nem voltam Pesten, üzletileg el kellett utaznom, nem lépett föl, és megváltoztatta a repertoárját. Mikor hazajöttem, meg volt nyugtatva." „Maga nélkül nem tudok semmit" - mondta. „Macht der Gewohnheit, a szokás hatalma."

Persze hogy ennek híre ment. Es jöttek a többiek. Az operában a balerinák havi fixet fizettek a tapsolásért. Weidinger úr elmondta, hogy a klakkra két fontos okból volt szükség. Először is a közönség hangulatának fokozására. Másodszor - és ettől virágzott igazán az üzletág - hiú-sági okokból. „A művészeket akárhogy is tapsolják, mindig keveslik." Az öreg klakkőr még elmondta a hírlapírónak, hogy nyolcvanhárom operát és operettet ismer kívülről, mert azt tudni kell, hol üssön be a taps. Harmincnyolc év alatt tizenkétezer estét töltött a színházban. Nagy és elismert írók is mentek el hozzá, hónuk alatt darabjaikkal, hogy felolvassák őket, és megjelölhessék azokat a helyeket, ahol tapsolni kell., Tudta, hogy melyik előadáshoz, melyik színészhez vagy színésznőhöz hány jegy kell a klakk számára. Aztán el kellett helyezni az embereket: tizet-tizenötöt az emeleten, hármat-négyet a földszinten, sőt néha a páholyokban is.

„Podmaniczky báró, aki sokat adott a sikerre, személyesen nyújtotta át a jegyet. Aztán Zichy gróf... az ő idejében minden premiernek nagy sikere volt. Aki nem szerette a klakkot, az Keglevich gróf volt. Hiába magyaráztuk neki, hogy klakk nélkül nincs siker. Nem is volt."

A klakkőrök jelentőségéről Jókai Mór is megemlékezik *Egy magyar nábob* című regényében: színesen leír egy színházi csatát két színésznő pályája körül, amelyben a klakknak döntő szerepe volt. Ezt a történetet a *Tudományos Gyűjtemény* Koszorú című melléklapjából merítette.

Ma már nem beszélhetünk szervezett klakkról; az előadásokon legfeljebb csak baráti és rokoni tapsolók jelennek meg, hogy a produkció értékétől esetleg függetlenül is kifejezést adjanak tetszésüknek.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Redigé par le comité de rédaction

Résumé

István Nánay: Une saison – trois théâtres

Les saison passées de trois théâtres en province – le Théâtre Petőfi de Veszprém, le Théâtre Hevesi Sándor de Zalaegerszeg et le Théâtre National de Miskolc – étaient chacune marquée par la présence d'un dierecteur artistique nouveau. Tandis que la troupe de Veszprém a fait preuve d'une évolution distincte, celle de Zalaegerszeg était plutôt en proie à la stagnation, et celle de Miskolc à une certaine régression – pourtant l'exemple de tous les trois montre qu'heureusement nous sommes encore loin du danger tant cité de la commercialisation de nos théâtres.

Zoltán Gyenge: Espoirs et faits

Le Théâtre National de Szeged a aussi obtenu, dans la personne de József Ruszt, un animateur nouveau et malgré l'absence d'une véritable communauté créatrice il paraît que les trois créations remarquables de la saison – *Les Enfants de l'Arbat* de Ribakov, *les Châtiments* de Mihály Kornis et *La Chasse aux cafards* de Glowacki – composent, ensemble, un arc philosophique très caractéristique.

István Gábor: Il n'est pas interdit de divertir

Est-ce que le cabaret politique est capable de marcher avec les changements politiques rapides? Voilà la question que se pose le critique en examinant la saison du Théâtre de la Gaité. Il estime que cette saison était plutôt médiocre, donnant peu à louer et encore moins à rire.

Péter P. Müller: Les perspectives de la dégénération

Péter Gothár qui a adapté et aussi mis en scène *Le Coeur de chien* de Boulgakov au Théâtre Katona József a su conserver d'une main heureuse le ton satirique du roman et grâce au jeu brillant des interprètes le côté didactique que récèle la fable se transforme en un comique riche.

Dezső Kovács: La satire meurtrière de la transition

A l'occasion de sa tournée à Debrecen, le Théâtre Juliusz Osterwa de Lublin a présenté *Le Mandat*, comédie satirique de Nicolas Erdman. En interprétant ce pamphlet franc et libre dans ses propos, la troupe polonaise a fait preuve d'une grande intensité de jeu et d'une sensibilité fort intelligente.

Katalin Szűcs: Aux (péri)sphères de l'esthétique

Bien que l'actualité de la pièce *Coup de frein aux nuages* de Roman Solntzev soit plutôt éphémère, le Théâtre Académique Mossoviet, en tournée à Budapest, a évité d'illustrer un éditorial, pour offrir, plutôt, des destins profonds d'êtres vivants.

Péter Dezsényi: Un atelier artistique international

C'est entre le 28 mai et le 5 juin que tenait à Helsinki son XXIIIème congrès l'Institut International du Théâtre (IIT). Parallèlement à cette manifestation le Centre Finlandais et le Comité du Théâtre Nouveau a organisé, avec la coopération de l'UNESCO un atelier théatral avec la participation de quatre-ving-cinq jeunes hommes de théâtre, représentant entre eux trente-trois pays. L'auteur, ayant représenté la Hongrie, décrit en détail la série de spectacles, née sous le titre collectif de *Mythes nationaux individuels ou communautaires – théâtre nouveau, méthodes nouvelles.*

Andrea Sz. Suján: La littérature dramatique anglaise contemporaine

En visite à Budapest, Roger Howard, auteur, esthète théâtral et professeur de théâtrologie de renom parle dans cet interview de la littérature dramatique anglaise de nos jours, des rapports des lettres et du théâtre ainsi que de ses expériences thiâtrales recueillies pendant son séjour en notre pays.

Anna Földes: Affaires publiques classiques, affaires privées actuelles

Dans une « lettre de Londres » l'auteur rend compte de l'actualité pétillante de *Fuente Ovejuna*, un drame de Lope de Vega, des *Espions solitaires*, pièce politique boulevardière d'Alan Bennett, de ce tableau de quatre générations de femmes qu'est *My Mother Said I Never Should*, oeuvre de la jeune Charlotte Keatley ainsi que d'une parabole moderne comique, *Valued Friends* de Stephen Jeffreys. En tout, son séjour était plutôt pauvre en expériences passionnantes et c'est la première fois qu'elle devait quitter la capitale anglaise, comptant aussi pour la capitale du théâtre, avec une certaine déception.

Judit Csáki: En avant vers le grand monde

L'Europe de l'Est étant à la mode aux États-UNis, on peut comprendre que l'Actors' Outlet de New York ait présenté deux pièces en un acte de notre compatriote Miklós Vámos: *Quelqu'un d'autre* et *Double mixte.* Le spectacle confirme cependant le fait bien connu que nous aurions bien quelque chose à chercher «là-bas ».

István Csík: Wroclaw '89

Le Festival du Théâtre Polonais Moderne se tient à Wroclaw depuis presque trente ans. Cette fois-ci il paraît que le niveau élevé traditionnel a souffert une certaine régression et l'intérêt de public a été lui aussi plus restreint. Maintenant, quand on peut aussi exprimer les choses « en direct », le théâtre semble avoir perdu sa fonction de communiquer des messages politiques par des transpositions passionnantes.

Géza Hizsnyan: Dans les petits théâtres de Prague

Quelques spectacles récents du Studio Y, âgé de ving-cinq ans, du Divadlo Na zábradli et du Théâtre Réaliste offrent à l'auteur l'occasion de jeter un coup d'oeil sur la vie des théâtres « alternatifs » de Prague et de résumer les résultats des ensembles plus traditionnels ainsi que de ceux qui suivent les principes d'un « théâtre d'auteur ».

Gabriella Segesvári: La claque

Il paraît que les claqueurs, c'est-à-dire les applaudisseurs payés appartiennent définitivement au passé de l'histoire du théâtre, pourtant, en analysant les données historiques de l'Europe et de notre pays, l'auteur offre des points de vue de valeur pour la compréhension de la sociologie du théâtre moderne.

Ára: 30 Ft