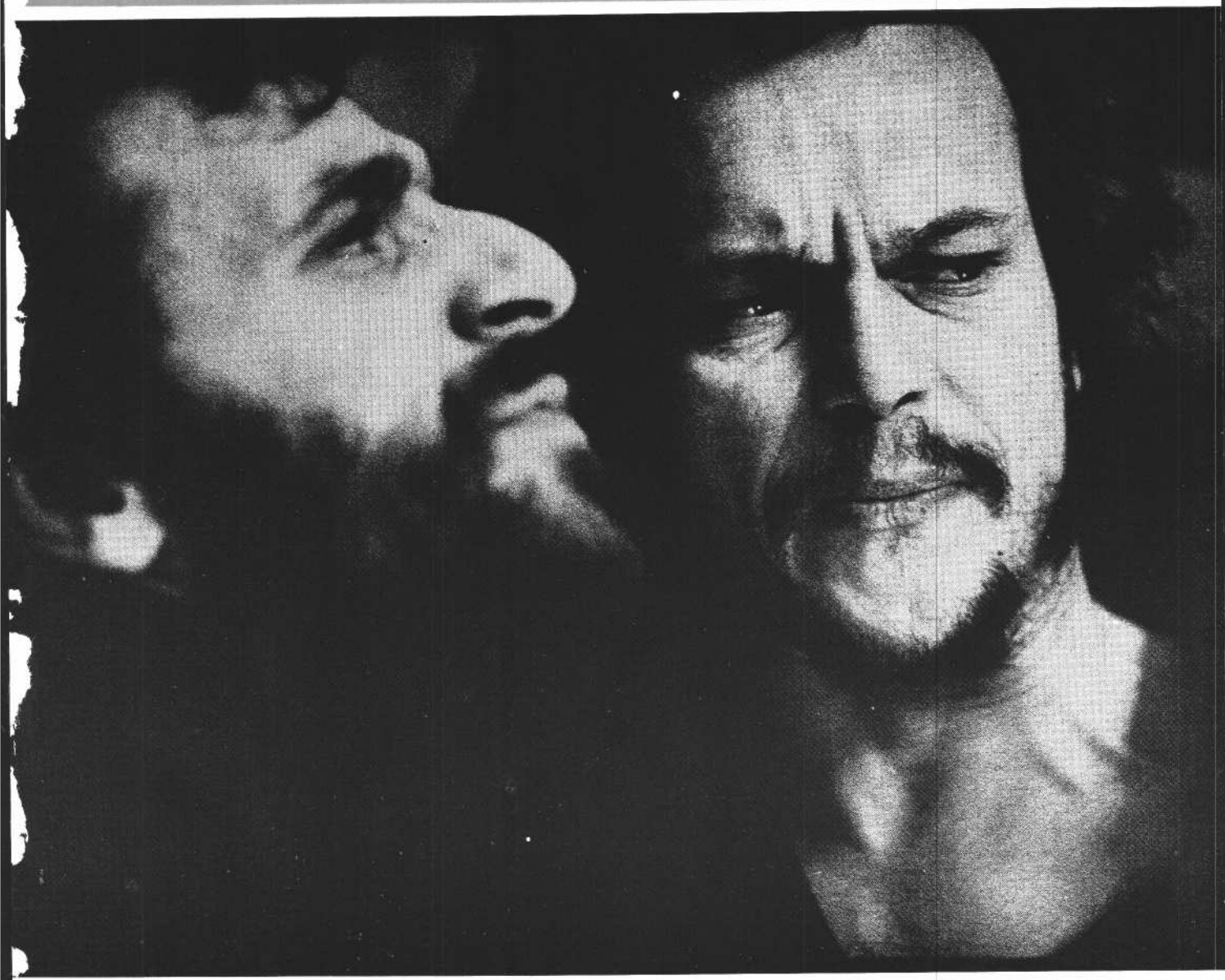
SZÍNHÁZ



Alternatív színházak ● Előadások Kecskeméten, Kaposvárott, Egerben és a Várszínházban ● Színház külföldön: Nyugat-Berlinben, Avignonban és Bayreuthban ● Sziveri János: Pókok (dráma)

1989
December

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI
ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XXII. ÉVFOLYAM 12. SZÁM
1989. DECEMBER

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

907861 Pátria Nyomda, Budapest
Felelős vezető: Vass Sándor vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Tomasz Radowicz és Mariusz Golaj az Avvakum című lengyel előadásban

A hátsó borítón:
A Gardzienice együttes előadásainak színhelye

TARTALOM

Húsz év után... (1)

alternatív színházak

GYENGE ZOLTÁN
Az önmagát kereső színház (2)

MÁROK TAMÁS
Ding-dong avagy merre tart a színház? (4)
Mozgásszínházakról - több szemszögből (6)

SZILÁGYI MÁRIA
A struktúra szorításában (13)

játékszín

TARJÁN TAMÁS
Eszmék közt az űr (19)

NÁNAY ISTVÁN
Jutalomjáték és tragédia (22)

MIHÁLYI GÁBOR
A francia forradalom ünneplése (25)

világszínház

FORGÁCH ANDRÁS
Chéreau és Stein (28)

UPOR LÁSZLÓ
Bon festival! (33)

DR. VIOLA GYÖRGY Bayreuth,
1989 (39)

Az 1989-es év (XXII. évfolyam) tartalomjegyzéke (46)

drámamelléklet

SZIVERI JÁNOS
Pókok

Húsz év után...

Két évtized egy folyóirat életében nagyon hosszú idő. A SZÍNHÁZ pedig ezzel a számmal már nem is a huszadik, hanem a huszonkettedik évfolyamát zárja.

Első számunk a sokat emlegetett, emlékezetes 1968-as évben jelent meg, akkor - s a következő évben még - kis formátumban, de a ma is látható fejléccel. Akkor indult útjára a máig egyetlen színházi szakfolyóirat, amikor ellentétes előjelű kül- és belpolitikai események közepette is megcsillant a remény: másként alakulhat a sorsunk, az ország sorsa, mint amilyen annak előtte volt. A kibontakozóban lévő, de hamarosan megtorpanó reformfolyamatok gyermeke volt a SZÍNHÁZ, amely a maga módján a későbbiekben is e reformszemléletet igyekezett képviselni.

Húsz év alatt rendkívül sok minden történt a nagyvilágban, országunkban s szűkebb területünkön, a színházi életben. E sok-sok változás, a politika taktikai és stratégiai módosulásai, a művelődéspolitika egyre kiszámíthatatlanabb sakkhúzásai közepette kellett dolgozniuk a színházaknak s természetesen lapunknak is.

Szerénytelenség nélkül állíthatjuk, hogy a SZÍNHÁZ megjelenése első percétől kezdve minden eszközzel - kritikáival, vitáival. külföldi beszámolóival, elméleti írásaival stb. - a színházi megújulást igyekezett segíteni. S az idő a szerkesztőséget igazolta. A lap gárdája általában azon értékek mellé állt, amelyekről később kiderült: színháztörténeti jelentőségűek.

Elsók között figyelt fel a vidéki színházak megújuló törekvéseire, s állt ki a fővárosi teátrumok konzervativizmusával szembeszálló kecskeméti, kaposvári, szolnoki, miskolci művészi kezdeményezések mellett. Tudósításaival, beszámolóival rendszeresen szembesítette a hazai szakmát a világszínház legjelentősebb művészi tendenciáival és eredményeivel. A szerkesztők és a munkatársak arra törekedtek, hogy ne műfajok szerint vagy a szimpátia-antipátia szubjektivizmusával ítéljenek, hanem egyedül a művészi érték legyen a kritikai megmérettetés mércéje. Ebből a szemléletből fakadt, hogy nem tettek különbséget amatőr, alternatív és hivatásos színházi produkciók között, csak azért, mert azok más-más struktúra részeként jöttek létre, s igy a nem hivatásos színházi kísérletek szinte egyedüli kritikai fóruma ez a lap volt.

Mindeközben természetesen adott is, kapott is sebeket; működése nem volt konfliktusmentes, gyakran került összeütközésbe a hivatalos kultúrpolitikával éppen úgy, mint a színházi szakma konzervatívabb részével.

Aztán, ahogy a politikai és gazdasági helyzet romlott, úgy veszített súlyából a színház, s ez a folyamat áttételesen a folyóirat működésében, tartalmi változásában is nyomot hagyott. Időnként a kifáradás jelei mutatkoztak, nemritkán a rutin uralkodott el a szerkesztés munkájában. De a SZÍNHÁZ szerkesztőinek és munkatársainak hitét, elkötelezettségét és a színház ügyéért való tenniakarását - úgy hisszük - soha nem lehetett elvitatni.

A SZÍNHÁZ neve e több mint húsz évben összeforrott a főszerkesztő-helyettesével. Dr. Csabainé Török Mária nem egyszerűen az egy éve elhunyt Boldizsár Iván mindenkori helyettese volt. Ő a lapnak-megalapításától kezdve-lelke, mindenese, profiljának meghatározója volt. Fáradhatatlanul utazott, járta az országot, minden előadást látott. Bár soha nem írt kritikát, mindenről határozott véleménye volt; biztos ízléssel, az új iránti fogékonysággal szabta meg a lap hangsúlyait, szenvedélyesen védelmezte a ¡támadások ellen. Kritikusok tucatjait indította el pályájukon. Ügyelt arra, hogy a lapban a „nagy nevek" mellett a kezdő, tehetségüket próbálgató fiatalok is folyamatosan helyet kapjanak, hisz melyik orgánum vállalhatná fel nagyobb joggal és kötelességgel a tehetségek nevelését, mint a szakfolyóirat?

Tiszteletben tartotta a cikkírók, a kritikusok véleményét. Néha talán túlzottan is. Ettől időnként úgy tűnt, hogy egy-egy cikk a lap általános szellemiségének mond ellent. De azt vallotta: minden írásnak, minden szerzőnek magáért kell helytállnia, s az olvasóra kell bízni, hogy döntsön: kinek a véleményét fogadja el.

Jogosan kérdezheti az olvasó: miért e sok múlt idő? Nem titok: választóvonalhoz érkezett a SZÍNHÁZ. Török Mária nyugdíjba vonult. S ezzel a folyóirat életében lezárult egy korszak. Egy olyan korszak, amelyben voltak jobb időszakok és fáradtabb periódusok, de amelyet végül is senkinek - sem a szerkesztőknek, sem a szerzőknek - nem kell megtagadniok. Olyan korszak, amelyben jelentősen megváltozott a színházi élet, s e változásoknak ez a folyóirat is - közvetve - részese volt.

Nem vitás, más ma az a társadalmi-politikai közeg, amelyben a SZÍNHÁZ-nak működnie kell, mint volt két évtizeddel ez-előtt. Más feladatok is várnak e folyóiratra. S hogy mik ezek a feladatok, s hogy ezeknek hogyan fog tudni megfelelni a SZÍNHÁZ - az nagymértékben a következő szerkesztőkön múlik majd.

De bármi történjék is ezzel a folyóirattal - amikor ez az írás nyomdába kerül, a lap sorsa is bizonytalan -, az első huszonkét évfolyam megalapozta e szakmai orgánum rangját. Ha évek, évtizedek múlva az érdeklődők a hetvenes-nyolcvanas évek magyar színházáról akarnak tájékozódni, a SZÍNHÁZ bekötött kötetei biztos eligazítással fognak szolgálni.

A színháznak az a feladata, „hogy tükröt tartson mintegy a természetnek: hogy felmutassa az erénynek önábrázatját, a gúnynak önnön képét, és maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát". A színházi szaksajtónak pedig az, hogy tükröt tartson a színháznak, és rajta keresztül a természetnek. A SZÍNHÁZ az elmúlt két évtizedben lehetősége szerint igyekezett ennek a kettős tükörfunkciónak megfelelni. S ha ez itt-ott sikerült, az Török Máriának is köszönhető. A folytonosság jegyében az ő keze nyoma is benne lesz a SZÍNHÁZ elkövetkező történetében.

Bizakodjunk. Hogy lesz újabb két évtized.

alternatív színházak

GYENGE ZOLTÁN

Az önmagát kereső színház

EAST '89 - Szeged

A színház létének értelmét az önálló cselekvések felmutatásából nyeri. Egy színház ezért akkor autentikus, ha minőséget tud felmutatni, ha alternatívát ad, ha kérdéseket fogalmaz meg - s nem válaszokat kínál -, ha alkot valamit - s nem egyszerűen csak „bemutat" -, egyszóval: ha előadásain keresztül képes igazolni létezése értelmét. A valódi színház tehát ebben az értelemben - ab ovo - alternatívát nyújtó színház. Alternatívája az egydimenziós létezéssel szemben egy szuverén világ megmutatása révén válik világossá. Az alternatív színház egyben autentikus színház is.

Miért lehet akkor szükség az egyes színházak esetében e fogalmi megjelölésre? A kérdés nem véletlenül itt és most fogalmazódik meg, mivel szeptember második felében Szegeden rendezték meg - a József Attila Tudományegyetem keretében működő Atlantisz és 8.15 csoport szervezésében - az európai alternatív színházak fesztiválját - „EAST-Napkelet" néven. Mi ez az EAST? Az EAST (European Association of Students of Theatre) - egy giesseni találkozót követően - 1987-ben Szegeden jött létre, s alapító dokumentuma szerint: „Tagjai olyan személyek és színházi csoportok, akik-amelyek aktív érdeklődést mutatnak olyan színház megteremtése iránt, vagy részt vesznek olyan színház megteremtésében, amely kulturális vagy politikai szempontból innovatív *vagy* alternatívateremtő." (Kiemelés Gy. Z.) Ez a szervezet tulajdonképpen arra vállalkozik, hogy koordinációs és információs funkciót betöltve összefogja azokat az Európán belül működő csoportokat, amelyek nemegyszer saját kulturális közegükben is talajtalannak tűnnek, talán éppen „innovatív" tevékenységük miatt. Az EAST ugyanakkor közvetítő szerepet is vállal a nyugati és keleti régiók különféle irányzatai között, s ez a szervezet - egyébként nagyon logikus és egyértelmű - tagolódásából is következik. Minden-nek egyik megnyilvánulási formája a fesztivál. Ez azért fontos, mivel a színházról lehet ugyan konferenciákat rendezni, lehet - szóban és írásban - elméleti eszmecseréket folytatni, de a színház valódi megmutatkozása és megméretése az előadás, amely sokkal többet mond el egy csoport létéről, mint annak dokumentumai. Ilyen közvetlen megmutatkozási lehetőség volt a szegedi találkozó.

Fölvetődik a kérdés: mihez képest alternatív az alternatív színház, s egyáltalán, mi a szerepe és lehetősége manapság ennek a színházi formának?

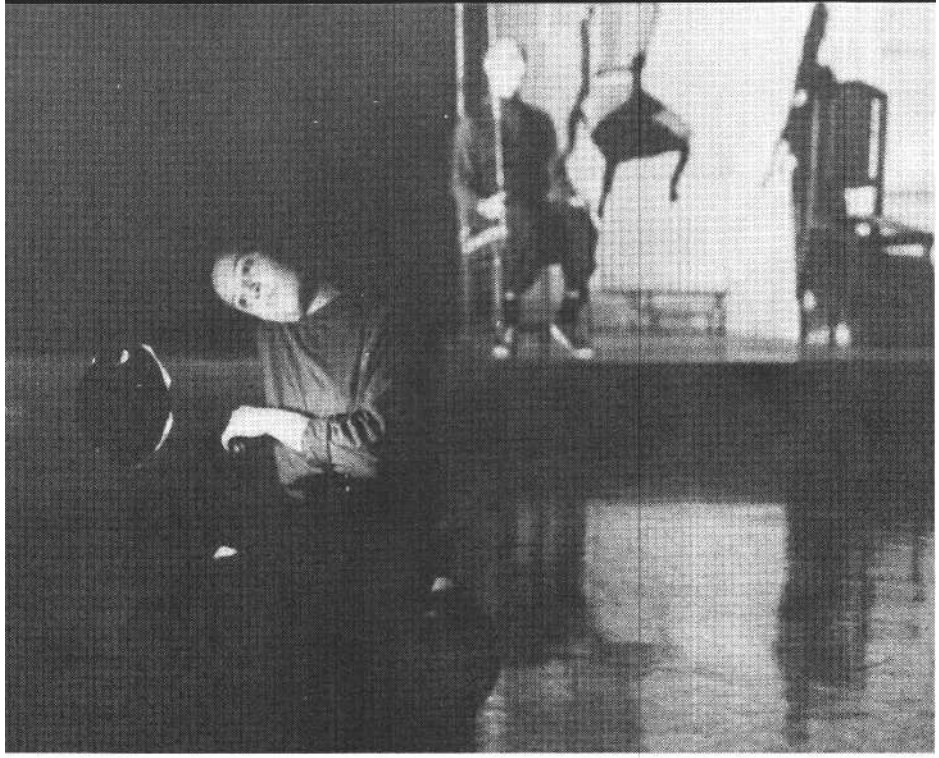
Sartre szerint az ember választásra ítéltetett, nem képes nem választani, hiszen a nem választás is valamilyen formában döntés, mégpedig a választás ellenében. Választásról pedig csak ott beszélhetünk, ahol alternatíva létezik. A választás ezért egy szorongató helyzet következménye (miként a szó görög eredetije, *a krizisz* is mutatja), amelyben teljes egészében benne van az ember személyisége, érzelmei és értelme. A XX. század embere hajlamos arra, hogy az élet többi területével együtt magát a választást is racionalizálja, azaz a döntés irányát előzetesen megszabja, s a választást ezzel lehetetlenné tegye. Ezért nem véletlen, ha az ember egy idő után le is szokik a választásról, s önálló döntésre képtelenné válik. Ha erre szólítják fel, jobbára értetlenül néz, s a helyzet ugyanolyan, mintha egy teknőst ösztökélnének arra, hogy tanuljon meg repülni. Paradox módon éveken keresztül ezt érezhette az ember, ha a hivatalos, más néven „kőszínházak" után véletlenül betévedt egy kísérleti előadásra. A gondosan adagolt „kultúra" mézcseppein élő riadtan szemlélte e szokatlan, sőt extravagáns világot, s többnyire páni félelemmel menekült előle (mint ahogyan az élet más területein is menekült a választás elől).

Az alternatív színház ezért tudatosan fölvállalja a minőségi „másság" jellegét, s ezen az alapon hozza létre előadásait. Önmagában a létével is hozzájárul ahhoz, hogy a színház nézője színházról színházra járva ne érezhesse. azt, amit Kierkegaard embere, aki keserű iróniával mondja: „Akaszd föl magad, meg fogod bánni, ne akaszd föl magad, azt is meg fogod bánni" - hanem tudja, hogy a választás, az alternatíva formai és tartalmi szempontból a színházban is lehetséges.

Az élet furcsa fintora, hogy az avantgárd mozgalmak, a folytonos megújításra irányuló törekvések - igy jobbára a század első harmadára, valamint a hatvanas évekre gondolok - többnyire már maguk is tradícióvá váltak. Másképpen minősül manapság a hagyományos és a modern, mint akár tíz évvel ezelőtt, de másképpen minősülnek a ma alternatív közösségei is, mint a hatvanas-hetvenes évek magyar „amatőrjei". A különbség két szinten is érzékelhető. Az egyik a helyzetből adódik: a korábbi évtizedek amatőrszínházait létükből adódóan jellemezte egyfajta *politikai oppozíció,* amiért is nem véletlen, hogy előadásaik centrális problémája maga a társadalom, a politika volt. Bár paradoxonnak tűnik - és a résztvevők sem biztos, hogy ezt érezték -, de ebből fakadóan léthelyzetük is szilárdabb volt, abban az értelemben, hogy pontosan tudták: mit tagadnak, és azt is, hogy őket kik tagadják. Ez akkor is igaz, ha az eufemizált sztálini kultúrpolitika „aczélos" kézzel néha drámaian avatkozott be az életükbe.

Ezzel persze együtt járt egy színházi

Jelenet a Teatergruppen Kimbri dán együttes Álmatlanság című előadásából



Jelenet az amszterdami Modern Táncstúdió előadásából **(Péter Gábor felvételei)**

másság, egy gyökeresen új kifejezési forma kimunkálásának az igénye is. Tudjuk, hogy ez a helyzet nagy sikerű előadásokat hozott létre (szegedi példa: a Paál István vezette Egyetemi Színpad), amelyek sikereihez - s ez talán megkockáztatható - a tagadhatatlanul színvonalas megjelenítés mellett ez az oppozíciós helyzet is nagymértékben hozzájárult.

Ezzel szemben - s ezt az EAST Fesztivál is reprezentálja - manapság más a helyzet. A politikai tagadás, jóllehet még bizonyos értelemben létezik, mára háttérbe szorult, és átadta a helyét egy *esztétikai-művészi oppozíciónak*. Ez a fajta „tagadás" azonban sokkal flexibilisebb és megfoghatatlanabb, mint a korábbi volt. E színházak abban az értelemben is alternatívak, hogy e bizonytalanság közepette önmagukra építve próbálják megtalálni helyüket, a megmutatkozás lehetőségeit, a kifejezés új formáit. Ez a bizonytalanság szüli, hogy a hivatalos színházakkal nem tudnak mit kezdeni, hisz azok egy részében (például a kaposváriak, a Katona József Színház előadásaiban vagy Szikora János egyes rendezéseiben) a formai gazdagság ugyanúgy helyet követel magának, mint náluk. A kifejezés már nem egyirányú és körülhatárolt, ezért a velük szembeni esztétikai oppozíció vagy értelmetlen, vagy egészen új metódust követel, mint a brooki értelemben vett „holt színházak" ellenében. A dilemma tehát óriási. A profizmus már nem egyértelműen elvetendő kategória - hisz a mostani csoportok mind szervezetileg, mind színházi technikában is ehhez a formához közelednek -, így a kérdés az, hogy művészi és egzisztenciális értelemben hogyan tudják helyüket megtalálni, hogyan képesek újat mondani. E fesztivál ebben a tekintetben többféle lehetőséget mutatott fel.

Először a tartalmi vonatkozásokról. Témájukat tekintve mind a giesseni, mind a jelenlegi előadások - feltehetően potenciális helyzetükből fakadóan - kétféle problémával foglalkoznak. Az előadások egy része öndefinícióra törekvő, autobiografikus elemekkel tarkított produkció, mely ha megfelelő formát talál magának, hatásos lehet, ha nem, akkor könnyen l'art pour l'art módon magamutogatássá válik. Ezek az előadások vagy teljesen nélkülözik a szöveget, vagy csupán illusztrációként, kiegészítésként használják. Szívesen nyúlnak mítoszokhoz, a keleti filozófiák és vallások témáihoz, amelyeket transzmissziós szerepben használva megpróbálnak az európai kultúra nagy értékeivel összekötni. Ez néha sikerül is, de igen ritkán; legtöbbször inkább leírhatatlan gondolati zűrzavart eredményez. Kifejezőeszközeik is ehhez idomulnak, a mozgás, a látvány, a hang vagy a sokkoló effektusok kerülnek előtérbe, míg a szöveg, mint a tradicionális színház legfőbb médiuma, csaknem feleslegessé válik.

Az előadások más részénél a politikummal és az öndefinícióval szemben egyetemes emberi *létproblémák* (a szeretet valósága, a kommunikáció és érintkezés lehetősége, a valóság és az emberi képzelet kapcsolata az egzisztencia világában stb.) kerülnek előtérbe; olyan kérdések, melyek politikumtól és régióktól függetlenül jelenvalók, mindenhol érzékelhetők. Ez utóbbi színházi irányzaton belül is meglepően nagy azoknak az előadásoknak a száma, amelyek a művészet lényegével, a műalkotás genezisével foglalkoznak. Az alkotók az önreflexió igényét felismerve tudják, hogy *a művészet számára a legfontosabb kérdés éppen önmaga,* ezért a színház célja sem külsőleges, hanem azt önmagából nyeri, következésképp nem kívülről, hanem elsősorban önmagából és önmaga által értelmezhető. Ez utóbbi előadásokban a politikum is háttérbe szorul, így kifejezési eszközeik „depolitizáltak", konkrét témaválasztásukat nagyfokú intellektualitás jellemzi.

Mindezekhez szervesen kapcsolódik a megformálás módja, amelyet általánosságban ugyancsak két, egymással ellentétes tendencia jellemez. Az egyik (és ez az amatörizmus klasszikus eszköztára) a színházi „jelenlétből" indul ki, mely jelenlét legadekvátabb kifejezésének a színész eksztatikus állapotát tartja, a szó fizikai értelmében vett testi jelenlétet, amelynek kifejeződései: a vonaglás, a vinnyogás, az erőfeszítést példázó lihegés, fújtatás, a váratlan érzelmi erupció, önmaga és a néző sokkolása a „közös játékba" bevonás érdekében. Ez a fajta színház előszeretettel alkalmaz olyan eszközöket, melyek mögé a színész képességeit is el tudja rejteni; ezért a feltétlen odaadáson kívül tehetséget igen ritkán igényel. Általában ez az elsőként említett színház tartalmi attitűdje. Ezt az előadásmódot általában Artaud-ra, Grotowskira és a keleti színjátszásra (nó, kabuki stb.) próbálják visszavezetni, s a volt opolei színház által kidolgozott eszköztár összes *külsőlegességét* átveszik, míg ezek gyökereiről és alkalmazhatósági köréről legtöbbször halvány fogalmuk sincs. E színház lényege ezért az esztétikai értelemben vett totális tagadás, az európai hagyomány és színház jó és rossz eszközeinek differenciálatlan negligálása. Talán ez az a színház, amelyre az alternatív jelzővel szemben a szó igazi értelmében vett amatőr megjelölés alkalmazható. Nem véletlen, hogy az e tendenciát követő csoportok inkább hasonlítanak valamely szektára, mint önálló, szabad, szuverén gondolatokkal rendelkező tagok közösségére. Ugyanakkor tagadhatatlan, hogy még ebben a műfajban is születnek értékes színházi pillanatok, érdekes megoldások, ám többnyire ezek is - a vérverejtékes odaadás szemdöllesztő ekstázisában - csupán mozzanattá minősülnek. Az eszköztár „szegényszínházi" kellékekből áll, s többnyire azt a zűrzavart tükrözi, amely a gondolatban is benne van: vagy eklektikus („amink csak van, hordjuk be a térbe"), vagy csupasz, ami önmagában még nem lenne baj, ha a játék képes ezt az űrt „kitölteni".

A másik tendencia viszont már élesen elválik a nyers, sőt néha kifejezetten primitív amatörizmustól, s ezért sokkal inkább tekinthető alternatív vagy experimentális színjátszásnak. Ez a színház - talán a posztmodern gondolatköréhez közel álló tartalom miatt (például: történetnélküliség) - megpróbálja egyesíteni

a tradíció által „tisztára mosott" eszközöket a modern irányzatokban kimunkált kifejezési metódusokkal. Ha ez minden esetben nem is sikerül, ez az irányzat nagyon izgalmas és gondolatgazdag világot akar teremteni, hisz célja: a profi színház „mesterségbeli" tudását és biztonságát egységbe hozni a gondolat megjelenítésének szabadságával. Ebben a színházban a szokásostól eltérő színészi eszközök sem öncélúak, mert a színészek felkészültsége és a koncepció szuverenitása önmagában igazolja létjogosultságukat. Ami profizmusukat illeti: igen magas mozgáskultúrára, biztos szövegmondás-ra, a megtervezettség és az improvizáció lehetőségére egyaránt építenek. Különös hangsúlyt kap a hang (mind a színész hangja, mind a zene), a jelmez s a tér. Ez a fajta színház pontosan tudja, hogy a színpadi térben megjelenő dolgok mind külön jelértékűek, s a tartalom szempontjából „lekódolhatók". Ezért még az improvizációkban sem kapnak helyet a produkció egészét is veszélyeztető esetlegességek, stílusukat a könnyed, ám fegyelmezett összjáték jellemzi. Atveszik az amatörizmusból azt, ami használható, s összekötik a profizmusból azzal, ami alkalmazható. Ily módon ez a színház egyfajta *szintézist* jelent, előadásaival nem kényszerít (ez nem is szándéka), hanem meggyőz.

Tulajdonképpen pozitívum, hogy a mostani - s már a korábbi nyugatnémet - fesztiválon ez utóbbi tendencia (amely a lépésváltást sejteti) már több előadásban jelen volt. Már annak idején is ez az igény mutatkozott meg a FIAT Teatro Settimo nevű olasz csoportnak a *Vonzások és választások* (Wahlverwandschaften) alapötletéből kiinduló előadásában, amely kulturáltságával, néha meseszerűen szép jeleneteivel, biztos szövegkezelésével egészen különleges élményt nyújtott. Most Szegeden az egyébként hivatásos színészekből álló Könny és mosoly elnevezésű bolgár társulat előadása *(Ding-dong)* keltett hasonló érzéseket. Ez a játék különös, helyenként szürrealista világával (ezt az érzetet erősítette a játék-tér viszkozitása, a jelmezek és a díszletek képtelen, de mégis elfogadható formái), színészeinek tökéletes megjelenítőképességével új dimenziót teremtett a néző számára: vonzotta és taszította egyaránt. Tartalmát tekintve a művészet lehetőségére, a valóság és műalkotás közötti határokra próbál rákérdezni, az álom szabadságát segítségül kérve új életszituációt teremt, melyben groteszk lények próbálgatják hangjukat, szavaikat, hogy mondatot alkotva kimondhassák a soha ki nem mondhatót. Egy ponton - gondosan kiszámított effektusok eredményeképp - az embernek olyan érzése támad, hogy megkomponált zeneművet hall.

Eszközeiben és fantáziában gazdag, önnön kelléktárának kezelésében tökéletes játék született.

Hasonló indíttatás látszik a holland táncszínház (mely nemcsak mozgásra épít) és a dán KIMBRI csoport, valamint a szovjet Ifjú Nézők Színházának kevésbé sikerült előadásaiban is. Ezeket is a bolgárokhoz hasonló igényes, nagy felkészülést kívánó játékra való törekvés jellemezte.

Ezek mellett megtalálható volta másik színházi forma is, például a szageffektustól a hanghatásokig mindent felhasználó jugoszláv Aiowa vagy a túl harsány olasz Atarassia esetében. Bemutatóikat az a kényszerképzet jellemezte, hogy csak az az igaz, ami a gyomor mélyéből kerül a néző elé.

Végül, az igazi fesztiválokhoz méltóan, jelen volt a happening, az utcaszínház (például a rendkívül rokonszenves Enzo Cozzi révén), s persze akadt néhány olyan előadás is, mely a színvonal tökéletes hiánya miatt (például a keletnémeteké vagy a lengyeleké) szinte említésre sem méltó, legfeljebb csak mint kezdő diákszínház értékelhető.

Összegzésként: ez a fesztivál nyilvánvalóan nem reprezentálhatta Európa alternatív színházainak valamennyi törekvését, ám egészében véve - a sokféleség révén - mindenképp *példaszerűnek* tekinthető. Minden fésületlensége és esetlegessége ellenére is egyedülálló vállalkozás, amelyben világosan megkülönböztethetők voltak a fentebb említett színházi törekvések. Az előadásokat figyelemmel kísérő néző több következtetést is levonhatott. Többek között megmutatkozott, hogy ez a fajta színjátszás keresi önmaga kifejezésének a lehetőségeit, s immár megunva az „amatőr" nevet, végre valósággá kíván válni. Ez a színház egy folytonos „Auf-dem-Wege sein", egy „úton levés" állapotában van, s így nem céloknak akar megfelelni, hanem önmagát megteremtve akar felmutatni valamit, ami csak benne és általa jeleníthető meg.

Tehát utak vannak, de - remélhetőleg - elmarad az előre mindent kijelölő jelzőtáblák, az „esztétikai blöffök", az új manírok, a művészetet lefokozó szenvelgés s mindaz, ami a hivatásos színházon kívüli törekvések frissességét és szabadságát letörhetné, megszüntethetné, mert - megismételve az eredeti gondolatot - ez a fajta színház csak úgy lehet igazán alternatív, ha igazán *autentikus*.

MÁROK TAMÁS

Ding-dong avagy merre tart a színház?

Beültünk az előadásra, vártuk, hogy *történjék* valami. Cselekménysort vártunk, történetet, valami fogódzót, amelybe kapaszkodva biztonságosan végignézhettük volna a legfurább „színpadi megvalósításokat" is. A szegedi alternatív színházi találkozón részt vevő csoportok azonban többnyire megfosztottak bennünket az effajta fogódzóktól. Az általam látott produkciók többsége elutasította azokat a princípiumokat, amelyek számunkra itt, Európa e részén hagyományosan a színházat jelentik: a szövegszerűséget, az egységes teret, a sztorit... Többnyire akciókat láttunk - nehezen egyértelműsíthető logikájú mozgássorokat.

A mozgásszínház kockázatosabb vállalkozás, mint a szöveges, hiszen pusztán mozgással sokkal nehezebb kitölteni egy előadásnyi időt, mint a szó és a mozgás eszközeit együttesen használó színpadi formavilággal. Ez is magyarázza, hogy a fesztiválon nem kevés érdektelenségbe fulladó produkció akadt, de persze volt érdekes is. Mint például a találkozó egyik legjobbja, a szófiai Könny és mosoly színháza nevű társulat *Ding-dong* című előadása.

A fesztivál hivatalos megnyitójáról távozók a József Attila Tudományegyetem előtti téren különös alakra lehettek figyelmesek. Fekete, testhez simuló dresszben groteszk arcú fiatalember állt egy négyszögletes fakeretben, amelyre sűrűn fehér fonalak voltak kifeszítve. Küzdött a szálakkal, amelyek körbefonták. Időn-ként változtatott a helyzetén, de igazából nem akart kiszabadulni, talán csak a behálózottság kényelmesebb pózát kereste. Az emberek megálltak, érdeklődéssel nézték, mások rendőrért, mentőkért kiáltottak. Az akció élő előzetesként, közvetlen reklámul szolgált az esti előadáshoz, amelynek a fiatal férfi az egyik szereplője volt.

A közönség becsalogatásának hőskorát, a vándorszínházak kikiáltóit idézte az előadás kezdete is. Az egyetemi klub nagytermébe nem engedték be a közönséget, az emberek a büfében, a környező helyiségekben beszélgettek. Váratlanul megjelent a társulat. A két nő és három férfi - lassú, koppanó vagy csoszogó lépteiket kitartott mozdulatlansággal megmegszakítva - vonult végig a helyiségeken, míg végül a játszóhelyen kötöt-

tek ki. A nézők követték őket, majd körülülték a pince közepén jelzett színteret.

A díszlet szikár volt. A négy fallal párhuzamosan egy-egy fekete vasállvány, jelzett kapu volt látható, rajtuk arannyal futtatott fekete drapéria. A terem egyik végében, a kapu mögött a fonalas fakeret, a másikon széles fekete lejtő. A mennyezetről különböző tárgyak lógtak alá: egy üveglap, mögötte mikrofonnal, egy kalap... A sarkokban, a magasban tévékészülékek. Félhomály. A fekete alapdresszen viselt jelmezek is szokatlanok. Az egyik férfi térdén, vállán, könyökén kis aranydíszek; a másik, szakállas férfi fekete öltönyben, kalapban, a harmadik - kopasz - mell alól induló hatalmas vörös szoknyában, a nők bohócruhában voltak.

Az alcím szerint Örkény-egypercesekből állították össze a mintegy másfél órás programot. Az Örkény-szövegeken kívül részletek hangzottak el többek között a bolgár alkotmányból is. De az elő-adásban mégsem a szöveg, hanem a zajok domináltak. Az egyik nő hasán hatalmas dobot *viselt,* a szakállas férfinál csattantó volt, a cipők kopogtak. Ezek a gondosan összehangolt és visszhangosított zajok akusztikus háttérré álltak össze, amelyhez még a jelmezek ,.hangja" is hozzáadódott: a dobos színésznő hatalmas buggyos nadrágja például zörgős, zizegő anyagból készült, így minden lépés zaja az akusztikai tér részévé vált.

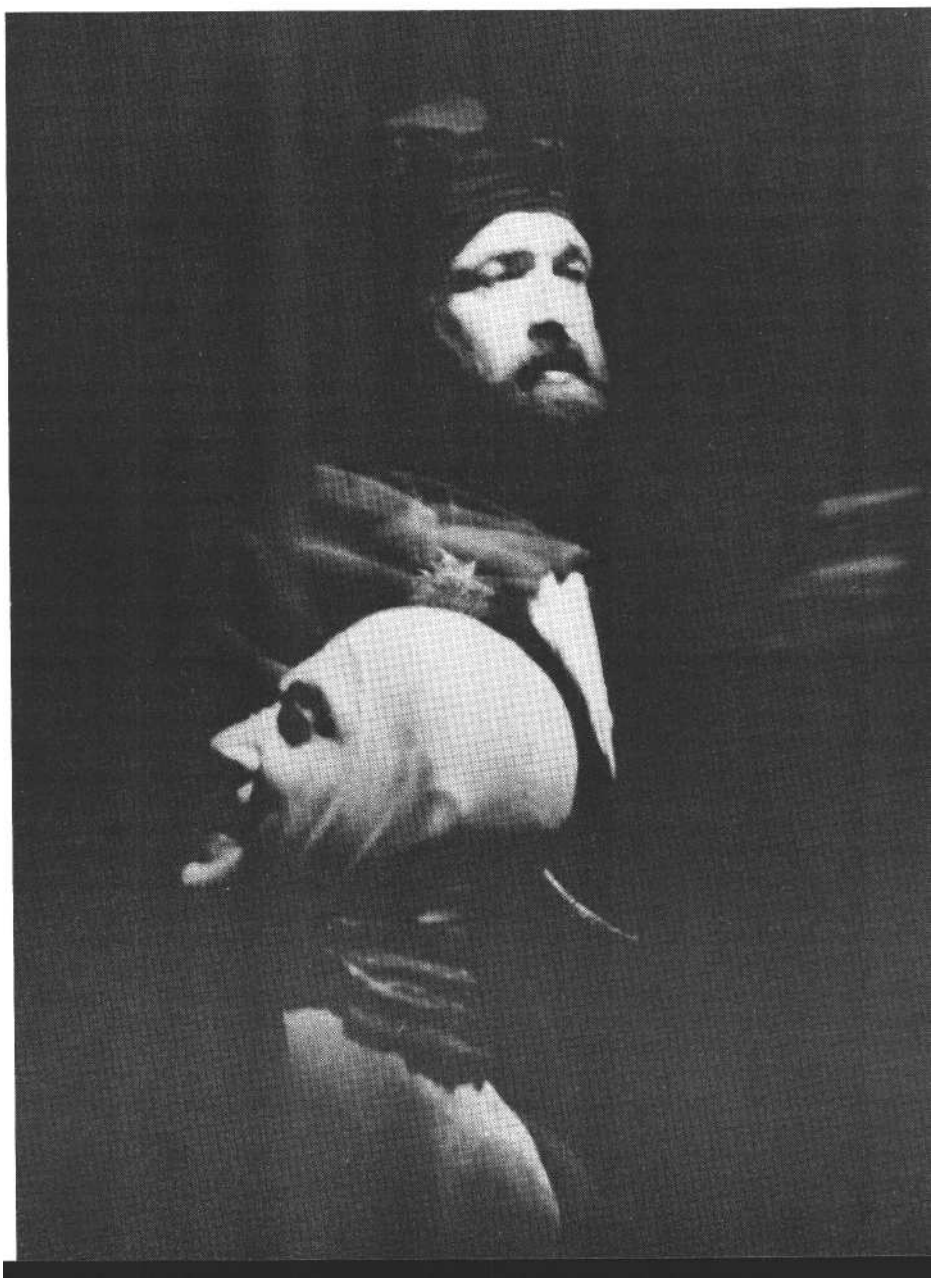
Az előadás mégis leginkább a mozdulatokra épült. Az éppen előtérben lévő színészek alapvető emberi érzéseket, lelkiállapotokat ragadtak meg, egymás közötti alaprelációkat jelenítettek meg. Mindegyikük a maga „bezárt" életét élte, s e létezések időnként kapcsolódtak egymáshoz. Az előadás egy bizonyos pontján á tévéképernyőkön a csoport tréningjeiről szóló film jelent meg: láthattuk egy szülés stilizált lefolyását; egy férfi hosszan szónokolt az üveglap mögött; egy másik egy bekötött zsákból próbált szabadulni, miközben kényszerűen „saját levében" tapicskolt; három ember monoton mozdulatokkal igyekezett egymástól szabadulni; a dobos nő fel-alá járkált, s időnként hatalmasat vert a hangszerére; a keretbe, a fehér zsinórok közé zárt férfi egyre jobban belegabalyodott a maga kuszálta hálóba... A részek követhetőknek tűntek, az egésznek inkább csak atmoszférája volt. Kiábrándultság, tehetetlenség, kilátástalanság sugárzott az öt faarcú, géppontossággal dolgozó színész produkciójából.

A díszlet, a jelmez érdekes, a kidolgozottság magas fokú, a színészek minden tekintetben profik - a néző mégis zavarban volt. Görcsösen próbált megérteni valamit. Kereste az eszmét, amely összefogja a jeleneteket, már-már azt hitte, meglelte a kulcsot, de egy újabb fordulat, s kezdhette elölről a megfejtést. S mivel ez időről időre nem sikerült neki, szégyellni kezdte magát, saját inkompetenciájára gyanakodott.

Persze van egy kényelmesebb nézői magatartásváltozat is: a művészeteket nem *érteni* kell, hanem *élvezni, s* csupán „szocreál" marhaság volna az az igény, hogy meg is kelljen érteni. Ez a dilemma azért is drámai, mert egy nyilvánvalóan értékes, jó előadás kapcsán ugyanúgy felmerül, mint a sokkal gyakoribb gyengéknél.

A történet elvesztése, tagadása tehát még a fesztivál „hagyományosabb", érthetőbb előadásainál is tetten érhető tendencia volt. Lehet, hogy a színház a csupán érzeteket, állapotokat kifejező mozgásszínház irányába mozdul el?

A szófiai Könny és mosoly színházának előadása: Ding-dong (Péter Gábor felvétele)



Mozgásszínházakról - több szemszögből

Hatodik alkalommal rendezték meg a Budapesti Műszaki Egyetemen a Nemzetközi Mozgásszínházi Találkozót. A házigazda a Szkéné Színház volt, s a rendezvényt többek között az egyetem, a volt ÁISH, az MTA-Soros-alapítvány, a British Council is támogatta. Az egyetem főépületében egyszerre öt helyszínen, többnyire egymással párhuzamosan folytak az előadások. A tizenkét külföldi és három hazai együttes összesen harmincnyolc előadását több mint tízezren látták. Az érdeklődés tehát igen nagy volt, s a közönség összetételéből azt a következtetést lehetett levonni, hogy ezt a színházformát elsősorban a fiatal értelmiségiek és a diákok - s távolról sem csak a műegyetemisták - kedvelik.

A színházi szakma viszont - az ezúttal bőségesebb előzetes hírverés ellenére - tüntetően távol tartotta magát a fesztiváltól, nem óhajtotta tudomásul venni, hogy ez az ország egyetlen rendszeres nemzetközi színházi fesztiválja, amely az évek során jelentős nemzetközi rangot vívott ki magának. Erre a találkozóra neves előadók és együttesek szívesen jönnek - bár az anyagi és technikai körülmények nem a legjobbak-, mivel a fesztiválnak is, a Szkéné Színháznak is igen jó a híre. Ez is, no meg a Szkénének a hazai színházi életben betöltött szerepe is indokolná, hogy végre állandó szubvencióval működő stabil színház váljék belőle.

Az idei fesztivált ugyan nem fémjelezték olyan vitathatatlan sztárok, mint a néhány évvel ezelőtt itt szereplő Odin Teatret, a Bread and Puppet Theatre vagy Bolislav Polivka, viszont a találkozó átlagszínvonalát kiegyenlítetten jónak minősíthetjük. Az a rendezvény, amelyen a résztvevők egyharmada kifejezetten jó, újabb harmada jó színvonalat kép-visel, s csupán a maradék harmada szerepel viszonylag gyengén, kitűnő fesztivál-nak számíthat.

Ezúttal csak két előadás bukott meg. A New York-i Caravan utcaszínház pár éve a találkozó kedvence volt, s az idei fesztiválra a jelentkezésüket a szervezők a régi sikerre emlékezve természetesen elfogadták. De ez a Caravan nem az a Caravan. Az együttes időközben szétesett, s a régi névvel most egy szakmailag-művészileg alig minősíthető csoportocska jelent meg, dilettáns előadásával nagy csalódást okozva a nevére becsábult közönségnek.

Nem sok jó mondható a Pat Hall-Warren Smith párosról sem, akik afrikai folklórelemeket is felhasználó ének-zenetáncműsort adtak elő - meglehetősen fantáziátlanul, nehézkes váltásokkal, alacsony művészi színvonalon.

Elmaradt az előzetes hírük keltette várakozástól a Vera és Frantisek Vitek páros bábprodukciója is. Frantisek fabábjai gyönyörűek, régi zenegépeik kuriózumszámba mennek, Vera jó bábos - még-sem jön létre az igaz élmény. Ugyanis az egymást követő különálló epizódok nem alkotnak összefüggő egészet, az egyes jelenetek közötti hosszú technikai szünetek szétszabdalják az előadást, az egész szinte elviselhetetlenül hosszú.

A közönséget leginkább a világhírű Óno Kazuo butótáncos *Halott tenger* című produkciója osztotta meg. Egyesek a lélekmélye csodálatos feltárójaként ünnepelték a nyolcvannégy éves agg művészt, mások nevetségesnek, viszolyogtatónak találták a bécsi keringőkre magát többnyire női szerepekben produkáló férfit. Bevallom, magam a második véleményt vallókkal érzek közösséget. Elismerem persze az öreg táncos technikai felkészültségét, de elfogadhatatlannak és élvezhetetlennek tartom az öregember szánalmas iparkodását, hogy tudásának morzsáit megismertesse velünk. Az előadásnak mégis volt néhány felejthetetlen pillanata, amikor a művész - már szintén nem túl fiatal - fia valóban megsejtette velünk a butó művészi-filozófiai lényegét.

Kellemes, artisztikus árny- és bábjátékot produkált a portugál Teatro Art' Imagem; *Holdmesék* című darabjukkal García Lorca költészetének képzőművészeti megjelenítésére tesznek kísérletet. A produkciót különben pár évvel ezelőtt már láthattuk.

Ügyes komikusnak ismerhettük meg Daniel Steint, aki pantomimot, bábozást, bohócjátékot vegyített *Beszélő ablak* című, nem túl nagyigényű előadásában.

A hagyományos és modern színházi elemek keveredése jellemezte a K. S. E. C. nevű japán együttes produkcióját. A *vihar kapujában* című Akutagawa-regény színpadi változatát mutatták be, számunkra kissé vontatott, az alaptörténet variációit mechanikusan ismételő, csökkenő feszültségű, ugyanakkor erős színészi jelenléttel rendelkező előadásban.

Furcsa és felemás volt a Teatro Rio Rose *Hajolj meg!* című kétszemélyes szürreális pszichodrámája. A két színésznő expresszív játékmódján látszik Eugenio Barba iskolájának a hatása. A káprázatos látványelemek, a kifejező és intenzív színészi játék ellenére a produkció egésze kissé kimódoltnak és üresnek hatott.

A találkozó kiemelkedő produkcióiról részletesebben kell szólni. De ezt helyettem ezúttal pályakezdő kritikusok teszik meg (akik közé a *Ding-dong...* című írás szerzője is tartozik).

N. I.

Gépmozgású statiszták

Elöljáróban: a tánc- és mozgásszínház a magyar színházi élet alábecsült és perifériára szorított műfaja. Amióta a klaszszikus balettet kisajátították a kiváltságosok és a sznobok, a nagyközönségnek semmiféle kapcsolata sincs a nem verbális színházzal. A hivatásos rendezők és színészek csak elvétve érdeklődnek e műfaj iránt, s ma jószerivel „csak" fiatal értelmiségiek és fogékony „művészlelkek" látogatják az ilyen előadásokat. Már önmagában ez a tény is sejteti mai színházkultúránk válságát, s bizonyítja: végképp elfelejtettük, hogy mind az európai, mind a keleti színház gyökerei alapvetően az ősi, kultikus táncokig és szertartásokig nyúlnak vissza, s hogy a színházban nem elsősorban a szó, hanem a mozgás és cselekvés, a látvány és zene a legfontosabb „alapanyag".

A Mozgásszínházak 6. Nemzetközi Találkozója kapcsán további két jelenségről kell még említést tennem: Magyarországon egyetlen állandó, biztos anyagi bázissal rendelkező, rendszeresen alkotó mozgásszínházi társulat sincs (leszámítva egy-két, e műfajba is sorolható néptáncegyüttest); továbbá a hat napig tartó találkozón alig néhány szakember (rendező, színész, dramaturg vagy kritikus) fordult meg. Mindehhez nem kell kommentár...

A mozgásszínház mint műfaji meghatározás a legkülönbözőbb jellegű és stílusú alkotásokat foglalja magába. A fesztiválon szereplő tizenöt produkció színvonalát, mozgásvilágát, műfaját tekintve rendkívül változatos képet mutatott. Ahány társulatot láttam, annyiféle tánckultúrával, világszemlélettel és életérzéssel ismerkedhettem meg. Egy - látszólag csak az alkotás körülményeire vonatkozó - szempontból azonban a csoportok mind azonosak voltak. Nevezetesen: az együtteseket - tagjaik származzanak bár a legtávolabbi kultúrkörökből - a hasonló gondolkodás, szemléletmód és világlátás hozza és tartja össze, s ez a produkciók jellegét is meghatározza. Többek között ez az a sajátosság, amely az alternatívnak nevezhető mozgásszínházi társulatokat a

konvencionális színházaktól megkülönbözteti.

A verbalizációtól megfosztott színház másik lényegi vonása, hogy konkrétumokra utaló eszközöktől mentesen, a test mozgása, a zene, a tér- és látványkompozíciók együttesével olyan sajátos világot teremt, amely a nézőben megindítja az asszociációk, hangulatok, érzések és gondolatok szabad áramlását.

Ezt az élményt két előadásnak sikerült bennem a leginkább létrehoznia: a Compagnie Fabienne Berger *Statiszták* és a Shusaku and Dormu *Aileron* című alkotásának.

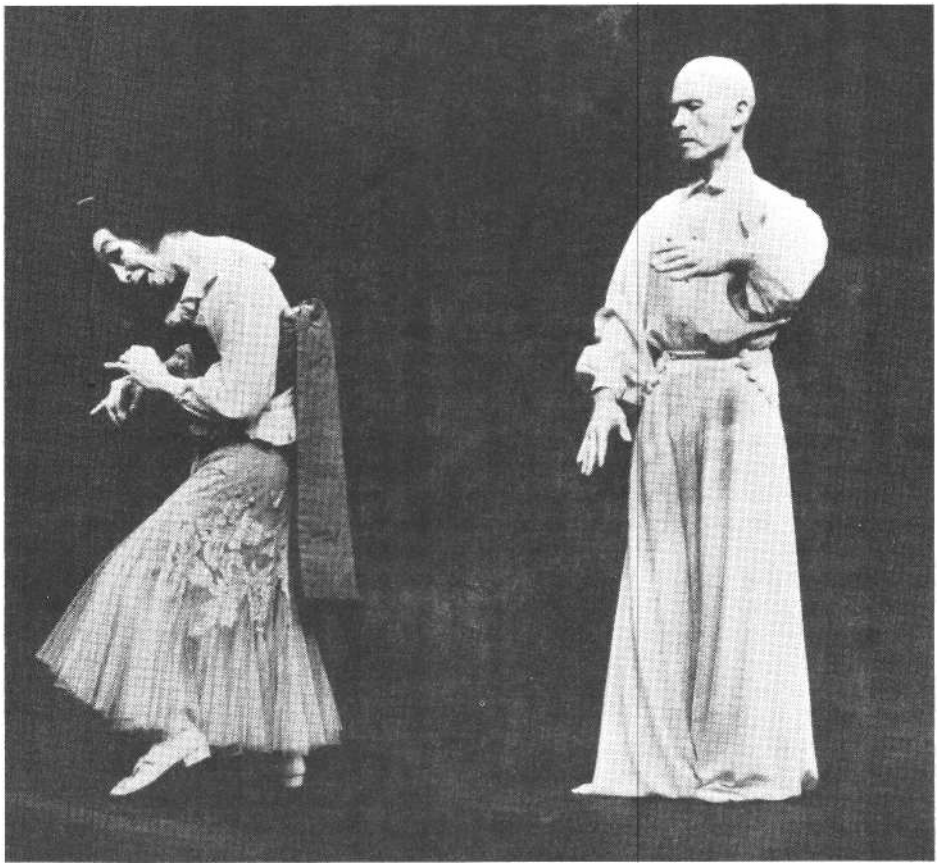
Fabienne Berger anyai ágról magyar származású, Ausztriában nevelkedett, jelenleg Svájcban élő koreográfus és táncos. 1978-tól jegyezte el magát a tánccal, s azóta több nemzetközi díjat nyert. Leginkább Pina Bausch, illetve a japán butótechnika hatott rá.

A Statiszták intenzív gondolati erőteret létrehozó, szuggesztív előadás. A legmodernebb nyugat-európai tánctechnikákat ötvözték benne olyan hétköznapi emócióktól fűtött gesztusokkal, amilyen például egy csók.

A sötét, üres térbe átlósan robban be négy öltönyös ember. A lüktető-repetitív gépzenét tovább sűrítő energikus mozgásukkal, szokatlan, filmes pontossággal ismétlődő gesztusaikkal, az éles csattanásokkal és dobbantásokkal az első pillanattól kezdve rabul ejtettek. Egyforma emberek, egyforma mozdulatok azonos térben és időben. „Egy tömbből faragottságuk" végig jellemző marad rájuk, s a szabályostól eltérő, a megszokottól csak pillanatokra elváló vagy kisebb gesztusokra korlátozódó egyediség, másság a többiek viselkedését változatlanul hagy-ja. Egymástól idegenül, függetlenül, testi és lelki kapcsolatok nélkül táncolnak, s csupán a ritmus és a mozgásformák azonossága fogja őket össze homogén rendszerbe. Dinamikájuk gépi pontossága ellenére testük, végtagjaik belső lazasága a lélek körvonalazhatatlan, de határozott ellenállásáról tanúskodik.

Az előadást a hideg repetitivitással együtt ható tér- és mozgáskombinációk, ritmuscsúsztatások és diszharmóniák teszik rendkívül erőteljessé. A feszültség akkor hagy alább, amikor a szögletes térformákat kör, a „katonás" mozdulatokat harmonikus futás, laza testmozgás, a gépzenét pedig énekhang váltja föl. De az előadás belső varázsa ekkor is fogva tart.

A képi és magatartásbeli sűrítettséget és erőt fokozza, tartalmilag pedig ellenpontozza a zakósokkal egy világban, de magányosan létező „kislány". Arca sugárzó, szeme csillogó, lénye tiszta, ártat



Óno Kazuo és Josito butótánc-bemutatója

lan. A kontrasztot különösen az azonos játéktérben és időben élő, két egymással ellentétes játékstílus teremti meg. A fekete zakósok feszült, rezzenéstelen arccal, üveges tekintettel, táncos fegyelmezettséggel mozognak. A kislánytól idegen ez az önmagába zárkózás. Tekintete nyitott, lénye sugárzóan szabad. Nem menekül arctalanságba, „masszalétbe". Velünk és nekünk „játszik". A jelenetek, amelyek során álmodozó hajadonná, szerető nővé, mundéros katonává, végül gyermekeitől megfosztott anyává válik, folyamatosan lépnek át egymásba.

Az előadás szerkezete lineárisan, időben előrehaladva épül fel. Hangulatilag a szeretetérzéshez hasonlítható bensőségesség és a rideg idegenségérzet kettőssé-

és a Teatro Rio Rose előadásának szereplői (Fehér Márta felvételei)

ge jellemzi. Hol ez, hol amaz kerül túlsúlyba, éreztetve az individuum belső ellenállását a személyiség eltárgyiasításával és elidegenítésével szemben.

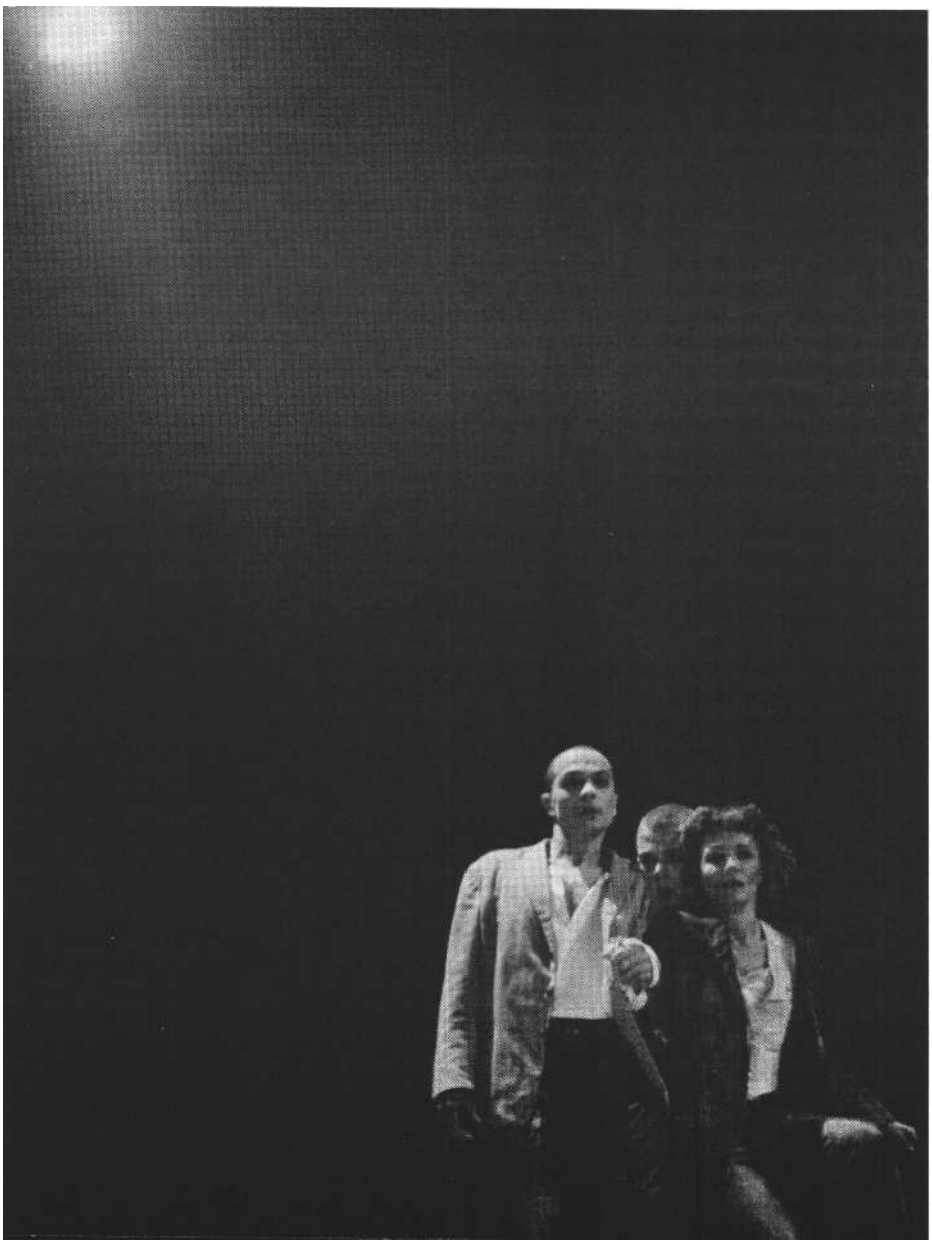
A koreográfia legfőbb erénye, hogy a tér- és képkompozíciók végig feszültségteremtő erővel bírnak. S ezt tovább tudják fokozni a befejező képben, amelyben mindannyian csaknem meztelenül, csupaszságukat és védtelenségüket, viszonylagos mozdulatlanságukat, erőt sugárzó jelenlétüket nekünk szegezve, végtelenül lassan jönnek felénk.

A Statiszták rólunk szól. Azokról, akik eszközei és áldozatai vagyunk a világ legértelmetlenebb dolgának: a közvetlen - háborús - és közvetett - társadalmi létünkből fakadó - személyiségpusztulásnak. Egyben azt is kifejezi, hogy mindezek ellenére az emberekben mégis sértetlenül marad valami, s ez a valami az élet egyetlen záloga.

Hódít az eklekticizmus?

Rendtől, szabályoktól, korlátoktól elrugaszkodott életünk nem igényli, nem érzi elég kifejezőnek a letisztult formákat, a homogén stílusokat? Netán megindult a távoli kultúrkörök és civilizációk szellemi kincseinek internacionalizálódása? Ezek a kérdések vetődnek fel a kritikusban a Shusaku and Dormu (japán-holland) együttes *Aïleron* című előadása láttán.

Jelenet a Statiszták című előadásból (Szabó Róbert felvétele)



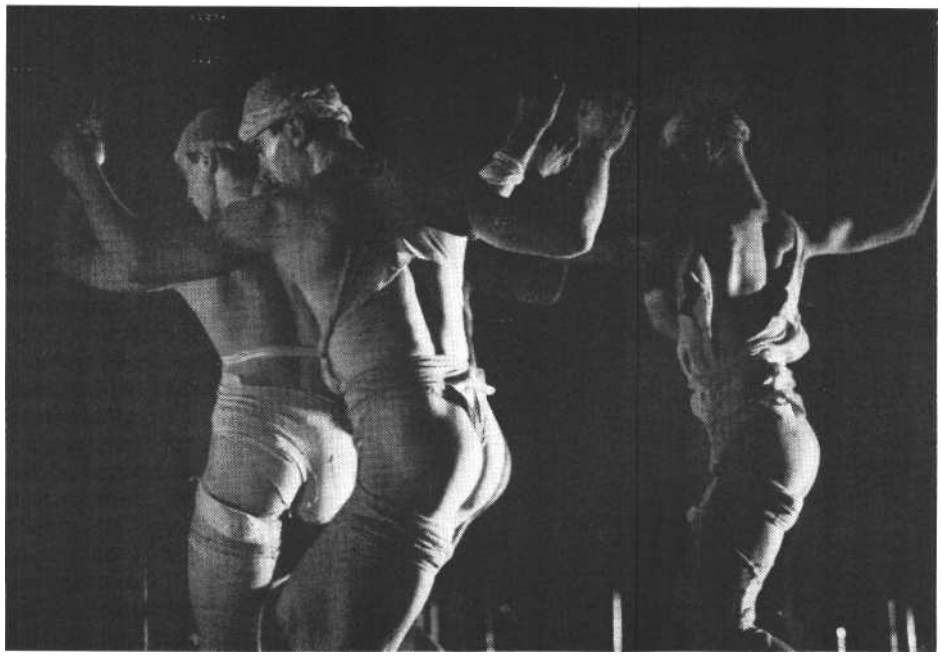
„Csak" nézőként azonban nem érdekel, hogy megteremtődik-e a forma tisztasága, érvényesül-e a stílusegység vitatható eszménye akkor, ha az előadás hat rám. Márpedig - minden vitatható részlete ellenére - hat.

A japán származású Shusaku Takeuchi tizenöt éve dolgozik Amszterdamban legkülönbözőbb nemzetiségű - elsősorban nyugat-európai - táncosokkal. Alkotói módszerük sajátossága, hogy a készülő produkciók egy-egy jelenetét a színészek önállóan koreografálják meg és táncolják el.

A három különböző, régebbi műsorukból szerkesztett előadás a klasszikus balett jegyében kezdődik, és a butón, a dzsesszbaletten, a modern táncon, a minimál- és kontaktelemeken keresztül ugyanoda tér vissza. Egy fájdalmasan szép szaxofonszóló után gyönyörű képpel indítanak. Hat bíborszínű angyal gubbaszt a magasban. Szárnyukat próbálgatják, repülni készülnek. Velük emelkedünk mi is a fények és üvegtisztaságú hangok segítségével, amikor meg-rettenünk: az egyik táncos angyal alatt oldalra billen az emelvény, s egy mozdulaton múlik, hogy a színész az emeletről le nem zuhan. Sokkoló elem vagy véletlen? Ki tudja. Az angyalok eltűnnek, lábunknál pedig egy óriási zöld drapériából, zöld fényben megszületik a Föld szelleme. Lassan, méltóságteljesen emelkedik ki a lepelből, s tekeri magára furcsa palástját. Kiáltani, beszélni szeret-ne, de képtelen megszólalni. Az előbb ki-használatlanul hagyott feszültséget a butóhoz szükséges belső koncentráció váltja fel. Egy énekesnő hosszan elnyújtott, magas, metsző hangokkal olyan éteri világba varázsol minket, amelyben a test és a lélek nem válik el egymástól, s még ismeretlenek a vágyak és a szenvedélyek. Jólesik látni az antik szobrok alakjainak tökéletességével vetekedő öt fiú bábszerűen lágy, hullámzó, klasszikus balettelemeket használó mozgását. Bennük még minden egységben, harmóniában van. Nem fáj nekik a világ, s önmagukon kívül nem is akarnak mást.

De bármilyen szépek és vonzóak, mégis taszítanak. A gesztusok túlságosan lágyak, a mozdulatok émelyítően finomak. A nőiesen kifinomult koreográfiától nemtelenekké válnak. Az előadás a nemiség realizálódásának, illetve kényszerű teherré válásának problémájára utal. S ebben erősít meg minden további mozzanat.

A fiktív időben férfivá „érő" bábok tartalmi és formai ellenpontja a lépcsőn felkínálkozó diszharmónia, minden további földi küzdelem célja és tárgya: a



Az Aileron angyalai a földön

Szépség, a Vágy vagyis a Nő maga. A lány szaggatott, zaklatott gesztusai ellenére végig érzéki és vonzó marad. Boldogtalanul, üresen csapódik egyik férfitól a másikig, akik egyre hidegebben, kiábrándultabban és lélektelenebbül táncolnak. Nyoma sincs a balettes kidolgozottságnak. Fekete szmokingban ugranak, forognak, ütköznek, vetődnek hol egymásra, hol a nőre. Erezhetően kergetnek, keresnek valamit, hol a testiségbe, hol egymás felé menekülve. A hirtelen mozgások, szaggatott, befejezetlen gesztusok, mobilizálódott térkompozíció, feszült tempó és átható sikoly-ének összhangja a szellemileg kiürült, racionalizálódott világ hangulatát sugallja.

A végső leépülés képi megfogalmazása azonban elmarad. Helyette megnyugszik a tér, kiürül a színpad, hogy aztán valami meghatározhatatlan belső küzdelemnek adja át helyét. Egy csigán átvetett kötelet látunk, amelynek egyik végéhez Shusaku, a másikhoz egy kő van rögzítve. A férfi mintha a köldökzsinórján lógna, s ahogy a térben elmozdul, úgy lendül a kő föl- vagy lefelé. A táncos belső szándéka: megragadni azt a pillanatot, amelyben ő és a kő egy magasságba, egyensúlyba kerül. A jelenet a butótechnika segítségével a mai kor emberének kettéhasadtságát szimbolizálja.

Utolsó képük egy időn túli világba visz, amelyben ismét a belső egység állapota uralkodik, de már egy magasabb, tudatos szinten. Mindannyian óriási „szoknya"-lepelben keringenek, miközben apró fények, tüzek gyúlnak, füst gomolyog. A látvány antik szobrok szépségét idézi. A napsütést és fényt sugárzó befejezés azt sugallja, hogy bár hajdani tiszta, nem nélküli, angyali létünkből mára küzdelmekkel teli, nemiségre redukálódott élet lett, ez a lélektelen állapot a civilizációk és kultúrák eggyé válásával megszűnik majd, s az elvesztett belső harmónia mindenkiben újjászületik.

Beszélgetés Shusakuval

– *Mit jelent a cím:* Aileron?

- Ez egy műszaki kifejezés; azt a szerkezetet jelöli, amely a repülőgépek szárnyain található, s amelynek segítségével tudja egyensúlyban tartani magát a repülő. Ugy gondolom, hogy az emberi közösségek is rendelkeznek valami hasonló belső „szerkezettel", erre utal a cím.

– *Az első jelenetben véletlenül vagy szándékosan billent meg az egyik angyal emelvénye?*

– Természetesen szándékosan. Ez szimbolikus mozzanat. Az angyalok szeretnének visszarepülni a mennybe, mivel érzelmileg és szellemileg elfáradtak, s nem tudnak már vigyázni az emberekre. Annyira gyengék, hogy végül leesnek a földre.

– *Volt az előadásnak egy groteszk, nevetést kiváltó jelenete: egy fiú óriási virág képében rendkívül ízléstelen tüllszoknyában és magas sarkú női cipőben „vonaglott". Ki ő?*

– A modern kor nemtelen angyala. Megjelenésével indul az előadás életet ábrázoló második része, amelyben hidegek és kapcsolatnélküliek az emberek. A koreográfia és a ruha az ősi kor angyalainak a karikatúrája.

– *Két önálló jelenetében butótechnikával dolgozik. Mit jelképez a japán tánc-kultúrában az a kő, amellyel össze volt kötözve?*

– A kő a lelkemet jelenti. Azt a harcot igyekeztem megjeleníteni, ahogyan a testem és a lelkem között önmagamat próbálom megragadni, a kettő közötti egyensúlyt megtalálni. Ebből a folyamatos küzdelemből áll maga az élet.

– *Az előadás látványvilága erőteljes képzőművészeti hatásokról tanúskodik. Mennyire tudatos például a görög szobrok harmóniájának megidézése?*

– Részben ösztönösen, részben szándékosan alakult ki a kép. Évek óta tanulok szobrászatot és festészetet. A készülő előadásokat igyekszem a képzőművész szemszögéből is nézni. Ehhez járul a táncosok egyéni látásmódja, amit szintén figyelembe veszek. Így születik meg a mi sajátos látványvilágunk.

– *Ki írja, illetve rendezi ezeket a műveket?*

– Én afféle művészeti vezetőként elkészítem a darabok, illetve képek alapvető szerkezetét, majd a jelenetek megformálásában mindenki részt vesz. Rendezés közben nem adok konkrét utasításokat, így mindenkinek lehetősége nyílik arra, hogy saját érzései, gondolatai szerint játsszon. Egy ilyen nyolc-tíz fős kis csapatnál fontos az, hogy nyitva hagyjanak bizonyos részeket, hogy megvalósulhasson a személyiség testi és lelki jelenléte.

– *Végül egy praktikus kérdés: miből tartják el magukat és hozzák létre a produkciókat?*

– Évente egy előadás létrehozására kapunk állami támogatást. Ezt egy újságírókból és egyéb szakemberekből álló bizottság javaslatára adja a kultuszminiszter. Minden további bemutatót a bevételeinkből magunk finanszírozunk. Évente hetven-nyolcvan (ritkán száz) előadást játszunk a világ különböző országaiban. Általában kéthavonta kell új bemutatót tartanunk ahhoz, hogy turnézni tudjunk. Ahol éppen vagyunk, ott próbálunk. Persze szinte mindenkinek egyéb kereseti forrása is van: hárban vagy szórakozóhelyen táncol, díszletet tervez a televízióban, vagy koreografál, mint én.

Makra Ildikó

Egy igazi bukás

A Blus in Rags című darab az álvalóságot gyártó amerikai konzumkultúra terméke. Három kibicsaklott sorsú nőt hoz össze az élet, és a sorozatos véletlenek eredményeként közös ügyükké válik, hogy megakadályozzák nukleáris fegyvereknek egy kikötőbe telepítését. A történet nagyon messziről indul. A prológból megtudjuk, hogy e nők hogyan kerültek utcára, a város perifériájára. Napi kenyérgondokkal küzdenek, de nem emiatt indulnak harcba. A táncosnő, Diosa, aki hármójuk közül a legfiatalabb és a legambiciózusabb, a magasvasút alatti szállására viszi azt a könnyed éjszakára vágyó szenátort, akitől a telepítési terv származik. Ruháit elveszi és bezárja. A lányok szabadulást ígérnek a férfinak,

Shusaku az Aileron befejező jelenetében

cserébe a terv meghiúsításáért. De a szenátor nem bocsátkozik könnyelmű ígéretekbe, nem hajlandó alkut kötni. A lányok telefonálnak a városházára, ultimátumot intéznek a hatóságokhoz. Akciójuk azonban rossz véget ér: letartóztatják őket emberrablásért. A három nő kiszabadulásáért tüntető tömeg (vajon honnan tudták, hogy mi történt?) hangját hallva a nők boldogok, azt hiszik, győztek. De mi tudjuk, hogy ez nem győzelem. A nukleáris fegyvereket felszámolni nemhogy három szerencsétlen sorsú nő, de a világpolitika sem tudja. A tett tehát csak illúzió.

A darab - ha egyáltalán annak lehet nevezni - epikus. Nem a szereplők helyzetében rejlő valódi konfliktusokat mutatja meg, csupán megelégszik egy sztorival. Híján van a határozott akaratból történő emberi cselekedetek felmutatásának, ezek helyét motiválatlan, véletlenszerű események töltik ki. Ez is az egyik oka annak, hogy az előadásból hiányzott a feszültség.

Bár a New York Street Theatre Caravan utcaszínháznak vallja magát, ezúttal zárt térbe helyezte az előadást. Ezt jelzi a film használata is. Annyira zárt térben gondolkodtak; hogy a szabadban játszódó eseményeket a darab szereplőivel filmre rögzítették, és azt vetítették le. A prológuson kívül különben nem volt más olyan jelenet, amely ne belső térben játszódott volna. Pedig a film mint média használata akár ígéretessé is tehette volna a produkciót. De hamar rá kellett jönni: beemelése öncélú, nehézkes alkotóelemmé vált.

A rendező, Marketa Kimbrell hibát hibára halmozott. A monotonul egymás után következő jelenetek között hosszas sötétek darabolják szét az amúgy is vontatott, akadozva zajló eseményeket. Az előadásnak jószerivel egyetlen erénye a színészek játéka. De három, kőszínházi játékstílusban iskolázott színésznő nem tud a vállán elvinni egy rendkívül szimpla darabot és megoldatlanságokkal teli előadást. Kimbrell kisrealista játékstílusban mindent meg akar mutatni, ugyanakkor szűknek érzi ezt a keretet, és a természetesen játszó színésznőket gyakran stilizációra készteti. A kellékeknél is ugyanez a kettősség észlelhető: aprólékosan kigondolt, valóságos eszközöket használnak a szereplők, de a mellékhelyiségben falra festett mosdóban tisztálkodnak, miközben valódi habot törülgetnek le magukról. Ez s a többi megoldás egyszerűen dilettáns.

Nem vitatható el az előadók jó szándéka, de ez - a művészetben - kevés. A közönség tüntető távozása is ezt igazolta.

Tolnai Kata

Bohócok a deszkákon

A Kicsi és a Nagy puszta megjelenése, találkozásuk és konfliktusaik egymással, a környező világgal, a tárgyakkal - melyek olykor animálódnak, olykor antropomorfizálódnak - : mindez ősidők óta a humor kimeríthetetlen forrása. A film megjelenésével és elterjedésével azonban a burleszk egyre inkább lekerült a színpadokról, s visszaszorult a cirkuszok porondjára. A „festett mosolyú" bohóc tréfáival szemben a burleszk igazi médiuma a film lett (lásd: Stan és Pan, Zoro és Huru stb. Igaz, a filmburleszk nagy korszaka a hangosfilm térhódításával lezárult, de újjáélesztésére újabban történ-nek kísérletek - Didi, Benny Hill...).

Természetes tehát, hogy szimpátiával és lelkesedéssel köszöntünk minden olyan színpadi próbálkozást, amely fel-elevenít, sőt tovább gazdagít egy lezárt-nak és „egy médiumhoz kötött"-nek tartott műfajt. Főleg, ha mindezt oly nagy technikai tudással, lendülettel, hittel valósítják meg, mint tette a két nyugat-német fiú: Habbe és Meik.

Pantomim-burleszk - olvashatjuk előadásuk műfajmegjelölését. Pantomimes iskolázottságuk keveredik a burleszk eszközkészletével. Ám helyesebb, ha az „ötvöződik" szót használjuk, hiszen ezúttal rendkívül tudatosan kialakított egységes színpadi nyelvhasználatról van szó. A stílus alapeleme: a maszk. Mindketten karikatúraszerűen megformált - felnagyított arcvonásokkal és hatalmas méretű orrokkal ellátott - egyszínű, fehér maszkban játszanak. Ezzel egyszerre könnyítik és nehezítik feladatukat.

Könnyítik - hiszen a maszk eltávolítja a játszót, a mimust a nézőtől, jótékonyan elfedi arcát, mindenfajta gátlást vagy tartózkodást elrejt; a maszk felszabadító hatású. Es nehezítik - hiszen azzal, hogy a mimus elveszti emberi arcát, eltávolodik a közönségtől, s amíg a fedetlen arcú embernél a szemlélő pillantását mindig az arc és a tekintet vonzza magához, a test pedig eközben másodlagos jelentőségű marad, itt a test válik lényegessé, a mimus mozgó szoborrá. A cselekvést, minden mozdulatukat végig a testükre kell koncentrálniuk, igazodva maszkjukhoz, mely mindvégig rendkívül kifejező. Mindkettőjüknek vonásaikban rejlő, meghatározott személyisége van, stilizáltságukban pedig rendkívül egyszerűek és igazak.

Felbukkan a nézőtéren - közöttünk - egy közülünk való. Hátán hátizsák, kezében térkép. Ő a Nagy, a vezér, az irányító, a ráció megtestesítője. Mögötte lépdel, szintén öltönyben, hajlott háttal, kalapban, kezében kofferrel a Kicsi, a szánandó, a kihasznált, ám eszesebb és érzékenyebb, aki mindenhová követi társát. A Nagy a helyes utat a nézők fején, vállán, testén keresztül véli megtalálni, míg többszöri irányváltoztatás után a két vándor végre felleli a színpadot. Rövid pihenő után tovább indulnak, de ezúttal különböző irányba - a Kicsi most először hajthatatlan -, hogy aztán az előadás végére önfeledt boldogsággal ismét egy-másra találjanak. Hisz nem létezhetnek egymás nélkül, ketten alkotnak egészet.

A továbbiakban a két vándort vagy alkalmi turistát különböző szerepekben látjuk, majd az etűdök befejeztével szintén a nézők sorain keresztül távoz- -nak. Az első etűd azonban rögtön felborítja a rendszert - igaz, ekkor még nem

gondolhatunk rendszerre -, hiszen mindketten maszkot váltanak. A Kicsiből Kislány lesz, a Nagyból Kisfiú. Két gyerekember első találkozásának, összeismerkedésének lehetünk szemtanúi. Egy arányosan felnagyított méretű kerti pad szolgál hátteréül a habázó lányka és a kavicsot rugdosó, kamaszosan esetlen fiúcska „szerelemre lobbanásának". Pontos megfigyelések, precízen végrehajtott mozdulatok, sziporkázó szellemesség, a legkisebb részletek sűrítettségével kiemelt lényeg - mindez az egész előadásra jellemző, de erre a kis etűdre különösen. Kis gyöngyszem - tartamában, tartalmában, megvalósításában a legjobban kiés megválasztott megoldásokkal. Viszont éppen ez az etűd nem illeszthető az előadás koncepciójába - ha van értelme koncepciót számon kérni, s nem egyszerűen egy etűdsorozatról kell beszélnünk.

A következő percekben a Nagy hálószobájába pillantunk be. Lila selyempizsamájában lefekvéshez készülődik, amikor ágyán megelevenedik a paplan -mint a női princípium (s ennyiben ez az előző jelenet folytatása). Igazi bravúr kettejük csatája és szerelmeskedése, amelyről végül kiderül, hogy csak rossz álom, s reggelre már a paplanhól is eltűnik a ‚lélek" (újabb bravúr: a néző nem veszi észre, amikor a színész kibújik a paplanhól).

A nevetéstől lassan már el-elzsibbadó közönség figyelmét csak egyre jobb és pergőbb etűdökkel lehetne fokozni vagy legalábbis fenntartani. Az előadás szerkezetének hibája, hogy ehelyett a legöttlettelenebb s ehhez képest indokolatlanul hosszú kép, az „Orvosi vizsgálat" következik: a Kicsi szemüveget kap, amit a továbbiakban is visel. E mélypont után némi fellendülést hoz a „Két szaki szerencsétlenkedése egy létrával és egy pallóval" címmel illethető etűd, amely számos remek gag mellett sok elkoptatott, kiszámítható elemet is tartalmaz, és legnagyobb baja: hosszú.

Es itt tulajdonképpen vége is lenne az előadásnak. Taps. Váratlanul az est legszebb színházi pillanatának lehetünk részesei: az egymást átölelő figurák még maszkban vannak, amikor hirtelen sötét lesz. A kigyúló fényben ugyanabban a helyzetben, egymást átölelve két huszonéves, izzadó-pihegő, szimpatikus fiatalember áll - maszk nélkül. Egy pillanat, újabb sötét, majd a fényben újra a két mesterember. Es szakadatlan a taps.

De az előadásnak még sincs vége. Következnek a zenebohócok és a cirkuszi pillanatok. A Kicsi vezényletével tapskórusok és tapskompozíciók születnek. S ekkor a közönség közösséggé transzformálódik. Pantomim, burleszk, cirkusz - együtt színház. A színház mint transzformátor - újra a régi szerepében.

Tóth Miklós

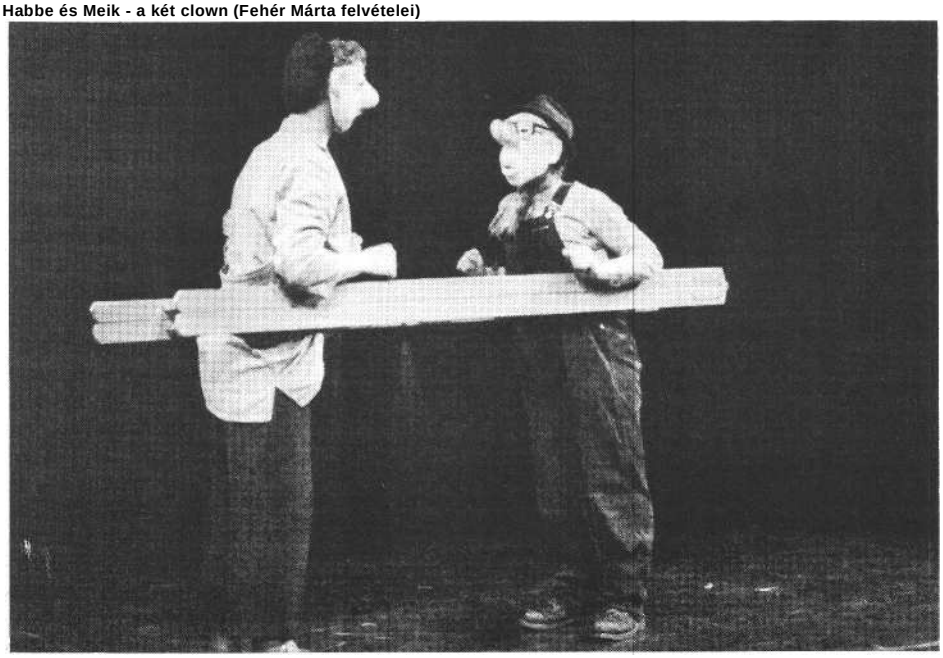
Avvakum - etno-oratórium

Amit nem lehet elmondani, azt el kell játszani - válaszolhatna Wlodazmierz Staniewski, a lengyel Gardzienice Színház vezetője Wittgensteinnek, ha fontosnak tartaná a válaszadást. A színpadi szöveg ugyanis kevés, tehát olyan közlésértékű elemeket kell találni, amelyek önálló nyelvként működnek. Azok a színházak, amelyeket összefoglalóan mozgásszínházaknak szoktunk nevezni, ilyen önálló nyelvként használják a testet, a zenét és a dalt, valamint a testek és a díszletek együttes hatásából összeálló képeket. Ezek az összetevők ugyanolyan önálló jelértékkel és szabályrendszerrel rendelkeznek, mint az írott vagy beszélt nyelv.

A szöveg, a test, a zene és a kép nyelve mellé Staniewski - mint a színház számára nélkülözhetetlent - besorolja a lélegzet nyelvét is. A lélegzet az elevenség kritériuma, az eleven test pedig a színházé. A lélegzet az egyedi, a megismételhetetlen alapegysége. Egyszerre működteti a beszédet, a testet, a zenét és a képeket. Láthatatlan erő, amely azonban nemcsak a mozgó, hanem a szemlélődő egyedekre is hat. A lélegzet metafizikus szintre emeli a közlést, s ahol eleven színészek eleven nézőkkel létrehozott viszonya keletkezik, ott lehetőséget teremt az elmondhatóság határainak kitágítására. Nádas Péter hasonló okokból nevezi a színházat a ‚rituális összelélegeztetés" művészetének.

A harminckilencedik életévében járó Staniewski 1978 óta dolgozik abban a Lublintól harminc kilométerre fekvő határ menti faluban, melyről a csoportot elnevezték. Staniewski sokáig volt Grotowski színésze. Noha számos jel - így a színészi játék, a gesztusok, a fadíszletek, a kellékek (gertyák, kenyerek) - a szegény színház eszközeit idézi, Staniewski színháza alapvetően különbözik Grotowskiétól. Ezt az alapvető különbséget a rendező a patateátrális eszközöktől való eltávolodásban jelöli meg. Előadásaik ugyanis nem laboratóriumi jellegűek, hanem kiszabadulva a laboratóriumból, élettérben játszódnak.

Gardzienicében az előadáson kívül a néző sok más érdekességet tapasztal. Először is az előadások színhelye az egész falu s annak környéke. E nagy játéktéren belül több helyszín létezik, amelyek között a nézők a színészekkel együtt vándorolnak. A főelőadás megkezdése előtt a nézők egy kunyhóban gyülekeznek, ahol a színész-házigazdák teával és kaláccsal kínálják őket, Ugyancsak ott kerül sor arra a demonstrációra, amelyhez hasonlót Budapesten a harmadik előadásuk után a hajnali órákig tartottak. Ez a táncházainkra emlékeztető demonstráció a színházzal való találkozás része. E találkozás alapja az érintés, amely „laboratóHabbe és Meik - a két clown (Fehér Márta felvételei)



Henryk Andruszko a Gardzienice együttes előadásában

riumi" körülmények között soha nem jöhet létre a maga természetes módján. Ennek az érintésnek - mint az a budapesti demonstráción is kiderült - dramaturgiai funkciója van. Ugyanakkor az érintés eszköz a szégyenérzet megtapasztalására. Amikor ugyanis a színészek a legszebb lengyel népdalok hangjaira egyesével „seregni" (nem táncolni!) hívják a nézőket a művészek alkotta kör közepébe, akkor őket is színészekké minősítik. Ez ad energiát a néző számára a szégyenérzet bevallásához s egyben a legyőzéséhez is. Az érintés ad erőt a kitárulkozáshoz. A „sergés" okozta elszédülés például ürügyet szolgáltat a színészeknek az ölelésre, nehogy a néző elszédülve a földre essen. Létrejön a találkozás, még mielőtt maga az előadás elkezdődött volna.

Staniewski színházi etikája a szégyenérzetünkkel való szüntelen szembenézésünkön alapul. Addig vagyunk etikus emberi lények - vallja -, amíg van szégyenérzetünk, s amíg képesek vagyunk azt vállalni. A szégyenérzet megmaradásának eszköze a színház.

Gardzienicében, miután kellően besötétedett, a kunyhótól mintegy két kilométerre, a falun kívül épült kápolnában veszi kezdetét a főelőadás. Az együttes fennállásának tizenkét éve alatt mindösz

Jelenet az Avvakum című lengyel előadásból

sze három előadást mutattak be, s egyik sem hosszabb háromnegyed óránál. A fesztiválon játszott *Avvakum* című előadásukat 1983 óta tartják repertoáron, s azóta többször, nagy sikerrel mutatták be New Yorktól Szöulig. Kelet-Európában most vendégszerepeltek először, s - Staniewski szerint - Magyarország az első olyan ország, ahová politikai megfontolásból érkeztek, mivel a magyar és lengyel sors újra sok közös vonást mutat, és a két nép újra egymásra utalt.

Az Avvakum protapópa száműzetés-ben írt önéletírása alapján készült elő-adást 1981 végén kezdték el próbálni. A protapópa alakja - aki az orosz irodalom első raszkolnyikja - lehetőséget szolgáltatott arra, hogy az akkor bevezetett statáriumra reagáljanak. A pravoszláv egyház reformerőivel szembeszálló Avvakum személye és sorsa nem példát jelen-tett számukra, hanem a magatartásában megjelenő lelkierővel éreztek rokonságot. Azzal a nagyfokú lelkierővel, amelylyel csak a megszállottak és a félkegyelműek rendelkeznek - azok a törvényen és társadalmon kívül állók, akikre nem vonatkoznak az emberek között érvényben lévő kötelező formák, ezért félelem nélkül kimondhatják az igazságot. Időközben az előadás elvesztette tragikus felhangjait, és ma inkább a játékos, a népi humorra jellemző elemek dominálnak benne.

Felvetődik a kérdés: valóban megszabadultak-e parateátrális eszközeiktől, vagy csupán a Laboratórium méreteit nagyították fel, s e léptékváltás hatására változik az általuk nyújtott színházi élmény? Ugyanis a szándékosan előidézett szituációk, a mesterséges helyzetek a nézővel való kapcsolatteremtés intenzitásának növelésére használt laboratóriumi eszközöknek is tekinthetők. A szegény színházra jellemzően az intimitást előidéző színházi tényezők (kevés néző, a nézőtérhez közeli és belé ékelődő játéktér, az előadás kezdetén a színészek minden nézőt személyesen kísérnek a helyükre stb.) belső perspektíva létrehozását szolgálják. A méreteket nézőként nem külső optikai léptékekhez igazítjuk, hanem saját belső lelki-szellemi arányainkhoz. Ez a dimenzióváltás azonban éppenhogy nem távolra visz bennünket, hanem közelre, lelkünk közelébe.

Ezzel az eljárással a konvencionális színházhoz képest ellentétes utat járnak be. A konvencionális vagy verbális színházak - amelyeket nevezhetünk „drámát illusztrálóaknak" vagy jobb esetben egy-egy rendezői egyéniség eredeti értelmezésén alapuló rendezőieknek - egy tanulságos történet pszichológiai viszo-

nyainak megjelenítésével metaforát alkotnak, amit a nézőnek logikai úton kell megfejtenie. A katarzis, vagyis az erény és a hitványság felismerése, majd az azzal való szembesülés a logika eredményeképpen fogalmi úton jön létre. A Gardzienice előadásában viszont belső perspektívák erővonalai mentén, nem logikai, hanem spirituális fókuszból szemlélünk. Amíg tehát a konvencionális szín-házban kizárólagos a dialógus - amelyet Sztanyiszlavszkij módszere alapján pszichológiai és metakommunikatív elemek illusztrálnak addig a mozgásszínházak lemondanak a pszichológiáról, hogy önálló nyelvet alakítsanak ki a színházi közlés számára.

Vegyük sorra azokat a technikákat, amelyeket *az Avvakum* előadása során a Gardzienice színészei a belső perspektíva létrehozása érdekében használnak. Azzal, hogy lemondanak a pszichológiai ábrázolásról, s a szöveg mellett más, autentikus nyelvértékű jelsort alkalmaz-nak, lemondanak a történet lineáris elmondhatóságáról is. Aki tehát a protapópa önéletírásában szereplő epizódok megjelenítését várja, nemcsak csalódni fog, hanem értetlenül is ülhet az előadáson. A színészek sokkal inkább az irodalmi szöveg szellemének visszaadására törekedtek, mint annak eljátszására. Sőt, korábbi előadásaikból átmentett szövegeket - Mickiewicz *Ősök* című drámájának egyik versét, illetve pravoszláv szertartásrészleteket - is használtak.

Az előadás kompozícióját legerőteljesebben a zene, illetve a dalok és a képek szervezik. Mint az egy évvel ezelőtt megjelent prospektusukból kiderül, a zené-nek nagyon fontos szerepet tulajdonítanak színházi csztétikájukban. A falu környékén maguk gyűjtötte népdalokat és pravoszláv egyházi énekeket építenek előadásukba. E dalokat gyakran hangszeres kísérettel éneklik. Az előadás minden pillanatát folyamatosan végigkíséri a zene, miközben a színészek - néha akrobatikus mozgással-lüktető-agresszív ritmusban, folyamatosan „dolgoznak".

Ennek az előadásnak a lélekidézés a szándéka, és e misztériumot - amely mindenekelőtt a zene közvetítésével születik meg - Staniewski új műfaji elnevezéssel illette: etno-oratóriumnak nevezi, amely a zenes színház gyökeresen megújított formáját jelenti. A klasszikus oratórium egyházi dallamait nemcsak népiekkel egészítették ki, hanem az oratórium egyébként is meglévő drámai és elbeszélő jegyeit színházzá változtatták azáltal. hogy látványos mozgássorokkal egészítették k.

Ám e mozgássorokra a passiójáték elnevezés is illik, hiszen egy egyházi méltóság szenvedéstörténetét mondják el, jelzésszerűen bemutatva életének legfontosabb fordulatait. E passiószerű megoldás viszont elvezet bennünket a másik kompozíciós elemhez, a képhez, amely - a kezdő beállítást leszámítva - egy hat táblára osztható ikonosztázt idéző játéktérben jelenik meg. A négyzet alapú tér két szemben lévő oldalán foglal helyet a közönség, a másik két oldalon viszont egy-egy emelvény áll, ami alatt és aminek a tetején szintén folyik a játék. A tér közepére pedig az előadás folyamán egy hosszú tengely két végére erősített kocsikerekekből álló szerkezetet hoznak be, melyet több célra is mobilan használnak. Amikor a tengelyt az egyik végére erősített kerekére függőlegesen felállítják, s a felső kereken külön játéktér keletkezik, vízszintesen mintegy megfelezik a teret. Igy az első szinten is, meg a felsőn is harom-három játéktérrész keletkezik, biztosítva ezzel a szimmetrikus képösztás lehetőségét. A képek, amelyek nem a díszletekből, hanem a testekből születnek, ikonográfiai szabályok szerint szerveződnek. Mivel nincs lineáris történet, és lemondtak a pszichológiai ábrázolásról, a jelenetek stilizáltak, a szerepek kevés személyiségkontúrt kapnak. Ahogy az ikontechnika esetében. úgy itt sem a realisztikus ábrázolásra törekedtek, hanem arra, hogy az egyéni emberi érzéseket sémákba sűrítsék. Nem a természeti lét illusztrálására, hanem - Pál apostol szavaival - a „másik lét" tettenérésére törekedtek. Miként az ikon önmagában is szent tárgy, amely részt vesz a liturgiában, úgy vesznek részt a színészek e színházi szertartásban; s miként az ikonokat sem festhették mások, csak a „kegyelem állapotában" lévő, bűneiket meg-bánó szerzetesek, ugyanúgy e képeket is csak a Gardzienice „felkent' színészei hozhatják létre.

A mozgás képekhez juttat el, a képek hangulatokat idéznek fel, s ezek újabb képeket és hangulatokat indukálnak bennünk. A történetnek ezt a dimenzióváltását hajtja végre Staniewski színháza. Ugyanis a történet bennünk van, és tőlünk függ; és a történet tőlünk függ, mert bennünk van.

Az ikonosztáz - ajtó, amely a templom hajóját elválasztja a szentélytől. Az ikon belső fókuszából széttekintő ember ilyen ajtóban áll: két lét határán vesztegel. Aki a Gardzienice előadásán tekint szét. szintén ilyen ajtóban áll. Ha keresztülnéz az eleven ikonosztázon, magát, különben pedig szemben ülő nézőtársát látja. Kettős tükröt tart hát elénk a lengyelek elő-adása.

Varszegi Tibor

SZILÁGYI MÁRIA

A struktúra szorításában

Fiatalok színháza az NDK-ban

A nyolcvanas évek közepén az NDK fiatal színházi alkotói úgy érezték, hogy a fennálló színházi struktúra keretei között nem tudják megvalósítani művészi elképzeléseiket, és tenniük kell valamit. Igy született meg egy műhelytalálkozó gondolata. Az első ilyen találkozónak 1985-ben a schwerini színház adott otthont. A Színházi Alkotók Szövetsége és az FDJ Központi Tanácsa vállalta a védnökséget a fiatal szövetségi tagok által önállóan megtervezett és megszervezett „Werkstatt" felett. A schwerini találkozó eredményes volt: a résztvevők megismerhették egymás munkáját, megvitathatták szakmai problémáikat, beszélgethettek gondjaikról, és közösen kifejezhették a kultúrpolitikával szembeni követeléseiket. A sikeren felbuzdulva elhatározták, hogy ezentúl kétévente hasonló találkozót rendeznek. Erre 1987-ben Potsdamban, 1989-ben pedig Gerában került sor.

A gerai műhelyt, illetve annak programját egy tizennyolc tagú, fiatal színházi emberekből szerveződött bizottság készítette elő. A program összeállításánál arra törekedtek, hogy az a műhelymunkát tegye lehetővé, és segítse elő, s a találkozó ne egy nagyszabású fesztivál legyen, mint a sokat kritizált potsdami. Ezért úgy határoztak, hogy most lényegesen kevesebb és csak modellértékű produkciót hívnak meg. A több mint száz felkínált előadás közül harmincat választottak ki.

A meghívott produkciók többsége prózai előadás volt, de bemutatkozási lehetőséget kapott a zenés színház, a balett és a táncszínház is. A kínálatot néhány külföldi együttes vendégjátékával egészítették ki. Minden előadás után műhely-beszélgetést terveztek a produkció közreműködői és a közönség részvételével. Az előadáso[k] kora délután kezdődtek, egy időben több helyszínen zajlottak, és késő éjszakáig tartottak. Délelőtt különböző programok között válogathatott az érdeklődő. Eljárhatott Michael Kulow (NDK) teijiquan kurzusára vagy Ide van Heiningen (Hollandia) az önmegismerést és ezáltal az őszinte-tudatos kifejezést elősegítő mozgástréningjére, vagy videofelvételekről ismerkedhetett a nemzetközi színházi élet kiemelkedő képviselői, így többek között Brook. Wilson, Pina Bausch, Grotowski, Kantor es Barba alkotásaival. Ez utóbbi három al-

kotóról beszélgetésre is alkalom nyílt, Krzystof Domagalki lengyel szakértő részvételével.

A műhely szervezői három alkalommal szakmai tanácskozást rendeztek a színházi munka szervezeti formáiról, a fiatal rendezők színházi koncepciójáról, végül az idei műhely tapasztalatairól.

Gerában főként kisebb vidéki színházak kaptak bemutatkozási lehetőséget. Fogalmazhatnék úgy is, hogy a találkozón - az NDK minősítési rendszerét figyelembe véve, mely a színházakat degradáló és méltatlan módon három kategóriába sorolja - az egy „A" kategóriás weimari színházon kívül csupa „B" és „C" kategóriás színház produkciója volt látható. (Ebből arra lehet következtetni, hogy fiatal színházi alkotók leginkább ezeken a helyeken dolgoznak vezetői pozícióban, és itt tudják meghatározni a színház profilját, valamint - az előbbi logikus következményeként - ezekben a színházakban van a legtöbb lehetősége a fiataloknak önálló munkára.) A találkozó módot nyújtott arra is, hogy megismerhessük néhány úgynevezett szabad színházi csoport munkáját.

A bemutatott darabokat tekintve ismert, kevésbé ismert és fiatal NDK-beli szerzők művei domináltak (Heiner Müller, Volker Braun, Alfred Matusche, Georg Seidel, Holger Teschke, Gerd Knappe és Jo Fabian). A világirodalmat Szophoklész, Ibsen, García Lorca és Ionesco képviselte.

A Müller-recepcióval kapcsolatban érdekes dolgot lehetett megfigyelni. Müllert a fiatalok az elmúlt években még szellemi atyjuknak tekintették. Ma azonban, amikor Müllert az NDK-ban is általános elismerés övezi, és darabjait tömegesen játsszák, a fiatalok egyre kritikusabban vélekednek darabjairól és színházi koncepciójáról.

Ez a kritikus-elutasító magatartás nem vonatkozik azonban valamennyi Müller-darabra. A *Volokolamszki országút* I-V. (Wolokolamsker Chaussee I-V) című darabját éppenséggel két alternatív színházi társulás, a drezdai Schicht-Theater és a berlini Theaterwürfel előadásában is láthattuk. En az utóbbit néztem meg. Müller e kíméletlen történelmi kollázsa tulajdonképpen öt minidrámából áll. Az első két rész a II. világháború idején játszódik, és a kilátástalannak tűnő fronthelyzetekben olyan szovjet katonákat mutat be, akik a németek gyűrűjében saját házájukban teszik fel a kérdést: „Hogyan vezettél bennünket, Sztálin elvtárs?" A többi rész az NDK történelmének és jelenének néhány „kínos" eseményét és jelenségét mutatja be. Így az 1953. június 17-i felkelés problematikája egy régi kommunista és a sztrájktanács küldöttévé avanzsált egykori náci közötti vitában, a funkcionáriusok uralma egy asztalával összenőtt funkcionárius monológjában, az utóbbi időben egyre fokozódó nemzedéki-világnézeti ellentétek pedig egy meggyőződéses káder és kivándorolt fia összeütközésében fogalmazódnak meg nagyon élesen.

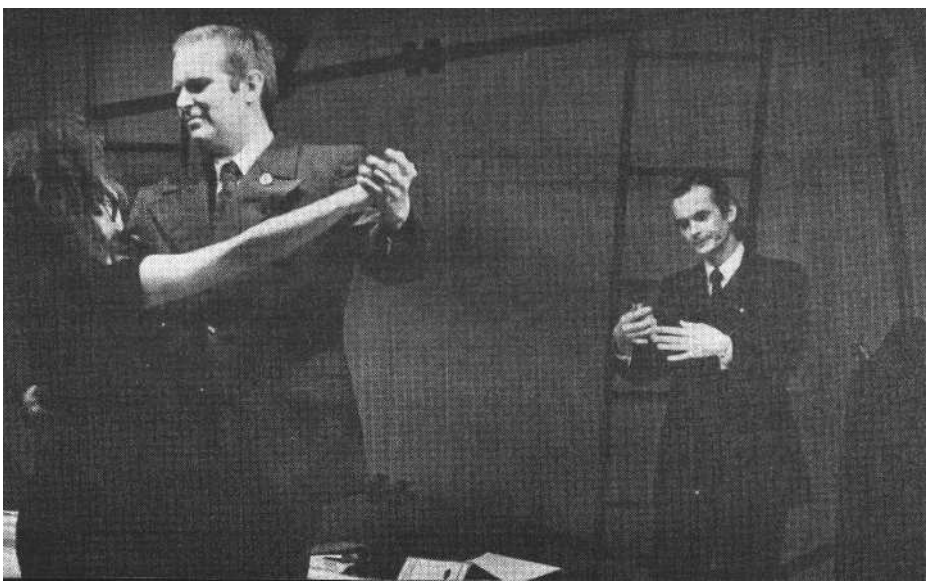
Frank Lienert, a Deutsches Theater színésze egy kis teremben rendezte az előadást. A terem hosszában középen híd vezet át, melynek mindkét végét egy-egy merőlegesen elhelyezett asztal zárja le. Az asztalokat vörös drapéria borítja, a hidat fehér vászon. A híd két oldalán és az asztalok mögött székek sorakoznak. Az egyik asztalon négy, ülésrendet jelző névkártya látható. A nézők a híd mentén foglalnak helyet. Megjelenik két férfi és két nő. Társadalmi ünnepségeken szoká sos fekete-fehér ruházatot viselnek. Ők is helyet foglalnak a számukra kijelölt helyen az asztalnál. Figyelmesen körültekintenek a teremben, és nyugodt, megértő mosollyal reagálnak a még sustorgó, izgő-mozgó jelenlevőkre. Aztán elkezdenek mesélni. „120 kilométerre Moszkvától történt. Vártunk a fagyos lövészárokban a bevetésre..." -emlékszik viszsza az egykori orosz parancsnok. Mintha veterántalálkozón lennénk. Az ünnepélyes, tiszteletteljes visszaemlékezés rövidesen a történelmi múlttal és a jelennel való kíméletlen szembenézéssé alakul át.

Ezzel a nyitójelenettel a rendezőnek sikerül valós közeget teremtenie az áradó, oratóriumszerű visszaemlékezés-monológokhoz. Az ezekben felidézett helyzeteket és párbeszédeket is ebbe a közegbe ágyazza, miáltal nem megtestesült absztrakt gondolatok, hanem élő emberek küzdenek meg egymással. A színészek minimális kelléket használva intenzív jelenlétükkel és őszinte játékkal elevenítik meg ezeket az embereket. Lebilincselő hatású előadás.

Lutz Graf, a Nordhauseni Városi Színház fiatal művészeti vezetője, egészen más eszközökkel nyúlt Müller szövegeihez. Kollégáival *Hol van a holnap, amit tegnap láttunk? (Wo ist* der Morgen, den wir gestern sahn) címmel Müller szövegeiből és darabjaiból olyan montázst állított össze, mely Müllernek a hatalomról alkotott véleményét és a hatalomhoz fűződő viszonyát vizsgálja felül. A montázsból kirajzolódik az NDK-beli hatalmi viszonyok alakulásának története a kezdetektől napjainkig.

A színpadot az előadás kezdete előtt egy kifeszített függöny takarja el, melyen ipari csendélet látható: gyárkémények és egymással ölelkező fémcsövek átláthatatlan rendszere. Monumentalitásával nyomasztó hatású. Az előszínpad bal oldalán, kordonnal körülvéve, hatalmas terrakotta Lenin-szobor látható. A színpad jobb oldalán hétvégi idill képe: kempingsátor előtt egy munkásfigura ül, sörözget, és nyugati tévéműsort néz. A sátor is szépen körül van kerítve. Amikor felmegy a függöny, hatalmas íróasztal áll a lejtős színpadon, melynek közepén egy bemélyedés van. Ide később a hatalom és a társadalom által egyaránt kivetettek kerülnek. A színpadon látható még néhány kordonnal körülvett „kiállítási tárgy", így egy építkezésnél használatos csővázas állványrendszer és egy ruhákat reklámozó kirakatoszlop. Ez a sokféle asszociációt megengedő díszlet egy „heavy metal"-előadást sugall. Az első jelenetek után világossá válik Grafék „vitamódszere". Az egyes jeleneteket különböző ér-

Jelenet a Hol van a holnap...? című Müller-montázsból



telmezésben ismételten eljátsszák, vagy épp ellenkezőleg, nem játszanak végig egy jelenetet, hanem a színészek kilép-nek szerepükből, és elmondják véleményüket a szövegükben megfogalmazott nézetekről, és Müller némely, írásjegyek nélküli, „parttalan" szövegét asszociációk alapanyagaként használva. Ezek a variációk nagyon érdekesek, és sokszor igen szórakoztatóak. Különösen azok élvezik, akik nagyon jól ismerik Müller műveit. Ezt a vitriolos előadásmódot azonban a közreműködők nem tudják következetesen végigvinni. Az előadás folyamán egyre kevesebbet improvizálnak. A beharangozott és izgalommal várt „párbeszéd a nagy szentséggel" csak részlegesen valósul meg. Kezdeményezésként viszont biztató.

Müller, az őt ért mind gyakoribb bírálatok ellenére, továbbra is számos fiatal drámaíró példaképe. Hozzá hasonlóan többen nyúlnak olyan történelmi és társadalmi problémákhoz, amelyekről felelős hivatalos helyeken nem szívesen beszélnek. Ezeket a problémákat, Müller drámaszerkesztési elveit követve, cselekmény nélküli, különböző asszociációkra módot adó képsorokon keresztül a hétköznapitól eltérő, emelkedett művi nyelven ábrázolják. E követők közé tartozik Holger Teschke is. A műhelytalálkozón *Berlini november* (Berliner November) című darabjának ősbemutatóját láttam az Ernst Busch Színművészeti Főiskola III. éves hallgatóinak előadásában.

A darab az 1918-as berlini eseményeket akarja új, ideológiamentes megvilágításban bemutatni. Ez sajnos nem sikerül. Megmarad annak illusztrációja, hogy ideálok és elképzelések önmagukban nem elegendőek egy forradalom végigviteléhez. Ezt Teschke elsősorban Rosa Luxemburg alakjával bizonyítja, aki mint a baloldali szociáldemokraták egyik vezető egyénisége meghatározó szerepet játszott a novemberi népforradalomban, és akit Karl Liebknechttel, a forradalom szellemi atyjával és vezetőjével együtt 1919 januárjában meggyilkoltak.

A számtalan epizódból álló darabot könnyen alakítható térben, minimális kelléket használva jelenítik meg a főiskolások. A díszlet néhány székből és két mozgatható pódiumból áll. A játékteret hátul könnyű piros függöny határolja. Az egyes epizódokat élő zene választja el. A zene azonban gyakran az egyes jeleneteken belül is fontos szerephez jut, így az atmoszférateremtésben, a lényegi momentumok hangsúlyozásában és az ellenpontozásban.

A színészek a játék kezdetén egymást követve bevonulnak, és a nézőtér első so

Jelenet a Carmen Kittel című rüdolstadti előadásból

rában leülnek. Arcuk rikító színűre maszkírozott, valamennyien fehér inget és sötét nadrágot viselnek. Ezt az „egyenszerelést" később a székük mellett elhelyezett rudaharabok segítségével teszik egyénivé. A játék alatt az együttes minden tagja mindvégig jelen van. Vagy játszik, vagy székén ülve figyeli az előtte zajló eseményeket. Már bevonulásukkal jelzik, hogy közösen, „egymásnak adva át a szót", akarnak nekünk valamit elmondani. Mint később Alexander Stillmarktól, az előadás rendezőjétől megtudjuk, az előadásmód egyenes folytatása a darab feldolgozásával, a forrásanyagok felkutatásával és az előadás létrehozásával kapcsolatos munkamegosztásnak.

A darab epizódjai kitűnő lehetőséget nyújtanak a színészeknek képességeik sokoldalú bemutatására. Mindannyian képesek villanásnyi idő alatt is markáns típusokat és egymásra figyelő játékukkal világos, pontos helyzeteket teremteni. Ábrázolásukban a novemberi események egyének és érdekcsoportok tetteiként jelennek meg. Sok epizódot sikerül képileg is fantáziadúsan megformálniuk. Az előadás végén mégis hiányérzetünk van, mert nem sok újat tudtunk meg a novemberi forradalomról. Az előadás nem érint meg bennünket. Nem kelti fel érdeklődésünket sem a novemberi, sem általános értelemben a forradalmak iránt. Talán ezzel magyarázható, hogy a színészek és a rendező művészi teljesítményét honoráló lelkes taps után senki sem akart beszélgetni a közreműködőkkel sem a szakmai, sem közérdekű problémákról. De közrejátszhatott ebben a passzivitásban az áldásos történelemoktatás apolitikusságot eredményező hatása is, mert más hasonló történelemfaggató előadás után sem jött létre műhelybeszélgetés. Ugyanakkor több előadásban az egyes ember problémáinak az ábrázolása is bizonytalan volt.

Lehet, hogy a művészek egy része nem tud szabadulni a társadalomban uralkodó paternalista szemléletmód nyomásától, és képtelen az egyén problémáit komolyan venni?

Mindenesetre Georg Seidel fiatal NDK-beli író *Carmen Kittel avagy A lassú gyermek* (Carmen Kittel oder Das langsame Kind) című darabjának előadása (Rudolstadti Színház) bosszantóan komolytalanul foglalkozott ezzel a problémával, pedig a mű kegyetlenül igaz alkotás.

A főszereplő tizennyolc éves, intézetben nevelkedett lány. Carmen az alkotmány értelmében felnőttnek számít, és el kell hagynia az intézetet. Az állam egy lakótelepi lakást bocsát a rendelkezésére, és munkahelyről is gondoskodik számára: krumpliit válogathat egy raktárban. Egyik kolléganője személyében tiszteletbeli „gondviselőt" is kap. Elkezdhet „szabadon élni", de ez az élet számára mindenekelőtt magányt jelent. Magányosnak érzi magát az önálló lakásban, barátai társaságában, sőt barátja mellett sem tud feloldódni. Sodródik és vergődik kapcsolatai és környezete hálójában. Terhes lesz. Tanácstalanságában, de főként barátja unszolására, zsarolására elvéteti a gyereket. Idősebb munkatársnői viszont az útban lévő bébit annyira a brigád csemetéjének tekintik, hogy a lányt állandóan tanácsokkal látják el, babakelengyét ajándékoznak neki, etetik-itatják. Ebben a helyzetben a lány arra kényszerül, hogy az abortusz után is úgy viselkedjék, mintha terhes lenne. Amikor eljön az ideje, a „tantik" látni is akarják a kicsit. Carmen ellop egy csecsemőt, de a sikeres bemutatás után nem tud mit kezdeni a síró gyerekkel. Megfojtja.

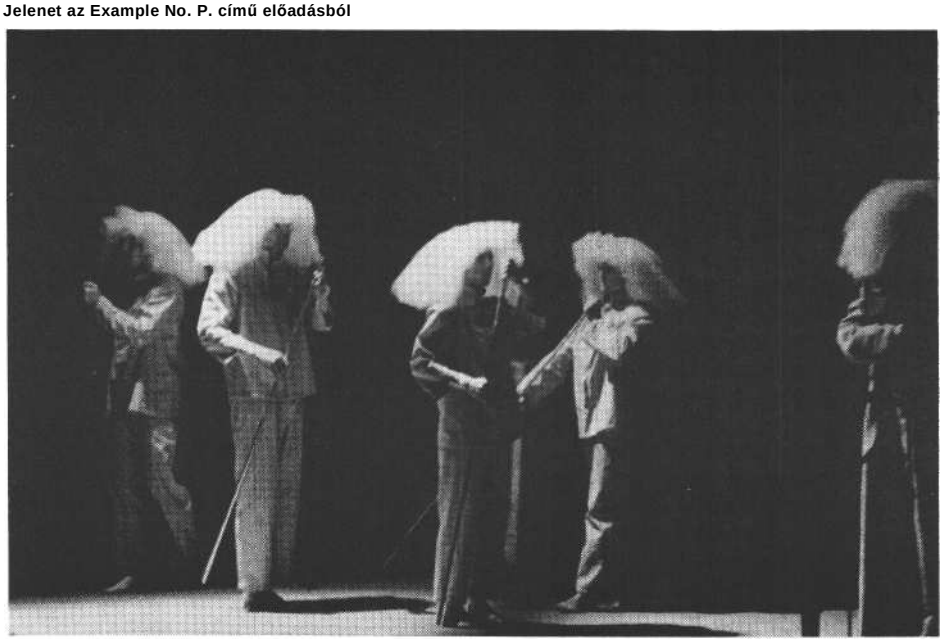
Az egyén és a társadalom viszonya, a fiatalok és a társadalom kapcsolata közismerten egyre problematikusabbá válik az

Detlef Heintze, Henning Orphal és Steffi Kühnert Az átmeneti társadalom című előadásában

NDK-ban is. Így az állam és a társadalom hatáskörének kérdése mind gyakrabban válik vita tárgyává. Fontos kérdés, hogy mennyire készíti fel a társadalom a fiatalokat az önálló, felelősségteljes életre, illetve mennyire biztosítja az ehhez szükséges feltételeket; mennyire teszi őket képessé arra, hogy problémáikat meg tudják oldani, hogy partnerkapcsolatokat építsenek ki, hogy vereségeiket és csalódásaikat el tudják viselni, hogy tudjanak küzdeni eszményeikért.

Ez a probléma Carmen esetében sarkítottan jelenik meg. Az előadás a jelenség általános jellegére akarta helyezni a hangsúlyt. Ezért a rendező, Konstanze Lauterbach nem tartotta szükségesnek, hogy a figurák egyénítésével és a közöttük lévő kapcsolatok pontos megmutatásával konkrét és egyértelmű helyzeteket és helyzetképet fessen. A színpadon a történet paródiáját látjuk. Ez a paródia viszont tetszik a közönségnek. Meg kell hagyni, egy-egy ilyen szám önmagában véve valóban nagyon találó. Így például Carmen munkatársnői egyformán és divatjamúltan öltözködnek, hasonló frizurát viselnek, egyformán vélekednek a férfiakról, és mindannyian szeretik a nyalánkságokat. Játékukat figyelve egészen megfeledkezünk szegény Carmenről, és nagyon sajnáljuk, ha a brigád elhagyja a színpadot. (Vajon erre a megoldásra gondoltak a két évvel ezelőtti potsdami műhely résztvevői, amikor arról vitatkoztak, hogyan lehet könnyen fogyasztható és szórakoztató, mégis problémaérzékeny és elkötelezett előadásokat létrehozni?) Mindenesetre több fiatal színházi alkotó a társadalmi problémák ábrázolására ezt vagy az ehhez hasonló utat tartja járhatónak (valószínűleg a sokáig kanonizált epikus színház ellenhatása is ez), de így hamis helyzetképet festenek a valóságról, és csak a társadalmi hazugságokat szaporítják.

Jelenet az Example No. P. című előadásból



Volker Braun Az *átmeneti társadalom* (Die Übergangsgesellschaft) című darabjának weimari előadása Christina Emig-Könning rendezésében viszont arra példa, hogy miként lehet megalkuvások és olcsó színpadi megoldások nélkül a közönség érdeklődését kiváltó izgalmas politikai színházat csinálni.

„A darabot első megközelítésben Csehov-parafrázisként értelmezhetjük. Hősei akár *a Három* nővérből léptek volna elő, olyannyira, hogy már-már azok karikatúrájának tűnnek. A finom utalásokkal teli kritika nem a csehovi mélabúval teli, tehetetlen hősöket illeti, hanem törpe korunkat, amely a csehovival ellentétben már vágyakra, már képzeletbeli utazásra sem inspirál. *Az átmeneti társadalom* hősei akár *a Három* nővérből léptek volna haladó út egy állomásán időznek. Átmenetiségük a szétesés előtti stagnálás, a mozdulatlansággá való merevedés" -írja Maros Judit darabelemzésében a Világszínház 1989. január-februári számában.

A darab színrevitele kétszeresen is nehéz feladat elé állítja az alkotókat. Egyrészt, mert nincs cselekménye, nem egymáshoz kapcsolódó párbeszédekből áll, hanem szövegkollázs. „A szereplők elbeszélnek egymás mellett, »hangulat«-jelentéseket adnak magukról." (M. J. uo.) Ebből az következik, hogy akik egy ilyen darab színpadra állítására vállalkoznak, szabadabban és önállóbban dolgozhatnak a darabbal, mint egy hagyományos, szerzői instrukciókkal ellátott mű esetében. De kérdés, hogy mennyire tudnak a biztos és „jól megírt" irodalmi alapanyaghoz szokott rendezők és színészek szuverén színházi alkotást létrehoz-ni. Erre Weimarban, ahová közösen utaztunk el, egyértelmű választ kaptunk.

A Weimari Nemzeti Színház hatalmas színpadán egy nagyon sokféle színházi eszközzel megkomponált, erőteljes hatású és világos jelentésű, öntörvényű színpadi világ jelenik meg.

A súlyos, fakult vörös drapériával szegélyezett színpad, mely a nézőtérrel szemben perspektivikusan szűkül, és nyitott mélyén gyenge fehér fény pislákol, beszédesen jelzi az egykori gigantikusra tervezett, de mára szétesés előtt álló világot. A pusztulást jelzi az is, hogy az egykor szépen berendezett lakásban (a maradék bútorból legalábbis erre lehet következtetni) már csak egy nagy családi asztal áll, melyhez már soha nem ül le a család. Látható még néhány rozoga szék meg egy hatalmas hűtőszekrény, mely-

ben főként italokat tárolnak. A lakberendezési tárgyak a színpad előterében helyezkednek el. A lejtős színpad közepén kis sziklakert látható, lassan folydogáló patakocskával.

Főként e két helyszínen tartózkodnak az Irina születésnapjára egybegyűlt vendégek: Wilhelm, a hetvenhat éves kommunista; Walter, a három nővér hatalomra törekvő, brutális bátyja; felesége, Mette, a színésznő, aki szuggesztív erejével lehetővé teszi a többiek számára, hogy „repüljenek", hogy megélhessék vágyaikat; Anton, az életen kívül rekedt, csalódott, semmire sem képes író; dr. Bobanz, Másа kapitalizmust kutató férje és természetesen Másа, aki szintén történész, és borzasztóan szenved férje állandó okoskodásaitól és a napi robottól; valamint Olga, a munkába belefáradt, hisztérikus vénlány-tanárnő. Az ünnepélyen nem történik semmi, kivéve Mette „varázslásait". A jelenlevők még csak beszélgetni sem tudnak egymással. Párhuzamosan mondják monomániás sirámaikat. Közülük egyedül már csak Irina képes cselekvésre: a darab végén felgyújtja a családi házat.

Az előadás az NDK-beli állapotok lényegi kritikáján keresztül általános érvénnyel szól a szocialista országokban napjainkra kialakult helyzetről. A nézők döbbenten hagyják el a színházat. Védekezésül csak egy mondatot tudnak kipréselni magukból: „Na, azért nem egészen ilyen az NDK!"

A műhelytalálkozón látott tizenhét produkció közül Jo Fabian előadása volt a legszokatlanabb. *Az Example No. 1'.* című alkotása - melynek szövegkönyvét is ő írta, és amely a Dessaui Landestheater és a Bauhaus közös produkciójaként jött létre - már nemcsak arról mond le, hogy egy történetet lineárisan vagy aszszociatíve tálaljon, de a nyelvi kifejezést sem tartja fontosnak. A szereplők ajkát csak sóhajok és artikulálatlan szófoszlányok hagyják el. Az előadás kifejezetten vizuális és akusztikus elemekre - látvány, testbeszéd, lassított mozgás, hang- és fényeffektusok, színpadi folyamatok többszöri ismétlése, valamint film- és videotechnika - épül.

Benyomásaim alapján úgy gondolom, Fabiant az idő-tér problémája foglalkoztatja. Az időé, amelyben létezünk, és amelyből nem tudunk kitörni. és a téré, amely más értelemben ugyan, de szintén fogva tart bennünket. Ennek a nagyon intellektuális színháznak is kitapinthatóak a társadalmi gyökerei. Némelyik kép konkrét NDK-beli hétköznapi helyzetre emlékeztet. Például a szorosan egymás mögött lépkedő katonák sora áthatolhatatlan falat jelent az átjutni szándékozó számára.

A találkozón ez az előadás osztotta meg leginkább a közönséget. Egyesek hangos elutasító kiáltások közepette, zajos ajtócsapkodással már az előadás elején elhagyták a nézőteret. Mások komoly és nagyon koncentrált arckifejezéssel ülték végig az előadást. A nézők egy-harmada viszont nagyon jól szórakozott. Legjobban a vissza-visszatérő, „kiterjedt érzékiség" elnevezésű, pillangó formájú lényen mulatott. Fabian látásmódja és színháza nagyon sok résztvevőt irritált; szerintük Fabian egyszerűen Bob Wilsont utánozza. Véleményem szerint csupán Wilson formai megoldásait használja fel nagyon is sajátos mondanivalója kifejezésére. Ez az előadás bebizonyította, hogy sok színházi ember is mennyire intoleráns szokatlan megoldásokkal szemben.

A nemzetközi színművészetet á moszkvai Ifjú Nézők Színháza képviselte a Dosztojevszkij elbeszélése nyomán készült *Feljegyzések az egérlyukból* című produkcióval, valamint a nyugat-berlini Zan-Polo-Theater elnevezésű alternatív színház *A glicerinapa avagy Nem vagyunk heringek* (Der Glyzerinvater oder Wir sind keine Heringe) című, Daniil Charms szövegei és jelenetei felhasználásával készült kollázs előadásával, vala-mint a párizsi Emballage-Théâtre Shakespeare *Troilus és* Cressidájával. Mindhárom produkció más-más módon színészcentrikus. A moszkvaiak előadásában egy fantasztikus színészt ismerhettünk meg. Az abszolút szövegcentrikus elő-adás sikere azon múlt, hogy Paradokszaliszt szerepében V. Gvozgyickij mennyire tud kapcsolatot teremteni a közönséggel. Az előadás koncepciója szerint ugyanis Paradokszaliszt közvetlenül a közönséghez fordulva fejti ki nézeteit. Ez a színész, még mielőtt egy szót is szólna, úgy próbál kapcsolatot teremteni a nézőkkel, hogy színpadon ritkán tapasztalható közvetlenséggel és természetességgel megmutatja, hogyan él az egykori hivatalnok gyéren megvilágított, stílbútorokkal túlzsúfolt szobájában: a bútorlabirintusban és a félhomályban magabiztosan közlekedik, mindent rögtön megtalál, valószínűleg régóta él e bútorok között, mégis (vagy talán éppen ezért) kegyetlenül bánik velük: csapkodja a szekrényajtókat, rángatja a fiókokat, belerúg a szekrény oldalába, feldönti a széket. Máskor a fülében turkál, majd ugyanazzal az ujjával megkavarja a teáját, szürcsölni kezdi, majd, mivel ízetlennek találja, fröcskölve kiköpi... A közönséget úgy kezeli, mint az ablaka előtt megálló járókelőket, és kockacukorral kínálja őket.

Ez a kezdet meglepetésként éri a nézőket, legtöbbjükből megütközést és elutasítást vált ki, de mivel a színész természetesnek és emberinek láttatja ezeket a szokásokat, a nézők egyszer csak kíváncsiak lesznek, és nagy élvezettel, aktívan részt vesznek a játékban. Gvozgyickij fontosnak tartja, hogy megértse őt a közönség, ezért gyakran megkérdezi, értjük-e, amit mond. Ha valaki nemmel válaszol, megpróbálja mondanivalóját gesztikusan vagy németül kifejezni. Régen éltem át ilyen közvetlen és őszinte kapcsolatot színész és közönség között. Az előadást Kama Ginkasz rendezte.

A franciák üres játéktérben, szokatlan módon varázsolják elénk a trójai palotát és a görögök táborát. Játéktérül egy hangversenyterem üres nézőterét választják, felette páhollyal. A páholy mellvédjének három oldalán hatalmas neoncsövekből geometrikusan összerakott táblákat helyeztek el. A darabbeli helyszínektől és helyzetektől függően más-más csöveket kapcsolnak be. Vörös vagy fehér fényű alakzatokból hol palotahomlokzatra, hol címerre, hol egy racionálisan megszerkesztett, embertelen világra asszociálunk. A szereplők valamennyien fekete mezt viselnek, ezt egészítik ki egy-egy, társadalmi státusukat jelző ruhadarabbal. A harcosok nagy lármát csapó, csattogó fasarut hordanak. A szereplők koreografáltan mozognak, pontosabban a művészi torna és a gimnasztika mozdulataival kísérik beszédüket. A mozgás annyira domináns volt, hogy gyakran megfeledkeztünk a cselekményről, s gyönyörködve néztük az akrobatikus mutatványokat.

Ezzel az őrült. a teljesítménysportok világára utaló képsorral végül mégiscsak sikerült világosan kifejezniük, hogy mennyire utálják azt a világot, amelyben mindenki állandóan ,.mozgásban van", abszolút fitt, mert különben kiütik, legyőzik. Megmutatják, hogy ennek a nyüzsgésnek, állandó harcnak semmi értelme sincs, mert még az egyszerű emberi szerelmet sem teszi lehetővé.

A nyugat-berliniek Daniil Charms művei alapján összeállított előadásukkal egy eddig ismeretlen vagy csak hallomásból ismert író világával ismertettek meg. Akik valahogyan hozzájuthattak és elolvashatták a sztálinizmus áldozatául esett író műveit. Charmsot a fekete humor és a groteszk egyik legnagyobb mesterének, valamint a szürrealizmus és az abszurd színház előfutárának tartják.

A kollázs egyes jelenetei sajátos humorú, kronologikus áttekintését adják a

kornak, a cárizmus megdöntésétől a negyvenes évek elejéig. (Charms 1942-ben halt meg a leningrádi blokád alatt - éhen pusztult a börtönben.) Kezdetben a komikus elemek dominálnak. A II. világháború előtti évek komor változásával párhuzamosan Charms humora is egyre sötétebb és kétségbeesettebb lett. Az egyes jelenetek általában hétköznapi módon indulnak, aztán egy pillanat alatt abszurd helyzetté alakulnak át. A csoport ezeket a jeleneteket semleges díszletfalak között játssza, melyek egy-egy képpel vagy festménnyel felékesítve cári palotatermet vagy munkástanácsi irodát jeleznek. A játszók a korhű divatot enyhén karikírozó jelmezt viselnek. A színészek fantasztikusan jól mozognak, táncolnak, játszanak, zenélnek.

A műhelytalálkozón a társművészetek életébe is bepillanthattunk. Kiderült, hogy e területeken is sok a megújító próbálkozás, de a prózai színház művelőihez hasonlóan a fiatal bábosoknak, táncosoknak és operaénekeseknek is kemény harcot kell vívniuk, hogy elképzeléseiket színházuk vezetőivel és az irányító szervekkel elfogadtassák.

A Wismari Puppentheater *A szűz, a matróz és a diák* című előadása tipikus példája ennek. Az együttesnek ez volt az utolsó produkciója, mert a helyi művelődéspolitikai szervekkel szemben a szuverén létjogosultságukért folytatott harcukban alulmaradtak, és így az együttes felbomlik. Nagy kár, mert a látott produkció alapján nagyon tehetséges, sajátos stílust képviselő társulatról van szó.

A nézőtérrel szemben egy melegházi fóliából készült „fal" zárja le a teret. Közepén icike-picike szobabelső látható. Az átlátszó fóliafal mögött zegzugos folyosók vehetők ki. A fehér fénnyel meg-világított térkompozíció riasztó, kiúttalan labirintus hatását kelti, ugyanakkor valami különös, sejtelmes ragyogás árad belőle. A szobában egy fiatal lány bábfiguráját látjuk, amelyet három színész mozgat. A lány nagy igyekezettel készíti kelengyéje egyik darabját. A figura nagyon finoman megmunkált, rendkívül szép és nőies. A színészek fantasztikus összjátékot nyújtanak. García Lorca andalúziai kisvárosban játszódó egyfelvonásosa csodálatos interpretációban jelenik meg előttünk. Ez a hajadon olyan világban él, amelyben jelenét és jövőjét egyaránt a szigorú külvilág határozza meg. E világ normáit és gondolkodás-módját anyja közvetíti számára. A lány szakadatlanul várakozik az esküvőjére. Anya és lánya kapcsolatát is a külvilág játékszabályai határozzák meg. Viselkedésük emiatt tele van rejtett indulatok kal. A lány elkeseredésében a fantázia világába menekül. Ott a szabad érzelmek és a vágyak uralkodnak. Képzeletben kétféle férfi szerelmét ismeri meg: a matrózét, akinél a fizikai erő dominál és a diákét, aki intellektusával igyekszik meghódítani a lányt, akinek egyik eset-ben sem sikerül vágyai szerint cselekednie, mert képzeletében sem tud szabadul-ni anyja tilalmaitól és parancsaitól.

Az általam látott táncszínházi produkció, Elke Paul és Thomas Guggi kétszemélyes színházának *Találkozás és jelenlét* (Begegnung und Dasein) című előadása a mai rohanó életről szól. Arról, hogy az emberek észre sem veszik egymást, de ha igen, akkor csak zavarják egymást. A partnerkapcsolatokat is ez jellemzi. Egymás legyőzése, az uralkodni vágyás váltakozik a pillanatokig tartó szeretetvággyal. Ilyenkor „produkálják" magukat, anélkül, hogy igazi reakciót várnának partnerüktől. Az előadás érdeme, hogy erről az ismerős témáról a mimika, a gesztusok és a mozdulatok nyelvén újat tud mondani. A két színész virtuóz játékában leleplezve látjuk viszont saját mozdulatainkat. Példaképük láthatóan Pina Bausch.

Az új utakat kereső zenés színházak közül a Ralph Oehme (szövegíró, rendező) vezette Lipcsei Kammermusiktheater emelkedik ki. Oehme Thomas Heyn zeneszerzővel együtt több rendhagyó operát alkotott. A lipcsei színház a különböző ábrázolási formák szintézisére törekszik. Produkcióikban ezért tudatosan átlépik a műfaji határokat. A találkozón a *Világ - Ünnep -Játék-* (Welt - Fest - Spiele) és a *Marsyas* című produkcióikat láttam. A második jobban tetszett. A színház irányába történő elmozdulás és a zenei határok tágítása számomra gyakran nagyon idegenül hatott. Úgy éreztem, az énekesek technikailag ugyan eleget tudtak tenni az új éneklési követelmények-nek, de színészileg kevésbé, mert a rendezőnek nem sikerült megtalálnia az új zenei műnek megfelelő színpadi ábrázolási módot.

A találkozó végén a résztvevők úgy érezték, hogy szakmailag kevés újat láttak és tanultak. A legtöbben Jo Fabian előadásait tartották az egyetlen új gondolatokat és formai megoldásokat tartalmazó színházi megnyilatkozásnak. Az országban létező társadalmi problémák, valamint a színházi struktúra és irányítás merevsége miatt többen nagyon sötéten látják a hagyományos látás- és ábrázolásmódtól eltérő előadások jövőjét. Némelyek kifejezetten hivatástudat-krízisben szenvednek. Ebben a helyzetben már egymás munkái és problémái iránt sem tudtak igazán érdeklődni. Igy a „fiatalok színháza" sem a színpadon, sem az elméleti vitákon nem jelent meg igazán. Ennek oka az is lehetett, hogy ez a találkozó sem teremtett igazi műhelymunkára alkalmas feltételeket. Itt is a fesztiváljelleg dominált. Az előadások közötti rövid szünetekben nem jöttek létre igazi műhelybeszélgetések. Ennek persze személyes okai is voltak: senki sem akarta azt a színházat kritizálni, ahol dolgozik vagy dolgozni szeretne. De a viták színvonalán az is érződött: az emberek nincsenek hozzászokva ahhoz, hogy nyilvános keretek között nyíltan és szakszerűen vitatkozzanak.

A találkozó legnagyobb hiányossága az volt, hogy bár gyakorlati színházi emberek számára rendezték, nem biztosítottak számukra alkotási-kísérletezési lehetőséget, pedig ehhez minden feltétel adott volt: számtalan játszóhely, bemutatásra váró darabok és nagy számban összegyűlt színészek, rendezők, díszlettervezők. A videovetítéseknek óriási sikerük volt; a szakmai előadások viszont vagy elmaradtak, vagy különösebb visszhang nélkül zajlottak le. A rendkívül heves szakmai tanácskozásokon főként strukturális problémákról volt szó. Egyértelműen kiderült: a fiatalok nagyon rosszul érzik magukat a városi színházi rendszerben. A legtöbben nem hisznek abban, hogy ez a rendszer kisebb változtatásokkal, például stúdiószínházak létrehozásával lényegesen megreformál-ható lenne. Egyetlen lehetséges megoldásnak azt tartanák, ha a művelődéspolitikai irányító szervek egyetértő támogatásával megteremtenék az úgynevezett szabad színházi társulások jogi alapjait. Aztán majd a piaci mechanizmusok kijelölnék a további fejlődés útját. A realistábbak a jelenlegi struktúra megújítását tekintenék megoldásnak.

A találkozó résztvevői Iétrehoztak egy „szóvivői csoportot", melynek az a feladata, hogy a fiatal színházi alkotók politikai és gyakorlati érdekképviseletét lássa el. A Színházi Alkotók Szövetségének vezetősége elismeri ezt a csoportot mint a fiatal szövetségi tagok érdekképviseleti szervét, és egy általuk választott képviselőjüket kooptálja az elnökségbe. A Szövetség vezetősége - a lehetőségeknek megfelelően - anyagi és pénzügyi eszközöket is biztosít a csoport munkájához.

Csak bízni lehet abban, hogy ilyen és ehhez hasonló érdekképviseleti szervek létrehozásával sikerül olyan strukturális és művészi feltételeket teremteni, amelyek között ezek a fiatal alkotók megvalósíthatják művészi elképzeléseiket.

TARJÁN TAMÁS

Eszmék közt az űr

Az ember tragédiája Kecskeméten

Lendvay Ferenc négy esztendőre vállalt kecskeméti direktorsága az utolsó évadhoz érkezett. Ez idő alatt nyíltan hirdetett elsődleges szándéka az volt, hogy a sok vihart látott s alaposan megváltozott társulat előadásaira visszacsalogassa az elpártolt közönséget. A repertoáron a könnyen és gyorsan hódító darabok, a zenés művek, operettek vitték a prímet, de méltánytalanság lenne elfeledkezni arról: létrejött itt egy Németh László-ciklus is, a kamaraszínházban elmerészkedtek olykor a kísérletezésig, s a nagy klaszszikusok sem hiányoztak a műsorrendből. Bár ez utóbbiak nemigen öregbítették a színház hírnevét, és a nézők köré-ben sem nagyon arattak tetszést, puszta önértéküknél fogva az igényesség zálogai voltak. A megújult, megszépült épületet avató *Bánk bán* (1987 decemberében, a színigazgató rendezésében) eklektikussága és színészi fogyatékosságai ellenére is hozott eredményeket a város szellemi tradícióihoz és önbecsüléséhez oly szorosan kötődő Katona József-dráma értelmezésében: nem egyszerűen lokálpatrióta kötelezettség, helyi kívánalom hívta életre, hanem a felgyülemlett alkotói mondandó és a darab gazdagabb kibontásának, megszerettetésének reménye.

Madách Imre: Az ember tragédiája (kecskeméti Katona József Színház). Maronka Csilla (Éva) és Orth Mihály (Ádám)

Az 1989190-es évadot nyitó *Az ember tragédiája* előzetes várakozásaink szerint ehhez a minőségi programhoz, a kecskeméti társulat legbátrabb és legnemesebb feladatvállalásaihoz kapcsolódhatott volna. Sajnos, Madách Imre úgy szólt Nagy Attila színrevitelében, akár a kereplő. Emlékeink közt kutatva jócskán akadhatunk balvégű klasszikus premier-re - a *Tragédiáéira* is -, ám ilyen koncepciótlan, üresen kongó vagy legalábbis önmaga terveiről és akarásairól számot adni képtelen előadás vajmi kevés bukkan föl a közelmúltból. Jószerivel egyetlen érdeme az, hogy általában pallérozott a beszéd, emelkedett a dikció, az archaikus sorokat sem rágják, selypegik a mai elsietett, figyelmetlen, műveletlen kiejtés rossz mintájára. Nagy Attila nemhiába a kulturált magyar nyelvű megszólalás fáradhatatlan szószólója: az Ur hangjának zengő tolmácsolásával ő maga mutat követendő példát szinte kivétel nélkül jóval fiatalabb színésztársainak.

Szó-Tragédia, csak a szavakban élő *Tragédia* azonban elképzelhetetlen, így hát az iskolázott szóformálás is alkalmatlan burka Madách remekének. Néhányan azzal igyekeztek magyarázni és mentegetni a látottakat (vagyis azt, hogy lényegében *nem láthattak semmit),* hogy hangjátékként fogták föl a ritmusában egyébként kevéssé kifogásolható, háromórás estét. Persze Nagy Attilát nyilván nem rádióművészeti törekvések vezették; s még e műfaj sem tűri el a szöveg egyszerű felmondását. *Az ember tragédiája,* akár nyitott szemmel, akár hunyt szemmel, hallásunkra hagyatkozva követtük Kecskeméten, lesújtóan unalmasnak, érdektelennek bizonyult. A textus nem vált színszerűvé, *a színekből* nem lettek életteli helyzetek, erős jelképi sugárzású és egymással összefüggő szituációk. A drámai költeményből kiveszett minden, ami drámai, és a költeményből is csak az önmagáért valóhangalak maradt.

Az átfogó rendezői elképzelés teljes hiányáról vagy semmivé foszlásáról a legtöbb jelenet sivárságánál is hívebben vall az, ami az egyes színek között (nem) történik. *Az ember tragédiája* irodalmi elemzéseiben és előadástörténetében külön fejezet íródott az átmenetek, változások problematikájáról. Nagy Attila egyáltalán nem törődött az egymásra sorjázó képek ízesülésével. Már Adám és Éva elszunnyadása is rosszat sejtetőn, sután történt a harmadik szín befejeztével: majdhogynem kislisszoltak a színpadról.

Utóbb is inkább a „memoriter" diktálta, melyik epizódnak kell földerengenie: a jelenetek nem fakadtak egymásból sem, határozott, egybefogott rendezői tervből sem. A „Menjünk hát, előre" lendítőereje újra és újra megtört a színváltozások ügyetlenségein. Megesett, hogy egy kósza „Segítség!" hangzott el a színpadon, majd meglepetésünkre a térképző hasábokat kezdték serényen cipelni, áthelyezni. Mintha a díszletezők munkájában történt volna fennakadás - holott a *Tragédia* akadt fenn.

Az esetlegességek, a megfejthetetlen talányok közé tartozik, hogy éppen mi-kor szólal meg Hajdú Sándor olykor kellemes, olykor jellegtelen, olykor tolakodó zenéje, s mely sorok válnak énekelt sorokká. Sz. Varga Katalin jelmezeiről is csak a szabóműhelyben tudhatták, ha tudhatták, miért épp ilyenek. A szegé-nyes jelzéstől a cirkalmas részletezésig mindenfajta öltözék felvonul a szeszélyes történelmi divatbemutatón. Néhány színész nem kapta meg azt a ruhát, amely mint hatásos külső eszköz talán segíthetett volna a szerepre való rátalálásban; másnak olyan leplekbe kellett bújnia, amelyek a legelőnytelenebbek számára, és akadályozzák a játékban (részben ezzel a külön küzdelemmel magyarázható az 1. Demagóg zilált jelenléte és az 1. Udvaronc kapkodása Lengyel János alakításában, aki Patriarchaként viszont úrrá tudott lenni a rossz lélegzetvételű, ideges beszédmódon, Lovel balsorsát pedig már visszafogottan, letisztultan ábrázolta). Az előadás számtalan esetlegessége közé tartozik, hogy a leginkább erotikus fűtöttségű hatodik, római szín illedelmesen, zártan, imitált érintésekkel ment végbe, viszont az azt megelőző ötödik, athéni színben Nagy Attila szükségesnek találta egy fedetlen keblű vízhordó leány lassú áthaladását. Ha netán ez lett volna a cél, akkor - megítélésünk szerint - nem e látvány tüzelte föl a „ragyogó reg" rongyos ácsorgóit.

Ennyi elegendő is a következetlenségek számbavételéből. Még az sem mindig dönthető el, mi szándékolt és mi véletlenszerű. Csak a kínos semmitmondás, szakszerűtlenség bizonyos.

Elhibázott az előadás tere, díszlete is, de ez már mérlegelőbb és megértőbb vizsgálódást érdemel. Szalai Sándor m. v. munkáján a tapasztalatlanság, a kulisszák kivitelezésén a hazai gyakorlat sajnálatosan megszokott henyesége, az egészen pedig a rendezői nemtörődömség vagy vétkes félrefogás, ízléskisiklás érződik. A tervező tanárember, korábban a színház díszletkészítő műhelyében dolgozott. Vívódó intellektus, aki - vallomása szerint - az isteni törvény kinyilatkoztatásaként olvasta Madách művét. A szeretet- és szolgálatelvet, az újrakezdés-gondolatot igyekezett lefordítani a tér, a hely, a díszlet nyelvére: „Nem a látványosság-ra törekedtem, hanem a belső összefüggések, folyamatok képi megjelenítésére. A díszlet váljék szimbólummá, drámai tömörséggel jelezze a lényeget. Egy-egy elem ne dekoráljon, ne imitálja a valódit, hanem egy fontos jelet hordozzon, hogy az összes részlet együtt a dráma valóságának szintézisét adja. Ez az előadás akkor éri el célját, ha jobbak leszünk általa."

Tagadhatatlan, a folyamatosság egyetlen hordozója a produkcióban a díszlet. Két ölelő, fölfelé nyúló karja, karéja osztja, határolja a színt; esetenként karzatul, platóul, emeletül, fölső szintül is szolgál. Vertikálisan harmonikásra redőzött textília borítja, ami gondosabb kidolgozás esetén érdekes vetítőfelülete lehetett volna az elmaradt, ötletesebb világítási megoldásoknak. E karéjon belül változtatja helyét egy, a forgószínpadra szerelt lépcsőzet, amelynek összetákolása kritikán aluli. A legtöbb jelenetet szűkösen, szorongva, óvakodva, kerülgetve kell eljátszani a csúnya s fontos pontokat kijelölni, kiadni képtelen díszletben. Am a díszlet legalább kontinuus: hűséges önmagához, kiegészítő - sőt éppenséggel meghatározó - elemrendszere révén. Időről időre hatalmas sudarakat bocsátanak alá, melyek fenyőoszlopokra hasonlítanak. Mint félbehagyott építkezés, úgy hat például az előadáskezdés: az aládúcolt teremtésre asszociálunk. Nem biztos, hogy jogosan, indokoltan - mégis: valamiféle lehetséges gondolatnak örvendve. Ha az említett díszletkaréjokat hajóorrnak fogjuk föl, akkor a magasba vesző árbocok között mindig más-más alakban kifeszített vásznak a vitorlák, a díszletegyüttes pedig az a „hajó", amely a végtelen felé viszi a *Tragédiát*. A szálfák hol itt, hol ott, változó rendben és rendszerben súlyosodnak a színpad deszkázatára. Közülük kettő képviseli a paradicsom tiltott gyümölcsű fáit, a koronaként rájuk úsztatott tüllgombolyagok a lom-bot, az ágak sűrűjét. Az almákat meg semmi. *Az ember tragédiája* színrevitelé-nek egyik legvitatottabb kérdését: mibe is harapjon bele az első emberpár?, már sokan oldották meg akként, hogy képzelt gyümölcs köré szőtték a játékot. Nagy Attila nem járt messze a jó megoldástól, amidőn körök, korongok mozgó, táncoló háttérvetítésével mintegy almák millióit varázsolta a fákra. Mivel ez a szállongás, cikázás a színpad egész boltozatát kibélelte, sejtelmességével, félsötétjével mindjárt az univerzumot, a bolygók almáit vonta a két paradicsomi törzs, illetve a visszafordíthatatlan döntés, a parancsszegés köré, mögé. Sajnos azonban a szöveg, a cselekvés, a játék és a vetítés effektusa nem kerültek összhangba. Ádám és Éva a kopasz, kopár fatörzsre ugráltak, nyúlkáltak komikusan az áhított gyümölcsért, habár a képzelt alma is csak fenn, a tüllmagasban lehet! A sudarakra utóbb szabálytalan kötélhálóval összefogott gömbrendszer, csillagkép ereszkedett. Ez önmagában ismét csak jó megoldás, jelentéses kép lehetett volna. Kár, hogy a nagy összevisszaságban (ami az össze nem illő anyagokra is vonatkozik) eldöntetlen maradt, mikor minek kell következnie, s miként lehet a gondosabban válogatott látványelemeket harmóniába simítani.

A szálfák mint oszlopok közötti vászon szabása emlékeztethetett a jellegzetes gótikus csúcsívre; ferde metszésével a párizsi szín felett fenyegetően lebegő guillotine-pengére ugyanígy; s a falanszterképben alkalmasan foghatta közre azt a mozivásznat, amelyre az emberiség múltjának rekvizitumait a kapkodva váltott diakockákon kivetítették. Ha szebb, nagyvonalúbb, következetesebb az elképzelés és a kivitelezés, ebben a díszletben lehetett volna fantázia! Annak ellenére is, hogy a kiegészítő elemek egyáltalán nem vallanak stílusbeli érettségre, s az ide-oda tologatott szürke hasábok sem szárnyaló - képzelőerőre. A bizánci szín csak esetlen, a londoni - elképesztő ötlettelenségével - sivár és siralmas.

Az ember tragédiájáról beszámoló kritikus dolgát általában jótékonyan könnyíti s egyben nehezíti is, hogy nem tud, nem tudhat ellenállni az idézés sürgetésének. Ez a dús, fogyatékosságaiban és ellentmondásaiban is nagyszerű szöveg időről időre más-más replikákat, félsorokat, költői képeket ugrat ki magából. A rendezés koncepciójától és az eljátszás történelmi pillanatától függően mindig más és más részlet mutatkozik fontosabbnak, sorsdöntőbbnek. A közelmúlt számtalan példája sorából emlékezetes, hogy a Huszonötödik Színház *M-AD-A-C-H* című kompilációja mindent a londoni szín, a kapitalizmusbírálat ab-roncsába szorított; hogy Csiszár Imre Miskolcon a Lucifer nevében égő *fényho*zást a színpadon is föllobbanó alapelvvé tette, s ehhez a momentumhoz rendelte hozzá a hangsúlyokat; hogy nevezetes szovjet előadások, melyeket a hazaiaknál kevésbé kötöttek a konvenciók, a hagyomány beidegződései, egyes színek elhagyásával emelték a másokban foglalt dialógusok, gondolatok jelentőségét. Ezúttal a kritikus nem számíthat arra,

hogy a kecskeméti előadásban váratlanul fölszikrázó passzusok citálásával telik a papír. Kecskeméten nem szikrázik föl semmi. A Madách-dráma jó ismerője, a tananyagot morzsolgató diák, a régebbi bemutatók emlékével élő néző hiába várja, hogy a *Tragédia* új arcát mutassa; hogy egyáltalán arca legyen. Bárki próbát tehet olvasóként, a mű hány ragyogó szépségű és ragyogó bölcsességű helye mutatkozik mellbevágóan aktuálisnak, a hatodik szín Péter apostol-monológjától („...aggódva nézsz körül, ajkad rebeg: / Hiába mind, a régi istenekben / Nincs már hited, kövekké dermedeztek. / El-porlanak s új Istent nem találsz, / Mely a salakból fölemelne újra...") a párizsi szín Ádám-replikáján át („Dacolsz velem, jó, hát én is fogok. / Ki lesz erősb? megmentlek ellenedre, / S c jellemért egy higgadtabb jövő, / Melyben kihamvadt a párt-szenvedély, / Hálát fog adni nékem...") a tizennegyedik, a jégvidéki kép Eszkimó-keservéig („Léteznek hát mégis csak istenek / Felettünk? ím előttem megjelentek. / De hát, ki tudja, jók vagy roszszak-e, / Menekszem tőlük, az legbiztosabb"). A bőségesen szaporítható példákat korántsem csak a társadalmi valóság, a politikum mágnesezheti magához.

Kecskeméten - Lucifer egynémely megszólalásának kivételével - *Az ember tragédiája* valamennyi szemelvénye az elmondás, elszavalás körében reked. Az előadás az első mondattól az utolsó mondatig *tart,* ám sehonnan sehová nem *halad.* Változás (a főszereplők változása és a világ változása) helyett csak ismétlés rejlik benne. Nincs világtörténelmi út, se úttévesztés; Éva csak kijelenti, hogy anyának érzi magát, ám nincs igazolása a személyiség változásának; Ádám sihederemberségét legföljebb sihederbánatok és sihederindulatok színezik.

Önvigasztalás, magyarázatkeresés, ha azt reméljük: Nagy Attilát a dráma egésze olyannyira megigézte, hogy nem akart vagy nem tudott fontos és kevésbé fontos mozzanatokat kijelölni, s illő alázattal önmagát bízta a szövegre, nem pedig a szöveget magára. Ádám, valamint Arkangyal, Cherub, Sans-culotte, Udvaronc és Diák volt ő pályája során a darabban - talán oly közelről, oly belülről látta, élte magáévá, hogy most kívülről már nem tudta szemügyre s munkába venni? Akár így, akár másként, a kecskeméti premier a *Tragédia* színpadi történetében mintha meg sem esett volna. A kuszaságon, elterveletlenségen belül csak viszonylagosan értékelhető jobbnak a római szín egy-két fájdalomteli pillanata, a falanszterkép ironikus illúziótlansága (itt a léggömb-lombik kipukkanása-elpattanása, meglehet, nem egészen eredeti, de jól kidolgozott rendezői-tervezői ötlet).

A színészgárda több kisebb szerepet alakító tagjai közül hárman tudtak ki-kitörni az általános szürkeségből, unalomból. Nagy Annamária kiváltképp Hippiaként vonta magára a figyelmet. Játékával ő mozdította meg az állóképet, Hippiájának elhihettük, hogy percek alatt a kéj édenéből és a teljes telelőt-lenségből a halálraítéltség poklába és a vezeklés misztériumába zuhan. Bácskai János a Nyeglének, Cassiusnak s a lehetetlen jelmezű (műkedvelő betanuláson is nevetséges) Eszkimónak is tehetséges megformálója volt. Még ez utóbbiban is a *fiatal* ember sorscsődjét rajzolta ki figyelmeztetően. A nihilistává alázott férfiét, aki mindenre képes az életben maradás ideájáért. Szirmai Péter a falanszterbeli Tudós szerepében nyújtotta a legtöbbet. Monoton, mechanikus, mégsem egyhangú szövegtolmácsolással rántotta le a leplet a bálványozott gépvilág, az uniformizált „tökéletes" társadalom működéséről, az őrületig fokozódó buzgólkodásában is józan maradt, országát dicsérve siratta reményvesztett önmagát (tán már rendezői elképzelést, s ebben az esetben dicséretesen jót, helyeset vázol, hogy az Eszkimó mellett ezt a másik szokásos öregember-figurát is fiatal kapta). Szirmai parókája, ha nem tévedünk, agyvelő-re emlékeztetett - ha igen, e mégoly apró megoldást is elismerés kell illesse: a mezztelen, védtelen, kitüremkedett elme az érzelem nélküli észuralom tarthatatlanságára is intett.

A főszereplők mintha csupán *Az ember tragédiája* és a Nagy Attila iránti tiszteletre hízhatták volna magukat. Orth Mihály Ádámja (néha testtartásban, színpadi elhelyezkedésben is) azt a hagyományt látszik követni, amelyet Zichy Mihály Tragédia-illusztrációi teremtettek meg. Természetesen maibb, ruganyosabb, sőt XX. századian sportosabb alak, pőrébb idegvégződésekkel, fölgyűltebb - számunkra ismerősebb - fájdalmakkal. A szinte száguldásig sietős mehetnék mai fiatalember-gesztusára mint alapszínre azonban nemigen rakódtak továbbiak. A különféle „Ádámok" közt nem volt képes a rokonságot, az egyszemélyt érzékeltetni. Legjobb jelenetei a dráma-kezdők, továbbá a (kettős) prágai.

Maronka Csilla szőke szépségében tovább él néhány korábbi Éva külseje, a leírásokból fölidézhető játékkonvenciója - és az a másfajta eszmény, amelyre a mozi sztárkultusza tanította meg századunkat. Mélyebb, szerepalakító nyomot egyik sem hagyott. Hiába volt a nemes elhatározás: „megélni a drámai idő mélységeit és a szerep dimenzióit" - használható instrukciók híján Éva csupán a legérdektelenebb, csak külsejében élő főalakká lehetett.

Nem kétséges: mint oly sokszor, most is Lucifer őrződik meg legtovább a publikum emlékezetében. Vitéz László alkatilag éppen az a színész, aki a napjainkban elsőül fölvillanó Lucifer-elképzelésnek

Jelenet a londoni színből (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvételei)

tökéletesen megfelel (hogy mennyire, azt igazolhatja Gáti Oszkárral való föltűnő hasonlósága. Gáti is játszotta a fény-hozót, illetve jelenleg is játssza a Játékszín *Igy játszunk mi!* paródia-darabjában) Vitéz László nemcsak tudatosan és felelősen készült a nagy lehetőségre (ezt a színművészi erkölcsösséget nincs okunk elvitatni sem a többiektől, sem a rendezőtől), de sikerült epizódjaiban irányt és formát is talált figuraterem-tő energiáinak. Ennek lényege, hogy minden látszat ellenére nem Adámmal és Évával, jobbára nem is a közönséggel tudatja gondolatát, véleményét, akaratát, hanem *önmagával*. Vitéz László egyedül játszik. Nem antikollegiális egy pillanatra sem. Megragadta azt a lehetőséget, mely valószínűleg egyetlenként kínálkozott. A maga útját járja, mivel az a másik, fontosabb út, az Adámé, nincs rajta az előadás térképén. Megoldásai nem túl változatosak, nem túl finomak és nem túl újszerűek, de az adott körülmények között ő mintázza a legteljesebb alakot. Inkább pozitív, rokonszenves tulajdonságokból, mint negatív, ördögi vonásokból. Tehát a bírvágynál, az első hely követelésénél, a cinizmusnál, a bezárkózó fölénynél - melyek azért ki-kilövellnek - fontosabb lett a méltó földi létért való lázadás, az emberi nem pártfogása, az önmagát sem kímélő termékeny irónia, a szövetségkeresés. Az eleve elrendeltség és a minden-tudás helyett a nyitottabb, dinamikusabb változékonyság és az emberlét cinkospajkos vállalása jelenik meg.

Gyergyádesz László és Pintér Lajos színvonalas tartalmú, új ismereteket is nyújtó műsorfüzettel kísérte a premiert. Közlik Hubay Miklós *Ádám a sziklán* (Egy testvéri könnycsepp) című írását is. „Mit csinált az Isten, amíg a világtörténelem tartott?" - teszi föl a leglényegesebb kérdést Hubay. Nem az egyetlent, amelyre *Az ember tragédiája* kecskeméti előadása - hat esztendővel az 1983-as, centenáris *Tragédia-divat* után, Madáchra kevésbé figyelő, éppen ezért fontosabb (színház)történeti pillanatban - nem válaszol.

Madách Imre: Az ember tragédiája (kecskeméti Katona József Színház)

Díszlet: Szalai Sándor. *Jelmez: Sz.* Varga Katalin. *Zene:* Hajdú Sándor. *Rendező:* Nagy Attila.

Szereplők: Orth Mihály, Maronka Csilla, Vitéz László, Nagy Attila, Csizmadia László, Szirmai Péter, Bácskai János, Lengyel János, Horváth Károly, Nagy Annamária, Csiszár Nándor, Frenkó Zsolt, Sivók Irén, Jablonkay Mária, Krizsik Alfonz, Hegédűs Jenő, Gyulai Antal, Budai László, Gulyás Zoltán, Ács Tibor, Horváth Ferenc, Gábor Anikó, Balogh Rózsa.

NÁNAY ISTVÁN

Jutalomjáték és tragédia

Mrożek-bemutató a Várszínházban és Egerben

Sötét. Megszólal egy férfihang. Mintha Istenhez fohászkodna, vele perlekedne, vagy szerelmeséhez beszélne: „Szerettelek. Te voltál a jelenem és a jövőm, és nem tudtam megbocsátani a múltamnak, hogy nélküled telt el... Amikor rád találtam, még fiatal voltam... Igen, tudom, hogy nemcsak én szerettelek... Hogy mások is szeretnek, azt természetesnek találtam. Aki nem szeretett, aki nem volt képes szeretni téged, az féreg volt, emberségéből kivetkőzött lény, nem is érdemelt más bánásmódot. Én képes voltam egy ilyet, képes voltam... Te tudod, kiről beszélek. Tőled való az erőm... Melletted erősnek, okosnak és szépnek éreztem magam... Mosolyogsz?... A te szeretett édes mosolyod... A megváltóm és a vesztem... Haragszol?... Elég volt!... Szólalj meg!... Nem bírom ezt tovább! Hagyd végre a mosolygást, és tekints rám!"

Kivilágosodik a szín, az üres színpad közepén, a nézőknek háttal felöltőben áll a férfi, egyik kezében esernyő, a másikban koffer. Szemét a hátul magasban függő portréra emeli. A képen Joszif Visszarionovics. A Sztálin-kantáta szól. Sötét.

Mrożek instrukcióit kínos-pontosan betartva (csak az előírt és tágabb érzelmi asszociációkat kínáló fanfár- és kóruszenét konkretizálják a kantátára) így kezdődik a Várszínházban *Az arckép* című előadás.

Sötét. Léptek zaja, cipőtalpnyikorgás. Megszólal a férfihang. A színpad elejére derengő fény vetül, s megvilágítja a kofferjén ülő, felénk forduló főszereplőt. Monológja közben a háttér is fokozatosan fényt kap, s felsejlik egy szobormonstrum. Mintha a moszkvai vagy varsói középületek alapfalainak óriási, durván faragott gránittömbjeiből épült volna az a szoborfej, amelyet csak nyaktól felfelé látunk, és stilizáltságában csupán emlékeztet a Sztálinéra.

Ez a kezdőképe a lublini Julius Osterwa Színház Egerben látott Mrożek-előadásának.

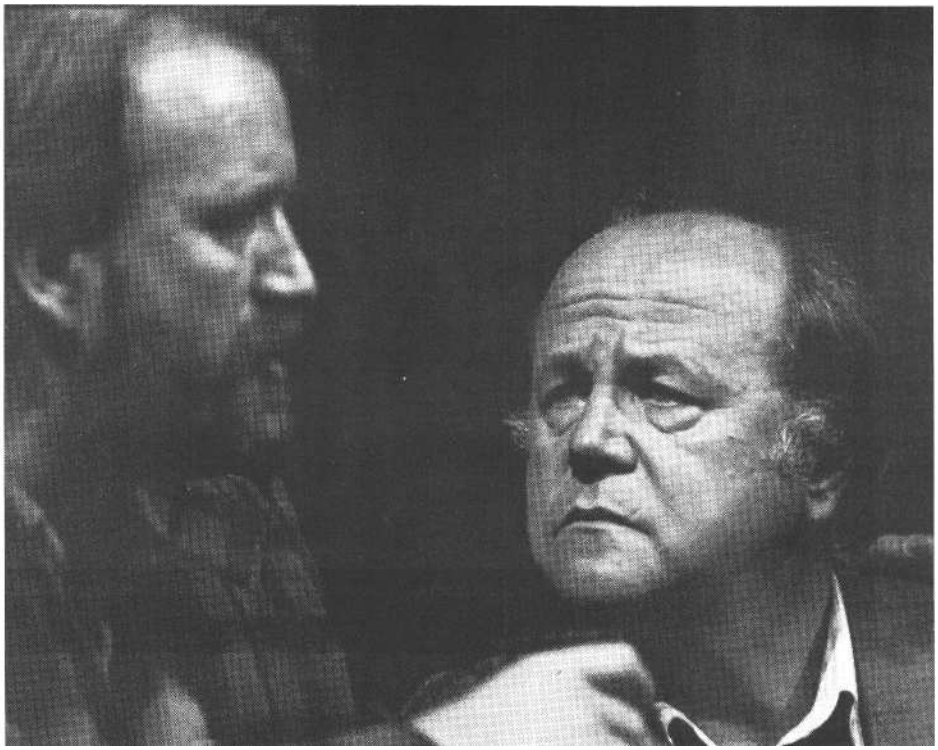
A két rendezői megközelítés közötti különbség már az első jelenetből is egyértelmű. Még nyilvánvalóbbá teszi- ezt a lengyel előadás díszlethasználata. Az első jelenet után a (munkaruhás? egyenruhás?) díszletezők csapata egy bőrkabátos férfi irányításával és parancsaira megbontja a szobrot, s az, mintha fűrésszel szelték volna szét, három „szeletté" válik el, az egyes elemek elmozdíthatók, s ezek szolgálnak a darab három helyszínének díszletéül. A metafora túlzottan is egyértelmű: mindaz, amit ez a fej jelképez, nem múlt el, ma is befolyásolja életünket. Azaz a dráma gondolati lényegét - mint-egy előrevetítve a történéseket - fejezi ki Urszula Kubicz díszlete.

Az arckép ugyanis a sztálinizmussal, a posztsztálinizmussal, a paternalizmussal (ugyanannak a jelenségnek árnyalatokban különböző változataival) való lelkiismereti küzdelem drámája.

A két főszereplő - Bartodziej és Anatol - a háborúban és a felkeléskor együtt harcoltak az új világ megteremtéséért, a független, szabad és nagy Lengyelországért. Akár *a Hamu és gyémánt* hősei. De rövid idő után útjaik kezdtek szétválni, Bartodziej mind fanatikusabb hívője lett az „új hiteknek" s pápájuknak, Sztálinnak, Anatol viszont egyre szkeptikusabban szemlélte a történteket. Mint ahogy a bevezető monológban is utal rá, Bartodziej, a funkcionárius feljelenti barátját, akit 1949-ben halálra ítélnek. Az ítéletet életfogytiglanra változtatják, s Anatol tizenöt év raboskodás után kiszabadul. A darab tulajdonképpen ekkor, 1964-65-ben játszódik. Időközben Bartodziej is meghasonlott, nyugdíjba vonul (vagy küldik?), s belső vízióival viaskodik. Örök kísérője lett a fantáziájában megjelenő Anatol, a vele való vitái töltik ki életét. Amikor értesül arról, hogy Anatol szabad, azonnal hozzá siet, hogy barátja ítélkezzen felette. Mindegy lenne a vég-eredmény, számára a súlyos ítélet vagy a felmentés egyaránt megnyugvást jelentene.

De Anatol nem ítélkezik. Nem ítélkezhet. Hiszen amikor profán szertartást rendez, és megidézi Ot, Sztálint, kristálytiszta logikával kifejti: „Tekints az arcképre... Ott van, és néz minket. Volt van és lesz. Mosolyog... Mert az ő műve tart, és nem múlik el. Ő bennünk van, benned ugyanúgy, mint bennem. Mi ketten az ő műve vagyunk. Mindegy, hogy jobbról-e vagy balról, hogy mellette voltunk-e vagy ellene, mindig csak általa voltunk, ő mindig a dolgaink középpontjában áll. Akarod tudni, ki maradt meg? O maradt meg, itt van benned és bennem. Az életünkről beszéltél? Hát akkor te-kints az apánkra!"

A két férfinak a második felvonást kitöltő nagy vitája ebben a kifakadásban tetőzik. Anatol ugyanolyan eksztatikus állapotba kerül, mint a kezdő jelenetben Bartodziej. A két szöveg pontosan rímel egymásra. Mrożek dramaturgiai mesterfogása, hogy az azonos időszakban ját-



Sławomir Mrożek: Az arckép (Várszínház). Andorai Péter (Anatol) és Haumann Péter (Bartodziej)

szódó két jelenetet (mindkettő időpontja 1964 tavasza, s a két barát találkozását előzi meg tulajdonképpen a prológ) szétfeszíti egymástól, s a kettő közé ékeli azokat az epizódokat, amelyek Bartodziej skizofréniájának - s áttételesen egy kiterjedt társadalmi skizofréniának - a kórfolyamatát ábrázolják.

Gondolatilag is itt van a csúcspont, itt mondatik ki a lényeg, egy nemzedék tragédiájának a lényege: egy embertelen hatalom mindenkit - hívőt és nem hívőt - egyaránt eszközzé, bábbá, öntudatától megfosztott lénnyé deformált. Ebben az állapotban az áldozat is bűnös, és a bűnös is áldozat. Hogy ki melyik kategóriába került, az a véletlen műve lehetett (lásd Örkény *Pistijét* vagy *Forgatókönyvét!),* de mindenki egyként kiszolgáltatott, erkölcsileg, lelkileg sérült, megnyomorított lett. Másképpen érzékeltetve a tragédiát: ha Maciej nem hal meg, a *Hamu és gyémánt* már a felkelés végére egymástól eltávolodó két bajtársának sorsa törvényszerűen olyanná vált volna, amilyen Bartodziejé és Ahatolé lett.

Ez nemcsak egy generáció tragédiája, s nem csupán egy ország népéé. Máig nyögjük a következményeit Közép- és Kelet-Európában.

Visszatérve a cselekményhez: Anatol nem bocsát meg, s Sztálint idéző szertartása közben rosszul lesz. A gondos ápolás ellenére is megbénul. S bekövetkezik a paradox igazságszolgáltatás: Bartodziej és Anatol életük végéig egymáshoz van-nak láncolva. Bartodziej ápolja tolószék-be kényszerült barátját. Vezekel. Ugyanakkor Anatol totálisan ki van szolgáltatva Bartodziejnek. Lényegében ugyanaz az erőpozíció áll fenn, mint 1949-ben, és mégsem ugyanaz. Nem véletlen, hogy az utolsó jelenetben Bartodziej Czesław Miłosznak, a lengyel avantgárd költészet kiemelkedő alkotójának, a hosszú ideje külföldön élő jelentős írónak és esszéistának két verséből olvas fel részleteket Anatolnak. Már annak is jelképes jelentése van, hogy Mrożek éppen Miłoszt idézi, de az különösen lényeges, hogy a költőnek az ortodox marxista történelemszemlélettől igencsak eltérő, kritikai szellemű, a lengyel identitástudatból táplálkozó verseiből veszi a részleteket. Ezek a versek távolról sem olyannak mu-

A várszínházi előadás záróképe (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvételei)

Jan-Wojciech Krzyszczak (Bartodziej) és Jadwiga Jarmul **(Oktawia) a lublini előadásban**

tatják a Nagy Embert, mint amilyennek hőseink annak idején látták. Úgy tűnik, mintha a darab végén megszabadultak volna a rájuk nehezedő lelki-morális-ideológiai terhektől. Hogy ezt egyáltalán nem tekinthetjük bizonyosságnak, azt a kintről, a versekkel párhuzamosan felhangzó kiáltások jelzik; egy drótostót kántálja: Tódozni-fódozni...

A dráma egyetemes érvényű témája ellenére mélyen lengyel. Ezt nemcsak a már jelzett Miłosz-idézetek beemelése igazolja, hanem például a kezdő monológ, amely konkrétan utal Mickiewicz Ősökjének egy részletére, de a két férfi vitájában s általában a problémakezelésben is kimutatható a lengyel romantikus irodalom előképeinek erős hatása.

A darab legkidolgozottabb, következetesen felépített vonulata a két férfi közötti viszony ábrázolása. A főhősökhöz kötődő női szereplők funkciója, jellemzése jóval kevésbé megoldott. A főkonfliktust kissé megterheli az Anatol fiatal élettársa és Bartodziej felesége közötti drámai viszony megjelenítése vagy a pszichológusnőnél zajló jelenet. Ugyanakkor a nők szerepeltetésének természetesen van indokoltsága, különösen ha a szereplők életkori előírásait is figyelembe veszszük. Ugyanis a két férfi közel jár a negy venhez, hozzájuk képest a harmincéves Oktawia és pláne a húszéves Anabella jóval fiatalabb, azaz ők két másik generációt képviselnek. Így ők egész másként viszonyulnak a férfiak problémájához. Anabellától tökéletesen idegen mindaz, ami a férfiakat foglalkoztatja, Oktawia pedig kívülről, racionálisan néz a két barát viszonyára, gondjaira.

Gondolatilag és szerkezetileg egyaránt ellentmondásos, bonyolult darab tehát *Az arckép,* és nehéz megtalálni hozzá az adekvát játékstílust is. Hiszen a jelenetek majd' mindegyike más-más alapstílusban íródott, a gondolati ív kifejezése bizonyos fokú megemeltséget igényel, ugyanakkor a darab egésze - mint Mrożek minden darabja - olyan realista játékmódot igényel, amelyet átszínez az irónia.

Az arcképet egy időben két helyen mutatták be. A Várszínházban Gábor Miklós inkább az iróniát hangsúlyozza, a lublini előadás rendezője, Jacek Andrucki a realizmust. Pesten a rendező ragaszkodott a szerző instrukcióihoz, a lengyelek némileg elrugaszkodtak azoktól, és szuverén műmegközelítést nyújtottak. Gábor Miklós a külsőségekkel a mába helyezte a történetet, Andrucki megtartotta a darabban kijelölt időszakot. A Várszínházban, Csikós Attila fekete, semleges díszleteiben, terében mindent a színészi alakításokon keresztül kell kifejezni, a lengyel előadásban számos teátrális megoldás - a díszletezés már említett módja, a jelenetváltásokkor megjelenő nő, aki gyertyát gyújt az elesettek emlékére stb. - egészíti ki (nem mindig szerencsésen) a történetet. A magyar előadás kétrészes, s így megbontja a dráma szerkezetét, a lengyel háromfelvonásos. A várszínházi premier két férfi színészről szál, akiknek a nők csak asszisztálnak, a lengyelek egri bemutatkozása egy együttes kiegyenlített teljesítménye volt. A magyar produkció komoly gondolatokkal kacérkodó sztárparádé, a lengyel súlyos, megélt dráma.

A darab ismeretében úgy tűnt, hogy Gábor Miklós Az *arckép* legideálisabb rendezője. Hiszen ő végigélte a sztálinizmus korszakát, komplexen ismerhette a kort s annak minden megnyilvánulását. De - furcsa módon - rendezésében nem járta végig azt a pokoli utat, amelyet a dráma szereplői megtesznek. Igy színészeivel sem tudta azt végigjáratni. A könnyebb megoldást választották: agyonironizálják a művet, idézőjeles technikával mindent csak jeleznek. Nem véletlen, hogy a bútorok, a kellékek, a magnó, az italok, Vágó Nelly ruhái jelen idejűek, ugyanis mai helyzetünkben múltunkat kevésbé nézzük tragédiának, nézzük hát legott komédiának, s máris mulattat. Viszont így elveszti értelmét, lényegét az előadás.

Önmagában, a darabtól függetlenül a két színész alakítása technikailag-szak-mailag kifogástalan. Andorai Péter és Haumann Péter színészi habitusa annyira eltérő, hogy eleve adva van kettejük szerepeltetése esetén a figurájuk közötti lényegi ellentét. Andorai fanyar, száraz, önironikus humora áll szemben Haumann gumiarcú clownjának komikuma-

Andorai visszafogottan és következetesen figurát épít, kettős szerepét (az élő és a hallucinációkban megjelenő lényét) az alak egységén belüli különbö-zőségek finom érzékeltetésével ábrázol-ja.

Haumann lubickol a szerep adta lehetőségekben. A korábbiakhoz képest ezúttal jóval takarékosabban bánik komikus eszközeivel, kevesebb a grimasz, a technikás hangváltás, az erőltetetten felsrófolt hangfekvés, a szavak, mondatok végének felkapása, a kitekert pózok. De a színész nem egységes figurát játszik, hanem olyat, aki mozzanatonként változtatja magát, ha úgy tetszik, maga előtt is szerepet játszik. Arra kísérletet sem tesz, hogy Bartodziej tragédiáját belülről fakadóan jelenítse meg. Mindazonáltal színészi teljesítménye technikailag bravúros.

A lengyel rendező már életkora miatt sem lehetett részese azoknak a tragédiáknak, amelyekről a darab szól. Számára a 45-49-es események, de a későbbiek is, már a történelem részei. Mégsem történelmi vagy áltörténelmi előadást hozott létre, hanem korosztálya életérzésének, szemléletének gyökereit kereste a mű-ben. Ettől a kissé kiszámított szerkezetű és felépítésű darab egyszeriben élő, aktuális és igaz lett. Jacek Andrucki rendezésében a reális és a stilizált elemek keverednek. A stilizált díszletben például precízen a hatvanas évek közepére jellemző bútorokat, ruhákat, kellékeket használ. Egy-egy elvont, megemelt dialógust egy csapásra hitelesít egy táskalemezjátszó, egy Czista Wyborownás üveg, egy kopott állólámpa stb.

A lengyel előadás középpontjában Bartodziej áll, az ő tragédiáját emeli ki a rendező. Hisz Anatolé az áttekinthetőbb sors; maga is elmondja, bűnös volt, megérdemelte a büntetést (hogy bűnéhez képest ilyen súlyosat-e, az már más kérdés), s szabadulása után ki akarja törölni életéből a múltat, a jelennek akar élni. A múlt bűneinek felismerését, megtagadását, az öntudatra ébredés folyama-tát sokkal ellentmondásosabban, drámaibban kell átélnie Bartodziejnek. Jan-Wojciech Krzyszczak látványos megoldások, melodrámai fordulatok nélkül, a folyamat egyes fázisait erőteljesen meg-rajzolva ábrázolja a volt funkcionárius lelki válságát, drámáját.

Társát Henryk Sobichart játssza. Pszichológiai realista módszerekkel dolgozik, minden részlet az egész felől közelítve, pontosan van kidolgozva. (Például szívrohamát már jóval a nagy tiráda előtt exponálja: amikor megtudja, hogy Bartodziej adta őt fel, akkor roppan meg először, de ezt még kiheveri.)

Kettejükével egyenrangúan nagy szerepet formál Oktawiából Jadwiga Jarmul (érdekes, hogy mindkét előadásban a férfiakkal azonos korú vagy még egy kicsit idősebb a feleség alakja). A színésznő olyan kemény asszonyt állít elénk, aki már végigjárta azt az utat, amit most a férje tesz meg, de ő nem a politikai-ideológiai, hanem a privát élet szintjén. ő a férjében csalódott, a férje az eszmében, a Vezérben. De a csalódások ellenére ő tudja, hogy a férje mellett van a helye, ha kell, helyette is muszáj cselekednie. Igy tulajdonképpen Bartodziej válságának és megbékélésének egy változatát mutatja meg a színésznő.

A Julius Osterwa Színház előadása nem mérhető Dejmek varsói ősbemutatójához vagy a krakkói Stary Teatr Ja-rocki rendezte előadásához; mégis meg-éreztette - ami a pesti előadásból nem derült ki -: *Az arckép* nemcsak fontos darab, hanem érdekes és jó is, de meg kell hozzá találni azt a kulcsot, amellyel mint előadás is azzá tehető.

Sławomir Mrożek: Az arckép (Várszínház)
Fordította: Pályi András. *Díszlettervező:* Csikós Attila. *Jelmeztervező:* Vágó Nelly. *Zenei összeállítás:* Nagy Árpád. *Dramaturg:* Bereczky Erzsébet: *Rendezőasszisztens:* Tatár Eszter. *Rendezte:* Gábor Miklós.
Szereplők: Haumann Péter, Vass *Éva,* Andorai Péter, Sára Bernadette, Götz Anna.
(a lublini Julius Osterwa Színház vendégjátéka Egerben)
Díszlet és jelmez: Urszula Kubicz. *Zene:* Boleslaw Rawski. *Rendezte:* Jacek Andrucki.
Szereplők: Jan-Wojciech Krzyszczak, Jadwiga Jarmul, Henryk Sobichart, Teresa Filarsa, Jolana Rychlowska.

MIHÁLYI GÁBOR

A francia forradalom ünneplése

Két Marivaux-egyfelvonásos Kaposvárott

A kaposváriak elhatározták, hogy megemlékeznek a francia forradalom kétszázadik évfordulójáról. Hiszen - mint köztudomású - napjaink világmegváltó eszméi, ideológiai vitái, útkereső kínjai - legalábbis eredetüket tekintve - visszanyúlnak a felvilágosodás reményekben gazdag tizennyolcadik századába. A francia forradalom ellentmondásokkal terhes tanulságai máig hatóan formálják gondolkodásunkat.

Az ünnepléshez - a *Marat halála* felújítása mellett - két Marivaux-egyfelvonásost választottak, amelyek színreviteléhez megnyerték a francia külügyminisztérium, a budapesti Francia Intézet és a Művészeti Tevékenységeket Segítő Francia Társaság erkölcsi és anyagi támogatását.

A két Marivaux-egyfelvonásos a felvilágosodás még igen korai időszakában íródott; *a Rabszolgák szigetét* 1725-ben mutatta be a párizsi Olasz Társulat, a *Kolónia* első, háromfelvonásos változata 1729-ben bukott meg olyan csúfosan, hogy szerzője csak az 1750-ben átdolgozott, egy felvonásnyira kurtított szöveget érdemesítette a fennmaradásra.

Marivaux darabjainak nagy többségét azonban sikerrel prezentálták a (természetesen franciául beszélő) olasz színészek, s az író még életében a kritikusok elismerését is beinkasszálhatta. Halála óta pedig a francia vígjáték klasszikusaként tiszteli őt a világ, s ami több a tiszteletnél is, legnépszerűbb vígjátékai - műsorra tűzve - ma is telt házakat ígérnek. Éppen ezért - műveinek általános elismeréséhez képest - meglepő, hogy Marivaux-t néhány évtizede újra fel lehetett fedezni. Az újrafelfedezés érdeme Patrice Chéreaué, aki előbányászta az írónak a maga idejében megbukott és gyorsan el is felejtett vígjátékát, A *vität* (La Dispute).

A nyugtalan szellemű, mindig újat kereső francia rendező a darab színrevitelével bizonyította, hogy Marivaux darabjaiban, a felszín szerelmi enyelgése mögött, a mélyben komor, tragikus tartalom rejtőzik. Marivaux ugyanis szkeptikusan, kritikusan figyelte „felvilágosodott" kortársainak racionalista optimizmusát, felhőtlen jövőhitét. Távolról sem bízott abban, hogy az emberi természet alapjaiban máról holnapra megváltoztatható lenne. Mint tudjuk, joggal aggódott amiatt, hogy a tudat alá fojtott indulatok felszabadítása pusztító következményekkel járhat, s azt is felismerte, hogy az olyanynyira magasztalt ész a mások becsapásának, félrevezetésének, manipulálásának hatásos eszköze is lehet.

A vita bemutatója óta magukra valamit is adó rendezők Patrice Chéreau példáját követik a Marivaux-darabok értelmezésében. Igy nem meglepő, hogy Kaposvárott a francia rendezőnő, Sophie Loucachewsky és magával hozott teamje is ezen az úton jár.

Marivaux egész estét betöltő darabjai nem tézisdrámák, de jó néhány egyfelvonásosa - mint a már említett *A vita* és a Kaposvárott most feltálaltak - viszont azok. *A Rabszolgák szigete* a társadalmi egyenlőség, az úr és szolga viszony, a *Kolónia* a nemek közti egyenlőség, egyenjogúság kérdését feszegeti, ám e kérdésekre távolról sem haladó válaszokat ad.

Magam is úgy vélem: a francia rendezőnő joggal hasonlította ezeket az egyfelvonásosokat Brecht tandrámáihoz, s döntött úgy, hogy e tandrámák modorában, hangsúlyozottan puritán egyszerűséggel, a mondanivalóra, a tanításra koncentrálva viszi színre a darabokat. Ezt a „tandráma"-modort hangsúlyozza Lou Goaco díszlete is. A játékteret vagy a rabszolgák szigetét alacsony deszkaemelvény alkotja, amelyet néhány kopár fa szegélyez. Az egyiknek vékony ága is van, amit később letörnek, és botként ütlegelésre akarnak használni. Az emelvényre balról vezet egy palló, a feltételezett sziget más részeiről innen érkeznek s ezen távoznak a szereplők. A háttérben kifeszített fehér lepel jelzi a semmibe vesző horizontot. Az emelvény körüli szigetet övező tócsák a tengert jelképezik.

A Kolónia díszletképe, ha lehet, még puritánabb, még elvontabb. Két elemből áll - egy tutajra emlékeztető, a színpad mélységeibe vezető ugyancsak alacsony deszkaemelvényből és egy felette a magasban lebegő hatalmas, trapéz alakú keretből. *A* reflektorok egy része a trapézkereten át világítja meg a játékteret, s ad lehetőséget sajátos „félhomály" teremtésére.

A rafinált megvilágítás a sziluetteket emeli ki - valóban igen hatásosan, viszont a színészi arcjáték szinte fölöslegessé válik, hisz amúgy sem nagyon lát-szik.

A Rabszolgák szigete a maga idejében bátor műnek számíthatott. Moliére komédiáiban a kaszthatárok még szilárdak,

Lukáts Andor (Arlequin) és Molnár Piroska (Euphrosine) A rabszolgák szigete kaposvári előadásában

Kulka János, Pogány Judit és Molnár Piroska A rabszolgák szigetében

Molnár Piroska (Mme Sorbin) és Koltai Róbert (Sorbin) a Kolóniában

áttörhetetlenek - az inasok ugyan többnyire okosabbak uraiknál, de fel sem öt-lik agyukban, hogy a társadalmi létrán felkapaszkodva gazdáik helyébe léphetnének, hogy az úrnő szolgálója helyett magának az úrnőnek szerelmére is pályázhatnának. Fél évszázaddal később már divatba jött az efféle szociális kérdések megvitatása, azonban 1725-ben, Montesquieu, Voltaire, Rousseau és az Enciklopédisták jelentkezése előtt felborzolhatta a polgári nézők kedélyét az a gondolat, hogy mi lenne, ha... ha ők is olyan helyzetbe kerülnének, mint Marivaux szereplői, Iphicrate és Euphrosine, akiknek a volt athéni rabszolgák szigetén helyet, nevet, öltözetet kell cserélniök szolgálóikkal, s ők kényszerülnek engedelmeskedni uraikká vált szolgáik parancsainak. Igaz, Marivaux végül megnyugtatja nézőit: kutyából nem lesz szalonna, a szolgák nem tudnak kivetkőzni önmagukból, s jobban is érzik magukat, ha szolgák maradhatnak, s Trivelin, a rabszolgák szigetének titokzatos kormányzója végül vissza is engedi hazájukba az athéni hajótörötteket. A vígjáték, tézisdrámához illően, erkölcsi tanulsággal is zárul: bánjunk jól szolgáinkkal, képzeljük magunkat a helyükbe, s ne feledjük, ők is emberek.

E tézis illusztrálására, kifejezésére Marivaux olyan drámai szituációt teremt, amelyben gondosan jellemzett, eleven figurákat mozgat. Így a darab könnyen átlátható, klasszikusan világos, de nagyon kimódolt mértani szerkezete ellenére is életre kel. Olyannyira, hogy a vígjátékot talán még mai helyzetünkre is rá lehetne rímeltetni. (Hiszen a hatalmon belül és kívül állók szerepcseréje nálunk is bekövetkezhet, és - amikor e sorokat írom - afelől sem lehetünk bizonyosak, hogy egy kiismerhetetlen mai Trivelinnek köszönhetően nem áll-e helyre holnap a régi rend.)

Marivaux polgártársai bírálatában, ostorozásában elég messzire merészkedik, hiszen e kis darabjában azt tanúsítja, a szolgák emberségesebbek, tisztességesebbek, jobb érzésűek uraiknál; az alul lévők csak tudják, mit jelent szolgálni, mit jelent az, ha az ember ki van szolgáltatva a másik kénye-kedvének. A vígjátékot még Sainte-Beuve, a francia romantika neves kritikusa is forradalmi pásztorjátéknak minősítette.

Van a komédiának egy közelmúltunk-ra vonatkoztatható mozzanata is. Trivelin, a sziget kormányzója arra kényszeríti az előkelő athéniakat, hogy hallgassák meg szolgálóik róluk előadott jellemzését. Jogukban áll ugyan e vádbeszédeket visszautasítni, de ezzel csak azt tanúsíta-

nak, hogy javíthatatlanok, és nem szabad őket visszaengedni Athénba. Szabadulásuk ára, feltétele így jellembeli fogyatékosságaik, embertelen uraskodásuk beismerése lesz. Eszünkbe juthat, hogy egyes országokban talán még ma is léteznek efféle átnevelő táborok, hogy nem is olyan régen magunk is résztvevői voltunk az efféle „kritika-önkritika"-kampányoknak.

Ezúttal is észlelhetjük azonban a tézisdarabok előadásának azt a problémáját, hogy többnyire csak olyankor lehet őket bemutatni, amikor szabaddá vált légkörben a bírált jelenségek kimondása, ábrázolása már nem követel bátorságot, s így megjelenítésük már nem is borzongatja meg a nézők lelkületét. A tegnapi merész mondatok már nem hozzák lázba a közönséget, a taps kizárólag a művészi teljesítményt honorálja.

A Kolónia aktualitása még problematikusabb. Néhány évtizede Nyugaton a feminista mozgalmak nagyon népszerűek lettek - nem úgy Keleten, ahol a törvények biztosították ugyan a női egyenjogúságot, csak a gyakorlat mutatott mást. A mi tájainkon az egyenjogúság oly mértékben növelte a dolgozó nőkre háruló terheket, hogy a feminizmus eszméje emiatt sem igen tudott nálunk tért hódítani. Nálunk is joggal kifogásolható, hogy a felsőbb vezetésben a nők nincsenek számarányuknak megfelelően képviselve, de az is igaz, senki sem hiszi ma, hogy nemzeti gondjaink megoldásra találnának, ha több női miniszterünk lenne.

Mivel a két darab társadalomkritikai mondanivalója önmagában nem teremt elegendő feszültséget, nem gerjeszt a nézőben intellektuális izgalmat, színházi siker kivívása fokozottabban kívánná a látványt, a színészi remeklést és nem utolsósorban a két darab precíz értelmezését.

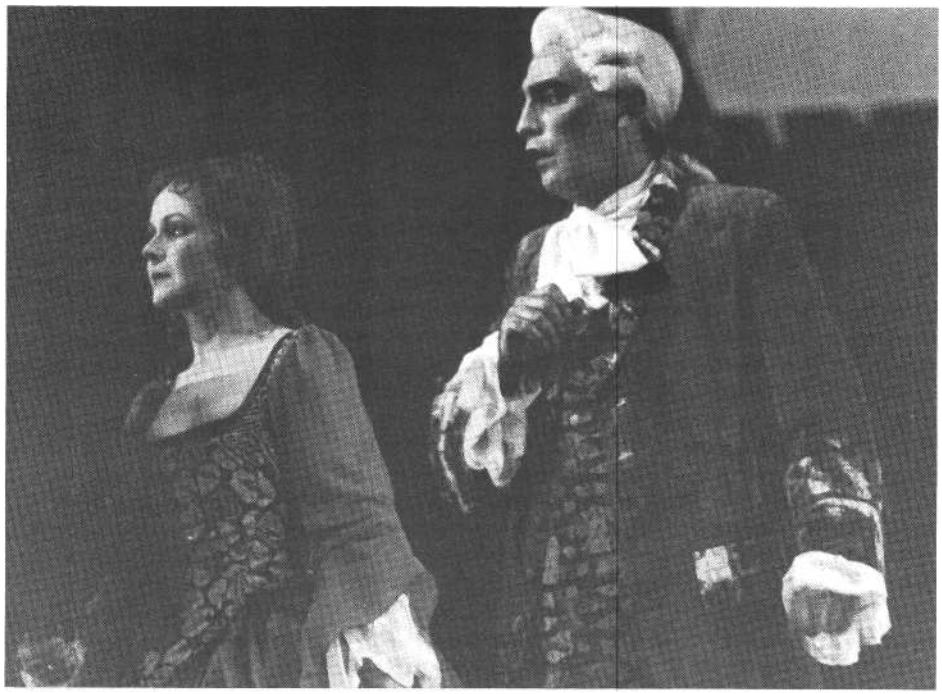
A „brechti" díszletek első látásra elnyerik tetszésünket, ám statikus voltuk következtében csak játékteret kínálnak, de nem változnak, tevékenyen nem kapcsolódnak az előadásba, és így hatásuk fokozatosan elhalványodik. A jelmezeket is Lou Goaco tervezte - de azon kívül, hogy a XVIII. századi francia divatot követik, és igen szépek, nincs mit mondani róluk. Semmit sem árulnak el viselőikről; Euphrosíne szolgálónőjének ruhája olyan elegáns, hogy első pillantás-ra Cleanthist is úrnőnek néztem volna - ha nem ismerem a darabot, s nem tudom, hogy az úrnő mögött érkező hölgy csak a szolgáló lehet.

Vitatható a színészek szerepértelmezése is. Jordán Tamás az első darabban mélán bánatos, ernyedt ifjú urat alakít, akiről nehéz elhinni, hogy nem vette emberszámba szolgálóját, és türelmetlenségében gyakran bántalmazta is. Ez az Iphicrate jámbor lélek, akit annyira meghat szolgálójának, Arlequinnek a megtérése, hogy ő maga is megjavul, s hazatérve barátjaként kezeli majd inasát. A másik darabban Jordán úgy véli, elég a rutin; Hermocrate szerepében nőnek öltözve bolondozik egy sort, majd a férfiak tanácsában bölcs politikusként egyetlen ravasz javaslatával letöri a nők lázadását.

Lukáts Andor csak *a Rabszolgák szigetében* szerepel, ő viszont öntudatos forradalmárként képzeli el Arlequint - így azonban hihetetlenné válik megtérése, önkéntes visszatérése a szolgai státusba. Holott, mint neve is jelzi, Arlequin a commedia dell'arte bohócfigurája. aki egy pillanatig sem veszi igazán komolyan a sziget kormányzójának, Trivelinnek az ajánlatát, hogy itt, ahol az Athénból elmenekült rabszolgák alakítottak államot, a volt szolgák uralhatják gazdáikat, amíg azok meg nem javulnak, le nem vetkőzik hatalmaskodásukat. Igaz, élve a lehetőséggel, Arlequin felhasználja az alkalmat, hogy beolvasson Iphicrate-nak, de kritikai megjegyzéseiben, bírálatában nemigen megy messzebbre, mint Moliére okos szolgái, amikor megszidják, megleckéztetik szeleburdi, ostoba gazdáikat, akik elhamarkodott cselekedeteikkel keresztülhúzták legravaszabb terveiket. Marivaux Arlequinje egyhamar be is látja, hogy nem tud bőréből kibújni, nem tud úrként viselkedni, s bölcsebben teszi, ha visszatér a szolgasorba.

Molnár Piroska, az ellenpontozó szereposztásnak megfelelően, az első darabban arisztokrata hölgyet, a másodikban polgárasszonyt alakít. O ugyan pontosan értelmezi szerepeit, s mindent el is játszik, amit alkata megenged, azonban Marivaux elképzelése szerint Euphrosine Moliére Célimene-jének utóda, hódító szépségű dáma, aki mindig tudja, hogyan kell viselkednie, mit kell mondania, tennie. Aki egykönnyen leszereli Arlequin udvarlását, annál is inkább, mert felméri, hogy szabadulásához a sziget kormányzóját, a nőkre éhes Trivelint kell meghódítania. Madame Sorbin, a politizáló, politikai hatalomra vágyó derék polgárasszonyság szerepében Molnár Piroska már annyira otthonosan mozog, hogy Jordánhoz hasonlóan ő is úgy véli, elég, ha jól bevált, valóban elég gazdag színészi eszköztárával él.

A kaposvári csapatból Pogány Judit az egyetlen, aki nagyon is komolyan vette feladatát. Neki az első darabban kell szolgálólányt, a másikban arisztokrata hölgyet alakítania. E két alaptípus életre



Marivaux: Kolónia (kaposvári Csiky Gergely Színház). Pogány Judit (Arthenice) és **Kulka** János (Timagéne) **(MTI-fotó - Ilovszky Béla felvételei)**

keltése nem kíván különösebb erőfeszítést egy rutinos színésztől, Pogány azonban nem sajnálta a fáradságot, és számtalan ötlettel, kis játékkal, apró gesztussal, mimikájának, hanghordozásának állandó változtatásával dúsította fel szerepeit.

A cserfes szolgálólány, Cleanthis szerepében talpraesett, elbűvölő kis teremtést alakít, aki szolgatársa, Arlequin behódolása után elég okos ahhoz, hogy belássa, lázadásának nincs esélye, s nem tehet mást, mint hogy elvei fenntartásával visszahízelgi magát úrnője kegyeibe. Az egyik hosszabb monológot, amelyben Cleanthis eljátssza, bemutatja úrnője emberi gyengéit, Pogány briliáns kis magánszámmá kerekíti ki - tízperces remeklése joggal arat nyílt színi tapsot.

A Kolóniában viszont olyan előkelő hölgyet kell megjelenítenie, akinek a nők egyenjogúságát követelve igaza van, azonban a realitásokkal nem számoló, túlzásokba eső harcmodora miatt mégis nevetségessé válik. Arthenice, az előkelő arisztokrata hölgy figurája ugyan távol áll Pogány egész emberi habitusától, ő azonban azúttal is bizonyítani tudja, hogy nincs az a szerep, amit ne tudna mesteri szinten eljátszani - legyen az fából faragott bábfigura, vak gyermeklány, szerelmes ifjú hölgy szoknyában vagy nadrágban, tüdőbeteg, féltékeny feleség, gonosz boszorka vagy éppen jóságos öregasszony.

Kulka János is ellentétes szerepeket kap a két egyfelvonásosban. *A Rabszolgák szigetében* okos, fölényes intellektuelt formál, aki pillanatok alatt rabul ejti és meztelenre vetkőzteti a hatalmi köré-be került nőket. *A* Kolóniában viszont gyámoltalan férfiút állít elénk, akit szerelme, Arthenice, kedvére dirigálhat.

Koltai Róbert csak egy szerepet kap, ő a *Kolóniában* Madame Sorbin, a hatalom-ra törő polgárasszony nyámnyila férjét mintázza meg, és teszi ezt ő is a maga jól bevált gesztusaival. Nyakába húzza a fejét, egyik vállát leengedi, csodálkozó, bamba tekintettel néz maga elé, elnyújtott hanghordozással beszél - kétségtelen, ennyi is elég Monsieur Sorbin megformálásához.

A többiek - Magyar Éva, Karácsony Tamás, Adorjáni Zsuzsa, Mitzky Stella, Gráf Csilla, Kristóf Katalin - kisebb szerepeiket gondosan egyénítve jelenítik meg a *Kolónia* lakóit.

Az ellenpontozó játék a két egyfelvonásos eltérő játékmódjában is kifejezésre jut. *A Rabszolgák szigetében a* rendezőnő kifejezetten azt kérhette színészeitől, hogy vegyék halálosan komolyan szerepüket, mondván, hogy a komikus szituációk amúgy is létrehozzák a mulattató hatást. Megjegyeznénk, kár volt, hogy a rendezés a brechti tandrámákra való utalást pusztán a díszletképre korlátozta, nem követte Brecht világítási előírásait, s a gesztikus, stilizált színészi játékmódot sem vállalta fel.

A Kolónia előadásában a bohózat túlzó, karikírozó játékstílusa dominál. Mint nagynevű elődei, Arisztophanész, Shakespeare és Moliére, a női egyenjogúság követelését Marivaux sem volt hajlandó komolyan venni. Mint azt e komédiája elé írt, divertissement-nak, szórakoztató mulatságnak titulált előjátékban ki is fejti: a nők amúgy is az ujjuk köré csavarják a férfiakat, valójában ők a hatalom igazi birtokosai. Mit akarnak még? Ezt a közjátékot Lukáts Andor mutatta be a szünetben a színház előcsarnokában Adorjáni Zsuzsa, Magyar Éva, Gőz István, Karácsony Tamás és Kisvárdai Gyula színészi segédletével. A Marivaux-szöveghez Mártha István komponált zenét, napjaink táncdalainak, slágereinek modorában. Kár, hogy az előcsarnokban nincs jól megoldva a nézők elhelyezése, s így a távolabb állók már alig láthatnak valamit.

A Marivaux-egyfelvonásosokat, amelyek hazánkban először kerülnek színpadra, Szeredás András, illetve Fáber András fordította minden archaizálást mellőzve, jól pergő mai magyar nyelvre. Nem rajtuk múlt, hogy a könnyen mondható szöveg egy része elsikkad a színészek ajkán. Kérdés: a francia rendezőnő magyar asszisztensei nem tudják figyelmeztetni a színészeket, hogy már a nyolcadik sorban sem mindig érteni, amit beszélnek?

Felsorakoztatott kifogásaink ellenére is állítjuk, hogy a francia-magyar koprodukció az átlagos európai szintet megütő, professzionista módon színre vitt előadást eredményezett, amellyel Marivaux hazájában sem vallhatnának szégyent. Már csak azért sem, mert ismerve a kaposváriak munkastílusát, bízvást remélhető, hogy ez az előadás is a premiert követően éri majd el végső, kicsiszolt formáját.

Marivaux: Rabszolgák szigete-Kolónia (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Szeredás András és Fáber András. *Díszlet-jelmez: Lou* Goaco. *Világításvezető:* Dominique Bruguiere. *Dramaturg:* Spiró György. *Zeneszerző:* Mártha István. *Rendezte:* Sophie Loucachevsky.

Szereplők: Jordán Tamás, Lukáts Andor, Molnár Piroska, Pogány Judit, Koltai Róbert, Kulka János, Magyar Éva, Karácsony Tamás, Adorjáni Zsuzsanna, Mitzky Stella, Gráf Csilla, Kristóf Katalin.

FORGÁCH ANDRÁS

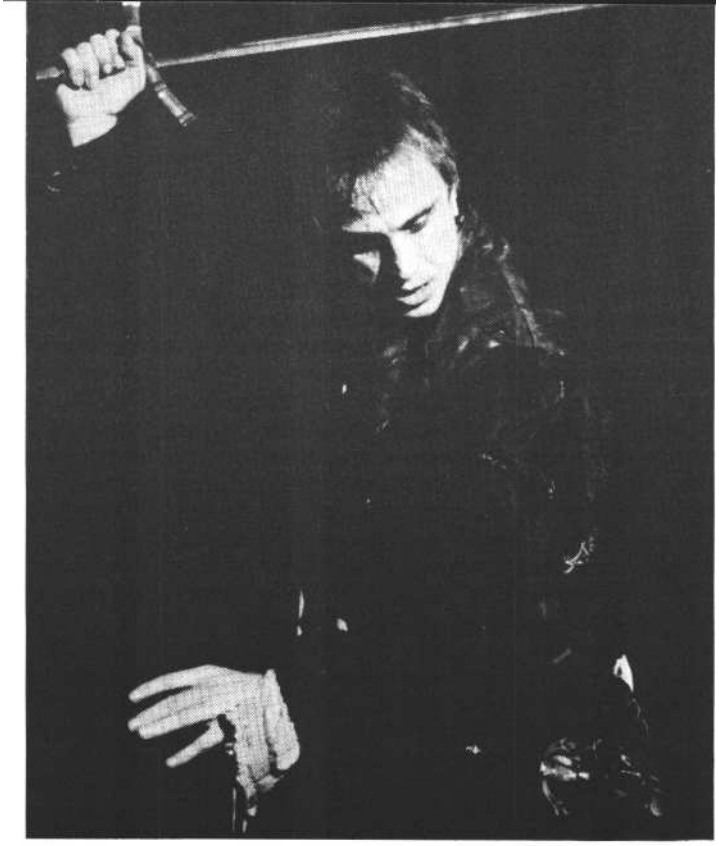
Chéreau és Stein

Hamlet századszor - Csehov huszonötödször

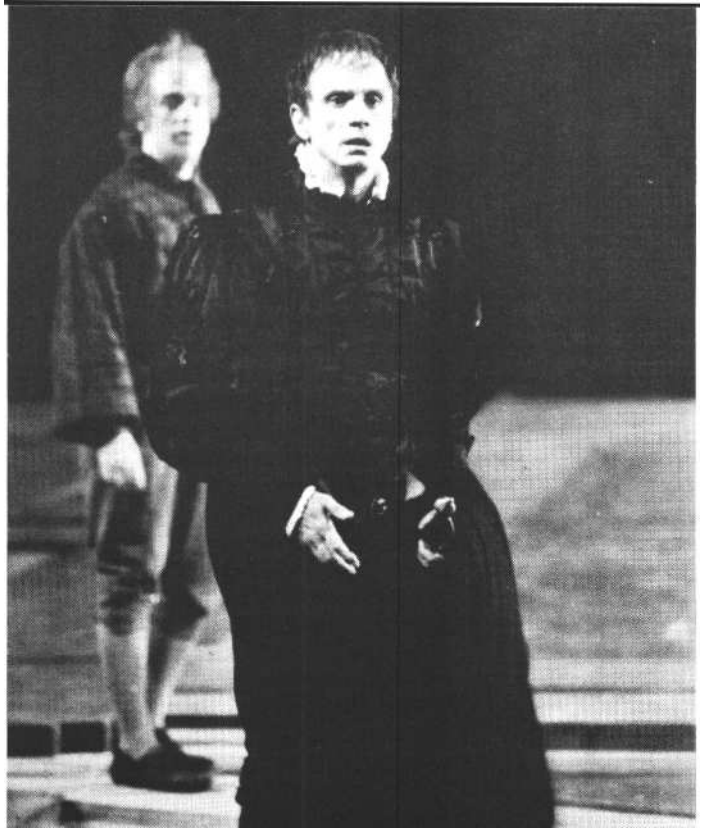
Patrice Chéreau Hamlet-rendezéséről *és* Peter Stein Cseresznyéskert-rendezéséről nemcsak azért lehet közös beszámolóban írni, mert egymás utáni napokon játszották őket Nyugat-Berlinben, hanem azért is, mert mindkettőben klasszis, sőt „klaszszikus" rendezők interpretálnak klasszikus színdarabokat. Az ilyen interpretáció az életművek építői számára szinte meg-kerülhetetlen feladat, egész rendezői világképükkel szembesíti őket, saját klaszszikus mivoltukat teszi próbára. Manapság ugyanis már nemcsak írók, festők, filmrendezők alkotnak életművet, ha-nem színházrendezők is „életműveket" rendeznek.

Bár az avignoni Hamlet-előadásról jelent meg cikk a SZÍNHÁZ 1988/11-es számában (Dezsényi Pétertől), mégsem tartom haszontalannak, ha szembesítem saját, nyugat-berlini élményemet az ő avignoni élményével. Ő az első előadások egyikét látta, én a századikat. Ő egy szabadtéri előadást látott, én a Deutschlandhalle (azaz a nyugat-berlini Sportcsarnok) játékterébe épített, kétezer személyes nézőtéren ültem, és egy olyan utazó produkciót láttam, mely éppen Moszkvából jött. és készült tovább Hamburgba és Strasbourgba. Ő Marthe Kellert, a svájci származású filmdívát látta Gertrud szerepében, én Nada Strancart, Antoine Vitez egyik legtehetségesebb tanítványát láthattam. Fekete hajkoronája úgy keretezte sápadt, erőteljes állú-orrú arcát, mint a Napkirály monumentális parókája (ez is megkönnyíti majd a Színészkirálynő azonosítását). Királynői jelenség, ám érzéki és okos személyisége Moliére praktikusan gondolkozó, felszabadult, bátor asszonyalakjait juttatja az ember eszébe. Dallamos kacagása fel-felbúg a zavarbaejtően obszcén és nyilvánvaló értelmű színdarabbetét alatt, mi-közben az udvari emberek szinte hajukat tépve ugranak fel s rohannak a színészek felé a színjáték egy-egy vészesen egyértelmű pillanatában.

Nem elhanyagolható momentum, hogy Nyugat-Berlinben a sánta Vladimir Yordanoff egy személyben alakította Claudiust és a Szellemet - sántasága a bitorlóban a gonoszt, a diabolikust, a meggyilkolt bátyban a hősiest, az esendőt teszi kifejezővé. A Szellemre való várakozás



Gérard Desarthe mint Hamlet



Gérard Desarthe és Marc Citti (Osrick) Chéreau Hamletjében

puszta előérzete - láthatjuk ezt az őrök artikulálatlan üvöltésében, túlzott, hisztérikus reakcióiban vagy Horatio operettbelépőre emlékeztető gúnyos kacajában, mely annál valódibb ijedségbe csap át a Szellem megpillantásakor- nem készít fel arra, ami következik. A képzeletet Pink Floyd-akkord segíti - később, a Színészkirály-Színészkirálynő-„klipben" pedig Prince zenéje. (Frank Zappa, Tuxedomoon és a Public Image Limited zenéjéből szőtt rockzenei szőnyeg fokozza mindenütt a hatást, úgy, mint amikor valaki hangosra csavarja a rádiót, hogy a szomszéd szobában is lehessen hallani - de ezek az idézetek, különösen a „Gonzago megöletése" jelenetben, jelentéssel telítődnek, drámai értékük, nem csupán korfestő hangulatuk van.)

A kékes, sirályvijjogások szaggatta sötét derengésben három pici ember áll a hatalmas színpadon, amely látszólag üres. De a síkba fektetett oszlopsor és tümpanon erőteljesen sugallja a dialogikus viszonyok térbeli elrendezését: a tümpanon csúcsának közelébe gyakran kerül lényeges közlendővel valamelyik szereplő. Chéreau, akinek díszleteiben megszokhattuk a függőleges falak által létrehozott, monumentálisan felfelé törekvő tereket, most az enyhén emelkedő dobogóra mintegy „lefekteti" a díszletet, mely erősen perspektivikus tagolásával egyszerre húzza hátra, a sötétbe, a színpad mögé a tekintetet, és löki előre, a színpad legelejére, a tümpanon elé, oda, ahol véget ér a színpad. (Ezt, talán éppen a dobogó szilárdságát próbálgatva, maga Hamlet is megmutatja nekünk, ironikusan, az „eskü"-jelenetben.)

A nézőtér mögül egyszer csak szabály talan, kemény dobogás dübörög fel, amely az elektromos zene után megfejt-hetetlen eredetű és irányú: mintha lőné-nek, úgy visszhangzik minden dobbanás a teremben. S ekkor, jobb oldalról egy kék leples, szálegyenes aggastyán vágtat be a színpadra egy gyönyörű, tüzesen ágaskodó, táncoló kancán, szemét mereven az előtte futó, összeroskadó, menekülő, könyörgő alakokra szegezi - aztán eltűnik, kivágtat a színről.

Természetesen dublőr játssza a Szellem néma jeleneteit. A hátborzongatóan szép jelenéssel Chéreau sok mindent hitelesít; elfogadtatja velünk azt a nyilván-valóan operai formát, amit a színpadtér méretei is előhívnak a rendezőből, bár erre különben is hajlama van. A műsor-füzet tanúsága szerint a bayreuthi *Ring*hez hasonló élménnyel szerette volna a német közönséget megajándékozni.

Amikor később Hamlet is csatlakozik az őrökhöz és Horatióhoz, első ijedelmét leküzdve megérti az ágaskodó ló hívó jelét, „aki" úgy táncol körülötte és fölötte, hogy az életéért kell remegnünk. Egy-szer csak rácsap a ló farára, felnevet - ám ekkor társai már nem látják a szellem-alakot, aki, miközben ők a királyfi után szaladnak, közöttük sántikál be lova nélkül a színpadra, kék palástját maga után vonszolva. Yordanoff kegyetlen és eltökélt mint Claudius; amikor Hamlet apjának megsértett szellemeként tűnik fel (különösen a Gertrud-Hamlet-jelenetben) nem több, mint egy vén kísértet, ahogyan palástjában sántikálva, féloldalasan elhagyja a színt.

Ebben az előadásban mások is játszanak több szerepet: Fortinbras, Osrick, a Sírásó alakítója feltűnnek mint Francis co, Bernardo, Marcellus, illetve mint a vándorszínésztrupp tagjai is. Fortinbrast Jerőme Kircher alakítja: világítóan kopaszra nyírt fejű, cingár, sápadt ifjoncot játszik, aki a darab végén észrevétlenül Hamlet vérébe mártja kezét, s a vért (véletlenül?) elkeni arcán; a zárómonológban üdvözült, kataton, narcisztikus mosoly fagy rá. A halottakhoz senki nem nyúl, a tömeg hátul, a színpad mélyén festői csoportba verődve, rémült iszonyattal bámulja a helyszínt.

Osrickot Marc Citti alakítja, bravúros lábmunkával. - Csámpás vagy - ennyi lett volna Chéreau instrukciója -, ezt használd ki. Es a fiatal színész ebből alakította ki privát koreográfiáját: ruganyos léptek, villámgyors előre-hátra táncolás, hajbókolás és pimaszság, vércsepillantás és alázat sajátos keveréke; így közelíti meg Ophelia temetése után Hamletet és Horatiót, illetve kíséri végig az egész vívójelenetet pattanásig feszült figyelemmel. Minden aljasságban nyakig benne van (bár igazi túlélő): későn kapa mérgezett kehely után, amit a királyné uralkodói mozdulattal vesz ki a kezéből. Ő is kopasz, természetesen. Mint intrikus, a színházjelenetben egyik pillanatról a másikra válik ügybuzgó kellékesből gonosz szándékú törpévé.

- Egyik sem az én tanítványom - jegyezte meg melankolikusan Chéreau; és ez talán magyarázatot ad arra is, miért tekinti ezt az előadását nanterre-i működése utolsó aktusának. - Tanulni szeretnék, nem tanítani - mondta. - Tanulni érett, kész, nagy színészektől.

Ha akarom, ez a tanítói szerep összegződik a színészjelenetekben: a színészek a Platonov-előadásból emlékezetes szür-

ke ballonkabátokban és kalapban érkeznek a színpadra; kórusra osztva mondják el a Hekuba-monológot (Hamlet ujjával törli le a legöregebb színész könnyeit, és megnyalja ujja hegyét, vajon sós-e, amikor elmondja könnymonológját), s ez odáig megy, hogy előadás közben Hamlet belép közéjük, a besüllyesztett tümpanonba, és lágyan követve mozgásukat, hajtva, hajszolva őket „rendez", folyton meg is szakítva (persze a Shakespeare által előre jelzett pontokon) az előadást.

Mind Fortinbrasban, mind Osrickban *az excentrikusra* helyeződik a hangsúly - a rendező robbanékonysága, hirtelen váltásai (ahogy például Hamlet a kísértet megjelenése után ijesztgeti Bernardót) az előadás összes alakítását meghatározzák: Chéreau a fizikumával is nagyon jelen van az „elemzésekben". Ez a szándékoltan excentrikus jelleg minden jelenet drámai szélsőértékét hangsúlyozza: az örök *nagyon* félnek, Horatio, egy darabig, *nagyon* vidám, az udvar *nagyon* romlott, a Szellem *nagyon* gyönyörű. A fizikalitás még *a nagyon poloniusi* Poloniust is eléri (szintén új színész, a testes Claude Evrand játssza): gyermekei fejét az áldáskor valósággal markolássza, erőszakosan simogatja, s amikor Hamlet meggyilkolja a „patkánylyukban", a színpad alatt, akkor a mélyből ő maga mászik elő véres, megvakított arccal, s így leheli ki szolgálatkészen lelkét a királyné lábainál. Ophelia is, amikor Hamletre ráuszítják, rettenetes zavartan lapozgat a könyvé-ben, forgatja összevissza, majdnem kiejti a kezéből. Mindezek *a szélsőségek* a mitikusan operai és nem a konkrétan társadalomelemző hangsúlyokat erősítik fel. Ezért nem értek egészen egyet Dezsényi frappáns elemzésével, miszerint a szemünk előtt dőlnek el a dolgok, Polonius és Hamlet is előttünk jut valamilyen döntésre - igen, de csak annyiban, amennyiben ez már Shakespeare-ben is benne van. Az első kép kékes, tiszta derengését narancsszín (cirkuszi, piszkos) fény váltja fel - az udvarban, az udvaroncok festői tablója előtt járkál Claudius és Gertrud, csókjuk kétségtelenül zavarbaejtő, az udvaroncok lesütik szemüket, ám Claudius nem most veszi át a hatalmat, hanem ő *ilyen:* így uralkodik. Voltimand és Cornelius felé odanyújtja megbízólevelüket, de amikor átvennék, a földre dobja elébük, onnan kell felvenniük. Amikor viszszatér a két követ Norvégiából, akkor csupán egy kidobóember foglalkozik velük. Ez a kidobóember (haján csillog a brillantin, szeme kőkemény) ugrásra készen ráncigálja el Rosenkrantzot és Guildensternt is, amikor már terhessé válik jelenlétük, ő taszigálja ki Poloniust, ha kell (nincs is mindig egyedül) - nem vár intésre, magától cselekszik. Legitimálja Claudius uralmát, de egyben formáját is megadja. Reprezentatívan szép tablóképek között terrorhoz hasonlatos légkör uralkodik az udvarban: de az a „terror" legalább annyira egy színházesztétikai követelmény következménye - gyors, impulzív lebonyolítás, minden érzelem külső megjelenítése, hangsúlyozott fizikai jelenlét -, mint amennyire festőiek a tablók, melyekbe olykor profilban, sőt háttal is belerendeződik egy-egy udvaronc vagy katona.

Természetesen Hamlet alakjában összegződik mindaz a színházi-esztétikai-technikai-érzéki tudás, ami Chéreau-ban az évek során felhalmozódott: nem véletlen, hogy híres, tíz évvel ezelőtti Peer Gyntjét, Gérard Desarthe-ot kérte fel a főszerepre.

Nem ismerem igazán jól Chéreau „életművét" (legtöbb előadását videofilmen láttam), ezért egyetlen vonását emelném ki, a német színházkultúrával való kapcsolatát: mintha közvetlen hatások is kimutathatók volnának, bár ami-kor Chéreau-t erről faggattam, a reakció élességéből arra következtettem, hogy tud erről a „problémáról", de nem szereti hallani. Nem csupán arról a fantasztikus sikerről van szó, amit Ring-rendezésével Bayreuthban aratott, hanem arról a különleges státusról is, amit a két kultúra között (részben Luc Bondyval és Klaus Michael Grüberrel együtt) betölt. Ez a viszony - már csak történelmi okokból is sohasem volt problémátlan: ez a két kultúrvilág, bár kétségtelenül folytonosan hatott egymásra (különösen Goethe óta), de sohasem szolgált *mintául a* másik számára. Chéreau-ban, ebben a tősgyökeres francia rendezőben, olyan elegáns egyszerűséggel valósulnak meg az áthallások, érzéki, lebegő, szellemes és zenei stílusába olyan természetesen olvadnak bele a zadeki zabolátlanság, a grüberi metafizika és a steini pontosság nyomjelei, mintha ez az ambivalencia volna a leglényege annak, amit csinál, mintha az egyértelműen „chéreau-i" (ami persze sajátos élettudásából táplálkozik és nem idegen hatások feldolgozásából) csak ezen a talajon sarjadhatna ki. igaz, egyre nemzetközibb a színház formanyelve (elég Brookra utalnom), de Chéreau-nál épp e két, történelmileg és konkrétan egymás mellett élő formavilág fonódik össze.

Amikor rákérdeztem arra, hogy Hamlet miért törli meg kezét az előtte heverő (általa letepert) Ophelia szoknyájában, a darabból vett idézettel válaszolt: Ophelia „sminkjét" dörgöli a lány ruhaszegélyébe (erre vonatkoznak szavai is). Én utaltam rá, hogy Zadek *Lulujában* milyen hangsúlyos ez a mozzanat. Rögtön kiderült, hogy ő maga megrendezte Berg *Luluját* és Wedekind színdarabját is, mi több, németül idézte a megfelelő mondatot, ami Hasfelmetsző Jack szájából hangzik el. Nem tette boldoggá a gondolatmenetem (már sajtófőnöke -egy kedves fiatal lány - is zavarba jött a puszta felvetéstől), és amikor Peter Stein *Peer Gynt-ren*dezésére utaltam (amiről Chéreau, mint meghatározó élményről, saját *Peer Gynt*je műsorfüzetében rajongva beszélt), kijelentette, hogy sohasem látta Stein előadását. Fényképeket viszont látott róla, és őt legtöbbször a fényképek ihletik meg, mert mindent elmondanak egy előadásról, gyakran többet is, mintha ott ült volna maga is. Közvetve tehát mégiscsak igazolta sejtésemet.

Grüber Hamletjére emlékeztetett az előadás a hosszúságával (bár egy órányit már húzott belőle), de azzal is, ahogyan a

Hada Strancar (Gertrud) és Vladimir Yordanoff (Claudius) a nanterre-i Hamletben

Jelenet Peter Stein Cseresznyéskert-rendezéséből

szünetet elmozdította a dramaturgiailag kézenfekvő helyről. Avignonban, Dezsényi leírása szerint, ott volt szünet, ahol Claudius fáklyákat kért - „világosságot" -, mire kigyúlt a nézőtéri világítás; Berlinben a kigyúló nézőtéri fények ekkor újra elhalványodnak, és (egyesek tapsa ellenére) az előadás egészen addig megy tovább, míg Hamlet „anyám, anyám! kiáltással el nem hagyja a színt. Ezzel a csúsztatással Chéreau-nak sikerült egy újabb, finom idézőjelet kitennie, de azáltal, hogy egy természetes folyamatot szakított ketté, s az anyját kereső fiú képével zárja az első részt, a dráma bújtatott rétegeit, szimbolikusabb értelmét teszi hangsúlyossá. A színpadi gépezet moccanásai is visszaidézték Grüber monstruózus lelemé-nyét (hogy megmozdította a Schaubühne rejtett, föld alatti gépezetét). Nem állítom, hogy ez akaratlagos volna; Chéreau abból dolgozik, ami a „levegőben van". De főleg abból, ami a „német-francia" levegőben...

Yves Bonnefoy 1962-es fordítása francia nyelven talán először birkózott meg a jambikus lüktetésnek, illetve a kifejezés konkrétságának a francia költői nyelvben komoly nehézségeket felvető problémájával: „német füllel" hallgatva az elő-adást, az érzéki, a szellemes került a metafizikus, a szellemi elébe. Ez a szellemesség az ötletek sokaságában is meg-nyilvánult; van az egész előadásban vala-mi improvizatorikus; pillanatról pillanatra halad előre. Hamletnak jelentős pillanatai vannak - motiváltsága ezek-ben a pillanatokban mindig újrateremtődik -, egésze viszont a színész, egy negyvenöt éves, kamaszosan játékos, kegyet-lenül kíváncsi férfi alkatának rajzolata.

Ennek az improvizált jellegnek megvan az az előnye, hogy Chéreau folyton meglep (például amikor Hamlet fekete köntöse fölött kis bábjátékot produkál nekünk Yorick koponyájával), ha ez olykor némi keresettséggel történik is, mint például a Hamlet-Gertrud jelenetben. A királyné szobája valóságos kripta, ahol nemcsak az elhunyt király fekvő, ágyékkötős, imára kulcsolt kezű szobra található meg, hanem az új király páncélba öltözött féltorzója is - Hamlet a két (alig látható) szobrot veti össze. Chéreau maga is elismerte, hogy ezt a mozzanatot nem tudta megoldani, esztétizáló megoldásaira viszont jó példa lehet (éppen ügyetlenségével).

Hamlet halála is ilyen különállóan megoldott fizikai „helyzetgyakorlat": szinte látjuk, ahogyan fokról fokra jut el szívéig a hidegség - még egyszer utoljára felkönyököl fektében (Horatio segít ne-ki), aztán valahogy kiszalad alóla a kö nyöke, lehajtja a fejét - mint egy haldokló, finoman meg-megránduló állat - és „elalszik". A három másik halott kifacsart tagokkal, patetikus pózokban hever szerte a földön.

Ez az „elalvás" szép gondolat, amit megelőlegez a királynővel való jelenet egy pillanata, amikor Hamlet odafészkelődik a királyné lábához, s összehúzódik, mint egy embrió. Bennem óhatatlanul felvillant a *Peer Gynt* híres steini záróképe: Bruno Ganz Jutta Lampe ölében.

Az „egérfogó"-jelenet különálló *klippé* válik: a Prince-zenére bemutatott pantomim a Hamlet által a darabba rejtett „utalást" teszi vulgárisan nyilvánvalóvá, ám ennek a szcénának is megvan a maga mágikus pillanata (ha eltekintünk annak abszolút professzionalista lebonyolításától, ahogyan a „civil" társulat közreműködik a veszélyes előadás lebonyolításában): amikor a Színészkirály kileheli lelkét, Prince rekedt, hörgésszerű sikolya és a Színészkirály tátott szája, görcsbe ránduló teste egyetlen hatásos ikonná válnak.

Érzékelhető az előadásból az is, hogy Chéreau változásra készül. Amikor Hamlet zenét rendel a sikeres színjáték után, a színészek teljes truppja jön be balról, s szolgálatkészen furulyákat nyújtanak oda (ismerik a darabot?) - Horatio veszi át mosolyogva tőlük (ő is olvasta?), s Hamlet a tucatnyiból egyet választ ki, hogy nevetségessé tegye az utána szimatoló Guildensternéket; ez megtörténik, de aztán a „dráma útjában" álldogáló színészeket zsarnoki türelmetlenséggel, egy ideges vállrándítással zavarja ki a színpadról - ők már megtették a dolgukat. Érdekes módon, schaubühne beli színész barátaimnak nagyon tetszett ez a mozzanat: ahogyan a rendező elbánik a színészeivel. Tapasztalhatták már sokszor, hogy cserbenhagyják őket - nem is akárkik.

Es ezzel megérkeztünk a másik nagy előadáshoz, *a Cseresznyéskerthez,* amit Peter Stein rendezésében idén júniusban mutatott be a Schaubühne.

Ugy tudom egyébként, hogy Stein meg kívánja rendezni a fiatalon, negyvenegy évesen elhunyt Koltés utolsó darabját, aki Chéreau nagy felfedezettje volt. A kapcsolat a két rendező között (amikor Stein *a Négereket* rendezte, akkortájt állította színpadra Chéreau *a Paravánokat)* a generációs különbség ellenére is eleven, sőt: a Schaubühne színészei nagyon szeretnék megnyerni színházuk számára Chéreau-t. A Schaubühne Stein távozása óta folytonos vezetői válsággal küzd - ami nem akadályozza meg őket abban, hogy nagyszerű előadásokat is produkáljanak -, az egy éve odaszerződött Jürgen Gosch nem vált be, senki sem akar vele dolgozni - és a Schaubühnében a színészeknek ebben valóban van szava.

Peter Stein, aki több mint húszéves rendezői pályafutása során viszonylag keveset rendezett, Botho Strauss művein kívül még sohasem vitte színre ugyanannak a szerzőnek két különböző darabját. Ha *a Három nővér* után mégis megrendezte a *Cseresznyéskertet* (aminek a személyes indíttatáson túl talán színházpolitikai oka is lehet: Jutta Lampe, e nagyszerű, különleges alkatú színésznő méltó foglalkoztatása), az nem kis rálátást enged egy (különben kívülről-belülről agyonmagyarázott és agyondokumentált) művészi módszer természetére.

Nyilvánvaló, hogy a „módszer" és a művészet ellentétesek - kell valami leír-

hatatlannak maradnia, különben éppen az a sajátosan utánozhatatlan elem vesznék ki a művészetből, ami a tudománytól s egyebektől megkülönbözteti. Stein éppen ezt kísérti meg folyton: odáig fokozni a dokumentálhatóan autentikusat, ahol már a színész számára az azonosulás azzal, amit egy „szerep" jelent, saját emberi megvalósulásának próbatétele is egyben. Kritikusai - akik gyakorta csupán „szubvenció-irigyek", hogy a magam kedvére csavarjam ki a freudi fogalmazást - látványosan sétálnak bele ebbe a befogadói csapdába: szerintük Stein előadásai nem egyebek, mint nagyszabású rekonstrukciók (ennyiben konzervatívok és retrográdok), színészei pedig erőlködve, megfeszülve és görcsösen próbálnak megfelelni egy kívülről rájuk kényszerített normának - ilyeneket szoktak volt írni róla.

Ez persze nem igaz. Egyetlen dolgot lehet Stein szemére vetni (és ő az első, aki ezt megteszi): hogy kezei között olykor *kihűl a forma,* de az általam látott előadásokon még ez a kihűlt forma is olyan gazdagságban, olyan töményen kínálta a váratlan, szokatlan, egyszeri megoldásokat, a „condition humaine" olyan alaphelyzeteit volt képes felmutatni, ami feledtette (igaz, rokonszenvem megfellebbezhetetlen és végleges iránta) az akarnoki, jeges, görcsös pillanatokat.

Es a Cseresznyéskert-előadásról sok mindent el lehet mondani, csak azt nem, hogy hideg.

Mindjárt az a pici részlet a második felvonás végén, ami a Sztanyiszlavszkijjal vívott dramaturgiai csetepaték során maradt ki a végleges példányokból (és a mindeddig általam látott előadásokból), mutat rá arra, hogy nem feltétlenül haszontalan a végére járni a dolgoknak. Az előadáshoz mellékelt két műsorfüzet egyikében, a saját fordításukban (Gudrun Düwel és Peter Stein munkája) közölt szöveg mellett, a tüköroldalon közlik Sztanyiszlavszkij rendezőpéldánybeli megjegyzéseit, alaprajzait is. Igy bukkant elő ez a miniatűr, amikor is Firsz és Sarlotta visszatérnek a padhoz, ahol Gajev és Ranyevszkaja üldögéltek, Ljubov Andrejevna ottfelejtett erszényéért: „FIRSZ: *(mormog)* Ej, te álomszuszék! SARLOTTA: *(leül a padra, és leveszi a tányérsapkáját)* Te vagy az, Firsz? Mit keresel itt? FIRSZ: A nagyságos asszony elvesztette az erszényét. SARLOTTA: *(keresi)* Itt van a legyező... Es itta kendőcskéje... parfümillata van. *(Szünet)* Más nincs itt. Ljubov Andrejevna minden pillanatban elveszít valamit. Az életét is elvesztette. *(Halkan egy kis dalocskát énekel)... (Firsz fejére helyezi a tányérsapkát; Firsz mozdulatlanul ül ott) Ó,* szeretlek téged, csodálatos ember! *(Nevet)* Ein, zwei, drei! *(Leveszi Firszről a sapkát, és vissza-teszi a saját fejére)"* Ebbe a monológba volt beékelve az a rész, ami az egész fel-vonás elejére került, aztán pedig Firsz így folytatja: „FIRSZ: Húsz vagy huszonöt éves lehettem, itt mentünk, a Diakónus úr fia, meg Vaszilij, a szakács, meg én, és ott, pontosan a kövön, ült egy ember... valahogy olyan idegen volt, ismeretlen... Én nagyon félni kezdtem és elmentem, de a többiek elkapták, nélkülem, és agyonverték... Pénze volt. SARLOTTA: Es, tovább? FIRSZ: Aztán... összeült egy bíróság, kikérdezték az embereket... néhányat letartóztattak... engem is... majd két évet ültem... Csak ennyit, aztán megint szabadlábra helyeztek... Ez már jó régen volt. *(Szünet)* Valahogy többre már nem emlékszem. SARLOTTA: Ideje meghalnod, nagyapó. *(Eszi az uborkáját)* FIRSZ: Parancsol? *(Maga elé motyog)* Es aztán elindultunk, mindannyian, együtt, és hirtelen megálltunk... Egyikünk leugrik a kocsiról... megfog egy zsákot... és a zsákban van még valami. Es belebámul, és bent fickándozik valami: izeg-mozog! SARLOTTA: *(halkan ne-vet)* Izeg-mozog!"

Ekkorra a színpadon már teljesen besötétedett: a nyári délután észrevétlenül fordult át éjszakába. Amikor Gajev bejelenti: „Hölgyeim és uraim, lement a nap..." akkor döbbenten vesszük észre a fényviszonyok megváltozását. Aki figyelmes volt, az azt is láthatta, ahogyan a kis kápolna mögött, a kifeszített kék háttérfüggönyön, mely félkörívben zárja le hátulról a színpadot, egyre lejjebb látszik egy rózsaszínből vörösbe hajló, majd eltűnő fénypont: a nap. Ennek a „naiv" természetábrázolásnak megfelel a szereplők kontúros, szinte mesebelien karakterisztikus (színes, érdekes) megjelenése. Ranyevszkaja ruháinál még nem láttam káprázatosabbat színpadon (az első felvonásban kettőt is visel, mert útiruháját levetve tér vissza). Amikor a második felvonásban önfeledten (kislányosan) hanyatt vágódik a színpad bal oldalán levő csinos szénaboglyában, féltem a törékeny színésznőt, féltem a ruháját is: az előadás bonyolult és intenzív empátiaébresztő elemekkel van tele. Hogy ez az empátia ellenállhatatlan, azt bárki érzi, aki végignézi ezt az előadást - még a Theater Heute rosszindulatú kritikusa is érezte. Ám ez az empátia nem egyszerűen a színészi játék vagy a rendezői koncepció eredménye. Nem is egyszerűen a Művész Színház előadásának, Sztanyiszlavszkij elgondolásainak hűséges újragondolásából következik; ugyanis renge teg fogódzót ad a képzeletnek, ahogyan a néző a díszletekben - még akkor is, ha nem ismeri elég jól a régi előadások fényképeit - „felismeri" az archetípust, és visszaszáll az időben. Ám az empátia titka - a színészi empátiáé, amit legfeljebb elkapok a színpadtól, mint valami fertőzést - nem ez.

Az első felvonásban, a „gyerekszobában", a „százéves szekrény" fölött (mely mellesleg másolata a Sztanyiszlavszkij-előadásban használt finom üveges szekrénynek), különös, fekvő téglalap alakú keretben, egy számomra sokáig, csaknem a felvonás végéig, megfejthetetlen ábra látható, majdnem a mennyezet alatt. Végül egy félmondat segített: valaki azt vág-ja Lopahin szemébe, hogy a „mi kertünk benne van az Enciklopédiában!" - vagy-is, hogy a méretei miatt került bele a korabeli „rekordok könyvébe", ámbár mi a szépsége miatt nem válhatunk meg tőle. A rajz, felülnézetben, a cseresznyéskertet ábrázolja: pontosabban magát a házat, és a háztól a folyóig vezető hosszú sétányt, melynek két oldalán különös, szimmetrikus alakzatokban ott láthatók a fák, és a fák körül, közel s távol semmi, a puszta, akarom mondani, a tajga. Meghökkentettek a kert méretei ezen a pici rajzon. Még sohasem 'éreztem át, hogy „mekkora" ez a veszteség - egy egész erdőt kell kivágni ahhoz, hogy Lopahin álma valóra váljék. Ez a szemérmes utalás - S az a csöndes módszer, ahogyan cinkosává tesz - a steini forma legmarkánsabb jegye: mintha csak azért hozná mozgásba a színpadi gépezet monstrumait, hogy egy-egy apró, majdhogynem észrevehetetlen közlésben, mellékes gesztusban elmondhassa nekünk azt, ami kimondva olyan triviális, és ezért megkerüli a teremtő képzeletet.

Trofimov például (akit Udo Samel játszik) az első jelenetben köhécsel - azt hihetni, hogy a színész félrenyelt, olyan zavart, rejtőzködő ez a köhögés -, a harmadik felvonásban viszont - épp Ranyevszkajával való összeveszése közben - rettenetes köhögőrohamot kap (az utalás tökéletesen érthető), de a negyedik felvonásban már szinte nem is köhög: a tüdőbaj hullámokban támad. Ennek a karakteres jegynek a szinte észrevétlen felépítése lehetőséget ad arra, hogy majdhogynem utólag, mellékesen „rájöjjek" arra, mi is történik „velem", miben veszek most részt.

Ennyiben a természetábrázolás minuciózus pontossága nem egyszerűen az élet illuzionálásának professzionalista (és némileg öncélú) játéka: az „észrevétlenségben", a rejtőzködőben fejeződik ki az, amit a látványos, a látványosan látvá-

nyos (a nézők minden díszletet megtapsoltak) úgy takar el, mint egy képrejtvény: részben minden utalás rá vonatkozik, részben minden vonás arra szolgál, hogy ne legyen megfejthető.

Stein másik lényeges rendezői vonása a fent említettnek homlokegyenest az ellenkezője.

A negyedik felvonásban Firsz ott téblából a szoba közepére tolt, letakart kanapé körül, már szeretne lerogyni rá, már alig hallható az, amit mond, és mi minden pianissimóban érkező rezdülést értelmezünk; a behajtott zsalugátereken át a hasonlíthatatlanul őszi (aranysárga, szeptemberi, mit mondjak, szeptember tizenhetedíki, délután fél három után három perci) fény vetül az üres szobába, csupasz falakra (melyeken ott a képek helye, a padlón az első felvonásbeli bútorok nyoma) - Firsz már feladta, halljuk a távoli fejszecsapásokat, melyeknek ütemességét is megszokta már a fülünk, amikor rettenetes csörömpöléssel, irtózatos robajjal beszakad egy oldalablak, és azon keresztül egy súlyos ág zuhan a szobába. Olyan ez, mint egy ökölcsapás az ember halántékára. Firsz meg se látja, meg se hallja - mi azonban annál inkább észleljük ezt a brutális effektust: a teatralitás-nak ezt a valószínűtlenül erős fogását, melyet éppen az ellentét ereje által kényszerülök elfogadni.

A harmadik felvonásban - amelyben Stein olyan élességgel választja le egymásról a tömegjeleneteket és a duetteket, hogy szinte fáj - Trofimov sértődötten elszalad, de nem jut messzire, lezuhan a lépcsőn. Ebben az előadásban tisztán látjuk, amint Udo Samel megfogja az egyik lépcsőkorlátot, ami a mélybe visz, a korlát a kezében marad, és ő eltűnik alant. Később az egyik kacagó szereplő odadobja a korlátdarabot a színpadra: a ház esik szét - közli velünk szinte karikaturisztikusan a gesztus -; Petya nem azért vágódott el, mert nem látott a dühtől, hanem mert elfelejtkezett arról a tényről, hogy a korlát legfeljebb dísznek van ott.

Azért nem írok többet erről az előadásról, mert csupán egyszer láttam, s nem tudom nagy biztonsággal felidézni minden fontos részletét. Általánosságokat viszont nem akarok írni. Remélem, lesz még SZÍNHÁZ című lap, remélem, lesz még alkalmam megnézni a *Cseresznyéskertet*, és lesz még alkalmam írni róla.

Steinről egyébként annyit tudok, hogy jelenleg Rómában a *Titus Andronicust* rendezi. Igy hát Shakespeare-hez is hozzá mert újra nyúlni, ha nem is Németországban, *az Ahogy tetszik* kudarca után.

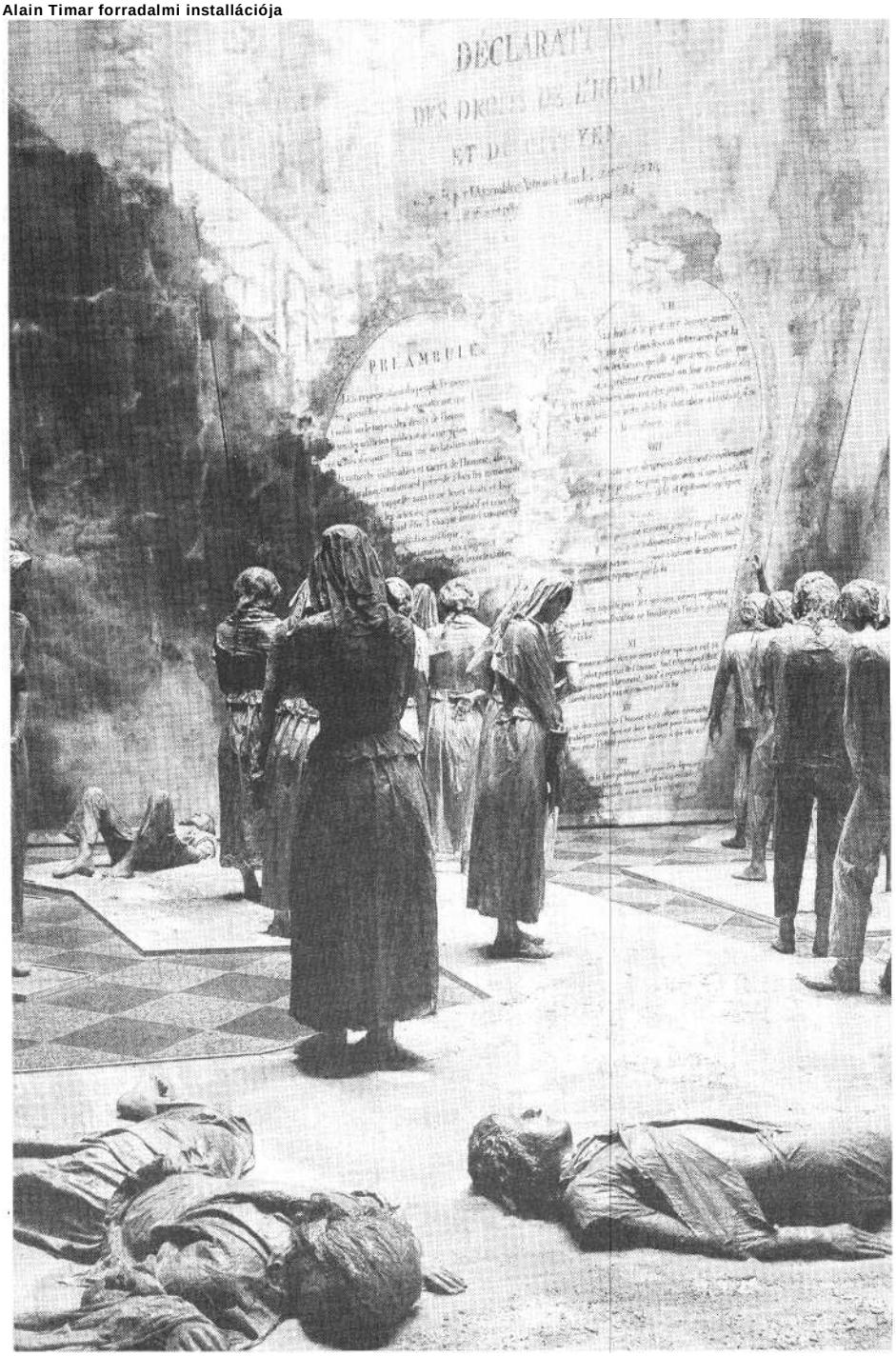
UPOR LÁSZLÓ

Bon festival!

Avignon '89

Élményekben, érdekességekben bővelkedő igazi fesztivál az avignoni, s mindenekfölött sznobériától mentes, felszabadult színházi-emberi forgatag. Ezt jelképezi a három hét alatt oly sokszor hallott üdvözlés is: „Bon festival!" „Jó fesztivált!" Ezzel mosolyog rád a pénztárpult mögül az amatőrtársulat mindenese, miután kezedbe nyomta a jegyet; így enged utadra a szervezési iroda alkalmazottja, ha felvilágosítást kértél; de ezzel köszön el bocsánatkérés után a normandiai ta-

Alain Timar forradalmi installációja



Patrick Potot és Jacky Azencott Camus Közönyének színpadi változataban

nár vagy a belga gimnazista is, amikor majd' földöntöttétek egymást, ahogy mindketten az agyongyötört várostérképbe mélyedve siettetek a következő előadásra.

Általában a fesztiválról

Az avignoni fesztivál valójában két párhuzamosan futó programsorozatból áll. A „valódi" fesztivált negyvenkét éve Jean Vilar „találta ki", valósította meg. Gerincét eredeti (színházi, zenei, táncos, sőt cirkuszi) bemutatók adják - neves művészekkel, gyakran monumentális díszletekkel és pompás jelmezekkel. Az első számú központ az impozáns Pápai palota: épületei és kertjei több előadásnak adnak helyet (ezek közül a legnagyobb - a Cour d'Honneur - a fesztivál legreprezentatívabb helyszíne); a „gyümölcsöskert" - a Verger - padjain pedig a rendszeres közönség-művész találkozók résztvevői ülnek. A palotától nem messze van a sajtóközpont, valamint a Jean Vilar-ház, amelynek kiállításai (idén a negyvenéves Piccolo Teatro retrospektív anyagával) és videoprogramjai szintén a fesztivál kínálatát bővítik, csakúgy, mint a város különböző pontjain rendezett ankétok és felolvasások.

A nem hivatalos („off") fesztivált senki sem „alapította" spontán született, fokozatosan nyert tért. 1968 nyarán egy avignoni szerző úgy döntött, hogy darabját épp a „nagy" fesztivál idején mutatja be. Példáját az évek során egyre többen követték - s nemcsak helybeliek. A különállást, a „hivatalos", elismert színházaktól való különbözést hangsúlyozó előadásokból így valóságos „ellenfesztivál" alakult ki. A korábbi éles szembenállásnak már nyoma sincs. Az „off program produkciói között bőségesen akad olyan, amely jóval konzervatívabb, mint a „hivatalosak" egyike-másika, az „off"-előadások némelyike viszont színvonalát tekintve lefőzi a „nagyokat". Más oldalról: a hivatalos programban szerepel főiskolás előadás is, míg az „off" műsorában profi színészek (sőt társulatok) is játszanak. A közönség pedig nem tesz különbséget a két vonulat között, az egész fesztivált szereti.

A hivatalos programban - amelynek költségvetése harmincmillió frank volt - idén mintegy negyven produkció kétszázötven előadása szerepelt, s ezekre százharmincezer jegy kelt el. Az „off"-programnak nincs költségvetése. A társulatok saját művészi felelősségükre és saját költségükre játszanak. Sem előzetes válogatás, sem szubvenció nincs (a terembért és a technikát ugyanúgy maguk fizetik a társulatok, mint az avignoni tartózkodás költségeit). A hivatalos fesztivál költségvetésének körülbelül egy százalékát kitevő támogatást a nagyon tartalmas és jól használható (1982 óta megjelenő) programfüzet kiadása, illetve a koordinálás emészti fel. Idén hatvanegynéhány helyen több mint háromszázféle produkció szerepelt műsoron (ezek többségét mindennap játszották, ez tehát a napi választék). Az eladott jegyek száma mintegy negyedmillió volt. Ezek egy részét a tizenkétezer „törzsközönség-igazolvánnyal" rendelkező néző vette meg (az igazolvány ára egy átlagos belépőjegyével egyezik meg, és harminc százalékos kedvezményre jogosít; akkor érdemes kiváltani, ha az ember legalább négy előadást szándékozik megnézni).

A program tehát elképesztően gazdag volt, így a mégoly körültekintő válogatás is esetleges. Ráadásul a viszonylag sok (harmincöt) előadás közül, amelyet láthattam, nem lehet (nem is érdemes) mindegyikről írni: ez a beszámoló tehát mindenképpen „korlátozott érvényű".

A hivatalos program előadásairól

(„a" *Celestina)* A Pápai palota belső udvarában színre kerülő előadásokat különösen nagy várakozás előzi meg, s megkülönböztetett figyelem kíséri. Ugyanakkor a hatalmas színpadot és az óriási nézőteret nagyon nehéz „bejátszani", „átbeszélni". Nem véletlen, hogy itt reprezentatív, „nagy" drámák kerülnek színre, nemzeti nagyságnak számító rendezők vezetésével s olyan színészek fellépésével, akiknek puszta jelenléte is megdobogtatja a nézők szívét. Idén a Chaillot-palotából nemrég a Comédie Fracaisebe költözött Antoine Vitez rendezésében Fernando de Rojas középkori művét, a *Celestinát* mutatták be. Az igazi szenzáció a címszerepben Jeanne Moreau volt, aki 1951 óta nem játszott Avignonban; a másik főszerepet, Calistóét az ifjú sztár, Lambert Wilson (Georges Wilson fia) alakította.

A mű tartalmát a szerzőnél frappánsabban nemigen fogalmazhatjuk meg: „Egy Calisto nevezetű, világos elméjű, kellemes modorú, jó nevelésű, jeles tulajdonokkal ékes, ám világi javakban nem különösebben bővelkedő nemesifjú szerelemre gyullad Melibea, egy nemes lelkű, tiszta és fölöttébb előkelő származású ifjú hölgy iránt, ki is atyjának, a dúsgazdag Pleberiónak egyetlen örököse és anyjának, Alisának szeretett leánya. Ám minekutána a Cupido nyilától sebzett Calisto kitartó igyekvése legyőzi a lány szűzi ellenállását - miben is nem csekély része vagyon egy Celestina nevezetű álnok és ravasz nőszemélynek, valamint a szerelemtől gyötört Calisto két szolgájának, kiket Celestina fondorlatos módon

behálóz és hűtlenségre bír, ravaszul felkeltvén bennük a kapzsiságot és az élvezetvágyat -, a szerelmesek és segítőik szörnyű és keserves sorsra jutnak. Gyászos történetük pedig akkor kezdődik, midőn a mostoha szerencse rendelése szerint s valamely véletlen folytán a szerelemre gyúlt Calisto megpillantja Melibeát, az pedig őt."

A rendező sokat és meggyőzően nyilatkozott a (méretében is) hatalmas színmű egyetemességéről, arról, hogy - hasonlóan a cervantesi vagy a shakespeare-i életműhöz - ennek sincs egyszerű „megfejtése" (sőt egyszerű „stílusa" sem: a legsötétebb tragédia és a legvulgárisabb .komédia elemei keverednek benne). Ennek a kozmikus szemléletnek egyenes következménye a színpadkép. A díszlet tulajdonképpen nem más, mint a menynyet és a poklot összekötő tört vonalú lépcső, amely valami hegyféleséget ölel körül. Ennek különböző szintjein helyezkednek el a zárt terek. A színészek az építmény egy-egy pontján, illetve a környező puszta téren jelennek meg és játszanak. Bár az előadás szünettel együtt négy és fél órás volt (az általam látottak közül egyébként ez volt az egyetlen produkció, amelyet szünettel játszottak, pedig nem egy darab két-két és fél órát tartott), a terjedelmes műnek így is csak sűrítménye fért bele.

A közönség és a kritika véleménye egyaránt megoszlott. Voltak, akik istenítették a produkciót, mások egyszerűen unalmasnak találták. Gyanítom, hogy ennek a nézők elhelyezkedéséhez is köze lehetett. Én például olyan messze ültem a színpadtól, hogy a színészek arcát egyáltalán nem láttam. Így aztán hiába a gyönyörű darab, hiába a nagy érdeklődés, a kevés szereplős, statikus, „szövegközpontú" előadás számomra nem nyújtott valódi élményt. Nyilván egészen mást élt át az, akinek jobb helyre szólt a jegye.

*(„kétszáz év után még mindig rabszol*gaság...") Több cikkben is szerepelt a fenti mondat, s egy vitát is rendeztek ezzel a címmel. A bicentenárium apropóján ugyanis (szerencsére) nem tengtek túl a harcias-hősies-idealizált forradalmi-patetikus alkotások; akadtak viszont többen, akik felhasználták az alkalmat arra, hogy kissé „karcosabb" hangon szólja-nak arról, mennyire *nem* valósultak meg (illetve nem megvalósíthatók) a forradalom eszményei. Ezek közül a legjelentősebb valószínűleg Alain Timar installációja, illetve két színielőadás volt.

Az előbbi nem tartozott a fesztivál programjához, mégis fontosnak tartom megemlíteni. A magyar származású Timar - festő, szobrász, rendező - az avignoni városháza épületében nagyszabású „színházi teret" hozott létre „Halottak, keljetek már fel!" címmel. Egy hatalmas

kékkel, fehérrel, vörössel festett - vásznat (rajta *az Emberi és polgári jogok nyi*latkozatának részlete) függesztett fel az előcsarnokban. A vászon előtt, illetve az épület széles lépcsőin mindenfelé fáradt, elgyötört polgárok és asszonyok életnagyságú és élethű szobrait helyezte el, s köztük-mellettük sok-sok halottét. Lenyűgöző-megdöbbentő-nyomasztó élmény.

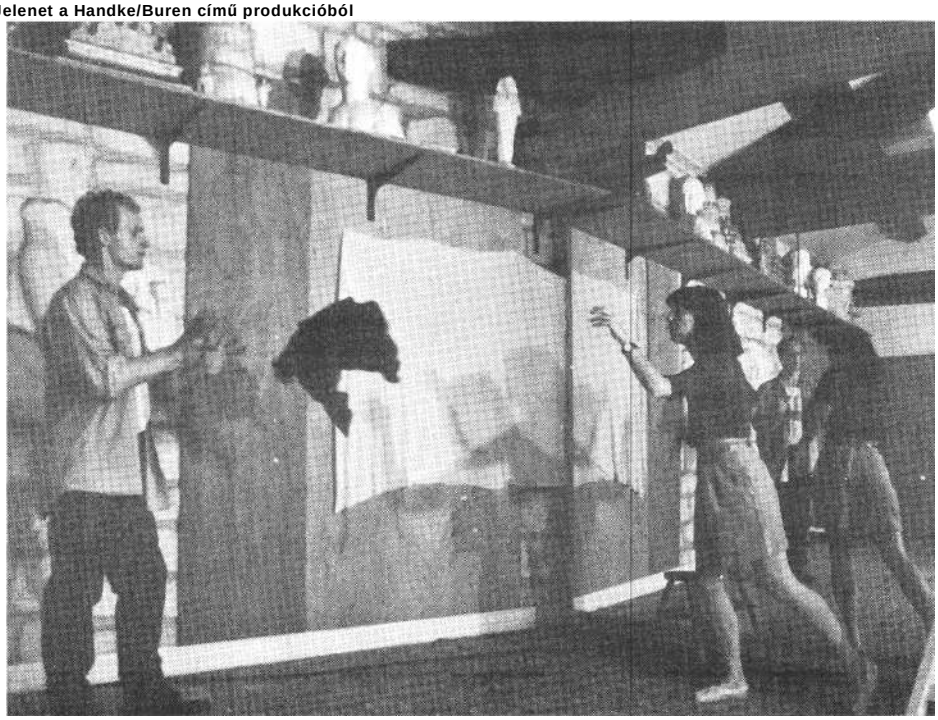
Jean Paul Fargeau darabja, a *Lángolj, folyópart, lángolj!* a rabszolgaság eltörlésének évében, 1794-ben játszódik Párizsban, Bordeaux-ban és a gyarmatokon. Ültetvényesek, munkavezetők, rabszolgák, fehér és fekete szeretők; vadság, erőszak és úri finomkodás; vér és izzadság... A több országból toborzott - többnyire afrikai néger színészekből álló - társulat bátorsága lenyűgöző (ne értsük ezt ironikusan!). Fittyet hánynak mindenféle színházi „követelménynek": az előadás ritmustalan, szétes (jó harminc jelenetből áll, amelyek néha alig hosszabbak az őket elválasztó színváltozások-nál), a színészi játékban nyoma sincs annak a szakmai tudásnak, amit európai színpadokon megszoktunk. Mégis (vagy épp ezért?) valami természetes igazság, erő (ártatlanság? a rafináltság hiánya?) árad felénk. Mindez kezdetben valóban hat ránk, ám egy idő után fáradttá válunk, s unalmas, érdektelen lesz az elő-adás.

A (hivatalos) fesztiválprogram - szerintem - legizgalmasabb előadását Matthias Langhoff (zürichi születésű, az NDK-ból Lausanne-ba költözött rendező) hozta létre. *A Misszió,* Heiner Müller színműve és Schnitzler egyfelvonásosa, a *Zöld kakadu* szünet nélkül követte egymást, olyan magától értetődően összekapcsolódva, hogy akadt néző, aki (a nyílt színi átöltözés ellenére) csak percek múltán vette észre, hogy új darab kezdődött.

Schnitzler színműve egy borospincében játszódik, ahol néhány arisztokrata 1789. július 14-én olyan furcsa színielőadáson vesz részt, amelyben a színészek - banditáknak öltözve - elkeveredne a nézőkkel. Improvizációiknak különös fénytörést adnak a Párizs utcáin zajló események. A valóság és fikció szüntelen keveredésével alakuló játékot Prospero, a kocsmáros (korábban színházigazgató) irányítja. Ráadásul a színészek közé vegyül egy igazi bandita és egy valódi komisszár (a nézők közé pedig egy valódi drámai költő), s ez a színház „hazugságának" zavarbaejtő, valóságos súlyt ad. Henri, a híres színész egy patetikus monológ végén megöli az egyik arisztokrata nézőt, felesége szeretőjét. Ekkor tör be a pincébe a forradalom, s Henri féltékenységi gyilkossága azonnal forradalmi színezetet kap, a színész akaratlanul hőssé válik.

A Misszió röviddel a forradalom után játszódik. Még a Konvent küldötteként három férfi azt a megbízást kapta, hogy Jamaikában a francia forradalom nevében szervezze meg a rabszolgáknak az angol korona elleni felkelését. Gallou-

Jelenet a Handke/Buren című produkcióból



dec, a breton paraszt, Sasportas, a volt rabszolga és Debuisson, az orvos (egykori ültetvényes) küldetése nem jár sikerrel, a jamaikai feketék ugyanis nem lelkesedtek túlzottan a felszabadítás eszméjéért.

Otthon eközben a forradalom Napóleon hatalomátvételével ért véget, s levél érkezik Párizsból, amelyben visszavonják a megbízatást. A három küldött egy ketrec előtt vitatkozik a forradalomról, a misszió lehetetlenségéről - közben a ketrecben lassan éhen hal egy megbüntetett rabszolga. Debuisson a forradalom hármas jelszavát mint három szajhát kárhoztatva s szkepszisét filozófiává avatva viszszatér saját osztályához. Két társa nem hajlandó visszavonulni, bizarr színházat játszva idézi fel Danton és Robespierre párharcát - s a végén *valóban* meghal-nak.

A többszörös szerepáttételek, a megszemélyesítve-allegorikusan (de profanizálva, tehát *valódiként)* megjelenő Szabadság, Egyenlőség, Testvériség, illetve Első Szerelem önmagukban is a valóság és a fikció keveredését jeleznék. Ráadásul mindaz, amit látunk, valaminek a felidézése, hisz a prológusban egy hírhozó Galloudec és Sasportas haláláról számol be az egykori megbízók egyikének, a volt képviselőnek, Antoine-nak. A realitás különböző szintjeinek egymásba oldódását még átszínezi a következő darab. A *Zöld kakadu* színház a színházban „valósága", amely - mint láttuk - maga is elég bonyolult. Mindehhez vegyünk hozzá egy izgalmasan komponált színpadi teret s ebben a Langhoff beállította gesztusokat, akciókat, remek expresszionista képeket. A végeredmény egy igen hatásos és egyben filozofikus előadás, amely érzelmeinket szinte kihagyva érzékeink-re és intellektusunkra hat.

(Zingaro) A hivatalos program talán legnépszerűbb előadása, *a Zingaro* egyesek szerint cirkusz, mások szerint színház; a létrehozó Bartabas szerint opera, amelyben a feszült, zajos pillanatok váltakoznak a csendekkel. Jó félórás autó- vagy buszút után elhagyott kőbánya kis jelzőtüzekkel megvilágított meredek falai között botorkálunk - távoli farkasvonítástól kísérve - a csillagos ég alatt az előadás teréül szolgáló katlanba (amely nem más, mint a híres *Mahabharata* egykori színhelye). A völgybe telepített cirkuszi porondon gágogó libák totyognak. Bőrkötényes, izmos alak fújtatóval éleszti a tüzet, a vörösen izzó acéldarabokat kemény ütésekkel patkóvá kovácsolja. A porondot szabályos nézőtér veszi körül; a székek előtt kis tálcán babapiskóta (!), poharak; a nézőtéri személyzet pedig a társulat porondmesteri-lakáji ruhába öltözött tagjaiból áll, akik később részesei lesznek az előadásnak. Amikor mindannyian elhelyezkedtünk, két feldíszített ökör virággal dúsan megrakott szekeret húz be, rajta díszes láda. Megjelenésüket fenséges orgonaszó kíséri. Ezután bekecsbe öltözött dudással az élen bevonul a menet: nemes tartású lovasok léptetnek körbe pompás lovak hátán, majd kimennek. Ismét bejön a szekér, a láda helyett most tömérdek palackkal. Itt már elkezdődik a „cirkusz". A „porondmesterek" cigányzene-kísérettel szétosztják a nézők között a forralt borral teli palackokat, kivonulnak, majd egyikük egy gesztussal távozásra bírja az (idomított) libákat. Fergeteges taps. Kezdődik az „előadás".

A társulatot huszonkét színész, zenész, lovas, táncos, idomár és gondozó, valamint tizenhat mén, egy kanca, három szamár, három öszvér, két ökör, néhány liba és pulyka alkotja. Az előadás lényege: az ember és állat (főképpen ember és ló) kapcsolata, találkozása egy rítusban. A viszonylag hosszú, valóban rendkívül látványos, teátrális bevezetés után egy sor majdnem cirkuszi lovasszám következik, csak a szokásosnál jóval vadabbak, féktelenebbek, ugyanakkor mulatságosabbak is. Bár rettentő ügyesek, tényleg nem a lovak s a lovasok „mutatványa" nyűgöz le, hanem együttes munkájuk, meghitt kapcsolatuk. A cigányzene, a lovasszámok között (alig felismerhető magyar nyelven) énekelt „cigánydalok", a jelmezek, a lovasok viselkedése kelet-európai típusú nomád romantikát idéz (a zingaro a cigány szó egyik megfelelője). *A Zingaro* esetében a jóízű bohocéria megakadályoz bennünket abban, hogy túlzottan komolyan vegyük a vad lovasok marconaságát, vagy hogy felháborodjunk a különböző (ál-) folklórelemek (vélhetően szándékos) keveredésén. A főszereplők egyértelműen a tizenkét fajból összeválogatott gyönyörű lovak; az egyik „szám" egyenesen odáig megy, hogy percekig semmi sem történik, csak egy középre állított csodaszép és finoman megvilágított lovon „legeltetjük a szemünket". A produkció csúcspontja két pompás ló fedeztetése derengő fényben. Igazi színházi érzés: az ember nem tudja eldönteni, hogy gyönyörködjék-e benne avagy szégyellje magát, amiért „kukkol". Ezután nincs más hátra, mint hogy a társulat ismét impozáns felvonulást tartson, majd a porondon barátságos, oldott hangulatban megvendégelje a nézőket. Ha hajlandók voltunk „komoly" színházi elvárásainkat félretenni, és el tudtuk engedni magunkat, jól szórakoztunk...

(„fiatalok") A programban öt fiatal-nak számító szerző ősbemutatója szerepelt (az egyikről, *a Lángolj, folyópart…*-ról már szóltunk). Az öt közül kétségkívül Valére Novarina a legnépszerűbb, ő szinte Avignon írósztárja volt: a maga rendezte ősbemutató mellett két korábbi művének előadását is . láthattuk. Az 1974-ben írott *Repülő műhelyt a* már említett Alain Timar vitte színre. A képzőművész Timar és a nyelvművész-ként, „nyelvi formalistaként" ismert No-varina (aki egyébként szintén fest) találkozásából különleges előadás jött létre. A rendező maga készítette (értsd: ő maga is festette) a díszletet és a jelmezeket. A játéktér nagy, perspektivikus fehér doboz, amelyben gyermekrajzokra emlékeztetően deformált és élénkre színezett furcsa alakok mozognak: a színészek. Banális alaphelyzetek, minimális „drámai történés", szüntelen nyelvi játék, rendkívül precízen kidolgozott, „absztrakt" mozdulatok, hanglejtés és hanghordozás, hosszasan ismétlődő apró cselekvések. Leginkább talán konstruktivista színháznak nevezhetnénk.

Catherine Anne darabja, *a Szilánkok* éppen ellenkezőleg: egyszerű történetet mond el, lineárisan, követhetően; színházi és nyelvi eszközeiben egyaránt puritán megoldásokkal él (a rendező megint csak maga a szerző). Az előadás érdeme éppen ez a puritánság, sallangmentesség. Két barátnő - Marthe és Lise -: egyikük robbanékony-rebbenékeny, kiszámíthatatlan és sérülékeny, a másik maga az állandóság és nyugalom. Marthe új és új partnereiben folyton a Férfit keresi. Lise hűséges az egyetlen férfihoz, akit szeret. Aztán egyszer csak megjelenik Lajos, a magyar emigráns, hogy feldúlja mindannyiuk életét, s aztán „továbbhajózzon" Amerikába. Marthe öngyilkosságot kísérel meg, majd felépülve „új életet kezd". Később, amikor látszólag már minden a legnagyobb rendben van, újabb kísérlete sikerrel jár. A darab valóban szilánkokból, jelenetcserepekből épül, s e kihagyásos technikából és a tömör pár-beszédekből adódó szelíd költőiesség a legnagyobb erénye.

(előadásokról röviden) Az öt „fiatal" egyike Joël Jouanneau. A maga rendezte darab címe: *Önáltatás.* Az alcím: falusi komédia. A szereplők: a Boulard és Cresson család fiatalabb és idősebb tagjai. A helyszín: Saint-André-du Loing, magyarán a világ vége. Az öregek szerint mindannyiuk szent kötelessége, hogy egész életüket itt éljék le. A fiatalok erről másképp gondolkodnak, de nem képesek elutazni, változtatni életükön. Így aztán

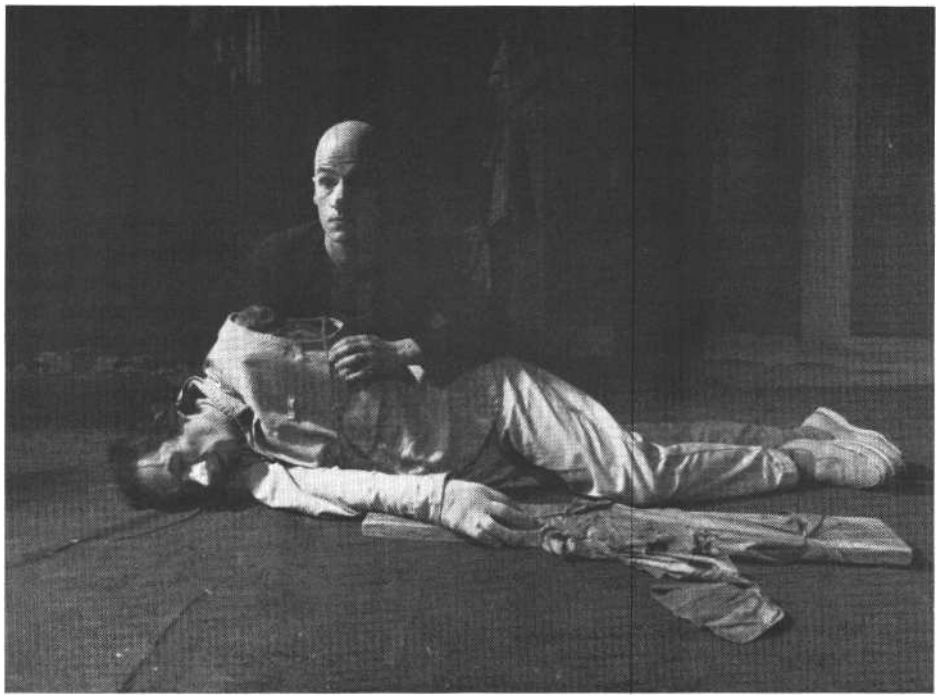
ki-ki a maga módján képzeletben utazza körbe a világot. Rövid párjelenetekből és hosszú szólókból áll a darab. A színészek játéka néha engem is lenyűgözött, de színházilag alapjában véve érdektelen-nek találtam az előadást. Francia néző-társaim viszont nagyokat derültek, szerintük a szerző remekül használta a táj-nyelvet, a szöveg verbális humora kitűnő volt.

Mario Gonzalez színész és pedagógus (egykor Mnouchkine társulatának tagja, a Théâtre du Soleil több híres előadásának szereplője) *Bohócok* címmel három tanítványa szereplésével „rendezett" előadást. Az idézőjel oka: a produkció rögtönzött bohócszámok sorozata, melyben a három fiatalember egymás gesztusait folytatja, egymás ötleteit színezi ki, egymás szándékait teljesíti be, egymás gondolataiban olvas. Gonzalez szerepe valószínűleg amolyan edzői-inspirátori lehetett, tanácsadói és ellenőrszerep. A színészek ugyanis minden este teljesen mást játszottak, minden pillanatuk „itt-és-most" érvényű volt. Ez aztán azt is magával hozta, hogy a komédiázás néha kifulladt, ám ezzel együtt nagyon üde, nagyon szórakoztató játék volt, igazi bohóciáda.

A nem hivatalos program előadásairól

(két klasszikus) Az idei fesztivál „off"-programjának talán két legsikeresebb előadása két modern klasszikus, Paul Claudel és Albert Camus műve volt.

A magyar színházban gyakorlatilag ismeretlen keresztény költőóriás Claudel darabja, *a Csere* egyszerű példázattal él. Két fiatal olyan helyzetbe kerül, hogy a kölcsönös szeretet ellenére *érdekeik* elválasztják őket. Marthe a megtestesült állhatatosság és tisztaság. Férje iránti szeretete, hűsége lelki (szinte biológiai) alkatából adódó evidencia és mindenekfölött álló erkölcsi parancs. Férje, Louis a bűnös, elátkozott emberi faj mintapéldánya, a mindig kereső férfi. Hiába szereti feleségét, s várja közös gyermekük érkezését, az első kísértésnek engedve egy pillanat alatt töri szét a hűség béklyóját. Elfogadja az idősödő színésznő „szerelmét", s férje, a gazdag amerikai üzletember szemérmetlen ajánlatát is: pénzt Marthe-ért cserébe. A tapasztalt nő is, a pénz is a nagyvilág, az utazás, a változatosság ígéretét jelenti számára. Olyannyira természetes neki ez az árulás, hogy azonnal elhiszi: felesége is belement az „üzletbe". Végül aztán mindenki mindent elveszít. Louis ellovagol, de nemsokára a holttestét hozzák vissza: Marthe soha nem kapja vissza a férjét. Thomas



Jelenet A kis kaland című előadásból

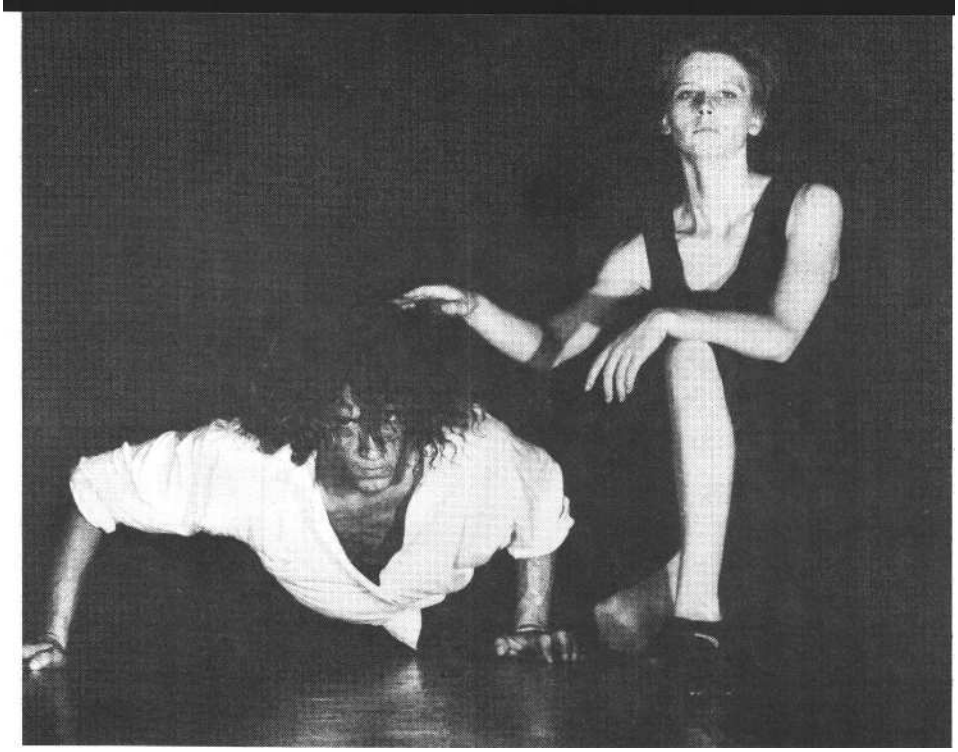
Pollock (az amerikai), akit Marthe szilárdsága egy pillanatra mintha „megkísértett volna a jóra", elveszíti minden pénzét. Lechy Elbernon, a színésznő csak áll és nevet. A Théâtre Fragile előadásának legfőbb érdeme, hogy meggyőzően bizonyítja ennek az esszenciálisan költői szövegnek a színházszerűségét. Egy kis udvarban, a szabad ég alatt, díszlet nélkül, egyszerű ruhában játszanak a színészek, gesztusaikból, dikciójukból minden „emelkedettség", fellengzősség hiányzik, s a szöveg, a drámai helyzet valóban életre kel.

Remek alakítás a népszerű Michel Lonsdale-é, affektált akcentusával s az „üzletemberi" pöffeszkedés mögül éppen csak hogy kikandikáló emberségével; pontos és jó Virginie Lacroix-é Marthe szerepében.

A Közöny, Camus regénye századunk egyik alapkönyve. Meursault, aki a siralomházban a halált várva, az utolsó napok eseményeit újrajátszva végtelenül idegennek érzi magát saját életében; az anyja halála után zavartalanul szórakozó, majd gyakorlatilag ok nélkül ölő férfi története önmagában is különleges. S ami mindezt páratlanná teszi: a végtelenül szikár próza, a kegyetlenül kopogó, szikrázó mondatok. Azt mondaná az ember, eleve reménytelen vállalkozás „színháziasítani" ezt a szöveget, ellenáll a drámai formának. Robert Azencottnak, aki az adaptációt és a rendezést is jegyzi, a Théâtre en Piéce társulatával sikerült a kör négyszögesítése. Nem dramatizálták a regényt, magyarán nem tettek úgy, mintha a „cselekmény" valódi színpadi szituációkon, dialógusokon keresztül fejlődnék. Szinte semmit sem „játszanak el" a színen. A jelenetekben a színészek (mindhárman kitűnőek) néhány gesztus, pár mondat erejéig egymáshoz szólnak, majd anélkül, hogy kiesnének szerepükből - testhelyzetüket, attitűdjüket megőrizve - további mondataikat a nézőkhöz intézik (az elbeszélés egyszerű múlt idejét használva). Ezután újra néhány mondatos „valódi párbeszéd" következik, „valódi" kapcsolat a színészek között, s újra a narráció, amelyet azonban a többiek egyszerű jelenléte furcsán ellenpontoz. A játék így ugyanolyan csupasszá, szikárrá változik, mint maga a szöveg, mégis jelen idejűvé, jelenvalóvá - tehát színházzá - avatja mindazt, amit látunk-hallunk.

(Handke és Buren) Az ARTOS nevű társulat az osztrák Peter Handke három „Sprechstück"-jét adta elő az avignoni művészeti iskola külső és belső tereiben. A helyszínt Daniel Buren, világhírű francia concept-művész alakította ki vagy át - ezért aztán az előadás címe: *Handke/Buren.* A rendezőnő, Guilene Ferre szerint a cél a (színházi) valóság mint fikció be-mutatása volt.

A közönség egy nagy udvarra érkezik, s megáll szemben a többemeletes árkádos épülettel, amelynek boltíveit a híres „Buren-csíkos" vásznak fedik. Az ablakokban megjelennek és be¯mutatkoznak a színészek, a zenészek. Ezután átsétálunk egy kisebb udvarra, megállunk két nagy üvegablak előtt (kezünkbe egy-egy pohár fehérbort kapunk) A „kirakatban" két hölgy áll menyasszonyi ruhában, csokorral. Lassan teljesen levetkőz-nek, majd fölöltöznek, amikor végeztek, kilencvenfokos fordulatot téve kezdik elölről, s ez így ismétlődik még jó néhányszor. Közben Handke tautologikus mondatait mormolják („Az ég olyan kék, mint az ég" - és hasonlók). Felhangosított hangjuk két szmokingos férfiéval keveredik, akik ugyanezt a szöveget citálva



Horogütés - az Agence Exit csoport előadása

a maguk „repetitív" jelenetét játsszák. Állnak, egymás felé fordulnak, levesznek egy tálcáról egy-egy korsó sört, egymásra öntik, visszateszik az üres korsókat; egy lány újabb két korsó sört hoz, s kezdődik újra az egész.

Amikor mindez véget ér, négy csoportra oszlunk és elindulunk, hogy ki-ki a maga vezetőjét követve végigjárja az iskola folyosóit, műhelyeit, zegzugait. Itt-ott megállunk, hogy meghallgassuk valamelyik furcsa helyre „telepített" zenész játékát, vagy tanúi legyünk annak, hogyan keresik a társulat tagjai (kettes-hármas csoportokban) egyre kétségbeesettebben, egyre feszültebben egy leendő előadás kezdőszavát. Ez a végtelen felsorolás, ez a „keresés" maga a második Handke-darab. Végre aztán megtalálják a megfelelő szót, s az egész társulat (öt színész és három zenész) - és velük a közönség - felszabadultan, óriási lendület-tel betódul az „előadás" helyszínére.

Dongaboltozatos pince, tengeri homok a földön, zongora középen, kis fal s a vásznak Buren kilenc centiméter széles csíkjaival. A mondatok hol szólóban, hol egymással összekavarodva szólnak, zenével vagy zene nélkül; hol franciául, hol eredetiben, hol pedig franciául és németül. A hangszínek, a gesztusok pontosan kidolgozottak: a deklarált rendezői elképzelésnek (és persze az anyagnak) megfelelően műviek. Igazi hatásos színház. Ha az idáig vezető úton talán több volt a „concept", mint a művészet, itt a pincében tökéletes az összhang a különböző elemek között. Igaz, a Handke-szövegek közül is ez a legerősebb. *A Kaspar*hoz, az *Önbecsmérléshez* hasonlóan a szerző az egyénné, majd közösségi lénnyé válás döbbenetes-kínszenvedéses folyamatát írja meg egymásból eredő és önmagukba visszatérő nyelvi struktúrákkal, nyelvi-logikai konstrukciókkal.

(mezítlábas színházak) A BIK avagy hogyan változzunk sólyommá és törjünk ki a napfényre című darabban az ókori egyiptomi mitológia elemei keverednek a szerző gyermekkori élményeivel (a párizsi metró hét kapu-állomásában a nagy utazás, a létezés hét örök kapuját ismerjük fel...). A mitikus és a hétköznapi állandó egymásba játszása, a travesztiák és magasztos képek, féktelen humor és katartikus pillanatok szét nem választható, izgalmas vegyüléke az előadás. Isis, Seth és Horus története a párizsi metróban. Három isteni lény - ugyanakkor három egyszerű ember. A két fivér egymás ellentéte, kiegészítője, negatív lenyomata. Fivéri-férfiúi vetélkedésük szűnni nem akaró párharc a Nőért: az Ideálért, az Anyáért, a Szeretőért - a diadalig, a halálig, a feltámadásig. Szellemes, jól megírt szöveg, a Théatre Ureaus három - fizikailag rendkívül jól képzett - színésze mezítláb, gyolcsruhában (a férfiak néha félmeztelenül), néhány kellék, intenzív jelenlét, erőteljes, plasztikus mozgások, „testkompozíciók", némi világítás és zene - ennyi az egész. Ilyen egyszerű.

Talán a legkeményebb, legvadabb produkció az Agence Exit nevű csoport *Horogütés* (Uppercut) című előadása volt. Öt fiatal férfi, öt fiatal nő (átlagéletkoruk húsz év) fekete ruhában, mezítláb. Rideg, puszta fények. Váratlan, erőteljes mozdulatok: esések, zuhanások, ugrások, ütések. Dübörgő zene, kiáltások, puffanások. És mégis: a vadság „ellenőrzött" - sosem ellenünk, sosem egymás ellen irányul. Azt mondhatnánk, ezek a fiatalok a világra kérdeznek rá a testek és hangok, az erő, az akció „nyelvén". Szavakkal meg nem határozható, le nem írható mozgásszínházi előadásuk „témái" olyan alapfogalmak, amelyekkel nehéz mit kezdeni, amelyek jelentését újra kell fogalmazni (például a hősiesség).

(a kis kaland) Bár a *Kis kaland* című produkciót viszonylag nem sokan nézték meg, számomra egyike volt a legfontosabbaknak, legérdekesebbeknek. Kaucsukbábura emlékeztető, kopasz, hosszú orrú, furcsa kis figura ül egy pici, elhagyott cirkuszi porondon. Nagyon egyedül van, és nagyon szeretne nem egyedül lenni. A maga módján próbálja „megszelídíteni" az őt körülvevő világot. Tanul. Kíváncsisága, ügyetlensége, bűntelen (mert szándékos kegyetlenség híján való) pusztítása a gyermeké. Mindent, amit meg akar ismerni, meg akar szeretni, *elront.* Megpróbálja megérteni, hogyan bírja ki az aranyhal olyan sokáig a víz alatt levegő nélkül. Orrát befogva próbál versenyre kelni vele. Hasztalan. Rájön, hogy a hal szárazon van „víz alatt". Kiveszi a halat, de az így is tovább bírja, mint ő levegővétel nélkül. Végül tehetetlenségében elpusztítja az állatot. Később kis gyurmafigurákkal - mint valódi lényekkel-játszik gyermekien kegyetlen játékot: tüzet gyújt a kis pálcika-póznákra felkapaszkodó figurák alá, majd egyre magasabbról ejti le őket, mígnem azok deformálód-nak (elpusztulnak). Végül megérkezik a várva várt Másik, aki mindent megtesz, hogy hősünk Barátja lehessen, de az tudatlanságában-hevességében őt is elpusztítja. Szomorú történet arról, hogy minden megismerés destrukció is egyben - kilenc kis képben elbeszélve, rengeteg ötlettel, nagyon jó (és nem mindig fekete) humorral.

(előadásokról röviden) Úgy tűnik, Marivaux korszerű szerző. Három darabja is szerepelt az „off"-programban. A *Vita* az örökre megválaszolatlan kérdést feszegeti: melyik nem természetéből fakad az állhatatlanság. A bizonyító eljárás „kísérleti nyulai" ezúttal olyan fiatalok, akiket a világtól és egymástól elzárva neveltek fel, akik nevelőiken kívül eddig még nem láttak embert. A különneműek természetesen első látásra „halálosan és örökre" egymásba szeretnek, hogy aztán - természetesen - az első rivális megjelenése elhalványítsa a szeretett személy képét. Igy aztán - ahogy ez Marivaux-nál szokás - pillanatokon belül összevissza gabalyodnak a szerelem szálai, hogy végül ugyanilyen sebesen ki is bogozódja-nak. A darabot Veronique Nordey társulata adta elő, élettel teli, friss-hamvashumorral. A legremekebbek az egymás (a másik nem!) felfedezése „ürügyén" be-mutatott hosszú és nagyon szellemes „helyzetgyakorlatok" voltak.

A *Nouk* minősítésére talán a legmegfelelőbb szó: kedves. A Quincunx nevű társulat előadása a báb és a pantomim ke-

veréke volt. Egy képzeletbeli madártörzs életének mulatságos pillanatait mutatták be, humorukat Micimackó típusúnak nevezhetnénk. A színészek nagy színes lepedőkbe bújva, nagy „pótfejekkel" játszották a hatalmas-bumfordi, jellegzetes mozgású madarakat, akiknek a birodalmába más furcsa (hol kedvesen szimpatikus, hol kedvesen félelmetes) lények is behatoltak. Mi, nézők jól éreztük magunkat: sokat nevettünk, de még sokkal többet mosolyogtunk.

A Vernisszázst, Václav Havel művét egy csöpp lakásban játszották nagyon meggyőzően, de kissé „szalonstílusban". Ferdinand szerepében (akit barátja és annak felesége mindenáron meg akar tanítani arra, mi az igazi élet, holott hármuk közül ő az autonóm személyiség) Jean Heckel nagyon jó volt. A N.A.D.A. színtársulat a bemutatót politikai tettnek is szánta, reklámjuk ennek megfelelően egy Havelnek szóló, de Gustav Husaknak címzett meghívó volt, amelyet bármelyikünk postára adhatott volna. (A szerző a bemutató időpontjában már szabadlábon volt.)

A Szép, mint egy teherautó című „elő-adás" nem volt más, mint egy mindenféle dudákkal, tülkökkel és csörömpölőszerszámokkal felszerelt s rikító színekkel kipingált muris teherautómonstrum, amely délutánonként a város utcáin adott „koncertet".

Es még egy jármű: néhány rokonszenves párizsi fiatal (aki már évek óta különböző periferikus színházi-képzőművészeti akciókban fejezte ki magát) egyszer csak gondolt egyet, és megvett egy buszt a párizsi közlekedési vállalattól. Azóta havi egy-két szombaton tartanak elő-adást „buszszínházukban". Felveszik a nézőket, s valamelyik külvárosi részt ki-szemelve, annak utcáin furikázva szabályos kis színdarabot játszanak el, amelyet azonban időről időre megszakít, befolyásol néhány társuk fel-, illetve leszállása. Az ötlet remek. A tagok szóban találóan megfogalmazzák, mi mindenre lenne jó, mi mindent jelenthetne ez az utazás, a város „megváltoztatása". Maga az „elő-adás" azonban nem használja ki eléggé a *valódi* spontaneitás és kiszámíthatatlanság nyújtotta lehetőségeket. Az előadás címe, *Rapt,* emberrablást jelent. De játék is egyben a cím, hisz a párizsi közlekedési vállalat nevének rövidítése: RATP.

DR. VIOLA GYORGY

Bayreuth, 1989

1876-ban nyitotta meg Richard Wagner, a német operairodalom óriása a világ - talán mai napig is - legtökéletesebb akusztikájú operaházát, és indította el Bayreuthban az első operafesztivált.

Azóta Bayreuth, ez a festői szépségű bajor városka, a „wagneriánusok" fővárosa lett, ahova a Wagner-rajongók évenként elzarándokolnak, így július 25-től augusztus 28-ig Bayreuth - világváros.

Az előadások délután négy órakor kezdődnek, de a közönség már fél három-három óra tájban gyalogosan, estélyi ruhában felsétál a „Zöld-domb"-ra, a „Grüne-Hügel"-re. Háromnegyed négykor hangzik fel az első harsonaszó, amely ötpercenként figyelmezteti a közönséget a pontos kezdésre.

Wagner művészi végrendelete szerint az Ünnepi Játékokon lehetőleg minden szezonban elő kell adni *a Ringet* és *a Parsifalt,* egyéb művei közül pedig kettőt-kettőt. A program gerincét jelentő *Ring* az elmúlt évben, *a Parsifal* pedig az idei szezonban új rendezésben került színre, s a műsort a *Tannhauser* és *a Lohengrin* előadása tette teljessé.

Parsifal

Július 25-én a Festspielhaus homlokzatán felvonták a piros W betűvel díszített fehér zászlót, jelezvén, hogy *a Parsifal* előadásával megkezdődik az Ünnepi Játékok 78. szezonja.

Richard Wagner 1882. január 13-án Palermóban fejezte be *a Parsifal* komponálását. Az ősbemutató 1882. július 26-án volt a Festspielhausban. Ezt tizenöt előadás követte. A művet az ősbemutató díszleteiben és az eredeti rendezésben (maga Richard Wagner rendezte) ötvenegy éven át játszották változatlanul, csak 1934-ben, majd 1937-ben adták elő új rendezésben, új díszletekkel, az akkor húszesztendős Wieland Wagner munkájaként. Ezt követően 1951-ben újították fel, ugyancsak Wieland Wagner rendezésében s terveivel.

1975-ben Wolfgang Wagner tervezett új színpadképet és rendezte át a darabot. Nagyszerű rendezése eszmei aranyhíd volt a régi, konvencionális megoldások és a mai modern szemlélet között.

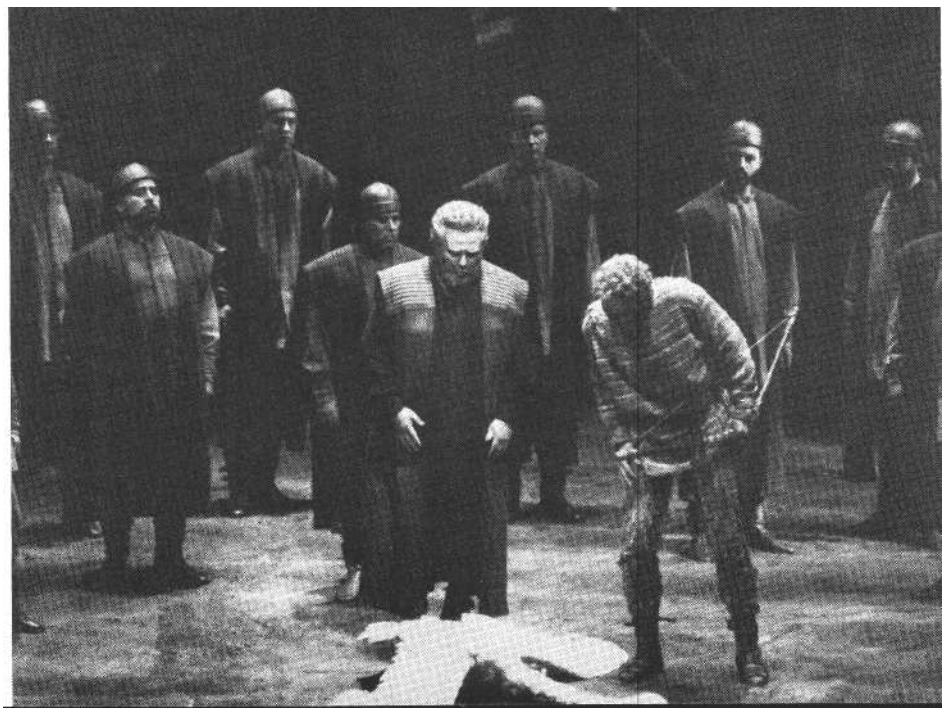
1982-ben, az ősbemutató 100. évfordulója alkalmából felújított előadás rendezője Götz Friedrich volt.

Az idei felújítást ismét a Festspiele vezetője, a Wagner unoka Wolfgang Wagner rendezte, és ő tervezte a díszleteket is.

Abban a szerencsés helyzetben vagyok, hogy nemcsak a jelenlegi megnyitó díszelőadást, hanem a korábbi *Parsifal*-előadásokat is többször láttam, így személyes élmények alapján tudom a háromféle megoldást összehasonlítani.

Götz Friedrich rendezése nem volt különösen sikeres, és James Levine karmesterrel sem volt zökkenőmentes az együttműködése. Annál harmonikusabb

Hans Sotin (Gurnemanz) és William Pell (Parsifal) a Parsifal bayreuthi előadásában



volt Levine és Wolfgang Wagner közös munkája (ezt Levine hangsúlyozta is egy sajtókonferencián).

Wolfgang Wagner mostani rendezése csak részben új. Sok elemet megtartott a régi, tizennégy évvel ezelőtti rendezéséből. Legfontosabb új gondolata Kundry szerepének, jelentőségének újrafogalmazása. Erről ő maga így nyilatkozott nekem:

„Mostani rendezésemben előtérbe állítottam Kundryt, akinek természetes lénye nem ördögi, a férfiak teszik azzá. Klingsor és a Grál-lovagok rendelkeznek vele, szajhának és szolgálónak használják. A III. felvonásban Gurnemanz és Parsifal megértő, emberi módon pártfogásába veszi az ide-oda taszigált Kundryt, s elfogadják, mint a női nem megtestesítőjét. Kundry életben marad, és felveszik a templomba. Ezzel Kundry a női nem emancipációjának jelképe lett."

A szereplők méltóságteljes mozgatása jól illik *a Parsifal-zene* oratorikus hangvételéhez. A II. felvonás Klingsor varázskert-jelenetébe kellemes balettképet illeszt a rendező, Markó Iván mérsékelten erotikus koreográfiájával, amely a virággyermekek és az énekkar mozgását bájos, hangulatos egységbe olvasztja.

A két Grál-templom-jelenetben viszont Wolfgang Wagner vonultatja szinte koreografált rendben a lovagokat.

Teljesen újak a díszletek. Az erdőt hat nagy, csillogó kristályelemekből összeállított, felfelé keskenyedő, oszlopszerű építmény jelzi, amelyek a világítás hatására égbe nyúló faóriások látszatát keltik. A színpad közepén félkör alakú pázsit van, így a színpad erdei tisztást sugall.

A kristályoszlopok lassan megfordulnak, átalakulnak gránit- és betonoszlopokká. A fokozatosan változó formát a világítási effektusok teremtik meg. Az oszlopok először gótikus, majd egyre modernebb formát vesznek fel, amíg lassan kialakul a Grál-templom, megvalósítva Richard Wagner egyik sokat idézett találó mondatát: „Térré válik itt az idő."

A Parsifal tere képzeletbeli tér, az idő képzeletbeli idő, ezért amikor a színpadkép a fény hatására pontosan megidéződik, az elmúlt és a jövő jelenné válik; ezt kívánta Wolfgang Wagner új konstrukciójú díszleteivel ábrázolni.

Reinhard Heinrich jelmezei tetszetősek, kellemes látványt nyújtanak.

A címszerepben amerikai énekes, a daliás termetű William Pell debütált. Középhangjai baritonálisan, hatalmas erővel zengenek, ércesen fénylő magassága hőstenor színben szólal meg. Hangja még nem teljesen kiegyenlített, de úgy tűnik, megjelent az új nagy Wagner-tenor. A III. felvonásban kiemelkedő teljesítményt nyújtott.

Hans Sotin tizennégy éve énekli Gurnemanz szólamát, alakítása felülmúlhatatlan. Az I. felvonás nagy elbeszélése nemes pátosszal szólalt meg pompásan zengő basszusán. A nagypénteki varázs magasztos előadása maradandó emlék.

Az előadás csúcspontja Waltraud Meier Kundry-alakítása volt. Az operairoda-lom - színészi és hangbeli szempontból egyaránt - egyik legproblematikusabb szerepét Meier szinte játszi könnyedséggel varázsolta elénk. Korlátlan hangterjedelemmel, csengő drámai szoprán magassággal, érzéki szépségű mezzo középhangokkal és telt mélységgel rendelkezik. Hangja minden regiszterben hatalmas erővel és örömet keltő szép színben, kiegyenlítetten szólal meg. Ez a hang Brünnhildére is jogosít; az Ünnepi Játékok királynőjeként ünnepelték!

Bernd Weikl gyönyörűen szárnyaló baritonja hallatán biztosnak érezzük Amfortas megváltását. Franz Mazura kitűnő, kissé szálkás basszbaritonja pontosan Klingsor szólamára való. A megbetegedett Matthias Hölle helyett Siegfried Vogel énekelte Titurel szólamát, beugrásával megmentve a premiert.

Sólyom-Nagy Sándor új szereppel gyarapította bayreuthi repertoárját, a 2. Grál-lovagot énekelte ahhoz a ranghoz méltóan, amit kilencévi állandó bayreuthi közreműködése jelent. Hans Sotin és Bernd Weikl mellett színben és erőben egyenértékűen megszólalni több mint dicséretes!

James Levine a lassú tempókat kedve-lő Parsifal-dirigensek közé tartozik. Az előjátéknál indított tempó az átvezetés-nél még szélesebbé olvadva hömpölyög tovább. Mivel Levine nyugalmas tempóival a zene statikus voltát túlhangsúlyozza, az I. felvonás drámai magját nem kelti úgy életre, mint az ugyancsak széles tempóiról nevezetes Hans Knappertsbusch. Viszont a későbbieket, a II. és III. felvonást még Knappertsbusch legendás interpretálásánál is kifejezőbben és erőtelje-sebben szólaltatja meg. A záró Asz-dúr hármashangzat hosszú kicsengésére a közönség először az ámulat csendjével, majd hatalmas ovációval reagált.

A Festspielchor, mint minden alkalommal, ezúttal is remekelt, a karigazgató Norbert Balatsch is méltó ünneplés-ben részesült.

A rendező és díszlettervező Wolfgang Wagner a nagy ünneplés mellett néhány „bú-bú" (nemtetszés-nyilvánítás) kiáltást is kapott. Megkérdeztek néhány „Buh-Rufert", hogy miért kiabált. Meglepő és vegyes válaszokat kaptak. Az egyik azt mondta, hogy nem tetszett a rendezés, a másik, hogy ily módon kívánt tiltakozni a magas helyárak ellen. Egy harmadik válasz: „Nem is tudom, talán mert mellettem is kiabáltak."

A Ring

A Nibelung gyűrűje, Richard Wagner négyrészes zenedrámaciklusa *(A Rajna kincse, Walkür, Siegfried, Az istenek alkonya),* a drámai zeneirodalom méreteiben, tartalmában és karakterében legnagyobb és legkülönösebb alkotása. Éppen ezért talán a legnehezebb operarendezői feladat is, mert minden interpretáció, amely a szimbólumok nyelvét le akarja fordítani a fogalmak nyelvére, relatív és ingatag. Az értelmezés lehetőségeinek csak egyetlen mértéke van: soha ne mondjon ellent a dráma belső képének, ne keresztezze azt, és legyen következetes a szimbólumok fogalmakra fordításában.

Az elméleti fejtegetések szinte mind megegyeznek abban, hogy Wagner *A Nibelung* gyűrűjében az emberiség univerzális szélességű és genetikus formájú tragédiáját építette színpadi alkotássá. A *Nibelung gyűrűje* egy egész világ keletkezésének és elmúlásának, az elvakult hatalmi vágy és szeretetlenség által okozott emberi katasztrófának gigászi, művészi látomása.

Richard Wagner az „időtlen" ősmonda világába helyezi a történést, de konkrétan vall a Nibelung gyűrűje átkának, az arany hatalmának modern világáról, amelynek béklyójában vergődnek a legemberibb törekvések, amely eltorzítja a tudatot, kiforgatja valójából ember és természet tiszta, meghitt viszonyát, árulássá hamisítja a szerelem legforróbb szenvedélyét. *A Ring* zenéjének legmaradandóbb művészi üzenete a dac, a humánum jegyében fogant lázadás az arany átoktörvénye ellen.

Az 1951-ben elindult „Új Bayreuth" első évtizedeiben a Wagner unokák: Wieland és Wolfgang rendezték a Festspielhaus valamennyi előadását. Az ő Tetralógia-rendezéseik vezérelve az volt, hogy a mű időhöz nem kötött, általános emberi problematikáját hangsúlyozták. Ezeket a rendezéseket a közönség nagy lelkesedéssel fogadta.

Amikor azonban 1976-ban Patrice Chéreau rendezte meg a *Ringet,* s a drámai mondanivalót egy meghatározott korhoz, a XIX. századi Németország társadalmi struktúrájához kötötte, és a kapitalizmus keletkezését és hanyatlását illusztrálta a színpadon, a megközelítést a közönség példátlan botrány keretében

Jelenet A Rajna kincséből

elutasította. Az évek során azután megszokták a színpadi látványt - vagy beletörődtek?!

Ezt az úgynevezett francia *Ringet* 1983-ban az angol *Ring* követte, amely Peter Hall rendezésében került színre. Ez visszatérés volt a romantikához. A közönség mesét látott: valódi vizet, tüzet, erdőket, mezőket, isteneket, embereket, óriásokat és törpéket. A többségnek tetszett, ám a szakma és a kritika felszínesnek, elavultnak ítélte.

1988-ban újrafogalmazott interpretációt mutattak be, ezúttal német *Ringet,* Harry Kupfer rendezésében, Hans Schavernoch díszleteivel és Reinhard Heinrich jelmezeiben.

Harry Kupfer, kérdéseimre válaszolva, így ismertette rendezésének fő mondanivalóját: *„A Ring* filozofikus, világnézeti mű. Az emberek ezzel a művel minden időszakban új viszonyba kerülnek, ezért értelmezése kimeríthetetlen. Ez nagyságának lényege.

Azt hiszem, hogy nem betű szerint, hanem szelleme szerint kell a darabot megrendezni, ez pedig évtizedről évtizedre változik. A XIX. század például megfelelt annak a koncepciónak, amit Chéreau annak idején kidolgozott, aki a mű alapjának a kapitalizmus kritikáját tekintette. Ez viszont ma már kevés, ezen túl kellett lépnünk, új utakat keresve.

Rendezésemben A *Nibelung gyűrűje* már nem csupán a kapitalista társadalom bírálata, hanem bármely létező, vagy letűnt, vagy eljövendő világrend kritikája.

A mi csillagzatunk sok veszélyt hordoz, életünk is veszélyben van, keleten is, nyugaton is, ezért kezdjük úgy *a Ringet,* mint amely egy nagy katasztrófa után indul, vagyis *Az istenek alkonya* egyszer (vagy többször) már lezajlott. *A Rajna kincse* hosszú utat mutat be; azok az emberek, akik a katasztrófát túlélték, ismét elindulnak a történelem útján. Ez az út az alapja a színpadi képnek; ezek a hosszú, mély utak a további darabokban *(Walkür, Siegfried, Az istenek alkonya)* még hangsúlyozottabb szerepet kapnak, mint *A Rajna kincsében,* mert itt az utat még csak a kezdeténél látjuk; az életben maradás újra elvezet azokhoz az alaphelyzetekhez, amelyeket az alappélda bemutat. De most még rosszabb a helyzet, az emberek még nagyobb hibákat követnek el, mint korábban, és ezt a világrendet átszövi az egoizmus, az embertelenség, a gondolkozás felületessége, a szeretet hiánya, ezért ez még nagyobb katasztrófa szakadékához vezet; ahhoz, amit végül Az *istenek alkonyában* látunk.

A régi társadalom elavult, begyepesedett. A világkatasztrófa után új emberi lények jelennek meg, akik nem is tudják, mi volt korábban. Felépítik új világukat ebben a régi világban, majd ezt is megsemmisítik. A rendezés a kettős elidegenítés metódusát választotta: minden, ami a színpadon látható, az ma van, az mi vagyunk, de egyszer visszafelől, egyszer pedig elölről nézve, tehát a jelen színpadi képében együtt látjuk a múltat és a jövőt is. Ily módon a mi fejlődésünk, amit ma átélünk, része *a Ring* teljes kibontakozásának, s - ha így folytatjuk - egy végső világkatasztrófához fog vezetni. Ez az alapgondolat."

A koncepció nagyvonalúsága vitathatatlan, viszont Kupfer a szereplők túlmozgatásával és az indokolatlan pózokkal az énekesi produkciókat nehezíti, sőt néha a nézők zenei élvezetét is csökkenti.

Wotan, akár „isten", akár „ember", mindenképpen rangos, nagy hatalmú személyiség, aki még vert helyzetben is büszke és méltóságteljes (hiszen Alberich *a* Siegfriedben azt mondja neki: „Mily gőgös vagy bukásodnak útján!"). Ilyen egyéniség nem állhat négykézlábra, nem kúszhat, nem mászhat a földön. De ugyanez Brünnhildére is vonatkozik, aki *a Walkür* III. felvonásában úgy kúszik, mint egy kiskatona a kiképzőtáborban.

Ezért a rendező az első két estén a hatalmas ováció mellett néhány harsány „Bú-bú" kiáltást is kapott.

Hans Schavernoch színpadképei, amelyek főleg a világítás színhatásaira változnak, jól szolgálják a rendező nagyszabású koncepcióját, oknyomozó drámafeltáró törekvéseit.

A Rajna kincse

Az elmúlt évben felújított *Ring* bevezető estjére, *A Rajna kincse* előadására július 27-én került sor.

Wotan, hatalmának erősítésére, valamint istentársai lakhelyéül megépítteti az óriásokkal Walhalla várát. Munkájuk jutalmául odaígérte Freiát, az ifjúság istennőjét. Majd új egyezséget kötnek: Wotan megígéri az óriásoknak, hogy Freia helyett megszerzi nekik a Nibelungok kincsét. Ehhez azonban már kettős átok ta-pad: Alberich a kincseket a szerelem meg-

átkozása és az igaz életről való lemondás árán rabolta el a Rajna sellőitől, és így kovácsolta a világuralmat biztosító Gyűrűt. Ezt rabolja el Wotan és adja munkabér fejében az óriásoknak.

Ettől kezdve a Gyűrű minden tulajdonosát átok kíséri mindaddig, amíg a Gyűrű vissza nem kerül a Rajna sellőinek birtokába. Az átok rendkívül gyorsan mutatja meg erejét: a két óriás összevész a kincseken, és Fafner agyonveri Fasoltot. Wotan döbbenten szemléli a testvérgyilkosságot.

Harry Kupfer rendezésében mindezeket megelőzően kezdődik a történet; az előzményt pantomim ismerteti.

A zenekari előjáték előtt szétnyílik a függöny, és a túlélők egy csoportját látjuk, akik egy borzalmas világkatasztrófa (elemi csapás vagy atomkatasztrófa) után megmaradtak, és most megpróbálják az újrakezdést. Egy mély szakadékban Siegfried teteme hever, és Alberich is ott fekszik oldalt a színpad sarkában, mintegy jelezve, hogy ők az emberiség olyan típusait reprezentálják, amilyenek minden létező társadalomban vannak és lesz-nek.

A szakadék két oldalán álló emberek (istenek) elindulnak egy végtelenbe vezető ködös úton. A tömeg lassan, egyenletes mozgással eltűnik, néma, szinte ijesztő csendben; Siegfried ravatala is el-süllyed a sötétben.

Es csak ekkor kezdődik *A Rajna kincse* zenei előjátéka. (Harry Kupfer megnyer-te az első menetet: felhívta a figyelmet a koncepcióra.) A zenével összhangban éles zöld sugarak jelennek meg, egyre több és több; a színpad rendkívül távoli-nak tűnő végén megjelenő sugárnyalábból indulnak ki. A sugárzás fokozatosan végtelen hosszú alagúttá fejlődik, majd amikor a zenekarban a hullámjáték-motívum erősödik, az alagút fényhatásokkal átalakul vízmozgássá, és most már a Rajna medrét látjuk.

Előbukkannak a Sellők, és erotikus mozdulatokkal csábítják Alberichet. Időnként lebuknak a mélybe; ezt a látványt fényhatásokkal érik el.

A Kincs-motívum felhangzásakor hatalmas víz alatti kráter nyílik meg, amelynek legmélyén sárgásvörös fényben ragyog a Kincs, mintegy jelezvén: a vagyonért mélyre kell bukni, majd általa lehet a legmagasabbra emelkedni.

A képváltozás után sziklás, zord tájra érkeznek az istenek, modern öltözékben, széles karimájú kalapokban; futva jönnek, sőt egyik-másik szinte beugrik, majd dermedt pózban megállnak. Nyakukban zöld lombokból font koszorú, mintha a trópusokról érkeztek volna; kezükben átlátszó, üres plasztikbőrönd. A rendező ezzel a program nélküli, üres vezetőket akarja persziflálni.

A Nibelungok birodalma-képhez Hans Schavernoch fel- és lesüllyeszthető vasállvány- és létrakombinációkat tervezett, amelyek együttesen bányaműhely és raktár jelleget mutatnak. Az egész nem valami tetszetős, de a rendezés szempontjából jól használható, mert Kupfer így következetesen tudja kifejezni egyik fő gondolatát: mindig az kerül a színpad legmagasabb pontjára, aki a hatalmi harc pillanatnyi állásában némi előnyt szerez.

A szereplők hang- és játékteljesítménye dicséretes, de a sok kiváló közül is ki kell emelni Wotan alakítóját: az angol John Tomlinsont. Nemes, zengő, erőteljes basszusa tömören és minden regiszterében egyenletesen szól, és a legnehezebb színpadi helyzetekre is van színészi megoldása.

Az est másik énekesi-színészi fénypontja az ugyancsak angol Graham Clark elbűvölő Loge-alakítása volt; a művész pompás, nagy erejű hangjával és lágy lírájával, valamint remek dikciójával egyaránt ámulatba ejtette a közönséget. Logéja feketébe öltözött, elegáns szőke úr. Intellektuel, cinikus, de az asszonyok-hoz gáláns. Melegszívű hódolatát így fejezi ki: „In der Welten Ring nichts ist so reich, als Ersatz zu muten dem Mann für Weibes Wonne und Wert!", s a csípőjét billegtető Fricka ezt azonnal magára is vonatkoztatja.

Linda Finnie Frickát kicsit nyárspolgárinak, majd előkelő dámának, néha pedig közönségesnek ábrázolja, de hangban is, játékban is találó színekkel. Eva Johansson (Freia) ide-oda szaladgál, zavaros futkosása mindenkit idegesít. Nem kelti segítségért könyörgő, riadt őzike benyomását. Erda szólamát Anne Gjevang nemes egyszerűséggel és párját ritkító szépségű hanggal szólaltatja meg. Günter von Kannen Alberich-alakítása nagy énekes színészet. Találóan jeleníti meg a hirtelen meggazdagodott ostobák hiú kérkedését, primitív nagyzolását. A két „átokjelenet" pedig szuperprodukció. Helmut Pampuch Mimeként hatásos társa volt, míg Donner szerepében Bodo Brinkmann, Froh szólamában pedig Kurt Schreibmayer jeleskedett.

A megbetegedett Matthias Hölle helyett ezúttal is Siegfried Vogel mentette meg az előadást, bravúros beugrással énekelve-játszva az egyik Óriás, Fasolt szerepét. Rendkívül igényes mozgásbeli feladat ez a szerep, mert a két Oriás hosszú ruhával takart, guruló állványon énekel és mozog hat méter magasban. Megjegyzendő, hogy ezáltal normális méretű saját fejük így kissé komikusan hat.

Fafner a sötétebb hangú Philip Kang volt; Hilde Leidland, Annette Küttenbaum és Jane Turner énekelte a három csábos Sellőt.

A Rajna kincse zárójelenete, az isteneknek a Walhallába való indulása bizony nem volt elég méltóságteljes. Egy végtelenbe emelkedő liftbe szálltak és indultak el felfelé, a szivárványhidat pedig különböző színű neoncsövek jelezték. A kép városligeti „vidám park" benyomását keltette.

A Walkür

A Ring-ciklus második előadására július 28-án került sor.

Wotan tudja, hogy a Gyűrű átkos hatalmát csak úgy szüntetheti meg, ha azt visszaveszi az Oriásoktól, és újra a Rajnának adja. Az aranyhoz azonban nem nyúlhat, mert az Óriásokkal kötött szerződést nem szegheti meg. Erre csak egy új ember, egy félelem nélküli hős képes, aki szabad, és kezét nem kötik meg Wotan szerződései. Mindezt Wotan saját gyermekeitől, a Wälsung testvérektől reméli, de be kell látnia, ha harcaikat támogatja, már nem függetlenek. Ezenfelül Wotan felesége, Fricka, a törvények őrzője, Siegmund vesztét követeli vérfertőzési bűne és házasságtörése miatt.

Wotan hiába érvel, Fricka bebizonyít-ja, hogy Wotan tulajdonképpen saját törvényeit akarja kijátszani. Végül is Wotan kénytelen veszni hagyni Siegmundot, és itt kezdődik Wotan tragikus meghasonlása önmagával. Saját törvényei arra kényszerítik, hogy Siegmund halálát határozza el, és amikor legkedvesebb leánya, Brünnhilde, Wotan legbenső, igazi akaratának hordozója e határozat ellenére Siegmundot védi, Wotan kénytelen kizárni őt „Walkür-leányai" sorából. Almot bocsát rá, sziklaágyát lángtengerrel veszi körül, amelyen csak az az eljövendő hős hatolhat át, aki Wotan dárdájától sem fél. („Wer meines Speeres Spitze fürchtet, durchschreite das Feuer nie!")

A Rajna kincse sok vidám és parodisztikus, különös elemet tartalmaz, így a Walkürben a tragédiához való felemelkedés rendkívül nehéz. Harry Kupfernek mégis már a *Walkür* I. felvonásában sikerült a világdráma komolyságára átkapcsolnia.

A menekülő Siegmundot látjuk, aki viharban, sötétedő, végtelen hosszú úton támolyogva érkezik. A színpad előterében stilizált, hatalmas fa csonka törzse látszik, erre tart Siegmund. A színpad

megemelkedik, s előbb egy háztető, majd alatta elegánsan berendezett, műteremszerű, modern lakás enteriőrje bontakozik ki. Siegmund az ablakon át a lakásba jut. Megkapaszkodik az ablakkeretben, hosszan függeszkedik az egyre emelkedő tetőn, majd mintegy másfél méter magasból artistamozdulattal beugrik Hunding otthonába, amelyet részben fekete, részben krómozott bútorokkal rendeztek be.

Sieglinde és Siegmund különös vonzalma azonnal érezhető, majd szenvedélyes ölelkezésük még Hunding érkezése előtt előre vetíti tragédiájuk árnyékát. A végig feszült drámai légkör logikus és indokolt, de hogy a testvérpár mindent elsöprő és mindent vállaló, szenvedélyesen egymásra találásához miért kell a színpad két szemben lévő végéből hason kúszva eljutni, az számomra rejtély!

A tavaszi dal után a tető lassan visszasüllyed, Siegmund és Sieglinde a fa tövében állva, illetve ülve kerül ki a szabadba.

A II. felvonás zenei előjátékához Kupfer érdekes jelenetet kapcsol: az előtérben félreérthetetlen helyzetben alszik a Wälsung pár, majd feleszmélnek, és szerelmi mámortól támolyogva elindulnak, hogy végül egymást kézen fogva fussanak a végtelenbe vezető hosszú úton, elkerülhetetlen végzetük felé.

A 11. felvonás közepén félelmetes nagy-szerűséggel tárul elénk a tragédia teljes mélysége, amikor Wotan metamorfózisának vagyunk tanúi .....„...Auf geb' ich mein Werk; nur eines will ich noch, das Ende, das Ende!" (Művem vesszen el, csak egyet várok még, a véget, a véget!) Üvegdárdája nyelével hatalmasat üt a földre, ekkor a föld kettéhasad, és *A Raj-na kincsében* már látott óriási szakadék nyílik meg. Később, a Todesverkündigungnál Brünnhilde is itt jelenik meg, és ekkor a szakadék sárgás aranyfényben tündököl, majd amikor a Walhalláról beszél, a magasból fényoszlopok ereszkednek alá, mintegy jelképezve a Walhalla impozáns nagyságát. Ezt követően a fények előbb ezüstösre, majd szürkére és Hunding zenei motívumának megszólalásakor sötétre, csaknem feketére változnak.

Hunding és Siegmund párviadalába Wotan avatkozik be, dárdájával széttöri a Notungot (kardot), majd Siegmundot vállánál megragadja, és Hunding kinyújtott dárdájába nyomja. Szeretettel, bánatosan tartja a haldoklót, és csak holtan engedi el.

Amikor már mindenki elhagyta a színt, előjön Brünnhilde, és összeszedi az eltört kard darabjait.

A III. felvonásban végtelennek tetsző téren, fehér bábszerű alakok csoportjai (az elesett és a Walhallába jutott hősök) sodródnak lassan, gyűrűző mozgással az örökkévalóságba. Nyugalmas hömpölygésüket futkározó walkürök zavarják. Kettős létraút ereszkedik alá a magasból, ezen futnak le és fel; így oldja meg Kupfer a walkürök lovaglását. Fekete, tűzálló köpenyükben, sugárvédő üvegpajzsukkal, egy fantasztikus filmbéli légibázis riadóztatott atomelhárító egységé-nek vélhetjük őket.

A tű/varázs modern megoldása is érdekes: Brünnhildét tűz helyett elektromos erővonalak és mágneses terek védik, amelyeket Wotan dárdája mint valami sugárkeltő lézereszköz hoz létre, s így zöld-piros lézersugarakból alakul Brünnhilde körül egy ketrecszerű kocka.

A Siegmund szerepét alakító Peter Hofmann kaszkadőri produkciója sem tudja ellensúlyozni egyre szembetűnőbb hangbéli fogyatékosságait, a gyakori alacsony intonációt és a bizonytalanná lett magasságot. Szerencsére középhangjai, bár vesztettek fényükből, még mindig szépen és nagy erővel szólalnak meg.

Nadine Secunde félénk, bátortalan Sieglindét jelenít meg, de szeméből kezdettől fogva kiolvasható: csak egyetlen szikrára van szükség, és iszonyatos erővel robban a lelkében szunnyadó vulkán. Sieglinde elbeszélését sejtelmesen finom lírával, a kardátvétel nemes pátoszát („O hehrstes Wunder! Herrlichste Maid!" 0, áldlak téged, mennybéli lány!") diadalmas hangerővel jelenítette meg.

Hundingot a dél-koreai Philip Kang alakította. Erőteljes, sötét, érdes basszusa jól illett a szólamhoz, mandulavágású szeme, keleties vonásai még misztikusabbá, izgalmasabbá tették az amúgy is pattanásig feszült légkörű szerelmi háromszöget.

Wotan szerepében John Tomlinson valósággal parádézott. Hangja a lehetetlen testhelyzetekben és mozgásokban is hatalmas erővel zeng, és amikor a tűzvarázsban végre ideális éneklő pozícióban áll, mindenkit ámulatba ejt hangjának szépsége és ereje!

Anne Evans korrekt, hibátlan Brünnhilde, bár talán nem elegendő benne a hősi pátosz, ami főleg a kard átadásánál érezhető. Frickát meggyőzően alakította Linda Finnie.

A „Walkür-nyolcas": Eva Johansson (Gerhilde), Ruth Gross (Ortlinde), Uta Priew (Waltraute), Hitomi Katagari (Schwertleite), Eva Maria Bundschuh (Helmwiege), Linda Finnie (Siegrune), Christina Hagen (Grimgerde) és Hehe

John Tomlinson (Wotan) és Anne Evans (Brünnhilde) a Walkürben

Dijkstra (Rossweisse) harmonikus énekremeklése a sok futkosás ellenére is gyönyörű volt.

Siegfried

Wotan mint magányos vándor kóborolja keresztül-kasul a világot, s a közvetlen cselekvésről lemondva, várakozva szemléli az eseményeket. Erdő mélyén, a világról, kincsről, átokról mit sem sejtve nevelkedik a Wálsung testvérek gyermeke, a csodás erejű Siegfried.

Átveszi örökségét, atyja kardjának, a Notungnak széttört darabjait, és azokat egybeolvasztva új, nagyszerű fegyvert kovácsol magának.

A kincseket sárkány képében őrző óriást, Fafnert leteríti a Notunggal, de a kincsekből - az erdei madár tanácsára hallgatva - csak a Gyűrűt és a varázssüveget veszi magához. A madár útmutatását követve elindul Brünnhilde tűzzel övezett szikláját megkeresni. A bérc tövében Wotan állja útját; meg akar bizonyosodni arról, hogy Siegfried csakugyan szabad elhatározásából cselekszik-e.

Siegfried önérzetes feleletei örömmel töltik el, de figyelmezteti, hogy tisztelje az öregséget és dárdáját, vagyis a hagyományt és a törvényt. Siegfried ezt hetykén visszautasítja, és felszólítja Wotant, hogy takarodjon az útjából.

Wotanban ekkor újra felülkerekedik hatalmának féltése, és dárdájával elzárja Siegfried útját. Siegfried kardjának egyetlen csapásával eltöri a régi hatalom fegyverét. Vidám biztonsággal halad át a tűzön, felkelti álmából Brünnhildét, és szerelemben egyesül vele.

Barlangnyílásból kiképzett kovácsműhely és hatalmas gőzkazán kombinációja az első kép. A rendező itt naturalista, realista és szimbolikus elemek arányos, ügyes keverékét adja, néhány remek ötlettel fűszerezve. Ilyen például: Siegfried a kovácsolás után a forró tűztől megizzadva ledobja ingét, és egy nagy mosdótálban derékig megmosdik.

A II. felvonás sárkánybarlangja mint-ha valami romos sziklabunker maradványa lenne. A sárkányölés viszont régi, meseszerű. A sárkány óriás, több részből áll, sok keze, lába van, hétfejű, és állandóan növekszik. A megoldás kissé konzervatívnak tűnik, de tetszetős, és a sok modern megoldás után mindenki örült egy kis népmesének.

Kupfer rendezésében a „Wanderer" nem csupán passzívan szemlélődő, bölcs agg. Kupfer aktivizálja a Vándort, aki minden eseményt valahonnan végignéz (már Mime kovácsműhelyében is). Az erdei madár („Waldvogel") nem véletlenül ül az ágon és énekel, a Vándor varázsolja elő tarsolyából, és lándzsájával irányítja röptét. Így nyilvánvaló: az erdei madár mindazt közli Siegfrieddel, amit Wotan maga nem mondhat el. Figyelmezteti a hőst Mime gyilkos gondolataira, és védekezésre buzdítja, utasítja, hogy a barlangból ne a kincset hozza ki, hanem a két legfontosabbat: a Gyűrűt és a ködsüveget.

Ezután a Vándor küldi a madarat, hogy mutassa Siegfriednek az utat Brünnhilde felé. Amikor a madár minden feladatát elvégezte, a Vándor visszahívja, és újból tarisznyájába rejti.

Ekkor a színpadi tér kitágul, oldalra is megnyílik, és mély, stilizált, végtelennek tűnő horizont bontakozik ki, amely a háttérben sziklás vidéket jelez, Brünnhilde szikláját sejtetve.

A címszerepben Siegfried Jerusalem brillírozott. Elsöprő lendületű kovácsdala, idillikus lírai jelenetei, szenvedélyes szerelmi kettőse Brünnhildével az operaéneklés csúcsteljesítményei közé tartoznak.

Graham Clark Mime-alakítása ékköve az előadásnak.

John Tomlinson ez alkalommal énekelte először a Vándor szólamát. Ő ugyanis basszista, és kizárólag mély basszusszerepeket énekel, de Barenboim karmester kívánságára megtanulta Wotant, hogy Bayreuthban elénekelhesse. Az elmúlt szezonban még csak A *Rajna kincse* és a *Walkür* Wotanját énekelte, és most egészítette ki a sorozatot a Vándorral. Ugy tűnik, hogy a Festspielhaus legendás Wotanjai közé sorakozik!

Günter von Kannen hangban és játékban egyaránt vitaképes Alberich. Brünnhilde örömteli ébredését, világra csodálkozását, majd szerelmes földi asszonnyá változását Anne Evans megfelelő hangszínekkel és kifejezőerővel jelenítette meg. Anne Gjevang érzéki szépségű, dús altja kiválóan érvényesült Erda szólamában. Az erdei madár hangját Hilde Leidland varázsos szépséggel adta vissza.

Az istenek alkonya

Erda földanya leányai, a Nornák a sors szálait fonják. Ismerik a múlt és jelen titkait, de a jövő szála összekuszálódik és elszakad kezükben.

Siegfried és Brünnhilde sziklaotthona felett hajnalodik, a szerelmesek búcsúznak, mert Siegfried új tettekre, lovagi kalandokra indul a világba. Szerelmi zálogként gyűrűjét adja asszonyának. Cserébe Brünnhildétől Granét, a walkür-csodaparipát kapja.

Amíg Siegfried távol van, felkeresi Brünnhildét „walkür-húga", Waltraute. Wotan üzenetét hozza: adja vissza Brünnhilde a Gyűrűt a Rajna sellőinek, hogy ezzel megtörje az átkot égben és földön. De Brünnhilde már földi asszonyként gondolkozik, és a Gyűrűről nem hajlandó lemondani, mert az számára Siegfried szerelmét jelenti.

Így a Gyűrű átka Siegfriedre is lesújt. Gunther király udvarában ő is végzetes erők sodrába kerül. A reális életben, az intrikák és ámítások gonosz világában csaló és hazug képmutató lesz ő is, rútul elárulja Brünnhildét és szerelmüket. Végzete utoléri. Alberich fia, Hagen, a Nibelung bosszúvágy és gyűlölet képviselője, lándzsájával keresztüldöfi a neki hátat fordító Siegfriedet, aki halála pillanatában érzi meg a teljes igazságot, s újra Brünnhilde szerelmének emlékével búcsúzik az élettől.

A szörnyű gyász a megcsalt Brünnhilde szemét is felnyitja, átlátja a teljes titkot, a Wotan akaratát megbénító végzetet, az átok teljes útját a világban. Ez az átok most a hős bukásával teljessé vált, és ezzel véget ért. Brünnhilde visszajuttatja az átoktól megtisztult Gyűrűt a Rajna sellőinek, ő maga pedig egyesül Siegfrieddel a halálban.

A bűnök és az arany átkától megszabadult és egyszersmind megsemmisült világ romjain feltámad az újrakezdhető lét reménye.

Az első képben, a Nornák jelenetében szürke, sziklás fennsíkon tévé- vagy radarantennák sokaságát látjuk, a sors fonala, amellyel a Nornák az antennákat összekötik villanydrótszerű; de fonaluk összegabalyodik, nem tudnak többé tájékozódni, és végül a fonal teljesen eltűnik.

Brünnhilde otthonának belsejét mélyen a sziklák között képezték ki, mint valami föld alatti barlangbunkert. A hát-térben Brünnhilde lova, Grane fara lát-ható (elég furcsán fest). Később, amikor Siegfried kalandozásra indul, kantáron vezeti Granét (a kasírozott műlovat). A zöld fényhatások a Rajna felszínét vetítik, azt a látszatot keltve, hogy Siegfried lovával a vízen vonul a végtelen felé, mígnem lassan eltűnnek. Kicsit giccses, de rendkívül hatásos látvány.

A Gibichung csarnok, a megvilágítás változásai szerint időnként felhőkarcolók övezte tér látszatát kelti. Gunther elegáns szalonkabátban, Hagen erős, vastag bőrruhában van. Gutrune világító fehér nagyestélyi ruhában pompázik, amelyet csaknem földig érő, fehér rókaprém ékesít. A gazdagság lenyűgöző hatású. Siegfried valósággal megrészegül, elájul (látványosan hanyatt esik) a fényűzés és az új, szépséges nő láttán.

Jelenet Az istenek alkonya bayreuthi előadásából

Ez a hangulati előkészítése Siegfried árulásának, hiszen a bájital, a varázssüveg csak jelképek, az árulás, a képmutatás, a cselszövés fedőeszközei. A féltékenységi jelenet fanatikus vitája (Siegfried szerint múló asszonyi perpatvar), az esküvői menet, megannyi általános operai sablon, rendezői rutinfeladat.

A kupferi koncepció kiemelkedő mozzanata Az *istenek* alkonyában Wotan színpadi jelenléte. Öncsalása hiábavalóságának tudomásulvételét most nemcsak Waltraute elbeszéléséből tudjuk meg. A gyászinduló alatt nincs gyászmenet, ehelyett hatalmas árok nyílik, amelyben Siegfried holtteste fekszik (ezt láttuk *A Rajna kincse* indulásakor is). Wotan (természetesen néma szereplő) megjelenik, letérdel, kezében kettétört dárdája, és az elveszett hatalom tört jelvényét a mély szakadékba dobja, beismerve ezzel kísérlete teljes kudarcát: a problémákat nem lehet reformokkal megoldani, nem lehet a bajokat expiálni úgy, hogy egyúttal a régi hatalom is épségben megmaradjon. Lemond a hatalomról, és átadja helyét az új embernek, akit nem kötnek az ő törvényei és szerződései.

Tulajdonképpen ez a *Ring* mindenkor érvényes igazsága.

A rendező befejező képsorai viszont már nem illeszkednek a wagneri zenéhez. *Az istenek alkonya* befejező zenéjének méltóságteljes pátosza nemcsak az újrakezdődő és -kezdhető világrend reményét sugallja, hanem a szenvedései árán bűneit levezekelt emberiség örök hol-dogságáét is. Ezeket a gondolatokat a rendezés nem fejezi ki, a több évszázad divatjába öltöztetett és valamiféle kataklizmától megmerevedett embertömeg látványa, mint a modern Pompeji pusztulása, túlságosan pesszimista. A zseblámpával új utat kereső kis emberpár kevés egy jobb jövőbe tekintő hit illusztrálására.

Siegfried Jerusalem Wagner-énekesi pályája csúcsára érkezett. *Az istenek alkonyában* Siegfriedje nemcsak kiváló énekprodukció, de kitűnő jellemábrázolás is. Hősi hangvételével, impozáns színészi erejével, baritonális hangjának, Siegfried haldoklásakor mutatott csodálatos pianissimóival megható, szinte áhítatos légkört, költői hangulatot teremt.

Bodo Brinkmann énekben, játékban egyaránt kitűnő Gunther, Philip Kang félelmetes Hagen volt. Alberich hosszúra biztató, gyűlöletet sugárzó szózatát imponáló drámai erővel szólaltatta meg Günter von Kannen.

A szép hangú Anne Evans inkább a szerelmes lírát hangsúlyozta Brünnhilde szólamában, mint a földi asszonnyá lett Walkür féltékeny dühét, megcsalattatásának keserűségét. A záróének hősi pátoszában nem tudott felnőni legendás elődeinek (Nilsson, Varnay, Lindholm, Behrens) hangprodukciójához.

Gutrune alakját Eva Maria Bundschuh keltette életre. Waltraute egyetlen jelenetében is őszinte örömet szerzett a közönségnek Waltraud Meier hatalmas erejű, szépséges hangja. A három Norna (Anne Gjevang, Linda Finnie és Uta Priew) az Ünnepi Játékokhoz méltó módon énekelt.

A Ring karmestere, Daniel Barenboim kérdéseimre válaszolva többek között a következőket mondta: „*A Ring* vezénylésének legnagyobb problémája, hogy négy részből álló mű, de egységet alkot, miközben mind a négy operának eltérő, saját stílusa van, sőt ezen belül a *Siegfriednek* kettő, mert más *a Siegfried* első két felvonása, és más a harmadik. Ha őszsze akarnám hasonlítani ezeket a stílusokat, akkor azt mondanám, hogy *A Rajna kincsét* például írhatta volna Mendelssohn, a *Walkürt* Schumann, *a Siegfried* lehetne Berlioz és Az *istenek alkonya*, mondjuk, Bruckner műve. Ezt a felsorolást persze nem kell túl komolyan venni, ezt tréfásan mondom, de azt szeretném hangsúlyozni, hogy *itt* négy nagyon különböző stílusról van szó. Hangszerelés- és ritmusbeli eltérések is vannak. A probléma az, hogy hogyan lehet ezt a művet egységes vonalvezetéssel összetartani nemcsak egy felvonáson, nemcsak egy operán át, hanem négy estén keresztül, *A Rajna kincse* első taktusaitól Az *istenek alkonya* utolsó akkordjáig."

Daniel Barenboimnak sikerült elképzeléseit tökéletesen megvalósítania. A *Ring* nagyszerű énekesgárdáját, az európai operaházak énekkarainak legjobbjaiból verbuvált Festspielchort és a szinte kizárólag szólamvezetőkből és koncertmesterekből válogatott százhúsz tagú zenekart - tehetségük maximális kibontakoztatásával - csodálatos együttmuzsikálásra késztette. A tüneményes zenei élvezetet aranytálcán nyújtotta át a közönségnek.

Es amikor a tizennégy és fél órányi zene a negyedik napon *Az istenek alkonya* utolsó hangjaival véget ér, a műélvezetre (fejenként) több mint nyolcszáz márkát áldozó néző a Festspielhausból kifelé haladva felsóhajt: „Ó, de kár, hogy vége!"

E számunk szerzői:

FORGÁCH ANDRÁS
író

GYENGE ZOLTÁN
a szegedi József Attila tudományegyetem tanársegédje

MAKRA ILDIKÓ újságíró, a Jövő Mérnöke munkatársa

MÁROK TAMÁS újságíró, a Szegedi Egyetem munkatársa

MIHÁLYI GÁBOR újságíró a Nagyvilág rovatvezetője

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

SZILÁGYI MÁRIA
a Magyar Színházi Intézet munkatársa

TARJÁN TAMÁS
az ELTE XX. századi Magyar Irodalom Tanszéke adjunktusa

TOLNAI KATA újságíró, az Orvosegyetem munkatársa

TÓTH MIKLÓS
egyetemi hallgató

UPOR LÁSZLÓ
a pécsi Nemzeti Színház dramaturgja

VÁRSZEGI TIBOR
a jászberényi Tanárképző Főiskola oktatója

DR. VIOLA GYÖRGY
zenekritikus

Az 1989-es év (XXII. évfolyam) tartalomjegyzéke

Rovaton kívüli cikkek

BÉRCZES LÁSZLÓ
Vezetőválság I. 1/1
(Beszélgetés színházrendezőkkel)

CSIZNER ILDIKÓ
Teatro Ragazzi 11/1
(Ifjúsági színházi fesztivál Olaszországban)

GYENGE ZOLTÁN
Az önmagát kereső színház 12/2
(A szegedi EAST-fesztiválról)

Húsz év után 12/1

KORCSMÁROS GYÖRGY
Oroszok és olaszok 11/4
(Gyerek- és ifjúsági színházi találkozó Torinóban)

MÁROK TAMÁS
Ding-dong avagy merre tart a színház? 12/4

Mozgásszínházakról - több szemszögből 12/6
(Makra Ildikó, Nánay István, Tolnai Kata, Tóth Miklós és Várszegi Tibor az IMMT-ről)

SZILÁGYI MÁRIA
A struktúra szorításában 12/13
(Fiatal színházi alkotók találkozója Gerában)

Színikritikusok díja 1980/81 2/1

Színikritikusok díja 1988/89 10/1

TAKÁCS ISTVÁN
Hét nap gyerekvilág 11/6
(Fesztivál Lyonban)

Játékszín

BÉCSY TAMÁS
Színjátékvilág kontra drámavilág 2/24
(Shakespeare: Ahogy tetszik, Zalaegerszeg)
A gyűlölet és a romlottság találkozása 3/4
(Sultz Sándor: Barátaim! Kannibálok!, Várszínház)
Közvetlen benyomások és lényegi jelentések 6/27
(Shakespeare: Antonius és Kleopátra, Pécs)
Csak esetek... 8/14
(Moldova György: Malom a pokolban, Madách Színház)

BERKES ERZSÉBET
Ráby polgártárs 2/ 13
(Gáspár Margit: A császár messze van, József Attila Színház)

BÉRCZES LÁSZLÓ
Vértelen komédia 10/25
(Pirandello: Liolá és a lányok, Körszínház)

BŐGEL JÓZSEF
Elsüllyedt értékek nyomában 4/1
(Sík Sándor: István király, Veszprém)

CSÁKI JUDIT
Kacskaringók 1/26
(Roger Vitrac: Viktor avagy a gyerekuralom, Pesti Színház)
„Beleszerettem magába..." 2/ 16
(Ábrahám Pál: 3:1 a szerelem javára, Kaposvár)
Hites Johanna 3/17
(Shaw: Johanna, Radnóti Miklós Színház)
Magánügy 4/22
(Schiller: Stuart Mária, Kecskemét)
Zene, zene, zene 5/28
(Siposhegyi Péter: Csak egy tánc volt... és Munkácsi Miklós: Mindhalálig Beatles, Thália Színház)
Az erdő fából van 10/12
(Shakespeare: Ahogy tetszik, Szolnok -Szenttamáspuszta)
Kapolcs és környéke 11/20
(Csokonai: Karnyóné)

CSERJE ZSUZSA
Szabaccság Mucsán 3/22
(Nestroy-bemutató Miskolcon)

CSIZNER ILDIKÓ
A kényszer állomásai 1/35
(Dürrenmatt: Az öreg hölgy látogatása, Debrecen)
Felelnek a klasszikusok 8/35
(Egy évad Debrecenben)
Szoborsirató 11/14
(Száraz György: A nagyszerű halál, Gyula)

ERDEI JÁNOS
Szétroncsolt felség 1/19
(Osztrovszkij: Tehetségek és tisztelők, Eger)
Az istenek irgalma avagy a kibontakozás 2/31
(Aiszkhülosz: Oreszteia, Nyíregyháza)
Az idő peremén 3/8
(Pilinszky János: Előképek, Veszprém)
A Haramiák Egerben 4/25
Leomlott határok 5/7
(Bertolt Brecht: Egy fő az egy fő, Pécs)
Színészünnep 6/23
(Füst Milán: A zongora és Szép Ernő: Május, Eger)
Felemás 7/ 19
(Ödön von Horváth: Mesél a bécsi erdő, Nyíregyháza)
A színészvezetés hiányosságai 8/10
(Gosztonyi János-Heinrich Mann: Kék angyal, Radnóti Miklós Színház)
Mindent lehet 10/29
(Aiszkhülosz: Leláncolt Prométheusz és Arisztophanész: A nők ünnepe, Agria Játékok)
Comics és rítus 1 1 /24
(Párizs gyermekei, Győri Balett)

FÖLDES ANNA
A legendától az ősbemutatóig 2/5
(Nagy Karola: C. kisasszony szenvedélye, Szolnok)
Vita, érvek nélkül 3/13
(Csurka István: Majális, Játékszín)
Az ember, az asszony és a Himnusz 4/ 10
(Schwajda György: Himnusz, Játékszín)
Kállai - Luzzati 5/13
(Ruzante: Ruzante megtér a hadból és Machiavelli: Mandragóra, Várszínház)
A Vidravas csapdájában 6/9
(Galgóczy Erzsébet-bemutató a Nemzeti Színházban)

GÁBOR ISTVÁN
Előadások az Operettben 7/25
(Johann Strauss: Denevér; B. Comden-A. Green-N. H. Brown: Ének az esőben)
Vidéki értékek 8/24
(Verdi: Don Carlos, Győr; Mozart: Don Giovanni, Szeged; Rossini: Hamupipőke, Pécs)
Mulattatni sem tilos 9/14
(A Vidám Színpad évada)

GYENGE ZOLTÁN
A generalisszimusz színre lép 5/16
(Anatolij Ribakov: Az Arbat gyermekei, Szeged)
Remények és történések 9/10
(A szegedi évadról)

HELTAI GYÖNGYI
A nép balra el 10/ 18 (Száraz György: A Megvesztegethetetlen, Gyula)

KOVÁCS DEZSŐ
A prolongált végzet 1/14
(Oidipusz király, Kaposvár)
Sár és vér 7/14
(Shakespeare: Othello, Kaposvár)
Szertartás, botrányos akció nélkül 8/8
(Kornis Mihály: Büntetések, Szeged)
Az átmenet gyilkos szatírája 9/20
(Erdman: A mandátum, a lublini Osterwa Színház vendégjátéka)
Jolán és a konszolidáció 11/12
(Eörsi István: Jolán és a férfiak, Gyula)

METZ KATALIN
A megvásárolhatóság panoptikuma 5/26
(Shakespeare: A windsori víg nők, Nyíregyháza)
Héjanász a szalonban 7/23
(Albee: Nem félünk a farkastól, Pécs)

MIHÁLYI GÁBOR
A szolnoki Kastély 5/23
A francia forradalom ünneplése 12/25
(Marivaux: Rabszolgák szigete - Kolónia, Kaposvár)
NÁNAY ISTVÁN
Kísértet-csárdás 6/6
(Kompolthy Zsigmond darabja a Radnóti Miklós Színházban)
A rítus vonzásában 7/1
(Nádas Péter: Találkozás - Pécs, és Temetés - Nyíregyháza)
Ki vagyok én? 8/1
(Shakespeare: Vízkereszt, Katona József Színház)
Egy évad - három színház 9/1
(A zalaegerszegi, a veszprémi és a miskolci színház évada)
„A színpadi szó: cselekvés" 10/ 14
(Sütő András: Káin és Ábel - Komáromban és Kőszegen)
Jutalomjáték és tragédia 12/22
(Mrozek: Az arckép - a Várszínházban és a lublini Osterwa Színház előadásában)
PÁLYI ANDRÁS
A műfaj átkeresztelése 2/2
(Mészöly Miklós: Az ablakmosó, Pécs)
Stílus és „szellemi állapot" 4/19
(Ionesco: Haldoklik a király, Katona József Színház)
A Szolidaritás kísértete 6/20
(D. Jančar: A nagy briliáns valcer, Veszprém)
Közhely és varázslat 7/16
(J. Głowacki: Svábbogárvadászat, Szeged)
„Amiről mindenki tudja, hogy igaz" 8/5
(Václav Havel: Audiencia - Vernisszázs, Debrecen)
P. MÜLLER PÉTER
Megfeneklik a deszkákon 2/28
(Gorkij: Éjjeli menedékhely, Vígszínház)
Személyes történelem 5/1
(Bertolt Brecht: Kurázsi mama, Kaposvár)
Szexfüzér 6/1
(Kornis Mihály: Körmagyar, Vígszínház)
A „denaturált" forma 7/10
(W. Gombrowicz: Yvonne, burgundi hercegnő, Kaposvár)
A degenerálódás távlatai 9/16
(Bulgakov: Kutyaszív, Katona József Színház)
Felszabadult Színház 10/23
(Voškoveć-Werich: A Nehéz Barbara, Pécs)
PÓR ANNA
Néptánc és szcenika 8/21
(Novák Ferenc táncjátékai)
REGŐS JÁNOS
MMT '88 2/41
(A magyar mozgásszínházak találkozója)
RÓNA KATALIN
Szórakoztatunk - szórakozunk 5/31
(Alfonso Paso: Ön is lehet gyilkos!, Vidám Színpad; Bernard Slade: Válás Kaliforniában, Madách Kamaraszínház)
STUBER ANDREA
Zilahy-színmű Kecskeméten 2/ 18
(A tizenkettedik óra)
A széteső egész 5/19
(Csehov: Sirály, Győr)
Szív nélkül 6/32
(R. Rolland: A szerelem és a halál játéka, Zalaegerszeg)
M,O,I,A 11 /22
(Shakespeare-Victor Máté: Vízkereszt, Miskolc)
SZÁNTÓ JUDIT
Dráma-e a népirtás? 1/10
(Páskándi Géza: Éljen a színház!, Nyíregyháza)
Egymást kioltó látomások 2/ 10
(Háy Gyula: Mohács, Szeged)
Igy kellene szórakoztatni! 3/25
(Christopher Hampton: Teljes napfogyatkozás, Ódry Színpad)
A pokol költészete 4/ 15
(Spiró György: Csirkefej, Békéscsaba)
A kaland szépsége és magányossága 5/9
(Ghelderode: A titok kapujában, Szolnok)
A pozitív zsaroló és a többiek 6/ 12
(Ibsen: Nóra, Radnóti Miklós Színház)
Ez még csak múzeum 7/6
(Beaumarchais: A bűnös anya, Miskolc)
Nyujork vagy Hungária? 10/20
(Szakonyi Károly: A mennyei kávéház, Pécs)
De hol van az a Margit? 11/10
(Kocsis István: Árpád-házi Szent Margit, Veszprém)
SZŰCS KATALIN
Zenés válaszok a korra 1/31
(Me and My Girl, József Attila Színház; Adrian Mole, 13 és 3/4 éves kisfiú naplója, Zalaegerszeg; Schwajda György-Döme Zsolt: Rákóczi tér, Szolnok; Déry-Adamis-Presser: Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról, Veszprém)
Hinni vagy nem hinni 3/29
(Déry-Adamis-Presser: Képzelt riport..., Eger; La Mancha lovagja, Békéscsaba)
Nyert ügy 6/34
(A padlás vidéki előadásai)
Dalolva tönkremenni 8/8
(Spiró György-Másik János: Ahogy tesszük, Vígszínház)
Az esztétikum (peri)szférájában 9/22
(Szolncev: Fékezés a fellegekben, a Mosszovjet Színház vendégjátéka)
TAKÁCS ISTVÁN
Opera nyáron 11/27
(Verdi: Aida, Margitsziget; Puccini: Turandot, Szeged; Leoncavallo: Bajazzók, Várszínház)
TARJÁN TAMÁS
Odi et amo 2/20
(Moliére: A mizantróp, Katona József Színház)
Esőben vizet 5/4
(Bertolt Brecht: A szecsuáni jólélek, Madách Színház)
Bohóskodás 6/16
(Shaw: A hős és a csokoládékatona, József Attila Színház)
Hegedű, fuvola, kés 10/27
(Mrożek: Mészárszék, Boglárlelle)
Eszmék közt az űr 12/19
(Madách Imre: Az ember tragédiája, Kecskemét)
VASS ZSUZSA
Új korszak kezdete? 8/28
(A pécsi évadról)
ZAPPE LÁSZLÓ
A hatalom és az ellenállás természete 3/1
(Székely János: Caligula helytartója Szolnokon és a Pesti Színházban)
Filozófusok a sitten 4/7
(Eörsi István: A kihallgatás, Kaposvár)
Ki Józsiás és ki Bakszén? 11/17
(Tamási Áron: Ördögölő Józsiás - Gyulán és Egerben)

Arcok és maszkok

BUDAI KATALIN
Nagybőgő - a Káin-bélyeg 5/38
(Darvas Iván Süskind darabjában)
CSIZNER ILDIKÓ
Kontyban 6/38
(Berek Kati szerepei)
ERDEI JÁNOS
A jóság születése 6/40
(Bregyán Péter szerepei)
A gondolkodás bizánci kapujában 11/37
(Sipos László szerepeiről)
NÁNAY ISTVÁN
Egy színész Komáromból 10/31
(Boráros Imre szerepei)
REGŐS JÁNOS
A halál kilovagolt Perzsiából 11/40
(Sipos László utolsó szerepe)

Négyszemközt

BÉRCZES LÁSZLÓ
Vezetőválság 11. 2/36
(Beszélgetés Ascher Tamással és Babarczy Lászlóval)

Cseppek a pohárban 10/35
(Beszélgetés Héjja Sándorral)
A Squat útja 11/33
(Beszélgetés Bálint Istvánnal)
BORS EDIT
A Hold Színháza 4/37
(Beszélgetés Malgot Istvánnal)
BÓTA GÁBOR
„Keresek egy csapatot" 3/31
(Beszélgetés Kézdy Györggyel)
CSIBA GÉZA-TARICS PÉTER
Kettős interjú 10/33
(Beszélgetés Boráros Imrével és Lőrincz Margittal)
KORMOS BALÁZS
„Viszem magammal a színházamat" 4/31
(Beszélgetés Taub Jánossal)
KOVÁCS DEZSŐ
„Rajtunk nem fog múlni" 11/30
(Beszélgetés Szőke Istvánnal)
SZÁNTÓ JUDIT
Nem huszonöt direktor az áldozat 8/40
(Beszélgetés Léner Péterrel)
SZ. SUJÁN ANDREA
A mai angol dráma 9/28
(Beszélgetés Roger Howarddal)

Műhely

DEZSÉNYI PÉTER
Nemzetközi színházi műhely 9/23
(Finnországi tapasztalatok)

Fórum

BŐGEL JÓZSEF
Kezdő drámaírók támogatása 3/36
KISS PÉNTEK JÓZSEF
A dráma életlehetőségei 7/47
NÁNAY ISTVÁN
Nyílt fórum '88 3/33

Színháztörténet

AVAR ISTVÁN-DR. ELEKFI LÁSZLÓ
Nagy Adorján, a beszédpedagógus 7/29
BÉCSY TAMÁS
A Mandragora jelentősége a műnem történetében 5/40
KOLTAI TAMÁS
A Tragédia 1955-ös felújítása I. 4/43
II. 5/43
SEGESVÁRI GABRIELLA
A klakk 9/46

Világszínház

VON BECKER, PETER-MERSHMEIER, MICHAEL
Egy csak a biztos: a változás 1/40
(Beszélgetés Joachim Hoffmann-nal)
CSÁKI JUDIT
Ki a nagyvilágba 9/37
(Vámos Miklós-bemutatók Amerikában)
CSÍK ISTVÁN
Wrocław '89 9/38
(A mai lengyel drámák fesztiválja)
Vándorló színház 10/39
DOBÁK LÍVIA
Színházi találkozó Varsóban 6/45
FORGÁCH ANDRÁS
Chéreau és Stein 12/28
FÖLDES ANNA
Kortárs klasszikusok és klasszikus kortársak 7/33
(NDK színházi fesztivál Berlinben)
Klasszikus közügyek és aktuális magánügyek 9/31
(Londoni színházi levél)
GRONIUS, JÖRG W.-KÁSSENS, WEND
A színháznak meg kell kapnia a maga terét 10/41
(Beszélgetés Karl-Ernst Hermann-nal)
HIZSNYAN GÉZA
Új definíciók 3/38
(A 22. BITEF)
Prágai kisszínházakban 9/42
KALMÁR PÁL
A várakozás méltósága 8/43
(Kao Hszing-csien: A buszmegálló, Kolozsvár)
KISS IRÉN
Gondolkodik, tehát nincs? 6/47
(Drámaírónők világkonferenciája)
KMECZKÓ MIHÁLY
Színházi békekaraván 8/47
KOVÁCS JÁNOS
Csendes éj - Megváltó nélkül 6/43
(Sigmond István: Szerelemeső, Kolozsvár)
NÁNAY ISTVÁN
Vajdasági vészjelek 5/34
REMETEI ANDREA
Sepsiszentgyörgyi évadok 7/39
TATÁR ESZTER
Londoni mozaik 7/44
TOMPA GÁBOR
A rendező négy tézise 8/43
(A buszmegállóról)
UPOR LÁSZLÓ
Bon festival! 12/33
(Az avignoni fesztiválról)
DR. VIOLA GYÖRGY
Bayreuth, 1989 12/39
VÖLGYES PÉTER
Egy lavór víz 2/39
(Caragiale: Zűrzavaros éjszaka, Kolozsvár)

Szemle

ANTAL GÁBOR
Új színházat! 1/47
(Németh Antal válogatott tanulmányai)
GODARD, COLETTE
A pillanatok, amikor minden odavész 2/48
(A mizantróp Budapesten)
FÖLDES ANNA
Berlintől Tallinnig 10/45
(Színházkritikusok tanácskozása)
Így látták ők 11/42
(A Katona József Színház londoni szereplésének sajtóvisszhangja)
KOLTA MAGDOLNA
Informatikai reform a Magyar Színházi Intézetben 2/46
KOTT, JAN
A Burgban 3/45
NÁNAY ISTVÁN
Alapművek a szakmáról 3/42
(Sztanyiszlavszkij: A színész munkája; Vekerdy Tamás: A színészi hatás eszközei - Zeami mester művei szerint; Tompa Gábor: A hűtlen színház)
PÁLYI ANDRÁS
Egy Latinovits-album margójára 3/41
SZ. SUJÁN ANDREA
Új Shakespeare-tár 10/48

EÖRSI ISTVÁN
Az interjú I.
FORGÁCH ANDRÁS
Mandulák X.
FÜST MILÁN
A néma barát VIII.
GOSZTONYI JÁNOS
Egy pici törékeny állat II.
GÁLI JÓZSEF
Szabadság-hegy XI.
GYÖRFFY MIKLÓS
Don Sarlós IV.
KAFKA, FRANZ-FODOR TAMÁS
A kastély V.
NÉMETH ÁKOS
A Heidler-színház utolsó napjai III.
PAIZS TIBOR
Eszter avagy Az üldözöttek bosszúja VII.
POZSGAI ZSOLT
Horatio IX.
SÓS GYÖRGY
A dagály fia VI.
SZIVERI JÁNOS
Pókok XII.

Bevezető a drámákhoz

EÖRSI ISTVÁN
A hazugság aurája XI.
HERNÁDI GYULA
Pozsgai Zsolt Horatiója IX.
MESTERHÁZI MÁRTON
Németh Ákos: A Heidler-színház utolsó napjai című drámájáról III.
RADNÓTI ZSUZSA
Füst Milán ismeretlen drámája VIII.

SZÍNHÁZ

THEATRE

A theoretical and critical monthly review on theatre art
Edited by the editors' board

SUMMARY, 1989/12

Twenty Years Later...

The editors' board draws a balance of the past twenty years of our monthly, on the occasion of the retirement of Mária Csabai–Török, who has been deputy chief editor of "SZÍNHÁZ" since its very beginnings.

Zoltán Gyenge: Theatre Looking for Itself

EAST (European Association of Students of Theatre), an alternative theatre organization foundend in 1987 held a festival in September in the town Szeged. The author, trying to establish the present identity of the movement, examines the basic – political and human – fields of interest which were covered by the productions and the different mixtures of amateur and professional means by which these topics have been expressed.

Tamás Márok: Ding-dong or the Direction of the Theatre

The article centres on one of the most remarkable productions of EAST's festival, *Ding-dong* by the Sofia-based Theatre of Tears and Smile.

The Theatre of Movement, as Seen from Several Aspects

The Szkéné Theatre of Budapest's Technical University played host for the sixth time to the International Meeting of Theatres of Movement, where about ten thousand people could see thirty-eight productions by twelve foreign and three Hungarian groups. The general standard was more than satisfactory; here some outstanding or, contrarily, illuminatingly weak productions are being examined by our collaborator István Nánay and by several young critics our review now introduces.

Mária Szilágyi: In the Clutches of the Theatre Network

In Gera young theatre artists of the German Democratic Republic assembled for the third time to confront their researches through productions, workshop activity and discussions. The programme reflected the general tendencies of German experimental theatre and the struggle of the young artists for restructuring the sclerotic theatre network.

Tamás Tarján: The Void between Ideas

The Tragedy of Man, grand national classic by Imre Madách, has been revived this time in Kecskemét, staged by Attila Nagy. The revival was, according to our critic, a frustrating experience, full of inconsistencies and lacking any coherent or meaningful approach.

István Nánay: Benefit Performance and Tragedy

By a strange coincidence, *The Portrait* by Sławomir Mrożek was shown at almost the same time in Budapest's Castle Theatre and in Eger, in a guest performance of the Julius Osterwa Theatre of Lublin. Making use of the obvious opportunity for comparison, the critic prefers the Polish production, which was both weightier and livelier and displayed a deeper understanding of the play.

Gábor Mihályi: The FEast of the French Revolution

Commemorating in a certain sense the bicentenary of the French Revolution, Kaposvár's Csiky Gergely Theatre offered for the first time in Hungary *The Island of the Slaves* and *The Colony*, two one-act plays of Marivaux. French guest director Sophie Loucachewsky follows partly the techniques of Brecht's "Lehrstücke" and partly the new reading of Marivaux as introduced by Patrice Chéreau and the fine Kaposvár ensemble embraces the required style in a highly imaginative way.

András Forgách: Chéreau and Stein

The critic and writer recently witnessed two productions which he considers of world theatre class. While in the November 1988 issue of our review Péter Dezsényi had written about the open air premiere of Patrice Chéreau's *Hamlet* in Avignon, Mr. Forgách saw the same production much later in West-Berlin, in a sports hall and registers now some meaningful differences. The other enthralling experience of his stay in West-Berlin was Tchekhov's *The Cherry Garden*, directed by Peter Stein at the Schaubühne.

László Upor: Bon Festival!

Bon Festival! – that's how people greet each other during the summer in Avignon, where our collaborator was fortunate enough to see thirty-five performances of an exuberant programme, boasting about threehundred-fifty productions both "official" and "off".

Dr. György Viola: Bayreuth, 1989

The music critic offers an enthousiastic description of this summer's Wagnerian highlights: the near-perfect prodoctuions of *Parsival* and the *Ring-Tetralogy*.

Ára: 30 Ft