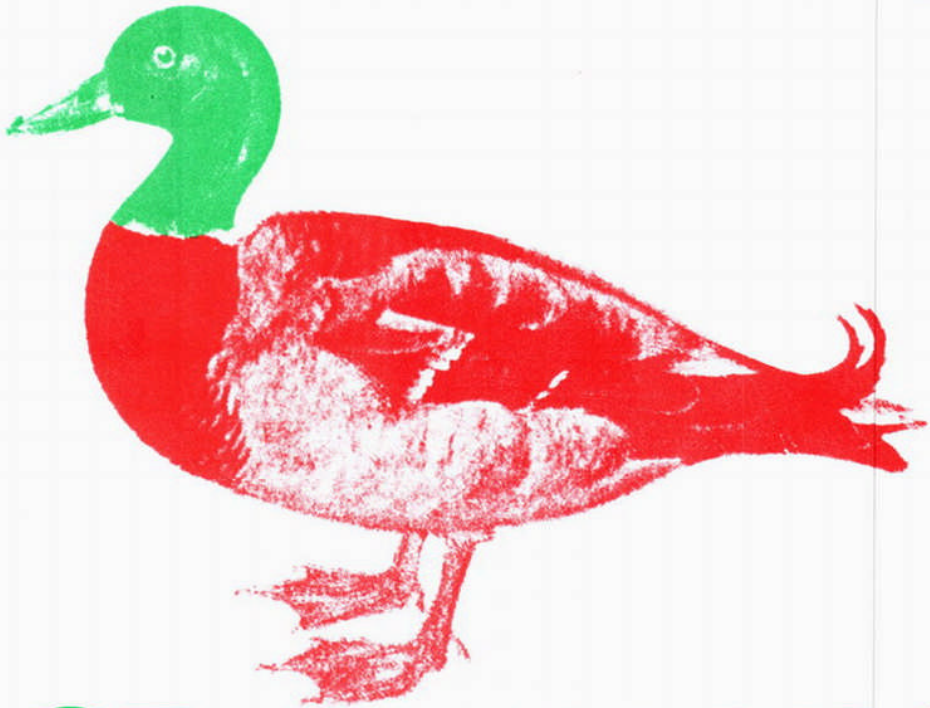
SZÍNHÁZ

XXIV. ÉVFOLYAM 1991. MÁJUS

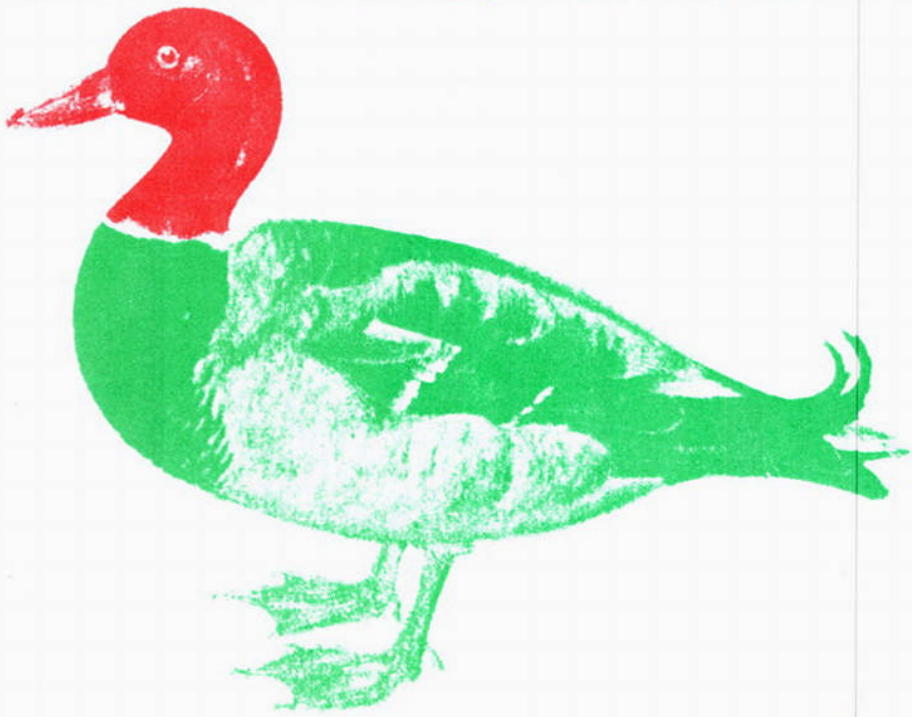
RONCONI/A VADKACSA

PRATO



FODOR/A VADKACSA

SZOLNOK



SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

Hans Mayer: A METEOR
(Emlékbeszéd Friedrich Dürrenmattról) 1

Jan Kott: A RENDEZŐ AVAGY A SZÖVEG MEGNYITÁSA
(Swinarski Hamletje) 4

Zappe László: EGYSZERVOLT ELŐADÁS
(Turbinék napjai Ukrajnában) 7

Szántó Judit: VALAMIRŐL MINDIG LE KELL MONDANI
(Beszélgetés Giorgio Strehlerrel) 11
Giorgio Strehler: EGY MEGNYERT FOGADÁS
(Az Európa Színházról) 13
Anne Rey: STREHLER A CHÂTELET-BAN 14
Nánay István: HATÁROK NÉLKÜLI SZÍNHÁZ?
(Strehler Európa színházi díja) 15

Peter *von* Becker: SE ÍRÓ, SE KRITIKUS, SE KÖZÖNSÉG
(Beszélgetés Luca Ronconival) 17

Forgách András: „VALAMI FIGARO-FÉLE ALAK"
(A Figaro házassága újrafordításáról) 20

Nagy András: SZELÍD KACSA
(Henrik Ibsen: A vadkacsa) 23
Sándor L. István: AZ IDŐ SZORÍTÁSÁBAN
(Harold Pinter: Régi idők) 25
Stuber Andrea: KONCEPCIÓTLAN PER
(Bernard Shaw: Szent Johanna) 27
Tarján Tamás: ELMEGYÓGY
(Mario Moretti: Három majom a pohárban) 29
Szántó Judit: A FANTOM IS CSAK EMBER
(Gaston Leroux: Az Operaház fantomja) 30

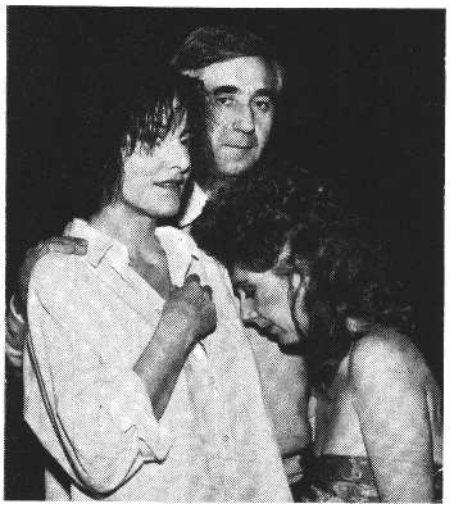
A SZÓRAKOZTATÓ SZÍNHÁZRÓL
Szántó Péter: SZÓRAKOZUNK VELÜNK! 33
Széky *János:* NEURÓZIS ÉS BAMBUSZ 34
Vámos Miklós: SZÓRAKOZTATÉNUSZ 36

Nánay István: NÉPBŐL - KAMARA
(Beszélgetés Csizmadia Tiborral és Szűcs Miklóssal) 39
Bérczes László: LESZ-E SZÍNHÁZ SZOMBATHELYEN?
(Beszélgetés Kiss Józseffel) 43

Gajdó Tamás: DIREKTORSORS MAGYARORSZÁGON
(Bárdos Artúr-dokumentumok) 45

Mihail Bulgakov** (7. **oldal)

Strehler Háromgarasos operája (11. oldal)



A Régi idők a Dominó Színpadon (25. oldal)

XXIV. ÉVFOLYAM 5. SZÁM
1991. MÁJUS Főszerkesztő:
Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Csáki Judit
Csomor Mártonné (szerkesztőségi titkár)
Korniss Péter (képszerkesztő)
Nagy András (tervező szerkesztő)
Nánay István (főszerkesztő-helyettes)
Sebők Magda (olvasószerkesztő)
Szántó Judit

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. H-1054
Telefon: 131-6308, 111-6650

Kiadja az Arany János Lap- és Könyvkiadó Kft. Budapest V., Szalay utca 10-14. 1055. Telefon: 112-7870. Felelős kiadó: Szabó B. István. Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest XIII., Lehel út 10/A 1900, közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelszószámra.
Előfizetési díj egy évre 576 Ft, fél évre 288 Ft.
Egy példány ára: 48 Ft. Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.

Szedés: Diamant Kft.
Nyomás: Centum Nyomdaüzem
Felelős vezető: Újvárosi Lajos

HU ISSN 0039-8136

A folyóirat Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatala színházi alapjának támogatásával készül

Megjelenik havonta

DRÁMAMELLÉKLET
Sultz Sándor: A várakozóművész

A címlapon: Kemény György terve

HANS MAYER

AMETEOR

EMLÉKBESZÉD FRIEDRICH DÜRRENMATTRÓL

Örömmel vártuk 1991. január ötödikét, a hetvenedik születésnapot. Most emlékünnepség lett belő-le. De vajon hogyan szóljunk Őróla? Egyvalami-ben szinte biztos vagyok: ő éppúgy tiltakozott volna az irodalmi méltatás, minta gyászbeszéd ellen; vagy inkább harsogva nevetett volna mindkettőn.

És alighanem joggal. Mit számít itt az irodalmi méltatás, amely érzékenyen megkülönbözteti a korai, a középső és a kései Dürrenmattot? Friedrich Dürrenmatt nem más, mint egy darab világirodalom ebben ami XX. századunkban - alkotói teljesség, amelyen belül a kísérletnek éppúgy megvan a maga helye, minta mára klasszikussá vált műveknek. A német nyelvterület határain túli világ ezt a jelenséget már korábban megértette, mint az irodalmi céh, amely mindig megpróbálta besorolni és helyhez kötni ezt a nagy csavargót. A berni születésű íróról és világirodalmi jelentőségű munkásságáról még számos mű fog íródni számos nyelven: esszék, disszertációk, szakdolgozatok - efelől nyugodtak lehetünk.

No és a gyászbeszéd? Azt már rég elmondta ő maga, méghozzá felülmúlhatatlanul, és éppen ezen a helyen: a zürichi Schauspielhaus színpadán. 1964. november 15-én történt, és a cím így hangzott: „Halotti beszéd Kurt Hirschfeldre". Aki ma elolvassa, azonnal felismeri: a szónok önmagáról is beszél. De ennél is többről van szó: Dürrenmatt a gyász lehetetlenségét nyilvánítja ki. Mint mondja: „Gyászünnepélyünk a halotthoz már nem ér el; ő elhagyott bennünket, páholya üresen áll... Elkéstünk; az ünnepség visszahullik miránk... magunkat siratjuk csak, nem őt..."

Dürrenmatt filozófus volt, ami nála azt is jelentette: teológus, túl minden teológián. Barátja emlékének szentelt gyászbeszéde a létezésről szól, a condition humaine-ről.

Vajon okot ad-e gyászra a halál, a meghalás? Ettől a kérdéstől Dürrenmatt soha nem bírt szabadulni. Két síkon kereste a választ: filozófiai és történelmi-szociológiai síkon. Ő, aki látszólag megvetette a történelmet, és *Achterloo* című komédiájában megtáncoltatta a történelmi bábukat, soha nem tudott megszabadulni a történelemfilozófiától. Dürrenmattot, a politikust csak ebből az antinómiából érthetjük meg. Nála mindig sokkal többről volt szó, mint pusztán arról a jelenségről, amely éppen dühre ingerelte.

Mit sirassunk jobban: a halált vagy az életet? Ez volt gondolkodásának alapsémája, amint arra hirtelen-váratlan döbbentem rá egy olyan találkozás alkalmából, amelyről azért beszélhetek itt bátran, mert más nem számolhat be róla. A találkozás színhelye ugyancsak a zürichi Schauspielhaus volt, de nem a színpad, hanem a nézőtér: a földszint jobb oldali leghátsó sora. Idő: az 1966-os év egy fagyos januári délelőttje. Fűtetlen nézőtér. Nemsokára kezdődik A meteorcímű komédia főpróbája; 1966. január 10-re tűzték ki az ősbemutatót.

Friedrich Dürrenmatt

A televízió bízott meg, hogy készítsek interjút a szerzővel. Az utazást a befagyott vasúti kocsiban, ahol még egy csésze kávét se lehetett kapni, mintha Dürrenmatt rendezte volna meg. Zürichben odaadták nekem a szigorúan titkos kéziratot; még aznap éjjel elolvastam. Reggel aztán leültünk egymás mellé a földszinten; égtek a reflektorok. Alaposan átgondoltam a legfőbb kérdést. Meg akartam lepni az írót; „gondolkodásra" akartam kényszeríteni - azt úgyis nagyon szereti.

Aztán feltettem a kérdést. „Dürrenmatt úr, ön többször is kifejtette, hogy egy történet csak akkor érhet véget, ha már a lehető legrosszabbra fordult." Dürrenmatt bólintott. Én pedig folytattam: „Érvényes ez A meteorra is?" Később a képernyőn észre lehetett venni, hogy Dürrenmatt meghökkent, elgondolkodott, aztán egyszercsak rávágta: „Hát persze. Hiszen a főszereplő életben marad!"

A meteornak, vagyis a Schwitter névre hallgató híres írónak már csak egyetlen vágya van: békében meghalni. Körülötte sorra meghal mindenki, csak neki nem sikerül.

Úgy érzem, tévedés lenne ebből a válaszból - amelyet, noha mindketten nevettünk rajta, Dürrenmatt a lehető legkomolyabban gondolt - valamiféle filozófiai pesszimizmust kiolvasni. Dürrenmatt dialektikus teológiája nem Schopenhauerből táplálkozott. Ő maga lehetett újrakeresztelő, eretnek, ünneprontó, de semmiképp sem volt remete vagy oszlopszent; ő nem akart „kiszállni az egészből".

Akkor hát miért a lehető legkedvezőtlenebb fordulat az, hogy Schwitter, a meteor életben marad? Talán azért, mert hiába van készen a halálra, hiába égeti el a kis kályhában egész vagyonát, a többiek meggátolják abban, hogy legalább halálában megtalálja önmagát; nem tud megszabadulni az őt tovább manipuláló médiától, a hűtetlenektől, akik mind gurut keresnek maguknak, akik feltámadásról fecsegnek, holott csak téves diagnózisról volt szó. És persze éppígy manipulálják a rajongók meg a kritikusok is.

A „saját halál", amelyet Rilke oly költőien követelt, a mi társadalmi életünkben tehetetlennek bizonyul, s akinek, mint Schwitternek, az írónak, egy darabig még tovább kell élnie, az nem önmagának, hanem a média számára él tovább.

Ezért tiltakozik Dürrenmatt mind a gyászünnepségek, mind a tragédia ellen. Ezt hangsúlyozandó adja mindén darabjának a „komédia" alcímet. Az indokot megtaláljuk jó okkal híressé vált esszéjében, az 1955-ben papírra vetett *Színházi* problémákban, melynek megfogalmazásait azóta számtalan) dramaturgiai vitában idézték: „A tragédia feltételezi a bűnösséget, a mértéket, az áttekintést és a felelősséget. Századunk bolhapiacán, a fehér fajnak ebben az utolsó táncában nincsenek többé se bűnösök, se felelősök. Senki nem akarta azt, ami történik, és senki nem tehet róla."

Így beszélt Dürrenmatt 1955-ben. Azóta csúf műszót találtunk a jelenségre: „emberi csőd-nek nevezzük. Csakhogy a csőd nyomában túl sok hulla hever.

De mert már csak bolhapiac vesz körül, és tragikai vétség helyett emberi csőddel van dolgunk, Dürrenmatt levonhatja a következtetést: „A bűnösség már csak egyéni teljesítmény, vallási aktus formájában létezik. Bennünket már csak kommédiában lehet megragadni."

Ezért ír hát csupa komédiát, amelyek azonban kegyetlenebbek, hátborzongatóbbak, mint Szophoklész, Racine vagy Schiller minden tragikai heroizmusa. Erre gondolt Az öreg *hölgy* látogatásának szerzője, amikor megfogalmazta egyetemes tételét a történetek lehető legrosszabb fordulatáról. Később még hangsúlyosabbá tette a tételt, mert hozzátette: a lehető legrosszabb fordulat nem más, mint a komédiába - vagyis a komolytalanságba-való átfordulás. És hogy mi az, amiit nem vesznek komolyan? Éppenséggel a halál.

Nyolcvanas éveinkben, saját élete hatodik évtizedében Dürrenmatt egyre határozottabban utasította el a színpadi formát; immár csak az ,,anyagokat" érezte fontosnak, dramaturgiai feldolgozásuk nem érdekelte többé. Vajon miért? Némely kritikus azt feleli erre: Dürrenmatt mint drámaíró „kiírta magát". Szerintem ez ostobaság. Dürrenmatt késői szövegei csak úgy szik-ráznak az élesélméjűségtől és a nyelvi erőtől. Meglehet, hogy moralista rájött: ha a bűnössé-

get egyszerűen slamposságnak, felelőtlenségnek, puszta gyávaságnak címkézik, akkor a nézőket már nem fogja el a szánalomból és félelemből szőtt tragikus borzongás, sőt: a látottak nyomán életünk csak még komolytalanabbá válik. Hasonló tapasztalatokat szerzett pályája végén Bertolt Brecht is; ő sem írt több leleplező darabot. A beteg, a hirtelen halál veszélyével folytonosan szembenéző Dürrenmatt már nem tudott nevetni saját komédiáin; Güllent nem érezte többé mulatságosnak. Ha a bűn hanyagságként, a felelőtlenség diákos lógásként, az árulás pragmatizmusként jelenik meg, akkor a nézőteret már nem a félelemből és szánalomból kevert katarzis keríti hatalmába, hanem - az alkalomtól függően - a jó szórakozás vagy az unalom; a moralista pedig hoppon marad.

Az utóbbi időben Dürrenmatt egyre határozottabban zárkózott el Az öreg *hölgy* világsikere elől. Túlontúl jól ismerte Güllent, semhogy még nevetni tudott volna rajta.

Dürrenmatt századunk hetvenes éveiben búcsúzott el a komédiától és általában a párbeszédes formától. „Anyagait" fontosabbnak érezte minden színházi sikernél. Ez az életet habzsoló aszkéta különben is mindig feszengett a nagy író szerepében; ezért is persziflálta A meteorban önmagát.

A kései Dürrenmatt nemcsak saját irodalmi működéséhez keres új formát, hanem a létezéshez is. Nem akarja veszni hagyni „anyagait", melyeket ifjúkora óta magában hordozott. Legtöbbjük amúgy is „drámaiatlan"; a színházban sem lehet többé megbízni. A komédiába való átfordulás mint „lehető legrosszabb fordulat" egyszersmind a történet ártalmatlanná tételét is jelenti. Ezért munkássága második nagy szakaszához új, epikai-filozófiai formát talált magának.

Apránként kitűnik majd, hogy ez a forma, költői jelentőségét tekintve, egyenértékű a nagy színdarabokkal. Mint ahogy lassan arra is rájönnek, hogy a pompás krimik, melyeket az író ránk hagyott, mindennek nevezhetők, csak könnyűkezű jövedelemszerző vállalkozásoknak nem. Az olyan művek, mint A bíró és a *hóhér,* az életmű legjavához tartoznak.

Látszólag csak műfajcseréről - valójában sokkal többről van szó. Az egész életén át magával hurcolt anyagokhoz talált új elbeszélő forma önnön szubjektivitásához vezette vissza az elbeszélőt. Ezek az *Anyagok,* 1-től IX-ig, gyakran önéletrajzi jellegűek. Általuk az író nem csupán a gonosz komédiák gyakran cinikusnak ható „objektivitását" adta fel, hanem mélységesen megrendítő önéletrajzi töredékeket tett közzé. Ez az új, szubjektív Dürrenmatt valóban ellenállhatatlan. Bármily csalóka is a látszat: az olvasó az elbeszélő meghitt útitársának érzi magát. Megismeri a másik kétségeit, gondolati és olvasmányélményeit, és közben, szinte melléktermékként, remekművű irodalomkritikai elemzéseket is kap.

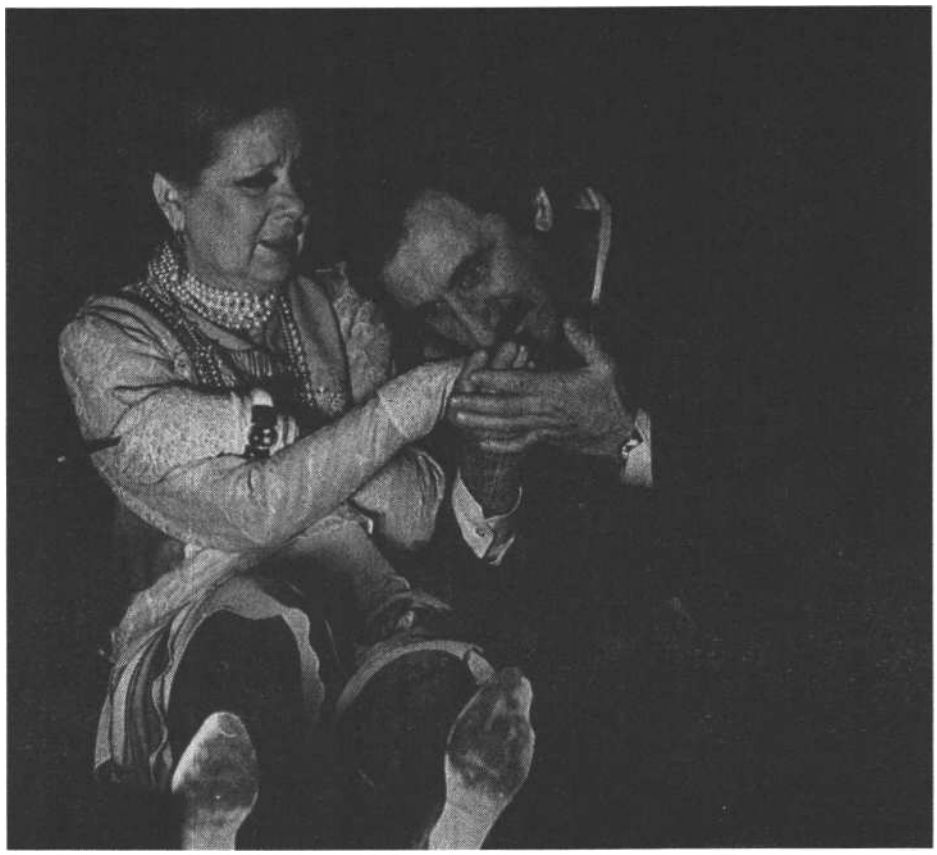
Amilyen mértékben az Anyagok szerzője egyre személyesebb és szubjektívebb lesz, úgy bizonyul egyre összetéveszthetetlenebbül svájci írónak, ami nem mond ellent azoknak a gonoszkodó megjegyzéseknek és szitkoknak, amelyekkel Dürrenmatt hazáját elhalmozta. A berni paplakból elcsavargott tékozló fiú nem tud mit kezdeni az úgynevezett „malaise suisse" (svájci kór) közhelyével. Ő mindig világban és emberségben gondolkodik; a szó szoros értelmében Istennel és a világgal áll perben. De a modellt a számára legismerősebb terepen: a svájci életformák közül választja.

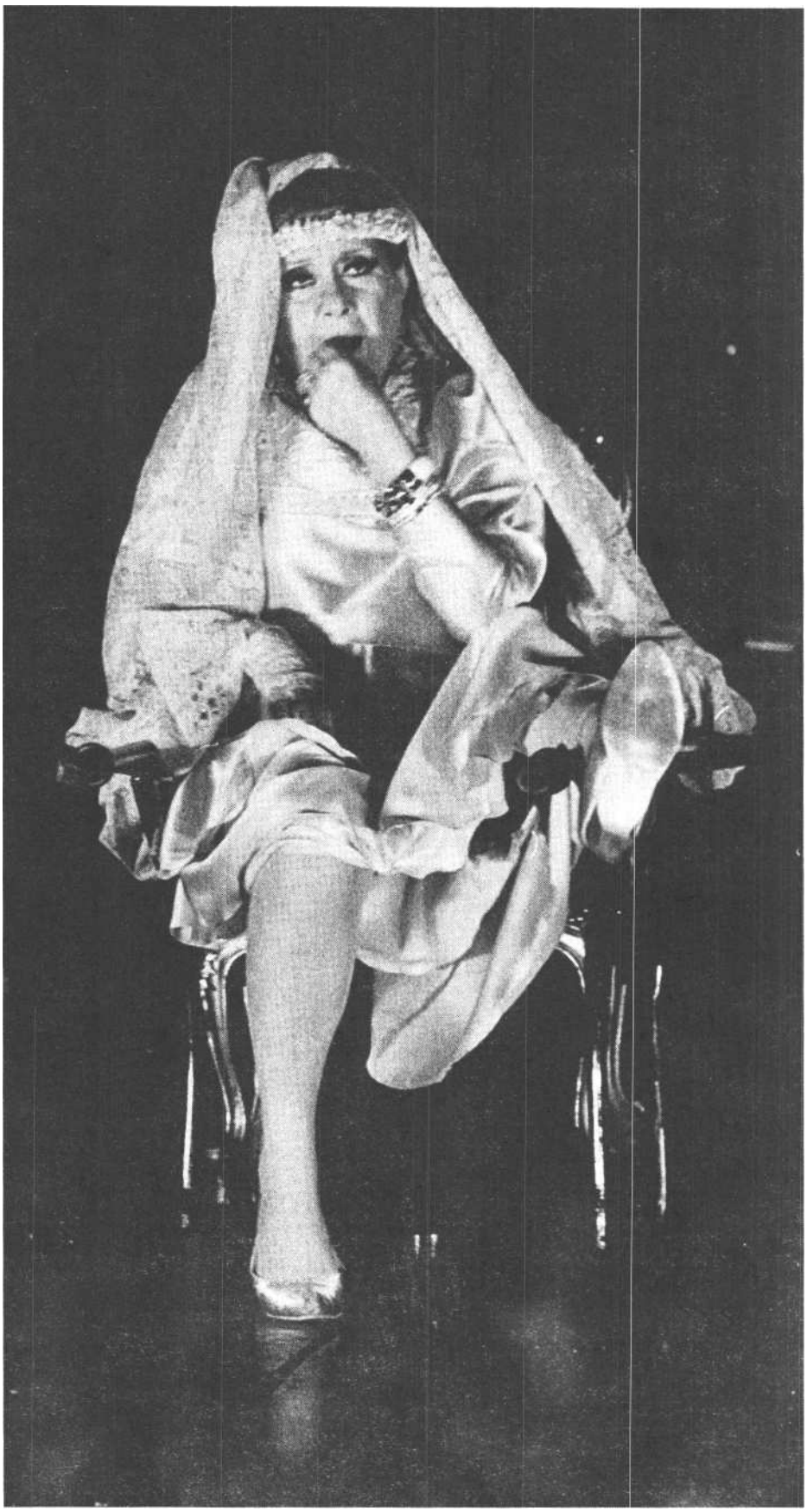
Ez a metafizikus hajlamú író, aki egyszersmind felvilágosító is maradt, Svájc mikrokozmoszát makrokozmoszként értelmezi. Güllen Svájcban van, de sokkal nagyobb Svájcnál. Az V. *Frank* „magánbankoperája" egyszerre játszódik Zürichben és a shakespeare-i királydrámák csataterein, sőt, ahogy az író nemrég az *Anyago*kban elárulta, az Eufrátesz partján elterülő Babilonban is.

Friedrich Dürrenmatt olyan íróként élt és dolgozott, aki bizalmatlan az irodalmársággal szemben; ezt bizonyítják a műveiben előforduló írószereplők, elsősorban Schwitter, a meteor. Ő maga hármas célt tűzött ki magának: gondolkodni, megérteni, megismerni. Csak akkor írt, ha mondanivalója volt. Persze mindig volt mit mondania, és kimondta akkor is, ha ezzel el kellett kanyarodnia a már megismerttől. Metafizikus gondolkodó volt, aki soha nem tudott megszabadulni az emberi abszurditás két alapmítoszától: a labirintustól s benne a Minotaurusztól, valamint a bá-beli torony építésétől. Bizonyára nem véletlen, hogy az egyik mítosz az ókori görög-krétai világból sarjadt, a másik az ótestamentum világából. Életének hetven éve alatt Dürrenmatt mindkét témát magával cipelte; ha elmélyedünk a nagy író munkásságában, nyomukra bukkanunk.

A Minotaurusz emberből és állatból kevert szörnyalak, vagyis az emberfogalom határesete. De amikor az indiánokat felfedezték, ők is határesetnek számítottak: az európai emberfogalom határesetének. Vajon emberek-e még egyáltalán? A nagy Michel de Montaigne azt követelte, hogy az európaiak éppen velük kapcsolatban tegyenek bizonyságot embermivoltukról. Így

Ruttkai Éva és Garas Dezső Az öreg hölgy látogatásában





Ruttkai Éva Az öreg hölgy látogatásában (Vígszínház, 1986) (Ikládi László felvételei)

gondolkodott Dürrenmatt is, a nagy felvilágosító, Lessing és Kant híve. Szörnyetegei - Mississippi államügyésztől az öreg hölgyön át az *Achter*loo Napóleonjáig - szervesen hozzátartoznak a mi elkárhozott világunkhoz, és követelik, hogy embereknek tekintsék őket.

A bábeli torony építése is kiköveteli, hogy újra meg újra átgondoljuk, és megkeressük időszerű jelentését. Ez a csúcspontja az *Angyal szállt le Babilonba* című korai drámának, melyet Dürrenmatt minden színművénél jobban szeretett. Az 1990-ben megjelent Anyagok-kötet pedig éppenséggel a *Toronyépítés* gyűjtőcímet kapta, mint amely minden egyéb témát magában foglal.

Nemrégiben egy német politikus a nyilvánosság előtt közölte, hogy az általa helyteleníteti csatornaterv „a legostobább építési vállalkozás a bábeli torony óta!" Igen ostoba kijelentés. A babiloniaiak nem holmi rátótiak voltak, akik a városházából kifelejtik az ablakokat. Mint építtetők és mint építők egyaránt pontosan tudták, mit akarnak; épp ezért nem tudunk szabadulni vállalkozásuk emlékétől. Kafka éppúgy eltűnődött rajta, mint Walter Benjamin. Vajon önteltségük volt-e nagyobb avagy prométheuszi dacuk? Vagy épp az Isten szenvedélyes keresése vezérelte őket? Vagy éppenséggel arra törekedtek, hogy az ember a szó szoros értelmében „elébe menjen" a világegyetem urának? Olyan ez, mint az alagútépítés. Az alagúthasonlat már a korábbi Dürrenmattnál felbukkan. És az ótestamentum nemcsak a torony építéséről számol be, amelyért az építők a nyelvek összezavarodásával lakoltak -- hanem Jákob égig érő lajtorjájáról is.

Az Anyagokban Dürrenmatt elmondja, hogyan birkózott egész életében a torony építésével, amely az évezredek során újra meg újra szembeállítja a lojális és hatóságtisztelő kispolgárt Nimróddal az örök felforgatóval. „Reménytelen" - hangzik a történet utolsó szava. De a gondolati játékokat kedvelő Dürrenmatt eljátszik azzal a lehetőséggel is, hogy a torony esetleg mégis felépülhet. Hiszen Nabukodonozor ott áll a tetején - most aztán elszámolhat az Istennel. Csakhogy a világködből csupán egy korábbi, ezeresztendős Nabukodonozor bukkan elő: már várta az utódot, hogy legyen valaki, aki elsöpri az atomhulladékot. A toronyépítő habozik - aztán megragadja a Seprűt.

Nagy ember élt közöttünk. Nagyszabású és idegen. Igazi meteor. Most elhagyott bennünket. Legyünk hálásak.

A Theater heute 1991. februári számában megjelent emlékbeszéd a zürichi Schauspielhausban rendezett gyászünnepségen hangzott el, 1991. január 6-án

Fordította: Szántó Judit

A RENDEZŐ AVAGY A SZÖVEG MEGNYITÁSA

Józef Opalski *Beszélgetések Konrad Swinarskiról és a* Hamletről című könyve rendhagyó mű. Rendhagyó s talán megismételhetetlen. Mint ahogy rendkívüli és utánozhatatlan volt ennek a különös rendezőnek a találkozása a különös Hamlettel; ezt a találkozást, amelyet a halál szakított félbe, most a színészek elbeszéléseiből sikerült felidézni. E rendhagyó rendezőnek a rendhagyó szöveggel való találkozása a szöveg zárainak a kinyitását jelenti. Tudatosan használom a „kinyitás" szót. Ahhoz, hogy a szöveg kinyíljék, mint az ajtó, meg kell találnia hozzá való kulcsot. A kulcs: egy másik szöveg. Egy mondathoz egy másik mondat, egy jelenethez egy másik jelenet, egy drámához egy másik dráma. Még akkor is, ha a kulcs - maga a történelem. Ez is csak egy másik szöveg. A szöveg pedig csak egy másik szöveghez való dörzsölés közben tárul föl. Tudom, mert magam is csináltam.

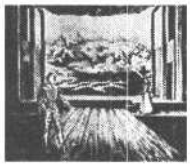
De a rendező nem egy másik szöveggel, hanem a színésszel nyitja fel a szöveget. Ebben rejlik a színház rendkívülisége. A férfi a nőtől elvár-ja, hogy kitárulkozzék. Nem csak testileg. A szeretők egymás számára *„lélek-testükben"* nyíl-nak meg. A színházi alkotásban, a nagy rendezésben mindig elérkezik ez a pillanat. Csakhogy a szöveg által válik-e a színész karakterré, ahogy Sztanyiszlavszkij tanította, „lélek-testté", hogy maradéktalanul átadhassa magát, avagy a szöveg nyílik ki a színész lélekteste által? Swinarski egyedülállósága, rendezéseinek és színházának rendkívülisége talán éppen az utóbbiban rejlik. A kettő közül melyikben van a sötétség: a színészben vagy a karakter lélek-testben? Swinarski talán azt tartotta, hogy mind a kettőben és őbenne is. Grotowski hasonlóképpen vélekedett: a sötétség e hármas sötétségből adódik és azok megvilágosodásából, a kölcsönös lemeztelenedésből - születik a színház és annak világossága, mivel a rendezés mindig *interakciót té*telez fel. A sötétség „ledörzsölésével" - mint a kénfelület és a gyufaszál - összedörzsölésekor születik a fény. De lehet, hogy ez túl misztikusan hangzik.

Tehát másképp. Szinte minden Swinarskiról szóló beszélgetésben szó esik a manipulációról. A színészeket manipuláló Swinarskiról vallanak maguk az érdekeltek, a segédrendezők és a hajdani dramaturg, Jan Błoński is. Swinarski provokálta a színészeit. Błoński részt vett a *Cselédek* próbáján. „Nagyon mulatságos volt számomra, mert először láttam, hogyan *ingerelte* az előadásban játszó három hölgyet, és azt szerette volna, ha egy kicsit utálták volna egymást az életben is." Ophelia szerepére Swinarski két színésznőt választott ki a próbákra: Anna Dymnát és Elzbieta Karkoszkát, s nem lehetett tudni, végül is melyikük fog játszania bemutatón. És félig komolyan, félig játékosan egymásnak ugrasztotta

Konrad Swinarski

őket. Tudni akarta, melyikük nyílik meg elsőnek. Swinarski megleste a színészeit, legbensőbb világukhoz akart közel férkőzni, hogy a szöveg, melyet el kell játszaniuk, megnyíljék nekik. És azért, hogy a szöveg titka ne csak előttük, de előtte is feltáruljon. Színészei ehhez beleegyezésüket adták. „Ha S... úr leste volna meg azén intim életemet - mondja Dymna -, és azután felhasználta volna a színházban, akkor megöltem volna őt. De amikor Swinarski tette, ez olyan zseniális eredményeket hozott, hogy nemcsak én éreztem, hogy ez így van rendjén, hanem mindannyian azt éreztük; tudtuk, hogy megbízik bennünk és ettől szárnyakat kaptunk." Más színészek Swinarski pszichodrámájáról beszélnek.

Lévi-Strauss, egyik leginvenciózusabb tanul mányában, a sámánt a pszichoanalitikushoz hasonlítja. A sámán azt mondja a betegnek, hogy többször, egészen avégkimerülésig kell ismételnie vagy eljátszania a mitikus szöveget, a rítust. És ebben a többszörös ismétlésben/eljátszásban a beteg megtalálja magát a mitikus mintaszituációban, és ezáltal kigyógyul mitikus betegségéből, a bűnből. A bűn már nem az övé többé, hanem a mitikus hősé. A klasszikus pszichoanalitikus terápiában a páciens fekszik a hírhedt freudi kanapén, és a sámán itt csak egy láthatatlan fül. A szöveg, melyet a gyógyításra szoruló mond, gyónásnak fogható föl, de több alkalommal meg-ismételve szinte áttranszponálódik a gyógyítóra, az orvosra. A beteg meggyógyul, ha betegségét az orvosra „ruházza át"; az megnyílt előtte, és a bűn, a bánat már nem az övé. A rendező a próba folyamán gyakran csak láthatatlan fül a sötét nézőtéren; a színész pedig a kivilágított színpadon



olyan, minta beteg a freudi kanapén, csak ismétli és ismétli a szöveget... Vannak rendezők, mint például Brook, akik soha nem szakítják félbe a színészeket. Kivárják, amíg a szöveg magától megnyílik. A színész előtt? Nemcsak előtte - a rendező előtt is.

Swinarski két színésznőre osztotta Ophelia szerepét, egy idősebbre és egy fiatalabbra, tapasztaltra és a kevésbé tapasztaltra. Opheliának az előzetes elemzés szerint tisztának és ártatlannak kellett lennie. De a tisztaság és ártatlanság többféleképpen megnyilvánulhat. Swinarski két különböző lélek-testben akarta ezt megnyitni. Dymna így idézi ezt fel: „Emlékszem, hogy mivel kezdődött az értelmezés... Olyan időszak volt ez az életemben, amikor nagyon nehéz családi problémákkal küszködtem, egész éjszakán át zajló botrányokkal; fél nyolckor aludtam el, tizenegykor ébredtem, s természetesen elkéstem a próbáról. Zokogva, csak félig-meddig magamhoz térve rohantam a színházba, mert számomra késni a próbáról, a világvége volt. Mielőtt bementem volna, egy kicsit magamhoz tértem, de amikor a rendező-asszisztensnő közölte velem, hogy a próbát megszakították, és mindenki a büfében van, annyira megijedtem, hogy elkezdtem újra bőgni: sírva-zokogva beestem a büfébe, mivelhogy azt hittem, megbocsáthatatlan bűntettet követtem el! Térdre borultam Swinarski előtt, és sírtam, ő pedig simogatta a fejemet, és aztán ezt mondta: »Tudod mit, most már mindent tudok rólad. Beteg vagy a bűntudattól.« Ez azon a napon történt, amikor Polonius jelenetét próbáltuk; Swinarski sokat beszélt Opheliáról. Azt akarta, hogy ebben a jelenetben kifejezésre jusson a bűntudat: azt a tényt, hogy Ham-lettel valami borzalmas történik, Ophelia saját hibájának véli. (»Megfogá / Csuklón felül kezem, s tartá erősen«)"

A rendező megnyitja a drámát nemcsak a színésze lélek-testével, hanem magával a test-testiséggel, a színpadi rekvizitumokkal és térrel - a szöveg fölött vagy mellett, a színházi nyelvek egyikével, még gyakrabban a filmnyelvek valamelyikével - saját idiómáin belül. Ezekben a képekben-metaforákban, képekben-kollázsokban, melyek a karakter és a dráma sűrítményei, a „signifié" („jelzett") gazdagabb a „signifiant"-nál („jelző"), és mintha független lenne attól; másképpen ragadja vagy inkább mérgezi meg a képzeletet. Gyakran meg sem marad az emlékezetben.

Ilyen Kozincev Hamletjében (1964) Ophelia: fájdalmasan fűzőbe szorítják, és ráadják súlyos ruháját, mintha megbéklyóznák, mielőtt bevezetik az udvari jelenetbe. Tíz évvel ezelőtt Rómában az Angyalvárban, a Strumenti di Tortura (Kínvallató eszközök) című kiállításon láttam az úgynevezett vasszűzet, amelynek belseje ki van rakva hegyes tövisekkel. Ilyen volt Kuroszava Véres trónjában Macbeth, akit nyilak tucatjával szögeztek oda utolsó kastélyának kapujához, és aki úgy haldokolt, mint egy óriás sündisznó. Ilyen volt Kuroszava utolsó, Shakespeare-motívumokra épült remekművében Lear király, aki alsóneműre vetkőzve, gyermeteg öregúrként játszadozik a zöld fűben, a világos, szinte izzó fehér égbolt alatt. Ilyen volt az összes dán királyfi közül a legesleglengyelebb Hamlet Wyspiański vízióiban, aki a Wawel tornácán sétál könyvvel a kezében. Ez a könyv természetesen Słowacki *Király-Szellem* című műve volt.

Ilyenné válhatott volna Claudius Swinarski

Konrad Swinarski próbál

Hamletjében, a királyfit Angliába utasító jelenetben. Claudiust Jerzy Trela játszotta. Vele társult volna az egyébként elmaradhatatlan árnyék, melyet Swinarski gondolt ki. Az árnyéknak kellett volna odatolnia a pergament, a pecsétet és a viaszt. Az egész jelenet sötétben, gyertyavilágnál játszódott volna. Ennek az embernek - az uralkodó névtelen árnyékának - kellett volna megmelegítenie a piros viaszt a királyi pecséthez. De a viasz Claudius kezére csöppent. „Konrad megkérdezte - emlékszik vissza Trela -, hogy kibírok-e én ilyen forró viaszt. És egész erőmből kellett a pergamenbe nyomnom a pecsétet, ezzel pecsételve meg Hamlet halálos ítéletét." Claudius ebben a jelenetben meztelen volt, éppen csak egy lepedő sarkával takarta el magát: éjnek ide-jén verték fel a hitvesi ágyból! A meztelen király, véres jellel a kezén, lepecsételi a halálos ítéletet. A következőjelenetben - a Shakespeare-tragédiának e Swinarski-féle, meglepő olvasatát követve - a meztelen király térdre ereszkedik az imához, ugyanazzal a véres jellel a kezén. Nehezen ereszkedik le. Swinarski rákényszeríti Claudiust, hogy „bejárassa" a derekát, mielőtt térdre borulna.

Claudius az utolsó jelenet próbáinak egyikén kivette Hamlet kezéből a méregpoharat, és maga itta ki az utolsó cseppig. Két esetben viszont azt láttam a próbán, hogy Hamlet teljes erőből szétfeszíti Claudius összeszorított állkapcsát, és

Az ősök (Swinarski rendezése)

beleönti a pohár tartalmát. Kétféle értelmezése ez a tragédiának. Végül is melyiket választotta volna Swinarski? Opalski könyvének minden elbeszélője, minden színésze azt mondja, hogy az előadás végleges formája az utolsó próbákon állt volna össze. De a Hamletről összegyűjtött beszélgetésekből az derül ki, hogy Swinarski makacsul - és nem félek attól a szótól sem, hogy kétségbeesetten - a saját lélek-testével nyitott fel minden alakot, nemcsak Hamletet, aki ő maga lett volna és egyúttal Everyman (Akárki), de Opheliát, Gertrudot, Rosenkrantzot és Guildensternt is; mindegyiküket felemelte és porba sújtotta, azt akarta, hogy teljes ellentmondásosságukban jelenjenek meg, abszolút sötétségben és teljes világosságban.

Ian Omesco ebben az évben jelentette meg elgondolkoztató könyvét, „Hamlet ou la tentation de ('impossible" (Hamlet vagy a lehetetlen megkísértése. A szerk.) címen. Swinarski talán egyedül merte generációjából a lehetetlent megkísérteni. De a lehetetlen Hamlet csak úgy lehetséges, ha beteljesületlen. Swinarski lehetetlen Hamletje - mitikus Hamletté vált.

Kamienny Potok, 1988. augusztus

Fordította: Király Nina

Jan Kottnak ehhez az újabb kelete esszéjéhez egy könyv szolgáltatta az alkalmat: Józef Opalski ***Beszélgetések*** Konrad *Swinarskiról és a Hamletről* című monográfiája. Ez a könyv, melynek alapján Jan Kott oly érzékenyen feszegeti Konrad Swinarski rendezői módszerének és sikerének titkát, önmagában is páratlan a színházi „dokumentáció" történetében. Egyrészt még egyszer tudatosítja bennünk, hogy a színház akkor valósul meg maradéktalanul, ha az élő ember „test-lelkében" él. Másrészt kitapinthatóvá teszi számunkra, hogy a hagyomány nem pusztán metafizikai emlékezet dolga, hanem megőrzött gesztus, szóintonáció és grimasz, mely immár nemcsak néhány barát visszaemlékezésében marad meg, hanem a közösség - a nézők - tudatában is tetten érhető. Józef Opalski könyve éppen erre vállalkozott - megmenteni a feledéstől egy olyan előadást, amely a színészekben már-már létezett (hiszen a próbák jó ideje folytak), „csak" a be-mutató maradt el, mert Swinarski 1975. augusztus 19-én meghalt. Shirázba repült, a színházi fesztiválra, és repülőgépe Damaszkusz fölött lezuhant. (Ezen a gépen utazott egyébként Vujichich Tihamér is.)

Az idő múlásával mind világosabb, hogy Swinarski - Kantor és Grotowski mellett - a lengyel színház egyik kiemelkedő alkotója volt. Jan Kott esszéjéből egyértelművé válik, hogy mennyire közel állt Grotowski kísérleteihez. Fény derül arra is, hogy sokkal szorosabb baráti kapcsolatfűzte őket egymáshoz, mint sejtettük. Annak idején mindenkit meglepett Grotowski kétségbeesett zokogása Swinarski temetésén. Kevesen tudják, hogy Swinarski eredetileg Brecht-tanítvány volt (néhány évig segédrendezőként dolgozott a Berliner Ensemble-ben). Német nyelvtudása folytán (anyja német volt) sokat rendezett külföldön, főleg Németországban, Peter Stein színházában. Híres rendezései közül talán a legismertebb Majakovszkij Poloskája **(1964,** Nyugat-Berlin) és a *Marat/Sade* (Schillertheater).

A lengyel színháztörténetében mindenekelőtt a krakkói ITeatr Staryban bemutatott, romantikus és neoromantikus lengyel nemzeti drámákkal alapozta meg rendkívüli helyét. Ha **valakihez**, akkor leginkább német és lengyel romantikusokhoz, Büchnerhez és Słowackihoz. Talán azért, mert a **teljességre** törő **szenvedély** mellett átható irónia jellemzi; védtelennek mutatja az embert nemcsak a Jan Kott elemezte Nagy Mechanizmussal, hanem önmagával szemben is. Ahol Opheliának bűntudata lehet, ott meg lehet kérdőjelezni a világ berendezkedésének és a történelem menetrendjének elvét.

Swinarski 1965-től haláláig a krakkói színházhoz kötődött; **a** szó szoros értelmében a színházban „élt", hiszen a próbák sokszor az éjszakába nyúltak. Ez a korszak a színészek visszaemlékezésében pályájának legizgalmasabb, legtermékenyebb időszakaként jelenik meg. Főleg az a generáció köszönhet neki sokat, mely ***ekkor*** indult: Jerzy Radziwiłłowicz, Jerzy Trela, Anna Polony - elsősorban őket tartják számon Swinarski-tanítványokként. Radziwiłłowicz, számára ez a meg nem valósult Hamlet - a Hamlet, amelyet soha el nem játszott.

Opalski Swinarskiról és a Hamletről folytatott beszélgetéseiben titkok tárulnak fel a színházról. Ezért lényeges ez a könyv - emlékmű a rendezőnek, s tankönyv az élő színház számára.

K. N.

ZAPPE LÁSZLÓ

EGYSZERVOLT ELŐADÁS

TURBINÉK NAPJA UKRAJNÁBAN

Az az előadás, amelyről szó lesz, egyetlenegyszer került színre, akkor is a közönség szigorú kizárásával. A történetről Fjodor Varpahovszkij számolt be a Tyeatr című folyóiratban. A dolog pikantériája, hogy Bulgakovnak éppen azzal az egyetlen darabjával esett ez meg, amelyet az egész sztálini korszak folyamán játszottak - igaz, csak a moszkvai Művész Színházban. Maga Sztálin is sokszor látta, a rossz nyelvek szerint főképp a forradalom előtti egyenruhák vonzották, olyannyira, hogy a háború idején vissza is varratta a váll-lapokat katonái öltözetére.

Az írószövetség vétót emel

1955-56-ban azonban, tehát éppen az Ehrenburg regénycíme nyomán „olvadásnak" nevezett időszakban, Kijevben nem sikerült közönség elé vinni a művet. A Leszja Ukrainka Színház készült rá, annak a Leonyid Varpahovszkijnak a rendezésében, aki három évvel korábban szabadult Kolimáról, tizenhét esztendei „távollét" után. Moszkvában ekkor már N. Jansin rendezésében 1954 tavasza óta játszotta a darabot a Sztanyiszlavszkij Színház, Tbilisziben pedig éppen Varpahovszkij állította színpadra (V. Suhajev díszlettervező ajánlására, aki Magadanból ismerte őt).

Kijevben a *Turbinék* napjainak bemutatását teljes mellel támogatta a Leszja Ukrainka Színház igazgatója, V. Sztyeblovszkij, aki látta és sokra tartotta a tbiliszi előadást, úgyhogy 1955 januárjában meg is kezdődtek a próbák. Az ukrán kulturális minisztérium azonban rögtön le is állította azokat, ugyanis az ukrán írószövetség „vétót emelt". A színház nem hagyja magát, és kitartó erőfeszítései nyomán bő egy esztendő múlva a szovjet kulturális miniszternél, Nyikolaj Mihajlovnál eléri, hogy mégis jóváhagyják a bemutatót. Az ukrán kulturális minisztérium kelletlenül meghátrál. Az írószövetség képviselői azonban folytatják támadásaikat a darab ellen.

Kijevben már kiplakátozták a június 9-i, 10-i, 11-i és 12-i előadásokat, és a jegyeket is eladták, amikor május végén az ukrán kulturális minisztérium szóbelileg betiltotta a bemutatót. A minisztérium képviselői nem látták az előadást, és nem is szándékoztak azt megnézni, az írószövetség befolyásos tagjainak tiltakozására hivatkoztak. Érvekkel nem szolgáltak, nem is volt rá szükség, hiszen az egész ügy a nyilvánosság kizárásával zajlott. Egyetlen nyoma ekkor a sajtóban a Ragyanszka kultúra című lap egy júliusi cikke:

„A színház hosszú ideje plakátokon hirdeti Bulgakov *Turbinék napjai* című darabjának előadását, és ezt a tényt nehéz másként minősíteni, mint annak legnyilvánvalóbb bizonyítékát, hogy a színház a kasszára vette az irányt.

Mert milyen más célt követhet a kollektíva, amikor ennek a darabnak a bemutatására készül, méghozzá az ukrán forradalom negyvenedik évfordulójának küszöbén? Talán ez a mű az ukrán nép hősi szabadságharcát ábrázolja, talán Ukrajna legkiválóbb embereit mutatja be, akik életüket áldozták az új, szocialista rend megteremtéséért?

Mihail Bulgakov

Október viharos forradalmi napjait Bulgakov darabja a Turbin család felfogásának prizmáján keresztül, egy kis áporodott nemesi világ keretei közé leszűkítve ábrázolja.

Azt, hogy ez a darab most megjelent a Leszja Ukrainka Színház repertoárján, nem lehet mással magyarázni, mint az olcsó anyagi siker hajszolásával, ami semmiképpen sem válik Ukrajna egyik legjobb színházának becsületére."

Másféle vélemény csak a küzdelem lezárulása után fél évvel jelent meg: a Tyeatrban a lap főszerkesztő-helyettese, A. Anasztaszjev elítélte az ukrán kulturális minisztérium eljárását. A főszerkesztő-helyettest hamarosan le is váltották.

1956 nyarán azonban még folytatódott a harc. A kijevi színház moszkvai vendégjátéka során szerette volna előadni a darabot, felkérik tehát a szovjet kulturális minisztériumot: ,,...a kollektíva munkájának igazságos megítélése végett engedélyezze, hogy a *Turbinék napjait* Moszkvába vigyük, és megfelelő megtekintés után döntsék el, hogy felvehetjük-e színházunk moszkvai vendégjátékának műsorára." Varpahovszkij archívumában nem maradt fenn válasza beadványra, lehet, hogy írásban nem is feleltek rá.

Időközben Venyjamin Kaverin, aki Bulgakov özvegyétől értesült az előadás hányatott sorsáról, írói tiltakozást szervez. Levelet írnak a Lityeraturnaja Gazetának:

,,Kijevben a Leszja Ukrainka Színház az USZSZK Kulturális Minisztériumának tudtával színpadra állította Mihail Bulgakov ismert darabját, a *Turbinék napjait.*

A kollektíva néhány hónapon át dolgozott az előadáson, és amikor végül' elkészült vele, a minisztérium az előadást betiltotta.

Gondolhatnánk, hogy a minisztérium képviselői hibákat találtak a darab értelmezésében.

Egyáltalán nem így történt.

A minisztériumból senki sem látta, és nem is kívánta látni az előadást.

Mi történt hát Kijevben?

Mint kiderült, Ju. Szmolics, A. Hizsnyak, Je. Kravcsenko és V. Kozacsenko írók bejelentést tettek a minisztériumnak arról, hogy a *Turbinék napjai* című darab megsérti az ukrán népet...

Bulgakov darabjában, mint tudjuk, orosz fehérgárdisták, Szkoropadszkij hetman és petljurista bandák szerepelnek. Jó lenne tudni, hogy az író elvtársak közülük melyik csoport ábrázolásában észlelték az ukrán nép megsértését?"

Varpahovszkij, aki a színházzal éppen Moszkvában van, nem bízza a postára, személyesen viszi a levelet a szerkesztőségbe, de hiába, a neves írók véleményét nemcsak nem közlik, de nem is válaszolnak rá. A levél sorsáról csak híresztelések terjednek, valószínűleg „jó kezekbe került", ahogyan a rendező egy feljegyzésében olvasható. Aláírói közül azonban néhányan kezdik meggondolni magukat. Akik nem hátráltak meg: Kaverin, Kornyej Csukovszkij, Alekszandr Kron, Nyikolaj Pogogyin, Viktor Rozov. Végre a rendező sürgetésére szeptemberben válaszol a Lityeraturnaja Gazeta szerkesztősége. Ebből kiderül, hogy a levelet a Központi Bizottság apparátusához továbbították. Közben Harkovban a moszkvai Sztanyiszlavszkij Színház nagy sikerrel adja elő a *Turbinék napjait.*

Fölöttébb titkos megtekintés

A kijevi színház az új évadban is folytatja erőfeszítéseit, hogy ellenőrzésre bemutathassa az előadást. Az ukrán kulturális minisztérium ingadozik, az írószövetség tiltakozik. 1956. október 4-én Varpahovszkij az UKP KB ideológiai titkárához, Cservonyenkóhoz fordul, október 22-én pedig egy színházi értekezleten erőteljesen ecseteli a *Turbinék* napjainak bemutatásával kapcsolatos különös eseményeket. A moszkvai írók levelét is felolvassa. Végül is megkapják az engedélyt, hogy „felújítsák a darabot, és megszervezzék a társadalmi megtekintést és az azt követő vitát". A „társadalmi" megtekintésre azonban csak a minisztérium és az írószövetség képviselőit, valamint a színház vezetőit engedték be. A színház kénytelen elfogadni ezeket a feltételeket; abban reménykedik, hogy a vita során legalább egy igazi, teljes értékű társadalmi meg-tekintést el lehet érni. Az előadás szigorú bizton-sági intézkedések közepette zajlott le. A színház főbejáratát bezárták, a terem valamennyi ajtajá-

nál őrök álltak, azzal a szigorú utasítással, hogy senkit sem engedhetnek be. A művészbejáróná a meghívottakat az ukrán kulturális miniszter első helyettese, L. T. Kuropatenko fogadta. Ha egy-egy színész megpróbált bemenni, mondván, hogy ő ennek a színháznak a művésze, akkor Kuropatenko rangja közlésével hárította el. Az előadásra egyébként nemcsak a színészeket, de a színház irodalmi vezetőjét sem engedték be.

A fölöttébb titkos szemlére azonban mégis bejutott egy kívülálló. B. Pojurovszkij moszkvai kritikus más ügyben éppen Kijevben járt, és történetesen még diákkorából a Harkovi Színházi Intézetből jól ismerte a miniszterhelyettest, Kuropatenkót, aki beengedte a terembe; csak arra figyelmeztette, hogy senkit se vihet magával. Pojurovszkij több mint három évtized múltán így számolt be az előadásról:

„Minket, akiket beengedtek a fölöttébb titkos megtekintésre, az első emelet középső páholyaiban helyeztek el. A földszinten, a rendezői asztalnál ült Varpahovszkij. Mellette a színház igazgatója, Sztyeblovszkij. És valahol oldalt még egy asszony, mint később megtudtam, Varpahovszkij felesége.

Az előadást szinte rögtön megkezdték, mihelyt helyet foglaltunk. Az első kép során Bulgakovnál kialszik a fény, de ezúttal a fény jóval korábban ment el, mint ahogy a szerzői utasítás előírta. A színpadon kis zavar támadt. Leonyid Viktorovics, anélkül, hogy elhagyta volna a helyét, mikrofon segítségével nyugodtan függönyt kért, mindent ellenőriztetett, és kérte, hogy kezdjék elölről az előadást. Meglepett a rendező színházban szokatlan türelme és kifogástalan udvariassága, különösen egy ilyen feszült szituációban.

Rövid szünet után újra kezdődött a felvonás, és most már minden rendben ment. A színészek nagyszerűen játszottak. Többségük fiatal volt. Nem sokszor kaptak ilyen feladatot: hiszen akkoriban a repertoár nagyobb részét egészen más darabok képezték...

Több mint három évtized múltán nem merem elemezni az előadást, és arra sem vállalkozom, hogy minden részletében felidézzem. Emlékezetemben csak az összbenyomása marad meg ennek a csodálatos munkának, amely összefogta Jurij Szergejevics Lavrovot (a feledhetetlen Alekszej Turbint), a fiatal Tatyjana Szemicsovát (Jelenát), Szergej Filimonovot (Larioszikot), Nyikolaj Ruskovszkijt (Nyikolkát), a nagyszerű díszlettervezőt, Jelena Ahvledianit és természetesen magát Varpahovszkijt.

Egy epizód azonban - a gimnáziumi jelenet - annyira beleégett a lelkembe, hogy megkísérlem feleleveníteni. Annál is inkább, mert ezt szóban nemegyszer megtettem az előadás résztvevőinek jelenlétében. Elbeszélésem Jelena Szergejevna Bulgakova szívéhez is közel férkőzött; ezzel kezdődött ismeretségünk, amiből később barátság lett.

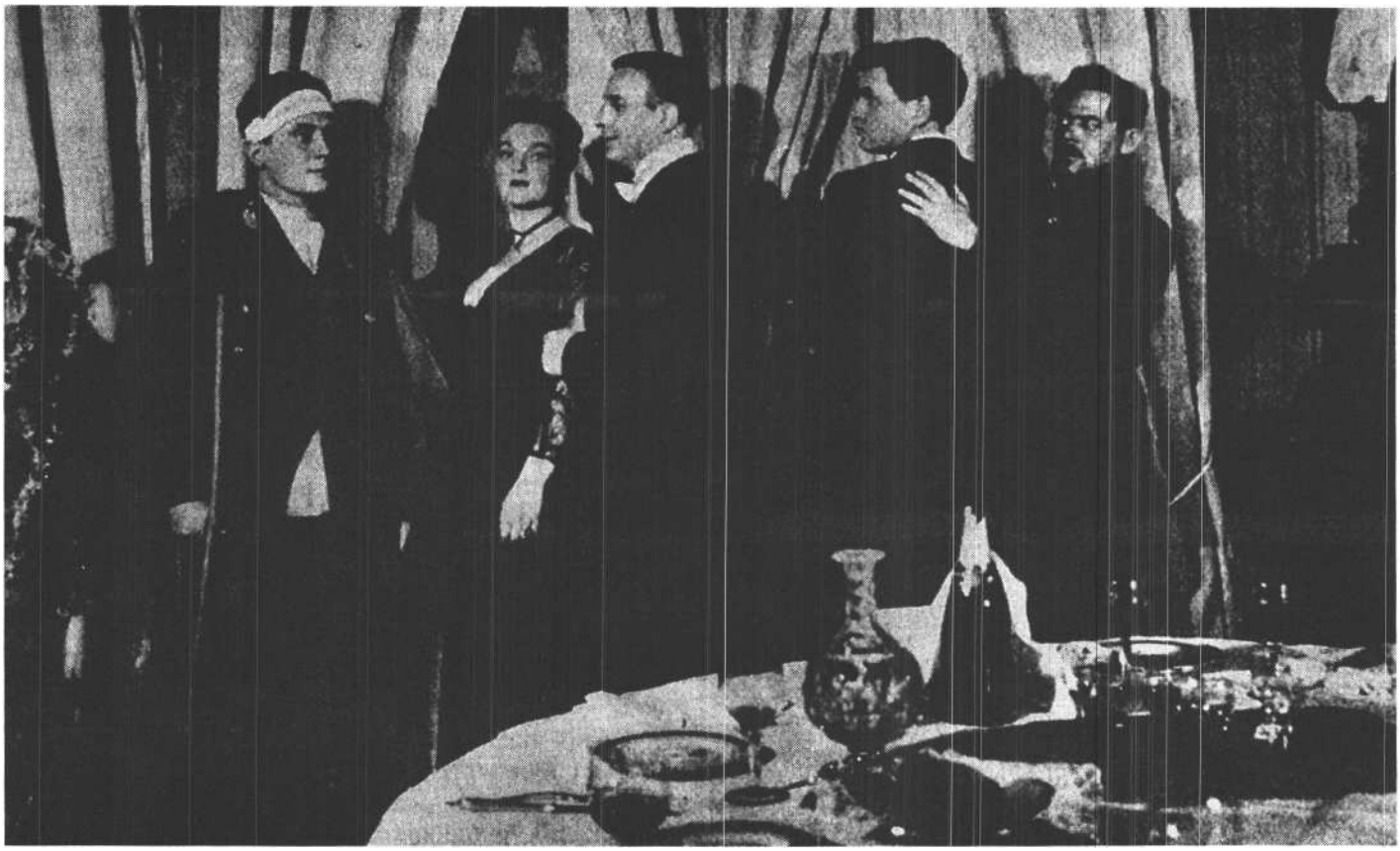
...Varpahovszkij elgondolása szerint a gimnáziumi jelenet az előadás csúcspontja: itt pusztul el a főhős, Alekszej Turbin, ezután kezdődik a kibontakozás. A nézőktől balra, tompa szögben hatalmas folyosó magas plafonnal. Innen néhány, erős fémkilinccsel ellátott masszív ajtó vezetett az osztálytermekbe. Tőlünk jobbra széles lépcső vezetett fel csaknem a díszletkeretig, csak a legtetején látszott egy ablak párkánya és az ablaküveg keskeny csíkja. A színpad közepén oszlop. Körülötte üres tér.

Minden úgy történt, ahogy Bulgakov megírta. Megjelent Alekszej Turbin, s minden magyarázat nélkül megparancsolta a junkereknek, hogy hagyják el az épületet. Kis zavarodottság, sértő kiáltások árulásról, majd az ezredes ismert monológja, melyet Lavrov úgy mondott el, mint a történelem halálraítéltjének utolsó szavait. Turbinnak az volt fontos, hogy mindenáron megmentse a fiatal embereket. Mégis nehezére esett felülkerekednie ezeken az eszüket vesztett ifjoncokon, akik készek voltak gondolkodás nélkül meghalni a cárért. De hát éppen az volta lényeg, hogy nem volt kit védelmezni!...

A hatalmas tömeg, amely elöntötte az egész teret a folyosótól a lépcsőig, egy pillanatra megdermedt. Az egyik junker - B. Csernov játszotta - arccal a nézőtér felé fordult, és el-kezdte énekelni az „Ujjaitokból tömjén száll" kezdetű románcot, amely egyáltalán nem alkalmas arra, hogy kórusban adják elő. Társai mégis átveszik a dallamot, s közben szorosan körbefogják az oszlopot, mintha az megmenthetné őket. Közben az utcáról mind élesebben hallatszik az ágyúdörgés: a petljurista bandák közelednek a városközponthoz. Minél gyakrabban hallatszanak a lövések, annál gyorsabban és hangosabban énekelnek a junkerek, mintha fontos volna, hogy mindenáron végigénekeljék Vertyinszkijnek ezt a románcát. Addig zsúfolódtak az oszlophoz, míg apránként, észrevétlen eltűntek mögötte. Az utolsók csendben távoztak, méltósággal abszolválták nemcsak az éneket, de állampolgári kötelességüket is. Síri csend támadt...

Alekszej Turbin látszólag szinte részvétlenül figyelte a távozókat. Végül, amikor egészen egyedül maradt, merevsége hirtelen átalakult a törzstiszt szokásos tevékeny koncentráltságává. Miután megigazította sapkáját, és ellenőrizte, be van-e gombolva a köpenye, élesen meg-fordult, és friss léptekkel elindult felfelé a meredek lépcsőn, mintha díszszemlét akarna onnan vezényelni. Már csak egy lépés volt hátra, amikor

***A Turbinék napjai Sztanyiszlavszkij* rendezésében (*Művész* Színház)**



A Turbinék napjai kijevi előadása (1960)

hirtelen furcsa hang hallatszott: az alig látható ablakon berepült egy eltévedt golyó. Turbinnak még kiáltani sem volt ideje: egy pillanat alatt beállt a halál. A fák állva halnak meg... Turbin nem esett el, nem hajolt meg, hanem elkezdett mind gyorsabban, „fatörzsként" ugrálni lefelé, míg egészen el nem dőlt, és le nem gurult a lépcső aljáig. Újra beállta csend, és csak távolodó, majd valahol messze, az úttesten elhaló lódobogás hallatszott, mintha a lélek szállna el... Akkor valahogy különösen világosan éreztem, hogy Alekszej Turbin egyáltalán nem véletlenül halt meg. Ez szándékos öngyilkosság volt, az egyetlen kiút a tragikus, kiúttalan helyzetből...

Érzelmi hatás tekintetében a gimnáziumi jelenet, és különösen Alekszej Turbin halála szerintem Varpahovszkij rendezői munkásságának és Bulgakov színházának egyik legnagyobb pillanata."

Bulgakov helytelen darabja

Az előadás az összes jelenlévőre nagy hatást tett, úgyhogy az azt követő vita kezdetén az írók némi zavarban voltak, de aztán hamar magukhoz tértek. A. Hizsnyak elmondta, hogy az előadás erőteljes, tehetséges, a színészek nagyszerűen játszanak, de annál rosszabb, mert így Bulgakov helytelen darabja csak még nagyobb kárt okoz. Majd azzal folytatta, hogy a darab népellenes, semmiféle művészi értéke nincs, bemutatása tapintatlanság lenne az ukrán néppel szemben. Je. Kravcsenko elmondta: „Ismertem egy tanítót, aki átállt a vörösök oldalára; ilyen figura a darabban nincsen. Hiányzik Alekszej Turbin széles körű jellemrajza; a többi alak csupa alávaló iszákos, a haldokló osztály cégéres képviselője, Larioszik bizonyára azért maradt Kijevben, hogy kémkedjen, ártson a szovjethatalomnak, de a darabban erről nincsen szó." Ju. Szmolics szerint a darab hamis, hazug, a nép nem harcol benne sem Petljura, sem a fehérgárdisták ellen, ez a felfogás Petljura rehabilitációjára irányul. V. Kozacsenko pedig arra figyelmeztet, hogy ebben az épületben volt a munkás- és parasztküldöttek szovjetje, most meg itt mutatják be a *Turbinék napjait!* Bulgakov szerinte fehérgárdista, s a szovjethatalom negyvenedik évében semmi értelme bemutatni egy fehérgárdistákról szóló darabot.

A színháziak módszeresen utasították vissza az írók vádjait. Hivatkoztak a nehéz anyagi helyzetre, amelybe a minisztériuma színházat hozta, emlegették a Csapajev-filmet, Gorkijt, érveltek azzal is, hogy a Művész Színházban csaknem ezerszer ment a darab. Csak éppen az írók beleszólási jogát nem vitatta senki. Kuropatenko, a miniszterhelyettes semlegesen vezette a vitát, felváltva adta meg a szót az írószövetség és a színház képviselőinek, a minisztérium álláspontját nem fejtette ki. A vita utána tilalom továbbra is érvényben maradt.

Az ukrán írók támadása, amelyet Varpahovszkij szerint az irigység, a Bulgakov tehetségével szembeni gyűlölet motivált, ezzel nem ért véget. Hiszen a kijevi előadást ugyan sikerült lehetetlenné tenniük, de a darab élt, és az ország sok színházában játszották. Így hát szélesebb körű akcióba fogtak. Az Ukrán Írószövetség hivatalosan fordult a Szovjetunió kulturális miniszteréhez, Mihajlovhoz, s a beadványt maga az író-szövetség elnöke, Mikola Bazsan írta alá. A már ismert érveket elismételve leszögezték:

„Az elnökség arra az álláspontra helyezkedik, hogy nemcsak Kijevben megengedhetetlen, a *Turbinék* napjainak bemutatása, de más színpadokon is, és az elnökség az ellen is fellép, hogy a Moszfilm stúdióban megfilmesítsék." Ez a levél 1957. január 23-án kelt. Február 14-i keltezéssel azonban egy másik levelet is kapott a szovjet kulturális miniszter. Moszkvai írók fordultak hozzá, akik a Lityeraturnaja Gazetától nem kaptak választ:

„Tudomásunkra jutott, hogy Bulgakov *Turbinék napjai* című darabja körül, a kijevi Leszja Ukrainka Színházban való bemutatásával kapcsolatban, tűrhetetlen helyzet alakult ki (...)

Jelenet a kijevi előadásból

Mindenki, aki látta az előadást, kiemelte a színház nagyszabású, tehetséges munkáját (...)

A Turbinék napjai című darab, amely néhány évtizeden át a színpadon már bizonyította kiválóságát, az orosz irodalom legnagyobb művei közé tartozik (...)

Egyáltalán nem azt követeljük, hogy ezt a darabot ukrán színpadon bemutassák, csakis a diszkreditálása ellen tiltakozunk."

A kijevi írók beadványukkal túllépték hatáskörüket. V. Pahomov kulturális miniszterhelyettestől az alábbi választ kapták:

„Ukrajna írószövetsége elnökének, M. P. Bazsan elvtársnak.

Ez év január 23-án kelt levelükben M. Bulgakov *Turbinék napjai* című darabjával kapcsolatban felvetik e darab színházi bemutatásának és megfilmesítésének betiltását.

A Szovjetunió Kulturális Minisztériuma úgy véli, hogy miután a *Turbinék napjai* című darab harminc éve létezik a szovjet színpadokon, további sorsát nem lehet adminisztratív úton eldönteni. M. Bulgakov darabjának erényei és hiányosságai ez idő alatt teljes mértékben tisztázódtak ahhoz, hogy a színházi emberek minden esetben önállóan dönthessék el, célszerű-e azt bemutatniuk.

Nyilvánvalóan ez történt Kijevben is, ahol az elvtársak, osztván az Önök negatív véleményét a darabról, meghozták az intézkedést, hogy azt a Leszja Ukrainka Színház ne mutassa be.

A Szovjetunió Kulturális Minisztériuma úgy véli, hogy a *Turbinék napjai* című darab ukrán színpadokon való bemutatásának kérdését csak az ukrán szervek dönthetik el.

Egyúttal tudniuk kell: a moszkvai színházi és irodalmi közvéleményben értetlenséget vált ki, hogy levették a műsorról azt a darabot, amelyet sohasem tiltottak be, és amelyet a Művész Színház 1936-os és 1937-es vendégjátéka során Kijevben is nagy sikerrel játszott. A Szovjetunió Kulturális Minisztériumához levéllel fordult az írók egy csoportja, K. Fegyin, Vsz. Ivanov, L. Leonov, Ny. Pogogyin és mások, akik kifejezték tiltakozásukat, amiért a *Turbinék napjai* kész előadását a Leszja Ukrainka Színházban betiltották.

V. Pahomov"

Varpahovszkij elhagyta Kijevet, s legközelebb Leningrádban kezdte el rendezni a *Turbinék napjait,* de ez az előadás sem jött létre. Közben Moszkvában igazgatta egy ideig a Jermolova Színházat, majd a Kisszínházban dolgozott. Végül 1967-ben a Művész Színházban megrendezhette a darabot. Ez az előadás ugyan több mint tizenhárom évig volt műsoron, és több mint hatszázszor játszották, de mégsem volt az igazi, nem vált igazi színházi eseménnyé.

Utóirat

Alig tettem le a Tyeatr múlt év augusztusi számát, amelyben a fenti történet valamivel részletesebben olvasható, amikor a Lityeraturnaja Gazeta következő közleményén akadt meg a szemem: „Elöljáróban egy találós kérdést teszek fel az olvasóknak: találják ki, melyik évben (1937-ben?, 1948-ban?, 1951-ben?) írták a következőt:

»Mint már közöltük Önnel, az Öntől házkutatás során elvitt kéziratokat, köztük a M. Bulgakov író életére és munkásságára vonatkozó anyagokat, irodalmi szakértők véleménye alapján ideológiailag ártalmasnak, hazánk számára politikailag károsnak találtuk, és az előírt rendben jegyzőkönyv szerint megsemmisítettük.«

Minthogy e közlemény valóságos dátumát szerintem még a legdörzsöltebb olvasó sem lehet képes kitalálni, közlöm, hogy azt Moszkva város ügyészhelyettese, Ju. A. Szmirnov 1990. július 17-én fogalmazta. A dokumentumokat az »előírt rendben« 1988. december 18-án semmisítette meg a moszkvai KGB vezetősége..."

A Turbinék napjai* a József *Attila Színházban (1964) (MTI-fotó* - Keleti *Éva felvétele)

SZÁNTÓ JUDIT

VALAMIRŐL MINDIG LE KELL MONDANI

BESZÉLGETÉS GIORGIO STREHLERREL

A nagy olasz rendező egy napra - pontosabban egy szombat estétől hétfő reggelig - Budapesten járt. Amikor vasárnap kora este leültünk a szálloda halljában, mögötte volt egy egész napos tanácskozás (az Európai Színházak Szövetsége, melynek ő az elnöke, tartotta soros ülését), valamint két tévéinterjú - előtte pedig a Platonov megtekintése a Katona József Színházban.

Igaz, ez a tudat csak engem feszélyezett. Giorgio Strehler, aki augusztusban lesz hetvenesztendős, csúcsformában volt. Délceg, jóképű, elegáns, fiatalos, úgy látszott: színházról mindig szívesen beszél. Dehát ettől az idő nem lett több.

- *A folyóirat, melyet* mesterségem címere *gyanánt magammal hoztam,* e számában *Brechttel foglalkozik.* „Brechtet a *falhoz?" - kérdezi az egyik cikkben az angol Michael Billington. Ön Brecht-tanítványnak vallja* magát; azzal *büszkélkedhet, hogy* Háromgarasos opera-rendezését a mester *így nyugtázta: „Ön* másodszor al*kotta meg* művemet." Ez *1956-ban volt. Ma, harmincöt évvel később* - állítsuk-e *Brechtet a fal*-hoz?

– Brechtnek soha nem volt könnyű a sorsa. Kétségbeesetten halt meg; élete utolsó éveiben teljesen elszigetelődött. Az NDK-ban ferde szemmel nézték, a Szovjetunióban hallani sem akartak róla. Még mi, a tanítványai is dogmatikusabbak voltunk akkoriban őnála. Ő ugyanis örök kételkedő volt; szenvedélyes bírálója az ortodox, antidialektikus marxizmusnak. És mégis: halála után rosszul kanonizálták, rásütötték a sztálinizmus dalnokának bélyegét. Ez tragédia, amely mindmáig hat. De ő, ha életében ebbe bele is halt, halálában túl fogja élni ezt. Megmarad belő-le az író. Tandrámáinak nyers és keserű ifjonti marxizmusa elavulhat, de későbbi drámáiból három-négy örökéletű. Itt van például A szecsuáni *jólélek,* az ember kettős lényéről, a benne élő jó és rossz dialektikájáról, vagy a *Galilei,* az értelmiség felelősségéről. Mindez aktuálisabb, mint valaha. Ez az, ami számít.

– Önnek szándékában *van* újabb Brecht-*műveket rendezni?*

– Régóta foglalkoztat a *Gömbfejűek* és csúcsfejűek. Tudom, kevéssé ismert mű, nem is túl jóhírű. De amiről szól: a tolerancia kérdése, a faji gyűlölet - sajnos szintén égetően időszerű. Valójában azt hiszem, Brecht helyzete egyre kedvezőbb lesz. Műveinek immár nincs provokatív éle, a politikai üzenet helyett a művészi és emberi tartalmak kerülhetnek előtérbe.

– *Ön eddig is többször hivatkozott a dialektikára. Köztudott, hogy* tagja az Olasz *Szocialista Pártnak, mindig következetesen baloldalinak, sőt marxistának vallotta magát. Sokszor hivatkozik Lukács Györgyre is, akire manapság nálunk nemigen szokás hivatkozni. Hogyan éli* meg *baloldaliként, művészként, baloldali művészként a baloldali* eszmék *hitelvesztését, legalábbis itt, Európa keleti* felében?

– Igyekszem filozofikusan megélni. Az új kelet-európai demokráciák összeomlásból, romokon születtek. Ami most itt, önöknél tapasztalható, az reakció a múltra, a diktatúrára, a szocialista gondolat eltorzítására, a kiüresedett jelszavakra. Ilyenkor a dolgok mindig az ellenkezőjük-be csapnak át, ami természetes, emberi válasz, mégsem vagyok boldog, ha látom, hogy a fürdő-vízzel a gyereket is kiöntik. Úgy érzem, egyelőre nem tesznek különbséget a haladó eszmék és egy hamis gyakorlat, Rosa Luxemburg és valamilyen sztalinista dogmatikus között. Amiben én hiszek, annak semmi köze ahhoz, amit a Szovjetunióban szocializmus címen műveltek. Lukáccsal sem értek mindenben egyet, de mélyen fájlalnám, ha tévedései miatt esztétikai leckéit is elvetnék.

Igen, én hiszek a dialektikában, de a dialektikához bátorság kell. Szerintem az igazi demokrácia lehetőséget teremt a kemény, az ellentmondásokat is feltáró dialógusra. Akkor derülhet ki, hogy az igazság soha nem kizárólagosan az egyik félé. Persze ennek belátása nem megy egyik napról a másikra. Idő kell ahhoz is, hogy rájöjjenek: a demokrácia lényege nem az áruk fel-halmozása, és nem a vásárlóerő a legfőbb emberi érték. Mi több: a szabadság sem azonos a szavazójoggal. Nem a szavazás lehetősége a döntő a demokráciában, hanem a választásé, és itt nem a politikai pártok közötti választásra gondolok, hanem arra, hogy magunk dönthessük el: milyen életet akarunk a magunk és gyermekeink számára, miképpen akarjuk kiteljesíteni egyéniségünket. Látszatdemokráciával nem szabad be-érni. A demokrácia nemcsak a választófülkék, ha-nem elsősorban az emberi szívek demokráciája.

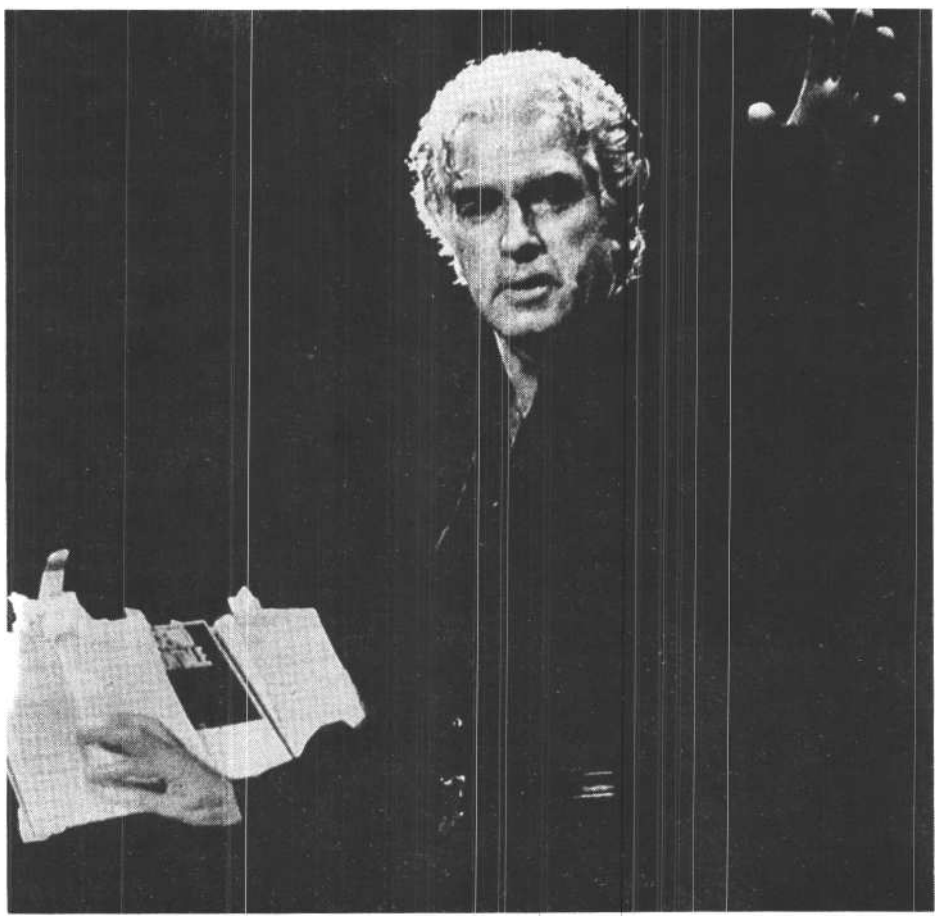
- *Ha eszményei* megvalósulására *gondol--Optimista?*

– Nagyon hosszú távon. Rövid távon pesszimista vagyok. Úgy is fogalmazhatnék: a szívemmel optimista vagyok, az eszemmel sokkal kevésbé.

- *Beszéljünk a színházról. Ön többször* kifejtette, *hogy a szubvencionált állandó színház az eszménye.* Most is *fenntartja ezt?*

– A dolog nem ilyen egyértelmű. Magam szubvencionált színházban szeretek dolgozni, de minden országnak komplex színházi rend-

Giorgio Strehler



szerre van szüksége, amely mindenfajta igényt ki tud elégíteni. Ezen belül feltétlenül szükség van néhány szubvencionált színházra, amely nem függ üzleti szempontoktól, amely éppúgy közszolgáltatásként működik, minta múzeumok vagy a könyvtárak; hogy hány ilyen színházra van szükség, az országonként változik.

Persze vigyázni kell: a szubvencionált színházat az anyagi biztonság nem térítheti el attól, hogy közönséget gyűjtsön, amellyel együtt él, s amely együttél vele - e téren úgy kell működnie, mintha ettől függne a fennmaradása. Ha én miniszter lennék- amitől mentsen Isten -, a szubvencionált színházakkal kapcsolatban két dologra figyelnék. Az egyik, hogy ne legyenek üresek, mert hiába tartják jónak maguk az alkotók, amit csinálnak, ha a közönségnek nem kell, nem sokat ér. A másik, hogy ne legyen mindig, mindennel sikerük, mert az is gyanús; félő hogy túl nagy árat fizetnek érte. A közönséget boldoggá kell tenni, de nevelni is kell. Aki először megy hangversenyre, aligha képes befogadni egy Mozart-szimfóniát.

- Peter *Brook szerint a legnagyszerűbb színház sem őrizheti* csúcsformáját hét évnél to*vább. Ön negyvennégy éve* álla *Piccolo* Teatro *élén,* s a Piccolo *négy és fél évtizede Európa egyik* vezető *színháza. Mivel magyarázza* ezt a rendhagyójelenséget?

– Hát ezt Peter Brook se gondolja komolyan - elvégre ő sem hagyta ott a Bouffes du Nord-t hét év után! Változni, változtatni persze, hogy kell; én ma már első színészeim gyermekeit és unokáit rendezem Milánóban, jóformán az egész színház kicserélődött; egymagam vagyok a régiekből.

– És ön *ugyanaz maradt?*

– Igenis meg nemis. Napról napra változom, de alapvető hiteimet megőriztem.

– *Hogyan áll a Faust-project, amelyről korábban már* beszámoltunk *lapunkban?*

- Áprilisban mutatjuk be a második részt. Az alcím most is az lesz: *Töredékek.* Áprilisra elmondhatjuk: a teljes mű tizenkétezer-száztizenegy sorából hatezer-négyszáz már elhangzott színpadunkon.

– *Sor kerül a többire is?*

– Ha lesz hozzá pénz meg erő. Én mindenesetre szeretném. Tudja, a bemutatott fragmentumokból egyetlen sort sem húztunk - teljes részeket hagytunk el, időnként akár ezer sort is; például a *Faust* 1.-ből éppen a Walpurgis-éjt! Mintha nagyformátumú képeket állítanánk ki, amelyeken egyes helyek üresen maradnak; ezeket a „lyukakat" majd később tömjük be, s akkor persze a környezetük lesz halványabb. Az emberi lét enciklopédiájáról van szó, amit nem lehet egyszerre sem előadni, sem megemészteni. Ha majd sikerülne az egészet színre vinnünk, azt szeretném, ha a nézők jó része valamennyi

Barbara Sukowa, a Háromgarasos opera Pollyja (Giorgio Strehler rendezésében)* (Piccolo *Teatro, 1986)

„töredéket" látta volna, hogy viszonylag teljes képet kapjanak.

– *Tartja* magát 1989-es, a Fidelio *megrendezése után tett fogadalmához, miszerint nem rendez több operát?*

– Egyelőre igen. A mai barbár feltételek között az operában nem tudom megvalósítani művészi elképzeléseimet, nem tudom garantálni a megfelelő emberi-művészi színvonalat. Márpedig a közönséget nem akarom becsapni, sem úgy, hogy elsőrangú erőkkel összecsapott elő-adást nyújtok, sem úgy, hogy bár megfelelő felkészülési idő után, de középszerű művészeket állítok eléjük, akik sem hangban, sem játékban nem képesek kiemelkedő teljesítményre.

- Eszerint több ideje marad a prózai szinházra. Milyen tervek foglalkoztatják a Faust *-cikluson kívül?*

– Nemrég állítottam színre Eduardo de Filippótól A *nagymágiát;* úgy tűnik, ez az előadás Budapesten is vendégszerepel majd. A jövőre nézve konkrét címet egyelőre nem tudok mondani, hiszen rengeteg a munkám. A Faust ciklust nemcsak rendezem, de játszom a címszerepet is, amellett tanítok a Piccolóhoz tartozó színiiskolában - éppen négy napja indítottam új színészosztályt, tizennyolc hallgatóval -, és amellett szenátor is vagyok, aktívan foglalkozom kulturális politikával, mert hiszek abban, hogy az embernek mások problémáival is foglalkoznia kell, persze csakis azon a területen, amelyen otthonos.

– *Vannak még darabálmai?*

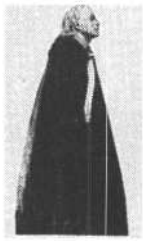
– Vannak - de ki tudja, teljesülnek-e. Múlik az idő, az ember megáll a könyvespolc előtt, látja, mennyi mindent nem olvasott el, s egyre jobban retteg, hogy már nemis kerül rá sor. Például : nyolc Shakespeare-darabot rendeztem. A Hamlet azonban nem volt köztük.

– *Vajon miért?*

– Mert akkor talán a Lear maradt volna el. Valamiről mindig le kell mondani.

– *Nekem például* most *mindarról, amit még kérdezni, tudni szerettem volna. Elnézést* kérek: *máris elkésett a* Platonovról.

– Nem az első előadás, amelyről életem során elkéstem. De ezt valóban sajnálom. Nagy híve vagyok Gábor (=Zsámbéki), Ascher, Caba (=Antal) és a többiek munkájának. A Piccolo se nagy színház, a maga hétszáz férőhelyével, de csak bámulni tudom azokat a csodákat, amelyek ebben a nyomorúságos épületben születnek. A nyelvi elszigeteltség persze nagy hátrány; de a Katona kivívta, hogy egész Európában megismerjék. Boldog vagyok, hogy ebben nekem is lehetett valami részem.



GIORGIO STREHLER

EGY MEGNYERT FOGADÁS

A Párizsban székelő Európa Színház nagy kalandját a közönség nem érti meg a maga teljességében, mert nem ismeri. De éppígy félreértik a világ politikusai és mindenekelőtt az Európai Közösség felelősei is.

Bármily hihetetlen: a Közösség csak szavakkal - bár ismerjük el: igen hízelgő szavakkal - járul hozzá az intézmény fenntartásához, no meg egy nagyon szerény, éppen csak szimbolikusnak nevezhető összeg átutalásával.

Bizony, furcsa sors ez egy ilyen eleven, tevékeny és a szó legnemesebb értelmében európainak nevezhető intézmény számára, amely teljességgel nyitott a még csak ezután megírandó jövő felé. Hiába: az egyesült Európa eszméje egyelőre nem tud átlépni a szándéknyilatkozatok, a bizonytalan, gyakran retorikus és olcsó érzelmek határain, s inkább a gazdaságra korlátozódik. Pedig hát ez az álom mélységes realitás. Európa mint erkölcsi kontinens, mint nagy jelkép csak azon az európai kultúrán át találhatja meg identitását, amely a különböző, gazdag, de a nagy klasszikusokon, valamint a nagy nyelveken túl egymást mégis oly kevéssé ismerő kultúrákból táplálkozik. Ez az össz-európai kultúra természetesen nem független a gazdaságtól, de nem is tűrheti, hogy a gazdaság a nyakára telepedjék, és agyonnyomja.

Ennek az összetett európai identitásnak vált első színházi intézményévé az Európa Színház, amelyet Európa egyik országa ajánlott fel Európának.

Eddigi munkásságunk máris igen széles körű és változatos, mind emberi, mind társadalmi síkon. Sok minden hiányzik még, de a témák rendkívül világosan megfogalmazódtak, és az európai színháznak máris van közönsége, ez pedig mindennél döntőbb. Színházunkat ez a kíváncsi, eleven, fiatal és változatos összetételű „európai közönség" tölti meg, egy „új ország", egy új kontinens új közönsége, amely egyformán kíváncsi az oroszokra, az angolokra, a svédekre, az olaszokra, a spanyolokra csakúgy, mint a franciákra.

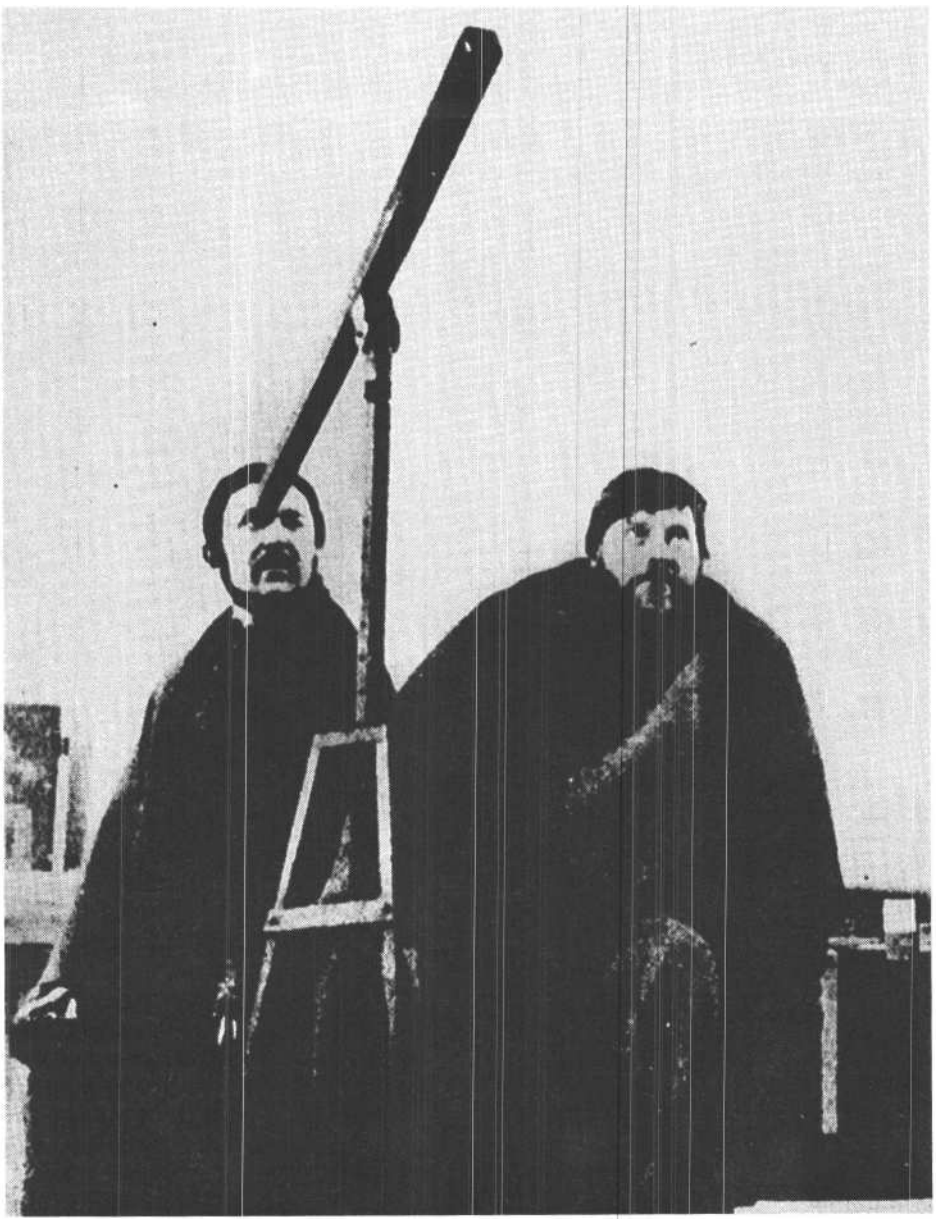
Ez volt talán a legmerészebb fogadás: sikerül-e egy adott országban, egy, a világ kultúrájára minden időkben nyitott, de nyelvénél, szokásainál fogva mégiscsak egy meghatározott nemzethez kötődő városban olyan közönséget toborozni, amely képes, önmagát meghaladva, nyitottan befogadni egy másik nyelv, egy másik kultúra megnyilatkozását, úgy, mintha a sajátja volna. A fogadást máris megnyertük, méghozzá egész könnyen. Ez pedig azt jelenti, hogy az európai férfiak és nők készek az új, váratlan élményekre, és immár az egyes nemzetekre és hatalmi központokra vár, hogy eltöröljék a tömegkommunikációs eszközök szégyenteljesen szegé-nyes gyakorlatát, amely ostoba vetélkedők és harmadosztályú dalfesztiválok cseréjében merül ki.

A nemzetek fölötti színház össz-európai eszményéért vállvetve küzd az Európa Színház és az Európai Színházak Szövetsége, amelyhez, Párizson kívül, Milánó és Madrid is hozzátartozik.* Munkánkat abban a hitben végezzük, hogy hozzájárulhatunk egy olyan, tágasabb társadalom kialakulásához, amelyben a sokszínűség, a változatosság a maga erejével ki tudja egyenlíteni az egyes ember gyengeségét.

Le Théâtre en Europe, 1988. *szeptember*

* Ehhez a szervezethez csatlakozott a Katona József Színház révén azóta Budapest, valamint a düsseldorfi Városi Színház és a Királyi Drámai Színház révén Stockholm is

Jelenet a Galileiből (1963)



ANNE REY

STREHLER A CHÂTELET-BAN

Giorgio Strehler eddig csak egyszer, 1969-ben a firenzei Maggio Musicalén rendezte meg Beethoven egyetlen operáját, a *Fideliót.* Most, húsz évvel később, makacsul visszatért ehhez a végső soron optimista drámához, amelyben a szabadság metafizikai győzelmet arat az örök politikai el-nyomás fölött. Ez volna utolsó operarendezése? Nyilatkozata erre vall.

Giorgio Strehler hét rövidke percet késik. Túlméretezett mentegetőzéssel áraszt el, s szinte maga után sodor hosszú, éjkék, légiesen leomló, olaszos eleganciájú kabátja hullámverésében. A kulisszák közé érve máris megkezdődik az interjú: „Látja, milyen rendezett minden; új színpadmesterünk van. Nekem kellett gondoskodnom róla; ezelőtt egy héttel itt egyszerűen nem lehetett keresztülvergődni. Márpedig a színpadon a rend létszükséglet..." Menet közben gyorsan konzultál egy műszakival: egy fénysugarat kifogásol, amely nem illik a beethoveni pincebörtönhöz. Végre kikötünk a zenekari ülés ötödik sorában, egy inkább monológnak beillő beszélgetésre, melynek során, hiába igyekszem hebegve emlékeztetni a napirendre, a mester gondosan kerüli *a Fidelio* témáját. Henninget, a hűséges német asszisztenst, rögvest beosztja a kávéfőzőhöz: „Nem szeretném megsérteni... három cukorral, Henning, de hiszen úgyis tudod már."

Két órával később Strehler egy hirtelen elfáradt tribunus fenséges mozdulatával bocsát ki a friss levegőre. Úgy látszik, zokon vette iménti kétkedő kérdésemet: „Azt mondja, a nagy operaénekesek már nem akarnak próbálni. Nem túlzás ez?"

– Benn él ebben a szakmában, és ilyeneket kérdez?

– Dehát hogyhogy? Egyáltalán nem akarnak próbálni?

- Az ég szerelmére, hát mit képzel, miért vagyok így kiborulva?

És ez az acélfürtös *duce* most elprédikálja nekem és a sötétben apránként egybeverődött csapatának a megvilágosodás evangéliumát: az operarendezés halott, de senki sem fogja elsiratni, mert önmagát engedte át az üszkösödésnek. Még ezt az egyetlen Fidelio-előadást itt, Párizsban, és basta! Ő, Giorgio Strehler, aki negyven éve meditál a színházról, és még régebbi idők óta rajong a zenéért, mostantól szakít az operával. Befellegzett, vége, soha többé, leteszi rá a nagyesküt.

A valóság, ami ezt a Brecht-tanítványt illeti, ennél azért persze dialektikusabb. A nagy európai operaházakkal, amelyeket egy kalap alá vesz, ugyan valóban teljes a szakítás, legföljebb Brüsszel a kivétel, „a világ egyetlen operája, ahol nyugodtan lehet dolgozni". De azért egyetlen óhaja még maradt: kitépni *a Don Giovannit* az „iszonyatos" Scala karmai közül (Strehler rendezése nyitotta meg a tavalyi évadot, és Olaszországban eléggé vegyes kritikákat kapott), és visszavinni oda, ahol, Mozart jelenlétében, először játszották: az eszményi arányokkal büszkélkedő prágai Operába.

Strehler ezen az abszolút remekművön dolgozva vesztette el utolsó illúzióit is, és nyomában, szemmel láthatóan, mély keserűség maradt benne; mintha csak éppen a *Don Giovanni* kapcsán, amellyel oly sokáig nem akart szembenézni, éppen ott, ahol legkevésbé számított rá, az „operagépezet" minden galádsága, ördögi csalárdsága összeesküdött volna ellene.

„Furlanettót akartam Don Giovanninak - megkaptam helyette Thomas Allent. No de Mozart Don Giovannija huszonhárom éves! Ha megfosztják a fiatalságtól, az ifjúság végzetes szeleburdiságától, félelmetesen bűnös ártatlanságától, semmit nem lehet megérteni belőle. De hát végül belementem a Muti javallta kompromisszumba, és megrendeztem az előadást egy javakorabeli bariton köré, aki még igen jól tartja magát. De ugyan mi értelme volt? A harmadik előadáson már nem tudott részt venni, át kellett adni másnak a szerepet. José Van Dam ott volt minden próbán - kiosztották hát rá. De Van Dam csupa méltóság, csupa előkelőség; belőle soha nem lesz Don Giovanni, amint ez kiderült már Herremann Théâtre de la Monnaie-beli rendezéséből, amit aztán bemutattak a Châtelet-ban is;

Strehler Don Giovannija

az egész merő szar volt, nincs rá más szó, miközben a szóban forgó kollégát igazán őszintén tisztelem.

A mai énekesek megannyi utazó légipoggyász. Az ember megszokta, hogy a prózai szín-házban egy-egy gesztus beállítása akár egy órán át is eltarthat, igyekszik hát húsz napra az Operához szögezni őket, hogy kialakuljon a közös nyelv, az a személyes vonzalom, amely e munkához nélkülözhetetlen. De hiába, mindig ki-mesterkedik, hogy egy-két napra megszökje-nek, mert másutt van fellépésük, márpedig erő-szakkal mégse lehet ide kötni őket, mint ahogy a díszítőt se lehet meggátolni abban, hogy vasár-naponként kiránduljon a barátnőjével. Csupa emberi dolog, ugye... Megváltoztak az idők, a zsarnoki rendezők korszaka helyett ma a bárhol, bármikor készségesen majomkodó énekesek korát éljük, és mindeközben lassan semmivé lesz a szakmai színvonal.

Aztán meg itt vannak a karmesterek. Nekem nem adhatnak be akármilyen zagyvaságot, tudok partitúrát olvasni, öt percig még a karmesteri pálcával is tudok bánni, ami éppen elég arra, hogy ők a nézőtér végéből megítélhessék a hatást. Mahlernek, Wagnernek, Toscanininek volt igazuk, a muzsikusoknak, akik egyszersmind rendezők is voltak: egy színházi folyamatot nem irányíthat két ember. Megjegyzem, Mahler bele is halt abba, hogy egy méltatlan korban méltó színházat akart teremteni.

A másik megoldás az, amit Felsenstein alkalmazott Berlinben, s magam is ezt pártolom: az előadás gazdája legyen a rendező, a zenekari árokban pedig ne egy pálcasztár uralkodjék - elég egy egyszerű zenekarvezető. De mindehhez áldozatkész fiatal énekesek és karmesterek kellenek. Ilyen szellemet a sztárok és dívák kultusza nem tűr meg.

Ma már nemis divat a vezénylés, ma már csak manővereznek: ne túl gyorsan, ne túl hevesen, csak semmi meglepetést, a belépések legyenek mindig pontosak, a hangulat minél kellemesebb. Idáig süllyedtünk a hanglemez-inváziótól örökölt zenehallgatási szokások miatt! Holott a nagyok - a maiak közül például Carlos Kleiber - természetüktől fogva szabálytalanok, végletesek, emberiek, tehát nem csalhatatlanok - de soha nem felcserélhetők vagy összetéveszthetők. Meglátja, eljön a nap, amikor a közönség már azt sem tűri el, ha megrögzött szokásait csak egy picit is megpiszkálják.

Egy Traviata-repríz alkalmából Callas is beszélt nekem erről. Vele különben is jól lehetett beszélgetni. Elmesélte, hogy mindig zavarban van, amikor ennek az operának az utolsó felvonását énekli: a tüdővészben haldokló hősnőt - tökéletesen egészséges hanggal. „Ki fogom próbálni, hogy a hangom törékenyebb, tompább, szinte fuldokló legyen." Egy estén meg is kockáztatta - csodálatos volt. De a kritikusok azt állították, hogy aznap este nem volt igazán formában; és így soha többé nem vállalkozott rá.

1947-ben, ugyancsak a Traviatánál, nekem is támadt egy hasonló indítékú ötletem: azt akartam, hogy Germont szivarozzon. Úgy gondoltam, ezzel minden problémát megoldok: visszahelyezem az operát a valóságba, konkrétabbá teszem a színjátékot. Vannak, akik még ma is itt tartanak, ennél az elképzelésnél - ami engem illet, rég kigyógyultam belőle. Nekem ne mondják, hogy az operát jobban kötik a konvenciók, mint a színházat - mintha nem volna konvenció már magában az is, hogy az ember emelt hangon szólal meg egy dobogón! Az opera, éppúgy, mint a színház, csak elefánti méretekre nagyítva, maga a legteljesebb abszurditás, monstruózus irrealitás, amelyet valamennyien zavartan és szkeptikusan szemlélünk -- amíg csak ránk nem köszönt az a megmagyarázhatatlanul boldogságos nap, amikor mindenestül rabul ejt.

Van-e súlya a színháznak? Hasznos-e, szükséges-e? Minden jel szerint: nem. És mégis: az ember mindeddig még nem talált fel semmi egyszerűbbet és semmi bonyolultabbat, mint ezt az eleven kommunikációt beszélő vagy éneklő emberi lények, férfiak és nők között. Nincs közvetlenebb módja, hogy mély gondolatokat fejezzünk ki, hogy szembenézzünk önmagunkkal, hogy eltöprengjünk az ember jövőjén és ezt a jövőt mozgásformákba öntsük. És ez megérdemli, hogy annyi munkát, tévedést, fájdalmat, gyötrelmes félreértést és szigorú keménységet ruházzunk bele; mert, amint Copeau mondotta, „kerget a minden áron megakadályozandó kudarc édessége". Mert hiszen *a Don Giovanni* titkát soha rendező be nem kerítheti. És mégis: ki-ki a maga módján gazdagítja a kollektív anyagot, amelyre az utána jövők építhetnek. Copeau arról álmodozott, hogy egy színészekből, festőkből, írókból, muzsikusokból álló közösségben élhet és alkothat, de persze maga is tudta, hogy ez utópia. És mégis: ebben a fantáziaképben olyan erős igazságtartalom bujkál, hogy értelmet adhat egy egész életnek -. az én életemnek mindenképpen."

Le Monde, 1989, *november 9.*

Fordította: Szántó Judit

NÁNAY ISTVÁN

HATÁROK NÉLKÜLI SZÍNHÁZ?

A világ egyik legszebb fekvésű helysége a szicíliai Taormina. Az Etna tőszomszédságában, egy hegy tetején épült a középkori városka, amelynek határában a hegy meredeken szakad le a tengerre. A városka éke a görög színház, amely nekünk, magyaroknak különösen kedves, hiszen legtöbbünk Csontváry fantasztikus festményéről ismeri. (Közbevetőleg: Taorminában húsz ország prominens színházkritikusai közül a magyar festőnek persze még a nevét sem hallotta egy sem.) Taormina ma az idegenforgalomból él. A természeti és építészeti szépségek mellett mindenekelőtt a tavasztól őszig tartó nagyhírű és rangos kulturális rendezvény, a Taormina Arte vonzza a látogatókat. Színházi és balettelőadások, hangversenyek és filmpremierek, kiállítások, folklórprogramok s egyéb spektákulumok közül válogathatnak a nagypénzű turisták.

A Taormina Arte májusi, bevezető aktusa immár harmadik éve az úgynevezett Európa színházi díj átadásának ceremóniája. Ezt a díjat a Taormina Arte szervezőbizottsága alapította és az Európai Közösség patronálja. Azok a személyek, együttesek vagy intézmények kaphatják meg, akik vagy amelyek kiemelkedő szerepet játszottak a második világháború utáni Európa színházi kultúrájának gazdagításában. Neves kritikusokból és színházi szakemberekből álló nemzetközi zsűri dönti el, ki érdemes erre a hatvanezer ECU-s díjra. Eddig Ariane Mnouchkine és Peter Brook kapta meg. 1990-ben Giorgio Strehlernek ítélték oda. Ugyanakkor egy speciális (tizenhétezer ECU-s) díjat is létrehoztak, amellyel, a színházi nyelv megújításában elért eredményeiért, Anatolij Vasziljevet jutalmazták.

Egy díj átadása persze önmagában nem eléggé jelentős esemény ahhoz, hogy egy fesztivál nyitánya legyen: fel kell hát tupírozni. Strehler és Vasziljev díjazását háromnapos tudományos tanácskozás előzte meg, amelyen a két rendező munkásságát elemezték és méltatták. Kiegészítő rendezvények is zajlottak az ódon paloták közé épült, korszerű színházzal és konferenciatermekkel ellátott modern kongresszusi és kultúrpalotában: így a színházkritikusok nemzetközi szövetségének elnökségi ülése, illetve az európai színházi újságok és folyóiratok szerkesztőinek szimpóziuima. Ez utóbbin volt szerencsém részt venni, s így több száz magammal a díjátadási szertartáson is jelen lehettem.

Nem akarom untatni az olvasót annak részle-

A vihar című Shakespeare-színjáték (Giulia Lazzarini és Tino Carraro)

tezésével, milyen presztízsveszteségünk, erkölcsi kárunk származott abból, hogy a Római Magyar Akadémia nemtörődömsége, trehánysága miatt nem érkezett meg Taorminába az a kollekció, amelynek egyrészt a színházi újságok és folyóiratok kiállításán kellett volna reprezentálnia a magyar szaksajtót, másrészt videofelvételek segítségével képet kellett volna adnia a magyar színházi kultúra főbb tendenciáiról. Inkább arról a tanulságos ellentétről szólnék, amely a színházi újságírók megbeszélésének konklúziója és a tudományos tanácskozásnak nevezett díjátadás hangvétele között alakult ki.

Az Európa-díj körüli felhajtás nyíltan azt a politikai célt szolgálta, hogy a kultúra terén is nyomatékosítsa és tudatosítsa Európa 1992-től megvalósuló egységének eszméjét. Teljesen nyilvánvaló, hogy Strehler - aki egyrészt 1982-től a párizsi Európa Színház igazgatója, s ebben a minőségében földrészünk számos országából meghívott előadások (például a Katona József Színház *Három* nővérének, Catullusának és *Plato*novjának) házigazdája, másrészt mint rendező sok országban dolgozott - szinte megtestesítője annak az elképzelésének, hogy a határok nélküli Európában a kultúra, s így a színház is, internacionális legyen. S az is nyilvánvaló, hogy Vasziljev díjával azt kívánták demonstrálni: a kultúrában is ledőltek a falak Európa keleti és nyugati fele között.

(Mellesleg jellemző, hogy a színházi díjátadási ünnepségről hiányzott maga a színház. Legalábbis a színházi előadás. Az egyetlen színházi esemény Vasziljev néhány színészével tartott demonstrációja volt, amelyen bemutatta: milyen módon, milyen technikával dolgoznak a próbákon. Dosztojevszkij-szövegek, illetve *A kaméliás hölgy egy* epizódja alapján improvizáltak. Ugyanazt a feladatot több színész is végrehajtotta, a jelenet a színészi karakterek különbözőségétől függően más-más hangsúlyokat, eltérő érzelmi töltetet kapott. A mozgás és a beszéd mesterséges szétválasztásával több variációt is eljátszottak; egyszer a szövegmondásnak kellett maximális érzelmi és indulati feszültségekkel telítődnie, míg a mozgás laza és indifferens maradt, máskor fordítva történt. Igen élvezetes és - hála a színészek felkészültségének - csaknem előadásszintű volt ez a demonstráció; de mégsem élő, igazi színház!)

Miközben a színházterem színpadán elhelyezett, húsz méter széles asztal mögött a híresség-ek arról beszéltek, hogy haldoklik a nemzeti kultúra, hogy csak a különböző feladatokra optimálisan szervezett nemzetközi stáboké a jövő, hogy a legjobb produkciók egész Európában láthatók lesznek, hogy a valamire való színészek, rendezők, tervezők hol itt, hol ott, hol hazájukban, hol másutt fognak dolgozni stb., addig egy kis, levegőtlen teremben, a Sipario című folyóirat szervezésében, húszegynéhány kritikus, színházi újságíró és szerkesztő a nemzeti kultúrák elsorvaszthatatlansága mellett érvelt. Bár a szimpózium jelmondata - Európában a jövő színháza a határok nélküli színház - összecsengett az egész rendezvény alapgondolatával, az előadásokból és a záró kerekasztal-megbeszélésből mégsem a szervezők által várt és óhajtott konklúzió kerekedett ki. A jelmondathoz természetesen mindenki másként viszonyult; éles különbség volta nyugati és keleti delegátusok véleménye között, hisz értelemszerűen Európa két térfelén az integráció mást és mást jelent. De a nézetkülönbségeknél erősebb volt az a közös felfogás, amelyet elsősorban a svéd, a nyugatnémet, az angol, a lengyel meg a magyar szaksajtó képviselője hangoztatott, hogy tudniillik színházi téren távolról sem szabad olyan fokú integrációban gondolkodni, minta politikai és gazdasági szférában. A színházak internacionalizálódását zsákutcának tartottuk, mert az a repertoár, a játékstílus uniformizálódását, a kommercializálódást s óhatatlanul az amerikanizációt hozná magával. Síkraszálltunk tehát a nemzeti jelleg primátusa mellett, elismerve persze a kölcsönös vendégszereplések fontosságát, valamint hangsúlyozva a színházi lapkészítők közvetlen találkozásának hasznosságát, hiszen az információközvetítésnek valóban határok nélkülinek kellene lennie.

Hogy az újságírók, a kritikusok tanácskozásán nem született olyan „közös közlemény", amely a rendezvény központi gondolatát erősí-tette volna, egyáltalán nem zavarta meg az ünnepségeket, amelyek lényegében Strehler kritikátlan dicsőítésének jegyében zajlottak. A nap bármely szakában nézett is be az ember a színházterembe, egy dolog változatlan volt: a színpad közepén a fehér hajú Maestro ült, rendíthetetlenül és fáradhatatlanul. Körülötte két-három óránként változtak a beszélgetések és előadások résztvevői, de ő maradt. Hol a színészei meséltek arról, milyen nagyszerűen dolgozik velük Giorgio, hol az olasz kritikusok és színházi szakírók magasztalták az ünnepelt zsenialitását, hol külföldi méltatói, kollégái szóltak Strehler korszakos jelentőségéről és az európai színház megújításában játszott szerepéről. A legtöbbet persze ő maga szónokolt, lendületesen, szellemesen és ellenállást nem tűrőn. Szerepelt. Játszott. Élte a sztár szerepét. Ha ez nem Olaszországban történik, elviselhetetlenül émelyítő, ízléstelen lett volna (egyes résztvevőkben talán még bizonyos személyi kultuszos felhangokat is ébresztve). De itt még az unalmasabb percek is teátrálisak voltak, az ön- és kollégatömjénezés is csupán megbocsátható túlzásnak tűnt.

Maga a díjátadás úgy zajlott le, akár egy itáliai tévéshow. A daliás férfiszépség Strehler tündökölt, míg mellette a fekete nadrágos-inges-zakós, csapzott, ősz-es-fekete szakállú, törékeny Vasziljev igyekezett kibújni a képből. S ezt a ceremóniát követte egy még nagyobb: a bankett. A csodálatos középkori San Domenico kolostorból átalakított, minden kényelemmel ellátott hotel pálmafás kerengőudvarában szolgálták fel az aperitifet, s a barokkosan átalakított hajdani refektóriumban volt a hétfogásos pazar vacsora. Az ünnepeltek elkülönítve, a díszasztalnál ültek. A többi asztalnál a felső tízezer eleganciája keveredett a művészek lomposságával. A kezdeti ünnepélyes feszélyezettség hamar mediterrán örömünneppé oldódott.

Ki gondolt ekkor már Európára, az integrálódó színházra?

PETER VONZ BECKER

SE ÍRÓ, SE KRITIKUS, SE KÖZÖNSÉG

BESZÉLGETÉS LUCA RONCONIVAL

– *Ön pályája* során *most igazgat* először *állandó városi* színházat. *Vajon* azért *vállalta ezt a megbízatást, mert itt olyasmit is megvalósíthat, amit eddig* szabadúszó *rendezőként sem* Olasz-*országban, sem külföldi színházakban nem tudott elérni?*

– Hát... a kérdésre nem könnyű felelni, mert tulajdonképpen eddig is egész jól meg tudtam csinálni mindazt, amit akartam, persze csak azért, mert az olaszországi színházi helyzetre tekintettel mindig megpróbáltam - hogy is mondjam - szlalomozva dolgozni; és továbbra is ez a szándékom. Azt hiszem, ebben az országban másként nem is lehet.

– A Teatro Stabile csak a *rendezői önmegval*ósításhoz szolgál *alapul, avagy három-négy éven* át az *adott* város közönségét is be akarja *vonni* egy utazásba, egy közös *élménysorozat*ba?

– Természetesen az utóbbira törekszem. Hiszen nem először kínálták fel nekem valamelyik Teatro Stabile vezetését. De tudtam, hogy Torinóban elképzeléseim szerint lehet majd dolgoz-ni...

– *Miért épp Torinóban?*

– Olaszországban minden városnak sajátos jellege van. Torinóban a közönség inkább hagyományos beállítottságú, a szó jó értelmében; fegyelmezettebb, figyelmesebb, mint másutt. Rómában például a közönség figyelme nagyon is szétszórt... De ha az ember felvállal egy ilyen színházat, először azt kérdezi magától: mit jelent a mai Olaszországban a Teatro Stabile fogalma, mire képes egy ilyen színház? A többi Stabile nem jön szóba modellként.

– *Milánóban valamikor a strehleri modell volt a mérvadó: a szinház minta felvilágosítás* és a *szórakoztatás színhelye, Brecht* olaszosítása...

– Volt egyszer, hol nem volt! A milanói Piccolo Teatro valamikor kétségkívül modelljellegű volt, de ma már sem intellektuálisan, sem szer-vezeti szempontból nem tekinthető modellnek. Hagyományszínház, amely tisztességgel él egyik napról a másikra. Másfelől az olasz szín-háznak kétségkívül kárára volt, hogy a Piccolo mint lehetséges példakép következmények nél-kül maradt.

De az Isten szerelmére: nehogy azt higgyék, hogy én itt, Torinóban valamiféle modellt akarok teremteni. Még az sem biztos, hogy azén tizenöt év óta kialakult munkamódszerem egyáltalán összeegyeztethető egy intézménnyel, egy állandó társulati maggal, amelyhez aztán folyamatosan csatlakoznak újabb színészek. Különösen problematikus ez a mai Olaszországban, ahol a fiatalok totálisan elutasítanak mindenfajta kísérletező, a dolgok mélyére hatoló tevékenységet. Mindenütt a gyors siker hajhászása, a mindennemű eredetiség nélküli, eldobható kultúra divat-ja grasszál.

Luca Ronconi

Az olasz néző csak vágykép

- *Való igaz:* Olaszországban *járva az ember ügy látja, hogy a közélet egyre inkább* szétzilálódik. *Harminc* tévéadó van, *ötven politikai párt, de Milánó* és *Palermo között mindössze két politikai hatalmi* tényező: a katolikus *egyház* és a *maffia. Az egyik egyre gyengül, a másik* egyre *erősödik,* és *az állam jóformán megszűnt létezni.* Lehet-*ne-e itt még* legalább a *kultúra területén a szín-*ház a *figyelem,* a koncentráció *szigete?*

- Aki ismeri munkásságomat, tudja, hogy én éppen erre törekszem. Csakhogy nálunk, Olaszországban nincs igazi közönség, és ezért a színház, sőt, minden egyes előadás voltaképpen mindig felhívás a közönséghez; kíváncsiak vagyunk, eljön-e egyáltalán valaki. Talán más kultúrákban, mondjuk, Németországban van a közönségnek arculata; talán az ottani közönségnek vannak elvárásai a színházi emberekkel szemben.

Nálunk nincs ilyen elvárás. Az olasz közönség egyáltalán semmit sem vár el. És ebből mégsem szabad azt a következtekést levonni, hogy visszahúzódunk, és zárt csapatban, csak a magunk számára dolgozunk. Nem, nagyon fontos, hogy felállítsunk valamilyen hipotézist, hogy megidézzük egy lehetséges közönség képzetét, vágyképét! Hiszen valahol talán létezik még fogékony közönség, csak nehezen érhető el. A kultúra és a politika terén ugyanis mára annyi válaszfal és terelőút alakult ki, hogy már nagyon nehéz egy színházi előadás és az eszményi címzett között közvetlen, természetes kapcsolatot létrehozni.

- *A hipotézis felállítása a* darabválasztással *kezdődik. Feltűnő, hogy miközben* ön az olasz közönséget *keresi,* egyre-másra *német* szöve-*gekkel foglalkozik.*

– Valamit le kell szögezni. A német, a spanyol vagy a francia színházzal ellentétben az olasz színészek már évszázadok óta elsősorban idegen nyelvből fordított darabokat játszanak. Olasz klasszikus drámaíróból kevés van, kortársi szerzőből még kevesebb, ezért a sok idegennyelvű műsordarab. Mármost én nagyon nehezen tudok instruálni olasz színészeket franciából fordított darabokban; annál több rendezői lehetőséget találok a német színdarabszövegekben.

– *Mi lehet* ennek az oka?

– Magam sem tudom! Annyi bizonyos, hogy a német nyelv szellemi struktúráját, a német írásmódot és azt, ahogy mindez a fordításban megőrződik, az olasz színészek jobban értik és jobban is reprodukálják, mint a francia szövegeket; a francia nyelv olyan tartalmakat fejez ki, amelyek nem élik túl a fordítást.

– *A nyelvrokonság ellenére?*

– Ez nem a nyelvi gyökereken, hanem az eltérő gondolkodáson múlik. Én a színészektől általában mindig egyfajta szellemi, érzelmi és pszichológiai kétsíkúságot követelek: egyfelől az olasz, másfelől a fordításban még megőrizhető német vagy francia vonatkozásokra kell tekintettel lenniök. Engem mint rendezőt leginkább az a zóna izgat, ahol a fogalmi gondolkodás és aszó egymásba nő

A fogalom, a káosz és Karl Kraus

Fogalmi gondolkodáson itt azt értem, ami feloldhatatlanul kötődik egy adott nyelvhez, és nem vihető át egy másik nyelvbe, vagyis ami a nyelv mélyrétegében rejlik.

– Ma este *ön a Fiat-gyár egy használaton kívüli* szereldéjében olaszországi bemutatót tart: Kar/ Kraus *művét,* Az emberiség végnapjait *állítja színre;* azt a *művet, amelyet* még szerzője *is elő-*adhatatlannak tartott, már csak *terjedelmi* okokból is.

– Igen, Kraus tizenöt órás előadásról beszélt; de éppúgy tarthatna negyvennyolc óráig, vagy akár tíz napig is.. Az én előadásom három-órás lesz, mert csupa szimultán akcióból áll. A szöveg minősége nem végig azonos, vannak nagyon sűrű és vannak inkább fecsegő passzusok. Én azonban nem minőségi szempontok szerint válogattam, hanem egyfajta antológiát szerkesztettem. A szerelde eszményi helyszín a szimultán játékhoz, amire egyébként a szöveg maga is lehetőséget teremt, hiszen az egyes jelenetek egyidejűleg játszódnak Bécsben és a különböző frontokon. Ez nyilvánvalóan befogadási problémát is teremt: a darab merő káosz, persze olyan káosz, amelyet nem az esetlegesség elve alapján szerveztem meg...

Drámaírás drámaírók nélkül

- *A* színház *a* maga *nagy korszakaiban mindig* az adott ország *nyelvén író kortárs szerzőket játszott: Szophoklészt,* Shakespeare-t, *Molière-t, Goldonit, Eduardo de Filippót... Létezhet-e* Olaszországban *eleven* szöveges *színház,* ha az *egy Dario Fón kívül nincs kortárs* szerző? És ha *valaki* egy olyan *intézmény élén áll, mint ön itt Torinóban, nem tehetne valamit a* drámaírás *előmozdítására is?*

- Úgy gondolom, érdekes közönség nélkül nem születhet színpadi szerző; a nagy drámaíró ugyanis elsősorban saját közönségét dramatizálja. És ha a közönség passzív, motiválatlan vagy ostoba, akkor senkiből nem lehet igazi drámaíró. Azt hiszem, az általam használt jelzők elég pontosan írják le ami olasz közönségünket. Bármilyen furcsa, soha nem vallottam azt a felfogást, miszerint a drámaírást a drámaírók találták fel. Először van a dráma, aztán a drámaírók. Úgy gondolom, először valamilyen kapcsolatnak kell megszületnie a közönség és a színház mint társadalmi közeg között, és ha e szerződés szabályaiban megállapodtak, csak akkor kerülhet sor az írásra. Az olaszországi helyzet egész egyszerűen nem teszi lehetővé nagy drámaíró születését.

Jelenetek az Orlando Furiosóból

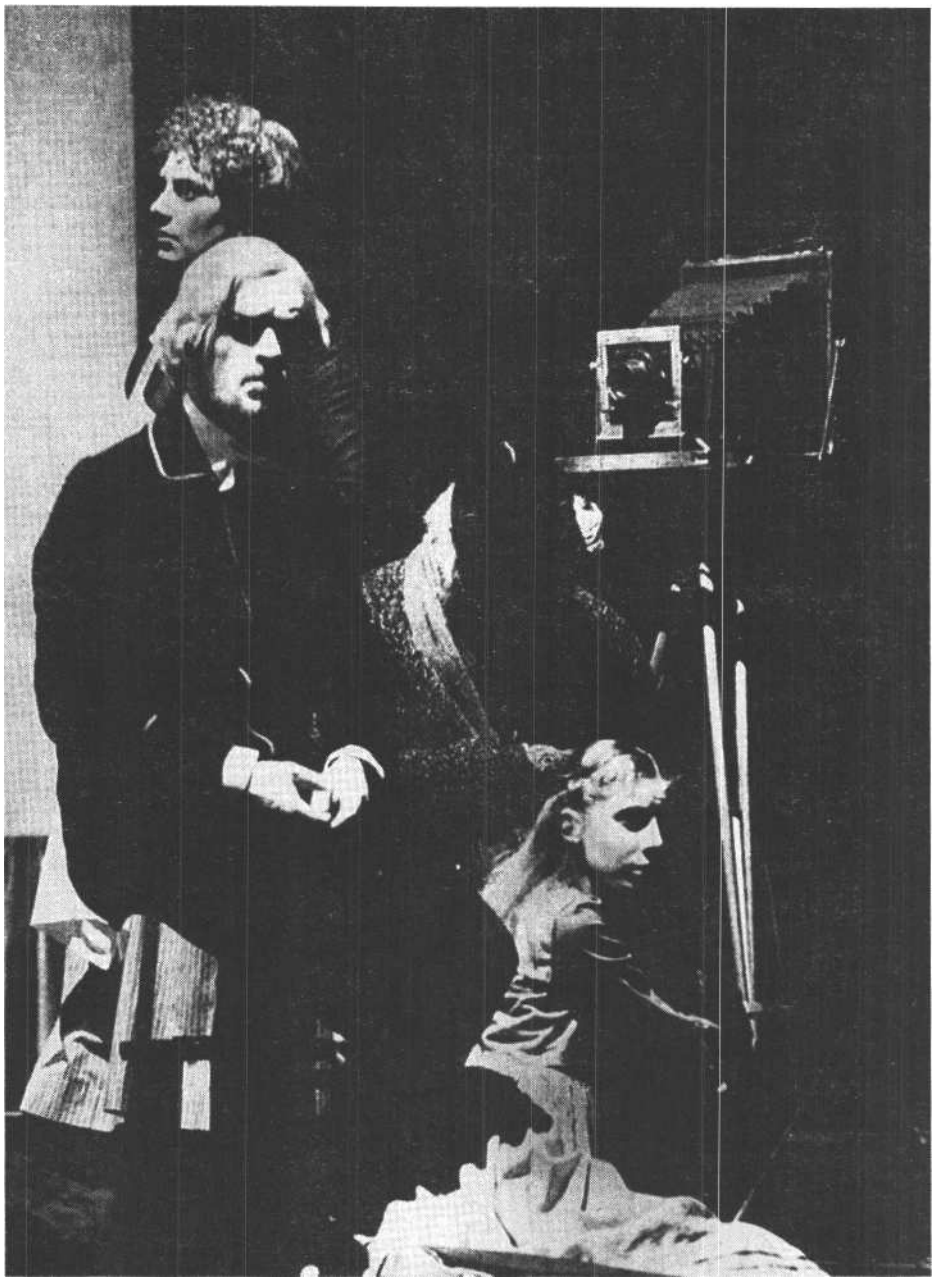
– *Érdekes elmélet. De ugyanakkor* Olaszországban *ma hallatlan* bőségben *teremnek kivételes tehetségű elbeszélők* és *regényírók. Hát nincs olyan közöttük, aki egy szép napon azt mondaná:* „Tudod *mit?* Szívesen *írnék valamit a színház számára,* ha eljátszanád."

– Dehogy nincs! Egyszer például megállapodtunk Umberto Ecóval: tizenöt évvel ezelőtt elkezdtünk dolgozni egy darabterven. De Ecótól persze nem várható el, hogy háromfelvonásos vígjátékot írjon egy házassági válság lélektanáról vagy a főnök és a titkárnő viszonyának bonyodalmairól. Ha én Umberto Ecótól darabot kérek, hát olyan mű születik, amely hétszer olyan hosszú, mint *Az emberiség végnapjai,* egyidejűleg hét bolygón játszódik, és a mondanivalót egyik bolygóról a másikra közvetítik! Én persze hiszek az ilyenfajta színházban, és semmire se becsülöm azokat az angolszász kirakodóhelyeket, ahol csak az ember hétköznapi problémái halmozódnak fel - ezek tökéletesen érdektelenek.

– *Vagyis elveti a színpadi zsurnalizmust. Ha* már a *zsurnalizmusnál tartunk: játszik-e valami szerepet* Olaszországban *a színikritika?*

– Miféle szerepre gondol?

– *Van-e párbeszéd a színház és a kritikusok* között?



A vadkacsa című Ibsen-dráma a pratói Laboratórium Színházban

- A mi nagy vitáink mindig csak gazdasági szinten zajlanak...

– *Esztétikai viták nincsenek?*

– Igen csekély mértékben.

– *Megfigyelésünk szerint az olasz színházban bizonyos formalizmus uralkodik:* az első a *forma,* a stilizálás, és ez határozza *meg a* tartalmat. *Ritkán indulnak ki az anyagból, hogy annak alapján határozzák meg a formát. Csaknem mindig szólistákat látni, igazi* együttes *játékot* csak *nagyritkán.* A színészek *pedig ritkán néznek egymás* szemébe, *inkább a rivaldán túlra* sandítanak...

- Igen, az exhibicionizmus jellemző tulajdonsága és időnként hibája az olasz színésznek. Az olasz színész hajlamos rá, hogy kiállításra vigye önmagát. Persze néha szép és érdekes dolgot állít ki - máskor viszont valami förtelmeset vagy nevetségeset. De azt hiszem, ez is össze-függ a már említett jelenséggel: a francia színész franciául játszik, saját nyelvén fejezi ki magát. Nálunk viszont olasz darabok híján a színész kénytelen kitalálni a maga nyelvét, és ilyenkor könnyen válik modorossá. Az olasz színház egész Európában a legmodorosabb; merő tévedés, hogy spontán vagy természetes volna, ellenkezőleg: a végletekig formalizált. Ezért esik a külföldi megfigyelőknek annyira nehezükre, hogy megítéljék és elviseljék.

A közönség ízlése, a gesztus hívsága, a hang dallama

-- És ön *harcol e hagyományos modorosság ellen?*

– Néha harcolok ellene, néha, ha helyénvalónak érzem, támogatom. Hiába, ez adottság; nem tehetünk úgy, mintha nem léteznék. Itt van például az olasz néző vonzódása az esztétizmushoz; negatív hajlam, mégis létező, nem lehet behunyni előtte a szemünket. Vannak olyan színházi kultúrák, amelyekben azt mondják az emberek: „Megértettem" -- „Nem értettem meg" -- „Egyetértek" - „Nem értek egyet" - „Érdekes" - „Érdektelen". Az olasz néző viszont azt mondja: „Tetszett" - „Szép" - „Csúnya". Az olasz nézőnél jóformán minden a kialakult ízlésen múlik, és nem a megismerésen. Ha nálunk az ember sikerre akar vinni valamilyen koncepciót, mindig az ízlést kell megcéloznia, mert a mi nézőink - ellentétben a német közönséggel - nem tudnak koncepciókat értelmileg felfogni; még a legműveltebbje sem.

– Ha a színész *ilyen hiú módon expresszív,* ebben az *egzisztenciális* szorongás is *kifejeződik. Minél jobban akar kinézni, hogy megkapja a* következő szerződést. De ön, *mint egy állandó színház rendezője* és igazgatója, *bátran mondhatná neki: „* Veled *holnap* is *akarok dolgozni, ne mutogasd hát magad ilyen vehemensen, inkább a darabbeli figurára koncentrálj!"*

– Csakhogy én az olasz rendezők közül egyike vagyok a leginkább szövegközpontúaknak - és a közönséggel való nehézségeim javarészt éppen ebből adódnak. Pedig háttérmészetesen én is olasz módra rendezem meg a szöveget. Ellene vagyok a mások által oly sokra becsült túlfinomult esztétizmusnak, de azt is tudom, hogy ami közönségünk elvárja: a szöveg alakuljon gesztusokká. Akkor aztán módomban áll eldönteni, hogy a gesztus pusztán csak esztétizál, vagy van-e mélyebb értelme is. Nem kedvelem a formális-esztétizáló színházat, de hiába: azt, hogy a hang nem pusztán a gondolat kifejezését szolgálja, hanem önálló hangzása, dallama is van, jószerivel az olaszok fedezték fel - márpedig, mindennek ellenére, mi azért mégiscsak olaszok vagyunk.

Theater heute, 1991. február

Az 1933-ban született Ronconi a hatvanas évek végén tűnt fel Ariosto *Orlando* Furiosójának színpadi változatával, mára Olaszország egyik legtekintélyesebb, Európa-szerte elismert rendezője, 1989 óta igazgat-ja a torinói Teatro Stabilét

Fordította: Szántó Judit

FORGÁCH ANDRÁS

„VALAMI FIGARO-FÉLE ALAK"

„Mögötte egy nagybajszú ember haladt, magyaros kabátban, inas létére elég rendes öltözetben; az a hányaveti modor, mellyel pipájából kiverte a hamut s rákiabált a kocsisra, kétségtelenné tette, hogy mi a foglalkozása. Kiütközött rajta, hogy valami hanyag úr elkényeztetett szolgája, valami orosz Figaro-féle alak"

(Lermontov: *Korunk hőse-1841)*

Amikor elvállaltam *a Figaro házassága* fordítását, fogalmam sem volt róla, mire vállalkozom. Ezt le kell szögeznem - illő szerénységgel - ennek a jegyzetnek a legelején: fogalmam sem volt róla, mire vállalkozom, de ugyanakkor ellenállni sem tudtam a színház ajánlatának, hogy Illyés Gyula ma méltán klasszikusnak számító fordítása után belevágjak én is ebbe a szinte reménytelennek tűnő vállalkozásba. Nem volt fogalmam ugyanis az eredeti mű „belső terjedelméről", enciklopédikus és nyelvi gazdagságáról - ugyanakkor mégis közvetlen, erős és gazdag képzetem volt egy „Figaro-féle alakról", akit úgy véltem ismerni,

olyan bensőségesen és közelien, mint a reggeli borotválkozószereimet a fürdőszobai tükör előtti polcon - s amint csak óvatosan s korántsem mindennap folyamodom a borotválkozás néha traumatikus, néha katartikus műveletéhez, ugyanígy, borzongva és némi kaján áhítattal, túlzó önbizalommal és nem csekély kételyekkel vágtam bele Beaumarchais klasszikusának fordításába.

A műből áradó derű, életteli és látszatra „halálegyszerű" lendület, hangulat, érzéki mámor és önfeledt magabiztosság, eklektikus gazdagság és szabadság ugyanis véres, körmönfont és majd' évtizedig elnyúló - barátok és kortársak erős kritikája és biztatása közepette megszületŐ - *munka,* írói aprómunka eredménye, szinte teljes kép a kor Franciaországáról - akkori nagy hatásának ez a ráismerés az egyik titka.

Beaumarchais, a paradoxonok embere, ez a kalandor, művész, feltaláló, fegyverkereskedő, legitimista forradalmár és titkosügynök, törvényen kívüli és belüli, nőbolond, nőimádta férfiú nem kímélte magát főműve megalkotásakor - mint ahogy komoly, tudatos, nap-nap utáni munkával „hozta létre", „nevelte fel" darabjának közönségét is, lévén az egyik első irodalmár, aki felmérte a nyilvánosság, a „publicity" szerepét a művészetben; sikeresen aknázta ki korának ellentmondásos állapotát, a félig-meddig alkotmányos monarchia és az egyre erőteljesebben polgárosodott és szekularizálódott világváros - Párizs! - egymás-mellett-létét; hozta tehát létre gondos munkával kora egyik legjellegzetesebb hősét és annak közönségét, többek között a betiltások, engedélyezések, félnyilvános előadások (nem beszélve az uralkodó azóta közmondássá lett reklámmondatáról: „Ha ezt a darabot bemutatják, akkor le kell rombolni a Bastille-t!") még ma is közönségcsalogató váltakozásának kikényszerítésével.

A fordító sokkal szerényebb eszközökkel rendelkezik, mint az író, legfeljebb követheti az alkotó módszerét és gondolatait, legfeljebb rekonstruálhatja (legjobb képességei szerint) a műben rejlő formai intenciókat - s a több száz éves távolság következtében természetesen a hűségre való törekvést összhangba kell hoznia a „feleleVenítés" eszközeivel: száraz, kissé szürke szóval kifejezve, valami „korszerűt" kell létrehoznia.

Illyés Gyula, véleményem szerint, nagyszerűen mérte fel *a Figaro* nálunk legérvényesebb értelmezésének határait: Paulay Ede nyomdokain (annak számos megoldását át is véve, több

Haumann Péter (Figaro) és Törőcsik Marl (Marcellina) a Nemzetl Színház előadásában

Bánsági Ildikó (Rosina) és Bubik István (Almaviva)

helyütt inkább csak átdolgozva a múlt századi fordítást) *népszínművet* formált Beaumarchais majdhogynem tisztán polgári és társalgási komédiájából: a szegény legény diadalát „írta meg" a gazdag úr felett - fordításában az egyszerű (de furmányos) népfi fölényét hangsúlyozta a hanyatló arisztokrácia (az önhitt földbirtokos) felett; falusias légkört teremtett egy szép, szentistvánéji legénybúcsúhoz. Interpretációja érvényességét bizonyítja, hogy a magyar színpadokon milyen népszerű tudott maradni Beaumarchais darabja - ellentétben például az elképesztően gazdag német színházi kultúrával, ahol Mozart operája jelenti a végérvényes és egyedül lehetséges színpadi változatot, s ugyanez (mutatis mutandis) Angliára is igaz. Németországban csak a közelmúltban jelent meg *a Figaro*-trilógia, egy kötetben - nevezetesen *A sevillai borbély, a Figaro* házassága és *A bűnös anya* -, s a fordításokon feltűnően érződik a színpadidegenség, inkább csak dokumentumszerűen rögzítik az alapműveket, nincs mögöttük (előttük?) élő színpadi hagyomány.

Illyésnek tehát sikerült egy intakt, összefüggő és érvényes világot teremtenie - ám az új fordítónak szembe kellett néznie részben az eredeti szöveggel, részben saját hiányérzeteivel, amikor nekilátott a feladatnak, hogy megpróbáljon egy olyan új fordítást létrehozni, amely nem mond le az eredeti mű semmilyen, lényegesnek ítélt mozzanatáról, de meg tudja teremteni azt az elementáris erejű lélegzetvételt, ami nélkül színpadi szöveg legfeljebb csak illusztrációja gondolatoknak és cselekedeteknek, de nem részese: mert a szónak ugyanúgy „tennie" kell, „cselekednie" kell a drámában, mint az előadás összes többi mozzanatának.

Amikor pár évvel ezelőtt (Molnár Gál Péter ujjmutatása nyomán) többször nekifutásra lefordítottam a Figaro-trilógia harmadik darabját, A *bűnös anyát,* szembesültem (és kritikusan szembesültem) azzal a ténnyel, hogy a *Figaro* nyelvezete korántsem az a drasztikus, direkt nyelvezet, amelyen egy ilyen karakterű színdarab legszívesebben megszólalna, hanem sokkal áttételesebb, rafináltabb, polgáribb és átesztétizáltabb, mint az ember a „Figaro-féle alakokról" való homályos képzetei alapján hihette volna. Csábító csapdahelyzet -- első nekifutásra bele is sétáltam hogy a sok Monsieur és Madame között indázó udvari nyelvezet mesterkélten hímporos virágcsokrát alkossa meg a fordító (egy üde és harmatos mezei virágcsokor helyett). De minél inkább azon voltam, hogy viszonylag hűségesen adjam vissza a tizennyolcadik századi francia elit nyelvezetét a huszadik század második felének magyarján, annál inkább veszett ki sok helyütt a mondatokból az az egyszerű természetesség, amely nélkül az elegáns fogalmazásmóri meghal: kiürül, mint egy kiöregedett dandy bókja egy körúti eszpresszóban.

Itt tehát választani kell - és minden mondatnál újra és újra eldönteni --, hogy merre billenjen a mondat (a pillanat) terhe: mert azóta azt is szerencsésen felmértem, hogy nem egyszerűen a szöveghűségről van szó, például akkor, amikor a Monsieur szót egyszer „uramnak", egyszer „gróf úrnak", egyszer „méltóságos úrnak", egyszer

Haumann** Péter (Figaro) **és** Ráckevei **Anna (Suzanne) (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvételei)

pedig egyszerűen „Monsieur"-nek „fordítom" (bár sohasem „uraságnak", mint Illyés): hanem arról, hogy az adott pillanatban a lehető legtevékenyebb, legaktívabb értelmű mondat szólaljon meg a színpadon, legyen indulatteli, mégpedig olyan indulatoktól telített, melyek az egész mű legközepéből sugárzanak.

Csak egy példát hozok fel erre, egy olyan dilemmáét, melynek eldöntését tulajdonképpen az utolsó pillanatig halogattam, s ez a Zsuzsi-Suzanne dilemma. Paulay Ede jött arra rá, hogy legyen Zsuzsi a Suzanne-ból, hogy a dráma egyik központi alakjának, titkos motorjának neve eleve magyaros becézett formában bukkanjon fel az előadásban, s a nézőben azonnal bensőséges, szeretetteli közvetlenséget teremtsen a hősnővel. És minden mondat lefordítása közben, mely-ben ez a név előfordult, éreztem annak nyomasztó terhét, hogy a Suzanne névvel az eltávolodás, valamilyen enyhe hűvösség lopózik a szavak közé: minden mondatnak meg kellett küzdenie ezzel az idegen hangzású (bár nem teljesen ismeretlen) franciás névvel. Tehát nem egy magyar „Zsuzsiról" van itt szó, hanem egy külföldi személyről, akit ezek után már nem lehet Zsuzsinak becézni sem a darabban, hiszen francia ne-vet nem lehet magyarul becézni. Azonban megfigyeltem - és nem biztos, hogy ez tudatos volt a szerzőnél -, hogy a jelenetek elején általában Suzanne-nak nevezik a hősnőt, és csak később fordul át, hevesebb pillanatokban, ez a név becéző formulába (Suzon, Suzette, Suzanette); sőt, hogy a döntő pillanatban, amikor Suzanne kilép az öltözőfülkéből, a gróf (félretéve minden négy-szemközti bizalmaskodást) riadt, megdöbbent, majdhogynem tiszteletteli „Suzanne"-t kiált.

Látszólag mellékes kérdés, azonban az egész darab jellegét eldönti valamilyen irányba.

Zsuzsi mindörökre kiskorú marad - Suzanne felnőtt, nagykorú, sőt egyenjogú. Ha Zsuzsi okos, ügyes, akkor is megmarad „háztartási alkalmazottnak" - Suzanne-ban ott rejlik egy úrnő, egy önerejéből saját kasztjából kitörni képes lény önérzete (a legvalószínűbb modellje Beaumarchais élettársa, gyermekeinek anyja, későbbi felesége): és ez akkor is igaz, ha az egész darabban csupán a keresztnevét ismerem meg - mellesleg a Figaro is keresztnév.

A nevek észvesztő kavalkádjában - spanyol, olasz, francia és „beszélő" nevek - voltaképpen nem is lehet homogén közösséget teremteni, ez egy nemzetközi mű (tudjuk, hogy eredetileg Franciaországban játszódott volna, de a szerző, barátai bölcs tanácsára, idején gyakorolt öncenzúrával tette át a színhelyet Spanyolországba), de én éppen ezért tartottam fontosnak, hogy kidomborodjon: ez egy francia szerző francia darabja, s hogy mennyiben vonatkozik ránk, magyarokra, annak az egészből, és nem az átstilizált részletekből kell következnie.

S A bűnös anya fordítása közben (vagy inkább után) jöttem rá arra is, hogy az egyik első olyan polgári drámaciklussal állunk szemben (a trilógia úgy bontakozik ki előttünk, mint egy afféle prehistorikus Budenbrook-család: a hanyatlás folyamatosan regisztrálható és nem nagy drámai döntésekben, hanem sok apró döntésben és az életfeltételek fokozatos átalakulásában realizálódik), melyben a társadalmi státusok konfliktusa nem egymástól elidegenedett („osztályharcos" érdekű) szereplők konfliktusában, hanem sokkal inkább eltérő érdekű, de azonos talajon álló lények (bármilyen keserűek is egy adott pillanatban Figaro szavai és bármilyen illuzórikus is lehetett ez az akkori Franciaországban) különböző eszközökkel folytatott, de nagyjából egyenlő esélyű folyamatos konfliktusában bontakozik ki.

Ez a „Figaro-féle alak" valóban szolga, valóban szolgál - de ugyanakkor (és a legvalószínűsíthetőbb névetimológia is erre utal) magának a szerzőnek, a nemessé, dúsgazdaggá vált polgári sarjnak a portréja is: benne vannak konfliktusai a „fennállóval" és benne vannak azóta már határozottan tipizálható jegyei is az egyenrangúságnak, mely immár nem egyéni érdemek, hanem valamilyen általános jogállapot következménye. Ennek *előérzete* van meg a műben, ebből fakad a szolga „fölényének" számos megnyilvánulása.

Figaro - fils *Caron,* azaz benne rejlik a név-ben Beaumarchais egykori, polgári neve, úgy, ahogyan ez Párizsban, a tizenhetedik század közepe táján, egy találmány körüli vitában, némely sajtótermékekben is megjelent: az apja fia, Caron órásmesterfia ő, polgári sarjadék, aki nem egyszerűen büszke a származására, hanem természetes érzékkel használja ki annak minden előnyét: a gyakorlati tudást, a mindennapokban való eligazodást, a hétköznapi érdekek plasztikus megjelenítésének képességét: polgár, világpolgár, aki indulatos pillanatokban nem népdalra fakad, hanem Voltaire-t és Molière-t idézi, vitájában a világgal őket tudja maga mellett.

Ha az ember ezt a nyomot követi, talán megjelenik előttünk egy olyan nem hétköznapian hétköznapi embernek (és környezetének) általa derűsen és olykor szikrázóan okosan kommentált világa, ahol a rituális stilizáció nem leplezi a történés esetlegességeit, s ahol a harsány burleszk mellett érvényes erővel jelenik meg az események száraz, szinte tragikus komolysága.

Próba szerencse.

Alakok vagyunk valamennyien.

NAGY ANDRÁS

SZELÍD KACSA

HENRIK IBSEN: A VADKACSA

Csak az igazságot ne. Kiváltképp ne a színtiszta igazat. Szót se többet megváltásról. Ha pedig ez a meg-váltás meghasonlott úrifiúk erkölcsi gimnasztikájává válik, végképp kerülendő. Hiszen amolyan etikai végrehajtóként veszik el, rettenetes moralitásuk jogán, a kisemberek életével összenőtt élethazugságait. És ha az igazság ekként „öl, butít és nyomorba dönt", talán csakugyan nem marad másvédelem ellene, mint a kései Ibsen-darab két - természetesen szimbolikus - epizodistájának: a test és a lélek felkent gondnokának alkoholmámora.

Soha aktuálisabb rettegést. Melynek érvényességét csak fokozza a történelmi és erkölcsbölcseleti méretű dilemmák betelepítése az úgynevezett „kisvilágba": emberi, polgári viszonyok közé; hiszen a morálfilozófiák nagy, történelmi improvizációi múltán csak azt az ártatlanul elpusztult gyereket tudjuk szívből megsiratni, aki szükségképpen nem fogta fel sem azt a gondolatmenetet, sem azt a következtetést, amelybe belehalt. A többi feledhető, felcserélhető. Meghasonlott messiások lelkiismeret-vizsgálata, kiemelt életjáradéka vagy száműzetése nem fontosabb, minta doktor diagnózisa a már beállt halálról.

Erről volt szó azon a márciusi kedd estén, s azóta újabb estéken a szolnoki Szobaszínházban, Ibsen egyik legrejtélyesebb darabja révén. Hiszen A *vadkacsa* mintha ellenszenvező inventáriuma lenne mindazoknak az alapelveknek, vezérmotívumoknak, melyek ezt a drámaírói életművet meghatározták és halhatatlanná tették - így hát a leltár végén a rezignáció ugyancsak indokolt: valóban ilyen iszonyúak lehetnek az olyannyira nagyrabecsült ibseni „ítélkezés" költségei? S épp az ítélkező szerint? Ami pedig gondolatilag megtörténik a darabban, s végzi szépen a maga tisztító-pusztító munkáját, az a szimbólumok efféle, csaknem karneváli fináléjában hasonló deficithez vezet: ennek a látás- és gondolkodásmódnak nincs alternatívája Ibsen számára - morálisan ítéli meg az erkölcsi ítélkezés kockázatait, s jelképesen szembesít minket a jelképek szemléletbeli tévelygéseivel. A kettő súlyosan összefügg: az elpusztított jelkép valóságos halálhoz vezet.

A kacsa azonban nem vad. De szelídsége csak részben ibseni eredetű.

És mintha ez is a történet aktualitását fokozná. Ez a rálátni-nem-tudás: hogy valamennyien nyakig ülünk szemléleti sémáinkban, s bár elégtelenségükkel és veszélyeikkel tisztában vagyunk, nincs másunk ezen túl. Egyetlen, bár megosztott tér áll rendelkezésünkre, legyünk nézők vagy játszók: Szobaszínház.

Fejünk felett terül el tehát a padlás - a „vadon" -, ahova a nagyapa vadászni jár, s melynek új lakója a címszereplő sérült szárnyas. Szemben van velünk a fényképészműterem, mely azonban szinte csak alibi az életre: Hjalmar Ekdal voltaképpen feltaláló, ha *a* civilizáció fejlődése naponta nem szűkítené mozgásterét újabb és újabb találmányokkal. Szünetekben át kell haladnunk ezen az egyszerre emberien s ugyanakkor nyomottan tagolt téren, melybe szünet végével a lépcsőházból, folyosókról mégis, mint „igaziba", visszatérni vágyunk. Hiszen az élet ezekkel a hazugságokkal együtt - vagyis: éppen ezekkel együtt - élhető, meghitt, s a dráma kezdetén bizarrságában is magával ragadó.

A köznapi hazugságok sorozatát azonban - mint rendesen - egy mélyebb s feloldhatatlanabb élteti: Werle, gyáros és nagykereskedő rendezte be ezt a műtermet egykor - szinte kompenzációképpen, hiszen a drámát megelőző „eredendő bűnökben" csaknem mindenkivel osztozott. Előbb a nagyapa becsületét vette el, utóbb az asszonyét, az előbbi eredménye egy megroppant, csaknem tébolyba merülő egzisztencia, az utóbbié: Hedvig, a gyerek. Ez az „ősi" gyalázat azonban stilizálatlan, az erre következő élethazugságok mintegy ennek elfedésére kellenek, s a lassanként létrejövő meghittség mintha a jóvátétel felesleges energiáiból táplálkozna éppen. S ki más sugallhatná ezt maradandóbban, mint éppen a nő - minta dráma három nőalakja: három stádiumként formálva meg s fordítva ki az idill mint a helyreálló egyensúly vágyát: az öregkori csábításnak engedő Sörbyné (Kierkegaard-ral ezt esztétikai stádiumnak nevezhetnénk), a meghittség megteremtését etikai parancsnak, csaknem vezeklésnek tekintő Gina Ekdal, s a végleg felbillent világrendet - csaknem vallásos - áldozatával helyreállítani próbáló kislány: Hedvig (alakja a *Félelem* és reszketést író Kierkegaard feláldozott Izsákjára rímel, szinte filológiailag is; miként a dán bölcselő és a norvég drámaíró között vallomásosan erősek a „transzparenciák").

Hiszen a legrettenetesebb hazugság mégiscsak az igazságtétel vágya lenne: a hegyi magányából lebocsátkozó ifjabb Werle a nyíltság, tisztázás és ítélkezés amolyan modern intrikusaként zúzza darabokra az élethazugságok immár életformává összeálló rendszerét, s a végrehajtóvá züllött modern messiás működése nyomán minden bűnös megtisztulva vagy meghasonlottan bár, de túléli a számonkérés pillanatát, egyedül az ártatlan pusztul bele.

Különös diagnózis egy nagyívű drámaírói életmű színtéziseként.

Hogy a rendező Fodor Tamásnak éppen itt és most lett fontossá A *vadkacsa,* arra utal, hogy a darab újrafordítva került színre: Kúnos László hajlékony, modern és rendkívüli erejű mondatai nem hagynak kétséget afelől, hogy itt nincs szó klasszikusok előtti illedelmes főhajtásról, színdarab-dekonjunktúrák idején szokásos drámaporolásról - s hogy a norvég eredetihez nyúlt a fordító, kiiktathatta háta színházi köznyelvvé vált vagy épp közhellyé kopott fordulatokat, s a közvetítőnyelv - a német - generálszaftja nélkül frissebbnek érezhetjük a skandináv ízeket is.

Ám mintha a kacsa szelídsége is éppen ebből adódna. A Hjalmar Ekdalt alakító Mucsi Zoltán szeretetteli sutasága, őszinte életdilettantizmusa, sokszor groteszkbe hajló „falsette"-jei egyként sejtethetnek rendezői koncepciót vagy puszta - bár élőírt - fogyatékosságot mindössze. Az előbbi nagyívű kritikát ígér Ibsen önkriti-

***Szentendrei Angéla (Hedvig) és* Spolarics Andrea *(Gina* Ekdal)**

káján - az utóbbi élét veszi tragikus pillanatoknak: ezt az embert nem lehet „kellőképp" megalázni Werléék estélyén, nem kínozza meg szükségszerűen saját részvétlensége, amikor leányának tett ígéretéről megfeledkezik; s végül a meghasonlás mélységei fölött siklunk el csaknem, amikor Hjalmarnak meg kellene értenie - s a szívével kellene megértenie éppen! -, hogy leányaként nem a saját leányát szerette.

Ekként hat zavarba ejtően Gregers Werle: Mertz Tibor formátuma, szelíd szépsége; higgadt érvrendszerében pedig szinte megszólalása előtt hitelt adunk mindazon abszurdumok érvényességének, melyek pusztító erejéről győződnénk meg a darab folyamán. Ibsen rezignációját itt komoly művészi szándék kérdőjelezi meg, anélkül természetesen, hogy a darab követné az önparódiának ezt a felülbírálatát. A kislány halála így akár „baleset" is lehetne: talán csak a párna volt túlzottan puha, mellyel a vadkacsa kivégzését Hedvig elpróbálta korábban.

Ám a szelídség igazi letéteményesei a nők, s bizonnyal a dráma intencióit követve nemis annyira szerepükkel, mint inkább puszta létükkel sugározzák azt a megnyugtatóvá szelídített erotikát, mely persze majd szépen sietteti a fejleményeket. Az ugyanis, ami bűnbánat és elhallgatás

Mertz Tibor (Gregers Werle), Bajcsay Mária (Hörbyné) és Kátay Endre (idős Werle) (Ilovszky Béla felvételei)

Gina Ekdalnál, a virtuóz lágyságú, kérlelhetetlenül kedves Spolarics Andreánál, immár karakterré, sőt: természetté változna a szép, szőke, szembeteg angyalnál: a Szentendrei Angéla által megformált Hedvignél, az ő szelídsége így te-hát sorsa és végzete, ezért lesz pusztulása irracionalitásában is szükségszerű. A „legdrágább feláldozásának" ábrahámi tettére rajta kívül senki nem képes, a felnőttek így - kierkegaard-i különbségtételt követve - megrekednek az áldozó Agamemnon világánál: a tragikus hősök rendjénél; ő azonban áttöri ezt a konvencióvá lett erkölcsiséget, s külső sugallatra bár, de mégiscsak átéli az abszurdum érvényességét: a hitét. S hogy ennek feltétele a pusztulás, ez is az ibseni diagnózishoz tartozik.

Melyet tovább enyhítenek azonban a darab férfi szereplőpárjai: a „nagyapák" - az idős Werle, akinek érdekvezényelte kizsákmányolóalakját Kátay Endre a szeretetvágy és a jóvátétel emberi színeivel árnyalja; illetve a clownos kedélyű-öltözetű öreg Ekdal meg-megrettenése attól, hogy sorsával csakugyan szembesülnie kelljen, Győry Emil játékában. Mindez a gyengeség emberi tónusa lehet, ám az Ekdalék házában lakó két további szimbólum: a papnövendék és az orvos karakterének „megszelídítése" immár szándékos kontúr: hiszen az ő sorsukban Ibsen mégiscsak a két lehetséges kiutat zárta el. Az orvos szervi realizmusa, tehetetlenséggé züllő tenniakarása emberi hibákkal tudja csak igazolni ha-

Mucsi Zoltán (Hjalmar Ekdal), Szentendrei Angéla (Hedvig), Győry Emil (öreg Ekdal) és Mertz Tibor (Gregers Werle)

nyatlását, melyben mégis elegendő erőt őrizhet meg - s Derzsi János jelenlétével: sugározhat is - ahhoz, hogy joga legyen „tetemre hívni" az etikai kísérletezések szofisztikájába menekülő, másodgenerációs - lelki - kizsákmányolót. Molvik papnövendék azonban, Tóth József kábultságával és villanásaival, szinte csak statisztájává válhat annak, amire másféle felfogás amolyan fortinbrasi főszerepet is építhetne akár. Hiszen civilizációnk történetében volt már példa arra, hogy az igazság ne lehessen emberellenes. Az emberszeretet antikrisztusi. Hogy a megértés meg tudja előzni a számonkérést, hogy forradalmi erejűvé, sőt: megváltóvá válhasson a szeretet.

Kétezer éve erre vallást alapítottak.

A többit persze tudjuk. De valamiképpen mindannyian ennek - is - örökösei vagyunk. És a skandináv protestantizmus mint államvallás idején sem korrumpálhatta jobban a klérus a hitet, mint neofita kortársaink egy keresztény kurzus hajnalán. Ibsen a kétségbeesést is ábrázolta hozzá, Fodor mindössze az alkoholt.

Ez azonban már a stilizáció világába, a jelképek padlásvadonába vezet minket, melyekben igazán gazdag ez a kései dráma. És ezért volt gazdag látvány és jól működő „terep" Kemény Árpád nagyon is valóságos tereket alkotó díszlete, s szépen mutattak benne Németh Ilona kevéssé stilizált ruhái. Ahogy jó volt látni a valóságos franciasalátát a tányérokon. Hiszen maga a látvány - mi másért volna fényképész Hjalmar Ekdal, miért éppen a szembetegség lenne örökletes stb. - éppoly valótlan, mint élethazugságok rendszeréből épülő életünk. A jelentésnek pusztán alkalma lehet, ám a tekintet áthatol rajta, mint pisztolygolyó a vadkacsán. Ám akkor már tragédiákat okozhat, sőt: kell is okoznia.

„Soha nem volt elég bátorságod ahhoz, hogy szeresd az életet" - mondhatnánk az önmagának szemrehányást tevő Kierkegaard-ral Gregers Werlének: mondja tehát Ibsen lelkiismerete Ibsennek. Ezért hiányzik őnála minden szelídség az igazságosztóból: vadsága voltaképpen gyávaság. Fél szembenézni az élet valóságos mélységeivel, ahol az igazság többnyire és joggal imperativusz és statiszta marad. Mert azután kezdődik a neheze. És talán így van jól. Mintha ez a darab nem forradalom utáni hangulat műve lenne, hanem forradalom *helyetti* hangulaté.

Fodor nem fél. Szereti az életet, nem az igazságot várja tőle. De kacsája talán éppen ezért marad szelíd.

Henrik Ibsen: A vadkacsa (szolnoki Szigligeti Színház) Fordította: Kúnos László. *Dramaturg:* Szeredás András. Díszlettervező: Kemény Árpád. *Jelmeztervező:* Németh Ilona. *Rendezte:* Fodor Tamás.
Szereplők: Kátay Endre m.v., Mertz Tibor, Győry Emil, Mucsi Zoltán, Spolarics Andrea, Szentendrei Angéla, Bajcsay Mária, Derzsi János, Tóth József, Háda János, Kocsó Gábor, Bellus Attila, Árva László, Horváth Lajos, Mészáros István, Czakó Jenő.

SÁNDOR L. ISTVÁN

AZ IDŐ SZORÍTÁSÁBAN

HAROLD PINTÉR: RÉGI IDŐK

Építsünk színházat! Úgy tűnik, nemcsak súlya, de folytatása is van az Asbóth utcai Leonce és *Léna* gesz-tusának zárómondattá emelt színházteremtő szándékának. Most a Dominó Színpadon tartott bemutatót egy intézményi keretekből kilépő társulat (Egri Kati, Szilágyi Tibor, Takács Katalin, Valló Péter). Az előadásra választott darab újból nemcsak a játék alkalmát teremti meg, hanem a színészi-rendezői önmeghatározás lehetőségét is kínálja.

Pinter drámája, a Régi *idők,* nem a színházról szól, de a színházzal egylényegűnek tekinti a világot. A színjátszás sajátosságait az emberi létezés közegeként értelmezi.

Természeténél fogva a színház, akárcsak jellege miatta Pinter-mű, a reális és a virtuális, az érzéki valóságként létező vagy az illúzióként megteremtett határán egyensúlyoz. A két szélső pont közötti kötéltánc nemcsak a Pinter-darab színpadra állításának alapproblémáját jelzi, hanem a színtársulatok előtt álló alternatívákra is utal.

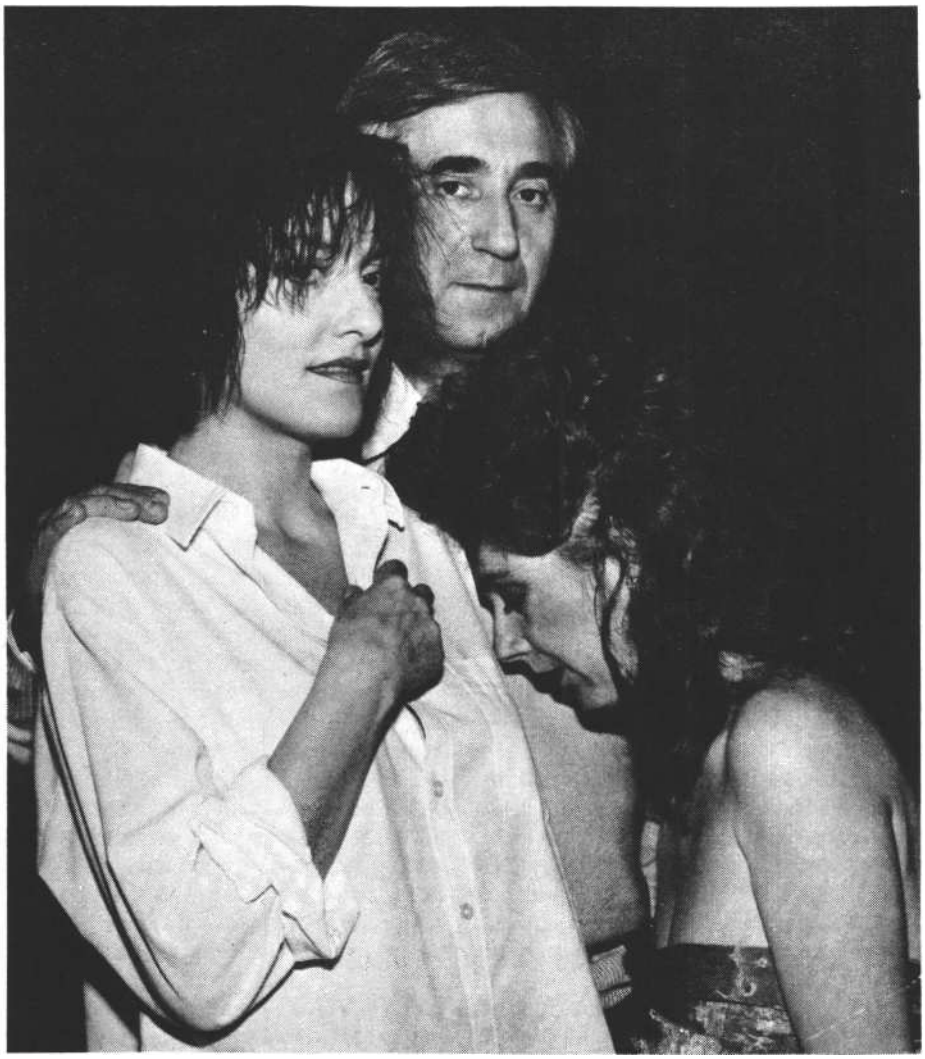
Viszonyaink között újból sürgetővé vált a színjátszás öndefiníciója. Döntenie kell arról, hogy a világgal eddig kiépített kapcsolatok fellazulása nyomán, a valóságra vonatkozó korábbi képzetek tarthatatlanná válása után milyen utat jár, milyen megoldásokat keres. Az élet köznapi banalitásait erősíti-e fel, vagy a banalitások mélyén szunnyadó sejtelemeket szólítja meg? Felszínt borzol vagy mélybe merül?

Választhatja a színház az illúziók világának megerősítését is. A szórakoztatást vállalva, magát az áttekinthetetlennek, illúziótlannak bizonyult valóságot minősítheti virtuálisnak, az önfeledt színházi este időtartamára nem létezőnek. De tarthatja a színjátszás a bizonyosságvesztés tragikus hiányérzetét termékeny kiindulópontnak is. Hihet a nemtudás beismerésének bölcsességében is. Ez a valóság pozitív értelmű negációja. Nem az illúziók valósággá minősítését, hanem az illúziók valóságosságát hangsúlyozza ez a megoldás. Azaz vállalja a látszólagosság logikájának, a viszonylagosság viszonyainak feltárását. Ez történik meg Pinter darabjában. Ezért jelent kiváló alkalmat a Régi *időkegy* új lehetőségeket kereső (alkalmi?) társulat bemutatkozásához.

A politikai rendszerek kényszereitől megszabaduló színjátszás útja erre vezethet. A felteendő kérdések, 'a megnevezetlen összefüggések rengetegén át. A színházat ma csak erre az ingoványos talajra érdemes építeni. Az illúziókeltés díszletként használt műanyag sziklái helyett az idő szélfútta, pergő homokszemeire.

A Dominó Színpadon látható színházi alapkőletételnél azonban még csak a talaj ingatagsága vált bizonyossá. Az, hogy milyen nehéz a magyar színházi gyakorlatból kilépve másfelé indulni. A darabértelmezés résein, a színpadi játékkal teremtett világ hézagain beszivároghatnak az előadást erodáló, a játékot fellazító, stílustól idegen elemek is. A kidolgozott jelzések, súlyos pillanatok, a felépített vagy felismerhető figurák arra utaltak, hogy nagyszerű lehetőségek vannak az előadásban. Úgy tűnik, hogy az általam látott estén nem a legjobb formáját mutatta a produkció. Elsősorban Szilágyi Tibor tűnt dekoncentráltnak. Az első részben érzékelhető bizonytalankodásai, még stíluson belül maradó pontatlanságai után a második részben teljességgel a külsődleges színjátszás eszközei kerekedtek felül játékában. Nehéz helyzetbe kerülvén a művészi rutint hívta segítségül, ám így az előadás belső viszonyai is megbomlottak a színész kifelé szóló jelzéseivel. Ennek következtében az a finom érzékiség, sokfelé ható érzékenység, ami Egri Kati és Takács Katalin játékában (lehetőségként) érzékelhető volt, a második részben szintén inkább egyértelműségeket keresett, leegyszerűsítésekbe tévedt. Végső soron a darab izgalmas többértelműségeit az előadás inkább kétértelműségekké alakította. A produkcióban más összetevők kárára a rejtett erotikus tartalmak erősödtek fel. A játék ezzel a darabot elsősorban magán-emberek magánéleti problémáinak ábrázolása-ként közvetítette, s láthatatlanul hagyta a mű világából a modern ember létének egészét érintő metafizikai, filozófiai problémákat.

Tévedés lenne azonban ezt a leegyszerűsödést a színészi játék dekoncentráltságának számlájára írni. Valló Péter rendezőként abban tévedett, hogy mindent a színészeire bízott, csak a színészi alakítások kidolgozására koncentrált; a Pinter-darab összetettségét azonban csak részben képes megszólaltatni a színészi szuggesztivitás. Mert győzheti ugyan tehetséggel,



Egri Kati, Szilágyi Tibor és Takács Katalin a Régi időkben (Kosnás Zsuzsa felvétele)

energiával a színész annak érzékeltetését, hogy a banális társalgási fecsegés mögött fontos emberi tartalmak elrejtésének vagy megfogalmazásának szándéka munkál. Jelezheti a játék, hogy a felidézett történések mélyén súlyos, a lét egészét érintő problémák szólalnak meg; de a viszonyítási pontok megteremtése, az összefüggések értelmezhetővé tétele már elsősorban rendezői feladat.

A Pinter-játszás csapdája ez: a naturális életkép vagy közhelyes társalgás mélyén ugyanis az alapmítoszok öntudatlan felidézése, rítusok szándéktalan újjáteremtése ismerhető fel, s hiányérzetünk támad, ha egy-egy előadás - a pinteri dramaturgiát követve - az élet látszatai felől kiindulva végül nem jut el ezekig a mitikus mélyrétegekig.

A Régi *idők* szövege például nem véletlenül fejeződik be némajátékkal, a szereplők mozgásait leíró hosszú szerzői utasításokkal. A sokáig kitartott, mozdulatlan állóképek megismétlik a szövegben korábban csak szavakkal jelzett viszonyokat, a szereplők közt felidézett helyzeteket. (A szerzői utasítások szó szerint követik a szereplők monológjainak korábbi kifejezéseit.)

Az ismétlés, a felidézés a rítusteremtés gesztusa. Láthatóvá válik minden, ami korábban csak a szavak keltette képzetként létezett. Jelen idejű eseménysorrá alakul mindaz, amiről csak mint múlt idejű történésről tudtunk. Mindez azokat a viszonyokat rögzíti, s alakítja egyetlen állapottá, amelyekkel a szereplők - mint múltból kiemelt pillanatokkal, vagy mint fantázia teremtette képzetekkel - önmaguk létére kerestek magyarázatot. Áttekinthető rendet teremt ez ott, ahol a rendezetlenség, kiismerhetetlenség a létezés alapélménye. Hamis próféciákat megkerülve, önfelmentő félmegoldásokat nem kínálva a teljes fény születik meg a dráma végére a kiindulóhelyzet tompított világításából. Ezt szolgálja az idő rituális birtokbavétele. A modern ember létének zaklatottsága a rítus eredendő biztonságérzetében oldódik fel. A sors kiszámíthatatlannak tet sző folyamatai rögzített, de egymáshoz képest mégiscsak viszonylagosnak jelzett állapotokban lelnek nyugalmat a Pinter-szöveg befejező mondatai szerint. Ehhez képest az előadás záróképe - bár követi a szerzői instrukciókat - kapkodó-nak, esetlegesnek, súlytalannak hat. Nem magyarázza visszamenőleg is az előadást, nem kínál viszonyítási pontokat, értelmezési lehetőségeket.

Ezzel megkerüli a rendezés a Pinter-mű alapkérdéseit, a darabban fokozatosan felismerhető időjáték szerepének értelmezését. Nem válaszol az előadás arra az alapproblémára, hogy a mű miért értelmezi át a reális alaphelyzetet (egy házaspárhoz látogatóba érkezik a feleség egykori barátnője) többértelmű szürreális vízióvá. Pedig a modern kultúra alapkérdéseit érinti mindez.

Megőrizhető-e az európai civilizáció ereje, számtalan teremtett értéke, ha - egy hosszú fejlődési folyamat végeredményeként - csak elszigetelt individuumokban létezik? Az eltérő, de egyformán lehetséges nézőpontok viszonylagosságai között fenntartható-e a közös világ, az azonosságokat kereső értékrend illúziója? A totális szétesés felé halad-e kultúránk vagy az egység újrafogalmazásának irányába?

Hisz ez a darab különös dramaturgiájának alapkérdése is: a szereplők különálló, bár érintkezési pontokat mutató történetei csak elszigetelve léteznek-e - akár önmaguk emlékeiben vagy egymás fantáziájában -; vagy közös renddé szerveződik-e sorsuk, egyforma súlyú, egyenlő értékű, akár lehetőségként, akár valóságként, de egyenrangúan létező életté?

Végső soron ugyanis a darab motívumai a halál és az újjászületés misztériumai köré szerveződnek. Abba a problémakörbe, hogy miképpen válaszol a modern ember az idő szorító sürgetésére. Feloldódik-e benne, láthatatlanul elenyészik-e, mint Anna, mivel önmaga kiterjesztésének kísérletei eleve kudarcra kárhoztatták. Vagy újjászületik-e belőle, mint Kate, miután - érintve a pusztulás esélyét is - az azonosság és kívülállás lehetőségeit is megélve, önmagából teremti meg az egység igényét, az együvé tartozás, az egyetemesség értékeinek megerősítését. Vagy szemlélődik, reménytelen kívülállóként, mint Deeley, megérteni vágyva azt, ami önmagában is csak rajta kívül történik.

Harold Pinter: Régi idők (Dominó Színpad)
Fordította: Ungvári Tamás. *Jelmez: Dőry Virág. A rendező munkatársa: Bencze Zsuzsa. Díszlettervező és rendező:* Valló Péter.

Szereplők: Szilágyi *Tibor,* Takács Katalin, *Egri* Kati.

Giorgio Strehler kapta az idén a Német Nyelvi és *Irodalmi Akadémia Friedrich Gundolfról elneve*zett *díját,* a német *kultúra külföldi* népszerűsíté*sében* szerzett *érdemeiért.*

STUBER ANDREA

KONCEPCIÓTLAN PER

BERNARD SHAW: SZENT JOHANNA

Március 8-án zajlott le Bernard Shaw *Szent* Johannájának bemutatója a veszprémi Petőfi Színházban. Akkor, amikor Vándorfi László már kinevezték igazgatónak, de még nem iktatták be. A színházban bágyadtan fújdogált a lezárt botrány utószele. A nézőtér várakozással, a színpad szorongással volt tele. A színészek provokációtól tartottak, a nézők színpadi demonstrációtól. Sem ez, sem az nem történt. Az előadás két mondat erejéig utalta hadihelyzetre (Kőmíves Sándor Inkvizítora ejtett néhány nyomatékos szót a világi hatalom képviselőiről, miszerint „nem tanulnak bele, nem készülnek fel a feladatra"), a közönség udvarias tapssal köszöntötte a meghajló színészeket. A függönyön túl búcsúhangulat lengedezett; a tiszavirág-életű Kapás-korszak véget ért.

A napilapokban rövidesen megjelentek az első kritikák. Az egyik a hit és a politikai racionalitás viszonyának bonyolultságát érezte ki Iglódi István rendezéséből, a másik az erőszak negédes könyörtelenségét találta hangsúlyosnak, a harmadik a világi és egyházi hatalom korrupt összefonódását emelte ki. Az írások szerteágazó volta arra utal, hogy a kritikusok Iglódi koncepcióját illetően találgatásokra hagyatkoznak. Az alábbiakban újabb találgató véleménye következik.

Úgy gondolom, Iglódi Shaw realista Johanna-ábrázolását kívánta követni, amennyiben egy ösztönösen bölcs, két lábbal a földön álló, naivan eltökélt gyereklányt állított elénk. Hiszen annyi szélsőségesen ábrázolt Johanna - Schilleré, Shakespeare-é, Voltaire-é - után Shaw próbált „embert faragni" a szűz szentből. Iglódi ehhez igazodik, amikor vallási révülettől és látnoki képességektől mentes Jeanne d'Arcot képzel a színpadra. Az előadás azonban stílusával eltér a történet megteremthető hétköznapiságától és életközeliségétől, mert a műfajként megjelölt tragikomédia helyett tragédiaként kívánja hatásosabbá tenni a darabot. Amolyan klasszikus modorban: középre zárt rendezéssel, szimmetrikusan elhelyezett szereplőkkel, drámai fény- és hangeffektusokkal, nagy gesztusú színészi megnyilvánulásokkal. E dagály(osságo)t Iglódi olykor kitereli a színpad medréből, s színészeit egy-egy kimenetel és bejövetel erejéig leküldi a nézőtéri területre. (Amivel, ha van is célja, nem éri el. Az előadás konzervatív játékmódjától mindenesetre idegen ez a megoldás.) Iglódi tehát egyszerűen megjeleníti a csodatévő parasztlány sorsát, anélkül, hogy annak alakulásában bármilyen tényezőt vagy szereplőt különösebben hangsúlyozna. Fogalmazhatok úgy: hagyja a művet önmagáért - és önmagában - beszélni. (Bár Shaw talán csak az utójátékban ismerne rá.) Avagy mondhatnám azt: nem akart közölni vele semmi személyeset.

Az előadás szépen felépített teátralitása nem marad hatástalan, bár egy-egy ügyetlen apróság ront rajta. (Ha valamin tetten érhető, hogy az előadás nem békeidőben született, akkor az a műgond hiánya néhány jelenetben.) Egy-két képben az elvárhatónál és elképzelhetőnél üresebb a színpad. A harmadik és az ötödik szcéna például elviselne néhány statisztát. (Bár, ha arra gondolok, hogy a második képben a csoportos szereplők milyen mesterkélten, iskolásan és statikusan formázzák az udvari népséget, inkább nem hiányolom a tömegjeleneteket.) Szerencsétlen kellékek nehezítik a színészek sorsát: Borbiczki Ferencét a bot, mellyel - már-már a nevetségesség határát súrolva - többször keresztülnyargalászik a színpadon, hogy rá-rácsapjon a zászlórúdra. (Jelezvén, hogy Dunois nagyon mérges, amiért a szél nem akar kedvező irányt venni.) pásztor Edinát a kardja (pallosa?) készteti értelmetlen tötyörgésre. Fegyvere a lehető legalkalmatlanabb méretű: ahhoz nem elég kicsi, hogy normálisan viselhesse, ahhoz pedig nem elég nagy, hogy erőt kifejtve kelljen húznia-vonnia maga Után, gyenge női mivoltát jelképezendő. Ez a kardszerűség csak arra jó, hogy né-ha rá lehessen támaszkodni, mint egy sétapálcára. Ugyancsak bajos ötlet Johanna egyik lábára béklyót rakatni a tárgyalási jelenetben. Ez a bilincs ugyanis a legkevésbé sem látszik olyannak, mint ami bárkit is visszatarthatna a szökéstől, ezzel szemben zavaróan belecsörög-zörög Pász-tor Edina monológjába, s egy-egy pillanatra hall-hatatlanná teszi a szöveget.

Az előadás legizgalmasabb jelenete a tárgyalás (üde színfoltja, hogy Nyirkó István kötelességtudó Hóhérja ott téblábol, nem tudván eldönteni, szükség lesz-e rá kínzói minőségében vagy sem), a legszebb pedig a koronázás. A reimsi székesegyházi képben érvényesül legjobban a Vayer Tamás tervezte puritán, szikár, komor díszlet. (Fokozza a helyzet ünnepélyességét, majd Johanna magára maradottságát, hogy a szereplők szövegét visszhangosítva halljuk.) Rátkai Erzsébet jelmezei nemigen tartanak össze: anyagaikban, színeikben, stílusukban oly eklektikusak, hogy az előadás képében egységként nem értelmezhetőek. Ezzel szemben többékevésbé egységes erőt mutat a színészi játék, kiegyensúlyozott színészi gárda áll a színpadon.

Pásztor Edina (Johanna) és Rácz Géza (Dauphin)

A tárgyalásjelenet a veszprémi Szent Johannából (Ilovszky Béla felvételei)

A címszerep Pásztor Edina vállát nyomja, s nem nyomja le. Johanna alakítójának már az első - még nőies - megjelenésekor érzékeltetnie kell azt, amit a szereplők mondanak róla, tudniillik, hogy „van ebben a lányban valami". Úgy vélem, Pásztor Edina nem marad adósunk ezzel a sugárzással. Csillogó szemmel és kislányosan huncut mosollyal érkezik, s a kedvesen várakozó kifejezés nem olvad le arcáról a várkapitánnyal folytatott szócsata során. S e bájos magabiztosság megadja Johanna titkának megfejtését. Ez a lány tudja, amit tud, s el sem tudja képzelni, hogy ne legyen igaza. Megkapóan gyermeki vonásokat mutat: kamaszzsenialitást, tinédzserdacot, toporzékoló dühöt, naiv rácsodálkozást. „Első szerelmet" él meg, nagyravágyó álmokkal, beteljesült vágyakkal, hihetetlennek tetsző csalódásokkal. „Égi" hangjait a józan esze súgja, szentekkel aligha van dolga. Megy a saját feje után, mert tévedhetetlenül tudja az utat. Értetlenkedik, hogy miért kell győzködnie másokat. De ha kell, hát kell. Magától értetődő természetességgel veszi rá híveit arra, hogy kövessék. Egy darabig. S amikor megáll Johanna tudománya az emberek befolyásolásában, gyermeki durcássággal szakít (vélt) szövetségeseivel, hogy azután a tárgyalási jelenetben naivitása maradékát is elveszítse. Az utójátékban Pásztor Edina a felnőttkor küszöbére lépteti hősét: fenntartja Johanna illúzióit, de már felruházza az önirónia képességével. A színésznő ezzel teljesíti be figyelemre méltó, bár itt-ott még árnyalható, gazdagítható alakítását.

Johannával szemben erőteljesre formált politikusok hada áll. Szoboszlay Sándor Cauchonja bölcs és megfontolt egyházi személy, s egyáltalán nem érzéketlenül veszejti el a szüzet. Kőmíves Sándor ugyancsak tekintélyesen adja az Inkvizítort, hőse meggyőző erővel és tiszteletet parancsoló higgadtsággal rendelkezik. Fülöp Zsigmond (Warwick) elegánsan cinikus diplomatát játszik, e szerepkörben már módja volt imponáló tökélyre fejleszteni magát. (Cauchon, Warwick és a Káplán érdekegyeztető tárgyalása remek lenne, ha Bősze György mértéket tartana a Káplán korlátoltságának, indulatosságának és nevetségességének ábrázolásában.) Borbiczki Ferenc a várhatónál kevésbé súlyos Dunois, viszont rendkívül pontosan érzékelteti ambivalens érzéseit Johanna iránt. Mindenekelőtt azt a szakmai féltékenységet, amelyet a szűz hadvezéri sikerei váltanak ki belőle. Rácz Géza kalácsképű, infantilis, kamaszosan idétlen Dauphin, s mint ilyen, szívesen vállal közösséget a gyermekforma Johannával.

Az előadás végén a szentté avatott, ám az emberek által vissza nem kívánt Johanna az Istenhez fohászkodik. „Ez a te szép földi világod mikor fogadja már be a te szentjeidet?" Közben a vasfüggöny elindul lefelé, könyörtelenül rácsukódni készül a kérdezőre. Pásztor-Johanna nekifeszül a vasnak, próbálja visszatartani, de hiába. Az egyre kisebb résen még kikiabál: „Mikor? Sokára, Uram, sokára?" És a kérdés kérdés marad.

Bernard Shaw: *Szent Johanna (veszprémi Petőfi Színház)*
Fordította: Ottlik Géza. Díszlettervező: Vayer Tamás. *Jelmeztervező:* Rátkai Erzsébet. *Rendezte:* Iglódi István.
Szereplők: Lukács József, Lang Rudolf, Pásztor Edina, Fekete Tibor, Joós László, Czikéli László, Várnagy Zoltán, Háromszéki Péter, Rácz Géza, Dudás Mariann, Borbiczki Ferenc, Fülöp Zsigmond, Bősze György, Szoboszlay Sándor, Kőmíves Sándor, Pogány György, Bálint Péter, Sashalmi József, Vajda Károly, Nyirkó István, Éltes Kond, Csik Csaba.

TARJÁN TAMÁS

ELMEGYÓGY

MARIO MORETTI: HÁROM MAJOM A POHÁRBAN

A közkeletű szólásmondással ellentétben: szarból igenis lehet ostort fonni. Mario Moretti tragikus komédiájának a gyalázatos külvilág elől csalafinta módon diliházba menekülő álőrültjei az első rész zárójelenetében egyikük ürülékével összemázolják magukat, hogy az orrfacsaróan deviáns cselekedettel bizonyosan elejét vegyék kilakoltatásuknak. Kozák András rendezése mértéktartó ízléssel oldja
meg a kínos szituációt: a három ápolt üres bilibe nyúlkál, s a fölforgatott vaságyak drótketrecében csak imitálja a maszatolást. Sajnos azonban az elvontság, a mímelés csupán még jobban kiemeli a színmű nyers, érdektelen darabosságát, tételes kiagyaltságát, óhatatlanul is sokszoros utánérzésnek ható sekély gondolatait. Meglehet, Moretti nem olvasott Dürrenmattot *(A fizikusok),* Kesey-t *(Száll a kakukk fészkére)* és másokat, azaz nem marasztalható el az utánzás vétkében - ám az epigonság is jobb lenne, mint az eredetiség teljes hiánya. A filmrendező Kovácsi János egy-két magyartalanságtól eltekintve híven ültette át a drámát. Fordításáért nem, legföljebb azért neheztelhetünk rá, ha netán ő fedezte föl és szállította a Thália Színháznak e fércművet.

Az ostort a velejükig romlott modern társadalmak, a „nagy koncentrációs táborok" fölött csattogtatja a szerző. Bágyatag vulgárpszichológiai közelítéssel tákolta össze három hősét, akik nem lelvén helyüket a künti fertőben, befészkelték magukat az előkelő intézetbe (biztos, ami biztos: krisztusi korban, vagy akörül). A címbeli állatoknak azzal felelnek meg, hogy lva-zuri, Ma-zuri és (nomen est omen) Kaki-zuri jó hosszan előadott példázatához igazodva a „ne szólj, ne láss, ne hallj" majmaivá vedlenek át. Megjátszott betegségük a némaság, a vakság, illetve a süketség. Egy közösen végbevitt morális gaztett - gyilkossággá váló erőszaktétel -- végérvényesen a vitágtól való elzártságba süllyeszti őket. A zaklatott életű, sokat próbált író nyilván a legtisztább szándékkal kívánta fölrajzolni a látszólag bonyolult erkölcsi egyenleteket: segíthet-e a rossz vagy a még rosszabb a rosszon? önmaga kudarcait megbosszulhatja-e máson az ember? érték-e a bűnben való szolidaritás? - s lehetne még bőven sorolni; ám a feketénél is feketébbre festett táblárÓl reménytelen krikszkrakszokat hátrahagyva pereg a krétapor.

A lapos tantételeket szürke, kétdimenziós, szegényes előadás préseli ki magából. Tudatos, komponált játékvezetés nagynéha mutatkozik: Kozák rendezés címén inkább csak hagyja zajlani az előadást, (A díszlet- és jelmeztervező - egyikük sem szakember -vállalják, de nevükkel nem jegyzik sivár munkájukat.) A „néma" Bobot alakító Incze József jár a legjobban: gubbasztó szótlansága mögé akár oda is lehet képzelni a szexuális defektben szenvedő lingvisztikatudóst. Gálvölgyi János tévedhetetlen rutinnal és hatásos poentírozással játssza a jól bevált „nagy kisfiút", az álsüketet. Dörner György (Poldo), a „vak" rohamozza legádázabbul szerepét, ám jobb sorsra érdemes tehetsége újra és újra lendületét veszti a nyúlós szöveg gumifalán. Balogh Erika egy olyan ifjú giccsfőnővér figurájába kényszerül, aki ,,vak", „süket" és „kuka" - hiszen másként nem válhatna áldozattá. Nagy Gábor kedvetlenül darálja a lélektelen és nővérfogdosó Gilc doktor „jellemzéséül" szolgáló végeérhetetlen szakszavakat. Inke László megpróbálja elhinni és fölfűteni Markus professzor alakját, aki persze mindent tisztán lát - de jobb híján egy-helyben, erőlködve robajlik célja felé. Akinek elég hosszú az emlékezete, vigasztalásul Markus helyébe idézheti a Tóték hajdani remek Cipriani elmegyógyászát.

Ki tudja, a Barátom, Harvey után miért kellett a Tháliának egy - még annál is rosszabb - diliházi darabot előszednie? A társulat „rendszerváltásának" pillanatában többet értek volna egy negyedik majommal: aki egyik első végtagjával lefogja a másika , és nem ír drámát.

Mario Moretti: Három majom a pohárban
(Thália Színház)
Fordította: Kovácsi János. *Rendezte:* Kozák András. *Szereplők:* Incze József, Dörner György, Gálvölgyi János, Balogh Erika, Inke László, Nagy Gábor.

Gálvölgyi János, Incze József, Dörner György és Balogh Erika (Sárközi Marianna felvétele)

Adrian Noble, Royal Shakespeare Company új igazgatója sikérrel harcolt ki harmincszázalékos szubvencióemelést. Így márciusban ismét megnyílt a Barbican Centre ideiglenesen zárva tartott két színházterme, a Barbican és a Pit.

SZÁNTÓ JUDIT

A FANTOM IS CSAK EMBER

GASTON LEROUX: AZ OPERAHÁZ FANTOMJA

Az ínség találékonnyá is tehet. Tasnádi Márton, a Békés megyei Jókai Színház művészeti vezetője, Londonban járván kötelességszerűen megnézte Az Opera-*ház fantomja* című monstre sikermusicalt, és úgy döntött: ezekben a mostoha időkben, amikor a szórakoztató művek iránti igény nagyjából ugyanakkora, minta célnak megfelelő új művek hiánya, előállít szerényebb kivitelben egy házi fantomot. Vette a fáradságot, és átrágta magát az alapművön: Gaston Leroux 1911-ben megjelent horrorbestsellerén, majd fogta magát, és színpadra írta. A zenéért sem devizában rovandó le a jogdíj, mivelhogy itt Andrew Loyd Webbernek egyetlen taktusa sem hangzik el, Gounod, Bizet és Gluck jogutódai pedig már nem jussolnak.

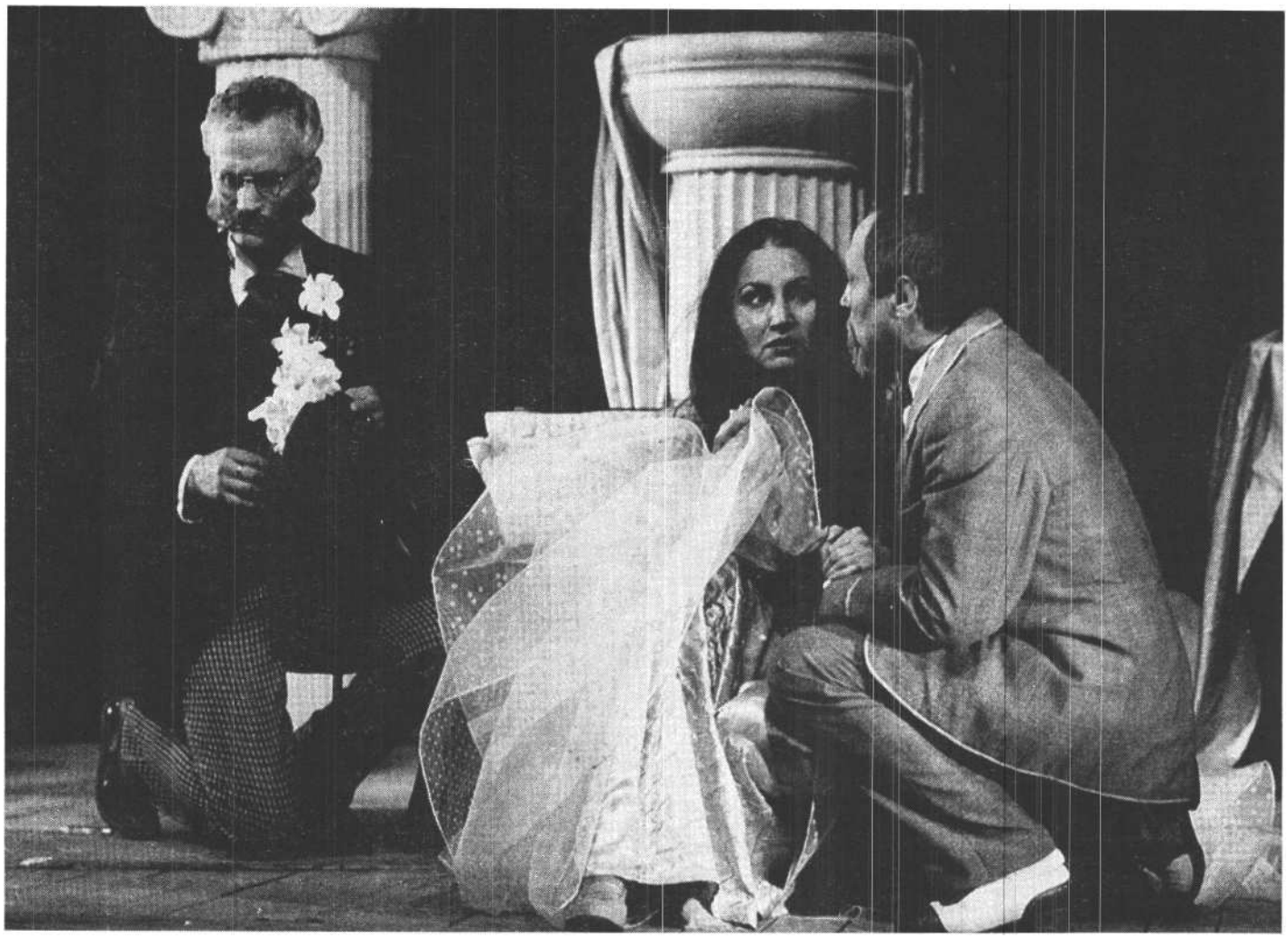
Az adaptáció kétségkívül ügyes munka. A koncepciónak hasznára vált, hogy gyakorló szín-házi ember és nem gyakorló színpadi szerző írta: friss, fordulatos, színszerű és trouvailleaiban kellemesen naiv; úgy tűnik, Tasnádi maga sem volt tisztában vele, mikor talál telibe, s mikor kong üresen a szövege. Ámbár a kanavász megszövése után nem ártott volna konzultánsként mégiscsak bevonni egy írót - akkor, amikor az már nem ronthat rutinjával az alapelképzelésen, a csontvázra viszont, ahol szükséges, valamivel több húst visz fel.

A gyakorló színházi ember főleg az első részben van elemében, amikor a fantom csak egyik szereplője egy fordulatos, eleven kulisszák mögötti zsánerképsornak, amely meg van tűzdelve bennfentes atelier-humorral, ismert, de a nézőt mindig érdeklő háttérintrikákkal. A párizsi Opera és a békéscsabai színház között elvégre csak nagyságrendi különbségek vannak, s így az író-rendező és a színészek otthonosan mozognak ebben az első részben, ahol a fantomnak egészen sajátos szerep jut: afféle rejtőzködő fődramaturg ő, aki a magasból leereszkedő avagy tálcán beküldött üzeneteivel irányítja, méghozzá profi módon és szigorúan művészi szempontok alapján, a színház műsortervét, játékstílusát, szereposztási gyakorlatát és egész üzemmenetét - nem egy színházra ráférne, hogy pincéjében ilyen fődramaturg kísértsen.

Ami a feldolgozás alaphangját illeti: e részben úgy tetszik, mintha Tasnádi tudatosan kerülné a horror, a rémdráma kellékeit. A szereplők jóformán természetesnek veszik a fantom láthatatlan jelenlétét, sőt még a jövevény, Christine Daaé, a parasztlányból lett énekesnőjelölt sem árul el semmi meglepetést, amikor egy ismeret-len álarcos ajánlkozik énektanárjául; nyilván feltételezi, hogy a nagyvárosban, s kivált egy ekkora, varázslatos teátrumban sok furcsaság előadhatja magát.

A második részben ez a hűvösen tárgyilagos alaphang persze már nem tartható, hiszen itt a kulisszák közül nekünk is le kell ereszkednünk, főhőseinkkel együtt, az Opera titokzatos pincelabirintusába, a fantom birodalmába (bár illendőbb a figurát a színpadhoz híven polgári nevén: Erikként aposztrofálni, hiszen Tasnádi mindent elkövetett a szörnyalak humanizálására). Az előadás azonban e szakaszban is ügyel, nehogy az alaphangot túlságosan meg kelljen törnie. Ezért helyez nagy hangsúlyt a családi drámára, amely intim, szinte realisztikus jelenetekben fejlik ki előttünk: egyrészt Polignynek, az Opera addigi, az első részben elcsapott igazgatójának, a fantom vér szerinti apjának és torzszülött fiának különös, szemérmesen gyengéd, az egyik részről égő önváddal, a másikról csendes szemrehányással átszőtt viszonyára; másfelől Christine és Erik, a fantom érzelmi kapcsolatára. És leginkább ez utóbbi ponton jött volna jól az író. Christine ugyanis Tasnádi verziójában két férfit szeret: a fantomot, akihez a mester, majd az élet-mentő iránti hála, a titokzatos lény iránt feltámadó kíváncsiság és a szerencsétlen iránti részvét fűzi, s Raoult, az ifjú grófot, akihez mint jóképű, gazdag nagyvilági fiatalemberhez „normális" női érzelmek vonzzák. Ez a kettőség azonban meg-lehetősen tisztázatlan; már-már úgy tűnik, hogy ha a lerántott álarc alatt csak egy kicsivel is kevésbé ijesztő arc rejtőznék, Christine a maga fantomjának nyújtaná kacsóját. Utalhatna például a szöveg Christine anyáskodó hajlamára is (úgy tetszik, bár ez lehet átgondolatlan véletlen is, hogy a gróf is fiatalabb nála, legalábbis a fel-idézett gyerekkori idillben a fiúcska az apróbb növésű); hiszen a lány a pincében magára ölti Erik táncosnő anyjának gondosan őrzött jelmezét. A „romantikus rémdráma" (ahogy ez a szín-lapon áll) persze nem tűr túl bonyolult érzelmeket - de hát ezt a bonyolultságot maga Tasnádi alapozza meg, csak épp meggyőzővé tenni nem tudja. Íróidramaturgiai átgondolásra szorulna az összecsapott finálé is: Christine túl gyorsan, minden látható megrendülés, vagy akár csak az ügy gondolati feldolgozása nélkül pattan fel a saját apja által lelőtt Erik holttestе mellől, hogy Raoul gróffal tova lejtsen. Szegény fantom - ennél azért többet érdemelt volna!

***Magyar Tivadar* és *Sivók* irén Az Operaház fantomjában**



Kulcsár Lajos, Holl Zsuzsa és Jancsik Ferenc

Mindenesetre az a tény, hogy e romantikus rémdráma kapcsán teljes komolysággal vethetők fel dramaturgiai problémák, arra utal, hogy itt igényes és méltánylást érdemlő vállalkozás ment végbe; Tasnádi és színháza több műgondot fordított erre a gyanús hangzású, szégyentelenül kasszaszempontú produkcióra, mint számos jobban jegyzett színház a maga márkásabb anyagból készült műsordarabjaira.

Érződik ez a műgond az ugyancsak Tasnádi jegyezte előadáson is, amely hiteles helyszínekbe ágyazott, jól pergő képekben tolmácsolja a mesét, és nemcsak az első rész színházi világát humanizálja, hanem a második virtigli rémdrámáját is. Jelesen működik a technika is, már-már a fényűzés benyomását keltve: még a csillár is leszakad, ami nem csekélység, és a processzusban a képzeletszerűség is szóhoz jut: mivel a csillár a nézők feje fölött lóg, a színpadon először csak imbolygó árnyékát követhetjük szemmel, hogy aztán váratlanul lefelé és előre, a szín-padra lendüljön a hatalmas aranyozott szerkezet - kár, hogy mint nem egy részlet, ez is el van kapkodva, még fel sem igen fogtuk, mi történt, máris vége a felvonásnak, és a gyorsan lecsapó zenei effektus magába nyeli a robajt. Valószínű, hogy Tasnádi egyszerre tartotta hatás melodramatikus kiélezésétől és a technika megbízhatatlanságától. Ami az előbbit illeti, fölösleges a túlzott aggályoskodás: ha egyszer vállalta a műfajt, bátran vállalhatott volna a stíluseszközökből is többet, azon a finoman humanizált, átélhető tónuson belül, amelyet amúgy sikerrel talált meg magának.

Csik György szuggesztív szcenikája a kulisszák világának titokzatosságából eredezteti a pince mint szerves folytatás titokzatosságát. Az egyetlen igazán természetellenes helyszín a „mintha"-erdő: a zöldes fénnyel megvilágított, gyűrt ezüst fóliapannók a köztük felállított kitömött állatokkal, de ez is inkább operába illő díszletnek tetszik, s nem ok nélkül: amikor az örökre a pincébe rekesztett Erik egy darabka szabad őstermészetet szeretne varázsolni maga köré, érthető, hogy élmény híján fantáziáját az annyiszor látott operai díszletek termékenyítik meg; s hogy ide invitálja madárfüttyös-piknikes erdei sétára szíve választottját, abban - rémdráma ide, rémdráma oda - van valami őszintén megrendítő. Hasonlóképp bármily Victor Hugóian „szörnyborzasztó" is a történet, mérget kotyvasztó cigányasszonnyal, torzszülött csecsemővel s a pincében haldokló félőrült anyával, amelyet Poligny a múltról előad, az apa-fiú viszonyban ismerős, igaz nemzedéki vonzások és taszítások öltenek testet -- azt hiszem, a legcinikusabb bennfentesnek sem jutna eszébe kivihogni a szereplőket.

A legmeggyőzőbbek azok a jelenetek, amikor Tasnádi három főszereplőjét és a néma szereplőket mozgathatja: a „szólisták" villongásait némán, egy-egy spiccel vagy piruettel lereagáló két balerina például hibátlan munkát végez. Jancsik Ferenc mint Poligny az öreg Germont konvencióiból merít, de azokat szolidan, egyszerűen, az őszinteség hatását keltve tudja alkalmazni. A Christine-t alakító Sivók Irénnel feltétlenül nyert a társulat: bájos, természetes, van benne valami csendes méltóság is, és nagyon szépen énekel. Tasnádi sok operai betétet használ, elsősorban

***Sivók* kén *és Dégi* János**
(Ilovszky Béla felvételei)

Gounod Faustjából, s ez azért gyümölcsöző ötlet, mert Christine és Margit alkatában sok a rokon vonás; a többször is előadott ékszeráriának színpadi feszültséget ad, hogy a falusi kislányt is éppúgy elkápráztatják Párizs és az Opera fényei, mint Margitot az ékszerek, nem szólva arról, hogy ő is rálelt a maga nagyúri lovagjára. Írói segítséggel talán még több feszültséget is ki lehetett volna csiholni Faust és a csélcsap szoknyapecér hírében álló Raoul gróf hasonlóságából.

Az Eriket alakító Magyar Tivadarról köztudott, hogy rugalmas, tehetséges, gondolkodó színész; furcsa mód ezúttal némileg saját lehetőségei alatt marad. Pedig megjelenése illúziót keltő; Tasnádi, szellemes ötlettel, mindjárt négy maszkot is juttatott neki: egy testszínűt, egy fehéret, egy feketét meg egy aranyszínűt, s még annak is megvan a dramaturgiája, hogy mikor melyiket hordja: az arany az ünneplőmaszk, ezzel ül be a fantom a számára rezervált páholyba, a testszínű „házi" viseletre szolgál, a feketével inkább imponálni akar, a fehérrel meg ijesztgetni. És nem a mimika ilyetén elrejtése miatt halványabb ezúttal Magyar Tivadar játéka; inkább azt hiszem, a rendezővel együtt túl sokat töprengett azon, miként kerülhetnének el minden olcsó hatásvadászatot, mígnem a végén már csaknem olyan csendes és jól nevelt lesz, mint egy molière-i szerelmes. Az alakításra is áll, amit a csillár kapcsán megjegyeztem: azért a humanizált fantom is elsősorban fantom, mint ahogy a diszkrét csillárszakadás is elsősorban teátrális katasztrófa.

Ám az igazi gondok a többi szereplőnél kezdődnek, akik a mégoly egyszerű és sommás jellemábrázolási feladatokkal sem tudnak megbirkózni. Hiszen itteni alakítása nyomán Sivók Irénről vagy Jancsik Ferencről sem tudhatni igazán, bonyolultabb feladatokra is alkalmas, jelentős színészek-e, és ez adott esetben csöppet sem baj; tökéletesen elég, hogy világosan, egyszerűen és őszintén vezetik elő a rájuk bízott műfajhű típust, a sokkal több már kevesebb lenne. A többi színész viszont ilyen értelemben sem teremt figurát, kivéve a vetélytárs intrikus díva, Carlotta alakítóját, Holl Zsuzsát, aki azt játssza, amit kell, csak nem úgy, ahogy kellene: belső hitel nélkül, sablonokra játszik rá.

Mások alig játszanak valamit is. Az első jelenetben például a *Carment* próbálják, és André, a rendező (Kalapos László) elégedetlen, mert tenoristája (Géczi József) csak szépen, de minden átélés nélkül énekli a virágáriát; ezért ő maga - potrohos idősebb emberke - énekli-játssza elő a szerepet. A jelenet hatástalanul pereg le a közönségről, mert sem Géczi József nem tudja eljátszani azt, hogy nem játszik, sem Kalapos László azt, hogy rájátszik, méghozzá alkatához nem adekvátul. Kulcsár Lajos (Firmin, az új direktor) és Dégi János (Raoul gróf) pedig akárha jelmezbálon volnának: civil fiatalemberek, akik még a jelmezt is rosszul viselik - Kulcsárról árulkodón rí le, mennyivel ifjabb a szerepénél, Dégiről meg az, hogy legszívesebben farmerbe bújna -, az emberábrázolás kötelme meg kivált feszélyezni látszik őket.

A vállalkozás azonban fogyatékosságaival együtt is tűzbe hozta a házat színültig töltő közönséget, és bátorságával, eredetiségével mintául szolgálhat a hasonló gondokkal küzdő színházaknak; a szövegkönyvet pedig akár át is vehetik.

Gaston *Leroux: Az* Operaház *fantomja* (Békés *megyei Jókai Színház).*
Urbán Mária fordítása *nyomán* színpadra alkalmazta: Tasnádi Márton. *Dramaturg:* Ungár Júlia. *Zenei* szerkesztő: Demjén Erzsébet m. v. Díszlet-jelmez: Csik György m. *v.* Karmester: Bátkai József. *Rendezte:* Tasnádi Márton.
Szereplők: Magyar Tivadar, Sivók Irén, Holl Zsuzsa, Kulcsár Lajos, Jancsik Ferenc, Dégi János, Kalapos László, Géczi József továbbá Csizmadia Éva, Horváth Margit, Locskai Andrea, Kovács Etele, Kovács Tamás, Lénárt László, Tihanyi Tóth Csaba.

SZÁNTÓ PÉTER

SZÓRAKOZUNK VELÜNK!

Sokfelé olvashatni a kétségbeesett nyilatkozatokat, hogy kommercializálódik a színház, hogy lassan nem marad más, csak a könnyű limonádé. Ami valóban kétségbeejtő - de leginkább egy más szempontból.

Egy véres közlekedési baleset ugyan még akkor is hatásos marad, ha rosszul, makogva, lilán vagy eredetieskedve mondják el. Viszont egy jó viccet - a maga korlátai között - csak jól szabad elmondani.

És ez sokkal nehezebb.

Így most néhány, nemrég bemutatott színdarab esetében nem azt a feladatot tűztem magam elé, hogy a színműirodalom mélységeibe merüljek, hanem hogy megnézzem: miként szórakoztatnak bennünket, és hogyan szórakozunk?

Az újdonatúj józsefvárosi Budapesti Kamaraszínházban Neil Simon *Kapj el!* című zenés darabját adják. Az általam látott előadást érdemben elemezni alig lehet, de hát nem is csak ez a feladatom. Írhatok tehát a közönségről. A pénztárnál azt a tájékoztatást kaptam, hogy csaknem teltházas előadásról van szó. Ehhez képest megdöbbentő volt a szinte kongó nézőtér. Ezt hívják úgy: bérletes előadás.

Az első néhány foghíjas sorban foghíjas öregemberek ülnek, a hátsó négyben nyerítő, ordítozó iparitanulók és megállás nélkül hülyén vihogó barátnőik. Nem az a baj, hogy semmi affinitásuk a színházhoz, hanem hogy ezt, amint megkezdődik az előadás, valami agresszív, magabiztos fensőbbséggel a nézőtér és a színpad tudtára adják. Gyakorlatilag, a szó szoros értelmében nem lehet hallani, ami odafönt elhangzik.

Így csak bizonyos kételyek között merem mondani - hisz lehet, hogy egy élvezhető előadás az ellenkezőjéről győzött volna meg -, hogy nem értem a darab magyarországi bemutatószériáját (most játssza a negyedik színház másfél évtized alatt). A fiatal, befutott zeneszerző és a kicsit dilis, szétszórt, szeles szövegírónő viharokat sem nélkülöző szerelmi története inkább követi a fanyar-keserédes angolszász kommersz vígjáték színpadi előírásait, mint az életét. Az embernek nem az jut eszébe, hogy milyen érdekes az élet, hanem hogy milyen ügyes iparos ez a Simon (aki azért ennél - máskor! - több). Sager és Hamlisch dalai esetlegesek, szürkék, felejthetők - amihez nyilván hozzájárul a jelen előadás hidegen szintetizátoros, előre fölvett gépzenéje.

A dolgot - talán - elviszi, hogy a *Kapj el!* szerepdarab lehet. Jelen esetben Harmath Imre a fiatal színészek egyre gyakoribb műfeldobottságával, a természetesnél gyorsabb és magasabb hangú szövegelésével azt játssza, hogy játszik, Sztárek Andrea viszont végig merev, feszeng a valahogy nem neki való szerepben.

A közönség ezzel szemben - önmaga előtt - teljes sikert arat. S az ember töri a fejét: miféle zsdánovista reflex kényszeríti még mindig az iskolákat, hogy teljesen tapló diákjaikat erővel a nézőtérre kényszerítsék? Miféle gonosz önsorsrontás kényszeríti a színházat, hogy „egy fő az egy fő" alapon tudomásul vegye mindezt, és eltűrje saját hisztérikusan feszült előadásait, a színjátszásnak' ilyeténképpen paródiáit, ahelyett, hogy az ügyeletes kiállna, és hazazavarná ezeket a csibészeket (akiket valahogy elkerült a negyvenöt éves népművelési kampány, de a kultúra árnyéka is), vagy lefújná az előadást?

Ördögi kör ez. Egy nem túl jó előadást még rosszabbá tesz a rossz közönség. A rossz előadástól még rosszabb lesz a közönség és holnap... Lehet folytatni.

A kékhajú matrónák a Madách Kamarában valóságos felüdülést jelentettek a Nike-cipős tinédzserek után. Ez a közönség egészen más világ, a színházi fél-habítüéké, akiknek a színész a lelkét kipakolhatja a rivaldára, akkor is azt suttogják egymásnak félhangos társasági suttogással: egészen jól játszik ma a Tolnay.

Mindez talán csak akkor zavart volna, ha nem találkozom előző nap az iparitanulókkal.

Az *Aranytó* hagy színpadi ziccer. Nem történik igazi dráma; amikor két és fél órával a kezdete után véget ér a történet, rögtön kezdődhetne megint, ugyanott vagy az elején, vagy a végén. A szerző, Ernest Thompson mint Lesage Sánta ördöge egyszerűen csak fölemeli a háztetőt, és engedi, hogy belenézzünk más emberek életébe.

Ezúttal két öregemberébe. Azt mondja a darab, hogy az öregnek se könnyű, hogy a férfi férfi marad, ha öreg is, hogy az apa-gyermek kapcsolatot, ha egyszer elromlott, már aligha lehet jóvátenni, hogy a szerelem viszont örök, még ha szeretetnek hívják is. Szóval, az ember, ha kijön a színházból, olyanokat mondhat tanulságul, hogy „hát igen", meg „bizony, így van ez manapság"...

És mégis... ezen a színpadon élet van, igazi élet; embernek ember által való ábrázolása. Két színpadi szent szörnyeteg, Tolnay Klári és Mensáros László fölényes biztonságú, emberséggel, profizmussal, élettel teli jutalomjátéka, amelyben szinte nem is játszanak, hanem a maguk véleményét, tapasztalatát mondják el arról, hogy

Mensáros László és Tolnay Klári az Aranytóban (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvétele)

az öregeknek se könnyű, hogy a férfi... lásd, mint fent.

Az ember az ilyen darabot „kis csacskaságnak" mondja, amikor kimegy, de ha mégis maradt benne valami kis melegség, egy csöppnyi kellemes jóérzés, akkor már megérte neki is, a színháznak is.

A szórakoztató darabok közül a legzajosabb sikere kétségtelenül a Lebegő fényuboréknak van, ami pedig nem több, mint amit a címe mutat: hámozott luftballon.

Azt gondolom, ez a siker leginkább a szerző, Woody Allen nimbuszának köszönhető. A Játékszín nézőterén még a csillár is foglalt. Az első részben harsány nevetések köszöntik a poénokat, miközben a lelkes néző azt is tudomásul veszi, hogy ez mégsem az *Annie Hall* vagy a *Manhattan,* hanem valamiféle komor darab. A második részben azután, amikor elfogynak a poénok, és a dráma a legrosszabb fajta melodrámaként mutatkozik meg, elhalkul a nevetés, kellemetlen feszengés lesz úrrá a nézőtéren, és szinte hallható az a nagy, közös sóhaj, ami a darab végét köszönti.

Woody Allen szereti Csehovot és Bergmant. Legrosszabb filmjeiben meg is próbálja elegyíteni őket. Ebben az - önéletrajzi elemeket se nélkülöző - alighanem korai darabjában csak Csehovnak szándékszik tisztelegni. Alapvető tévedésben van azonban, amikor azt hiszi, hogy Csehov nem több mint mélabú, reménytelenség és egy matematikailag megszerkesztett konfliktus, melyben a hősök nem akarják, amit szeretnének.

A problematika, hogy a nagykamasz Steve Pollack nem akar semmit dolgozni, csak bűvészkedik, de bűvész lenni mégsem akar, ahogy a darab előre halad, egyre inkább gyermekpszichológusi gond lesz, mint drámai konfliktus. S az ember mind jobban egyetért a goromba apával: „Hülye vagy te, édes fiam".

A darab egyszerűen rossz - nemcsak Woody Allen-i mértékkel -, mert a lilaságot kabarépoénokkal élénkíti, és a Pollack család ingázik a Szabó család és a Buddenbrook-ház között.

Valló Péter és a színészek - főként az egyébként kitűnő Hernádi Judit és Tordy Géza - azt választják, ami a vígjáték (tragikomédia?!) halála: naturalistán adják az egészet. Olyannyira, hogy még a beszédstílust is „utcásítják": hadarva, motyogva, éneklő hangsúllyal (a Móricka által elképzelt „zsidósan"?) beszélnek, ami egyszerűen a színpadi érthetőség rovására megy.

Rendkívül fegyelmezetlen és pongyola szórakoztatás ez: ritkán látni ennyi bakit, privát játékot, színpadi fegyelmezetlenséget. Viszont ez is egy lehetősége a jövő szórakoztatásának: Woody Allen neve eladja ötvenszer, százszor a *Lebegő fénybuborékot,* s a darab akkor se tudna jobb lenni, ha fegyelmezett kiválósággal adnák elő.

SZÉKY JÁNOS

NEURÓZIS ÉS BAMBUSZ

„Tetszik tudni, van ülőpóthely és állópóthely - mondja a jegyszedő néni. - Ez egy csodálatos darab." Mármint a Woody Allené; a címe: *Lebegő fénybuborék.* A pótszék csúszik. A díszlet (Valló Péteré) szellemes, lepra és kaotikus. Tényleg olyan jó Hernádi Judit, mint állítják (például Koltai)? Várakozó kérdésemre az első félórában nem jön válasz, az igazi dráma ugyanis a nézőtéren zajlik, és hallgatag csekélységem az egyik főszereplő, szemben a kórussal. Tudniillik a közönség másfél mondatonként fölkacag, mintha kegyetlenül csiklandoznák, én meg nem kacagok. Valami feszültség van köztem és Woody Allen többi magyar híve, köztem és a közízlés, köztem és a jegyszedő néni, köztem és a város hangulata között. Egyre idegesítőbb a dolog. „Rosszabb vagy, mint az öcséd - mondja Hernádi Judit. - Az legalább hülye." Kacaj.

A színpadon nyomorhalmaz, a csehovi hétköznapok minden brooklyni rondasága, mindegy, hogy Budapest vagy Nagy-New York, az se valami fényes környék. Amikor a lámpák ki-aludtak, éppen egy szomorú történetet hagytam abba: Demszky Gábor esetét a Városok Világ-szövetségével. Woody szereti ezeket a marhákat - jegyzem meg szubvokálisan, és megpróbálom fölidézni, amit magáról mond: mennyire önéletrajzi ez az egész?

Hernádi Judit a kombinéját húzkodja, hálóingét rángatja. Rajongásom nem csökken. A publikum halkan fölszisszen, amikor egy ferde oldal-fény elkapja Tordy Géza hasát. Hernádi a klasszikus zsidó anya, hisztis és kissé ledér változatban, Tordy a link apa, kár, hogy túlságosan bele-éli magát, és úgy tesz, mintha folyton elfelejtené a mondat második felét. Körülbelül három-negyed óra elteltével arra jutok: tulajdonképpen nem is baj, hogy ezt nézem. Tíz perc múlva, mi-kor a folytonos veszekedés csak nem akar elülni, valahol hátul az agyamban megszólal Karinthy Frigyes, aki mindent tudott: „Aunye, de komégyás víggyáték!" Újabb szűk negyedórányi kra-

Szokolai Péter és Görög László a Lebegő fénybuborékban (Sárközi Marianna felvétele)

vál után ismét felcsúszom a ferde ülésen: „meddig tart ez még?" De már itt is a szünet.

Mindazonáltal: meghökkentően sűrű darab, és New York-mániás szemem is megnyerően kevés stíluszavart vesz észre. Befejezem a Demszky-történetet. Egy nyújtózásnyi idő alatt meggondolom: mégis, mit élveznek ezen annyira? Talán e kettős felismerés szerez elégtételt nézőtársaimnak: a) innen nincs hova menekülni, tehát b) az ember - belsőleg szabad lévén - azon és ott nevet, amin és ahol kedve tartja.

A második részben Bajor Imre pazarul szolid mint csóró varietéimpresszárió. Végre én is nevetek, aztán bekattan: „Jé, ez a Broadway Danny Rose". Egy az egyben. Görög Lászlóhoz, aki gondolom, Woody-alteregót játszik (alsó-középosztálybeli neurotikus lángész), nem tudom, mit szóljak. Ahhoz képest, amilyennek ezt a csodagyerektípust megismertem (nem közlöm, hol), kissé túl humortalan.

A befejezés szörnyű, de nem tragikus.

Ez egy interkulturális vígjáték. John Patrick írta, s *a Teaház az Augusztusi* Holdhoz címet adta neki.

Voltaképpen telt ház van (délután azért még lehetett jegyet kapni). Körülöttem a nézők is megállapítják, félig-meddig önigazolásképpen, hogy sokan vannak. Önbizalmat ad ez manapság. Olyan kínaias könnyűzene szól. Honnan szereztek a díszlethez ennyi bambuszt? (Ha az.)

Amikor megjelenik a Mácsai Pál kurta-lötyögős nadrágban, csillogó szemmel, és vakaródzik, és tört magyarsággal elmondja, hogy milyen sanyarú és szép dolog okinavainak lenni, mert Okinavát mindig mindenki lerohanja, de a nép valahogy megmarad - akkor nem is a politikai célzat érdekel, inkább a „nemes vadember" sablonja ugrik be váratlanul. S ettől fogva nemcsak a szereplőknek drukkolok, hanem legalább ennyire annak is, hogy a darab ússza meg a sablonokat.

Mácsai zoknija borzasztóan bő, folyton lecsúszik, mint afféle bennszülöttnek. Hirtling István mint Purdy - második világháborús megszálló amerikai - ezredes gondtalanul elegyíti a K. u. K. és a Horthy-korszakbeli modorosságokat. Oszi és Dezső ködlik föl a Bors Mátéból. Ott van például az a befelé-előre kanyarodó alkar-csukló- és mutatóujj-mozdulat (fennsőbbséges eligazítás), amit még senki eleven embertől nem láttam, ezt csak a buta tiszteket alakító magyar színészek tudják. (Esetleg kormánypárti szónokok szeretnék tudni.) „Meg kell tanítani a bennszülötteket a demokráciára" - jelenti ki a bornírt Purdy. A publikum hálás.

Megjelenik Schnell Ádám mint Fisby kapitány. Még nem tudni, hogy ő a főszereplő. Szélhámosnak mutatkozik be, aztán kiderül, hogy egyszerű slemil. Civilizátori feladatokkal küldik egy messzi

***Teaház az Agusztusi Holdhoz című előadásból (MTI-fotó - Ilovszky Béla* felvétele)**

bennszülött faluba. Népes embercsoport - Fisby meg egy csomó groteszk japán - zötykölődik egy oldalkocsis motorbiciklin, egyhelyben a göröngyös úton. Ez jó burleszk.

Amikor Fisbyt megajándékozzák egy tücsökkalitkával - e tárgy valódi, praktikus rendeltetéséről a szünetben értesülök -, és letámadja egy gömbölyded gésa (Györgyi Anna megszemélyesítésében), már tudni, hogy pillanatokon belül megszereti az Egyszerű Kis Falu lakóit, és asszimilálódni fog, bár nem szőröstül-bőröstül - ezt különben vissza is igazolja egy kimonóként alkalmazott fürdőköpeny. De hol itt a konfliktus? - kérdem magamban (szokatlan módon).

A nemes bennszülöttekről kiderül, hogy ráadásul sokkal kifinomultabbak a pokróc megszállóknál. A gésának például nem az a dolga, amit az óceánon túl feltételeznek, hanem az, hogy „boldogságot szerezzen", meghallgassa a búsuló férfiakat, és fölemelje őket a gyékény borította padlóról. Mindenesetre a szünetig nem derül ki, hogy ez-e a sztori, vagy még utána jön. „A Palikának milyen fehér lábai vannak" - hallom jobbról-hátulról. Balról pedig: a kalickában őrzött tücsök arra való, hogy az ember hozzászokjék a ciripeléséhez, és akkor riadjon fel, ami-kor -- idegen közeledtére - abbamarad a hát-térmuzsika.

Mennyivel olcsóbb egy őrző-védő kutyánál.

Ezek a japánok. (Bár az okinavaiak mintha nem lennének egészen japánok. Utána kell nézni.)

A második rész elején fölfedezem a magasban lebegő IKEA-lampiont. A félig-meddig asszimilálódott Fisbyről elöljárója azt hiszi (telefonon át), hogy meghibbant, azért a nyakára küldi a katonai elmeorvost (Székhelyi József). Végre vala-mi zűr! De nem, mert a mufurc Mac Lean doktorról egyik mondatról a másikra kiderül, hogy szenvedélyes biokertész, agrárbubus, ő is nyomban beilleszkedik, és jó lesz.

Ekkorra a nézőben (alulírottban is) kialakul a rousseau-i meggyőződés: az emberek jók, ha nem izélgetik őket mindenféle beképzelt erőszakszervek. Fölépül a falubéliek vágyálma, a címadó teaház, mókás japán birkózómeccset látunk (a gésa kezéért vívják), és természetesen a legnagyobb önfeledtségbe csöppen bele a fafejű Purdy.

A végén megint a darabnak szorítok, sikeresen, mert az összes ismerős klisét kioltja a legismerősebb: a happy ending. „Ilyen hülyeséget! - mondja a tücsökszakértő aranykorú hölgy. - Rég nevettem ilyen jót." Minden pozitív. A nézőtér tele kiskorúakkal, nekik is tetszik.

VÁMOS MIKLÓS

SZÓRAKOZTATÉNUSZ

Úgy mondják, háború idején hallgatnak a múzsák. Arról azonban nem szól a fáma,
hogy a műélvezők mit csinálnak. Nem véletlenül. Az emberi logika azt diktálná,
hogy háború idején elnéptelenedjenek a mozik, színházak s egyéb szórakozóhelyek. A valóságban azonban ennek épp az ellenkezője történik.
A huszadik századi háborúk idején dugig teltek a színházi és vetítőtermek. *Csak* egy nap *a világ...,* s az emberek élvezni akarják annak az egy nap-
nak minden óráját, percét, másodpercét. Most, hogy a harmadik világháború nagyjából elkezdődött a Perzsa-öböl mentén, Amerikától Magyarországig nagy a keletje a szórakoztatásnak. Valamennyi nézettségi statisztika azt mutatja: általában zsúfolt házakban ülnek a szórakozni vágyók - ha befférnek. Ezt igazolják saját tapasztalataim is, a pesti színházakban és mozikban. Január havában arra tettem kísérletet, hogy fölmérjem a pesti színházak szórakoztató kínálatát. E ponton azonban mindjárt meg kell torpannom, mert a szórakozás a kelleténél tágabb fogalom. A Magyar Értelmező Szótár készítői számára nem, nekik megvan a véleményük: „kellemes (vidám) időtöltés" a szórakozás. A szórakoztató pedig: „elmélyedést nem kívánó, csak szórakoztatni akaró". Ez van.

Az én elképzeléseim a szórakozásról ennél sokrétűbbek. Fogalmam sincs, kívánnak-e tőlem elmélyülést Csehov vígjátékai, Joseph Heller regényei, Örkény István novellái, Jiři Menzel filmjei, de szórakoztatásomról hathatósan gondoskodnak. Akad viszont sok afféle film, színdarab, műsor s a többi, mely a közfelfogás szerint „kellemes (vidám) időtöltésnek" számít, számomra azonban csupán kellemetlen (unalmas) időpocsékolás.

Mi szórakoztat és kicsodát? A kérdésre adandó válasz személyes természetű. Lehet persze átlagszámítással élni, s megfigyelni, mi szórakoztatja az emberek többségét. Ilyesfajta tapasztalattal bármelyik színházi jegypénztár rendelkezik. Egy nyájas pénztárosnő szíves tájékoztatása szerint a nála megforduló nézők szinte soha nem használják a „szórakoztató" kifejezést, amikor a játszott darabok felől érdeklődnek. „Valami jó kis marhaság van-e, hogy guruljunk a röhögéstől!" - kérdezték tőle a minap..

Ez világos beszéd. Tömören összegzi, hogy mit óhajt a néző, amikor úgynevezett szórakoztató darabhoz vált jegyet. Röhögni *vagy* legalább nevetni akarunk, ha már kiadtuk a száz (százötven, kétszáz) magyar forintokat. Minimum somolyogni. Kérdés azonban, hogy a saját életünkön - gondjainkon, dilemmáinkon - akarunk-e mulatni vagy inkább olyas dolgokon, melyeknek a mi világunkhoz semmi közük. E bökkenő kapcsán válik ketté a közönség, s két ellenvéleményű csoportja nehezen ért szót.

Van, aki mindent elfeledni vágyik, s szeretné, ha olyan történet részese lehetne - amelynek éppenséggel soha, semmilyen körülmények között nem lehet a szereplője. Imádja, ha királyok hálószobájába kukkanthat be, vagy a meseautó utasait figyelheti, netán két emelet lakóinak boldogságát. Az ilyen néző számára a pesti színpadok kínálata egyre dúsabb, ámbár még elmarad a világpiaci átlagtól.

De akadnak olyan nézők is - igaz, kevesebben -, akiket nem érdekel az, amihez nincs semmi közük. Számukra csupán az olyasféle kellemes időtöltés vonzó, amelynek reflektorfénye az ő hálószobájukba, autójukba, ebédlőjük-be világít. Közibük tartozom, s ez meghatározza a véleményem, amikor a pesti színpadok szórakoztató kínálatát mustrázom.

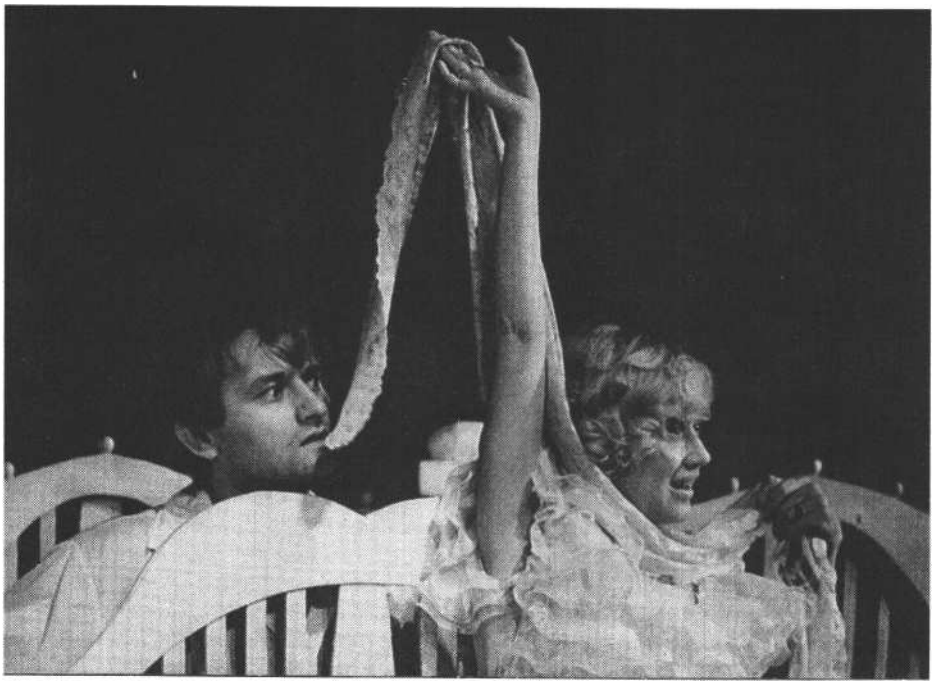
Adják például Woody Allen *Lebegő fénybuborék* című korai munkáját a Játékszínben. Mikor ott jártam, nemcsak a pótszékeken ültek, hanem a szőnyegen is, sőt néhányan állva nézték végig az előadást. Woody Allenről - filmjeiből - már majdnem mindenki tudja, hogy csupán egy baja van az élettel: azt szeretné, ha valaki más lehetne. E darabjának hőseit, a Pollack családot s kapcsolt részeit ugyanez a vágy hajtja.

Az elvirágzott szépasszony (Hernádi Judit) újra csábító nő - sőt művésznő - szeretne lenni, a sikertelen kis pincér és szerencsejátékos (Tordy Géza) pedig hősszerelmes és gazdag. E méltányolható álmok bűvkörében él az összes többi szereplő is - megvalósításuk Brooklynban éppolyan nehéz, mint a Wesselényi utcában, amelynek tájékára Valló Péter rendező áthelyezte a színművet.

Érdekesen üzemel a forgószínpad (a díszlet is Valló munkája) a csöppnyi játéktéren; jól modellezi az amerikai blokklakást, s léptékét a magyar méretekhez igazítja. A darabból csupán egy - a mi életünkből logikusan adódó - végfordulat hiányzik ahhoz, hogy szórakozásom felhőtlen legyen. De Woody Allen korai munkái éppen ilyenek; fél szemét a színházi jegypénztárra függesztve írta ezeket, s mint föntebb jeleztem, a nézők zömének nem hiányoznak ami életünkből adódó fordulatok.

A Pesti Színház többször bevált olasz komédiát tart műsorán. Dario Niccodemi *Hajnalban, délben, este című* darabja *azt a* kaptafát használja,

Kaszás Attila és Eszenyi Enikő a Hajnalban, délben este című előadásban (Sárközi Marianna felvétele)



Teaház az Augusztusi Holdhoz (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvétele)

amelyre Molnár Ferenctől Neil Simonig míves szórakoztatók varrtak cipőt; az alapötlet egy másik hasonló darab címével sommázható: Jövőre *veled ugyanitt.* Niccodemi ennél is rövidebb időtávban gondolkodik; a cím mindent elárul.

Nem tudom, Balázs Péter miért éppen e számomra kevéssé szórakoztató darabbal debütált rendezőként. Azt sem tudom, maga választotta-e, vagy színháza ajánlta föl neki. Annyi bizonyos, hogy a kétszereplős darab látszólag egyszerű rendezői feladat - hiszen csak két színészt kell irányítani -, így megfelelőnek tűnhet egy középkorú színész első rendezői próbálkozásául. Ám nem az. Tapasztalt színész számára más színészek irányítása lehet a legkisebb probléma a rendezésben. Valójában egy kétszereplős színmű megrendezése éppen azért nehéz, mert minden részletnek óriási a jelentősége. A Csongor és *Tünde* és *a Sirály* világát ötvöző díszlet például eléggé idétlenül fest - a fentről lógó méregzöld vásznakról alig tudtam levenni a szemem.

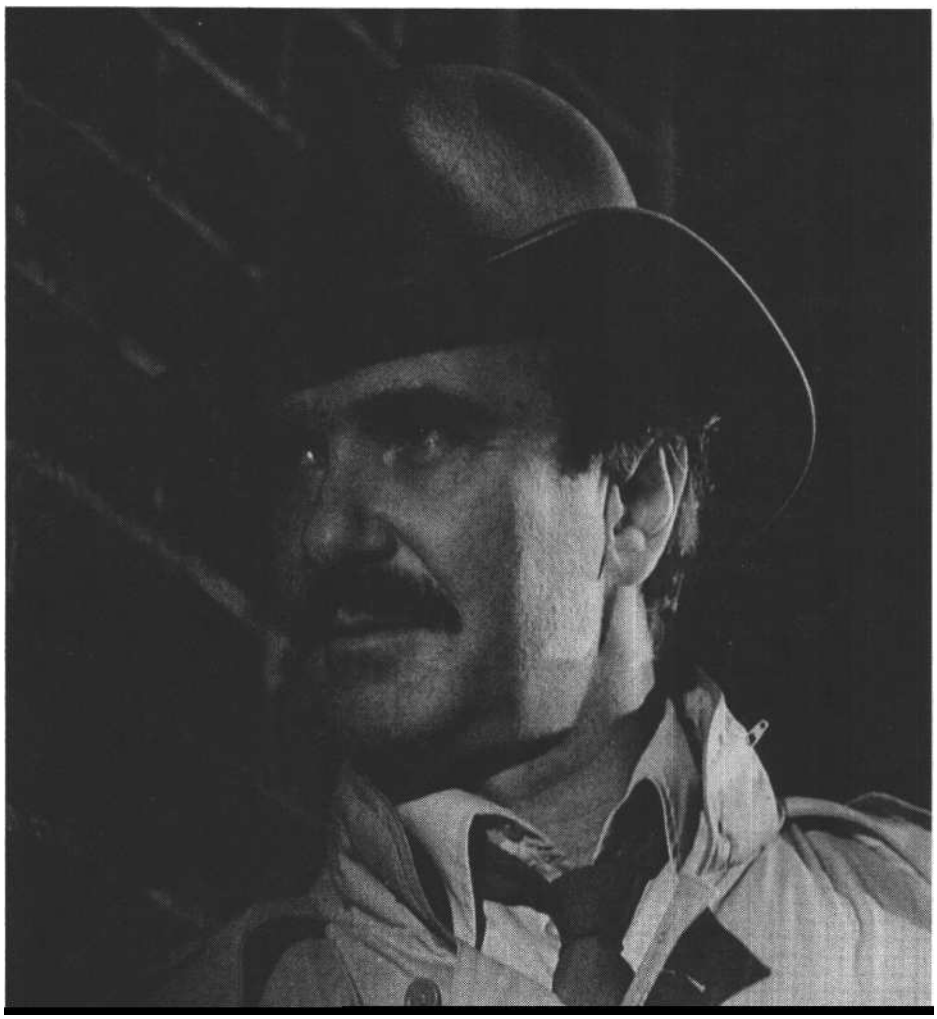
A kitűnő Eszenyi Enikő mindent megtesz, amire e negédes duettben módja nyílik. Számomra a legmulatságosabb pillanat az, amikor a legeslegvégén a partnere (Kaszás Attila) fülébe kell súgnia a csattanót - egyetlen szót -, méghozzá úgy, hogy azért az egész nézőtér értse. Ama csattanó így hangzik: szeretlek! Némelyek a zsebkendőjükért nyúlnak, én meg csodálkozom, miért kell két marokkal szórni a porcukrot a mézbe.

A Madách Színház úttörőként merészkedett a szórakoztatás ingoványos lankáira, több évvel ezelőtt. A Macskák volt az első hamisítatlan Broadway-musical, amelyet Pesten *viszonylag* idejében, s az eredetit idéző színvonalon mutattak be. Olykor még ma is játsszák. Andrew Lloyd Webber, a műfaj legsikeresebb zeneszerzője, szeret tiszta forrásból meríteni. T. S. Eliot cicákról szóló verseihez egyszer, a Bibliához kétszer fordult, librettót keresve. A Jézus *Krisztus Szu*persztár valószínűleg a műfaj klasszikusa, több hazai tárgyú próbálkozás ihletője.

A Madách most mégis Webber egy korábbi darabját - József és a színes, szélesvásznú *álomkabát*- tűzte színre. A választásnak lehettek anyagi okai (talán a frissebb s többet játszott Webber-művek játszási joga többe kerül), de ez a színház magánügye. A József s a többi meglehetős szabadossággal kezeli a bibliai József „sztoriját', s alakítja zenés-táncos betétek sorozatává. Az egyes számok Las Vegas legkitűnőbb lokáljában is megállnák a helyüket - megjegyzem, éppen ottani tapasztalatokra épít legtöbbet a Broadway. Az éjszakai mulatóhelyeken persze az úri közönség már kapatos, és a műsor kevésbé fontos, mint férfiak gerjedelme nők után (és fordítva, és egyéb felállásokban is).

No de eszemben sincs, hogy a József és test*véreihez* hasonlítsam vagy mérjem a történet musicalváltozatát. Az énekesek és táncosok „számainak" ritmusát a közönség várható nyíltszíni tapsaihoz igazította a rendező, Szirtes Tamás és számításai pontosnak bizonyultak. A József és a színes, *szélesvásznú álomkabát* Pesten forró sikert arat, s így igazolni látszik a Madách Színház darabválasztását.

A zajos tetszést csak részben magyarázhatja, hogy a Broadway-musical hiánycikk a magyar



Tordy Géza a Lebegő fénybuborékban (Sárközi Marianna felvétele)

színpadokon. Valójában inkább azért tombol a közönség, mert a Madách Színház színtársulata csakugyan mindent tud, amit e műfajban tudni lehet. Kimagaslik a csapatból Hűvösvölgyi Ildikó és Szerednyey Béla, profizmusukkal csupán a díszlettervezőé vetekszik. (A díszlet - csakúgy, mint a világítás - Götz Béla munkáját dicséri.)

Minden hibátlanul működik tehát, mégis keveset kaptam. Immár nem kápráztat el, hogy nem hamis az ének, hogy egyszerre emeli lábát a tánckar, s a mikrofonok is csak egyszer-egyszer gerjednek be. Nagy teljesítmény ez egy magyar társulattól, mégis, a *Macskák után* már adottság-nak veszem.

Az Aranytó, Ernest Thompson színműve, ismerős lehet a magyar közönség számára; híres film készült belőle, Katherine Hepburn és Henry Fonda játszotta a két főszerepet. Több szerep nincs is a darabban, ámbár még négyen tűnnek föl a Madách Kamara színpadán. Nálunk Tolnay Klári és Mensáros László tölti a nyarat az omlatag tóparti házikóban, valahol Maine államban. Jelzem, Bush elnök hétvégi otthona is arrafelé van. Ám a mi öreg házaspárunkat nem érdekli a politika, őket csak egy öreg házaspár érdekli. Pontosabban az asszonyt a nyolcvanéves férfi; míg viszont a férfit is a nyolcvanéves férfi. Vagyis hát... a végére kiderül, hogy azért az asszonyt is szereti egy kicsit... irinyó-pirinyót.

Megint kísért a jövőre *velünk ugyancsak*-szindróma, de a klisét átfűti Tolnay és Mensáros ihletett játéka. Ők ketten már sokszor voltak együtt ugyanígy, s mint tudjuk, nyerő csapaton ritkán változtat az edző.

A Madách Kamara mutatta be a Teaház az *Augusztusi Holdhoz* című komédiáit is, méghozzá december harmincegyedikén, Huszti Péter rendezésében. A premier napja szilveszteri mulatságot sejtet, pedig ügyesen megírt színdarab ez. John Patrick egy közepes regényt adaptált színpadra. Az időközben kitört perzsa-öbölbéli háború különös gellert ad e történetnek, mely egy japán szigeten játszódik, ahol a megszálló amerikai parancsnokság szeretné jóra tanítani a bennszülötteket - ám a dolog fordítva sül el.

Huszti már megrendezte ezt a darabot, főiskolai növendékeinek vizsgaelőadásául, abban tűnt föl annak idején Mácsai Pál és Hirtling István. A mostani előadásban is ők viszik a prímet, oldalukon Székhelyi Józseffel. Mácsai japán nyelvtudása és magyar nyelvtörése rengeteget fejlődött az évek során.

Az előadás kitűnő, de természetesen - néhány célzást leszámítva - ez sem rólunk szól. Persze, az ilyesfajta *szórakoztaténusz* nem azzal a szándékkal íródik, rendeződik, játszódik, hogy föltárjon bármit is a való világból, számon kérni sem érdemes rajta.

Ám én azért ragaszkodom korszerűtlen eszményeimhez. Nem hiszem, hogy a színpad művészei ilyesféle föladatokról álmodoztak, amikor e pályára léptek, s én sem ezért lettem néző. Ha nem rólunk szól a mese, a végkifejletkor sem mi leszünk a boldogok. S ha jól mulattunk s tapsoltunk sokat, annyi marad csak az egészből, mint amennyire egy pohár ásványvízből emlékszünk, melyet a vacsorához ittunk.

Persze most, amikor a világot nemcsak egy súlyos háború, hanem rettenetes olajfoltok és vegyi bombák is fenyegetik, kell, hogy legyen elég kellemes (vidám) időtöltést kínáló darab a színházak műsorán. Most van a szezonja. Ráadásul lehet, hogy maholnap ásványvízre sem futja.

Felbontotta 1993-ig szóló szerződését Michael Bogdanov, a hamburgi Deutsches Schauspielhaus angol rendező-igazgatója, e minőségben Peter Zadek utóda. Az ok: kétmillió márkás deficit. Egy évvel korábban megvált tisztétől Frank Dunlop rendező is, az edinburgh-i fesztivál igazgatója. Az ok: nézeteltérés a városi hatóságokkal.

Franz Vranitzky kancellár hosszasan tárgyalt Peter Steinnel, akire a salzburgi fesztivált szeretné bízni. A jelölt feltételei: több pénz és több tér a prózai színháznak.

A bécsi Akademietheaterben volt az ősbemutatója Rolf Hochhuth új drámájának. Címe: '14 *nyara. Haláltánc.* Az első világháború előzményeit tizenhárom jelenetben felvillantó mű főszereplői: Ferenc József és Vilmos császár.

Észak-Rajna-Vesztfália német tartomány 1992 márciusában Népek Fesztiválja címen monstrerendezvényt tervez. Mind a tizenöt szovjet köztársaságból meghívtak együtteseket, ám ezek egy része most lemondta a vendégjátékot: nem kívánnak közös szovjet program keretén belül fellépni. Így a nagy szovjet színházi seregszemle mindenestől elmarad.

NÁNAY ISTVÁN

NÉPBŐL -KAMARA

BESZÉLGETÉS CSIZMADIA TIBORRAL ÉS SZÜCS MIKLÓSSAL

A Népszínház kultúrpolitikai őskövület lett. Negyven év jó és rossz színházi elképzelései és intézkedései úgy testesültek meg benne, hogy a jók túlhaladottakká váltak, a rosszak megmerevedtek és felerősödtek. Funkcionális elbizonytalanodás, strukturális ál- és félmegoldások, működési és működtetési képtelenségek, a művészi állomány kasztosodása, a művészi munka színvonalának stagnálása, illetve rohamos visszaesése jellemezte és tette lehetetlenné a szín-ház minimális nívót is alig biztosító üzemét.

Ennek a csődtömegnek a szanálására írtak ki tavaly pályázatot, s igencsak bátornak vagy naivnak kellett lenniük azoknak, akik a színház vezetésére ilyen körülmények között vállalkozni akartak. A pályázatot Szücs Miklós igazgató, Csizmadia Tibor művészeti és Bőhm György irodalmi vezető triója nyerte el.

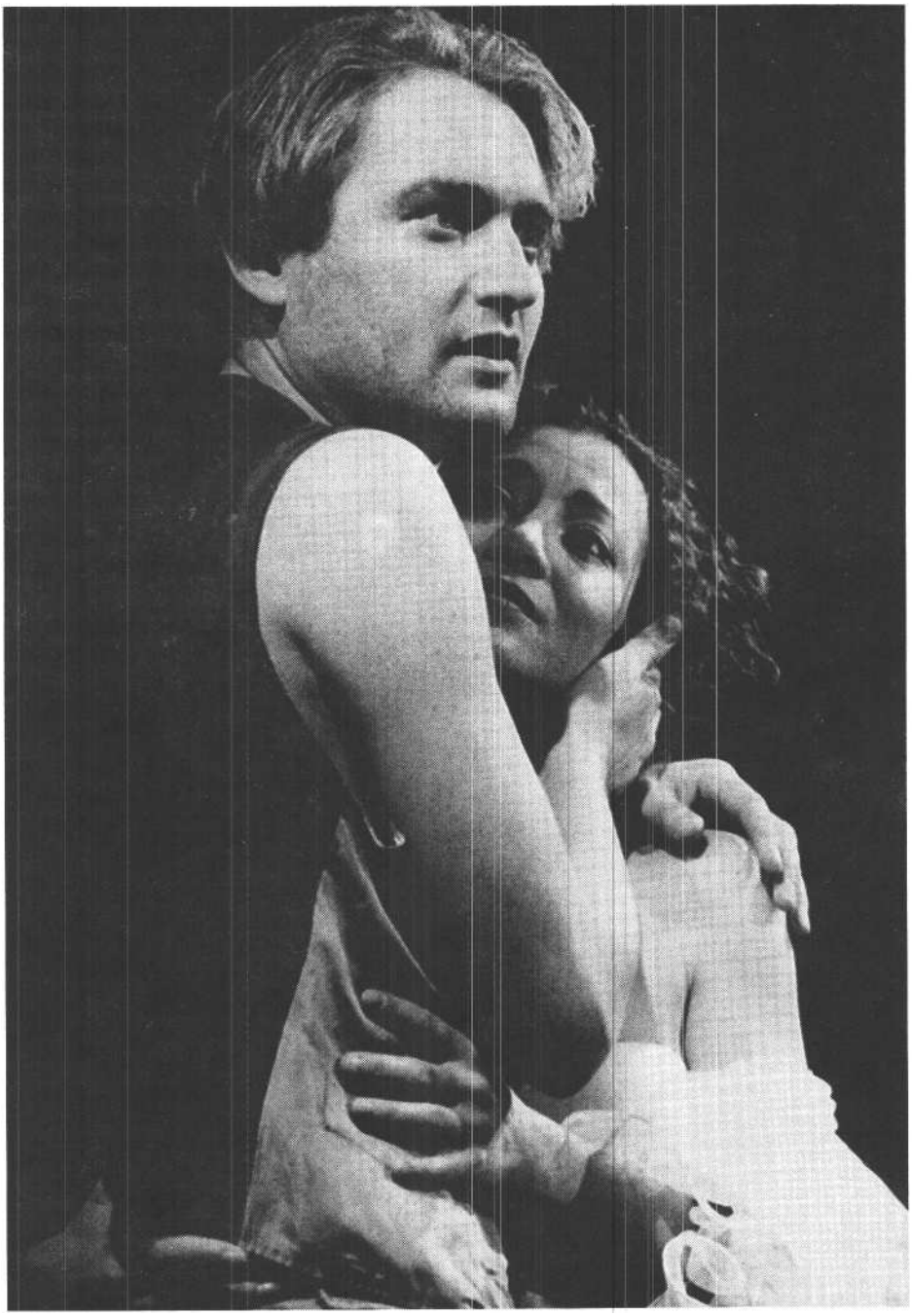
- *Naivak hát vagy bátrak? - kérdezem az* 1990-91-es *évad közepén Csizmadia Tibortól* és Szücs *Miklóstól.*

SZÜCS MIKLÓS: - Nem vagyunk sem naivak, sem bátrak. Az viszont igaz, hogy sokan hülyének tartottak minket. De bennünket éppen az vonzott, hogy ez a színház az addigi módon már nem volt működtethető tovább, tehát teljesen új alapokról kezdhettünk a megújításához. Ennek első fázisa a tájékozódás, a háromszázötven tagot számláló intézmény működésének az átvilágítása, a végleges koncepció kidolgozása, majd pedig a legfontosabb szervezeti és művészi intézkedések meghozatala volt. Így az első évadunk tulajdonképpen átmeneti időszak, annál is inkább, mert a szezon első felében lényegében kettős vezetés állt fenn, hiszen az előző művészeti irányítás még hivatalban volt, s ebből következően az évad felének műsorát is természetesen ők készítették elő.

- *Melyek* azok az *új alapok, amelyekre az új színház épülhet?*

CSIZMADIA TIBOR: - Eddigi pályámon azt tapasztaltam, hogy a színházak adott épülethez kötött intézmények, tehát a művészi munkát nagy mértékben az határozza meg, hogy milyen a színházépület. Mi ezt az alapállást elvetjük, azt is mondhatom, a helyzetből adódóan el kell vetnünk. Hiszen a Józsefvárosi Színház épületére aligha lehet egy általunk elképzelt egységes, művészileg magas színvonalú, gazdaságilag hatékony színházat alapozni. Rugalmas szemléletre és működtetésre van szükség ahhoz, hogy munkánkban mindig a feladatok legyenek a meghatározók, s ezekhez a feladatokhoz keressük meg az optimális épületeket és feltételeket.

SZ. M.: - A másik alapelvünk az, hogy elfogadjuk a színház eddig is létező három tagozatát, s igyekszünk ezeket egymással párhuzamosan, úgy működtetni, hogy mindegyiküknek teljes művészi és kiterjedt gazdasági önállóságot biztosítsunk. Ez utóbbi azt jelenti, hogy az egységes



Kaszás Attila (Leonce) és Pap Vera (Léna) Büchner színművében

tagozatokra elkülöníthető érdekeltségi rendszer vonatkozik, az anyagi eszközökkel bizonyos keretek között maguk gazdálkodnak, de övék a bukás anyagi kockázata is.

Mindennek a legfontosabb feltétele az, hogy a tagozatok élén olyan emberek álljanak, akik minden szempontból képesek önálló munkára. A tánctagozat (Közép-Európa Táncszínház) élén Szögi Csaba állt, s eredményeik alapján semmi sem indokolta, hogyne ő legyen továbbra is a ta

gozatvezető. Az opera élére január 1-jétől Selmeczi Györgyöt neveztem ki, az ő személye, azt hiszem, maximális garancia arra, hogy rövid idő alatt gyökeresen megújuljon a tagozat. A prózai társulat élén természetesen Csizmadia Tibor áll. Ahhoz, hogy a tagozatok normálisan működjenek, az eddiginél hatékonyabb műszaki-gazdasági háttérre is szükség van. Feladatunk egy új, menedzserszemléletű színházirányítás is, ehhez nélkülözhetetlen egy dinamikus, agilis gazdasági igazgató. Megyeri László személyében megtaláltuk a nekünk való embert.

CS. T.: - Visszatérnék a társulatokhoz és az

épületekhez. Bizonyos mértékig természetesen nekünk is a meglevő épületeinkben kell gondolkodnunk - s ez nem ellentmondás -, de azt szeretnénk, hogyne kelljen egy-egy helyen mindent játszókká válnunk, ellenkezőleg: a különböző játékhelyeken elkülönülő profilokat tudjunk kialakítani. Ennek megfelelően a Kulich Gyula téren igényes és nívós szórakoztató darabokat akarunk játszani, amilyen Noël Coward *Forgószínpada* vagy a Veszprémbe tervezett, de ott nem realizálódott *Vedd le a kalapod a honvéd előtt!* című Erdélyi Mihály-operett bemutatója Bezerédi Zoltán rendezésében és a Kapás-osztály részvételével. Az Asbóth utcai stúdió rétegigényeket megcélzó produkciók színhelye lesz, lásd *a Leonce* és *Lénát* vagy a Dér András által rendezett A *fehér méreg* című Fassbinder-produkciót.

A két eddig is meglevő játékhely mellé feltétlenül kellett olyat is találnunk, amely a két szélsőségesen eltérő előadástípus közötti produkcióknak ad teret. Ez a hely a részben helyreállított kiscelli romtemplom, amely kitűnő térszínházi terep, s ahol évente kétszer, ősszel és tavasszal, egy-egy hónapig játszhatunk. Ekkor egy-egy operát és prózát en suite fogunk műsoron tartani. Nyáron pedig a tihanyi belső tónál, csodálatos természeti és építészeti környezetben operaelőadások lesznek, ezen a nyáron például Cimarosa *Titkos* házassága - olaszul.

SZ. M.: - De ha valamelyik produkció más helyszínt kíván, akkor azt is megkeressük. Például az operatagozat első bemutatóját, Gluck Orfeo és *Euridicéjét* az Arany János Színházban tartottuk, Pártos Géza mesterkurzusát pedig a most alakuló Merlin-színháznak a Városháza területén levő helyiségeiben rendeztük meg.

- *Milyen mesterkurzusról van* szó?

CS. T.: - Fel szeretnénk kérni Pártos Gézát, hogy rendezzen meg egy Shakespeare-darabot Kiscellen, s a részletek megbeszélését összekötöttük egy meghívással: tartson színésztovábbképző foglalkozásokat. Március 11-től Szövegmegközelítések címmel harminc színész dolgozott a mesterrel. A résztvevők ezerkilencszáz forintot fizettek, de lehetett százforintos napi jegyet is venni, ez a foglalkozások megfigyelésére jogosított. Meglepő, hogy milyen nagy volt az érdeklődés a neves színészek körében is.

SZ. M.: - Ez már az új szemléletű gazdasági vezetés gyakorlatára is példa. Ennek a gyakorlatnak a lényege, hogy a költségvetéstől kapott s a művészi és strukturális változásainkat is figyelembe vevő, illetve azt követő összeget szponzori támogatásokból és saját vállalkozásokból kell kiegészítenünk. A menedzserszemlélet másik példája a stúdió működtetése.

CS. T.: - Közbevetőleg: megváltoztattuk a színpad nevét; mostantól Stúdiószínpad a Tanács körúton lett. Hiszen sokkal több ember jár-kel a Tanács körúton, mint az Asbóth utcában, s így a név, a plakátok, az előportál stb. sokkal több potenciális nézőt tud megszólítani. Most a két utat összekötő passzázsból nyílik a bejáratunk.

SZ. M.: - Visszatérve a finanszírozáshoz: pá-

Tóth Judit, Rosta Sándor, Pártos Erzsi és Beregi Péter a Forgószínpadban

§?

Perczel Zita a Forgószínpadban

lyázati rendszert vezettünk be, mi adjuk a helyet, a műszakot stb., a vállalkozó művész vagy művészek valamilyen szponzorálási segítséggel ki-állítják a produkciót, a színészek pedig a napi be-vételért dolgoznak. Ha a mi színészeink is részt vesznek a produkciókban, akkor őket a színház premizálási rendszere szerint fizetjük.

CS. T.: - Ez valamilyen szinten minden félnek kifizetődő. Persze csak olyan produkcióknak adunk helyet, amelyeket művészileg vállalni tudunk. Hiszen ezek végső soron a mi előadásaink.

SZ. M.: - Az új szemlélet megnyilvánulása az április 1-jétől működő menedzserközpontunk is. Ennek feladatai: produkcióink országon belüli és kívüli forgalmazása, vendégegyüttesek felléptetése, színészeink menedzselése, illetve olyan előadások létrehozatása, amelyek a színház művészi felügyelete alatt készülnek, de nem a színház produktumai. Olyan kevés szereplős darabokról lenne szó, amelyeket az ország településeinek kis színpadain is el lehet játszani, s amelyek főleg állástalan, de jó színészeknek tudnának munkaalkalmat biztosítani.

- *Ezzel tehá*t megússza *a színház a* tájolást? *Nemcsak* a nevében, *de ténylegesen* is buda*pesti* lesz a Butapesti *Kamaraszínház?*

CS. T.: - Nem erről van szó. Sőt! Változatlanul és hangsúlyozottan országos hatókörű színház a miénk. Csak i másként értelmezzük az országos jelleget, mi t az elődeink. Megszüntettük az utazó és a fővárosi társulatok megosztottságát. Egységes társ lat létezik csak, amely csupán produkciók szerint oszlik meg. Azt akarjuk, hogy minden előadásunk olyan legyen, hogyne csak a székhelyünkön, hanem az egész országban büszkén megmutathassuk.

SZ. M.: - A nevünket sem azért változtattuk meg, hogy ezzel kizárólagos fővárosi létünket deklaráljuk. Ellenkezőleg. Úgy gondoljuk, hogy ma is jól cseng z országban a Budapest név, s ha innen ezzel névvel érkezik egy előadás, az nagyobb érdeklődést kelthet, mint ha a semleges, kifejezéstelen Népszínház produkcióját hirdetnék. Arról nem is beszélve, hogy külföldön is nagyobb reklámértéke van ennek a névnek, s ez különösen az opera és a táncszínház tervezett vendégjátékainál lehet fontos.

CS. T.: - De az országos jelleg azt is jelenti, hogy a vendégjátékokon sem adhatjuk alább a színvonalat, mint pesti előadásainkon, tehát csak bizonyos technikai feltételek megléte esetén játszunk vidéken. Ezzel szemben garantáljuk a minőséget, ennek viszont ára van; ami előadásainkat ugyanúgy meg kell fizetni, mint a többi pesti színházét. *A Forgószínpadot* például Székesfehérváron látsszuk, de nem kis pénzért. Ugyanakkor a Vörösmarty Színháznak is megéri, mivel felemelt helyárakkal is zsúfolt házuk van.

- *Mindaz, amit eddig hallottam, azt látszik bizonyítani, hogy abban a polémiában, amely a színházvezetők két* tábora *között hol látensen, hol nyíltan zajlik, a Budapesti Kamaraszínház azok* közé tartozik, *amelyek a „több lábon állás"* elengedhetetlenségét *vallják.*

SZ. M.: - Nincs más választásunk. Ádáz csata dúl a színházak és a fenntartók, de a színházak között is a nagyobb dotációért. Természetesen mi is ragaszkodunk a. legalább reálértéken tartott állami támogatáshoz. De ha mi többet és jobbat akarunk produkálni, ha új és új ötleteinket meg szeretnénk valósítani, akkor bizony meg kell találnunk a plusz kiadások fedezetéhez szükséges pénzt. Tudomásul kell venni, hogy a nadrágszíjmeghúzás csak egy darabig megy, s a költségek lefaragása egy bizonyos szintig lehetséges. Ahhoz, hogy igazán takarékoskodni tudjunk, aligha nem be kell ruházni. A színház egyes részlegei a város legkülönbözőbb, egymástól gyakran igen távoli helyein vannak, illetve a józsefvárosi

Lukács Margit és Perczel Zita (Koncz Zsuzsa felvételei)

épületben csak erős megszorításokkal lehet korszerű előadásokat tartani. Elengedhetetlen az épület átépítése. Talán megkaphatjuk a színház mögötti telket, s akkor bővíthetjük, zsinórpadlással láthatjuk el a színpadot, műhelyházat is kialakíthatunk. Ez csak látszólag kiadás, valójában hosszú távon megtakarítás és a normális munka feltétele.

- *Arról már beszéltünk, hogy mit jelent a színház* nevében *a Budapesti, de miért lett* Kamaraszínház *a Népszínházból?*

CS. T.: - Mint már mondtuk, mi arra törekszünk, hogy játszási helyeink egyenértékűek legyenek, de úgy, hogy külön-külön speciális funkciót töltsenek be. E funkciók összességének azonban eredőként ki kell adnia a színház profilját, azt, amit minden társulatunk és játékhelyünk sugall. S ezt mi a kamaraszínházi jellegben találtuk meg. Ez persze nem a tér méreteit jelöli, hanem a játékmódot, a színészi jelenlétet, alakítási stílust, illetve az ennek megfelelő darabválasztást. Ha analógiát keresek, akkor leginkább a cseh kisszínházakra gondolok, ahol a díszlettervezőtől a rendezőig mindenki a színészre koncentrálva dolgozik.

– *Ehhez a koncepcióhoz nem akármilyen színészek kellenek. A* Népszínház *prózai társulatai, enyhén* szólva, *minden tekintetben heterogének voltak. Nyilván meg kell újítani az együttest. Ezzel* kapcsolatban: *elterjedt a hír, hogy a prózai színészeknek* több *mint* felét elbocsátotta *az új* vezetőség...

SZ. M.: - Ez nem igaz!

– Meg azt is *beszélik, hogy az utazó tagok majd mindegyikének felmondtak.*

SZ. M.: - Ez sem igaz! Az viszont igaz, hogy huszonhárom színész státusban levő embernek nem hosszabbítottuk meg a szerződését. Ebből tizenkettő az úgynevezett utazó, és tizenegy a pesti társulat tagja volt. Az egész együttesben hatvannégy színész volt státusban, ebből huszonnyolc az utazó társulatokban. A valóban dolgozó színészek száma ötven-ötvenkettő volt.

CS. T.: - Az 1991-92-es évadot egy körülbelül negyvenöt fős társulattal lenne célszerű kezdeni. Ahhoz, hogy valóban ütőképes legyen a társulat, tizenhárom-tizenöt színészt kell még szerződtetnünk.

- *Kik* ezek?

CS. T.: - Eddig Tóth József, Derzsi János, Ujvári Zoltán, Egri Kati, Safranek Károly, Nemcsák Károly, Rátóti Zoltán, Csonka Ibolya. De az újak mellett természetesen a régiek közül is számítok azokra, akik elfogadják céljainkat, s akikkel én is - úgy érzem - dolgozni tudok. Különböző okokból a Népszínház színészeinek jó része nem abban a szerepkörben volt, amelyben optimális teljesítményt tudna nyújtani. A szerződtetési tárgyalásokon ezt mindőjükkel tisztázni kellett. A legtöbben megértették indokainkat, s vállalták a közös munka kalandját. S még egy: aki húsz éve húzza a szekeret, annak a szerződését erkölcstelenség lett volna felbontani.

- *Így hát maradtak a védett* korúak s a hozzájuk hasonló színészek.

CS. T.: - Zömmel igen. De mindenkinek - védetteknek és nem védetteknek - tudomásul kell vennie, hogy egyedül a produkció a fontos és lényeges, az egyenletes foglalkoztatottság ehhez képest másodlagos szempont. S részben ebből is következik, hogy minden olyan esetben, ha azt a művészi szempontok indokolják, vendégművészeket szerződtetünk, igyekszünk minimálisra szorítani a szereposztásból adódó művészi kompromisszumokat is.

– *És mi* lesz a *rendezőkkel?*

SZ. M.: - Az eddigi rendezőkkel nem óhajtunk állandó szerződést kötni.

CS. T.: - De újakat sem akarunk beosztott rendezőknek szerződtetni. Egyelőre a produkciókhoz keresünk rendezőket, mert úgy gondolom, hogy mindenkinek az a legjobb, ha a rendező és a darab optimálisan találkozik, s az sem baj, ha a társulat új meg új rendezői impulzusokat kap.

SZ. M.: - Ez részben a tervezőkre is igaz, ugyanakkor leszerződött hozzánk Székely László és Schäffer Judit. Nekik az egyes előadások díszlet-, illetve jelmeztervezői feladatain túl a műhelyek és tárak szakmai munkájának fejlesztését, felügyeletét, a színház arculatának kialakítását és gondozását is el kell látniuk.

– Hasonló *társulatépítési elvek érvényesülnek a táncszínháznál* és *az operánál is?*

SZ. M.: - Részben igen, részben nem. A táncegyüttest csak hosszú nevelőmunka során lehet kialakítani, ez a folyamat már régóta tart, egy-egy új tag beépítésére persze mindig szükség van, de ez nem rendíti meg a társulat belső életét. Az operánál mása helyzet. Ahhoz, hogy a Buda-pesti Kamaraopera ne csak kis lélekszámú utazgató társulat legyen, hanem speciális feladatokat vállalaló, de a többi magyar operatársulattal művészileg azonos rangú együttes, újra kellett gondolnia tagozat működését. Selmeczi György produkciókra szerződteti az énekeseket, mindig azokat, akik az adott feladatra a legjobban megfelelnek. Külföldről vagy belföldről, ez mindegy. A már említett Orfeo és Euridice címszerepét például külföldi művész énekli. Az operatagozat tagjai ugyanúgy meghallgatáson vesznek részt, minta vendégművészek, s csak a művészi alkalmasság dönt a szerződtetéseknél. A Budapesti Kamaraopera ötvözi az állandó társulat és a stagione-rendszer vonásait, a megerősített zene-kar státusban van, az esetleges szükséges énekkar tagjait készenléti szerződés köti a szín-házhoz, a szólóénekesi gárdát pedig azok alkotják majd, akik idővel a leggyakrabban szerepel-nek itt, s lassan tényleges művészi kötődéssel kapcsolódnak a színházhoz. Az opera- és a prózai tagozat között szoros kapcsolat lesz, ami az operajátszás korszerűbb szemléletében is meg fog nyilvánulni. Az opera is, de önállóan a zene-és énekkar is turnézik bel- és külföldön egyaránt. Az előadások legtöbbje eredeti nyelven, vagy azon is szólal meg. Klasszikus operák és a kor-társ - mindenekelőtt a magyar - operairodalom kiemelkedő darabjai alkotják a repertoárt. Minden évben megrendezik a Kortárs Zenés Szín-házak Fesztiválját - idén ez június elején lesz. CS. T.: - Az opera átalakulásának mértékét talán azzal tudnám érzékeltetni, ha felsorolok néhány címet, mit fognak játszani: Cimarosa: Titkos házasság, Mozart: *Don Giovanni,* Richard Strauss: *Ariadné* Naxoszban,

§?

Sztravinszkij: *Mavra,* Hindemith: *Hin und zurűck,* Vidovszky László: *Nárcisz és Echo,* Ránki György: *Pomádé király új ruhája,* Purcell: *Arthur király stb.* És felsorolok néhány nevet a közreműködők közül: Csengery Adrienne, Komlóssy Ildikó, Bede Fazekas Csaba, Tóth János, Németh Gábor, Szüle Tamás, Váradi Júlia, Ionel Paulea, Moldován Domokos, Kerényi Miklós Gábor, Novák Ferenc, Jeles András, Jiři Menzel, Gothár Péter stb.

– Szó, *ami* szó: *imponáló* cím- és *névjegyzék.* S ha mára *műsornál tartunk, mit fog a prózai társulat játszani? Megvan-e* már *a jövő* szezon műsorterve?

CS. T.:- Természetesen megvan. De mielőtt sorolnám, egy megjegyzés: a Kulich Gyula téren nem egyszerűen szórakoztató repertoárt kellett kialakítanunk Bőhm Györggyel, hanem olyat, amely figyelembe veszi a jelenlegi közönségbázisunkat is. Ugyanis egyelőre főleg idősebbek járnak ide, tehát olyan darabokra van szükség, amelyek főleg nekik szólnak (ilyen *a Forgószínpad),* de olyanokra is, amelyek elsősorban a fiataloknak, a gyerekeknek valók, mert őket is ide kellene szoktatni. Nos tehát bemutatjuk Jókai Mór A *hulla férje* című romantikus játékát, egy *Ali baba* című, gyerekeknek és felnőtteknek szóló musicalt, Fehér Klára nekünk írta Ez az ország eladó című vígjátékát, egy női zenekarról szóló, *Handabanda* című Eisemann-operettet, Edward Knoblauch A *faun* című vígjátékát és a gyerekeknek külön Burnett A *kis* lordját.

A Stúdióban egy-egy Pasolini-, Thomas Bernhard-, Koltes-darab, illetve *A királynő* halála című albán mű előkészülete folyik. A kiscelli templomban Márton László átdolgozásában, Pierrot zenéjével Burgess *Mechanikus* narancsának musical-változatát adjuk elő és egy Shakespeare-mű bemutatóját tervezzük.

SZ. M.: - Nem rossz, mi?

– Valóban *nem, bár...*

SZ. M.: - Na, jó! Lehet fanyalogni. De ez még csak a kezdet. Három év múlva kell megnézni, hogyan működünk, mit és milyen sikerrel játszunk.

CS. T.: - Tényleg csak a kezdeteknél vagyunk. Mi arra szövetkeztünk, hogy egy általunk működőképesnek tartott struktúrát hozzunk létre, egy olyan struktúrát, amelyben, úgy gondoljuk, lehet dolgozni, s amely elsősorban értékközpontú, de piacorientált is - ahogy ezt ma szokás mondani. Hiszünk benne, s legjobb tudásunk szerint igyekszünk ezt a struktúrát működtetni. Az egész napunkat itt töltjük a színházban, ki sem látszunk a munkából, de már kezdenek látszani struktúránk körvonalai. S mindaddig együtt fogunk dolgozni, amíg, úgy tűnik, érdemes és lehet.

– *Legyen* ez a végszó!

BÉRCZES LÁSZLÓ

LESZ-E SZÍNHÁZ SZOMBATHELYEN?

BESZÉLGETÉS KISS JÓZSEFFEL

– *Kétségbeejtően nehéz helyzetben van ma Magyarországon a kultúra. Nagy hagyományú színházak a létükért küzdenek, egyre több az állástalan* színész és *rendező, egyre kevesebb a bemutató. Ebben* a helyzetben Kiss József, *dip*lomás színész és *rendező színházalapításon töri a fejét. Nem őrültség ez?*

– De igen. És mégis, egyre nagyobb esély van arra, hogy Szombathelyen valóban megszülessen a színház. Ha ez megtörténik - Öböl-háború és lakáskamat, Litvánia és taxisblokád idején -, az lesz a legnagyobb őrület. Szóval meg kell próbálni. Próbálom is, ma például Törőcsik Marival jártuk a várost. Elment abba a szombathelyi művelődési házba, ahol reményeink szerint 1991 őszén indul az évad, kiosztott millió autogramot, beszélt a polgármesterrel, interjút adott a helyi rádiónak, tévének... Törőcsik Marit szeretik, tisztelik, sőt szomszédjuknak tekintik itt az emberek, hiszen a közelben, Velemben van háza, ő népszerűvé tudja tenni ezt a gondolatot. Hátha csoda történik.

- *A* tőled kapott *dokumentumok* azt mutat*ják, hogy nem* kósza *ötletről, hanem az idők során terebélyesedő koncepcióról van szó.*

– A gondolat 1988 tavaszán született. Egy évre rá megalakult az egyesületünk, majd következett a Márkus Emilia Alapítvány. Az utóbbi kuratóriumának nem vagyok tagja, mert azt akartuk, hogy ez egy, a színháztól független, a várost képviselő, jogi személy legyen. A város polgárai döntenek majd, hogy a remélhetőleg gazdag alapítvány pénzét mire költik. Pályázhat tehát náluk amatőr csoport, drámatanítással kísérletező tanár, egyáltalán, bárki, akit érdekel a szín-ház.

– *Egy gondolat nem születik „csak úgy".*

– Az évtizedek során sokszor felmerült Szombathelyen ez a gondolat. Ez a legutóbbi apám, Kiss Sándor szobrászművész fejében született meg. Szüleim tíz évvel ezelőtt leköltöztek egy közeli faluba, Zsennyére. Rengeteget jártam és járok hozzájuk. Egy alkalommal Kristóf Péter barátommal szüleim jelenlétében csepültük a magyarországi színházi struktúrát. Apám nem győzte ezt már hallgatni és egyik alkalommal megkérdezte: „Miért nem csináltok színházat Szombathelyen?!" Nem tudtunk mit mondani, illetve belefogtunk: elkészítettünk egy tervezetet, elküldtük a városi tanácshoz. A válasz: természetesen elutasító volt: nincs pénz, nem lehet, mondjunk: le róla. Hát, nem mondtunk le róla.

- *„Remélhetőleg gazdag"* alapítványt említettél. *Milyen pénzekben reménykedsz?*

-- Elsősorban a külföldön élő magyarok támogatására számítunk. Egykori vasiak talán kedvet kapnak az alapítvány segítésére. Bízunk az Alpok-Adria Munkaközösségben is, Vas megye idetartozik. Jobb körülmények között dolgozó osztrák, jugoszláv és olasz színházak segítségét fogjuk kérni.

-- *Beszélgetésünk időpontjában, január* végén hol tart az *ügy?*

-- Hamarosan minden eldől. Február elején döntenek: a városhoz vagy a megyéhez tartozik-e majd az a művelődési ház, ahol játszani szeretnénk. Majd a fenntartó dönt, akar-e színházat az épületben vagy sem. Ugyanis nem jöhet létre úgy színház, hogy emiatt bármilyen értelmes, már létező dolog megsérüljön.

- *Ez a* beszélgetés *májusban jelenik meg.* Érdekes lesz összehasonlítani mostani *reményeidet az akkori eredményekkel.*

-- A színházat a városi önkormányzat hozza létre - amennyiben összegyűlik hatezer bérletigénylő. E pillanatban az látszik ésszerűnek, ha az az önkormányzat rendelkezik az épület felett, amelyik abba színházat költöztet. Máskülönben előfordulhat, hogy egy színházi premier időpontjában a megye más kulturális rendezvényt akar az épületben tartani.

- *Csakhogy, a színház érdeke is, hogy produkciói a megye más helységeibe is eljussanak.*

- Így van, de ezt városi színházként is el tudjuk érni. Játszani akarunk, ahol csak lehet: Körmenden, Szentgotthárdon, Celldömölkön, Kőszegen, sőt, Burgenlandban és Szlovákiában is.

- *Hatezer bérlőt kell* szerveznetek. *Van ennek határideje?*

- Az lenne jó, ha február végéig meg tudnánk ezt oldani, mert akkor azon nyomban elkezdhetném a szerződtetést. De ha addigra csak háromnégyezer bérlőnk lesz, akkor is folytatódik az akció, hiszen május 31. a végső határidő. 1991. január 1-jétől a Színházszervező Iroda vezetője, egyben beosztottja vagyok. Rám vár a bérlők to-

§?

borzása is. Járom az iskolákat, a hivatalokat, egyelőre mindenütt maximális megértéssel fogadtak.

– *Egy színház létrehozása jószándékon, lelkesedésen* - és *pénzen múlik.*

– Egy évadra hat bemutatót tervezünk. Ez körülbelül negyvennégyezer nézőt jelent, vagyis ötmillió forint körüli bevételt. A legfontosabb anyagi forrás pedig számunkra is a normatív támogatás lehet. A polgármester fantasztikus rugalmassággal és jóakarattal beadta ugyanis a 20 800 nézőre vonatkozó igénylést erre az évre. Vagyis csak rajtunk múlik, megkapjuk-e az egy főre jutó négyszázötven forintos támogatást, tehát a csaknem tízmillió forintot. Ez a pénz 1991 második felére vonatkozik, hiszen a minisztérium költségvetési évben gondolkodik, nem érdekli, mi történik 1992-ben.

– *A színházak évadot terveznek-terveznének. Így* aztán *ez nem látszik logikus megoldásnak.*

– Nemis az. De számunkra most az a legfontosabb, hogy el tudjunk indulni.

– *Ehhez társulat kell. A* szerződtetések *viszont márciusban zajlanak.*

– De március közepére remélhetőleg már tudni fogjuk, lesz-e színház. Az óvatos, diszkrét tájékozódás pedig már most is folyik.

– *Tegyük fel, hogy én* színész *vagyok, mégpedig nem* is állástalan. *Te Szombathelyre* akarsz *csábítani. Mit tudsz nekem mondani?*

– Pesti színész vagy?

– Miért, ha az *vagyok, meg sem* keresel?

– Dehogynem. Hidd el, sokan elvágyódnak abból a nagy, ronda, koszos városból. Ha pedig valaki elindul, akkor automatikusan nyugatnak veszi az irányt. Kiderülhet az is, hogy a felszínen stabil helyzeted mögött szakmai elégedetlenség van. Elképzelhető, hogy abból az óriásira duzzasztott intézményből, melyben szinte hivatalnokként dolgozol, egy nyugodt kis közösségbe vágysz. Ilyen lehet a szombathelyi színház, mely Ausztria közelében, gyönyörű környezetben található. Ebben a maximum harmincfős társulatban - köztük tíz színész - barátok közt, sokat dolgozhatsz. Nem árt, ha sokoldalú vagy. Nem baj, ha a szcenikus ért a világításhoz és be tudja tanítani azokat a díszletmunkásokat, kellékeseket, akiket a városból toborzunk. Mi történik ma egy profi színházban? A színpad közepén áll egy szék, még az előző jelenetből maradt ott. A színpadon cselleng három színész, egy ügyelő, egy súgó, egy rendező, egy asszisztens, egy világosító, egy igazgató... „Azt a széket vigye ki valaki!" - hangzik el, és itt kezdődik a probléma. Mindenki a másikra néz, „nem az én dolgom" - mondja a tekintetük. Nagy nehezen előkerítenek egy bútorost, aki kiviszi a széket. Addig álla munka, mindenki lógatja a lábát és el van telve önmaga csodálatos létezésétől.

- *Egy százötven* fős *mechanizmusban* elhanyagolható *kérdés,* szeretem-e *a kollégáimat* vagy sem. *Egy kicsi társulatnál* ez a közös *munka* alapvető feltétele *lehet.*

– Most éppen Veszprémben próbálok. Itt hangzott el a következő két mondat: „Szeresse a színészt a mamája! Itt dolgozni kell, nem lelkizni." Előttem más példa van: két évig Győrött voltam, láthattam, hogyan dolgoznak Markó Iványék. Álltam hátul és csak bámultam. A ziháló táncos érkezik a takarásba és látom rajta a fantasztikus koncentrálást, a készenlétet. Pontosan kell indulnia, mert megszólal a zene és a partnerek egymás kiszolgáltatottjai. Nincs késés. Odaadás és abszolút koncentráció van. Előadás előtt körbeállnak, megfogják egymás kezét - ez fontos dolog és igenis köze van a szeretethez. Engem mindenki megmosolygott, amikor úgy képzeltem, hogy a színész jóval tíz előtt érkezik, hogy a próba kezdetére készenlétben, megtisztulva álljon a színpadra. A tanárom mosolygott, „Jóska, az élet nem ilyen!" Igaza volt. Akkor történt, azaz négy éve, hogy kerestem például valakit a Madách Színházban jóval tíz óra után, a színpad üres volt. „Fél tizenegy előtt nem kezdenek, a rendező úr szerint a színész addig úgyis használhatatlan." Szóval fél tizenegykor a színpadra szédelegnek, még elcsevegnek kicsit, úgymond ráhangolódnak a próbára. Úgy háromnegyedkor el is kezdődik valami. Nyugodtan, komótosan. Szerintem viszont gyorsan és pontosan kell dolgozni.

– A *Madách Színházat* és *Győrt említetted, most Veszprémben beszélgetünk, sok helyen megfordultál. Mintha nem találnád a helyedet.*

– Nem alakul könnyen a pályám. Három évvel ezelőtt végeztem el a rendezői szakot - előzőleg már színészi diplomát szereztem. Láthattam, hogyan működik a Madách, Győr, Kecskemét, Veszprém és Székesfehérvár. És mindenekelőtt tapasztaltam, milyen egy amatőr csoport, hiszen a főiskola előtt annak voltam tagja. Talán az a „baj", hogy nem tudom elfelejteni azt a csoportot. Koncentrált, alázatos, szeretetteljes munka folyt ott, és ezt azóta sem találom.

– *Törőcsik Mari tekintélye alkalmas arra, hogy a* város *vezetését és* lakosságát *megnyerje az ügynek. A* társulatot *viszont neked,* az egyelő-*re nem ismert* és *nem sikeres színész-rendező-nek kell* összeszedned. Vonzerőt *jelenthet a te személyed?*

– A városban felteszik néha a kérdést - persze nem nekem -, „ki ez a Kiss Józsi, mit tett le eddig az asztalra?" Ha szemtől szembe nekem címeznék a kérdést, meg tudnék rá felelni: *helyzetet teremtettem,* amelyben Kiss Józsival foglalkozni kell, és meg kell kérdezniük, mit tettem le az asztalra.

– *El tudom képzelni, hogy elhangzik majd: „Kiss Józsefnek nem jött be ez, nem* jött be az, *csinált hát magának egy színházat".*

- Csakhogy én már akkor elkezdtem ezt, amikor nem lehetett tudni, hogy nekem „nem jönnek be a dolgok". Az elmúlt éveket egyébként nem sikertelennek, hanem tanulságosnak tartom. Szombathelyen persze nem érem be a tanulságokkal, itt eredményeket szeretnék.

A januári beszélgetés óta, április elejéig a következő (tanulságos) eredmények születtek:

- több, mint négyezer bérletigénylőt sikerült összegyűjteni,
- a városi önkormányzat márciusban szándéknyilatkozatot tett, miszerint a nyár folyamán Szombathelyen színházat alapít, mely 1991 szeptemberétől *befogadó színházként* működik és várhatóan két bemutatót tart,
- az intézmény vezetője, Kiss József ezt előévadnak tekinti, reményei szerint 1992 őszétől állandó társulattal teljes, bérletezhető évadot tart majd a szombathelyi színház.

FILMVILÁG

A májusi szám tartalmából

A BALÁZS BÉLA STÚDIÓRÓL
Ardai Zoltán: A másként filmezők
Báron György: Mozimámor
Sípos Júlia: Túlélni a törpe kort
(Beszélgetés a BBS vezetőivel)

VESZETT A VILÁG - DAVID LYNCH
György Péter: Szenvedély és erőszak
Kozma György: „Csalárdabb a szív mindennél..."

A VÁROS FILMJE
Dániel Ferenc: Nyakunkon maradt örökség
Tillmann J. A.: A változás vadona
Hannes Böhringer: A kunyhó
Koltai Ágnes: Főtt agyak
(Skołimowski anno...)

Perte Colliers: A Fonda-klán I. rész
Bikácsy Gergely: A nőnemű revolver
Reményi József Tamás, Spiró György és Molnár Gál Péter kritikái az Isten hátrafelé megy, a Sztálin menyasszonya és a Cyrano de Bergerac című filmekről

GAJDÓ TAMÁS

DIREKTORSORS MAGYARORSZÁGON

BÁRDOS ARTÚR-DOKUMENTUMOK

Bárdos Artúr úgy indult, mint a Nyugat első nemzedékéből annyian: jogot végzett, újságíró lett, verseskötettel jelentkezett. De ő nem elégedett meg ennyivel: életét a magyar színművészet megújításának szentelte. Először 1910-ben *Színjáték* címmel rövid életű lapot alapított, 1912-től pedig hét alkalommal teremtett színházat - sokszor a semmiből.

Max Reinhardtnál tanult rendezést. A mesterhez hű igényességgel és a pesti sikerszínházak kihívását elfogadva alakítja programját. Igényes műsorpolitikát folytat, egyike a nagy színészfelfedezőknek. Sokan azt hiszik, kényszerből vagy vakmerőségből állított színpadra ismeretlen fiatalokat. *A színház műhely titkai* című könyve azonban bizonyítja felkészültségét, elméleti tudását, egyéni módszerének megalapozottságát.

A számtalan seb, amelyet közönségtől, kritikától, kollégáktól kapott, „fényes elszigeteltségbe" zárta. Legendákat meséltek büszkeségéről, de sok visszaemlékező idézi fel melegszívű emberségét, segítőkészségét is.

Bárdos Artúr tragédiája, hogy megítélését csaknem mindig ideológiai és politikai előítéletek befolyásolták. Életének eddig publikálatlan dokumentumaival talán élesebb képet rajzolhatunk pályájáról.

1. 1936. február 8. A Belvárosi Színház bemutatta G. B. Shaw *Szent Johanna* című drámáját. A bemutatót osztatlan elismeréssel fogadta a közönség és a kritika. Talán ez is szerepet játszott abban, hogy 1936. augusztus 18-án Bárdos Artúrt kormányfőtanácsossá nevezték ki.

Magyarország Főméltóságú Kormányzója Gödöllőn, 1936. évi augusztus hó *18. napján kelt legfelsőbb* elhatározásával a *miniszterelnöki teendők ellátásával* megbízott *magyar királyi földművelésügyi miniszter* előterjesztésére *Nagyságodnak a magyar* színművészet *fejlesztése körül szerzett érdemei elismeréséül a magyar királyi kormányfőtanácsosi címet* méltóztatott *adományozni.*

Erről Méltóságodat örvendetes tudomásul ezennel értesítem.

Budapest, 1936. *évi* szeptember hó 3-án

Dr. Darányi (1)
a miniszterelnöki teendők ellátásával
megbízott m. kir. földmívelésügyi miniszter

2. 1939-ben a színészkamara támogatásával új igazgató került a Belvárosi Színház élére. Csődje mozivá fokozta le a nagy múltú színházat. 1942-ben, a Belvárosi Színház megnyitásának huszonötödik évfordulóján Bulla Elma, Mezei Mária, Muráti Lili és Turay Ida jubileumi előadást tervezett a Zeneakadémia nagytermében; Herczeg Ferenc prológusa erre az alkalomra készült. Ám a feszült politikai légkörben nem került sor az ünnepségre.

Herczeg Ferenc: Jubileum

Lakodalom menyasszony nélkül, színházi jubileum színház nélkül, ez kérem a *helyzet. Valami műszaki hiba* történt a gépházban, *a süllyedő fonákul működött* és *nem* a színészt, *hanem a* színházat *nyelte el.*

A Belvárosi Színház eltűnt a süllyesztő ben és *Thália istennő finom kis templomában nem* szól *többé* az orgona. A *mélyhangú* ember-orgona, *amelynek sípjai* érző *emberszívek.* Ha megszólaltak, *felzúgott az élet édesbús dala* és *bűvös fényre gyulladt a hétköznapok fakó* arca.

Megnémult az orgona, *de a visszhangja még él a lelkekben. Emlékeztek még a nagyszerű* estékre, *mikor titáni* sorsok *szövődtek, szakadoztak* a *színpadon* és *rettegő* áhítat *ült a nézőtéren? Emlékeztek még a boldog* estékre, *mikor* kecsej és *dévaj szellemek lejtettek a rivalda* elé és *ti nézők, félrevetve bút* és *gondot,* visszataláltatok a *gyermekkor napfényes* tavaszába?

Emlékeztek még, mikor a pesti alkonyatban Arisztophanész, Molière, Bernard Shaw, Strindberg, Romain Rolland, Szigligeti tüze világított? *Emlékeztek, ha háládatlanok nem vagytok, hány ifjú magyar* költő szerzett hírt, dicsőséget és bátorságot a *Belvárosi színpadján?*

A böjti szelek *elfújták a* színházat, *minta kóvályogó ködfelhőt - de hová lett a színház direktora? Hová rejtőzzék az, akit élete útján* száz *bolygó csillag kísér?* Nagy és *apró csillagok, szelíd* nézésű, *szenvedélytől szikrázó szemű, áldást* osztó, *bajt* hirdető, *mosolyt* fakasztó *csillagok. Égitestek, kiket ő idézett föl a* teremtés ködéből, *csillagok, akiket ő tanított ragyogni* és *akiknek ő mutatott* utat a dicsőség *napkorongja felé. Ő, Bárdos Artúr.*

Titkos Ilona, Tőkés Anna, Simonyi Mária, Somogyi Erzsi, *Vaszary Piri, Turay Ida, Bulla Elma, Mezey Mária, Muráti Lili - London, Párizs,* Bécs ege megirigyelheti *tőlünk* ezt a fényes *rajt.* És *azután Petheő* Attila, *Uray Tivadar, Táray, Makláry, Jávor Pál,* Páger – *egy tündöklő Jákob-lajtorja,* a *magyar színművészet felhágott rajta a fellegek fölé.*

A Belvárosi *nem* várta meg saját *jubileumát, hanem eltűnt* a *süllyesztőben. De megmaradt az, ami benne szent* és halhatatlan *volt.* Megmaradt belőle az, *ami nélkül a* legszebb színház *csak* üres *pajta. Megmaradta művészet. És ma a* művészet *jubilál.*

A művészet halhatatlan gondolata, a művészet örök vágyakozása, *a művészt átjáró* szent *nyugtalanság nevében, amely* sohasem *áll meg annál, ami jó, hanem azt keresi, ami még jobb, a* művészet *nevében köszöntöm* Önt, *akinél hívebben és sikeresebben senki sem szolgálta a magyar színművészetet, köszöntöm a jubiláló Bárdos Artúrt!*

Bárdos Artúr 1938-ban

Botfai *Hűvös László szobra*

3.1945-ben *ismét* Bárdos Artúr kerül *a* Belvárosi Színház élére. 1946-ban *a színház* megünnepli megnyitásának harmincadik évfordulóját. *A jubi*láló direktort *a Magyar Művészeti Tanács nevé*ben Kassák *Lajos* köszöntötte.

Kassák Lajos: Bárdos Artúr jubileumához

Hölgyeim és Uraim!

Azért jöttünk ma össze, hogy meghitt otthonában, precíziós műhelyében, elképzeléseinek valóságbirodalmában szimbolikusan kalapot emeljünk és kezet nyújtsunk egy olyan férfinak, akinek fáradhatatlan tevékenységgel sikerült életprogramjából egyet-mást megvalósítania. Én a Magyar Művészeti Tanács nevében üdvözlöm azt a férfit, aki sosem volt felelőtlen társadalmonkívüli lény, nem tartozott a könnyű lelkiismeretű bohémek közé, komoly szerepet vállalt és nem egyszer áldozatot hozott azért, hogy hivatását beteljesíthesse. Olyan csillagok után igazodott, akik nem engedték letérülni a helyes útról.

Bárdos Artúr ma elismerten egyik legjelentősebb tagja annak a magyar művészcsoportnak, amely politikai és etikai kisiklások nélkül folytatta a meredekbe vivő göröngyös utat, amelyre ifjúságában lépett. Nem volt könnyen járható ez az út, s mentében nemcsak babérfák teremtek. A magasabbrendű célok iránt közönyös s az újítókat mindenáron gáncsoló múltunkban milyen nehézségekkel kellett megküzdeniök azoknak, akik magasabbra akarták emelni az ország kulturális szintjét. S az ilyen körülmények között is talán a legnehezebben járható út a színházművészet útja volt, amelynél nemcsak a művészek ingatagságát, a közönség igénytelenségét, hanem a spekulációs tőke jelenvalóságát is, mint döntő tényezőt számba kell venni. Emlékezzünk csak vissza, milyen áldatlan körülmények között verte le sátorkaróit a mindmáig legendás hírű Thália, s milyen nyaktörő erőfeszítéseken kellett Bárdos kísérletező természetének végigmenni, amíg a város pereméről eljutott idáig. Révész Bélával, a magyar prózairodalom egyik legérdekesebb egyéniségével, valahol a liget szélein, az építőmunkások kis színpadán kezdték, s Bárdos Artúrt ma, mint színházművészetünk nyugtalanvérű, komoly célok megvalósításáért hevülő Mesterét, ezek között a pompás keretek között üdvözölhetjük. Amennyire lehetőségeim engedték, figyelemmel kísértem Bárdos Artúr küzdelmeit, láttam művészi sikereit, gazdasági elcsuszamlásait, s ma örömmel összegezem: minden gáncsoskodáson és pénzügyi nehézségen úrrá tudott lenni. Harminc évi küzdelem után elmondhatja, hogy győzött. Kétségtelen, hogy pályájának felfelé ívelésében sok minden az ő akarata szerint történt, olyan eredményeket mutatott fel, amelyek különleges helyet biztosítanak számára művészeti életünk történetében. Sosem volt a közönség bizonytalan igényének s a különböző művészeti irányzatok dogmáinak szolgálója, de nemis zárkózott elefántcsonttoronyba - alkotókészséggel és nemes elszántsággal, humanista szemlélete és rendezői igényessége szerint kiválasztott művek tökéletes megjelenítésére törekedett. Persze, mint minden kezdeményező egyéniségnek, neki is voltak tévedései. De ez a negatívum milyen jelentéktelen pozitív eredményei mellett.

Aki figyelemmel kísérte Bárdos Artúr útját, Strindberg-, Ibsen-, Maeterlinck-, Shaw-, Shakespeare-bemutatók mellett találkozhatott azoknak a modern és legmodernebb szerzőknek a kísérleteivel is, akik ma a világ színházművészetének vezérlő egyéniségei. S arról sem feledkezhetünk meg, hogy Bárdos nemcsak a modern szerzők mellé állt oda, de jónéhány fiatal színésztehetség előtt is kaput nyitott, felfedezte az ismeretleneket és szerephez juttatott olyan kiforrott tehetségeket, akik a véletlen vagy a rosszindulatú idegen beavatkozás miatt könnyen veszendőbe kerülhettek volna. Ezirányú kísérletei között is voltak balfogásai, de ezzel szemben tudjuk, hány nagyszerű női és férfi színészünk szabadabb kifejlődését, egyensúlyban maradását köszönhetjük neki.

És azt is fel kell említenünk, hogy évtizedekkel ezelőtt ő szerkesztette azt a színházi lapot, amelynek problematikai és esztétikai szempontból mindmáig nem akadt folytatása.

Íme tehát, olyan embert ünneplünk ma, aki folyvást gyarapította mesterségbeli tudását, lelkiismereti kérdésnek fogta fel különleges hivatását, megőrizte múltjának tisztaságát és egyéniségének hangsúlyozásával helytáll a jelenben. S meggyőződéssel mondom én is, hogy olyan művészről szóltam néhány szót, aki munkássága összességével mindenképpen kiérdemelte kritikusi elismerésünket és baráti nagyrabecsülésünket.

4. *1945 őszén a* Belvárosi Színház *községi* tulajdonba került. Bárdos *úgy* vélte, *a főváros anyagi* támogatásával megvalósíthatja *művészi* elképzeléseit. *A* „fordulat *éve"* azonban őt *is döntő* lépésre készteti: 1948 *őszén* Amerikába emigrál. „Búcsúlevelét" Budapest polgármesterének, Bognár Józsefnek (2) *címezte.*

Polgármester Úr!

Már hetekkel ezelőtt döntő elhatározás érlelődött meg bennem és ezt előszóval szerettem volna őszintén, alaposan és négyszemközt megbeszélni a XI-ik ügyosztály (3) vezetőjével, de hiába jelentkeztem sok ízben szóval és írásban, erre *mindmáig nem kaptam lehetőséget.*

Ilyen és hasonló méltatlanságok, megaláztatások, de főként működési köröm folytonos csökkentése, sőt valósággal megszüntetése, lehetet-lenné teszik számomra, hogy a Belvárosi Szín-ház igazgatásáért azt a felelősséget vállaljam, mely kifelé mégiscsak engem terhel, és amelyet csak a magam tényeiért vállalhatok.

A XI-ik ügyosztály leirata közölte velem, hogy a szubvenciót, melynek alapján jövő évi költségvetésünket felállítottuk, 33%-kal csökkentik. Kétségtelen, hogy ezen a, nem az én hibámból, hanem felsőbb intézkedésekre, így felduzzadt költségvetésen még így is lehet bizonyos csökkentéseket keresztülvinni, habár - a színházüzem természeténél fogva - még előre nem látható kiadási többletekkel is számolni kell. A magam részéről természetesen kész is lettem volna a legnagyobb takarékosság minden eszközével szembenézni az új helyzet adottságaival.

De mára leirat hangja teljesen leszerelt. Engem tett felelőssé például azért, hogy a színháznak 23 tagja van. Tudvalevő, hogy én csak 16 tagú társulatot kívántam szerződtetni és mindenféle, a XI-ik ügyosztályszűrőjén keresztülment, felsőbb befolyások kényszerítettek még 7, részben a Nemzeti Színházban feleslegessé vált, kevéssé használható idősebb színész szerződtetésé-re. Már ezért sem állíthattam a társulatot úgy össze, hogy - a leirat felelősségrevonó fogalmazása szerint - ,,állítólag előre elkészült" művészi programom minden *darabjának* minden *szerepére megfelelő színésszel rendelkezzem. De ilyen tökéletes társulat összeállításának elmélete különben is abszurd, még különösebben egy kis színház lehetőségei között. Nem is szólva arról, hogy a még csak ezután befutó darabok szerepeit igazán nem lehet a társulat összeállításánál mérlegelni. Vendégszerepeltetésre a leirat szerint egyáltalán nem volna jogom, még akkor sem, ha pld. gyerekszínészről vagy statisztákról lenne szó.*

A színház műsorának végleges megállapításához mindmáig nem tudtam eljutni. Mindenkor készséggel meghallgattam ebben a kérdésben Goda tanácsnok úr (4) véleményét, de ez a vélemény egyik megbeszélésünktől a másikig folyton változott, végül pedig a színház minden egyes darabjának ellenzésében merevedett meg. Még azokat a darabokat is ellenezte most már, amelyeket a vele való megbeszélésalapján kötöttem le. Mondanom sem kell, hogy csak életképes, sikert ígérő és jórészt értékes darabokat kötöttem le, amelyeket ma is örömmel átvennének a többi színházak, melyeket e darabok lekötésében sikerült megelőznöm. Itt említem meg, hogy a Belvárosi Színház legközelebbi darabjának próbáit az ügyosztály utasítására kezdték meg, minekutána írásban közöltem, hogy a darabért sem anyagi, sem művészi szempontból

a felelősséget vállalni nem tudom, minthogy ez egy kitűnő regényíró és publicista rossz színdarabja. (5) Tiltakozásom e semmibevétele, egyszerűen válasz nélkül hagyása, szerződésbeli jogaimnak flagráns megsértése. És ezek a méltatlanságok éppen olyan színházi év után fokozódnak fel elviselhetetlenné, mely politikai és művészi szempontból is példaszerű volt, anyagilag pedig az összes hasonló méretű színházak közül re-korderedményekkel emelkedett ki.

A szeptember 30-án keltése napokban kézbesitett polgármesteri rendelet végűl megtiltja, hogy a szinház igazgatója a XI-ik ügyosztály hozzájárulása nélkül kössön le darabot, ami a darabok megszerzése terén a Belvárosi Szinház versenyképességének megszűnésével egyértelmű. A darabokat négy-öt idegen nyelven kell lekötés előtt elolvasni, s igy, az ügyosztály bevonásával, hetekig, vagy hónapokig lehetetlen a darabok lekötésében döntésre vergődni.

Mindebben nemis szubjektív sérelmeim a lényegesek, hanem az, hogy ilyen körülmények között lelkiismeretes és hozzáértő ember színházat nem vezethet és felelősséget nem vállal-hat. És mindez a székesfővárossal kötött szerződésem szavaival és szellemével is a legélesebb ellentétben áll. E szerződés anyagi feltételeit az 1948 februárjában megjelent miniszteri rendelet hatályon kívül helyezhette, de nem helyezte hatályon kívül ennek művészi hatáskörömre vonatkozó rendelkezéseit.

Ezek szerint nem marad számomra más megoldás, mint, hogy lemondjak állásomról és eltávozzam, üres kézzel, abból a színházból, melyet 32 évvel ezelőtt alapítottam, melyben a magyar színészek és írók egész nemzedékét neveltem fel és amelyet 3 évvel ezelőtt bizalommal adtam át a fővárosnak, abban a reményben, hogy védőszárnya alatt még megalkuvástalanabbul tudom majd megvalósítani művészi elgondolásaimat.

Néhány hónappal ezelőtt egyéves útlevelet kértem és kaptam Amerikába azon az alapon, hogy oda egyetemi előadások tartására hívtak meg. A kultuszminisztérium a közép-európai és magyar szinházi kultúráról tartandó előadásaimat „mind művészi, mind színháztudományi szempontból elsőrendű kulturális érdekűnek" nyilvánította. A tavaszi hónapokra terveztem ezt az utat, mikor majd a nyári vakáció felé közeledik - talán egy nagyobb sikerű előadássorozattal - a színház. De most, hogy munkámat a színháznál lehetetlennek érzem, elhatároztam, hogy már is indulok. Már vízumom előírásainál fogva is, néhány hónap múlva vissza kell térnem, és akkor majd darabokat fogok rendezni és egyetemi előadásokat fogok tartani itthon, esetleg Svájcban és Németországban is, ahova már régebbi meghívások szólítanak. - Ha kiderülne, hogy a magyar színházi kultúrának szüksége van rám, készséggel fogom munkámat felajánlani. Hiszen minden inspirációm és minden tudományom a magyar nyelvben és magyar földben gyökerezik, és szívügyem a magyar demokrácia felépítésében is részt venni.

Magamat Polgármester Úr megértő jóindulatába ajánlom.

Bárdos Artúr

5. 1962-ben, Bárdos Artúr közelgő nyolcvanadik születésnapja előtt *az* Amerika Hangja rádióinterjút készített vele. Ennek *a* beszélgetésnek *néhány* részlete különösen figyelemreméltó...

- Kedves *igazgató úr,* visszatekintve sok évtizedes irodalmi és *színházi* múltjára, *mit* tart *a legjelentősebb teljesítményének?*

- Hát, hogy írásaim közül melyiket tartom jelentősnek, erre nem tudok válaszolni. Ezekre nagyobbára csak úgy kellett ellopnom egy-egy órát színházi munkámból. Viharos igazgatói és rendezői múltamból - hét szinházban valami kétszáz darabot kellett színpadra állítanom - talán legszívesebben emlékezem vissza a Szent Johanna *rendezésére, amelyre - a szinház rohanó robotmunkájában oly ritkán adódó alkalommal - annyi idő állt rendelkezésemre, hogy munkámat magam is befejezettnek és legkisebb szereplőjében is csiszoltnak érezhettem. Hadd dicsekedjem el vele, hogy a sokat látott, nagy tekintélyű Félix Salten is azt írta róla, egy nem is pesti, hanem bécsi újságban, hogy a legtökéletesebb rendezés, amelyet életében látott.*

Egész színpadi munkámon végigvonuló teljesítmény, hogy módom volt egy egész színészgenerációt adnom a magyar színpadnak: fiatal színészeket, akik közül sokan már első színpadi szereplésükkel az élvonalba kerültek. Ha most visszanézek, úgy érzem, hogy nem is egy-egy új rendezői felfogásom megnyilatkoztatása, nemis színpadi reformom, hanem ez volt az, ami a legizgalmasabban érdekelt. A tehetséges fiatal színészben öntudatlanul szunnyadó egyéniség napfényre, azaz hogy rivaldafényre hozása, ki-csiszolása, felragyogtatása.

(...)

Egy élelmes tollforgató Beöthy Lászlóról irt könyvében, [6] mely valahogy a kezembe került a minap, úgy volt szíves megemlékezni rólam, hogy én magasrendű irodalomról beszéltem, de csak a kassza érdekelt; és összes szerzőim közül egyedül csak a negyven év előtt előadott néhai Szenes Bélát említette meg példa gyanánt, ezt a különben igen tehetséges fiatal írót, akiből egyszer a pesti Nestroy lehetett volna. A negyven év többi, nem éppen kasszaszempontból emlékezetes szerzője közül például Shakespeare, Molière, Arisztophanész, Szigligeti, Ibsen, Shaw, Romain Rolland, Georg Kaiser stb., továbbá az összes francia avantgardista műsoraimon szereplését - úgy látszik - átaludta. Tudtommal különben - érthető okokból - a mai magyar művészeti közvéleményben nem akadt senki, aki e durva hamisítás ellen felszólalt volna. A hallgatást is megértéssel és igazán minden keserűség nélkül fogadom. A színházigazgató csaknem egy félszázad küzdelmeiben tökéletesen megedződött. (...)

6. Bárdos Artúr 1974. augusztus *5-én* hunyt el *az* Egyesült Államokban, Buffalóban. Végakaratá*nak* megfelelően a Farkasréten temették el 1915-ben. Utolsó nagy felfedezettje, Kállai Fe*renc* búcsúzott tőle.

Kállai Ferenc: Dr. Bárdos Artúr

A régi magyar szinházi világnak egyik érdekes, sokoldalú és nagyon tehetséges alakja voltbárdos Artúr. Szinházi ember volt, a szónak teljes értelmében; színházban, színháznak, színházzal élt, mint kortársai közül talán csak Hevesi Sándor és Bálint Lajos.

Budapesten született, 1882. április 2-án. Bár az egyetemen jogi doktorsatust szerzett, alapjában véve a művészet érdekelte, annak szinte minden ága, légfőképpen persze a színművészet és irodalom. Művészeti cikkei már egyetemi hallgató korában megjelentek különböző lapokban és az akkor legrangosabb Nyugatban.

*A század első évtizedében németországi tanulmányútra indult, Hamburgban és Lípcsében rendező és dramaturg volt. Azok a színpadi újítá*sok, *sőt néha egyenesen forradalmi jellegű mozgalmak, amelyek az akkori Németországból Otto Brahm nyomán indultak el, Bárdos Artúrt is az újítók táborába állították. Rendezői fejlődésében nagy hatással olt rá Reinhardt művészete, de Bárdos Artúr sem akkor, sem később nem volt híve az őncélú rendezésnek.*

Hatvan évvel ezelőtt már színházat nyitott Budapesten, Révész Bélával közösen: az Új Szín-padot. Később a Modern Színpadot, majd a nagyhírű és irodalmi ízléséről nevezetes Belvárosi Színházat igazgatta és rendezte. Ott fedezte fel színháza és a magyar színpadok számára a bontakozó tehetségeket: Judik Etelt - a későbbi Karinthy Frigyesnét -, Harmos Ilonát - a későbbi Kosztolányi Dezsőnét -, Simonyi Máriát - azaz Móricz Zsigmondnét, Gellért Lajost, Gaál Franciskát, Ilosvai Rózsit, Titkos Ilonát, és akit talán először kellett volna említeni: Tőkés Annát. Később ő adott nagy lehetőséget Bulla Elmának, Básti Lajosnak, Ráday Imrének, Dayka Margit-nak is, hogy a hosszú és díszes névsorból csak néhány pályatárs nevét emeljük ki.

SUMMARY

Igazgatott, rendezett, fordított, és egy sor elméleti munkával is gyarapította színházi irodalmunkat. (...)

A sors kivételesen hosszú élettel ajándékozta meg. Kilencvenkét évet élt, az utolsó negyedszázadot távol hazájától, de szívében és érzéseiben mindvégig magyar maradt. Ennek bizonyítéka a mai gyászszertartás, amely az Ő végakarata szerint történt. Hazai földben akart nyugodni.

JEGYZETEK

(1) Darányi Kálmán (1886-1939) politikus, a Gömbös-kormány földművelésügyi minisztere. Gömbös Gyula halála után, 1938-ig ő volt a miniszterelnök.
(2) Bognár József (1917-) egyetemi tanár, közgazdász. 1947 júliusától 1949 végéig volt Budapest polgármestere.
(3) A XI. ügyosztály a polgármesteri hivatal kultúrpolitikai osztálya volt.
(4) Goda Gábor (1911-) költő, író. 1945-től 1950-ig a polgármesteri hivatal kulturális tanácsosa.
(5) Ilja Grigorjevics Ehrenburg (1891-1967) orosz író Oroszlán *a piactéren* című darabját végül nem mutatta be a Belvárosi Színház.

(6) Kellér Andor (1903-1963) *Bal négyes páholy* című könyvéről van szó.

Az Országos Színházi Találkozó programja
Kaposvári Csiky Gergely Színház, 1991. május 19-26.

Május 18	**Nagyszínház**	19 óra	Valahol Oroszországban
			(Kaposvári Csiky Gergely Színház)
május 19.	**Nagyszínház**	15 óra	Schwartz-Greene-Tebelak:
			Hit kell! (Godspell)
			(Szolnoki Szigligeti Színház)
	Stúdiószínház	19 óra	Ibsen: A vadkacsa
			(Szolnoki Szigligeti Színház)
május 20.	**Nagyszínház**	19 óra	García-Marquez: Száz év magány
			(Szolnoki Szigligeti Színház)
május 21.	**Nagyszínház**	19 óra	Tennessee Williams: A tetovált rózsa
			(Pécsi Nemzeti Színház)
május 22.	**Stúdiószínház**	19 óra	Carlo Gozzi: A szarvaskirály
			(Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)
május 23.	**Nagyszínház**	19 óra	Dosztojevszkij: Bűn és bűnhődés
			(Veszprémi Petőfi Színház)
	Stúdiószínház	22.30 óra	Sárosi István: A húszmilliomodik év
			(Pécsi Nemzeti Színház)
május 24.	**Stúdiószínház**	18 óra	Georg Büchner: Leonce és Léna
			(Budapesti Kamaraszínház)
	Nagyszínház	21 óra	Örkény István: Macskajáték
			(Veszprémi Petőfi Színház)
május 25.	**Stúdiószínház**	15 óra	Test-vér-harc
			(Budapesti Arany János Színház)
	Nagyszínház	19 óra	Csehov: Sirály
			(Miskolci Nemzeti Színház)
május 26.	**Stúdiószínház**	15 óra	Harold Pinter: Régi idők
			(Dominó Színpad)
	Nagyszínház	19 óra	Füst Milán: Az árvák
			(Radnóti Színház)

The present issue is headed by Hans Mayer's *Meteor,* a funeral speech on the late Friedrich Dürrenmatt.

The director or the opening up of the text is the title of Jan Kott's essay on Polish director Konrad Swinarski's unfinished *Hamlet.*

László Zappe contributes an article about another production which was never seen by the public: a performance of Bulgakov's *The Turbin Familyin* Kiev was ready to open, but censorship disagreed.

During a one-day stay in Budapest of Giorgio Strehler, Judit Szántó had the occasion to talk with him. The interview is followed by one of Strehler's own writings (about the Théâtre de l'Europe), by a conversation French critic Anne Rey had with him in 1889, by István Nánay's account of how Strehler received the prize of European theatre in 1990 in Taormina and by an interviewby Peter von Becker with another great Italian director, Luca Ronconi.

Introducing the reader to his workshop, András Forgách talks about some problems he had with the translation of Beaumarchais' play, *The Marriage of Figaro.*

In our column of revlews András Nagy writes about Ibsen's *The Wild Duck* (Szolnok, Chamber Theatre), István Sándor L. about Harold Pinter's *Old Times* (Domino Stage, Budapest), Andrea Stuber about G. B. Shaw's Saint Joan (Veszprém), Tamás Tarján about Mario Morettl's *Three Monkeys ina* Glass (Thália Theatre, Budapest) and Judit Szántó on Gaston Leroux's *The Phantom of the* Opera (Békéscsaba).

Our review asked several well-known writers and journalists to comment on recent productlons that were meant principally to amuse. Péter Szántó, János Széky and Miklós Vámos responded to our call.

Two interviews with Hungarian theatre personalitles follow. István Nánay talked with Tibor Csizmadla and Miklós Szücs, newly appointed leaders of the newly named Budapest Chamber Theatre (ex-People's Theatre) and László Bérczes with actor-director József Kiss who has plans of founding a theatre in Szombathely.

Finally Tamás Gajdó publishes some unknown documents on and by Artur Bárdos, important theatre manager of the post-World War I. period.

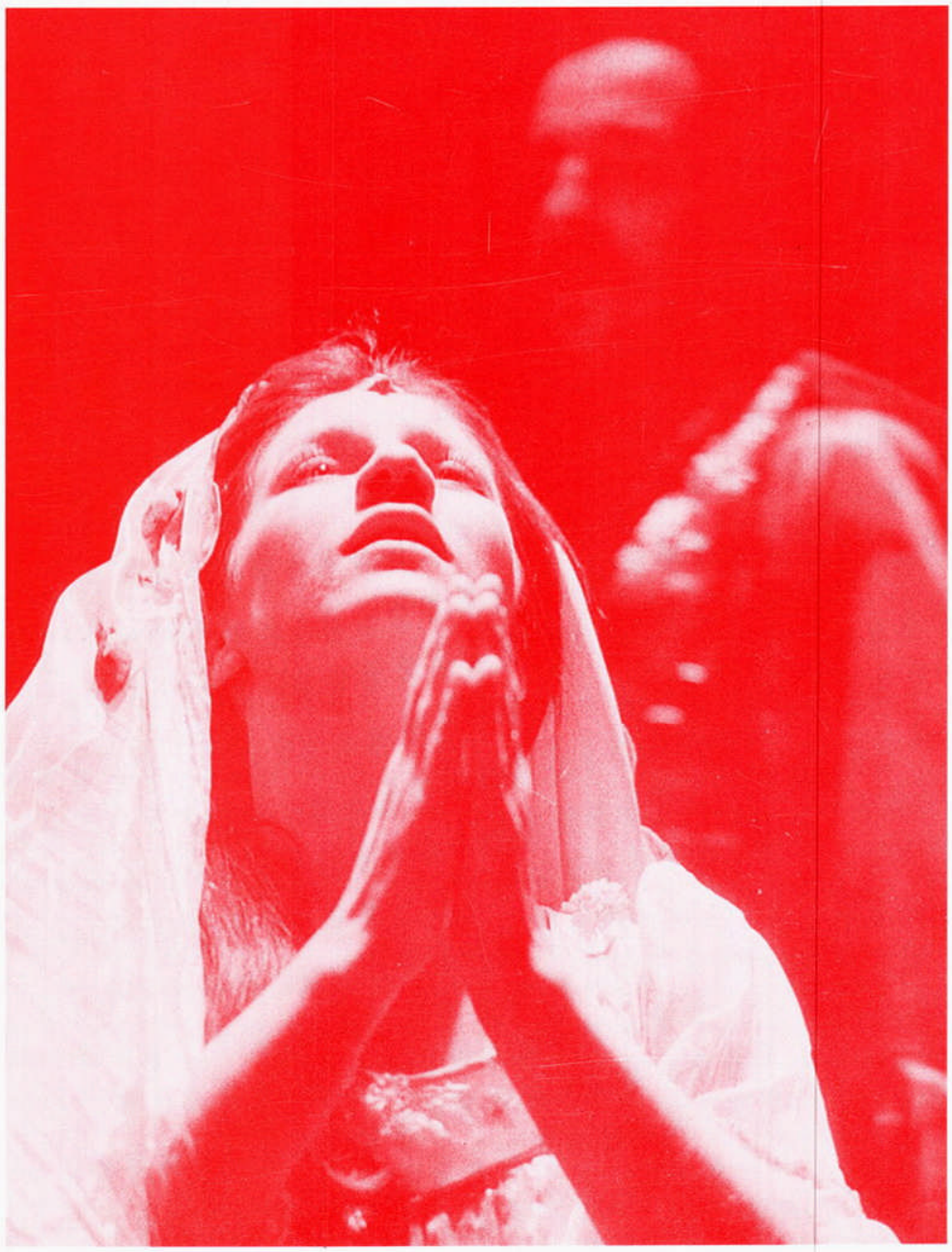
V. Bazsenov: Jakovleva az Egy hónap falun című Turgenyev-színműben

Anatolij Efrosz híres rendezése a Malaja Bronnaja Színházban a kitörni készülő feszültség előtti utolsó nyugodt pillanatot örökíti meg. Az óvó-féltő mozdulat csak belső önkontroll árán sikerül a hősnőnek.

SZÍNHÁZ
fotógaléria

Ára: 48,— Ft

Müller-Tolcsvay: Mária evangéliuma



A Madách Színház előadását
a Kereskedelmi és Hitelbank Rt.
támogatja