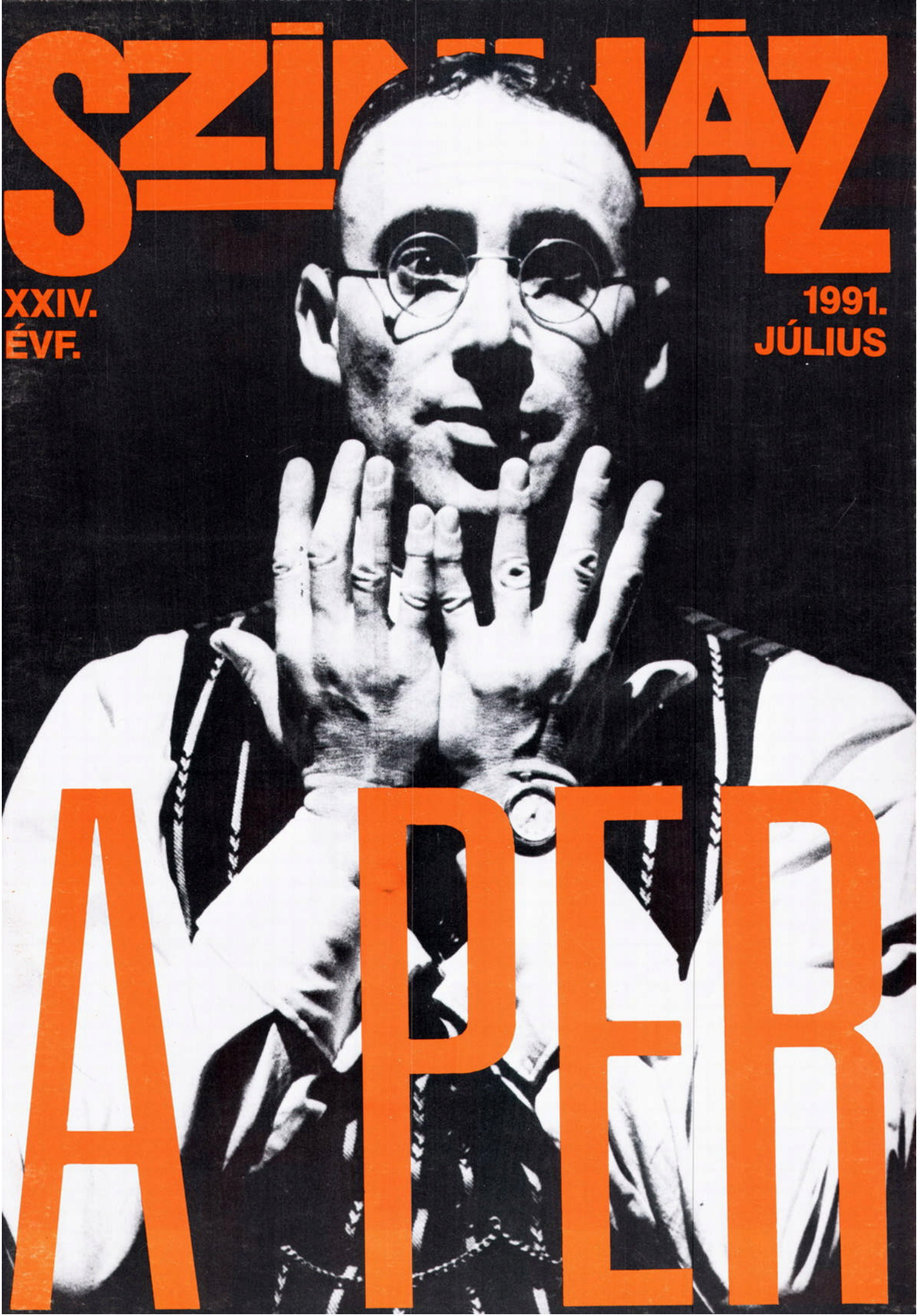
SZÍNHÁZ

XXIV. ÉVF.

1991. JÚLIUS



A PER

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

Vladimír Procházka: A KATONA VÁLASZÚTON? 1
Békés Pál: EZ A NŐ SZENT, ANNYI SZENT
(David Hare: A titkos elragadtatás) 2
Márton László: ELÉG SZOMORÚ JÁTÉK
(Füst Milán: Az árvák) 5
Bérczes László: SKANZENPOKOL
(Az Úri muri Marosvásárhelyen és *Eger-ben)* 7
Kúnos László: A HEGY *ÉS* A SÍKSÁG
(Henrik Ibsen: Peer Gynt) 10
Szántó Judit: KAPOSVÁRI FEJTÖRŐ
(Jean Anouilh: Szeret, nem szeret) 12
Kovács Dezső: HOGYAN VESZÍTSÜNK?
(Dosztojevszkij-Andrzej Wajda: Bűn, bűnhődés) 13
Sándor L. István: LIGETLAKÓK
(Molnár Ferenc: Liliom) 15
Kállai Katalin: FEKETE-FEHÉR, IGEN-NEM
(Karol Wojtyla: A mi urunk festője) 17
Budai Katalin: A DEREGULÁLT OPERETT
(Szomaházy-Békeffi-Lajtai: Mesék az írógépről) 19
Tarján Tamás: MÉGIS BUNDA A BUNDA
(Rolf P. Parchwitz: A revizor) 21
Szűcs Katalin: „NEM MESE EZ, GYERMEK"
(Békés Pál-Várkonyi Mátyás: A Félőlény) 23
Budai Katalin: SZÍNHÁZ HELYETT ORFEUM
(Somerset *Maugham:* Csodás *vagy, Júlia!)* 25

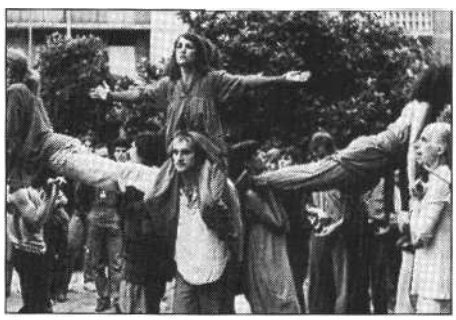
Szigethy Gábor: PREMIERKÁRTYA 27

Regős János: A LIVING WORKSHOPJÁN 30
Bérczes László: AKKOR *ÉS* MOST
(Töprengés a Livingről) 32
Nagy Gergely: LIVING DEAD
(A Living Theatre előadása a *Szkéné-ben)* 34

Tegyi Enikő: ENVER HODZSA UTÁLTA A SZÍNHÁZAT
(Beszélgetés Mihal Luarasival) 35
Peter Stein: LE A KONCEPCIÓVAL!
(Andrew Lucre interjúja) 38
Ulrich Glauber: PRÁGAI JELENTÉS 41
Kele Judit: EGY JÓ BOSZORKÁNY
(Beszélgetés *Deborah Warnerral)* 42
Upor László: A MÁSIK PART
(Három londoni előadásról) 43

A titkos elragadtatás a Katonában (2. oldal)

A Peer Gynt a Nemzetiben (10. oldal)



A Living Theatre (30. oldal)

XXIV. ÉVFOLYAM 7. SZÁM
1991. *JÚLIUS*

Főszerkesztő: Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Csáki *Judit*
Csomor *Mártonné (szerkesztőségi titkár)*
Korniss *Péter* (képszerkesztő)
Móricz Gyula (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, vala-mint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
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 Kit.
Nyomás: Centum Kft.
Felelős vezető Újvárosi Lajos

HU ISSN 0039-8136

A folyóirat Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatala szinházi alapjának támogatásával készül

Megjelenik havonta

DRÁMAMELLÉKLET
NÉMETH ÁKOS:
MÜLLER TÁNCOSAI

A címlapon: Kemény György terve

VLADIMÍR PROCHÁZKA

A KATONA VÁLASZÚTON?

Úgy tartják - és ezt bizonyítja a színház egész története -, hogy az igazán jó színtársulatnak legalább hét évre van szüksége programja beteljesítéséhez - ennyi idő alatt mondhatja el, ami mondandója volt. Addigra az eredeti program általában kimerül, megalkotói elfáradtak, a színháznak pedig vagy új tervet, új programot kell kínálnia - vagy jobb, ha feloszlik. Legalábbis ez volna az eszményi helyzet. Csakhogy többnyire egy harmadik eset-tel találkozunk: a színház lecsiszolja a maga éles körvonalait, és lágyan tovább hajózik a középszerűségbe.

A budapesti Katona József Színház válaszúthoz közeledik: alighanem közel az idő, amikor el kell döntenie: hogyan tovább? 1981-ben történt megalakulásakor a színház szenzációt keltett. Megszületése valóban sajátos és szocialista rendszerhez képest merőben atipikus volt. Két fiatal rendező, Székely Gábor és Zsámbéki Gábor nagy sikereket ért el vidéken. Ezután felhozták őket a magyar Nemzeti Színházhoz, ahonnan aztán kiszorították őket - viszont szabad kezet kaptak egy saját társulat létrehozásához.

A társulat, miután letelepedett a Petőfi Sándor utcai, frissen renovált épületben, magas színvonalon kezdett, s egyszersmind a szerencse is mellé szegődött. Egy éven belül Budapest legsikeresebb együttese lett. Három év múltán elkezdtek külföldön is játszani. Mára a Katona az ismertebb és legjobb európai színházi együttesek között foglal helyet.

A repertoár felépítése

Az új színház kezdettől fogva a modern magyar és külföldi drámát állította műsora középpontjába. Másfelől viszont az alapítók és vezető művészek koncepcióját a legközvetlenebbül a klasszikus dráma iránti tiszteletük tükrözte. Székely és Zsámbéki, akiknek temperamentuma alapvetően eltérő, de művészi meggyőződésükben igen sok a hasonlóság, a nyolcvanas évek közepén, a szocialista Közép-Európában élő emberek érzésvilágával közelítettek a klasszikusokhoz. A szóban forgó régió valósága és problémái egyre groteszkebbé, egyre ellentmondásosabbá váltak. Csehov, Bulgakov, Molière vagy Shakespeare drámáit a színház azzal a tudattal tolmácsolta, hogy ezek a művek a maguk korában rendkívül aktuálisak voltak. Az előadások kifejezték azokat az általános emberi problémákat, melyeknek a szóban forgó művek a maguk halhatatlanságát köszönhetik, de egyszersmind aktuális témákkal is konfrontálódtak.

Mindkét rendező a maga munkásságában ezt az aktuális relevanciát domborította ki. Eközben nemcsak az esemény relevanciáját húzták alá, hanem mély esztétikai és filozófiai felhangokat is megpendítettek. Korántsem törekedtek holmi allegorikus ábrázolásmódra, hanem a demonstráció közvetlen módját választották; szimbolikusan is, betű szerinti értelemben is mai jelmezbe öltöztették a klasszikus drámákat. Csehov A manójának, Bulgakov Menekülésének, Shakespeare Coriolanusának vagy Strindberg Az apájának előadása mind a nyolcvanas évek magyar valóságát tükrözte. Ugyanezzel a megközelítéssel találkozhattunk Csehov *Három* nővérének vagy Canetti Esküvőjének előadásában is; az előbbit Ascher Tamás, az utóbbit Vladimir Strnisko rendezte, mindkettő mint vendég. A tendencia 1987-ben érte el csúcspontját, Gogol *A revizorá*ban, amelyet Zsámbéki Gábor vitt színre.

Ami nem működik, tökéletesen szuperál

Ebben az előadásban Gogol figurái kortársaink, és nem csupán szellemi értelemben. A színpadkép csörömpölő vaselemekből készült, fémrekeszei sportolók öltözőjére emlékeztetnek. A stilizált jelmezek a mai viseletet idézik, a hivatalnokok viselkedése pedig egy tipikus kerületi pártbizottságra emlékeztet. A polgármesterné hajszárítót használ, és a modern parvenük provokatív ízléstelenségével öltözködik.

Az egész előadáson végig vonul az erős ellentmondás a legtöbb szereplő csillogó művisége és könnyed fellépése, illetve tetteik könyörtelen és rideg célszerűsége között.

A revizorhíres befejezése új motívumot kínált Zsámbéki számára. A záró mozzanatot: Hlesztakov levelének felolvasását a háttérből figyeli egy elegáns, modern kinézetű férfi, akiről kiderül: ő az igazi revizor. Megjelenése azonban csak pillanatnyi riadalmat kelt a hivatalnokok között, azután gyorsan reagálnak. A tanfelügyelő a liftbe invitálja az igazi revizort - abba a liftbe, amely az előadás során többször is lerobbant. Aztán becsukja a liftajtót, és megnyom egy gombot. A lift lezuhan - a revizort sikerült eltenni az útból.

Ez a befejezés nem felel meg a Gogolénak, és ellentmond a mű eredeti gondolatiságának is, és mégis: olyan aktualitással ruházza fel a jól ismert drámát, amely a klasszikusok modern előadásaiból általában hiányzik. Adott esetben az előadás röviden nyugtázza a tényt, miszerint a nem működő dolgok fegyverré válhatnak azok kezében, akik nemcsak e tárgyak, hanem az egész társadalmi rendszer csődjéért felelősek. A rendezés sugallata szerint a működőképtelenség az a princípium, amely biztosítja a működésképtelen rendszer hatalmát.

Külföldi hírnév, házi zűrzavar

Zsámbéki rendezése óriási sikert aratott. És aztán, másfél évvel *A revizor* Katona József színházbeli bemutatója után a magyar társadalomra rátelepedett tragikomikus rendszer megbukott. Csak akiknek egy ilyen rendszer szorításában kellett színházat csinálniok, azok tudják, hogy minden groteszk akadálya ellenére, előnyöket is kínált. A jó színháznak tudniillik volt egy erős ellenfele, amellyel csatázhatott, és ez a küzdelem vonzotta a közönséget; nem azért, mert közvetlen politikai támadásokat akart látni (ezek amúgy sem színházba valók), hanem mert rejtett üzenetekre bukkanhatott, és bizonyságot kaphatott az alapvető emberi etikai és erkölcsi törvények érvényességéről. S ez a lehetőség az elnyomás korszakaiban még hősi pátosszal is telítődhetett.

Manapság a korábbi szocialista országokban a színház elveszítette ezeket a világos célokat, mert az ellenség már sokkal kevésbé látható és nyilvánvaló.

A Katona József Színház alkotói ereje a nyolcvanas és a kilencvenes évtized fordulóján érte el csúcspontját. Erős, jól kiegyensúlyozott együttese volt, jól elgondolt műsora, briliáns stílusa és eredeti megközelítési módja. A színház tudta, miképpen tegyen fel okos kérdéseket; leleményesen, kifinomultan és eredményesen talált rá korunk jellegzetes témáira. És mégis: a Katona legújabb produkcióiban nem is annyira látom, mint inkább sejtem egy bizonyos kifáradás jeleit. A társulat munkásságát továbbra is a legnagyobb elismerés kíséri odahaza, és még inkább külföldön. Csak 1990-ben felléptek Venezuelában, Kolumbiában, az Egyesült Államokban, Angliában, Hollandiában, és két héten át megtöltötték az Odéon színházat Párizsban. És mégis, bizonyos belső nézeteltérések mellett (Székely Gábor és a sztár-színész, Cserhalmi György például kivált az együttesből) mostanára külső, politikai és társadalmi bonyodalmak is fellépnek. A Katona József Színház is ugyanazokkal a problémákkal találja szembe magát, mint minden színház a korábbi szocialista országokban: a közönséget izgalmas új fejlemények és az információk valóságos áradata vonják el a színháztól. Amellett a nehezedő gazdasági körülmények is gyakran veszik el a valóságos vagy potenciális nézők kedvét a jegyvásárlástól.

A Katona József Színház valamennyi újabb produkciója (Molière *Mizantrópja,* Shakespeare Vízkeresztje, Wedekind *Luluja* vagy Csehov Plat*onovja)* - semmi kétség - továbbra is a legmagasabb művészi minőséget képviseli. Mindazon-által észlelhető bizonyos erőfeszítés a múlt nagy korszakainak visszahozatalára, és a színháznak mintha elvonná figyelmét az aktuális közéleti problémákról a növekvő intellektualizmus és a saját belső ügyeibe való elmélyedés. A Katona József Színház válaszúthoz közeledik...

Fordította: Szántó Judit

A neves cseh színházi szakember. a Činoherní Klub dramaturgja a Ljubljanában megjelenő Euromaske - The European Theatre Quarterly című folyóirat 1991. tavaszi számában jelentette meg cikkét

BÉKÉS PÁL

EZ A NŐ SZENT, ANNYI SZENT

DAVID HARE: A TITKOS ELRAGADTATÁS

Mire elfészkelődtem a piros bársonyon, már magaménak mondhattam a műsorfüzetből meríthető valamennyi információt, és megadón vártam, hogy bekövetkezzék az, amit a formás füzetben közölt brit értékelések előre jeleztek. Ám csalatkoztam. Valami egészen mást láttam. És ez igen jól esett. A kiadvány szemelvényei mintha egy másik, távoli és számomra meglehetősen érdektelen mű-ért rajonganának, melyre azonban - úgy látszik - rátenyerelt Közép-Európa, s így a nyolcvanas évek brit politikai és morálaktualitásainak drámájából valami angolos bevonatú, ám magyarosan helyi zamatú, sőt, olykor ismerősen lábszagú konfliktushalmaz kerekedett a rendező, Zsámbéki Gábor kezén. Ebben pedig - tetszik nekem vagy sem - otthonosabban érzem magam. Mea culpa.

David Hare egyébként az angolszász drámairodalom brit ágának jellegzetes útját járta be. A peremről indult, s a központ különböző rétegein át a kellős közepéig jutott (Fringe - West End - Nemzeti Színház), mára pedig tartósan berendezkedett a mértani centrumban, mint all round színházi ember (író, rendező, dramaturg) - mond' a műsorfüzet. Sorra alkotja az angol drámairodalom folytonosságát fönntartó, a konzervatív hétköznapokat alig elemelten elemző műveit, melyek mindegyikét egy-egy aktuális politico-etico-pszichologico problémának szenteli - mond' a színházi lexikon (mert az is van!). Éppen ez az az attitűd, mely oly bámulatossá teszi számunkra az angol színi irodalmat - mondom én. S ez az, amely egyben el is idegeníti tőlünk - teszem hozzá nyomban -, hiszen csak a legritkább esetben képes rezonanciát kelteni a magyar nézőben. És ez az az attitűd, melyet Zsámbéki Gábor alaposan áthangszerelt -, éppen azért, hogy rezonanciára késztesse nézőit.

Sokrétegű dráma került a Katona színpadára. Az előadásban olyasmi nyomakodott az előtérbe, ami a tavalyelőtti londoni és New York-i bemutató idején az angol és az amerikai publikum számára talán másodlagos volt- de hát mi máshol és máskor létezünk.

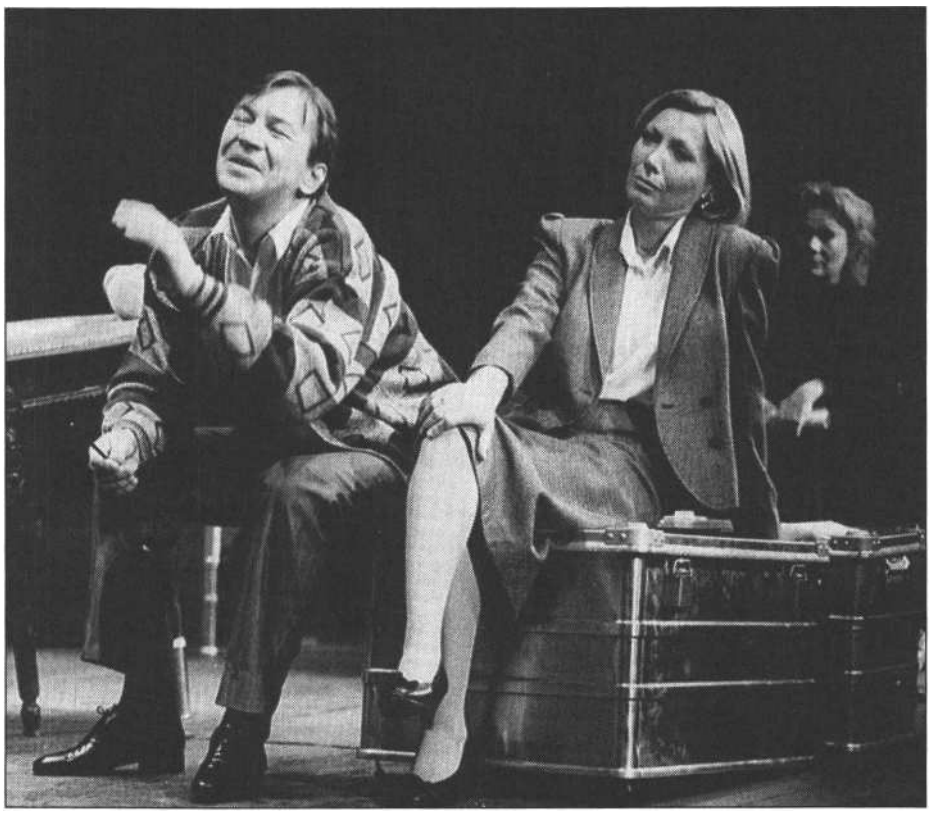
A Glass családot Robert Glass, a gloucestershire-i könyvkereskedő halála hozza össze hosszú idő után a vidéki udvarházban. Marion, az idősebbik nővér a Thatcher-kormány környezetvédelmi államtitkára, a konzervatív világkép, a toryság megtestesítője. Húga, az apró cégével független üzletasszonyként lavírozó művészféle, Isobel merőben más alkat. Megátalkodottan jó. Egy szent. Viselkedése mártíriumra predesztinálja. A harmadik asszony az özvegy, a mostohalányaival szinte egyidős alkoholista Katherine, akit „önkeresésének" egy kóros hulláma éppen valami útszéli fogadóba vetett, s ott strichelt, amikor a most elhalálozott Glass papa fölszedte. Az ő hármójuk kusza viszonyrendszere a dráma magva, s hozzájuk képest a két férfi másodhegedűs lehet csupán, ha szerepük testes is.

Marion férje, Tom, a Keresztény Üzletemberek nevű ki-tudja-micsoda elnöke államtitkár-felesége világképének Krisztus-szósszal leöntött változatát vallja. Gyakorta emlegeti ugyan Jézust, ám józan gyakorlatiassága és üzletiessége azok közé sorolja, akiket a sűrűn idézgetett Megváltó kiűzött a templomból. Irwin, a gyengécske grafikus, Isobel alkalmazottja, egy felvonáson át szerelme, majd gyilkosa, drámai alakként is oly középszerű, mint rajzai. Szeretőnek és gyilkosnak egyaránt jelentéktelen - ő David Hare művének legbizonytalanabb eleme. Sajnos kulcselem.

A műsorfüzet - hogy még egyszer visszatérjek az elsődleges információs forráshoz - arról tudósít, hogy David Hare szándéka a tory nőtípus színpadi ábrázolása, a nyolcvanas évek erkölcsi klímájának színi megjelenítése volt. Az amerikai itész rajongó bírálata elsősorban Marionról szól, Isobellel nem tud mit kezdeni, és tragikusan ostoba pusztulását (melyet csak így említ: „egy haláleset") csupán mint Marion erkölcsi megvilágosodásának eszközét érinti. Érdekes. Én Isobel drámáját láttam. Meglehet, a Katona József Színház csehovi nőalakokhoz szokott deszkái erre a figurára voltak fogékonyabbak és nem a nyers, materiális racionalitás áttetsző képletét megtestesítő Marionra.

Isobel tehát szent. Képtelen nemet mondani, annyi szent. Jólelkűsége pompásan kezelhető eszközzé lesz a körötte hemzsegők kezében, akik gátlástalanul kihasználják őt. Nem, mert elvetemültek, hanem mert lehetőség nyílik rá, és a lehetőségek provokálják azokat, akik szembe kerülnek velük. Isobel nem akarja alkalmazni

Balkay Géza (Tom French) és Bodnár Erika (Marion French)



Katherine-t, ám mégis „felfogadja", mert nővére rábeszéli, mondván: keresztényi kötelessége segíteni a „mostohán", akiért ő maga, Marion, a kisujját sem mozdítaná, hiszen utálja, és egyébként sem engedi a pozíciója. Isobel nem kíván a kapitalizmus szabályai szerint terjeszkedni apró cégével, ám megteszi mégis, mert Tom rábeszéli. Tom tőkét invesztál a cégbe, tisztán keresztényi megfontolásokból, mondván: „Isten képességeket adott nekünk, és elvárja, hogy használjuk őket." Ami kevésbé emelkedett fogalmazásban Katherine szájából így hangzik: ,,...valljuk be, hülyeség kimaradni a buliból, és nem fölmarni a dohányt." És hogy az államtitkárasszony jézusi fogantatású tőkekihelyezésekben jártas férje és az alkoholista mostoha spontán egységfrontja még erősebb legyen, a kettőzött fizetés ígéretével megvásárolják Irwin támogatását is. Isobel föl- és kihasználásában, tőketermelő képességének kamatoztatásában egy oldalon áll mindenki.

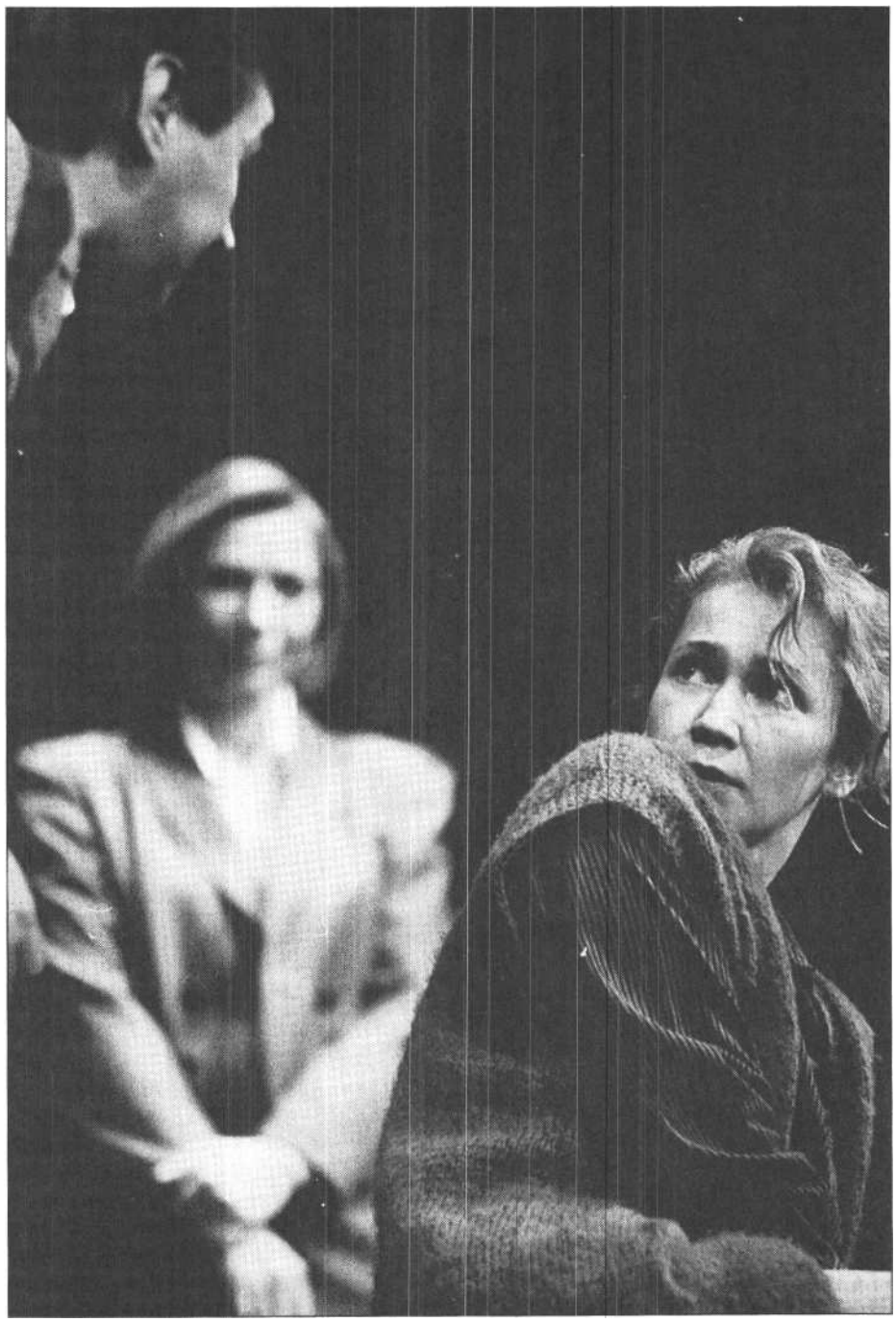
Isobel pedig megteszi azt, amit egyetlen porcikája sem kíván: eladja függetlenségét. Elmúlik jó közérzete, elmúlik szerelme, és elmúlik minden, ami azelőtt örömet okozott számára. Értetlenül áll a sürgés-forgásban, ahol apja halála után egy minutányi gyászidővel sem adózik senki a gloucestershire-i könyvárus emlékének, csak hemzseg és pénzt csinál úgy, ahogyan a korszellem diktálta ösztönök megkövetelik.

Amikor a cég bővítése sikertelennek bizonyul, természetesen ő a bűnbak. A lány szelíd hallgatásában mindenki vádat érez: Isobel nyilván azt gondolja róluk, amit egyébként ők gondolnak magukról, és gondolnának ilyen helyzetben másokról - ám nem mondja ki fennhangon, s ezzel nem ad alkalmat a vád dühödt visszautasítására. Ez pedig kibírhatatlan.

Amikor a reménytelen helyzetbe került, lecsúszott Katherine ápolására adja a fejét - mert ő valóban keresztényi alkat -, akkor hülyének te-kintik. A normalitás szempontjából bizonyos joggal. Cselekedetei ellentmondanak a köznapi racionalitásnak, hiszen az ő vezére belülről vezérel - tehát nem a kor „morális klímájának" (David Hare kifejezése) rabszolgája. Ebből következően minden tette összeütközésre vezet környezetével. Viselkedése katalizál: kizökkenti, önvizsgálatra kényszeríti környezetét. Isobel elviselhetetlen. Nyilvánvaló: pusztulnia kell.

Amikor az elvesztésébe belenyugodni nem tudó, a szakítástól gerincét és perspektíváját veszített Irwin tébolyrohamában lelövi, a gyilkos fölsóhajt az áldozat teteme fölött: „Vége. Hála Istennek." Ugyanez az érzés söpör végig a többieken is. Szinte hallani a szívekről legördülő kövek robaját. A megkönnyebbült sóhajoktól hangos zárójelenet az előadás egyik legszebb pillanata.

A nyolc képből álló darabot a nyílt színi átrendezésekben közreműködő díszletmunkások ki-



Udvaros Dorottya (Isobel Glass), Bodnár Erika (Marion French) és Balkay Géza (Tom French)

és bevonulása, recsegő, torz táskarádió-zenére harsány hányavetiséggel díszletelemeket hajigáló hangsúlyos ügyködése szabdalja elkülönült élőképekre. A játéktér fölé húzott, kellékraktárként funkcionáló galériáról - a díszlet Antal Csaba munkája -, valamint a háttérből előcipelt cuccok ricsajos rendezgetése múlatja a színházi időt, és jelzi az egyes jelenetek közt eltelt heteket-hónapokat. Lehetséges megoldás. De a darabhoz nem ad hozzá semmit. Elidegenítés? Mitől?

A játék végén egy madzagon himbálódzva feltűnik a galériáról alácsüngő avittas táskarádió - a díszletmunkások eleddig ezen hallgatták rossz, recsegő zenéjüket. Slusszpoén gyanánt a készülék lezuhan és összetörik. Zenéje elhallgat. Ez valami szimbólumféle. Bizonyára. Valaminek a végét jelenti. Csakhogy a darab végét David Hare elég korrektül megírta. Van benne gyilkosság golyózáporral - hanghatásnak épp elég -, s hogy kerek legyen, amit kereknek szánt

Básti Julí (Katherine Glass), Udvaros Dorottya (Isobel Glass) és Bodnár Erika (Marion French)

- utójáték is. Ehhez képest egy táskarádió zuhanása a galériáról nem egyéb, mint az, ami. Tudniillik lezuhant egy táskarádió a galériáról. Az előadás legszebb pillanatai és legfölöslegesebb toldalékeleme sűrűsödnek egyazon rövidke utójátékba.

Udvaros Dorottyáról sokszor és sokféleképpen mondták már el, hogy nagy színésznővé lett. Nemigen tudok újat tenni hozzá. Ha bejön a szín-padra és belülről mosolyogva azt állítja, hogy odakint ragyog a nap, elgondolkodom azon, hogy rosszul érzékeltem-e az imént az undok esőt a Petőfi Sándor utcán, és hajlandó vagyok elfogadni: tévedtem - odakint valóban ragyog a nap. Meglehet, ezt nevezik elhitető erőnek. Isobel képtelen jósága, önmagát mások áttetsző galádságának alárendelő mártíriuma, mely épp annyira következik alkatából, mint a környezet szorításából, Udvaros Dorottya megformálásában elfogadható emberi viselkedésmintává lesz. És van-e nagyobb színészi cselekedet, mint hogy egy művész az érthetetlent érthetővé, a hihetetlent hihetővé, az elfogadhatatlant elfogadhatóvá teszi?

Bodnár Erika Marionja is remeklés. Ebben az alakításban ütközik a legnyilvánvalóbban az író és a rendező elképzelése. David Hare a tory nőtípus megformálására tett nagyívű kísérletnek tekinti művét, melyben az a különös, hogy a thatcheri jelmezbe bújtatott - az utasítást Schäffer Judit m.v. jelmezei pontosan követik - államtitkár-nővér szimpatikus. Nos hát, Bodnár Erika megformálásában nem az. Rokonszenvet nemigen érezhetünk iránta. Vergődését, indulatait, melyek olykor hiszteroid kitörésekbe csapnak - ez egyébként Bodnár Erika szerepformálásainak közös jellemzője, ám ezúttal visszafogottan él vele - természetesen értjük, ám megértés és együttérzés igen távol állnak egymástól. Amit a brit deszkákon vonzó személyiségként tálaltak, azt itt árnyaltan taszítóra formálta színész és rendező.

A harmadik nagy női szerep Básti Julié. A tépett, konfúzus Katherine körül minden rommá lesz - mint elefánt az emberi viszonylatok porcelánboltjában. Básti Juli impulzív szerepformálása méltó versenytársa a másik kettőnek - a két nővér fiatal mostohaanyja egy kiszámíthatatlan hisztérika valamennyi jellegzetességét felmutatja, de a sátáni gonoszság, amit Irwin hány a szemére, hiányzik belőle. Semmilyen misztikus dimenziót nem kap, egyszerű orvosi eset. Nagyjelenetében az asztalon ülve a „kibaszott rizottót" villázza szájába a mezítelen lábfején egyensúlyozott tálból. Épp ilyen köznapian valószerű minden megnyilvánulása, épp ilyen magától értetődően képes a zavaros tyúk irreális megnyilvánulásait elfogadhatóvá tenni.

Tom, Marion férje Balkay Géza alakításában egy árnyalattal több ironikus hangsúlyt kapa többieknél. Olykor már a hitelesség határán mozog a hit és az üzlet korrekt hivatalnokaként fellépő feddhetetlen férfiú, akit jó szándéknál egyéb nem vezet, amikor az üzlet bővítésére vonatkozó ajánlatát megteszi - ám tudjuk, hogy a hová vezető út mivel van kikövezve. Balkay Géza kézben tartja figuráját: minduntalan visszarántja az elhiteltelenedés pereméről. Amikor a darab zárójelenetében így summázza saját útját: „Kissé lazult a kapcsolatom a Jézus Krisztussal" - a nevetést csiholó poénon kívül valami egyéb is fölbukkan a rövid mondatban: Balkay Tomja jutott a legközelebb Isobel megértéséhez.

Ternyák Zoltán Irwin szerepében nem találja a helyét. Talán nincs is helye. A félkész grafikus a darabnak is csak félkész figurája, a nyálas határozatlanságában és önsajnáló szenvedelmében végül a gyilkosságig nyafogó kiebrudalt szerelmes lötyög a színmű gépezetében, és a bizonyítottan nagytehetségű fiatal színész ezen nem tud segíteni. Sem méltó párja, sem méltó gyilkosa nem tud lenni Udvaros Isobeljének, s nem egészen értjük, hogy ez a férfi miféle vonzalmakat kelthetett valaha is Szent Isobelben. Az alól pedig semmiféle tálentum - mely persze ebben az alakításban is meg-megvillan - nem menti fel Ternyák Zoltánt, hogy az ötödik sorban szövegének java része egyszerűen hallhatatlan.

Bertalan Ágnes megcselekedte, amit megkövetelt a mű, és amire a rövidke epizódszerep lehetőséget adott. Hol közönséges, butinka lúd, hol agresszívan célratörő női yuppie, hol férfifaló vamp, hol szorgos talpnyaló - mikor hogy hozza David Hare kiszámított szeszélye.

A darab fordítása - a máskor hibátlanul korrekt Vajda Miklós tollából -, sajnos csikorog. Pontossága vitathatatlan, ám az úgynevezett „mondhatóság" nem tartozik erényei közé. David Hare műve ugyan olykor nyersebb, mint talán lehetne, ez azonban nem érzékeltethető a fordítás nyerseségével.

David Hare: *A titkos elragadtatás (Katona József Színház)* Fordította: Vajda Miklós. Díszlet: Antal Csaba. *Jelmez:* Schäffer Judit. *Zenei vezető:* Simon Zoltán. Rendezőasszisztens: Thuróczy Katalin. *Rendezte:* Zsámbéki Gábor.
Szereplők: Udvaros Dorottya, Bodnár Erika, Balkay Géza, Básti Juli, Ternyák Zoltán, Bertalan Ágnes.

MÁRTON LÁSZLÓ

ELÉG SZOMORÚ JÁTÉK

FÜST MILÁN: AZ ÁRVÁK

A két árva: Nagy-Kálózy Eszter es Tóth Ildikó. Anya kell nekik, de azonnal, különben baj lesz. Anyára van szüksége Haumann Péternek is, de még a nevelőnőből második feleséggé avanzsált Kiss Andreának is. Azonkívül (mint látni fogjuk) a díszlettervező is el van anyátlanodva; s a rendező (aki homousion a díszlettervezővel) úgy áll, akár a szedett fa. Vagy minta saját kisujja. S végül, érzésem szerint, az írónak sem ártott volna, ha darabja megalkotása közben olykor-olykor végigsimítja homlokát egy szerető anyai kéz.

Kissé más szemszögből nézve: nem lehet eléggé dicsérni a Radnóti Színház azon törekvését, hogy a magyar drámaírás elfeledett vagy is-mertté sem vált értékeibe életet leheljen. Különösen fontos ez Füst Milán esetében, akinek drámaírói életműve a maga egészében mindmáig nem hozzáférhető, s akit a magyar színjátszás a meg-megismétlődő kísérletek (s köztük néhány igazán remek előadás) ellenére sem tudott befogadni. Egy Füst Milán-dráma bemutatása mindig, minden körülmények között *kísérlet,* kalandos és kockázatos vállalkozás, még a szerző is-mertebb színművei esetében is az. Mennyivel inkább érvényes ez egy olyan Füst Milán-drámára, amely úgyszólván teljesen ismeretlen, és bizony helyenként vázlatos maradt! Ha pedig önmagában véve dicséretes, hogy a színház rászánta magát - nem először - egy kockázatos kísérletre, vajon tehetünk-e szemrehányást, ha a kísérlet ezúttal nem sikerült maradéktalanul?

Megint más szemszögből: adva van (vagy reinkarnálódik?) egy darab. Magyar szerző műve, erős nyelvi atmoszférával, dinamikus helyzetekkel, hat szereppel, ebből négy (de legalábbis három) jó. Kamaradráma, polgári problémakör, tragikus hangütés groteszk elemekkel: egyszóval, az Isten is az Andrássy út és a Nagymező utca sarkára teremtette. A rendező észrevehetően eltöprengett a színrevitel bizonyos nehézségein, s ezek egy részével meg is birkózott. A színészek - képességeikhez és a szerep adta lehetőségekhez mérten - megtesznek minden tőlük telhetőt. Mégsem tudok az előadásra némi kedvetlenség nélkül visszagondolni.

Füst Milán itt megjelenített figuráiról röviden azt mondhatom, hogy nem férnek a bőrükbe. Költözködnek, rohangásznak, pakolnak, mászkálnak. Csakhogy a játéktér kialakításakor e tény konzekvenciái nem lettek levonva. A gyorsan váltakozó színhelyek (Lock József nyug. min. főtanácsos lakásának különböző helyiségei, majd a külön költöző Lock leányok szállása) nagyjából egyformák, de csak nagyjából. A falak mindvégig ugyanazzal a szürkés tapétával vannak bevonva, amelyen a mintázat penésznek látszik; a síkok szeszélyes tagolása mindvégig változatlan; a háttérben mindvégig ott ásít egy üres ajtónyílás, amelynek keskenysége nem az életből van ellesve; s a jobb szélen mindvégig ott áll az a kottaállvány, amely a jobb szélre rendezett szereplőket sokat sejtetően eltakarja (másküllönben a jelenetek végén egy kedves fiatalember gyönyörűen hegedül mögötte). Ezzel szemben a berendezés folyton változik: hol egy ravatalra emlékeztető hosszú asztal kerül elő, hol egy rézsút állított kórházi ágy, hol egy formatervezett éjjeliszekrény, hol egy kerek vaskályha,

Nagy-Kálózy Eszter (Anna) és Tóth Ildikó (Mária) Az árvákban

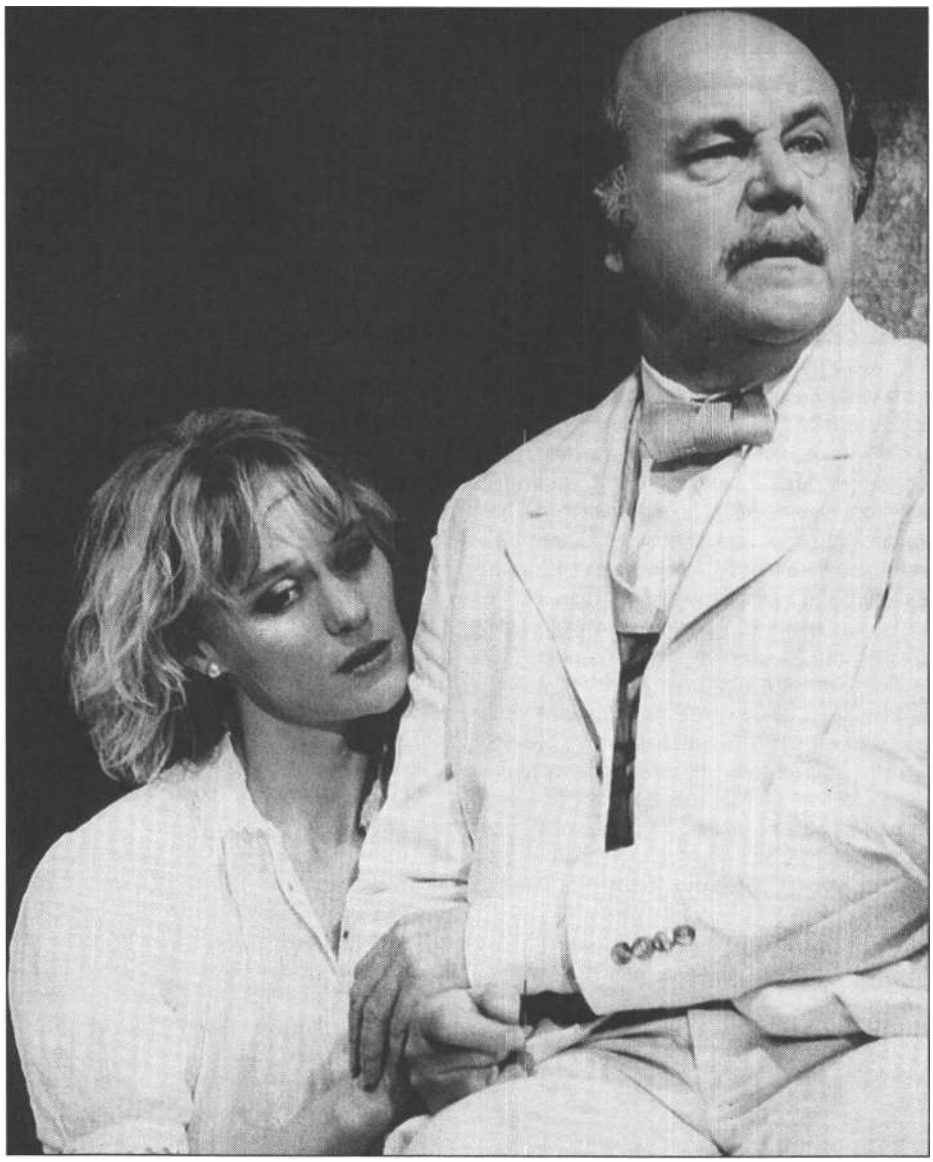
amelyben narancssárga műlángok vibrálnak, és a vibráló reflektorfényt ügyesen a nézők szemébe vetíti a falra praktizált nagytükör.

Egyszóval, a színhely változásai nem az életviszonyok ziláltságáról, vagy ellenkezőleg, azok őrjítő egyhangúságáról szólnak, hanem leginkább a díszletre fordítható összeg szűkösségéről. Ez persze Még önmagában nem volna túl nagy baj, hiszen egy kamaradrámában nem a színpadi látvány a legfontosabb, s különben is, a díszlet (voltaképpen technikai jellegű) fogyatékosságát feledtetni lehet a játék intenzitásával amint az előadás első része kelt is ilyesfajta reményeket. Csak agy a díszletváltozások iránytalanságát az előadás második részében követni fogja a szituációk és a figurák iránytalansága. Arról nem szólva, hogy nemcsak az író, hanem a rendező is kifogy a leleményből, míg a vég(?)játék némileg ötletszerűen hullámzó dialógusain átevickél.

Írói szándék tekintetében Az árvák leginkább a *Boldogtalanokhoz* áll közel, talán annak nyersesége nélkül. (A neobarokk negédesség is tud brutális lenni!) Itt is, ott is a tisztaságvágy, az őszintétlenség, szeretetéhség és a kiszolgáltatottság lázas iszapbirkózását látjuk. Csakhogy, amíg a *Boldogtalanok* egyenletesen szűkülő körökben halad a tragikus végkifejlet felé, addig Az árvákban ezek a körök szétpattannak, talán már Mariska visszatérésekor, de legkésőbb Anna (nem eléggé motivált) öngyilkossági kísérlete után. A darabban két csecsemő is születik, majd a szerző az egyikről megfeledkezik, a másikat egy tollvonással elpaterolja; a végkifejlet pedig húzódik, húzódik (ahelyett, hogy húzatott volna), végül aztán el is marad. A darab egész egyszerűen nincs befejezve, s ami ezzel jár, a szereplők sorsa félbemarad, erővonalaik nincsenek tisztázva. Csak gyanítani lehet, hogy a *majdani* (immár soha meg nem íródó) végkifejletben Anna összeroppan, Mária prostituált lesz, a medikus felőrlődik a két nővér között, és az apa, akit Eveline elhagy, végképp elzüllik.

A megírás hiányosságairól a rendező természetesen nem tehet.

A megírás hiányosságairól a rendező igenis tehet, amennyiben nem vett maga mellé dramaturgot, aki a szó eredeti értelmében dramaturgosz kellett volna, hogy legyen. Vagy ha a szöveg integritását fontosnak tartja, ügyelnie kellett volna rá, hogy ez ne csorbítsa a játék intenzitását. Végül is egy rendezőnek erre meg-vannak az eszközei vagy legalábbis kellene, hogy legyenek. Az előadást nézve az volt a be-nyomásom, hogy Valló Péter egy-egy jelenetet nagy gonddal és érzékenységgel kapcsolt össze, de a darab egészének (nemlétező, illetve széttöredező) ívét már nem tudta rekonstruálni. Kétségtelen, hagy ez a feladata lehetetlenséggel határos; csakhogy - érzésem szerint - az



Nagy-Kálózy Eszter (Anna) és Haumann Péter (Lock József) (Koncz Zsuzsa felvételei)

ismeretlen Füst Milán-drámák életre galvanizálásának ez a feltétele, és egyszersmind ez volna jutalma.

Ami a fönt előadott fanyalgáson belül elismerésre ad okot: a színészi játék és általában a színészek jelenléte. A játék első felében átélhetővé te-szik a sorsokat és a helyzeteket (persze ki-ki a maga módján és a maga eszközeivel), s a második részben, ahol ez már nem lehetséges, legalább azt próbálják elhitetni, hogy a sorsokat és a helyzeteket, mind elmosódottabbá váló jellem-vonásaikkal, ők maguk átélik. Szemlátomást meg vannak győződve a játék fontosságáról, s ez mindenképp jelentős érdem, akár osztjuk meggyőződésüket, akár nem.

További érdeme az előadásnak, hogy új arcokat láthatunk a színpadon, arc- és jellemvonásokat, gesztusokat, amelyek még nem merevedtek sémává. Ez elsősorban a számomra eddig ismeretlen Kiss Andreára vonatkozik, de Tóth Ildikóval és a kezdőnek igazán nem mondható Nagy-Kálózy Eszterrel kapcsolatban is ez volt az érzésem. A színpadot természetesen Haumann Péter uralja; az idősödő, zsarnoki, mégis kissé puha jellemű, züllésnek induló, könnyen befolyásolható férfi figuráját könnyűszerrel formálja meg, erejéből még a darab reménytelen szakaszaiban is futja a figura elmélyítésére. Hangsúlyaira, mozdulataira mindvégig érdemes odafigyelni; kitöréseiben az indulatoknak széles skáláját sűríti össze, s durvaságával - amikor éppen durva - nemcsak a családi élet összeomlását, hanem a figura jellemének teljes elbizonytalanodását is érzékelteti. A megírás hiányosságait természetesen ő sem tudja áthidalni.

Nagy-Kálózy Eszter árnyalt karaktert hoz, minden szélsőség nélkül; még azt is győzi gesztusokkal, hogy a darab egy-egy pontján az összes többi szereplővel szembe kerül. A figura, minta darabban többször is elhangzik, tiszta dolgokra és tiszta helyzetekre törekszik; ennek a némileg elvont vágynak Nagy-Kálózy közvetlen melegséget tud adni. Ezzel együtt, játéka lehetne kissé színesebb és jelentőségteljesebb.

Kiss Andrea, mintha Medúza koponyájáról szabadult volna. A darab elején a falhoz szorulva beszél, s védekezik, amikor nem is támadja senki. Később viszont ő támad: rideg számítással mindent szétrombol új férje körül, hogy a romokon senkivel ne kelljen osztoznia; végül cifra és nemtörődöm. Az ő figurája az egyetlen, akinek alakulását mindvégig lehet követni.

Tóth Ildikó egyelőre külsődleges eszközökkel dolgozik, s ez főleg Nagy-Kálózy mellett szembeötlő. Kalapja karakterkalap, cigarillója karakterszivarka, ridiküljének himbálódzása karakterfityegés. Szerepének valóságos vagy vélt mélyebb rétegeit nyafka hangsúlyokból próbálja kigazdálkodni. Nagyon figyel Haumannra, s ezt jól teszi, de azért a járását nem kellene utánoznia.

Széles Lászlónak a szerep (a megírás jelenlegi stádiumában) nem kínál különösebb lehetőségeket. Megnyerő modorú, kedves ember, el lehet nézni.

Következik a nem mindig kimondott, de mindig felötlő, kíméletlen és vulgáris kérdés: mi az előadás mérlege? Siker vagy bukás? És a jelen sorok mérlege vajon elmarasztalás vagy dicséret? Nos, az általam látott előadáson telt ház volt, ellenben a tapsot kissé gyérnek hallottam. Másfelől, mint említettem, az előadás kísérletnek tekinthető, akkor is, ha olyan közegben jött létre, amely eredendően nem kísérleti közeg. Ám ezen ellentmondás analízise messzebbre vezetne a kelleténél. Legyen elég annyit mondanom, hogy a rendezőnek ugyanebben a színházban egy korábbi kísérlete, az *Anna Karenina pályaudvar,* ahol érzésem szerint hasonló művészi szándékok munkáltak, lényegesen jobban sikerült a mostaninál. Ezért semmiképpen sem zárnám soraimat egyébbel, mint biztatással: tessék csak bátran kísérletezni tovább! Ha nem lesz is tökéletes az előadás, a ráfordított munka jutalma gyanánt valami jó biztosan előfordul majd benne. Aki pedig nem kedveli a bizonytalanságot, az keresse fel a delphoi jósdát, vagy folyamodjék tenyérjósláshoz a Kálvin téri aluljáróban.

Füst Milán: Az árvák (Radnóti Miklós Szinház)
Játéktér: Valló Péter. *Jelmez:* Szakács Györgyi m.v.
Zene: Melis László. *A rendező munkatársa:* Balák Margit. *Rendezte:* Valló Péter.
Szereplők: Haumann Péter m.v., Nagy-Kálózy Eszter, Tóth Ildikó, Kiss Andrea, Széles László, Lóránt Krisztina.

BÉRCZES LÁSZLÓ

SKANZENPOKOL

AZ ÚRI MURI MAROSVÁSÁRHELYEN ÉS EGERBEN

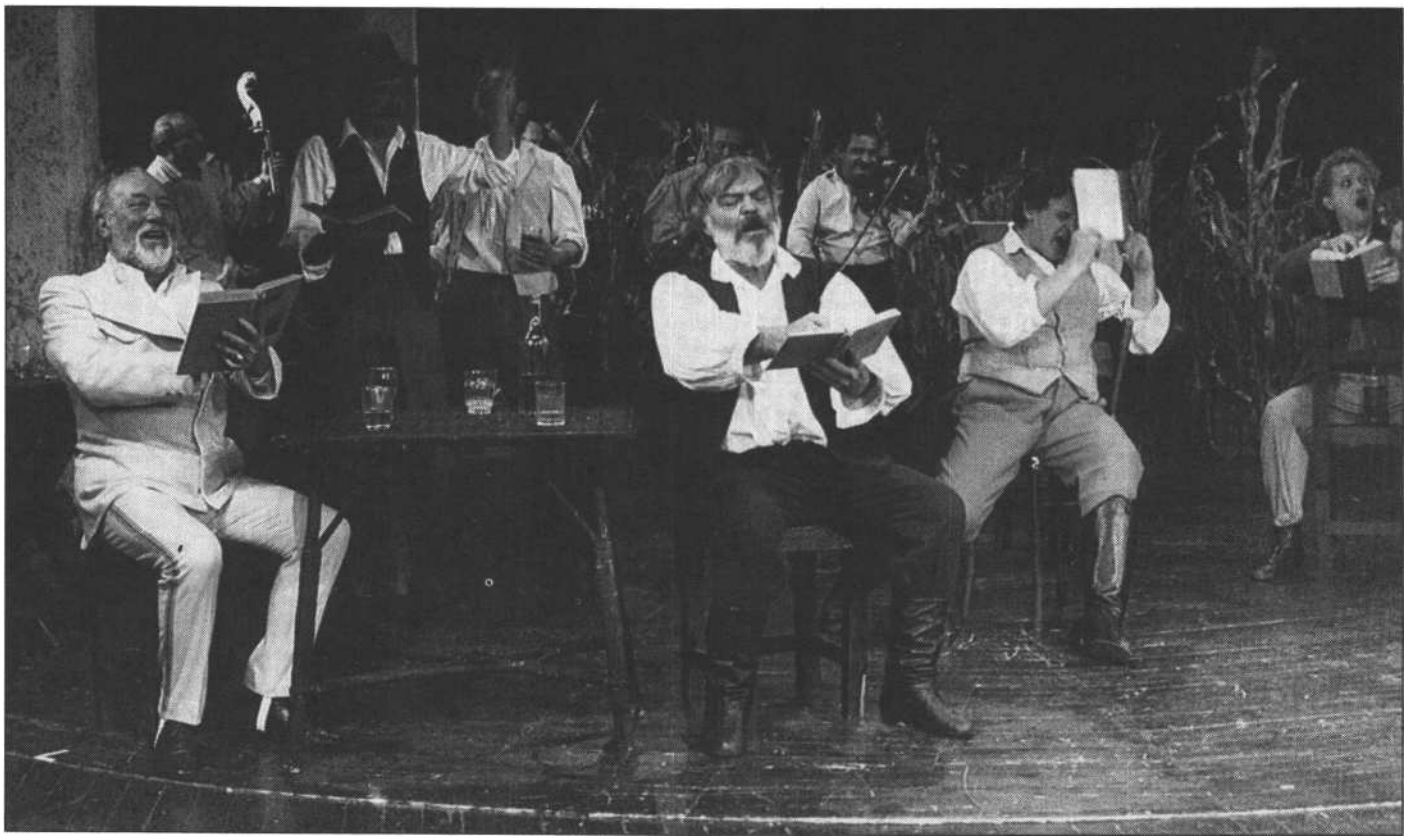
A lmák gurulnak a színpadon, Egerben is, Marosvásárhelyen is. Rhédey Eszter nem szereti a tanyát, nem szívesen megy oda, esemény tehát, hogy mosta férje, Szakhmáry Zoltán unszolására kénytelen-kelletlen, de hajlandó kivonulni és ismerkedni a gazdasággal. Zoltán megadja háta módját a látogatásnak, napernyővel felszerelt fehér karosszéket állít a mezőre, és romantikus pózzal egy kosár almát gurít felesége lábai elé. Egerben több az alma.

Nyár van, áll a levegő a tanyán. A csugariak pénzükre várva álmosan vakaróznak, izzadságukat törölgetve múlatják az időt, s a nagy semmittevésben meg is éheznek. Ködmön András, a módos gazda kolbászt kotor ki a szütyőből. Panaszolják sanyarú sorsukat a csugariak, kígyóként kanyarog a kolbász Ködmön András kezében, fürgén forog a sült liba Hulla János koma kezében. A kolbász hosszabb, a liba nagyobb Egerben. Hozzátehetem, hogy itta Csuli által fel-hajtott sör is igazibbnak látszik - egyetlen lendülettel felhajtva azt, meg is kapja érte a tapsot a színész, ez a taps Vásárhelyen csak később érkezik, amikor is a zsíros libát úsztatni akaró csugari kiüríti borosüvegét, de az egri borral úgysem versenyezhet a vásárhelyi bor.

Kincses Elemér, a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház magyar tagozatának főrendezője fél éven belül kétszer is megrendezte Móricz Úri *muriját.* Előbb saját színházában, majd Egerben. A két előadás között lényegi különbség nincsen, és ez természetes. Az lenne a csoda, ha egy rendező egyik napról a másikra alapvetően másként nyúlna ugyanahhoz a műhöz, és ezzel saját munkájával érvénytelenítené saját munkáját. A két produkció között mégis felfedezhetünk különbségeket, és ezek nem elsősorban a magyarországi alma- és kolbászterméssel magyarázhatók. A különbségek Kincses elégedetlenségéből - jelen írás tartalmát megelőlegezve hozzáteszem: jogos elégedetlenségéből - fakadhatnak. Az apró módosítások jelzik, hogy a rendező nem érte be a puszta ismétléssel. Egerbe kész konstrukcióval érkezett (Kemény Árpád díszletét egyszerűen átemelte Marosvásárhelyről), de nagyon jól tudta, hogy az új közegben át kell igazítania a fazont, hiszen az általa elképzelt ruhát mások viselik majd. Mások a színházi hagyományok is: Marosvásárhelyen például istenkísértés az Úri *muri* választása, mert a színész- és rendezőképzés elsorvasztása és a menekültáradat következtében majdhogynem szétveretett színháznak kell megküzdenie a Székely Színház legendás előadásának sokakban még élő emlékképével. Más a színész-néző viszony is: ott sajátos cinkosság működik játszó és közönség között, ebből következően utóbbi igényli, hogy beavassák, hogy látványosan titkos jeleket válthasson az előbbivel, és ha ez megtörténik, hálás is, és azonnal tapssal jutalmaz, míg itt meg kell küzdeni minden egyes nézőért, mert az nem feltétlenül szigorú ugyan, de bizony, olykor érdektelen. Továbbá más a szavak helyi értéke. Gondoljuk csak meg: Móricz a *magyar* ember drámájáról ír. Mit jelent ez egyértelműen kisebbségi helyzetben ott, és mit jelent zavaros, sanda pártharcok idején itt...

Gurulnak az almák a színpadon. Ez egy szép kép, de a kérdés az, hogyan születik ez a kép. Vásárhelyen Zoltán rákészül, Egerben őt nem is látjuk, a takarásból mintegy véletlenül, meglepetésszerűen bukkan elő a kosár. Ott be vagyunk avatva, és lessük a hatást, itt bennünket ér hatás. Nézzünk más példát: Zoltánt behívják a vendéglőbe, hogy „beköpjön egy pohár sört". Ott bevonul a pozitív hős - Győrffy András -, és úgy jön-megy, úgy ülés beszél, mint aki eleve tudja, hogy ő lesz a megszülető történet központi szereplője, és az a hivatása, hogy körbehordozza saját rendkívüli lényét. *Itt* bejön egy ember - Csendes László -, akiről elhiszem, hogy vendéglőbe lép, be, nem pedig takarásból a színpadra, másképpen fogalmazva, a jeltelen civilségből a jelentést hordozó teatralitásba. Csörgheö Csuli ugratja Zoltánt. Teheti, a mintagazdaság egyelőre hiábavaló, megvalósíthatatlan ábránd, és ha Rhédey Eszter továbbra is megmakacsolja magát, az is marad. Ott minden mondatát hatalmas kacsintással kíséri Csuli, amiből a mellette ülő Zoltán - legyen ő bármennyire is pozitív hős - mit sem érzékei, de amiből az asztal körül kókadozó zsíros magyar uraságok, úgy, mint Zsellyei Balogh Ábel, Borbiró, Gosztonyi és a pincér, sőt én, a nézőtér utolsó sorában ülő is értem a viccet, és bólintok, igen, itt most ugratás folyik. Ettől a feltűnően titkos, nyilvános összekacsintástól viszont mindannyian kicsit ütődöttebbeknek látszunk, mint szeretnénk, és úgy kell csinálnunk, mintha... Ez folytatódik Lekenczey érkezésekor. Belépésekor szinte megáll az élet, mindannyian együttfigyeljük a jelentéktelen vigéc „alakítását", amint jelentőségteljesen félrehúzódik, majd hatásvadász módon húsz tojásból rántottát rendel

Csendes László (Szakhmáry) és Román Judit (Rozika) az egri előadásban



***Jelenet az egri** Úri muriból*

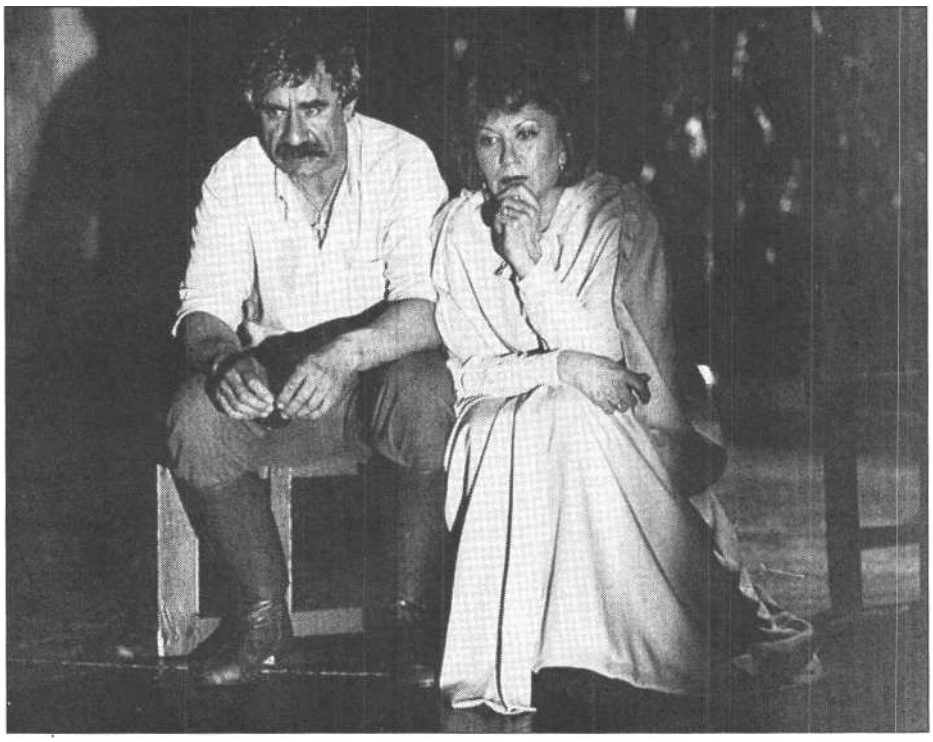
- igen, Egerben jobban tojnak a tyúkok is, nagyobb az adag -, majd később, az urak asztalához kerülve oly feltűnően észrevétlenül próbál egy korsó sörhöz jutni, hogy szívtelen és vak az a publikum, mely a színészi igyekezetet nem díjazza. Egerben csak úgy kezet fognak Zoltánnal - nem állnak sorba „jópofán" -, Csuli nem kacsintgat, és a vigéc sem húzza alá alakítását felesleges hangsúlyokkal.

Az említett különbségek a színészválasztás és a szerepértelmezés zavaraiból is fakadnak. Győrffy András - akit elsősorban igen jó karakterszínészként ismerhetünk - a pozitív hős sémáját hozza a színpadra. Páncélba bújt lovagként elzengi álmait, élő-mozgó mondanivalóként közlekedik a pódiumon, és szószéknek képzeli a kocsmapultot. Szakszerűséget képviselő reformer helyett gőzös fejű hőbörgőt látunk, aki semmiféle kapcsolatban nincsen a valósággal. Vagy ha mégis, az kimerül az ivásban - a váltók aláírására várva például egymás után hajtja fel a feleseket - és abban az igyekezetben, hogy megpróbálja ágyba vagy legalább egy boglyába vinni Rozikát. Bukása elkerülhetetlen - ezt mondja az író, ezt mondja a rendezés, csakhogy nem mindegy, hol találjuk e bukás indítékait. A vásárhelyi előadásban a teatralitásba fulladó színészi alakítás teszi hiteltelenné Szakhmáry Zoltánt és nagyratörő terveit. Környezete nem húzza le őt - nincs honnan. Igaz, nem is tudná lehúzni, ehhez ugyanis fel kellene mutatni a múltba kapaszkodó, sárba ragadt vidéki gazdák marasztaló erejét. Mindenekelőtt Csörgheö Csuli őserejű, nagy kan természetét: csakhogy Tarr László erre nem igazán alkalmas. Alkati kérdés ez, hiszen Tarr, az erdélyi magyar színjátszás kiemelkedő alakja régen túl van már tehetsége bizonyításán (az elmúlt évben például a magyarországi nézők is láthatták emlékezetes Színész-alakítását az *Éjjeli menedékhelyben).* Ám érzékeny, törékeny, sebzett alkatától idegen Csuli figurája, akinek minden mozdulata olyan erejű, hogy reng tőle a föld, meghasad a fal, és önmagába omlik ez az egész pusztulásra ítélt világ. Egerben Dánffy Sándor meg tudja teremteni ezt a hatást (ahogyan megteremtette már néhány évvel ezelőtt egy pécsi nyári előadásban is). Ez a Csuli ravasz, fineszes paraszt, tehetségéből akár egy mintagazdaságra is futná. Ettől fájdalmasan groteszk figura ő: Zoltán társa lehetne a holnapi tervezésben, de ő tíz körömmel kapaszkodik a tegnapokba. Elveszetten rohan haza kedvenc disznaja halálhírére, nem láthatja, hogy Zoltán ujja már a pisztoly ravaszát mozdítja. A pisztolylövés aztán móriczi szándék szerint belevész a földet döngölő, mulatozó társaság üvöltöző nótázásába (erről a „mulatozásról" érdemes lesz még néhány szót ejteni), de mi látjuk, hogy a főhős - Marosvásárhelyen - térdre bukik, feje oldalt billen, karjai fennakadnak két kósza széken: megváltatlan mulatozók és részeg Krisztus a nagy magyar ugaron. A kép pontos, de túlságosan csinált, mesterkélt, hiszen nem a véletlen, hanem a kimódolt igyekezet szüli. Egerben árnyaltabb a kép: a lövéstől megtántorodó Zoltán a táncolók vállaira zuhan, és élettelenül táncol velük tovább. A különböző megoldások a színészi attitűd különbségeiből is fakadnak. Csendes László kerüli a pátoszt, egy lassúbb, nyugodtabb, józanabb Szakhmáryt ábrázol. Ő nem alázza meg magát azzal, hogy az ügyvéd jelenlétében pálinkát vedel, a murin nem tölt rá a korábbi felesekre, nála kétségbeesett döntés eredménye az ivás. Csendes biztonsági alakítást nyújt: nem mozdul ki. Így kiderül, milyen ember nem volt Szakhmáry Zoltán, az viszont csak sejthető, milyen is lehetett. Jóval karakteresebb - Ferenczy István esetében szélsőséges, Blaskó Balázsnál visszafogott módon - Lekenczey alakja. A karakter mégsem áll össze, mert az erős kontúrok többféle - egymásnak ellentmondó - vonást mutat-nak. Lekenczey belép, és egy betegesen rátarti, idiótán pedáns hivatalnok karikatúráját rajzolja meg. Ez érdekes és mulatságos, de semmiből nem következik, és belőle sem következik az általa megrendelt korsó sör és a belétöltött féldeci. Ez a fennkölten urizáló vigéc nem nyúlhatna remegőn az ingyen sörért, illetve ha már egyszer ennyire vadászik az alkohol után, akkor az éjszakai murin nem szavalhatná józanul, hogy ezzel mondanivalót pumpáljon az előadásba. Leken-

czey kisszerű szélhámos, de nem ügyetlen. Nem játszhatna suta és átlátszó szertartásossággal arisztokratát, és a darabból kibeszélve nem gyakorolhatna társadalomkritikát.

Az eddigiekből világos lehet, hogy míg Marosvásárhelyen erős kontúrokkal felvázolt, de egymással kapcsolatot nem tartó, szélsőségesen teátrális alakításokra esik szét az előadás, addig Egerben a vásárhelyiekkel azonos irányba mozduló figurák árnyaltabbak, legalábbis visszafogottabbak. Ezért egységesebb az előadás, kevesebb az önmagáért való, nem a produkció egészét, hanem önmagát kiemelni igyekvő részmegoldás. Abból is fakad ez, hogy Erdélyben továbbra is önértéke van a magyarság pódiumi megszólalásának, vagyis bizonyos motívumok szándéktól függetlenül leválnak az előadáson belüli helyzetről: egyes esetekben eltűnik Móricz és az *Úri muri,* marad a közönség és a neki magyar zenét húzó cigánybanda, maradnak a takaros magyar menyecskék (akik oly sugárzó-tisztán és kikent-kifent rendben masíroznak át a színpadon állítólagos kapálás után, mint egy steril skanzenben IBUSZ-csoport előtt magát schillingért illegető néptánccsoport), maradnak a magyar népdalt zengő kapás leányok, és maradnak a csizmaszárat büszkén csattogtató táncosok... Ez a történelmi ballaszt nem terheli a magyarországi előadást - a menyecskék felszabadultabban viháncolnak, és Rozika éneke is rövidebb -, de az árnyalatnyi különbségek további felsorolása félreérthető lehet: azt hihetnénk, hogy a produkció minősége az „almák számán" múlik. Ám hiába gurulnak ki az almák a második változat szerint Zoltán és Rozika egymásra találásának pillanataiban is - a két előadás minősége lényegileg azonos: éppen a „mintegy véletlen" pillanatok hiányoznak. A rendezés nem olvad fel, nem tűnik el a színpadi eseménysorban. Árulkodóan átlátszóak a megoldások, szinte hallani az instrukciókat: „itt most jól mutatna egy kosár alma", „itt most hatásos lenne egy hegedülő cigány..." Semmi nem magától értetődő, az egyes jelenetek nem egymásból bomlanak ki, az előadás egésze az egymásnak ellentmondó részletek áldozatává válik. Ötletek következnek egymás után, de ezekből nem születik élő, egységes produkció. *Ezek a* csugariak nem jelenthetnek lelkiismereti gondot Zoltánnak, hiszen olyanok, mint a falu bolondjai (különösen Gáspárik Attila), de legalábbis bohócai (különösen Bakody József); ez a színtelen, egyéniség nélküli, saját igazságát felmutatni képtelen feleség (Mózes Erzsébet, illetve Bókai Mária) nem lehet Zoltán ellenfele; ez az új kapcsolat pedig nem kínálhatja az eset-leges kiutat, de még a kétségbeesett menekülést sem, hiszen itt szó nincs szerelemről vagy annak lehetőségéről: Rozika folyamatosan fel-kínálkozik, földre hullott, romlott gyümölcs ő már, és ezt nem is igen titkolja (ezt a feladatot - ha ez volt a feladat - mindkét színésznő meg is valósítja, Gajzágó Zsuzsi f. h. a naiv állításokat kihívó, zavarba ejtő kérdésekké kanyarítja, Román Judit pedig félbemaradt mosollyal és messzegondoló, tört fényű tekintettel fordul a másik felé); ez a Zoltán persze nem is akar többet, a lányt a falhoz szorítva kakaskodik, majd pisztolyát mutogatva látványosan kiborul - és csak azért lövi agyon magát, mert az író így rendelkezett. A katartikus halálhoz szembenézésre lenne szükség. Ehhez viszont nem elég a fel-színt birizgálni, mélyebbre kellene ereszkedni, a pokol fenekéig. Ahhoz viszont pokolra is szükség van. Márpedig hiába emlegeti Zoltán a „magyar poklot", ez az úri muri ártatlan teadél-után ahhoz a végzetes haláltánchoz képest, amiben Móricz Szakhmáry Zoltánt elveszejti. Ebben a muriban néha besétálnak a cigányok, és huzigatják vonójukat, aztán elhallgatnak és kibaktatnak. Vajon honnan jönnek és hová mennek? Már csak azért is helyénvaló a kérdés, mert Kemény Árpád praktikusan egyszerű, állandó falai között minden egy helyen játszódik. Ezekből az omladozó, átvizesedett, penészes falakból épült a vendéglő és Zoltán háza is, ezek a falak takarják a háttérben kókadozó szegényes kukoricást, e falak közé tolják be a dézsában bágyadtan visítozó statisztériát, itt nótázgatnak a néha részeg, néha józan, vérszegény magyar ördögök. Ebben a kis magyar pokolban minden kisszerű: a háttérben ártatlan tüzecske pislákol, az urak kedvetlenül lépegetnek, a kapásleány már nem kapál, és már nem is leány - nem csoda, hogy az élettől is elmegy egyesek kedve. Hisz ezek az urak nemhogy egy mintagazdaságot, de még egy valamireval úri murit sem tudnak összeütni.

Csendes László (Szakhmáry Zoltán) és Bókai Mária (Rhédey Eszter) (Ilovszky Béla felvételei)



Móricz Zsigmond: Úri muri (Marosvásárhelyi Nemzeti *Szinház)*
Díszlet- és *jelmeztervező:* Kemény Árpád. *Rendezte:* Kincses Elemér.
Szereplők: Győrffy András, Mózes Erzsébet, Tóth Tamás, Tarr László, Gajzágó Zsuzsi f. h., Ferenczy István, Hunyadi László, Tatai Sándor, Nagy István, Domahidi István m. *v.,* Kárp György, Székely Ferenc, Nagy József, Magyari Gergely, Gáspárik Attila, Madarász Loránd f. h., Matólcsi Ferenc f. h., Fodor Piroska f. h., Ölvedi Antónia, Fülöp Emese, Pötörke Rita m. v., Gadó István m. v., Szöllősi János m. *v.,* Henn János.

Móricz Zsigmond: Úri muri (egri Gárdonyi Géza *Szinház)*
Díszlet-jelmez: Demény Árpád m. *v. Dramaturg:* Lőkös Ildikó. *Rendezőassziszten:* Császi Erzsébet. *Rendező:* Kincses Elemér.
Szereplők: Csendes László, Bókai Mária, Somló Ferenc, Dánffy Sándor m. *v.,* Román Judit, Blaskó Balázs, Fésüs Tamás, Faraghó András, Dévai Péter, Bicskei Kiss László, Horváth Ferenc, Ittes József, Réti Árpád, Győrvári János, Kiss László, Balogh András, Bakody József, Fehér István, Gábor Károly, Rábl Róbert

KÚNOS LÁSZLÓ

A HEGY ÉS A SÍKSÁG

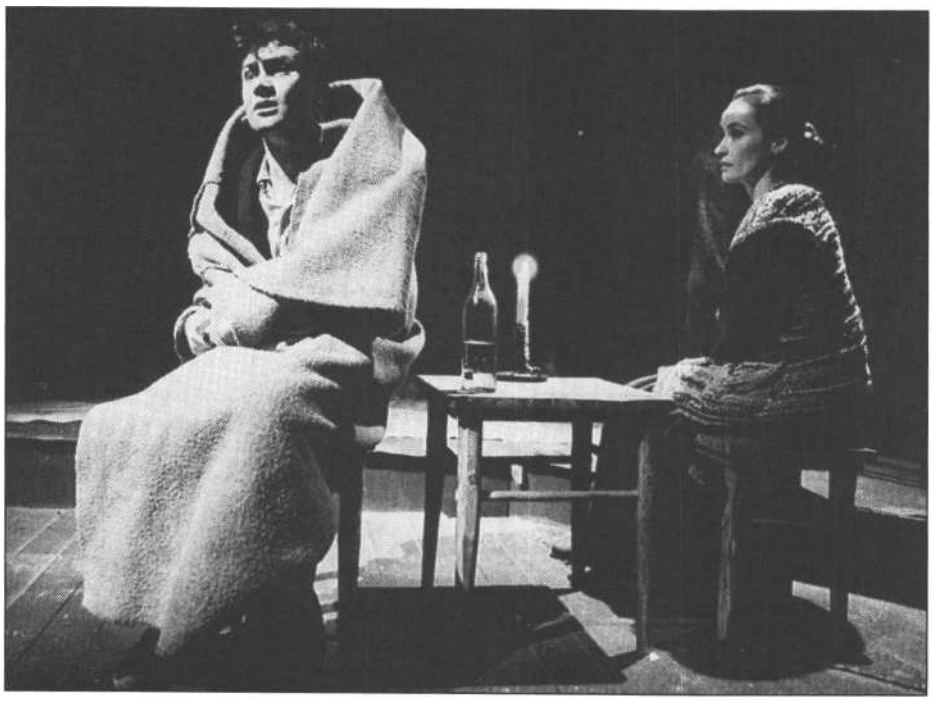
HENRIK IBSEN: PEER GYNT

Ibsen nem színpadra szánta a Peer Gynt-öt, mint ahogy a *Brandot* sem, hanem egy könyv lapjaira. Nem drámai műnek tartotta, hanem költőinek, nem színészekkel akarta megjeleníteni, hanem szavakkal akarta életre hívni hőseit a képzelet színpadán. „Álomjátékot" írt olyan dramaturgiai elvek szerint, melyeket titkos hódolója és féltékeny északi riválisa, Strindberg fogalmazott meg - jóval később - saját *Álomjátéka* bevezetőjében. Egyetlen hőse van: az álmodó, egyetlen logika irányítja hősét az útján: az álom logikája. Ibsen ezt tartotta egyben „legnorvégabb" művének is, melyet lefordítani nem érdemes, s melyet más nemzetek fiai nemigen érthetnek meg. Talán éppen ezért mégis a Peer *Gynt* jelentette mindig a legnagyobb kihívást szerte a világban színházaknak és rendezőknek. Pályája során másodszor, úgy látszik, Csiszár Imrének is.

Egy álomlogikájú darab színpadi sikerének csakis a határozott, mindenre kiterjedő rendezői „látomás" lehet a záloga. Csiszár látomásának két konkrét és egyben metaforikus alappillére van. Az első, amely képileg és gondolatilag is mintegy keretbe foglalja a három felvonásba tömörített előadást, a kezdő és a befejező felvonás domináns képi és gondolati eleme: *a hegy*. Ebben a két felvonásban ugyanis az egész színpad meredek, mintegy negyvenöt fokos szögben emelkedő hegyoldal, amelyet kétoldalt és hátul égbe szökő és megmászhatatlan drapéria-hegycsúcsok vesznek körül. Ezen a terepen, eb-ben az élettérben egy helyben állni szinte nem is lehet, csak mászni, kapaszkodni felfelé, vagy csúszni, gurulni lefelé. Egy ibseni alapmetafora válik itt valósággá a szemünk előtt, a megmászhatatlan, meghódíthatatlan magaslat, vágyaink fantomja és kudarcaink színtere, Solness templomtornya, Brand, Osvald Alving, John Gabriel Borkman és Rubek professzor elérhetetlen hegycsúcsa.

Ebben a közegben válik drámai és dramaturgiai mozgatóerővé a hazugság, a rendezés másik gondolati alappillére. Az álom, az álmodás, a képzelgés, a költészet - más szóval és szigorúbban: a hazugság az egyetlen fogódzkodó a meredek hegyoldalon, az egyetlen teremtő erő, amelynek segítségével Peer úrrá lesz a halálon (Aase halálán) és az életen. Mert az élet, melynek eseményei sík vidéken zajlanak - a marokkói szín, a sivatag, az oázis, Egyiptom, Kairó, az előadás egész második felvonása - nem más, mint hazugság. Csiszár ugyanis a színpad előterében az egyes jelenetek között némajátékot rendezett, melyben azt közli, hogy Peer soha nem hagyta el hazáját, hanem Solvejg mellett szépen megöregedett, s „utazásai" csupán alkoholgőzös képzelgések. Szellemes és újszerű megoldás, mely magyarázatot kínál Solvejg vakságára is: így ő is „láthatja" Peer kalandjait, viszont nem kell látnia magát az öregedő férfit. Hazudhat magának, ha úgy tetszik.

Bregyán Péter (Peer Gynt) és Ráckevei Anna (Solvejg) a Nemzeti Színház előadásában

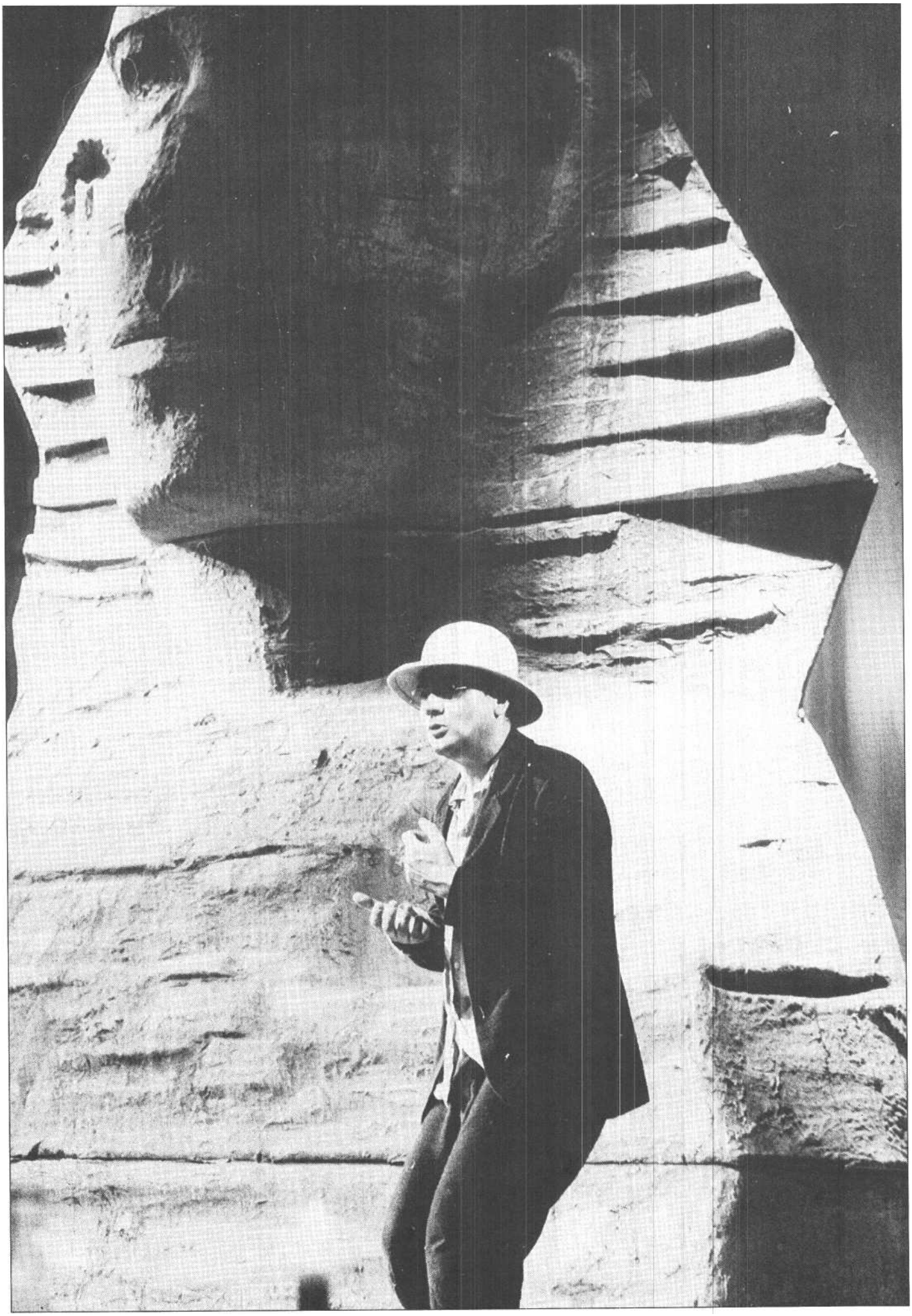


Szfinx és Peer (Bregyán Péter)
(Koncz Zsuzsa felvételei)

És Solvejg „hazugsága" a darab végén, amikor a Pietà-szerűen kimerevített képben végső menedéket nyújt az öntőkanál elől hiába menekülő Peernek, éppoly teremtő hazugsággá válik, mint Peeré Aase halálakor. Nem véletlen, hogy ez a két pietà, az anyját tartó fiú és a szerelmét tartó Solvejg (az utolsó képben döbbenetes hűséggel idézve Aase vonásait) hozza létre azt a két kivételes pillanatot a darabban, amely mozdulatlan, amelyre nem hatnak a meredély felfelé vagy lefelé húzó erői.

Az igényes és minden részletet gondosan megmunkáló rendezés szigorúan kijelölte a színészek mozgásterét, melyben nem sok hely maradt az egyéni invenció számára. Nyaktörő lejtőn kell állandó mozgás közben nehéz és költői szöveget mondani, elsősorban *Bregyán Péter*-nek, aki elkerülte Peer szerepének legfőbb buktatóját, a harsányságot, és egy esendő, de nem jelentéktelen alakot formál. Méltó partnere ebben *Timár Éva* (Aase) és *Ráckevei Anna* (Solvejg). A merész és izgalmas díszlet *Vayer Tamás* munkája, a jelmezek Szakács Györgyit dícsérik, a szellemes zenét *Mártha István* szerezte. Fedetlen keblekből és kéjvonaglásból a kevesebb több lett volna.

Henrik Ibsen: *Peer Gynt (budapesti Nemzeti Színház)* Fordította: Áprily Lajos. Díszlet: Vayer Tamás. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Zene:* Mártha István. *Dramaturg:* Magyar Fruzsina. *Rendező munkatársa:* Kutschera *Éva. Rendezte:* Csiszár Imre.
Szereplők: Bregyán Péter, Timár Éva, Körtvélyessy Zsolt, Ráckevei Anna, Ott Csilla, Molnár Zsuzsa, Kállai Ferenc, Horkai János, Izsóf Vilmos, Nagy Zoltán, Pathó István, Szirtes Gábor, Gáspár Tibor, Zubornyák Zoltán, Dóczy Péter, Sinkovits Imre.



SZÁNTÓ JUDIT

KAPOSVÁRI FEJTÖRŐ

JEAN ANOUILH: SZERET, NEM SZERET

It's a first... Így mondja az angol, ha valami a maga nemében az első, azaz először történik meg. Két évtized során számos előadást volt szerencsém láthatni Kaposváron. Volt köztük nagyszerű is, kevésbé jó is, de ilyen-olyan okból mindnek lüktető létjogosultsága volt. Kihűlt rutinelőadást a legendás falak között még nem értem meg. It's a first...

Mára színrevitel okára se könnyű rábukkanni. A magyar színpadok időtlen idők óta nem játszottak Anouilh-t, a Szeret, *nem* szeret (teljes címén *Ardèle avagy szeret,* nem szeret) ráadásul magyarországi bemutató is. Hát aztán? Kaposváron ez nem szokott elegendő lenni. Talán mégiscsak van egyéb indíték is?

Vajon mi? Anouilh szalonpesszimizmusának egyik legvégletesebb terméke ez a dráma. Az író úgy eltelt epés keserűséggel, hogy csillogni is, technikázni is elfelejtett; egész estét betöltő darabjai közül a legrövidebb ez, egyetlen dühös fel-mordulás (az előadás csak a színházi illem kedvéért iktat be szünetet, a szöveg nem tüntet fel ilyet). Az írónak nagyon megvolt a véleménye saját nagypolgári miliőjéről. Vajon ez keltette fel a társulat érdeklődését? A teljes munkátlanságban, henye „szelvényvagdosásból" élő, tökéletesen kiüresedett társadalmi réteg erkölcsi nihiljének megsemmisítő bírálata, amely netán nálunk is aktuálissá válhat? A kontraszt a szennyes érzelmek mocsara és a belőle kiragyogó egyetlen hótiszta s ezért pusztulásra ítélt szenvedély között?

De persze ez a kontraszt is csak látszólagos, és ezt nyilván a társulat is jól tudja. Anouilh-nál a tiszta szerelem nem szokott még elbukva sem győzni. Gondoljuk csak meg: Ardèle és a házitanító a púpjuk miatt tiszták, úgyszólván azért, mert nincs más választásuk. Akarták ők a púpjukat? Dehogyis akarták. A rosszkedvű teremtés ragasztotta a hátukra. Ha épnek születnek, ők sem lesznek különbek a többi, testileg ép, lelkileg torz szereplőnél. Nem a másság iránti toleranciára nevel a szerző, mint, mondjuk, a *Macskajáték* Örkénye vagy az *Equus* Shaffere. Ardèle-nek és a házitanítónak nem eszményeik vannak, csak biológiai pechük. Nem véletlen, hogy az egyik meg sem jelenik, a másik éppen csak átsuhan némán a színen: Anouilh eleve kizárja, hogy rokonszenvet ébreszthessenek. Elvont etalonok, szándékoltan irreális mércék. A fontos a kozmikus kilátástalanság.

Ha azonban a kaposváriak kozmikus rosszkedvüknek akarnák tanújelét adni, ami elvégre érthető volna, bizonyára jobb darabot választanak. Az Ardèle azonban nem jó darab. Statikus zsánerkép, kiszámítható jellemekkel és cselekményfordulatokkal, lankatagon gonoszkodó dialóguspetárdákkal, amelyek árulkodón jelzik, hol kéne robbanniuk, de aztán csak zördülnek egyet.

Netán közönségsikerre törtek a Csiky Gergely Színházban? Ekkorát nem szoktak itt tévedni; ilyen közepes írói minőségben sikert csak vígjátékkal lehet elérni, zsémbes darabból ritkán lesz hosszú széria.

Akkor hát marad még egy lehetőség (több igazán nem jut az eszembe): a stílusgyakorlat. Francia szalondrámát (-tragédiát) nemigen adtak még Kaposváron, egyszer ezt is érdemes kipróbálni, kivált, mert ez esetben még csábító stíluskeveredés is fűszerezi: a szokványos társalgási erkölcsdrámába szürreális színek vegyülnek, részben a láthatatlan púpos szerelmesek, részben a darab jó részében ugyancsak láthatatlan tábornokné révén, akinek rikkantása nem különböztethető meg a díszpáváétól, s aki, végső látomásos jelenése során, stilizált monológban elátkozza s egyszersmind mitikus magaslatokra emeli a nemiséget. Végül, de nyilván nem utolsósorban a darab egy sorozat parádés szerepet kínál a társulat immár jó negyvenessé érett törzsgárdájának, amely ebben az összetételben tán utoljára van együtt.

Játsszunk hát színházat. De akkor - miért nem teszik?

A szürreális nem kísértette meg a rendező Jordán Tamást. Cselényi Nóra jelmezei józanul szokványosak, s szolidan naturalista Menczel Róbert díszlete, bár inkább egy hazai maszek panzióra emlékeztet, semmint egy francia vidéki kastélyra. Mindenesetre a két nagy láthatatlan, Ardèle és A tábornokné ajtaja semmiben sem különbözik a többiekétől; egyik mögött sem lappang titok. A valamikori francia előadása házitanítónak csak púpos árnyékát rajzolta ki groteszk-démoni felnagyításban az üvegajtóra; itt Kósa Béla konkrétan és jelentéktelenül caplat fel a lép-csőn. Lázár Kati pedig mint tábornokné (a szerepet Csákányi Eszter is játssza) mérges és szenvedelmes kofaasszony, aki igencsak haragszik csapodár férjére. Nincs mögötte egy frusztrált, tébolyba süppedő évtized, sem előtte a bekövetkező tragédia sejtelme. Nem is értjük, miért nem jött elő akár már az első jelenetben; ez az effektus nem érte meg a késleltetést.

Ardèle pedig nincs a színen. Holott végig ott kellene lennie.

Maradna háta szalon. Ezt Jordán Tamás rutinosan, bár nem nagy meggyőződéssel lepergetné, ha a szereplők java része el tudná játszani.

Helyey** László (A **tábornok**) és Koltai **Róbert** (A **gróf**) **Anouilh: Szeret, nem szeret című darabjának kaposvári előadásán

*Molnár **Piroska** (A **grófné**)*
(Ilovszky Béla felvételei)

Helyey László (a tábornok) kitűnő színész, de nem mindenben. Ravaszdi, csavaros eszű zsánerfigurák valók hozzá, egyszerű emberek, akikről aztán kiderülhet, hogy nem is olyan egyszerűek. Nagypolgári-arisztokrata hőst nem tud eljátszani, az elegancia, a csillogás idegen habitusától. Ha viszont nem találja telibe a szereposztás, Helyey többnyire elszürkül, és inkább csak lejelzi a szerepet. Mint most is. Molnár Piroska (a grófné) tűzrőlpattant menyecskét ad egy múlt századi magyar vagy orosz vígjátékból, a Szigligeti-Csiky-Osztrovszkij skálán. Lipics Zsolt (Nicolas) csak fizikailag van jelen, fizikai valójában pedig nem elég érdekes. Nagy Mari (Nathalie) legalább sokat sejtetőn, Mona Lisásan mosolyog, s amíg csak ennyi a dolga, úgy tűnik, érti. Csakhát aztán Anouilh megdobta volna egy nagyjelenet-tel...

Ilyen körülmények között a néző hálás lehet annak a két színésznek, aki ugyan a kisujjából rázza ki a kívánt figurát (és stílust), de a kisujjuk jót súg. Koltai Róbert (a gróf) és Spindler Béla (Villardieu, a házibarát) élvezetesen állít elő variánst a bölcs slemilre, illetve a finomkodó és nevetséges gigerlire. Mindkét alakítást igen jól ismerjük, de sebaj, most is szívesen nézzük, kivált, mert más nemigen van néznivaló.

A két gyerek hercig.

A szöveget gondozni lehetett volna. Nehezen érthető, miért nénizi makacsul a gróf a hitvesénél mindössze három évvel idősebb sógorasszonyt. Talán mert púpos?

Erre sem tudom a választ.

Jean Anouilh: Szeret, *nem szeret (kaposvári* Csiky *Gergely Szinház)*
Fordította: Barta András. *Díszlet:* Menczel Róbert. Jelmez: Cselényi Nóra. *Rendező:* Jordán Tamás.
Szereplők: Helyey László, Csákányi Eszter, Lázár Kati, Koltai Róbert, Molnár Piroska, Spindler Béla, Lipics Zsolt, Nagy Mária, Kristóf Katalin, Kósa Béla.

"KOVÁCS DEZSŐ

HOGYAN VESZÍTSÜNK?

DOSZTOJEVSZKIJ-ANDRZEJ WAJDA: BŰN, BŰNHŐDÉS

Andrzej Wajda még a nyolcvanas években készített egy fantasztikus színpadi átiratot *a Bűn és bűnhődés* hétszáz oldalnyi regényfolyamából. A mester filmen, színházban nemegyszer megcsillogtatta már átírói zsenijét, elég fenomenális Danton-filmjére gondolnunk. A Dosztojevszkij-műből írt (s Krakkóban rendezett is) egy szabályos lélek-tani drámát, három szereplőre redukálva a sokszólamú cselekményt: Raszkolnyikov s a vizsgálóbíró párharcára, amelyet mintegy háttérként egészít ki Szonya angyali jelenléte.

Akár egy Agatha Christie-krimiben: hihetetlen logikai következetességgel és precizitással építi föl Wajda az oknyomozó-pszichologizáló játékot. A bűn a darab kezdetén már megtörtént. Raszkolnyikov már megölte az uzsorásasszonyt, de egyelőre szabadon jár-kel, s a lelkiismerete is szabadon hagyja. A drámaíró-adaptátort egyetlen, bár kétarcú kérdés érdekli igazán: hogyan jut el a szuperintelligens, de a társa-dalmi és morális konvenciókat anarchista ösztönösséggel tagadó, magabiztos Raszkolnyikov a vizsgálóbíróval folytatott értelmiségi társalgás és párviadal során tette beismeréséig, illetve miféle, pszichoanalitikusnak is dicsőségé-re váló apró fondorlatokkal bírja rá Porfirij - bizonyítékok nélkül - Raszkolnyikovot a kényszerű beismerő vallomásra. Valójában ez a bravúros lélektani akrobatamutatvány teszi Wajda darabját élvezetessé, sőt olykor magával ragadóan izgalmassá: nem mindennapi színházi csemege megtapasztalni, hogy az érvek hálója hogyan szövi be először Raszkolnyikov környezetét, majd cselekvéseit, végül, gondolkodásába beépülve, miképpen roppantja össze - miután belátja, hogy Porfirij pusztán az ő gondolkodásának analízisével és manipulálásával lassan fölébe kerül.

A darab a maga nemében logikai műremek: az igazi bűntényt nem Raszkolnyikov követi el az öregasszony és testvére meggyilkolásával, hanem a vizsgálóbíró, aki képes rá, hogy ördögi módon beépüljön a másik ember gondolkodási rendszerébe, s minta vírusok a komputerprogramot, megbénítsa azt. A Wajda-adaptáció tehát szűk szeletét adja a dosztojevszkiji világábrázolásnak, ám önmagában kerek, mesterien megkomponált kétszemélyes kamaradráma. A mellékszereplők valójában epizódfiguránál is kisebb szerepet játszanak, háttérként, díszletként funkcionálnak a darabban. Bár Szonya krisztusi szelídsége és alázata -- amellyel megmentenigyógyítani próbálja a bűnös Raszkolnyikovot - valódi emberi drámát sejtet, a szerző nem bontja ki igazán e konfliktust.

E kamaradrámát választotta rendezői kísérletének tárgyául Vajdai Vilmos, a Katona József Színház fiatal s már szakmai sikerek birtokában levő színésze a Pinceszínházban. A kis alkalmi csapat törzsgárdája Katonás színészekből verbuválódott: Porfirijt Balkay Géza játssza, az epizódfigurák közt feltűnik Csomós Mari és Varga Zoltán. Vajdai legfontosabb rendezői húzása természetesen a főszereplő kiválasztása volt. Az előadást nézve nehéz lenne eldönteni, Ternyák Zoltán Raszkolhyikovjára építette-e az egész játékot, vagy a közös munka során derült ki, hogy Ternyák a lehető legideálisabb Raszkolnyikov.

Vajdai vállalkozása részint örvendetes, mert a stúdiókörülmények közti színházi kísérletek nélkül vagy csak önmagát ismétli az üzemszerűen működő színház, vagy napjaink trendjét követve, művészi alkotások helyett szórakoztatóipari tucatárukat gyárt sorozatban, feltöltve a minden-hol vészesen ürülő kasszát. A pinceszínházi elő-adás részint mégis felemás érzéseket kelt a nézőben, mert rendezői szempontból, mondhatni, konvencionális ötleteket vonultat föl, s olykor azokat sem használja ki teljesen. Vajdai csupa értelmezési, szcenírozási, színészvezetési, szituációteremtési közhelyből próbál színházat csinálni - az előadás többnyire vontatottan unalmas, s csak néhol csillantja fel, milyen is lehetett volna, ha a maga összetettségében szikráztatja föl a Wajda-dráma lélektani magasfeszültségét. E felcsillámló pillanatok szinte kivétel nélkül a Raszkolnyikovot roppant játékeleganciával megformázó Ternyák Zoltán színészi jelenlété-nek köszönhetők. Játéka egy szenzibilis ifjú színész bravúros szólója: Ternyák elmélyült jellem-ábrázoló képessége az előadás unalmán is át-csillog. *A Hoppárézimi!* kritikusai többségükben már visszagazolták a pályakezdő színész tehetségét: ez a halványra sikeredett pinceszínházi bemutató most egyértelmű bizonyítékát nyújtja érzékeny gesztuskultúrájának, finom játéktechnikájának és vonzó adottságainak. Raszkolnyi-

kovja olyan értelmiségi, aki gondolati felvértezettsége révén eljut addig a pontig, amikor belátja: egy eltorzult törvényű társadalomban jogos akár az emberölés is. De mert brutális módon gyilkolt, s mert mindjárt logikai síkon kell(ene) visszatámadva védekeznie Porfirij lélektani „hadműveletei" ellen, eleinte fölényes, majd egyre ádázabb védekezésbe kezd: a lepke nem tud elszakadni a lámpafénytől, köröz körülötte, míg meg nem ég. Egy ember játszik egy másik emberrel, ám mindketten tudják, hogy végzetes játszmájuknak feltehetően szibériai kényszermunka lesz a vége.

Ternyák azzal remekel igazán, hogy képes megmutatni, miként épül be gondolkodásmódjába a vizsgálóbíró ördögi logikája, miként veszti el uralmát kettejük birkózása fölött. Az előadás legnagyobb erénye, s ebben is kétségtelenül Ternyáké a fő érdem, hogy pontosan kiderül, milyen észrevétlenül veszíti el Raszkolnyikov a meccset: igazi színészi-lélektani bravúr, ahogyan ösztönös ellenállásának határai feloldódnak, s szinte észrevétlenül adja meg magát a vizsgáló-bírónak.

Ternyák Zoltán (Raszkolnyikov) és Für Anikó (Szonya) a Pinceszínház előadásában (Sárközi Marianna felvétele)

A Porfirijt játszó Balkay Géza ezúttal f ád, szürke, elmosódott figurát formái - igaz, a szövegben sem az ő életének konfliktusai szikráznak föl igazán. Vizsgálóbírója inkább egy másik fáradt, cinikus értelmiségi alak, semmint diabolikusan formátumos gengszter. Für Anikó Szonyája rebbenően kiszolgáltatott, félénken önfegyelmező eszmehős, akárcsak Dosztojevszkij valamennyi fontosabb nőalakja; ellentétben a Csomós Mari megformálta akaratlan tanúval, aki céltudatos és morális lény, s aki képes az önvizsgálatra és önmarcangolásra is. Az előadás sötétjéből rekedtes férfihang dörög elő, Gazdag Tibor Razumihinjáé, aki démoni férfialakként „behoz" valamit Dosztojevszkij nyomasztó világából...

Manapság, amikor a sokféle sokkhatástól bombázott színházakban mindennel inkább találkozhatni, mint szellemi izgalommal, sikerületlensége ellenére is meg kell becsülnünk az efféle vállalkozást: inkább öt stúdiófiaskó, mint egy kiglancolt, csillogó, pénzhajhász szórakoztatóipari „termék". Meglepetések még mindig érnek bennünket: struktúraviták, színházi rendszerváltozások s a kommerszáradattal járó szellemi apály idején is jönnek rendületlenül az ifjú színészek, hogy újjászüljék a haldokló magyar színházat, folytatói legyenek a hagyománynak, s elvigyék a hátukon azt is, amit úgysem visz el helyettük senki. Rendezőgenerációk után most - minden jel arra mutat - színészgenerációk jönnek, hogy megteremtsék az új magyar színházat. Thália szelleme éberen őrködik papjai utánpótlásán.

Dosztojevszkij-Andrzej Wajda: Bűn, *bűnhődés (Pinceszínház)*
Fordította: Bába Krisztina. *Díszlet:* Káel Csaba. *Jelmez:* Brecki János. Zene: Melis László. *A rendező munkatársai:* Lovas Ágnes, Kalocsa Mária. *Dramaturg:* Röhrig Géza. Rendezte: Vajdai Vilmos.
Szereplők: Ternyák Zoltán, Balkay Géza, Für Anikó, Gazdag Tibor, Szabó Győző, Varga Zoltán, Csomós Mari, Csendes Olivér, Elek Józsa Kata.

SÁNDOR L. ISTVÁN

LIGETLAKÓK

MOLNÁR FERENC: LILIOM

Mese és valóság határterületein játszódik *a Liliom* Miskolcon. Az előadás színpada olyan gyerekkönyvhöz hasonlít, amelyet ha kinyitunk, az egymás mögé ragasztott, kihajló kemény lapok a térbeliség illúzióját keltik. Árvai György díszletei ugyanígy, egymás mögé függesztett festett síklapokkal imitálják a térbeliséget. Az előtérbe helyezett háromdimenziós bódé akár papírhajtogatásnak is tetszhet. Az árnyalatoktól mentes, egynemű színek, a park erős zöldje, a bódé sötétlilája, a kerítés élénk sárgája a naiv festők világát idézi. Olyan képeskönyvet látunk a miskolci előadáson, amely a valóság komor élményeit festi át színes ábrákká. A háttérben megjelenő néhány látványelem, a füstölő gyárkémény, az egymásra zsúfolt bérházak a mindennapok szűkösségére is utalnak. Más jelenetekben azonban a liget tárgyai uralják - ellenpontként - a hátteret: egy szállni készülő léghajó, a méltóságteljesen emelkedő színes cirkuszi sátortető. A reményteljesebb világba indulni kész várakozás és a kisszerű helyzeteket elszánt tartással átélő játék jelképei ezek. A ligetben lakók sorsának metaforái.

A színpadkép a mű eljátszásának szándékait is érzékelteti. Ahogy a díszlet kétdimenziós elemeiből háromdimenziós színpadi hatások születtek, ugyanígy törekedett Árkosi Árpád rendezése is arra, hogy a darab egy síkban mozgó alakjainak mélységeit is megmutassa. Megjeleníteni igyekezett Molnár Ferenc művének azon rétegeit is, amelyeket a szerző az előtérbe állított történettel, a vonzó színekkel, az érdekességek-kel eltakarni próbált.

Az előadás szándékának önértelmező metaforája a ligeti fényképész munkamódszere: a festett idilli háttér elé állítja az élő alakokat, hogy egyszerre, egyetlen képen tegye láthatóvá illúzióikat és a konvencionális beállítások pózaiban is felismerhető valóságos emberi sorsukat. A színészek többnyire reális eszközökkel igyekeznek jellemet építeni ebben a festett színpadi világban. Az így születő groteszk hatást pátosszal ellenpontozzák az önmaguknál súlyosabbá váló jelképes gesztusok, szimbolikus értelmű képek.

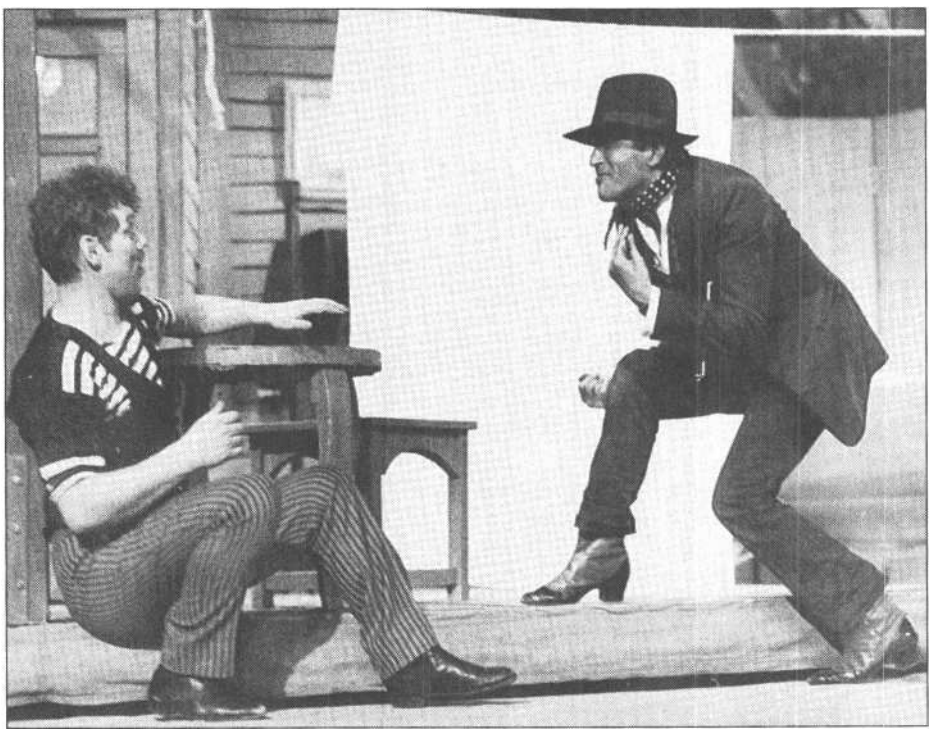
Az előadásban maga a helyszín válik az egyik legfontosabb jelképpé. A liget: sziget a társadalomban. Árkosi Árpád rendezése a Molnár-darab színterét úgy értelmezi, mint átjárót a lehetőségeket behatároló valóság és a vágyak megvalósulását mímelő mesék között, minta világi boldogtalanságból a remélt boldogságba vezető átmenetiség terét, az illúziótlan világba ékelődő csodák helyszínét.

A látogatók néhány órára itt keresik az örömet, az önfeledtséget, mielőtt visszaindulnának a városba. A ligetben lakók pedig véglegesen ide emigráltak a külvilágból, hogy öntudatlan részesei legyenek elvitathatatlan örökségüknek, s a társadalom törvényeiből kiszakadva egy archaikusabb rendhez találjanak vissza. Hiszen a liget a városban megőrzött természetnek, a létezés oszthatatlan teljességének emlékhelye; a tagolt társadalom rétegekbe merevült életlehetőségeivel szemben a határtalanság birodalma; a szerepekbe kényszerítő külvilággal szemben a személyiség reflektálatlan önazonosságának terepe.

Liliom ennek a világnak a hőse. Derzsi János erőteljes alakításában a főszereplő egyértelműségekhez ragaszkodó többértelmű alakként jelenik meg. Önérzetes magabiztossága abból fakad, hogy kezdetben nincs távolság önmaga és világa között. Otthon érzi magát a ligetben: azt teheti, ami megtörténik vele, anélkül, hogy úgy érezné, bárkinek is számadással tartozik. Csak létezni akar - magyarázkodni képtelen. Nem keresi, csak átéli az érzelmeit - igen intenzíven, de megnevezetlenül és kimondatlanul. Így alkothat benne szerves egységet az indulat és a gyengédség, a brutalitás és a szerelem, cselekedeteiben ezért lehet egyszerre jelen a dacos hajlíthatatlanság és a kisfiús félelem. A külvilág ugyanis szüntelenül kétségbe vonja a belül teljesnek tetsző, naiv egységet. Megkérdőjelezi, hogy lehet-e Liliom az, aki. Viselkedhet-e úgy, ahogy teszi? Nevezhető-e másnak, mint rossz embernek, ha semmi nem jó abban, amit csinál?

A körülötte lévő emberek többsége ugyanis megítélni akarja Liliomot, s nem meglátni, megérteni. A férfira olvasott ítéletekkel igyekeznek kiűzni lelkükből a kielégítetlenül bennük is szunnyadó ligeti embert, az öntudatlan szabadságára büszke teljességigényt. Így válik mások idegenségélménye Liliom űzöttségévé, s így veszti el a hős fokozatosan a ligetet, hogy maga is értet-len kívülállókánt kerüljön szembe a világgal: megalázott mozdulatlansággal áll a végtelenbe futó sínek mellett, a sürgönydróton zizegve hala-dó üzeneteket sértett kitagadottként hallgatja.

A ligetet a város zárja körül, törvényeit szüntelen razziákkal és ostobán szajkózott előítéletek-



Derzsi János (Liliom) és ***Benedek Gyula*** *(Ficsúr)* ***a Liliom miskolci előadásában***

Jelenet a Liliom előadásából (ilovszky Béla felvételei)

kel demonstrálja a rend. Liliom kívülállása, naiv szabadságtudata provokáló ugyan, de öntudatlansága okán veszélytelen is a világra. Alkura képtelen büszkesége így eleve csak vesztessé teheti. Nem létezhet a saját törvényei szerint, de más törvények nem léteznek a számára. A benne kétségbe vont önazonosságot csak az önpusztításban tarthatja meg. A beválthatatlan szabadságot a világhoz kapcsoló kötelékek szétvágásával teljesítheti ki. Áll fenn a tetőn, az előadás egymásra rímelő képeiben: a ligeti dombon, a vasúti töltésen, és büszkén kiáltja világgá vesztes diadalát. Nem lehet sarokba szorítani: „Kidobtál, most mars!" - kiáltja Muskátnénak. „Én titeket itthagylak mostan" - ordítja az elfogására készülő rendőröknek, és megszúrja ma-gát a késsel. Így szabadul ki minden csapdából - s végül magából az életből is. Szállhat már, hamarosan érkezik érte a túlvilági léghajó.

Liliom halálba futó sorsa tehát a liget csodabirodalmának korlátait is jelzi. Az itt lelhető boldogság is csak időleges, az itt megvalósuló teljesség csak töredékes lehet. Liliom szabadsága csak tagadás, s nem új feltételek teremtése. Önazonossága csak a világból eltűnt tagolatlan egység felmutatása, az élet képtelenségeinek megkerülése, nem pedig az ellentmondások feloldása. Juli iránti szerelme csak elhallgatott érzelem, s nem kimondott vallomás.

Juli (Zborovszky Andrea) azért méltó társa Liliomnak, mert hallgatag tartása őt is a létezés naivitását, eredendő egyértelműségeit óvó szereplővé teszi. Első találkozásukkor minden eldől. Állnak az első szín végén a körülöttük zajló razziában, egymással szemközt, két lámpánál - két fénylő árvaság. Egyikük földi csillag lesz háborít-hatatlan méltósággal őrzött élet-társi hűségével. A másik égi csibésszé nemesül a lassan artikulálódó szerelem evilági tisztítótüzében, hogy végül a szeretet ajándékcsillagát lopja a földre. Egy-másra talált magányukból fokozatosan építenek kimondatlan összetartozást, hogy érintetlenek maradjanak az idegenség korában.

A köztük születő néma szerelem az énazonosság végsőkig megtartott közös menedéke. Mindketten hallgatnak érzelmeikről, titokként óvják őket. Aki nem szól, őriz valamit. Aki fecseg, henceg. Arra törekszik, hogy mindenképpen igaza legyen, mások előtt is. Aki hallgat, elégségesnek érzi önmaga igazságait is. Liliomot és Julit ez a tartás különbözteti meg a többi hencegőtől, a ligetlakóktól éppúgy, minta látogatóktól: a hajlékony testtartással, sikló mozgással mindenkit becserkészni igyekvő Ficsúrtól (Benedek Gyula), akinek virágot varázsló bohóckodásai is csak elutasítást provokálnak ki. A tulajdonosi jogaira önhitten büszke Muskátnétól (Máhr Ági), aki túl későn ébred rá arra, hogy egy elvesző szerelmet nem tarthat meg azzal, ha féltékenységét egy erkölcsrendész perlekedésévé változtatja. Az állandóan változó bizonytalanságait magabiztos fecsegéssel ellensúlyozó Maritól (Balogh Csilla), aki minden lehetséges élményt súrol ugyan, de semmit nem él meg, aki állandóan beszél az életről, de semmit nem tud róla, mert csak a banalitások nyugalmában érzi biztonságban magát. S ugyanígy különül el Liliom és Julika a külvilág kínálta életlehetőségeket kötelességeként elfogadó, törekvő jófiútól, Hugótól (Kuna Károly) is, akinek félszegsége csak tartózkodásba visszavont önérzetét jelzi; így lépkedhet alázatosan egyre feljebb a pitiánerség ranglétráján.

Liliom és Juli összetartozása megóvja őket attól, hogy a konvencionális életeszményekkel, a szerelmes szavakba rejtett közhelyekkel, a boldogság pózaiba csomagolt banalitásokkal együtt magukhoz engedjék a világból érkező idegenséget.

Az emberek közt tátongó űr, a közös sorsban is meghatározó elzárkózás, a társadalmi rétegek közti merev elhatárolódása *Liliom* miskolci előadásának egyik leghangsúlyosabb élménye. Az önmagukkal elfoglalt hencegőkből ára-dó értetlenség érzékelhető a razziázó detektívek gúnyos fölényében is, ahogy a ligeti szerelmesekhez szólnak. Ezt halljuk ki a rendőrök hangjából, akik a sebesült Liliom fölött érzéketlen közönnyel a fizetésükről panaszkodnak. Ezt látjuk a főhős halálát elutasító ridegséggel megállapító orvos viselkedésében. Ez szólal meg az otromba halottbúcsúztató kórusban, amely arról próbálja meggyőzni Julit, milyen megkönnyebbülés, hogy a ligeti vagány meghalt. És ez szólal meg az esztergályos kérlelő hangjában, ahogy mindjárt a halottas ágytól hívja feleségnek a lányt. Hiába áll meg egymás mellett két önmagára ismert társtalanság, Juli most már - a többiekkel ellentétben - csak látszólag magányos. Megélt ő már minden lehetséges beteljesülést. Mindent tud az életről, hiszen annyi mindent elvesztett. Nemcsak a lassan készülő öregséggel néz most szembe,

hanem a mindörökre kimondatlan szerelmet őrizve a mozdíthatatlan özvegységgel is.

Ezzel a szép pillanattal tulajdonképpen be is fejeződik az előadás. A társulat még kötelességszerűen eljátssza az utolsó felvonást is, a mennyei képet és Liliom visszatérését, anélkül, hogy bármit is hozzátenne az eddigiekhez. Nem kiteljesül, hanem elbizonytalanodik az előadás az utolsó két színben. Ez éppúgy a darab hibája, minta rendezői koncepcióé. Molnár Ferenc nem vállalta teljes egészében az archaikus életmódban megőrzött autonóm lét tragikumának ábrázolását. Nem tudott dönteni a társadalomkritika és a (kis)polgári normák közvetítése között. Ezért erőltette a darabot a feloldás felé. Ezért téved felszínes moralizálásba a két befejező kép-ben, hogy aztán a tanulságként elhangzó utolsó mondat úgy szóljon, mint egy túlfújt léggömb pukkanása.

Árkosi Árpád rendezése nem tudta feloldani a mű eldöntetlenségeit. A darab mélységeinek megmutatása után a felszínességét is felerősítette. Míg az első két felvonás groteszk játéka az élet abszurditásait érintő súlyos, szép pillanatokat teremtett, addig a két záróképben megjelenő irónia éppoly üres, mint ennek a résznek a szövege.

Hiányérzettel távoztunk hát Miskolcról. Egy jó előadás kiteljesületlenségének élményével.

Molnár Ferenc: Liliom (Miskolci Nemzeti Színház)
Díszlet: Árvai György m.v. *Jelmez:* Fekete Mária. Zene: Darvas Ferenc m.v. *Rendezőassziszten:* Szabó Ági. *Rendező:* Árkosi Árpád.
Szereplők: Derzsi János m.v., Zborovszky Andrea, Balogh Csilla, Benedek Gyula, Kuna Károly, Szegedi Dezső, Máhr Ági, Bozó Andrea, Horváth Zsuzsa, Felhőfi Kiss László, Galkó Bence, Somló István, Varga Gyula, Mikola Róbert, Szemén Béla, M. Szilágyi Lajos, Marosi Péter, Vancsura Anikó, Tátrai Zita, Tóth Edina, Bodor László, Juhász Árpád.

Két magyar vonatkozású produkció is színre került Nyugat-Európában. A bécsi Schauspielhausban bemutatták az amerikai Maria Irene Fornes *A Duna* című művét (alcíme: A Dunában lehet úszni, de a víz hideg), amely egy fiatal amerikai férfi és egy magyar nő budapesti találkozásáról szól; a londoni Strines Theatre pedig Edith Bone *Utak a szabadsághoz* című művét játssza. A magyar származású brit állampolgár orvosnőt 1949-ben tartóztatták le a Ferihegyi repülőtéren mint angol kémet, és 1956-ig ült magánzárkában az ÁVH-n. A dráma, amely az írónő-hősnő *Hét év magánzárka* című könyvén alapul, kétszereplős: Edith Bone alakítója mellett egyetlen férfi játssza a különböző börtön-őröket és vallatókat.

KÁLLAI KATALIN

FEKETE-FEHÉR, IGEN-NEM

KAROL WOJTYLA: A MI URUNK FESTŐJE

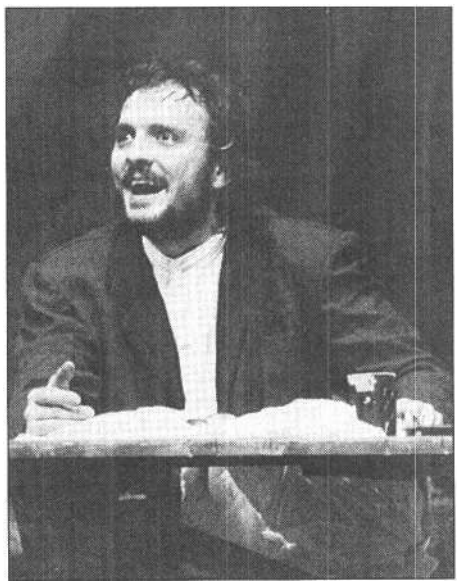
Szegény kritikust az ág is húzza. (Egyébről nem is beszélve.) Az egyik színházban a szomszédos államfő opuszát mutatják be, a másikban a saját tulajdon köztársasági elnökének megy darabja, megint másutt a katolikus egyházfő zsengekori művét tűzik műsorra. A szegény kritikus meg csak dilemmázhat. Ha tetszik? Aulikus kényszer. Ha nem - alattvalói dac. Ha meg bizonytalan, akkor könnyen megkaphatja: mit hezitál ez itten? Tetszik nem tetszik?! Elő a farbával.

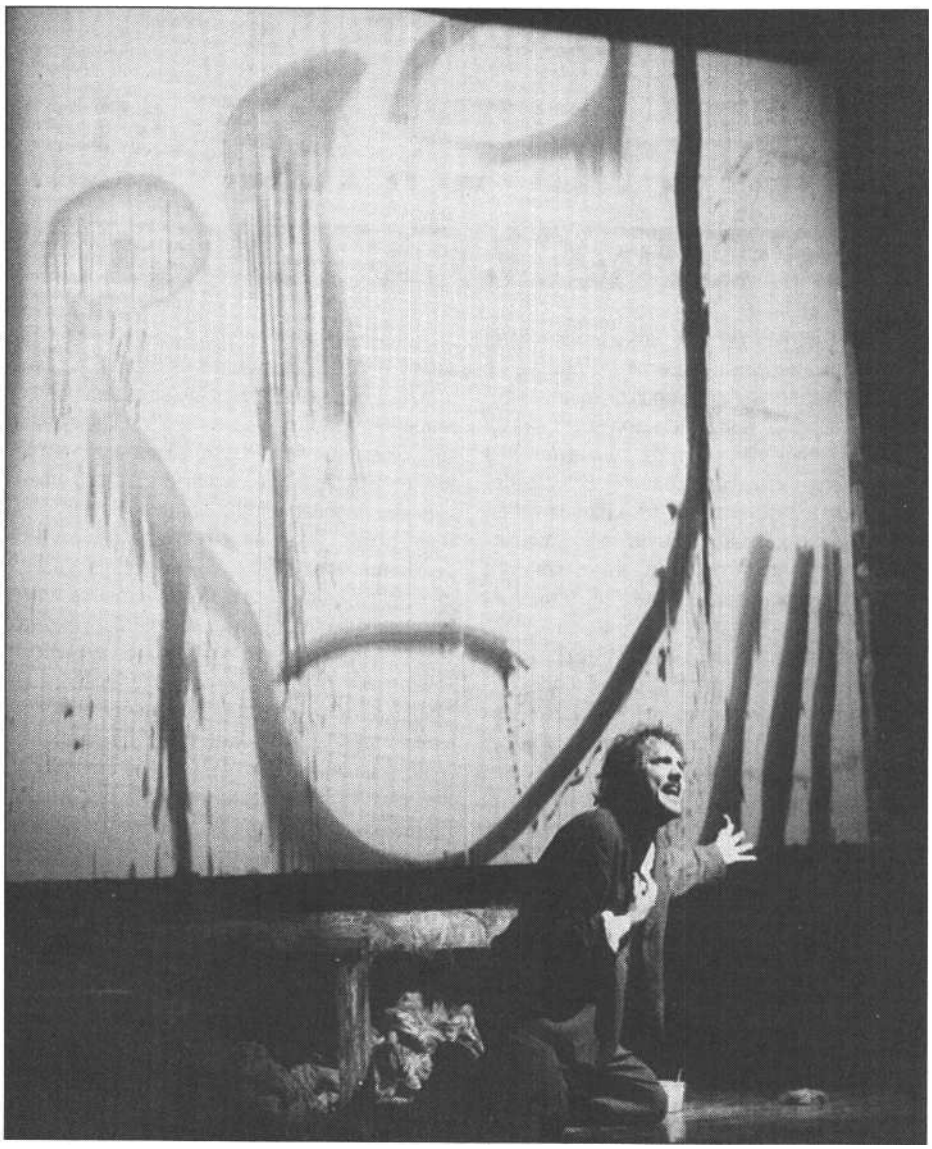
Előljáróban: attól, hogy valaki jó pápa, nem biztos, hogy rossz drámaírónak kell lennie. Viszont ha az, attól még pápának nem lesz rosszabb. Hitélet és művészet ily módon való egy-más mellé helyezése talán azért megbocsátható, mert Karol Wojtyla - a későbbi II. János Pál pápa - is e kettő viszonyát taglalja A *mi Urunk* festője című darabjában, melyet Adam Chmielowski - a későbbi Albert barát - életútja ihletett. A pécsi Nemzeti Színházban bemutatott, Szikora János rendezte dráma központi alakja nyilvánvalóan azért épp Chmielowski lett, mert az ifjú Wojtyla az ő, a művészettől az odaadó hit teljes fölszabadultságáig vezető útjában találta meg a példát önmaga számára, s igyekezett elfogadhatóvá, sőt átélhetővé, sőt katartikussá tenni azt mások számára. A lélek fájdalmas hullámzása, a szakadatlanul lüktető szenvedés, a legbensőbb benső alig csituló vívódásai által, melyek az egyént látszólag törvényszerűen lökik, terelik az Istenhez vezető útra. Az egy ember drámája azonban mintha nem vagy csak kényszerű beleerőszakolás által teljesednék emberiségdrámává; az ifjú szerző, a sikeresnek ígérkező színházi ember (azaz Wojtyla) mintha Albert barát alakjában csupán „magánharcát" vívná az istenhitben föloldódó szeretetért, ily módon fosztva meg magát attól, hogy a történet középpontjában álló „én" sorsát közösségivé tágítsa. Ennek egyik legszomorúbb oka, hogy az auktor minden tapintatossága és a. kérdés árnyalására szolgáló minden őszinte kísérlete, valamint a merészen rövidítő, ám épp az árnyalatok kiemelésére törekvő dramaturgolló (Szakonyi Károlyé) és a dráma - olykor tán nem is létező - mélyrétegeit föltáró absztrakciós rendezői látásmód ellenére a kérdés végső *soron* mégis egy nehezen abszolválható (értsd: elfogadható) vagy-vagyra meztelenedik. Istenhit *vagy* művészet.

Így ez a fekete-fehér, igen-nem játék, mely a szerző, még inkább a dramaturg, de leginkább a rendező erényeinél fogva azért mégiscsak fölvillantja a feketétől a fehérig a paletta jó néhány színét, az önmagával vívott harcban lesz a legdrámaibb: mindvégig eredménytelenül gyürkőzik eldönteni a saját maga föltette, eldönthetetlen eldöntendő kérdést.

Ez persze nem jelenti azt, hogy a történet maga ne kínálna megoldást, hozzá még sugallata szerint a legmagasabb rendűt. Albert barát, hiába csábítja magához az értelem, a test, a hús, odahagyja az őt látszólag megcsúfoló művészetet és az önmagát megcsúfoló művészvilágot, s istápolt hajléktalanjaiból, „fölesketett koldusaiból" kolduló rendet alapít, hitsorsosainak épp a hitet ajánlva föl legfőbb szellemi táplálékul. Szerzőnk - teljes egészében - nem elvitatott tálentumára, gondolkodói éleslátására bizonyságul még hozzá kell tenni, hogy a hajléktalanok hajlékában ettől még korántsem bontakozik ki vidám és gondtalan hitélet. A végső konklúziót Albert barát is csak önmaga számára képes levonni: én tudom, hogy a nagyobb szabadságot választottam.

A mi urunk festő/e: Kőszegi Ákos





***Kőszegi Ákos (Albert testvér)** és **a** festmény (MTI-fotó - Kálmán Ferenc felvételei)*

Tágabb értelemben vett kortársi misztériumjáték? Is. Egy szent életével foglalkozó modern mirákulum? Is. (II. János Pál maga avatta boldoggá, majd szentté valóságban is létezett drámahősét.) Tizenkilencedik századi ihletettségű huszadik századi moralitás, melyben a lélek és allegorikus ellenfelei - a Paráznaság, a Kevélység, a Restség stb. - elszánt küzdelmét látjuk? Is. S ha a szerző kedvtelve ötvözi a középkori iskolai színjáték, illetve színjátszás e gyakori műfajait, a rendező egyenesen a színpadra ömleszti mindazt, amit e játékok színi megjelenítéséről a korabeli leírások alapján tudunk. S nemcsak elénk ömleszti, de talán az eredetinél is ötletesebb, fanyar, humoros, ha kell, meghökkentő, ha kell félelmetes, ha kell, ámulatra méltó, ezerszínű színpadi kavalkáddá fejleszti.

A középkor zsinegen belógatott angyalkái helyett például Szikoránál a bohém művészélet jeles figurái kapálóznak gondosan rögzített hevederjeikben, bizonyságképpen arra is, hogy a fenn és a lenn e mai misztériumban nem a Menny-Föld-Pokol tagolást jelöli, hanem a társadalom fentjét és lentjét. Alul a láthatatlan koldus-nép mocsoktól ragacsos rongyok, ürülékre, ki-fordult belekre emlékeztető, *látnivalóan* bűzös szenny alatt szunnyad, hogy a játék egy pontján komótosan kikászálódjék alóla, mutatva azt is, hogy ők a mocsok mocsarából még saját lábukra állhatnak, ám azokat ott fönn a kötél cibálja.

Szikora szimbolikusságában ugyancsak középkori tradíciókra támaszkodó színpadának lenyűgöző látványossága az a háttérként szolgáló hatalmas hófehér vászon, mely Chmielowski kézmozdulatát követve önmaga festi önmagára az egyik nyomorult arcmását, előbb vérvörös, majd kék, zöld, lila festéksávokat csurgatva méltóságteljes lassúsággal. (A díszlet Csik György és a JPTE rajztanszéke alkotó közösségének munkája.) Ez a vászon szakad majd középen ketté a legkatartikusabbnak szánt pillanatban, s a hasadékban jelentőségteljesen megjelenik Isten már jó ideje a környéken cirkáló angyala. A vászon mögül aztán előtűnik egy templombelső, mely graciőz eleganciával jelzi, hogy a kópé Szikora visszahelyezte e liturgikus eredetű játékot oda, ahol jó ezer éve kialakult - a templom falai közé.

Rendezőnk tehát kiválóan beszéli ezt a „misztikus" színházi nyelvet, s mindaddig nyert ügye is van, amíg a színpadon - ugyancsak a misztériumok tradícióinak megfelelően - inkább a látványosságnak, minta szónak kell érvényesülnie. A mai néző azonban többnyire a szóra is figyel, és ez elég baj Szikorának meg a pápának. Utóbbi legföljebb némi kis penitenciát róhat magára, ha nyári látogatása alkalmával betéved a pécsi színházba, előbbi azonban menthetetlenül meghasonlik a tárgyával. Jöhet itt már az Ismeretlen (Karczag Ferenc), aki az örök ellentmondás allegóriája és mellesleg a racionalitás mintapéldánya, az eszme ezer darabra törik, s az előadás, amit mond, azt nem nagyon akarja mondani, amit meg mondani akar, azt nem nagyon mondja. Az Ismeretlen, ez a kerekeken gurigázó „ördög" (zsugorított kocsiszínpad?!) legyen akár százszorta szimpatikusabb és megnyerőbb, mint művelt, nagy tudású, irodalomszerető középkori sátánelődjei, nem menti meg a menthetetlent: a darab sugallata és Szikoráé szikrázva csap össze. Ebben a szikraesőben a színészek hol ide, hol oda sodródnak, biztos megoldásként technikáznak, azt legalább sikerrel. Valószínűleg nem maradnának alul az egykori iskolai színjátszás részvevőivel szemben. Kőszegi Ákos Albert testvér szerepében a fájdalom és részvét maga. Magunk is részvéttel vagyunk iránta.

A pécsi előadása Kereskedelmi Bank Rt., a Konzum Rt. és az Agrobank Részvénytársaság támogatásával jött létre. Illesse elismerés mindazokat, akik ma áldoznak a kultúrára, és reménykedjünk benne, hogy soha nem jut eszükbe a buta gyerekkori játék: fekete-fehér, igen-nem, mit vettél a pénzemen?!

Karol *Wojtyla: A mi Urunk festője (pécsi Nemzeti Színház)*
Fordította: Gimes Romána. Díszlet: a JPTE rajztanszékének alkotóközössége és Csik György. *Jelmeztervező:* Csik György. *Dramaturg:* Szakonyi Károly. *Asszisztens:* Lizitzky Gizella. *Munkatárs:* Uhrik Dóra. *Rendező:* Szikora János.
Szereplők: Kőszegi Ákos, Karczag Ferenc, Nádházy Péter, Moravetz Levente, Koszta Gabriella, Sólyom Katalin, Krizsik Alfonz, Héjja Sándor, Illés Györgyi, Paál László, Vincze Gábor Péter, Bánky Gábor, Besenczi Árpád, Stenczer Béla, Szivler József, Krasznói Klára, Németh János, Matoricz József, Pilinczes József, Bank Tamás, Hágenturn Endre.

BUDAI KATALIN

A DEREGULÁLT OPERETT

SZOMAHÁZY-BÉKEFFI-LAJTAI: MESÉK AZ ÍRÓGÉPRŐL

Hozzászokunk lassacskán, hogy egyre nagyobb számban szerepelnek műsoron a nem saját, operettszínházi környezetük-ben, hanem prózai színházban színpadra vitt, nem elsődlegesen énekesek-táncosok által bemutatott zenés művek. Elegendő az ezek szerint már műfajt, illetve divathullámot elindító Csókos asszonyra hivatkozni, de Kaposvártól Békéscsabáig a legtöbb magyar színházban nekiálltak elvégezni ezt a hadműveletet, az operett „deregulációját". Hol sikeresen, újat teremtve, hol pedig még az alapanyagra is árnyékot vetve. Az eredmény mindenkor a mozgás, az ötletesség, a hagyományt megcsipkedő, másra kacsintó szellemesség függvénye, s mindez a koreográfiában, mimikában, gesztusrendszerben inkább érvényre jut, semmint a kihagyhatatlan dalok megszólaltatásában. A megszokott folyamat itt ugyanis megfordított: a játék a lényeg, az énekes produkció másodlagos.

Ennyit a tipológiáról. Azt nem érdemes megkérdezni, hogy „mit akartak mondani" ennek vagy annak a régi dalcsokordarabnak a felélesztésével. Minden egyes operett ugyanarról szál: X csak bonyodalmak árán juthat el szerelmével a végkifejletig. X kiválóan behelyettesíthető gárdahadnagytól kocsislegényig minden rendűrangú hőssel, rajongásának tárgya pedig hercegnő, színészné vagy házmesterlány - mindegy. Ami nem mindegy: milyen helyzetben van a színház. Mihez kell folyamodnia, hogy a fizetőképes nézősereglet bejöjjön? Erre bejönnek.

Hegyi Barbara (Lehmann Vilma) és Safranek Károly (Honti vezérigazgató)

A József Attila Színház kitaposott úton halad. Néhány évvel ezelőtt parádés szereposztásban, Törőcsik Marival vitték színre a *Régi nyárt, s* megérdemelten arattak vele emlékezetes sikert.

A *Mesék az írógépről* - bár alapmű - nem valószínű, hogy megér hasonló szériát. Ennek több oka is van, Elsősorban a darab: a nagyszerű hírlapíró, novellista, regényíró, a termékeny Szomaházy István egy korábbi időszak szülötte, nem a Szerb Antal által oly találóan jellemzett „neofrivolé", ha munkássága átnyúlik is a két háború közti bő negyedszázad első felére. Ezért ódonabb, lassúbb, mértékletesebb, mint ifjabb társai, s ezen, úgy látszik, a bevált átigazító páros, Békeffi István és Lajtai Lajos sem tudott segíteni, pedig ők aztán mindent tudtak erről a szín-padi formációról.

A rendezés pedig próbálkozott felpörgetni a lassan s vékony sugárban csordogáló cselekményt. De hiába, a hatszor elénekelt refrén, a jó hírét még mindig őrző gépírólányka, s az ő vezérigazgatója közti civódás-huzakodás véghetetlenül elnyújtja, lassítja, a kelleténél legalább húsz perccel tovább vonszolja az előadást.

Gárdos Péter elsősorban filmrendező, és Vayer Tamás is a némafilm környezetébe helyezte díszleteit. Van mozizongorista, vannak vászonról belógatott feliratok a lelki történések árnyalt értelmezésére, mint ahogy Csengey Emőke ruhái is szigorúan fekete-fehérek, illetve a fehértől alig árnyalatnyit sötétebbek. Ez a megoldás, azon túl, hogy nem túl költséges, pontosan el is helyezi korban és stílben a csöpögős történetet. (Ha minden korhűen festene, egy vagyonba került volna a díszlet-jelmez; különösen, ha tekintetbe vesszük, hogy éppen most látható a Nemzeti Múzeumban *a Pesti nő a századfordulón* című kiállítás, a paraplétól az éjjeliig minden kellékkel. Az irodista kisasszony is külön tárlót kap, amit, minta női munkavállalók társadalomtörténeti jelentőségű úttörője, meg is érdemel, ám selyemköpenyét, fűzős bőrcipőjét, redőnyös asztalát, Remington írógépét nemigen lehetett volna a színpadra transzponálni.)

A takarékos, szellemesen utalásszerű, képileg is harmonikus némafilmkeret ugyanakkor torz megoldásokat is szül: modern műanyag író-gépnél ülnek a leányzók, s a „legszebb párizsi ruhákban" járatott szerető is csak egy paplanselyem háziköntös-féleségben pompázik. Emellett pedig a némafilm a játékmódban nem tér vissza, oda nem szűrődik be - az hű marad a kissé merev, hagyományos operettszínpadi játékhoz. Ki-vételt képez a kikiáltóként s részeges bankszolgaként működő Mátrai Tamás, aki „elidegenítő", kijózanító életszerűséggel kommentálja a művi

Jelenet a József *Attila Színház* Mesék az *írógépről* **című előadásából (Koncz Zsuzsa *felvételei)***

helyzeteket. (Kár, hogy a párhuzamosan futó Horváth Péter-darabban is részeget játszik: kialakulhat a manír!)

Gárdos Péter a továbbiakban sem fukarkodik a filmes komponálással: libikókára ülteti a szerelmeseket, köztük pezsgőspohársorral, melyekben gyertyák világítanak; avagy a nők gyenge pontjának eltalálásához céllövöldésbábus hátteret tálal, lüktető neonszívekkel - s még sok egyéb látványos, képileg is élvezetes megoldással próbál frissülést, újszerűséget vinni a történésbe. Ezekben a „képmutogató", a zenekari árokban is táncosokat mozgató megoldásokban látszik igazán, hogy Krámer György személyében profi mozgásszervező van jelen, s a kivitelezés sem ügyetlen.

A sok jó részlet ellenére mégis a fekete-fehérből szürkévé összemosódó színárnyalat az uralkodó - s ez a történet göngyölítéséből is fakad. A félreértések nem igazán bonyolultak, ami van, az is tempótlan egy Feydeau-hoz vagy Labiche-hoz képest, s szokatlan módon bár, de a szövegben is kevés a poén. (Ezt pótolják ki némiképp a filmszövegfeliratok.) Az kétségkívül elkerülhetetlen, hogy Lehmann Vilma, a deklasszálódott úrilány a könnyen jó útra térít-hető bankigazgató karjában kössön ki - de ahogy csinálja, az nem éppen rokonszenves. Épp olyan számító dög ez a leányka, mint a kitartott nők - csak ő nagyobb tétre játszik. Amazokat nem kell feleségül venni a ruhák, utazások, ékszerek fejében: Vilmát viszont ugyanezekért igen, pedig itt állítólag még szerelem is van. A történetke igen nehezen araszol előre, s viszályt is igen nehéz szítani benne. Egy hozományszerzés okából kreált nagybácsi kell hozzá - a táncoskomikus-szubrett mellékvonalon. Ha ez a nagybácsi nem egy sváb cukrász lenne, s ezt a cukrászt nem Horváth Sándor játszaná, hirtelenjében nem is tudom, min lehetne mosolyogni.

Horváth Sándor viszont üdítően, a figurát finoman feltupírozva, remek kabinetalakítást kanyarít tört magyarsággal, hamiskássággal, eredendő jókedéllyel. Örült a karakternek, s bennünket is örömre hangolt vele. Akárcsak Benkő Gyula, aki az öreg gróf szerepében egy kis magániskolai kurzust tart megjelenésből, eleganciából, színészi bölcsességből, s ahogyan fiatal partnereire néz, abból szeretet és nevelő figyelem is sugárzik. Ilyen egyéniség mindenüvé elkelne, ahol pályakezdők vannak a deszkán.

Üdítő jelenség a két főszereplő: miattuk viseli el az ember a hosszúra nyúlt estét. Hegyi Barbara attól is izgalmas színpadi jelenség, hogy orgánuma nem fedi a külsejét. Szőke, szürke macskaszemű baba, de a sprőd, rekedtes-mély beszédhang átalakítja ezt a benyomást. Határozott, mikor erre van szükség, és selyemcica, mikor a dorombolás van soron. Tehetséges, sokoldalú alkatot mutat, s kulturált, kellemes szopránja, reprezentatív megjelenése csak fokozza a jó benyomást.

Az egészen másra predesztinált Safranek Károly is nemesen, méltósággal, mi több, eredendő emberséggel tiport szívet, majd hajtatott igába. Nagyon is jót tehet egy jóképű színésznek, ha időnként ilyen hétköznapi értelemben is vonzó szerepkörben próbálja meg magát. Emellett ő is kellemesen énekel.

Ez egyébként, szerencsére, mindenkiről jó szívvel elmondható, legkivált Szabó Éváról, akinek éppen az egyik sikerszám, a „Hol van az a nyár" jutott. A többieknek kevéssé ismert dalokkal kellett megküzdeniük, de ez is sikerült. Karakter volt az alacsonyabb szinten ugyancsak szüzességét védelmező, csúnyácska Baba szerepében Kocsis Judit, aki eddig is bizonyította, milyen remekül énekel, táncol. Partnereként Kerekes József nehézkesebb. Egy dal erejéig kellemes perceket szerzett Zsolnay András. Orosz Helga viszont az ellenlábas szerepében nem volt elég vampos.

Nem ez volt az utolsó érv a színháziasított operettek mellett, gyanítom, még nem értünk el a divathullám csúcsára - de ez az előadás a históriás számára talán fontosabb adalék lesz, mint amilyen maradandó emléket hagy a nézői tudatban.

Szomaházy István-Békeffi *István-Lajtai* Lajos: *Mesék az írógépről* (József *Attila* Színház)
Díszlet: Vayer Tamás m. v. *Jelmez:* Csengey Emőke m. *v. Koreográfus:* Krámer György m. v. Zenei *vezető*: Silló István. *Rendezte:* Gárdos Péter m. v. *Szereplők:* Benkő Gyula, Safranek Károly, Hegyi Barbara, Szabó Éva, Vogt Károly, Kocsis Judit, Keresztes Sándor, Orosz Helga, Kerekes József, Horváth Sándor, Mátrai Tamás, Lux Ádám, Nagy Miklós, Kovács Titusz, Zsolnay András, Váradi Balogh László.

A Berliner Ensemble-ban a chilei származású Alejandro Quintana egyértelműen az „öt új" szövetségi tartományra, azaz az egykori NDK-ra vonatkoztatta Brecht A *szecsuáni jólélek* című művét. „Hogyan lehetnék jó, amikor minden olyan drága?" - Sen Te kérdése az előadás mottójává válik. Vang, a vízhordó - Ekkehard Schall - már csak az istenektől várhatja sorsuk jobbra fordulását, s az emelkedő házbérekre való utalásokat éppoly aktuálisnak érzi a közönség, mint a munkanélküli Jang Szun öngyilkossági kísérletét - tekintettel a meredeken növekvő öngyilkossági arányra.

TARJÁN TAMÁS

MÉGIS BUNDA A BUNDA

ROLF P. PARCHWITZ: A REVIZOR

Rolf P. Parchwitz a színháztudományok doktora, s jelenleg a bruchsali színház intendánsa. A komédiás őstípusát képviseli működésével: zeneszerzőéneklőjátszódrámairószinházigazgatórendező, ahogy egy ironikus „hűhó!"-val mondja önmagáról. Ragyogó koponya, tartják róla Zalaegerszegen, ahol vendégrendezőként már dolgozott - s bizonyára nem csupán biliárdgolyó-simaságú fejére céloznak, bár ez a vidáman okos tekintetű, középkorú férfi aligha sértődne meg a gonoszkodásért. 1983-ban - más dolga épp nem lévén mint komponistának - nekilátott, hogy Nyikolaj Vasziljevics Gogol nyomán „szabadon" modernizálja A *revizor t.* A zenés átigazítás, Gert Heidenreich dalszövegeivel, 1989 tájt készült el, és idén jutott a bemutatóig. A bruchsali és a zalaegerszegi társulatnál is: május 3-án este. A két testvérszínház gesztusértékű vállalkozása történetileg is érdekes, kivételes momentum. Ott a darab színrevitelét - a koreografálással együtt - Matias Bleckmann a. G. (azaz *mint* vendég: als Gast) vállalta, a jelmezeket az Egerszegről meghívott Laczó Henriette tervezte. Hozzánk a bruchsali színház jövendő főrendezője, Tömöry Péter tért vissza m. v.-ként közelmúltbeli működésének színhelyére. A két előadást az 1990/91-es szezon végén röviden turnéztatják egymás országaiban, tehát az érdeklődő nézők és a nyilván ugyancsak kíváncsi színháziak meggyőződhetnek arról, mit művelt a „testvér".

De mit művelt először is Parchwitz? Alkotó ér-telemben bizony nem sokat. A múlt századi orosz helyszíneket, neveket, eseményeket jelen idejűre és németre fordította át. Szkvoznyik-Dmuhanovszkij polgármesterből tehát Wildschrey-Susenhoff Anton lett, akit-amit viszont Franz Csiky és Tömöry Péter magyarítása is szükségképp újrakeresztelt mint Vadbőgéssy-Szuzenhoffot; övéinek *per Tóni.* A névadásból igencsak kitetszik - hiszen folytathatnánk a sort Hagyatéky János József bírósági elnök, Prézli Hermina szociális előadó, Bunkóssy Tamás rendőrfőnök, Fuvola Andrea titkárnő és mások figurájával -, hogy az átigazító megrészegült a kabarészerű aktualizálástól, s nem mindig dolgozott egy Karl Valentin, Liesl Karlstadt igényességével. A magyar fordítás jó', gördülékeny és naprakész: Tömöry gondos rendezőként, az emelkedő árfolyamnak megfelelően, a főpróbáig folyamatosan növelte a revizor megvesztegetésének elhangzó forintösszegeit. (Még *egyetlen* szó *A* revizor - vagy a *Revizor-* átültetéséről. Az eredetiéről, s éppen a névelőről. Zalaegerszegen is a névelős címet tartották meg, Mészöly Dezső és Mészöly Pál tolmácsolása viszont a névelőt nem ismerő orosz nyelvhez igazodva a Revizor alakot szentesítette. Távolról sem mindegy - az eredetiben a kettősjáték lehetőségével élve nemis egyértelmű -, hogy Hlesztakov álrevizorjáról, a végül betoppanó igazi revizorról vagy általában a „revizorgondolat", e nagy metafora okozta rettegés-ről gondolkodtat-e a mű. Parchwitz az alcímmel inkább az utóbbi, tágabb lehetőségre tereli a figyelmet: *Aki félni kezd, rettegni fog.)*

A komédia (s főleg az egész Gogol-életmű tulajdonnévkészlete) nem zárja ki a tolakodóbb el-nevezéseket. Az állandó időszerűsítés viszont nemigen kamatozott: a gogoli áthallások jóval tartalmasabbak, mint amit a munkanélküliek ingyenes dolgoztatásának ötlete, az elsinkófált uszoda öreg vicce (Hová lett az uszodára szánt állami pénz...? Fölépítettük, persze hogy fölépítettük az uszodát, de sajna leégett, viszont legalább volt mivel oltani! Minden rosszban van vala-mi jó!), a telefonkészülékkel szerencsétlenkedő polgármester látványa sugall. A zseni szövegének finomságait kérlelhetetlenül lesmirglizte Parchwitz buzgalma. A logikai összefüggések megbomlásáért kevésbé, ám például a nevezetes „ebben a városban él egy bizonyos Pjotr Ivanovics Bobcsinszkij..." epizód elsikkadásáért fáj a szívünk. Dobcsinszkijből és Bobcsinszkijből lehetett Franz Bert Dobzien és Hans Gert Bobzien (Dobos és Hodos, építési vállalkozók), de míg eredetijük nevében az egyik joggal áhítozott arra, hogy róla, a jobb-rosszabb - inkább rosszabb - átlagemberről, a puszta személyes létezéséről maga a cár is értesüljön, az átirat e mellékalakjai mégsem vágyakozhatnak, legalább közvetve, Kohl kancellár vagy Göncz Árpád (esetleg Antall József?) színe elé. Az eredeti *Revizor a* valóság hiánytalanul teljes viszony-rendszerére vetette ki félelmetes jelképhálóját; a musicalvariáns csak a gyors nevettetés fickándozó vicchalacskái után kapkod. Az „inkognitó-jelenet" kivételével: a most is főleg az erotikus

Nászta Katalin és Pál Hajnal A revizor zalaegerszegi musicalváltozatában

Jelenet A revizorbál (MTI-fotó)

színezetű epizódokban invenciózus koreográfusnak bizonyuló, leleményes Stefán Gábor a mozgássémákkal, Tömöry Péter a tárgyak és eszközök vásári, őrült cseréjével, lidérces világítással fejezte ki, hogy ott... itt... - szóval, ahová revizor várható, ahol a félelemtől a rettegés felé tart az élet, ott mindenki más mögé bújik, mindenki folytonosan váltogatja a szövetségeseit, az egyik báb helyébe bármely más báb iktatható - úgyis egyként nevetséges valamennyi. Akik az identitásvesztés ma oly kedvelt műszavának, illetve ennek az ezredvégi létállapotnak döntő jelentőséget tulajdonítanak, haszonnal tanulmányozhatják a valóban többletet - mert *hiánytadó* képnek a tanulságait. Az inkognitójelenet hőse az önazonosságától mindenáron szabadulni, az Ítélet elől balga reményben rejtőzni akaró ember.

Parchwitz valószínűleg alaposabban bíbelődött a zenével, mint a textussal. Úgy tűnik, a komponálás csábította igazán. Nem azért, hogy a mai divatnak megfelelően eladhatóbb zenés árut varázsoljon a „beporosodott" klasszikusból, hanem hogy érvényre juttassa Brecht (és zeneszerzői: Dessau, Eisler, Weill) iránti mélységes tiszteletét, vonzódását. A Zalaegerszegen hangszalagról szóló zene, a dallamok kórusos nyomatéka dinamikus, kaján, „kritikai" muzsikának nyitott teret. A betétszámok és átkötő zenék, a pontszerű effektusok és a nagy, összegző, szimbolikus zenei megoldások színvonala roppant hullámzó, s újra csak csapongó egyéniséget sejtet a szerzőben.

A Hevesi Sándor Színház nívós előadásban vitte színre az átütő sikert aratott, majdhogynem kanavásszá lett *(A) revizort*. Köszönhető ez elsősorban annak, hogy Tömöry a még nagyobb tapsorkánnal kecsegtető tiszta kabaréjellegtől elhatárolta magát és színészeit, s nem horgonyzott le a vélt vagy valóságos brechti stílusnál sem. A „fantasztikus realizmust" a jelenhez hangolva határozott - bár néha óvatoskodónak, megtörtnek maradt - lépéseket, mozdulatokat tett a „musicalabszurd" felé (íme, egy terminus, amelynek első felét idegenesen, a másodikat magyarosan vagyunk kénytelenek írni helyesírási tanácsadónk szerint). Nem először mutatkozott meg érzékenysége a világ torzságai, a túlnövekedett és az eltörpített jelenségek iránt. Az egész rendezői munkásságát elsősorban uraló groteszkum dirigálja a produkció jeleneteit, kevésbé szeszélyes, mint ahogy a végletekre hajló, a szélsőséges próbálkozásoktól vissza nem riadó Tömörytől megszoktuk.

A játék centrumává az óriási, szétszedhető asztalt tette (egészen más formában már nem egy *Revizort* működtetett az asztal, például nemrég a kaposvárit is). Bischof Sándor különben az operettekre, musicalekre gyakorta jellemző lépcső- és ajtórendszerből rakosgatta össze a díszletet. A polgármester kihúzható fogantyújú, hatalmas légycsapóval sóz oda a láthatatlan - nyilván túlfejlett - legyeknek, a gesztussal és a döndülő hanggal beosztottait-bűntársait is intve arra, mi lehet a sorsuk, ha nem tartják magukat az íratlan szabályokhoz. Balogh Tamás, élete egyik legjobb alakításában, vésztjóslóan hirdeti ki: mindenki csak annyit lopjon, amennyi a rangja szerint megilleti! Mi lesz különben a világgal?! Balogh a pszichológiai analízisre és a precíz gúnyrajzra bízta a figurát. Mulatságot főleg egy állandó, három fázisú térdroggyantással szerez, félelmetes hatást hangszínváltásaival kelt. Ha az ismétlésekből árnyalatnyit visszavesz, hibátlanná válik a mesteri karikatúra.

Amikor a szöveg vagy az előadás ki-kifárad, mások is menekülnek az aprózó kopírozásba, újrajátszásba. Ez azonban nem rontja le a pontosan eltalált alakokat: Csák Zsuzsa réveteg tekintetű polgármesternéjét, ezt a férje-marionettet; Segesvári Gabriella durcás, a pettinget már nyilván unó Mariannáját; Benczédi Sándor hiperbutaságára büszke Bunkóssyját; és a jellemzésre legsikeresebben törekvő Zalányi Gyulával, Kocsis Ágival az élen a kisvárosi „vezérkar" jómadarait és madárkáit. Tahi József Halandzsa Parszifal (? - túl bakugrásosak az asszociációk) lett Hlesztakovból. A nagy halandzsa- (részeg-) jelenetben ő volt a villogó dirigens, egyébként vala-mi szükségtelen enerváltságot hagyott (most is) eláradni magán. Kőrösi Csaba, „Hlesztakov Hlesztakovjaként", kiválóan játszotta-karakterizálta az Oszipból lett Kareszt. Bakai László azt a látszatot keltette, mintha a korrupt porfészeknek legalább öt postamestere lenne: az egy Kukk Károlyból öt különféle hangú, alkatú, mozgáskultúrájú fickót passzírozott ki. A parádés parodistát, beérő jellemszínészt vissza kellene tartani mesterségmutogató túlkapásaitól, a rendezők mégis mindig lovat adnak alája, talán maguk is belefeledkezve a pazar, ám öncélú pojácáskodásba.

Rafinált világítástechnikájával, friss tempójával, egy-két posztmodern villanásával, a német színházkultúrát a magyarba oltó törekvéseivel igen kellemes-szellemes nézni- és hallgatnivaló sikeredett az átiratból. Legföljebb azt sajnálhatjuk, hogy egy aktuális remekművet a közeljövőben sem Tömöry, sem más biztosan nem fog megrendezni Zalaegerszegen: Gogoltól *A revizort*.

Rolf P. Parchwitz: A revizor (musical szabadon Gogol műve *alapján)* (zalaegerszegi *Hevesi* Sándor Színház)
Dalszöveg: Gert Heidenreich. Fordította: Franz Csiky és Tömöry Péter. *Dramaturg:* Faragó Zsuzsa. Díszlet: Bischof Sándor. *Jelmez:* Borsi Zsuzsa m. v. *Koreográfus:* Stefán Gábor. *Zenei vezető:* Kemény Gábor. *Rendezte:* Tömöry Péter m. v.
Szereplők: Tahi József, Kőrösi Csaba, Balogh Tamás, Csák Zsuzsa, Segesvári Gabriella, Zalányi Gyula, Bakai László, Benczédi Sándor, Nászta Katalin, Tomanek Gábor, Major Zsolt, Pál Hajnal, Kocsis Ági, Németh Erika, Kiss Szilvia, P. Burus Sándor, Varga Kata, Andics Tibor, Baj László, Fazekas Gábor.

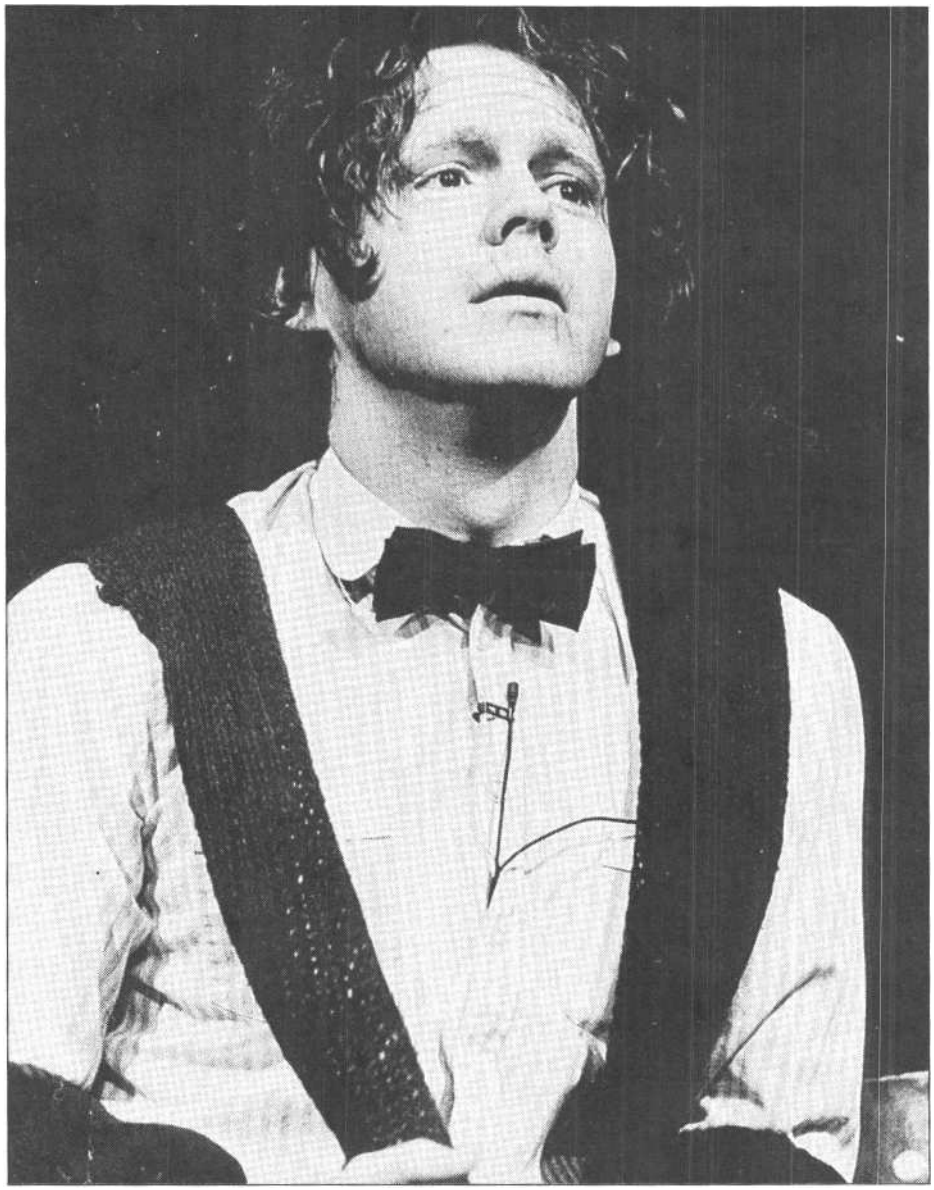
SZŰCS KATALIN

„NEM MESE EZ, GYERMEK"

BÉKÉS PÁL-VÁRKONYI MÁTYÁS: A FÉLŐLÉNY

Ha nem tudnám, hogy Békés Pál A *Félőlénye* egy pályázat díjnyertes hangjátékaként néhány éve debütált, akkor sem volna nehéz fölismernem benne a pártállam ihlető közegét. (A magyar irodalmi hagyományban amúgy sem ritka, hogy valaki gyermekeknek szánt parabolába fojtja a mondandóját.) Hogy mégis gond nélkül színre vihető ma is, az nem pusztán a rendszerváltásnak köszönhető. Nem veszítette ugyan el teljesen aktualitását a kizárólagosságra törekvő hatalom módszereinek és kiszolgálásának problematikája. de az bizonyos, hogy itt és most nem egy gyerekszínházi előadás volna hivatott ezt világgá suttogni. Szerencsére az Arany János Színházban Ács János, vendégrendezésében színre került *A Félőlény* sokkal mélyebb, többrétegű annál, hogysem ennyivel beérje.

Cvetkó Sándor (Félőlény)



Legfőbb erénye és leleménye a darabnak (és rendezőjének) az, hogy felső korhatár nélküli, hogy tehát gyerek és felnőtt nézőhöz egyszerre szól, mégpedig nem felváltva, nem más-más *részleteivel,* hanem más-más *rétegeivel.* Mond-hatni, művészet, csak így, egyszerűen, jelző nélkül. Nem gyerek-, nem ifjúsági darab tehát- mi-közben persze mégiscsak ennek a korosztálynak készült elsősorban -, hanem valóságábrázolás. Békés Pál úgy ír mesét, hogy szakít a klasszikus mesei konvenciókkal, és úgy szakít a hagyományos mesedramaturgiával, hogy közben beépíti azt saját valóságmeséjébe, mi több, lényegének megfelelő dramaturgiai funkcióval látja el. Amikor A Félőlény történetével a valóság, a tapasztalat nevében megkérdőjelezi a jó szükségszerű győzelmét a gonosz fölött, amikor a felnőtt kételyeivel ajándékozza-terheli meg a gyerek nézőt, nem megtagadja, elutasítja a „szép történeteket", hanem a vágyak birodalmába utalja őket, s így azok éppen ebben a minőségükben hordozzák a humánumot, az értékőrzés lehetőségét és mentsvárát az elrémesedett, szörnyeké lett világban. A szörnymentes kiserdő a maga mind kevésbé zavartalan idilljével még a „békebeli" mesék hangulatát idézi; lakói, a „pontosan, precízen, prímán porhanyító" Porhany és a „fák csúcsán csöndesen, csinosan cserjéket csupálgató" Csupánc kedves kis meselények, ahogyan a fűszálakat fésülő Rakonc is - igazi lokálpatrióták ők, kiserdejük iránti gyengéd szeretettel -, és, annak rendje-módja szerint itt is megindul a harca gonosz ellen, csakhogy itt nem olyan könnyű p rosszat megkülönböztetni a jótól, mint, mondjuk, a hétfejű sárkány esetében. Így hát drukkolni sem olyan könnyű. A legmagasabb rendű rémek ugyanis „azok, akiken nem is látszik". Ez az első lecke, amit a kiserdő egykori lakójától, a szörnnyé lett Csatangtól kapnak hajdani barátai s á publikum. A második pedig így hangzik: .,Senki sem születik szörnynek. De előbb-utóbb mindenki azzá válik. Elszegődik. Felcsap. Beáll. És az a leghűségesebb szörny, aki korábban egészen másféle volt." (Tegyük hozzá, az okok kinél-kinél különbözőek.) Tovább nehezíti a mesék fekete-fehér igazságaihoz szokott gyerekközönség dolgát, hogy a rendező, a díszlettervező Menczel Róbert, valamint a jelmeztervező Torday Hajnal jóvoltából és Csatang fenti szavainak megfelelően a szörnyek világa külsőségeiben, megjelenésében erősen emlékeztet a mindjobban elhatalmasodó konzumkultúra s a rádióból ömlő rémhírek világára (elrajzolva persze). itt mérlegelnie, választania kell a

Magyar Zoltán (Csupánc), Szegesdi Róbert (Rakonc) és Keményés István (Porhany) A Félőlény második szereposztásában (Keleti Éva felvételei)

gyereknézőnek is, nem állhat önfeledten a szép, a jó, az igazság oldalára. Mert érvek hangzanak el a másik oldalon is, lélektanilag, ember-természetrajzilag hitelesen. Itt nem lehet „csak úgy" bekiabálni - ahogy a régi jó gyerekszínházi előadásokon szokás volt -, biztatni a hőst, a reszkető Félőlényt, hogy igenis induljon, álljon be a szörnyek közé, mert így használhat legtöbbet a kiserdőnek (ezzel csábítja a csalfa Csatang); előbb szembe kell nézni a „szentesíti-e a cél az eszközt" problémájával, s az írástudók felelősségének kérdésével is (természetesen nem teoretikusan), hiszen azért került veszélybe a kiserdő, a humánum, az értékek egyetlen menedéke, mert a szörnyektől való félelmében a Félőlény begubózott odújába, s abbahagyta a mesemondást, azt a tevékenységet, amely egyedül volt képes távol tartani a szörnyeket. De azért sem könnyű értéket választani ebben a történetben, mert a praxis által hitelesítve még van is némi igazsága a szörnnyé vált Csatangnak, amikor például azzal érvel, hogy a Félőlény úgy szabadulhat meg a rettegéstől, ha beáll rémnek, és akkor mások fognak félni tőle.

Tulajdonképpen minden mozzanat mérlegelésre késztet. Rakoncnak a szörnyek elleni lázadásával, menekülési szándékával szemben Porhanyban és Csupáncban megfogalmazódnak a túlélés alternatívái: homokba dugják-e a fejüket, vagy csöndesen tegyék a dolgukat, nem törődve semmivel. Amikor pedig előadják érveiket, melyekkel a Félőlényt a Szörnyfelvételi Iroda meglátogatására buzdítják - „értünk teszed, a kiserdőért!" -, nem lehet nem átélni a tanácsadás felelősségét.

Látszólag szimplábbak a darabnak azok az elemei, amelyek a hatalom jellemzésére szolgálnak, mert túlságosan is egyértelműeknek tetszenek, ám a felvételi processzus végére ezt a jelenetsort is sikerül visszatornászni a politikai fricskák szintjéről a humanizmus egyetemességé-nek szintjére. A klasszikus mesei próbatételek-kel éppen ellentétes tendenciájú, átlátszóan könnyű próbák konkrét jelentése már ismét általános érvényűvé tágul, amikor Félőlény megérti a csalásgyanús feladatok értelmét, mondván: „Tudom már, miért van tele veletek a világ. Szörnnyé válni éppenséggel könnyű. Szörnyen könnyű. Nem lenni szörnnyé, az a nehéz!", és felismeri a saját magában rejlő tudás erejét: „A szörnyek rettentő ostobák. Nem tudják, hogy hiába égetik el a könyvtárakat. Mert a történetek bennünk vannak." Annyira azért engedi érvényesülni Békés Pál a valóság dramaturgiájában a meseit - és természetesen a humánum érték-rendjét -, hogy - miközben nem menti fel nézőjét a töprengés kényszere alól, s fékezi a túlságosan könnyű ítélkezést - mégis biztos támpontokat ad fiatalkorú közönségének az értékválasztáshoz. Ezt szolgálja Várkonyi Mátyás kitűnő, funkcionális zenéje is, amely a tűlevélteázást kísérő idilli menüettől a szörnyek megszólaltatta hard-rock hangzásig, s a zavartalan idillt már nem ismerő, de a szörnyvilággal, szörnykulturálatlansággal szemben már nem védtelen öntudat finálébeli megszólalásáig tökéletes összhangban van a szöveggel. Miként Ács János rendezése is. Ahogyan a darab nem „gyerek"-darab, úgy az előadás sem „gyerek"-színház. Amely nem gügyög, nem selypeg, hanem a legapróbb mozdulatokig, gesztusokig kidolgozott. (Színészeit ugyan az első percekben még nem sikerült teljesen eltérítenie a rendezőnek a hagyományos hangvételtől, de ahogy a játék halad előre, a darab és Ács János győzedelmeskedik.) A kezek a menüett ütemére kavargatják a tűlevélteát; fejgép helyett Porhany (Csák György) bányászsisakjának lámpája világítja meg kísértetiesen az éneklő Csatangot; a kiserdő elbukásával a függöny is tétovánreszketve rebben szét a második felvonás elején - megszámlálhatatlan rendezői ötlet bont-ja ki a darab mind több rétegét, humorát. És ebben a Színházban (amely tehát nem gyerek-), van Színész, vannak Színészek is. Czvetkó Sándor Félőlénye szorongásos entellektüel alkatával és megjelenésével, dalban is tökéletesen természetes játékával maga a humánum, a szellem kicsit szánalmas, kicsit nevetséges, kicsit anakronisztikus, védtelen megtestesülése. Haás Vander Péter pedig méltó ellenfél Csatangként. Kellően taszító, emberszabású szörny, megtévesztő színlelőképességgel és kitűnő énekhanggal. Aztán vannak egyenetlenebb alakítások, színészi túlkapások is - az Irodaszörnyet alakító Puskás Tivadar játékában például -, de az előadás egésze mégis meg tud maradni az említett, korhatár nélküli hangvételnél.

Egyetlen „komoly" dramaturgiai gikszert fedeztem föl az előadásban, azt is a finálében, amikor is az addig a kiserdeieknek replikázó, fenyegetőző Csatang egyszer csak lemászik (op)pozíciójából, a fa tetejéről, és csatlakozva a többiekhez, immár velük énekli a lényétől idegen strófát: „Ó, ti mesék / És szép történetek / Segítsetek! / Nélkületek az élet mit sem ér"... Igaz, ez már fölfogható akár tapsrendnek is; ha nem, akkor is megbocsátható.

Békés Pál-Várkonyi Mátyás: A Félőlény *(Arany János* Színház)
Díszlet: Menczel Róbert m. v. *Jelmez:* Torday Hajnal m. v. Koreográfia: Bakó Gábor m. v. Zene: Várkonyi Mátyás. *Rendezte:* Ács János m. v.
Szereplők: Czvetkó Sándor, Haás Vander Péter, Bor Zoltán, Csankó Zoltán, Csák György, Puskás Tivadar. *Valamint:* Sunderlik Mónika, Sándor Júlia, Simon Judit, Csontos Sándor, Kazel Attila, Somogyi Gabriella, Albert Péter, Janovics Sándor, Kardos Róbert, Kemény István, Novák Erzsébet, Mick Nóra.

BUDAI KATALIN

SZÍNHÁZ HELYETT ORFEUM

SOMERSET MAUGHAM: CSODÁS VAGY, JÚLIA!

Somerset Maugham igen jó író. Pontosan az, aminek mondta magamagát: „a legjobb másodvonalbeli". Ám míg ő nagyon hosszú életében örökösen arra várt - sértetten, gőgösen -, hogy megcáfolják, addig az utókor inkább rábólintott a megállapításra. Nem is kell cáfolat: remek mesterember ő, aki érdekesen, céltudatosan elmond egy-egy történetet.

Maugham nemcsak regényíró, novellista, útirajzszerző, hanem termékeny darabgyáros is volt - de ezt az utóbbi évtizedekben felnőttek itt Magyarországon nemigen tudhatják. Pedig a század első felében népszerűsége szinte páratlan: akadt évad, amikor egyszerre négy művét játszották a londoni színházak.

Nálunk ebből a tekintélyes (hellyel-közzel poros, de jól alakítgatható) termésből az utóbbi két évtizedben két cím ismeretes: *az Imádok férjhez menni,* amely bármilyen címet visel is, nem más, mint Maugham *Home and Beauty* című vígjátékának átfazonírozása; a másik pedig *a Színház* című regény adaptációja, amit ilyen-olyan formában szintén láthatott a publikum.

Most pedig Színház megint. S nem is az eddigi színpadi verziók valamelyike, hanem egy vadonatúj. Verebes István a regényből alkalmazta színpadra és rendezte is a Játékszín évadzáró, nagy produkcióját. Nem kellett neki az 1935-ben megjelent nagy sikerű regény Helen Jerome-féle, gyors színpadi változata, sem Marc-Gilbert Sauvajconé. Nálunk mindkettőt a Vígszínház játszotta: az előbbit 1941-ben, az utóbbit majd három évtized múltán Mezei Mária és Somlay Artúr, illetve később Ruttkai Éva és Somogyváry Rudolf. S mikor az „örök színésznő", Júlia Lambert portréjának arcvonásait azonosítgatjuk, szólni kell Lilli Palmerről is, aki az emlékezetes filmváltozat Júliája volt. (Mindhárom színésznő neve hitelesíti az új címet: „csodás vagy".)

Egyszóval: van előkép bőséggel. S van az „anyagban" is elég sok fontos mondandó. Művészsorsról, látszatok és a valóság viszonyáról, amely a színpad és az élet kapcsolatában fordítva tükröződik) öregedésről, karrierről, szülőgyerek kapcsolatról. Tárgyilagosan, józanul, keményen, kicsit szívtelenül: ahogyan azt Maugham szokta volt.

Verebesnek s a dramaturg Kárpáti Péternek olyan sokat nem kellett hát bűvészkedniök. Nagyon jó színésznőt kell választani Júliának, olyat, aki még azt is el tudja játszani, hogy ő nagyon jó színésznő, úgy, hogy ez ne tolakodó érvelés, hanem evidencia legyen. (Júlia fiatal riválisával más a helyzet: ő rossz színésznő. Csakhogy rossz színésznőt is csak kiválóval lehet eljátszatni, s nem olyannal, aki alkatilag fedni látszik a figurát.)

Aztán kell még egy hiú, charme-os, öregedő, „nappali színész"-típus, Júlia színigazgató férjeként, meg a szókimondó, talpraesett, zsémbes filozófus-öltöztetőnő szerepében egy ziccerszerepre kész érettebb korú színésznő, s már gördül is a dolog.

Verebesnél nem így történt. Ő nem bízott az edwardiánus művészháromszög-történetben, az öregedő színésznőnek az ifjú könyvelő iránti tanulságos fellángolásában, illetve abban a szépséges művészetpszichológiai tételben, miszerint az üzleties, sznob, hiú életvitel sem képes maga alá gyűrni a zsenialitást, mert ez átüt a bejáratott színházi üzemmeneten, s ha

Almási Éva (Júlia)

Szilágyi Tibor* (Michael), *Szokolai Péter (Roger) és Zubornyák Zoltán (Tom)

Kishonti Ildikó (Dolly), Pásztor Erzsi (Evie) és Szilágyi Tibor (Michael) a Játékszín előadásában (Gábor Viktor felvételei)

másutt nem, akkor legalább, egy reváns erejéig, az életben kamatozik.

Hiába találta meg Verebes az ideális színészeket, azokat, kiknek láttán most azt mondjuk: „tényleg, más szóba sem jöhetett volna" - Almási Évát, Szilágyi Tibort, Pásztor Erzsit-, még mindig nem volt nyugodt.

Pesti humort, kiszólásokat, színházi büfézsargont dolgozott bele a szövegbe, amúgy rádiókabarésan, s zenét is hozott. A rejtélyesen vicces nevű Bryan Swyndle zenéjét, Fekete Mari áthangszerelésében (?), főszereplővé tette, revüvé, esztráddá, musicallé alakítva az épkézláb, a szívhez és a művészetpártoláshoz egyformán szóló, időtlen és „helytelen" történetet.

De még ez sem lenne gond: aki keres, az talál. Aki ügyes, még jobbá teheti azt, amire rábukkant. De itt külön válik s egymást gyengíti a kétféle réteg: a rock-pop muzsika, mai kellékekkel, mozdulatokkal, hangütéssel, s a húszas évekbeli angol szalon, tengerpart, golfütő, Cambridge, gazdag zsidó leszbikus női mecénás; azaz az angol neofrivol világ. A kettő egymásba játszását Verebes nem tudta megoldani, s tovább idegeníti el egymástól a két réteget Makai Péter amúgy funkcionális díszlete s Torday Hajnal ruhatervezése.

Az ember órákig elnézné, ahogy például Almási, Szilágyi, Kishonti diétás zöldségekkel teli tányérokkal zsonglőrködve, dinamikusan ropja - ugyanakkor kínosan hosszúra nyúlik Júlia és Dolly reggelizőasztal melletti tárgyalása, majd a házassági kríziseket tipologizáló slágeresszé betétje.

S fordítva: mikor huszonötödször éneklik az érdektelen, nyúlós dallamú refrént, legszívesebben fölállnánk már, ugyanakkor két perccel később székünkhöz bilincsel Júlia és heves fiatal rajongója bravúrosan megoldott egymásra találása.

Ez az ingadozás, ez az ide-oda csapongó nézői hangulatváltás nem tesz jót az estének, mely amúgy is indokolatlanul hosszúra sikeredik.

Az önbizalomhiányos, felhígított, inkább kabarétréfákra tördelt, semmint szelíden ironikus játék álságos életről és igazi színjátékról, időnként felragyog: amikor például Szilágyi Tibor ógmóg civil hangon, hogy rámelegszik a kabát; amikor Júlia éjszakai telefont vár kucorogva; amikor Pásztor Erzsi hirtelen felfogja sokat gúnyolt gazdája, az immár megcsalt férj fájdalmát.

Nyíltszíni tapsok, időnként kellemes zene és mozgás, örömben és sikerben lubickoló, nagyszerű színművészek, kiknek egy-egy gesztusában, hangjában ott van, amiről nem ez a színház, hanem a Színház szól: hogy a deszkákon játszott szerep az igazabb, a kárpótlást adó életszerep; ez az a kaméleoni hajlam, amely a valóságban is anyává, szeretővé, üzletféllé, vásárlóvá és kártyapartnerré maszkírozza az embert.

A bölcs Szilágyi Tiborral, a még mindig rengeteg titkot rejtegető, nagy színésznő Almási Évával, a könnyed, pazar humorú, mesteriskolázó Pásztor Erzsivel, a kedves Zubornyákkal, a hangján kívül végre a játékával is meggyőző Kishonti Ildikóval éppenséggel ezt is következetesen el lehetett volna játszatni.

S. Maugham: Csodás *vagy, Júlia! (Játékszín) Maugham* Színház *című regényét színpadra alkalmazta, a dalszövegeket írta* és *rendezte:* Verebes István. *Díszlet:* Makai Péter. *Jelmez:* Torday Hajnal. *Bryan Swyndle zenéjét áthangszerelte:* Fekete Mari. Koreográfus: Hegyesi Aranka. *Dramaturg:* Kárpáti Péter.
Szereplők: Almási Éva, Szilágyi Tibor, Szokolai Péter, Zubornyák Zoltán, Józsa Imre, Kishonti Ildikó, Pásztor Erzsi, Prókai Éva.

A tavaszi hónapokban számos neves európai rendező jelentkezett érdekes új előadással. A Cartoucherie-ban Ariane Mnouchkine Atridák-sorozatának harmadik bemutatójaként vitte színre Aiszkhülosz *Áldozatvivők* című művét, az Oreszteia második részét (ősszel követi az *Euméniszek* bemutatója). A berlini Schaubühnében Klaus Michael Grüber Kleist *Amphit*ryonját mutatta be, Alkméne szerepében Jutta Lampéval. Új házában, a londoni Playhouse-ban Peter Hall a Vízkeresztet rendezte meg, míg a Royal Shakespeare Companytől megvált Trevor Nunn a Young Vicben az *Athéni Timont* helyezte modern környezetbe: Timon pénz-ügyeit komputeren intézik, az egyik kép a londoni repülőtéren, egy másik az ascoti derbyn játszódik, s a polgárháború angolok és IRA-harcosok között zajlik. Párizsban két német rendező két Erzsébet-kori drámával arat sikert: az Odéonban Peter Zadek Szeget szeggel rendezése látható, a női főszerepben Isabelle Huppert-rel, míg a Théâtre de la Ville-ben Matthias Langhoff vitte színre Webster Az *amalfi hercegnő* című tragédiáját.

SZIGETHY GÁBOR

PREMIERKÁRTYA

Virágerdő borítja a színésznők öltözőjét a bemutató előadás estéjén, s a gonddal válogatott vagy előkelően drága csokrok mellett névjegykártyák lapulnak: a virágot küldő rokon, barát, ismerős néhány soros üdvözlete, jókívánsága, vallomása.

Az első csokréták még vázába, hirtelen előkapott vödörbe kerülnek, az utoljára érkezők már rendszerint a mosdóban vagy a zuhany alatt kötnek ki. A premierkártyák az öltözőasztalon vagy a virág mellett hevernek, némelyek - a legkedvesebbek! - ruhazsebben, sokbugyrú táskában bújnak meg; amelyik a nagy kavarodásban, öltözői tolongásban a földre hull, másnap szemétkosárban végzi rövid életét. Ha nagyon sok a virág, jut belőle a portás néninek is; egyikmásik arany-cirádás, értékes autogramot őrző névjegy így indul el kiszámíthatatlan végpontú, hosszú utazásra.

Ruttkai Éva sem gyűjtötte a premierkártyákat: az a majd kétszáz darab, amely túlélte az idők viharát, valójában *maradék* - rend és rendszer nélkül megmaradt furcsa múltdarabok. Nem elsősorban a színésznőre jellemzők, aki kapta őket, inkább a premierkártyát küldő művészre, barátra, ismerősre, aki - a virágcsokor „személyazonosságát" igazolandó - nagy hirtelen néhány sort kanyarított egy névjegykártyára vagy a virágárustól kapott, kis borítékban lapuló papírlapra.

Töredékesen, de kort, embert, a bemutató hangulatát, az előadás körül vibráló érzelmi feszültséget, a pillanat áttekinthetetlen sokszínűségét idézik e kártyák.

Adalékok a nagy magyar színháztörténethez.

Egy alkalmi politikai nagyság, Aczél György például a virágcsokor mellé egy névjegykártyát tett: a nyomtatott név fölé saját kezűleg is odagömbölyítette a nevét. Nagyon gyakorlatias megoldás: kellő számú előre aláírt névjegy esetén bármikor, bárkinek, bármilyen alkalomból a titkárnő is küldhet így főnöke nevében virágot. Ruttkai Éva a borítékból kiemelte az aláírt névjegykártyát, rápillantott, mosolygott, és - a finoman-elnézően szarkasztikus hangsúlyt csak emlékezetem őrzi - annyit mondott csendesen... - de ezt a politikus nem hallotta.

Még bájosabb megoldás *gépelt* kártyát küldeni: *A* Sirály *premierje alkalmából sok sikert* kíván *a Szakszervezeti Bizottság.* Csak azt kell megtudakolni, hány színész játszik a darabban, és már írhatja is a gépírókisasszony az egyenüdvözletet. Kínos csak az, ha három évtizedes vígszínházi tagság után Ruttkai Éva nevét a Vígszínházban hibásan írja a gépírónő. Sebaj, fő, hogy szép a csokor! (Kapott - dátum híján ma már kideríthetetlen alkalomból - színésznőtől is olyan gépelt kártyát Ruttkai Éva, amelyen a tucatszöveget - *Szeretettel gratulálok* és *ölellek* - csak *gépelt* aláírás követte; kollegiális gonoszkodásnak nem is rossz ötlet: apró tűszúrás, de tűszúrás a bemutató előtti pillanatban!)

Érzékeny ember a színész, bemutató előtt különösen.

S másodpercekkel a függöny felgördülte előtt szívet melengető, feszültséget oldó gyógyír lehet *a kolléga* szeretetet sugárzó kéznyújtása. A *Naplemente* előtt bemutatója - Ajtay Andor játszotta az öreg Clausen tanácsost, akinek alkonyát bearanyozza az ifjú Inken, Ruttkai Éva - emlékét őrzi a megsárgult premierkártya: Köszönöm, *hogy egy ilyen öregembert is* tudsz szeretni. *1957. XII. 14. Ajtay Bandi*

Clausen tanácsos írta Inkennek vagy Ajtay Andor Ruttkai Évának ezt a levelet? A színész vagy a szerep?

Egy nagy sikerű komédia, *A nadrág* első előadása előtt egyértelműen az elragadóan szeretetreméltó színész lelkendezik: Sok szeretettel *puszil, ölel, csókol* és *kezedet* csókolja öreg barátod *Feleky Kamill* 1962. október 8.

Az operett nagyasszonya - szerep: névjegye tanúsága szerint *Kossuth-díjjal* és a *Munka Érdemrend arany fokozatával kitüntetett kiváló művész* - mintha leereszkedne: Évácska sok *gyönyörű alakításodat* most *igy* köszönöm *meg. Ölel Honthy Hannád.* 1973. Az így szót nehéz majd húsz év távlatából értelmezni. Egy gyönyörű és hatalmas virágköltemény jelöl e szó vagy egy szerény ibolyacsokrot? Egy doboz bonbont? Esetleg ezt a kártyát: itt vagyok, nézlek, én.

Mezei Mária - névjegyén csupán a Kossuth-díjjal és Munka Érdemrenddel ki nem tüntetett nagy művész neve olvasható - ennyit üzen: *Nagyon-nagy* szeretettel *Mária*

Lehet, hogy rend és rendszertelenül, de nem véletlenül maradtak meg e kártyák?

Már Ruttkai Éva halála után mondta Sulyok Mária: „Évát mindenki szerette, de nem volt egy valaki. aki mellette lett volna. Mindenki szeretete nem ér fel egy ember szeretetével. Ezért volt számára minden a színpad, a játék... Ő szeretett, nem azért, hogy kapjon..."

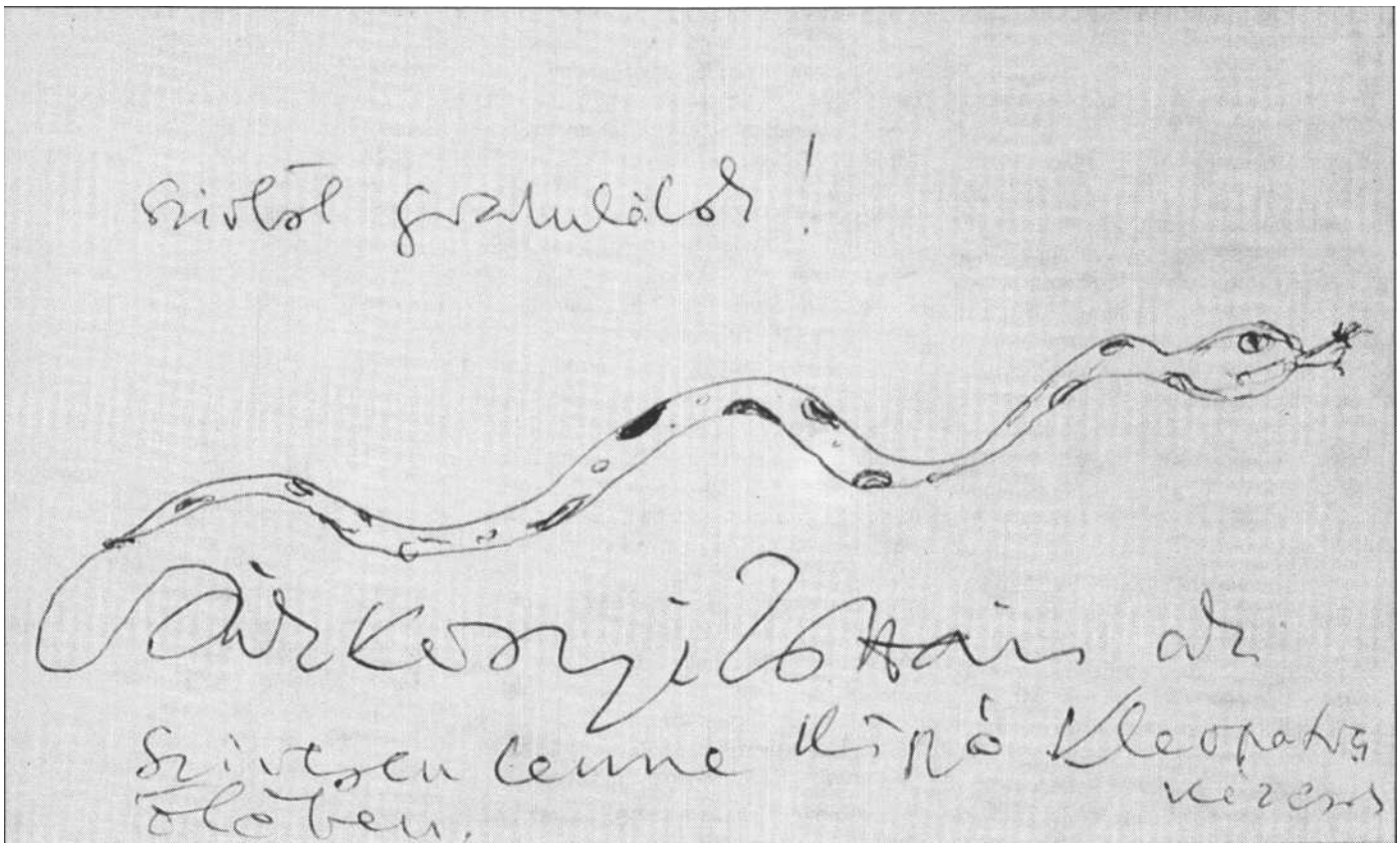
Az Amerikai Elektra nyolcvanas évek eleji bemutatóján a hajdani Lavinia, most Christine Ruttkai Évát a hajdani Christine, Sulyok Mária reszketeg írással írt kis levélkéje várta az öltözőben: *Köszönöm, hogy* szeretsz! *Mária*

1959-ben mutatta be a Vígszínház Dürrenmatt *Az öreg hölgy* látogatása című darabját. Akkor Sulyok Mária volt Claire Zachanassian. 1986 januárjában a már nagyon beteg Ruttkai Éva játszotta a gyerekkorába, szülővárosába visszalátogató, élettől búcsúzó milliomosnőt. Ruttkai Éva az előadásról megjelent egyik kritika lapjai között őrizte Sulyok Mária névjegyét: *Évám* az Isten adjon *mindent, amit kívánsz magadnak.* Sok szeretettel *Mária*

Sok titok elfér egy apró, fehér papírlapon.

Vajon Szatmári István - aki Dürrenmatt darabjában is együtt lépett színpadra Ruttkai Évával - bemutató előtti rövid üzenete a kívülálló számára megsejtet valamit sok évtizedes színészbarátságuk, számtalan közös színházi élményük, örömük, fájdalmuk titkaiból? *Évike drága! Claire Zachanassian koldus hozzád* képest, *mert szíved van* és *lelked. Boldog vagyok minden percért, amelyet fáradtan bár, de árnyékodban tölthetek a színpadon. Kézcsókkal Főkomornyikod*

Az utolsó bemutató, az utolsó közös előadás: Vigadó 1986. április 24. - *Gyöngéd kötelék;*



Szatmári István utolsó premierkártyája Ruttkai Évának: *Tündérkirálynő! A Vígből a Vigadóba hűségesen követ, veled van és gratulál komornyikod: aki* most *Pierre*

(Most odaát szolgálja fel a Tündérkirálynőnek hűséges komornyikja a délutáni teát.)

Színházi emberek között barátságot, emberi kapcsolatot alapvetően és mindig a közös munka teremt: együtt félnek, együtt reménykednek, együtt örülnek - együtt viszik vásárra a bőrük!

Premierkártyák: miniatűr önarcképek.

A konferanszié mintha kívülről és belülről is látná saját szerzői estjét: *Drága Évikém, úgy is mint* hálás *szerzője, úgyis mint lelkes közönsége, köszönöm a közreműködést, szeretettel, kézcsókkal Kellér* Dezső *Fészek, 83. január 7.*

A rendező - később kiderült: Crommelynck *Forrón* és *hidegen* című darabja nem aratott sikert - 1981. november 5-én nagyon finom papírból készült premierkártyát küld Ruttkai Évának, a bal sarokban, alul a dátum, a jobb sarokban, alul kicsi betűkkel: Ruszt; amúgy a fényes papírlap üres.

A jelmeztervező, Láng Rudolf Natasát köszönti elragadtatott üzenetével: *DIVINA RUTTKAI, fogják majd írni Rólad, Évikém, mint ahogyan* ez a jelző *Michelangelót illette valamikor* és *illeti ma is. Mélyen hódolva* csókolja *kezedet a régi* szeretettel és *hűséggel Rudi 59. 12. 12.*

A zeneszerző - Fényes Szabolcs - alkalmi motívummal hódol: *Szívből gratulál* hálás kézcsókkal *F.* Szabolcs

A drámaíró szavakból varázsol ünnepi koszorút: *Örökké* tartó, *égig* lobogó rajongással Örkény *István*

Színésznő életében természetesen az igazgató roppant fontos személy. Nemcsak kenyéradó, de szerepadó gazdája is a színésznek, s a bemutató pillanatában különösen fontos, miként vélekedik a színház első embere a színésznő művészi teljesítményéről.

Színházigazgató sokféle van. Magyar Bálint megmaradt premierkártyája egyesíti az elegánsan udvarias színházigazgatói modort a baráti szeretettel: A *60* éves *Vígszínház* sikeres HATTYÚ bemutatója *alkalmából a kiváló munkáért köszönetet mond* - eddig géppel írta a szöveget a színházigazgató, most a barát kézírással folytatja: és *Bálint*

1957 márciusában vagyunk: sok minden odagondolható a sok pont helyére. (És a Magyar Néphadsereg Színházát csak 1960-ban fogják visszakeresztelni Vígszínházra!)

Nincs egy éve, még boldogabb hangú sorokat kapott Magyar Bálinttól Ruttkai Éva: „A néma levente" *200-ik* előadása *kedves* alkalom *arra, hogy szívből gratuláljak* és *további sok sikert kívánjak* - sokszor *csókollak Magyar Bálint*

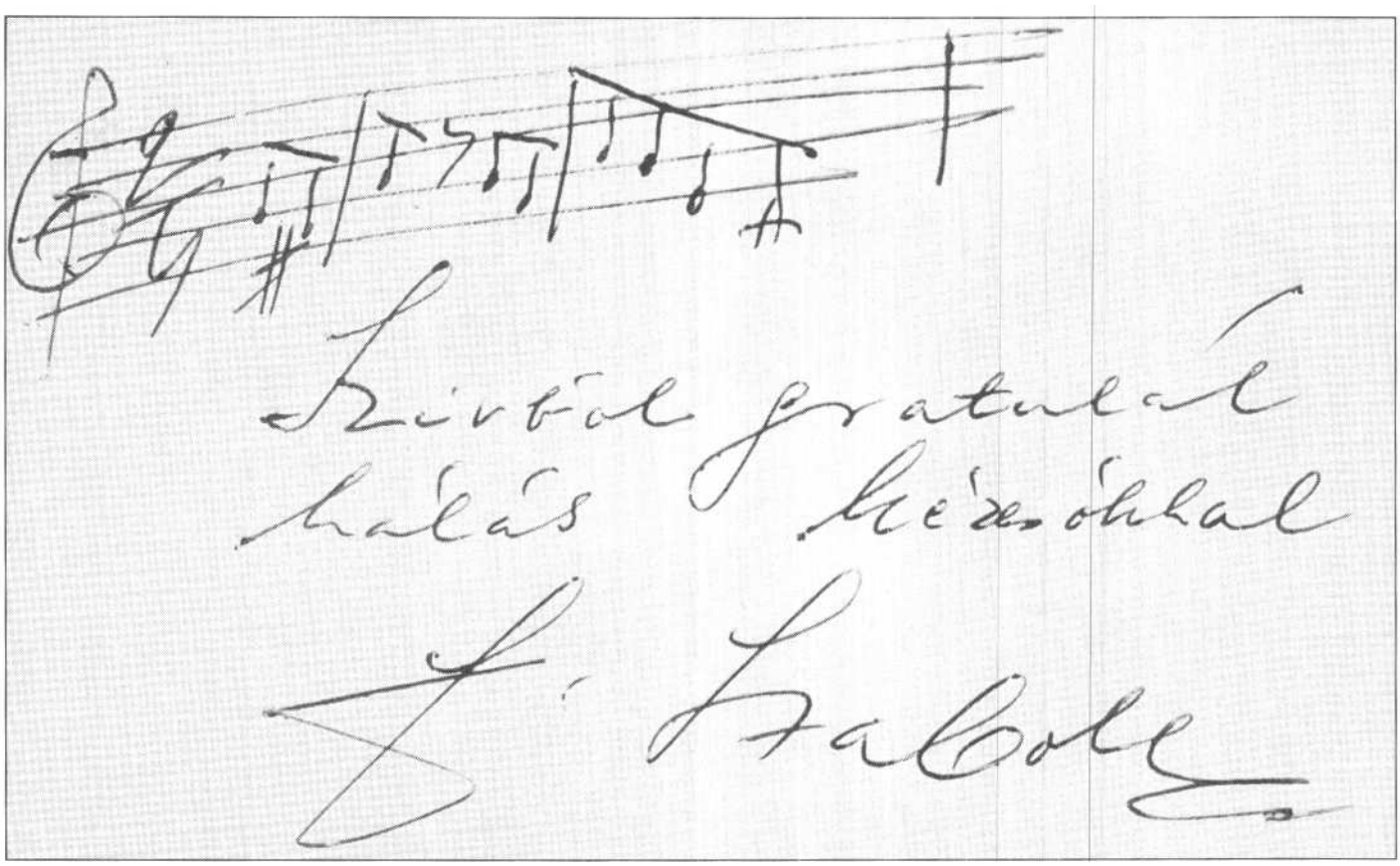
A levélkéhez egy herendi hamutartó is tartozott, rajta a felirat: *A Magyar Néphadsereg Színháza - Heltai Jenő* - A néma levente - *200 - 1956. június 29.* Hány ilyen hamutartó készült Herenden 1956-ban? S hány nem tört össze azóta? Ruttkai Éva nem dohányzott: fiók mélye őrizte A néma levente kétszázadik előadásának törékeny emlékét. Mellette Heltai Jenő - barátainak: János bácsi - levélkéje: *Nagy* szeretettel *gratulálunk elragadó Ziliánknak - János* bácsi és *Lilla 1955. IV. 2.*

Somló István - nagy színész, fáradt színigazgató - 1959. október 14-én küld kis kártyán üzenetet Ruttkai Évának: *A boldogságtól és gyönyörtől részegen köszönti elaggott, de minden időben* egyenletes híve *és rajongója:* Somló *István*

Hányan látták és hányan emlékeznek Shelagh Delenay *Egy* csepp méz című darabjának Ódry Színpadon tartott előadására? A Vígszín-ház 1986-ban kiadott egy szép kiállítású albumot, s ebben a tudós szerkesztő közli a Vígszín-ház teljes műsorát 1951. XII. 21. (Sztálin születésnapján nyitották meg a Magyar Néphadsereg Színházát!) és 1986. IV. 17. között, ám az Ódry Színpadon bemutatott furcsa-szomorú előadást elfelejtette lajstromba venni.

Somló István többi premierkártyája is elkallódott az évtizedek során.

Lenkei Lajos igazgató hivatalosabb tónusban



rajongott Ruttkai Éva színésznői értékeiért: *Egy újabb szín* a palettán - *újabb siker - szeretettel Lenkei Lajos*

Dátum nincs, így ma már nem deríthető ki, Ruttkai Éva melyik alakításáról gondolta úgy a színidirektor úr, hogy újabb szín a palettán. A másik megmaradt premierkártya sem sokkal többet árul el a direktornak a színésznő színészi értékeivel kapcsolatos érzelmeiről s véleményéről: *Újabb* szín *a palettán! Igazán örülnék, ha elhinné, hogy nekünk igazunk van és jóindulatban sincs hiány. Lenkei Lajos*

A direktor úr - korábban újságíró volt - mestere a tollnak; írhatta volna úgy is: *nekünk* van *igazunk* - de emberségére vall, hogy nem írta. Bemutató előtt mégsem célszerű a főszereplőt ilyen egyértelműen arra figyelmeztetni, hogy legjobb lenne, ha szót fogadna, és befogná a száját.

A két megmaradt igazgatói premierkártya mindenesetre újabb szín a palettán!

Várkonyi Zoltán rendező - még nem igazgató! - 1967. május 24-én, *az Egy hölgy a Maximb*ól című darab bemutatóján egy kártyára odakanyarított félmondattal köszönti Ruttkai Évát: Bár *a Maxim lenne a tanyám... Kézcsók* és ölelés... *Zoli*

Tanítani lehetne ezt a félmondatot: hogyan s miképpen kell egy rendezőnek a premier előtti feszült pillanatban olyan hangon megszólalni, hogy a főszerepet játszó színésznő ne csak boldog legyen és örüljön a jókívánságoknak, de játékkedvét felvillanyozóan hasson rá a rendező „instrukciója". Ilyenkor már úgyis hiába kezdene hosszú magyarázatokba a rendező, a bármily okos tanácsok legfeljebb, ha idegesebbé, de nem tehetségesebbé teszik a színészt. Ám ha a rendező, Várkonyi Zoltán szeretne ott férfi lenni, ahol én, Ruttkai Éva vagyok a nő... akkora színésznő számára kezdődhet az előadás!

1970. április 3. A *Ványa bácsi* bemutatója - a beteg Latinovits Zoltán nélkül. Latinovits Zoltán szerepét Tomanek Nándor, Tomanek Nándor szerepét Várkonyi Zoltán vette át. Várkonyi Zoltánnak megint eszébe jut egy olyan félmondat, amely a bemutató előtti, a megszokottnál sokszorta nagyobb feszültséget művészi erőt és hitet adóan oldja föl: *Az a kutya* öregség... *Ilyen fiatal* feleség *mellett... Szerebrjakov*

S már a Vígszínház igazgatója Várkonyi Zoltán, amikor 1973. április 20-án Natalia Ginzburg A *hirdetés* című darabjának Pesti színházi bemutatóján virágcsokorral a következő üzenet várja öltözőjében Ruttkai Évát: Jó állapotban lévő *férfi albérleti* szobát keres. „Öregedő *igazgató" jeli*gére. *Addig is* csók és *gratuláció Várkonyi* Zoltán

Színházigazgatónak színésznőhöz *színésznőnyelven* kell beszélni!

S ha egy-egy premierkártyának sikerül túlélni a bemutató estéjét, a nagy kavarodást, virágcsokoresőt s öltözői tolongást, az alkalom szülte papírlap mint finoman megmunkált apró miniatűr őrzi számunkra a múltat; színházi titkokat: a színház titkát.

1974. október 18. Vígszínház. Shakespeare: *Antonius* és *Cleopátra.*

Szívből *gratulálok! Várkonyi* Zoltán, *aki* szívesen lenne *kígyó Kleopátra ölében. Kézcsók*

Függöny!

Nemcsak Magyarországon nyúltak hosszú szünet után ismét Jean Anouilh-hoz: mintha másutt is újra felfedeznék. Mainzban a Pacsirtát játsszák nagy sikerrel, a párizsi Théâtre de l'Oeuvreben pedig Georges Wilson vitte színre az *Euridi*ket, amelyben ő maga az apát, a címszerepet pedig Sophie Marceau játssza.

Kilencvenhat évesen New Yorkban elhunyt a modern táncszínház nagy alakja, Martha Graham, aki hat évtizedes pályafutása során kétszáznál több koreográfiát alkotott; az utolsót 1987-ben.

REGŐS JÁNOS

A LIVING WORKSHOPJÁN

A Living és *nézői*
(Philip János felvétele)

Judith Malina és Julian Beck csoportja, a Living Theatre 1959 óta mutatja be kollektív rítusait. Artaud-i eszmék bázisán, a hatvanas évek ifjúsági mozgalmaiba ágyazódva találta meg közönségét és forrta ki magát olyasfajta színházi iskolává, melyre ma mint a színházi nyelv egyik megújítójára tekinthetünk. Színészei a hetvenes évek végétől kis kollektívákra szakadva, római bázisukról indultak a világ különböző tájaira, hogy terjesszék, bemutassák a Living módszerét.

1979-ben a Lyoni Nemzetközi Egyetemi Színházi Fesztiválon tíz-tizenöten vágtunk bele a Living-csapat több napon át tartó workshopjába. Miután megszabadultunk kényelmetlen ruhadarabjainktól (cipő, zakó, ing), kört alkottunk és a teljes önszemléleti stúdium elérésére tettünk kísérletet. Ehhez a jógából ismert gyakorlatot, az OM-képzést és zengetést hajtottuk végre. (Az OM hang a jógában a felettes Én és a tudat alatti működésének időleges megszűnéséhez és a tiszta Ego működésbe hozásához vezet.)

A koncentrálást behunyt szemmel kezdtük. Christine, a Living harmincéves, rangidős tagja lassan mormolta az instrukciókat: „Teremtsetek kapcsolatot a benneteket körülvevő anyaggal... érezzétek, ahogy a talpatok a talajjal érintkezik... az impulzus érkezése innen várható... most ismét a levegőre koncentráljatok, az anyagra, a közegre, amiben álltok, a térre, amelyből egy részt elfoglaltok. Tudatosítsátok saját térfogatotokat, a világ csak két részből áll: az énből és a nem énből. Ne elégedjetek meg a törzs érzetével, terjesszétek ki a végtagokra, az ujjaitokra is!..."

Lassan kialudt az időérzékem. Nem tudtam, mióta állok így. Szemem felnyitottam, láttam a többieket, de nem volt mit gondolnom felőlük. A szemben álló fiú keze ernyedten csüngött a combja mellett. Vakaródzott. Ez a mozdulat megzavart. Ismét behunytam a szemem. Kezdhettem mindent elölről. Érzékelhető felület lettem, mintha valami filmszerű anyag borította volna a testemet, mindent fotografált, impulzusok érkeztek felé s indultak róla. Ezek sem tárgyias, sem szellemi alakot nem öltöttek. Lassan ez az egész érzékennyé tett felület egyetlen pontba húzódott össze, oda, ahol talpam a talajjal érintkezett... talpig lemeztelenedve álltam.

A triangulum csendülése robbanás erejével hatott rám, a gyakorlatvégét jelezte. Mintha hosszú, mély alvásból ébredtem volna. A többiek is a szemüket dörzsölték. Máris hallottuk Christine intelmeit: „Nem szabad addig kieresztenünk a hangot, amíg azt nem az érzet-impulzus érkezése váltja ki, természetes módon és időben. Többen csukott szemmel csinálták végig; ez az érzet bizonytalanságából fakad. A gyakorlat akkor tökéletes, ha nyitott szemmel sem illan el a szerv-érzet élménye, ha a látás útján észlelt ingerek már gyengébbek az interpercepció által felfogottaknál."

Áttértünk az első igazi lépés megtételére. A

cél: egymás testének, hajlatainak, bőrének, szagának, légzésritmusának, komplex biológiai énjének közvetlen megtapasztalása, felszívása, asszimilálása volt, mégpedig oly módon, hogy az egész csoportot az egyes személyek énérzetének imént leírt kikapcsolásával, egyetlen élő, lüktető, párolgó, szagló szerves anyagként ismerjük meg.

A gyakorlatokhoz ismét kört alkottunk, kivártuk, míg az OM zengése össze nem olvad bennünk a többiekével. A triangulum csendülésére lassan a kör közepe felé mozdultunk. Az angol kislány megérintésének első meglepetését az extatikusan zengő OM hamar továbbsodorta, s már éreztem, amint a lány keze a bal vállamat öleli. Lecsúsztam a hóna alá, s szembe fordultam vele. Valaki derekamnál fogva kifordított ebből a helyzetből, vállam végigsúrolta a sűrűn egymásra torlódott hasakat, ágyékokat, hátakat, vállakat. Szagok, párák, felületek érzéki sűrűsége árasztott el. Megcsendült a triangulum. Óvatosan leváltunk egymásról, s mindenki igyekezett visszaállni eredeti helyére. Az összevillanó tekintetekben a „megismertelek" öröme csillant. Bensőm teljesen ellazult, emlékeztem a szagokra, illatokra, rég nem látott testvérként üdvözöltem a többieket.

A Living Frankenstein-produkciója

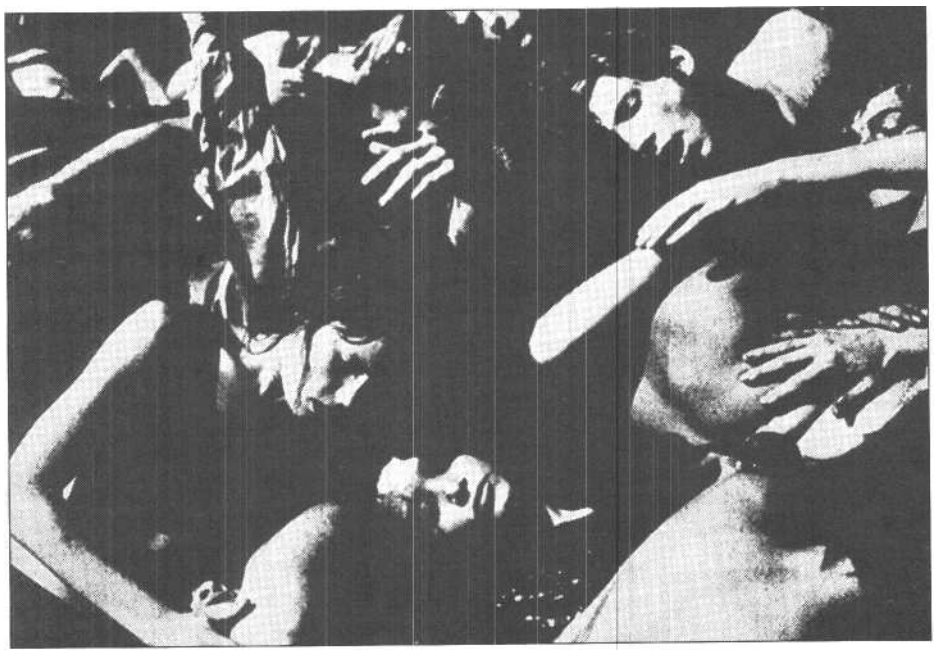
És minden érzésem közül ez volt a legmeglepőbb: hiszen alig fél órája, hogy megismertem őket, s most mintha gazdag, kudarcokkal, örömökkel, kis és nagy konfliktusokkal, szép elhatározásokkal teli közös múltunk volna. Íme, a Living „nagy csalása"! Ennek a gyakorlatnak a vákuumszerű közegében a szociális és személyes időélmény mintha éveket, évtizedeket sűrítene. A kritikusok egy része nem is kímélte a Livinget: „fizikai lucsokról", „szadizmusról" és az emberi test felfokozott és gusztustalan kultuszáról beszéltek. Holott ezek az „ujjgyakorlatok" egy olyan társulatépítő koncepciót szolgálnak, melynek során egy diffúz, esetlegesen összeverődött és egymást felszínesen ismerő csoport meghatározott idő alatt, meghatározott színházi feladatra, jól irányítható - kontrollálható - módon készíthető fel elsősorban „egymásból".

A Living a szolidaritás „technikájának" elsajátítására tanít, olyasfajta készenléti állapotba juttatva a személyiséget, melyben a többiek már nem az élet kisszerű és esetleges szituációiban jelennek meg előttünk, hanem a döntő, az igazi kihívások pillanatában nyilatkoznak meg. „Itt a színház eltávolodik a fikciótól, és a valósággal kezd el manipulálni" - írja Martin Esslin a Livingről, amely a maga törekvéseivel a színházművészet egyik legkényesebb és legsebezhetőbb pontjára kérdezett rá: a valóság és az illúzió közt húzódó, változó, újra és újra kiigazított és átértékelt határok teljes eltörlésére tett kísérletet azzal, hogy előadásait és magát a próbafolyamatot is a „művészeten kívüli"-ből indította.

Ha önkívületünk okát a puszta szexualitásban keresem, az csak a dologban rejlő fizikai attrakcióra adhat magyarázatot. Pedig akkori élményemben éppen a szexualitástól való elszakadás pillanata volt a legfelemelőbb. Az első érintések - amikor még különbséget tudtam tenni nemek és személyek között - még határozott szexuális örömöt hoztak. De mennél inkább belekeveredtem a játékba, annál távolabb került a puszta testiség érzete, s valami embrionális nyugalom szállt meg, biztonságérzet és lelki béke.

Másnap délután megkezdtük az estére tervezett előadás kidolgozását. Az előadás tervezett cselekvéssora a következő volt: elvegyülés a gyülekező nézők között. Kontaktuskeresés, tekintetváltással. Amint feltöltődünk a jelenlévők érzékelésével, figyelmünket fokozatosan befelé te-

„Elveszítjük identitásérzetűnket"



reljük. A következő stádium az OM megszólaltatásáig tart. Innen már Christine trianguluma lesz a fordulópont jele. Elvegyülésünkkel egy időben a közülünk választott Sámán is elfoglalja helyét a tér szélén. Feladata az akció időkoordinátáinak kijelölése, valamint a játék alapritmusának ébren tartása. Rituális mozgássort ismétel, mintha „felhúzták volna", és közben tapssal és szóval jelzi az időt. Christine első jelzésére felvesszük a kör alakzatot, a következőre megkezdjük a középre nyomulást. Ezután háromszor megcsináljuk a „tradicionális szeretkezési póz"-t. A harmadik után a nézők közé vegyülünk és megkérdezzük: „Miért félünk a szexuális felszabadulástól?" Fontos, hogy *mi* tegyük fel a kérdést, és hogy a megkérdezett ne tudjon kitérni legalább a kérdés felfogása elől. A triangulumjel után ismét középre húzódunk az OM-mal, és ezután következik a „bonyodalom tetőpontja": sorban Christine-hez járulunk, s átveszünk tőle egy zsineget. Párt választunk, majd a vele folytatott szerelmi jelenet tetőpontján levesszük választottunk nyakáról a zsinórt és szorosan összekötözzük vele. Ezután a kötözőt kötözik meg és így tovább, egészen addig, míg mindenki gúzsba kötve hever a földön. A Sámán monoton időjelzése egy pillanatra sem szünetel. A megkötözöttek némán - tekintetükkel - ismét a közönséghez fordulnak: „Segítsetek! Oldozzatok föl!" Ha megértik, és hozzálátnak kiszabadításunkhoz, az előadás sikeresnek tekinhető. Ha nem, akkora gyakorlatvezető kezdi meg az oldozást. A szabaddá tett szereplők az OM-et hallatják, s a nézőkkel együtt nagy kört alkotva megkísérlik az OM átterjesztését a civilekre is.

Már az elvegyülés szakaszában éreztem: kis performance-unk szépen elvetél. A többségében fiatalokból álló közönség közönyösen, minden kíváncsiság nélkül várakozott. Amikor a Sámán elfoglalta a helyét, a közelében állók fanyalogva húzódtak félre. Jómagam - néhány meddő kísérlet után - felhagytam a kontaktuskereséssel, és figyelmemet befelé irányítottam.

Újra és újra feltett kérdésemet zavar és meghökkenés fogadta. Pedig a legváltozatosabb érzelmi skálán tettem fel. Mintha leprás volnék, úgy húzódtak félre, igyekeztek egérutat nyerni előlünk. Nehezen tudtuk összeszedni magunkat, s még a begyakorolt kötözési jelenetbe is hibák csúsztak. És ismét a kibírhatatlan kuncogás! Akárkire néztem, azt éreztem, hogy talán felfogja pillantásom értelmét, de a cselekvésig, a mozdulásig senki sem jut el. Előadásunknak ez volt az egyetlen mozzanata, amikor a nézőknek az illúzió síkján kellett volna felfogniuk a szituációt, s éppen itt jutott holtpontra a vállalkozás! Végül az előző napon még velünk gyakorlatozó, de az előadást már nem vállaló angol kislány látott neki elsőnek a zsinegek kibogozásához.

BÉRCZES LÁSZLÓ

AKKOR ÉS MOST

TÖPRENGÉS A LIVINGRŐL

„Nem gondolod, hogy nem kellene félnünk egymástól?" - a kérdés nem ilyen tisztán, érthetően hangzik el. A nő - aki most a kezemet fogja, és merőn a szemembe néz - lassan, furcsa kiejtéssel, szinte szótagolva bóklász a hangok között, érezhető, nem tudja, melyik szó minek is felel meg. Az első pillanatban nem is értem, milyen nyelven szól hozzám, aztán összeállnak a szavak, és én ülök itt a válaszadás kényszerével verve.

A Living Theatre három előadást tartott márciusban a Szkéné Színházban, vagyis alkalmi társam, a színház tagja, ki jócskán benne van már a korban, de hiszen talán ő is ezt gondolja rólam (elvégre 51-es születésűek vagyunk, a Living is, én is), még két este elismétli majd ezeket a szavakat. Hűtlen lesz hozzám, másnak fogja a kezét. Mindegy, kiül majd ezen a széken, igaza válasz akármelyikünk szájából: nem, nem kell félnünk egymástól. Ezt persze nem mondom, nem mondok semmit. Ülök zavartan, és biztatgatom magamat: „csak ne légy zavarban, itt most nyílt és szabad kapcsolatteremtés történik, miért is ne, elvégre nem féltek egymástól, nézz hát a szemébe, és nézz nyíltan, melegen, őszintén, és jelezd, te alkalmas vagy, igen, te tudod, miről van itt most szó..." És én nézek, próbálok is valamit mondani, de nem megy. Nem félek, mondanám, de hiszen ő nem beszél magyarul. Tegyük fel, tudok valamit angolul és azt mondom: I am not afraid. De nem most ígértem őszinteséget? Már-pedig a fejemben nem ez a mondat zakatol, ha-nem mindenféle más, például az, hogy vajon hány éves lehet ez a nő, esetleg tagja volt-e az egykori híres Livingnek? Miért ilyen hideg a keze, és meddig fog még így nézni? Ő most valóban kapcsolatot akar velem teremteni? Ha igen, végül is miért? Miért pont velem? Mert ezen a széken ülök, mert úgy néztem rá, vagy mert mind-egy, kivel? Igaz lehet ez a védtelen, ám makacs eltökéltség, amellyel engem bámul, és ha igaz, akkor én most hibát, sőt bűnt követek el, hogy a kérdésre nem válaszolok?

Ezek a kérdések kavarognak bennem, lenne hát mit mondani, de én hallgatok. Túl vagyok már egy kézfogón, az imént fiatalabb társa állított fel a székről, és tett fel nagy komolyan egy találós kérdést. Ezt én megválaszoltam, ő meglepődve megdicsért. „You are a genius", én pedig szabadkozni kezdtem, miszerint fogalmazhatunk

A Living Antigonéja

talán visszafogottabban is, hiszen a találós kérdést jól ismertem korábbról („reggel négy lábon jár, délben két lábon..."), de ezt kifejteni már nem tudom, ő visszaugrik a jól begyakorolt koreográfiába, kapcsolatunk megszakad, attól tartok (I am afraid), mindörökre, és én, akinek ő is mélyen a szemébe nézett, nem vagyok már fontos.

Most tehát hallgatok, és riadtan pislogok oldalra, úgymond, a többieket is nyomon követem, nehogy elszalajtsak valamit a produkcióból, de érzem, ő még mindig néz. Így fog nézni holnap is, így nézett tegnap is. Teheti; mindegy, ki ül a széken, tudhatjuk, nem kell félnünk egymástól.

De vajon valóban mindegy-e? Döntő kérdés ez most, 1991-ben, amikor a Living Theatre meg akarja szólítani vele bizonyos ideig egy térben lélegző embertársait. Megvan-e életünknek az a közös ösvénye, amelyről talán nem tudjuk, honnan indul és hová vezet, vezet-e egyáltalán bárhová is, de hogy létezik, már abból is világos, hogy egy pillanatra egy térbe kerültünk, a fiatalság gőgjével és sugárzó elszántságával, veszélyt nem ismerve megfogjuk egymás kezét, mosolygunk, és egymásra nézünk. Nincs hátsó szándék, nincs gyanakvás, éppen azt akarjuk csinálni, ami történni fog, egy az út alattunk, akkor is, ha azt csupa illúzióval kövezték ki. Fordulj akármerre, mindegy, kit találsz, bízhatsz benne, mert ő is bízik benned, tiétek a világ. Ezt gondolod. Más-más nyelven ugyanarra gondoltok: Che, '68, Párizs, Prága... We are not afraid, énekli Pete Seeger, esetleg Joan Baez. Ez volt *akkor,* a bizonyos hatvanas években.

Mi maradt mindebből? Legfeljebb a nosztalgia. A kor változott, vagy te változtál a korral? Létezett-e ez a közös ösvény, léteztek-e azok a láthatatlan pályák, amelyek összekötöttek téged és melléd kerülő mindegy-hogy-ki társadat, vagy csak hitted ezek létezését? Végül is mindegy, a válasz nem befolyásolja a jelent. Azt a jelent, amikor biztos lehetsz abban, hogy már rég kihúzták alólatok ezt a közös repülő szőnyeget, súlytalanul, külön-külön lebegtek az időben. Hiába őrized a hosszú hajat és a blue jeanst, mint én is, hiába ismétled a formákat, mint a Living. Jelentésük nincs, kiürültek. A forma akárhányszor ismételhető - ám az általa hordozott közlés mindig más, akkor is, ha a személy, annak haja színe és hangja, személyi száma és zászlaja még mindig ugyanaz. Mindegy tehát, tagja volt-e a csoportnak húsz évvel ezelőtt ez a hideg tenyerű nő, hívása számomra hamis, nem nekem szól. „Általában" néz felém, az általános színjátszás megmerevedett formáiba bújva jelentésüket vesztett gesztusokat használ.

Talán ez a Living Theatre előadásának legfurcsább ellentmondása: a monotonon ismételt, szokássá vált, megkövült üres formák abszurditását akarják felmutatni, de ehhez általuk és mások által elkoptatott eszköztárukat vonultatják

Nyilvános akció Milánóban

fel. Az alapötlet kiváló, és végtelenségig variálható helyzetgyakorlatok, etűdök kiindulópontja lehetne: a viselkedés George Washington által törvényben rögzített szabályait vitte színre a csoport egyik vezetője, Hanon Reznikov. E szabályokat - a Szkénében kiadott ismertető szerint – még a tizenhatodik században állították össze a jezsuiták. *Az* udvariasság és *az* illedelmes *viselkedés* szabályai társaságban és beszélgetés-kor mind - mind a száztíz - elhangzanak a másfél órás előadásban. A zenével kísért, mozgással és olykor szituációkkal illusztrált megállapításokat - jobbára felszólításokat és tiltásokat – közli, illetve minősíti a produkció. Közben látjuk George Washingtont, mégpedig két példányban, gyermekként és felnőttként, amint figyelő szemmel és áhítatos odaadással issza a szavakat, majd gyakorolja az elsajátítottakat. Íme, előttünk a tökéletes ember, kinek parókája és ruhafodrai rendben vannak, az ananászt szabályszerűen szeleteli késsel-villával, és minden mondatot ismer, ami így kezdődik: „Társaságban nem illik..." Minden rendben lenne e kötelességtudó állampolgár körül, csak maga az élet hiányzik belőle, hiszen őt is, miként a szabályokat, a tegnapokból gyúrták. E szabályokat betartva létrejöhet a kommunikáció látszata, de bármily nemes lehetett is Washington szándéka, száztíz

Szerencsére az illem álarcait leveti magáról az élet, és e mesterséges falak mögül átsugárzik az eredendő szándék, a másik megértésének, megérintésének szándéka. De ehhez nem elég, hogy a hatvanas évek színházának szabályai szerint most is megfogják a kezemet.

A szabályok ironikus felmutatása - számomra kicsit szegényes fantáziával ugyan, de - sikerült a csoportnak. A spontán kapcsolatteremtés, a mesterséges falakon áttörő élet érvényesítése viszont nem sikerülhetett. Jelen időben akartak szólni, de a múltból rájuk száradt álarcok mögül. Talán szentségtörő gondolat, de a ma *élő szín*ház, a mai living theatre nem állna karót nyelt zavarban a Műegyetem előcsarnokában, amikor a Living Theatre kiérdemesült tagjai gyertyákat tartva kört formálnak, és a létre nem jövő áhítatot csak azért is mímelik és ránk erőszakolják. Az élő színház ezen átgázol, talán a gyertyákat is kiüti a kezekből, és szemtelenül azt mondja: *nem.* Nem így kell viselkednünk színházi társaságban, mert ez így csak üres forma. Képviselje akár George Washington, akár a Living Theatre.

Hát, ezeket mondanám e szemembe merően bámuló idős hölgynek. Ha merném, ha tudnám, ha még mindig az én kezemet fogná. De ő már messze jár, más kezét szorongatja, más nyelven kérdezi, „nem gondolod, hogy nem kellene félnünk egymástól?". Csak el ne tévessze a szöveget! Hiszen mégsem mindegy, kihez szólunk, ki is ül velünk szemben, és ha megszólítjuk, tudunk-e neki mondani valamit.

NAGY GERGELY

LIVING DEAD

A LIVING THEATRE ELŐADÁSA A SZKÉNÉBEN

Szinte semmit sem tudtam a Living Theatre-ről, mielőtt elmentem a Szkéné-be, azzal a kétségkívül kissé sznob elő-ítélettel, mellyel az ember hajlamos minden New Yorkból jövő színházi produkciót próféciaként, a jövőre szóló útmutatásként fogadni. Főleg, ha a Living Theatre programfüzetében elolvassa, hogy ez egy nagy hagyományokkal rendelkező avantgárd társulat, mely 1951-ben alakult, végigcsinálta az ötvenes-hatvanas éveket, botrányokkal, száműzetés-ben olykor, de mindvégig kitartva provokatív, formabontó stílusa és sajátos, anarcho-pacifista ideológiája mellett.

A Livingesek elhozták hozzánk *Rules of civility and decent behaviour in society and in conversations (Az* udvariasság és illedelmes viselkedés szabályai társaságban és beszélgetéskor) című előadásukat, melyet George Washington műve, szabálygyűjteménye, illemkódexe alapján készítettek.

A csapat pontosan olyan, amilyennek képzeltük. Vegyes New York-i banda, van köztük magas, ovális arcú angol lány, lányos képű, olaszos temperamentumú srác, előírásosan rastafrizurás *black boy,* megdöbbentően szép Puerto Ricó-i lány, idősödő, félvér homokos, csúnyácska szláv nő. Mozgásszínház az övék. Washington elnök erkölcsi kódexét hét jelenetben, tucatnyi apró gyakorlatban játszották el, sok és jól begyakorolt mozgással, tánccal, néhány közepes dallal, pár provokatív gesztussal. Időnként kimentek a közönség elé, bevonva őket is a játékba, majd faképnél hagytak mindenkit. Dinamikus, jól fel-épített produkció volt. És rossz.

Furcsa, hogy miért. Először is, mert ez így nem előadás. A jobb vagy kevésbé jó mozgásszínházban a „végy egy mondatot, csinálj rá helyzetgyakorlatot, illusztráld, fordítsd le, ki, át, tedd idézőjelbe"-szerű gyakorlatokra épülő módszer a színészképzés fontos része, az első félév anyaga, de előadáshoz kevés - csak stúdiómunka. Az előadásnak ez után kéne jönnie. Ez a műhelymunka persze alapos, erőteljes, érdekes, de valahogy mégsem tartozik még ránk, a közönségre.

A játék általában egy szabály ironikus kifordítására épül. Mondjuk, a „ne csámcsogjunk az asztalnál" című szabályt elmondják húszféle képpen, különböző hangsúlyokkal, majd eljátsszák ugyanezt, s valahogy arra fut ki a dolog, hogy a hatalmasok asztalán van ennivaló, a szegényekén meg nincs. S jön a tömeg és az elnyomók unásig ismert szembeállítása, majd a lázadás ábrázolása.

És itt a másik ok, ami miatt kételkedem a Living Theatre élő mivoltában. Minden gesztusuk igen erős politikai, ideológiai háttérből indul. Természetesen minden alkotó szíve joga, hogy színházát politikai megnyilvánulások terepévé tegye, de emiatt úgy éreztem, időutazásban veszek részt, 1969-et, maximum '72-őt írunk. A virághatalom, a flower-power szexuális forradalmának kései gyermekei között ülök, valahol egy garázsból átalakított színházban, s körbejár a fű vagy egy Mao-kötet; az Aquarius jegyében vagyunk. Nem gúnyolódni akarok. És természetesen hiszek Woodstock szellemében, hogyne. De azt nem hiszem, hogy a gesztusoknak ma is olyanoknak kell lenniük, mint amilyenek akkortájt lehettek.

living-rögtönzés (Dudás Zoltán felvételei)

Nem vagyok biztos abban, hogy a nézők megérintése azt jelenti, hogy oda kell menni hozzájuk és meg kell fogni őket. Nem hiszem, hogy ezt kell tenni ahhoz, hogy ábrázoljuk, milyen nehéz is kapcsolatokat teremteni, és megmutassuk: nincs távolság színpad és nézőtér között. Nem hiszem, hogy a színészeknek ott kell állniuk az előcsarnokban, gyertyával és pacifista lobogóval a kezükben ahhoz, hogy értsem: a békéről van szó. Még akkor is buta didaxis ez, ha az USA éppen háborút visel az öbölben. Sőt: pláne akkor...

Nem kételkedem benne, hogy ezek a gesztusok őszinték. S mert azok, így hatnak is valamelyest. Egyszerűen csak úgy érzem, más a kor. Nem a hatvanas években vagyunk.

Túljutottunk a minimal-arton, az új expresszionizmuson, az ego-arton, az új szenzibilitáson, a punkon, a posztmodernen. Akár szeretjük ezeket a trópusi betegségekre emlékezte-tő, Fagifor-szagú szavakat, akár nem, ez így van. Egyes filoszok szerint új kor van. S ennek az a lényege: ne törődjünk a korszakhatárokkal. Eszerint fogjuk fel tehát a barátságos New York-iak produkcióját idézetként, önparódia-ként?

Ez az értelmezés, azt hiszem, félrevezető volna. Félkész produkció volt ez, félkész gondolati alapokon. Profizmussal és megindító lelkesedéssel előadva.

S ami elgondolkodtatott: miért van, hogy a kor megváltozását, az új hang szükségességét itt, nálunk, az elmaradott Budapesten jobban érezni, mint New Yorkban? Eltolódtak a súlypontok a világban. Nem mondom, persze, hogy Budapesten a színháziak valami jobbat tudnak. Mindenesetre öreg színházi rókák a Pesti Broadway-n és az off-Körúton egyaránt érzik, hogy amit eddig csináltak, tovább nem megy. Zavarodottak.

A politikus színház, a provokatív, arcunkba csapó naturalizmus vagy a langyos kisrealizmus már halott, és vele halnak a magyar színházak, Katonástul, Kaposvárostul. Amit most látunk, az a Living deadek, a zombie-k színháza...

Az idei - július 9-től augusztus 2-ig tartó - avignoni fesztivál legnagyobb színházi eseménye Ramón del Valle-Inclán *Barbárkomédiája* lesz, amelyet Jorge Lavelli rendez a Pápák udvarán. Heiner Müllernek három műve is színre kerül, köztük a Cement, bemutatják Strindberg Álom *játékát,* Arthur Adamov Ha a *nyár visszatér* című művét, és Peter Brook *A* vihar-rendezése is látható lesz. Több produkciót, illetve megemlékezést szentelnek a fesztiválalapító Jean Vilarnak, aki húsz évvel ez-előtt hunyt el.

TEGYI ENIKŐ

ENVER HODZSA UTÁLTA A SZÍNHÁZAT

BESZÉLGETÉS MIHAL LUARASIVAL

Mindmáig az egyetlen albán színházi rendező, aki Magyarországon szerezte a diplomáját: 1952 és 1958 között tanulta budapesti Színház- és Filmművészeti Főiskolán. Hazatérte után tizenöt évig a tiranai Nemzeti Színház rendezőjeként dolgozott. 1973-ban a párt politikájának aláásása, valamint modernizmus vádjával letartóztatták. 1979-ig koncentrációs táborban tartották. Mihal Luarasi, akivel az elmúlt évtizedek albán színházáról beszélgettem Budapesten, 1958 óta először lépte át Albánia határát, tavaly decemberben érkezett hazánkba gyógykezelésre. Még mindig kiválóan beszéli nyelvünket.

– *Volt egyáltalán színháza Albániának 1944-ben, amikor az ország felszabadult a* németek *uralma alól, és a kommunista párt került* hatalomra?

– Az országban nem működött egyetlen profi színház sem; még színházépület sem volt. Sajnos Európa legelmaradottabb országáról beszélünk: ötszáz évig, a tizennegyediktől a huszadik századig uralták a törökök. Albánia 1912-ben vívta ki a függetlenségét - Budapesten ekkor már földalatti vasút járt. Ehhez képest ma Nemzeti Színházunk, tíz prózai társulatunk, opera- és balettegyüttesünk, vagy tucatnyi varieté- és jó néhány bábszínházunk van. Ha ezt nézem, eredményei is voltak a kommunista párt negyvenhét évig tartó uralmának.

– *Ezek szerint a semmiből, „művi úton" hozták létre a hatalmon levők az* albán *színházművészetet? Semmiféle népi* színjátszó *hagyományra nem támaszkodhattak?*

– Két nagyvárosban, Skodrában és Korcában erős színházi mozgalom alakult ki a felszabadulás előtt. Skodra katolikus múltú város Észak-Albániában: itt a polgári amatőrmozgalom és a katolikus színtársulat versengett egymással. Alkalmi, e célra átalakított helyiségben játszottak, úgy kétszáz néző előtt. Korcában a polgári jellegű színjátszás volt jelentős, klasszikusokat adtak elő, átiratban: Shakespeare-t is és főleg vígjátékokat. Népszerű volt Goldoni, Molière. Voltak működvelők Tiranában is: tartottak egy nagyon híres előadást Schiller *Tell Vilmosá*ból az olasz megszállás alatt, olaszellenes éllel. Ám tudomásul kell venni: a török uralom alatt az albán lakosság nagy része áttért a kereszténységről a muzulmán vallásra; a Korán pedig tiltja a természet másolását. Így Albániában erős, önálló színjátszó hagyományok nem alakultak ki.

– Született-e *ilyen körülmények között albán színműirodalom?*

– Társadalmi színművek nemigen születtek - de hazafias témájú, a nemzeti romantika szellemében fogant drámák igen. Jellemző azonban, hogy a két legjobb, XIX. századi albán dráma nem is Albánia területén íródott. A XV. században volt egy nagy menekülési hullám a törökök elől Olaszországba. Az ottani albán közösségnek ma is megvan a saját irodalma, költészete, politikai elkötelezettsége. Ott született Santori *Emira* című színműve. Törökországban íródott viszont Sami Fraseri *Basa* című drámája, amelynek témája az adott szó megtartásának albán ember számára szent törvénye. A török fővárosban volt akkoriban az albán nemzeti mozgalom központja is, mivel ott szabadabb volta mozgástér - ott élt hát Fraseri is, az albán nyelv legnagyobb művelője, a legnagyobb albán hazafi.

– *Hogyan született meg* tehát *az albán szín*ház?

– Skodra és Korca működvelő mozgalmából szervezték a tiranai Nemzeti Színházat, akkori nevén a Népszínházat. A működvelők közül kiválogatták a legjobbakat, s találtak rendezőt, aki a hamincas években Párizsban tanult; ő a korcai amatőrökkel dolgozott, s emellett matematikát tanított. De beolvasztották a társulatba a partizán működvelőket is. Az első előadást 1944. május 24-én rendezték a hegyek között, egy már fel-szabadult kisvárosban, ahol a kommunisták nemzeti kongresszust tartottak, és kikiáltották az új kormányt. Tulajdonképpen a felszabadítási front vezetősége szervezte az albán Népszínházat már a felszabadító harcok alatt.

– *Ennyire szívükön viselték* az albán *kultúra ügyét?*

– Tökéletesen tisztában voltak a kultúra s ki-váltképp a színház politikai jelentőségével. Enver Hodzsa, a diktátor maga is művelt ember volt, Párizsban tanult. A kommunisták közül pedig sokan jártak Európában s a Szovjetunióban. Rendelkeztek nemzetközi tapasztalatokkal. Az első két-három évben, amíg meg nem erősödött a dogmatizmus, a sematizmus az ország szellemi életében, nagyon jó volt a Nemzeti Színház. A társulat megszerzett Olaszországból egy szovjet drámakötetet, s egymás után játszották el belőle a darabokat. Nem tudták, hogy a kötetben épp a tiltott színművek voltak összegyűjtve - volt is nagy megrökönyödés, amikor 1947-ben jöttek az oroszok „ellenőrizni". 1947-től 1961-ig ugyanis ellepték az albán színházakat az orosz rendezők. Szakmailag, meglehet, segítettek is valamelyest, de ugyanakkor borzasztó károkat okoztak; teljesen tönkretették az albán színjátszás nyelvét. Könnyű dolguk volt, hiszen színészeink nem voltak iskolázottak. Miután a „vendégrendezők" nem tudtak albánul, megkövetelték a színészektől, hogy albán szavakkal - oroszul beszéljenek: orosz intonációt kértek a színpadon.

– *Ekkor is* csak a *Népszínház* létezett *még?*

– 1949-ben megalakult a korcai színház, rögtön utána a skodrai. Lassan más városokban is születtek társulatok. A sors furcsa fintora: Tiranában a Népszínház az egykori olasz vendégtársulatoknak létesített ideiglenes épületbe költözött be - s ez maradt a Nemzeti épülete mind a mái napig. A többi városban új szín-házak épültek. Időközben, 1959-ben megalakult az albán Színházművészeti Főiskola is, bár rendezői szakunk csak két éve van. S persze a főiskolát is ellepték az orosz tanárok. Bennük megbízott a vezetés, mondván: ők otthon, a Szovjetunióban még az eredeti, valódi Sztanyiszlavszkij-módszert tanulták. Aki más baráti országban végzett, úgy, mint én: gyanúsnak számított.

– *Mit játszottak ekkoriban az albán társulatok?*

– Sok szovjet darabot...

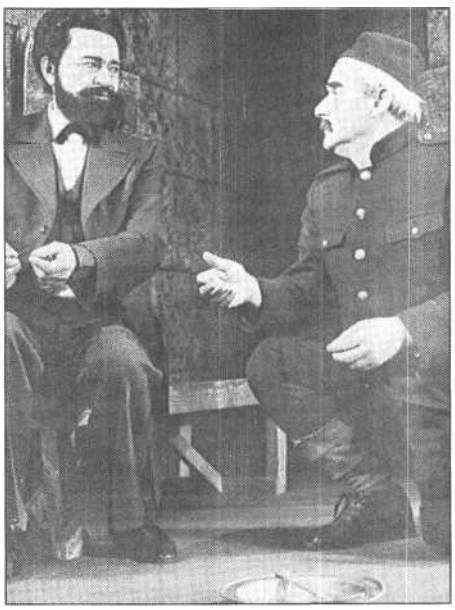
– Orosz *klasszikusokat is legalább?*

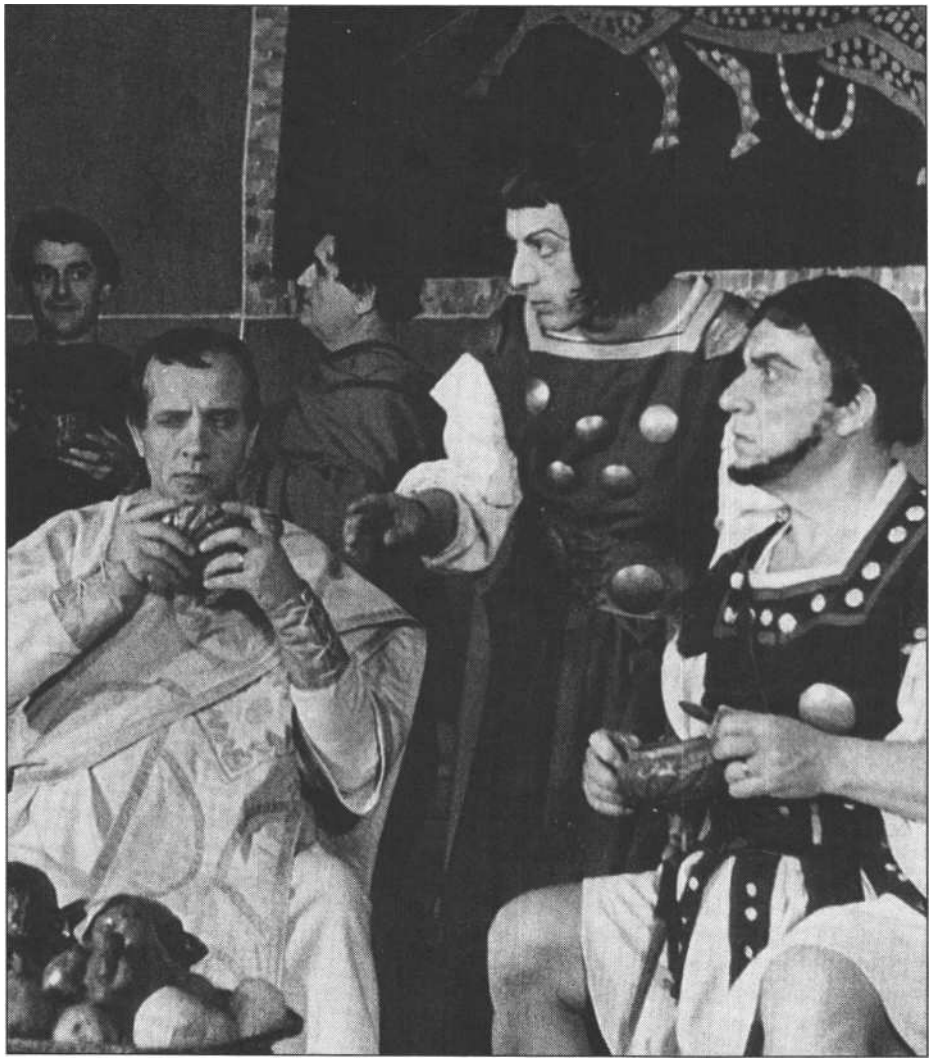
– Nem. Csehovot például mi kezdtünk el játszani később. Az orosz drámák közül a sematikus tucatműveket mutatták be. Ebben az idő-szakban nem született jelentős albán színmű. A másodvonalbeli orosz rendezők viszont, akiket hozzánk küldtek, s akiknek otthon nem nagyon jutott nagyobb feladat, nálunk kiélték magukat. Sorra színpadra állították a világirodalom nagy műveit: Hamletet, Othellót rendeztek.

– *Albánia* 1961-ben szakított *a* szocialista *táborral. Éreztette* ez hatását a *színházban is?*

– Eleinte kissé fellazult a cenzúra - Enver Hodzsa szükségképpen főleg a nemzeti egységgel volt elfoglalva. Még Pavel Kohoutot is játszhattunk. Négy-öt évig tartotta fellendülés, aztán Albániában is bekövetkezett a „kulturális forradalom". A négy-öt év alatt születtek jó drámák is. A tehetséges írók ugyanis addig is, utána is inkább regényt írtak. Az nem volt annyira szem előtt. Enver Hodzsa rögeszmésen utálta a színhá-

Jelenet A történelem ítélete című albán történelmi drámából





Drámai pillanat az Artáni című albán drámából

zat. Rettegett tőle. Egész életében mindössze ötször ment el színházba, s az öt előadásból négyet azonnal betiltatott. Még az első albán színművet, a Besát is feketelistára tétette, mondván, hogy „ideológiailag téves": a darabban szereplő nemes nem tarthatja meg adott szavát. Azt csak a kommunista tartja meg. 1961 után született például Naum Prifti színműve, *a Fehér ostrom,* amely visszájára fordítja a színpadon is kötelezővé vált hőskultuszt: a hegyekben, a hótenger közepén rekedt s az első részben hősökként bemutatott geológusokról kiderül, hogy hazudnak, nem azok, aminek mutatják magukat. Az egész albán valóságot átszövő hazugságot mutatta meg az előadás. Egy hónapig ment. Aztán arra járt Enver Hodzsa, és megnézte. „Borzalom", mondta. Azonnal levették a műsorról. Ezután be-kérette az Írószövetség folyóiratában megjelent színműveket, az 1961 utáni drámatermés legjavát, s négyet azonnal „ideológiailag tévesnek" nyilvánított. Persze nem személyesen, hanem a párton keresztül: neves kritikusok bírálták meg a szóban forgó alkotásokat. 1965-ben az Írószövetség ülésén úgy tettem, mintha nem tudnám, hogy Enver Hodzsa személyes ítéletével állunk szemben, és védelmembe vettem a szóban forgó drámákat. Azt mondtam: a kritikusok is tévedhetnek. Elvégre egy drámát színpadon kell megnézni. Főleg egyet védelmeztem, Fatos Arapi *Egy ismeretlen partizán* története című színművét, amely a szokásos sematikus ellenségképpel számol le. 1965 után aztán megint nem született jelentős mű. Nem születhetett. Emlékszem, *az Éjjeli árnyékok* című, szép előadás már húsz éve ment egy vidéki színházban, amikor a tévé felvette, és Enver Hodzsa is megnézte. Akkor, húsz év után betiltotta.

– *Nem* lehetséges, *hogy a korszak jelentős drámái ott lapulnak az íróasztalfiókokban?*

– Nem hiszem. 1973 óta az albán törvények szerint, az is ellenséges agitációt fejt ki, aki ott-hon, a szekrényében „ellenséges" művet tart. Amikor a törvényt bevezették, a szobrászok összetörték a jobb napokra tartogatott márvány-alkotásaikat, sok festő pedig elégette a képeit - féltek a házkutatástól. Minus Jero általam rendezett művének, *a Szürke foltoknak a* szövege, attól tartok, megsemmisült. Nem jelenhetett meg. Az írói, rendezői példányokat elkobozták. A színészek elégették a magukét. A sztálinizmus legdurvább formája Albániában alakult ki. A művészeket rabszolgának tekintették, s még az is nyomorgott közülünk, aki kiszolgálta a kormányt. S ellenállás nem nagyon volt. A művészetnek egyszerűen nem voltak hagyományai Albániában.

– *Ebből a szellemi környezetből szakadt ki* 1952 és 1958 között, *amikor Magyarországon tanult. Milyennek* látta *akkor Magyarországot?*

– Óriási volt a különbség a két ország között. Én egy nagyon elmaradott, nagyon szegény államból jöttem, nekem Magyaroszág gazdagnak, szabadnak tűnt. Láttam, persze, hogy a főiskolán az orosz tankönyvet felakasztották a WC-láncra, s hogy senki sem hajlandó oroszul tanulni. S feltűnt, hogy amikor Zilahy Lajos nevét emlegettem - a Halálos tavaszvolt az első magyar könyv, amely még otthon olasz kiadásban a kezembe került -, róla nemigen beszélt senki, merthogy tiltott író volt. Láttam mindezt, de akkor úgy gondoltam, ez így is van rendjén. Sokan gondoltuk így. Úgy tűnt nekem, itt jólét és szabadság van - a pesti utcán nem láttam oroszokat... Amikor Csanády János dramaturg barátom 1955-ben dühöngeni kezdett, hogy itt forradalom kell, nem értettem: minek kell a magyaroknak forradalom? Persze nálunk nem volt orosz megszállás - talán épp ezért tűrtük tovább a kommunista uralmat.

– *S milyennek látta Albániából érkezvén a magyar* színházat?

– A magyar színpadokon nem tapasztaltam az orosz álpátosz eluralkodását oly mértékben, mint nálunk. A magyar színjátszás realizmusa nagyon sokat segített nekem. Emlékszem nagy színészekre: Uray Tivadarra, Básti Lajosra, Tőkés Annára, Bessenyeire, Darvas Ivánra... Gáti Józsefhez, Majorhoz, Horvai Istvánhoz, Ádám Ottóhoz jártam a főiskolán - Majort nagyon szerettem. Gáti József döbbentett rá: az albán színjátszás legnagyobb baja, hogy nem tudnak beszélni a színészek. Hazatértem után minden erőmmel azon voltam, hogy kiirtsam a mesterkélt, oroszos intonációt a színészek beszédéből mind a színházban, mind a főiskolán - jó egy évtizedbe telt.

– *Hogyan emlékszik* vissza '56-ra?

– 1956-ban hazarendeltek minket egy évre. '57-ben jöttem vissza. De a magyar '56 nagy szerepet játszott az életemben. Végignéztem az előkészületeket, jártam én is a Petőfi Körbe... Enélkül gondolatilag, szellemileg nem lettem volna az, ami lettem. Börtönbe se kerültem volna, valószínűleg. De nem bántam meg.

– *Hogyan alakult a pályája miután* 1958-*ban visszatért* Albániába?

– A Nemzeti Színházhoz kerültem. Első színpadi munkám Schiller *Ármány* és *szerelme* volt, Pesten is írtak róla. Megrendeztem a Car-*ment* az Operában, színpadra állítottam jó néhány albán drámát... 1969-ben aztán színre vittem a *Szürke* foltokat, Minus Jero művét. A bemutató a színházi fesztivál idejére esett. Szépen megírt, gondosan szerkesztett színmű volt, görög kórussal... Három szereplő - az orvos apa, a tanítónő anya és a fiú - pergeti vissza az életét. Az előadás arról szólt, hogy a szocializmusban másképp gondolkodnak az emberek családi körben s megint másképp az ott-honon kívül. Az anya kiborul: a képmutatás az iskolákban is elterjedt, mára gyerekek is meg-fertőződtek. Nagy siker volt. Szombaton, a be-mutatón ott ült az egész Politikai Bizottság és tapsolt. Vasárnap délelőtt döntött a zsüri: nagy teljesítmény, szép előadás, húsz évet lépett előbbre vele az albán színház - ez volta véleményük. Nekünk ítélték az első díjat. Az esti díszvacsorán át is adták. Hétfőn este aztán rendkívüli előadást tartottunk, Enver Hodzsa kérésére. Ő megnézte, és kijelentette: „Ellenséges előadás, a társadalom és az új ember befeketítése". Emiatt a produkció miatt kerültem börtönbe, a szerzővel együtt.

– *Vajon a zsűri nem sejtette, hogy az előadás valószínűleg nem* fogja *majd megnyerni Enver* Hodzsa tetszését?

– Azt gondolhatták, talán átcsúszik majd. A történtek után mindenesetre arra hivatkoztak, hogy én rendezőként becsaptam őket, mert a művészi értékek hangsúlyozásával ellepleztem az ideológiai hibákat.

– *Azonnal letartóztatták?*

– Más ürügyet kerestek. Vártak két és fél évig. 1972-ben én rendeztem a soros nemzeti táncdalfesztivált, melyet mindig december végén tartunk. Nagy siker volt. A zenét, a díszleteket, a jelmezeket, az egész kiállítást szándékosan modernebbre terveztem a megszokottnál.

– *Honnan* tudta *egyáltalán, mi* számít *Nyugaton modernnek?*

– Rejtett antennán lehetett fogni azért az olasz tévét. A nyugati színházi stílusokról, kísérletekről is onnan szereztem némi tudomást. Enver Hodzsának, aki egy üdülőben látta a táncdalfesztivál közvetítését, nem tetszett a rendezvény atmoszférája. „Ez már Nyugat", mondta. S kiderült, hogy ezt is én rendeztem. Időközben kineveztek a televízió elnökének. Január 9-én az albán nemzetgyűlés elnöki tanácsának ülésén a diktátor beszédében szót ejtett a fesztiválról - és név szerint rólam. Másnap kirúgtak a tévétől. A színházban a főpróbán állítottak le egy Tennessee Williams-előadást, mert én rendeztem. Nem kaptam munkát sehol. Három hónapig cementeszsákokat hordtam egy olajfinomító építésén. Júliusban aztán letartóztattak. Nem ért meglepetésként, már hónapok óta állandóan követett egy „ÁVH"-s.

– *Volt tárgyalás?*

– Igen. Az volt a vád, hogy aláástam a párt politikáját a színházművészetben - az operában is. Megrendeztem ugyanis a Traviatát. Bírálóim szerint még az olaszok is hagyományosabban és mértéktartóbban vitték színre -- a televízióban látták! Én nem tagadtam, hogy nem értettem egyet a szocialista realizmus egyeduralmával. Ám megfenyegettek, hogy kitelepítik a családomat, ha nem gyakorolok önkritikát. Elismertem hát, hogy hibáztam. Nem tudom, jól tettem-e. De nem voltam akkora hős, hogy feláldozzam a hozzám tartozókat.

– *Bántalmazták is?*

– Igen, persze. Lágerbe kerültem aztán. Egy évig magánzárkában voltam. Jót is tett: fejben sok verset, aforizmát írtam. Nyolc évre ítéltek, hatot töltöttem le író barátommal együtt. Neki, sajnos, szabadulása után elborult az elméje.

– *Milyen munkát* végeztek?

– Az olajfinomítót építettük, köztörvényesekkel együtt. Az, aki munkára került, még jobban járt. A többieknek reggeltől estig kihúzott derékkal Enver Hodzsa műveit kellett hallgatniuk, hangszórón. 1979-ben szabadultam. Hat hónapig munkám sem volt. Amikor engem letartóztattak, a feleségemet is elbocsátották. Ő

Gertrudis és Hamlet* jelenete *egy albán Hamletből (D. Pelinku és N. Fuesheri)

színésznő volta Nemzetiben; ekkor varrónőként helyezkedett el. Én szobafestőként keresem a kenyerem.

- *Az albániai megmozdulások ellenére a mai napig* sem *került* vissza *a Nemzeti* Színházba?

– Nem. Az eltelt húsz évben fiatal rendezők, színészek, főiskolások eljártak azért hozzám titokban. Nem kerültem ki teljesen a szín-házi életből. És nem szégyellem az új „szakmám". Annál is kevésbé, mert a szabadulásom óta egyszerű munkásokon kívül nemigen állt szóba velem senki. A kollégáim meg sem is-mernek. Úgy kell elfogadni az életet, amilyen. Csak az első csapás fájdalmas. Volt egy rendező, őt a Tiranában mindössze három évig fennálló Fiatalok Színházából távolították el. Ivott, kesergett, leveleket írt a pártnak, hogy ártatlan - mígnem belepusztult.

– *Milyen volt az albán* színház *utolsó húsz* éve - *amelyben már nem* sok része *lehetett?*

- Minden előadást megnéztem - ellentét-ben a feleségemmel, aki azóta, hogy elbocsátották, nem lépte át a színház küszöbét néző-ként. A teljes sematizmus korszaka volt ez az időszak. Gyenge, „hurrá-optimista" művek kerültek színre. Amikor a feleségemet a Le Monde riportere nemrégiben megkérdezte, nem sajnálja-q, hogy ennyi ideig nem játszhatott, ő azt felelté: a kollégáit sajnálja, akik ezek-ben a silány, rossz előadásokban részt vettek.

– *Változott-e valami az utóbbi időben, a* forrongások hatására ? *Járnak egyáltalán* színházba az emberek?

– Volt idő, amikor azt hittem, az utolsó néhány évben a Pártnak sikerült teljesen elfordítania a színházat a közönségtől. Tévedtem. Ez év márciusában volt a Nemzeti Színházban Dürrenmatt A öreg *hölgy* látogatása című színművének (bemutatója. A közönség valósággal őrjöngött. Fantasztikus a siker, nem lehet jegyet kapni. Nagyrészt a közhangulat az oka, persze. Az öreg hölgy, aki visszatér ifjúsága színhelyére - bosszút állni jön. Ráadásul a feleségem, Edi Luarasi játssza a főszerepet - annyi év után újra színpadra hívták. Megmozdult sok minden. A színházak decemberben teljes önállóságot kaptak, igazgatót is maguk választanak. Veszélyes azonban a helyzet: a függetlenséggel anyagi önállóság jár együtt. Márpedig a színház nem lehet meg támogatás nélkül.

– *Reméli, hogy* visszatér még egyszer a *Nemzeti Színházba ?*

– A múlt év második felében, a megmozdulások idején a diákok követelték, hogy helyezzenek vissza a főiskolára. Decemberben jöttem el. Addig nem történt semmi... Nagyon rossz, bizonytalan a helyzet Albániában. A polgárháború küszöbén áll az ország. De visszamegyek.

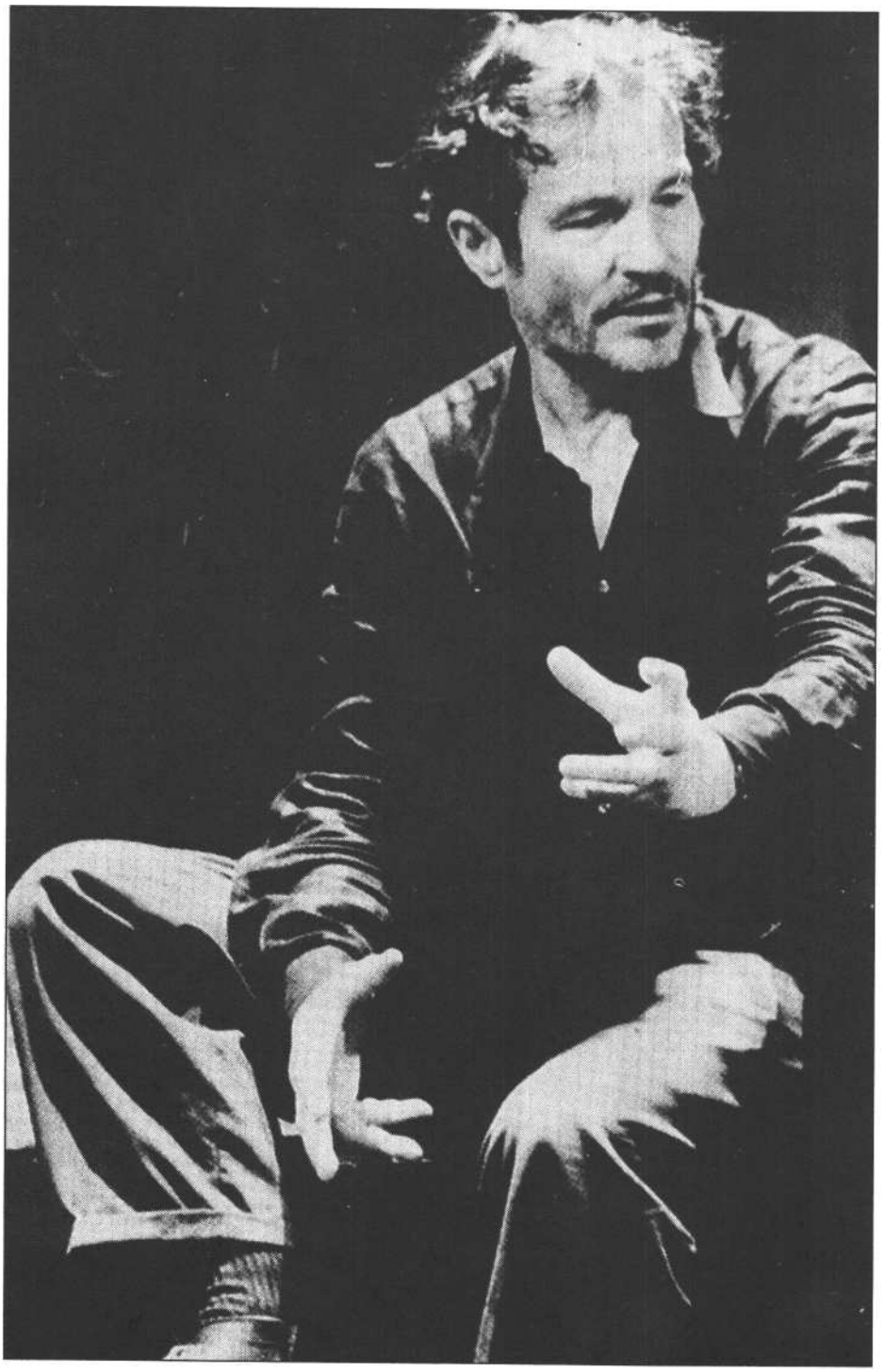
PETER STEIN

LE A KONCEPCIÓVAL!

ANDREW LUCRE INTERJÚJA

Peter Steint, a világszerte legismertebb német rendezőt Gérard Mortier, a salzburgi fesztivál új művészeti vezetője megbízta, hogy szilárdítsa meg a prózai dráma had-állásait a rendezvényen. Ebből az alkalomból kerestük meg a rendezőt, aki jelenleg a Cseresznyéskertet próbálja a berlini Schaubühnében. Stein először a város életének legújabb fejleményeiről beszél.

- Kelet- és Nyugat-Berlin életét az elmúlt negyven év során ugyanazok a tények határozták meg. Nyugat-Berlin páratlan pozíciót foglalt el a nyugati világban abból a szempontból is, hogy a kormányzati és egyéb szervek döntő fontosságot tulajdonítottak a kultúra támogatásának; ezért a többi nyugatnémet városnál jóval több pénz állt rendelkezésükre a művészetek pártolására. Másfelől Kelet-Berlin mint az NDK fővárosa a szocialista Németország kulturális vívmányainak volt a kirakata. Most, hogy a város két fele egyesült, itt állunk egy hatalmas struktúrával, amelyet a túlságba vitt kulturális beruházások hoztak létre. Ugyanakkor nyakunkon a normalizálódás, amely már korántsem biztosít ennyi pénzt - legalábbis semmiképpen sem többet, mint amennyit más német városok kapnak. Az üzletmenet megszokottá vált, ez pedig mindig a kulturális kiadások csökkenésével jár.

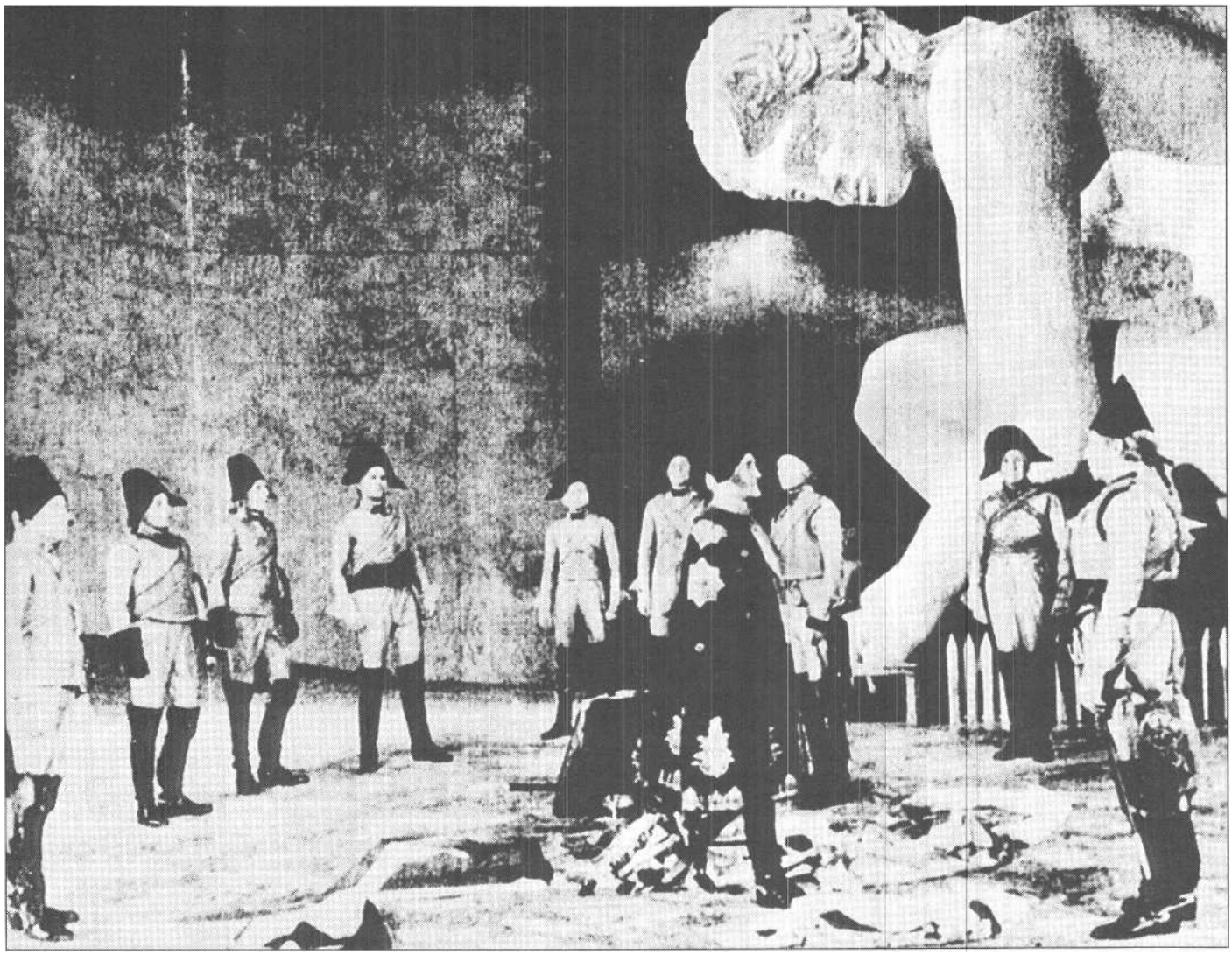


Azelőtt azért zarándokoltak ide a turisták, hogy saját szemükkel lássák ezt a furcsa, fantasztikus és bolondos várost, és kivették részüket a művészeti életből is. A lakosság is örömest pártfogolta a kultúrát, minthogy nem volt egyéb választási lehetősége. A hétvégeken nem ruccanhattak le vidékre; a város börtön volt, mégha a falakat a másik fél emelte is a másik fél számára. Kelet-Németországban pedig a színház volt az egyetlen nyilvános fórum, ahol a klasszikus szövegek leple alatt az emberek egy társadalmi szituációban valami igazságfélét élhettek meg. Most mindez tökéletesen megváltozott, és a szórakozási túlkínálat egyenesen hihetetlen. Az árak keleten csaknem olyan magasak, mint nyugaton, s az emberek nem tudják megfizetni őket - miközben Berlinben nyolc állami színház működik, százhúsz fős együttesekkel. De a legnagyobb probléma a közönség visszahódítása.

Stein szerint a megoldás nem a koncepción alapuló színházban, hanem csakis a szövegben keresendő.

- A színház lényege és csodája abban áll, hogy egy racionális, partitúraszerű verbális struktúra révén egymásnak ellentmondó elemek találkoznak: mítosz, rítus, irracionális viselkedés. És a színház célja mindig is az volt, hogy az emberi tapasztalatok valamennyi aspektusát értelmezze és megfejtse. Erre azonban a csupán vizuális produkció nem képes, éppen mert csak a tapintható és látható reakcióból indul ki, és nem hatol igazi mélységekig, vagyis nem ütközteti meg a szembenálló felfogásokat. Ily módon pedig a kép összeütközésbe kerül a szöveggel. Nevezzen csak meg nekem egyetlen olyan vizuális színházat, amely valamiféle belső ellentmondást hordozna. Robert Wilson színháza egyfajta személyes önkifejezés, amely számos impulzust adhat, de - amint ez Tadeusz Kantor esetében is történt - alkotójával együtt hal meg, miközben Shakespeare és Csehov színháza tovább él. Nekem szükségem van az íróra, azaz az általa ki-dolgozott, szemantikus jelekből álló partitúrára, amelyet az ember később újra olvashat, és újra megpróbálkozhat felélesztésével. Ezt az először

Peter **Stein**



***Jelenet a Peter Stein rendezte Homburg hercegéből (berlini Schiller theater,** 1972)*

táblákra, majd papíroszra rótt szöveges struktúrát Aiszkhülosz honosította meg Athénban, és hősi tettéért nem lehetünk eléggé hálásak. Gondolja el, mi történnék, ha színházfelfogásunk csupán az elmúlt harminc év során keletkezett szövegekből táplálkozna; az ember legszívesebben főbe lőné magát nyomorában.

Engem elsősorban klasszikus rendezőként ismernek, holott valójában rendezéseim fele kortárs drámákon alapul. Az elmúlt húsz év legérdekesebb fejleménye, hogy jelentős írók igyekeztek impulzusokat meríteni az örökségből, s eljátszani velük. Botho Strauss például Strindbergből és Shakespeare-ből merített eszmékkel provokál bennünket - *A park* című drámája a *Szentiványéji* álommal kezdődik. Peter Handke is a régmúlt eszméivel küszködik, Heiner Müller életműve pedig elképzelhetetlen volna Shakespeare nélkül. Persze ez mindig is így volt. Shakespeare a görögöktől és a rómaiaktól tanult, és így igyekezett újjáteremteni a színházat. Most, e század második felében az a helyzet, hogy egyre nagyobb mértékben elszakadunk az úgynevezett „mainstream" (fősodorbeli) színháztól, és valósággal robbannak körülöttünk az olyan úgynevezett színháztípusok, minta táncszínház, a képi színház - mindennek azonban igazából semmi köze a színházhoz. Másodlagos információk homályosítják el az igazi élményeket, míg végül már szinte mindegy, valóban a Karib-szigeteken tölti-e az ember a vakációját, vagy csak egy ilyen tárgyú tévésorozatot néz meg.

Stein sokrétű szövegértelmezését jól meg lehetett figyelni abban a *Titus Andronicus*ban, amelyet nemrég a genovai Teatro Stabilében rendezett. Minden jelenetnek megvolt a maga sajátos hang-, fény- és anyagbeli környezete, az első felvonás hideg, fluoreszkáló fényű Capitoliumától a Tamora körüli sötét komédiáig: a gót királynő az ötödik felvonásban hosszú fátyolt viselt, kezében hatalmas vörös rózsacsokor volt, két fiát pedig pórázon vezette.

- Akár régi, akár új darabon dolgozom, mindig a lehető legtöbbet igyekszem megvalósítani a struktúra gazdagságából. Shakespeare-nél minden jelenetnek megvan a maga sajátos leleménye, színe, ritmusa, struktúrája. És a harmadik felvonástól az ember mindenre fel lehet készülve: emberek jönnek be, akiket addig még nem láttunk, és akiket nem is fogunk látni többé. Ugyanez történik a görög tragédiában, amely bizonyos idő után ugyancsak elkezd selejtet, nonszenszt és vicceket termelni, hogy meg lehessen szabadulni az addig felhalmozódott feszültségtől; ahogy mondani szokás, etetni kell a bestiát. Nagyon is humánus egy struktúra ez; bizonyos idő elteltével az embernek muszáj pisilnie.

Goethe: Tasso (Peter Stein 1969-es brémai rendezése)

Stein újabban operát is rendez: a cardiffi Wales-i Operában vitte színre Verdi Otellóját és Falstaffját, és 1992-ben ugyanitt állítja majd színre Debussy Pelleas és *Melisande*-ját, Pierre Boulez vezényletével.

- Az opera mélyebb effektusokat tud teremteni, mert a zene a maga közvetlen mélységével mindenkit eláraszt, függetlenül a nyelvtől vagy a kultúrától. Mégis, az én számomra az opera csak szórakoztató mellékfoglalkozás. Az operából nem tudnék megélni, mert nincs elegendő olyan partitúra, amellyel valamit tudnék kezdeni. Szükségem van legalább az illúzióra, hogy munkámra szükség van, már pedig az operapartitúrák kilencven százaléka nem kelthet ilyen illúziót, mivel ezekhez csak jó karmester és jó díszlettervező kell, semmi más. De szeretném még meg-csinálni A *varázsfuvolát,* lévén ez daljáték, ahol prózai rendezőnek nagyon is van keresnivalója, meg a *Don Giovannit,* és valami olyasmit is, mint Schönbergtől a Mózes és *Áron,* ahol a zeneszerző a beszélt nyelvet akarta valamilyen módon felhasználni. És szeretnék még egy Verdit megrendezni, mert úgy beleszerettem Verdibe mint művészbe, csak sajnos legtöbb darabjához nincs szükség rám.

A közönség mindig valami mást követel. Ha Pizzi vagy valamelyik másik olasz rendező a XIX. század végének állítólagos stílusában csinál valamit, a közönség elégedetlen. Aztán jön valamelyik német, és egy takaros hajótörött hajó helyett holmi önmagával koitáló hímvesszőt vagy mifenét mutogat - és a publikumnak ez se kell! Csakhogy ezek a koncepciós előadások soha létre sem jöhettek volna, ha a közönség nem követel valami mást. Nahát, megkapták.

Az én alapproblémám - és ezért fog el a hányinger, valahányszor egy Ruth Berghaus- vagy Götz Friedrich-rendezést látok - az, hogy az ilyen interpretációk megalkotói nagyon kevéssé vannak tisztában vele, milyen lehetőségek is rejlenek az adott műben. Megőrülök tőle, ha valaki becsvágyó célokra tör, de megvalósításukhoz már nincs ereje. Nagyon rossz mulatság ügyetlen kötéltáncosokat figyelni. Mégha az illető nem esik is le a kötélről, a szöveg vagy a partitúra lenyűgözően érdekes lehetőségei hamvukba halnak, ez pedig az én szememben bűn a színház ellen. Számomra az az igazi mulatság, ha a kötél-táncos annyira ismeri a szakmáját, hogy az ember a kötélről is megfeledkezik.

Plays and Players, 1991. május

Fordította: Szántó Judit

ULRICH GLAUBER

PRÁGAI JELENTÉS

A prágai Rokokó Színházban tett látogatásom váratlan akadályba ütközött. A zavartan mosolygó jegyszedőnő „Ma nem játszunk" közléssel tessékelte el mára bejárattól *az Angyali üdvözletcímű* darab iránt érdeklődőket. „Csak tizennégy jegyet adtunk el; tudja, a téli szünidő..." Egy héttel később, az újabb kísérlet alkalmából az előadást ugyan megtartották, de a nézőtérnek csak mintegy tizede telt meg.

A darab szatirikusan ábrázolja ama nem éppen feddhetetlen módszereket, amelyekkel Engels Frigyes intézi el a Marx házaspárnak a családfő által teherbe ejtett cselédlány ügyét. A közönség érdeklődését az a tény sem szította fel, hogy a szerzőt, Milan Uhdét, a korábbi másként gondolkodót időközben kulturális miniszterré léptették elő.

Semmi kétség: másfél évvel a fordulat után a prágai színház mély válságban van. Jaroslav Vostry, akit a „bársony forradalom" ismét vissza-helyezett a Činoherní Klub művészeti igazgatói székébe, s aki így a csehszlovák főváros egyik leghíresebb színházát vezeti, a helyzetet első-sorban a színház megváltozott társadalmi funkciójával indokolja. Vostry, aki á hetvenes évek-ben nem rendezhetett, és írásai csak álnéven jelenhettek meg, így értékeli az okokat: „Az elmúlt húsz évben Csehszlovákiában nagy színházi konjunktúra volt, lévén a színház az egyetlen hely, ahol az emberek nem hivatalosan össze-gyűlhettek. A nézők minden előadásban kritikai tüskét kerestek, és mindig meg is találták. Emel-lett a szellemileg igényes kínálat abban a korszakban rendkívül fogyatékos volt."

Az elmúlt évad végéig a színház még profitálhatott a forradalmat követő általános lelkesedésből, magyarázza Vostry. Azóta azonban egyre fogyatkozik a közönség, aminek ő három okát látja: „Először is a színház elvesztette publicisztikai vitafórum-funkcióját. Másodszor, az embereknek anyagi gondjaik vannak, nagyon be kell osztaniok a pénzüket. Harmadszor pedig meg-változott a társadalmi közhangulat. Általános az idegesség, a kezdeti nagy várakozások után a kétségek lesznek úrrá az embereken, és ilyenkor persze nem sok kedvük van elmenni otthonról és összejárni." Ehhez járulnak még olyan banális tényezők, mint a félelem a prágai bűnözés növekvő méreteitől; emiatt több színház már fél nyolcról hét órára hozta előre az előadás kezdetét. Vostry szerint nincs szó a magánszférába való visszavonulásról, az emberek informálódnak, érdeklik őket a parlamenti viták, a televíziós vitaműsorok. „A közhangulatról van szó, és a színházak helyzete ezt tükrözi vissza."

A jelenlegi légkör aligha ösztökéli a politikusokat, hogy a színházakat az eddigi mértékben szubvencionálják. Mint Vostry elmondja, Szlovákiában a szubvenciókat tizenhat százalékkal csökkentették, a morvaországi Brnóban és Ostravában pedig húsz százalékkal. Prágában a színházak ugyan kiharcolták maguknak a meg-előző évben kapott összeget, de mire mennek vele? Már most is, alig néhány héttel az árak felszabadítása utána villanyáram, a házbér, a díszletek előállítása és a bérköltség negyven százalékkal lett magasabb, és az év végéig további harmincöt százalékos emelkedéssel számolnak.

Az 1966-ban alapított Činoherní Klub - amelynek a száját akkor sem lehetett befogni, amikor a „normalizálás" során hozzákapcsolták a Vinohrady Színházhoz - magas színvonalú, polémikus élű intellektuális produkcióinak köszönhetően még így is tartja magát. A 2,4 millió koronás költségvetéssel működő intézmény még mindig a jegyárakból tudja fedezni kiadásainak negyvenöt-ötven százalékát.

Ilyen számokról mások csak álmodozhatnak, kivált mert a főváros színházi kínálata aránytalanul bőséges. Az állami és magántársulatok pontos számát még a prágai kulturális hivatal helyettes vezetője, Vlastimil Rajnožek sem ismeri. Mint mondja, csupán a városi költségvetés által támogatott színházak száma tizenháromra rúg, és közülük néhánynak több színpada is van. Ehhez járul még a Cseh Köztársaság által közvetlenül támogatott Nemzeti Színház, amelynek költségvetése akkora, mint Prága város egyéb kulturális kiadásainak összessége.

Rajnožek nemrég az egyik napilapban azt nyilatkozta, hogy a tizenhárom színházból legalább kettőt meg kell szüntetni, mivel a városköz-pontban elképesztően magasak a házbérek. Egy másik színházcsoport (például zenés szín-ház, bábszínház) fennmaradását speciális kínálatuk biztosítja. A harmadik kategória további létét a változatlanul erős látogatottság garantál-ja; ide tartozik a, Činoherní Klub is. Végül a negyedik csoport léte borotvaélen táncol; ott „alap-vetően újra kell gondolni" a működést.

A felszabadulás lelkesedése elült, a múlt feldolgozásának örömét kiszorították a fordulat mindennapi gondjai. Ilyen körülmények között a színigazgatók valóban nem tehetnek mást, mint hogy a prágai színházi térképen újonnan meghatározzák a maguk helyét, és megkeressék a maguk saját közönségét. A Vencel téri Szemafór Színház például nagy sikerrel erősítette meg műsora kabarévonulatát; épületéből a csehszlovák televízióval együttműködve minden második szombat este népszerű műsort közvetítenek, amelyben a talkshow elemei is helyet kapnak.

Boris Hybner színész-rendező a maga frissen alapított magánszínházával, a Gaggel be akarja bizonyítani, hogy a maga erejéből, közpénzek nélkül is elboldogul. Együttesét előadásokra szerződteti, és azt reméli, hogy a szükséges pénzt mindenekelőtt a gyalogoszónában rendezett, turistacsábító pantomimes produkcióival fogja előteremteni. A Realista Színház új igazgatója, Václav Petrmichl smichovi épületében kulturális központot akar berendezni, galériával és művészkávéházzal, az eddig jórészt klasszikus műsor pedig olyan rugalmas lesz, hogy időszerű politikai eseményekre is lehet keretein belül reflektálni; így történt ez nemrég a Res Baltica című műsor esetében is.

Jaroslav Vostry azonban éppenséggel nem ezt az utat akarja járni. „A színház szempontjából csöppet sem előnyös, ha a hírek, események, információk áradatában az emberek elfelejtik, mi van a felszín alatt. Éppen a lényeges kérdésekről nem tudunk így elgondolkodni, az emberi sorsról, a szerelemről, az életről és a halálról. Pedig mindez igenis érdekli az embereket, és hallani szeretnének róla."

A Činoherní legújabb bemutatója Schnitzler Medardusának átírt változata volt. *(„Az ifjú Medárd* szenvedései címen az Ausztriával való közös gyökereinket tártuk fel.") Ezután Euripidész Oreszteszének csehszlovákiai bemutatóját tervezik. („Nagyon aktuális darab, kiderül belőle, hogy kétezer-ötszáz év óta semmi sem változott!") Ezt követi majd Birinszkij ukrán író *Álarcosbálja,* „gogoli stílusú vígjáték az 1905-ös év forradalmárairól".

Vajon visszanyerheti-e a prágai színház azt a szerepet, amelyet a két világháború közötti Európában játszott? Vostry szerint „valahányszor az elmúlt években egy akármilyen kicsike liberalizálás is mentvégbe, mindig képesek voltunk bekapcsolódni az európai kultúrába, és színházi életünkre Európa-szerte felfigyeltek. Most sem adhatjuk fel."

Frankfurter Rundschau, 1991. *március 21.*

Fordította: Szántó Judit

KELE JUDIT

EGY JÓ BOSZORKÁNY

BESZÉLGETÉS DEBORAH WARNERRAL

Deborah Warner most töltötte be harmincegyedik életévét. Miután elvégezte a Central School of Speech and Drama-t, ügyelőként dolgozott két londoni alternatív színházban, a richmondi Orange Treeben és a New Endben; ezután ügyvezető titkár lett a neves avantgárd drámaíró-színészrendező, Steven Berkoff Theatre Group nevű társulatánál. 1980-ban minden külső anyagi támogatás nélkül saját együttest hoz létre Kick Theatre néven. A közönség és a szaksajtó hamar felfigyel sajátos rendezői stílusára. Megrendezi Büchner Woyzeckjét, Brechttől A szecsuáni jólelket és Shakespeare A viharját, majd két további Shakespeare-drámával, a Lear királlyal és a Coriolanusszal átütő sikert arat az edinburghi fesztiválon. A British Council megbízásából Bangladesben viszi színre A vihart, a bengáli nyelvű előadás a mű ottani első bemutatója.

1988-ban szerződteti a Royal Shakespeare Company. Itt először a *Titus Andronicust* állítja színpadra, a címszerepben Brian Coxszal; az előadást 1989-ben Peter Brook is meghívja a párizsi Bouffes du Nord-ba, ahol óriási kritikai és közönségsikerrel játsszák. Ugyancsak az RSC-ben rendezi meg a János *királyt* és Szophoklész Elektráját.

Deborah Warner ezután a londoni Nemzeti Színházban is bemutatkozik; itt a Lear *királyt,* majd A szecsuáni jólelket viszi színre.

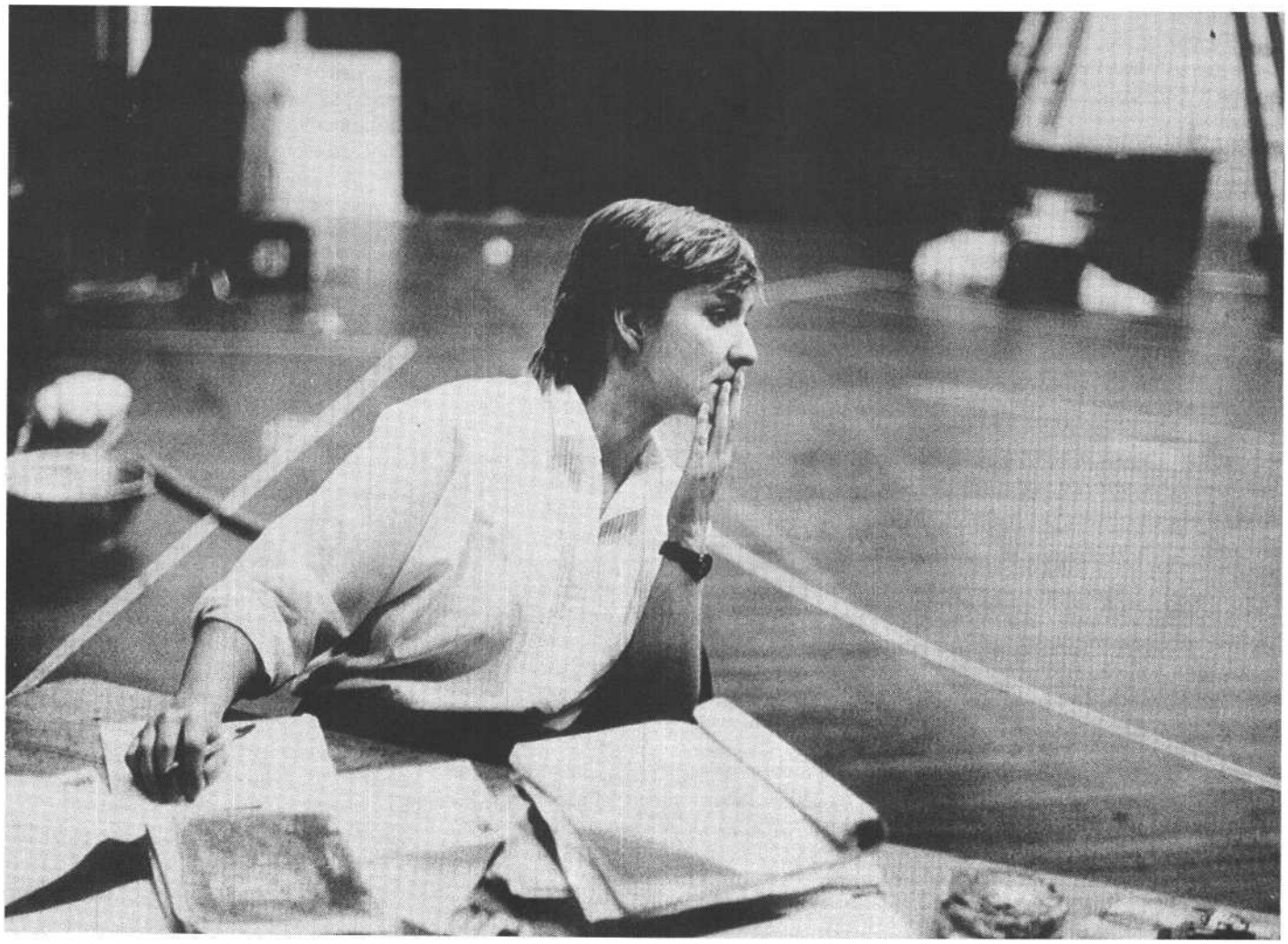
Neves színész honfitársa, Brian Cox szerint Deborah Warnert az izgatja, ami furcsa és nyakatekert; rendkívül erős érzéke van a humor, a szatíra és a paródia iránt. Jan McKellen pedig jó boszorkánynak nevezte, akinek mágikus hatalma van másokon - színészeken és nézőkön.

- Peter *Brook rendezése* óta *most láttam az első igazán lenyűgöző* Titus Andronicust. *Ennek az újfajta* megközelítésnek *a titkai érdekelnének.*

- Shakespeare-t rendezni olyan, mint egy detektívmunka. A szövegben ott rejlik valamennyi kulcsa megoldáshoz, a rendezőnek csak követnie kell a nyíllal megjelölt utakat, felfedezni a nyomok közötti összefüggéseket, és akkor lassan rábukkan a vezérfonalra. A színészek részvétele azután még további és kiszámíthatatlan ösvényeket tár fel.

Olyan generációhoz tartozom, amelynek kikövezték az utat. A hatvanas években már kialakult a shakespeare-i életmű felszabadult és felszabadító, újszerű megközelítése. Hamlet ekkoriban pólóban jelent meg a színpadon. Érdekes, hogy ezek a kezdeményezések éppen az akadémikus-tradicionális színházi körök felől érkeztek, illetve e körök karolták fel őket. Annak idején szinte páratlan jelenség volt, hogy Peter Brookot mint újító-kísérletező szellemű fiatal rendezőt úgyszólván pályakezdőként szerződtette a Royal Shakespeare Company (amely később engem is magához kötött), vagyis elmondható, hogy a változások belülről indultak el. Így aztán, mire én a szakmába kerültem, Peter Brook és a többiek már minden merev tradíciót eltöröltek.

Deborah Warner



Az RSC-be úgy érkeztem, hogy magammal vittem a Kick Theatre-ben szerzett tapasztalataimat és ott kialakult stílusomat. A Kicknél nagyon sok nehézséggel küszködtünk. Pénzt sehonnan sem kaptunk; a szereplők - mind hivatásos színészek! - fellépti díj nélkül játszottak; igazából színháztermünk sem volt. Rákényszerültem, hogy a darabokat kizárólag a színészekből kiindulva válasszam, s így az előadásokban is a színész munkája lett a legfontosabb. Csakhogy ennek következtében a díszletet, a jelmezt fölösleges sallangnak tartottam, és ettől a felfogástól az összehasonlíthatatlanul gazdagabb RSC-ben sem tudtam szabadulni; a mai napig sem barátkoztam meg a külsőségekkel. Sajnos a hatvanas-hetvenes évek lázas kísérletező kedve az angol színházban mára elapadt. Szerintem ez a fő oka azén *Titus Andronicusomra* összpontosuló felfokozott érdeklődésnek.

- Az *előadásban engem* elsősorban az a *hallatlan biztonság* és *az ízlésnek az a kiegyensúlyozottsága ragadott meg, ahogyan múlt és jelen keveredik benne.*

– Apám régiségkereskedő volt, és egy óriási helyiségben mindenféle stílusú bútorokat és egyéb tárgyakat tárolt. Kedvenc szórakozásom-ként az utcabeli gyerekekkel a raktárban, a régiségek között - saját ruhánkban, vagyis jelmez nélkül! - Shakespeare-t játszottunk. A Bouffes du Nord-ban is a tér határozta meg az előadás stílusát; számomra ez a tér sokkal autentikusabb, mint az Odéoné, ahol a Lear *királyt* játszottuk.

– Mit szeretne a *jövőben színre vinni?*

– A nagy emocionális erejű, tragikus drámák érdekelnek. Ezért is szeretnék visszatérni Szophoklész Elektrájához; úgy érzem, van még vele mondanivalóm. Egyébként felkértek, hogy vigyem filmre ezt a tragédiát, ismét - mint már az RSC-ben is - Fiona Shaw-val a címszerepben. Most dolgozom a forgatókönyvön.

UPOR LÁSZLÓ

A MÁSIK PART

HÁROM LONDONI ELŐADÁSRÓL

A West End bizonyos szempontból kétségtelenül London - és Európa - abszolút színházi központja zajos sikereivel, pompás kiállítású musicaljeivel. Ez a beszámoló azonban *nem* ezekkel foglalkozik, hanem a Temze másik partján (a délin) található két jelentős színház három produkciójával. Az

Athéni Timon

előadása után a címszerepet alakító David Suchet a tapsot megszakítva a közönséghez fordul. Röviden elmondja, hogy veszélyben a színház, az ideiglenesre tervezett épület rekonstrukcióját már tizenöt éve meg kellett volna kezdeni, s a felújítás immár elodázhatatlanná vált. A színész hivatkozik a Young Vic egyedülálló karakterére, a hagyományosan bensőséges atmoszférára, s köntörfalazás nélkül anyagi segítséget kér a jelenlévőktől, mondván, kezükben a színház jövője, sorsa. A távozó nézők adakoznak, a fiatal, rokonszenves jegyszedők fogta vödrökbe sűrűn hullanak az érmék. (Magánszemélyektől és vállalatoktól a szükséges háromszázötvenezerből mintegy kétszáznyolcvanezer font gyűlt össze a „Mentsd meg a Young Vicet" kampány meghirdetése óta.)

Trevor Nunn majd húsz évig volta Royal Shakespeare Company művészeti vezetője, s egyéb klasszikusok mellett jó tucatnyi Shakespeare-darabot is rendezett (no meg a West End legsikeresebb musicalbemutatói is az ő nevéhez fűződnek). Ő állította most színpadra ezt az igen ritkán játszott drámát, amely a kutatók véleménye szerint nem is teljes egészében az Avoni Hattyú munkája, vagy ha igen, bizonyos értelemben vázlatos, be nem fejezett alkotás.

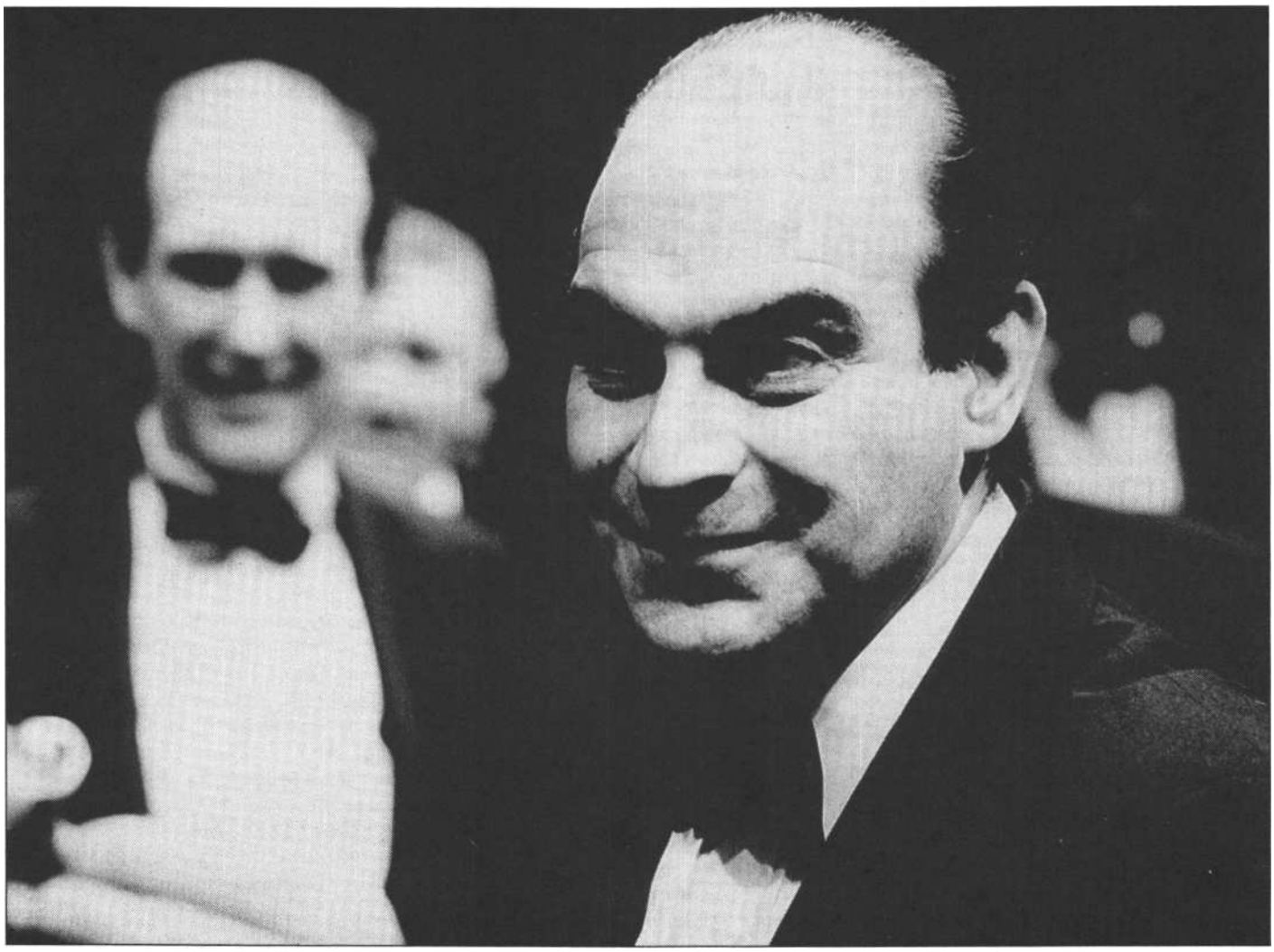
Ez a vázlatosság kapóra jött az átdolgozó-rendezőnek, aki sajátos (bár nem egyedülálló) módon kezelte a drámai anyagot. A vagyonát méltatlan barátokkal eltékozló, majd mindenét elveszítvén a vadonba költöző athéni patrícius történetét egy hipermai nagyváros (London?) miliőjébe és kellékei közé helyezte, a történéseket, a viszonyokat, a nyelvezetet is ehhez igazít-va. Az előadás lényegében egy - az U alakú nézőtér öblébe türemkedő - üres színtéren játszódik, amelyet az első részben fekete („márvány") lapok borítanak, s amelynek hátteréül fémszerkezetekből és fóliából kialakított, valamelyest átvilágított „felhőkarcolók" szolgálnak. A szünetben a lapokat fölszedik, helyükön poros, törmelékes, szemetes talaj marad, a „City" felhőkarcolói helyére irreális tömegű autóroncshegy kerül; ha tetszik, immáron az East Enden vagyunk.

Szmoking é$ csokornyakkendő; a mindenütt jelen lévő újságírók, tévé- és rádióriporterek; az üzleti élet elitjét (számunkra) jellemző magabiztosan sietős léptek; gazdagon terített asztal és az urak szórakoztatására kirendelt hölgyek: ezek aZ első részt uraló, a stílust meghatározó külsőségek. Minden fényes és elegáns, mindenki nyájas és vidám. Egyik alkalommal Timon kis papírba tekert csomaggal kedveskedik vendégeinek: a barátok egy-egy slusszkulcsot kaptak ajándékba - a színfalak mögött azonmód föl is búgnak a motorok... Az urak agárversenyre járnak, vadásznak, teniszeznek (mindezt hanghatásokkal vagy néhány kellékkel, Illetve az öltözékkel és a magatartással jelzik), Amikor Lucullus a már tönkrement Timon szolgáját, Flaminiust fogadja, hanyagul bepötyög valamit számítógépébe, majd a monitorra meredve bocsánatkérően sóhajt: nem tud segíteni. A „high society" homogén világából csupán az egy Apemantus lóg ki, clochard-külsejével, nonkomformista viselkedésével (és persze gondolataival).

Ugyanez az Apemantus az, aki egyedül „illik" majd a második részben Timon új környezetéhez, a roncstelephez. A többiek hiába is igyekeznek hasonlítani az embergyűlölővé vált, különc Timonhoz (a festő és a költő például a legnevetségesebb, gondosan összeválogatott „kirándulógöncben" jelenik meg). Egy fokkal jobban megfelel a képnek a szenátorok katonai kísérőinek, majd Alcibiades fegyvereseinek terepszínű ruhája, kissé túlhangsúlyozottan militáns megjelenése. Ez egyébként az előadás leggyengébb pontja: Alcibiades és száműzettetése addig a darabbélinél kisebb súlyú, a befejezés felé közeledve viszont erőltetetten és indokolatlanul erőszakos a katonai megjelenés.

Timon maga megnyerő, rendkívül energikus és jókedélyű, előzékeny és nagylelkű sikerember: valóban nem törődik a pénzzel, annak „áldásait" - úgy tűnik -- nem is nagyon élvezi: az adományozásban leli legfőbb örömét, a lakoma, a konzumnők csak a többiek örömét szolgálják. Nem számol, nem kér ellenszolgáltatást, röviden: nem *használja* a pénzét.

Nem így a második részben (a szünet a nagy helyszín- és környezetváltás előtt, vagyis a ne-



gyedik felvonás elején van). Megjárván a nélkülözés, az éhezés poklát, a váratlanul meglelt kincset nem elkölti, hanem eszközként használja; a pénz ördögi erő a kezében - az ellenszolgáltatás, amit a megajándékozottaktól kér: a megalázkodás, a lezüllés, a nyíltan vállalt gazemberség.

Amint azután - mint kísértő-megrontó - elvégezte munkáját (ebben az előadásban), számára nem marad más hátra: behúzódik a lakhelyéül szolgáló kibelezett furgonba, és amikor megérkezik a küldöttség, hogy Athénba visszavigye, agyonlövi magát.

Az előadás kezdetén rövid előjátékot láttunk: két férfi fegyveres rablótámadást (bankrablást?) hajtott végre, egyiküket menekülés közben halálos lövés éri. Életben maradt társa a második részt bevezető előjátékban a roncstelepen ássa el pisztolyát és a zsákmányt. Ezt a fegyvert találja meg a kinccsel együtt Timon, elrejti, majd a darab végén önmaga ellen fordítja. Így lesz minden kerek ebben az előadásban. Talán egy kissé túl kerek is.

David Suchet (Timon) az Athéni Timonban

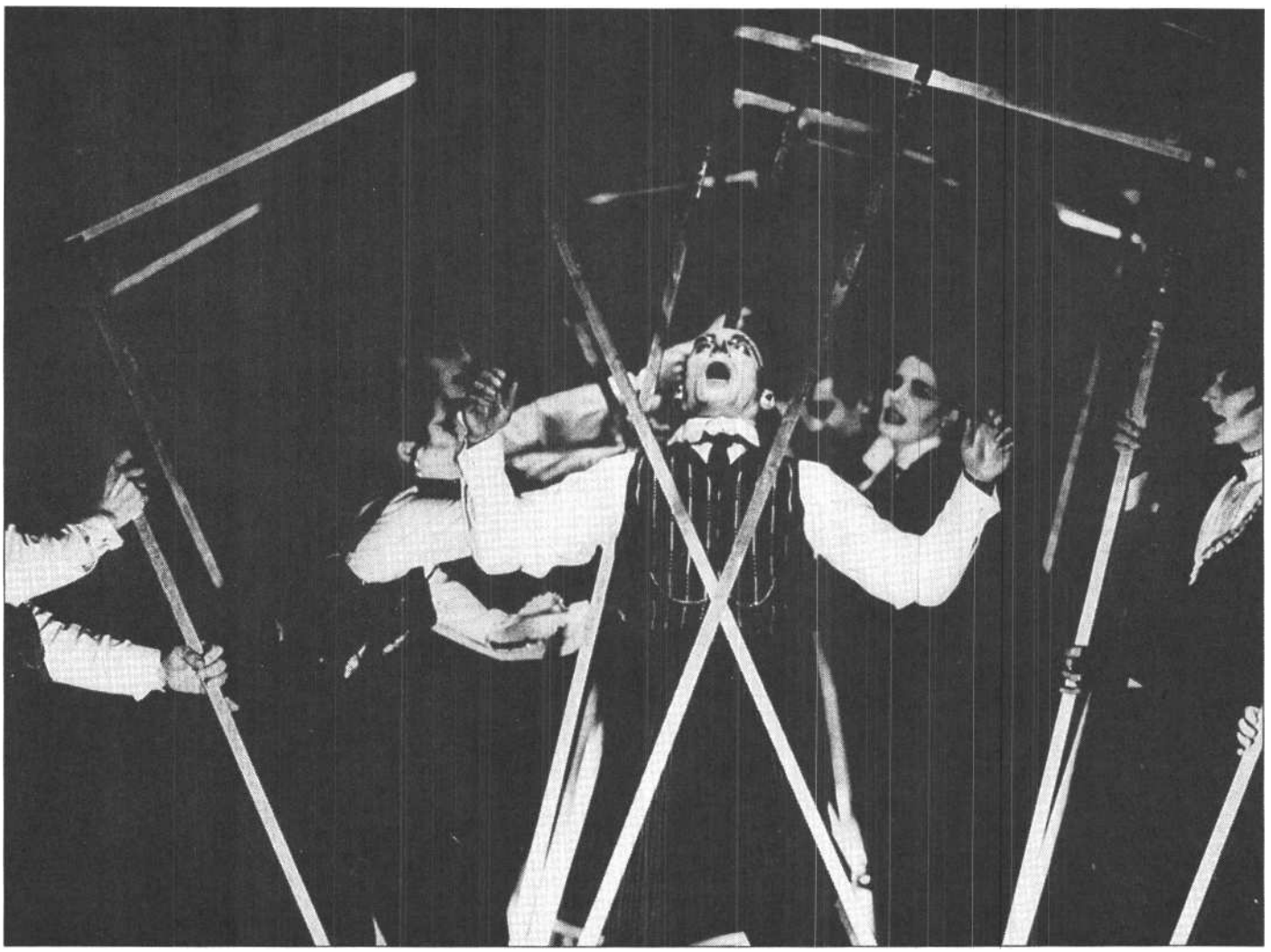
Borzalmas külseje ellenére valószínűleg London egyik legkellemesebb helye a Nemzeti Színház. Ha az ember valahogy rászánja magát, hogy belépjen a betonsilószerű monstrumba, azonnal megkönnyebbül. A falak ridegségét jól ellenpontozza a padlószőnyeg puhasága, a belső terek tagoltsága, s főleg az előadásra váró vagy épp csak betévedt emberek változatos sokasága. A konszolidáltabb urak és hölgyek valamelyik társalgó vagy büfé székén, foteljében foglalnak helyet, mások az oszlopok és a falak tövében ülnek a földön, hátizsákjukat maguk mellé támasztva. Két érdekes előadást láttam a Lyttelton-terem színpadán, a nézőtér mindkét esetben tele volt.

A per

színpadi változatát maga a rendező, Steven Berkoff írta (nem ez az első Kafka-átdolgozása), s ő játssza az egyik főszerepet is. Berkoff hosszú ideje járja a maga különös útját: extrém előadás-módja, produkcióinak pantomimikus hatásokra épülő, egyéni mozgásrendszere, saját darabjai a legérdekesebb angol színházművészek közé emelik; film- és tévészerepei nyomán s tavalyi nagysikerű Salomé-rendezése révén a „nagyközönség" is egyre inkább ismeri és kedveli (Görög című darabjának párizsi bemutatójáról a SZÍNHÁZ 1990. novemberi számában írtam).

A Lyttelton üres színpadán tizenhárom ember: a férfiak fekete nadrágban, fehér ingben, fekete vagy csíkos mellényben, csokornyakkendővel; a nők hosszú fekete szoknyában, fehér blúzban, a szoknyához illő mellényben vagy kabátkában. Mindegyik jelmez más, egyénre szabott, de mind ugyanazt a világot képviseli. Minden színészhez tartozik egy ajtónyílás nagyságú fémkeret, amit ő mozgat-hordoz.

Az előadás a törvény kapujában várakozó emberről szóló történet elmesélésével kezdődik, s az expozíció nemcsak a darab filozófiáját tekintve üt meg markáns alaphangot - és értelme-



zi bizonyos fokig előre az előadást -, de a stílus szempontjából is fontos és jellemző. A szereplők egyike mesélni kezd - egyes szám harmadik személyben, múlt időben -, majd valaki átveszi a szót. Kiválik a csoportból egy színész - ő a várakozó -, egy pedig elhelyezkedik vele szemben: fémkeretét a földre állítva jeleníti meg a kapu őrét. Mögé felsorakoznak a többiek, így jön létre az egymást követő kapuk sora. A színészek hol belépnek a szerepbe-egyes szám első személyben beszélnek és cselekszenek -, hol megmaradnak a narratív közlésnél. Ez nagyjából az egész előadás folyamán így lesz, s a szereplők mozgására is vonatkozik. Mozdulataik néha a sajátjaik, néha valamely tárgyat, helyszínt „mesélik el" - vagy éppen önmagukat egy másik időben. A „törvény kapujában" - mese végeztével a színészek halk, majd egyre fülsiketítőbb morgás közepette szétszélednek, közben leállított kereteikkel megteremtik a játék terét: kezdetét veszi Josef K. kálváriája.

K. kiált a házvezetőnőért, mert az a szokástól eltérően nem hozta be pontban nyolc órakor a

Anthony Sher (Joseph K.) és a kórusa Királyi Nemzeti Színház Kaffka-előadásában

reggelijét. Grubachné helyett azonban két energikus úr lép be, és közli, hogy K. le van tartóztatva. Elkezdődik a házkutatás. Odamennek a körben álló „kórus" egy-egy tagjához: egy mozdulat, s a „szekrény" két karja előre lendül, a házkutatást végző az így létrejött „fiókban" kutat, mindent „kihajigál" (természetesen semmi sincs a kezében), majd visszalöki a fiókot. A színészek mindezt megfelelő, karikírozott hanghatásokkal kísérik. A pantomim olyan plasztikus, hogy még azt is pontosan tudjuk, melyik fiókban mi volt, de a mozdulatok mégsem naturálisak, inkább expresszívek s kissé groteszkek.

K. ezután bemegy a munkahelyére - a sorba állított keretek folyosóján haladva kinek-kinek visszaköszön, majd kilencven fokot fordítanak a kereteken, ezáltal mindenki egy-egy „kuckót" foglal el, s abban írógépel, aktát rendez, telefonközpontot vagy számítógépet kezel stb. - mindezt persze csak mozdulatokkal és hangokkal jelezve.

Este K. tér haza utolsónak, s már alig várja, hogy elmesélhesse letartóztatását szomszédjának, Bürstner kisasszonynak. Ahogy a színésznő állig begombolkozva eljátssza a lefekvéshez készülődő, K. jelenlétében lustán és álmatagon, ám nagyon is kihívóan pucérra vetkőző, majd köntösbe bújó nőt (s ahogy a kórus ruhásszekrényként, illetve tükörként „funkcionáló" tagjai ebben segítik), az mintapéldája annak, hogyan lehet különlegesen kidolgozott eszközökkel nem várt hatást elérni. Mert anélkül, hogy bármilyen közönséges vagy hagyományos értelemben vett „csábos" mozdulatot tenne, anélkül, hogy bármit „megmutatna", magatartásával tökéletesen láttatja magát a színésznő. Rendkívül erős erotikus atmoszféra keletkezik, amelyben a groteszkül pökhendi, egyszersmind félénk K.-val szinte együtt téblábolunk-leskelődünk-dadogunk a szobában. (Hasonlóan erősek a mosónő, illetve Léni jelenetei is - Berkoff az erotikus hatáskeltés mestere.) A kórus tagjai pedig - anélkül, hogy helyükről elmozdulnának - most K.-t segítik a reggeli események felidézésében. Házkuta-

tás, fiókok, újbóli letartóztatás, de ezúttal K. elbeszélői stílusával színezve és némileg felpörgetve. A „tárgyak" aztán szempillantás alatt átváltoznak az éjszakai lárma miatt méltatlankodó lakótársakká.

A történet ezután folytatódik a maga módján, K. egyre képtelenebb helyzetbe kerül. A legfőbb hiányérzetet talán épp az okozta az előadásban, hogy a különben szellemesen megtervezett és előadott jelenetek nem sugalltak fokozódó nyomást. Josef K. kicsit esetlen, de inkább értetlen, némileg fennhéjázó és *tulajdonképpen* el soha sem bizonytalanodó figuráját nyilván Berkoff értelmezése tette épp ilyenné, ám szerintem a szorongás-szorongattatás érzése híján, az egyformára hangszerelt, kiegyensúlyozottan tragigroteszk jelenetek egy idő után ellaposodnak.

A második rész némileg különbözik az elsőtől. A játék „színházibbá", hagyományosabbá válik, amennyiben a felvonás jó részében nincs kórus, csak a jelen idejű jelenet szereplői vannak a színen, s ők sem lépnek ki a szerepükből. Ráadásul a felvonás két remek (bár az előadáshoz képest túl terjedelmes) magánszám köré épül.

A második részt a commedia dell'arte és az expresszionista színház jegyeit ötvöző óriás clownjelenet indítja. Huld ügyvéd szerepében Matthew Scurfield bravúrosan megoldott gagsorozatot ad elő (K., Léni és Block segédletével), amelyből magatehetetlen, gusztustalan, beteg és rendkívül közönséges szörnyalaknak ismerjük meg a nagyhatalmú ügyvédet. Az előadás ezután lényegében visszatalál addigi stílusához, egészen addig, amíg K. nem találkozik Titorellivel. Itt ismét parádés magánszám következik. A festő szerepében Berkoff - aki mindeddig eltűnt a kórusban - átveszi az uralmat a színpadon. A többiek kimentek a színről, csak ő és Anthony Sher (Josef K.) marad bent.

Az öntelt, „bennfentes" festő (Berkoff erős olaszos akcentust vett fel) bemutatja Josef K.-nak, milyen is az a világ, amelybe belecsöppent. Széles gesztusokkal, hatalmas lendülettel magyaráz, kedélyével szinte elsöpri K.-t. Nagyszerű karikírozó készséggel vonultatja föl a figurákat, akikről beszél, majd azt kezdi ecsetelni, hogyan fog segíteni K.-n befolyásos ismerősei által. Hogy ezt eljátszhassa, saját szerepébe K.-t állít-ja be, hogy ő maga egy-egy nagyhatalmú bíró bőrébe bújhasson. Újra és újra megmutatja K.-nak, hogyan kell Titorellit alakítani, mintegy elő-játszik neki. S mivel tudjuk, hogy az előadás jellegét, stílusát lényegében Berkoff egyénisége, karaktere határozza meg, a figurák viszonyára itt rávetül a rendező-színész viszony is.

Még néhány jelenet, majd következik K. és a pap találkozása - a kórus gyönyörű álliturgikus zaj-énekétől kísérve -, ahol újra elhangzik a törvény kapujáról szóló történet, de immáron rövidítve, utalásokkal, hisz „úgyis ismerjük már". A távozó-menekülő K. útját két férfi állja el. Hosszú kötelet feszítenek ki, egyre jobban bekerítik K.-t, akinek a kötél végül a nyakára tekeredik. Mindenki rárohan. Bevégeztetett.

Van az előadásban egy már jól ismert clownpoén, amely azonban itt a színpadi játékstílus metaforájának is tekinthető. Titorelli bemutatja K.-nak a különböző hatalmasságokról festett portréit: ő maga áll be a „képkeretbe" különböző pózokba. Aztán fölajánlja K.-nak, hogy készít kettejükről egy közös képet. Beállítja magukat, kilép a keretből, néhány lázas ecsetvonással „megfesti" a képet, majd visszaáll: „elkészült". Küldi K.-t, hogy nézze meg. K. kilép, de „nem látja" a képet. Titorelli visszahívja, majd megmutatja neki, hogyan lépjen ki gyorsan, és hogyan nézze meg önmagukat. K.-nak most már sikerül.

A színész egyazon pillanatban modellje, festője és külső szemlélője önmagának, önmaga alkotásának.

Az öreg hölgy látogatása

Claire Zachanassian nehéz, sötét bundában, fekete szőrmekucsmában, extravagáns zöld nadrágban és lila blúzban jelenik meg a gülleni állomáson. Haja vörös, sötét szemüveget visel, bundája, magas kucsmája és fehér mankói drágakövekkel borítva. Jöttét előre jelzi fehér öltönyös, fehér kalapos, szintén sötét szemüveget viselő kísérőinek megjelenése, akik villámgyorsan ellenőrzik a terepet, majd fogadópózba áll-nak.

Az állomásfőnök nem ismeri meg a hazatérő honleányt, s kíméletlenül ledorongolja, amiért miatta meg kellett állnia az expresszvonatnak. Közben pedig e porfészek apraja-nagyja ott tolong már hosszú ideje a színpad közepét uraló deszkabódé - a férfivécé - körül, hogy tanúja legyen a nagy megérkezésnek. Kinőtt, elhasználódott, lehetetlenül ócska és ízléstelen öltözékük - csakúgy, mint viselkedésük - azonnal mutat-ja: nagyon szegény és nagyon kulturálatlan népek a helybéliek, nem csoda, ha csak a csodában (ezt jelen esetben Claire testesíti meg) bíz-nak. Ruhájukon lábszárközépig rászáradt (bél)sár, hajuk kócos, csimbókos, tekintetük zavaros. Az elszáguldó vonatok szele majd elsöpri őket; hogy helyükön maradhassanak, furcsa akrobatikus balettet lejtenek (a színészek különleges mozgása az előadás - és az együttes - legegyénibb sajátossága).

Itt nem állnak meg a gyorsvonatok, ide soha nem érkezik senki, innen legfeljebb elmennek. Mint ahogy Claire is csak azért jön, hogy még egyszer, utoljára, elhagyja a városkát, azért hoz (pénzt), hogy vigyen (Alfred holttestét), s magára hagyja a güllenieket megtalált „szabadságukkal".

A Théâtre de Complicité mintegy tíz éve Angliában működő nemzetközi színházi társulat. Mozgásszínháznak mondhatnánk, amit csinálnak - amennyiben a fizikai cselekvés, a mozgás, a gesztus a szokásosnál lényegesen nagyobb szerepet kap produkcióikban -, de szó sincs arról, hogy mindez a szöveg, a beszéd vagy a színpadi helyzetek ábrázolásának rovására menne. Valódi komplex színházi forma ez, amelyben a színészek fizikai képességeit - egyáltalán a vizuális és auditív jelek adta lehetőségeket - a hagyományos színházénál szélesebb spektrumban aknázzák ki, s főleg szüntetik meg a naturális cselekvéseknek, a kapcsolatok, jellemek szokványosan értelmezett „lélektani" ábrázolásának egyeduralmát (másrészt néhányjelenetből kitűnik, hogy ehhez is jól értenek).

Az *Öreg* hölgybemutatója 1989 őszén volt az Almeida színházban, ezt az előadást adaptálta aztán a társulat a Nemzeti lényegesen nagyobb színpadára.

A teret lezáró panoráma: díszletfalra ragasztott tengersok rövid ujjú trikó, s ez együtt megfestve kékkel és vörössel. Olyan, mint egy hatalmas Van Gogh-kép, a lendületes ecsetvonások nyomán ott maradt vastag festékcsíkokkal. Ezenkívül nincs is más díszletelem, mint három pár - különböző méretű - masszív, egyszerű asztal. Ezeket különböző oldalukra fordítva lehet kialakítani az eltérő színpadi tereket. Néha persze valódi asztalként is funkcionálnak, például a Claire tiszteletére rendezett bankett remek jelenetében.

A városka elöljárója az irdatlan hosszúságú asztal egyik végén, Claire mellett áll, és kis rózsaszín papírszeletkékből (vécépapír) puskázva szónokol - persze mindent összezavarva. Az asztal másik végéről eközben elindul Claire felé egyetlen tálon valami szánalmas salátaféle, amit a nő azonnal undorral vissza is küld. Erre az „ellátásért" felelős ügybuzgó asszonyka őrült sebességgel nekiáll, hogy szendvicset készítsen. Olyan elánnal vajazza a kenyeret, hogy a mindenfelé fröcskölő vajból talán még a nézőtérre is jut. A szónok ezenközben hibát hibára halmoz, izgalmában összevissza keveri a lapokat. Az asztalnál ülők egyszerre igyekeznek neki és a szendvicskészítőnek segíteni - a beszéd lapjai az egyik irányba, a szendvicshez valók a másik-bajárnak villámgyorsan kézről kézre, nem csoda hát, hogy a Claire-hez végre-valahára eljutott szendvicsbe sonka helyett a szónok soron következő (vécépapírhoz és a sonkaszelethez egyaránt hasonlító) jegyzetlapja kerül. A szónok nyökög, nem tudja folytatni a beszédet, Claire egy pillanatra elcsodálkozik azon, mit is kapott.

Kathryn Hunter (Claire Zachanassian) és két testőre Dürrenmatt: Az öreg hölgy látogatásában

De mire felocsúdik, néhány gülleni lakos szenzációs összjátéka (és egyikük futballkapust megszégyenítő vetődése) nyomán a hiba máris kiküszöbölve: a szónok kezében papír, Claire szendvicsében sonka. Minden rendben, úgy látszik, csak a szemünk káprázott.

Az asztalok máskor fölfordítva vécét vagy szatócsboltot jeleznek, majd a darab végén ismét asztalt, talpukra állítva. Alfred egymagában ül szürkén, elhagyatottan a hatalmas (körülbelül két méter magas) asztal mögött. A többi színész a tárgyalást közvetítő riportereket játssza. Elhangzik az ítélet, lassan mindenki elmegy, csak Alfred marad. Aztán visszajönnek a gülleniek, akik elítélték. Lassan közelítenek a mozdulatlan Alfredhoz, majd falkaként rávetik magukat, letuszkolják az asztal alá, mint valami pincébe, s ott vadul tépik-verik-rúgják. Aztán kivonszolják a hullát, és konstatálják, hogy helyreállt a törvényesség és a rend.

A térformálásban, a mozdulatokban, a gesztusokban mindvégig sok az elrajzoltság, a ferdeség, az aszimmetria. A mozgáskarakterek és a jelmezek erőteljesen egyénre szabottak, gyakran alig lehet rájönni, hogy teljesen különböző személyeket egyazon színész játszik (csupán a Claire-t, illetve az Alfredot alakító szereplő nem vált figurát, a többiek számtalanszor vedlenek át).

A gülleniek ruhája az előadás folyamán a kezdeti nyomorúságostól a parvenü „csicsáson" át az elfogadhatóan elegánsig változik - kinek-kinek alkatához illő stílusban és tempóban.

Claire első megjelenése után némileg egyszerűbb, de rendkívül gazdag ruhát ölt az erdei sétához, majd a felvonás során még egyszer átöltözik. A második felvonás azzal indul, hogy a milliomosnő nyolcadik esküvőjéről hazatérvén méltóságteljes lassúsággal bebilleg mankóin. Claire fehér prémkucsmás fejét peckesen magasra tartja, nyaka a mankóval együtt mozdul. Fehér (menyasszonyi) ruhájának uszálya végigér a színpad teljes szélességén. Óriási páva lépdelt be; vagy ha úgy tetszik, hatalmas fehér kígyó, aki felfalja majd a várost.

Az utolsó képben Claire igazi özvegy. Vörös ruhájára fekete leplet, vörös hajára fekete fátylat terített, úgy hajol szomorú diadallal örök szerelme holttestе fölé.

A városka jeles polgárai - nem sokkal azután, hogy polgártársukat megölték - hatalmas emelvényen (a nagy asztalon) állva, megdicsőült arccal tekintenek a távozó vonat után (már nem fújja el őket a szél), s éltetik a becsületet, a tisztességet, a szabadságot. Hát igen: Güllen megtisztult. Levetették régi sáros gönceiket; sikerült mindannyiuk bűnét a - kétségtelenül bűnös Alfred nyakába varrni, s a kollektív gyilkosság révén meg is szabadulni tőle. Így állnak tehát sugárzó arccal - a háttérre vörös fény vetül, a csoport sziluettje élesen kirajzolódik-, az előtérben (a „vonaton") pedig ott a nyitott koporsó a holttesttel s a fölé hajoló Claire, lobogó fekete fátylával.

SUMMARY

A X. Országos Színházi Találkozó díjai

A legjobb rendezés: Eszenyi Enikő (Büchner: Leonce és Léna, Budapesti Kamaraszínház)
A legjobb női alakítás: Pap Vera (Leonce és Léna, Budapesti Kamaraszínház) és Törőcsik Mari (Száz *év magány,* szolnoki Szigligeti Színház)
A legjobb férfialakítás: Kaszás Attila és Szarvas József *(Leonce* és *Léna,* Budapesti Kamaraszínház)
A legjobb *női mellékszereplő:* Csákányi Eszter *(Valahol* Oroszországban, kaposvári Csiky Gergely Színház)
A legjobb *férfi mellékszereplő:* Vallai Péter (Leonce és *Léna,* Budapesti Kamaraszínház)

A legjobb díszlet: Horgas Péter (A *szarvaskirály,* nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)

A legjobb jelmez: Barta Andrea (Leonce és Léna, Budapesti Kamaraszínház)

A legjobb dramaturg: Böhm György (több előadásért)

Kaposvár *Városi* önkormányzat díja: *Valahol* Oroszországban (kaposvári Csiky Gergely Színház, rendezte: Jeles András)

Somogy Megyei Önkormányzat díja: A szarvas-*király* (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház, rendezte: Lendvai Zoltán f. h.)

„a hír szent, a vélemény szabad"
a kultúra nélkülözhetetlen!

KOR_TÁRS irodalmi és kritikai folyóirat
politikai napilap MAGYAR HÍRLAP
MÚLT ÉS JÖVŐ zsidó kulturális folyóirat
filmművészeti folyóirat FILMVILÁG
2000 irodalmi és társadalmi havilap
a magyar színházművészeti szövetség folyóirata SZÍNHÁZ
Liget irodalmi és ökológiai folyóirat
irodalmi és művészeti szemle Nappali ház
MAGYAR Napló irodalmi újság
világirodalmi folyóirat NAGYVILÁG
HOLMI irodalmi folyóirat

tizenegy lap keresi olvasóit

Our present issue is headed by Czech critic Vladimír Procházka's controversial article, Theatre at the Crossroads - meaning Budapest's illustrious Katona József Theatre.

In our column of reviews László Márton, Pál Békés, László Kúnos, Judit Szántó, Dezső Kovács, István Sándor L., Katalin Kállai, Katalin Budai, Tamás Tarján, László Bérczes, Katalin Szücs and - once more - Katalin Budai give an account of the following productions: Milán Füst: *The* Orphans(Radnóti Theatre,) David Hare: *The* Secret *Rapture* (Katona József Theatre), Ibsen: Peer Gynt (National Theatre), Jean Anouilh: Ardéle (Kaposvár), Dostoievski-Wajda: *Crime and Punishment* (Theatre in the Cave, Budapest), Ferenc Molnár: *Liliom* (Miskolc), Karol Wojtyla: *Our Lord's Painter (Pécs),* Szomaházy-Békeffi-Lajtai: Tales About the Writing Machine (József Attila Theatre), Wolf P. Parchwitz: *The Government Inspector* (Zalaegerszeg), Zsigmond Móricz: Gentlemen's Spree (Marosvásárhely - Rumania and Eger), Pál Békés-Mátyás Várkonyi: *The Timid* Being (Arany János Theatre) and W. S. Maugham: Theatre (The Stage).

In his column on recent theatre history Gábor Szigethy writes about the congratulatory visiting cards actress *Éva Ruttkai* received on some of her first nights.

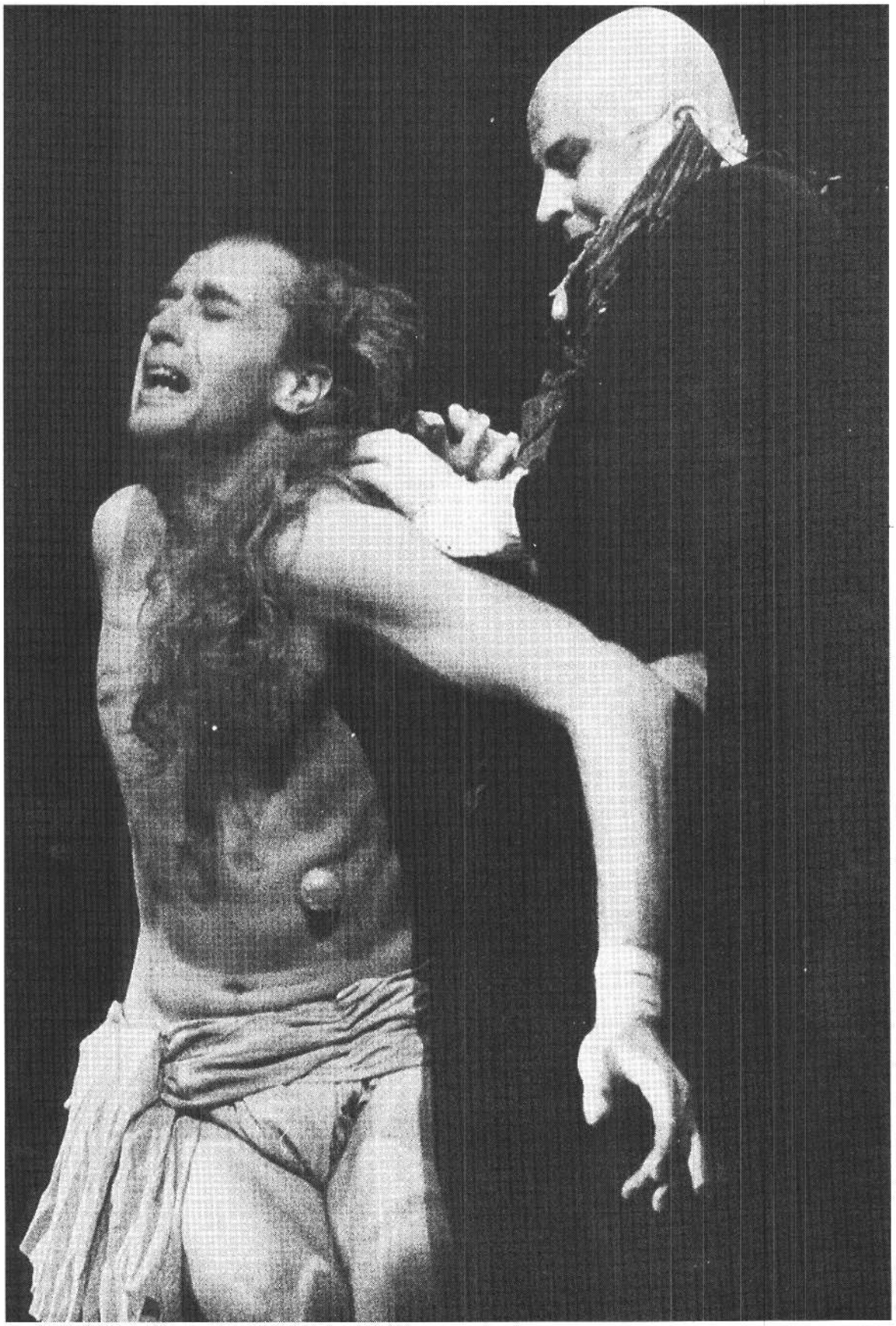
On the occasion of a recent visit in Budapest of the *Living Theatre,* László Bérczes and Gergely Nagy tell us their impressions of the tour, while János Regős reports on his experiences during a workshop session of the famous American company.

In our column on *world theatre* we publish an interview by Enikő Tegyi with Albanian director Mihal Luarasi, a student, in the fifties, of Budapest's Theatre Academy. The reader will also find an interview by Andrew Lucre with Peter Stein, a report on Prague theatre life by Ulrich Glauber, Judit Kele's interview with British director Deborah Warner and László Upor's account of three productions he recently saw in London.

Angelo Bozac: Janez Skof és Branc Sturbej Goethe Faustjában

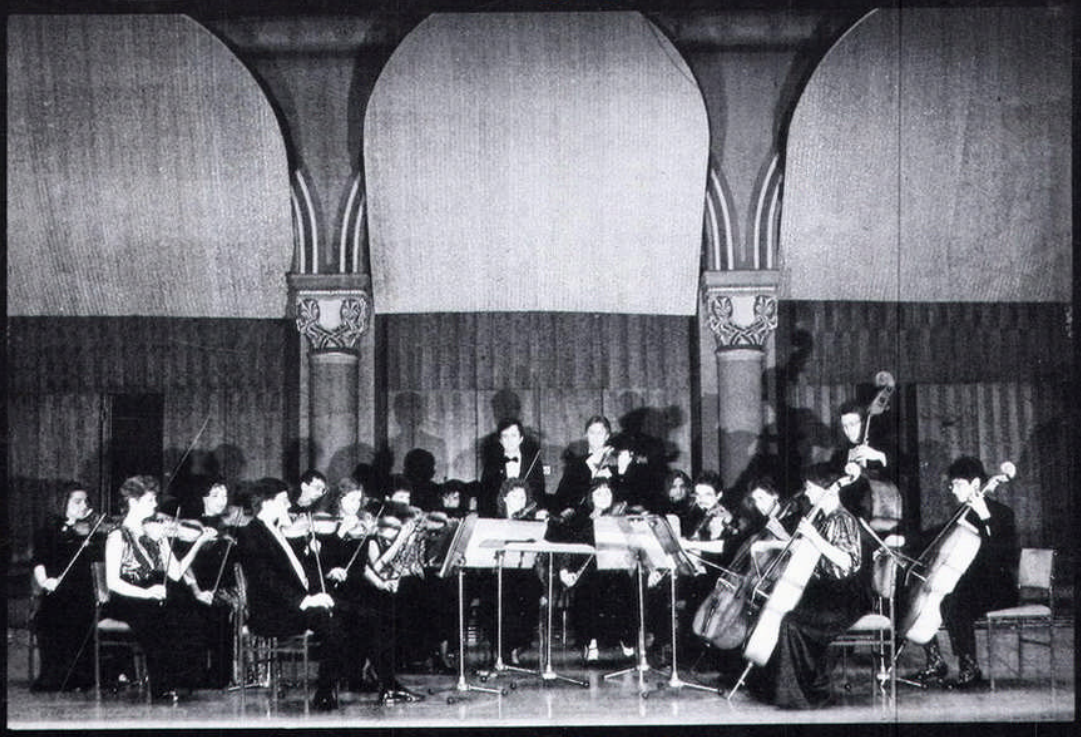
A maribori Szlovén Nemzeti Színház előadásában a drámai csúcspontot egy ellentétpár képbe komponálásával jelenítette meg a fotós: Faust teste megfeszül, arca fájdalmas grimaszba torzul, míg Mefisztó hatalmas fekete tömbje mozdulatlanul és mozdíthatatlanul tornyosul fölébe.

SZÍNHÁZ
fotógaléria



Ára: 48,— Ft

A Magyar Virtuózok
Zenekar Egyesületének
koncertjeit a Kereskedelmi Bank Rt.
támogatja



Koncertek júliusban:
3-án (esőnap 4-én)
a Pest Megyei
Polgármesteri Hivatal
díszudvarában
7-én (esőnap 8-án)
a Hilton
Dominikánus Udvarban